

Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu

Sibiu, Str. Lucian Blaga nr. 2A
<http://editura.ulbsibiu.ro>
editura@ulbsibiu.ro

Editor: Vlad Pojoga
Redactor: Alex Văsies
Tehnoredactor: Claudiu Fulea

Mefisto sau Măștile care îmbracă Neantul

Ofelia Popii

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
POPII, OFELIA

Mefisto sau Măștile care îmbracă Neantul / Popii
Ofelia. - Sibiu : Editura Universității “Lucian Blaga”
din Sibiu, 2021

Conține bibliografie

ISBN 978-606-12-1899-8

Cuprins:

1. Mefisto, ființa lipsită de iubire, sau Măștile care ascund Nimicul	/ 1
2. Masca actorului	/ 5
3. Construirea personajului pornind de la interior spre exterior	/ 11
4. Construcția dinspre exterior spre interior a personajului	/ 23
5. Corporalitatea actorului și limbajul corporal	/ 27
6. Corporalitatea lui Mefisto	/ 37
7. Antrenamentul de dinaintea spectacolului	/ 43
8. Machiaj și costume	/ 45
9. Limbajul lui Mefisto	/ 53
10. Monologurile lui Mefisto	/ 61
11. Surse de inspirație și intuiție	/ 73
12. Reprezentarea interioară a personajului Mefisto	/ 95
13. Idei ce îmi sunt sprijin la susținerea interioară a rolului	/ 107
14. Echilibrul sufletesc, blocaje și frici în lucrul la personajul Mefisto	/ 117
15. Scurtă precizare la finalul analizei asupra lucrului la personajul Mefisto	/ 133
16. Considerații personale despre teatru și actor, despre drumul creativ	/ 135
17. Concluzii	/ 151
Bibliografie	/ 157

1.

Mefisto, ființa lipsită de iubire, sau Măștile care ascund Nimicul



(foto Sebastian Marcovici și TNRS)

*În mod esențial eu sunt iubire, capacitatea de a mă
pierde în altceva decât în mine.¹*

Când individul se dezbracă rând pe rând de toate hainele, când renunță unul câte unul la toate rolurile cu care a fost identificat, când își dă seama că niciuna din aceste imagini nu îl reprezintă, nici poziția socială, nici numele, nici măcar aspectul fizic la care a lucrat, se ajunge la esența umanului, iar această esență este iubirea.

Mefisto nu are acel sâmbure de lumină. El este golul. Nimicul. Gaura neagră care absoarbe și nu se umple, nu se luminează. Nimicul nu dăruiește nimic. Iubirea

1. Gabriel Liiceanu, *Despre limită* (București: Humanitas, 1997), 117.

primește și dă în același timp. Iubirea reușește să se cunoască, să se împlinescă prin celălalt. Mefisto nu se poate regăsi în altul, pentru că el nu poate cunoaște iubirea. Măștile sale ascund vidul. Dar dacă dedesubt nu e nimic, măștile sunt extraordinare, sclipitoare.

Mefisto este o eroare sau este necesar? A fost iubit atunci când a fost creat? Dumnezeu simte iubire acum pentru acest inadaptat la Rai? „Când nimeni nu ne-a iubit și nu a iubit pe nimeni, nu suntem decât eul gol care se revelă în frică”². Frica nimicului constrânge, obligă.

Premisa sentimentului de libertate este iubirea. Lipsa iubirii înseamnă limite foarte apropiate de sine, sufocante; aceste limite ale absenței iubirii sunt limite care crispează, mutilează. Necunoscând iubirea, Mefisto nu se poate iubi pe sine. Trăiește la infinit într-o mare absență de sens.

Mefisto nu se poate supune morții, timpului. El nu poate fi știut pentru că deciziile sale nu au limita timpului; nu se poate trage linia; nu poate fi făcut un calcul. Mefisto nu se poate cunoaște pe sine. „Faptul că noi nu suntem o dată pentru totdeauna, faptul că suntem în nesfârșite feluri, imprevizibile, uimitoare, contradictorii, provine din varietatea felurilor în care ne putem și putem hotărî, în care ne putem și putem da singuri hotare (...) Despre un om nu se poate spune ce este decât după ce el a fost, la capătul tuturor hotărârilor sale, împlinite și neîmplinite, când suma reușitelor și eșecurilor sale poate fi făcută”³. Despre Mefisto, nimeni nu poate ști cine este. El există doar datorită celuilalt, nu este o valoare în sine; Mefisto este limitarea ființei umane prin frică.

Acestea sunt primele gânduri care mi-au invadat mintea când am aflat că voi interpreta Mefisto.

2. Ibid., 115.

3. Ibid., 38.

Tristețea, frica, lipsa iubirii au fost cele care au declanșat în mine primele impulsuri interioare pentru crearea acestui personaj ce continuă să mă fascineze.

2.

Masca actorului

Societatea, anturajul, educația pe care am primit-o, anumite conjuncturi ne împing spre folosirea zilnică a măștilor. Ne putem ciocni în viața de zi cu zi de evenimente incomode sau care ne provoacă frică și atunci chipul nostru construiește diferite expresii, diferite măști. Experimentăm bucurii, care devin micile noastre secrete prețioase, odată ce sunt ascunse celorlalți de mască. Masca zilnică ne protejează intimitatea ființei.

Această mască sub care ne refugiem este acceptată de către ceilalți tacit, printr-un soi de acord. Totuși, atunci când nu mai suntem mulțumiți, când simțim că masca socială nu ne mai reprezintă, putem întâmpina un refuz atunci când vrem să ne dezvăluim cu onestitate, de parcă această mască ar fi prezentat o dublă protecție: nu doar a noastră, a celor acoperiți, ci și a celor ce așa vor să ne perceapă. Inerție, comoditate, obișnuință, refuzul adevărului, pedeapsă pentru lașitate sau, dimpotrivă, lipsă de curaj? Să te adaptezi la noi și noi măști e un efort și presupune spirit ludic și din partea celor ce acceptă această convenție de joc, a unei permanente încercări de „dezgolire”.

Masca stârnește curiozitatea omului, pentru că mintea omenească încearcă să descifreze ce se află dincolo de o expresie uneori exagerată, ce se află dincolo de mască. Psihicul uman poate conduce la construirea unei măști mobile, instabile și greu de păstrat sau de reconstruit la comandă. Pentru a se ajunge la repetarea unei expresii, actorul trebuie să treacă prin același proces psihic care a determinat-o inițial, deci trebuie

să fie capabil să detecteze ce mișcări interioare au dus la crearea manifestărilor respective și să le retrăiască.

Ce este prețios în teatru ține și de imperfecțiunea acestei arte, la nivelul măștilor mobile, de exemplu, de apariția acelor expresii ce nu pot fi controlate, mereu diferite. Dincolo de expresia dominantă ce poate fi reproducă, sau pe lângă ea, apar expresii secundare, mereu diferite, ce o însoțesc, așa cum se întâmplă și în viață, îmbogățind ideile exprimate. S-a observat, prin studii specializate, că o expresie dominantă de bucurie, de exemplu, poate fi însoțită de foarte mici grimase ce exprimă dezgust, frică etc., sentimente opuse. Sunt impulsuri ce nu pot fi controlate. Din acest punct de vedere, munca actorului este una ce se opune pornirilor naturale, curățarea expresiei fiind deja o îndepărtare de impulsul firesc, organic.

Din cele mai îndepărtate timpuri, omul, din nevoia de a realiza o comunicare cu forțe superioare pentru a primi ajutor, a apelat la ritual, iar masca este un obiect central al ritualului. Masca creează, dă o altă înfățișare omului, o altă imagine, un chip apropiat de divinitate, care îl ajută pe plan psihic.

Masca poate fi descrisă și ca un chip artificial, gol pe dinăuntru. Aceasta poate să aibă scopul de a ascunde înfățișarea celui care-o poartă și de a-l face de nerecunoscut sau de a-l caracteriza într-un mod foarte clar și puternic.

Cuvântul mască a intrat în limba noastră pe filiera limbilor franceză (*masque*), italiană (*maschera*) sau spaniolă (*mascara*). În limba latină exista cuvântul *mascus* (fantomă), în ebraică *maschna*, iar în arabă *mascharan* (măscărici). Primele măști în teatru datează din perioada sărbătorilor dionisiace, în care era sărbătorit Zeul Teatrului, Dionysos, un zeu al extazului dublu, ce simbolizează inițierea sau delirul cu fapte sângeroase. Apoi, măștile au fost folosite în teatrul antic (amplifi-

cau vocea și erau supradimensionate pentru ca trăsăturile să fie vizibile de departe).

În Evul Mediu, masca se folosea în misterele medievale sau în spectacolele ce purtau numele Commedia dell'Arte, formă de teatru ce a apărut în secolul al XVI-lea și se caracteriza prin: personaj fixat de mască, pe care actorul îl studia până la sfârșitul vieții, improvizație verbală și de mișcare și printr-o complexitate de mijloace de expresie (cuvânt, dans, cântec, acrobație etc.). Se folosesc măști și în Orient în spectacolele de teatru Nō și Kabuki, de asemenea măștile sunt prezente și în teatrul african. Ca expresie a însăși esenței relației permanente actor-masca actorului, adică personaj, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, Laurent Mourguet a creat acel celebru personaj-păpușă, Guignol, care și-a dezvoltat propria viață și carieră.

În epoca modernă și contemporană, masca e folosită de societăți secrete sau în orgii. Când reprezintă chipul omenesc cade în plan secund. Masca oferă protecție și mister, ascunde identități, astfel e prezentă în timpul serbărilor, de exemplu: în carnavalul de la Veneția sau Rio de Janeiro. Carnavalul se pare că își are originea în Saturnaliile romane, sărbători în care ordinea cetății era răsturnată și sclavii porunceau stăpânilor. În general, măștile de carnaval sunt hidoase, demonice, exprimând exteriorizarea instinctelor animalice sau a energiilor negative. Supereroii zilelor noastre ies din cotidian, din banal și momentul în care salvează lumea folosind superputerea e marcat de punerea măștii: Batman, Spiderman etc. Chipurile actorilor rămân în memoria spectatorilor ca adevărate măști, cum e cazul celebrului cuplu Stan și Bran cu fețe complementare: unul cu fața rotundă, celălalt cu fața ascuțită. Chaplin a purtat masca naivității și mirării. Buster Keaton a inventat acel personaj care nu-și schimbă mimica niciodată cu o mască a tristeții întipărită pe față. În

Portocala mecanică, Stanley Kubrick folosește masca pentru a marca excentricitatea și ca semn al unei sexualități nedefinite. Un mare fan al măștilor este și regizorul de film Tim Burton care le folosește în filmele sale *Edward-mâini-de-foarfecă*, *Ed Wood*, *Charlie și fabrica de ciocolată*, *Alice în Țara Minunilor*. De-a lungul timpului, au existat și regizori de teatru fascinați de mască: Jacques le Coque, Jacques Copeau, Tadeusz Kantor, Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold, Silviu Purcărete, Mona Chirilă etc.

În teatru, la început, masca surprindea doar două caractere: vesel – trist sau bun – rău. Apariția textelor mai complexe a dus la crearea unor măști mai expresive și mai nuanțate, care încearcă să surprindă cât mai mult din caracterul personajului. Masca este extrem de importantă în dezvoltarea mijloacelor de expresie a actorului. Într-un fel, ea îngrădește aceste mijloace, deoarece fața și ochii sunt acoperiți de mască și actorul trebuie să redea personajul doar vocal și corporal. Această condiționare duce la o creștere a expresivității corporale și vocale. Atunci când joacă un personaj cu mască, corpul actorului trebuie să fie mai antrenat, mai vibrant, mai expresiv. Astfel, este necesar ca actorul să dezvolte o autodisciplină ce presupune un studiu individual care să conțină un antrenament fizic și vocal riguros, dedicație și angajament în munca sa. Masca aduce în teatru misterul, necunoscutul, inefabilul, ceva ce uneori nici nu poate fi explicat.

Există un ritual al așezării măștii pe față, pe care eu l-am preluat în pregătirea mea pentru rolul Mefisto. Masca se așează pe față din spate în față, adică de la ceafă spre frunte, pe expirație, următoarea inspirație fiind realizată cu masca pe față, în timp ce te privești în oglindă sub noua înfățișare. Din punct de vedere psihologic, am nevoie de această graniță bine delimitată, de acest moment al deciziei limpezi atât în drumul

spre spectacol, cât și invers, de la spectacol spre viața mea, în momentul în care spăl tot machiajul și abandonez total măștile. Drumul pe care îl parcurg, în mod concret, în mașină, spre casa mea, este parte a expirării și deschiderii spre propria mea personalitate și viață.



(foto Sebastian Marcovici și TNRS)

În lucrul cu masca pot surveni blocaje în găsirea corporalității potrivite măștii, în găsirea unei voci specifice măștii, în păstrarea unui nivel energetic ridicat în jocul actoricesc și în găsirea celor mai expresive mișcări, dar și blocaje de natură medicală, căci jocul cu masca pe față poate fi obositor, respirația este îngreunată, iar vizibilitatea redusă îl face pe actor să fie mai predispus accidentelor scenice, poate produce traume și senzații claustrofobice.

Există o asemănare între ritualul teatral al punerii măștii (mă refer aici la mască atât ca obiect fizic plasat pe cap, față, cât și ca machiaj) și îmbrăcării în costumul personajului și ritualurile mortuare, în care mortul era îmbrăcat și machiat, pregătit pentru plecarea în lumea

spiritelor. Luând în considerare faptul că personajul este ceva lipsit de viață, care învie într-o altă lume, cea a spectacolului, prin corpul viu al actorului și luând înfățișarea stabilită de acesta cu regizorul și scenograful (ce fac parte din echipa creativă a spectacolului), am putea considera jocul cu masca un straniu dialog cu morții vii: un dialog al actorului cu personajul-mască, pe care îl învie și-l întrupează. Masca devine astfel posesoarea unui conținut tragic, semnul unui personaj care nu vrea să moară și bântuie creatorul în așteptarea unei noi întrupări.

Lucrul cu masca este foarte avantajos, ca experiență actricească. În jocul sub mască, actorul descoperă o nouă expresivitate corporală, ce necesită precizie în gesturi și limpezime în gândire, și care dezvoltă spiritul ludic, imaginația. Astfel, actorul se redescoperă ca artist. Pot fi depășite inhibiții, masca oferind o formă de protecție. Jocul are o altă dinamică decât în realitatea cotidiană, ritmurile extreme alternează, actorul trebuie să fie stăpân pe tehnica sa. Gesturile sunt dilatate, trăsăturile esențializate, actorul transfigurează realitatea, într-o creație care îl solicită intens. Limbajul scenic actricesc se referă la tot ceea ce folosește actorului pentru a transmite o idee, o informație, un gând, adică el cuprinde, pe lângă cuvinte, gesturi, mimică și pauzele făcute în mișcare și vorbire, respirații, sunete, priviri.

Există, în jocul cu masca, concomitent, două tendințe, care se manifestă ca două forțe ce luptă pentru supremație: una pozitivă, ludică, jovială și o a doua tenebroasă, diabolică, așa după cum masca ascunde ceva și în același timp dezvăluie. Există astfel o perpetuă contradicție. Prin mască se produce o eliberare și o constrângere, libertatea se întâlnește cu limita și reținerea.

3.

Construirea personajului pornind de la interior spre exterior

În construcția unui personaj pot fi urmate două mari drumuri: unul în care lucrul începe de la datele interioare ale personajului și se ajunge la forma lui fizică și un al doilea drum, care pleacă de la datele exterioare fizice ale personajului, pentru a crea ulterior lumea lui interioară. După părerea mea, celelalte metode de lucru sunt, mai mult sau mai puțin, variațiuni pe aceste două idei.

Primul drum este cu precădere folosit în teatrul psihologic, creatorul acestui drum fiind K. S. Stanislavski. După multiple lecturi ale textului, se discută despre personaje și situațiile din text, despre motivele acțiunilor, e studiată lumea interioară a personajelor, psihologia lor, se face un studiu despre perioada, epoca în care a trăit personajul și ce reprezenta el în acea perioadă, începând lucrul cu magicul „DACĂ” (dacă eu aș fi trăit atunci, dacă aș fi avut părinții lui, viața lui și dacă aș ajunge în situațiile din text cum aș reacționa, ce-aș simți?). După toate informațiile extrase din text și documentări, ceva începe să se miște în interior, să acționeze gândul, se provoacă o reacție în creier, care pornește motoarele afectelor și se dezvoltă necesitatea acțiunilor fizice exterioare.

În *Munca actorului cu sine însuși*, Konstantin Stanislavski⁴ descrie o serie de blocaje ce pot surveni în timpul acestei metode de lucru: neîncrederea în

4. Vezi Konstantin Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși: însemnările zilnice ale unui elev*, trad. Lucia Demetrius și Sonia Filip (București: Editura De Stat pentru Literatură și Artă, 1955).