



TEATRUL MASCA 2018

CAIETELE MASCA

#7 COSTUMUL
DE TEATRU



CAIETELE MASCA #7 / Iunie 2018

Editor: **Cristina Modreanu**

Concept grafic și tehnoredactare: **Maria Draghici**

Proiect editorial inițiat de: **Anca Florea**

ISSN 2559 - 1320

TEATRUL MASCA 2018

CAIETELE MASCA

#7 COSTUMUL
DE TEATRU

Arhiva Masca ■ *Strigătele Parisului* / scenograf: Adina Mastalier / foto: Cristinel Dădăl / 2018



CAIETELE MASCA

TEMA #7:
COSTUMUL DE TEATRU
cuprins

EDITO: Cristina Modreanu p.7
TU CE COSTUM PORȚI AZI?

TEATRUL ȘI CETATEA: Mihai Mălaimare p.12
COSTUMUL ÎN TEATRU

STRADA CA O SCENĂ: Floriane Gaber p.30
STREET (PERFORMANCE) WEAR

CONTEXT: Cristinel Dădăl p.44
COSTUMUL – ELEMENT PRE-TEATRAL
DE COMUNICARE NONVERBALĂ

CONTEXT: Cristina Enescu p.56
CARNAVALUL - O ISTORIE SOCIALĂ

INTERVIU: Sanda Mitache, scenografă p.62
ÎN TEATRUL DE EXPRESIE
COSTUMUL NU ÎMBRACĂ TRUPUL, CI MIȘCAREA ACESTUIA

FOCUS: Teatrul Nô p.73
UTILIZAREA ȘI SEMNIFICAȚIA COSTUMELOR ÎN NÔ

REPORTAJ: Cristina Enescu p.90
FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE STATUI VIVANTE 2018



EDITO
Cristina Modreanu*TU CE COSTUM PORȚI AZI?*

București, 9 iunie 2018. După-amiază încinsă. Taxiul în care mă aflu înainteză cu greu pe Berzei, printre autocarele parcate pe ambele părți ale străzii. Din autocare se scurg zeci de oameni, în majoritate bărbați. Par obosiți, plictisiți, fără chef. Poartă cu toții tricouri albe, care după ore de călătorie nu mai sunt tocmai imaculate. Pe spatele unora dintre ele sunt imprimate numele partidelor care i-au strâns de prin satele lor ca să-i aducă la București să strige împotriva "abuzurilor". Taxiul e blocat la un moment dat de polițiști. "Nu se mai poate merge de aici înainte, vă rugăm ocoliți". Prefer să cobor la capătul străzii Sevastopol și să înaintez pe jos până la intersecția cu Calea Victoriei. Pe Sevastopol s-au refugiat, la umbră, unii dintre cetățenii în alb: și-au ridicat tricourile peste burtă și fac glume unii cu alții, beau bere sau apă, după caz și așteaptă să vină ora demonstrației. Arată ca niște adolescenți plecați de-acasă în excursie, parcă nedumeriți și intimidați de ce văd în jur, de parcă n-ar fi ieșit din sat niciodată. Unii probabil că nici nu au făcut-o. Un bărbat tânăr e supărat că și-a pătat tricoul și încearcă să scoată pata cu apă din belșug. Un altul îl ajută fără prea mare spor. Tricourile albe nu fac parte de obicei din viața lor: albul se murdărește repede, mai ales când ești la muncă. "Asta e culoare de domni, mă!", râde un tovarăș de el.

Las în urmă grupurile tot mai mari de oameni în alb și ajung pe Calea Victoriei: un ocean de culori mă întâmpină în față. Partea asta de arteră e deja plină de o mulțime de oameni de toate vârstele, de toate

culorile, foarte veseli și plini de energie. Dansează pe loc așteptând să pornească, la semnalul organizatorilor, urmând mașinile care poartă boxe din care curge muzică de dans. Costumul e cu totul altul pentru acest alt fel de demonstrație: toate culorile curcubeului, care simbolizează diversitatea și e ridicat să fluture în numele toleranței și al acceptării celor diferiți, se topesc în hainele celor prezenți. Mulți dintre ei le poartă și pe chip, prin machiaje colorate, sidefate și așezate creativ pe pleoape și pe obraji, sau în accesoriile care îi împodobesc: cercei, brățări, diademe, șosete, genți, pantofi cu tocuri înalte și platforme. E o bucurie în ochii și în zâmbetul lor, o libertate în felul în care se mișcă în ritmul muzicii, apoi când merg, când cântă sau fluieră ca să atragă atenția celor care îi privesc de la balcoanele clădirilor de pe Calea Victoriei. O minge uriașă de plajă, foarte colorată și ea, saltă vesel pe deasupra convoiului de oameni. Un steag uriaș, în culorile curcubeului, e susținut de mâinile celor care dansează, ridicat deasupra capului. Ultimele raze ale soarelui pătrund prin pânza lui subțire și le luminează creștetul. Par foarte tineri în lumina aceea. Poate mai tineri chiar decât sunt în realitate. Marșul Gay Pride 2018 se încheie cu o oprire la Piața Universității, unde participanții se împrăstie în jurul statuilor simbolice, care capătă brusc viață, inundate de culorile de la baza lor. Nu mai par inerte și insipide ca în zilele obișnuite și prăfoase din arșița verii.

Plec de la Universitate cu câțiva prieteni pe Bulevardul Elisabeta, înspre Piața Kogălniceanu. Le spun unde trebuie să merg după asta. Cineva protestează și îmi spune că n-ar trebui să mă duc, fiindcă participarea mea ar putea însemna creditarea evenimentului. Au apărut deja informații în presă cum că acesta ar fi costat 430.000 de euro, și oricărui om de bun simț i se pare enorm. Toți se gândesc la câte lucruri absolut necesare ar putea fi plătite cu o asemenea sumă. Sunt și alții care cred că ar trebui să mă duc, totuși, și să scriu în cunoștință de cauză. Altfel, discutăm fără să știm despre ce anume e vorba. Sunt de părerea celor din urmă.

Ajung în Piața Constituției aproape de ora 21.00. Ca avanpremiera la spectacolul pe care urmează să-l văd mă întâmpină mirosul de bălegar proaspăt. Când intru în ceea ce a fost numit "satul medieval"

– o reconstrucție ”după original”, în fața Casei Poporului, cu nouă case de lemn și ateliere, o biserică, un han, o pădurice, turnuri de apărare, toate plasate în jurul unei platforme pe care se află gradenele pentru spectatori – descopăr și sursa mirosului. Mai mulți cai se află închiși în țarcuri unde pot fi văzuți de către vizitatorii satului medieval, în marea lor majoritate părinți cu copii crescuți la oraș, care nu au mai văzut probabil animale de aproape. Unul țipă uimit și se trage deoparte, altul vrea să atingă un cal mare și negru, care se uită la el de sus în jos, nedumerit. Spectatorii se plimbă deocamdată prin ”satul medieval”, uitându-se la căsuțe și biserică. La intrare li s-a dat împreună cu programul spectacolului câte o pelerină din in aspru, de culoarea nisipului. S-a lăsat deja seara și a început să bată vântul, așa încât mulți și le-au pus deja pe umeri, și arată la fel ca străjerii care și-au aprins făcliile și se urcă în turnurile de apărare. Gradenele se umplu încet-încet și așteptarea crește. Spectacolul, se anunță, va începe numai după ce apune soarele, e nevoie de întuneric pentru teatru.

Am scris despre spectacol în *Scena.ro* (online) deci nu voi relua aici, însă ceea ce nu am subliniat suficient în cronica de spectacol este tocmai aspectul costumării participanților la spectacol – actori, figuranți și spectatori. Costumele în care intră în scenă actorii și figuranții nu respectă hainele de epocă din secolul al 14-lea, în care are loc acțiunea piesei lui Alexandru Davila. Sunt făcute din materiale simple, fără broderii și accesorii prețioase, care ar fi fost probabil greu de purtat într-un spectacol în aer liber. Ele reproduc mai degrabă imaginea noastră – construită din frânturi de informații provenind din filme, lecturi, desene din manuale sau imaginație pură – despre cum ar trebui să arate domnitorii din Evul mediu românesc. Într-o scenă care se joacă foarte aproape de spectatori îți sare în ochi materialul ultra-contemporan al pantofilor purtați de actori, un fel de vinilin ieftin, în culorile pământului, încercând fără succes să imite patina timpului. Cu siguranță nu costumele au făcut să crească bugetul spectacolului.

Seara de 9 iunie a fost una cu totul specială fiindcă întâmplarea a făcut că am parcurs în ea trei tipuri de spectacol, și am făcut parte voit din două dintre ele, intersectându-mă neintenționat și cu al treilea.

Trecând de la unul la altul ca un *flâneur* în inima orașului, mi-a devenit și mai evident ceva ce știam deja: spectacolul a pătruns într-o asemenea măsură în viața noastră cotidiană, încât nu putem să nu devenim cât se poate de conștienți de "costumul" pe care îl purtăm în funcție de "spectacolul" la care luăm parte. De aceea am evocat experiența pentru acest număr special al Caietelor Masca dedicat în special costumului de teatru.

Îmbrăcăm tricoul alb dacă participăm la un meeting declarat a fi împotriva abuzurilor, pentru că albul simbolizează curățenia. Purtăm haine colorate și machiaje multicolore pentru că susținem diversitatea și mergem la marșul Gay Pride. Apoi, ne punem pelerina de in aspru, fără culoare, și ne întoarcem în timp asistând la dilemele morale ale lui Vlaicu-Vodă, coborât din manualul de literatură ca să ia formă 3D și să ne transmită că, de fapt, nimic nu s-a schimbat esențial pe aceste plaiuri.

Costumul ne ajută să ne "topim" în fiecare dintre aceste spectacole și face mai ușoară participarea, care poate merge până la adărea deplină la retorica spectacolului cu pricina. Poate că cel mai greu în asemenea situații este să rămâi tu însuși, cu gândurile și părerile proprii, indiferent de spectacolul la care participi, cu sau fără voie, sau de ce costum porți.



Arhiva MASCA ■ Clovnii / 2013 / scenograf: Sanda Mirache / foto: Dana Mîrîcă



TEATRUL ȘI CETATEA
Mihai Mălaimare*COSTUMUL ÎN TEATRU*

Teatrul este o artă sincretică, una în care își dau mâna într-un colosal efort de subjugare a atenției și sensibilității publicului numeroase alte arte, muzică, literatură, dansul, pictură, arhitectură. Unele dintre ele se regăsesc în obiectul unei arte de sine stătătoare, extrem de importantă pentru teatru, *scenografia* (Antonio Caimi – pictor italian și biograf al unor artiști o denumea în 1862 “Arte scenografică”). Aceasta ar fi arta de a crea decoruri și costume care să fie în consens cu viziunea regizorală, să o susțină, să o justifice și să-i dea forță.

Costumul a existat dintotdeauna, se confundă cu teatrul, face parte din chiar esența lui, pentru că dacă pe scenă ceea ce se realizează este viziunea unei alte lumi, una care nu doar povestește dar și încearcă să găsească soluții la dilemele conflictului propus, atunci el este participant activ la această subtilă construcție, alături de actor. Costumul teatral nu este doar o haină care îmbracă un corp apărându-l de frig, căldură sau intemperii, așa cum este costumele cotidian (deși nici aici lucrurile nu sunt chiar atât de simple dacă stăm să ne gândim, de exemplu la ceea ce înseamnă modă), el este un element activ, fundamental în construcția senzațională pe care regizorul și actorul o realizează pe scenă.

Aș adăuga, amintindu-mi de condiția mea fundamentală de actor că, după premieră, când rămân singur, față în față cu Publicul, Costumele este prietenul cel mai sigur, suportul cel mai solid, certitudinea pe care se sprijină toate îndoielile mele de interpret și, nu de puține ori, confidentul mut al încercărilor prin care sunt obligat să trec.

Costumul este strâns legat nu numai de actor, ci și de spectacol și de spectator. Vom urmări pe rând aceste conexiuni cu sentimentul

că într-un fel facem și un gest de a repune în drepturi un element de teatralitate tratat adesea cu neglijență, privat de locul ce i se cuvine în pedagogia artei actorului și uneori ocolit chiar de către cei care ar fi de drept părinții săi, scenografii.¹

Costumul de teatru și Actorul

Orice apariție a actorului pe scenă este însoțită de un costum, iar dacă hainele actorului sunt cele pe care le poartă pe stradă (se mai întâmplă) atunci se petrece ceva cu adevărat straniu, hainele se transformă în costume, capătă o altă identitate, par a avea un altfel de croi, definesc cu totul altceva.

Din punctul de vedere al actorului, costumul apare atunci când face prima probă la croitor în compania scenografului și a regizorului. Întâlnirea aceea este esențială pentru ceea ce se va numi ulterior dualitatea actor – personaj. Materialitatea Costumului, culoarea, greutatea, croiala vor stârni în actor forțe de nebănuire pentru un profan. Costumul își face atunci cunoscută personalitatea și dacă este dragoste la prima vedere, atât el cât și interpretul vor aștepta cu nerăbdare marea întâlnire, momentul în care Costumul – “la gata” este adus la scenă și se face așa numită paradă a costumelor unui spectacol. Îmbrăcat, Actorul devine Personaj, iar Costumul se instalează în existența proprie ca un gospodar grijuliu care se simte stăpân pe casa lui. Se petrec atunci două lucruri incredibile: vezi actori fericiți care parcă dansează mișcându-se în și cu Costumul lor și vezi actori bosumflați, nemulțumiți, cârtitori, refuzând cu reproșurile lor una dintre clipele de fericire ale scenografului și regizorului deopotrivă.

Pedagogia teatrală, cu foarte puține excepții, nu acordă din păcate un spațiu adecvat definirii relației pe care actorul trebuie să o

1 Pare o afirmație oarecum șocantă dar, da, am văzut scenografi care fac doar decoruri și alții care fac doar costume. Sigur, poate există o anumită preferință manifestată față de una sau alta dintre laturile aceleiași arte dar să admitem și chiar să acceptăm ideea că faci fie una, fie cealaltă este un pic cam aiurea. Costumul este parte din gândirea estetică asupra modului în care există spațiul scenic, este un fel de décor în mișcare... Și totuși, da, există și această hai să-i zicem așa, anomalie.

aibă cu Costumul. “Nu există roluri mari sau roluri mici, există doar actori mari și actori mici” este un dicton de notorietate în lumea teatrului și care include și costumul în această specială ecuație care este spectacolul. Un profesor care se respectă ar trebui să-i ferească pe studenții săi de incapacitatea de a se bucura de prima mare întâlnire cu Costumul pentru că există acolo niște energii absolut necesare evoluției ulterioare a vieții personajului. Sigur, vorbim aici și despre caracterul actorului dar un profesor adevărat știe să modeleze asperitățile care nu au ce căuta în lumea scenei. Modestia poate fi și învățată, iar puterea de a te bucura la întâlnirea cu Costumul este element de ritual. Dacă vrei să te iubească un costum trebuie mai întâi să-l iubești tu pe el și să-l accepți așa cum accepți un copil chiar dacă este mai slab sau mai gras decât te așteptai să fie. Drumul pe care urmează să meargă personajul și Costumul sau este mai scurt sau mai lung, dar este pe marginea prăpastiei (teatrul nu este o drumeție pe asfalt) și încrederea este marea taină a iubirii pe scenă.

Actorul vine la prima întâlnire cu Costumul cu o mare parte din lecție învățată, costumele și decorurile vin de regulă pe la mijlocul muncii și adesea chiar mult mai târziu (de ce oare toți scenografii vopesc ceva cu un minut înainte de a intra publicul în sală?), personajul este deja constituit, are “vorbele și mișcarea cu el” dar s-a mișcat până acum în niște haine care l-au slujit și ele cum au putut, așa numitul “costum de repetiție” pe care tocmai îl va arunca (câtă tragedie mută în acest gest!) pentru a-și cucerii strălucirea care, evident, îi lipsea la prima repetiție. Costumul se așază peste construcția de până acum realizată de actor sub ochiul atent al regizorului și în senzaționalul proces de dezvoltare fotografică apare din neant Personajul. Îl vezi efectiv, există în mod real, este o entitate de sine stătătoare, din clipa aceea începi, ca regizor, să-ți mai domolești bătaile inimii, iar ca actor să te simți urcat în șa. Privești și nu mai știi cine ce este. Aveai o mână de actori care s-au adunat și au tremurat de nerăbdare să intre în Costumele lor care, la rândul lor i-au așteptat înghesuite decent pe stendere. S-au îmbrăcat și dintr-odată actorii au dispărut pentru a apărea personajele care încep să se învârtă, să umple scena, să o transforme, să-i dea sens. Ședința se termină și în față ochilor tăi (de regizor) ai în față niște actori care nu mai sunt actori pur și simplu, ci actori – personaje, iar când te uiți

spre cuiere nu mai vezi Costume pur și simplu, ci personaje pe cale să uite cine le este actorul. De multe ori m-am surprins ca actor strigând “cum mama dracului ies eu din chestia asta”, “unde sunt eu” și pentru o fracțiune de secundă am fost șamanul rătăcit și înspăimântat.

Dar în teatru dacă această fracțiune de secundă este prea mare șamanul din mine ar putea să nu mai găsească drumul înapoi. Aceasta este una din laturile primejdiei în teatru, dar asta este altă poveste.

Dacă teatrul nu este magie habar n-am ce este!

Costumul este el însuși “actor” căci este încărcat de semnificații și definește emoții prin formă, culoare, raport față de lumină, este deci un perfect dispozitiv retoric. Ca obiect neanimat aparține în același timp spațiului în care este încadrat și din care face parte, este un element al acestuia. Numai că atenție, costumul este o ființă vie!

Costumul de teatru și spectacolul

Am văzut că personajul pare a se întrupa definitiv la întâlnirea cu Costumul care îi dă statutul social și vârsta. În plus, Costumul oferă elemente definitorii privind caracterul personajului și are astfel un rol foarte important în capacitatea spectatorilor de a diferenția personajele, de a le recunoaște, de a le plasa în țesătura complicată a intrigii. Este un fel de reper pentru spectator.

Spectacolul este aidoma unei picturi semnate de un maestru. Sunt acolo lumini, umbre, penumbre, spații întunecate, spații de trecere, spații de exprimare, luminile refac spațiul și îl redefinesc, iar printre toate aceste repere Costumul se plimbă seniorial ducând cu el semnificații profunde, menținând publicul într-o stare de confort activ, singura în stare să-l apropie de *catharsis*.

Costumul aduce în spectacol elemente informaționale importante în ceea ce privește epoca în care se petrece acțiunea, statutul social al personajului, registrul comic sau dramatic în care se plasează spectacolul. Definește, dă viață, susține decorul pe care îl domină sau îl pune în evidență.

Mai participă la ceva, chiar dacă acest lucru este imposibil de cuantificat căci, măcar teoretic, poate afecta pozitiv gustul artistic al





Fuga de Bach in cartier / 2009 / scenograf: Sanda Mitrache / foto: Mihai Mălaimare

Arhiva MASCA

privitorilor. (Teatrul nu este doar un mijloc de distracție, ci și o modalitate sofisticată de educație estetică).

În plus, este un extraordinar mijloc de publicitate (cu cât costumul este mai extravagant cu atât va atrage mai tare publicul la spectacol). Îmi amintesc de cortina făcută de Radu și Miruna Boruzescu la *Chirița* în regia lui Horea Popescu la Teatrul Național din București. Era absolut senzațională, o imensă tapițerie cuprinzând Costumul fabulous al Chiriței, te fascina pur și simplu, nu-ți puteai desprinde ochii de el, iar când se deschidea și o aveai în față pe Draga Olteanu îmbrăcată exact în acea rochie, aveai sentimentul că actrița avea cel puțin 20 de metri înălțime, că erai un pitic într-o lume uriașă. Efect extraordinar, gândit de niște scenografi artiști, un Costum care te urmărea, te subjuga, trăia singur uneori, îi lua pe actori cu el într-un turbion nestăvilit și care, chiar când a îmbătrânit și s-a văzut aruncat undeva în magazia teatrului, avea demnitatea unei existențe model. Straniu, dar eu îndrăznesc să pun pe același plan destinul Costumului Chiriței cu acela al măștilor lui Sava pentru Macbeth. Au trăit furtunos și au îmbătrânit fără să ceară ajutor.

Costumul de teatru și spectatorul

Chiar dacă are în față actori celebri care ar fi putut să-l determine să aleagă să vizioneze tocmai spectacolul în care joacă, Costumele cu care aceștia intră în scenă exercită asupra spectatorului o forță de atracție ieșită din comun. Atât de mare este ea, încât se va îngropa pur și simplu în fotoliu și dacă este o ființă mai specială din punct de vedere emoțional se va trezi mânuind actorii și Costumele lor, luminile și chiar profunzimile false ale decorului pictat în tehnică trompe l'oeil, va accepta finaluri sau va descoperi singur soluții pentru a le schimba în folosul său. Sunt multe elementele care vor determina o astfel de condiție a spectatorului, dar între toate Costumul pare a avea rolul pe care un drapel fluturând îl are în menținerea surescitării unui uriaș miting. Costumul se identifică în mod clar cu personajul și în cele din urmă cu actorul, spectatorii amintindu-și mereu costumul colosal în care l-au văzut jucând pe actorul preferat.

În măsura în care acceptăm că teatrul nu este realitatea cotidiană, nu este viață ilustrată, ci un alt tip de viață, Costumul este și el expresia unei alterități. El definește vizual o situație paroxistică, una ieșită din comun și ca atare este încărcat de semnificații, poartă semnele inventivității poetice și ale creativității scenografului.

Să ne plimbăm un pic pe larga cărare a teatrului universal în căutarea celui care dintotdeauna a fost Costumul.

Mai toate istoriile vorbesc cu seriozitate despre începuturile teatrului referindu-se la experiența grecilor, adică undeva în preajma secolului V î.e.n. Este probabil că istoria omenirii va trebui împinsă mult înainte, noile descoperiri arheologice afirmând că au existat civilizații mult înaintea celei căreia îi aparținem, că unele au fost extraordinar de evoluate și este de crezut că și ele au cunoscut experiența teatrului. În Egiptul antic, de exemplu, se juca teatru chiar dacă acesta pare să fi fost doar pentru inițiați și numai în cadrul unor ceremonii speciale. Există însă niște papirusuri care par a avea indicații de joc scenic, de montare și chiar o imagine în care apar niște personaje albe cu costume negre despre care se crede a fi personajele dramei și altele de culoare neagră îmbrăcate cu costume albe despre care se crede a fi membrii corului. Cel care semnalează acest lucru este Andre Degaine într-o senzațională *Istorie desenată a teatrului universal*, și chiar dacă lucrurile nu sunt deloc elucidate, ipoteza mi se pare foarte plauzibilă, teatrul fiind însoțitorul de bază al ființei umane, indiferent când a trăit ea. Majoritatea autorilor fixează în modul cel mai general o preistorie a teatrului marcată de lupta omului pentru existență, pentru locul cel mai râvnit pe scara forței și inteligenței, teatrul revendicând ceremoniile dansante pentru norocul la vânătoare, machiajele savante și stranii, dar mai ales Costumele deghezării vânătorilor preistorici, măștile impresionante care au continuat să existe și în serbările dedicate zeilor. Categorie, Costumul era într-o formă de zile mari, ascundea și revela în același timp, atrăgea energii colosale, proteja și ținea la respect. Peste tot era la fel chiar dacă, europeni fiind, ne extaziam în fața Costumelor și măștilor africane, sau a celor asiatice. Și asta probabil pentru că timpul a fugit mai iute pe bătrânul continent, iar locuitorul lui s-a trezit mult mai devreme singur și depeizat în jungla de beton a marilor orașe. Extraordinară formă, culorile incredibile, savantul amestec al materialităților, dimen-

siunile uneori depășind imaginația a acestor Costume preistorice ne pot face să tremurăm de nerăbdare în așteptarea deciziei istoricilor de a împinge granițele existenței umane ceva mai încolo, fapt care ne-ar determina, cred, să ne imaginăm și cum era “teatrul acelor vremuri”.

Cum însă 25 de secole înseamnă ceva să pornim la drum cu teatrul Greciei arhaice.

Spectacolele se derulau în amfiteatre în aer liber, numărul locurilor era în general mare, căci teatrul avea în primul rând un rol social, era un mijloc de informare și de educare. Distanța relativ mare între spectator și scenă au determinat prima invenție în ceea ce privește Costumul: existența coturnilor (cam 20 de centimetri înălțime), ceea ce desigur a dus la modificările firești ale dimensiunilor Costumului care, împreună cu masca (și ea supradimensionată) crea un ansamblu probabil teribil de impresionant. Costumul în teatrul antic varia funcție de genul teatral în care era implicat: tragedie sau dramă.

În Tragedie: Costumele personajelor erau ample, somptuoase, tunici flotante și coturni. Mânecile costumelor foarte largi pentru a favoriza gestică. Culoarea purpurie era rezervată prințeselor și regilor. Accesoriile mai ales erau extrem de semnificative: sceptrul purtat de regi, armele purtate de eroi și războinici, diademele purtate de regine și prințese. Mantia juca și ea un rol deosebit de important.

În Comedie: Costumele erau mult mai simple, iar încălțările obișnuite. În plus, Costumele urmau un adevărat cod vestimentar: toga pentru libertți, manta pentru cel care călătorea, mătase galbenă pentru curtezane, tunici pentru sclavi și rochii pentru femei (erau jucate de bărbați). Bărbații purtau de obicei un falus, iar “femeile” păr pubian (umorul era destul de frust, ca să zic așa). Accesoriile erau de asemenea încărcate de semnificație: peruci roșcate pentru sclavi, albe pentru bătrâni, un nas borcănat pentru un om rău, o cocoașă pentru un filozof. Masca era un accesoriu extrem de important și era realizată din coajă de copac, din mătase presată sau lut ars.

Nefiind un teatru popular, ci unul civic (Roland Barthes), teatrul antic trebuia să răspundă unor comandamente foarte precise, iar Costumul făcea parte dintre ele.



Costumul merge triumfal în tot ceea ce a însemnat “teatrul antic” și se răsfață efectiv în dramele liturgice ale Evului Mediu, în Miracolele secolului al XIV-lea derulate în fața bisericii și apoi mai ales în Misterele secolului al XV-lea când teatrul a cucerit marile spații publice și, pentru a fi impresionant, folosea sute de figuranți, care alegorice imense, Costume ieșite din comun și texte cuprinzând mii de versuri. Costumele mai ales trebuiau să fie somptuoase, vizibile pentru mulțimea imensă care le admira și mai ales semnificative pentru personajele pe care le reprezentau. Materialele din care erau făcute erau scumpe, cădeau voluptuos, iar costumele erau considerate obiecte prețioase și erau depozitate cu grijă la sfârșitul spectacolului, urmând a fi refolosite anul viitor (mă gândesc la aproape nefireasca grijă cu care își împachetau unchii mei costumele pe care le foloseau la sărbătorile de iarnă, o grijă emoționantă și misterioasă în același timp).

Secolele XVI și XVII marchează așa numitele “epoci de aur” ale teatrului elisabetan, teatrului italian, spaniol, francez. Este “timpul autorilor” și fiecare națiune s-a străduit să dea istoriei universale a teatrului nume echivalente cu capodopera și geniul. Nu prea multe lucruri de semnalat în privința Costumului. Mai toate aceste experiențe continuă oarecum existența în aer liber (teatrul elisabetan are acoperiș deasupra scenei și a stalurilor, publicul obișnuit stând în picioare în fața scenei și fără acoperiș deasupra capului, teatrul spaniol preferă spectacolele în curtea hanurilor), condiția trupelor este aceea de ambulant, cel mai adesea în proximitatea sărăciei, așadar Costumele trebuiau să fie folosite la limita rezistenței și chiar transformate pentru spectacolele următoare. Asta nu însemna că erau sărăcicioase, cel puțin în ceea ce le privește pe actrițe (în sfârșit apăruseră, a dispărut liniștea din cabinele teatrului și scenografii și regizorii au început să zâmbească tot mai puțin) nici nu se punea problema.

Aceasta este perioada în care Costumul câștigă în demnitate căci, din punct de vedere spectacologic este singur pe scenă, singur cu actorul. Decorurile sunt minimaliste, în general pânze pictate în *trompe l'oeil*, spațiul scenei nu este aglomerat, așadar Costumul este privit continuu, se pune în fason, trăiește, sărăcăcios dar mândru, un fel de Don Quijote ridicându-se imperial din praf. Sigur, Regele Soare vrea spectacol și îl are, vrea eleganță și nimeni nu îndrăznește să vrea

altceva, în drumul spre Versailles are parte de tablouri vivante (un fel de strămoși ai statuiilor vivante actuale) de o opulență și eleganță nemăintâlnite, El însuși urcă pe scenă și joacă (se spune că arată splendid) iar Costumele lui trebuie să răscumpărau cu vârf și îndesat cumpătarea celor ale trupelor ambulante. Să-i dăm Regelui ce-i al lui!

În exact aceeași perioadă se petrece însă ceva colosal în teatrul Italian și apoi în mai toate experiențele teatrale europene. Este vorba despre *Commedia dell'Arte*. Măști și Costume unice, tipice, aproape mereu aceleași, căci un Arlechino era aproximativ la fel îmbrăcat fie că făcea parte din Gelosi fie că juca la Confidenti. Actorul și Costumul său fac un fel de pact, *nimic fără performanță* și teatrul trăiește o nebunie care nu avea să se mai repete, de care ne este dor tuturor și de la care ne reclamăm cu toții (mai ales când îmbătrânim, nu ne mai țin genunchii, dar ne dăm mari cu amintirile).

Teatrul merge mai departe, apar vizionarii, Gordon Craig, Adolphe Appia, Antoine, Copeau, Cartelul cu Jouvet, Dullin, Baty și Pitoeff reformează tot, Costumul nu are timp să răsuflă, publicul vrea mereu noutăți, iar acestea sunt mai degrabă apanajul textului, al felului de a juca și mai puțin al decorului sau Costumului.

Marele Război se termină și artiștii încearcă să propună un fel de medicament social care să poată pansa rănilile și să ofere uitarea. Futurismul în Italia și Școala de la Bauhaus în Germania încearcă să aducă pe scenă Omul Nou, un fel de mașină în mijlocul mașinilor (Andre Degaine). Ei, și aici Costumul marchează din nou: balet mecanic, Costume din plastic, apariții care, chiar dacă nu lasă urme adânci, colorează cumva ternul costumelor teatrale și ne arată că gândirea lui Gropius cu privire la "Teatrul Total" avea să deschidă drumul scenelor de tip *transformer* care apar precum ciupercile în anii 50 – 60. Rușii nu sunt nici ei mai prejos, Stanislavski și Mayerhold caută și schimbă tot ce pot, Piscator și Brecht în Germania se alătură efortului redescoperirii teatrului. Antoine vrea naturalism, Lugne – Poe cere simbolism, Stanislavski nu simte decât realismul și Mayerhold vrea stilizări. Costumul se plimbă năuc. Mai toată lumea se interesează de arta actorului, Costumul nu are soarta decorului, alungat și schingiuit, dar nici nu se întâlnește cu marea provocare.

În paralel cu teatrul, Circul strălucește în întreaga Europa și evident peste Ocean, Costumele Clovnilor și mai ales ale acrobaților sunt extravagante. De aici și până la Cirque du Soleil cu ale sale Costume nemaivăzute nu este decât un pas. Filmul năvălește și el, aduce nebunia trucajelor și miracolul se aprinde din nou, căci filmul poate orice, poate totul și Costumul parcă respiră ușurat. Spectacolele secolului al XX lea propun *imaginea* ori asta nu se poate face excluzând Costumul, nuditatea (cel mai extravagant costum) sau delirul imaginativ al scenografilor redau teatrului misterul, competitivitatea, aureolă care le trece fără vamă peste spaima anului 2000 prăvălindu-se într-un secol, al XXI-lea, care aleargă ca nebunul nici el nu mai știe încotro și de ce.

O nouă ideologie artistică se naște în anii '70, teatrul de stradă își propune să vindece omenirea de singurătate și se aruncă tânăr și nesăbuit în luptă, are parte de adeziunea necondiționată a oamenilor și este pe cale să-și definească un program estetic propriu care să-l plaseze, dacă nu în afara teatrului așa cum îl știm de mai bine de 25 de secole, măcar într-o poziție privilegiată căci are forță, inventivitate și nu suferă deloc de simțul ridicolului care ar fi mortal. Costumul, oarecum invidios pe grija arătată atâta vreme doar artei actorului i se alătură și paleta devine dintr-un foc incomensurabilă. Costume din vopsea, din cauciuc, din lut, din apă, din fum, costume respirând, aprinzându-se, gonflându-se din nimic, Costume cu lumină în interior, Costume reflectorizante, nimic nu scapă scenografilor, totul poate fi Costum, totul poate uimi, poate lăsa cu gura căscată o mulțime de oameni, Costumul dansează o farandolă drăcească cum numai în gravurile despre Balli di Sfessania ale lui Callot am mai văzut. Statuile vivante – momentul de vârf al teatrului stradal - confecționează Costume dintre cele mai trăznite, frizând imitarea până la firul de praf al materialității alese (marmură, fier, piatră, lemn, lut, bronz, etc.), iar mie îmi vine să râd de mărunțea teatrală a așa numitului curent *underground* și mă simt ca un actor de Commedia față cu o scenă din teatrul academic jucată de amatori.

Dar, fiecare cu ale lui, există slavă Domnului încă destui spectatori care să ne vadă pe toți, iar la fiecare spectator pe care ei îl numără când intră în sala, eu, cu teatrul stradal adaug cel puțin zece. Ce mă liniștește este că descopăr că și noi și ei ne dorim oarecum același lucru,

un public sănătos, educat și îndrăgostit de teatru. Stăm pe meterezele teatrului și ne uităm în jur, apoi ne uităm unii la alții, ne îndesăm în Costumele noastre și ne gândim la ce vorbă mare le-a spus Creangă celebrilor săi confrăți de literatură de la Junimea: ”Știu că sunt prost, dar când mă uit în jur parcă prind curaj!”

Sus pe metereze, Actorul și Costumul său, Regizorul, Scenograful își încing armele în vederea unei bătălii, aidoma celor 300 care i-au înfruntat pe perși, o bătălie pe care o vor pierde căci n-ai cum să câștigi înfruntând un secol în care oamenii stau ca nebunii pe Facebook când tu le propui cultură. Este o bătălie care se pierde, dar care trebuie dusă pentru că este singurul titlu de glorie care ne-a mai rămas. Ce face Costumul? Își face un *selfie*, se dă grande ca o gospodină care-și face reclamă la murături și-și numără *like*-urile.

Teatrul mai este magie? Ar trebui să fie pentru că altminteri habar n-am ce este!

Masca și Costumele sale

Abia trecuseră zilele cu gloanțe ale anului '89 și am decis, împreună cu Anca să facem un teatru. Puteam hotărî orice, la urmă urmelor eu nu mai trebuia să dovedesc nimic în teatru (așa credeam atunci), dar am dorit să facem un teatru. Nu știam cu ce ne vom confrunta, credeam că putem face un teatru altfel și încă mai credem asta.

Primul spectacol a fost *Clovnii*. În fapt, era un spectacol reluat după cel pe care îl făcusem la Teatrul Național și prima problemă a fost tocmai cea a Costumeelor. Erau vremuri aiurea și a fost relativ simplu să-mi iau costumele de la Național și să le aduc la Masca. Nu le-aș fi lăsat acolo pentru nimic în lume, chiar dacă aș fi făcut o fabrică de bere în loc de teatru, Costumele mele ar fi rămas cu mine. Și cu mine au rămas și cele de la *Clovnii* și cele de la *Mantaua* și cel de la *Actorul*. Era ca și cum familia se reunise și nimic din încercările prin care aveam să trecem în legătură cu nefericirea de a nu ni se fi alocat o sală la înființare nu au mai contat.

Costumele mele au trăit în *Clovnii* din nou, au înflorit din nou, au avut practic o nouă viață și aş îndrăzni să afirm că una mult mai puternică, mult mai adevărată. Era un spectacol din care am scos toate cuvintele, am făcut alte scenete în care nu era nevoie de cuvânt și probabil din această cauza Costumele au trăit atât de mult, atât de furmos. “Ai să îmbătrânești și spectacolul acesta se va juca” – spunea Valentin Silvestru la premiera cu *Clovnii* de la Național și da, am îmbătrânit alături de el. *Clovnii* a cunoscut ca spectacol câteva variante, inclusiv cu alt fel de costume dar acestea, făcute atunci de către tânărul student la scenografie Nicolae Stanciu au rezistat, au fost cele mai bune, sunt și acum, ne așteaptă parcă să le acordăm încă o șansă pe care mai mult ca sigur că ar merita-o.

Au fost costumele unei teme de cercetare, căci *descoperirea propriului clown* a fost una asupra căreia ne-am aplecat o foarte bună bucată de vreme. Dincolo de variantele făcute pentru sală sau stradă, am creat câteva spectacole de clovni pentru străinătate și care au fost jucate în săli de câte 5000 de spectatori în turnee lungi și, aş îndrăzni să spun, chiar semnificative. Costumul meu din spectacolul de la Național m-a urmat și în Actorul ca un Sancho Panza credincios și uneori mă trezesc gândindu-mă la el cu sentimente absolut umane.

Multe dintre costumele noastre au lăsat în sufletele actorilor amintiri splendide, sunt sigur, dar cele care se reclamă din nou de la o temă de teatralitate sunt cele realizate pentru statuile vivante, la toate edițiile Festivalului nostru existând câteva care puteau concura de la egal la egal cu cele realizate în străinătate. Situația acestora este una paradoxală, strălucesc în Festival, continuă să joace câteva luni după aceea și intră în uitare, căci vin altele la rând, în fiecare an, la fiecare ediție noi propunând teme noi. Doar unele dintre ele mai au din când în când câte o șansă, dar numai acelea care au aparținut actorilor angajați. Celelalte, cele care au jucat alături de actorii angajați pe termen scurt și care au plecat la sfârșitul stagiunii estivale, intră în magazie pentru totdeauna cu o tristețe, iarăși, cât se poate de umană.

Trebuie spus ceva în plus despre aceste Costume de statui vivante. Se deosebesc de cele obișnuite, construite la spectacole vorbite prin faptul că sunt unice, sunt construite pentru configurația unui

actor și nu pot fi transformate fără a fi distruse (mă refer mai ales la cele tratate special cu substanțe care schimbă constituția materialului). Relația Costum – actor este aici indestructibilă, este puternică, Costumul este în acest caz o “mască” în care sunt înmagazinate energiile celor care le-au creat deopotrivă cu acelea ale actorului care le-a purtat. Dacă vom face vreodată un muzeu al Teatrului Masca, aceste Costume își au de pe acum locul asigurat.

Am crezut dintotdeauna că scena este un loc magic, un spațiu în care totul este posibil, un loc al întâlnirilor de gradul trei, din acelea care îți pot schimba viața. Am spus-o mereu tuturor și nu am încetat să o fac nici atunci când am zărit în ochii celor care mă ascultau neîncrederea sau și mai rău, indiferența. Semințele trebuie să cadă în brazdă proaspătă, nu pe piatră, pentru ca să-ți poți permite să aștepți rezultate. Cine nu crede nu are parte de revelație (vezi Roza lui Paracelsus – Borges) dar eu am continuat să mărturisesc ceea ce am trăit ca actor, ceea ce am învățat, ceea ce am descoperit și o voi face câtă vreme voi trăi pentru că sunt convins că există și urechi care știu să asculte și minți și suflete care chiar pot înțelege. Și în această lume misterioasă, cu lumini și sunete venite parcă de altundeva, Costumul este un fel de fir al Ariadnei, jalonează speranțele, însoțește victoriile și stabilește capul de pod care înseamnă certitudinea unui destin nimerit. Într-o lume teatrală preocupată, aș zice, excesiv de reforme în domeniul artei actorului sau al artei spectacolului, faptul că noi vorbim despre *Costumul în teatru* mi se pare un demers cât se poate de interesant, pragmatic și profesionist căci, între două tentative de reteatralizare, teatrul trebuie să meargă înainte, trebuie să stârnească emoție, să pună întrebări, să găsească răspunsuri, să consume mediocrități, să nască genii, să fie, cu alte cuvinte, panaceul greu încercatului suflet omenesc.

P.S.

Într-o seară a anului 1973 se stingeau luminile la ultima reprezentație în care jucam ca student. Cred că era “Vilegiaturiștii” de Gorki, jucam Dvoietocie. Se lăsase o liniște aproape nefirească, nimeni nu spunea nimic, fiecare dintre noi încerca să se strecoare cât mai nevăzut și neuzit, ca și cum am fi vrut să păstrăm cât mai mult în

amintire sunetul extraordinar al aplauzelor de sfârșit. M-am schimbat, am pus costumul pe umeras și am plecat cu el la magazie pentru ca să-l pun în cuierul obișnuit și atunci am realizat că nu ne vom mai întâlni, că acesta a fost ultimul spectacol, că nu mai sunt student, că viața de actor începe din acest moment și că nu știu ce mă așteaptă, că nu pot nici măcar să ghicesc, că nu am niciun fel de certitudine și mă uitam la “costumul meu” și așteptam de la el un semn și m-a lovit un bocet de mireasă și am bocit cu sughituri și mă rugam să intre cineva ca să mă pot opri și nimeni nu intra pentru că toți erau ghemuiți în câte un colț frământându-și tristețile și m-am descărcat de toată emoția cu care am trăit în anii studenției, de toată ambiția nebună cu care mă îmbrăcasem în acei ani, de toate frustrările firești sau prostești. Când am ajuns la fundul sacului l-am îmbrățișat pentru ultima oară și am ieșit. Ușa de metal din fundul scenei a scârțâit fără sunet și am ieșit în stradă prin spate, lasându-mi “costumul” acolo, singur, martor tăcut al tinereții mele. Nu ne-am mai întâlnit și cu siguranță nu ne vom mai revedea vreodată, dar ori de câte ori gândurile mă întorc către clipele acelor ani, alături de dascălii mei, alături de colegii mei, alături de mine stă “costumul” acela de bătrânel simpatic, sugubă și misterios și cel puțin în ceea ce mă privește Dvoietocie nu poate fi îmbrăcat decât așa, cu o pălărie cu boruri mari, o haină ale cărei manșete și revere erau brodate cu catifea neagră, niște pantaloni gri, o vestă în dungi, o cămașă albă și o cravată cu un desen trăsnet, pantofi negri, un baston elegant, un ceas cu lanț, niște inele sofisticate și evident, o mustață pe oală.

În ultima vreme l-am visat de câteva ori. Stă pe scaun, așa cum se vede în fotografia pe care o am găsit-o undeva prin niște sertare, mă privește de sus și spune râzând: vezi că ai ajuns la vârsta mea?



Dvoietodie - Mihai Mălaimare alături de Ștefan Hagima ■ Arhiva MASCA



STRADA CA O SCENĂ de Floriane Gaber

STREET (PERFORMANCE) WEAR

Prin definiție, spectacolul de stradă se desfășoară în spații neconvenționale, deschise pentru un public non captiv. Ceea ce înseamnă că toate elementele care îl compun trebuie să fie adaptate condițiilor în care acesta se desfășoară. Costumul nu este lăsat în afara discuției și se dovedește a fi o parte importantă a caracteristicilor care disting artele în spațiul public.

Artiștii pionieri din anii '70 se inspiră în mod clar dintr-o tradiție de saltimbanci și a imaginii care-i corespunde. Costume în culori vii și paiete rivalizează cu o estetică a cercului sărac, vezi *arte povera*, inspirată de filmul lui Fellini, *La Strada*. Apar „Le Grand Magic Circus” a lui Jérôme Savary, „Le Palais des merveilles” al lui Jules Cordière, Blaguebole, fețele pictate, body-urile mulate și reinventate, și pantalonii evazați, plini de vino încoace. Alții împrumută mai degrabă din vocabularul de stradă: reinterprețări ale copiilor străzii, demonstrații de forță (Sfarmă lanțuri, precum Makoviek), cântăreți de stradă acompaniați la flașnetă, (Non, non, limondierii sunt cei ce cântă la flașnetă) (Annie et Artus), înghițitori de flăcări... La originile lor, artele de stradă contemporane aduc parfumul tradiției și al imaginilor de Epinal.¹

Costumul personaj

În anii '80 a doua generație se bazează pe cultura cinematografică și a benzilor desenate. Costumele sale, ca și intervențiile urbane

¹ O imagine de Epinal, după numele orașului unde au fost imprimate încă din secolul al XVII, definește o imagine tradițională și naivă, în culori vii, în spiritul culturii populare.

(deseori ambulante), transpun mecanica și furia. Creaturile din piele și metal, din *L'Enfer des phalènes* a lui Oposito evocă în același timp motocicliștii din *Mad Max* și războinicii niponi. Numai apariția lor dă fiori și jocul lor, amestecând urmăririi cu mașini, atacuri și dueluri cu sulițe, nu are nici un fel de dificultăți în a-l transpune pe spectator în universul lui *Conan Barbarul*, recent ieșit pe ecrane.

Același zgomot și aceeași energie se regăsesc în *Café gasoil* de la Generik Vapeur, prezentată la festivalul din Aurillac în 1989 într-un spațiu industrial pustiu perfect adaptat pentru estetica spectacolului: metal, muzică live (hard rock la limita punk-ului), curse în mijlocul spectatorilor. *Bivouac*, parada care-i conduce pe aceștia la locul de desfășurare al reprezentației, este realizată de actori costumați din cap până în picioare și machiați în albastru, împingând în fața lor bidoane de aceeași culoare. Zgomotul fierului pe asfalt, decibelii muzicii live aduc publicul într-un soi de transă aproape mimetică, unde prezența „extraterestilor” pare să vină de la sine.

În aceste două exemple costumele este personajul. Spre deosebire de teatrul în sală, unde atenția spectatorilor este concentrată la ceea ce se întâmplă pe scenă, pe stradă orice tulburare sonoră este posibilă. Sirene (de poliție, de pompieri), avioane, elicoptere, zgomote ale traficului, strigăte ale mulțimii, lătrături de câini... tot timpul se poate întâmpla ceva care ar putea perturba derularea spectacolului dacă acesta ar fi construit pentru cutia neagră a unui teatru închis. A juca pe stradă necesită în orice moment adaptabilitate, dar cere de asemenea ca textul să nu fie în centrul propunerii artistice. În anumite circumstanțe (locuri îndepărtate sau plaje orare extreme, dimineața devreme de exemplu) acest lucru poate fi posibil, însă majoritatea spectacolelor de stradă mizează în primul rând pe vizual. De unde și importanța costumului în compoziția obiectului final.

Costumul-referință

Cinematograful nu este singurul univers din care artiștii străzii își iau referințele. Literatura și ilustrațiile sale i-au oferit companiei Royal de Luxe figura lacheilor, îmbrăcați în catifea roșie, care înconjoară marioneta enormă din *Géant tombé du ciel*, ce-l reprezintă pe

Gulliver la sosirea sa la Liliputani. Sportul este deasemenea sursă de inspirație. Costumele cicliștilor cu pantaloni până la jumătatea coapselor, lansați în primul Tur al Franței în 1903 au fost preluate de Generik Vapeur în spectacolul lor *La Petite reine*, care sărbătorește centenarul acestei competiții sportive. [Cf *Masca* n°1].

La aceste referințe literare sau istorice se adaugă o utilizare a uniformelor de lucru care permite actorilor să realizeze personajele în relație cu situațiile puse în scenă. Astfel, artiștii companiei Le Phun creează siluete și chipuri de fermieri, pe care nu le părăsesc timp de patru zile, pentru a interpreta/a trăi *Răzbunarea răsadurilor* (*La Vengeance des semis*). O perioadă îndelungată (patru zile și tot atâtea nopți pentru schimbarea decorului), „jocul” neîntrerupt, deoarece actorii sunt în permanență în văzul publicului, face nesigură această propunere de „adevărat/fals”, pe care costumele contribuie prin valoarea sa de semn recognoscibil s-o instaleze. Într-o dimineață, un cartier se trezește că pe trotuarele și în piețele sale apar, aici o grădină de zarzavaturi, acolo o ogradă cu păsări, dincolo un vițel, sub îndrumarea unei duzini de „fermieri” care-și văd de treabă de-a lungul întregii zile și care nu sunt zgârciți în explicații de tot soiul. Același scenariu se repetă de patru ori, cu excepția faptului că legumele și animalele cresc zilnic (prin „magia” transformărilor nocturne). Personajul „fermier”, identificabil de la prima privire, permite punerea în scenă a ficțiunii și funcționarea ei. Boemii de tip „grădinar verde” nu ar fi avut același impact și ar fi fost primiți diferit.

La Ilotopie întâlnim același demers în spectacolul *PLM* (*Palace à loyer modéré*) când trupa transformă un imobil social într-un hotel, propunând locuitorilor un bar în holul imobilului și un serviciu de curățenie în camere. Grooms, subrete, valeți: nici unul nu lipsește de la apel și ficțiunea este realizată datorită costumelor care reprezintă funcții bine cunoscute. În același timp aceștia îi flatează pe locuitorii puțin înstăriți, oferindu-le servicii demne de un palat și care, prin mimetism, dau dovadă de respect față de locuința lor și față de vecinii lor, contrar obiceiurilor lor. În acest caz „haina îl face pe om” și timp de o săptămână fiecare „crede” sau cel puțin visează o viață unde rufele ar veni proaspăt călcate, unde micul dejun ar fi servit la pat și unde după-amiezile dansante ar înveseli holul imobilului.



Catapulte / foto: Michel Delon

Costumul-referință poate, dimpotrivă, accentua ficționalitatea situației și poate permite artiștilor să-i aducă pe spectatori mai ușor în situații de acceptare, fiindcă „ei știu foarte bine că e doar ca să se distreze”. Astfel, tunicile galben șofran folosite de *Krishnous*, ale companiei Les Goulus [Cf *Masca* n°1] amintesc de adepții lui Krishna care călătoresc din oraș în oraș, cântând ode zeului lor adorat și căutând binevoința occidentalilor.

De la prima vedere referința este clară; ce este mai puțin clar este atitudinea „adepților” care preiau un joc de clown când interpretează niște pelerini cerșetori: apelative „fratele meu”, „sora mea”, persoanele abordate, cererile de pomană.... Dar toate astea, antrenate prin exagerarea jocului se transformă în „dă-mi cartea ta de credit, dă-mi-o pe soția ta...” care provoacă hilaritate spectatorilor, interpelați sau simpli trecători. Aceleași acțiuni performate însă cu alte veșminte ar avea tendința de a îngrijora. Cumva liniștit, publicul *Krishnous-iilor* intră în jocul lor și satira privind sectele și manipularea poate merge mai departe și poate rezona diferit.

Spectacularul

Așa cum am văzut, artele străzii nu sunt ferite de poluarea sonoră. Se poate spune în același fel că nu sunt cruțate de poluarea vizuală de care orașele abundă.

Afișe publicitare, șiruri de vitrine, indicatoare...: ochiul se pierde în dezordinea de informație neîncetată. Confruntat cu un astfel de exces, spectacolul de stradă trebuie să facă diferența, să-și impună universul pentru a-l atrage pe trecător, pentru a compune un public, apoi pentru a-l păstra de-a lungul reprezentației. În acest caz, costumul poate fi de-un mare ajutor pentru deosebirea artistului de un trecător obișnuit.

Fascinată de percuție, compania Transe Express defilează în spectacolul *Tambours* cu tobele sale pe străzile din lumea întreagă încă din anii '80. La origine, acestea sunt inspirate de paznicii rurali din secolul al XIX-lea care, ocazional, anunțau populației știrile impor-

tante. La Transe Express, această figură de Epinal se transformă prin culorile costumului și ale feței. Nuanțele întunecate și sobre de rigoare au fost înlocuite cu nuanțe de verde și galben pe brandenburguri și în machiaj. Aspectul general este recognoscibil, dar scopul fanteziei este ca acești toboșari să pară mai simpatici și mai ales permite să fie reperați în spațiu public supraîncărcat.

Acești veri ai „Spărgătorului de nuci” nu sunt singurele personaje ale Transe Express-ului inspirate de jucării. În *Maudits sonnants*, un soi de bufoni îmbrăcați în culori vii sunt cocoțați pe o floare gigantică, ale căror petale se deschid la câțiva zeci de metri înălțime. Este nevoie de o explozie cromatică pentru a distinge artiștii, muzicienii și acrobații, care se mișcă în aer deasupra publicului. Ideea jucăriilor vine din însăși structura metalică, inspirată de mobilele lui Calder.

Inspirația companiei Délices Dada pentru spectacolul *Da-langue* trebuie căutată în ceremoniile extra-europene. Actorii „mari preoți” și spectatorii „slujitori” sunt integrați datorită elementelor de costum, într-un soi de operă participativă contemporană. Limbajul inventat și ornamentele tunicilor scufundă mulțimea într-un joc de roluri ludic, favorizat de exotismul referințelor.

În aceeași ordine de idei, la înălțime (un mijloc bun de a se face reperat), dar pe catalige, spectacolul *Mefistomania* al trupei Friches Théâtre Urbain rămâne un obiect exemplar al spectacolului de stradă. La fel ca Ariane Mnouchkine care se folosea de elemente din teatrele tradiționale indiene, compania a ales să facă trimiteri la dansurile kathakali pentru montarea mitului lui Faust. Veșmintele largi și bonetele în tonuri de șofran, înfrumusețate cu tușe de roșu și albastru, s-au impus în contrast cu griul orașelor și înfloreau ca o corolă peste verdele copacilor, cu care concureau la înălțime. Mulțimea de spectatori străbătea străzile, precedată de aceste figuri, ieșite dintr-o carte ilustrată și dintr-o civilizație orientală imaginară, *jucând* o versiune transpusă a unui Faust multicultural. Machiajele au accentuat aici aceste efecte stranii, ca răspuns la statura impunătoare a actorilor aflați pe catalige.

Acest exemplu, extrem de elaborat în termeni de dramaturgie și realizare, dovedește foarte bine, dacă mai era nevoie, că apropierea

Délites dada / foto: Michel Delon



dintre spectacolul de stradă și exuberanța carnavalului nu este decât aparentă. În plus, fiind vorba de costume de scenă, acestea trebuie să poată fi folosite și curățate de mai multe ori, spre deosebire de hainele festive, deseori destinate unei singure purtări, într-un anumit sezon. Ori, pentru crearea unui costum de stradă trebuie luate în considerare și condițiile meteorologice. Pentru că sezonul estival este cel mai important, materialele utilizate în timpul acestuia nu trebuie să fie prea călduroase; dar ploaia poate interveni brusc, așa că materialele nu trebuie să fie nici prea delicate. În funcție de gesturi, formele trebuie studiate astfel încât să nu-i deranjeze pe circari sau pe dansatori, care trebuie să fie liberi în mișcările lor. Dar un costum prea simplu riscă, uneori, ca acrobatul să se confunde cu decorul. O propunere mai elaborată trebuie să fie luată în considerare doar dacă nu devine impracticabilă pe un aparat, cum este de exemplu trapezul. Constrângeri tehnice, de asemenea, cunoscute și de artiștii de interior, dar aici înzecite de nevoia de a fi identificabil în mediul urban.

În schimb un „costum utilitar”, aliat al actorului de stradă, poate lua un aspect teribil de practic. Pe vremea când a fost ministru de interne în Franța, Nicolas Sarkozy a afirmat că este necesar ca „surburbiile să fie curățate cu aspiratorul cu presiune”. Luând expresia ministrului la propriu, colectivul Ornic’art și-a acoperit performerii cu perii pe genunchi, pe coate și pe încheieturi și i-a lansat în asaltul bitumului. Au curățat cu mare grijă fiecare parcelă, precum și fațadele băncilor și ale altor instituții ale statului. Interpretare ironică a unui ordin venit de sus, abordat literalmente „la nivelul de jos”. Cu câțiva ani înainte, compania Les Piétons, care avea costumele alcătuite din mopuri și capete de măhuri, ștergea poetic și delicat praful de pe bănci și de pe cabinele telefonice, pentru „a face societatea mai curată”.

La companiile Décor sonore și Oposito, titlul și conținutul spectacolului *Cinématophone*, au inspirat crearea costumelor care îi fac pe actori să fie purtători de difuzoare, îmbarcați într-o derivă urbană, sub conducerea unei dive nebune a celei de-a șapte arte, pierdută în amintirile sale cinematografice.

Costumul proteză

În unele situații, actorul de stradă aproape dispare în sau sub costumul său care devine personaj de sine stătător. Pentru *EconomicStrip*, compania Annibal et ses éléphants a ales să monteze personajele din benzile desenate ale lui Rémi Malingrey. Artiștii au fost acoperiți de proteze corporale pentru a îi face să semene cu eroii de hârtie. De asemenea, protezele craniene din burete au sculptat formele capetelor și coafurile lor, oferindu-le un adevărat aspect de benzi desenate, accentuat de jocul care multiplica stop-cadrul și apelul deseori la filactere.

Alte companii au recurs la costume gonflabile pentru a crea personaje fantasmagorice. În *Perle*, plasticiens volants recunoscuți în întreaga lume pentru abordarea lor extrem de fină și artistică a gonflabilului de mari dimensiuni, adaugă manipulărilor aeriene acțiuni la sol purtate de creaturi ale mării. Acestea sunt actori care, strecurându-se într-o structură gonflabilă individuală, iluminată din interior, reprezentând un cal de mare, o caracatiță ... complet autonomă și capabilă să joace în apropierea publicului, în timp ce alte creaturi marine, lungi de mai mulți metri, plutesc deasupra capetelor.

Foarte poetici, centaurii Companiei din Quidam, din *Fiers à cheval*, oferă spectacolul cavalerilor dispărând într-un costum alb, prelungit într-o structură gonflabilă în formă de ecvideu, luminată și ea din interior. Baletele nocturne, conduse de un maestru de ceremonie în carne și oase, au ceva feeric. Mulțumită ingeniozității costumelor, „spectacolul vibrant” intră într-o dimensiune onirică care pare să dematerializeze interpreții și să plonjeze publicul într-o altă lume, „de cealaltă parte a ecranului”, a filmelor lui Walt Disney.

Dar utilizarea materialului gonflabil nu este singura tehnică ce permite dispariția corpului actorului. *Padoxii* companiei Houdart-Heuclin sunt concepuți ca niște „marionete” la scară umană, haine-piele din burete în care artiștii intră, lăsând în afară înfățișarea și personalitatea lor. Ei se încarnează literalmente în aceste personaje cu trăsături la limita mineralului, de dimensiuni corpolente, pe care doar paltoanele sumbre și pantalonii îi apropie de oameni. Acești Padox sunt simbolu-

rile celuiilalt, ai străinului, celui care este diferit, celui care nu se poartă ca toată lumea, paria respinsă din cauza aparenței sale... După primul moment de uimire față de acești „diferiți”, spectatorul este rapid captivat de atitudinea și comportamentul acestor ființe ciudate, drăguți cu copiii, preocupați să se integreze și să descopere obiceiurile existente ale locului unde au aterizat. De fapt, Padoxii pot călătorii oriunde pentru că sunt muți și se exprimă exclusiv cu ajutorul gesturilor, purtători de valori ca împărțirea în comun și respectul față de ceilalți.

Această blândețe, această rotunjime o oferă în mod deasemenea și *Les Gros* de la compania Off. Aici, actorii sunt înfundați într-un imens colac de salvare, portocaliu și cu capul acoperit de o bonetă mică neagră. Principalul lor mod de a se apropia de trecători este de a-i săruta pe obraz, cu zâmbetul pe buze. Uneori, pentru a scăpa de mulțime, ei pot sări în apă și pluti spre celălalt țărm. Forma corpului lor, care-i apropie de benzile desenate, le dă un fel de stângăcie emoționantă, care amintește de Padoxi, cu care împart atitudini care fac apel la toleranță. Încă o dată, în timp ce unii s-ar putea opri la înfățișare și ar putea clasifica aceste personaje în avatarele carnavalescului, înțelesul acestor costume-personaj merge mult mai departe decât simpla deghizare.

„Non costumul”

Culoarea nu se întâlnește mereu în costumele spectacolelor de stradă. Câteodată, din contră, este aleasă neutralitatea unei culori închise. Astfel, costumele gri ale Companiei N°8 din spectacolul *Homo sapiens bureaucraticus* fac trimitere la „uniformele” (costum trois pièces, taior, fustă sau pantalon) purtate de bărbații și femeile de afaceri. Comportamentul lor excesiv se bazează pe mimică pentru a pune în evidență concurența acerbă care predomină în acest mediu, dar și consecințele teribile ale deciziilor financiare la nivel înalt, asupra vieții cotidiene a fiecăruia. Reluând același principiu în *Monstre(s) d'humanité*, Compania N°8 face ca personajele sale să se deșire literalmente și să sfârșească în zdrențe la finele spectacolului. Costumul devine metafora pentru o lume aflată în decădere programată, ale cărei aparențe respectabile dezvăluie rapid fața aproape animalică.

De asemenea, despre îmbrăcăminte gri este vorba și la Kamtchatka. Această companie spaniolă plasează pe trotuar șase - șapte actori îmbrăcați în costume și paltoane gri închis sau maro, purtând o valiză în mână. Hainele par dintr-o altă epocă, apropiată de cel de-al Doilea Război Mondial. Lipsa de dialog îi identifică ca străini, nu pot comunica decât prin gest și prin privire. Din când în când, ei își deschid valiza care conține un portret alb-negru. Fără ca un cuvânt să fie pronunțat, spectatorul înțelege rapid că este vorba o ființă dragă dispărută. Cine sunt deci aceste personaje care se confundă cu griul fațadelor sau contrastează cu culorile țipătoare ale unei societăți de consum dezlănțuite? Stilul, marcat temporal și culoarea hainelor lor fac din ei călători dintr-o altă epocă, migranți veșnici fără legături. Acest spectacol este și el atemporal.

Alegerea costumelor negre reprezintă mai degrabă o preocupare practică pentru Souffleurs. „*Commandos poétiques*”, comenzile lor poetice susură poezii la ureche de la capătul unui tub lung, negru și el, presupunând că interpretul dispare în spatele situației, că vorbele sunt vedetele și că relația cu spectatorul e întruchipată aproape exclusiv de voce. În schimb, dansatorii lui Willi Dorner au nevoie de bluzele lor în culori tari pentru a fi reperați în interstițiile în care se găsesc, în locuri dintre cele mai puțin probabile, lansând publicul în căutarea *Corpurilor în spații urbane* (*Bodies in urban spaces*).

În cele din urmă, cine spune costum spune absența acestuia, deci nuditate. În stradă aceasta poate pune probleme în legătură cu legislația, dar artiștii folosesc artificii care-i protejează de plângeri, subliniind în același timp mesajul lor. Atfel, *Oamenii culorilor* (*Gens de couleurs*) ai companiei Ilotopie se plimbă goi, doar cu organele genitale acoperite, dar cu corpul pictat în întregime în culori stridente. Însuși titlul este elocvent, franceza descriind „non-albii”: negrii, arabii, asiatici... În spectacol este vorba despre roz fucsia, verde măr, galben lămâie, albastru electric: o gamă întreagă de „rase” inventate, apelând la toleranță.

Compania Pernette într-una dintre *Miniatures* dedicată absenței a îmbrăcat-o pe una dintre dansatoarele sale într-o rochie de hârtie solubilă în apă. După un solo de cinsprezece minute, o ploaie fină a început să cadă peste interpretă care s-a regăsit dezbrăcată (în

maieu și colanți culoarea pielii) dezarmată. Metafora este sensibilă și emoționantă.

În fine, compania Cacahuète chestionează de câțiva ani prezența corpurilor goale și recepția lor în societățile occidentale, navigând, colorând cu umor analiza sa inspirată de situaționistii vienezi². Spectacolul său *Les Vitrines* rămâne un exemplu al genului: aici vedem un om întins pe burtă, cu corpul acoperit de mezeluri, cu două fire de pătrunjel în nări, într-o vitrină a unui măcelar; dincolo un altul în ținuta lui Adam, în vitrina unui anticariat; din nou o fată goală, acoperită cu fructe și legume colorate, Eva în țara zarzavagiilor.

Mai mult decât oriunde altundeva, fără îndoială, costumul și variațiile acestuia rămân un aliat considerabil pentru artiștii de stradă, cu care joacă, pe care se bazează, cu care se confundă și care crează un sprijin incontestabil pentru interpretare.

Traducere din limba franceză de Ioana Gonțea



2 Internaționala situaționistă (IS) - o organizație revoluționară ce dorește să sfârșească cu societatea pe clase și dictatura societății de consum. Grupează mai multe grupuri de avangardă din secolul trecut.





CONTEXT
de Cristinel Dădăl*COSTUMUL – ELEMENT PRE-TEATRAL
DE COMUNICARE NONVERBALĂ*

Spre deosebire de haine și de actul de a te îmbrăca, despre costum putem vorbi din clipa în care ceea ce acoperă corpul depășește utilitatea și are cel puțin o valoare simbolică. Trebuie totuși menționat că la societățile arhaice această relație între funcția practică și cea simbolică nu este atât de ușor de decelat. A pune pe tine pielea unui lup ucis poate părea pentru omul modern un gest simbolic deși, pentru mentalul acelor oameni, putea reprezenta un gest cât se poate de practic. Prin acoperirea cu blana respectivă luptătorul își asuma în chip real spiritul și attributele animalului ucis. Deci, se diferenția și își asuma un avantaj în fața celorlalți membri ai comunității.

Poate că primul costum al omului, în proto istorie, a fost mormântul. Este, de altfel, prima formă de acoperământ a trupului omenesc, cu încărcătură simbolică. Este primul mesaj pe care corpul îl transmite în istorie, prin ceea ce îl acoperă. Primele morminte intenționate sunt atestate în perioada 70.000 – 50.000, în musterian, însă informațiile despre asumarea mormântului, ca element al ritului funerar, se duc până la 100.000 î.d.Hr. Pe un palier simbolic, mormântul certifica credința în continuarea vieții după moarte și asigura un spațiu de depozitare a osemintelor, dar și a lucrurilor necesare continuării activității de dincolo. În alte spații, mormântul era pântecul din care defunctul, așezat în poziție foetală, va renaște. Un astfel de spațiu îl reprezintă comunitatea indienilor Kogi, trib de limbă cibcea din Sierra Nevada de Santa Marta. Observarea ritualului funerar la această comunitate contemporană cu noi numai sub aspect temporal, ne oferă

o fereastră deschisă spre înțelegerea felului în care această comunitate își îngroapă morții de zeci de mii de ani. Șamanul desemnează groapa care va primi trupul tinerei (pentru că în acest caz a fost vorba de o femeie), o identifică prin gesturi ritualice cu mâinile, apoi rostește: *Aici este Satul Morții; aici este casa ceremonială a Morții; aici este uterul. Voi deschide casa. Casa este închisă, eu o voi deschide*. Moarta este înfășurată în pânză albă și tatăl coase giulgiul. E așezată pe un pat de pietricele verzi, scoici și cochilia unui gasteropod. Scoicile îi reprezintă pe membri vii ai familiei, a căror amintire o va lua cu ea. Cochilia reprezintă pe soțul rămas, pentru că printre primele lucruri pe care femeia le va face când se va trezi pe lumea cealaltă va fi să ceară un soț și dacă nu îl va găsi, un membru tânăr al tribului va muri. Apoi încearcă să ridice trupul mort de 9 ori, abia ultima oară reușind să o facă și apoi să îl așeze în groapă. Iată cum mormântul este uterul din care, în urma unei noi gestații de 9 cicluri, mortul va renaște.

Tot sub aspect practic-simbolic - păstrând ideea că ceea ce este simbolic pentru omul contemporan putea să fie cât se poate de practic omului arhaic, la anumite culturi sepultura nu era altceva decât o cămașă de forță, o opreliște în calea revenirii în comunitate sub forma de mort viu.

În afară de mormânt, obiceiul de a vopsi cadavrele cu ocră roșu este universal răspândit; de la Ciu-Ku-Tien până pe coastele orientale ale Europei, în Africa până la Capul Bunei Speranțe, Australia, Tasmania, America până în Țara de Foc.

Dacă până nu demult se data perioada în care strămoșii noștri au început să își acopere corpul (fie că vorbim de plante, fibre, piei de animale sau materiale prelucrate anume în acest scop) la 70.000 – 100.000, ultimele cercetări propun o variantă de aproape 2 ori mai îndepărtată. Prin cercetările genetice asupra ADN – ului puricilor și asupra momentului în care există pentru prima dată o diferențiere între puricele de cap și puricele de haină (mutație care nu se putea produce decât în momentul în care a existat noul mediu de viață la care puricele a trebuit să se adapteze) s-a tras concluzia că putem vorbi de 170.000 î.d.Hr. Ceea ce presupune de fapt o și mai lungă perioadă în spate în care hainele să fi fost folosite, până ce mutația s-a produs.





Arhiva MASCA ■ *Ingerul Alb* / 2013 / scenograf: Sergiu Chihaia / foto: Cristinel Dădăl

Dincolo însă de certificarea unei perioade în care omul a început să își acopere trupul din necesități practice, ne interesează modul în care oamenii își acopereau trupul, sau îl împodobeau, sau îl *completau* cu diferite elemente, pentru a se *costuma*.

Încă din paleolitic găsim oameni înfățișați în picturile de pe pereții peșterilor, surprinși în ceea ce par a fi dansuri, acoperiți cu piei de animale, în alte exemple purtând coarne de cerb sau coadă de cal. Acest tip de costumație este des întâlnit și ține de cultele de tip *Stăpânul Animalelor*, culte care se manifestau printre altele în ritualuri pre-vânătoare, sau în ritualuri de inițiere a băieților tineri și primirea lor în grupul bărbaților care participă la vânătoare. Acestea sunt elemente de costum, care îl diferențiază pe purtător de ceilalți membri ai comunității. De altfel, costumele a reprezentat încă de la început o identificare a statutului special. Astfel, o vestimentație anume au purtat întotdeauna preotul/șamanul, vraciul, conducătorul alfa al grupului de vânători, grupul bătrânilor cu atribuții speciale dintr-o comunitate, marele preot, regele și exemplele pot continua despre funcții speciale în comunitate/societate diferențiate de membri ordinari prin veșminte și ornamente. Ce altceva sunt însemnele regalității – sceptrul, inelul, paloșul, coroana ș.a. - spre exemplu, dacă nu elemente ale unui costum care definesc în mod inatacabil o categorie, în cazul nostru a regalității.

La mesopotamieni, de sărbătoarea anului nou, când se reactualiza ritualic scenariul din Enuma Eliș, regele era despuiat de către marele preot de însemnele regești și astfel devenea, temporar, un simplu om. În cadrul procesiunii, participanții la aceasta mimau bătălia primordială în care armata zeilor s-a îndreptat împotriva lui Tiamat, iar regele, primind alt rând de haine, îl personifica pe Assur, zeu care îi luase locul lui Marduk. Iată cum prin despuiere, pe de o parte, și purtarea unui alt rând de haine decât cel obișnuit, pe de altă parte, o persoană reprezintă simbolic în fața comunității personaje diferite. Regenerarea periodică a cosmosului din haosul primordial era actualizată ritualic prin excese de tip saturnalia, prin răsturnarea ordinii sociale, prin stingerea focurilor și întoarcerea morților, reprezentați la rândul lor de oameni care umblau pe străzi în alt tip de costume: haine vechi, ponosite, cernute cu cenușă, și măști. De altfel, sărbătorile manifestate

prin lupte între două cete de figuranți costumați diferit sunt atestate și în alte zone, cum ar fi în Egipt, Ugarit sau la hitiți.

Dacă regele mesopotamian împărtășea modalitatea divină fără a fi el însuși un zeu, fiecare faraon egiptean devenea la învestire un nou membru al panteonului, și vestimentația sa trebuia să reflecte acest lucru. La egipteni, verbul *khay* – a străluci, era folosit atât pentru a zugrăvi emergența soarelui în momentul creației, sau în fiecare dimineață, cât și prezența faraonului la ceremonia încoronării, la festivități sau în cadrul consiliului privat. Astfel că auriul, redat în haine, în culoare și fibră, în bijuterii și machiaj, reprezenta atributul obligatoriu dar și exclusiv al curții regale.

În cultura pre elenică, dar și în spațiul hitit sau cananeean, haina lungă era prin excelență atributul zeilor și al regilor, deopotrivă. Un alt element al *personajului* era reprezentat de coarnele de taur, animal cu o bogată prezență simbolistică în spațiile amintite dar și altele adiacente. De altfel, în toate aceste zone unde taurul era o prezență mitologică constantă, exista și credința că ceea ce se afla sau era așezat între coarnele de taur devenea consacrat, sfințit.

În anumite momente, costumul nu apărea ca un element care preschimba persoana sau o nominaliza ca aparținând unei anume categorii, ci ca un element care ascundea identitatea reală, care anonimiza, sau mai degrabă reducea purtătorul la ipostasul unui arhetip, membru anonim al unei mase cu o simbolistică de grup. În timpul unora dintre procesiunile ce țin de misterele de la Eleusis, cei care traversau podul peste râul Kefisios erau flancați de oameni costumați și mascați care le aruncau primilor insulte cu funcție apotropică.

În cadrul dyonisiilor câmpenești – pentru că sărbătorile dionisiace erau de patru tipuri, după perioada de tinere și episodul mitic la care făceau racord, se plimba în cetate un falus uriaș (*falofovia*), aveau loc concursuri și întreceri de tot felul dar și defilări de măști și personaje deghizate în animale. În cadrul altei sărbători, din același ciclu dionisiac, se actualiza intrarea lui Dionisos în cetate. Astfel, era purtată o corabie așezată pe patru roți de car, iar în corabie se aflau personaje reprezentând pe Dyionisos, ținând o viță de vie, dar și 2 satiri goi cântând din flaut.

Dacă vorbim de misterele ce țin de cultul dionisiac, menadele erau îmbrăcate, în timpul ritualurilor, în piei de căpriori, încununate de iederă, încinse cu șerpi, purtând și alăptând la sâni unele pui de căprioare, altele căței de lup. În cadrul aceluiași cult, neofiții erau diferențiați de adepții inițiați prin faptul că primii apăreau frecați cu făină și cu argilă, iar cei de pe urmă erau încununați cu mărar și rămurile de plop alb. Novicii își freacă fața cu făină, cenușă sau o pudră din argilă pentru a fi la înfățișare ca fantomele, și asta pentru că ei suferă o moarte ritualică.

În forma religioasă a daoismului, țelul ultim al adepților era dobândirea imortalității fizice. Ideograma pentru cuvântul *nemuritor* (Xian), figurând un om și un munte, sugerează un eremit. Dar formele cele mai vechi reprezentau un om care dansa, fluturându-și mânecile ca o pasăre. Și asta pentru că adeptul pe cale de a dobândi nemurirea avea trupul acoperit de pene și aripi îi porneau din umeri. Prin urmare, întreaga dogmă cuprinsă în înlănțuirea conceptuală *nemurire – libertate – lipsă de greutate – lipsă de atracție – punct de stație deasupra lumii* era redată prin înfățișarea călugărului considerat a fi pe ultimele trepte.

În Roma, toga romană putea fi purtată doar de către oamenii liberi. În fruntea ierarhiei sacerdotale a Romei se aflau Rex și cei cinci-sprezece *flamines*. Fiecare dintre aceștia erau diferențiați în ce privește înfățișarea, după zeul căruia erau dedicați. Spre exemplu, *Flamines Dialis*, ai lui Jupiter, purtau atunci când oficiau, un costum ritual și nu aveau voie să poarte niciun nod în îmbrăcăminte sau asupra sa, acesta fiind considerat a le știrbi din curăție. Marele preot al acestora oficia și sacrificiul din cadrul Lupercalia, sărbătoarea confreriei lupercilor (*frații lupilor*). După sacrificarea unui țap în peștera Lupanar, membrii cultului tăiau pelea animalului în fâșii folosindu-se de *fabrua* (o unealtă destinată specific acestei activități, care dă și numele lunii Februarie, lună în care avea loc sărbătoarea) și rămânând goi, își acopereau doar coapsele cu aceste bucăți din pielea de țap. Apoi alergau în jurul Palatinului, astfel costumați, lovind cu acele fâșii femeile care se ofereau de bună voie în calea lor, pentru a dobândi fertilitate.

În zona celtică, taurul este înlocuit ca animal totemic legendar de către cerb, strămoșul mitic al celților și germanilor. În acest areal

întâlnim atestat frecvent ritualul travestirii în cerb (*cervulo facere*) cu care se va osteni îndelung Biserica Creștină, mult mai târziu.

În cultul lui Dyonisos așa cum se manifesta acesta la traci, ceremoniile aveau loc în timpul nopții, în munți, la lumina făcliilor. O muzică sălbatică (zgomote de băți în cazane de bronz, chimbale, fluiere) îi îndemna pe credincioși să scoată țipete de voieșie într-un dans circular, furios și învârtit. Mai ales femeile erau acelea care se dedau acestori dansuri dezordonate și epuizante. Costumul lor era straniu. Ele purtau acele *bessares*, lungi veșminte fluturânde făcute din piei de vulpe. Deasupra acestora aveau piei de căprioare și, pe cap, coarne.

La populațiile din Filipine, un element uzual al vestimentației era *pudong-pudong*, un turban din abaca înfășurat de câteva ori în jurul capului. Un pudong roșu era numit magalong și era semnul celor bravi care ucisese deja un dușman. Cei care erau general acceptați ca eroi, purtau unul de culoare albă și puteau lăsa unul dintre capete să atârne liber.

În China, până la instaurarea Republicii, doar Împăratul avea voie să poarte galben, acesta fiind în mentalul colectiv culoarea cea mai echilibrată, ce reprezintă yin și yang în perfectă armonie.

De-a lungul timpului, nu numai hainele de un anumit fel erau purtătoare de simbol, ci și lipsa totală a acestora. În multe culturi, anumite categorii sociale nu erau îndreptățite să poarte haine. În Egipt, de exemplu, sclavii nu aveau niciun acoperământ. Așa că trupul omenesc în nuditate reprezintă, el însuși, un costum cu o anumită semnificație, în funcție de perioadă și de societate. În India, anul 77 î.d.Hr., în sânul jainismului are loc o schismă, astfel că adepții se împart în Svetāmbara – cei îmbrăcați în alb – și Digambara, *cei înveșmântați cu aer*. Nudul lor făcea apel la vacuitatea universală, concept din sistemul lor de învățături. Astfel că un călugăr Digambara nu are voie să aibă asupra sa decât o măturică de pene, un recipient pentru apă și Scriptura.

Trebuie precizat că și la societăți la care nuditatea era generalizată, corpul în sine devenea un costum prin vopsire. Membri comunităților Nuer, din sudul Sudanului sau Fuegia din America de





Arhiva Masea  *Inevazia* / 2017 / scenograf: Anca Albani / foto: Cristinel Dădăl

Sud, nu își acopereau corpul cu nimic decât în condiții extreme de frig, însă înainte de orice vânătoare, participanții își acopereau corpul cu diferite desene. Sunt cercetători care au concluzionat că humanoizii își decorau corpul cu mult înainte de a îl acoperi cu haine.

În peștera Dzudzuana, Georgia, s-au descoperit fibre colorate de acum peste 30.000 de ani. Ca o curiozitate despre preferințele strămoșilor noștri din această zonă, culorile erau roz, negru și turcoaz. Aceasta desemnează faptul că, încă din vechime, hainele nu erau numai folosite, ci serveau și unui scop decorativ.

Ceea ce este de înțeles e că dintotdeauna, indivizi sau societăți au folosit hainele și podoabele – precum și semnificanta lipsă a acestora – ca pe o formă de comunicare non-verbală care să indice ocupația, rangul, sexul sau disponibilitatea sexuală, clasa sau afilierea la un grup. Costumul este un limbaj iconografic de semne și simboluri care comunică sensuri despre individ și grup. Costumația nu este altceva decât una dintre primele manifestări ale libertății de exprimare. Ceea ce înseamnă costumul începând cu primele manifestări teatrale reprezintă, însă, o istorie dedicată ce trebuie abordată separat.





Arhiva Masca  Jedera / 2016 / foto: Andrei Gândac / scenograf costum: Anca Albani

CONTEXT
de Cristina Enescu

CARNAVALUL - O ISTORIE SOCIALĂ

"Nimeni nu se poate ascunde în spatele unei măști pentru mult timp. Prefăcătoră face loc curând adevăratului caracter." (Seneca)

Carnavalul de la Veneția este unul dintre cele mai celebre din lume, originile sale fiind legate atât de istoria și societatea venețiană a mai multor secole, cât și de modul în care identitatea individuală și de grup a evoluat în trecut dar și astăzi.

Măștile au fost mult timp chipul public al Serenissimei Republici a Veneției, dar în mod special în secolul XVIII. Intelectualii le prețuiau ca pe o "disimulare onestă", straturile sociale diferite puteau interacționa liber, cerșetorii și prostituatele își ascundeau astfel "mese-ria" uneori, iar nobilii și fețele bisericești puteau avea escapade interzise la adăpostul anonimatului. Încă de la început, măștile au fost nu doar o modalitate de divertisment public, ci și o foarte puternică convenție socială, un instrument ce favoriza interacțiuni și experiențe altfel prohibite sau dificile. Un episod din ultimii ani ai Republicii e relevant în acest sens: pentru vizita incognito a unor nobili de Habsburg s-a organizat o întâlnire publică cu mai mulți ambasadori străini, cărora li s-a cerut să poarte măști cu această ocazie. Ambasadorul austriac a protestat, dar i s-a răspuns că toți oficialii participanți la întâlnire vor trebui să poarte măști, nerespectarea acestei cerințe fiind "încălcare de neconceput a protocolului". *"Dar dacă Habsburgii vor să rămână incognito, iar purtarea anumitor măști i-ar identifica drept înalți demnitari, atunci nu ar fi mai simplu să nu se mascheze deloc?"* a întrebat ambasadorul. *"Fără măști, înalții oaspeți nu s-ar putea aștepta la mai multe onoruri decât oricare alt cetățean străin venit în vizită"*, i s-a răspuns. Cu alte cuvinte, lipsa măștilor la reuniuni înalte i-ar fi făcut pe oaspeți să cadă în anonimat și să nu fie onorați cum se cuvine.

Originile Carnavalului și tradiția măștilor par să fie mai vechi de 900 de ani. O ipoteză spune că în 1094 apare prima menționare documentară a Carnavalului, alte opinii vorbesc despre nașterea sa în 1168 pentru sărbătorirea unei victorii militare. În 1269, Senatul Serenissimei Republici Venețiene îl stabilea ca sărbătoare publică înaintea Postului Mare. Timp de secole, măștile și costumațiile aferente au fost purtate adesea și în afara Carnavalului, creând o oază de libertate în mijlocul rigidei ierarhii sociale și economice a Serenissimei, deseori sfidând chiar limitele legii și ale moralei publice. În 1797, odată cu începerea dominației austriece, tradiția Carnavalului și a măștilor a fost însă interzisă, iar societatea venețiană – în care secretul era la mare preț, iar revelarea identității era deseori imprudentă, a fost profund modificată.

În 1979, cu concursul unor creatori de măști, al Teatro di Fene și al Bienalei de la Veneția, tradiția carnavalului a reînviat, luând de la an la an forme tot mai creative ca design al costumelor și evenimente. Deși Veneția și piața internațională sunt invadate de numeroase măști ieftine, *made in China*, mai există maeștri *mascherai* care fac măști după tradiția venețiană, realizate manual din piele, ceramică sau *papier mache*, cu diferite ornamente.

Masca - mai mult decât entertainment

Masca venețiană însemna nu doar frumusețe ci și libertate, o nouă identitate - sau poate chiar adevărata personalitate, eliberată de constrângerile publice, politice, religioase, morale. Pentru ca lucrurile să nu scape de sub controlul autorităților, în timp au fost emise diverse legi ce reglementau purtarea măștilor. La un moment dat, ele au fost interzise în afara perioadei Carnavalului și în biserici, bărbații nu aveau voie să se costumeze ca femei (masca Gnaga fiind o excepție), iar prostituatele și persoanele înarmate nu aveau voie să poarte măști în public. Apoi, femeilor căsătorite li s-a interzis să meargă la teatru dacă nu purtau mască (pentru "protejarea moralei publice"), măștile au fost interzise pe timpul nopții, bărbaților li s-a interzis să intre deghizați în mănăstiri. De asemenea, s-a interzis purtarea măștilor în incinta cazinourilor, pentru a descuraja afacerile ilicite și sustragerea de responsabilitate față de creditori.





Hiper-vizibilă și totodată irecognoscibilă, în același timp anulare a identității dar și accentuare a ei, însoțită de costumații miseroase sau extravagante, atitudini conspirative sau gestică teatrală, masca venețiană oferă ochilor un spectacol copleșitor, dezvăluind și ascunzând deopotrivă. Deghizările funcționau și ca o supapă de presiune socială: toate straturile societății se puteau astfel amesteca, sexele se topeau într-o androginitate onirică, sexualitatea înlocuia morala publică la adăpostul misterului, iar libertatea de exprimare, afacerile și chiar justiția se desfășurau după cu totul alte reguli decât cele acceptate uzual. Spre exemplu, Casanova povestește în memoriile lui despre aventurile cu femei mascate, dar și despre cum el însuși era să fie prins de polițiști tot mascați. Și Goldoni, celebrul dramaturg venețian, folosea măștile nu doar în teatru: după spectacole nu aștepta reacțiile publicului, ci se deghiza și umbla anonim prin oraș, ascultând ce comenta lumea despre operele sale.

Ascunzând nu doar identitatea personală ci, mai ales, statutul social și financiar, măștile democratizau societatea – fără chip recunoscut, toată lumea putea să se exprime și să aibă o voce în agora publică. Cu alte cuvinte, un rol similar cu ceea ce fac internetul și realitatea virtuală în zilele noastre. "Morală decadentă" a societății venețiene a crescut, însă, ca urmare a acestor practici. Jocurile de noroc, prostituția și libertinajul au luat avânt, vestimentația femeilor a devenit tot mai îndrăzneță, afacerile ilicite au înflorit, justiția și autoritatea bisericească scăpau adesea printre degete abaterile. În plus, prin depersonalizare și uniformizare, măștile aduceau în societatea venețiană o nemaiîntâlnită libertate a expresiei corporale, vizuale, sonore și de opinie. Maeștrii artizani (*mascherai*) aveau, așadar, un rol mult mai mare decât cel din sfera artei și a *entertainment*-ului public: arta lor contribuia la echilibrarea societății, dând tuturor oportunitatea terapeutică de a fi cine *nu* sunt și de a experimenta societatea în modalități altfel prohibite. Se spune chiar că, dacă nu ar fi existat această tradiție a deghizării, Serenissima Republică a Veneției nu ar fi rezistat peste 1.000 de ani. Așa se explică de ce, în timpul Carnavalului, erau tolerate diferite "comportamente subversive" (homosexualitatea, amorurile ilicite, evadările membrilor clerului din rigorile mănăstirești, interacțiunile nobililor cu clasele sociale joase, etc).

Nu în ultimul rând, ca și astăzi, astfel de celebrări publice distrăgeau atenția populației de la teme social-politice mai importante. Un document din 1775 vorbea despre faptul că acest Carnaval este la fel de necesar societății precum este tranzitul intestinal pentru sănătatea corpului: *"Fără Carnaval, cetățenii Veneției nu ar avea nimic cu care să se distreze și și-ar îndrepta atenția spre conducătorii lor"*, ceea ce, desigur, putea fi periculos. Astăzi, dincolo de amprenta comercială a Carnavalului, măștile și costumele venețiene continuă să fie mijloacele de exprimare extrem de corporală, într-o societate tot mai virtuală și a-corporală, iar implicațiile socio-politice originare par să fi devenit secundare. Cei care vor să cumpere astăzi "o mască venețiană tipică" sunt șocați când li se oferă o *bauta*, de exemplu, întrucât imaginea acum "clasică" a măștilor venețiene este una extrem de ofertantă ochilor, bogat decorată, mai puțin una cu semnificație social-politică. În secolul identităților virtuale multiple și fluctuante, dar și al exprimării vocale a identităților (mai ales a celor minoritare), Carnavalul și măștile venețiene mențin deschisă eterna dezbatere: *cine suntem, și cine vrem să fim?*



Dottore della Peste / Moretta / Bauta

INTERVIU

Sanda Mitache, scenografă,
Teatrul Masca

*ÎN TEATRUL DE EXPRESIE
COSTUMUL NU ÎMBRACĂ TRUPUL,
CI MIȘCAREA ACESTUIA*

Masca și costumația în teatrul de marionete versus statuile vivante – care sunt mai provocator de realizat și ce impact au asupra publicului?

În clipa în care un teatru își ia numele, generic, MASCA, toată lumea se gândește la O mască. Masca este un element adiacent actorului, folosit încă din Grecia antică, dar nu are legătură cu costumele sau cu marioneta. Sunt modalități diferite de expresie. La acest teatru am avut șansa să pot lucra, într-adevăr, prin toate aceste mijloace. Am avut de-a face și la alte teatre cu momente din anume spectacole, momente cu deviații către o lume simbolistă. Am un coleg, Dragoș Galgoșiu, care folosește astfel de elemente într-un mod cu totul excepțional, aducând niște elemente în plus față de jocul clar al actorului.

Marionetele sunt niște personaje gigant care sunt purtate de actori, capătă dimensiuni uriașe și impresionează teribil, fie că suntem aici pe străzile din București fie că suntem afară oriunde. Noi (*Teatrul Masca*) am fost la Expoziția Mondială de la Hanovra, în anul 2000, și erau toate țările lumii invitate. Ei bine, am reușit să avem atâta succes, că până și cei care veniseră cu cămile întrebau ce se întâmplă în pavilionul românesc pentru că toată lumea e acolo. Pentru că actorii se antrenaseră pentru acest efort fizic, omul-actor devenise o chestie... ca o statuie înaltă și tot ceea ce este supradimensionat aduce uimire. Este un principiu absolut firesc. De aceea întotdeauna statuile sunt mai mari decât omul pe care îl reprezintă. Ca să impresioneze. Umerii sunt de două ori mai lași, încălțăminte de două ori mai mare, totul este mai mare și noi am reușit să aplicăm acest efect destul de bine în



spectacolul ARCA LUI LENIN, în care nimic nu s-a mulat pe corp, totul a devenit gigant – coafurile, mâinile și costumele. Și atunci, pus pe un podium, actorul arată exact ca o statuie, ceea ce a fost de dorit în acest caz.

Care sunt spectacolele a căror scenografie ați semnat-o și care credeți că au avut cel mai puternic impact la public, și de ce?

Succesul a fost teribil întotdeauna (*râde*) pentru că nu am făcut niciodată confuzie. Pentru copii s-au lucrat texte românești deosebite, cum ar fi Arghezi, care este un geniu al scrierilor pentru copii, și a avut succesul pe care l-a avut. Spectacolele de sală au fost impecabile pentru că am respectat perioada fiecărui moment al textului. Ne-am dus la cultură și am știut din pictură, din orice sursă culturală, care este reprezentarea, dar făcută cu simț artistic. Am făcut-o și cu umor, dar nicidecum nu l-am făcut pe Shakespeare într-o sală de box sau un într-un alt spațiu, numai așa ca să facem pe nebunii. Succesul a fost prezent la toate spectacolele pentru că am respectat într-adevăr și țara respectivă, cu frumusețea fiecărui spațiu. Că erai în Grecia, că erai în Japonia, că ești în Europa de Vest, poți, cu bun gust, să construiești decorul, costumele, machiajul și jocul care unește toate acestea. Este aici o provocare întotdeauna de a demarca fin linia între joacă, creativitate și kitch, pe care noi considerăm că am simțit-o foarte atent.

Prin ce se disting școlile, experiența și tradițiile de teatru stradal și statui vivante din diferite țări, în general, dar și la această ediție a Festivalului? (teme diferite abordate, modalități de realizare a costumelor, machiajelor, a spațiilor de joc, introducerea diferitor elemente inedite în spectacolul de statui vivante, etc)

Nu știu dacă există școli, dar cred că a existat o disperare teribilă a anumitor actori de a descoperi un nou public, și atunci, dacă Peter Brook a spus că viitorul teatrului este în stradă, pentru că lumea nu mai are timp să se ducă în sala de teatru, uite că acești actori au ieșit în stradă

și au început să câștige un ban acolo, exact ca și muzicienii care ies să cânte în stradă. În ce privește statuia vivantă, nu cred că există școli sau tradiții. Poate că suntem într-o perioadă fericită în care tradițiile sunt în curs de formare. Poate peste 30 de ani se va vorbi despre școala olandeză de statui vivante sau cea portugheză, în aceeași măsură în care cred că ar putea deja să se vorbească despre "școala Masca de statuie vivantă".

Ceea ce am văzut este general valabil, respectul față de asumarea corectă a diferitelor materialități ale statuii. Am văzut că există o grijă constantă pentru condiția fizică necesară susținerii unor posturi disperat de statice. Teatrul Masca este un teatru începător de drumuri și direcții, pentru că numai el face aceste statui în România, deși am văzut că mai încep unii și alții să arunce ochii în această zonă. Mălaimare a avut teribila experiență să studieze la școala franceză a lui Lecoq și a lui Marcel Marceau, în care descompunerea mișcării este foarte importantă și este reală. Poate că de aceea, Masca nu este numai deschizător de drumuri pentru români, ci și pentru străinii care deși fac de ani de zile statui vivante au rămas în aceeași zonă de tehnică. Poate că aici stă cheia statuii făcută la Masca, în faptul că nemișcarea ei este creată de un om care a studiat cu patimă mișcarea descompusă până la aparenta ei lipsă totală. Aparentă! Este ca în paradoxul antic al lui Zenon. Mișcarea din punctul A în punctul B este imposibilă pentru că pornind din punctul A, voi înjumătăți tot timpul distanța pe care o am de parcurs până în punctul B și, indiferent cât avansezi, rezultatul acestei înjumătățiri nu va ajunge niciodată la zero. Poate că aici e statuia vivantă a lui Mălaimare. O încercare permanentă de a masca acel zero imposibil de atins. Cei care vin în România și fac statuie vivantă, actorii, nu au experiența relației mișcare-nemișcare, ei propun un singur element din această relație – nemișcarea, de aceea au și momente plictisitoare. Ceea ce a inventat Mihai Mălaimare pornind de la experiența franceză este teribil, să creeze spectacole fără vorbe care să aibă atâta expresivitate, atâta public și atâta succes.

Sunt teatre în România de unde pleci cu impresia că toată lumea își face datoria: și regizorii și scenografi. Se încearcă momente unice, irepetabile, dar de multe ori se ajunge pur și simplu la sexualitate, ca și în Occident, de altfel. Pentru că asta este maxima nouă revoluție,



Arhiva MASCA

■ Sanda Mitache / foto: Adi Tache



Arca lui Lenin / 2016 / scenograf: Sanda Mitache / foto: Dădăl Cristinel

Arhiva MASCA

să îți arăți toate frumusețile care de fapt rămân frumoase dacă sunt ascunse. Pentru că nu știi ce să faci altceva ca să fii original. Este foarte trist. Și Matei Vișniec spunea că la ultimul festival, de anul trecut, de la Avignon, ceea ce s-a întâmplat pe scenă cu o regizoare care a apărut și a făcut un număr îngrozitor de intim... toată lumea a rămas șocată. Oricâtă libertate ai avea în artă trebuie să fim un exemplu, nu să ne arătăm chiar toate intimitățile sub pretextul artei. Dacă nu avem ce arăta, atunci să plecăm în altă artă. De asta am plecat, ca scenograf, de la spectacol de la Masca plângând sau aplaudând singură pe stradă, pentru bucuria artistică de a face altceva decât fac alții.

Se petrece ceva anume în tine, în ce ține de viziunea artistică, în momentul în care începi să concepi costumele pentru un spectacol despre care știi că va fi non verbal, de mișcare, de atmosferă, față de lucrul la un spectacol de teatru dramatic clasic?

Da. Într-un teatru de expresie, costumul nu îmbracă trupul. Costumul îmbracă mișcarea acestuia. Și atunci costumul va trebui făcut din materiale elastice ca să cedeze mișcării și să o conducă, să nu oblige la rigidități. Trebuie să fie extrem de expresive pentru că dacă nu au personalitate atunci se confundă cu magazinele de haine pietonale, ceea ce nu este în regulă. Trebuie să fie altceva decât realitatea cotidiană. Asta nu înțelege foarte multă lume și aș dori ca toți scenograful să își asume că pe scenă nu te gândești la magazine, la branduri, la ce este modern, ci trebuie să urmărești un maxim de expresivitate.

În aceeași ordine de idei, ce este diferit în momentul în care gândești costumul pentru un spectacol ce va fi jucat în exterior?

Sunt câteva lucruri deosebite. În primul rând în sală te ajută foarte mult izolarea, întunericul, spotul de lumină. Atmosfera este controlată și un întuneric pe care costumul contrastează îți dă toată posibilitatea pentru ca un costum să exceleze. Pe când în exterior, costumul este expus din toate unghiurile, în aceeași lumină egală și este

amestecat cu natura. În sală costumul fiind izolat este mult mai ușor de receptat. În exterior ai mult mai multe repere la care, vrei nu vrei, te raportezi, ai blocuri, ai copaci etc. Gândește-te la pictură, la cei care au pictat pe fundal închis pentru că subiectul se distinge perfect. Nu ai culori adiacente care nu sunt necesare. Asta în aer liber nu poți să o faci decât dacă ai fundaluri, dacă te izolezi, ceea ce este foarte greu. De aceea cred că niciodată un costum de statuie vivantă, de exemplu, nu poate fi colorat îngrozitor de bogat, chiar dacă ochiului amator place, pentru că se confundă cu restul. Sunt niște elemente care se înlănțuie logic: în exterior se joacă vara, când temperatura permite, când sunt prezente toate culorile în natură. Mai mult decât toamna despre care spunem că este colorată, dar care are o dominantă de culoare. Vara avem toate culorile. Și dacă natura este atât de colorată, costumul trebuie să fie neutral. Să fie cât se poate de simplu, mare și pe o culoare uni. Să nu aibă adiacențe coloristice pentru că devine o salată de mâna întâia. Când fac costum pentru exterior am în vedere să nu introduc în acesta culori care sunt în natură, verde, marouri, griuri. Plus că luăm în calcul și populația care vine la spectacol și care poartă toate culorile din lume. Dacă și costumele actorilor sunt la fel de colorate atunci nu le mai poți deosebi. Publicul nu are de unde să știe. El se oprește, se uita 15-30-60 de minute și pleacă. Dar tu când lucrezi ca scenograf, trebuie să o faci într-un spațiu curat, ordonat, să nu ai nimic pe pereți care să distragă. Totul trebuie să fie neutru și uni. Dacă în camera în care lucrezi este dezordine și o nebunie de culori, îți pierzi mințile, nu mai poți lucra. Trebuie să mă pot concentra asupra obiectului și atât.

O hârtie albă și nimic altceva, fără accidente care nu interesează și care îți distrug gândirea creativă. Obiectul și atât. Cum au câștigat partida Corneliu Baba și toți clar obscuriștii lumii? Un singur obiect pe o pată expresivă și atât. Nici pensulația fundalului nu este cu accidente pentru că subiectul trebuie să trăiască. În sală vizualizez costumul ca într-un *schwarze kabinett*, și știu că dacă am greșit un singur element, dacă am un nasture alb pe un costum negru nu se va vedea nimic decât acel nasture alb. În exterior, însă, iau în calcul toate culorile deja prezente la locul faptei, ca să spun așa. Ceea ce este greu pentru un scenograf este că de foarte multe ori actorul consideră că își poate rezolva singur problema costumului, că merge orice. Ei bine, nu merge orice! Mai ales pentru *outdoor*. Aici trebuie să țin piept actorului care

vrea să iasă puțin în față, că în asta îmi stă mai bine, pentru că în asta arăt mai bine etc. Aceste considerente nu țin în teatrul de stradă.

Asta trebuie să hotărască scenograful numai împreună cu regizorul. La Masca am avut norocul să lucrez cu Mălaimare care, înainte de a fi regizor este om de teatru, și este foarte deschis să înțeleagă scenograful și foarte atent să nu lase loc de confuzii care ar putea anula succesul. Cred că nouă ne-a mers. Am lucrat împreună și am fost foarte legați pentru că am fost foarte sinceri unul cu celălalt. Tot ce am spus eu a înțeles, tot ce a spus el am înțeles și eu și atunci direcția a fost mereu spre mai bine.

Ai avut vreodată situații în care costumul, așa cum l-ai gândit tu, a eșuat la întâlnirea cu actorul?

Bărbații actori sunt extrem de serioși și sunt niște domni. Fie că e teatrul din Craiova, Iași, fie că e teatrul din București, femeile au de multe ori complexe și atunci vor să își ascundă micile defecte, sau vârsta cu toate tarele acesteia, ca să apară în fața publicului impecabil. De multe ori își doresc completări la costum care nu se justifică. Disciplina trebuie să o țină regizorul. Am și încercat să mă ocup întotdeauna și de actor, să nu îi dau dificultăți în a purta costumul. Dimpotrivă, îmi place să cred că mereu, când actorul a luat în primire costumul a și primit, de la acesta, foarte multe idei despre ce are de făcut. Pentru că ceea ce i-am adus a depășit haina din garderoba proprie și atunci și numai atunci, actorul se încarcă, se lasă prins de un soi de nebunie creatoare și dă totul. Dacă vrei, este ca într-un sport unde, dacă te simți bine echipat, ai toate resursele să îți faci bine numărul. Mi s-a întâmplat odată, mie și lui François Pamfil, să lucrăm ceva pentru un teatru, și actorii ne-au transmis că au nevoie de obiecte în plus față de costum, pentru că altfel nu pot să joace. Ceea ce ne cereau ni s-a părut nejustificat și absolut stupid, mai ales că era un spectacol fantastic și rezolvarea era teribilă. Am rămas atunci dezamăgită că actori cu o anumită celebritate, de la un teatru din centrul capitalei, cereau o recuzită absurdă pentru a completa costumul, având în vedere că știam deja actori care nu aveau nevoie nici măcar de cuvinte pentru a se face crezuți și înțeleși pe scenă.

Cu ani în urmă vorbeai despre faptul că păpușile-marionete stradale folosite în diferite campanii de promovare au un impact enorm asupra publicului. Mai au relevanță astăzi acestea? Mai sunt o formă de creație artistică înrudită cu marionetele de teatru, sau acest tip de promovare și impactul ei s-au bagatelizat?

După cum am spus, păpușile-marionete au un impact teribil pentru că sunt grandioase și tot ceea ce depășește 1.90m deja devine interesant ca apariție. Deci faptul că vor atrage atenția este garantat. Atenție însă la nenorocirea ca aceste marionete să fie create de amatori. Asta se vede imediat pentru că deși atrag atenția repede prin dimensiune, la fel de repede o pierd prin lipsa de expresivitate. Kitsch-ul garantează auto-dizolvarea imediată a impactului pe care o marionetă îl poate avea. Kitsch-ul nu interesează și nu poate rezista, deși am putea crede că gusturile din stradă sunt mai diluate. Nu este așa. Arta merge pe niște legi care în cele din urmă biruie. Plus că nivelul de cultură al străzii a crescut destul de mult. Deși există în continuare accidente. Am văzut spectacole de stradă peste tot în lume. Dacă Cirque du Soleil a schimbat regulile jocului și circul clasic făcut de marii oameni de circ, dacă Fellini a dispărut și a devenit o jucărie, o miniatură față de giganticele spectacole cu personaje care mie personal de multe ori mi se par extrem de lipsite de valoare, în ciuda tehnicii extrem de laborioase de construcție și de mănuire... Am văzut creații excepționale din punct de vedere tehnic, care pot fi instalate pe aer, pe apă, pe un lac, dar care deja sunt altceva. Nu sunt personaje de stradă, nu sunt statui, nu sunt marionete, sunt monștri uriași creați de o tehnică foarte costisitoare și care impresionează poate, dar nu au emoție. Singura emoție pe care o impun este nefirescul, frica. Kitsch-ul trebuie evitat, îmi e frică de el și cred că simplitatea este eleganța maximă. Simplitatea și sinceritatea.



Arhiva MASCA

Statuile / 2010 / scenograf: Sanda Mitache

FOCUS
Teatrul NŌ
de Monica Bethe

UTILIZAREA ȘI SEMNIFICAȚIA COSTUMELOR ÎN NŌ

Diferitele veșminte NŌ¹, purtate unul peste celălalt, din brocart greu de mătase cu modele pretențioase, materiale brodate din satin și vâl din mătase sclipitor și transparent, acoperă actorul și îl transformă în personajul pe care îl va interpreta. Reguli complicate stabilesc ce veșmânt trebuie purtat pentru rolul unui războinic, unui vânător, unei fete din ceruri, unui zeu cumplit sau chiar unui leu jucăuș. Deși rangul social al persoanei interpretate prevede ca, spre exemplu, un curtean să poarte pantaloni bufanți strânși la glezne de tip *sashinuki* sau ca un preot să poarte veșmântul de călătorie *mizugoromo*, nu multe costume, cu precădere cele pentru oameni simpli, corespund realității. Fetele de pescar, spre exemplu, care transportă în găleți soluția de sare pentru producția de sare, poartă veșminte brodate bogat și împodobite cu foițe din aur. Costumele sunt cele care materializează natura lirică a unui caracter, subliniind grația, puterea sau frica pe care o inspiră un personaj de pe scenă. Costumele trebuie, pe lângă sarcina lor de a modela rolul unui personaj și de a-l susține, asemenea tabloului teatral din vest, să ilustreze mediul înconjurător și atmosfera unei piese. Modelele materialelor fac aluzie la anotimpuri și locuri de desfășurare și astfel reflectă și redau deseori acele imagini descriptive, atât de importante pentru piesele de teatru. Culorile provoacă stări de spirit și insuflă sentimente.

Pe lângă asta, obiectele de vestimentație sau părți din acestea sunt folosite drept recuzită. Pardesiuri, veșminte, curele sau pălării pot decora obiecte, pot atârna de un cuier sau pot fi date de către un ac-

1 Fragment din catalogul expoziției NŌ, *veșmintele și măștile teatrului japonez*, Linden-Museum Stuttgart, 1993

tor către altul. În acest fel, pot pune accent pe o scenă, pot reprezenta în imagini povestea. Acțiunea care se învârtă în jurul unui piese de vestimentație folosită drept recuzită, poate folosi drept cheie pentru dezvoltarea spectacolului.

Acestea sunt modalitățile prin care costumele trezesc textele la viață. Textul, pe de altă parte, împrumută imagini și reprezentări de la costume; referiri la îmbrăcăminte, materiale textile, țesături și culori completează și desăvârșesc poezia și textele. O singură scenă sau chiar o piesă întreagă poate conține o parte din procesul de fabricare a materialelor textile.

Costumarea pentru intrare

Cele peste douăzeci de tipuri diferite de costume Nō se folosesc în diverse combinații corespunzând unui rol. Pentru fiecare piesă sunt prevăzute prin tradiție anumite veșminte și moduri de a le purta. Combinația exactă de veșminte pentru un rol este păstrată în diferite *utaibon*, cărți cu instrucțiuni și reguli (*utai* = „Cântarea” unui text Nō) ale celor patru școli Nō Kanze care sunt încă active – Hōshō, Komparu, Kongō și Kita.

Spre exemplu, în prima parte a piesei *Funabenkei* („Benkei în barcă”), personajul principal joacă rolul lui Shizuka Gozen, dansatoarea și iubita eroului de război Minamoto no Yoshitsune. Pe deasupra poartă un *karaori* din brocart, în al cărui model apare roșu-șofrănaș, așadar un veșmânt pentru o femeie tânără (*iroari*, cuvânt cu cuvânt: „cu roșu”). Înainte ca veșmântul potrivit să fie ales, actorul trebuie să aleagă masca, în acest caz, masca unei tinere femei ca *Wakaonna*, *Fushikizō*, *Magojirō* sau *Ko-mote*. Alegerea măștii va da un indiciu referitor la interpretarea la care s-a gândit pentru rol și pentru întreaga piesă și la capacitățile lui actricești, întrucât unele măști sunt prea fermecătoare ca să fie purtate cu efect și corect de un începător. Apoi se va decide pentru un costum *karaori* al cărui model și ale cărui culori corespund interpretării date de masca pe care a ales-o.

Actorul poartă pe dedesubt, în timpul spectacolului, haine vătuite, care îi întăresc umerii. Și la burtă poate exista întăritură su-

plimentară. Ajutoarele de scenă fixează mai multe gulere unele peste altele și ajută actorul să îmbrace primul strat de costum din mătase satinată cu un model din foiță de aur sau de argint. După ce se așază pe-ruca brunetă pe cap și se piaptănă, se pune veșmântul *karaori* pe umeri, se petrece lejer peste piept, se leagă cu cordonul pe șolduri și se coase de guler în poziția dorită. Apoi, actorul se așază în fața unei oglinzi și se înclină în fața măștii înainte să și-o pună pe față. Rămâne așezat pe scaun în ultimele momente înainte de intrarea pe scenă și se identifică cu imaginea reflectată în oglindă, care devine una cu el și cu rolul.

Stilul costumului descris mai sus este caracteristic pentru rolurile feminine, în special în prima parte a unei piese, dar nu este singura posibilitate de a îmbrăca și de a purta un *karaori*. Două alte moduri de a-l purta sunt folosite în scena cu barca din spectacolul *Eguchi*, în care trei curtezane scufundă o casă plutitoare în râul Yodo. Curtezana de la pupă cu bârna în mâini și-a scos brațul drept din mâneca *karaori*-ului (*nugisage*) ca să o poată mișca mai liber. Curtezana din mijloc este cel mai impresionant personaj din grup, pentru că poartă *karaori*-ul ca pe un palton, prins într-un pliu pe șolduri (*tsuboori*) peste fusta-pantalón largă de tip *ôguchibakama*. Diferența dintre modurile de a purta hainele arată și diferențe de rang și de ocupații ale persoanelor reprezentate.

Așadar, atât tipul de costum, cât și modul de a-l purta în diferitele roluri și piese, sunt prestabilite prin tradiție, singurele modalități de variație pentru interpretarea personală a unui rol de către un actor constau în alegerea culorilor și modelului costumului, însă în puține cazuri actorul poate alege și combinația de veșminte. Spre exemplu, pentru piesa *Kiyotsune*, actorul poate alege între două combinații de veșminte pentru rolul Taira no Kiyotsune, care a fost atât un războinic neînfricat, cât și un curtean elegant, un caracter de luptător cât și un om de cultură, un expert în flaut și un cântăreț entuziast. Deși era viteaz în lupte și plin de succes, se decide să comită ritualul de sinucidere. Dacă un actor vrea să scoată în evidență mai mult natura lui cultivată de curtean, atunci alege un veșmânt din brocart de culoarea lavandei de tipul *atsuita-karaori*, un *chôken* din vâl de mătase pe deasupra și o fustă-pantalón cu model, *mon-ôguchi*. Atât *chôken*-ul cât și fusta-pantalón pot fi folosite și pentru femei și astfel este redată finețea și eleganța lui Kiyotsune. Un alt actor, ca Takabayashi Kôji de la școala Kita, poa-





Arhiva Masca  Vânt de primăvară prin piersică / 2016 / scenograf: Sanda Mirache / foto: Cristinel Dădăl

te prefera, dimpotrivă, partea războinică a piesei și să sublinieze rolul purtând pe dedesubt veșmântul bărbătesc *atsuita* și fusta-pantaloni de tip *hangire*, ambele cu un model îndrăzneț din aur care prin strălucirea lui metalică amintește de licărirea unei armuri. Natura militară a unui rol de războinic poate fi întărită prin a purta un *happi* necăptușit, dar asta s-ar potrivi mai mult unui războinic de succes decât unui Kyotsune sfârșind prin sinucidere.

Uneori, alegerea hainelor se decide prin descrierile din textul piesei. În piesa *Ataka*, războinicul Minamoto no Yoshitsune și cei unsprezece slujitori ai săi încearcă să scape de urmăritori deghizându-se în *yamabushi* (preoți nomazi ascetici). După ce grupul ajunge la un punct vamal și de control, unde vor fi cercetați temeinic și omorâți de îndată ce vor fi descoperiți, Yoshitsune trebuie să își dea veșmintele prețioase din brocart pe hainele simple din cânepă ale hamalului și să își îndese pălăria pe cap, acoperindu-și fața. Ajunși la vamă, paznicul cere să fie omorâți. Își spun ultimele rugăciuni, recitând, conform practicii *yamabushi* încă actuale, secvența ritualică a întrebărilor despre semnificația fiecărei piese vestimentare, care simbolizează concepte de bază ale budismului ezoteric. Joacă atât de convingător rolul unui *yamabushi*, încât paznicul lasă grupul să plece nevătămat.

Schimbarea costumului și dezvăluirea adevăratului personaj

Multe piese Nō sunt alcătuite din două acte cu o pauză între ele pentru schimbarea costumelor, care are loc fie în garderoba artiștilor, fie în culisele ascunse din spatele scenei. Astfel, un personaj care aparține aparent acestei lumi, apare pe scenă în al doilea act îmbrăcat ca un spirit, demon sau zeităte. Adevărata formă de apariție este scoasă la iveală în primele ore ale dimineții vrăjit de sunetul recitării unui sūtra. Aceasta este schema clasică a unei „piese onirice” (*mugen nō*).

Schimbarea de costum conține dezbrăcătul de una, două sau trei veșminte și îmbrăcătul, în general, de costume noi, vădit mai voluminoase, care sunt așezate și prinse de corp în așa fel încât să facă

posibile, fără probleme, mișcările vioaie și rapide pe care majoritate dansurilor din al doilea act le conțin. În prima parte a piesei *Yamanba* („Bătrâna femeie a muntelui”), apare o femeie bătrână, îmbrăcată într-un *karaori* fără roșu (*ironashi*), strâns pe corp, ca să îl pândască pe dansatorul Hayakuma Yamanba în timpul pelerinajului său prin munți. În a doua parte a piesei se arată în personajul ei adevărat, „uman la formă și limbă, dar care nu este nimic altceva decât un demon cu țepi cățărători în loc de păr, acoperiți de zăpadă, care se cuibărește pe acoperișuri”. Costumul corespunde personajului enigmatic care îl poartă, jumătate femeie, jumătate monstru: poartă un *atsuita* destinat în mod obișnuit rolurilor bărbătești cu un model geometric peste o fustă-pantaloni *hangire* cu model îndrăzneț, care e folosită în mod normal numai pentru roluri bărbătești puternice; dar *altsuia* este purtată aici în același mod prins la șolduri (*tsuboori*) purtat și de curtezana principală în piesa *Eguchi*.

În piesa *Funabenkei*, cele două roluri din prima și a doua jumătate nu au nicio legătură, deși sunt jucate de același actor, ceea ce este foarte neobișnuit în Nō. Aici, Yoshitsune își ia la revedere de la iubita lui Shizuka înainte să dispară în mare, unde va întâlni spiritul răzbnător al lui Taira no Tomomori, omorât de el în luptă. Între cele două acte, actorul principal, care îl întrușipează în primul act pe Shizuka și în cel de-al doilea pe spiritul lui Tomomori, își schimbă costumul în totalitate, pentru a apărea din nou drept spirit însetat de răzbnare. Acum poartă peste un *atsuita* din brocart, o fustă-pantaloni, *hangire*, cu un model impresionant cu valuri și un veșmânt de vânătoare, *kari-ginu*, al cărui guler rotund este întors spre interior și ale cărui mâneci sunt prinse sus, pentru a sugera o armură. Masca uscățivă, asemănătoare unui cap de mort, pe care o poartă, *Rei-ayakashi*, prezintă straturi de metal la ochi ca să sclipească în lumină și să sugereze puteri supranaturale. Deasupra măștii sunt prinse pe cap o perucă cu păr lung și negru (*kurogashira*) și două coarne ascuțite.

Chiar și piese cu un singur act prezintă astfel de schimbări de costume, care deseori se fac în timpul spectacolului, pe scenă (*monogi*), adăugându-i-se actorului de către ajutoarele de scenă un veșmânt suplimentar în fundalul scenei, acompaniați de muzică de flaut.

Arhiva Masca  *Vânt de primăvară prin piersici* / 2016 / scenograf: Sanda Mitache / foto: Dădăl Cristinel



Arhiva Masca

Vânt de primăvară prin piersici / 2016 / scenograf: Sanda Mirache / foto: Dădăl Cristinel



În piesa *Hagoromo* („Rochia din pene”), fata divină a Lunii își pierde rochia din pene fără ca ea, după cum îi povestește pescarului Hakuryō - care a găsit veșmântul fără știrea ei - să mai poată să zboare în cer, înapoi la sora ei din Lună. Rochia din pene este un atribut esențial al făpturii sale cerești, iar atunci când este total dezamăgită și crede că nu o va mai găsi niciodată, pescarul i-o dă înapoi. După schimbarea costumului pe scena deschisă, fata lunii, îmbrăcată din nou cu rochia din pene, își recâștigă îndată stăpânirea de sine și începe să danseze „dansul fustei curcubeu” și „dansul rochiei din pene” ca să plutească apoi peste munți către spre tărâmul ceresc.

În *Hagoromo*, îmbrăcatul rochiei din pene a transformat-o pe fata divină a Lunii înapoi în personalitatea ei inițială. Un veșmânt special conferă de obicei unui rol o identitate suplimentară. Așa cum în piesa *Izutsu* („Marginea fântânii”), soția poetului și iubitului Ariwara no Narihira îi îmbracă hainele după ce acesta moare și are sentimentul că devine una cu el. Se uită în fântâna unde a început povestea ei de dragoste cu Narihira și vede, plină de melancolie, oglindirea unui bărbat și a unei femei.

Dedublarea sau schimbarea personalității care se petrece prin îmbrăcarea costumului altuia, cum se întâmplă în *Izutsu*, devine complexă în piesa Nō, *Kakitsubata* („Stânjenelul”). Aici, un călugăr care trece pe lângă un iaz mlăștinos unde cresc stânjenei și peste care trec opt podețe în formă de zigzag (*yatsubashi*), când se întâlnește cu o femeie tânără, o convinge să recite o poezie renumită de Ariwara no Narihira, pe care el o compusese la vederea stânjeneilor, amintindu-și plin de dor de un veșmânt al soției sale pe care o lăsase în urmă când a plecat în exil, izgonit din capitală, din cauza unei legături amoroase nepermise. Silabele de început ale versurilor poeziei formează, citite una după alta, numele piesei, *Kakitsubata*, adică iris. Poezia exprimă dorul profund după soția lui Narihira prin metafora veșmântului și prin faptul că poezia este plină de jocuri de cuvinte date de sinonime.

Tânăra femeie îmbracă apoi alt costum pe scenă, își pune o căciulă pe cap, ia o sabie și preia în acest fel personajul lui Narihira. Apoi îi destăinuie preotului surprins că ea ar fi în realitate spiritul stânjeneilor despre care vorbește poezia. În desfășurarea ulterioară a piesei, când

aștele indiciilor și metaforelor se împletesc din ce în ce mai mult, ea devine un simbol spre amintirea iubirii lui Narihira. Și pentru că el întruchipează zeitatea poeziei și dansului, dansează și reprezintă și latura lui divină. Hainele și căciula purtate de ea sunt pline de semnificații și aluzii simbolice. Piesa se termină cu o enumerare și o invocare a diferitelor tipuri de iris și a imaginilor și culorilor roșu-violet. Așa cum „greierele își schimbă veșmântul pentru mâneci (= aripi) de un alb orbitor”, așa se deschide inima irisului și se dezvăluie pentru inspirație. Iar călugărul se trezește la sfârșit sub cerul înroșit dintr-un vis din paradis.

Karaori-ul cu un model cu iris și podețe în zigzag, ilustrează capitolul din *Ise monogatari* („Povestiri din Ise”), o poveste poetică din secolul al X-lea, pe care se bazează piesa Nō, *Kakitsubata*. Stânjenei de culori diferite se înalță peste liniile vălurite țesute cu aur, iar scândurile suprapuse ale podețelor de lemn formează o cărare plutitoare printre flori. Acest motiv nu este popular numai pe *karaori*, ci a fost brodat și pe veșminte *nuihaku* sau pictat pe evantaie și paravane.

Costumul ca recuzită

Îmbrăcatul unui veșmânt de deasupra desăvârșea caracterul unui personaj scenic sau îi adăuga identități în piesele *Hagoromo*, *Izutsu* sau *Kakitsubata*. În *Aoinoue* („Doamna Aoi”), un costum împăturit din mijlocul scenei constituie singurul indiciu către rolul doamnei Aoi. Soția bolnavă a prințului Genji este urmărită de spiritul gelos al lui Rokujo Miyasudokoro, una dintre iubitele răposate ale lui Genji. Ademenită de zbârnâitul arcului din lemn de catalpa al unui șaman, o femeie fermecător de frumoasă și tânără – în realitate spiritul hoinar al lui Rokujo - se repede la veșmântul de pe podea, care o simbolizează pe doamna Aoi bolnavă, întinsă la pământ, îl lovește și se retrage. Mai târziu se întoarce din nou la veșmântul împăturit, în chip de șarpe, cu o mască cu coarne și model cu solzi pe costum și îl lovește puternic cu o baghetă magică. Doamna Aoi, care de la început era fragilă, nu rămâne decât o umbră, după ce spiritul hoinar al lui Rokujo termină cu ea, iar unui preot îi reușește să îl îmblânzească pe spiritul răzbunător cu incantații.

În *Aoinoue*, un costum împăturit înlocuiește o persoană. În piesa Nō, *Utō* („Pasărea grijilor”), este folosită chiar numai o parte a unei piese vestimentare pentru a reprezenta o persoană. Spiritul unui vânător intră în vorbă cu un preot nomad și îl roagă să o determine pe soția lui să construiască o *stūpa* pentru a-i salva sufletul. Pentru că nu e sigur că rugămintea lui verbală o va convinge pe soția sa de identitatea lui, rupe o mânecă din veșmântul său și i-o înmânează preotului pentru ca soția lui să o compare cu veșmântul în care a murit. Ajuns în casa văduvei, femeia scoate veșmântul, un kimono de vară necăptușit, și constată că mâneca adusă de preot lipsește din veșmânt și se potrivește perfect. Copleșită de dor, ea îl roagă pe preot să se roage pentru sufletul bărbatului ei.

Și în piesa *Jinen koji* („Profanul”) se dăruiește un costum pentru rugăciunile răposaților. Aici, o tânără fată se vinde singură ca sclavă ca să poată cumpăra de banii obținuți un veșmânt care să servească drept plată pentru rugăciunile adresate sufletelor părinților ei decedați. Impresionat de seriozitatea și de spiritul de sacrificiu al fetei, preotul își amintește „că în India, o femeie săracă îi oferă un veșmânt unui călugăr pentru a-și asigura și a-și proteja viitorul, iar acum, o cerșetoare dăruiește un costum modest, obținut prin sacrificiu mare, pentru salvarea sufletelor părinților ei.”

Această scenă din *Jinen koji* face referire la obiceiul budist de a dăruii haine folosite templului în amintirea celor morți. În același timp, scena reflectă atât rolul materialelor ca modalitate de plată în societatea japoneză din cele mai vechi timpuri, cât și tradiția de a da haine drept cadou. Astfel că încă din timpul lui Nara (secolul al VII-lea) până în secolul al XIX-lea, produsele care aveau legătură cu țesutul ca mătasea, pânza, hainele și vopseaua constituiau tributuri și taxe importante. În literatură apare dăruirea hainelor ca jertfă sau ca mijloc de a îmbunătăți relații, iar actorii de teatru Nō primeau, după cum reiese din surse istorice, încă din secolul al XIV-lea, o parte din plată în materiale și obiecte vestimentare. Salariu suplimentar primeau și la scenă deschisă de la spectatori entuziaști, care se dezbrăcau de veșmintele de deasupra și le aruncau pe scenă sau le înmânau.

Motivul dăruirii hainelor apare și în piesa *Miwa* („Trei cercuri”), în care o femeie îi dăruiește apă proaspătă zilnic unui călugăr

sihastru, Genpin Sōzu. Când călugărul o chestionează, femeia ocolește întrebările și îl roagă doar să îi dea un veșmânt să se încălzească, pentru că nopțile deveneau reci. Mai târziu, călugărul descoperă veșmântul său întins între doi cedri la altarul zeiței din Miwa cu o poezie atașată despre natura adevăratei dăruiri, necondiționată și altruistă. Puțin după aceea, apare zeitatea, o femeie în haine bărbătești, după veșmântul întins. În următoarea parte a piesei se vorbește despre varianta japoneză a legendei despre Amor și Psyche. Tânăra soție curioasă înfige în veșmântul bărbatului său care apare numai noapte un ac cu o ață lungă, pe care o urmărește a doua zi dimineața și care o conduce la altarul zeiței din Miwa. Acolo găsește capătul aței înfășurat în jurul a trei cercuri (*miwa*): cele trei cercuri – al darului, al celui care dăruiește și al celui care primește, sau *sanrin* (altă interpretare a celor două semne), cei trei autori ai acțiunii: trupul, gura și sufletul.

Călugărul Genpin o roagă pe zeitatea din Miwa să mai spună încă o poveste, iar aceasta zugrăvește numai printr-un dans vechea legendă a zeiței soarelui, Amaterasu, care se presupune că ar fi identică cu zeitatea din Miwa, după cum se afirmă la sfârșitul piesei, care se ascunde într-o peșteră și cufundă toată lumea în întuneric și cum celelalte zeiți numai prin reprezentații dansante au putut să o ademenească afară din ascunzătoarea ei și cum astfel a revenit lumina în lume. Și aici se oferă un dans celest de către o divinitate drept mulțumire pentru un veșmânt dăruit, la fel cum se întâmplă în piesa *Hagoromo*, unde fata Lunii a dansat pentru că a recuperat rochia din pene.

Cusutul, torsul și țesutul

În piesa *Miwa*, tânăra femeie folosește acul și ața ca și când ar vrea să brodeze cu ele, dar apar aluzii la tehnici de lucru cu materiale și fabricație și în alte piese Nō. Torsul firelor, depănatul pe vârtelniță, țesutul, matisarea noii mătasi pentru a o face mai moale și mai netedă, cusutul și brodatul apar în multe piese. Enumerarea sau întrebuințarea imaginilor sau reprezentărilor legate de materiale apar în majoritatea pieselor discutate până acum. Din acestea fac parte veșminte și părți din acestea, în special mâneci, cusături, căptușeli, gulere și așa mai departe, acțiuni care au de-a face cu îmbrăcatul și dezbrăcatul de haine și

activități care se referă la fabricarea materialelor ca torsul, depănatul, țesutul, cusutul, întinsul sau matisatul materialelor.

Piesa *Kureha* („Țesătura-Wu”) apare ca o zugrăvire a istoriei țesutului. Personajele principale sunt două țesătorese tinere, Kurehatori și Ayahatori. Fondul istoric-legendar al acțiunii piesei se referă la un moment din *Nihoni shoi* („Cronicile japoneze”, cartea 10), compilate în secolul al VII-lea, în care se relatează că Achi no Omi din regatul chinez Wu, semnul pentru Wu se citește Kure în japoneză, a adus patru țesătorese drept cadou pentru împăratul Ōjin (270-310). Aceste femei au dat mai departe cunoștințele și secretele despre arta țesutului.

Acțiunea are loc în Kureha sau „Țesătura-Wu”. Kurehatori este „cea care țese la un război Wu”, în timp ce Ayahatori „țese la un război *aya*”. Împreună țes o mulțime de materiale, Kurehatori stând la război și folosind naveta și Ayahatori ridicând și trăgând firele”. Zgomotul războiului și lovitul cadrului de țesut umple scena și culminează într-un dans de final, care dezvoltă scena până la cer și îl leagă de acesta, unde țesătoreasa celestă *Tanabata*, steaua Vega, țese „pânze prețioase cu model”. Cu o mișcare rapidă și foarte amplă cu evantaiul, dansatorul onorează războiul de țesut și îi oferă împăratului în dar țesătura fină. La unele spectacole se amplifică iluzia printr-un război cu fire colorate în mijlocul scenei.

După ce se țese materialul, trebuie făcut să strălucească și să fie moale. Faptul va fi realizat de două femei, stând una în fața celeilalte la o scândură lată sau la o buturugă, matisând materialul care stă pe ea, lovindu-l cu un mai de lemn. În piesa *Kinuta* („Sucitorul de pui”) e vorba de o femeie singură, îndurerată, care lovește dezamăgită la sucitorul de pui, un mic element de recuzită așezat pe scenă, cu speranța că sunetul loviturii ei va ajunge până la bărbatul său care este reținut în îndepărtata capitală. Deși femeia moare de epuizare din cauza datului la pui fără oprire, această lovitură puternică, nebunească, împreună cu rugăciunile pentru bărbatul ei, întors între timp, devin în final drumul către salvarea sufletului ei și către izbăvire.

Ca pregătire pentru țesut, trebuie depănate firele pe un moșor. În piesa *Adachigahara* („Câmpurile din Adachi”), cunoscută și sub

numele de *Kurozuka* („Coliba întunecată”), există o scenă în care o femeie bătrână întoarce încet un sucitor, ochii măștii ei urmărind cu o privire fixă și ciudată firul cum se deapănă pe mosor. Firul devine un fir al vieții lung și trist, după cum se plânge ea. În realitate asta nu este decât o amăgire, pentru a le tăia firul vieții vizitatorilor ei întâmplători; pentru că mai târziu se arată în forma ei adevărată: un monstru mănător de oameni.

Sucitoare mari, cum sunt folosite de femeia bătrână în piesa *Adachigahara*, sunt un motiv recurent în modelele costumelor *karaori*. Ele nu sunt însă orice fel de model, ci și o referire vizibilă la procesul de țesut și pot face referire la motive din versurile și textele pieselor de teatru.

Acesta este un alt exemplu conform căruia costumele Nō, fără să devină o simplă ilustrație explicativă, îmbogățesc structura unui spectacol și contribuie la straturile complexe ale desfășurării acțiunii și ale elementelor poetice și muzicale.

La fiecare costum, motivele din modele apar unele peste altele. Pentru fiecare rol se poartă o anumită combinație de costume, care formează un personaj unic, ale cărui rang și sarcini sunt clare.

Adaugă un veșmânt care amintește de altă persoană, personajul principal primește și este completat cu o altă identitate.

Renunță la actor și costumele devine simbolul unui corp sau al unei ființe.

Dă un costum de la o persoană la alta și se vor forma legături de rudenie.

Țese un veșmânt pe scenă și va fi demn de un împărat, păstrat pentru totdeauna în memorie.

Traducere din limba germană de Alexandra Pascu





Arhiva Masca ■ NOI / 2018 / scenografi: Sanda Mirache / foto: Cristinel Dădăl

REPORTAJ de Cristina Enescu

“STRIGĂTELE PARISULUI” FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE STATUI VIVANTE 2018, BUCUREȘTI, EDIȚIA a VIII-a

Motto: ”Actorul care creează o statuie vivanță unifică artele frumoase (inclusiv design-ul de costum, efectele speciale, machiajul și design-ul și crearea decorurilor) cu artele performative precum coregrafia, iluzia și interacțiunea. O statuie vivanță bună trebuie să fie multitalentată.” (John Eicke, dublu campion mondial al Festivalului de Statui Vivante de la Arnheim, Olanda)

Câte tipuri de statui vivante există? Unul singur: care atrage publicul ca un magnet. În vremea identităților virtuale, a vitezei și a hiper-activității, statuile vivante sunt un tip de teatru stradal care fascinează și intrigă. Interacțiunea foarte apropiată cu publicul de toate vârstele, creativitatea fără limite și poveștile incitante, spuse prin costume, machiaj și expresivitate corporală mută, sunt numitorul comun al celor mai buni creatori de statui vivante. Mulți dintre aceștia au fost invitații celei de-a XVIII-a ediții a Festivalului Internațional de Statui Vivante (FISV), organizat de Teatrul Masca la București. Alături de bienalul Festival Mondial al Statuilor Vivante (Arnheim, Olanda), acesta este cel mai important eveniment de gen din lume.

Desfășurat între 22-28 mai, FISV 2018 a reunit artiști și evenimente remarcabile: peste 40 de invitați din 7 țări (Macedonia, Marea Britanie, Olanda, Portugalia, Spania, Ucraina, Germania), 16 statui vivante în premieră de la Teatrul Masca, 5 locații, peste 60 de statui vivante, peste 28.000 de spectatori. Artiști-campioni mondiali, multi-premiati la evenimente prestigioase de acest gen, artiști cu povești mai mult sau mai puțin cunoscute, artiști independenți și companii de teatru stradal cu experiență – toți au adus povești, tehnici, recuzită, stiluri performative și machiaje de excepție.

Festivalul din acest an avut și o importantă miză educativă. Pe lângă reprezentații, au fost organizate și demonstrații de machiaj spe-



Arhiva Masca ■ *Strigătele Parisului* / 2018 / scenograf: Adina Mastaler / foto: Tache Sorina

cific statuiilor vivante, proiecții video, expoziții foto și de costume, numeroase panouri cu informații despre teatrul în aer liber, stradal și de statuii vivante. Lângă fiecare statuie, publicul a găsit panouri cu informații despre artiști precum și indicii despre semnificațiile și povestea statuiilor prezentate. O altă premieră a fost colaborarea dintre FISV și Festivalul Comediei Românești, organizat de Teatrul de Comedie (pe esplanada cărui au avut loc unele dintre spectacolele de statuii vivante.)

Tema comună pentru cele 16 statui create în premieră pentru Festival de **Teatrul Masca** a fost "Strigătele Parisului", acel Paris de la cumpăna secolelor XVIII și XIX ale cărui străzi musteau de meseriași, comercianți ambulanți, mărfuri și, în general, personaje inedite pentru ochiul omului de astăzi. Reprezentațiile au fost create în tehnica statuii de porțelan și au inclus statuile **Modista** (Maria Panainte), creatoarea de pălării de paie ornate cu flori, **Plăpumăreasa** (Daciana Voinescu) demiurgă a saltelelor, **Aprinzătoarea de felinare** (Andreea Bănică) ce aducea lumină pe străzile întunecate ale Parisului, **Vânzătoarea de ouă** (Cristiana Savu) ale cărei strigăte matinale trezeau orașul la un nou început, **Vânzătorul de oale și tigăi** cel slobod la limbă și peticator de tigăi (Mario Garcia), **Vânzătorul de Orvietan** (Valentin Mihalache), celebrul creator al leacuri pentru toate bolile, **Vânzătoarea de mături** (Vera Brătfălean), **Vânzătoarea de chibrituri** (Anamaria Pîslaru), **Vânzătoarea de pește** (Cristina Panait), **Dantelăreasa** (Dora Iftode) și **Vânzătoarea de dulciuri** (Laura Dumitrașcu Duică), **Vânzătorul de cutii** (Ionuț Ghiorghe), **Vânzătorul de panglici** (Sorin Dinculescu) și **Vânzătorul de otrăvă pentru șobolani** (Andrei Costin), **Cântăreța** (Alina Bondoc) și **Spălătoreasa** (Alina Crăiță).

Olanda a fost reprezentată de trei companii: **LevendTheater**, creatoare a mai multor tipuri de spectacole stradale, acrobatice și muzicale, a adus statuile *Goddess of Agriculture*, *Heart Conquering*, *Made-moiselle Perfume*, *Prince Charming*, *Snow-White*, *The Angel*, *The Host*, *The Photographer*. **Beeldje.nl** – o companie de teatru *one-woman*, specializată în teatru și divertisment stradal, care organizează și workshop-uri despre statuile vivante a adus *Persefona*, *Fille*, *Mary Poppins*. **PaSSar Performing Arts**, companie care creează exclusiv spectacole de statuii vivante, a adus statuile *Water Carrier* și *Meditating Buddha*.

Tema comună celor 7 statui prezentate de **Alucinarte Animacion Teatral (Spania)** a fost "The Living Picture" (Imaginea/ Tabloul viu). Personaje existente în repertoriul acestei companii de teatru au fost transformate, prin machiaj și costume, în tablouri vii. Pictorul, unul dintre aceste personaje, "se plimbă printre celelalte și le retușează în fața spectatorilor (*uneori retușându-i chiar pe spectatori, spre deliciul acestora*), astfel încât scena pare o pictură care se definitivează sub privirile celor prezenți." Statui: *The Odd Lady, The Secretary, Neptune, The Photographer, The Painter, The Angel, The Cyclist*. Din Spania au performat, de asemenea, alte 5 statui vivante ale unor companii sau artiști individuali.

Portugalia a fost reprezentată de statuile *Fernando Pessoa, Eca de Queiroz, Duchess, Carolina Dias Selling Portuguese, Cabaret* și *Mr. Chocolate*, create de mai mulți artiști independenți.

Din **Ucraina**, Artel Myth (un "atelier creativ" specializat în spectacole cu statui vivante, mimi, personaje pe picioroange și clovni, dar și spectacole pirotehnice și de LED-uri) a creat statuile *Mr. Showtime, Mr. & Ms. Steam, Governor, One day in the life of Ukrainians, Concordia, B-Boy, Yaroslavna, Levitating Alladin, Kosak, Assistant Governor*.

Din **Marea Britanie** a venit David French cu *He who is red* (o captivantă reprezentație de pantomimă, dexteritate manuală, mimică și interacțiune cu publicul), din **Germania** – veteranul John Eicke (dublu campion mondial) cu celebra statuie *CandyMan*, iar din **Macedonia**, Teatrosk Theatre a prezentat *Double Bass*.

Ca parte importantă a fenomenului *street art*, teatrul stradal și în mod particular statuile vivante sunt, în cuvintele lui Mihai Mălaimare, "punctul culminant al teatrului stradal, apanajul marilor actori", care spun povești prin nemișcare, pot comunica prin imobilitatea corpului și reușesc să emoționeze și totodată să provoace imaginația prin costume, machiaje și decoruri restrânse ca spațiu, dar nelimitate ca impact. FISV 2018 a arătat, încă o dată, că arta statuiilor vivante și a teatrului stradal sunt cu adevărat arte teatrale profesionale, în perpetuă evoluție și interacționând nemijlocit cu publicul.







Arhiva Masca ■ *One Day in the Life of Ukrainians / Artel Myth*



Director Fondator Teatrul Masca: Mihai Mălaimare

