

în comunism și cumplitele deziluzii ale adultului inadaptat de astăzi. Poate cel mai interesant episod este cel care-l opune pe supporterul naționalist și habotnic al unei echipe de fotbal („Tata îmi zice: Băi, să nu dai niciodată într-unul care ține cu țara!“) graffer-ului lucid și revoltat („crima mea e spulberarea iluziilor“, „Da-ul lor e NU-ul meu!“). Cei doi se atacă reciproc în spațiul limitat al unei fose, în timp ce publicul privește de sus performanțele atletice ale actorilor, dar nu pasiv, căci riscă oricând să fie interpelat ori direct vizat de armele... lichide ale confruntării. În fine, o ultimă secvență aduce în prim-plan, cu mai puțină exuberanță, dar mai valabil ca prestație actoricească, exasperarea unor inși nevoiți să facă față exigențelor vieții de familie, carierei și consumerismului devenit a doua natură. „Extremism, discriminare, intoleranță“ – acestea sunt țintele vizate de regizoare și tinerii interpreți, actori și studenți ai Universității de Arte „George Enescu“ din Iași: Radu Ghilaș, Ana Hegyi, Florin Caracala, Alin Popovici, Vlad Baba, Cristina Florea, Cristina Bodnăreanu.

Circuitul 4 x 4 include însă și spațiile expoziționale, identificate și valorificate de Alexandra Badea împreună cu artiștii vizuali Bogdan Damian și Bogdan Vatavu (editorul mensualului ieșean de artă contemporană $p(\text{uncte})p(\text{uncte})p(\text{uncte})$). Proiecțiile sonore și video, lucrările expuse în diferite cotloane, pe scări și pereți, în încăperile părăsite, întregesc ambianța unui spectacol pe care îl reții chiar dacă nu aperi întru totul la el. Imposibila conciliere dintre individ și grupul social, dintre interior și exterior, dintre suprafață și conținut este exprimată, din punct de vedere vizual, în relația fragilă pe care o are cu spațiul grupul pus în situația de a supraveghea jocul – dar nu ca martor liber, ci ascultând de limitări și interdicții (benzile „don't cross!“ sunt pretutindeni). Cu alte cuvinte, un public nevoit să solicite instrucțiuni de folosire a teritoriului în care se mișcă, să admită că are nevoie de a fi ghidat în labirint.

Atât cât am putut urmări din el, Festivalul „Lucaefărul“ pare rezultatul unei selecții exigente și sigure. Probabil că, parcurgând-o de la un capăt la altul, nimeni nu ar considera nefirească, nocivă maturizarea micilor spectatori de la sala Studio în ambianța instalațiilor, *performance*-urilor ori expozițiilor semnate de artiștii generației lor.

Carles CAÑELLAS:

*„Sunt genul de actor
care lasă rolul principal marionetelor“*

*Carles Cañellas este unul dintre cei mai talentați marionetiști europeni. Activitatea sa artistică este legată de Compania Rocamora Barcelona, Spania, pe care a înființat-o în 1982. Din 1987, lui Cañellas i s-a alăturat Susanna Rodríguez, fostă dansatoare de dans contemporan. Producțiile lui Cañellas au participat la peste 220 de festivaluri internaționale de teatru, în 15 țări, pe trei continente, fiind recompensate cu numeroase distincții. Festivalul Internațional din Pisa, Italia (2004) i-a decernat Premiul La Luna d'Argento pentru întreaga activitate, în semn de recunoaștere a contribuției sale la desăvârșirea artei marionetei. Spectacolul **Solista (Solistul)**, selectat să participe la Festivalul Internațional de Teatru pentru Copii și Tineret (FITCT) „Lucaefărul“, Iași 2008, a obținut Premiul pentru cea mai bună animație la Festivalul Mondial al Artei Marionetei de la Praga (2007).*



Împreună cu Oltița CÎNTEC, directoarea FITCT

Oltița Cîntec: *Specialiștii consideră că marioneta este cel mai dificil tip de păpușă, iar dumneavoastră sunteți catalogat de critica internațională drept unul dintre cei mai buni marionetiști din Europa. Ce calități native îi sunt necesare unui artist de top practicant al genului și câtă muncă-exercițiu necesită atingerea virtuozității?*

Carles Cañellas: Marionetistul este asemenea unui muzician. Abia după foarte multe încercări și după o muncă îndelungată, după multă exersare el învață să cânte corect la un instrument. Alții ajung mai departe, după multe încercări și exerciții: nu doar stăpânesc instrumentul, ci, cu ajutorul lui, emit sonorități și stârnesc emoții unice, care transcend propria tehnică. În plus, în cazul meu, eu sunt și cel care construiește marionetele. Ducând mai departe comparația precedentă, pot spune că sunt și muzicianul și lutierul. Astfel, prin mânuire, pot extrage din marionetă tot ceea ce doream, ce pretindeam de la ea în momentul în care am construit-o. Îi cunosc foarte exact potențialul, știu precis tot ce poate da. Construirea marionetelor îmi mai permite încă ceva foarte important: învăț și eu de la paiața mea. Observ cum se vrea ea animată, cum se lasă animată, ce ticuri are, ce secrete, și eu respect toate acestea, pentru că fac parte din propria ei personalitate. Eu devin astfel cineva care transmite publicului toate aceste lucruri, toate aceste informații, ajut marioneta să se exprime. Mă străduiesc să scot la iveală ceea ce personajul

are în el implicit, fac în așa fel încât aceste lucruri să capete viață, le fac explicite. Munca mea ca marionetist este, din acest unghi, ceva similar cu ceea ce face un actor cu o mască în *Commedia dell'Arte*.

O.C.: *Într-o cronică, cineva vă compara cu „Vittorio Gassman, recitând monologul lui Hamlet stând în cap”, o afirmație flatantă, cu care nu se poate lăuda oricine...*

C.C.: Criticul evocat și remarcă sa se refereau concret la faptul că, atunci când Gassman recita monologul lui Hamlet stând în cap, o făcea pentru a-și etala calitățile actoricești și tehnica proprie, absolut remarcabile. În cazul meu, aceste două presupuse valori, tehnica și talentul actoricesc, țin de felul meu de a fi și le consider indispensabile spectacolului. Acesta este un aspect de care m-am îngrijit cu mare atenție în întreaga carieră. Nu pretind că sunt un „virtuoz” care trăiește pentru a fi pe placul publicului, nu sunt un orgolios care mă hrănesc cu aplauze, ci, într-o manieră discretă, îmi pun talentul în serviciul spectacolului și, în consecință, în serviciul publicului, care trebuie să se bucure la fiecare reprezentație. Sunt genul de actor care lasă rolul principal marionetelor.

O.C.: *Pe traseul profesional al oricărui artist există câteva puncte nodale, sunt sigură că ele au existat și în viața dumneavoastră. Succesul internațional de care vă bucurați acum a fost ceva ce ați planificat, sau a fost talent și noroc în egală măsură?*

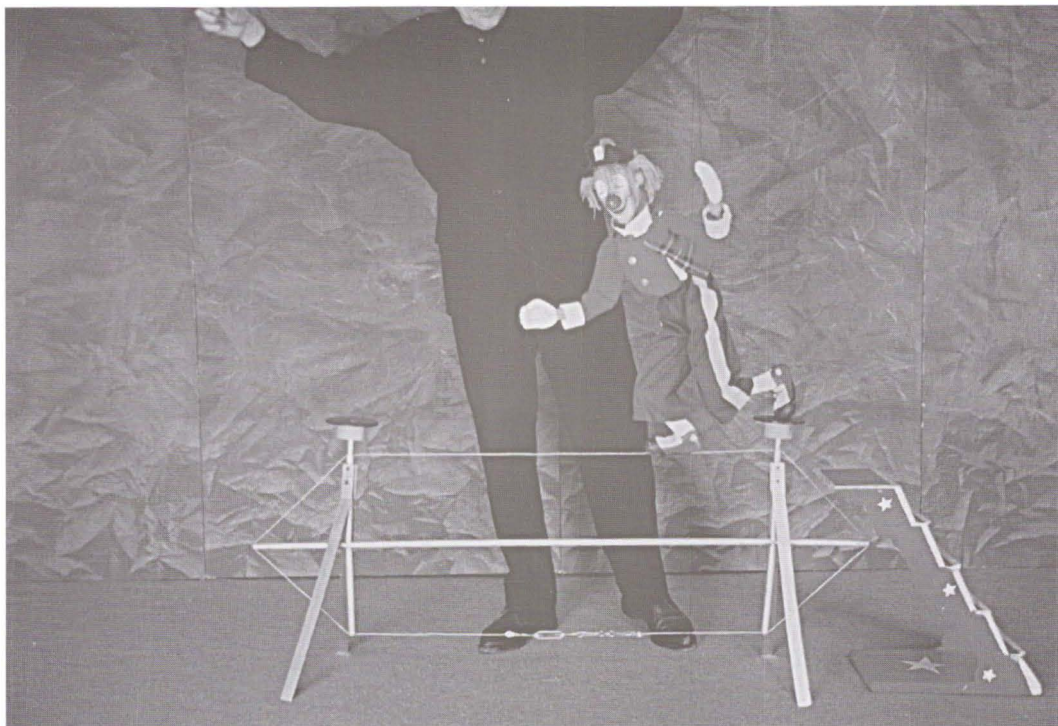
C.C.: Itinerarul meu profesional a început pe la zece ani, când mă jucam cu păpușile pe mână ale fratelui meu mai mare. O făceam inițial acasă, apoi în stradă și apoi într-un local municipal. Am fost încă de-atunci un autodidact: îmi scriam scenariile, făceam vocile tuturor personajelor și tot eu mânuiam păpușile. Am fost silit însă să abandonez, la treisprezece ani, când tatăl meu mi-a spus că trebuie să renunț la studii și să muncesc în atelierul lui de fierărie. Dar la optsprezece ani, m-am reapucat de teatru, de această dată ca actor. O făceam după ziua de muncă la turnătoria tatălui meu. Așa mi-a revenit pofta de teatru și interesul pentru arta scenică. Eram în plină dictatură a lui Franco și noi, tinerii, lansam acțiuni provocatoare în stradă, acțiuni improvizate. Pe la douăzeci și unu de ani, am întâlnit un marionetist care juca în stradă. Văzându-l, am simțit că ceva m-a străfulgerat. Am abandonat totul și am plecat cu el. După un an și jumătate, aveam deja propria companie, pe care am păstrat-o până astăzi, chiar dacă i-am schimbat numele de câteva ori și am avut o lungă listă de colaboratori.

O.C.: *Înseamnă că a fost o chemare!*

C.C.: Eu nu cred în predestinări, în soartă. Sau cel puțin, în cazul meu, nu cred că așa a fost să fie. Am încercat întotdeauna să fiu onest și perseverent în tot ceea ce fac în plan artistic și să mă dedic trup și suflet acestui tip de creație. Am descoperit că, prin intermediul marionetei, eram capabil să transmit iluzia ficțiunii teatrale oricărei categorii de public și de atunci am făcut acest lucru cu continuitate, fără întrerupere. Aceasta a fost filosofia mea artistică, *credo*-ul meu, pe care l-am aplicat la toate tehnicile de animație pe care le-am folosit: păpușă pe mână, cu tije, umbre, obiecte animate.

O.C.: *De ce, dintre toate aceste tipuri de păpușă, marioneta v-a fost mai apropiată de suflet?*

C.C.: Evident, între mine ca artist și marionetele mele există o legătură de suflet, e o relație romantică. Le stimez, îmi sunt dragi. Dar întotdeauna, fiind familiarizat cu atâtea alte tehnici de mânuire, o utilizez în fiecare spectacol, în fiecare scenă, pe cea care mă ajută să obțin cel mai bine rezultatul pe care-l urmăresc, efectul voit.



O.C.: *Arta animației a evoluat mult în ultimele decenii și asta și grație evoluției tehnologice. Sunteți adeptul tehnicilor multimedia, al mijloacelor de acest tip de a crea iluzia teatrală sau sunteți un creator de tip clasic?*

C.C.: *Mi-a plăcut întotdeauna filmul de animație. Din punctul meu de vedere, teatrul și cinematografia sunt strâns înrudite. Noile tehnologii mă încântă, pentru că au pus la dispoziția multor artiști o tehnică pe care înainte o puteau folosi doar o minoritate. În 1978, când mi-am creat compania, am numit-o „grup de animație”, tocmai din acest motiv. Iar din 2003, mă străduiesc să conving autoritățile din Barcelona să creăm un spațiu scenic și de creație pe care l-aș boteza chiar „Spațiu de animație”, unde intenționez să reunesc artiști, specialiști din domeniul păpușăriei și al filmului de animație.*

O.C.: *Ați făcut, în cadrul companiei Rocamora nu numai spectacole, ci și muncă de cercetare. Care au fost zonele care v-au interesat cel mai mult, care au fost căile pe care ați pornit în explorarea estetică?*

C.C.: *Munca mea de cercetare artistică a fost foarte atașată de problemele societății. În timpul dictaturii franchiste, vroiam ca prin spectacolele mele să tulbur aparenta liniște de pe străzi și făceam un teatru de gherilă urbană. Erau acțiuni izolate, în diferite locuri ale orașului, străduindu-ne să nu ne prindă poliția, perturbând prin spectacolele noastre ordinea publică, încercând să mobilizăm populația. Atunci era interzis să umbli pe stradă în grupuri mai mari de patru persoane. În primii ani de după regimul Franco, făceam spectacole cu marionete în stradă cu mesaj social, ceea ce ne-a adus și câteva bastoane de cauciuc pe spinare din partea autorităților. Jucam scene scurte, pline de poezie și utopie, utilizând marionetele. Mai târziu, lucrând în Italia, unde am trăit trei ani, am descoperit noi teritorii estetice. Am văzut atunci că tot ceea ce visasem dintotdeauna*



să fac, puteam face. Aveam posibilitatea să lucrăm în zona esteticului, să experimentăm în zona spectacolului pentru tineri și adulți. Era posibil să avem o companie mult mai numeroasă și, în consecință, să realizăm montări mai complexe din punct de vedere tehnic. Atunci am avut posibilitatea să experimentez cu spațiul scenic, lumina, efectele plastice, vizuale și sonore. Apoi, am sărit în cealaltă extremă, teatru cu obiecte și o regie minimalistă. Am început să aplic toate deprinderile și tot ceea ce știam despre animație descoperind obiecte de uz cotidian cu potențial teatral și teatralizându-le în spectacole. În Spania, lumea nu e prea deschisă la experimente. De aceea m-am ambiționat și am investit mult ca artist în acest „Spațiu de animație” de care am pomenit. Ar fi ocazia noastră de a face progrese și pe această linie.

O.C.: *Care vă sunt sursele de inspirație?*

C.C.: Sunt un autodidact, am început să lucrez în domeniu fără să știu prea multe despre tradiție. În țara mea, până și marionetiștii au avut de suferit în timpul lui Franco. Cei care au supraviețuit războiului au fost sever controlați, iar marionetele le-au fost distruse. Unii au emigrat, alții s-au apucat de altceva, ori au fost obligați de situație să se transforme în oameni care îi distrau pe copii la aniversări, aveau un repertoriu modest, fără mesaj, era ceva comercial, infantil, ca să nu deranjeze autoritățile și clerul. Nici marionetiștii străini nu mai făceau turnee, așa că nu exagerez spunând că arta marionetei aproape dispăruse. Pe la mijlocul anilor '70, noi, cei câțiva care mai eram, am început să lucrăm din nou, în școli, în centre universitare, pe stradă, reinventând aproape totul. Nu aveam o tradiție, nu aveam la ce să ne raportăm, cu cine să ne comparăm. În acest context,

a trebuit să învățăm să ne reinventăm, să ne creăm propriile surse de inspirație. Eu continui și acum să fac asta. Cu excepția spectacolelor *Air Mail* (inspirat de cinema, literatură și benzi desenate americane, *n.n.*), unde se simte amprenta stilistică a companiei italiene Teatro delle Briciole și *Pequeños suicidios*, care e un *remake* al spectacolului original al lui Gyula Molnár, pentru toate celelalte mi-am căutat inspirația în mine însumi.

Pentru fiecare nou spectacol urmăream o motivație – personală, socială, politică, educativă etc. Din momentul în care această motivație e clară, fie scriu un text care se potrivește, fie caut un text clasic ori o poveste, pentru a face o adaptare. Apoi, devin producător și examinez viabilitatea proiectului. Dacă proiectul mi se pare fezabil, interesant și estetic și financiar, continui, dacă nu, îl așez în caseta proiectelor pierdute. Urmează documentarea, examinez toate informațiile disponibile despre epocă și loc, acumulez totul mental și mă ocup de fiecare lucru în parte. Dacă personajele sunt antropomorfe, pentru a le construi mă las purtat de imaginație și inspirație și încep să modelez până când expresia lor facială mă convinge, mă mulțumește. Apoi, contruiesc decorurile și toate mecanismele, pentru ca marioneta să funcționeze.

O.C.: *Care e cea mai importantă etapă a construirii marionetelor, de unde știți când o marionetă e gata pentru scenă?*

C.C.: Cu marionetele, rezolv întâi partea vizuală, expresivă, de caracterizare ca personaj. Urmează partea tehnică – articulații, greutate și contragreutate, controlul comenzilor –, care îmi permite ca în cazul unui bătrânel, de exemplu, să fac mișcările și gestualitatea adecvate. Pentru a ușura munca animatorului, trebuie ca marioneta să fie bine construită. Cu cât e mai bine construită, cu atât va fi mai ușor de mânuit.

O marionetă este gata pentru scenă numai atunci când îndeplinește toate condițiile tehnice și teatrale pentru care am început s-o construiesc. Dar și marionetistul ei trebuie să fie pregătit spre a o înțelege și a o face să realizeze scenic ceea ce se așteaptă de la ea.

O.C.: *Ați lucrat și spectacole nonverbale, cum vedeți echilibrul dintre cuvinte și alte mijloace de expresie în spectacolul de teatru?*

C.C.: Cuvântul teatru provine din grecescul *theatron* și latinescul *theatrum* care înseamnă a privi. Cred că teatrul are nevoie de cuvânt pentru a transmite spectatorului ceea ce nu îi poate comunica în niciun alt mod. Dacă există o altă modalitate, atunci cuvântul e în plus.

O.C.: *Ați realizat și o serie de spectacole pentru adulți utilizând animația (Negre sobre Negre – 1985, Pequeños suicidios – 2000). Este arta animației mai generoasă emoțional decât actoria propriu-zisă chiar și atunci când li se adresează adulților?*

C.C.: Știu din experiență, nu din auzite, că arta animației, dacă e bine făcută, atinge o coardă sensibilă în sufletul celui alt. E o atingere specială, pe care niciun actor în carne și oase nu o poate realiza. Nu știu ce poate fi – o fi ceva străvechi, ceva ocult, care zace în meandrele minții noastre, ale sufletului nostru. Obiectele animate nu reprezintă un personaj, ele sunt un personaj. Nu trebuie să mintă, nici să se prefacă, nu trebuie să simuleze. Și, în același timp, ele sunt ficțiune teatrală pură. Obiectele animate sunt obiectele scenice cele mai credibile, cele mai convingătoare. Atât pentru copii, cât și pentru tineri și adulți.

O.C.: *Orice obiect poate fi animat, poate căpăta valențe teatrale sau numai unele? Cum le alegeți și cum le încorporați în spectacole? Poate dați chiar un exemplu!*

C.C.: Nu orice obiect poate fi teatralizat. Unele sunt atât de încărcate de valoare simbolică, încât e mai înțelept să nu le utilizăm în spectacole de animație. De exemplu, un crucifix. Sunt altele, care sunt complet lipsite de încărcătură expresivă

și nu transmit nimic. De exemplu, un dop de plută. Obiectele trebuie alese, dacă nu modificăm nimic din funcția lor de pur obiect uzual, mai ales pentru interrelaționare. De exemplu, pentru *Pequeños suicidios*, utilizez la un moment dat un comprimat efervescent care vrea să se joace cu șapte bomboane de ciocolată. Drama este clară, de manieră aproape intuitivă, irațională, înțelegem rapid că aceasta va deveni sursa problemelor. Și va fi încă și mai clar, dacă alături este și un pahar cu apă.

O.C.: *Solista, spectacolul pe care l-am selectat în programul Festivalului Internațional de Teatru pentru Copii și Tineret „Luceafărul”, a fost prezentat în peste 60 de festivaluri internaționale. Spectacolul este, într-un fel, o mică antologie a ceea ce ați realizat remarcabil în peste 30 de ani de carieră în arta teatrului. Suita de solo-uri se joacă la vedere, fără paravan; personajele-marionetă (Bunicul Manuel, Johnny – dansatorul de step, Patinatorul, Pepita – dansatoarea de flamenco, Felix – pompierul acrobat, Pierrot) sunt atât de umanizate, încât par realmente vii. Virtuozitatea nu este un cuvânt suficient de încăpător pentru performanța dvs! În anumite momente ale spectacolului, atenția este concentrată asupra păpușii; în altele, ea este împărțită cu păpușarul, care devine și el personaj, interacționează cu marioneta. Ca marionetist, cum vedeți relația dintre păpușar și marioneta sa?*

C.C.: Nu putem stabili norme, situația se schimbă de la o producție la alta. În acest spectacol, în relația mea cu personajele-marionete, eu devin un suport care sporește dramaticul, teatralitatea. După fiecare moment din *Solista* intervin, mă implic mai mult sau mai puțin decisiv. În câteva numere, fac cuplu cu marioneta, interpretăm mici duete. Lucrez liniile de legătură dintre marionetă și o ființă umană de trei ori mai înaltă decât păpușa. În altă secvență, intru în jocul cu personajul, apoi mă retrag, devenind „neutru”. Sunt momente în care devin amplificator de emoție. Pornesc de la percepția inconștientă a ființei umane. Vreau să spun că atunci când cineva mă vede interacționând cu marionetele mele, el își concentrează atenția asupra lor – pentru că au mai multă culoare, se mișcă mai mult decât mine, care aproape stau pe loc. Dar același privitor adaugă micile mele intervenții și expresii la cele ale paiatei și în mintea sa se produce o imagine care ne combină, pe mine și marioneta. Așa încât i se pare că, de fapt, omulețul, adică marioneta, face totul. Dacă magia teatrală funcționează, este ca și cum mișcările pe care i le imprim marionetei sunt percepute mental de spectator ca fiind făcute de ea.

O.C.: *Ați fost profesor, în anul universitar 2005–2006, predând, din poziția de conferențiar, la Institutul de Teatru din Barcelona. Ce ați încercat să îi învățați pe studenți, care sunt, din punctul dumneavoastră de vedere, cele mai importante lucruri pe care trebuie să le știe orice artist despre arta animației?*

C.C.: Disciplina pe care am predat-o studenților din anul I Actorie era „Introducere în teatrul de marionete și de obiecte”. E greu să sintetizez ce am vrut să le transmit. Am încercat să-i fac să înțeleagă importanța teatrului de animație în istoria culturală a umanității. Apoi, i-am îndemnat să utilizeze în cariera lor viitoare tot ceea ce pot din zona artei marionetei, pentru că este generoasă. Pentru a-i convinge, am făcut apel teoretic la ceea ce au scris și creat Artaud, Meyerhold, Craig, Brecht. La nivel practic, m-am străduit să le arăt cum poate fi teatralizat un obiect. Am pornit de la un obiect elementar, apoi am trecut la obiecte mai elaborate. Învățându-i să descopere energia care vine dintr-un obiect, cum aceasta curge spre animator, iar apoi, prin intermediul animatorului, ajunge la spectator, luând forma limbajului teatral. Sper că am reușit să le transmit asta.