

Titus JUCOV ,
profesor universitar interimar,
Artist al Poporului

REVIRIMENT ÎN TEATRUL DE P ȚU Î

Venirea mea la *Licurici* (cred, nu întâmpl toare) a coincis cu o perioad de reviriment în teatrul de p Țu Î. Pân în anii 60-70 atributele lui de baz continuau s r mân p Țu Î a tradi ional i paravanul. Dup aceast perioad i, mai ales, odat cu apari ia în teatrul de p Țu Î a unei dramaturgii mai serioase, s-a resim it nevoia unei schimb ri i la nivelul procedeeelor artei spectacolului de anima ie.

Aici vreau s deschid o parantez , pentru a ne determina la capitolul terminologiei acestei arte. Termenul curent care define te aceast art este *teatrul de p Țu Î*, termen care, dup p rerea unor teoreticieni ai genului respectiv de teatru nu reflect întru totul crea ia p Țu Î arilor, ci doar o singur latur a acestei arte. Analizând destul de minu ios muta iile petrecute în arta modern în spectacolele cunoscutelor personalit i ale epocii noastre cum ar fi Tadeush Kantor, Victor Sudarukin, Cristian Pepino, Philippe Genty, Peter Schumann i al ii, pot aduce argumente destul de conving toare, pentru a-l defini ca art sub o denumire, ce îl define te mai concret, i anume *arta spectacolului de anima ie*.

Au ap rut p Țu Î compuse, de o mare diversitate de forme, care presupun realizarea imaginii unui personaj din elemente disparate, care se compun i se descompun la vedere (cum ar fi desenele grafice ale lui Ion Puiu în spectacolul *Planeta de rou* dup versurile lui Grigore Vieru), exist spectacole de anima ie, în care personajele sunt întruchipate de mâinile actorilor (ca la Claudio Cinelli). În aceste cazuri p Țu Î înceteaz a mai fi un obiect. Sau, dac dori i, chiar o bucat de pânz neprelucrat , în mâna actorului p Țu Î ar este suficient de sugestiv , ca s creeze o anumit atmosfer , ce con ine elemente esen iale ale teatrului (situa ie dramatic , conflict, mesaj, etc.). *Compozi ia scenic , constat*

Astfel, putem spune, că în teatrul de anima ie actorul în plan viu e un simbol, care, la rândul său, contribuie esențial la reliefaarea suprasarcinii spectacolului.

În alte momente am recurs și la procedeele teatrului de umbre, la marionete cu fire sau cruce, la pupile *wayang*, la marionete cu tijă articulată sau fix, la pupile cu mimică, la statuete și siluete cu sau fără elemente articulate, la pupile pentru mânăuirea pe masă (*a la planchette*), etc.

Astăzi există o multitudine de sisteme de anima ie care se pot compara cu instrumentele unei orchestre. Dar foarte important este, ca la nașterea fiecărui sistem implementat într-un spectacol (sau chiar a câtorva sisteme), să existe o anumită bază estetică. *Este foarte dificil să expunem o formulă estetică a artei de anima ie. Estetica spectacolului de pupile se dedică din felul cum s-au statornicit și imaginea creației pupilei de-a lungul timpului, într-un mod diferit decât în celelalte arte ale spectacolului* [2].

Alegerea elementelor de construcție regizor nu este doar o opțiune tehnică, în primul rând, una estetică.

Când sunt „furat” de o lucrare dramaturgică, ce mă împune să detectez, în calitate de regizor, „straturile” estetice și culturale existente în această operă de artă, după care urmez să montez un spectacol, la baza creației vizualitatea (ceea ce francezii numesc *l'art visuel authentique*) și pentru a încerca să creez o nouă operă de artă (spectacolul propriu zis) prin imagini vizuale și auditive, nu consider necesar să mă limitez la un singur procedeu din arsenalul bogat al mijloacelor de expresie. Ceea ce se cheamă eclecticism stilistic, în teatrul de pupile nu este o sperietoare chiar atât de mare. Se pare că și teatrul dramatic, în ultimul timp, nu respectă atât de zelos unitatea de stil.

Sunt convins, că un plastician, folosind în artele plastice felurite tehnici (acuarel, desen în peni sau în cretă, tempera, pictură în ulei), determină o tratare diferită a aceluiași subiect. Dacă artistul plastic dorește să-i atribuie unui desen mai mult vigoare și contrast, va recurge la tehnica desenului în cretă, iar dacă intenționează să-i sugereze mai mult transparență, va pune

mâna pe acuarel și pentru tot este clar, că desenul în peni permite o mare finețe a liniei, etc.

Același fenomen se petrece și în teatrul de pupi. Gama de mișcări, tempo-ritmul spectacolului, stilul lui sunt determinate de sistemul de animație ales (inventat). Spre exemplu, în spectacolul *Ka tanka* după A. P. Cehov, pentru a-i permite personajului central mișcări delicate, complexe, s-a recurs la marioneta cu fire, iar chipurile Călușei și Dulăului vagabond din spectacolul *Nori or* de Valeria Grosu, cărora le doream mișcări de o vigoare excentric, au fost realizate prin pupile pe mână.

Dar iată în spectacolele *Făt-Frumos din lacrimă* după basmul lui Mihai Eminescu și *Planeta de rouă* după versurile lui Grigore Vieru, în care a fost utilizată o multitudine a sistemelor de animație, muzica spectacolului (compozitor Valentin Dînga) se ridică în prim plan (poezia te obligă!) și astfel muzica se transformă într-un element fundamental al spectacolelor nominalizate, care își vdesc afilierea la ceea ce se cheamă teatru muzical, deși n-a putea spune că ne-am pus drept scop să montăm deliberat spectacole de acest gen. Rock-opera lui Vladimir Bitchin după piesa în versuri a lui Victor Ciudin *O lecție de istorie modernă* a fost o experiență singulară, dar care a demonstrat disponibilitățile teatrului de animație pentru un registru mai amplu de genuri.

Astăzi suport modificări și ideea publicului despre teatru (contribuția noastră aici este evidentă). Micul spectator (la 6-7 ani) trebuie să oricum că în spatele pupii, care prinde viață, există actorul sau o marionetă pe care o pun în mișcare, o fac să vorbească, să alerge, să cânte, să plângă... Consider că dezlegarea acestei taine este ultimul lucru la care trebuie să se gândească spectatorul în timp ce vizionează spectacolul. Iată de ce îl familiarizăm dintr-odată cu procesul de creație, cu ceea ce se cheamă convenționalism în teatru, iată de ce, de multe ori apare situația (ca în cazul unor momente ale lui Roser, Philippe Genty sau ale teatrului *Drak* din Praga), când prezența actorului pupar are un dublu rol: pe de o parte, ne atrage atenția asupra virtuozității puparului, pe de altă parte, puparul joacă un rol (el este fie stăpânul diabolic al pupii, fie

adultul plin de prejudecăți). Toate aceste forme noi sunt forme nescute într-un mod natural, dintr-o necesitate, din realitatea relației cu publicul. Nu are nici un sens să încercăm să le introducem, să le încadrăm într-un sistem, într-o clasificare veche sau să le respingem, dacă ele nu se supun regulilor formelor de artă din trecut. Mi se pare mai normal să ne revizuim sistemul de referință și să-l adaptăm la aceste forme noi.

Mulți „strig”, în numele „purității genului”, că, astfel distrugem iluzia scenică (această problemă a fost și mai este una dintre cele mai discutate ale teatrului de animație, înspre noi fiind „aruncate destule pietre”). Copilul se iluzionează ușor și este receptiv în orice condiții la ideea de joc. Rămâne astfel iluzia creată de spectacolul propriu-zis și nu una ce ține de tehnica jocului.

Unii au sesizat lipsa de unitate plastică dintre modul de realizare a pupii și chipul viu al actorului. Dar tocmai acest lucru sporește efectul de contrast. Depășim astfel sfera teatrului de animație? Nu! Nu are nici o importanță, dacă spectacolul este bine făcut, dacă alegerea mijloacelor corespunde unui scop artistic, dacă spectacolul le demonstrează necesitatea.

Aș spune că, relația actor-pupă este **o nouă categorie estetică a teatrului de animație**, ce evoluează de prin anii '70 după anumite legi și nici pe departe nu este pur și simplu o oarecare îmbinare dintre natura vie și cea moartă.

Și apoi, la urma urmei, trebuie să spunem, că acest fenomen nu a fost inventat de generația noastră, ci se întâlnește în multe forme de teatru tradițional. Una dintre ele este prezența unui actor în fața paravanului în timpul spectacolului de tip *Vasilache și Mărioara*. Acest actor avea funcții practice: el „traducea” ceea ce spunea pupa, deoarece utilizarea *pivettei* făcea uneori dificilă în alegerea textului, juca rolul unui *raisonneur* sau al unui *clown*. Cu siguranță că generațiile de pupari care l-au menținut în spectacol au știut de ce o fac.

N-a fost vrut să se înalțe, ca cele expuse de mine aici, este o pledoarie pentru necesitatea, aproape obligatorie, a prezenței actorului în plan viu în cadrul spectacolului de animație. Și formele „pure” ale teatrului de animație pot exista și destul de reușit. Ele au doar de cântărit din aceste criterii estetice ale noastre. Iar

dac rivalii mei consider c formele de sintez ale teatrului de anima ie constituie o alt art , este iar i foarte bine.

S vedem care sunt principiile fundamentale ale form rii repertoriului unui teatru de anima ie. *Prin repertoriu se înf ptuiesc în mare parte func iile teatrului, se stabilesc formulele artistice care vor fi abordate, cuprinse, în bun m sur , în texte, la alc tuirea lui trebuind s participe, direct sau indirect to i factorii implica i în actul teatral [3].*

Bineîn eles c alc tuirea repertoriului f cea parte din munca mea în calitate de director artistic la Teatrul Republican de P pu i *Licurici*.

Pe primul plan au fost i vor r mâne criteriile artistice i diversitatea tematic i de gen. Dar e imposibil s te gânde ti la viitorul unui teatru, f r s ai în sertare un plan repertorial de perspectiv . În timp ce montam în 1978 *Harap Alb*, visam la *F t-Frumos din lacrim* , premiera c ruia am s rb torit-o tocmai în 2000, iar în timpul acelei s rb tori, mi se n z reau scene din *Planeta de rou* (2005).

Înainte de a i începe activitatea de conduc tor într-un teatru, e necesar s depui jur mânt în fa a propriei fiin e, c p e ti în acest templu pentru a modifica cele existente în el spre bine, tiind c pentru realizarea acestui grandios plan ai nevoie de 2-3 ani, i vei p r si teatrul benevol dup ace ti 3 ani dac observi singur, sau î i spun cei din jur (dac - i spun), c „tot pe loc se mi c carul” sau chiar „ro ile se mi c înapoi”. E foarte greu s iei o asemenea decizie, dar pentru ve nicia teatrului e ti obligat.

Apoi, spre deosebire de colegii no tri din teatrele dramatice, noi ne orient m repertoriul i dup categoriile de vârst ale publicului. Acest criteriu esen ial necesit o dramaturgie specific i un limbaj scenic anume. Trebuie s tii exact pentru ce vârst a copilului montezi spectacolul, pentru ce categorie de public scrii cutare pies . Fi i de acord c un copil la vârsta de 4 ani prive te i percepe jocul actorilor în felul s u i e cu totul deosebit de felul cum îl percepe i prive te un copil la vârsta de 6 ani. Atunci ce s mai vorbim despre un b ie andru de 8 ani!

ei, nu în ultimul rând, includerea unei sau altei piese în repertoriul teatrului tău, depinde de componența artistică, la completarea creșterea se muncă te destul de delicat, inteligent și minulos. Acest lucru de asemenea face parte din categoria capacităților, pe care trebuie să le posedă fiecare director artistic. Deseori, unii regizori după o premieră în teatru se vădesc, precum că spectacolul lor ar fi avut o altă reușită, dacă în rolul lui... să zicem, Othello l-ar fi avut pe un alt actor. Nu-i în aleg! De ce i-ai mai „ridicat bara”, de ce te-ai mai apucat să montezi această operă de artă, dacă nu-l ai în componența artistică pe interpretul lui Otelo.

Pentru a exista cât mai puține compromisuri în distribuirea rolurilor, este necesar ca trupa să fie completată corect. Și la aceasta se muncă te încontinuu.

Dintotdeauna am susținut părerea că teatrul este ca o grădiniță zoologică, unde sunt expuse toate speciile de animale. Or, teatrul poate fi comparat și cu o orchestră, care necesită toate componențele instrumentelor. Flautul nu-l poți înlocui cu violoncelul, după cum nici câinele de rasă nu-l vei machia în elefant.

Există în limba rusă termenul „amplua”, care nu face parte din lexicul limbii române (poate fi cel puțin citit ca „specializare pentru anumite tipuri de roluri”). Păi iată, eu nu găsesc nimic rușinos și deranjant în faptul, că presupun din timp, că roluri îți vei încredința în spectacolele teatrului proaspătului actor angajat. Acest procedur - distribuirea rolurilor - este un lucru creativ și de o mare importanță, și care uneori decurge foarte anevoios. Când sunt pus în situația să aleg unul din doi actori pentru completarea trupei, pledez pentru acel actor al cărui „amplua” lipsește în componența artistică existentă, chiar dacă celălalt actor... are aptitudini mai pronunțate. Astfel procedez și la selectarea studenților pentru un nou an de studii la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice.

Când ai toate tipurile de „instrumente”, atunci și procesul de distribuire a rolurilor decurge mai favorabil, atunci când poți ignora distribuția după principiul: cum trui, „amic”, soția regizorului (cazuri deloc rare întâlnite în mai toate teatrele noastre), atunci și actorii nu suferă în urma unei distribuții preconceptuate, iar disciplina în teatru este la nivel. Personal, pledez pentru a avea stare de lucruri. Bineînțeles că uneori, chibzuind distribuția, pot pleca și de la

contrariu, convingându-l pe „un elefant să se machieze într-un câini or de ras taxa” și poate chiar e necesar din când în când să -i mai „rupi oasele” unui actor, fiind bine că o faci pentru binele lui.

În afară de toate acestea, important este să nu triezi, indiferent de mulțimea ispitelor la care ești supus din partea tinerilor actori (actrițe) cu suficiente promisiuni, gata să colaboreze numai cu tine, să poți lua la timp măsurile respective de menținere a echilibrului profesional (actori-actrițe), fără a permite „umflarea” personalului artistic.

Deseori sunt iscodit de unii colegi de ce nu montăm spectacole pentru maturi. De fapt, cândva am și montat *La al treilea cântat al cocoșilor* după cunoscuta poveste a lui Vasilișki, ce a fost publicat după trecerea în neființă a marelui scriitor și cineast rus. Noi, cei de la *Licurici*, fiind printre primii în Uniunea Sovietică, care ne-am încumetat la această montare (așa spune că asemenea experiențe – montarea spectacolelor pentru maturi – ne tentează în primul rând ca prilej de exercițiu profesional). Apoi, sunt îndrumat de aceiași colegi, să prezentăm spectacolele *Cu oasele sparte*, *Micul prinț* și *Planeta de rouă* numai pentru marele spectator, considerând că aceste spectacole sunt premature pentru a fi înțelese pe deplin de micul spectator. Și aici parcă m-a înclinat spre partea lor de vedere...

Dar de ce n-așa spune-o pe îleau: de pe timpul primelor mele încercări regizorale în teatrul de animație urmesc *Mantaua* și *Suflete moarte* de N. V. Gogol, *Peripețiile bravului soldat Svejck* de Jaroslav Hasek, *O nemaipomenită întâmplare sau Păianjenii din pasaj* de F. M. Dostoievski, *Visul unei nopți de vară* de William Shakespeare, *Don Quijote de la Mancha* de Miguel Cervantes, *Din viața insectelor* de Karel Čapek, *Moartea lui Tarelkin* de A. V. Suhovo-Kobîlin, care după părerea mea sunt mai aproape de genul nostru de teatru, adică vreau să spun, că fiind montate, bineînțeles cu talent,... în teatrul de animație, folosind arsenalul mijloacelor de expresie proprii acestui gen de artă, nemuritoarele capodopere ar avea numai de câștigat.

Evident, pentru montarea acestor spectacole se cere pregătirea unor actori de un profesionalism desvârșit, a unor scenografi, pentru care imposibilul e tangențial cu posibilul, a unor compozitori, care sunt gata să se îndepărteze de „moda” rutinei și să se ridice la înălțimea muzicii însăși, ceea ce e mai greu de recunoscut, decât unui singur regizor îi este imposibil să cuprindă într-o viață acest „necuprins”.

Cumpunind la toate acestea, îndrăznesc să spun, că-l în aleg acum pe Anatol Efros, care pe parcursul vieții sale regizorale a montat din clasică mondială, doar, *Trei surori* și *Livada de vișini* de A. P. Cehov, *Romeo și Julieta* și *Othello* de William Shakespeare, *Căstoria* de N. V. Gogol și *O lună la arde* de I. S. Turgheniev, iar maestrul Iurii Liubimov, deocamdată, a reușit să monteze (amintesc - din clasică mondială), *Hamlet* de William Shakespeare, *Crimă și pedeapsă* de F. M. Dostoevski, *Tartuffe* de Jean Baptiste Poquelin Moliere, *Boris Godunov* de A. S. Pușkin și *Antigona* de Sofocle, și, dacă nu-mi scap ceva, cam atât... Dar, ce spectacole!!!

De aceea, mă mir, cum de astăzi, unii regizori de-ai noștri, în doi-trei timpi montează aproape, „toată” dramaturgia clasică? Nu reușesc să „primească aplauzele” după montarea lui *Hamlet* decât s-au și apucat de *Frații Karamazov*. Pentru a începe lucrul la o piesă clasică, trebuie cel puțin să studiezi istoria tuturor montajelor ei de până la tine și după ce ai clarificat, că mai e ceva nou de spus, că „acel ceva” îl poți spune numai tu și tocmai acum, atunci pornește-te la drum!

Aici ar fi cazul să spun, că montând un spectacol pentru copii, e cazul să înțelegem minte: în preajma micului spectator sunt întotdeauna cei vârstnici - părinți, bunici, profesori, pentru care în fiecare spectacol trebuie să existe anumite nuanțe, convenții, mesaje, ce sunt adresate anume lor. Dacă copilul simte, că spectacolul pe care el vrea să-l vadă, nu-l interesează și pe cel matur, trebuie să recunoști, că spectacolul a eșuat.

Originalitatea unui colectiv teatral rezidă în tematica ce-l preocupă, că reia și acordă preferință prin tot ce realizează și face de care are o poziție civică bine

determinat . A vrea s fiu în eles just: nu mijloacele de expresie, nu formulele adoptate sunt primordiale într-un spectacol (de i, în genul nostru de teatru au o mare importan), ci tema, ideea, subiectul, conflictul i desigur mesajul sunt la temelia oric rui experiment teatral. Ceea ce ne preocup în activitatea noastr artistic , în fiecare spectacol de anima ie, este **crearea i dezvoltarea personalit ii copilului.**

Referințe bibliografice:

1. Cristian Pepino. *Regia spectacolului de anima ie.* Bucure ti, Editura UNATC, 2017, p.4.
2. Ciprian Hutanu. *Teatrul de anima ie – tradi ie, modernitate.* Ia i, Editura Artes, 2012.
3. Justin Ceuca. *Teatrologia interbelic . Momente i sinteze.* Bucure ti, Editura Minerva, 1990, p.185.