

Elemente de expresie în teatrul de păpuși

Dacă pe scena cu oameni vii „actorul — artistul prin intermediul căruia teatrul exercită o influență directă asupra spectatorului — este interpretul ideii piesei, creatorul concret al figurii scenice, constituind în același timp esența ei materială” (Anastasiev), în teatrul de păpuși actorul, creînd personajul, rămîne interpretul ideii din piesă, însă exponentul scenic prin intermediul căruia teatrul exercită o influență directă asupra spectatorului este păpușa. Din faptul că păpușa reprezintă esența materială a figurii scenice, ia naștere caracterul convențional al artei noastre, apar o serie de particularități și de posibilități proprii genului și rezultă acele mijloace și elemente de expresie specifice artei păpușerești, cu ajutorul cărora acestea reflectă viața.

Este clar că teatrul de păpuși nu înfățișează numai ceea ce se numește „realitate nemijlocită”, ci și ceea ce trăiește în fantezia noastră. Insufletirea diferitelor obiecte din jurul nostru, materializarea unor idei sau noțiuni (anotimpuri, elemente și fenomene ale naturii, pacea, binele și răul etc.), umanizarea oricărei ficțiuni, precum și a animalelor sau plantelor ș.a.m.d. oferă teatrului de păpuși forme mult mai variate de prezentare a operei dramatice. Facultatea pe care o are teatrul de păpuși de a da formă și viață — mai mult decît celelalte genuri de artă teatrală — naturii inanimate și noțiunilor abstracte, umanizîndu-le, nu exclude aducerea pe scenă a unor eroi care reprezintă oameni adevărați și nici tratarea problemelor privitoare la raporturile dintre aceștia. El poate prezenta, convingător și atractiv, personaje cu stări sufletești nuanțate.

În cele ce urmează, vom căuta să vedem în ce constă specificul elementelor de expresie teatrală — mimica, vocea, mișcarea — în arta păpușerească, oprîndu-ne în special asupra mișcării, deoarece aceasta condiționează însăși prezența pe scenă a păpușii.

Oricine știe că păpușa nu posedă mimică. În schimb, ea are o mască realizată prin modelarea precisă și bine accentuată a trăsăturilor esențiale ale personajului. Această mască are un caracter special, datorită întregii construcții convenționale a păpușii. Confectionată din lemn, cirpă sau carton presat, cu un corp alcătuit din cămașă și costum, fără picioare, păpușa se mișcă totuși pe o podea imaginară, într-o lume de decoruri și recuzită, din aceleași materiale — elemente scenice create la scara ei, sau la o voită lipsă de proporție. Datorită construcției generale a păpușii, masca își pierde rigiditatea, cu două condiții: atunci cînd este rezultatul unei generalizări reprezentînd un „tip” și atunci cînd s-a obținut trăirea scenică a personajului.



Scenă din „Casa pisicii“

Masca va rămâne rigidă nu numai dacă se va limita la prezentarea realității în mod fotografic, la o copiere naturalistă, ci și dacă fiziionomia ei va contrazice, ca aspect plastic, conținutul personajului. Căci una din caracteristicile teatrului de păpuși, aceea care-i permite să se impună ca o artă realistă, este tocmai posibilitatea pe care o are de a crea prin masca păpușii forma plastică cea mai corespunzătoare, imaginea perfectă a personajului — posibilitate pe care alte genuri teatrale o posedă într-un grad mai mic.

Atunci însă cind trăirea scenică devine mișcare dezordonată și inexpressivă, masca își menține rigiditatea.

Desigur că convenționalismul ce stă la baza teatrului de păpuși cere contribuția de imaginație

și de participare a spectatorului. Ori de cîte ori vom izbuti să prezentăm personaje vii, îl vom transforma pe spectator într-un participant activ la procesul scenic, căci, după primele momente de surpriză ce urmează ridicării cortinei — odată acceptată prezența păpușii ca exponat scenic — spectatorului nu i se mai părea nimic convențional; masca păpușii își va pierde imobilitatea, dacă imbinarea elementelor de expresie cu cele scenice va fi artistică și veridică. În timpul spectacolelor, nu arareori ne este dat să auzim comentariile spectatorilor — copii și adulți —, reflecții ca, de exemplu: „uite cum cască gura !”, „tii ! ce ochi face !...”, „ii vine să plingă !”, „face fețe-fețe”, „a strimbat din năs !” ș. a., cu toate că nimic nu se modificase în masca păpușii.

În ceea ce privește abuzul de gesticulație, el se datorește — desigur, în mare măsură — accesibilității imediate în minuirea păpușii, accesibilitate ce constituie una din calitățile genului, dar care poate fi comparată cu facilitatea folosirii, de către oricine, a clapelor unui pian sau a corzilor unei viori... Păpușa animată nu este un scop în sine. Rațiunea ei de a fi este în funcție de adevărul de viață pe care-l poate exprima și reprezenta. Se cunoaște afirmația formalistă a lui Gordon Craig, care considera actorul „o marionetă sau o supramarionetă” la dispoziția regizorului. Această teorie este nu numai fundamental eronată față de arta actorului, dar conține și o greșită înțelegere a raportului dintre păpușă și animatorul ei. Păpușa este instrumentul actorului minuior, și numai un adevărat artist este în stare să-l facă să vibreze...

În funcție de concepția, sistemul de minuire, imaginația și măiestria minuiitorului, personajul-păpușă poate exprima într-un limbaj propriu, adeseori naiv — dar fermecător tocmai prin această naivitate — o gamă întreagă de sentimente, stări sufletești, reacții și atitudini. Este interesant de remarcat că una și aceeași păpușă capătă un aspect diferit, în funcție de personalitatea minuiitorului; că „orice minuiitor simte păpușa ca pe o ființă deosebită, cu toate că el e acela care o pune în mișcare” (Obrazțov), și că logica obiectivă a vieții personajului îndrumază și corectează munca de creație a actorului-minuior.

S-ar putea chiar spune că un păpușar îndrăgostit de arta sa începe să creadă în viața proprie a păpușii pe care o minuieste. Să ne amintim replica păpușarului italian Lupi, în discuția sa cu Gaston Baty — atunci când acesta ezita să încerce minuirea unei păpuși al cărei joc îl admirase : „Haideți ! încercați ! are să meargă ! e o păpușă bătrână și are experiență !...”

Tot secretul vieții de care poate da dovadă păpușa constă în această contopire dintre instrument și instrumentist. Putem deci trage concluzia că dacă educarea actorului de teatru în domeniul tehnicii exterioare are scopul de a face aparatul fizic al acestuia permeabil tehnicii sale lăuntrice, educarea actorului-minuitor în domeniul tehnicii exterioare are de scop dezvoltarea tehnicii minuirii și



Scenă din „Casa pisicii“

pregătirea păpușii pentru a deveni permeabilă impulsului său creator. Construcția și sistemele de minuire ale unei păpuși sînt concepute ținîndu-se seama de exigențele personajului ; ele constituie un mijloc de a mări gama expresivității sale, avînd ca țintă finală individualizarea. Astfel, construcția păpușii pentru executarea unei singure mișcări caracteristice — uneori într-o singură apariție episodică — ne poate sugera întreg personajul respectiv, în orice moment și în orice situație a vieții sale. De pildă, în piesa *Frații Liu*, dramatizare după un basm chinezesc, de Al. Popovici, unul din neguțătorii din tîrg își atrage clientela agitînd cu dreapta cițiva clopoței și prezentînd cu stînga niște umbrele de vinzare. Construcția păpușii este atît de reușită și mișcarea atît de convingătoare, încît — cu toate că personajul nu face și nu ar putea executa alte sarcini scenice — spectatorul și-l poate închipui strîngîndu-și marfa, socotînd bani, împachetînd obiectele vindute ș.a.m.d. Același lucru se poate spune despre nenumărate personaje din tîrgul chinez și din scena „sărbătorii lanternelor”, din aceeași lucrare dramatică, despre cițiva „spectatori” ai meciului de fotbal din piesa *Doi la zero pentru noi* de V. Poliakov și despre multe alte personaje secundare din spectacolele teatrelor de păpuși.

Uneori însă multiplicitatea sarcinilor impuse personajului determină construirea pe mai multe sisteme de minuire a uneia și aceleiași păpuși. Viktor Platonovici Pescereakov, eroul principal al piesei *Doi la zero pentru noi* — personaj complex care trece prin stări sufletești foarte variate, transformîndu-se dintr-un bolnav închipuit într-un sportiv desăvîrșit — ne-a obligat să întrebuițăm construcții diferite și să ajungem la soluții de ordin tehnic impuse de acțiunile lui scenice.

Soluționarea acestor construcții și a sistemelor lor este adeseori extrem de anevoasă. „De cîteva ori au fost refăcuți lupii, căprioarele, maimuțele. Abia al patrulea urs a fost reușit. Abia după trei refaceri, Bacheira a ieșit așa cum ne gindeam noi”, îmi împărtășea S. Obrazțov în scrisoarea deschisă în legătură cu montarea spectacolului *Mawgli*, după Kipling.

Care este cauza pentru care multe din teatrele noastre de păpuși, deși cunosc și aplică sistemele valabile de construcție, nu reușesc să creeze totdeauna personaje convingătoare ?

La baza acestor insuccese stă lipsa de cunoaștere a mijloacelor de individualizare și a căilor ce duc la expresivitatea scenică. Expresivitatea scenică implică cunoașterea specificului mișcării păpușerești, care trebuie să izvorască dintr-o concepție artistică neconținut călăuzită de simțul adevărului și al formei. Această concepție își va găsi expresia — în funcție de genul operei reprezentate — într-un stil care, exteriorizându-se prin esențializarea mișcării, se reliefează prin posibilitățile proprii artei păpușerești și se exprimă prin amănuntul caracteristic și prin acțiunea fizică, având ca linie conducătoare succesiunea gândire - sentiment - gest - vorbire.

Prin esențializare, înțelegem economia și concentrarea mișcării, în așa fel ca plasticitatea ei să se armonizeze cu puritatea expresiei statice a trăsăturilor feței păpușii. Păpușa nu este legată de nici o lege anatomică și de aceea ea poate, după voința noastră, să execute o serie de mișcări irealizabile de către actorul viu. Prin anumite mecanisme, această gamă se poate îmbogăți, păpușa poate ajunge la mișcări pe care omul le poate doar imagina: la cele mai fantastice transformări executate chiar în fața publicului. Personajul-păpușă nu întâmpină nici o dificultate în a-și lungi gîtul sau brațele sau întreg corpul; el se poate umfla și dezumfla sub ochii spectatorului; poate zbura sau pluti prin aer; el sare dintr-un copac într-altul, smulge arborii din rădăcină sau ridică cu ușurință coșcogeamite palat cu miinile sale! Într-un număr experimental de estradă realizat la teatrul „Tăndărică”, satirizându-se beția de cuvinte, se vedeau păpuși scoțindu-și inima din piept, despiciindu-și capul în două, rămînind fără cap, luînd foc la tocurele ghetelor etc., oglindind cu umor, în imagini plastice, formulele bombastice utilizate de doi îndrăgostiți în expresii ca: „îți dau inima mea”, „i-am deschis capul”, „i s-au aprins călcîiele” ș. a.

Exemplele pe care ni le oferă istoria teatrelor de păpuși din lumea întreagă sînt nenumărate — de la trucurile folosite de păpușile antichității pînă la cele ale zilelor noastre. Vom însemna aci pilda grăitoare a păpușarului Reibehand (1782 - 1852) din Hamburg, care prezenta publicului pe eroul său, spînzurat, făcîndu-l să se prăbușească în fărîme și să se refacă sub privirile publicului, ca și aceea a lui Genesis din secolul al XVIII-lea, care aducea pe scenă o dansatoare ce se transforma într-un balon, sau o rădăcină de viță de vie ce devenea pitic etc.

Limitîndu-ne numai la posibilitățile exterioare ale păpușii, considerînd valoros numai ceea ce poate diferenția arta păpușerească de celelalte genuri de artă teatrală, vom transforma arta noastră într-o simplă demonstrație, într-o acrobație, într-o exhibiție pur formală, lipsită de orice conținut de idei, care poate suscita cel mult un interes trecător din partea spectatorului. Puse însă în slujba ideii operei dramatice, posibilitățile păpușii constituie un mijloc puternic de îmbogățire a expresivității sale. Astfel, multora din personajele ce asistă la meciul din tabloul II al piesei *Doi la zero pentru noi* li s-au aplicat unele mecanisme menite a le prezenta într-un mod satiric: un cetățean își lungește gîtul ca să poată urmări jocul din

Scenă din „Bibi Alșa“



arenă; un altul, furios că nu poate vedea din pricina lui, îi turtește capul; unui al treilea, lovit cu termosul de către un vecin, i se învrtește capul ca o sfirlează etc. În aceeași piesă, eroul principal, care nu știa să inoate, se antrenează în baie pentru a se pregăti în vederea unei sărituri de pe trambulină, făcînd niște tumbe ne realizabile de către un om în carne și oase. Efectul este pe cit de hazliu, pe atît de reușit, subliniînd, tot pe plan satiric, eforturile eroului nostru în cada sa de baie... Mișcările spectaculoase pe care ace-

lași personaje le face la bară scot în evidență, în continuare, psihologia acestuia — și, fără să fi fost indicate de text, nu sînt în afara acțiunii. Și cu toate că nici un îndrăgostit nu-și va putea exprima exuberanța — după ce va fi auzit la telefon mult așteptatul glas al iubitei sale — încălebind pe o minge de antrenament și pendulînd, călare pe ea, de la un capăt la altul al camerei sale.. aceste acțiuni fizice nu trădează personajul.

Putem deci conchide că mișcările proprii păpușii urmează să fie în așa fel utilizate, încît comportarea personajului să rezulte — așa cum se întîmplă și în viață — din legătura dintre acțiune și scop. Utilizarea chibzuită a acestor mișcări specifice va contribui la reliefaarea conținutului ideologic al personajelor și al momentelor dramatice, dar nu ne va împinge pe o poziție opusă realismului, căci — fără să reprezinte o imitare naturalistă — ea va reda prin hiperbolă, esența mișcării omenești. Spunem aceasta, deoarece credem că mișcarea păpușii trebuie să redea nu aspectul exterior și mecanic al mișcărilor omului, ci esența lor emotivă.

Metoda realistă presupune o mare varietate de procedee artistice și nu pretinde în mod obligatoriu reproducerea exactă a înfățișării exterioare a fenomenelor și nici proporția la care ni se prezintă obiectele în realitate. Exagerarea conștientă este, în arta păpușerească, un mijloc de valorificare și subliniere a plasticii păpușii și — înțelegă just de către regizor, pictor-scenograf și artist-minuitor — constituie unul din mijloacele prin care se scoate în evidență tipicul, dezvăluind mai adînc trăsăturile și metehnele omenești, fără a le denatura. Întemeiată pe ceea ce este firesc și ținînd seamă de „toate tendințele ce se ascund în om”, cum spune Șchedrin, exagerarea conștientă ne va ajuta să sporim nemăsurat eficacitatea imaginilor noastre artistice.

Dacă „materialul artei actorului sînt acțiunile sale” (Zahava), materialul artei actorului-minuitor sînt acțiunile pe care le exercită prin intermediul păpușii. Nu numai că „gesturile păpușii devin, prin repetare, monotone” — dar, după cum observă pe drept cuvînt S. Obrazțov — „sîntem adesea siliți să înlocuim gesticulația prin indeletnicirile fizice”. Într-adevăr, lipsa mimicii ne impune găsirea unor detalii de comportare a personajului și a unor forme de acțiune cu un caracter vizual clar exprimat și lesne de perceput. Totul trebuie să fie atît de limpede, atît de precis și atît de plastic exprimat, încît să putem înțelege ceea ce se petrece pe scenă chiar dacă nu s-ar auzi de loc textul lucrării dramatice!

Să dăm cîteva exemple. În piesa *Casa iepurașului* de T. Novoseletskaia, la un moment dat, cînd soarele îi topește locuința de gheață și zăpadă, vulpea exclamă: „Primăvara asta îmi incurcă toate socotelile!” În cadrul decorului, regia a plasat un singur ghiocel asupra căruia avea să se reverse, la această replică, întreaga furie a personajului negativ: rostînd cuvintele de mai sus, vulpea smulge din rădăcina și aruncă cu dușmănie floricea ce simboliza sosirea primăverii... Tot în *Casa iepurașului*, vulpea îl induioșează pe harnicul și naivul iepuraș, făcîndu-l s-o poftască în casa pe care și-o construise cu trudă, în cursul iernii, pentru ca apoi să-l izgonească fără milă. Pentru a sublinia vizual viclenia vulpii, regia a făcut-o să se folosească de o „indeletnicire fizică”: ea pune în capul victimei un căun care, acoperindu-i în întregime capul, o orbește în clipa evacuării din casă. În piesa *Moș Gerilă* de M. Surinova, ca să subliniem atitudinea babei și să arătăm contrastul între felul ei de a se comporta cu fata cea bună a

Scenă din „Frații Liu“



moșului, pe care o terorizează, și cu fata sa Pașa, pe care o răsfată, am introdus în scena în care își trezește propria fiică, o acțiune precisă: Baba își trezește fata din somn în sunetele melodioase ale unui ceas cu cuc, inghinind la căpătiul ei glasul acestei păsări. Tot astfel, pentru a reda cit mai plastic zăpăceala îndrăgostitului Pescereakov din *Doi la zero pentru noi* — în tabloul de la spital, când i se anunță vizita Verei — i s-au creat acțiuni menite să redea plastic starea sa sufletească: își scoate bandajul, nu știe unde să-și ascundă ștergarul, pensula și aparatul de ras, aruncă o parte din obiecte pe sub pat și prin cameră, și — deși lungit în pat — își pune pălăria bătrînului său prieten Podnebeskin... De asemenea, indiscreția surorii de ocrotire, care se uită prin gaura cheii la ceea ce se petrece în camera bolnavului, este încă o acțiune de felul celor menționate aici.

Amănuntul caracteristic duce la individualizare și ajută la valorificarea plasticității personajului și, implicit, la realizarea imaginii artistice și tipice. Iar economia și alegerea acțiunilor, motivarea lor în funcție de momentul dramatic, convingerea cu care sint executate vor sluji la înțelegerea stărilor sufletești ale personajului, aplicarea lor judicioasă fiind calea cea mai sigură de a reda fondul, viața lăuntrică a personajului, precum și adevărul întregii scene. Bineînțeles că numai o adincă cunoaștere a vieții, analizată de pe poziția unei concepții progresiste asupra lumii, ne poate conduce la acest lucru.

Nu fantezia regizorului și nici o anume situație scenică născocită ad-hoc, ci însăși opera dramatică, specificul vieții feudale din China umilită și exploatată de odioasă, a determinat aspectul, comportarea și alegerea acțiunilor pe care le îndeplinește, de exemplu, mandarinul din piesa *Frații Liu*. Conduita sa scenică se caracterizează prin monotonie. Acțiunile sale au rolul de a sugera apatia tiranului abrutizat de opiu, trindăvie, mincare și băutură excesivă, pe care numai viziunea bogățiilor izbutește să-l mai trezească din când în când. Mandarinul își are obiceiurile și preferințele sale, și nu întâmplător bea, mănincă, fumează, joacă șah, învirtește între degete boabele unui șirag de chihlimbar, se leagănă cu aerul cel mai nepăsător și

Scenă din „Găinușa harnică“



dormitează mai tot timpul, chiar atunci cind rostește cuvinte aspre și sentințe crude. Dacă am fi pornit de la o generalizare abstractă, n-am fi reușit să individualizăm personajul și am fi creat doar imaginea plată a unui tiran schematic.

Prin comportamentul păpușii, nu înțelegem numai acțiunea, vorbirea și atitudinea ei, ci și ritmul acestora, imprimat de obiectul urmărit în momentul scenic respectiv. Este clar deci că aceleași acțiuni fizice se vor diferenția în raport cu tema personajului. Atît Zagogulin și Podnebeskin din piesa *Doi la zero pentru noi*, cit și Mandarinul din *Frații Liu*, ca și Vrajitorul din *Gură-Cască* de Ciornii fumează. Primul își exteriorizează gelozia fumind nervos și agitat; bătrînul astronom Podnebeskin trage visător din lulea, în timp ce rostește cuvinte pline de omenie și înțelepciune, amestecînd poezia gîndurilor sale cu fumul tutunului; Mandarinul fumează și el, dar pe aripile unei cu totul alte visări: el se lasă răpit de imaginea nestematelor ce-i apar prin fumul de opiu, trădîndu-și lăcomia și cruzimea; în schimb, Vrajitorul ne transmite, prin felul cum fumează, îngîmfarea și poza căutată. Jocul de șah dintre mandarin și sfetnicul său ne face să intuim șervilismul și teama de care e copleșit sfetnicul, pe de o parte, și furia reținută, da o primejdie iminentă, care ciocotește în sufletul mandarinului, pe de altă parte. Fiecare mișcare a pieselor pe tabla de șah ne împărtășește zbućiumul lăuntric al fiecărui din cele două personaje.

Gestul este legat în modul cel mai direct de sensibilitatea minuiitorului. Exemplele acestea ne arată că el este exponentul exterior al stării emoționale. Iată ce ne spune în această privință cunoscutul păpușar francez Rousset: „În clipele de emoție, cînd Guignol făcea să plîngă întreaga sală, simțeam fiori prin degete... Toată lumea era de acord că păpușa mea trăiește. Trebuie să ai o voce flexibilă, capabilă să provoace risul și plînsul — dar mai ales, să ai emoție! Îmi amintesc că într-o seară, timp de peste cinci minute, fără să spun nici un cuvînt, numai prin mișcarea și atitudinea păpușii, am făcut publicul să ridă cu lacrimi”. Nu este oare aceasta o convingătoare exemplificare a adevărului formulat de Serghei Obrazțov, care afirmă că „emoția actorului dă viață personajului”?

*

Măiestria artistică în teatrul de păpuși cere forme proprii și îndrăznețe de exprimare. Teatrul de păpuși nu este și nu poate fi copia în miniatură a teatrului cu actori vii. Noi nu cerem păpușii să imite pe om, ci să i se substituie, făcînd tot ceea ce ar putea face un actor-om și eventual mai mult, însă numai ținînd seama de specificul său păpușeresc. Îi cerem să se comporte „ca și cum” s-ar servi de propriile ei simțuri, pe care, de fapt, nu le are decît prin impulsul creator al minuiitorului. Acest „ca și cum” constituie cheia de boltă a soluției regizorale și a creației actoricești, cuprînzînd în el însăși esența realistă a vieții păpușii; ținînd seamă de el, vom fi în stare să punem păpușile în situații veridice corespunzătoare textului și să le transformăm din simple apariții scenice în personaje autentice, căci în afara vocii, pe care i-o împrumută actorul, păpușa își are mijloacele sale de expresie specific păpușeresci, de multe ori naive, adeseori surprinzătoare, cu ajutorul cărora se pot obține soluții neașteptate dar logice.

Cu acestea, noi nu am epuizat firește toate particularitățile artei noastre. Bazăți și pe mijloacele ce ne stau la îndemînă, noi putem azi întrezări posibilități pe care păpușarii de altădată nici nu le bănuiau. Fără îndoială, noi putem construi păpuși minunate, le putem face să se miște, însuflețindu-le prin transfuzia de fiecare zi a entuziasmului nostru, imbinăm materiale, sunete, culori și emoții, dăm viață lemnului și cirpei, cu mîndria de a vedea biruința puterii de creație a omului. Dar, cu toate acestea, n-am ajuns să cunoaștem și să putem prevedea toate însușirile de care dispun păpușile...