

BREAD AND PUPPET

În multiplele, variatele și contradictoriile tendințe existente în teatrul mondial, se conturează o direcție pe care o ilustrează elocvent compania americană „Bread and Puppet“. Ea propulsează afirmarea unei neîntărmurite încrederi în puterea de fascinație și de comuniune a teatrului; proclamă solicitarea pasionată a sufletului spectatorului, invitarea publicului la o co-participare. Apelul la formele și formulele teatrului popular, chiar manifestări arhaice, la puterea de expresie a teatrului medieval, a misterului, a spectacolului de bilci caracterizează acest teatru ce iese cu pasiune în stradă desfășurându-și reprezentațiile în piețe publice, pe trotuare. Fără îndoială că în multiplele și uneori disperatele încercări de a găsi noi punți spre public, căi noi și concrete în realizarea comunicării, întâlnim confuzie, dezorientare. Dar în egală măsură simțim protestul acut al acestor artiști ce trăiesc în centrul societății de consum, violența și patima în contestare, chiar dacă soluțiile revoluționare nu se întrevăd.

Companiei „Bread and Puppet“ i se acordă un spațiu larg în revista de specialitate Tulane Drama Review (T 47/70) din care am extras câteva caracterizări și descripții considerând util — chiar și pe o cale indirectă — contactul cu un fenomen semnificativ din agenda bogată a teatrului contemporan.

„Bread and Puppet“, în traducere „*Pîine și păpușă*“ este singurul teatru din America care în ultimii zece ani a izbutit să-și păstreze integritatea stilistică, angajarea etică, și, în primul rînd existența de companie independentă, — factor de primă importanță într-o societate în care alte teatre radicale în experiment și orientare politică — sînt puse în imposibilitatea menținerii unei structuri stabile. Cauzele acestei instabilități sînt numeroase: ele pornesc de la disensiuni estetice sau ideologice și ajung la condițiile tehnice improprii, sau la pierderea fie a subvențiilor, fie a sălii. *Bread and Puppet* poate depăși unele dificultăți inerente în alte colec-

tive, condiționate de prezența unor sau altor actori, deoarece compania este guvernată de principiul director că actorii pot oricînd să se schimbe, interpreții pot să se perinde la nesfîrșit, *măștile rămîn*. Ceea ce nu înseamnă că *Bread and Puppet* nu lucrează în condițiile unor uriașe dificultăți economice, sărăcia acestei trupe depășește pe cea a altor teatre necomerciale. În ciuda multiplelor sale suferințe trupa a luat amploare, păstrîndu-și integritatea organică. Poate că pricina elocuziunii să fie tocmai încercările care au cimentat legăturile dintre membrii trupeii. Animată de regizorul, sculptorul, muzicianul și scriitorul Peter Schumann, compania americană se fe-



Secvența intitulată „Joi“ din spectacolul „Foc“

cește în primul rînd de ispita primejdioasă a reclamei. În pofida uriașei faime — obținute mai ales în urma recentelor turnee în Europa, — austeritatea acestui teatru se menține cu consecvență. *Bread and Puppet* și-a definit cîteva comandamente de creație total diferite atît de cele frecvente în teatrul american de duzină cît și de cel din off-off Broadway. Să încercăm să le enumerăm pe scurt :

— Teatrul se supune înainte de toate, și deliberat, unui principiu — să-l numim — de *sărăcie voluntară* ; refuză categoric orice avantaje proprii antreprizelor comerciale ; interzice cu desăvîrșire tratarea montărilor sale drept un divertisment menit să aducă bani ; consideră că e cu neputință ca o manifestare artistică de natura acestui teatru, conceput ca un ceremonial al *atitudinii protestatare*, ce contestă structura societății de consum — să îmbrace caracterul unor producții-marfă. În consecință, emblema trupei este „*sărăcia și sobrietatea*“. Toate materialele necesare montărilor se obțin prin mijloace proprii : haine vechi, pînză de sac, ziare, lut,

lemn. Străzile New York-ului abundă în asemenea materii prime ! Din această necesitate obiectivă se naște un avantaj artistic : renunțarea la recuzita stereotipă, la fastul monoton al montărilor comerciale. Trupa e obligată să se adapteze la materialele căpătate, „de dar“, și să valorifice pe alte căi, să impună prin alte efecte *teatralitatea* lor. Achizițiile tehnice (lumini, muzică, culori) sînt minime. Trupa își construiește singură scenele, decorurile, singură își confecționează costumele, recuzita, măștile, chiar unele instrumente muzicale. Ca o consecință a acestei pauperității voite — se obține efectul de contrast ; obiectele cotidiene sărace în artificii capătă o mare expresivitate ! Ele șochează prin adevăr, prin autenticitatea lor *neteatrală* la origine, dar care transplantată în teatru se încarcă de o substanță magică. Actorii devin așadar uriașe păpuși, marionete supradimensionate, asemănătoare ca stil, formînd mari grupuri armonioase sau antagonice. În acest bogat teatru sărac semnificațiile sînt puține, simple, elementare, dar forța lor de șoc e uriașă. Întîmplările (cea ce numim „story“)

sinfonice de subtilitate, tramsa e simplă, chiar naivă. Asemenea misterele medievale, teatrul prezintă arhetipuri în situații limită.

DE CE BREAD AND PUPPET ?

Ne răspunde Peter Schumann : „Vă dăm uneori împreună cu spectacolul nostru de marionete o bucată de pâine, deoarece pâinea și teatrul își aparțin. Multă vreme, teatrul a fost despărțit de stomac. Teatrul însemna doar desfătare, iar desfătarea era destinată epidermei. Pâinea era destinată stomacului. Vechile obiceiuri ale coacerii, frângerii și dăruirii pâinii au fost uitate. Pâinea noastră se învechea și mucezea. Am vrea, ca venind la spectacolul nostru, să vă simțiți ca acasă și odată cu pâinea ce v-o dăm ca să vă amintiți de sfința taină a mesei, vă binecuvântăm aplecând arcușul viorii. Am vrea să înțelegeți că teatrul nu mai poate fi azi un tipar încremenit, nici acel loc de negoț pe care-l credeți, — unde plătești și capeți ceva în schimb. Teatrul înseamnă cu totul altceva. E mai degrabă asemenea pâinii, asemenea nevoii. Teatrul este o înfrumusețare a credinței. Este voioșie ; ținem predici și desfășurăm un ritual anume în care actorii încearcă să ajungă, ei și viețile lor, la înălțimea și puritatea acțiunii în care sint implicați. Teatrul de marionete este teatrul tuturor mijloacelor. De aceea, marionetele și măștile noastre joacă și în stradă. Ele sint mai izbitoare decît circulația, mai puternice decît tumultul și traficul. Ele nu țin discursuri, dar țipă, dansează, se încaeră, și exprimă viața în termeni foarte limpezi“.

MĂȘTILE

Scriitorul și eseistul Ștefan Brecht pretinde că măștile create de Peter Schumann îl situează pe acesta în rîndul marilor artiști plastici ai timpului nostru. În toate montările, aceste măști aduc o emoție contrastantă, o lume de gânduri și sentimente. Adeseori, măștile au forma unor craniu. Alteori, sînt măști mortuare, fețe lipsite de dorinți, ce emană o misterioasă superioritate, fiindcă au pierdut blînda vulnerabilitate ce-o înțîlnim numai pe obrazul celor adormiți. Oamenii frumoși, în spectacolele sale, „cei buni“ poartă asemenea măști : fețe rotunde ca luna, argintii, albe, palide — pentru femeile Orientului ce trec prin lume cu o încetinelă plină de grație, înfrumusețînd seninătatea chinezească, înțelepciunea și ținuta celor din lumea Soarelui-Răsare. Chipurile celor ce stau în umbra morții, galbejite, vineții, degajă o cumplită tristețe. Măștile oamenilor comuni, mediocri, nu denotă în primul rînd suferința ci o prostetească încordare, o slăbiciune lașă, omenească.

Apoi măștile celor ce au o insensibilitate greoaie, așezată ca o pavază pe obraz... Sugestive ne par chipurile grotesc fasonate ale războinicilor : bărbați repeziți, arțăgoși și plini de toane, mărginiți, înțepenii în pravile și vechi apucături, urîțiți de mediocritatea mizeriei. Găsim în această mare galerie și măștile morților vii : fețele unor creaturi strani și monstruoase, zeități malefice, căpcăuni, diavoli și alături de ei spirite benevolente, zîne, gingașe, plămuiuri visătoare. Agenții morți sint gigantic, supradimensionați, în afara timpului. În contrast cu ei se desenează păpușile minuscule, drăcușori, spiriduși, arătări caraghioase ce sar mereu și pe neașteptate din burțile sau buzunarele unor uriași, se ivesc cînd nu te-ăștepti printr-o crăpătură a cortinei, sugerîndu-ți că oamenii au timp berechet, dar nu știu cum să-l folosească.

PRINCIPII DE LUCRU

Lui Peter Schumann nu-i place să lucreze cu actorul de formație tradițională, ei preconizează chiar dispensarea de interpreții teatrului convențional. *Bread and Puppet* pretinde joc păpușaresc, mișcare de marionetă (omul investimint și cu mască). Din averșiunea conducătorului companiei împotriva tradiționalului actor modern rezultă o sumă de efecte reformatoare, care urmăresc să restituie teatrului și în primul rînd *actorului*, forța sa de fascinație, puterea ce o deținea în teatrul vechi, pre-burghez. Așadar, *Bread and Puppet*, renunță la artificiile tehnice, la arhitectura scenei, la costum și recuzită, subordonînd în procesiunea-spectacol totul, pentru a reliefa expresia marionetei-actor, adică masca și gestul. În teatrul lui Schumann avem de-a face cu zeități, monștri, animale, morți, miracole, magie. *Bread and Puppet* pretinde că în teatrul tradițional al zilelor noastre, imaginația a fost subordonată unei percepții falsificate a vieții cotidiene, sau a fost devalorizată în perimetrul scenografiei, indiferent de valoarea acelei scenografii ; în consecință, imaginația trebuie *redimensionată*, ea trebuie explorată în acele zone capabile să transporte publicul dincolo, și mai presus de mașinăria și construcțiile scenei.

Bread and Puppet se ocupă de temele elementare ale existenței. Nu-l interesează caracterele, motivarea stringentă, logica primă a acțiunii. Folosește acele modalități care pot reda scenei libertatea, zborul fabulației, eliberînd totodată intriga (the story), de restricțiile dramei „bine construite“. Scopul urmărit este impactul afectiv și în funcție de el se construiesc toate momentele reprezentative. În centrul fiecărei montări stă *figura* (masca și omul drapat), *gestul* și *sunetul* (înțelegînd aici și cuvîntul și vocalul prin excelență, — geamătul, suspinul, urletul, rîsul, apoi zgomotul — și în fine muzica),



Măștile create de Peter Schumann prună esența teatrului „Bread and Puppet“

elemente independente, dar sincretic, solidare în stîrnirea emoției. Mișcarea are o translație directă în emoție și trimite departe spre semnificație. Mișcarea, concepută ca o sculptură cinetică, în care poți descifra o prelungire a dansului ; o intensificare a capacității actorului de a determina senzații și idei.

În concepția lui Peter Schumann iluminatul electric sărăcește scena. În timp ce puterea de odinioară a flăcării, vraja luminărilor s-a pierdut, electricitatea izbutește să dea doar un echivalent aproximativ și minim al luminii exterioare. Evident, tehnologia electrică modernă (asemenea electronicii în muzică) a inaugurat în teatru era unor senzații vizuale de maximă intensitate. Peter Schumann însă, nu-și poate permite să folosească această nouă tehnologie ; prin urmare, în chip deliberat selectează cele mai simple surse de lumină. Ca și în cazul recuzitei, eclerajul s-a redimensionat într-o nouă funcție teatrală. Spotul nu e menit să lumineze acțiunea, dimpotrivă face parte integrantă din acțiune ; lumina nu trebuie să atragă atenția asupra evenimentului jucat, rostul ei este obținerea unității emoționale. Peter Schumann neagă valoarea ideatică a mașinăriei în scenă, considerînd-o ca și recuzita, inoportună. El afirmă că decorul, în teatrul modern, exprimă nevoia imperioasă de a depăși granițele scenei pentru a obține caracterul tridimensional al evenimentului teatral ; ca și teatrul elisabethan, care recurgea în același scop la ajutorul galeriilor, balcoanelor, trapelor și proseniului. În consecință, *Bread and Puppet* impune folosirea maximă a scîndurii goale, sau chiar a străzii, a trotuarului. Recucerirea acestui spațiu teatral o pot obține acele marionete de mărimi și proporții diferite, fie prin simpla lor așezare în grup fie prin expresia lor solistică, prin gest. Un gest obligatoriu străin de cotidian, gest ce eludează banalitatea sau realismul caracterului convențional. Gestul în mod obligatoriu e supradimensionat!

FOC II

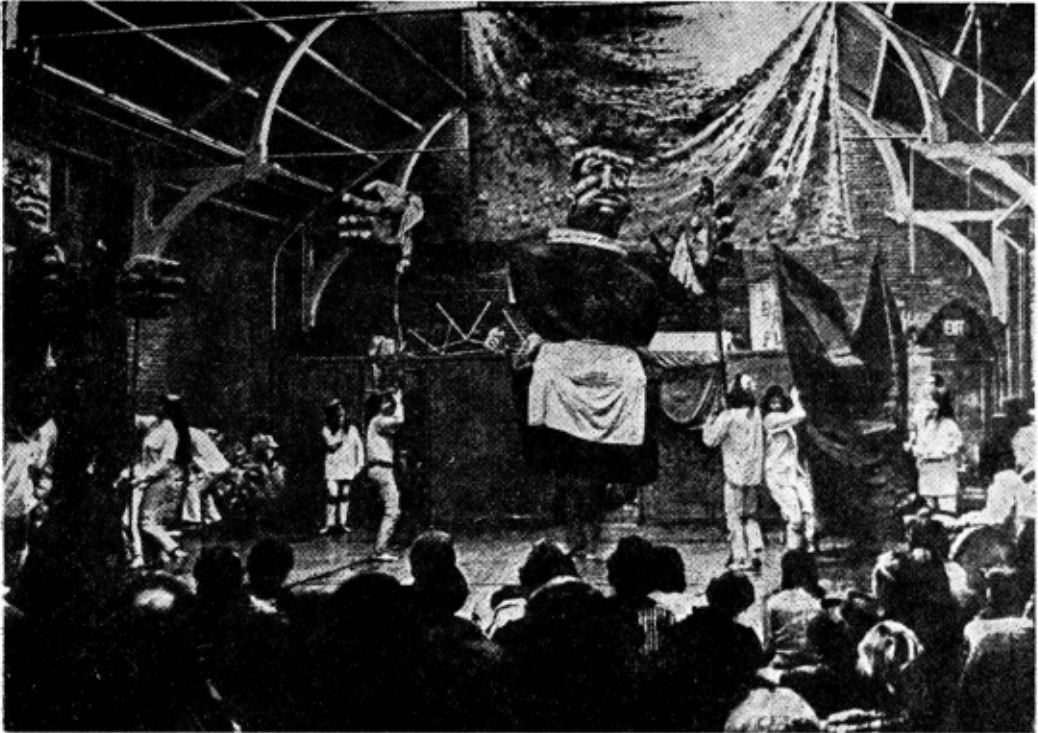
Criticul George Dennison ne oferă o descripție a unui spectacol — *Foc II* pe care l-a văzut într-un mic pod al companiei Bread and Puppet din Delancey Street. Un ceremonial asemănător unei slujbe închinată morților, un parastas dramatic. Spectacolul este dedicat celor trei americani, Alice Henry, Roger LaPorte, și Norman Morrison, care și-au dat foc, în semn de protest împotriva crimelor comise în Vietnam. Înainte de ridicarea cortinei o actriță îmbrăcată în negru împarte publicului programe și bucăți de piine. Piine neagră de seară, pe care spectatorii uluiți o mestecă întii cu stînjeneală

apoi simplu și firesc. Comuniunea începe prin această îmbrucare a piinii comune...

Spectacolul se deschide cu un dangăt de clopot. O cortină mică se ridică, dezvăluind două șiruri de siluete drapate în veșminte cernite, cu măști pe față. Măștile reprezintă chipurile albe ale vietnamezilor morți. Măștile de asemenea, sînt acoperite de „mască” — mănuși uriașe, care amplifică și semnifică. Pe un practicabil, un afiș indică titlul fiecărei scene ; momentele dramatice corespund zilelor săptămîinii. Măștile au o puternică expresivitate, ele se însinuează treptat în conștiința spectatorilor. Toate figurile au ochii închiși, dar spectatorii simt puterea intensă a privirii dîndărătul pleoapelor grele. Pleoapele, căzute peste ochi, pe jumătate închise sau întredeschise, ascund zîmbete, grimase. Chipurile par lovite năprasnic, deși pe fețe nu se vede nici o rană. Un murmur înnăbușit urcă încet, dar nici un cuvînt nu

Femeia cu copilul din spectacolul „Strigătul poporului pentru carne”





Prolog la spectacolul „Strigătul poporului pentru carne“. În centru : Mama Terra. În stînga : Uranus

este articulat, un murmur pe care îl putem compara cu ceea ce aude Odiseu în Imperiul morților.

Iată descrierea cîtorva scene :

Marți. Bate clopotul. O figură cernită, cu mișcări stîngace și o expresie totodată intensă și duioasă, apropiie de buzele tuturor o coajă de piine și o ulcică cu apă. Oamenii își înalță capul ca să primească hrana. La atingerea piinii, expresia lor se schimbă : o durere cumplită, o prăbușire lăuntrică se întipărește pe toate chipurile. Apoi fețele împietresc, clopotele bat, cortina cade. **Joi.** Secvența emană o fascinație misterioasă : figurile s-au regrupat, stau față în față în două șiruri paralele. Printre ei apare un nou venit, legat în frînghii groase. Mîini înțelegătoare, degete sensibile se îndreaptă către el. Lipsiți de licărul privirii, ochii rătăcesc cu disperare. Omul legat încearcă cu propriile sale mîini, neputincioase, să-și dezlege strînsoarea ; în van. Mîinile celorlalți desfac legăturile. El ridică încet frînghia arătînd-o lumii. Frînghia se desenează stranie, fascinantă. Clopotul bate, cortina cade din nou. **Vineri.** Clopotul bate ca la mort. Omul eliberat de frînghii zace pe un pat de campanie. Cineva pe un scăunel îl priveghează. Ceilalți, în spate, dau tîrcoale. Un chip înveșmîntat iese din grup, privește lung la cel ce zace, apoi scoate un cearceaf și îl aeoperă. Clopotele bat cu deznădejde.

Tăcerea caracteristică tuturor scenelor se transformă într-un zgomot înfiorător în secvența intitulată *Duminică*. Un zgomot ce amestecă laolaltă mugetul sirenelor și crîșnetul oaselor ; luminile unor reflectoare se rotesc amețitor, sălbatec. În toate direcțiile. Efectele ne amintesc de *Guernica* lui Picasso. Siluetele se mișcă în învălmășeală și deodată încremenesc într-o cumplită dezordine. O făptură demonică, uriașă, se învîrte printre picioarele celorlalți. Clopotele bat asurzitor apoi brusc vacarmul încetează, lumina se stinge, cortina cade. Penultima scenă e intitulată *Foc*. Tăcerea se adîncește. Două figuri înfășoară cu gravitate, cu lentoare pe toți ceilalți în fișii de un roșu sîngeriu. Sună clopotele. Pe afixul ultimei scene citim *Sfîrșit*. Figurile înveșmîntate stau jos. O femeie „vietnameză“ a cărei mască sugerează chipul unui mort bătrîn, înveșmîntată în alb ca pentru o sacră ceremonie, e așezată în mijlocul scenei. Li-niștea ține citeva elipe, apoi intră două figuri noi ; cei doi au mîinile dezvelite, sînt îmbrăcați în „blue-jeans“ și cămăși kaki, măștile lor sugerează chipuri occidentale. Ei poartă două urne uriașe. Mișcările lor sînt identice : par gesturile unor simpli muncitori, dar înfățișarea lor e brutală, expresia ostilă, inumană, într-un puternic contrast cu profunda omenie degajată de ceilalți. Individizii plasează urnele în jurul femeii în alb,

o înconjoară cu o rețea de sîrmă subțire, apoi se retrag. Din nou e liniște, dar o liniște de altă natură, acidă, dislocată, îngrozitoare. Femeia în alb scoate un sul roșu, strălucitor. Cu mișcări precise, gesturi practice, prozaice, dar totodată ceremonioase, ea smulge lungi fișii din acest sul și le înfășoară în jurul vestimentului și a picioarelor. Fișurile tot mai numeroase o înlănțuie, îi îngreuiază mișcările. O mină se imobilizează. Totuși degetele agile continuă să smulgă și să înnoade fișii. Fișurile îi acoperă gura, obrații, ochii. Atunci ea cade încet, înainte, în împrejmuirea de sîrmă. Se lasă o tăcere adîncă. Ordinea pare restabilă, clopotele sună. Intinericul invadează scena. Cînd spectacolul ia sfîrșit nimeni nu îndrăznește să aplaude sau să se miște. Tăcerea de pe scenă cuprinde sala.

Foc nu este după aprecierea aceleiași critice, în primul rînd un spectacol de protest, ca atare (înțelegînd prin protest o atitudine activă) el seamănă mai de grabă cu o rugăciune, este o încercare modestă și responsabilă de a răspunde în fața lumii pentru ororile comise în Vietnam. Într-un anume sens, montarea lui Schumann e asemenea unui vis. Visul nu exprimă emoții ci ne cufundă în însăși matricea emoției. Peisajul în care intrăm este deopotrivă logic și prelogic, vedem și simțim formele dar ne mișcăm în ambiguitate. Visul se transformă în coșmar și cînd în sfîrșit ne dezmeticim, constatăm că ne-am imaginat și am participat la o slujbă pentru victimele tuturor războaielor.

Ca și Genêt, Peter Schumann afirmă că ritualul nu poate fi inventat pe scenă. Ritualul poate exista în primul rînd, ca o stare a publicului, poate mocni în forme latente care uneori țîșnesc la suprafață. În ceremonialul lui Peter Schumann nu e nimic exotic, formal sau ritualistic, numai o simplă și copleșitoare forță de comunicare. Ca și Artaud, Peter Schumann își imaginează, crede cu disperare, că actorii, dramaturgii, regizorii, — teatrul — poate intra în competiție cu forțe sociale înrădăcinate de secole...

Cea mai cunoscută reprezentație a companiei *Bread and Puppet* este *Strigătul poporului pentru carne*, montare-procesiune care

a colindat aproape întreaga Europă. Conceput în februarie 1969 (conceput, povestit, regizat de Peter Schumann, măști, costume, lumini, muzică sub semnătura aceleiași) spectacolul *The Cry of the People for Meat* cumulează teme, idei, episoade, măști, din majoritatea montărilor Companiei, încît am pute-a să-l considerăm drept un catalog reprezentativ pentru *Bread and Puppet*. Reprezentația e structurată în șase părți, care la rîndul lor se descompun în nenumărate episoade, secvențe, scene :

I. Prolog în Grecia sau în cer. Patricidul sau principiul vieții.

II. Vechiul Testament. Omenirea înainte de Christos sau Dumnezeu împotriva vieții.

III. Minia lui Irod. Viața împotriva vieții sau Vietnam.

IV. Femeile cenușii. Nădejdea sau Rezistența.

V. Răstignirea sau Anti-viața împotriva vieții.

VI. Speranță ?

Titlul reprezentației este o metaforă a lăcomiei și brutalității omenirii. În literatura Vechiului Testament, cel înfometat nu sugerează nevoia de hrană, ci comite sacrilegiul lăcomiei : îndestularea este o plăcere care ucide și lasă sufletul singur. Peter Schumann face aluzie și la parabola poporului nerecunosător care țipa în deșert după carne.

„Pe cînd carnea era încă în dinții lor, fără să fie mestecată, Domnul s-a aprins de minie împotriva poporului și Domnul a lovit poporul cu o urgie foarte mare“. (Num 11 : 33).

Supratemă a reprezentației, carnea este păcatul de moarte, adică semnul lăcomiei, al brutalității, al agresiunii lumii.

Reprezentația începe în stradă printr-o paradă a personajelor. Ca în marele și adevăratul teatru de bilci, un crainic cu chip de clovn, în frac și joben, anunță senzaționalul program al zilei, istorisind și lăudînd nemai-pomenitele întîmplări care vor avea loc ; în sunetul tobelor și trompetelor, el citește titlurile, desfășurînd un pergament uriaș și înșoțînd fiecare „număr“ de tumbes și acrobații.

Spectacolul nu are nevoie de scenă. Preține doar un spațiu de joc, și cîteva despăr-

Actorii trupei vin și pleacă, măștile rămîn...





Scenă din spectacolul „Viața grea a unchiului Fatso”
(martie 1970)

șituri în spate, pentru minima recuzită și schimbarea costumului. Cel mai important element de „decor” este o pânză roșie care se întinde între cele două extremități ale „scenei” improvizate, prinsă în doi țărushi sau susținută de actori. Acest „ecran” (la început pe el scria „Cer”), care, în prolog, desparte lumea „de sus” de aceea a muritorilor, constituie de fapt un fundal de marcaj ce apare și dispare după necesitățile scenetelor respective.

Datorită succesului obținut cu acest turneu-întreprins în 1969 — în Europa, compania *Bread and Puppet* pentru întâia oară în existența sa, și-a permis atunci să plătească actorilor modeste salarii săptămânale!

Iată, în rezumat, o listă de titluri mai semnificative din producțiile lui *Bread and Puppet*:

Spectacole de pantomimă și măști:

Dansul morților (1962); *Poveste de Crăciun — 6 versiuni* (1962—67); *Mașina de fabricat cirnați* (1963); *Demonstrație a războiului* (1964); *Foc II* (1966—68); *Masa și băutura în anul Domnului 1621* (1967);

Spectacole cu marionete uriașe:

Răstignirea (5 versiuni 1963—64); *Elemente din cel de-al doilea Război Mondial* (1963); *Cantata de Bach opus 140* (1967).

Spectacole de trotoar:

Bătălia (1962); *Punch și Judy* (1964); *Festivalul primului centenar american al farsei* (1966); *Un om își ia rămas bun de la mama sa* (1968); *Filmul gunoaielor* (1968).

Spectacole de marionete:

Foc I (1962); *Orașe în flăcări* (1962—63); *Apocalipsul* (1963); *Povestea lumii* (1962—63); *Geneză* (1962—63); *Povestea regilor I și II* (1963—1965); *Lear pipăie razele lunii* (1966); *Omul cel mort se ridică* (1967); *Johny mărșăluiește spre casă* (1968); *Viața grea a unchiului Fatso* (1970).

Procesiuni și demonstrații politice:

Gaze pentru Vietnam (Washington 1965); *Marșul Păcii din Greenwich Village* (1965); *Colinele din Montezuma* (demonstrație pe Fifth Avenue, 1965); *Răniții din Vietnam* (1967); *Demonstrație de ziua Memorialului* (1966); *Oameni arși de napalm*; *Cei arși la Hiroșima*; *Demonstrație generală de ziua Hiroșimei* (1966); *Naștere în Vietnam* (1966); *Parada gunoaielor* (1968).