

Universitatea de Artă și Design Cluj-Napoca

TEZĂ DE DOCTORAT

MASCA IN TEATRUL MODERN

**(EUROPEAN DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI XX) –
SEMN ȘI SIMBOL**

Doctorand: Carmencita Izac Brojboiu

Coordonator științific: Prof. Univ. Dr. Ioan Sbârciu

2012

CUPRINS

ARGUMENT	5
DE CE MASCA ?	7
INTRODUCERE	11
CE ESTE TEATRUL, CARE ESTE SCOPUL SĂU ?	12
MASCA – ORIGINI, ISTORIC, EVOLUȚIE.....	13
Etimologie	13
ORIGINI	15
MASCA - OBIECT DE “RITUAL TEATRAL”	16
Izvoarele artei teatrale	18
Arta spectacolului în Egipt, Sumer si Babilon	20
MASCA IN TEATRUL ANTIC GREC	21
Comedia greacă și manifestările carnavalești	23
MASCA IN ROMA ANTICĂ	27
MASCA IN TEATRUL MEDIEVAL - TEATRUL MISTERELOR.....	29
COMEDIA DELL’ARTE.....	31
TEATRUL NO JAPONEZ , 能.....	35
FUNȚIILE MĂȘTII	39
FUNȚIA TEATRALĂ	40
Imaginarul și spațiul deschis.....	41
Civilizația imaginii	43
Rolul imaginii	44
FUNȚIA ESTETICO-VIZUALĂ	46
FUNȚIA SIMBOLICĂ	48
SIMBOL	50

O formă de delir voluntar : teatrul.....	54
Persona	56
MASCA-PAPUȘĂ-MARIONETĂ	60
Păpușa si masca de teatru	60
MASCA ÎN TEATRUL MODERN - REDESCOPERIREA SI REINTERPRETAREA MĂȘTII ÎN SECOLUL XX.....	68
GORDON CRAIG.....	68
Adolphe Appia.....	72
VSEVOLOD MEYERHOLD.....	74
JACQUES COPEAU.....	79
JACQUES LECOQ.....	85
GIORGIO STRELER - PICCOLO TEATRO DI MILANO.....	93
ARIANE MNOUCHKINE –TEATRE DE SOLEIL.....	97
TADEUSZ KANTOR.....	108
JERZY GROTOWSKI	118
PETER BROOK	122
MASCA LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI XXI	127
ROBERT WILSON	127
ANDREAS KRIEGENBURG.....	131
OSKARAS KORŠUNOVAS	133
ROMEO CASTELLUCCI.....	136
MASCA ÎN SCENOGRAFIILE –EXPERIMENTE PERSONALE.....	140
CONCLUZII.....	239
BIBLIOGRAFIE.....	243
LISTA IMAGINILOR :	247
REZUMAT -LB.ROMÂNĂ.....	251
REZUMAT -LB.ENGLEZĂ	269
REZUMAT -LB. FRANCEZĂ	287

Cuvinte cheie : Mască , teatru, scenografie, obiect, ritual ,spectacol, arta spectacolului, culoare , décor, actor, regie,cultură europeană, istoria artei, istoria teatrului, estetic, vizual, teatrul antic grec, sărbători dionisiace, teatrul in Roma antică, teatrul medieval- teatrul misterelor, Commedia del arte ,teatrul No japonez, imaginar, imaginație, imagine, spațiul teatral, metaforă, semn, simbol, persona, papușă, marionetă, Gordon Craig, Adolphe Appia, Vsevolod Meyerhold, Jacques Copeau, Jacques Lecoq, Gorgio Strehler, Ariane Mnouchkine , Tadeusz Kantor ,Jerzy Grotowski ,Peter Brook, Robert Wilson

Argument

Lucrarea de față se referă la masca în teatrul modern european al secolului XX. Scopul ei este acela de a evidenția anumite tendințe și direcții teatrale în care este folosită masca in calitatea ei de semn și de simbol de neînlocuit.

Ca obiect ritualic și apoi teatral masca are o istorie îndepărtată și o evoluție spectaculoasă.

Trecînd printr-o scurtă relatare a primelor atestări istoriografice ale măștii ca obiect cu funcție rituală, m-am concentrat în mod special pe diferitele momente semnificative ale prezenței măștii în diverse contexte culturale ale istoriei Europei, modul în care masca a fost permanent redescoperită și reinterpretă.

Înainte de toate, s-a dovedit necesar un survol al diferitelor definiții date teatrului, de-a lungul istoriei acestuia. De fiecare dată, în această muncă teoretică și interpretativă a fenomenului teatral ca gen cultural, au fost luate în considerare menirea culturală și socială a teatrului, felul în care spectacolul teatral s-a putut materializa în funcție de finalitățile lui și de asemeni felul în care fenomenul teatral a influențat diferitele comunități și societăți umane ale căror indivizi erau implicați: fie de pe poziții de spectatori, fie ca actori.

În urma acestei treceri în revistă, am selectat numai acele elemente care puteau să susțină un discurs asupra teatralității ca fenomen, și mai ales, care se concentrau pe prezența măștii. În același timp, este evident, ca orice încercare de definire a măștii ca obiect spectacolar trece, în mod necesar, prin aceea de definire a teatrului ca fenomen cultural și social: mă refer mai ales la acele momente din istoria sa, în care masca a cunoscut evoluții și întrebuințări notabile care au schimbat și au revoluționat arta teatrală. Am pornit astfel de la menționarea unor aspecte ale măștii ca un obiect ritualic, în diferite culturi, pentru a dezvolta apoi, mai ales problematica reinventării măștii ca obiect spectacolar teatral : teatrul antic grec, teatrul în Roma antică, teatrul misterelor medievale, Commedia dell'arte , teatrul No.

Rolul teatral al măștii face obiectul unui studiu detaliat, care degajează mai multe categorii de funcții ale acesteia, între care cele mai importante le-am considerat a fi cea estetică –vizuală și cea simbolică. Analiza acestor funcții a fost de fiecare dată remodelată ținând cont de rolul imaginii și a imaginarului în diferitele etape și momente ale culturilor europene.

Acest demers preliminar a oferit punctele de sprijin pentru problematica centrală a cercetării mele, cea a temei măștii în evoluția teatrului secolului XX, a diversele interpretări și sensuri cu care a fost investit acest obiect spectacolar – masca. Datorită evoluției deosebit de dinamice și diverse a teatrului în secolul XX, am recurs la o selecție a acelor momente din istoria spectacolului teatral, care, fiind marcate de prezența măștii ca imagine-concept în construcția semnificațiilor spectaculare a dus la regândirea principiilor spectacolului. Analiza creațiilor unor personalități ale artei teatrale ale secolului XX (ca E.G. Craig, Mayerhold, Copeau, Lecoq, Arianne Mnouchkine, Giorgio Strehler, Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowsky etc.) a pus în lumină efortul de reinventare a măștii și implicit a logicii spectacolar-teatrală, ce a caracterizat arta spectacolului în această secvență istorică.

Masca a continuat să fie o prezență notabilă în simbolistica spectacolului teatral a secolului XXI, iar acest aspect a fost ilustrat prin analiza câtorva creații din Teatrul românesc de la sfârșitul secolului XX-început de secol XXI, în care măștile au partituri importante. Aici exemplificările sunt mai ales din spectacolele a căror scenografie am semnat-o și în care am imaginat și conceput măști în acord cu propunerea dramaturgică și regizorală, căutând forme de exprimare cât mai diverse, mai inedite și originale și în același timp cât mai sugestive și coerente cu dinamica evoluțiilor culturale și sociale prezente.

Concluziile acestei cercetări au ca sursă în principal propria mea muncă de scenograf, reperele ei formative, ca mediu revelator pentru creațiile unei întregi generații de artiști scenografi, producători prin excelență ai imagisticii spectaculare, în speță a celei teatrale.

De ce masca ?

Masca a fost investită cu valoare spectacular teatrală în primul rând prin introducerea ei în spectacolul de teatru antic. În cadrul acestui tip de spectacol a fost elaborată și statornicită o anumită “măsură” a prezenței măștii în spectacolul teatral, și tot teatrul antic a constiuit referința principală în direcțiile ulterioare de evoluție ale măștii în teatru.

Din antichitate și pînă astăzi “fețele” măștii, proporțiile ei, spațiul căreia îi este integrată, nu în ultimul rând simbolica ei s-au schimbat o dată cu diferitele etape istorice ale culturilor europene. În Teatrul modern ea este folosită în variante extrem de diverse, și cu semnificații foarte variate, semnificații ce dau seama de diversitatea evoluției acestei dimensiuni a spectacolului teatral.

De la primele mele spectacole de teatru (începutul fiind în Teatrul de păpuși) am descoperit acest “obiect” care este atât de puternic ca semn și simbol vizual. Apoi , în întreaga mea evoluție artistică fie că lucram la un spectacol de teatru, fie că era de dans, de teatru-dans sau de operă au existat nenumărate ocazii în care am folosit măști ,de fiecare dată reprezentând o cu totul altă stare , simbolistică, semnificație, metaforă. Acest lucru m-a interesat în mod particular : cum un obiect ca acesta ,aparent simplu poate schimba semnificativ un sens al unei scene sau situații dramatice , cum imaginea vizuală a unui spectacol poate fi transformată în oniric, în grotesc , în absurd sau în cu totul alte stări prin introducerea în cadru a măștii.

Există în principal două categorii de surse ale demersului meu: cele de tip bibliografic, reprezentate de diferite texte teoretice si de asemeni reproduceri de imagine care se concentrează pe problematica măștii ca obiect cultural (fie el ritualic, fie el scenic-teatral); o a doua categorie de surse o constiue si o furnizează propria mea experiență de scenograf, experiență care s-a

consumat în colaborările mele cu diferite concepții regizorale, dar și în experimentarea propriilor mele soluții de lucru cu imaginea, ca produs al materiei și al luminii.

Cercetarea care s-a finalizat prin această lucrare s-a desfășurat pe parcursul a mai bine de 3 ani, timp în care am căutat să mă documentez atât prin consultarea și analizarea unor lucrări de specialitate teatrală, plastică, de teorie și istorie a artei și a teatrului, de filozofie și estetică în care se făceau referiri și conexiuni cu această temă a măștii dar și prin vizionarea și studierea unor spectacole de teatru atât în România cât și în străinătate.

Deasemenea am avut ocazia să vizitez și să mă documentez la diverse expoziții internaționale în care tema măștii era prezentă (ex. Expoziția “Craig et la marionette” o coproducție a mai multor asociații de cultură și artă dintre care Biblioteca Națională a Franței, expoziție deschisă la Muzeul Jean Vilar din Avignon în vara 2009 ; Expoziția de scenografie britanică “Make Space” organizată de Societatea Britanică de Scenografie la Halifax (Marea Britanie) în 1996; Expoziția permanentă a teatrului Alexandrinsky din St.Petersburg ; Expoziția din cadrul muzeului Teatrului Rus din St. Petersburg; Expoziția muzeului Actorului din Budapesta; Expoziția de costume și măști din spectacolul Mascarade de V.Meyerhold deschisă la Casa Memorială Ana Ahmatova , iunie 2009 St. Petersburg; Bienala de la Veneția 2009 .

O altă sursă de documentare și cercetare a fost reprezentată de numeroasele spectacole vizionate în format digital sau video din arhiva teatrală .

Nu în ultimul rând ,studiul se referă și se bazează și pe experiența directă a două decenii de creație personală,ca scenograf de teatru .Nu puține au fost ocaziile să experimentez și să folosesc diferite forme și tipuri de măști în spectacolele de teatru, teatru –dans și teatru de păpuși.

În lucrarea de față mi-am propus să conturez o traiectorie firească a evoluției măștii în diferite forme teatrale contemporane din informațiile la care am avut acces.

Introducere

Măștile pot avea forme diferite și pot reprezenta personaje diferite, dar toate măștile au în comun capacitatea de-a evidenția profunzimea esenței umane. Aducând textele dincolo de viața cotidiană, masca filtrează esențele și elimină anecdotele.(Jacques Lecoq)

Masca e acel artificiu care declară numaidecât: teatru. A te apropia de lumea măștilor, presupune a te apropia de începuturile acestuia. Presupune înțelegerea rădăcinilor și a ramurilor a ceea ce înseamnă „a fi” și „a pretinde”; presupune cunoașterea sufletului uman și situarea propriei persoane și a celor din jur într-o cădere liberă spre misterul divinității și al morții.

Masca presupune o renunțare la predominanța eului artistic, a narcisismului de a fi oglindit de către o mulțime de spectatori care te recunosc și te aplaudă. O mască denotă. Nu ascunde, ci descoperă. Ea demască, nu maschează. A purta o mască presupune a înlocui corpul și fața. Implică intrarea într-un joc din afara vieții cotidiene. Masca presupune purificarea expresiei și înlăturarea surplusului anecdotic.

Masca e cea care revelează și cea care necesită o astfel de știință, o astfel de artă. După spusele lui Lecoq : „Interpretare cu ajutorul măștilor nu este o știință exactă, ci o artă exactă.”

Tradițiile spirituale din întreaga istorie a omenirii au avut întotdeauna nevoie să-și dezvolte propriile forme specifice, căci nimic nu e mai dezastruos ca o spiritualitate vagă sau abstractă.

În cuprinsul acestei lucrări au fost abordate subiecte ce ar putea aduce câteva încadrări ale măștii teatrale în diferite teme. Mai întâi, cum era de așteptat, se încearcă o definiție a teatrului și a scopului acestuia după care sunt prezentate **etimologia și originile măștii** (pg.13-15). Nimeni nu știe unde sau când prima ființă umană a ridicat un obiect și a decis să-și acopere fața cu el. Dar oriunde a fost și oricând s-a întâmplat, efectul măștii asupra celui care o purta și a publicului său trebuie să fi fost imediat și puternic. Măștile și mășcările au o lungă omniprezență în societatea umană. După cum antropologul Harry Shapiro afirmă : Masca este unul dintre

cele mai vechi elemente în cultura noastră prezentă. Atât de mult înapoi până în Era Paleoliticului timpuriu, poate în urmă chiar cu 50 000 ani – folosirea măștii era deja cunoscută”. (Eldredge, 1996)¹

De când măștile au apărut în teatru ele au fost capabile să ne impresioneze făcând ca lucrurile să iasă din vis, fantezia să devină realitate, un spectacol fantastic privirilor noastre sorbit cu nesăț în întreaga splendoarea iar mințile noastre să fie devorate de gânduri și sentimente.

Masca –obiect de ritual teatral (pg.16-20) Arthur Kutscher, unul dintre cunoscuții cercetători ai teatrului , propune în lucrarea Die Elemente des Theatres, ca istoria oricărei arte a spectacolului să înceapă din momentul în care omul și-a descoperit expresivitatea corporală, capacitatea sa de a-i imita pe cei din jur. Funcția inițială rituală și magică a măștii a devenit cu timpul una pur simbolică, rămânând însă specifică actului teatral și după transformarea lui într-o artă laică, putând fi găsită în teatrul grec, în Japonia, în Sri Lanka, Tibet etc.

Cunoașterea rolului jucat de mască în comuna primitivă, în spectacolele misteriale și în teatrul No din Japonia ne ajută să-i înțelegem semnificațiile în teatrul grec, mai complex decât acela de simplu element de recuzită sau amplificator al vocii. Saltul de la evocarea unui personaj imaginar și întruchiparea lui în dansurile vânătoarești ,totemice sau în ceremonialurile de înmormântare la ”impersonarea” lui într-o formă de artă ludică coincide cu trecerea societății de la o civilizație elementară la forme superioare de organizare și cultură.

În modul de organizare a artei spectacolului , după cum și în atenția de care se bucură aceasta în ochii publicului pot fi observate caracteristicile culturale și sociale ale lumii și epocii respective , teatrul având într-o mai mare măsură decât alte genuri artistice capacitatea de a indica mentalitatea oamenilor. Este o artă a dezbaterilor imediate ,dar și a legăturilor cu izvoarele culturale cele mai vechi, o artă a comunității ,adunându-i pe toți membrii societății la un loc, dar și o artă de sinteză afirmată pe baza dezvoltării tuturor celorlalte arte.

Teatrul este un mijloc de cunoaștere a realității obiective,de formare a cunoștințelor, dar și de divertisment și desfătare, caracterul său ludic bazându-se mai mult decât în cazul celorlalte arte

¹ *Eldredge, S. A. (1996). Mask improvisation for actor training & performance: the compelling image (Vol. ISBN 9780810113657). Northwestern University Press.,.*

pe nevoia de „joc”, de refugiu în imaginație a oamenilor, pe nevoia lor de întoarcere la „jocurile” copilăriei.

Cele trei funcții ale artei teatrale ,cognitivă, educativă și distractivă , nu se află într-un raport perfect echilibrat , ci în unul relativ, cu dominante determinate de epoca istorică și structurile sociale. Ele au apărut odată cu primele manifestări cu caracter dramatic și s-au dezvoltat în legătură directă cu rolul și importanța fenomenului spectacolului în societate , întărindu-se mai ales după desprinderea artei teatrale de ceremonialurile religioase și transformarea ei într-o artă laică.

Rând pe rând am încercat trasarea traiectoriei măștii în istoria teatrului universal , de la **teatrul antic grec** (pg.21) în care cea mai potrivită pentru dezvoltarea elementelor dramatice era sărbătoarea dionisiacă având ca punct de pornire comunicarea emoțională,cunoșterea prin intermediul intuiției, procesiunile cu măști de satiri și silenii. La sfârșitul sec. al VI-lea ,Atena este recunoscută ca patria teatrului. Spre deosebire de teatrul grec, născut în cadrul ceremonialurilor și a ritualurilor de sărbătoare, dezvoltat ca o artă a cetății , **teatrul latin** (pg.27) s-a afirmat de la început ca o artă laică, cu un pronunțat caracter ludic, preluând vertiginos în toate domeniile experiența greacă. Pe teritoriul Italiei s-a dezvoltat un gen original ,hilaro-tragediile și ,deasemenea spectacolul de mimi. În timp ce hilaro- tragedia a dezvoltat mai ales burlescul , mimul a cultivat cu asiduitate observarea vieții și redarea firescului cu spirit, raționament și minuțiozitate. Spre deosebire de spectacolul grecesc , unde elementele vizuale și auditive supradimensionate, întărite cu ajutorul dansului și muzicii ,avea semnificații cuprinse tocmai în îndepărtarea de firesc și organic, în mim viața era reprojctată în formule sintetice, dar identice cu realitatea înconjurătoare.

Instituție artistică sau mai degrabă socială, **teatrul** a jucat un rol important în **Evul mediu** (pg.29), constituind un izvor de cunoaștere pentru cei mulți,îndeosebi pentru locuitorii orașelor. Omul medieval este înclinat să guste mai ales artele vizuale, îndeosebi cele în mișcare, dornic să vadă și să asculte. Antropomorfizarea a cuprins întreaga lume medievală.

Mileniul cuprins între căderea Imperiului roman de apus și căderea Imperiului roman de răsărit a fost epoca celor mai mari prefaceri din istoria Europei. Deschizătoare de drumuri în tot ceea ce a însemnat redescoperirea izvoarelor antice și crearea unei noi arte și culturi , Italia a devenit

pentru toată lumea renescentistă punct de referință și model. Teatrul modern italian se naște în această unică și irepetabilă fierbere, aducând din istorie tradiții, din adâncul sufletului popular tipare, iar din prezent o neobosită sete de frumos. Căile lui de afirmare sunt multiple, constituind o permanentă îmbinare între palat și piață, între templu și cârciumă.²

Întreaga viață intelectuală și artistică a continentului nostru poartă pecetea influenței italiene. Ca și în celelalte arte și în lumea spectacolului se manifestă o atenție crescută finisării detaliilor, a calității profesionale. În secolul al XVI-lea se duce o adevărată bătălie pentru eliminarea amatorului de pe scenă și impunerea profesionistului, după cum și pentru definirea elementelor lui specifice. Izolați sau organizați în trupe, actorii profesioniști străbat orașele Italiei pe la mijlocul veacului, impunând un nou concept despre teatru. Își spun cu mândrie profesioniști, iar teatrul lor capătă numele de ***Commedia dell'arte***. (pg.31)

Măștile Commedie dell'arte pătrund adânc în contemporaneitate, dând aprecieri mai ferme asupra evenimentelor și fenomenelor. Esențializarea categorică a eroului din Commedia dell'arte apare nu numai în mască, în comportament, gest și în costum. Commedia dell'arte a impus arta actorului profesionist. Teatrul modern european a luat naștere în Italia.³

Originile **teatrului japonez** (pg.35) se află în numeroasele dansuri rituale dezvoltate în mileniul I e.n. și în influențele exercitate de teatrul chinez. Spectacolul **No** este unul foarte complex, apărut în urma mișcării sinergice a celor trei componente la fel de importante: textul, muzica și dansul. Într-o accepție generală, se crede că aceste măști își metamorfozează purtătorul în entități supranaturale sau zeități, și îl înzestreză cu puteri spirituale și fizice de nebănuț.

Probabil s-a apelat la mască, ca și în alte cazuri, din necesitatea suprimării actorului care este vulnerabil și care poate fi foarte ușor trădat de propriile sentimente, fiind supus imprevizibilului, cât și din dorința creării unui fel de supra-actor.

² *Pandolfi, V. Istoria teatrului universal, vol. I - IV. București: Ed. Meridiane.*

³ *Berlogea, I. (1981). Istoria teatrului universal. Bucuresti: Editura didactica si pedagogica.*

În capitolul despre **funcțiile măștii** (pg.39) , în cadrul subcapitolului legat de **funcția teatrală a măștii** (pg.40) fac referire la noțiuni esențiale (imaginar și imagine) în a descrie și înțelege rolul măștii ca obiect teatral.

Teatrul, căruia i s-a aplicat cel mai potrivit atributul de spectacol, este într-adevăr o operă destinată privirii colective. Marele avantaj al teatrului este că el reprezintă,semnifică, cu ajutorul unor elemente desprinse din viața ca atare , că idealul este transmis prin real în sensul cel mai propriu al cuvântului (este jucat de oameni), spiritualitatea are nu doar o haină ci și un chip material. Ajutată de mijloacele tehnice, capacitatea reprezentativă, forța de asociere spirituală și de reconstruire vizuală a omului este mult mai sporită. Niciuna dintre formele artei sau mijloacele de a o comunica nu pot înlocui ceea ce este propriu numai teatrului: construirea imaginii cu elementele vieții însăși , iluzia că reprezentarea este ea însăși o formă a vieții.

Un capitol aparte se referă la **funcția estetică-vizuală a măștii** (pg.46) în care sunt menționate afirmațiile unor experți precum Jacques Lecoq , Declan Donnellan trecând apoi la capitolul destinat **funcției simbolice a măștii**(pg.48) si **simbolismului teatrului**⁴(pg.50). Se poate spune, în general vorbind, că Teatrul este un simbol al manifestării, al cărui caracter iluzoriu este exprimat pe cât de perfect posibil. Acest simbolism poate fi reprezentat atât din punct de vedere al actorului cât și din acela al teatrului însuși. Actorul este un simbol al Sinelui , al ” persoanei interioare” manifestându-se într-o nedefinită serie de stări și modalități care poate fii considerată drept diferite multe roluri; și deasemenea trebuie notată importanța folosirii încă din antichitate a măștii ca o expresie exactă a acestui simbolism.

Sub mască actorul rămâne el însuși dincolo de toate rolurile sale. Ca și cum “persoana interioară” rămâne “neafectată” de toate celelalte manifestări ale sale; dispariția folosirii măștii ,dimpotrivă, îl obligă pe actor să-și schimbe propria fizionomie. Oricum, în toate cazurile actorul rămâne în mod fundamental altul decât ceea ce pare a fii, în același fel în care “persoana interioară” este diferită de multitudinea stărilor sale de manifestare.

Trecând la un alt punct de vedere ,se poate spune că Teatrul este o imagine a lumii : atât Teatrul cât și lumea sunt ambele “reprezentări” exacte. Lumea însăși ,pentru că există doar ca o

⁴ *René Guénon ,The Symbolism of Theatre*

consecință și o expresie a Principiului peste (dincolo) de care este în mod esențial dependentă sub toate aspectele, poate fii privită ca simbolizând ordinea principială...în propria-i manieră. Teatrul nu este în mod necesar limitat la funcția de reprezentare a lumii umane , el poate reprezenta în același timp lumile cele mai înalte și mai joase.

„...cel care înțelege un simbol, nu numai că se deschide lumii obiective, dar în același timp reușește să iasă din starea sa individuală și să se apropie de o înțelegere universală”⁵

Simbolul are caracter de imagine, de aceea este intuitiv și perceptibil instantaneu. El deschide calea spre infinit, spre impenetrabil , este de necercetat și reprezintă îndeosebi universalul, totalitatea.

O formă de delir voluntar : teatrul⁶ (pg.54)

Imaginarul care devine real . Psihologii nu s-au ocupat deloc de problema aceasta . Dar de două mii de ani, sub diferite prezentări, se petrece, în toate țările lumii , o altă formă de *reificare*. Adică persoane care trec din starea de fantome în cea corporală. Ori ,această a doua formă de delir n-a interesat prea mult pe savanți,din punct de vedere psihologic. Este vorba de teatru. Teatrul este o sală divizată în două părți. În prima, un număr oarecare de oameni care stau jos și nu au altceva de făcut decât să privească; într-a doua,scena, sunt alți oameni, care nu stau liniștiți precum publicul ,ci dimpotrivă,sunt activi, atât de activi încât pentru asta sunt numiți actori. Ceea ce este ciudat,este că tot ceea ce fac actorii ,o fac în prezența publicului ,și când publicul pleacă ,pleacă și ei, cu alte cuvinte, tot ceea ce fac ei , o fac doar ca să-i vadă publicul. Iată o nouă treaptă a piramidei realului la care psihologii nu se gândiseră, aceea a *delirului voluntar*. Între partea de sus și cea de jos a sălii , există o diferență de nivel psihic comparabilă într-un fel unei denivelări hidraulice : întreaga energie vine de sus spre jos , ca într-un bazin hidroelectric. Așezați într-un fotoliu nu facem nimic sau aproape nimic : așteptăm ca actorii să ne facă să plângem sau să râdem. Folosindu-ne încă o dată de analogia cu centrala hidroelectrică, e ca și cum emoția provocată de actori ar fi curentul electric ce luminează ochii spectatorilor. Și,datorită

⁵ C. Brâncuși, apud Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX, Meridiane, București, 1968, p. 66)*

⁶ *Enrico Fulchignoni , Civilizația imaginii , Revista Secolul 20, nr. 267-268-269 / 1983*

faptului că luminează privirea spectatorului, acea persoană care se află sus, în spațiul psihic al rampei, apare mai adevărată, mai solidă, mai bine structurată decât toate celelalte, cele pe care le-ntâlnești în viața de toate zilele. Motiv pentru care Ortega y Gasset a avut într-o zi această formulă genială, că teatrul, înainte de a fi literatură, este *comerț de energie în „malentendu”*. Un delir la care consimți liber, invers decât cel de care e prins Don Quijote.

Într-un alt subcapitol fac referire la noțiunea de **persona** (pg.56); cuvântul *persona* vine din latină însemnând mască de teatru, Jung introducându-l în analiza psihologică, pentru a desemna masca pe care o afișează oamenii când vor „să joace un rol în societate”. *Persona* permite deci individului de a se ascunde înapoia unei imagini idealizate și de a-și confecționa rolul dorit, în funcție de circumstanțe. Problema care apare este că această mască nu reprezintă personalitatea autentică a individului ci este o proiecție a ceea ce acesta ar dori să fie dar nu este în realitate. Deasemenea, textele nietzscheene mărturisesc o preocupare constantă pentru problema măștii. Se pare că Nietzsche avea intenția să scrie o carte care trebuia să fie dedicată acesteia.

Există deasemenea un subcapitol dedicat relației **mască – păpușă – marionetă** (pg.60).

După aceste capitole în care am încercat un parcurs istorico-cultural al măștii, cu precădere al măștii în teatru, ajung la abordarea temei legate de **masca în teatrul modern, redescoperirea și reinterpretarea măștii în secolul XX** (pg.68). Multitudinea direcțiilor înregistrate în dramaturgia secolului nostru, precum și în domeniul teoriei teatrale; vastitatea unui repertoriu foarte eterogen ca stil; exigențele atât de diferite ale unui public tot mai larg; evoluția strălucită a artei regizorale; influența exercitată asupra teatrului de tehnica cinematografului etc.- au fost tot atâtea motive care au asigurat artei contemporane a spectacolului o mare diversitate.

Gordon Craig (pg.68) este persoana care a încercat să revoluționeze tendințele realist-naturaliste ale începutului de secol XX. Marioneta joacă un rol crucial în reflecția lui Edward Gordon Craig în ceea ce privește reînnoirea teatrului. În lucrarea sa *The Mask*, din 1905 începe să elaboreze conceptul său despre “supra-marionetă”. Pentru Craig, actorul trebuie să învețe totul de la marionetă. “Uber-Marionette” a lui Craig era o marionetă locuită, un body-puppet măsurând între un metru patruzeci și doi metri.

Secolul XX se afirmă prin apariția unor iluștrii creatori de teatru, regizori, scenografi, actori care reformulează și re-crează arta teatrală. Printre aceștia s-a numărat și **Adolphe Appia** (pg.72).

Figură dominantă – timp de două decenii- în viața teatrală sovietică, **Meyerhold** (pg.74) caută să-și pună în aplicare principiile de orientare net antinaturalistă : stilizarea jocului actoricesc, simplificarea expresivă a decorului, utilizarea jocului abstract de lumini- principii motivate teoretic ,explicate și dezvoltate in cartea sa *Despre teatru* (1913). Se știe că producțiile sale au examinat și au folosit tehnici mai moderne de teatru bazate pe stiluri de interpretare irealiste și foarte fizice, ca mima și commedia dell'arte. A explorat aceste metode pe tot parcursul vieții sale și în cele din urmă a creat o nouă abordare a interpretării, ce e bazată pe antrenament fizic și mișcări acrobatice, numită Biomechanics (Biomecanică).

Jacques Copeau (pg.79) s-a vrut reformatorul teatrului, in profunzime. În 1915 se întâlnește cu Gordon Craig și cu Appia ; ca rezultat al acestor întâlniri pune bazele unei noi școli de teatru la Paris „Le Vieux Colombier „ după faimosul dispozitiv arhitectural desenat de către regizorul – eclerajist Louis Jouvet. El a creat măști folosite în jocuri de mimă , influența imediată a lui Copeau fiind aceea de a ajuta la dezvoltarea mimei, un element foarte puternic al teatrului francez încă din anii '30. **Jean – Louis Barrault** , ce împărtășea părerea lui Copeau despre „un teatru sacru” și **Marcel Marceau** au fost doi dintre mimii celebri ai secolului XX, continuatori ai lui Copeau.

Jacques Lecoq (pg.85) este considerat unul dintre cei mai influenți profesori ai artei fizice a interpretării. Lucrul cu măștile a avut o influența puternică asupra modului în care Lecoq aborda interpretarea, deoarece era intrigat de felul simplu și direct prin care măștile puteau amplifica aspectul fizic al unui actor și de ideea că ele puteau fi folosite ca modalitate de comunicare cu spectatorii de toate felurile. Cercetarea și analiza măștilor, a mișcării, a limbajului corporal și a gesturilor a avut un impact extraordinar pentru dezvoltare teatrului contemporan și munca sa a făcut cunoscute multe genuri: clovnul, bufonul, commedia dell'arte, tragedia și melodrama. Lucrând împreună pe nenumărate desene și prototipuri până a ajunge la expresia finală a unei măști în atelier, Lecoq și Sartori au creat măști atât de precis elaborate funcției pe care o aveau ,că păreau adevărate instrumente. Munca lui Sartori a primit o recunoaștere publică atunci când Lecoq l-a prezentat regizorului Giorgio Strehler și toți trei au lucrat împreună la faimoasa producție „Slugă la doi stăpâni „ . Sartori a pornit de la măștile Commediei dell,Arte , înțelegerea mișcării cu masca și a stilului ; explorând în mod specific o serie de măști, Lecoq, Sartori și Strehler au reinventat forma. **Giorgio Strehler** (pg. 93) a fost cel care a creat de unul

singur rolul regizorului de teatru (Theatre director- „regista” a fost inventat doar în 1929) în Italia. Strehler a fost mereu preocupat de impactul vizual al producțiilor sale.

Ariane Mnouchkine (pg.97) este una dintre cele mai remarcabile regizoare din lume. 1964 este anul în care a fondat Teatrul „Soleil”. Deși este foarte influențată de Copeau, Brecht, Artaud și Meyerhold, ea este renumită pentru felul eficient de-a utiliza tehnicile dramatice din Japonia și India. Mnouchkine își încurajează actorii și spectatorii să vadă scena ca un loc sacru. Spectacolele includ totdeauna ritualul de costumare și machiaj al actorilor, ce e înfățișat în fața spectatorilor. „ Am o slăbiciune pentru măștile balineze și japoneze. Pe cele balineze pentru tot ce e farsă și pentru că sunt atât de muzicale, de vorbărețe și de nostime ; cele japoneze –pentru că sunt cele mai frumoase, cele mai tragice, cele mai umane și divine. Pentru mine, le-au depășit pe cele de *commedia de,l arte* , un pic abstracte.”⁷

Tadeusz Kantor (pg.108) , pictor, scenograf, scenarist și regizor de teatru, avea să creeze în anii '60 un tip de teatru experimental în care macabru și grotescul luau locul romantismului și idealismului și în care principiul artei reduce la zero, formulat de Kantor în manifestul sau „Teatrul zero“, din 1963, avea să ocupe locul central. Kantor a sfidat, ca majoritatea artiștilor de avangardă, regulile artei tradiționale în toate tipurile artistice pe care le practică: pictură, happening, scenografie, regie de teatru. Spectacolul său *Clasa moartă* era un spectacol despre obiecte, Celălalt (Ceilălți) creat(creați) și distrus (distruși) de privirea Sinelui , în care și-a așezat actorii, sau, mai exact, „figurile-de- Ceară”, șocant de străine, ca și când ar fi fost moarte.

La Jerzy Grotowski (pg.118), fondatorul *Teatrului Sărac*, actorul trebuie să-și compună el însuși masca organică prin intermediul mușchilor faciali , iar fiecare personaj menține aceeași grimasă de-a lungul piesei. În vreme ce tot corpul se mișcă în întregime în funcție de circumstanțe, masca rămâne fixă ca o expresie de disperare, de suferință și de indiferență. Actorul se multiplică într-un soi de creatură hibridă , acționând polifonic în afara rolului său. Secolul XX a cunoscut o redescoperire a teatrului și o relansare socială a sa , la lista enumerată mai sus nu se poate să nu-l adaugăm la loc de cinste pe marele regizor Peter Brook (pg.122). Pentru el imaginea ilustrează unul dintre simbolurile cele mai dragi. De fapt, imaginea atestă atracția pe care o exercită asupra

⁷ „ARIANE MNOUCHKINE- *Arta prezentului ; Convorbiri cu Fabienne Pascaud* ,Fundatia Culturală „Camil Petrescu „ ,Revista Teatrul azi (supliment) , București ,2010,Pg. 132-133

lui *teatrul sacru*. Între acesta și teatrul brut n-a ales, ci le-a unit în teatrul lui imediat. În acest teatru este adevărul lui, printr-o inepuizabilă dialectică teatrală, ce-și găsește echivalentul din sfera artelor plastice în „Coloana infinitului” a lui Constantin Brâncuși.

Am introdus în lucrarea mea și un scurt capitol în care am făcut referiri și la câteva ipostaze teatrale ale măștii în creațiile începutului de secol XXI (pg.128) exemplificând din spectacolele regizorilor Robert Wilson, Andreas Kriegenburg, Oscaras Korsunovas, Romeo Castellucci. Deasemenea , am facut și o prezentare a abordării temei măștii în scenografiile personale (pg. 140) .

Concluzii

Multitudinea direcțiilor înregistrate în dramaturgia secolului XX, precum și în domeniul teoriei teatrale, vastitatea unui repertoriu foarte eterogen ca stil, exigențele atât de diferite ale unui public tot mai larg, evoluția strălucită a artei regizorale, influența exercitată asupra teatrului de tehnica cinematografului au fost tot atâtea motive care au asigurat artei contemporane a spectacolului o mare diversitate. În câmpul viziunii scenografice, de pildă, au acționat în mod evident deopotrivă și noile curente ale picturii secolului al XX –lea – de la futurism pînă la abstracționism sau la pop-art – cât și desigur anumite progrese ale tehnicii.

În Teatrul modern scenografia devine o artă mult mai “flexibilă” în funcție și de modalitățile diferite de punere în scenă , “se joacă” mult mai mult cu distanțele și cu proporțiile . Spațiul de joc ,de la scena italiană, deja clasică acum, devine modular și variabil, pînă la recente instalații “site –specific”. Un alt factor important în transformarea plastică a imaginii teatrale îl joacă și eclerajul ,light designul devenind o arta scenică ce poate ajunge la un mare rafinament. O definiție foarte inspirată prin adevărul pe care îl exprimă este aceea a renumitului scenograf și om de teatru Josef Svoboda : „Frica mea mare este de a nu deveni un simplu „decorator”. Ceea

ce mă irită cel mai mult sunt termenii, cum ar fi „constructor de decor” sau „decorator”, deoarece acestea implică imagini bidimensionale, de decorare superficiale, care este exact ceea ce nu vreau. Teatrul există, în principal, în spectacol, schițele minunate și interpretările nu înseamnă mare lucru, oricât de impresionante acestea pot fi, puteți desena tot ce-ți place pe o bucată de hârtie, dar ceea ce e important este actualizarea, aducerea la momentul spectacolului. Adevărata scenografie este ceea ce se întâmplă atunci când cortina se ridică și nu mai poate fi judecat într-un alt mod.”

Toate aceste noi elemente contribuie la forța imaginii teatrale. În acest context, alături de costum, masca intervine ca un factor ce are noi și noi valențe de limbaj și expresie plastică.

Prin aspectul, simbolul și semnificația ei, **masca** este un „*obiect-ființă*”, desprins de lumea realului. Masca trăiește tumultuos, în lumea ei legea nu mai are canoane, sublimul devine grotesc, imposibilul devine posibil. Purtătorul măștii își pierde identitatea și intră într-un rol care îl eliberează de tensiuni, devine liber, eliberat de reguli și legi, iar acțiunile lui „răstoarnă” lumea, creând, pentru scurt timp, o altă lume.

Masca reprezintă un semn teatral foarte puternic, adeseori folosit în teatrul contemporan pentru a introduce misterul, divinul sau neliniștea, grotescul, necunoscutul, pentru a “spune” ceea ce nu se poate spune prin cuvinte. Prezența ei creează imediat un sentiment aparte asupra spectatorului.

În societatea contemporană, **masca** luptă pentru a-și găsi recunoștința bine meritată. Foarte puțini, sau poate nici unul, dintre dramaturgii contemporani au explorat puterea și versatilitatea măștii, ca element central al recuzitei pentru scenă. Dramaturgi precum Bertolt Brecht și Eugene O'Neill au utilizat masca ca modalitate de alienare în unele dintre piesele lor, *The Good Woman of Setzuan* (1941) și *The Great God Brown* (1926), dar e suficientă oare această mențiune, făcută de niște dramaturgi decedați, pentru a păstra această formă de artă generoasă, cunoscută sub numele de Mască? Răspunsul se află în interiorul misterioaselor cercuri artistice ale dramaturgilor moderniști. Pentru acești oameni Masca nu-și va pierde niciodată farmecul și relevanța. Deși este improbabil ca Masca să captiveze publicul pentru încă trei secole (spre deosebire de comedie), valoare sa educativă, de divertisment și caracterul ei impozant vor rămâne un instrument principal, ce se află la dispoziția actorilor, regizorilor sau artiștilor de orice fel. Conservarea Măștii nu e doar un proces care merită efortul, ci este de asemenea un lucru esențial. Consecințele, unei societăți în care Masca lipsește, care e astfel incapabilă de a

interpreta și de a-și transpune sentimentele interioare de fericire, disperare, curaj și frică, sunt prea mari. Întrebarea nu e ce poate oferi Masca societății care intră în secolul 21, ci, ce poate oferi societatea secolul 21, dacă nu are Masca.

„Puterea intrinsecă a Măștii e aceea de-a fi un instrument de ordonare a lumii, ce are capacitatea de-a transforma și de-a stabili identități. Prin intermediul acestui proces ambiguu, Masca își extrage capacitatea istorică de-a rezista schimbărilor referințelor sale simbolice și de-a ajunge în zilele noastre într-o formă ce poate fi recunoscută.”⁸ În ultimă instanță, măștile sunt o parte esențială a trecutului, a prezentului și a viitorului societății noastre. Deși ele nu sunt înfățișate sau prețuite de către civilizația modernă așa cum ar fi necesar, ele rămân la fel de misterioase și profunde în cadrul diferitelor tipuri de instanțe culturale, pedagogice, istorice și teatrale. E o certitudine, că în interiorul cercului artistic din care face parte, Masca nu va pieri niciodată. Masca e un instrument teribil și misterios. Mereu mi-a dat și încă îmi mai dă un sentiment de teamă. Cu Masca ne aflăm în pragul misterului teatral, al cărui demoni reapar cu fețe statice și inflexibile ce reprezintă însăși temelia teatrului. „

În secolul XX și începutul secolului XXI artele spectacolului au găsit noi și noi forme de manifestare astfel încât și mijloacele vizuale la care apelează sunt din ce în ce mai variate, reinventate și redescoperite.

Fie că este vorba de teatru, de operă, de dans, de spectacole de stradă, spectacole pentru copii, artiștii sunt într-o continuă căutare a unor noi forme de expresie, să nu uităm aici și influența mijloacelor media care și-a pus amprenta puternic în realizarea spectacolelor moderne.

Dinamica transformărilor și a noilor tendințe în artele spectacolului este uluitoare, formele de expresie fiind foarte variate și surprinzătoare.

Masca este și ea un element care se reinventează și redescoperă, căpătând diferite simboluri și funcționalități.

⁸ *masks: the art of expression edit. john mack/pub. british museum 1994 [isbn 0-7141-2507-5/](https://www.britishmuseum.org/press/201407141-2507-5/)*

La întrebarea : lumea sau teatrul ? să nu ne mărginim la proclamarea primordialității celei dintâi, ci s-o punem în drepturile sale și pe cea de-a doua, nu numai ca artă ci și ca viață!

Civilizația contemporană solicită intens nu numai participarea afectivă dar și pe cea imaginativă, cea care explică apariția spontană a unor forme spectatoriale inedite.

„Esența teatrului este întâlnirea. Cel ce săvârșește un act de autorevelație ,este, ca să spunem așa ,cel ce stabilește un contact cu sine însuși. Ceea ce presupune o confruntare extremă, sinceră, disciplinată, precisă și totală – nu numai o confruntare cu gândurile sale -, ci o confruntare care implică întreaga sa ființă, de la instinctele și inconștientul său până la starea sa cea mai lucidă. „ Jerzy Grotowski.

“Masca este una din marile creații ale omului din spatele celei mai frumoase forme de teatru și dans în multe civilizații . “ Erhard Stiefel