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. TOMUŞ, Assistant Professor Ph.D.,
"Lucian Blaga" University of Sibiu

Since the beginning of theatre, this form of art has been extremly 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 şi ale interpretului pot fi regăsite figura şamanului, mulţi practicieni de azi au nostalgia unei forme de expresie artistică care să conţină semnificaţii spirituale pentru public. Astfel, conexiunea dintre practicile şamanului şi activitatea actorilor contemporani este indirectă, pe când legătura dintre aceştia şi cei care oferă divertisment este mult mai puternică, datorită desacralizării societăţii occidentale. De asemenea, trebuie avut în vedere şi motivul pentru care oamenii simt nevoia să joace teatru în locuri nepotrivite, cum ar fi străzile, pieţele publice sau parcurile. În afară de tradiţia occidentală din acest sens, care coboară direct din misterele medievale şi traversează *commedia dell'arte*, trebuie spus că toţi 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 şi pentru actori cu mare experienţă în sala de spectacole, deoarece situaţiile sunt foarte expuse. Dincolo de recompensa financiară, mai este nevoie de o răsplată de ordin estetic şi intelectual: interpreţii trebuie să simtă plăcere în ceea ce fac, altfel spectacolul ar deveni repede mecanic şi rece. Unul dintre motivele invocate des este eliberarea de rutină, spontaneitatea şi posibilitatea de a călători, dar şi şansa excelentă de a întâlni oameni noi şi medii artistice diverse.

Astfel, pentru început, este esenţial să plecăm de la premisa unei concurenţe subterane care există între teatrul de interior şi cel de exterior. La începutul sfârşitul 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 naştere unei adevărate industrii de spectacole de exterior, aflate la frontiera dintre divertisment şi artă, ceea ce a dus la o dificultate majoră

BDD-A23359 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:55:19 UTC)

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

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

Un alt factor care a favorizat dezvoltarea teatrului de stradă, rar menţionat, dar prezent mai ales printre artiştii care performează singuri, are în vedere tehnicile de a manipula mulţimea, care pot fi extrem de seducătoare pentru un actor: interpretul repetă un semn, prin care se declanşează uralele şi 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, declanşând sau oprind aplauzele. Un simplu gest făcut cu un deget poate anima mulţimi de sute de oameni. Spectatorii permit interpretului să îşi ia tot felul de libertăţi: poate fi nepoliticos fără să fie sancţionat, iar oameni cu totul străini de actul artistic pot fi determinaţi să îndeplinească unele acţiuni pe care nu le-ar fi făcut în veci. Actorul de pe stradă descătuşează 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, birocraţie, iar meşteşugul devine din ce în ce mai bine aşezat. Interpreţii încep să opereze opinii publice, pot chiar să lărgească 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 şi pentru a proceda la o „desfacere" a mecanismului care pune în mişcare această formă specială de teatru, relativ necunoscută mediului cultural românesc, vom trece la enumerarea celor mai importante categorii de interpreţi practicieni în zona teatrului de stradă. Aşadar, 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 abilităţile lor, cum ar fi arta de a jongla, acrobaţiile sau scamatoriile. Publicului i se cere puţin, nu trebuie să se implice prea mult şi nici să participe intelectual la spectacol[1]. Dincolo de beneficiile financiare, mai sunt şi alte efecte pe care *entertainer*-ii le obţin în peisajul urban în care se desfăşoară spectacolul: produc plăcere, cu mijloace puţine, unui număr mare de spectatori. Animaţia stradală este recompensată nu numai cu aplauze, dar şi cu afecţiune şi cu mulţumiri directe. Copiii, de exemplu, reacţionează foarte direct şi simplu în cazul acestui tip de spectacole de stradă, iar râsul publicului este un răspuns spontan, care nu poate fi falsificat. Funcţia de bază a *entertainer*-ului este să fie facil şi plin de bucurie, să adauge culoare şi activitate efervescentă. De aceea, de multe ori ei sunt folosiţi pentru a „decora" o altă activitate, pentru a amuza

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

BDD-A23359 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:55:19 UTC)

spectatorii în timp ce aşteaptă sau fac altceva, ori chiar în timp ce îşi văd de activităţile lor zilnice, curente. Publicul este servit cu divertisment, iar actul teatral, redus la condiţia sa minimală, vine în întâmpinarea potenţialilor spectatori, care se dovedesc a fi, întotdeauna, numeroşi.

Tradiţia umilă şi uşor de trecut cu vederea a amuzamentului facil poate fi desconsiderată, dar este important să se realizeze că transmiterea informaţiilor şi a tehnicilor de-a lungul secolelor a furnizat o sursă care a alimentat *commedia dell'arte* în timpul Renaşterii şi s-a canalizat mai apoi înspre circ, *music hall, vaudeville* şi spectacol de varietăţi, în timpul secolului XVIII şi XIX. Odată cu declinul acestor forme de spectacol la sfârşitul secolului XX, tradiţia este transmisă mai departe de către artiştii de stradă, ducând la interesul contemporan în „noul circ", „noul spectacol de varietăţi" şi chiar „noua mimă". Sfârşitul formelor de artă care pot fi încadrate cu precizie într-o anumită categorie şi amestecul disciplinelor au început din nou să îşi lase amprenta pe teatrul contemporan[2].

Publicul teatrului de stradă este foarte variat şi este evident că anumite categorii sunt mai dificil de provocat şi se ajunge mai greu la veselie generală, situaţie întâlnită, de exemplu, în spaţiul românesc, mai ales în primii ani de după 1990, când marea masă a consumatorilor de teatru nu era obişnuită cu astfel de experienţe artistice. În nici un caz nu se poate pune problema unei rezistenţe în faţa unei forme de teatru care este mai puţin familiară ci, evident, trebuie avută în vedere lipsa unei tradiţii culturale coerente în acest sens, care să coaguleze energiile publicului.

Un alt aspect care ne interesează în acest stadiu al discuţiei teatrului de stradă este legat de atragerea publicului. Evident, potenţialii spectatori sunt atenţionaţi cu privire la evenimentele care îi pot interesa de către aparatul de *marketing* din jurul companiei care performează şi vor fi prezenţi, în număr mai mare sau mai mic, la ora şi la locul desfăşurării spectacolului. Chiar şi aşa, deoarece mulţimea de oameni are un caracter dinamic, artiştii de stradă au două strategii de atragere a publicului către spaţiul de joc: prima presupune ca interpreţii să fie gălăgioşi, coloraţi şi impozanţi, iar a doua are în vedere crearea unor relaţii din aproape în aproape cu trecătorii, pline de subtilitate şi de discreţie. Amândouă tacticile pot fi folosite în cadrul aceluiaşi spectacol. Prima este în tradiţia 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 faţă, fără să fie scăpaţi din vedere cei din spate. Această tactică va crea un raport intim cu cei de aproape şi va pune bazele solidarităţii cu cei mai îndepărtaţi, sau cu cei care s-au oprit din drumul lor. De multe ori, interpreţii vor comenta şi vor face glume pe seama celor care nu se opresc, ceea ce divizează publicul în „noi" şi „ei".

A doua tactică, de a relaţiona cu fiecare dintre spectatori, se poate folosi de un joc de imitaţii, în care oameni cu diferite caracteristici neobişnuite, care sunt doar în trecere, pot fi „măscăriţi" şi chiar urmăriţi, pentru câţiva paşi. Astfel, pot fi aduşi laolaltă foarte mulţi spectatori, dar vor fi împrăştiaţi, ceea ce înseamnă că trebuie dirijaţi într-un grup compact. Altă metodă este aceea a angajării unei relaţii cu o persoană, cum ar fi execuţia unei scamatorii: cazul este foarte folositor atunci când potenţialii spectatori se simt intimidaţi de interpreţi.

[2] Idem, p. 30

BDD-A23359 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:55:19 UTC)

Ar mai fi o tactică, pentru companiile mari, bine organizate: la un moment dat, toţi artiştii pot începe să joace, în locuri diferite, pentru a se angaja mai apoi într-o mişcare convergentă, prin care vor ajunge cu toţii în acelaşi 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 şi este evident cum, la aşa o scară, mulţi spectatori vor fi la o distanţă 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 distanţei mari, este nevoie de imagini şi mai mari care să înlocuiască trupul actorilor: păpuşi mari, figuri gonflabile, ori focuri de artificii. Aici apare problema interesantă a trasării unor limite între eveniment şi spectacol cu caracter dramatic şi este nevoie de identificarea unui filon de teatralitate în ceea ce se prezintă publicului. Spre exemplu, marile parade militare funcţionează după acelaşi principii, dar nu spun nici o poveste şi conţin prea puţine elemente teatrale - sunt doar demonstraţii de sincronizare şi de ordine sau disciplină. Problema artistică a teatrului la o asemenea scară largă este menţinerea dramei din reprezentaţie, în condiţiile în care scara umană este dominată de efecte vizuale uriaşe.

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 înţelegere a fenomenului, este esenţial să analizăm peisajul teatrului de stradă de la Festivalul Internaţional 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 şi la închiderea maratonului teatral. Motivăm alegerea de a discuta strategia îmbrăţişată de către festivalul amintit mai sus prin argumentul că acesta este primul mare eveniment românesc care a înţeles cum teatrul de stradă poate mobila peisajul urban cu teatru. În acelaşi timp, prin Festivalul Internaţional 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 generaţii. Unul dintre motivele pentru care direcţiunea festivalului a abordat o asemenea strategie, de a produce un eveniment şi nu s-a recurs la soluţia de a selecta un spectacol din străinătate este legat de condiţiile 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 ediţia din 2002, Festivalul Internaţional 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 Piaţa Mare a oraşului 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 toţi actorii teatrului, împreună cu studenţii de la

BDD-A23359 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:55:19 UTC)

Departamentul de Artă Teatrală şi cu elevii unei clase de profil artistic a Liceului Onisifor Ghibu. Inspirat din dramaturgia lui Paul Claudel şi 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 violenţa sacrificiului şi ridicarea la cer a spiritului luptătoarei. Alegerea unei asemenea teme pentru un spectacol de dimensiuni atât de mari este cel puţin riscantă, căci marea masă de spectatori care au vizionat spectacolul era prea puţin familiarizată cu povestea acestui personaj emblematic pentru cultura franceză. Din păcate, publicul larg românesc ştie prea puţine despre cine a fost personajul istoric Ioana d'Arc, aşa că spectacolul a trebuit să convingă, în primul rând, prin efectele speciale. Cu toate aceste neajunsuri, legate mai ales de orizontul de aşteptare 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 ediţiei din acel an, a confirmat reuşita, căci spectatorii au fost prezenţi în număr şi mai mare.

Al doilea spectacol de stradă de dimensiuni foarte mari produs de festival a fost, în 2003, *Divina Commedie*, tot în urma unui parteneriat cu Teatrul Naţional Radu Stanca şi tot în regia lui M. C. Ranin. De proporţii similare, producătorii au ales să fructifice calităţile 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 valenţe selenare, s-a reprezentat *Purgatoriul*, iar *Infernul* şi *Paradisul* au fost jucate în Piaţa Mare a Sibiului. Alegerea Ocnei Sibiului ca loc de reprezentare pentru un asemenea spectacol mai are un set de semnificaţii care trebuie subliniate: este vorba despre deschiderea festivalului către comunităţile 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 şi 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 puţin favorizate cultural, s-a îmbinat în mod fericit cu exploatarea spaţiului neconvenţional de joc, iar rezultatul, spectacolul cu *Purgatoriul*, a fost una dintre cele mai intense momente ale ediţiei din 2003 a Festivalului Internaţional de Teatru de la Sibiu.

Şi în 2003, pentru *Divina Commedie*, ca şi 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) cunoaşte prea puţine despre estetica şi semnificaţiile complexe ale scriiturii lui Dante Alghieri. În plus, substratul dramatic al textului este mult mai diluat şi pare, la o primă vedere, că se pretează mult prea puţin unei dramatizări şi unei poveşti, chiar care să fie redate în condiţiile teatrului de stradă. Cu toate acestea, şi acest demers artistic a fost un succes, bazat, evident, în bună măsură, pe precedentul ediţiei anterioare.

În 2004 se încheie seria spectacolelor de stradă de mari dimensiuni produse special pentru festival, prin *Satyricon* şi *Banchetul* (în regia aceluiaşi M. C. Ranin) iar concluzia este că, prin toate aceste spectacole, s-a format, definitiv, gustul publicului sibian pentru astfel de evenimente şi, mai important, s-a configurat un orizont de aşteptare care avea să fie refinat şi şlefuit de oferta fiecărei ediţii care a urmat. În plus, s-a dovedit faptul că asemenea spectacole pot scoate în pieţele publice ale oraşului mulţimi mari de oameni, care contează foarte mult în

BDD-A23359 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:55:19 UTC)

cifrele şi statisticile sponsorilor, deci s-a putut face o pledoarie reuşită 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 mişcare, dar şi 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 şi beneficiază de o puternică dezvoltare, contribuind la mobilarea oraşului cu evenimente artistice, venind mereu în întâmpinarea spectatorilor, îndemnându-i să iasă în stradă şi să participe activ la actul artistic, creând punţi şi unind mase. Ca şi o concluzie personală, trebuie spus că este regretabil că încă nu s-a format o astfel de piaţă, pentru teatrul de stradă, la nivel naţional, care să justifice înfiinţarea unor companii româneşti, dar, mai mult ca sigur, fenomenul este unul prea tânăr pentru mediul cultural românesc contemporan, iar zonele în care acesta funcţionează şi face parte din peisajul citadin obişnuit sunt, mai degrabă, excepţii.

Bibliografie

ETHIS, Emmanuel, FABIANI, Jean-Louis şi 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, Bucureşti, 2010

TOMUŞ, Ion M. *O instituţie culturală: festivalul internaţional de teatru.* Editura Muzeului Naţional al Literaturii Române. Bucureşti, 2013

BDD-A23359 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:55:19 UTC)