

Universitatea de Artă Teatrală – Tg. Mureș
Școala doctorală

Teză de doctorat

Improvizație pentru teatrul de păpuși – atitudine și tehnici de animație

Doctorand:
Palocsay Kisó Kata

Îndrumător științific:
profesor universitar dr. Kovács Levente

Târgu-Mureș
septembrie 2009

REZUMATUL TEZEI DE DOCTORAT

Prezenta teză de doctorat constituie o mică parte din cercetările mele efectuate în ultimii ani. Întreaga cercetare în sine înglobează mult mai mult, conținând aproape întreaga formare a actorului mânăitor de păpuși.

Această lucrare, așa cum arată și titlul său, înseamnă sinteza primilor pași, o introducere în lumea animației cu păpuși.

Teza de doctorat este compusă din introducere, cinci capitole, ilustrații recomandate pentru utilizare, bibliografie și rezumatul tezei.

În partea introductivă pornesc de la cele două întrebări de bază legate de formarea artiștilor (în special a artiștilor păpușari):

Ce poate fi predat din artă?

Și: Cum putem preda tot ce se poate preda?

Nu există însă un răspuns clar la aceste întrebări.

Câți profesori, atâtea școli.

Cum afirmă și Declan Donellan:

„Abilitatea noastră actoricească se dezvoltă și antrenează prin simpla atenție ce i se acordă. De fapt, ceea ce putem fi învățați despre actorie sunt negațiile duble. Cu alte cuvinte, putem fi învățați cum să nu ne blocăm instinctul natural de a juca roluri așa cum putem fi învățați cum să nu ne blocăm instinctul natural de a respira.

Desigur putem învăța o mulțime de dezvoltări stilizate ale reflexelor noastre naturale. Actorul japonez de No poate perfecționa un singur gest în câteva decade, iar balerina va asuda ani de zile pentru a-și dezvolta un perfect control muscular. Însă toată

virtuozitatea actorului de No nu va însemna mare lucru dacă tehnica sa stilizată nu dezvăluie altceva decât o simplă tehnică stilizată.

Această artă extrem de controlată trebuie să pară privitorului într-un anume sens spontană. Cunoscătorii acestei forme specializate de spectacol pot observa imediat scânteia de alertă care accelerează fiecare gest antic. Diferența de calitate dintre o interpretare și alta nu stă numai în tehnică ci și în fluxul de viață care face ca tehnica să apară invizibilă: ani întregi de pregătire trebuie să pară a se evapora în văpaia vieții.

Adevărata virtuozitate are generozitatea de a dispărea și a nu-și asuma nici un merit.” (Donellan, 2006, 16)

Ceea ce este comun la toți este: existența unui sistem personal, consecvent, îmbogățirea permanentă a materiei de predat și individualizarea metodelor.

Cercetarea mea se bazează în primul rând pe improvizație, pe acele posibilități creative, care provin din această metodă inspiratoare, le formează, le modelează, le descoperă – împreună cu studenții participanți la această activitate.

Prin această lucrare (care este un extras din întreaga mea activitate de cercetare, referitor la animație) încerc să propun (și) un manual de practică, care ne ajută în predarea bazelor formării artiștilor păpușari.

Jocurile propuse sunt inspirate din exercițiile pentru mâini ale artistului păpușar Lehel Óhidy, studiile lui Yves Joly, pedagogia teatrală elaborată de Michael Checkhov, Robert Cohen, Keith Johnstone, K. S. Stanislavski și nu în ultimul rând din moștenirea spirituală a d-nei Ildikó Kovács.

Exercițiile de mai sus sunt un punct de plecare spre acele exerciții originale, care au fost experimentate și testate de către mine, și care alcătuiesc miezul lucrării.

În descrierea exercițiilor prezint separat faza de pregătire, activitatea propriu-zisă precum și observațiile legate de exerciții.

În același timp fac o distincție între exercițiile individuale și cele de echipă, precum și între exercițiile cu muzică și cele, la care se introduc diferite opere de artă.

După observațiile generale introducerea mai cuprinde și principiile de elaborare și instrucțiunile de utilizare a tezei propriu-zise.

În continuare se găsesc principalele capitole ale lucrării, în care prezint teme legate de mâini, materiale textile, materii prime, obiecte și role de burete, și în cazul fiecărei teme fac câteva propuneri în ceea ce privește învățarea diferitelor tehnici folosite de păpușari.

În capitolul dedicat școlii mâinilor (**Mâna – școala sentimentelor [animație cu mâini]**) studiez posibilitățile unuia dintre cele mai la îndemână obiecte folosite de păpușari, prezentându-l cititorilor acestei teze.

Pentru fiecare om prima jucărie sunt mâinile. Deja la această vârstă fragedă mâna este primul lucru, pe care vrem să-l cunoaștem, care ne distrează, mai târziu primele jocuri de copii se leagă de această parte a corpului nostru, și mâinile reprezintă una dintre principalele (dacă nu chiar cele mai importante) condiții tehnice ale animației.

Cum spunea și Obrazțov:

„Petrușca al nostru și Guignol-ul francezilor și Punch-ul englezilor și orice altă păpușă jucată pe mână se compune în principiu numai din două elemente: o mână de om și un cap de păpușă.

Asemenea păpuși nu au trup.

Au numai îmbrăcăminte: scoateți mâna din ea și păpușa dispare, și invers: scoateți haina de pe păpușă să rămână numai mâna cu capul pe deget, și păpușa rămâne păpușă.

Nu numai că-și păstrează dar își mărește chiar calitățile scenice.

Sunt conștient de acest lucru ori de câte ori fac un cap de păpușă din argilă sau din plastilină și, vrând să-i controlez mărimea, macheta, expresivitatea profilului, trag pe deget capul neterminat încă, fără nici un fel de halat sau haină.

Iese totdeauna o ființă nemaipomenit de vie și a fi vie înseamnă pentru păpușă a îndeplini una din cele mai importante cerințe scenice.” (Obrazțov, 1952, 224-225)

Cu ajutorul exercițiilor propuse în această lucrare încerc să-i duc pe studenții participanți la acest curs înapoi în acele vremuri, când încă mai cunoșteau acele trăiri și

experiențe prin pipăire-atingere-joacă, care din păcate sunt date uitării când devenim adulți.

De fapt îi duc înapoi la începuturi, de unde am pornit, când ne uitam cu mirare la tot ce întâlneam în calea noastră, la acea stare, pe care fiica mea, Rebeka a descris-o corespunzător, ca fiind acele vremuri, când „a vrut să vadă cu mâinile”.

După aceste gânduri de introducere urmează o serie de idei despre tehnicile de mâini aplicate de actorii păpușari. Prezint în linii mari toate acele posibilități, care se ascund în mâinile noastre, și propun o serie de exerciții pentru învățarea acestora, prin care aceste capacități pot fi valorificate la maximum.

Desigur procesul de lucru este constant, ține pe tot parcursul vieții, se realizează cu devotament, necesită perseverență, deoarece consider, că această formare – poate să fie vorba despre orice ramură a artei – nu se termină la absolvirea „școlii”: ea trebuie să fie eternă.

Vorbesc despre exprimarea sentimentelor cu ajutorul mâinilor într-o parte separată a tezei.

Însă nu cred, că acest drum ar fi cu sens unic.

Mâinile nu numai că exprimă, dar ele mai și recepționează, de aceea în această comunicație este tot atât de important să fim „deschiși” prin mâinile noastre spre orice experiență a pipăitului. Deoarece noi nu putem exprima autentic cu mâinile noastre acele lucruri, pe care le respingem. Dacă nu lăsăm, ca mâinile noastre să trăiască acele sentimente, noi nu le vom putea exprima niciodată într-un mod absolut sincer.

Poate că de aceea a spus Obrazțov, că „un artist păpușar are două inimi, una în piept și una în mâini”.

Pentru realizarea acesteia propun aplicarea unei metode numite de mine „transpunerea centrului de gravitație”, o serie de atitudini, susținută și de diferite exerciții.

„Mâinile mele nu au nici o particularitate fizică deosebită și de fapt toți oamenii au în mâini imense posibilități de expresie.

Trebuie numai să folosească această expresivitate, să recunoască posibilitățile specifice ale mâinii de a reprezenta ceva sau pe cineva.

Trebuie să-ți simți mâna ca pe o ființă aparte, în afară de tine, după cum orice mânuitor de păpuși simte păpușa ca pe o ființă deosebită cu toate că el e acela care o pune în mișcare.” (Obrazțov, 1952, 237)

Gestul ocupă un loc deosebit în arta actorului păpușar. Pentru învierea unor obiecte neînsuflețite nu sunt suficiente gesturile obișnuite, de toate zilele.

Gesturile chiar foarte expresive utilizate în teatru pot fi ineficiente, micșorându-se lângă gesturile solicitate de păpușă.

„Întrucât mâna nu face decât să schițeze, iar nu să reprezinte un corp omenesc, iar capul păpușii nu face decât să schițeze, iar nu să reprezinte un cap omenesc, se pune întrebarea cum poate o astfel de păpușă să devină actor, din moment ce arta actorului este, mai mult decât oricare alta o artă pur reprezentativă.

Într-adevăr, privind o asemenea păpușă în starea ei statică ai impresia că ea nu va putea reprezenta un om real, fie și numai pentru că trupul ei are parcă patru brațe – unul deoparte (degetul meu cel mare) și trei de partea cealaltă (mijlociul, inelarul și degetul mic).

Această aparentă neasemănare cu omul dispare însă de îndată ce vezi păpușamână în acțiune. Pentru că acțiunea redă nu atât mișcarea mecanică a omului, cât esența ei emotivă.

Mișcările obiectelor neînsuflețite sunt lipsite de elementul emoției, în schimb mișcările oricărei ființe vii se deosebesc tocmai prin faptul că sunt determinate de emoții.

De aceea tocmai expresivitatea emoțională a mișcării constituie momentul hotărâtor în reprezentarea omului viu cu ajutorul păpușii. Și din moment ce mâna-păpușă are acest dar de expresie, înseamnă că imitând omul în mișcare, ea va izbuti să-i semene cu toată lipsa ei aparentă de asemănare și cu tot caracterul ei convențional.

Mâna omului având – prin mișcările fiecărui deget – o mare și exactă putere de expresie, mâna-păpușă poate reda și ea emoțiile omului, și nu numai în trăsături generale ci în cele mai fine nuanțe ale diverselor sale stări sufletești.” (Obrazțov, 1952, 226)

Exercițiile cu gesturi sunt urmate de exercițiile pentru mâini în conformitate cu abordarea propusă de către Lehel Óhidy, după care prezint modurile de dezvoltare a fanteziei prin munca mâinilor.

Dat fiind faptul că fantezia este de mare importanță în crearea experiențelor trăite în teatrul de păpuși, trebuie să știm, că doar tehnica simplă nu are suflet, dacă fantezia nu umple cu viață mișcările efectuate chiar și cu o precizie extraordinară.

Noi ca artiști și pedagogi trebuie să știm, că trebuie să exercităm o anumită influență și asupra fanteziei creatorului, căci degeaba activăm propria noastră fantezie, dacă nu deschidem porțile lumii interioare de iluzii a spectatorului.

Din fericire fantezia ține de acele capacități, pe care le putem dezvolta cu ușurință, astfel ca și în celelalte cazuri observațiile teoretice sunt urmate de o serie de exerciții.

În ultima parte a capitolului vorbesc despre „îmbrăcarea” – pictarea mâinilor. Atrag atenția tuturor asupra cerinței, conform căreia pictarea mâinilor nu înseamnă acoperire, ci mai degrabă evidențierea posibilităților deosebite.

Așa cum și machiajul actorului nu acopera ci în primul rând descopă caracteristicile personajului.

Această parte este bogat ilustrată.

Cel de-al doilea capitol ne invită în lumea materialelor textile.

În lumea acelor materiale, care au un rol determinant în viața păpușilor, de vreme ce acestea conțin deja nenumărate mesaje, care așteaptă să fie decodate.

Datorită acestei caracteristici, pe baza metodei studiate și propuse de mine, utilizăm materialele textile conform dimensiunilor și stării lor originale.

Este foarte important ca pe tot parcursul acestei etape pedagogice să nu le modificăm, să nu le tăiem, să nu le coasem și să nu le lipim, ci doar să ne jucăm cu ele, exploatând toate posibilitățile ascunse în ele.

Ca baza teoretică a acestei lucrări, înainte de exerciții mai vorbesc despre mesajele și energia materialelor, precum și despre puterea iluziei declanșate de ele.

De fapt despre acel proces care este imperativ necesar la începutul fiecărei creații: momentul observării „sufletului” materialului care urmează să fie animat.

„Animația este o artă de sinteză al cărei element de expresie fundamental este o reprezentare plastică animată.

Creatorii din acest domeniu trebuie să aibă atât calitățile unui plastician cât și pe cele ale unui actor și un talent special care le permite să se exprime prin intermediul unui instrument de expresie care este păpușa.” (Pepino, 2002, 78)

În acest capitol definesc și cea mai semnificativă condiție (pe care o consider valabilă și aplicabilă) a tehnicii mișcării păpușilor, conform căreia obiectul mișcat, trezit la viață trebuie întotdeauna animat cu deplin devotament și cu două mâini.

Numai astfel putem învia obiectul neînsuflețit, astfel putem invoca un miracol.

Evident enumăr și situațiile care sunt exceptate de la această regulă, de exemplu cazul teatrului de păpuși de bâlci, unde păpușarul de multe ori lucrează concomitent cu două păpuși, câte una pe fiecare dintre mâini.

Tot în acest capitol pun în evidență faptul, că obiectul animat trebuie socotit drept partener. Să nu-l tratăm de sus, să nu ne lăudăm cu superioritatea noastră, pentru că atunci dispare magia și spectatorul va vedea o persoană, care manipulează un obiect, nu se naște efectul teatrului de păpuși și al animației vioaie.

În următoarea parte a capitolului studiez relația dintre muzică și materialul textil, încerc să analizez și să descopăr toate acele posibilități, care se ascund în lumea complicată a materialului și a sunetelor. Evidențiez caracterul primar al muzicii, deoarece experiența artistică oferită de materialele textile are un efect similar.

Figurile textile înviate în fața ochilor noștri exercită un efect asupra sentimentelor noastre elementare, nesolicitând codificare și decodare.

Recepționarea este instantanee și are un efect primar.

Într-un alt subcapitol studiez efectul muzicii asupra actorului păpușar. Așa cum simbioza muzicii și a materialului pus în mișcare captivează spectatorul, nici actorul păpușar nu se poate sustrage de sub influența acestora. De aceea consider, că exercițiile cu materialele textile realizate cu muzică reprezintă una dintre cele mai importante etape

ale formării profesionale: eliberează cheful de joacă al actorului, multiplică energia consacrată acestei activități, intensifică puterea de concentrare.

Practic: ele sunt inevitabile.

Observațiile teoretice sunt urmate de o serie abundentă de exerciții, iar pe lângă exerciții menționez și piesele muzicale propuse și utilizate de mine.

Materialul muzical are un caracter informativ.

O parte separată este consacrată descrierii păpușilor antropomorfe din materiale textile.

Crearea acestor păpuși este foarte simplă și ajută vizibil studenților: ei pot deveni adevărați artiști păpușari în fața colegilor lor, deoarece cu ajutorul unor legături și materiale înfășurate în jurul mâinii ei pot crea în doar câteva secunde niște figuri vii, folosind materialele textile, care le stau la dispoziție.

Pentru a-i putea ajuta și mai mult în strădania lor, descriu în detalii tehnica manufacturării acestor păpuși antropomorfe din materiale textile.

Strâns legat de această parte a lucrării apare și descrierea unuia dintre cele mai spectaculoase și magnifice tipuri de păpuși, păpușa bunraku.

Bunraku este cea mai cunoscută formă de teatru de păpuși tradițional al teatrului de păpuși japonez. A avut mare influență asupra teatrului de păpuși european.

Păpușile bunraku sunt de mari dimensiuni (în jur de 1,50 metri) și sunt animate în general de trei păpușari. Unul care mănuieste capul, care poate să aibă elemente mobile: ochii, sprâncenele și falca, altul mâna stângă și al treilea păpușar picioarele.

Stilul mișcării păpușii este una realistă care se sincronizează perfect cu replicile personajelor care sunt rostite de un recitator-cântăreț care vorbește în locul tuturor personajelor dar este în aceeași timp și comentator-povestitor.

Desigur este imposibil să prezint toate aspectele acestui tip de păpușă, de vreme ce și actorii bunraku îl studiază cel puțin treizeci de ani, dar munca intensivă cu păpușile antropomorfe din materiale textile oferă oricum o ocazie excelentă în prezentarea elementelor de bază.

Totodată exercițiile prezentate sunt o excelentă oportunitate pentru perfecționarea unor elemente de bază, cum ar fi: atenția distributivă, puterea de concentrare, capacitatea de a lucra eficient cu partenerul etc.

O următoare parte a capitolului consacrat materialelor textile prezintă ilustrarea unor opere de artă cu ajutorul materialelor.

Ca și în cazul pieselor muzicale, operele de artă recomandate au un caracter informativ.

Cercetările mele au dovedit, că prin aceste opere de artă dobândirea cunoștințelor legate de animarea materialelor textile s-a realizat cel mai eficient. Acest lucru nu înseamnă însă, că prin utilizarea altor picturi sau prin adoptarea altor abordări n-am putea ajunge la un rezultat semnificativ, rapid și aprofundat.

Ultima parte a celui de-al doilea capitol cuprinde trezirea la viață a unor personaje cu ajutorul materialelor textile. În aceste jocuri dăm viață unor personaje din opere dramatice – numai prin utilizarea materialelor, care ne stau la dispoziție, iar la sfârșit, în ultimul exercițiu putem chiar să realizăm mici scenete cu păpușile fabricate de noi din materiale textile.

Cel de-al treilea capitol al tezei de doctorat cuprinde descrierea cercetării acelor materii prime, care pot fi folosite în teatrul de păpuși.

Materiile prime reprezintă unul dintre cele mai eficiente moduri de dezvoltare a creativității, întrucât avem nevoie de o atitudine într-adevăr creativă să putem „zări sufletul”¹ obiectelor neînsuflețite.

„În ce constă esențialul, elementul fundamental al oricărei îndeletniciri artistice?

Cred că esențialul este să știi să vezi. Să privești viața din jurul tău în toate manifestările ei. Să vezi tot ce e însemnat, ca și ceea ce la prima vedere pare lipsit de însemnătate, întâmplător.

Să știi să înregistrezi ce ai văzut, să înțelegi strânsa împletire dintre mare și mic, să-ți dai seama că un lucru mic cuprinde adesea lucruri mari și că dimpotrivă, uneori într-unul mare nu găsești decât un lucru mic, neînsemnat.

Să înveți să faci opere de artă fără să știi să înțelegi viața, nu e cu puțință.

¹ Aluzie la Michelangelo, care întotdeauna alegea materiile prime, după ce și-a văzut opera de artă în ele.

Cu cât omul de artă vede mai multilateral viața, cu atât și generalizările lui sunt mai bine sintetizate și cu atât mai luminos se exprimă ele în imagini.” (Obrazțov, 1952, 274-275)

Primii pași în școala materiilor prime se fac prin cunoașterea culturii vernaculare. Perceperea acestei lumi trezește în noi capacitatea de a pătrunde în miezul lucrurilor, după care, lăsându-ne fantezia să-și ia zborul, va fi mult mai ușor să creăm diferite figuri din diverse materii prime.

Dar materiile prime nu ne ajută doar în dezvoltarea acestei capacități, ci ele acordă un ajutor eficient și în formarea unui limbaj specific teatrului de păpuși.

Lărgind câmpul nostru vizual, aspectele legate de evaluare și percepție, ele îmbogățesc „vocabularul” nostru de animație, prin intermediul lor pășim spre universalitatea umană, deoarece cu cât ne scufundăm mai adânc în sfera materiilor prime, cu atât mai evident va deveni universalitatea acestora.

În lucrarea mea mă opresc asupra acestei comori colective a omenirii, când vorbesc despre jocurile de copii comune descoperite în diferitele regiuni ale lumii. Acest lucru este extrem de important, deoarece prin acest fapt descoperim că tradiția deși ne leaga de o anumită cultură, de fapt este universal valabilă, și în esență ne conduce către miezul existenței umane.

În următoarea parte descriu latura practică a metodei mele, prezentând acei primi pași, fără de care este de neînchipuit stabilirea relației creative cu lumea materiilor prime.

După exercițiile introductive analizez relația dintre materiile prime și teatrul de animație, precum și efectul dublu al acestora asupra dezvoltării copilului. Prin urmare accentuez în special efectul materiilor prime de creare a jocului: dacă avem o atitudine onestă și acceptăm materiile prime ca partener egal, atunci sigur se va deștepta homo ludens în noi: mai întâi pipăim doar obiectul din mâna noastră, după care, nu peste mult timp ne vom apuca să ne jucăm cu uitare de sine.

În acest capitol ne vom întâlni cu un alt aspect privind actorii păpușari, și anume poziția actorului păpușar și a păpușii cu privire la crearea vizibilității. Având în vedere dimensiunea mică a obiectelor, poziția lor pe scenă apare ca o cerință fundamentală.

Adică acea cerință, ca animatorul să nu acopere niciodată obiectul animat, el trebuie să se străduiască de fiecare dată să ofere spectatorului cât mai multe experiențe vizuale, ca efectul teatral să ajungă neștirbit la public.

Referitor la această cerință fundamentală am cercetat mai multe tehnici utilizate de păpușari, iar după descrierea teoretică a muncii, prezint și câteva tehnici tradiționale de manufacturare a acestor păpuși.

În realizarea acestei părți m-am bazat pe lucrările mele practice de cercetare. În descriere m-au ajutat foarte mult propriile mele experiențe, faptul, că de mai mulți ani organizez și mă ocup de astfel de activități: diferite activități meșteșugărești în casa de joacă pentru copii, ateliere de confecționare de păpuși pentru copii de grădiniță și copii din clasele primare.

Descrierea confecționării păpușilor din materii prime rămâne mult în urma experienței practice, dar în materialul anexat putem urmări – chiar și dacă în mici fragmente – tot ce am realizat-experimentat-cercetat în acest domeniu împreună cu studenții mei.

Și în acest capitol consacrez o parte prezentării relației dintre materiile prime utilizate și muzica, semnalând în același timp, că există pericolul, ca (făcând progrese în materia cursului) îndemnul să fie mai mare de a crea spectacole mici cu trezirea la viață a materiilor prime.

Să nu ne grăbim, să nu anticipăm evenimentele, întrucât suntem doar la începutul drumului nostru!

Desigur tentația e mare, pentru că – așa cum ne arată și exemplul dat în acest capitol² – animarea materiilor prime prin utilizarea unei tehnici potrivite are un efect elementar.

Ultima parte a celui de-al treilea capitol cuprinde descrierea cercetării animării obiectelor cu text.

Ca și în cazul pieselor muzicale și al operelor de artă, textele propuse au un caracter informativ, servesc doar ca un pretext în prezentarea metodei și nu reprezintă un scop de urmat.

² Spectacolele Hotelului Modern din Olanda.

Cel de-al patrulea capitol cuprinde cercetarea animării obiectelor. A acelor obiecte, care au fost fabricate cu un alt scop, care în primul rând sunt obiecte uzuale și care devin personaje în situații dramatice doar cu ajutorul fanteziei creative.

Fiecare obiect deține capacitatea de a deveni o păpușă, trebuie să lăsăm însă, ca fantezia noastră să-i dea viață, să-l înzestreze cu acele trăsături umane, care pot fi descoperite în el.

Și în cazul animării obiectelor cerința fundamentală este regula formulată de către Ildikó Kovács în una dintre proclamațiile sale, citată și în acest capitol:

*„PĂPUȘA este purtătorul nemuririi
Un simbol uman, încremenit în timp.
Se uită fix – își țintuiește privirea pe noi.
Este o privire cercetătoare, exigentă?
Incrimatoare?
Asociativă?
Provocatoare?
Pătrunzătoare?
Promițătoare?
Nu este o statuie, nu este o imagine,
Este o PĂPUȘĂ!
Se ascunde în ea miracolul, promisiunea trezirii la viață.
Starea pregătită de a se mișca din amorțeală.
Această promisiune creează tensiune, promisiunea unui MIRACOL, a unei
MAGII!
În ea se află însă și amenințarea!
Ca în toate simbolurile cultice.
Are putere magică, și ca toate puterile magice, aceasta poate să fie dăunătoare,
dacă ajunge în mâinile unui șarlatan bănuitor, nepriceput, manipulator!
PĂPUȘA se răzbună împotriva dezinteresului, cinismului, profanării și în loc de
miracol devine un obiect ... ”³*

³ In: *Art-Limes* II-III., *BÁB-TÁR*, Tatabánya, 2006, p. 98

În următoarea parte a capitolului analizez de ce este important să păstrăm starea originală a obiectelor, de ce să nu le modificăm. În același timp ofer niște puncte de reper în descoperirea personalității obiectelor și în învierea trăsăturilor individuale.

Mijloacele și aspectele menționate reprezintă doar o mică parte din toate acele posibilități, care pot fi realizate prin mișcări, ritm și sunete, întrucât acestea par a fi nelimitate.

Mai mult decât atât ele pot fi chiar total opuse.

În cele ce urmează va veni vorba despre situațiile, în care putem să dăm viață „personajelor” în cadrul exercițiilor de animare a obiectelor. Să ne ferim de prea multe explicații, să avem încredere în principiul „mai puțin înseamnă mai mult”, în puterea simplității și a simbolurilor.

Să nu uităm însă, că acele informații sau idei care ne sunt perfect clare și explicite poate că nu vor putea fi transmise prin obiect spectatorilor, care dețin mult mai puține informații.

În această parte menționez și o altă trăsătură a teatrului de păpuși, și anume capacitatea sa de caracterizare. Acel proces, prin care tocmai cu exagerările sale obține efectul „real”.

Sau tocmai prin faptul, că ne călăuzește în lumea umorului.

Desigur și în acest caz, moderația este o cerință obligatorie. În lucrarea mea atrag atenția asupra acestei cerințe în mai multe rânduri.

După o scurtă prezentare practică, pe lângă jocul pe masă necesar animării de obiecte, menționez tehnicile de manipulare a marionetelor și a păpușilor pe băți (accentuând încă o dată necesitatea mișcării păpușilor cu două mâini) și așa-numita tehnică mixtă.

După ce descriu detaliat acele aspecte, pe baza cărora putem să creăm păpușile din obiectele alese de noi (conform formei, dimensiunilor, materialului, culorii și structurii acestora), recapitulez caracteristicile generale ale exercițiilor de animare a obiectelor. Ținând cont în tot acest timp de delimitarea organelor senzoriale, de închipuirea mișcării obiectului animat, de vocea și modul de exprimare al obiectului

animat, de explorarea formelor de comunicare a obiectelor trezite la viață și de crearea unor personalități.

Ca și celelalte exerciții, exercițiile de animare a obiectelor sunt exerciții individuale, de echipă și realizate cu muzică.

Tema celui de-al cincilea și în același timp al ultimului capitol este cercetarea rolei de burete, care întruchipează principiul „totul aflat în nimic”, de aceea am dat acestei părți subtitlul „școala creării caracterelor teatrale”.

Rola de burete este un obiect, care are un diametru de 10 cm și o lungime de un metru, este realizat din burete, acoperit cu un material alb și flexibil.

Datorită trăsăturilor sale fizice ea poate fi ușor manipulată, este flexibilă și neutră.

Mișcăm rola de burete întotdeauna cu două mâini. Buretele este extrem de maleabil: pliabil, ușor de sucit și înnodat.

Forma creată se păstrează fără prea multe eforturi, dar dacă este nevoie, printr-un proces exact și ușor de controlat putem să creăm diverse noi variante.

Flexibilitatea buretelui este un feedback foarte util pentru actorul păpușar: tensiunea formată în material reprezintă un punct de reper în reproducerea exactă sau în păstrarea îndelungată a unei forme create. Deținerea constantă a controlului asupra energiei acumulate în rola de burete solicită o atenție divizată din partea actorului păpușar.

O mică neatenție, o greșală tehnică și rola de burete sare din mâinile păpușarului, începe să se miște independent, după care se oprește. Dacă se întâmplă așa ceva, acest eveniment înseamnă încetarea, „moartea” ființei create din rola de burete.

Mișcarea rolei de burete înseamnă manipularea conștientă (cu două mâini) și permanent controlată a acesteia.

Putem să folosim elasticitatea materialului, mișcărilor sale specifice, tremurătoare, vibrante, mai mult decât atât trebuie să folosim aceste caracteristici în munca noastră, dar numai atunci, dacă avem grijă s-o controlăm în fiecare minut, îmbogățindu-ne astfel posibilitățile de joacă.

Rola de burete este neutră și are o formă extrem de simplă. Culoarea sa albă încearcă să accentueze tocmai acest lucru.

Un alt motiv tehnic în alegerea culorii este, că ființa creată din rola de burete poate fi foarte bine aplicată în tehnica teatrului negru. Poartă o semnificație minimă, dar este cu atât mai potrivită în realizarea ideilor păpușarului.

Putem chiar să spunem, că acest obiect este *actorul perfect*, care poate să se identifice cu un rol, păstrând din trăsăturile sale civile doar minimul absolut necesar. Acestui fapt se datorește cheful de joacă și de experimentare al actorului păpușar, care manipulează rola de burete, un chef, prin care cele mai îndrăznețe idei și fantezii ale păpușarului dobândesc o formă materială.

Prin intermediul acestui obiect sentimentul de succes al actorului păpușar se intensifică, deoarece tot ce creează, provine din ființa lui, din „lăuntru” său, toate ideile sale, ritmul său, energia sa, umorul său, sensibilitatea sa, gândurile sale cele mai ascunse se materializează în rola de burete.

Analizând din punctul de vedere al spectatorului, procesul este de asemenea unic, întrucât nici el nu obține nimic pregătit, fantezia lui poate să-și ia zborul deopotrivă în lumea sigură creată prin regulile precis stabilite ale jocului.

Astfel se naște interpretarea individuală autentică a experienței teatrale, prin intermediul căreia spectatorul va participa și el activ în acest proces, ca prin acest mod să aibă și el parte de experiența catartă oferită de teatru.

„Cine este Păpușa? O ființă cu legile ei autonome. Ea este Păpușa cu P mare. Este un semn, o ființă magică, cu putere magică. Această putere pornește din miracolul învierii materiei moarte, când păpușa prinde viață. Dar acest miracol se produce doar atunci când actorul păpușar crede în viața păpușii. Dacă acest crez lipsește din jocul păpușarului, atunci totul se rezumă, se degradează la mânuirea tehnică-funcționărească a păpușii, pierzându-se forța artei noastre specifice.

Dar dacă reușim să celebrăm ritualul artei noastre, putem descoperi posibilitățile lui infinite în zborul liber al fanteziei, al imposibilului, al creării, făruirii unor lumi miraculoase, nemaivăzute, putem hoinări în spațiul spiritului: păpușa noastră posedă forța râsului și a plânsului.” (Ildikó Kovács, 2000, 64)

După descrierea rolei de burete vorbesc despre ființele fantastice create din acest obiect. Scot în special în evidență trei variante tehnice, cu ajutorul cărora aceste ființe prind viață.

După exercițiile inițiale atrag atenția asupra celor mai importante trăsături ale ființelor create din rola de burete, accentuând acele greșeli, care în acest caz apar frecvent: lipsa organelor senzoriale, comunicarea unilaterală, inconsistența etc. Propun o serie de exerciții pentru eliminarea acestora.

Dat fiind faptul, că rolele de burete reprezintă baza creării figurilor de teatru, consacrez o parte separată cercetării și prezentării gesturilor recurente (în cadrul acestora a gestului de bază), descrierii sunetelor repetate, precum și jocurilor de statut, care reprezintă una dintre bazele comunicației.

Deoarece rola de burete este foarte utilă în prezentarea exercițiilor realizate cu muzică, descriu mai multe activități similare bogat ilustrate.⁴

Un aspect important în exercițiile cu rola de burete este faptul, că în acestea apar mugurii spectacolului de păpuși, de aceea aceste exerciții sunt perfect potrivite pentru debutul în fața unui public, dar și pentru stimularea încrederii în sine a studenților.

În ultima parte a capitolului prezint tehnica manipulării păpușii creată împreună din rolele de burete. Aceste jocuri oferă niște posibilități extraordinare în formarea unei echipe, în dezvoltarea atenției distributive – de fapt în dezvoltarea tuturor acelor capacități, care sunt de primă necesitate în realizarea procesului creativ teatral (în caz particular, al teatrului de păpuși).

Capitolele sunt urmate de materialul anexat, un număr de cincizeci de pagini de ilustrații și lista exercițiilor.

La sfârșitul lucrării se găsesc bibliografia și sinteza prezentei teze de doctorat.

⁴ Am făcut multe referiri la materialul anexat bogat pe parcursul întregii lucrări. Acest material este dovada obiectivă a propriilor mele exerciții, dar în același timp este și martorul lucrărilor de explorare derulate cu studenții mei din Târgu Mureș, lucrări, pe care încă le mai efectuez cu studenții mei din Cluj-Napoca.