

**O PERSPECTIVĂ ASUPRA TEATRULUI DE STRADĂ ÎN CONTEXTUL
EUROPEAN CONTEMPORAN AL ARTELOR SPECTACOLULUI**
A Perspective On Street Theatre in the Contemporary European Context of Performing Arts

**Ion M. TOMUȘ, Assistant Professor Ph.D.,
“Lucian Blaga” University of Sibiu**

Since the beginning of theatre, this form of art has been extremely close to the urban environment, one of the favourite performance places being the street/public square. Starting with the Dionysia festivals, moving on to the Floralia and the Vinalia ones, theatre performance gradually evolved, engaging the performers' energies, but also the energy of an audience who proved more and more interested in theatre being performed in the street. After the gloomy Middle Ages, when theatre, although present in the street, served the purposes of the Catholic Church, beginning with the Renaissance, street performance reached elaborate refinement through commedia dell'arte, which triggered complex processes of perfecting the actor's art technique. Due to the diversity of the means of artistic expression, in the present study we shall analyse two perspectives: firstly, the street performance spectator enjoys greater freedom than the one in the performance hall, always having the possibility to leave the performance space, which commits the performer to a different type of involvement in the artistic act. Secondly, we shall analyse how street theatre proved one of the main factors that contributed to 'furnishing' the European urban spaces with an always vibrant form of art, especially in the context of the International Theatre Festival in Sibiu.

Keywords: theatre, city, festival, actor, ritual

Plecând de la premisa că originile artistului și ale interpretului pot fi regăsite figura șamanului, mulți practicieni de azi au nostalgia unei forme de expresie artistică care să conțină semnificații spirituale pentru public. Astfel, conexiunea dintre practicile șamanului și activitatea actorilor contemporani este indirectă, pe când legătura dintre aceștia și cei care oferă divertisment este mult mai puternică, datorită desacralizării societății occidentale. De asemenea, trebuie avut în vedere și motivul pentru care oamenii simt nevoia să joace teatru în locuri nepotrivite, cum ar fi străzile, piețele publice sau parcurile. În afară de tradiția occidentală din acest sens, care coboară direct din misterele medievale și traversează *commedia dell'arte*, trebuie spus că toți cei care au încercat această formă de teatru au fost de acord că atunci când au făcut-o pentru prima dată a fost foarte dificil, chiar și pentru actori cu mare experiență în sala de spectacole, deoarece situațiile sunt foarte expuse. Dincolo de recompensa financiară, mai este nevoie de o răsplată de ordin estetic și intelectual: interpretii trebuie să simtă plăcere în ceea ce fac, altfel spectacolul ar deveni repede mecanic și rece. Unul dintre motivele invocate des este eliberarea de rutină, spontaneitatea și posibilitatea de a călători, dar și șansa excelentă de a întâlni oameni noi și medii artistice diverse.

Astfel, pentru început, este esențial să plecăm de la premisa unei concurențe subterane care există între teatrul de interior și cel de exterior. La începutul sfârșitului al XX-lea, s-a impus o transformare a teatrului: formele *mainstream* au avut din ce în ce mai mult de luptat cu tehnologia modernă a filmului, ceea ce a dat naștere unei adevărate industrii de spectacole de exterior, aflate la frontiera dintre divertisment și artă, ceea ce a dus la o dificultate majoră

în stabilirea granițelor dintre public și interpret, sau dintre spectacol și eveniment social. Ceea ce este foarte important la teatrul de stradă nu este faptul că nu are un acoperiș deasupra, ci că este foarte departe de structura predefinită a unei clădiri în care se află un teatru.

Evident, dezvoltările genului au iscat și multe prejudecăți, căci presa este mult mai interesată să comenteze teatrul de interior, iar profilul mediatic șters al teatrului de stradă înseamnă că actorii, care sunt orientați spre un succes imediat și rapid, nu vor fi mulțumiți să joace pe stradă. Dezvoltarea continuă a teatrului de stradă a demonstrat mereu cât de necesară este această formă de expresie artistică și că rolul lui poate să devină și mai important în viitor. De fapt, este o consecință a „democratizării” artei, ca rezultat al schimbărilor politice și economice din societatea de consum, dar și a transformărilor majore prin care a trecut arta, prin intermediul filmului, televiziunii și radioului.

Un alt factor care a favorizat dezvoltarea teatrului de stradă, rar menționat, dar prezent mai ales printre artiștii care performează singuri, are în vedere tehnicile de a manipula mulțimea, care pot fi extrem de seducătoare pentru un actor: interpretul repetă un semn, prin care se declanșează uralele și aplauzele, apoi încurajează publicul să repete uralele, până la împlinirea efectului. Mai târziu în spectacol, interpretul poate să facă din nou un semnal către public, declanșând sau oprind aplauzele. Un simplu gest făcut cu un deget poate anima mulțimi de sute de oameni. Spectatorii permit interpretului să își ia tot felul de libertăți: poate fi nepolitic fără să fie sancționat, iar oameni cu totul străini de actul artistic pot fi determinați să îndeplinească unele acțiuni pe care nu le-ar fi făcut în veci. Actorul de pe stradă descătușează în public un sentiment al puterii similar cu cel cu care operează, de exemplu, starurile rock în concertele cu zeci de mii de oameni în public, sau politicienii în discursurile lor.

Pe măsură ce spectacolul de stradă a evoluat, a apărut o adevărată industrie în jurul său: taxe, contracte, birocrație, iar meșteșugul devine din ce în ce mai bine așezat. Interpreții încep să opereze opinii publice, pot chiar să lărgescă conceptul publicului cu privire la teatru, sau să ajungă la spectatori care în mod normal nu pot ajunge în sala de spectacole.

În continuare, pentru a exemplifica, dar și pentru a proceda la o „desfacere” a mecanismului care pune în mișcare această formă specială de teatru, relativ necunoscută mediului cultural românesc, vom trece la enumerarea celor mai importante categorii de interpreți practicieni în zona teatrului de stradă. Așadar, la baza acestei piramide este *entertainer*-ul, care este definit ca o persoană care are ca scop să se facă plăcut de spectatori, fie făcându-i să râdă, fie impresionându-i cu abilitățile lor, cum ar fi arta de a jongla, acrobațiile sau scamatoriile. Publicului i se cere puțin, nu trebuie să se implice prea mult și nici să participe intelectual la spectacol¹. Dincolo de beneficiile financiare, mai sunt și alte efecte pe care *entertainer*-ii le obțin în peisajul urban în care se desfășoară spectacolul: produc plăcere, cu mijloace puține, unui număr mare de spectatori. Animația stradală este recompensată nu numai cu aplauze, dar și cu afecțiune și cu mulțumiri directe. Copiii, de exemplu, reacționează foarte direct și simplu în cazul acestui tip de spectacole de stradă, iar râsul publicului este un răspuns spontan, care nu poate fi falsificat. Funcția de bază a *entertainer*-ului este să fie facil și plin de bucurie, să adauge culoare și activitate efervescentă. De aceea, de multe ori ei sunt folosiți pentru a „decora” o altă activitate, pentru a amuza

¹Mason, Bim. *Street Theatre and Other Outdoor Performance*. Routledge, London & New York, 1992, p. 30

spectatorii în timp ce așteaptă sau fac altceva, ori chiar în timp ce își văd de activitățile lor zilnice, curente. Publicul este servit cu divertisment, iar actul teatral, redus la condiția sa minimală, vine în întâmpinarea potențialilor spectatori, care se dovedesc a fi, întotdeauna, numeroși.

Tradiția umilă și ușor de trecut cu vederea a amuzamentului facil poate fi desconsiderată, dar este important să se realizeze că transmiterea informațiilor și a tehnicilor de-a lungul secolelor a furnizat o sursă care a alimentat *commedia dell'arte* în timpul Renașterii și s-a canalizat mai apoi înspre circ, *music hall*, *vaudeville* și spectacol de varietăți, în timpul secolului XVIII și XIX. Odată cu declinul acestor forme de spectacol la sfârșitul secolului XX, tradiția este transmisă mai departe de către artiștii de stradă, ducând la interesul contemporan în „noul circ”, „noul spectacol de varietăți” și chiar „noua mimă”. Sfârșitul formelor de artă care pot fi încadrate cu precizie într-o anumită categorie și amestecul disciplinelor au început din nou să își lase amprenta pe teatrul contemporan².

Publicul teatrului de stradă este foarte variat și este evident că anumite categorii sunt mai dificil de provocat și se ajunge mai greu la veselie generală, situație întâlnită, de exemplu, în spațiul românesc, mai ales în primii ani de după 1990, când marea masă a consumatorilor de teatru nu era obișnuită cu astfel de experiențe artistice. În nici un caz nu se poate pune problema unei rezistențe în fața unei forme de teatru care este mai puțin familiară ci, evident, trebuie avută în vedere lipsa unei tradiții culturale coerente în acest sens, care să coaguleze energiile publicului.

Un alt aspect care ne interesează în acest stadiu al discuției teatrului de stradă este legat de atragerea publicului. Evident, potențialii spectatori sunt atenționați cu privire la evenimentele care îi pot interesa de către aparatul de *marketing* din jurul companiei care performează și vor fi prezenți, în număr mai mare sau mai mic, la ora și la locul desfășurării spectacolului. Chiar și așa, deoarece mulțimea de oameni are un caracter dinamic, artiștii de stradă au două strategii de atragere a publicului către spațiul de joc: prima presupune ca interpreții să fie gălăgioși, colorați și impozanți, iar a doua are în vedere crearea unor relații din aproape în aproape cu trecătorii, pline de subtilitate și de discreție. Amândouă tacticile pot fi folosite în cadrul aceluiași spectacol. Prima este în tradiția oratorului, care cheamă publicul, povestind despre ceea ce va putea fi văzut, presărând discursul cu glume. Este important să se realizeze un contact direct cu spectatorii din față, fără să fie scăpați din vedere cei din spate. Această tactică va crea un raport intim cu cei de aproape și va pune bazele solidarității cu cei mai îndepărtați, sau cu cei care s-au oprit din drumul lor. De multe ori, interpreții vor comenta și vor face glume pe seama celor care nu se opresc, ceea ce divizează publicul în „noi” și „ei”.

A doua tactică, de a relaționa cu fiecare dintre spectatori, se poate folosi de un joc de imitații, în care oameni cu diferite caracteristici neobișnuite, care sunt doar în trecere, pot fi „măscăriți” și chiar urmăriți, pentru câțiva pași. Astfel, pot fi aduși laolaltă foarte mulți spectatori, dar vor fi împrăștiați, ceea ce înseamnă că trebuie dirijați într-un grup compact. Altă metodă este aceea a angajării unei relații cu o persoană, cum ar fi execuția unei scamatorii: cazul este foarte folositor atunci când potențialii spectatori se simt intimidați de interpreți.

² Idem, p. 30

Ar mai fi o tactică, pentru companiile mari, bine organizate: la un moment dat, toți artiștii pot începe să joace, în locuri diferite, pentru a se angaja mai apoi într-o mișcare convergentă, prin care vor ajunge cu toții în același loc de joc, cu o buna vizibilitate pentru public.

În fine, ne mai interesează spectacolele de stradă de mare amploare, care sunt proiectate la o scară foarte mare, căci în contextul contemporan al teatrului de stradă. acestea sunt „vedetele”: publicul acestui tip de teatru poate fi foarte numeros: de la câteva mii, la câteva zeci de mii și este evident cum, la așa o scară, mulți spectatori vor fi la o distanță foarte mare de actori, ceea ce înseamnă că expresiile faciale nu mai pot fi distinse, iar vocea nu mai poate fi auzită fără amplificare, ceea ce reduce dimensiunea umană a spectacolului. Astfel, se recurge la coregrafii de grup, ori se folosesc catalige, pentru ca actorii să fie mai vizibili. Datorită distanței mari, este nevoie de imagini și mai mari care să înlocuiască trupul actorilor: păpuși mari, figuri gonflabile, ori focuri de artificii. Aici apare problema interesantă a trasării unor limite între eveniment și spectacol cu caracter dramatic și este nevoie de identificarea unui filon de teatralitate în ceea ce se prezintă publicului. Spre exemplu, marile parade militare funcționează după același principii, dar nu spun nici o poveste și conțin prea puține elemente teatrale - sunt doar demonstrații de sincronizare și de ordine sau disciplină. Problema artistică a teatrului la o asemenea scară largă este menținerea dramei din reprezentație, în condițiile în care scara umană este dominată de efecte vizuale uriașe.

Mai mult, spectacolele de acest tip pot fi organizate în două moduri. Primul se referă la un produs care să fie conceput special pentru un eveniment, de exemplu, festivalul de teatru, fiind strict legat de locul în care se joacă.

Spre exemplu, în acest caz, pentru o bună înțelegere a fenomenului, este esențial să analizăm peisajul teatrului de stradă de la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, la începutul anilor 2000, când au fost realizate o serie de spectacole special pentru a fi reprezentate publicului la deschiderea și la închiderea maratonului teatral. Motivăm alegerea de a discuta strategia îmbrățișată de către festivalul amintit mai sus prin argumentul că acesta este primul mare eveniment românesc care a înțeles cum teatrul de stradă poate mobila peisajul urban cu teatru. În același timp, prin Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, comunitatea locală a avut acces la unele dintre cele mai importante companii de gen din Europa, iar misiunea festivalului a fost deosebit de utilă: prin spectacolele prezentate publicului s-a format gustul pentru teatru al unei întregi generații. Unul dintre motivele pentru care direcțiunea festivalului a abordat o asemenea strategie, de a produce un eveniment și nu s-a recurs la soluția de a selecta un spectacol din străinătate este legat de condițiile financiare deosebit de complexe: „importarea” unui spectacol de stradă de mari dimensiuni, din străinătate (căci în România, din păcate, nici chiar acum nu există astfel de produse artistice) ar fi presupus un efort financiar imposibil de suportat de către organizatori, la acel moment din traiectoria festivalului sibian.

Pentru ediția din 2002, Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu a produs, în parteneriat cu Teatrul Radu Stanca, *Ioana d'Arc*, în regia lui M. C. Ranin. Pornind de la celebrul personaj istoric, s-a construit un spectacol grandios, care a pus în valoare Piața Mare a orașului Sibiu, bulevardul pietonal, laolaltă cu clădirile din jur, la balcoanele cărora s-au aflat actori care au recitat textul. Introducerea în atmosfera specială a spectacolului s-a făcut printr-o paradă la care au participat toți actorii teatrului, împreună cu studenții de la

Departamentul de Artă Teatrală și cu elevii unei clase de profil artistic a Liceului Onisifor Ghibu. Inspirat din dramaturgia lui Paul Claudel și Jean Anouilh, textul a culminat cu momentul arderii pe rug al Ioanei d'Arc (interpretată de Diana Văcaru), redat publicului prin plasarea interpretei pe o macara foarte înaltă, într-o baie de lumină, de efecte pirotehnice, care sugera violența sacrificiului și ridicarea la cer a spiritului luptătoare. Alegerea unei asemenea teme pentru un spectacol de dimensiuni atât de mari este cel puțin riscantă, căci marea masă de spectatori care au vizionat spectacolul era prea puțin familiarizată cu povestea acestui personaj emblematic pentru cultura franceză. Din păcate, publicul larg românesc știe prea puțin despre cine a fost personajul istoric Ioana d'Arc, așa că spectacolul a trebuit să convingă, în primul rând, prin efectele speciale. Cu toate aceste neajunsuri, legate mai ales de orizontul de așteptare al publicului sibian, momentul a fost un succes de necontestat în istoria festivalului de teatru de la Sibiu, publicul a fost foarte numeros (aproape zece mii de spectatori), iar reluarea spectacolului, la închiderea ediției din acel an, a confirmat reușita, căci spectatorii au fost prezenți în număr și mai mare.

Al doilea spectacol de stradă de dimensiuni foarte mari produs de festival a fost, în 2003, *Divina Commedia*, tot în urma unui parteneriat cu Teatrul Național Radu Stanca și tot în regia lui M. C. Ranin. De proporții similare, producătorii au ales să fructifice calitățile incontestabile ale unui *topos* special: lacurile sărate de la Ocna Sibiului, la 10 kilometri de Sibiu. Aici, în acest peisaj ciudat, acvatic, cu un relief sterp, cu valențe selenare, s-a reprezentat *Purgatoriul*, iar *Infernul* și *Paradisul* au fost jucate în Piața Mare a Sibiului. Alegerea Ocnei Sibiului ca loc de reprezentare pentru un asemenea spectacol mai are un set de semnificații care trebuie subliniate: este vorba despre deschiderea festivalului către comunitățile din jurul Sibiului, ceea ce, mai târziu, spre finalul anilor 2000, va deveni o preocupare constantă a strategiei artistice a festivalului. Astfel, un spectacol de exterior, de mari dimensiuni, beneficiază de cadrul unic al lacurilor sărate, dar este și o ofertă artistică extrem de consistentă pentru comunitatea rurală din imediata apropiere, care nu ar fi avut, altfel, acces la un asemenea produs. Interesul pentru astfel de zone, mai puțin favorizate cultural, s-a îmbinat în mod fericit cu exploatarea spațiului neconvențional de joc, iar rezultatul, spectacolul cu *Purgatoriul*, a fost una dintre cele mai intense momente ale ediției din 2003 a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu.

Și în 2003, pentru *Divina Commedia*, ca și cu un an înainte, în 2002, pentru *Ioana d'Arc*, gradul de risc era considerabil, căci, din nou, marea masă a spectatorilor (cea căreia i se adresează, de fapt, un asemenea eveniment artistic) cunoaște prea puțin despre estetica și semnificațiile complexe ale scriiturii lui Dante Alighieri. În plus, substratul dramatic al textului este mult mai diluat și pare, la o primă vedere, că se pretează mult prea puțin unei dramatizări și unei povești, chiar care să fie redată în condițiile teatrului de stradă. Cu toate acestea, și acest demers artistic a fost un succes, bazat, evident, în bună măsură, pe precedentul ediției anterioare.

În 2004 se încheie seria spectacolelor de stradă de mari dimensiuni produse special pentru festival, prin *Satyricon* și *Banchetul* (în regia aceluiași M. C. Ranin) iar concluzia este că, prin toate aceste spectacole, s-a format, definitiv, gustul publicului sibian pentru astfel de evenimente și, mai important, s-a configurat un orizont de așteptare care avea să fie rafinat și șlefuit de oferta fiecărei ediții care a urmat. În plus, s-a dovedit faptul că asemenea spectacole pot scoate în piețele publice ale orașului mulțimi mari de oameni, care contează foarte mult în

cifrele și statisticile sponsorilor, deci s-a putut face o pledoarie reușită pentru parteneriate care să vizeze strângerea de fonduri în acest sector al festivalului.

Încheiem expunerea privind o perspectivă asupra teatrului de stradă în contextul contemporan al artei spectacolului prin concluzia că acest fenomen face ca mediului urban să i se confere o atmosferă de sărbătoare, oferind vizibilitate, prin marile mase de oameni pe care le pune în mișcare, dar și educând categorii diferite de public. Chiar dacă, din păcate, este aproape complet ignorat de critica de specialitate românească, teatrul de stradă se bucură de o mare popularitate și beneficiază de o puternică dezvoltare, contribuind la mobilarea orașului cu evenimente artistice, venind mereu în întâmpinarea spectatorilor, îndemnându-i să iasă în stradă și să participe activ la actul artistic, creând punți și unind mase. Ca și o concluzie personală, trebuie spus că este regretabil că încă nu s-a format o astfel de piață, pentru teatrul de stradă, la nivel național, care să justifice înființarea unor companii românești, dar, mai mult ca sigur, fenomenul este unul prea tânăr pentru mediul cultural românesc contemporan, iar zonele în care acesta funcționează și face parte din peisajul citadin obișnuit sunt, mai degrabă, excepții.

Bibliografie

ETHIS, Emmanuel, FABIANI, Jean-Louis și MALINAS, Damien. *Avignon ou le public participant. Une sociologie du spectateur réinventé*. L'Entretemps, Montpellier, 2008

MASON, Bim. *Street Theatre and Other Outdoor Performance*. Routledge, London & New York, 1992

MILLER, Eileen, *The Edinburgh International Festival, 1947-1996*, Scolar Press, Aldershot, 1996

MODOLA, Doina. *Totdeauna va mai rămâne o culme de cucerit*. Editura Nemira, București, 2010

TOMUȘ, Ion M. *O instituție culturală: festivalul internațional de teatru*. Editura Muzeului Național al Literaturii Române. București, 2013