

TEATRUL MASCA 2017

CAIETELE MASCA

#4 MARIONETE



CAIETELE MASCA #4 / Octombrie 2017

Editor: **Cristina Modreanu**

Concept grafic și tehnoredactare: **Maria Draghici**

Traducere: **Cristina Modreanu**

Proiect editorial inițiat de: **Anca Florea**

ISSN 2559 - 1320

TEATRUL MASCA 2017

CAIETELE MASCA

#4 MARIONETE



Arhiva Masca  Concert de promenadă, 1996

CAIETELE MASCA
TEMA #4: MARIONETE
cuprins

EDITO: Cristina Modreanu p.7
NUMĂRUL DE MAGIE AL MARIONETEI

TEATRUL ȘI CETATEA: Mihai Mălaimare p.10
DRUMUL MARIONETEI LA MASCA

INTERVIU: Cristian Pepino p.29
ÎN TEATRUL DE ANIMAȚIE, DINCOLO DE ARTĂ, E ȘI O MARE TAINĂ

GUEST STAR: Stathis Markopoulos p.37
MEC-ANIMA: MAȘINI CARE RÂD DE RASA UMANĂ

CONTEXT: Cristinel Dădăl p.43
MARIONETA ȘI CLEPSIDRA IMAGINARĂ...

ATUNCI & ACUM: Cristina Enescu p.53
*PĂPUȘA GUIGNOL – DE DOUĂ SECOLE ACTOR,
REVOLUȚIONAR SOCIAL ȘI ENTERTAINER*

FESTIVALURI: Florentina Bratfanof p.59
AMINTIRI CU PĂPUȘI ȘI MARIONETE

DE PESTE OCEAN: Cristina Modreanu p.67
*REGATUL POSIBILITARIENILOR
SAU O ZI CU BREAD AND PUPPET
LA EI ACASĂ*

SPECIAL GUEST: Peter Schumann p.76
DESPRE 50 DE ANI DE BREAD AND PUPPET

DICȚIONAR DE TERMENI p.78

BONUS / ENGLISH
*PETER SCHUMANN ON 50 YEARS OF THE
BREAD AND PUPPET THEATER p.82
STATHIS MARKOPOULOS - MECH-ANIMA:
MACHINES LAUGHING AT THE HUMAN RACE p.88*



Arhiva Masca

Poveste de Crăciun, 1996

EDITO
Cristina Modreanu

*NUMĂRUL DE MAGIE
AL MARIONETEI*

Așa cum veți afla sau vă veți reaminti din articolele din acest număr al Caietelor Masca, relația dintre om și marionetă a început foarte foarte devreme, pe vremea când aceasta putea să se substituie încă ființei umane, devenind un dublu al acesteia, atât de necesar oglinzirii. Acest proces al detașării de propria persoană și al privirii distanțate, la distanță de câteva fire care animă păpușa de lemn sau cârpă, a fost mereu util pentru creșterea omului și pentru conștientizarea propriilor limite, prin urmare și pentru configurarea strategiilor necesare pentru a depăși aceste limite.

De când zgomotul din jurul nostru crește constant și avem din ce în ce mai puțin timp de a medita la toate acestea și încă și mai puțin pentru a participa conștient la acest ”proces de oglindire”, marionetele au ieșit treptat din viața noastră și mai pătrund acolo numai odată cu universul copilăriei, care revine prin cei mici din jurul nostru. De unde și impresia greșită că spectacolele cu marionete ar fi dedicate în special copiilor.

Drumul acestor păpuși care ne servesc drept dublu, animate de noi înșine, cărora le dăm de bunăvoie din energia secretă care ne menține la verticală, este un drum lung și complex. El trece prin multiple forme de mânuire a păpușii cu fire, prin diferite dimensiuni ale acesteia, prin mecanisme din ce în ce mai complicate care le ridică și ne ajută să le dăm viață. Marioneta separată de mânuitorul ei, animată prin mișcarea savantă a firelor, marioneta supradimensionată, care vine în completarea corpului actorului, menținută cu harnașamente speciale și care se bazează pe acest corp ca să existe, marioneta care ”înghite” mânuitorul și face cu totul corp comun cu acesta, cataligele care elevează întreg edificiul plastic menit să pună în perspectivă realitatea din jur și să ne ajute să luăm distanță ca să vedem lucrurile mai bine – sunt toate forme de conștientizare la care ne obligă creatura magică.

Asemeni lui Pinocchio, care se emancipează dureros și revine la creatorul lui, Geppetto, transformat din păpușă de lemn într-un băiat din carne și oase, marionetele despre care e vorba în paginile care urmează, fiecare reprezentând stiluri diferite și având istorii complexe în contexte culturale diferite, au parcurs drumuri fascinante. De la personajul Gugniol din Franța, la *Bread and Puppet* activ de peste 50 de ani în Statele Unite, "teatrul unui brutar", cum îi place creatorului său, Peter Schumann, să-l numească, și până la marionetele prinse în mecanisme complicate care au reprezentat România la Bienala de Arhitectură de la Veneția anul trecut, într-o extraordinară expoziție numită Selfie Automaton¹, fiind evocate aici de unul dintre creatorii lor, artistul grec Stathis Markopoulos, vă propunem să vă apropiați de o lume extrem de complexă.

Nu e de mirare că mai degrabă copiii o percep ca fiind magică: asta se întâmplă pentru că cei mai mulți adulți și-au pierdut organul de percepere a magicului din jurul lor.

1. Concept de expoziție: Tiberiu Buçe, Gal Orsolya, Stathis Markopoulos, Adrian Aramă / Design și construcție marionete: Stathis Markopoulos, Gal Orsolya, Tiberiu Buçe, Andrei Durloi, Perenyi Flora, Oana Matei



Arhiva Masca [REDACTED] *A murit moartea, măi! 1992*





Arhiva Masca  Parizianca, 2017 / foto: Mihai Mălaimare

TEATRUL ȘI CETATEA
Mihai Mălaimare

*DRUMUL MARIONETEI LA
MASCA*

Trebuie să lămurim de la bun început că structurile folosite de noi și despre care vom vorbi mai departe nu au un nume care să le consacre, sau, mai exact spus, care să le identifice imediat de către creatorii de teatru. Noi le-am spus de la bun început *marionete*, denumire care justifică doar în parte forma și funcțiile lor. Acceptul general, mai ales al creatorilor de teatru de păpuși, este oarecum diferit pentru *marionetă* și el se sprijină mai ales pe definiția dată de orice dicționar din lume, conform căreia o marionetă este o păpușă mânăuită de un actor cu ajutorul unor sfori. Asta presupune existența actorului în afara acestei păpuși, ori noi am construit niște păpuși în care actorul este încorporat, care se mișcă folosind picioarele actorului, folosind adesea chiar mâinile actorului, fiind însă niște structuri supradimensionate. Având în vedere faptul că picioarele acestei păpuși sunt ale actorului, rămâne că partea care se supradimensionează este trunchiul, care se construiește cu ajutorul unei soluții care să permită așezarea acestuia pe umerii actorului, capul păpușii situându-se mult deasupra capului actorului. Acesta privește printr-un orificiu creat la nivelul pieptului păpușii și care ascunde sau nu chipul actorului. Creatorii de teatru de păpuși le denumesc *păpuși supradimensionate*, oarecum peiorativ în opinia mea, pentru că în lumea lor crearea și folosirea acestora nu este tocmai lucrul cel mai des întâlnit. Ar fi și complicat, spațiile teatrelor de păpuși sunt în general mici și nu ar putea face posibilă evoluția unei astfel de structuri. Este însă adevărat că teatrele de păpuși au creat, cel puțin în ultimii ani, păpuși de dimensiuni foarte mari, dar numai pentru paradele stradale pe care le organizează cu ocazia unor festivaluri și, având în vedere faptul că piața de divertisment este într-o creștere extraordina-

ră, este de așteptat că așa numita păpușă supradimensionată va câștiga în interesul pe care oamenii de teatru pentru copii i-l vor arăta.

Noi am creat câteva structuri care au ca numitor comun supradimensionarea și tehnica de prindere pe corpul actorului, unele folosesc mâinile și picioarele actorilor, la altele am preferat ca mâinile să fie mult mai mari și am optat pentru folosirea unor tije metalice care sunt în prelungirea mâinilor actorilor, ascunse în acest caz în cutele costumelor. În plus, de-a lungul acestei experiențe proprii, am creat și structuri pe care le-am mănuit din afară, cu ajutorul unor tije sau sfori. Cum este vorba de mănuire, de actor și de animarea unor structuri din interiorul sau dinafara lor, am preferat denumirea de **marionetă** celei de păpușă supradimensionată sau de fantoșă, ultimele părându-mi-se insuficiente sau oarecum peiorative. Marionetele noastre au apărut pentru că trebuiau să o facă, niște spectacole erau la rând să apară, discursul nostru teatral urma să se îmbogățească exponențial cu o experiență care aproape că o egala pe aceea dobândită până atunci în teritoriul măștii cu MANTAUĂ și avea foarte curând să devină un țel de atins, suficient de îndepărtat ca să avem timp să ne bucurăm nu numai de descoperirile noastre, ci și de aprecierea unanimă a publicului cu care ne-am întâlnit. Le vom denumi pe mai departe **marionete**, acest cuvânt, cel puțin în acest moment fiind singurul care se potrivește unei structuri cu un potențial dramatic extraordinar, presupunând un actor special antrenat și cu disponibilități ludice excepționale, adică tocmai ce ne-am dorit și am urmărit atâția ani la Masca.

Să o luăm așadar de la început!

Ne trebuia un spectacol de stradă, nu aveam sală și existența noastră era amenințată dacă nu inventam ceva, așa că mi-am adus aminte de poezia *Acuarelă* a lui Minulescu și am brodat în jurul subiectului pe care aceasta îl propunea cu atâta generozitate, dragostea la vârsta treia, *un bătrân și o bătrână, două jucării stricate, merg ținându-se de mână...* Așa s-a născut spectacolul *Concert de Promenadă*.



Arhiva MASCA

■ *Concert de promenadă, 1996*



Concert de promenadă, 1996 ■

Arhiva MASCA

Am imaginat această idilă în Cișmigiu, lângă chioșcul de fanfară unde niște funcționari cam zănateci repetă la instrumente de suflat pentru a ține un *concert de promenadă*. Cine erau funcționarii era limpede, noi, actorii, dar cine să fie Domnul bătrân și Doamna în vârstă, mai cu seamă că acțiunea se învârtă în jurul idilei lor tomnatece, aici lucrurile păreau mai complicate. Îmi trebuia ceva care să fie peste noi, ceva care să poată juca rolul prim planului din film și așa a apărut ideea folosirii unor marionete uriașe. Sanda Mitache, scenografa cu care am lucrat marea majoritate a spectacolelor periplului meu la Masca, a inventat pe loc două marionete, aveau capetele sculptate în buret peste care a adăugat un foarte fin strat de latex care le-a făcut mai rezistente și i-a oferit ei posibilitatea unui cât se poate de savant machiaj.

- Să semene cu profesoara mea de franceză! i-am spus Sandei.
- Și Domnul?
- Cu bărbatul pe care nu l-a avut niciodată, pentru că nimeni nu s-a ridicat la nivelul pe care îl pretindea ea.

Filiforme, cam ca siluetele lui Giacometti, marionetele noastre se puteau mișca destul de lejer, aveau actorul înăuntru și puteau să-i folosească picioarele, iar mâinile erau manevrate cu niște tije lungi de sârmă oțelită. Capul marionetei se mișca pentru că era prins de capul actorului, iar această posibilitate dădea naștere unor momente de o rară suavitate. Scenariul pe care l-am scris oferea actorilor tot felul de posibilități, de la a cânta la instrumente de suflat - și am făcut-o cu toții - la step, mers pe catalige, jonglerie și câte și mai câte, dar când apăreau marionetele lumea amuțea, parcă intraserăm cu toții într-o biserică, se făcea liniște și un zâmbet se întindea peste chipurile tuturor. Cei doi actori aveau niște spații destul de largi pentru vizibilitate, create în dreptul pieptului marionetei și asta aducea ceva în plus spectacolului, căci spectatorii nu numai că asistau uluiți la ce poate face marioneta, dar puteau să vadă și expresiile actorilor în timp ce jucau. Îmbrățișări, sărutări tandre și mai ales dans, un vals splendid pe care cele două marionete îl dansau de parcă erau vii, de parcă lumea era toată și dintotdeauna una de marionete și nu de oameni.

Dacă ar fi văzut spectacolul, Gordon Craig ar fi spus arătând cu degetul spre marionetele noastre:

- Da, asta am înțeles eu prin *marioneta mea*!

Și, între noi fie vorba, cam asta înțelesese, niște actori dăruți, cu voință de a face teatru, preciși și riguroși în exprimare, modești și mai ales citiți, căci trebuie să spun că așa erau ori de câte ori am lucrat cu ei, așa erau pentru că asta le-o ceream, asta o impuneam. De ce trebuia s-o iau mereu de la început cu fiecare alt spectacol sau de ce nu mai arătau deloc așa când plecau către alte teatre asta chiar că este o întrebare la care răspunsul este un pic cam dur și nu vreau să-l ofer acum, dar el ar putea oarecum explica unele dintre tarele teatrului românesc, între care dezechilibrul brutal între talent și pregătire. Cât din ceea ce este teatru înseamnă constrângere, cât înseamnă talent și cât înseamnă și una și alta și încă multe altele pe deasupra? La acest spectacol au exersat marioneta ca temă de antrenament doar actorii care au jucat-o. Sigur, au încercat și ceilalți să vadă cam cum este, cam ce simt, dar actorul român este făcut anapoda, el nu lucrează decât dacă există o țintă precisă, un spectacol pe care trebuie să-l susțină, ideea că trebuie să se pregătească mereu nu-i intră deloc în cap, nu înțelege de ce ar trebui să facă asta și gata.

A trebuit să mă gândesc la un alt spectacol în care absolut toți să fie purtători de marionete pentru a descoperi împreună, prin încercări succesive, ce înseamnă de fapt arta mînuirii unei marionete uriașe. S-a născut pentru asta *Poveste de Crăciun*.

A fost unul dintre proiectele pe care și eu și Sanda le-am iubit fără rezerve și în care ne-am implicat cu o rară dăruire. Am lucrat practic în paralel, eu scriind scenariul și ea dezlănțuindu-se deja în crearea marionetelor. Structuri de lemn simple, chingi pentru prinderea lor pe corpul actorilor, dar ceea ce era cel mai important în realizarea lor, expresia fețelor, construită prin mînuirea savantă a pânzelor și aracetului, a culorilor și mai ales a materialelor pentru realizarea ochilor, tehnică venită din experiența pe care ea o avea din perioada în care a lucrat la teatrul de păpuși și marione-

te. Erau în continuare marionete care presupuneau prezența actorului înăuntrul lor. Marioneta se mișca așadar folosind picioarele actorilor, mâinile marionetelor fiind animate de actori cu ajutorul unor tije de sârmă, ca în cazul celor de la *Concert de Promenadă*, dar parcă ceva mai lungi. Vizibilitatea actorilor era de data aceasta destul de limitată, dar acest lucru nu a constituit pentru mine și nici pentru ei vreun handicap, având în vedere faptul că spectacolul se baza pe un suport muzical continuu și avea prin urmare o mișcare atât de precis construită, încât actorii ar fi putut juca și cu ochii închiși. Numărul limitat de actori angajați la vremea aceea ne punea o oarecare problemă, având în vedere că personajele erau mai multe și am întrebat-o pe Sanda dacă poate construi o marionetă triplă pentru cei Trei Magi, iar rezultatul a fost de-a dreptul senzațional pentru că putea fi mânuită de un singur actor, iar senzația era cât se poate de clară că avem în față trei personaje distincte. Actorul putea să mânuiască cele trei marionete reunite într-un singur costum foarte larg oferind impresia unor personaje de sine stătătoare, în dialog și adesea în conflict unele cu celelalte. Soluția obținută am aplicat-o și la cei Trei Păstori și am avut dintr-odată șase personaje mânuite de doar doi actori, lucru cu adevărat extraordinar. În lumină, marionetele căpătau expresii diferite ceea ce este dovada clară a unor structurii vii, realizate cu talent și inspirație. Singura chestiune care părea oarecum stranie era relația dintre chipurile marionetelor, desprinse parcă din frescele bisericilor pictate din Moldova și muzica venită din zona catolică. Dar, dacă mă gândesc bine și aici am fost înaintemergători căci am prefigurat efortul de acum al celor două biserici de a se reuni, iar publicul a privit spectacolul și a ascultat muzica fără niciun fel de obiecție, lucru la fel de firesc.

Trebuie însă vorbit despre tehnica actorilor, pentru că numai ei sunt cei care definesc spectacolul în ceea ce are el inimitabil și trecător, doar ei sunt față în față cu publicul și doar ei au dreptul și pot să transforme munca regizorului și a scenografului, a compozitorului și a scenaristului în arta propriu-zisă.

Câteva lucruri trebuie neapărat amintite.

Vizibilitatea extrem de redusă obligă la un desen al mișcării de o precizie milimetrică, nu este loc de improvizații, de întâmplări neprevăzute. Aici intervine muzica, această formulă matematică fabuloasă care îi obligă pe actori să respecte cu sfințenie numărul de pași, de gesturi, de atitudini. Într-un fel, este ca la atletism unde pașii trebuie neapărat să iasă pentru ca performanța să se poată produce.

Identificarea cu marioneta este obligatorie, având în vedere că ea este cu mult mai mare decât înălțimea actorului. Chipul marionetei se află la mai bine de jumătate de metru deasupra capului actorului și pentru a putea crea senzația că marioneta este vie actorul trebuie să devină mai înalt, să poată privi cu ochii marionetei și nu cu ai săi, lucru care se obține în urma unui antrenament laborios la nivelul trunchiului mai ales dar și al picioarelor. Identificarea cu marioneta rezolvă și problemele de claustrofobie ale actorilor, nu de puține ori prezente.

Mișcarea este cel mai adesea în stilul *relanti* pentru ca absolut toate soluțiile propuse de actor prin intermediul marionetei să răzbată către spectator, să impresioneze. Atunci când obiectivele scenei impun mișcarea mai multor marionete deodată, combinația dintre mișcarea în *relanti* și cea în viteză este extrem de percutantă.

Precizia mișcării este absolut obligatorie, mai ales atunci când se pune problema unor relații extrem de apropiate între personaje, îmbrățișare, sărut, strângere de mână, pentru că actorul nu vede mișcarea în ansamblul ei și trebuie să-și ia cu totul alte repere decât ar face-o într-o situație normală. Un sărut între două marionete mari, de exemplu, are nevoie de niște repere care nu au nicio legătură cu tandrețea momentului, sau am putea spune că mișcând marioneta redescoperi lumea din jur, îi dai alte dimensiuni și chiar semnificații.

Prim-planul despre care vorbeam atunci când mă refeream la teatrul gestual este prezent și aici. Un oftat al unei marionete este rezultatul unei subtile relații între nemișcarea ansamblu-

lui și mișcarea acelei părți care poate crea senzația de oftat.

Poveste de Crăciun s-a jucat destul de mult, aproape doi ani, dar nu cred că a depășit 20 de reprezentații, ceea ce este foarte trist ținând cont de calitatea absolut senzațională a marionetelor și a interpretării actorilor. Probabil că ar fi avut o altă soartă dacă am fi știut încă de atunci să gestionăm relația noastră cu publicul și cu lumea teatrală românească și europeană. Atunci nu știam, doream să le facem pe toate și pentru că puteam asta, lăsam deoparte șansa de a deveni un teatru specializat într-un anumit discurs teatral, ratând un loc care ni se cuvenea nu numai pentru curaj și îndrăzneală, ci mai ales pentru talent, tehnică și unicitate. Dar asta este o altă problemă, dincolo de dimensiunile și scopurile articolului de față.

Drumul fusese deschis, marioneta se arăta generoasă cu noi, iar Sanda nu-și epuizase încă resursele de inspirație, așa că ne trezim implicați într-un proiect comandat de către Comisia Europeană - un spectacol pentru Ziua Europei - și facem *Cabaretul Națiunilor*.

Spectacolul a fost de Cabaret. Ne-am imaginat că Ionii și Ioanele din țările UE veneau în vizită la Ion al nostru pentru a-l felicita pentru primirea în Uniunea Europeană și-i prezentau fiecare un dans din țara sa, prilej de râs și voie bună desăvârșite. Când, la final, marionetele dansau toate Sârba, era delir. Una dintre cele mai spinoase probleme în realizarea marionetelor noastre era modul în care puteau fi fixate pe corpul actorilor. Aveau în general o structură de lemn pe care o strângeam cu chingă la brâu și peste umeri. Asta a impus realizarea unor veste de buret care să mai atenueze impactul destul de dur al lemnului cu oasele și mușchii actorilor. Fiecare dintre ei și-a matisat cum a putut mai bine componentele dure ale structurii marionetei, în așa fel încât să poată fi purtată cât mai comod și mai eficient. Greutatea acestui eșafodaj nu era de lepădat, cam 10 kg care, la sfârșitul spectacolului își dublau practic presiunea pusă pe actor. A fost, însă, prima încercare de realizare a unei astfel de structuri și trebuie să recunosc că o nimeriserăm destul de bine. Problemele au apărut atunci când, din



Arhiva Masca  Doamna cu cațelul, 2008

motive diferite, unii dintre actori au trebuit să fie înlocuiți. Marioneta nu era ajustabilă, structura lemnoasă nu putea fi modificată și, încetul cu încetul marionetele noastre au îmbătrânit moral, s-au cocârjat și au murit odată cu spectacolul. Zac astăzi în magazie și nimeni nu se poate atinge de ele, sunt ca să zic așa incasabile în sensul administrativ al cuvântului, pentru că sunt parte din istoria noastră, din voința noastră de a fi brandul care am ajuns.

Spectacolul s-a jucat de multe ori și are între altele, meritul de a fi convocat toți actorii la munca de descoperire a legilor după care se mișcă o marionetă. A face vie o marionetă nu este un lucru tocmai simplu. Identificarea cu ea este absolut obligatorie, găsirea unui corp care să funcționeze, precum și mișcările speciale pe care le execută trunchiul pentru a da senzația că marioneta privește, focalizează, relaționează, sunt tot atâtea teme de cercetare și antrenament. Fiecare dintre actori a jucat și a privit, a înțeles și a urmărit să vadă dacă înțelesurile sale se potrivesc cu ale celorlalți, a fost una dintre cele mai plăcute pagini din existența noastră.

Momentul în care aveam să dovedim o reală specializare în domeniu, momentul de glorie al teatrului Masca în zona marionetei uriașe, avea să vină însă doi ani mai târziu, când am fost invitați să participăm la Expoziția Mondială de la Hanovra pentru două perioade foarte lungi, mai bine de o lună de fiecare dată și cu un program demolator poate pentru alții, extrem de incitant pentru noi. Am realizat pentru acest eveniment spectacolul *La Români*. Marionetele aveau aceeași structură ca acelea din Cabaretul națiunilor, dar scheletul de lemn și legăturile erau mult mai solide. Știam că urma să facem față și noi și marionetele unui efort ieșit din comun, așa că am acordat o atenție sporită solidității, cu riscul creșterii în greutate a întregii structuri. Erau grele, nimic de spus, iar programul pe care ni l-au făcut organizatorii era dens, stăteam în pavilion câte 8 ore pe zi și evoluam câte cinci minute la fiecare sfert de oră. Aveam pauză de masă o oră. Hotelul era într-un sătuc la câțiva kilometri. Când ajungeam acolo cuvântul de ordine era *o bere* și apoi somn neclintit, dur și greu precum structurile noastre de lemn. Dar au rezistat și am rezistat. Experiența de la Hanovra a fost una coagulantă, extrem de plăcută, căci am avut un succes

de public debordant, toată lumea nu vorbea decât despre marionetele românilor, ale unor români nebuni de legat, care dansau pe rupte, iar la momentul Sârbei îți tăiau respirația. Spectacolul a cunoscut câteva variante și am schimbat două rânduri de marionete, dar nici unele nu au fost atât de frumoase ca primele, nici unele nu ne-au adus atâta satisfacție precum au făcut-o cele pe care le-am iubit cel mai mult. Acum stau undeva în podul teatrului, îmbătrânesc nemilos și probabil că istorisesc între ele, dacă nu s-or fi plictisit, amintiri fascinante. În spectacol introdusesem și un moment de catalige: opt actori alergau repede în spatele decorului și-și dădeau jos marionetele pentru a se urca pe catalige pentru un dans din Oaș. Ei bine, câțiva ani mai târziu, la o manifestare oarecare din țară, unde am făcut o paradă la care am adus marionetele noastre, unuia dintre actori i-a venit ideea nebună de a-și pune marioneta și a se urca apoi cu tot cu ea pe catalige. Aveam în acel moment o marioneta de 4,5 m înălțime, ceea ce era de-a dreptul colosal. Și ne-am amintit cu toții de întâlnirea cu Peter Schumann de la Hanovra, care mergea pe niște catalige tocmai atât de înalte și ni se părea atunci incredibil. Actorii îl întâlneau pentru prima dată, eu îl revedeam după mulți ani și, chiar și așa, vreme de doar câteva minute, revederea mea și întâlnirea lor cu acest om, care a scris o bucată din istoria teatrului universal, ne-a marcat pe toți.

Jucat de nenumărate ori, *La Români* avea să bucure spectatorii din foarte multe țări europene, avea să taie respirația la Festivalul de la Veneția și să pună în încurcătură poliția din Hamburg. Mi-am dorit să experimentez ceva, spectacolul în mers, și am ocupat pentru asta un bulevard fără să avem habar de câte aprobări ai nevoie pentru asta și, cum spectatorii erau cu sutele după noi, nici chiar celebra disciplină și intoleranță nemțească nu le-a folosit polițiștilor la ceva. E drept că au stat grămadă pe noi, dar numai ca să se bucure și ei de ceva care ieșea din logica sturmunddrangului lor și-i făcea să se scarpine sub caschetă arătând atunci aproape la fel de români ca noi.

Se naștea, însă, o idee - spectacolul paradă, dar unul lucrat, unul care să nu lase la voia întâmplării nimic, căci actorul român habar n-are să improvizeze, nu știe să relaționeze cu publicul, o

face numai în cadrul strict al unui spectacol de sine stătător.

Doamna cu cățelul era tocmai un astfel de spectacol. Șase marionete, o Doamnă, patru Domni și un Dulău lățos au fost creații ale Sandei care ne-au stârnit râsul încă de la prima lor vedere. Și totuși... Am făcut distribuția și le-am spus actorilor care erau cei mai în formă, dintre cei cu care tocmai scosesem *Slugă la doi stăpâni*, să meargă pe stradă și să improvizeze. Eroare majoră. Se călcau pe picioare, nu vedeau ceea ce era de văzut, nu știau efectiv cum să interacționeze cu publicul. Unele momente erau frumoase, altele – majoritatea - erau, din punctul meu de vedere, de neprivit. Parcă erau stânjeniți, parcă nu se simțeau bine, în largul lor, lumea nu mai era atât de frumoasă ca în alte spectacole. Posibil să fie și incapacitatea mea de a accepta că un spectacol în mers este la urma urmelor o experiență care poate fi și așa, și așa. Este, însă, pe de altă parte, și nevoia mea absolută de succes, unul pe care l-am avut ori de câte ori am lucrat așa cum știu eu. Și, după câțiva ani, *Doamna cu cățelul* s-a transformat în *Parizianca*: aceleași marionete, alți actori și un scenariu riguros scris, mai riguros repetat și jucat fără eroare, fără rabat. Una dintre cele mai frumoase experiențe ale noastre în domeniul marionetei mari, *Parizianca* se apropie din păcate și ea de sfârșit și se plasează la același nivel cu *La Români* prin abnegație, disciplină și bucurie de joc.

Am cunoscut de-a lungul anilor și modalitatea de a mânui marionetele mai mari sau mai mici dar cu sfori, celor de la teatrul pentru copii, dar trebuie să recunosc că nici eu și nici actorii nu am acordat acestui domeniu vreun timp de studiu în adevăratul sens al cuvântului, căci a mișca componentele unor astfel de marionete este un lucru care se deprinde cu un exercițiu cât de cât riguros, a o face însă cu artă este o chestiune mult mai complicată și am preferat să ne concentrăm pe marionetele noastre uriașe. Cine știe, poate cândva ne vom întoarce și la cele mici!

Nu aș vrea să trec însă cu vederea o încercare destul de interesantă pentru a mă gândi cu seriozitate că poate avea un viitor în proiectele noastre. *Trecuta viață a dragonilor* a fost un spectacol paradă în care am folosit niște structuri din lemn pe roți pe care

am așezat niște dragoni ale căror aripi și picioare le mânuiam actorii trăgând de niște sfori. Dragonii noștri își mișcau aripile, picioarele, puteau întoarce capetele, scoteau fum pe nări, ochii li se aprindeau, erau niște apariții cât se poate de interesante și dacă am fi avut mai multă experiență, materiale mai bune și creatori mai apropiați de valoarea celor din vest am fi putut crea mai multă impresie decât celebra companie Royal de Luxe, pentru că noi urmărim emoția și nu doar mărimea. Între noi fie vorba, marionetele extrem de mari care au apărut în ultimii ani în lumea divertismentului stradal nu mă impresionează deloc, dar absolut deloc. Sunt imense, au nevoie adesea de macarale pentru a fi mișcate, lumea privește uluită, este adevărat, dar atât. După câteva minute, cu sau fără aceste imagini, lumea merge mai departe ori teatrul înseamnă emoție, înseamnă *catharsis* și asta face ca să se oprească timpul în loc. Este cu totul altceva!

Ultima dintre experiențele noastre cu astfel de structuri se petrece chiar în acest moment și mă gândesc la *Invazia*. Pot fi numite marionete structurile din *Invazia*? Sunt niște construcții din aluminiu și textile pe care actorii le poartă în spate, temele de actorie sunt aceleași, descoperirea corpului, relația cu publicul, precizia execuției, capacitatea de a transmite emoție și, nu în ultimul rând, aceea de a impresiona prin dimensiune și mișcare, deci din punctul nostru de vedere sunt marionete. *Invazia* duce mai departe ideile noastre legate de spectacolul în mers, nimic nu este lăsat la voia întâmplării, momentele de paradă propriu zise se desfășoară pe o suprafață precisă pe care o definim înainte de spectacol marcând-o cu fâșii de scotch, momentele de solo sunt create și repetate riguros, distanța pe care se desfășoară spectacolul este dată și de capacitatea noastră de a asigura lumina (cel mai adesea jucăm la lumina reflectoarelor), machiajul este realizat cu precizie și creativitate. *Invazia* este expresia celei mai înalte rigori la care am ajuns cu experiența noastră în domeniul marionetei uriașe.

Probabil să ne mai întâlnim cu ea, marioneta uriașă este un domeniu cu o expresivitate ieșită din comun și cu resurse de emoție incredibile. Dacă se limitează la o anumită înălțime este probabil că forța ei de a emoționa este teribilă. Uimește, atrage privirile ca

un magnet, domină totul, se comportă ca un copil răzgâiat, cere și trebuie să i se dea totul, pretinde supunere necondiționată din partea actorului dar și cunoaștere, profesionalism desăvârșit și mai ales dragoste. Dacă nu este iubită, marioneta este un fel de sac purtat în spate și nu-și dezvăluie spectatorilor și nici actorilor frumusețea ei interioară deosebită. Iubită însă, devine de neoprit, vorbește, povestește, se joacă, educă, râde și plânge, este o ființă fericită că poate trăi, fiindcă are șansa fantastică de a fi printre oameni.

Asta pentru că marioneta, în opinia mea, este Om!



Arhiva Masca  *La Români*, 2008 / foto: Mihai Mălaimare

Cristian Pepino ■ Arhiva personală

INTERVIU
Cristian Pepino

ÎN TEATRUL DE ANIMAȚIE,
DINCOLO DE ARTĂ,
E ȘI O MARE TAINĂ

Cristian Pepino este un profesionist și mare iubitor de teatru de animație, căruia teatrul de păpuși și marionete, românesc și nu numai, îi datorează foarte multe spectacole (dintre care unele se joacă de peste 15-20 de ani), precum și mai multe cărți de specialitate. Despre cât de serios, semnificativ și fascinant e teatrul de marionete și păpuși, aflăm de la un om al cărui nume se confundă cu această artă.

Credeți că oamenii mari au pierdut capacitatea de a se juca, ceea ce îi face să creadă uneori că teatrul de marionete e în afara sferei lor de interes?

Poate, dar eu nu le port pică oamenilor care nu mai știu să se joace, cum spuneți. Însă cine are impresia că acest tip de teatru e pentru copii suferă de o enormă lipsă de informare. Există spectacole *pentru adulți* care se fac cu păpuși. Asta e ca atunci când un copil își acoperă ochii cu mâinile și zice că e invizibil – pentru că el nu vede, crede că nu e văzut nici de ceilalți. Dacă unii nu înțeleg caracterul foarte serios al teatrului de marionete, asta nu înseamnă deloc că el nu e o realitate.

Teatrul de marionete, de păpuși și de animație – care e diferența? Ați insistat de-a lungul timpului pe introducerea termenului de teatru de animație.

Da, și nu numai eu. Asta pentru că există foarte multe tehnici de animație (teatru de umbre, de păpuși, de marionete, măști, măști-costum etc). Marioneta e mânuită cu fire, iar păpușa e susținută de mâna păpușarului de jos, acele *hand puppets*. Mai există și *finger puppets*, păpușile de deget, numite și Bibabo (de la

denumirea unei jucării care se vindea prin târguri în anii 1930, era un personaj cu un costum-mănușă cu trei capete care se puteau schimba, iar capetele respective se numeau Bi, Ba și Bo.)

Numele celebrului teatru de păpuși american "Bread and Puppet", creat de Peter Schumann în anii '60 și foarte implicat socio-politic, derivă din practica acestui teatru de a servi publicul cu pâine proaspătă și aioli după fiecare reprezentare, ca o marcă a comuniunii dar în sprijinul ideii că arta trebuie să fie ca pâinea, pentru toată lumea. Ați observat diferențe în modul în care publicul din alte țări, cu tradiții culturale diferite, percepe acest teatru?

Absolut deloc. Publicul e peste tot la fel. Am jucat și în Asia, în India, în Occident, sunt aceleași reacții ale publicului, la orice tip de teatru, de fapt. Diferențele vin din intensitatea reacțiilor doar, însă un spectacol bun e *bun* oriunde.

În Asia există o tradiție istorică a teatrului de marionete, dar la fel și în spațiul românesc, doar că la noi această tradiție nu a avut continuitate.

Da, la noi teatrul tradițional s-a pierdut pe la jumătatea anilor 1970, odată cu îmbătrânirea păpușarilor tradiționali, care nu au lăsat ucenici. Dar acest tip de teatru tradițional de la noi era poate chiar mai vechi decât cel din Japonia. Dacă ne gândim la teatrul de păpuși japonez Bunraku, el a apărut pe la 1800, ori în România acel teatru tradițional cu Vasilache și Mărioara e mult mai vechi. Erau cândva sute de păpușari tradiționali, care făceau turnee prin toată țara cu astfel de personaje.

Primul teatru de păpuși stabil (neitinerant) din România s-a înființat în 1928 la Cernăuți. Studenții școliți de o actriță a acestui teatru au format, în 1945, nucleul Teatrului Țandărică, care a deschis o secție de marionete în 1946 și una de păpuși în 1950. Cenzura politică de după 1950 (explodată prin celebrul episod al interzicerii Revizorului lui Lucian Pintilie, urmat de exilul său în Franța) a dat aripi neașteptate teatrului de animație, care a rămas o zonă teatrală cu surprinzător de mare libertate.

Da, de altfel ăsta a fost și unul dintre motivele pentru care am optat pentru teatrul de păpuși. Oferea o senzație, măcar o iluzie de libertate. Plecam cu teatrele de păpuși la diferite festivaluri în străinătate mai ușor decât cu teatrele dramatice. Evident că se spuneau și ”șopârle”, chiar foarte multe! Nu puteai să faci teatru altfel, de fapt. Sigur, erau și câțiva tâmpiți care făceau spectacole de propagandă, dar râdeam toți de ei. Și în teatrul de marionete au fost piese interzise, de exemplu două dintre ale mele, din cauza textului.

Înainte de 1989 erau mai multe teatre de animație decât astăzi?

Nu, dimpotrivă! După Revoluție s-au înființat mai multe teatre de păpuși, de exemplu în zonele maghiare din Ardeal. Apoi s-au creat și altele, la Târgoviște, la Râmnicu Vâlcea... Cei care joacă și creează acolo sunt școliți la cele 4 școli de teatru de păpuși din țară, sau nu fac nicio școală și învață meserie la fața locului.

După emigrarea în Franța în anii '80, Margareta Niculescu (directoarea Teatrului Țândărică timp de câteva decenii) a creat acolo o școală de marionetiști. A fost această școală o premieră, așa cum susțin unele voci?

Institutul Margaretei Niculescu are nivel de colegiu, dar nu a fost primul. Existau secții de păpuși la Praga, Varșovia, Moscova, în Germania. Ea a înființat mai întâi Institutul Mondial al Marionetei, după care a făcut această școală, care funcționează și actualmente. Nu au mai multe clase paralele, se face concurs de admitere doar o dată la 3 ani, apoi din nou abia după absolvirea acestora, deci îi duc pe elevi până la capăt.

În 1929, România a fost una dintre cele 7 țări fondatoare ale UNIMA (Union Internationale de la Marionette), iar primele 2 festivaluri internaționale organizate de această asociație au avut loc la București. Exista o tradiție puternică de marionetiști în România sau acest început a fost contextual?



Arhiva teatrului Țândărică

Adunarea Păsărilor



A fost chiar foarte de context. Sigur, existau atunci niște oameni de calitate care se ocupau de teatrul de păpuși în România, precum marele om de cultură prof. Șesan. La Cernăuți era secția de păpuși de pe lângă Teatrul Național, pe vremea când era regizor acolo Victor Ioan Popa. Apoi a venit marionetistul și regizorul Theodor Nastasi care a avut ideea de a face un teatru de marionete de repertoriu, cu lucrări de operă. A și pus în scenă *Directorul de operă* și *Bastian și Bastienne* de Mozart, vocile fiind susținute din culise de cântăreți profesioniști de operă în timp ce actorii mânuiau marionetele. Era un tip de spectacol inspirat de celebrul teatru de marionete de la Salzburg. Dar asta nu a devenit un curent teatral permanent, au mai fost doar unele proiecte sporadice. Apoi, mai era o echipă de păpușari la București care jucau la bomboneria de la Galeriile LaFayette. Exista, de asemenea, tradiția teatrului popular de păpuși, la vremea aceea încă foarte puternică. Una peste alta, însă, a fost mai mult o conjunctură că România a devenit membră fondatoare a UNIMA. Noi nu aveam tradiția unor țări precum Cehia, cu sute de trupe de păpușari.

Spuneți că un mare avantaj al teatrului de animație este că e atemporal și depășește orice bariere.

Da, dar numai atunci când e bine făcut! Dacă e prost, nu înțelege nimeni nimic. Orice artă evoluează, dar cred că ceva fundamental rămâne. După cum în muzică rămâne melodia, deși unii au spus că tocmai ea e depășită, singurul lucru care face să mai existe muzica e melodia. În teatrul de marionete această continuitate este animația, animarea unui personaj care e o creație plastică, inertă. Asta fascinează, e peren și va exista mereu pentru că corespunde unor trebuințe ale omului. Dincolo de artă, aici e și o mare taină.

*Teatrul de marionete este mai cunoscut publicului mondial, actualmente, prin intermediul televiziunii (de exemplu celebrul show TV *Sesame Street*) decât în forma sa originală, de spectacol live. Este aceasta o transformare inevitabilă, în acord cu timpurile?*

Este un lucru foarte frumos, Sesame Street cu acele păpuși pentru educația copiilor foarte mici. De asemenea, Muppets Show, divertisment pentru adulți cu diferite vedete alături de păpuși. Sau teatrul politic cum fac cei de la Spitting Image (show satiric de păpuși britanic din anii 80 și 90, în care au apărut numeroase personalități, inclusiv politicieni, președintele Ronald Reagan și membri ai familiei regale britanice – n.r.). Și la noi au fost astfel de show-uri după 1989, cu păpuși-personaje politice, Iliescu, Vadim și alții, dar au fost interzise. Erau teribil de populare, aveau audiență cât meciurile de fotbal, dar i-au deranjat prea tare pe politicieni.

La refacerea spectacolului dumneavoastră Adunarea păsărilor spuneți că el nu și-a pierdut nimic din farmecul pentru public avut cu 22 de ani în urmă. Oare este acesta un mare avantaj al teatrului de păpuși față de cel cu actori, limbajul artistic inteligibil oricând, la diferite niveluri, tuturor categoriilor de public?

Da, fără îndoială asta e o constantă – atunci când ne iese bine! Când nu – doar Dumnezeu știe de ce ”nu”.

Unde se învață arta confecționării păpușilor?

Ar trebui să existe o școală specială de construcție de păpuși, dedicată acestei arte, dar nu există în România. Cei care fac păpuși trebuie să știe multe lucruri, printre altele scenografie. Ar trebui să existe chiar, ca specialitate secundară, scenografia de păpuși. Așa o școală există în Bulgaria, cu rezultate foarte bune. La noi, cei care fac păpuși vin, de fapt, din diferite medii, pot fi artiști plastici, absolvenți de sculptură, de metaloplastie...

Ați avut vreun material sau o tehnică predilectă în crearea păpușilor?

Nu neapărat, am creat multe păpuși și marionete în multe moduri. Totul depinde de ce îți cere piesa, scenografia, nu există soluții universale valabile.

Cum e cu dramaturgia și literatura pentru acest teatru?

O da, avem niște dramaturgi excepționali, care au scris special pentru teatrul de păpuși! De exemplu Alexandru Popescu, aproape necunoscut în afara acestei zone teatrale, un autor montat foarte mult în străinătate în teatrele de păpuși. Apoi Alecu Popovici, Nina Cassian, Gellu Naum, Victor Eftimiu, Marin Sorescu, Iosif Naghiu, Alexandru Mitru... Dar chiar și când nu avem texte specifice, de multe ori lucrăm cu adaptări și dramatizări. Nu e o problemă, nu văd de ce să nu poți să abordezi o literatură de bună calitate și în teatrul de animație. Există și destule cărți *despre* teatrul de păpuși. Doar eu am scris vreo opt.

Inclusiv Dicționarul teatrului de păpuși, marionete și animație din România, lucrare unică la noi.

Da, care acum a ajuns la vreo 2.000 de pagini și trei ediții, motiv pentru care e pus online, pe site-ul Teatrului Țândărică. E singurul de acest tip, nu există niciun dicționar similar de teatru dramatic. Eu l-am început când se discuta la Ministerul Culturii crearea unui dicționar al teatrului românesc. După ce am predat materialul meu despre păpușari, văzând că timp de mai mulți ani nu s-a întâmplat nimic cu asta, am făcut propriul meu dicționar.

E mai liber teatrul de păpuși decât cel dramatic astăzi?

Libertate există în absolut orice tip de teatru. Când Afrim o pune pe Mașa să facă pipi în samovar și apoi bea toți din el, asta nu e libertate? Eh, uite, chiar libertatea asta nu o avem noi, păpușarii... până acum! Nu e mai multă libertate aici sau acolo, e vorba pur și simplu de genuri diferite de teatru.

Interviu realizat de Cristina Enescu

GUEST STAR
Stathis Markopoulos

*MEC-ANIMA: MAȘINI CARE
RĂD DE RASA UMANĂ*

MEC - ANIMA - Cuvântul grecesc *μηχάνημα* descrie orice dispozitiv mecanic.

Milioane de lucruri care ne înconjoară, obiectele, în general percepute ca neînsuflețite, devin, în anumite circumstanțe vii, iar noi le tratăm ca atare, dezvoltând o relație cu ele. Pentru a defini „viața”, biologia ne oferă o serie de criterii, printre care capacitatea de a da naștere.

În teatrul de păpuși, caracteristica esențială a „vieții” este libertatea de a alege și acțiunea deliberată, pornind de la această libertate. Pentru a anima o marionetă, păpușarul trebuie să o facă să pară autonomă, cu simțuri proprii, cu capacitate de a decide și de a acționa independent: toate mișcările trebuie să pară a proveni din propria sa ființă. Energia necesară acestor mișcări, precum și aplicarea forțelor care produc acțiunea finală, trebuie să pară a fi inerente corpului ei și independente de orice influență exterioară, inclusiv a Dumnezeuului-păpușar.

Este foarte interesant, totuși, că în viața de zi cu zi considerăm anumite lucruri „vii”, în ciuda definiției biologice a vieții, pornind în schimb de la una teatrală. Animismul, credința că toate lucrurile au un suflet și în plus capacitate de a acționa, este adânc înrădăcinată în cultura umană și ghidează uneori, inconștient, percepțiile și reacțiile noastre. Teatrul de păpuși profită de acest lucru. Este o chestiune de semne transmise unui public.



Bienala de Arhitectură / Veneția

Banchetul, SELFIE AUTOMATON 2016



Comisia, SELFIE AUTOMATON 2016

Bienala de Arhitectură / Veneția

Și nu numai. Tehnicile de animație sunt folosite în multe alte aplicații, cum ar fi religia, propaganda, educația, publicitatea, terapia, sau chiar arhitectura. Cheia în funcționarea teatrului de păpuși este mintea spectatorului. Triunghiul păpușar-marionetă-public este de obicei văzut astfel: păpușarul animă marioneta, marioneta animă publicul și publicul comunică cu păpușarul. Adevărul poate fi diferit: păpușarul manipulează publicul, publicul animă marioneta și marioneta manipulează păpușarul. În afara teatrului, în viața reală, păpușarul și spectatorul pot deveni aceeași persoană (un copil care se joacă cu păpușile).

Marionetele sunt un caz special: ele sunt obiecte neînsușite, inventate și concepute pentru a oferi acele semne care fac acest artificiu mai facil, de durată și foarte puternic. Sunt o convenție care exploatează la maxim obiceiurile noastre animiste, pentru a ne zgudui întrebările existențiale, nevoile și anxietățile.

Marionetele sunt instrumente – la fel cum pârghia crește puterea brațului și computerele extind capacitățile creierului, marionetele dezvoltă capacitatea noastră de autoironie și de a comunica teatral cu puteri incontrolabile. Ele sunt, probabil, una dintre cele mai vechi invenții tehnologice (datând de cel puțin 25.000 de ani), dovadă că nevoile pe care le deserves au un rol în procesul de auto-dezvoltare a omenirii.

Un aspect interesant al serviciului straniu pe care marionetele îl aduc conștiinței de sine este efectul lor tragicomic, care derivă din natura lor moartă, totuși atât de vie. Simplificând teoria lui Henry Bergson, comicul este produs de fiecare dată când o ființă vie „își pierde existența proprie” și se transformă într-una mecanică. Râsul este o formă de critică socială împotriva acestei „fatale” greșeli – neglijența. Marionetele sunt materializarea acestei definiții a comicului, precum și reversul acesteia: ele sunt din concepție mecanice și primesc o viață artificială pe care o pot pierde sau recâștiga în orice moment, jucându-se lejer între viață și moarte. Sunt comice prin natura lor, dar de fapt, fac haz de relația

comică a oamenilor cu viața și moartea.

Prin extrapolare către alte obiecte neînsuflețite (potențial animate), se poate imagina un scenariu în care mașinile și alte lucruri au potențialul de a deveni oglinda culturală a propriilor noastre percepții despre viață și realitate.

Automatele sunt un tip special de marionete: repetarea eternă a unei acțiuni sau mișcări relativ scurte le definește ca fiind complet „moarte” sau mecanice, prin prisma unui alt criteriu de definire a vieții: diversitatea și continua eterogenitate. Își pierd, în acest sens, chiar și viața artificială pe care altfel ar putea-o avea. Libertatea lor de alegere este complet anulată. Ceea ce recunoaștem în ele este o intenție nereușită de a imita viața, iar această onestitate le face chiar mai comice. Automatele sunt legate de marionete într-un mod similar în care marionetele sunt legate de oameni. Ele sunt marionete de marionete. Chiar și în această extremă, însă, avem tendința să recunoaștem în ele „viața”.

Marionetele și automatele pot fi percepute ca un autoportret al omenirii de-a lungul veacurilor. Fotografia (apoi fotografia digitală) a facilitat crearea autoportretului, auto-marionetei, poate, prin care comunicăm cu sinele nostru și împărtășim relația noastră teatrală cu lumea înconjurătoare.

De la ritualul colectiv arhaic, cu sau fără păpuși, până la selfie-ul de astăzi, pare că am ajuns la cel mai egocentric moment din evoluția noastră.

Articol publicat în ghidul pentru expoziția *Selfie Automaton – The Romanian Participation at the 15th International Architecture Exhibition – La Biennale di Venezia* / 28 mai–27 noiembrie 2016



Arhiva Masca  *Invazia ,2017 / foto: Cristinel Dădăl*



CONTEXT
Cristinel Dădăl

MARIONETA ȘI CLEPSIDRA IMAGINARĂ...

Pinocchio către Zână:

Sunt un băiat adevărat acum?

Oh, nu, Pinocchio!

Dar de acum înainte totul depinde de tine...

Oamenii s-au costumat, s-au vopsit și au purtat măști, ca parte a unui ritual, dintotdeauna. Dansul, muzica, substanțele halucinogene, sacrificiul și povestirea se îmbină pentru a produce ceremonii culturale puternice, adesea susținute pentru a îmbuna zeii sau pentru a întări legăturile cu natura și strămoșii. Aborigenii de pretutindeni au înțeles de mult necesitatea festivalului și a carnavalului, chiar dacă vorbim de forme complexe sau primitive ale acestora, cum ar fi ritualul șamanic. Măștile și marionetele – ambele țin de familia procedeele de deghizare – sunt elemente formatoare de istorie, de-a lungul timpului permițând purtătorului să comunice mesaje importante prin canale emoționale și spirituale care transcend ordinarul.

Marionetele sunt foarte vechi. În termeni ce țin de civilizație, datează din cele mai vechi perioade ale umanității, când sunt prezente împreună cu măștile. Unii istorici consideră chiar că masca este punctul de origine al marionetei. Ambele erau folosite pentru a stăpâni demoni - atât cei din interiorul oamenilor cât și cei din afară - pentru a-l camufla pe purtător, care astfel acumula putere și putea acționa. Încetul cu încetul, marionetele și-au pierdut puterea demonică însă au păstrat caracteristicile li-

rice și au câștigat umorul. Au călătorit din adunare în adunare, dintr-un târg în altul, au apărut pe străzi, în case, în teatre și, în timpurile recente, chiar și în instituții terapeutice.

Folosirea marionetelor se întâlnește sub diferite forme, însă toate acestea împărtășesc același proces al animării unui obiect neînsușit, cu scopul de a spune o poveste. În ce privește teatrul, marioneta s-a instituit ca un limbaj aparte dar unul de sine stătător, păstrându-și funcția inițială de transmitere de idei și valori culturale. Despre ceea ce face această formă de exprimare să fie *aparte*, vom încerca să trasăm câteva considerente.

Marioneta, ca element teatral, se înscrie în familia mai largă a teatralității predominant vizuale, care minimizează limbajul verbal. Principala caracteristică a acestui tip de discurs este *ludicul*. Înainte de orice, marioneta valorizează această dimensiune a jocului. Prin aceasta, se poate adresa și publicului adult cu o voce experimentală și poate revigora, prin incluziune, arta actorului, să-i spunem, clasic. Și aceasta pentru că prin aparența de joc și joacă, marioneta poate exprima teme profunde și semnificative ce țin de moralitate, experiență sau natură umană. Joaca cu păpușile, încă din pruncie, oglindește relațiile familiale și relevă, în mod simbolic, conflictele inconștiente din interiorul acestora. Joaca este o formă de a comunica și identificarea surselor acestui tip de comunicare ne duce departe în propriul trecut, în perioada de formare a sinelui.

Prin joc descoperim ceea ce ne înconjoară și câștigăm accesibilitate la obiecte și persoane ca elemente distincte de sine, în același timp intuind principii morale, sociale, axiologice care guvernează relațiile din interiorul acestei rețele: sine – persoane – obiecte. Urcând o treaptă mai sus, jocul simbolic definește o etapă a experimentării sinelui ca o existență de sine stătătoare. În marionete regăsim unele dintre aceste forme primordiale de expresie. Pentru că este exact această formă de joc simbolic care îl provoacă pe spectatorul unei marionete și îl atrage în interiorul procesului de creație, îi propune să creeze simboluri și să atribuie semnificație lucrurilor pe care le vede pe scenă. Această angrenare a specta-

torului în participarea la actul artistic favorizează o emancipare a individului la nivel socio-cultural. Servește la construirea unor canale mai eficiente de comunicare cu ceilalți și cu sine, conectează experiențe anterioare de cea curentă în același timp anticipând experiențe viitoare prin instituirea de tipare. De asemenea, stabilește punți între conștient, preconștient și inconștient.

Marioneta devine, sub acest unghi, un spațiu al descoperirii de sine într-un mod creativ, privind creativitatea spectatorului nu ca pe un substitut pentru țeluri instinctive nerealizate – sublimare – ci ca pe un ingredient esențial din viața fiecăruia, parte a nucleului ființei noastre.

Dar, ceea ce este și mai important, marioneta permite privitorului să răstoarne, ca o clepsidră imaginară, iraționalul în rațional, experiența imaginară în experiență reală, fantastical sau absurdul în tipare etice și comportamentale cât se poate de veridice din punct de vedere social.

Poate aceasta este intuiția care a făcut ca în spațiul arab teatrul de umbre de marionete să fie denumit *khayal al-zill* - „oglindea fanteziei” sau „umbra imaginației”.

Orice obiect, de asemenea orice parte a corpului în anumite situații, poate deveni o marionetă dacă sunt îndeplinite anumite condiții. Obiectul trebuie să fie îmbogățit cu un semn, o mișcare și, posibil, un discurs. Discursul verbal nu este indispensabil și în acest caz marioneta amintește de o formă simplificată de pantomimă, ale cărei surse le regăsim în modurile primare de comunicare.

Tot de acest proces creativ pe care îl propune și îl trezește marioneta în spectator ține și atributul acesteia de *personaj neterminat*. Caracterele suferă transformări, bineînțeles, de-a lungul unei povești spuse de marionete, dar personajele nu sunt complete. Este tocmai această incompletitudine care permite curgerea continuă a poveștii și adăugarea experienței spectatorului la ea. Povestea spusă de marionete este ca o apă curgătoare. Are un iz-

vor, un curs și o gură de vărsare. Dar numai izvorul și estuarul sunt definite clar și precis, în rest totul poate fi modificat.

Legat de funcția aceasta generatoare de simboluri a marionetei, putem vorbi și de aceea de *proiecție*. Marioneta suportă această polaritate extrem de interesantă de a permite ca asupra sa să fie proiectate experiențe și simboluri atât de către cel care o mânuiește, cât și de către cel care îi privește spectacolul. Discursul exterior devine discurs interior prin introspecție. Temele care frământă pe cineva și care nu devin discurs verbalizat sau comunicare socială nu dispar niciodată. Ele rămân în inconștient, se schimbă, se îmbogățesc, se structurează acolo. Dar există și procesul invers în dezvoltarea conștiinței, drumul de la inconștient la simboluri. În mod evident, inconștientul posedă caracteristicile unui mediu lipsit de gravitație: diferite obiecte se intersectează, conceptele se traduc în sentimente și apar la suprafață în forme uneori cu greu recognoscibile. În acest fel, marioneta poate fi declanșatorul unui astfel de proces de anamneză prin participare creativă la simboluri. De altfel, capacitatea de a crea, de a recunoaște și de a adera la simboluri reprezintă capacitatea unei persoane sănătoase și funcționale din punctul de vedere al comunicării. În psihoterapie, spre exemplu, o persoană este considerată deficientă, sub aspectul menționat, dacă dintr-un motiv sau altul nu are capacitatea de a recunoaște simboluri sau, chiar dacă o face, le consideră inutile în procesul comunicării.

În timp ce actorul *imită* emoția sau tema pe care o comunică – indiferent cât de profund și-o asumă sau nu, în funcție de școala de teatru pe care o urmează – marioneta, prin natura sa neschimbătoare în această ordine de idei, va exprima întotdeauna echidistant ceea ce are de exprimat.

Ca un exemplu concret, îmi amintesc de un spectacol de marionete în care toate acestea erau construite ambiguu: o fetiță care era gingașă și frumoasă privită dintr-o parte și hidoasă privită din cealaltă, un bărbat trist cu jumătate de față și zglobiu cu cealaltă, un alt personaj ce pe jumătate din chip nu avea gură în schimb rânjea în partea opusă ș.a.m.d. Pe lângă ingeniozitatea tehnică ce

permitea ca o simplă întorsură a mâinii păpușarului să transforme un personaj în cu totul altul, îmi amintesc de la momentul respectiv atât fecunditatea simbolisticii cât și ușurința în decriptarea mesajului transmis pentru că, pe cât de ambiguë erau marionetele, pe atât de lipsit de ambiguitate era mesajul despre stratificarea naturii umane și a relațiilor interpersonale.

În cadrul unei comunicări, mai multe mesaje trebuie să fie descifrate simultan. Toate aceste mesaje sunt asociate într-un grad mai mare sau mai mic, cu anumite emoții. Majoritatea mesajelor sunt transmise cu ajutorul feței, al mimicii și apoi prin mâini și corp. Aceasta înseamnă că în cazul unei comunicări față către față, trebuie să descifrăm de asemenea și emoțiile care însoțesc conținutul mesajelor pentru că numai făcând astfel putem spune că am recepționat complet ceea ce era de transmis. Și în acest caz există deficiențe în cazul anumitor persoane – fie că țin de un anumit bagaj cultural pe care îl pot sau nu folosi ca translator, fie că este vorba de alte particularități – care nu pot integra toate componentele mesajului. Și aici iarăși putem vorbi de utilitatea măștii sau a marionetei pentru că acestea elimină tot ceea ce este superfluu atât în expresie cât și în mișcare. Putem spune, cred, în această privință, că masca și marioneta reduc la esențial și simplifică lumea – în același timp lăsând spațiu pentru o bogăție de simboluri – întocmai precum o fabulă.

În virtutea acestei proiecții, marioneta mai oferă ceva. Permițând transferul emoțiilor și atitudinilor asupra ei, marioneta îmi dă voie să râd și de mine cu aceeași poftă cu care aș râde de un altul.

Marioneta reprezintă o ființă umană – indiferent de forma fizică pe care o are – fără a fi umană în sine. Astfel devine un excelent mijloc pentru proiecție. Creatorul marionetei, sau cel care o mănuieste, o înzestrează pe aceasta cu caracteristici care reflectă propria viziune asupra naturii umane, asupra sinelui și a celorlalți. Deoarece marioneta este în sine un obiect inanimat, ea devine un vas de expresie care oferă siguranță. Ea este responsabilă pentru viziunile și emoțiile pe care le comunică, nu păpușarul. Folosirea



Arhiva Masca

■ *Invazia*, 2017 / foto: Cristinel Dădăl



Invazia, 2017 / foto: Cristinel Dădăl

Arhiva Masca

marionetelor pentru a spune povești inițiază posibilitatea de a inventa metafora personală. Povestea aduce adevărurile și forțele imaginative din lumea interioară într-o arenă lipsită de pericol, unde pot fi privite.

Marionetele produc un spațiu *creativ*, adică un spațiu în care toți participanții se simt liberi și sunt, astfel, capabili să participe la creație.

Marionetele sunt adesea reprezentări de sine, conștiente, dar de multe ori ele întrupează dinamici ale inconștientului sau aspecte ale sinelui care nu sunt exprimate, altminteri, ușor și deschis. Fiind o extensie a sinelui, aici rezidă forța ei terapeutică pentru că marioneta delimitează un spațiu *tranzițional*, o zonă tampon între realitatea interioară și exterioară, între experiența subiectivă și cea obiectivă. Astfel, spectacolul marionetei se petrece la o distanță de siguranță, ca un marcaj din spatele căruia știu că pot asista liniștit la ceea ce se întâmplă pentru că nu mă va afecta. Și aceasta poate fi considerat atât pentru artistul care controlează marioneta cât și pentru privitor. Imaginația creează un buffer și un spațiu flexibil pentru a explora emoții altminteri dure pentru că marioneta îți dă o oarecare libertate a lipsei de conștiință și îți permite să fii mai nebun decât în mod normal.

De altfel, primordial, bărbații foloseau masca și păpușa în timpul ritualurilor de trecere. Acestea ajutau triburile primitive să facă față schimbării și pericolului. Tranzițiile și crizele amenințau unitatea tribului. Fața neschimbătoare a măștii și egalitatea continuă cu sine a păpușii devin un simbol al stabilității și continuității, astfel folosirea acestor elemente în ritual oferea sens, scop și structură în timpul diferitelor paradigme sociale.

De-a lungul timpului, însă, dincolo de funcțiile originare, marioneta a instituit un anume tip de exprimare de sine stătător, a devenit un limbaj în sine care acționează asupra creierului uman într-un mod specific. Emisfera dreaptă a creierului controlează procesele emoționale și imaginative și tot ceea ce ține de psihosomatică. În acest context, comportamentul unei persoane poate fi

considerat ca un limbaj metaforic. De aceea o utilizare corectă a metaforelor poate avea un impact invers asupra fondului de atitudini al unei persoane. În acest fel analogiile, metaforele, glumele și fabulele pot avea un efect puternic pentru că declanșează un lanț asociativ inconștient, care la rândul său influențează conștientul și propune noi soluții.

Fiecare emisferă cerebrală procesează diferit experiența, însă ele sunt capabile să combine experiențele. Emisfera stângă procesează secvențial și logic, în timp ce emisfera dreaptă integral și comprehensiv. Emisfera dreaptă este decisivă pentru decodificarea metaforei. Stânga este cea mai activă în timpul cititului și al scrisului cu caracter tehnic, pe când cea dreaptă la traducerea picturalului. Studii neurologice atestă faptul că la o persoană care asistă la spectacolul unor marionete se activează într-o primă etapă emisfera dreaptă, cea care decodifică metafora, vizualul, analogia. În cea de a doua etapă, însă, se observă activarea completă a emisferei stângi și apoi o activitate cerebrală continuă în ambele emisfere. Pentru neurologi, acest tipar de activare cerebrală este foarte ușor de recunoscut – limbajul. Acesta este modelul cerebral asociat cu o persoană angrenată într-un proces de comunicare.

Poate că prin toate perioadele de exprimare artistică prin care a trecut, marioneta nu și-a pierdut niciodată tocmai caracterul acesta dual: ea ascunde și relevă în același timp. Ascunde slăbiciunile și imperfecțiunile celui care o folosește pentru a exprima, și pentru a se exprima, și relevă destăinuiri și povești pentru care ea, marioneta, rămâne cel mai curat limbaj.



ATUNCI & ACUM
Cristina Enescu*PĂPUȘA GUIGNOL – DE DOUĂ SECOLE ACTOR,
REVOLUȚIONAR SOCIAL ȘI ENTERTAINER*

Fără îndoială, din peisajul mondial al teatrului de marionete și păpuși nu poate lipsi *Guignol*, cel mai important personaj din teatrul francez de gen și, totodată, un exemplu de astfel de teatru care se adresează deopotrivă copiilor și adulților.

Guignol este originar din Lyon, s-a născut în jurul anului 1800, iar sociologic vorbind, este produsul mediului lucrărilor din industria mătăsii. O păpușă-mănușă manipulată cu mâna, cu un specific nas scurt și ochi bulbucați, cumva dându-i o permanentă mină surprins-ironică, Guignol manifesta, în pășaniile sale, istețimea și caracterul descurcăreț al omului din popor, care totodată e și bun camarad pentru confrății săi. Inițial, această păpușă nu s-a născut ca "om de teatru", ci "de publicitate", întrucât făcea parte dintr-un spectacol de marionete menit să atragă clienții la locația unde creatorul ei, Laurent Mourguet, scotea dinți (un fel de dentist de secol 19) și vindea produse pentru alinarea durerilor ulterioare extracțiilor. Dentistul își promova așadar afacerea punând în scenă în fața magazinului său mici piese de teatru cu această păpușă și cu ceilalți "colegii" ai săi de scenă, mânuindu-i el însuși. Această ușurință a creării lui Guignol, din câteva cârpe și bucăți de lemn), precum și a manevrării sale, a contribuit în mare măsură la interesul crescând al publicului și apoi al altor păpușari față de acest tip de teatru.

Teatrul creat în jurul lui Guignol a avut încă de la început și un puternic mesaj de satiră socială și politică. La un moment dat, această păpușă aparent inofensivă devenise atât de relevantă din punct de vedere social și cultural prin comentariile și mesajele pe care le transmitea în cadrul reprezentațiilor, încât poliția secretă a lui Napoleon al III-lea (care era unul dintre subiecții predilecți ai satirei lui Guignol) a început să cenzureze aceste spectacole, fiind

închise mai multe săli de reprezentații, iar scenariile spectacolelor trebuind să fie prezentate dinainte spre aprobare din partea autorităților.

”Publicitatea” a devenit mai lucrativă decât afacerea cu extracțiile, astfel că, în câțiva ani, creatorul lui Guignol a devenit păpușar profesionist și a creat și alte personaje, găsim inspirație pentru subiectele spectacolelor sale de marionete din realitatea cotidiană a vremii. Guignol însuși era inițial, desigur, un lucrător din industria mătăsii, iar apoi s-a ”convertit” și la alte meserii, rămânând însă mereu practic sărac, rebel și manifestând un umor molipsitor. În trecut ca și astăzi, acest teatru necesită o foarte activă implicare din partea publicului, acesta fiind încurajat să își exprime părerile și îndemnurile cât mai vocal. În 1820, fostul dentist avea deja o trupă ambulantă cu care făcea turnee cu aceste spectacole de păpuși, iar pe la 1830, când spectacolele căpătaseră deja faimă, păpușarul s-a stabilit la Lyon și a deschis teatrul Le Caveau des Célestins.

Păpușa Guignol a fost parte dintr-un curent european, ulterior Revoluției Franceze, care a căutat să înlocuiască modelul italian de teatru de păpuși cu personaje mai simple și mai relevante pentru oamenii de rând. Au apărut astfel tot felul de păpuși de mână precum Guignol în Franța, Kasperl în Germania sau Christovita în Spania, fiecare purtând amprenta mediului cultural specific respectivelor țări în care au apărut. Pe lângă satira socială și atractivitatea deopotrivă pentru copii și pentru adulți, teatrul de marionete creat în jurul lui Guignol a contribuit și la conservarea și perpetuarea dialectului lyonez.

De asemenea, sarcasticul și descurcărețul personaj a fost reprezentativ pentru istoria Lyon-ului, în mod particular, cu ale sale revolte și eforturi de independență. Iar sarcasmul și glumele înțepătoare ale lui Guignol nu ocolesc nici timpurile de acum: alegerile din Franța, din aprilie anul acesta, nu au scăpat nepunctate în spectacolele de păpuși. Lyonul, locul mai multor momente electorale importante în cursa prezidențială de anul acesta, a fost totodată și locul unde Guignol -păpușa din cârpe și lemn de tei- a devenit el însuși o forță politică prin reînvierea unui tip de sati-

ră teatrală născută, prin el, chiar pe străzile Lyonului de secol 19, când creatorul său încerca să distragă atenția clienților, prin aceste glume teatrale, de la durerea extracțiilor dentare. În plus, atunci ca și acum, personajul reprezenta clasa muncitoare aflată în criză sau cel puțin într-o tranziție, atunci fiind vorba de lucrătorii din industria mătăsii, iar astăzi cam de tot sectorul de manufactură din Franța. Caracterul populist, ”al omului de rând”, a făcut deliciul neîntrerupt, de-a lungul a peste două secole, al publicului larg, Guignol fiind cel care își permite să ia la bătaie cu bastonul și pe polițist, și pe bogătași, și la o adică pe diverși alți sus-puși dar și pe oricine intră în colimatorul satirei sale. În timpul Primului Război Mondial, Guignol a reapărut ca modalitate a soldaților de pe front de a își exprima oroarea față de război. Ulterior, prin anii 1980, el a fost din nou readus în atenția publicului printr-o emisiune-spectacol la un canal de televiziune important, intitulată Les Guignols de l’info.

Nevoia de satiră socială ca manifestare teatrală și artistică, dar și ca supapă socială și chiar manifest politic (întrucât unul din specificurile lui Guignol era comentariul actualităților politice, evident în cheie satirică și cu mijloace specifice teatrului de păpuși), continuă să creeze succesul său și astăzi. Dacă la începuturile acestui personaj el era atât *entertainer* cât și colportor de informații și noutăți, astăzi, când teatrul de păpuși are un rol și o tradiție mai bine înrădăcinate în peisajul teatral modern, acest tip de teatru de păpuși răspunde încă, se pare, unei nevoi sociale și culturale. Ca mijloc teatral, Guignol a fost și încă este un reprezentant al satirei sociale franceze, care s-a dezvoltat datorită lui spre ideea că ”niciun subiect nu este prea tabu pentru a fi abordat” (fie el social, politic sau chiar ”fără perdea”) în astfel de spectacole.

Și în ziua de astăzi, Guignol continuă să fie un personaj binecunoscut în spațiul francez, și totodată una dintre cele mai celebre păpuși de mână din teatrul de păpuși european – o performanță remarcabilă, mai ales în vremuri marcate de divertismentul online și multimedia. Iar dacă ajungeți cumva la Lyon, nu se poate să nu îi faceți o vizită lui Guignol la el acasă, adică la *Théâtre la Maison de Guignol*, sau la Boutique Disagn-Cardelli, magazinul din care se pot cumpăra diferite variante ale păpușii.



■ păpușa GUIGNOL



reprezentări GUIGNOL ■



Ananda Puijk / foto: Lennart Monaster ■ TRANSIT

FESTIVALURI
Florentina Bratfanof*AMINTIRI CU PĂPUȘI ȘI MARIONETE*

Atunci când scriem se impune o anumită izolare. Nu ai cum să scrii în jurul unor oameni care vor ceva de la tine, chiar dacă mic și insignifiant, mai degrabă poți scrie în vuietul unei mulțimi nepăsătoare la prezența ta, într-un aeroport plin de oameni în tranzit, care își așteaptă ora plecării, sau într-o cafenea cu muzică în surdină, în care lumea vine special pentru a se izola. Izolarea este poate o condiție obligatorie pentru scris, pauza de la comunicarea cu alți oameni, tocmai ca să poți lăsa ceva scris, ceva pentru mai departe.

Articolul de față începe cu aceste mici considerații despre izolare în scopul rechemării unor amintiri despre spectacole văzute la SPOFFIN Festival, dintr-un oraș din Olanda, denumit Amersfoort. Cele două spectacole cu păpuși vorbesc despre izolarea cuplului animat-inanimat, adică a artistului păpușar cu păpușa lui și încearcă să schimbe cumva concepția conform căreia energia păpușii vine numai din impulsurile pe care performerul le induce. Uneori, sensul este pur și simplu invers.

Transit

Când am ajuns, cu aproximativ douăzeci de minute înainte de începerea spectacolului *Transit* al companiei olandeze Ananda Puijk, majoritatea spectatorilor erau presărați pe la diverse alte spectacole: teatrul de stradă și circ contemporan. Afară era cald și de abia așteptam să intru în sala de spectacole amenajată într-o clădire anexă a unei biserici vechi și impozante. Anticipam cumva un întuneric în care te afundă spectacolul și mă bucuram de ideea desacralizării unui spațiu destinat în trecut unei îndeletniciri religioase, în favoarea unei arte.

Spectacolul *Transit* este bazat pe întuneric, iar din acest întuneric unde nu poți distinge mișcările actorilor încep să se lumineze scenele și marionetele. Spectacolul începe cu o marionetă care înfățișează personajul unui bătrân, ieșită dintr-o cutie pe care scrie FRAGILE, care așteaptă ceva înconjurat de întuneric din toate părțile, aducându-și aminte, prin succesiuni de scene ulterioare, de ceea ce era.

Tot din întuneric se deschide apoi și o cutie în care stau agățate ceea ce par a fi două marionete puse la păstrare. Dar încet-încet una dintre ele prinde viață, aceea devenind chiar Ananda Puijk, artista-păpușar care începe să danseze cu cealaltă. Contrastul dintre tinerețea artistei și bătrânețea păpușii devine evident în dansul cuplului, dans care uneori arată ca un *pas de deux*.

Relația dintre marionetă și artist manipulator este la Ananda Puijk pusă mereu sub semnul întrebării. Cu toate că se spune că marioneta se supune impulsurilor de mișcare date de către actorul-manipulator, marioneta având viață numai atâta timp cât actorul i-o acordă, Ananda Puijk creează un spectacol despre relația de egalitate dintre cei doi și despre fluxul de viață care trece din artist înspre marionetă.

Uneori, artistul folosește marioneta pentru a da viață emoțiilor pe care persoana nu le poate exprima, precum un actor care creează personaje ca să poată trăi emoțiile pe care nu le poate exprima în viața reală, alteori artistul își pune masca marionetei pentru a-și ascunde propriile neputințe și eșecuri. Căci în acest dans cu marioneta care înfățișează o bătrână, artista-păpușar preia masca bătrâneții, iar marioneta rămâne un corp fără față.

O altă scenă emoționantă din cele 50 de minute ale spectacolului este aceea în care bătrânelul este ajutat de performer - care poartă exact masca bătrânelului - să ia loc într-un cărucior. Ca și cum Ananda Puijk ar vrea să ne comunice că, de fapt, suntem singurii care ne putem ajuta.

Prin muzica melancolică compusă de Jur de Vries, spectacolul devine o meditație asupra precarității condiției umane, toate spuse de o marionetă care întruchipează un personaj bătrân ce rămâne în singurătate să privească cum trece viața în jurul lui și să-și amintească strălucirea unor amintiri din tinerețe.

Concept și păpușar: *Ananda Puijk* / Păpușar: *Charlotte Puijk-Joolen* / Mișcare: *Jan van Opstal* / Muzică: *Jur de Vries* / Costume: *Sanne Puijk*

Duda Paiva/ foto: Petr Kurecka ■ BREAK A LEGEND



Break A Legend

Compania DudaPaiva a folosit în Amersfoort pentru premiera spectacolului *Break A Legend* o curte medievală cu câteva dependințe pentru a juca un spectacol site-specific cu păpuși de aceeași talie cu artistul care le manipulează. Compania creează performance-uri vizuale la granița dintre dans contemporan, teatru de păpuși și multimedia. Duda Paiva este coregraful care a inițiat compania, dar este și creatorul păpușilor din spumă flexibilă.

De această dată, păpușile au momente separate, fără să fie legate de un fir narativ. Artistul mânător este uneori ascuns de o mantie neagră (în scena unui Cupidon îmbătrânit care cântă *My funny Valentine*) sau chiar îngropat în păpușă, mânuind-o din interior (precum capul lui Zeus care ajunge să fie foarte expresiv datorită dexterității mâinilor și picioarelor dansatorului dinăuntrul lui). Alteori, păpușa este atașată de corpul performerului, cel din urmă reușind să îi dea dinamism acesteia prin contopirea corpurilor (ca Medusa sau Cerberul (Câinele cu trei capete)). Prin coregrafie, corpul păpușilor se mulează perfect pe corpurile dansatorilor, astfel încât privitorul se întreabă cum trece fluxul energiei de la unul la altul.

Ultima scenă, jucată la Amersfoort într-un fel de capelă, dă viață unui cabaret noir cu trei păpuși-femei deja trecute de prima tinerețe, sumar îmbrăcate, cu corpuri din spumă doar pe jumătate sau pe trei sferturi – întregite de corpurile performerilor-dansatori, un amalgam strălucitor și decadent în același timp, de comedie, cinism și scepticism. Atmosfera de cumințenie a interiorului capelei contrastează cu îndrăzneala păpușilor care reprezintă femei pe jumătate goale și foarte volubile ținând un mini concert pentru amuzamentul publicului, un concert care trimite foarte des la concerte celor de la Tiger Lillies.

Break a Legend este un spectacol despre demitizarea unor legende, aceasta fiind inițial și provocarea coregrafului Duda Paiva.

Uneori este bine să schimbăm perspectiva de gândire asupra unui fapt deja acceptat de toată lumea.

Concept și regie: *Duda Paiva* / Dramaturgie: *Jaka Ivanc* / Dansatori, performeri: *Ester Natzijl, Ilija Surla, Augusto Valença, Tim Velraeds* / Spațiu sonor: *Wilco Alkema* / Lumini: *Mark Verhoef* / Costume: *Atty Kingma* / Creație păpuși: *Duda Paiva, Jim Barnard, Kari Noreger*



BREAK A LEGEND ■ *Duda Paiva* / foto: Petr Kurecka



TRANSIT

■ *Ananda Puijk* / foto: Lennart Monaster



Ananda Puijk / foto: Lennart Monaster

TRANSIT



DE PESTE OCEAN
Cristina Modreanu

*REGATUL POSIBILITARIENILOR
SAU O ZI CU BREAD AND PUPPET
LA EI ACASĂ*

Motto: „*Bread and Puppet is based on bread baking and the not-for-sale distribution of bread at moments created by art, and these moments are created in opposition to capitalist culture and habit.*”/ *Bread and Puppet se bazează pe făcutul pâinii și distribuirea acesteia – fără bani – cu ocazia unor momente artistice, iar aceste momente sunt create în opoziție cu cultura și obiceiurile capitaliste.*” (Peter Schumann)

Undeva în statul Vermont, aproape de granița Statelor Unite cu Canada, pierdută între dealuri, se află o mică fermă foarte activă. Cei care locuiesc aici cultivă pământul în timpul liber și cresc plantele din care se hrănesc, dar adevărata lor hrană e alta.

Cu peste 40 de ani în urmă, un cuplu celebru pe scena de avangardă teatrală din New York, Peter și Elka Schumann, fondatorii companiei *Bread and Puppet*, decideau să plece din New York și să se stabilească în Vermont, departe de civilizație, împreună cu cei cinci copii ai lor și cu alți membrii ai companiei. Nu era deloc vorba despre o cedare de teren, nici despre fugă sau autoizolare, era vorba mai degrabă despre o decizie-manifest, despre o pledoarie pentru păstrarea purității artei în care ei credeau și pe care au continuat să o apere timp de peste patru decenii trăite în inima capitalismului. Arta păpușilor care spun adevăruri incomode.

În august anul acesta am ajuns la ferma *Bread and Puppet* din Glover, Vermont, chiar când Elka Schumann își începea turul special al Muzeului, oferit înainte de fiecare spectacol celor care vor să afle mai multe despre istoria companiei. Îmbrăcată extrem de modest, cu părul alb prins la spate și un zâmbet larg pe chi-

pul ars de soare, mișcându-se cu greutate, dar hotărât, Elka este o prezență fascinantă, un adevărat stâlp de rezistență al familiei lărgite a *Bread and Puppet*. Nu numai că a crescut cinci copii în timp ce participa din plin la toate proiectele companiei, dar ține în continuare pe picioare fragila construcție în care ea și partenerul ei de viață și-au investit toate visele. Felul în care povestea despre - și ne arăta! - cuptoarele din lut construite special pentru a coace celebra pâine oferită spectatorilor imediat după spectacol (de unde vine și numele companiei) sau despre metoda soțului ei de a modela lutul peste care e lipită hârtia (papier maché) care dă formă păpușilor imense folosite în spectacolele outdoor, vibra de o imensă iubire pentru creatorul care a dat suflet acestei companii și pentru lumea creată de el.

Peter Schumann, născut în 1934 în Silesia, regiune care face azi parte din Polonia, a trăit în copilărie drama refugiaților, când familia lui a fost nevoită să fugă din calea bombardamentelor naziste din timpul celui de al doilea război mondial. La maturitate, a plecat în America unde a fondat în 1963 compania *Bread and Puppet*. Când el și ai lui au plecat din calea războiului, Peter avea 10 ani și fiecare copil avea voie să ia cu el doar câteva obiecte. El a luat pâine, o carte cu basme de Frații Grimm și păpușile pe mână cu care se juca. Fără să o știe atunci, acestea au rămas fundamentul întregii sale existențe care a trecut azi de 80 de ani.

Odată încheiată vizita în muzeu, care a durat mai bine de o oră, timp în care ghidul nostru special a stat numai în picioare, trecând de la un grup de păpuși la altul și amintindu-și fără greș fiecare spectacol, începând cu primele și sfârșind cu cele mai recente, care încă se joacă, Elka Schumann cere în sfârșit un scaun și se așază. Primește zâmbind felicitările și complimentele, cuvintele emoționate ale unor spectatori care îi declară că întâlnirea cu *Bread and Puppet* le-a schimbat viața - oare cum e să ți se spună așa ceva, mă gândesc, auzindu-i - apoi rămâne cu mine să vorbim încă

puțin despre turneul european pe care trupa îl va face în toamnă. Oare nu s-ar putea opri și în România, unde nu au fost niciodată, deși se învață de ani de zile despre ei în școlile de teatru? ”Nu e deloc imposibil, îmi răspunde zâmbind cu o căldură de bunică înțeleaptă, dar acum trebuie să te grăbești la spectacol, va începe în câteva minute și trebuie să ajungi pe pajiște, dincolo de șosea.”

A fost probabil cel mai ciudat drum al meu către un loc destinat spectacolului. În drum spre pajiștea unde se joacă în fiecare vară *Our Domestic Insurrection Circus & Pageant* (*Circul nostru pentru insurecția domestică*), ne rătăcim într-un ochi de pădure unde se zărește o poiană pe iarba căreia razele soarelui bat perpendicular, printre trunchiurile copacilor, ca niște sulite de lumină. Pe măsură ce pătrundem mai mult, liniștea devine palpabilă, iar aerul e tot mai dens, ca și cum prezențe nevăzute s-ar aglomera printre copaci. Descoperim deodată mici construcții din nuiele, împodobite cu flori, cu frunze, cu desene colorate, pietre pe care sunt desenate figurine ce par să spună povești. După ce vraja descoperirii se împrăștie, înțeleg că aceste mici altare aliniate printre copaci sunt incredibile mărturii ale iubirii pentru cei plecați dintre noi, acei membrii ai „tribului” care au lăsat semne profunde în cei rămași în urma lor, astfel încât aceștia simt nevoia de a-i reîntâlni într-un spațiu care le este dedicat, pentru ca memoria lor să supraviețuiască. Am părăsit cu greu acest mic și neobișnuit ”cimetir vesel” în care liniștea părea totuși plină de viață - am aflat mai apoi că fiecare colibă de nuiele îi este dedicată unui fost membru al *Bread and Puppet* sau unui prieten apropiat al companiei - alcătuind împreună un altar magic ce face parte integrantă din existența *Bread and Puppet*. Mi-am dat seama atunci că acestei vieți pare să nu-i lipsească nimic: artă, spiritualitate, comuniune cu natura...

Ar trebui neapărat adăugat: ”și mult umor”. Pentru că spectacolul pe care l-am văzut mai apoi, alături de aproape 2000 de persoane, în special familii, dintre care multe cu copii de toate vârstele, avea înainte de toate mult umor. Locul de joc este un amfiteatru natural, pe marginea căruia sunt risipiți câțiva arbuști - când am ajuns locurile la umbră erau deja luate. Creat ca un ”jurnal 3D performativ”, și updatat permanent - l-am văzut imediat după





Our Domestic Insurrection Circus & Pageant  *Bread & Puppet*, 2017 / foto: Cristina Modreanu

evenimentele din Charlottesville, iar reacția președintelui Trump care scuza excesele suprematiste, reacție intens criticată de ziarele americane, era deja ironizată în spectacol - *Cercul nostru pentru insurecția domestică* este programat în fiecare duminică a verii, alternativ cu spectacolele indoor prezentate în ceea ce compania numește "Papier Maché Cathedral", o clădire simplă, de lemn, ai cărei pereți sunt acoperiți în întregime, pe interior, de figurine în relief, realizate din lut, de Peter Schumann.

Ca o "coda" la spectacolul principal, cu un scenariu pe gustul popular și cu mesaje comunicate direct prin pancarde de tip brechtian, care însoțesc păpușile supradimensionate, pe o altă câmpie, cu iarba proaspăt tunsă, a avut loc un alt scurt spectacol. Mult mai abstract, bazat pe imaginile create de corpurile actorilor îmbrăcați complet în alb, proiectate mai întâi la orizont, pe fundalul alcătuit din albastrul cerului senin de vară și verdele crud al ierbiilor. Acest mic eseu despre drama lipsei de spiritualitate a mediului urban, a orașului, simbolizat aici de zgârie-nori de carton alb, purtați de actorii care se apropie treptat, și despre nevoia de a regândi lumea în care trăim, în afara sistemului capitalist care o domină azi, debuta la semnalul făcut de Peter Schumann cu ajutorul unui instrument de suflat improvizat. Și se încheia cu apariția unei păpuși uriașe, purtate de doi performeri, Mother Earth, amintindu-ne de responsabilitatea pe care o avem cu toții față de planeta pe care o locuim. La final, spectatorii erau invitați să treacă printr-o poartă albă deschisă, pășind în "Regatul posibilitărienilor", al celor care cred că e posibilă o lume mai bună, prin acțiunile fiecăruia dintre noi. Am intrat atunci cu emoție și cu speranță – nici eu nu știu ce anume speram – pe poartă, devenind unul dintre membrii "partidului posibilitărienilor", cum am fost anunțați. Nu știam atunci că aveam să intru din nou, nu peste multă vreme, pe o poartă similară, chiar la mine acasă, în România, unde *Bread and Puppet* nu ajunsese niciodată.

Distribuția spectacolelor mai populare (cercul) este alcătuită dintr-un grup de actori ai *Bread and Puppet*, dar și dintr-o mulțime de voluntari, printre care și mulți copii de toate vârstele și culorile. În spectacolul din ziua aceea era și o tânără însărcinată,

aducând cu ea publicul potențial al viitorului. În cel de al doilea spectacol, în care era nevoie de o coregrafie mai exactă a corpurilor actorilor și de o disciplină a rostirii, dat fiind că erau lansate o serie de enunțuri-manifest, jucau exclusiv actori ai companiei, de toate vârstele. Cine ar fi crezut că patru dintre ei vor ajunge în România o lună și jumătate mai târziu, unde au reprezentat *Bread and Puppet* în prologul Festivalului Internațional de Teatru pentru publicul tânăr de la Iași, la invitația Oltiței Cîntec, care a reparat astfel o absență incredibilă. În seria de Cantastoria pe care le-au prezentat pentru publicul românesc (povești cântate) a fost inclusă și *FIRE*, celebra piesă creată de Peter Schumann în semn de protest împotriva războiului din Vietnam, reluată apoi în 2014, când Statele Unite au atacat Iraq și la fel de actuală și astăzi, când alte războaie se duc în numele unei democrații îndoielnice. M-am bucurat să fiu acolo, la Iași, în calitate de verigă de legătură dintre legendara companie și scena românească, și să trec pentru a doua oară prin magica poartă albă care promite intrarea într-o lume unde ni se dezvăluie mai multe posibilități existențiale decât ne permitem de obicei să ne imaginăm. Mi-am amintit în seara aceea, la Iași, zâmbetul cald al Elkăi care îmi spusese ”nu e deloc imposibil”.

Acasă la *Bread and Puppet* e o atmosferă veselă și lucrativă, casa și hambarul imens în care este adăpostit Muzeul sunt pline de tineri bucuroși că iau parte la o construcție. Zeci de tineri actori din toată lumea vin an de an să trăiască pentru o vreme – în unele cazuri unii rămân ani buni - alături de fondatorii *Bread and Puppet* la ferma din Vermont și să participe în regim de voluntariat nu numai la pregătirea spectacolelor, ci și la muncile agricole necesare ca să întrețină această comunitate. În plus, unii se ocupă cu arhivarea materialelor, cu publicarea de afișe, broșuri, cărți care sunt vândute celor ce vin să vadă spectacolele *Bread and Puppet*, cu organizarea turneelor pe care compania încă le face peste tot în lume, cu mediatizarea spectacolelor care se joacă ”la sediu”. Când

nu pregătesc păpușile sau nu joacă în spectacole, unii dintre acești tineri sunt în grădină, alții gătesc pentru toți ceilalți sau se ocupă cu alte munci de la fermă. La rândul lor, vizitatorii - mai vechi sau mai noi - se contaminatează de la primul contact de o stare bună, fiind pregătiți să absoarbă tot ceea ce urmează, informații, imagini, sunete, morala spectacolelor pe care le vor vedea. Și, nu mai puțin, au șansa de a arunca o privire asupra stilului de viață de aici, la care sunt martori pentru câteva ore: e greu de crezut că un asemenea loc există, cu atât mai mult în Statele Unite, bastionul Capitalismului mondial.

La finalul spectacolului, spectatorii așteaptă împreună să le vină rândul pentru a primi o bucată din pâinea proaspăt coaptă în cuptor de Peter Schumann și ajutoarele lui, iar momentele acestea în care se cunosc sau măcar se privesc zâmbind unii pe alții devin parte integrantă din experiența *Bread and Puppet*. Nu întâmplător, Schumann subliniază adesea că e vorba despre "teatrul făcut de un brutar", punând pâinea înaintea spectacolului.

Ceea ce am trăit de-a lungul unei zile petrecute la ferma *Bread and Puppet* din Glover, Vermont, mi-a demonstrat că utopiile sunt posibile. Că îți poți trăi viața ca pe un manifest, că poți lucra la un proiect care să devină mai mare decât tine și să-i inspire și pe mulți alții. Am fost martora, pentru câteva ore pline, a unei vieți și opere exemplare, coerente, care mi-au redat speranța.

La plecare, am văzut cum tinerii care jucaseră în spectacole, parcă neobosiți, organizau ieșirea mașinilor din parcare special amenajată în șoseaua principală, dirijând atent, cu ajutorul unor steaguri imprimare cu semnele *Bread and Puppet*, autovehicule și oameni. În timp ce ne îndepărtam, i-am văzut o ultimă dată în oglinda retrovizoare. Zâmbetul lor larg mă urmărește și astăzi.





Peter Schumann  *Bread & Puppet*, 2017 / foto: Cristina Modreanu

DE PESTE OCEAN
Peter Schumann

*DESPRE 50 DE ANI
DE BREAD AND PUPPET*

În iarna dintre anii 1961-1962 l-am întâlnit pe Richard Tyler, ambasador ucrainian și supraveghetor al clădirii în care locuiam. Mai apoi, Dick și echipa lui de aventurieri au devenit dansatori și muzicieni în Dansul morții, spectacol jucat cu ocazia ”grevei generale pentru pace”, demonstrație anti-nucleară ținută la Living Theater, Judson Church și Putney School din Vermont.

Aceste scaune mascate și dansuri cu frânghia au avut ca urmare respingerea cererii mele de a preda dans adresate către Putney School și oferta acestora de a preda în schimb păpușerie. Ceea ce a generat mai departe apariția unei companii de teatru de păpuși numite Moosach Puppet Theater (un teatru de unul și doi actori care făceau turnee cu un trailer), iar în 1963 înființarea Bread and Puppet Theater, teatrul unui brutar. *Bread and Puppet* se bazează pe facerea pâinii și distribuirea acesteia – fără bani – cu ocazia unor momente artistice, iar aceste momente sunt create în opoziție cu obiceiurile culturii capitaliste. Așadar, spectacolele cu păpuși nu sunt doar spectacole cu păpuși, ci și evenimente-la-care-se-mănâncă împreună pâine. Le cerem gazdelor noastre nu numai spații de joc, ci și 400 de cărămizi, lemn de foc, permis pentru a face foc, ca să construim și să folosim cuptoare pentru copt pâinea, ca parte din producțiile noastre.

De la începuturile *Bread and Puppet* am decis să facem două tipuri de spectacole: spectacole de interior pentru spectatori și spectacole de exterior pentru neliniștita stradă politică. Ambele tipuri de spectacol se bazează pe urgențele zilei, așa cum vin ele peste noi.

De-a lungul acestor cinci decenii de păpușerie, mii de creatori și mânuitori de păpuși, pricepuți și la dans și muzică au asistat la invazia străzilor și piețelor de pe glob sau au venit la Vermont să facă parte din Our Domestic Insurrection Circus sau la alte spectacole de vară. Prin grația "Celui puternic ¾ cine-o fi" am supraviețuit și câteodată am înflorit, creând sute de happening-uri cu sculpturi și musicaluri ezoterice cu ingrediente activiste. Și sperăm să mai continuăm pentru alte câteva minute.

10 iulie, 2012 / *Glover, Vermont*
traducere: Cristina Modreanu



Our Domestic Insurrection Circus & Pageant ■ Bread & Puppet, 2017 / foto: Cristina Modreanu

DICȚIONAR DE TERMENI

Marionetă

Ceea ce separă marionetele dintr-un spectacol de obiectele de artă sau curiozitățile antropologice atârinate pe pereții proprii sau ai unor galerii de artă este capacitatea performerilor de a manipula obiectul și de a-l aduce astfel la „viață”. Acest principiu poate fi aplicat oricărui obiect, de la o bucată de lemn cioplit și până la o mască sofisticată, un costum sau alt obiect pentru împodobirea corpului. Manechinele lui Tadeusz Kantor îi pun în umbră pe actori, explorând în mod deschis dialectica dinamică dintre ființele animate și cele lipsite de viață și chestionând felul în care teatrul folosește artificii pentru a aduce la viață evenimente și cum se joacă cu caracterul live al acestora. Așa cum copiii manipulează păpușile sau marionetele pentru a reprezenta prin procură situații de viață provocatoare, așa reușesc și marionetele să facă cunoscute alte lumi.

Edward Gordon Craig subliniază acest potențial în scrierile lui despre *Übermarionette*, amintind cum păpușile au evoluat de la reprezentări rituale și totemice ale unei dimensiuni spirituale. Aceasta se vede încă în performance-ul asiatic, unde folosirea păpușilor este obișnuită, ca și în teatrul de păpuși balinez. Ele pot deține o mare putere și pot transporta mesaje vitale către o comunitate prin intermediul marionetei/medium, care uneori este și șaman.

Viziunea lui Craig a fost împărtășită de mulți artiști și grupuri moderniste precum suprarealiștii, dadaiștii și futurii din prima parte a secolului 20, care credeau că marionetele creează metafore răvășitoare reprezentând condiția umană de subjugare și lipsă de putere, într-un mod adesea absurd, dar imediat. Jocul puterii se află și în centrul interacțiunii marionetelor cu performeri vii. Chiar detașate de orice implicări politice sau religioase, marionetele pot fi purtătoare de autoritate datorită impactului lor vizual, mai degrabă decât datorită sugestiilor cu privire la un domeniu metafizic. Lion King/ Regele Leu (1997) al lui Julie Taymor este unul dintre cele mai cunoscute exemple. Un obiect lipsit de viață poate provoca sensibilitatea umană și poate diminua importanța noastră prin vastitatea sa, expunând sentimente de vulnerabilitate sau, alternativ, reîntărindu-le prin plasarea corpului uman alături de miniaturi. Asemenea calități au fost utilizate de grupul american Bread and Puppet Theatre pentru evenimente cu participare de masă și pentru proteste, demonstrații și parade. De asemenea, marionetele pot să abordeze subiecte tabu și să facă ce e imposibil pentru ființele umane, așa cum păpușa astronaut reușea să execute „mersul pe lună” în spectacolul lui Robert Lepage *The Far Side of the Moon/Latura nevăzută a lunii* (2000) sau cum păpușile ilustrează violența împotriva soției și a copilului dintr-un show Punch and Judy. În asemenea forme izbitoare, marionetele sunt în mod frecvent satirice, pot purta mesaje critice și sunt un stil extrem de accesibil de teatru popular. *Ubu Roi* (1896) al lui Alfred Jarry a exploatat acest potențial popular, dar transgresiv în caracterizările sale, așa cum făcea și Cabaret Voltaire, prin includerea marionetelor și obiectelor în evenimentele de cabaret.

Orice formă au păpușile, fie umbre, pe tijă, pe mânășă, marionete cu fire, dublu corp sau totem ritualic, ele au o abilitate puternic transformatoare, atât în formele de spectacol populare, cât și în cele mai ezoterice, făcând legătura între rădăcinile antice și preocupările și practicile actuale. Odată cu avansarea nanotehnologiei și a computerelor din ce în ce mai mici, pare inevitabil să devenim tot mai obișnuiți cu intervențiile roboților în viața

noastră și tot mai aclimatizați cu prezența păpușii-obiect în casele, dar și în teatrele noastre.

(extras din *Ghidul Routledge pentru Teatru și Performance*, traducere de Cristina Modreanu și Ilinca Todoruț, Nemira, 2012)

Bibliografie

Bell, John (2000), *Strings, Hands, Shadows: A Modern Puppet History*, Detroit: Detroit Institute of Arts. (ed.) (2001), *Puppets, Masks and Performing Objects*, Cambridge, MA: MIT Press. Schechter, Joel (2003), *Popular Theatre: A Sourcebook*, London and New York: Routledge. Segel, Harold B. (1995), *Pinocchio's Progeny: Puppets, Marionettes, Automaton, and Robots in Modernist and Avant-Garde Drama*, Baltimore: Johns Hopkins University Press. Tillis, Steve (1992), *Towards an Aesthetics of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art*, Westport, CT: Greenwood Press.

Poveste de Crăciun, 1996. Arhiva MASCA



Arhiva Masca  Parizianca, 2017 / foto: Mihai Mălaimare



BONUS

*PETER SCHUMANN ON 50 YEARS OF
THE BREAD AND PUPPET THEATER*

In the winter of 1961-62 I met Richard Tyler, Ukrainian ambassador and super of the tenement in which we lived. Consequently Dick and his team of Ukrainian philanderers became the dancers and musicians of the *Dance of Death*, performed on the occasion of the anti-nuclear “general strike for peace” at the Living Theater, Judson Church, and at the Putney School in Vermont. These masked chair and rope dances resulted in the Putney School’s denial of my application to teach dance, and prompted me to offer puppetry as an extra-curricular activity instead. This then yielded a Putney puppet company, the Moosach Puppet Theater (a traveling one and two man trailer theater) and in 1963, the Bread and Puppet Theater, a bread baker’s theater. Bread and Puppet is based on bread baking and the not-for-sale distribution of bread at moments created by art, and these moments are created in opposition to capitalist culture and habit. Therefore the puppet show is not only a puppet show, but an eating-bread-together event. We ask our hosts not only for performing space, but also for 400 bricks, fire wood, and fire permits to build and use itinerant bread ovens as part of our productions. From the beginning of the Bread and Puppet enterprises we decided to make two types of shows: inside shows meant for the viewers inside, and outside shows for the unrelenting political street. Both types of shows address the urgencies of the day as they come upon us.

During these five decades of puppetry, thousands of dancing and music-making puppet operators have assisted in the invasion of streets and plazas all over the globe, or they’ve come to Vermont to be part of Our Domestic Resurrection Circus and other sum-

mer shows. By the grace of the Whatever $\frac{3}{4}$ Almighty, we have survived and even sometimes thrived, doing hundreds of sculpture happenings and esoteric musicals with activist ingredients, and we hope to continue for a few minutes longer.

July 10, 2012 / Glover, Vermont



Our Domestic Insurrection Circus & Pageant ■ *Bread & Puppet, 2017 / foto: Cristina Modreanu*





Muzeul *Bread & Puppet*, 2017  foto: Cristina Modreanu



Our Domestic Insurrection Circus & Pageant  *Bread & Puppet, 2017* / foto: Cristina Modreanu



BONUS

STATHIS MARKOPOULOS

MECH-ANIMA:

MACHINES LAUGHING AT THE HUMAN RACE

MECH –ANIMA: The Greek word *μηχανήματα* describes any mechanical device

Millions of things that surround us, objects, generally perceived as inanimate, become, under certain circumstances, “alive” and we treat them as such, developing a relation with them. To define “alive”, biology provides us with some criteria, among them the ability to give birth. In puppet theatre, the essential characteristic of “life” is the freedom of choice and the deliberate action starting from this freedom. In order to animate a puppet, the puppeteer must make it seem autonomous, self-feeling, self-deciding and self-acting: all movements must seem to emanate from the puppet’s own being. The energy needed for these movements as well as the application of forces that produce the final action must seem to be inherent to its body and not supplied externally by the God-Puppeteer.

It is very interesting, though, that in everyday life we recognize things as “living” not based on a biological definition of life, but on the theatrical one. Animism, the belief that all things have a soul and can potentially act, is deeply rooted in human culture and is sometimes still unconsciously guiding our perception and reactions. Puppet theatre takes advantage of this. It’s all a matter of signs transmitted to an audience.

And not only. Animation techniques are used in many other applications such as religion, propaganda, education, advertisement, therapy, or even architecture. The key to puppet theatre is the spectator’s mind. The triangle puppeteer-puppet-audience is usually thought of as: the puppeteer animates the puppet, the puppet animates the audience and the audience communicates with the puppeteer. The truth can be different: the puppeteer manipulates the audi-

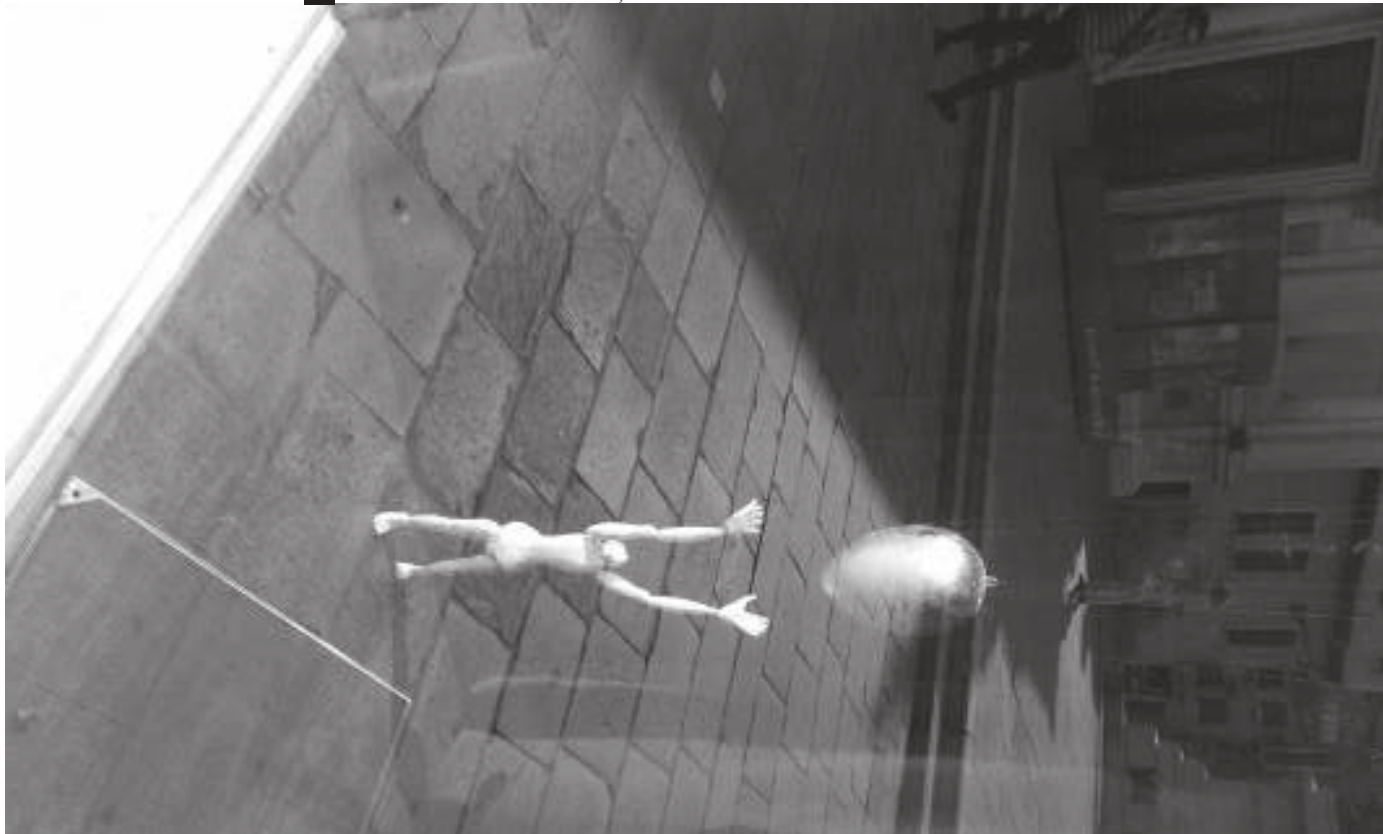
ence, the audience animates the puppet and the puppet manipulates the puppeteer.

Outside theatre, in real life, the puppeteer and the spectator can become the same person (a child playing with dolls).

Puppets are a special case: they are inanimate objects invented and designed to provide the signs that will help us make this fakery easier, more lasting and much stronger. They are a convention making full use of our animistic habits for the shake of our existential questions, needs and anxieties. Puppets are tools: like the lever extends our arm's strength and the computers extend our brain's capacities, puppets extend our ability to mock ourselves and communicate theatrically with powers we can not control. They are probably one of the most ancient technological inventions of ours (dating back at least 25.000 years), proving that the needs they serve are important in the process of self-development of mankind.

An interesting aspect of puppets' uncanny service to human self-awareness is their tragic-comical effect which derives from their dead and yet so alive nature. Simplifying Henry Bergson's theory, Comic is produced every time a living creature "loses its life" and turns into a mechanical one. Laughter is the social criticism against this "fatal" mistake – carelessness. Puppets are the materialization of this definition of the comic as well as the reversal of it: they are naturally born mechanical and are given an artificial life which they lose at any time and gain it back again, playing happily between life and death. They are comic by this nature but actually make fun of the humans' comic relation to life and death.

Extending this to other inanimate objects (potentially animate), one can imagine a situation where machines and all kinds of things can become a cultural mirror reflecting our own perception of life and reality. Automata are a special kind of puppets: the eternal repetition of a rather short action or movement defines them as totally "dead" or mechanical, as variety and endless heterogeneity is another typical characteristic of life. They've even lost the artificial life that marionettes have. Their freedom of choice has extinguished completely. We recognize in them an unsuccessful intention.





Comisia, SELFIE AUTOMATON 2016

Bienala de Arhitectură / Veneția

Arhiva Masca ■ *La Români, 2001*



Director Fondator Teatrul Masca: Mihai Mălaimare