



Măștile la spectacolul „Copilul din stele“, concepute de Eugenia Tărășescu-Jianu și Tudor Jianu

# Cu sau fără paravane?

de Geo Bercchet

*Un punct de vedere care a captat atenția și a suscitât în mod deosebit interesul participanților la sesiunea de comunicări: Modern și modernism, organizată în cadrul „Săptămânii constănțene“, a fost cel susținut de tânărul regizor Geo Bercchet. Interesantă contribuție teoretică (discutabilă sub aspectul absolutizant, exclusivist cu care autorul privește formele de spectacol tradițional, dar confirmată în practica scenică, în structura spectacolului, Copilul din stele), îndeamnă la reflecție, atestă existența unor autentice căutări de înnoire a fenomenului teatral.*

*Îl publicăm cu convingerea că el va stârni reacții, va stimula în rîndul creatorilor de spectacole, păpușari sau nu, schimburi de idei, luări de poziție, menite să favorizeze dezvoltarea mișcării păpușărești.*

Unora li se pare că în România avangarda a cuprins latura exclusiv formală a fenomenului teatral. Îmi permit să afirm că, tocmai formele de expresie au rămas cele mai învechite. Reluarea unor procedee formale (care însă aveau o acoperire de conținut în

altă epocă) din teatrul medieval sau asiatic, nu înseamnă o reîmprospătare a limbajului teatral. Cu toată agitația, cu toate experimentele, nu e nou nimic sub soare. Și totuși, teatrul trebuie și poate să renască.

Una dintre direcțiile din care se poate produce renașterea este teatrul de păpuși.

Dar starea actuală a teatrului de păpuși nu mi se pare în stare să catalizeze fenomenul teatral în general. În loc să beneficieze din plin de libertatea de expresie ce-i este oferită, el îmi apare stereotip, închisat într-o formulă fixă, manierizat, și din ce în ce mai puțin gustat de public. De asemenea, cred că scenografic, cu excepția unor păpuși, reușite plastic și funcțional, se face foarte puțin, mai ales, în ceea ce privește relația dintre spațiu și păpușe. Situația mi se pare firească, deoarece cadrul destinat desfășurării unui spectacol de păpuși este în mare majoritate redus la „suprafață”. Astfel se poate vorbi de bidimensionalizarea spațiului de joc, adîncimea fiind rareori utilizată.

Indiferent de formele pe care le ia, paravanul se află categoric la baza acestei erori, din ce în ce mai răspîndite. Paravanul devine astfel prejudecată, un dat aprioric care e acceptat de cele mai multe ori ca atare, dat care își pune amprenta nefavorabilă pe gândirea regizorului și scenografului. Cît despre actori, ei devin sau virtuoși, însă în aceeași manieră, sau profesioniști rutinieri în cazul celor mai mulți.

În fond, fiecare spectator știe că sub paravanul un om agită păpușa, îi insuflă viață. Știe că se află în fața unei convenții pe care cu voia sa, ori prin virtuozitatea mînuitorului, o uită. Dar el nu a văzut niciodată ce se petrece dîncolo de paravan. El nu știe ce se petrece între mînuitor și păpușe. Cu toată convingerea afirm că un spectacol mai minunat, mai adevărat, n-ar putea vedea niciodată! Nu mi se pare exagerat dacă afirm că ar vedea teatrul în stare pură.

Deasupra paravanului spectatorul vede produsul teatral finit. Ei bine, **mie mi se pare mult mai interesant, mai expresiv, procesul intim prin care se naște teatrul. Pot afirma că procesul, relația dintre elementele care îl compun, este adevăratul teatru.**

Eu am nevoie să văd mînuitorul din mai multe rațiuni. Una ar fi, decurgînd din afirmația de mai sus, că mînuitorul ca element preponderent, rămîne totuși invizibil, cînd în mod normal el este în relație cu restul elementelor, relație care creează expresie.

Spre explicitare să vedem care este relația dintre păpușe și mînuitor :

- mînuitorul transferă viață păpușii,
- păpușa pretinde mînuitorului un anume fel de viață.

Cele două elemente sînt în interacțiune. Cînd păpușa este singură are o anume expresie, o anume dimensiune prin transferul de gândire făcut de realizator. De asemenea, mînuitorul fără păpușe are propria lui expresie, semn al personalității sale.

În momentul cînd se află în relație, deci în stare de creație și unul și celălalt se metamorfozează. De ce? Pentru că ei **comunică**. Pentru mine are mare importanță

această comunicare dintre mînuitor și păpușe, **deoarece ea are expresie.**

Această comunicare este marcată de o mare sinceritate, este autentică, este un fel de iubire (în sensul platonician al cuvîntului) și conduce la o mai mare forță de comunicare cu publicul.

Paravanul distruge această calitate, diminuează forța de expresie, vrea să păstreze o iluzie, dar pierde autenticitatea.

Cînd lucrăm un spectacol la un teatru de păpuși este firesc să ne exprimăm prin mijloacele acestui teatru și nu prin ale altuia.

Păpușa, ca element esențial, evoluează în fața noastră, în timp ce ni se expune o poveste adevărată sau fantastică. Păpușa întrușchipează oameni, animale, păsări, obiecte. Toate însă sînt animate după tipul uman. Vorbesc și se comportă ca niște oameni. Încescăm că păpușa este corespondentul actorului din teatrul dramatic. Numai că în spațiile păpușii se află mînuitorul, omul care transformă păpușa inertă în personaj viu și expresiv. Acest mînuitor nu se vede, este simțit doar. Și totuși, relația, comunicarea dintre el și păpușe, mă face să mă îndoiesc de faptul că păpușa ar fi elementul central al acestui teatru.

Pentru început mă mulțumesc să afirm că așa cum omul se exprimă prin cuvînt, gest, față, la fel de bine se poate exprima și prin păpușe. Deci păpușa ar putea fi unul din mijloacele de expresie ale omului.

În cazul acesta păpușa trece pe un plan secundar, iar omul pe unul principal. Faptul este injust și afirmația trebuie să sufere modificări. Ideea că omul și păpușa sînt situate pe același nivel de importanță este nu numai mult mai moderată, dar și mult mai reală. Și păpușa și omul sînt niște componente, niște laturi ale unui tot unitar. Ce este acest tot unitar?

Dacă păpușa nu poate exista fără om, și omul nu poate exista fără păpușe (este vorba de teatrul de păpuși), ci numai una în prezența celeilalte și în relație de comunicare strînsă și reciprocă, atunci unitatea lor este aceea ființă care este elementul central al teatrului despre care vorbim. Această **ființă** este rezultatul sintezei întîme dintre omul mînuitor și păpușe, și nu alăturarea lor mecanică.

În cadrul acestei **ființe**, păpușa se topește în mînuitor și invers. Nu mai există nici păpușe, nici mînuitor. Există doar **ființa**, care poate purta orice nume, poate avea diferite aspecte (nu neapărat figurative) și necesită calități de Proteu, și încă un lucru: să nu se mai recunoască în ea omul.

Dacă am încercat în **Copilul din Stele** să ascund mișcările corpului uman sub faldurile drapajului, am făcut-o tocmai pentru a exemplifica această afirmație.

Și dacă folosesc masca, ea îmi substituie componenta păpușe: masca nu trebuie, în acest caz, să fie pitorească; să nu aibă ex-

presie fixă (de aceea figurativul cedează locul măștii „fauve” în care culoarea e determinantă, iar expresia trebuie să fie una pe laturi, una în față, una în spate). De asemenea, omul care poartă mască este topit sub drapajul care-i desființează mișcărilor umane, în fața noastră apărind un volum, care ia diverse forme în funcție de necesitățile de expresie și în strinsă relație cu masca.

Concepind astfel **ființa** nu mă opresc la simpla sinteză dintre o mască (păpușa) și om, ci urmăresc realizarea unei **ființe complexe** creată din mai mulți oameni și mai multe păpuși. Când vorbeam despre calitățile proteice ale acestei **ființe** gîndeam un spectacol făcut dintr-o singură **ființă** sau cel mult două, care pot înlocui rînd pe rînd fiecare personaj în parte, în același timp îndeplinindu-mi și funcția de decor.

Bineînțeles, nu merg atît de departe încît să distrug coerența spectacolului, dar nici nu concep teatrul de păpuși, adresîndu-se numai copiilor. Poate că vizez un teatru făcut pentru adulți, deși sînt convins că spectatorii copii sînt mult mai receptivi la abstractizare decît oamenii mari care au mai multe prejudecăți.

În aceeași ordine de idei, domeniul teatrului de păpuși este diferențiat de cel al teatrului dramatic prin realismul fantastic, prin proporțiile de basm la care se întinde lumea lui, printr-un limbaj extraordinar de generos, prin libertatea lui; aici cuvîntul

este un paliativ, poate lipsi, deoarece teatrul de păpuși este un teatru de imagine. Acest teatru nu se poate concepe decît în continuă mișcare, folosind cu maximum de eficiență și curaj spațiul de joc, un teatru fără cifru, în care imaginația, bazată pe funcționalitatea tuturor elementelor componente, să surprindă, să șocheze, imaginație care se alimentează din însăși libertatea acestui teatru.

Paravanul, în cazul în care cele afirmate mai sus sînt acceptate, nu-și mai justifică prin nimic locul în spectacol.

În mod automat, într-un astfel de teatru, minutorul capătă sarcini mult mai complexe, pregătirea sa necesită o mai întinsă arie de stăpînire a mijloacelor de expresie. Nu mai este un simplu minutor sau interpret. Actorul din teatrul de păpuși trebuie să servească un asemenea teatru sacrificîndu-și existența independentă, devenind o componentă asimilată **ființei**. Într-un asemenea teatru al situațiilor limită, al dăruirii totale, al expresiei maxim-concentrate, nu se pot accepta jumătăți de măsură. Existența lui este jucată în fiecare moment, vitalitatea lui decurgînd din contopirea tuturor într-o colectivitate, în **ființă**, care este în ultimă instanță **Teatrul**.

Desigur că, de la afirmație la realizarea practică, este un drum lung. Eu unul nu pot decît să afirm că, pentru mine, teatrul de păpuși cu paravan, nu există.



*Jean Săndulescu, Ion Martin și  
Elisabeta Jar în „Arca bunei  
speranțe” de I. D. Sirbu, pe  
scena Teatrului din Oradea.  
Regia, Szombati Gille Otto.*

