

OM. MASCĂ. MARIONETĂ. ACTORUL ÎN SECOLUL XXI<sup>1</sup>HUMAN BEING. MASK. MARIONETTE. 21st CENTURY ACTOR<sup>2</sup>

ANCA-MIHAELA CIOFU,

lector universitar, doctor,  
Universitatea de Arte George Enescu, Iași

DUMITRIANA CONDURACHE,

asistent universitar, doctor,  
Universitatea de Arte George Enescu, Iași

*În formarea studenților – viitori actori și mânuitori, artiști ai secolului XXI, teatrul antic grec ocupă un rol important: în el comunică, prin intermediul tragicului, trecutul și prezentul. Astfel, el conține o actualitate fundamentală, proprie oricărei epoci care suferă dezechilibru, transformări, războaie, migrații, moarte, într-un cuvânt – disperare – sentiment existențial fundamental care aparține condiției tragice a omului. În reprezentarea umanului, masca și marioneta sunt niște substitute tragice și magice, acuzând condiția omului: el este fie o marionetă în fața destinului, fie, atunci când se înalță, descoperă că poartă o mască tragică, una care îi dublează propriul chip, despărțindu-l de sine și de ceilalți. Spectacolul-atelier are un sens dublu: căutarea de noi mijloace și, în același timp, antrenarea studenților, prin intermediul acestor căutări, în lucrul cu vocea, cuvintele, corpul, precum și cu mijloace specifice – masca și marioneta.*

**Cuvinte-cheie:** actor, mască, marionetă, teatrul antic grec

*In the teaching process of future actors and puppeteers – 21st century artists – the study of the Ancient Greek Theatre is essential, because through it the past meets the present by means of the tragic. It contains, therefore, a fundamental actuality characteristic of every period of inequities, transformations, wars, migrations, death, in short – despair, the basic feeling that defines the human tragic condition. In the representation of the human being the mask and the marionette are tragic and, at the same time, magic substitutes that underline the human condition. Humanity is either a puppet handled by Destiny or a superior being that reveals himself as a tragic mask wearer that doubles his own face and separates him from himself and from the others. Our workshop performance has two goals: to search for new means and, at the same time, to train the student to find new voices, words, body movements and work with the specific means, the mask and the marionette.*

**Keywords:** actor, mask, marionette, Ancient Greek Theatre

Teatrul, în comparație cu alte categorii artistice, reprezintă o artă a prezentului. A vorbi despre poetici teatrale acum, când suntem abia la începutul secolului, se poate, după cum rezultă din experiența practicienilor, în primul rând, prin experimentare. Concluziile de lucru sunt doar ceea ce urmează. Omul, masca și marioneta ne-au preocupat în mod special ca trinitate tragică, pentru a explora, prin intermediul temelor și textelor de teatru antic grec, abisurile sufletești ale lumii în care trăim. Dar pentru că rezultatul muncii noastre, forma de spectacol, se adresează, ca actori, studenților, ne-a interesat ca lucrul să însemne și exersarea, și dobândirea de mijloace artistice de către ei. Am avut, deci, atât un scop artistic cât și unul didactic, pe care le-am îmbinat, în dorința de a exprima cu prospețime un univers dezvoltat în jurul unei idei: nașterea „în zadar” într-o lume care pare să fie lipsită de speranță. De aici și titlul spectacolului: *Medeea*. O mamă sau eroismul tragic aruncat în anonimat, în derizoriu. În orice epocă, originalitatea nu poate fi un scop în sine, ci o urmare firească a ceea ce impune stilul, universul de sensuri și semne ale unui anumit spectacol.

În formarea studenților – viitori actori și păpușari, teatrul antic ocupă un rol important; nu de

1 Considerații pe marginea spectacolului-atelier *Medeea*. O mamă, cu studenții anului II Actorie/Păpuși-Marionete, clasa prof. univ. dr. Aurelian Bălăiță, Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași, Facultatea Teatru, coordonatori: lect. univ. dr. Anca Ciofu, asist. univ. dr. Dumitriana Condurache, drd. Beatrice Volbea, conf. univ. dr. Alexandru Petrescu.

2 Reflections on the workshop performance *Medeea*. A mother, 2nd year of studies at Puppets-Marionettes Dpt., class of Aurelian Bălăiță, professor, PhD, „George Enescu” University of Arts, Iasi, Drama section, coordinators: Anca Ciofu, lecturer, PhD, Dumitriana Condurache, junior lecturer, PhD, Beatrice Volbea, actress, PhD, Alexandru Petrescu, professor, PhD.

simplă valorizare a unei culmi a teatrului universal, ci de întâlnire cu un „loc” din spiritualitatea universală, prin a cărui justă abordare se pot deschide porți semantice noi. În teatrul antic trecutul și prezentul comunică prin intermediul tragicului. Astfel, el conține o actualitate fundamentală, proprie oricărei epoci care suferă dezechilibru, transformări, războaie, migrații, moarte, într-un cuvânt – disperare – sentiment existențial fundamental care aparține condiției tragice a omului. Trăim într-o perioadă (să sperăm că nu va fi nevoie să spunem o epocă) în care tragicul și masca tragică ne apar în față sau în fața ochilor minții, dacă deschidem televizorul, radioul sau ziarele. E ca un spectru care se arată dincolo de celelalte straturi ale existenței în care trăim. Textul de teatru antic grec reprezintă cea mai pură expresie artistică a tragicului.

Cu aceste gânduri am pornit la drum trei cadre didactice și un doctorand, împreună cu studenții de la specializarea Actorie/Păpuși-Marionete, anul II, atunci când ne-am propus o temă de spectacol-atelier inspirată din textele și personajele teatrului antic grec (clasice și mereu actuale), privite dintr-o perspectivă modernă, aceea a îmbinării de mijloace specifice artei actorului, animării măștilor, mânăuirii marionetelor, mișcării corporale, respirațiilor, ritmurilor, sunetelor și fragmentelor de text create de un cor oarecum atipic.

Spectacolul-atelier are un sens dublu: căutarea de noi mijloace și, în același timp, antrenarea studenților, prin intermediul acestor căutări, în lucrul cu vocea, cuvintele, corpul, precum și cu mijloace specifice – masca și marioneta. În reprezentarea umanului, masca și marioneta sunt niște substitute tragice și magice, acuzând condiția omului: el este fie o marionetă în fața destinului, fie, atunci când se înalță, descoperă că poartă o mască tragică, una care îi dublează propriul chip, despărțindu-l de sine și de ceilalți.

Teatrul secolului XXI are nevoie să fie unul poetic, în sensul paradoxului, al alăturării de mijloace pentru ca, prin ele, spectatorul să treacă dincolo, printr-o concentrare a emoției provocată de o mișcare esențializată, susținută de un joc interior puternic, „realist”, adică bine fundamentat psihologic. Mișcarea s-ar apropia, astfel, mult mai mult de expresia interiorului personajelor și al conflictelor decât de jucarea unor situații din realitate. Astfel, personajele exprimă direct, prin actori, lumea și conflictele, fără a avea nevoie de medierea unei povești de tip narativ. Spectatorul intră direct în lumea spectacolului, ca într-un poem, fără să circule comod dintr-o etapă în alta, ci fiind determinat să „sară” de la un eveniment la altul.

Revenind la spectacolul menționat, subliniem că partitura scenică este alcătuită din momente cu mișcare și text, momente doar cu mișcare sau cu mișcare și sunete, momente în care ritmul predomină. Insinuant, ritmul este un element esențial al spectacolului. El este cel care, prin bătăi, fie crescute până la paroxism, fie susținute egal, ca un metronom, ne dă semne despre culoarea pe care o au evenimentele, vremurile. E și o formă întrupată a timpului.

Om – mască – marionetă: triplă alăturare de elemente care decurg unul din altul.

Pentru un astfel de experiment, al cărui rezultat nu poate fi încadrat în niciunul dintre genurile ale căror modalități de expresie le împrumută (teatrul dramatic, de animație, teatrul de mișcare), în care ne-am propus o omogenizare stilistică între actor, mască și marionetă, am făcut o retrospectivă către o preocupare mai veche, aceea a detectării de mijloace și resurse ale teatrului de animație pe linia teoretizărilor formulate de Ion Sava în *Teatralitatea Teatrului*, a căror demonstrație practică s-a concretizat în spectacolul cu măști *Macbeth* (1946). El sesiza și taxa faptul că, folosind ca instrument de expresie propriul corp, propriile gesturi, glasul său nemodificat, actorul nu ar putea să redea *esența*, „expresia fundamentală” a însușirilor fizice și de caracter ale personajului interpretat. Ce înțelege regizorul român prin *expresie fundamentală*? Fizionomia umană conține trei expresii de bază: bucurie, tristețe și expresia neutră. Arhitectul unei măști trebuie să găsească și să selecteze pentru opera sa una dintre aceste expresii la un grad maxim de intensitate. „Ele sunt mai vii decât figura omenească a actorului, pentru că, mișcate, nu evoluează în jurul expresiei fundamentale” [1, p. 2]. Oricât de abil ar fi actorul, el nu poate să se axeze, să se fixeze și, mai ales, să evolueze doar în jurul acestei chintesențe comportamentale a personajului întruchipat, a *expresiei fundamentale*, care este masca. Actorul care

poartă mască va crea imagini pe durata spectacolului, modificând aspectul inițial al obiectului animat, fără a acționa propriu-zis asupra acestuia, ci doar prin simpla lui mișcare. Paradoxul constă în iluzia mobilității și schimbării expresiei faciale a măștii, determinată de schimbarea unghiurilor de receptare a acestora. Un rol important îl are jocul luminilor, dar și exploatarea complementară a atitudinii corporale, a interpretării vocale, în concordanță cu trăsăturile măștii, conducând la ceea ce Ion Sava numește *maximum de abilitate teatrală*. Similar, considerăm că, fără a acoperi vreo insuficiență, masca stimulează, amplifică momentele scenice: „Masca obligă la o mare cunoaștere a meseriei de actor, la promptitudine și la corectări scenice” [1, p. 2].

În spectacolul *Medeea*. *O mamă* jocul de sensuri se țese pe linia dedublării personajelor prin intermediul măștilor, dar și prin marionetele-prunci, reflexie a celor care le-au dat viață (trupuri din trupurile mamei, ei sfârșesc prin a fi uciși, atrăgând urgisirea născătoarelor). Astfel, „expresia fundamentală” a măștilor noastre nu este niciuna dintre cele trei enunțate de Ion Sava, ci este aceea a esențializării fizionomiei celui care o poartă. Fiecare actor poartă o mască reprezentând propriul chip, „înghețat” într-un moment de cvasi-neutralitate, care își dezvoltă valențele, pe parcursul spectacolului, nu atât prin schimbarea unghiurilor de receptare cât prin mânăuire, ca mască propriu-zisă, dar și ca mască-obiect.

Analizând instrumentele necesare pregătirii actorului, regizorul Declan Donnellan aduce în discuție trei termeni, pe care îi alătură: „identitate”, „persoană” și „mască”. Dacă identitatea este ceea ce vrem să vedem noi înșine că suntem, diferența sensibilă între persoană și mască este că persona este „mască” (în multiplele ei ipostaze), ce corespunde diferitelor „roluri” pe care le jucăm în viața personală și socială; masca este însoțită obligatoriu de elementul concret: masca-obiect. Astfel, punerea măștii echivalează cu adoptarea identității acesteia, până la luarea ei în posesie de către spiritul măștii.

Și atunci, „adoptarea”, punerea măștii declanșează comportamentul sângeros sau absurd. În perioada arhaică, în Grecia, se considera că „ate” era vinovată de comportamentul extrem al omului în anumite momente („ate” se considera nebunia temporară în care era antrenat omul – crima, de exemplu, sau orice altă acțiune provocată de patimi puternice: mânie, gelozie), din care, atunci când se trezea, nu-și recunoștea faptele ca fiind ale sale și nici nu se identifica cu persoana care le săvârșise. Este echivalentul expresiei românești: când vrea Dumnezeu (Zeul, la greci, unul sau mai mulți daimoni) să-l piardă pe om, mai întâi îi ia mințile.

Ca mijloc scenic, masca poate să facă ceea ce actorul singur nu poate: să înfățișeze, să întrupeze două lucruri în același timp: „Masca permite interpretului și publicului să vadă ceva ce n-ar fi văzut altfel” [2, p. 92]. În spectacolul nostru, masca albă, cu chip identic celui care o poartă, este privită, în primul rând, ca dublul negativ, umbra. Noi, oamenii, ne zbatem într-un perpetuu joc cu ea, uneori chiar avem senzația de coabitare în armonie, de multe ori însă raportul este violent.

Ca tehnică, „...masca alterează nu numai felul în care arată actorul, dar și brațele, și picioarele acestuia răspund diferit la stimuli” [2, p. 93]. Actorii nu se mișcă realist. Textul de teatru antic grec este unul puternic, poetic. Prin urmare, mijloacele de expresie tind să exprime stări și situații extreme, gestul esențializat având rolul să intensifice mișcarea, situația, emoția.

Am decis să luăm drept model de demonstrație inedită și controversată experiența regizorală cu *Macbeth*, pentru că aici am găsit destule similitudini cu intențiile pe care ni le-am propus în lucrul cu studenții. Țin să precizez faptul că nu ne-am inspirat de la Ion Sava și nici nu avem pretenția de a ne ridica la nivelul aceluia spectacol, prin care regizorul a găsit ocazia perfectă să etaleze, la cea mai înaltă cotă, complexitatea talentului său creator (cu părere de rău, a rămas în memoria unora doar prin prisma acestui spectacol). Punctele comune cu spectacolul lui Ion Sava rezidă în motivele care l-au determinat să recurgă la acest instrument de comunicare teatrală – masca, motive pe care singur le evoca înainte în caietul-program și, după apariția spectacolului – în articolele scrise, ca reacție la atacurile venite din partea criticii vremii.

Ne vom opri doar asupra a două dintre exemplele care apropie intențiile regizorului de cele pe care le-am dezvoltat în spectacol. În atelierul nostru de teatru antic acțiunea începe la granița dintre născut

și nenăscut, la hotarul dintre moarte și viață, acolo unde sufletele așteaptă să fie alese pentru a se naște din nou. Apoi, accentul cade pe sugestia unei burți uriașe, unei burți universale, în care pare că băjbăim cu toții, obsesie a gravidității și a nașterii, generatoare de suferință. Mediul acesta populat de mame, prunci, de erinii (sau de erinii care se prefac a fi eumenide) este guvernat de Zeu și de Timp. Un Zeu care provoacă, un Timp care ar vrea să renască. Dacă s-ar fi păstrat caracterul uman al personajelor, regia ar fi trebuit să găsească rezolvarea scenică pentru a amesteca ființele fantastice între oamenii reali – actorii. Soluția ar fi fost găsirea unui punct de echilibru, fie prin umanizarea spectrelor, ceea ce era exclus, întrucât reprezentarea textului și-ar fi pierdut trăsătura caracteristică – misterul; fie prin ridicarea personajelor în sfere apropiate supranaturalului, iar acest lucru s-ar fi putut obține, așa cum afirmă și regizorul Ion Sava „...prin *marionetizarea* actorilor” [3, p. 27] sau, cum e în cazul nostru, prin aplicarea măștii. Noi am combinat toate cele trei mijloace avute la îndemână: omul, masca și marioneta.

Apoi, esența crudă, odioasă a multor fapte din textul shakespearian (ucigași care omoară femeii și copii îl măcelăresc pe Banquo, făcându-i „douăzeci de găuri adânc pătrunse-n țeastă”) ar fi fost inestetică, reprezentată realist<sup>3</sup>.

În teatrul antic, de altfel, evenimentele sângeroase nu erau reprezentate în scenă, ci povestite prin intermediar.

În cazul spectacolului nostru, marioneta a fost soluția. Pentru a putea aborda o astfel de temă, care nu mai absoarbe faptele cotidiene, ci fantasmale propriului subconștient, temerile și tainele, freamătul și contradicțiile care se ascund în adâncurile nebănuite ale maternității, ne-am propus să explorăm latura tragică a marionetei clasice, aleasă anume pentru a înfățișa fragilitatea celui aflat în voia destinului (a zeilor, a patimilor, a destinului, a mamelor ș.a.). În *Modalitatea estetică a teatrului de păpuși* Cristian Pepino sublinia: „Mișcările marionetei rezultă din rezistența sau din cedarea la forța gravitației. În orice moment marioneta se poate prăbuși fără viață la pământ – imaginea este tragică” [4, p. 38]. Ni s-a părut justificat să reprezentăm pruncii (copiii născuți și nenăscuți, sortiți morții și/sau zădărniceii) prin acest tip de păpușă, considerată a fi cea mai capabilă să redea mișcările omului, ale cărui proporții le respectă îndeaproape. Neavând puțința de a se metamorfoza, marioneta își fixează eroul în ipostaza sa fizică și psihică *esențializată* (este unul dintre motivele pentru care am lăsat simple, necosmetizate marionetele tip școală pe care le folosim). Așa-zisele stângăcii, „imperfecțiuni”, riscuri ale imitării exterioare a comportamentului uman pot fi preîntâmpinate și depășite doar dacă avem în vedere faptul că poezia „actorilor” pe sfori rezidă în capacitatea de a lăsa în urmă realitatea, de a aduce în lumină adevărul trăirilor interioare, prin gesturi și mișcări *asemănătoare* cu ale fiecăruia dintre noi, dar pline de o *altfel* de semnificație. Vorbind despre acest „dublu al actorului-mănuitor”, care este, totodată, și un „dublu al omului”, Annie Gilles susține: „Privită de aproape, marioneta „realistă” rămâne un simulacru și, în ultimă instanță, un înlocuitor grosolan. Efectele naturaliste trădează o virtuozitate tehnică primitivă favorabil de către spectator. Dar, în opoziție cu actorul – om interpretând oameni – marioneta este anti-naturalistă ca semn în măsura în care este inertă ca obiect” [5, p. 71].

Marioneta, frumoasa creatură din lemn, este, în același timp, și esența a umanului, și a spectrului. În anumite contexte, membrele ei din lemn ne amintesc, involuntar, un schelet. Ea face apel la frumusețea fragilă și tragică, cea care strigă din întuneric – în întuneric, după izbăvire. Umanitatea este reprezentată aici prin mame, pe care doar un „erou”, Zeul-om Prometeu, încearcă să le salveze, însă, compătindu-le, de fapt, le ironizează crunt condiția. Marioneta reprezintă omul care încă nu și-a asumat destinul; când și-l asumă, omul devine om, dar descoperă cu durere că poartă o mască pe față. La un nivel mai direct și mai simplu, marionetele sunt copiii – cu destinul care „atârână” de cel al mamelor, așteptând să fie salvați sau uciși de ele.

3 La finalul piesei, Shakespeare indică apariția lui Macduff cu capul lui Macbeth în spadă: „[...] un regizor montând spectacolul realist și executând această indicație [...] ar reuși [...] să facă un spectacol de perfectă „greață” [10, p. 2]. De fapt, senzația pe care trebuie să o simtă publicul în momentul anunțării morții lui Macbeth, în coordonatele viziunii regizorale ale lui Ion Sava, ar trebui să fie de ușurare, aceasta fiind plata binemeritată pentru setea de mărire înecată în atâtea crime odioase. Apariția măștii, operă de artă în sine, care stilizează expresia tragică a înfrângerii personajului *negativ* și nu a durerii fizice în clipa tăierii gâtului, a fost rezolvarea potrivită.

Revenind la mască și urmând linia concepției teatrului oriental, care consideră indecentă dezvăluirea intimității sufletești, Ion Sava afirma, cu o umbră de regret: „Actorul modern a pierdut această pudoare, impunându-și figura, sub scuza valorilor psihice, până la nerușinare”. Explicația ar fi că, atunci când teatrul n-a mai fost magic, sacru, eroic și „a căzut între oameni”, aducând pe scenă, sub scuza *frescului* micile patimi, meschinării sociale... strada așa cum este ea, „[...] masca a fugit... lăsând figura actorului să degingoleze... Astăzi, când teatrul burghez își trăiește ultimele zile, de undeva masca surâde” [6, p. 21]. Noi adăugăm – și marioneta.

În loc de concluzii, vom lansa câteva dintre întrebările pe care ni le-am pus în timpul lucrului, la care oferim și răspunsul, personal, de până în acest moment. Originalitate? Cu siguranță, nu acesta este cuvântul potrivit, când vine vorba despre ce îi putem învăța pe studenți într-o facultate de arte. Mijloace? Da. Stil? Da. Stilul este cheia de boltă și, în același timp, direcția pe care trebuie să o ia o operă de artă ca să nu se înece, ci, dimpotrivă, să plutească (sau să meargă) către scopul râvnit. Când vorbim însă despre procesul de învățare, în care creativitatea are un rol major, nu vorbim despre stilul care se referă la amprenta specifică a operei finale (spectacolul, în cazul nostru), ci despre stilul operei inițiale (textul) ca referință pentru crearea noii opere, cea teatrală.

Pare puțin complicat, dar, în realitate, nu este așa. Stilul nu înseamnă că toate citirile (interpretările) unui text vor fi asemănătoare, ci numai că fiecare dintre ele are șansa să fie una dintre cele juste, din mănunchiul de interpretări posibile. Studiul își are anume aici rolul său important: el întărește intuiția și dezvoltă „organul”, prin care un viitor artist ar putea discerne printre mijloacele folosite ca să exprime ceva, îl formează să recunoască „matricea stilistică” a operei de bază. Aici intrăm sub incidența unei controverse, cea a „obligației”, în special, a unui regizor de a fi original. Falsă, de altfel. Pentru că originalitatea înseamnă perturbare, nu deraiere de mijloace și, în primul rând, de sens. Ilustrăm cu un exemplu celebru: Andrei Șerban, în *Trilogia antică*, după cum el însuși mărturisea, a scurtcircuitat textele inițiale, colându-le într-o ordine anume, alta decât cea de pornire, ritmându-le alături de compozitoare împreună cu echipa, pentru ca, în final, publicul să poată avea parte de o întâlnire cu lumea mai profundă a piesei, nu cu înțelegerea ei rațională, rămasă netrăită, „nedelegată”. Nu este binevenit să dăm aici și exemple opuse de spectacole care merg alături de text.

#### Referințe bibliografice

1. SAVA, I. Masca. **În:** *Lumea*. București, 11 nov., 1945, an, I, nr. 8.
2. DONNELLAN, D. *Actorul și ținta*. București: Unitext, 2006.
3. PETROVICI, V. *Macbeth cu măști, caietul unui spectacol de Ion Sava*. București: Editura Tehnică, 1997.
4. PEPINO, C. *Modalitatea estetică a teatrului de păpuși* (curs). București: U.N.A.T.C., 1993.
5. LEAHU, O. *Poezie la fire lungi*. Târgu-Mureș: Editura Universității de Artă Teatrală, 2008.
6. SAVA, I. *Teatralitatea teatrului* (ediția îngrijită, note, comentarii și postfață de Virgil Petrovici, cuvânt înainte de Liviu Ciulei). București: Editura Eminescu, 1981.