

LBRIS

We know
books

MIHAI MĂLAIMARE

STATUIA
VIVANTĂ



Cuprins

Cuvânt-înainte.	9
Statuia vivantă și Teatrul stradal	16
Statuia vivantă și actorul profesionist	36
Statuia vivantă și pedagogia teatrală.	54
Statuia vivantă – tehnici de mișcare și de realizare a iluziei nemișcării, costumul, machiajul, personajul, povestea	107
Festivalul Internațional de Statui Vivante (FISV) – un proiect teatral cu totul special.	119
Concluzii.	146
Bibliografie.	156

Statuia vivanță și Teatrul stradal

Despre teatrul stradal am scris într-o carte anterioară (*Masca și teatrul stradal* – editura TracusArte) și nu doresc să reiterez aici decât câteva idei.

Teatrul stradal s-a născut (teoria istoriei scurte) odată cu trezirea societății civile, care a reacționat cât se poate de ferm și, până la urmă, eficient împotriva războiului din Vietnam și a continuat să evolueze descoperindu-se pe sine însăși și devenind foarte repede o artă de sine stătătoare, cu legile ei specifice și, deja, cu un întreg sistem foarte bine pus la punct atât în ceea ce privește creația, cât și distribuirea ei în cadrul unui adevărat lanț internațional de festivaluri

specifice. Are o misiune socială clar asumată, este un adevărat moderator social, s-a integrat perfect în peisajul aglomerării urbane, face parte din însăși condiția spațiului urban și este de crezut că, în foarte scurt timp, va izbuti să devină un fenomen nu numai interesant, ci și unul de care trebuie să se țină cont.

Rădăcinile teatrului stradal se află însă mult în urmă în timp (teoria istoriei lungi), dacă este să ne referim la procesiunile prilejuite de serbările închinat zeului Dionisos și chiar la marile spectacole ale teatrului antic grecesc. Într-adevăr, *statuia vivanță* este parte integrantă a istoriei lungi, se regăsește, cu alte cuvinte, chiar în manifestările foarte timpurii ale teatrului, precedate mai totdeauna de somptuoase parade, în interiorul cărora un loc aparte îl ocupau carele alegorice, purtătoare ale unor grupuri de actori care construiau imagini ce trebuiau să poată fi văzute, iar soluția nu putea fi alta decât aceea a nemișcării unei statui sau grupuri de *statui vivante*. Procesionile dionisiace cunoșteau aceste forme de teatralitate – carele alegorice, adevărate scene mobile treceau prin mijlocul mulțimii, aflată în delir și care

participa activ, intrând într-un joc frenetic, liber, uneori de o deșănțată vulgaritate.

Există și un moment bine definit al intrării oficiale a carului alegoric în istorie. Un oarecare Thespis (590 î.e.n.) pare a fi marele formator al teatrului grec; se spune că el este autorul unor invenții absolut uluitoare – creează masca din pânză și un fel de ghips, fapt care duce la apariția mai multor personaje, căci, dacă schimbi masca, schimbi personajul, urmarea fiind la fel de evidentă și importantă, și anume, aceea că se impune dialogul dintre personaje și Cor, se naște, cu alte cuvinte, piesa de teatru. În plus, se pare că el a redat Corului figura umană (înainte, acesta era compus din satiri, sileni, diverse animale) și l-a transformat într-un martor al acțiunii și, probabil, un *resonneur*. Pentru ca invențiile sale să fie și mai uluitoare, străbate satele și orașele cu un car devenit celebru (*Carul lui Thespis*), plin cu măști, materiale, actori. În anul 560 î.e.n., ajunge la Atena, joacă, are un succes imens, iar profesionalismul său stârnește mânia lui Solon, conducătorul orașului, ceea ce este firesc și valabil și multe milenii mai târziu. Actorii aflați în car, la trecerea

acestuia prin localitate, stăteau, cu siguranță, nemișcați (nemișcarea are mult mai multă forță dramatică decât orice alt fel de mișcare) – și iată *statuia vivanță* apărută.

În amfiteatrele grecești, atunci când în spectacole a apărut Corul, putem vorbi din nou fără să greșim despre *statuia vivanță*, deoarece acesta se mișca, atunci când o făcea, într-un mod cu totul special, de cele mai multe ori adoptând nemișcarea (soluție clară a *statuiei vivante*) ca soluție scenică extrem de expresivă, dramatic vorbind.

Personaj colosal, Corul are trei tipuri de acțiuni de-a lungul unui spectacol: Parodos (Intrarea), solemnă, maiestuoasă, făcută într-un ritm care nu are nicio legătură cu ritmurile de mișcare cotidiene (vom vorbi la timpul potrivit despre felul în care se mișcă o *statuie vivanță*), Stasimon (Intervenția) care constituie opinia Corului față cu acțiunea construită de personajele principale în cele patru acte ale piesei, și Exodos (Ieșirea) care se face împreună cu actorii, Corifeul având, de regulă, ultimul cuvânt. În *stasimon*, Corul are trei tipuri de mișcări: pe *strofă*, se mișcă de la stânga la

dreapta, pe *antistrofă*, de la dreapta la stânga, iar pe *epod*, nu se mișcă deloc. Există în acest tip de organizare ceva ce are o stranie legătură cu modul în care este realizată și prezentată o *statuie vivantă* de către Teatrul Masca.

Teatrul antic roman pregătește, paradoxal, trimiterea teatrului între ziduri, construind amfiteatre fabuloase, cu o tehnică de realizare a acusticii care ar face să pălească de invidie constructorii moderni, dar „oftează“ după condiția libertății absolute pe care o oferă teatrul făcut în aer liber și aduce în prim-plan, între altele, pantomima. Într-un imperiu atât de eclectic, într-o capitală, Roma, în care se vorbesc toate limbile pământului, imaginea și gestul devin dominante. Suntem iarăși în teritoriul *statuiei vivante!*

Evul Mediu începe cum trebuie, cu singurii rămași pe baricade, saltimbancii, ursarii, acrobații, mimii, căci totul se prăbușește în jur. Imperiul Roman se clatină rău sub atacul migrațiilor, celebrele amfiteatre romane sunt folosite drept cariere de piatră pentru ridicarea de ziduri și fortărețe (se pare că au fost desoperite, încastrate în ele, fotolii din piatră cu

numele potentatilor romani pentru care au fost construite), Occidentul are a se ocupa de lucruri mai importante decât de teatru. Rezistă însă formele de teatru stradal; oricât de mare ar fi întunericul și oricât de cumplit, lumea are nevoie de povești, iar artiștii aceștia exact asta știu să facă. După anul 1000 e.n., Biserica se va adresa din nou teatrului. Apar *dramele liturgice*, *Miracolele*, *Misterele*. Odată cu secolele XII, XIII, teatrul iese din nou în stradă și, până în secolul al XVI-lea lumea duduie de sunetele celui mai impresionant spectacol de stradă pe care l-a văzut până atunci și, probabil, inegalat până astăzi, așa-numitele *Miracole*, *Mistere*, *Sotii*, *Moralități*, toate cuprinzând, într-o formă sau alta, și *statuia vivantă*, căci fiecare dintre ele nu este în fapt decât o imensă paradă stradală, adesea cu mii de figuranți, cu zeci de mii de versuri rostite și cu imagini care trebuiau să impresioneze, iar ca mijloc de realizare, printre multe altele, NEMIȘCAREA *statuiei vivante*, cu siguranță, era acolo. Secolul al XIII-lea cunoaște ceea ce s-a numit *autosacramentalele*, spectacole născute din Sărbătoarea Domnului (începutul lunii iunie); au un profund caracter alegoric

și încep cu o procesiune tulburătoare – care alegorice, adesea supraetajate, trase de boi, parcurg întreg orașul în ritmul lent al rumegătoarelor. Pe platformele carelor, se află personaje nemișcate (o vor face atunci când vor ajunge în locurile special amenajate, pentru a putea juca una sau alta dintre poveștile acestui imens spectacol, dar până atunci stau nemișcate), sunt adevărate *statui vivante*!

Tot acest delir stradal pregătea momentul de glorie și de revanșă al teatrului universal, Commedia dell'arte care tocmai stătea să se nască și unde *statuia vivantă* era la ea acasă.

Sar peste epoca marilor dramaturgi, pentru că, din punctul meu de vedere, al celui care slujește teatrul de stradă, care încearcă să-i dea o definiție, care se lasă, în același timp, purtat de valul teribil al acestuia în mințile și sufletele spectatorilor săi, ea nu este decât momentul de înfrângere a teatrului însuși, de întoarcere a sa între ziduri, la venitul călduț, la bucuria de a juca pentru cei care-și permit să asiste, la gloria aplauzelor pe care actorii le primesc plecându-și capul (Doamne, ce umilintă).

Commedia dell'arte este forma prin care teatrul universal renaște și care dă teatrului, oriunde s-ar afla el, între pereți sau pe stradă, șansa de a nu se rătăci în pădurea nesfârșită a meșteșugului, a cabotinismului și formelor calpe. *Statuia vivantă* a fost personaj în Commedia, nemișcarea făcea parte din *lazziurile* preferate, condiția de statuie era ea însăși un *lazzi* foarte des folosit. Commedia aleargă și ea cu „limba scoasă” să se instituționalizeze, este cumpărată pe „bani buni”, este drept de către regii Franței, și se încheie în derizoriu cel mai splendid moment al teatrului universal, adică se adună câte-va sute de spectatori să vadă spectacolul lui Strehler cu Moreti, un actor splendid, este adevărat. Dar *statuia vivantă* rezistă. Se regăsește în marile grupuri statuare, așa-numitele *tablouri vivante* care îl așteaptă pe Ludovic al XIV-lea să le arunce o privire și el le-o aruncă; este tânăr, frumos, iubește dansul și datul în spectacol; *statul sunt eu* nu este o vorbă goală, regele chiar crede în ea și, atâta vreme cât poate, se și ține de făgăduială. Dar aroganța sa, exhibiționismul său au servit *statuii vivante*, care a mers mai departe.



Scenă generală din *Casa cu nebuni*

Teatrul stradal își găsește refugiu în halele pariziene și acolo chiar se petrece un miracol, pentru că în lupta inegală, dar teribilă, dusă cu drepturile câștigate ale *Comediei franceze*, în primele rânduri pare a se găsi tocmai *statuia vivanță*, o siluetă albă înfarinată, un ecou al *Commediei dell'arte*, un Pedrolino devenit Pierrot care animă sufletele amărăților, dar și ale gânditorilor parizieni, vreme de aproape 100 de ani. Pierrot, adus lumii de către unul dintre cei mai mari mimi cunoscuți vreodată, Jean Gaspard Debureau, este în același timp ilustrarea perfectă a ceea ce înseamnă *statuia vivanță* în teatrul universal.

În Asia, teatrul se face mai ales în spații închise, cu foarte mici excepții. Artiștii trebuiau să trăiască, spectacolul atrăgea, așadar trebuia plătit, iar pentru ca acest lucru să se poată petrece, el trebuia să aibă loc într-un spațiu care să permită vânzarea de bilete, un spațiu închis, fie un palat seniorial, fie o simplă curte a unui han sau doar o îngrăditură cu panouri din paie, realizată de artiștii înșiși pentru reprezentarea lor. În Iran, de pildă, se joacă renumitul TA'ZIYEH, un fel de mister medieval european.