

TEATRUL MASCA 2016



CAIETELE MASCA

#1 OUTDOOR



**CAIETELE MASCA #1/ Decembrie 2016**

**Editor: Cristina Modreanu**

**Concept grafic și tehnoredactare: Maria Draghici**

**Traducere: Mirella Patureau**

**Proiect editorial inițiat de: Anca Florea**

TEATRUL MASCA 2016

CAIETELE MASCA

**#1 OUTDOOR**





CAIETELE MASCA  
TEMA #1: OUTDOOR  
cuprins

EDITO: Cristina Modreanu p.7  
*ARGUMENT PENTRU O NOUĂ PUBLICAȚIE - CAIETELE MASCA*

TEATRUL ȘI CETATEA: Mihai Mălaimare p.12  
*TEATRU ÎN SALĂ, TEATRU ÎN STRADĂ ȘI TEATRU DE STRADĂ*

ATUNCI & ACUM: Lucian Giurchescu p.19  
*TEATRUL ÎN AER LIBER*

STRADA CA O SCENĂ: Floriane Gaber p. 25  
*CÂTEVA JALOANE PENTRU ARTELE STRĂZII*

GUEST STAR: Silviu Purcărete p.32  
*NOSTALGIA AERULUI CURAT*

INTERVIU: Gavriil Pinte p. 37  
*REALITATEA CONCRETĂ A SPAȚILOR NECONVENȚIONALE*

CONTEXT: Olivia Nițș p.43  
*SPAȚIU EXPANDAT*

FESTIVALURI: Florentina Bratfanof p.47  
*TEATRUL DE STRADĂ. FOCUS PE PUBLIC*

REMEMBER: Marina Roman p.51  
*MASCA, FILE DE POVESTE*

BURSA STREET ART: Ioana Gonțea p.59  
*O ISTORIE A TEATRULUI DE STRADĂ ÎN DOUĂ CĂRȚI COMPLEMENTARE*

DICȚIONAR DE TERMENI p.63



EDITO  
Cristina Modreanu

*ARGUMENT PENTRU O NOUĂ  
PUBLICAȚIE -  
CAIETELE MASCA*

Cu 27 de ani în urmă, în decembrie 1989, societatea românească suferea șocul unei schimbări de regim care avea să își transmită undele la toate nivelurile, inclusiv în teatru. Printre efectele acestor unde de șoc se număra ieșirea în stradă a unora dintre creatorii de teatru, decizi să-și separe destinul artistic de acela al instituției teatrale oficiale compromise, într-un moment în care și destinul lor uman era complet schimbat. Reflexul era firesc și fusese parcurs și de alții în urma revoluțiilor anterioare. Istoria se repetă ciclic.

Momentul 1968 a produs o rupere masivă a artiștilor europeni de cadrul fix care îi amenința cu sufocarea și împotriva căruia o generație întreagă lupta deschis. Asimilând convenția teatrală ipocriziei unei societăți pe care o acuzau, cei mai rebeli dintre artiștii francezi au rămas în stradă și după ce protestele au luat sfârșit. Atunci s-au născut cele mai cunoscute azi trupe specializate în teatru de stradă, iar mișcarea a luat amploare pe fondul unei emancipări generalizate a mediului artistic (așa cum analizează pe larg Floriane Gaber, unul dintre puținii critici specializați în artele străzii, invitata acestui număr al *Caietelor Masca*).

Marile festivaluri ale lumii, cele de la Avignon și Edinburgh, precum și festivalurile naționale europene au încurajat acest mod de exprimare cu ajutorul căruia oamenii de teatru se reinventau, iar spectatorii descopereau sau regăseau bucuria participării. Înrușiți cu mișcarea *hippie* ce înflorise la începutul anilor '60 în Statele Unite și iradia în întreaga lume, artiștii teatrului de stradă abordau teme precum inechitatea socială, marginalizarea, exilul, folosind deseori mijloacele circului, asimilând rapid transformările impuse actorului de noul mediu de joc și elaborând, pe baza experienței, reguli pentru buna desfășurare a reprezentațiilor de stradă. O temă recurentă era (și mai este încă) ironizarea Teatrului (cu T mare) pe care l-au părăsit deliberat și care – în ciuda abandonului lor – continua să existe.

Un altfel de teatru de stradă, cu miză mult mai mare, ale cărui mijloace au foarte puțin de-a face cu circul, este acela practicat de artiștii polonezi, un "teatru al conștiinței" de o profunzime și o gravitate care contrazic într-un fel datele acestui spațiu de joc – strada – lipsit de sacralitate și de orice tip de sublim. Ieșiți din teatru ceva mai târziu decât confrății lor din "lumea liberă", polonezii au avut o bază pur ideologică pentru acest gest. Obligați să joace în spații alternative după instalarea Legii marțiale în 1981, lege care dispunea printre altele închiderea teatrelor, artiștii polonezi au continuat să facă teatru în condiții mai mult decât vitrege, jucând în biserici, cu acordul și "complicitatea" preoților (unde s-ar fi pomenit așa ceva în România anilor '80?), în școli, și bineînțeles în stradă. Astăzi, când îi găsești din nou în parcuri, în curțile unor hale abandonate sau sub poduri (ca în Festivalul de la Gdansk), înțelegi mai bine sensul acestei continuități: regimurile politice vin și pleacă, dar ceea ce rămâne este teatrul și trăirea împreună.

Revenind la România, momentul 1989 a marcat o nouă schimbare de regim politic după mai bine de 40 de ani – puțin la scara istoriei, enorm la scara individului. Ceea ce se observă în teatrul anilor de imediat după Revoluție este încercarea instinctivă de recuperare a diverselor experiențe legate de spațiul teatral care nu fuseseră făcute la timpul lor. Silviu Purcărete cu spectacolele sale în amfiteatrul din Constanța acoperea "zona" amfiteatrelor grecești, Victor Ioan Frunză cu Trupa pe butoaie, un proiect susținut de UNITER, reamintea epoca teatrului medieval, cu reprezentațiile sale în aer liber, în piețele cele mai aglomerate, iar Teatrul Masca fondat de Mihai Mălaimare refăcea aventura companiilor de teatru europene care puneau bazele teatrului de stradă după 1968, ca o continuare a manifestelor acelor zile (Silviu Purcărete și Mihai Mălaimare povestesc în paginile acestui prim număr despre ceea ce i-a atras în stradă).

Noua publicație *Caietele Masca* își propune să dea o structură teoretică parcursului creator legat de spațiul de joc fabulos care este strada (sau natura, "aerul liber", cum îi spune Lucian Giurchescu într-un articol pledoarie pe care îl retipărim după 50 de ani, uimiți de actualitatea lui) - o aventură începută în zorii omenirii și continuată pe parcursul evoluției acesteia - de cele mai multe ori legată de momente istorice anume, cum a fost în cazul României schimbarea de regim din 1990. Încercările de construire a unei noi estetici au nevoie de acest tip de suport pentru a fi coerente și consemnabile în timp. E nevoie de o punere într-un context mai larg, european și mondial, a experienței locale a teatrului de stradă, aflat, în special datorită eforturilor Teatrului Masca, în continuă evoluție și transformare. Destinate în principal profesioniștilor scenei - creatori de teatru, studenți, profesori - dar și publicului pasionat de teatru, *Caietele Masca* își propun să însoțească, prin apariții trimestriale, parcursul teatrului de stradă, evocând în același timp și reperele din trecut, fără de care pașii următori nu sunt posibili.

Între ieri și azi, aventura teatrului de stradă, în contextul artelor străzii, rămâne fascinantă și demnă de a fi (re)povestită.













TEATRUL ȘI CETATEA

Mihai Mălaimare

*TEATRU ÎN SALĂ, TEATRU ÎN  
STRADĂ ȘI TEATRU DE STRADĂ*

De-a lungul istoriei sale cunoscute sau recunoscute, în funcție de gradul de dezvoltare al fiecărei civilizații și, mai ales în funcție de propria sa evoluție, de frământările din sânul său, de etapele de evoluție sau involuție pe care le-a cunoscut, teatrul și-a definit o relație specială cu spațiul.

Într-o societate a dezbaterii, a dialogului, a rezolvării democratice a tuturor frământărilor sociale precum aceea a Greciei antice, spre exemplu, este firesc să găsim teatrul în stradă, sub cerul liber chiar și atunci când, după misteriiile dedicate lui Dionisos s-a retras în structura cunoscută a amfiteatrelor mai mari sau mai mici funcție de capacitatea fiecărui polis de a le umple, de a le folosi. Amfiteatrul este tot un fel de sală, avea locuri bine definite, existau reguli ale funcționării atât pentru actori cât și pentru spectatori, dar, desigur, a asista la un spectacol și a simți totodată adierea vântului este ceva cu totul special. Ar mai trebui remarcat că teatrul antic și-a asumat un rol social fundamental, încerca să răspundă marilor întrebări ale umanității, încerca să ofere soluții de supraviețuire într-o lume dominată de nebuloasa constituită de teribila conjurație zei – destin.

Într-o societate restrictivă, în care regulile societății erau dictate mai ales prin intermediul preceptelor bisericii, precum Evul Mediu, apare ca firesc faptul că, la un moment dat, teatrul s-a regăsit din nou în stradă în manifestări de amploare, adesea pe durata câtorva zile, cu spectacole care foloseau texte de câteva mii de versuri și o distribuție amplă de zeci și chiar sute de actori și figuranți.

Renașterea avea să determine, cel puțin în Italia, apariția unuia dintre cele mai strălucitoare fenomene teatrale, unicat în milenara existență a teatrului universal, *Commedia dell'arte*, strâns legată de spațiul liber, de piața publică, de o relație cu totul specială cu un public căruia teatrul academic al aceleiași perioade nu-i putea oferi nimic.

Secolul XX avea să marcheze existența unui adevărat curent teatral, având în centrul filozofiei sale reteatralizarea teatrului prin întoarcerea sa către *Commedia dell'arte* și, începând cu anii '70, prin redescoperirea spațiului stradal, neconvențional și încercarea chiar a definirii unor reguli, a unui program estetic pentru o formă de exprimare teatrală care își reclama o existență diferită de cea a teatrului așa zis clasic.

Curios este că toate formele de expresie teatrală care s-au aflat de-a lungul timpului în stradă sau în spații neconvenționale, în fața unui public mai mult sau mai puțin avizat au tins relativ repede să se instituționalizeze, să intre în sală din motive oarecum asemănătoare, legate mai ales de nevoia de a transmite mesajele mult mai ușor și mai direct unui public care știe pentru ce vine la teatru și apoi din motive financiare, în aer liber fiind imposibil să se perceapă o remunerație pentru creația artistică, în contextul în care trupele nu cunoșteau o stipendiere din partea societății.

Singur secolul XX vine cu ceva în plus, strada este considerată un laborator interesant pentru arta actorului în special, o retortă în care cuplul actor- spectator cunoaște o transformare colosală care se reclamă în parte de la constatarea că societatea s-a închis, nu mai recunoaște dreptul la dialog adevărat, ca un fel de nostalgie a forumului atenian în care democrația nu era doar clamată, ci chiar încercată și, aș îndrăzni să cred, uneori reușită.

În fața teatrului european și american al celei de a doua jumătăți a secolului XX, strada a funcționat întotdeauna ca un adevărat miraj, a exercitat o atracție căreia nu i-a rezistat aproape nimeni și ne găsim în fața unei triple modalități de a prezenta spectacolele și de a le realiza: teatrul în sală, teatrul în stradă și teatrul de stradă.

*Teatrul în sală*, conștient de capacitățile sale reduse în comparație cu filmul și televiziunea, cu jocurile video, cărora se vede nevoit să le facă față, confruntat cu ciclica sa criză în încercarea de a-și redinamiza energiile, a acționat și acționează fie în domeniul artei spectacolului încercând, după ce a aglomerat și a construit cât a putut în spațiul scenei, să descopere valențele spațiului gol, ale teatrului sărac, ale scenei eliberate, fie în domeniul artei actorului, migrând de la un stil emfatic la unul cotidian – ambele niște pierderi de timp, punându-și actorii în fața nevoii evidente de a lucra cu sine, de a redefini termeni precum mijloace de expresie, corporalitate, limbaj gestual, fie în domeniul relației cu publicul, construind spații mai generoase sau care să faciliteze această întâlnire, transformând teatrele în stil clasic, burghez, extrem de inconfortabile și nedemocratice în spații multifuncționale, dotându-le cu o tehnică de sunet și lumină de vârf în nevoia de a stimula apetitul publicului, de a-l fideliza și, evident, de a răspunde noilor sale cerințe. Refuzând cu obstinație să ia în discuție propria condiție, ignorând problemele în plus pe care le aduce sistemul de învățământ superior, tot mai bogat în profesori doctori care nu au cunoscut scena sau au cunoscut-o și o cunosc din postura figuranților, și care, prin sistemul Bologna nu face decât să reducă ameițitor și prosteste numărul anilor de ucenicie, în sfârșit nerecunoscând nevoia firească de reconversie a mijloacelor de expresie ale fiecărui actor, teatrul în sală are o problemă și, fără să fie prea interesat de viitorul său, afirmă că un reviriment trebuie să se petreacă cel puțin față de ceea ce știm astăzi că este.

Peste tot în lume se construiesc săli uriașe, cu spații adiacente dedicate expozițiilor de tot felul și desigur restaurantelor care de care mai sofisticate, un fel de *mall*-uri culturale în care lumea să dea năvală sub forma unei mase de gură cască, să se așeze ca în fotoliul de acasă, cu porții uriașe de popcorn și coca-cola la îndemână, să admire efectele de lumină și de sunet și să nu se întrebe dacă ceea ce a văzut este teatru sau *performance* și mare parte să admire expresiile faciale ale actorilor prin intermediul binocurilor. Sigur, teatrul în sală înseamnă și spectacolele din așa zisele săli-atelier, în care distanța dintre public și scenă este adesea anulată, dar unde sărăcia mijloacelor tehnice face ca această apropiere de spectator să fie mai degrabă stânjenitoare decât creatoare de energie pozitivă. Teatrul în sală are o problemă și, evidența fiind obtuzitatea cu care privește schimbările din sânul societății în care există, nu am sentimentul că o va rezolva într-un fel în care să-i relanseze discursul și așa destul de ra-fiat în ultimele decenii. Se laudă cu sălile pline pe care le face, adesea chiar la prețuri sfidătoare, dar refuză să vadă că numărul celor care se declară adepți ai acestui tip de discurs este într-o continuă scădere, cel puțin prin raportarea la numărul celor care afirmă că nu au nevoie de teatru și chiar își și traduc în faptă această opțiune.



Când va realiza primejdia va fi prea târziu, un cetățean care se auto convinge că nu are nevoie de cultură ca să trăiască va decide că omorârea culturii este un fapt firesc, divers, impus până la urmă de realitatea pe care el o crede normală, aceea că dacă mănânci și se face somn și nu mai ai timp de cultură, iar dacă ești flămând visezi să mănânci ca apoi să și se facă somn și să nu te mai doară nici măcar în amintire sentimentul că ai avea cumva nevoie de cultură.

*Teatrul în stradă* este una dintre formele de autoexcitare pe care le folosește teatrul de tip *in*. În fața unei crize a spectatorilor, dar și a propriilor sale energii, teatrul se mută din când în când din sală în stradă cu tot harnașamentul, construiește o adevărată structură fără acoperiș, aduce publicul în parcuri sau în grădini și-l așază pe scaune sau chiar pe gradene, ca în orice sală și joacă exact cum joacă în sală doar că se bucură de vântul care îi mângâie pletele și, după o baie de mulțime, se întoarce în sală cu speranța deșartă că spectatorii care l-au văzut și ovaționat afară vor da năvală la casa de bilete, iar actorii vor fi descoperit dintr-odată elixirul tinereții veșnice. Revenit acasă ca după o vilegiatură, teatrul de interior va continua în nota sa, poate cu ceva catecolamine în plus vărsate în sânge de senzația stranie avută de interpreți că s-a întâmplat ceva special cu ei, ceva inexplicabil și poate tocmai din acest motiv extrem de interesant. Teatrele de operă, operetele dar și teatrele de repertoriu își oferă anual acest experiment fără a trage vreo învățătură, fără a înțelege ce se petrece, fără a face vreun serviciu propriei existențe. Teatrul în stradă este doar atât, un experiment eșuat, fără semnificație, fără viitor. Este un fel de vizită într-o stațiune de băi care nu strică dar nici nu ajută la ceva.

*Teatrul de stradă* este altceva. Este o formă de expresie teatrală cu structuri proprii, cu un discurs propriu, cu încercări de program estetic propriu, cu actori de o cu totul altă factură, cu o misiune socio-culturală clară și asumată, cu o relație bine definită cu propriul public. Și, în orice caz, începând cu anii '70, este marea vedetă a exprimării teatrale, este tânăr, viu, adevărat, energic și într-o continuă descoperire de forme, încearcă totul și are un ajutor nesperat și extrem de eficient în celelalte forme de artă cu care realizează un sincretism senzațional care îl stimulează și îl justifică și împreună cu care construiește un peisaj artistic foarte colorat, incredibil de variat și, pe cale de consecință, deosebit de atractiv, mai ales că publicul nu are ceva de plătit pentru asta, nu resimte nevoia de a se pregăti pentru întâlnirea cu spectacolele de stradă, este liber să consume sau să refuze. Fiind încă foarte tânăr și în căutare de forme, teatrul de stradă nu are un program estetic bine definit, scrierile despre teatrul de stradă sunt încă insuficiente, cercetările cu privire la evoluția sa sunt greu de făcut, așa că teatrul de stradă nu face decât să construiască fără oprire, să nască și să ucidă companii teatrale, să propună festivaluri care cresc și dispar pentru a face loc altora, toată lumea, inclusiv teatrul de sală resimte nevoia de a se înrudi cu teatrul de stradă de pe poziția fratelui mai mare, dar acesta nu are nevoie de acest tip de recunoaștere, pur și simplu creează și se dezvoltă fără să știe foarte exact încotro se îndreaptă și care este țința pe care o urmărește căci, dacă anii '70 au fost cei ai revoltei, ai contestării, ai unei atitudini civice fără precedent, în prezent motivațiile nu sunt prea evidente și, aș îndrăzni să cred că, în afară de plăcerea de a juca în aer liber, descoperită sau impusă, lucrurile sunt mai degrabă în curtea celor care își propun să devină esteții unui fenomen decât în aceea a celor care îl creează. Teatrul de stradă are viitor pentru că există într-un prezent cât se poate de activ și chiar și-a edificat deja un trecut de la

care să se poată revendica. Teatrul de stradă se dezvoltă în interiorul unui fenomen mai amplu denumit „artele străzii”, la care participă toate artelor, interacționează cu ele, le împrumută și chiar le preia soluții și este, lucru absolut recunoscut, elementul cel mai dinamic și mai important, un adevărat motor care trage fără încetare, impune ritmul și este capabil chiar să-și definească un program estetic.

Poate că o istorie a teatrului de stradă petrecut conștient sau întâmplător înainte de '89 în România ar scoate la iveală lucruri interesante, la urma urmelor chiar și marile manifestări de pe stadioane erau un fel de teatru în spații neconvenționale, dar cu siguranță serbările organizate cu ocazia sărbătorilor religioase sau laice, bâlciurile au întrunit condițiile unor spectacole de tip teatru de stradă, astfel încât să putem vorbi dacă nu despre o tradiție, măcar despre condiții favorizante pentru ceea ce avea să se petreacă începând cu anii '90.

Ultimul sfert de veac ne propune o deschidere către spațiul stradal din partea unor grupuri studențești, imitațiuni de manifestări după modelul adus din Occident și, din păcate, fără niciun fel de relație cu realitățile noastre, proiecte care se desfășoară o dată sau de câteva ori și care dispar ca și cum nu ar fi fost, și mă refer aici la *Challenge Day*, o manifestare care părea că a avut un oarecare ecou, o ploaie de festivaluri alternative mai mult sau mai puțin justificate de zestrea locală în domeniu, dezvoltarea unei piețe a spectacolului sau manifestărilor în aer liber, mai mult sau mai puțin în legătură cu teatrul de stradă, căutarea disperată a unei soluții de întinerire pe care teatrul în sală o spera de la mutarea unora dintre spectacole în aer liber pentru o foarte scurtă perioadă de timp, orgoliul fiecărui festival organizat de teatrele profesioniste de a se defini mai important decât este el și care, pentru asta își adaugă la rever manifestări în stradă, la intrare, cu trupe stradale mai mult sau mai puțin profesioniste și pe care le privește cu îngăduința celui care se crede „adevăratul și unicul teatru” și Teatrul Masca, singurul teatru românesc care se definește ca teatru de stradă și care practică în mod programatic acest tip de discurs teatral.

O istorie a teatrului stradal în România va fi greu de scris pentru că fiecare dintre cei care au încercat așa ceva se declară de la bun început ca fiind „primul”, un fel de depozitar absolut al întâietății, adăugând, după caz informația că a scris și aplicat imediat și eficient un program estetic, un repertoriu și evident un foarte serios program de autofinanțare. Sunt lucruri declarate doar și niciodată puse în practică, în anii 90 România descoperea că s-ar putea face orice, românii descopereau că pot încerca orice, era perioada primilor ani de speranță și încredere, proiectele curgeau gârlă, dar se auzea ca un vuiet surd un fel de strigăt interior de care nu a scăpat nimeni, aveam cu toții nevoie de bani, ne doream bunăstare și foarte mulți au decis că trebuie să facă orice pentru a o obține. În aceste condiții, un proiect serios, în care să fie implicați artiști care să i se dedice trup și suflet era aproape imposibil de realizat. Regretatul Valeriu Moisescu obișnuia să spună că „viața în teatru este lungă”, ceea ce însemna că proiectele serioase trebuie judecate după capacitatea de a se impune, de a rezista și nu doar de a străluci mai mult de câteva clipe. În acești ani două sunt proiectele despre care merită să se vorbească: Trupa pe butoaie a lui V. I. Frunză la Târgu Mureș și Teatrul Masca la București.

Un proiect al Teatrului Național din Târgu Mureș părea a fi destinat să rupă cu toate canoanele teatrului, să întoarcă lumea pe dos, să propună soluții pentru revigorarea atât de așteptată a teatrului: Trupa pe butoaie. A existat în chiar trei

ediții, a devenit la un moment dat proiect al UNITER și a propus o reîntoarcere la teatrul medieval, la farsele care au bucurat la vremea lor dar și mult după aceea, generații întregi de spectatori.

Nu a izbutit să reziste pentru că era doar un proiect al unui teatru de stat, al unui teatru de sală și a murit atunci când cei care l-au conceput nu au mai avut pu-terea să îl impună și să îl dezvolte în acel teatru. A lăsat însă amintirea unui adevărat proiect teatral, unul care, jucat în aer liber, devenea cu mult mai atrăgător mai ales pentru că se adresa unui public ad-hoc care a și reacționat firesc și plăcut la vederea unui ansamblu scenic ingenios și frumos, la perindarea unor costume și a unui set de cortine excelent pictate, o scenă realizată în stilul *Commedia dell'arte* și la evoluția unei trupe entuziaste, care descoperea ea însăși farmecul jocului în aer liber, deopotrivă cu greutatea și problemele pe care le ridica, legate mai ales de nevoia unui actor special, cu mijloace de expresie care atunci depășeau cu mult capacitatea și înțelegerea sa. Aș îndrăzni să spun că a fost vorba mai degrabă de un experiment în stradă al teatrului de sală, făcut profesionist și din care ar fi trebuit să se tragă niște concluzii dacă cei care l-au făcut, l-au finanțat și, într-o bună măsură l-au susținut ar fi dorit să o facă.

În 24 mai 1990 lua ființă Teatrul Masca prin HG la propunerea MC pe care Ministrul Andrei Pleșu nota sec: se înființează fără sală. În iarna friguroasă a anului 1991 am ieșit pentru prima oară în stradă cu o „paradă stradală” pe care am realizat-o cu actorii și ceilalți angajați ai teatrului, cu toții îmbrăcați în costumele pe care le aveam în magazie la vremea aceea și cu instrumentele de suflat la care noi, actorii, tocmai învățaserăm câte ceva și cu orice alt instrument de făcut zgomot pe care l-am putut găsi sau improviza. Nu mă interesează paternități imposibil de dovedit, eu afirm doar că Masca și-a început periplul de teatru stradal în noiembrie 1991, cu o paradă stradală, formă de spectacol care face parte în mod cât se poate de clar din arsenalul teatrului de stradă. Ceea ce am făcut în acel moment se înscria în criteriile stabilite de noi prin programul estetic al teatrului, la edificarea căruia Anca Florea, fondator al Teatrului Masca, a avut cea mai consistentă contribuție.

1992 a fost anul în care ideea că am putea deveni un adevărat teatru de stradă s-a constituit într-o adevărată realitate prin două dintre cele mai interesante momente. Primul este legat de cele trei reprezentații pe care le-am avut cu „Clovni” pe locul fostului Teatru Național (iunie 1992), al doilea de greva de o săptămână din fața Guvernului (octombrie 1992), când am jucat în fiecare zi la ora 13,00 spectacolul „Medievale” cu un succes incredibil, determinat, evident, și de încălcătura specială a momentului.

Apoi totul a decurs aproape firesc, am primit o clădire de nefolosit și, până la terminarea lucrărilor șantierului, am jucat ori de câte ori am putut, pe maidane, în cartierele mărginașe, pe străzi, alegându-ne adesea în mod aleatoriu spațiile în care urma să ne prezentăm spectacolele. Toate lucrurile acestea le-am descris cu detalii în cărțile „Maidane cu teatru” și „Masca și teatrul de stradă” ca să nu mai fie nevoie să insist aici. Cert este că din 1990 și până în 2016 am încercat să slujim teatrul și publicul din perspectiva a două tipuri de teatru, unul de repertoriu și altul de stradă. Din 2016, odată cu schimbarea managementului, am luat hotărârea să devenim ceea ce ne-am dorit de la bun început din punct de vedere al structurii, un teatru de proiecte, iar din punctul de vedere al conceptelor artistice unul de stradă cu un discurs



non verbal. Este probabil că vom folosi sala mai degrabă pentru repetiții, dar și pentru unele dintre creațiile noastre care nu vor întruni neapărat toate condițiile pentru a putea fi jucate în stradă dar care fac parte din viziunea noastră și din proiectul estetic de la care nu ne-am abătut până acum nicio clipită. Strada însă ne va preocupa în cea mai mare măsură și intenționăm ca în acest domeniu să abordăm, așa cum de altfel am și făcut-o, sumedenie de genuri. Într-unul dintre ele, statuia vivanță, suntem deja lideri mondiali pentru simplul fapt că suntem creatori unici, am introdus în tehnica noastră, dincolo de nemișcare și interacțiunea cu publicul subiectul, muzica, acțiunea. Practic, noi facem dintr-o statuie vivanță un adevărat mini spectacol și asta nu este la îndemână oricui. Festivalul Internațional de Statui Vivante organizat de noi și aflat în 2017 la cea de a șaptea ediție a crescut și s-a impus pe plan internațional și, pe cale de consecință, așa cum se petrec lucrurile la noi, începe să fie din ce în ce mai căutat și în România.

Cert este că, spre deosebire de foarte multe alte companii stradale, noi suntem preocupați de actor, de tehnica sa, de mijloacele sale de expresie, iar în domeniul spectacolului, de emoție, de relația cu publicul, de misiunea socială pe care ne-am asumat-o, aceea de a facilita întâlnirea cu teatrul a cât mai multora dintre compatrioții noștri, mai ales a celor mai puțin privilegiați.

Îmi propun, în numerele care vor urma, să detaliez tezele legate de sintagma „teatrul de stradă”, istoric, rădăcini, caracteristici, încercări de organizare, festivaluri, personalități, companii și, desigur, de experiența fabuloasă a Teatrului Masca, din păcate încă singurul teatru profesionist din România cu un astfel de program estetic.

Arhiva Masca ■ Greva din Piața Victoriei 1992





ATUNCI & ACUM

Lucian Giurchescu

*TEATRUL ÎN AER LIBER*

(...)Au trecut câțiva ani de când, răspunzând unei amabile invitații a „Con-temporanului”, încercam să arăt cam cum văd eu rezolvată problema teatrului în aer liber pentru ca acesta să nu mai fie doar un apendice administrativ, cu funcții limitate la îndeplinirea planului financiar, ci să poată deveni un act artistic, un act de creație. Mă refeream, în sus-citatul articol, la multiplele exemple ale unor încercări teatrale care reușesc să suscite interesul publicului pentru „scenă” nu numai în lunile friguroase, ci chiar în perioada marilor vacanțe, când prejudecata încetățenită absurd pretinde că plaja sau turismul ar anihila interesul celor mulți pentru teatru.

Propuneam spectacole speciale, cum ar fi o dramă țărănească sau un montaj pe teme folclorice, care să se desfășoare în cadrul natural al Muzeului Satului; piese de mare suflu dramatic, pe teme revoluționare, care să-și ia ca loc de joc una din marile piețe bucureștene, care au cunoscut aievea evenimentele descrise ; aminteam cadrul arhitectonic fix al scenei din Parcul „23 August”, pe care nu l-am folosit niciodată pentru un *Romeo și Julieta* sau *Lorenzaccio*, de exemplu, pentru care parcă a fost construit, ci dimpotrivă, fie am căutat să-l mascăm cu decoruri meschine, fie l-am crezut adecvat doar concertelor de muzică ușoară (!?!); mă gândeam la un *Ovidiu* ce ar fi avut drept fundal marea, la cadrul splendidelor parcuri ale Capitalei — închipuiți-vă *Visul unei nopți de vară* jucat pe malul lacului Herăstrău sau pe insulița de pe același lac; la un spectacol cu o piesă sau un ciclu de piese istorice ce s-ar desfășura la Bran sau în preajma Bisericii Negre din Brașov, și care ar putea deveni un punct de atracție turistic, ce ar interesa deopotrivă CSCA și ONT ; la un festival de vară permanent la mare, care, în timp, ar putea deveni internațional, ș.a.m.d. Pentru cei care, ca și atunci, vor ridica ironic din umeri, invocând apoi greutăți materiale insurmontabile și lipsa de rentabilitate a unor asemenea întreprinderi, le-aș aminti două contraargumente care poate că îi vor pune pe gânduri :

a) cu o instalație sonoră „onorabilă” (și, zău, sînt destule instituții care posedă așa ceva, numai că deseori le folosesc doar pentru a produce zgomot pe străzi sau în întreprinderi) și cu unele tribune metalice demontabile existente, posibilitatea de a avea o „sală” și de a înțelege textul se rezolvă ;

b) piesele de teatru (fără doar și poate, nu toate) montate în cadrul natural se pot relua ulterior pe scenele închise, cu un mic efort de adaptare creatoare. (Aș aminti în acest sens faptul că TNP-ul lui Vilar și Wilson prezintă aproape toate producțiile sale atât la Avignon, cât și în sala de la Paris.)

O preocupare, fără doar și poate deosebit de actuală și, în același timp, permanentă, a celor mai mulți oameni de teatru (fie ei autori, regizori, scenografi, teoreticieni, etc.) este aceea a maximei expresivități scenice, ce aduce implicit o maximă eficacitate a actului scenic.

De aici, experimentul (cum în mod greșit obișnuim să numim formele noi, contemporane de rătăcire scenică a unui text). De aici, spectacole fără cortină, spectacole în „rond”, moda sau necesitatea avanscenei împinse mult în public, jocul în sală etc, pentru a mă limita la enumerarea, întâmplătoare, doar a unor mijloace de „arhitectură a locului de joc”, doar la necesitățile pe care piesele le pretind din punctul de vedere al desfășurării lor spațiale.

Dar aceste „forme” nu sînt în mod curent izvorîte dintr-o simplă necesitate sau dorință de exhibare regizoral-scenografică, ci ele corespund unei concepții care consideră teatrul o îmbinare de text și acțiune (în care textul primează, fără a deveni tiranic, în sensul impunerii unor spectacole reduse la o lectură în mișcare), un act de recreare vie a unor pagini de literatură în sensul și în spiritul în care ele au fost scrise, în sensul și în felul în care ele pot deveni cît mai apropiate spectatorului, ca șoc și încîntare, ca dezvăluire de ciocniri puternice, ca posibilitate de potențare a metaforei dramatice, ca fapt teatral complet și complex.

În acest sens, cu toate îndoilele unora (și aici e vorba de preferințe personale, pe care nu le discutăm atîta timp cît nu tind să devină dogme, ci exprimă doar un punct de vedere, la care aderi sau nu); în acest sens, zic, s-au făcut mulți pași înainte în ce privește arta actorului, prin diversificarea modalităților de expresie (să ne aducem aminte de perioada neonaturalistă, cînd orice piesă se juca la fel și numai într-un singur mod) ; în privința trecerii artei regizorale de la simplul meșteșug de punător în scenă la cel de creator de imagini în acțiune, în privința unei scenografii prezente prin sugestie și idei, adecvate fiecărui gen în parte și neexclusiviste (vezi decorurile lui Paul Bortnovschi la *Vizita bătrînei doamne* și *Cezar și Cleopatra*, ale lui Dan Nemțeanu la *Fizicienii* și *Șvejk*, ale Sandei Mușatescu la *Mariana Pineda* și *Pălăria florentină*, ale lui Popescu-Udriște la *Troilus și Cresida* și *Băiatul din banca a doua* etc.) ; în privința luminii (majoritatea spectacolelor Teatrului Mic, dar nu puține altele pe celelalte scene, deși instalațiile electrice sînt nu arareori cam primare și neadecvate), dar cîmpul de investigație al metaforei n-a ieșit încă din cadrul scenei „a l'italienne”, decît prin adaosuri ca cele pomenite cu cîteva paragrafe mai sus. ;

Cauzele sînt multiple, și nu e cazul să le discutăm, dar cred că și o oarecare timiditate administrativă-artistică a celor ce creează sau girează fenomenul spectacol a constituit un obstacol.

Ce-i drept, mi s-ar putea replica că și așa se „experimentează” prea mult, și așa nu toate „noutățile” sînt justificate (aici trebuie notat însă că nu cunoaștem nici o mișcare artistică, nici o epocă ce a produs numai capodopere și e bine să nu uităm că numai acumulînd, chiar dacă greșim din cînd în cînd, putem face pași înainte), s-ar putea replica: și așa avem spectacole foarte bune, și așa avem o mișcare artistică teatrală înaintată și cu mari perspective.

De acord! Dar oare industria automobilistică pierde ceva prin existența a sute de tipuri de mașini? Categoric, nu! Nici automobilul de mare viteză pentru autostrăzi nu elimină necesitatea mașinii solide, bune pentru orice fel de drum.

Spectacolul de teatru nu există condiționat de sala de teatru (deși își



desfășoară în asemenea loc majoritatea producțiilor sale, pe întreg globul pământesc), el există condiționat de ideea-text, de ideea-spectacol și se desfășoară în cea mai propice formă arhitectonic-scenografică ce nu are legi fixe, nici limite de decalog.

Pledind pentru spectacolul în aer liber, dar nu pentru cel ce se joacă în săli fără acoperiș, așa-numite grădini de vară (și ele necesare și utile pentru ideea permanenței teatrului pe tot parcursul anului), pledez, de fapt, pentru diversitatea de forme de expresie, care să permită nu experimente silnice, siluite de scena italiană (în unele cazuri), ci desfășurări ale fanteziei creatoare ce-și alege locul cel mai potrivit, forma cea mai adecvată, audiența cea mai largă.

N-aș dori ca cineva să aibă impresia că propunând încă un număr de posibilități de expresie teatrală, am nega importanța celor existente, sau că am măcar un moment impresia unor descoperiri cu totul și cu totul inedite. Nu! Categorical, nu !

Readucînd în centrul atenției (sau măcar la periferia ei) problema diversificării locurilor de joc, a măririi posibilităților de exprimare teatrală, orice idee de exclusivism este de la sine respinsă. Mai mult încă, propunerile de față nu doresc diversificare de dragul diversificării, ci doar în funcție de necesitățile tematice și stilistice ale operelor dramatice sau ale materialelor literar-folclorice cu valențe teatrale, ele tind doar să amintească de existența multiplelor căi neexploatare, de posibilitatea de a „extinde în timp” manifestarea teatrală, de a o scoate din limitele rigide ale unei arte „de sezon”

Teatrul nu e o distracție de iarnă, ci o artă pentru cît mai mulți, indiferent unde și indiferent în ce anotimp. El are posibilități nelimitate de desfășurare și ar fi păcat să nu le folosim pe toate.

Ca orice început, și un spectacol în aer liber, conceput pe alte coordonate decît cele obișnuite, va întâmpina greutăți, dar oare cîte obstacole de mii de ori mai grele n-au fost învinse în ultimele două decenii ?

Deci, puțin curaj.

Mișcarea noastră teatrală nu poate rămîne indiferentă față de „sezonul artistic mort”. La primii pași s-ar putea lucra în pagubă, dar oare orice investiție nu se acoperă în timp? Și roadele apar pînă la urmă, cu condiția perseverenței, a seriozității, a respingerii concepției conjuncturale.

Trebuie să obișnuim publicul. Și asta cere timp. Trebuie să obișnuim actorii, și asta cere măiestrie. Trebuie să convingem directorii, și asta cere inteligență. Trebuie să cointeresez comitetele de artă și cultură, sfaturile populare, și asta cere răbdare.

Perspectivile sînt prea interesante pentru a nu fi obligați să încercăm, și imaginați-vă o clipă ce mîndri am fi peste zece ani cînd prin toate colțurile țării am fi întâmpinați de afișe ale ONT-ului care ne-ar pune în vedere că numai cîteva zile mai putem să ne procurăm bilete pentru Festivalul internațional de teatru de la mare, pentru ciclul de piese istorice ce se joacă la castelul de la Bran, pentru Festivalul teatral de vară al orașului București etc. etc. (las la latitudinea dv. „inventarea” celorlalte manifestații estivale).

N-ar fi frumos ? N-ar fi interesant ? Eu bănuiesc că da !

P.S. Pentru cei care ar avea totuși impresia unor propuneri vagi, mi-aș permite să sugerez pentru început un plan concret.

În primul an, un festival la mare și unul la București de câte 2—3 săptămîni. În cadrul acestor festivaluri, deocamdată, doar câte un singur spectacol „special” (o reprezentație cu tematică de teatru popular la Muzeul satului, o dramă shakespeariană sau acel *Ovidiu*, de care vorbeam, pe malul mării). În rest, premiere absolute pe scena de la Mamaia și pe cele de la Herăstrău și „23 August”. Cu ce piese, vă veți întreba? Cu toate acelea pe care teatrele le scot în iunie și chiar în iulie în săli sufocante ca atmosferă și care nu pretind mari adaptări. Dacă ne gîndim doar la stagiunea trecută, am avut numai în București peste opt asemenea premiere. Socotind reprezentațiile scoase în aceeași perioadă de vară în întreaga țară, obținem minimum douăzeci de premiere absolute, arhisuficient pentru douăzeci de seri de teatru.

În acest mod, întîiul an ar marca pe de o parte primele experiențe de teatru în cadru natural, care apoi, discutate și analizate serios, ne-ar oferi puncte de reper pentru extinderea încercărilor de acest fel, iar șirul de premiere (care nu cer nici o investiție în plus) ar suscita interesul spectatorilor pentru aceste festivaluri, pentru aceste adevărate sărbători teatrale de vară.

Cu scurgerea anilor, proporția între spectacolele adaptate necesităților estivale și cele create în mod special s-ar schimba treptat în favoarea ultimelor, coexistența celor două forme de reprezentații nefiind în contradicție cu dorința unui adevărat teatru de vară, cu condiția ca piesele reprezentate pe scenele, să le zicem clasice, să fie inedite pentru publicul respectiv și, în timp, gîndite, precis pentru aceste întîlniri de vară.

La viitoarele festivaluri și stagiuni teatrale de vară, pe lângă teatrele propriu-zise, o contribuție însemnată ar putea-o aduce Institutul de teatru, deschis oricărui încercări îndrăznețe și avînd un număr impresionant de viitori actori și regizori, ce și-ar putea astfel face „practica în producție”, precum și OSTA, care ar putea finanța unele spectacole mai complexe (în nici un caz mai costisitoare decît festivalurile de muzică ușoară).

Iată cîteva gînduri închinat legăturii cît mai strînse dintre spectacol și spectatori, dintre gîndul scenic și emoția spectatorului. Avem dreptul ca cele mai bune spectacole românești să fie prezentate în fața unui public larg, internațional, care să le confere circulația valorică mondială pe care unele din realizările noastre o merită.

Și, cum „moneda bună alungă moneda rea”, vor dispărea poate și unele exhibiții ad-hoc, turneele improvizate, şușanelele.

Publicului trebuie să-i oferim în cele mai bune condiții creațiile noastre cele mai înaintate, mai contemporane. Acesta va fi modestul nostru omagiu adus partidului, încredințarea că ne străduim să răspundem dragostei și încrederii cu care el ne înconjoară.

*Articol apărut în revista Teatru, nr 4, anul XI, aprilie 1966*







STRADA CA O SCENĂ

Floriane Gaber

*CÂTEVA JALOANE  
PENTRU ARTELE STRĂZII*

*Putem spune oare că un artist "inventează" o formă estetică? Nu se inspiră mai degrabă din ceea ce există deja, în domeniul unde e competent sau în domenii înrudite, adaptând-o timpului și spațiului său? Din generație în generație, unele creații remarcabile sunt declinate, adaptate, revizitate, iar artele străzii nu sunt o excepție în acest caz. De la apariția lor în anii '70, drumul lor a fost jalonat de forme care s-au impus în mod mai mult sau mai puțin durabil și care au sfârșit prin a constitui un repertoriu în schimbare constantă.*

*Inspirația teatrului de bălci*

În Franța, artele străzii s-au născut în contextul de după mai '68. Societatea se zgâlțâia din încheieturi; artiștii, ca și manifestanții, au pus stăpânire pe spațiul public, au făcut din el locul lor de expresie și au ieșit aici în întâmpinarea concetățenilor lor, mai degrabă decât să-i convoace într-un sanctuar instituționalizat.

Unul dintre primele grupuri care "s-au frecat de trotuar", mai întâi de cel parizian și apoi francez și internațional, a fost Palatul minunilor (Le Palais des Merveilles), inițiat de Jules Cordière. El însuși vine de la Grand Magic Circus al lui Jérôme Savary, care a încântat ani de zile oamenii în parcuri, pe străzi și în festivaluri înainte de a veni către teatrul *indoor*. Lansați din zorii zilei în halele și piețele pariziene, complicitățile lui Jules Cordière recită poeme sau tirade din mari autori în fața negustorilor de păsăret, măcelari și alți comercianți rămași cu gura căscată în vreme ce-și aranjează tarabele. Întind apoi frânghii între doi copaci pentru a adăposti aici un percuționist cocoțat deasupra unor acrobați ce fac tumbă pe un covor, în timp ce un altul scuipă flăcări. Jules Cordière a studiat Artele decorative, machiajele sale amintesc de cele din teatrele din Extremul Orient și cunoașterea spectacolelor de bălci de pe Boulevard du Temple i-a permis să reviziteze figurile clasice ale saltimbancilor, insufflându-le o modernitate care le-a readus în actualitate.

Bălciul rămâne încă și astăzi o sursă de inspirație pentru artiștii de stradă, și unii dintre ei și-au făcut din el chiar o specialitate. Burattini a dezvoltat, din 1980, poveștile sale de familie (re)inventate care îi permit să ia peste picior, la adăpost, sub figura măscăriciului, nedreptățile (sociale sau altele) contemporane. Adesea, precaritatea artistului de bălci o amintește pe cea a artistului intermitent de spectacol și pe cea a tuturor emigranților și pe aceea a celor fără acte în regulă pe care s-a construit Franța de astăzi. După începuturi inspirate de barăcile de bălci, sau forma de *entresort*<sup>1</sup>, expresia plastică, scriitura și jocul companiei s-au rafinat și afirmat de-a lungul timpului, compunând în final o operă originală și ușor de recunoscut.

<sup>1</sup> *Entresort* este un dispozitiv moștenit din barăcile de bălci unde se intră pentru a vedea o curiozitate sau un monstru și de unde se iese repede, *entrée/sortie*.

În același stil, OPUS își plimbă, din 2000, instalațiile sale de tip “adevărate-falsuri”, comentate de ghizi și conferențieri năstrușnici. Dacă *La Quermesse de Ménetreux* (2008) reunește în același spațiu cam zece standuri sau barăci *entresort* care evocă, și în același timp le deturneză, chermeze sătești, o face cu multă ingeniozitate și cu glume fără răutate. Trupa poate într-adevăr să conteze pe tinerețea actorilor săi și pe o inspirație plastică care permite provocările cel mai îndrăznețe (crucifixuri și cârnați cu moduri de întrebuințare multiple...), fără ca nimeni să se ofenseze.

### *Monumentalul*

Confrunțați foarte devreme cu suburbiile marilor orașe unde îi trimit organizatorii de evenimente și programatorii, încă din anii '70, artiștii de stradă au dezvoltat o artă a monumentalului capabilă să rivalizeze cu talia impozantă a imobilelor din noile cartiere. În 1990, Transe Express face senzație cu al său *Mobile Homme*, agățând de brațul unei macarale o orchestră de tamburi majori, machiați în galben și verde. Imaginea a fost reluată de Philippe Decoufflé pentru ceremonia de deschidere și de închidere a Jocurilor Olimpice de la Albertville și a creat un adevărat entuziasm pentru artele străzii, a căror inventivitate este descoperită cu această ocazie. Transe Express își va pecetlui succesul în 1996, cu *Maudits sonnants* (Clopote blestemate), apoi cu *Lâcher de violons* (Lansare de viori) în 1999, în care acrobații se alătură muzicienilor în înaltul cerului. Structurile metalice, concepute și realizate în colaborare cu ingineri și sub supravegherea birourilor de control, se dovedeau de o poezie ce tăia răsuflarea, când totul se anima deasupra a mii de capete, întoarse către bolta înstelată. Este imposibil de trăit o astfel de senzație într-o sală de spectacol; iată de ce spectatori și artiști de stradă preferă să rămână sub cerul liber.

O altă companie ridică ochii către cer, cu adevărat: Les Plasticiens volants (Plasticienii zburători) când își plimbă pe bulevarde creaturile sale gonflabile. Am greși dacă le-am lua drept simple figuri de carnaval. Aceste personaje, impresionante ca talie (unele pot ating zece metri în înălțime) impun de asemenea și prin cantitatea de muncă pe care o cer. Fabricate din mătase de parașută după o machetă concepută în argilă apoi modelate, ele prezintă la suprafață o serie de protuberanțe care dinamizează suprafața lor pictată. Zile întregi sunt consacrate diferitelor straturi de vopsea care permit să se nuanțeze culorile, să perfecționeze detaliile cu animale marine, dragoni și alte creaturi care populează spectacolele companiei, al cărei *savoir-faire*-ul sau meșteșug este disputat de cele mai mari evenimente (Jocurile Olimpice de la Barcelona, de la Sydney și mai recent de la Soci).

În fine, mult mai lejere, sunt de remarcat companiile ce se consacră dansului aerian, pe un ecran vertical, ca Les Passagers care anima, din 1993, fațada Centrului Georges Pompidou cu baleturile sale suspendate înainte de a desfășura fresce imense pe eșafodaje acoperite de ecrane. Altele evoluează direct pe fațade sau pe monumente. Compania Retouramont lansează astfel dansatorii săi la asaltul unei clădiri, grefând câteodată o scenografie în filigran, care permite evoluțiile cele mai delicate, ca în *Ondes gravitationnelles*, creat în 2013, unde corpurile se destrămau literalmente în proiecțiile hipnotizante.

## Deambulatorii

Dacă *Uriășul* de la Royal de Luxe, apărut pe pământ începând din 1993 și declinat de atunci sub diferite forme (micul uriaș negru, uriașa cea mică, întâlnire cu Sultanul Indiilor...), provoacă întotdeauna întoarcerea capetelor, alte spectacole monumentale deambulatorii se desfășoară la nivelul solului. În același timp, nici unul nu poate rivaliza cu această marionetă impozantă al cărei cap culminează la nivelul etajului trei, și pe care zeci de actori liliputani o fac să se miște prin simpla forță a scripeților bine unși. Această saga a Uriașilor de la Royal de Luxe continuă să te facă să visezi zile întregi, căci echipa artistică are darul nemaipomenit de a-i face pe cei mai duri să cadă în copilărie și să marcheze locurile pe unde trec creaturile sale. Și oricare ar fi vârsta lor, locuitorii nu mai privesc niciodată la fel locurile care le erau familiare. Putem spune același lucru despre o operă ca *La Petite Reine* (Regina cea mică<sup>2</sup>), creată în 1992 de Generik Vapeur, a cărui carte de vizită afișează cu mândrie “trafic de actori și de mașini”. A fost nevoie de multă ingeniozitate și răbdare pentru a asambla zeci de cadre de bicicletă în forma unei imense bule, ce se învârtă grație unui actor galopând în interior, și pentru a imagina (și realiza) transformarea bicicletelor în mese de picnic, respectiv cărucior de copil sau aeroplan. Acest spectacol deambulatoriu este emblematic pentru anii ‘90 când încă se putea ocupa spațiul public și întrerupe momentan circulația pentru ca așa ceva să se poată desfășura. Inspirată de procesiunile tradiționale, această odă adusă Turului Franței se decupa în secvențe consecutive, de “mers-imagine”. Actorii și obiectele defilează, se opresc și joacă o scenă, apoi “cursa” continuă până la oprirea următoare, pe o fațadă, într-o fântână, la o răscruce de drumuri, în funcție de reperajele meticuloase făcute în prealabil.

Regăsim aceeași inventivitate mecanico-poetică și același ritm deambulatoriu în *Transhumance* al companiei Oposito, creată în 1997 în complicitate cu Metal-voice și Décor sonore.

## Proiecțiile

Dacă aceste companii-pionier se sprijină pe mecanică pentru a deturna sau poetiza realitatea, alte echipe utilizează tehnici mai *soft* pentru a ocupa spațiul în monumentalitatea sa. Creată în 1995, KomplexKapharnaüm recurge, la începuturile sale, la proiecții pe zidurile din orașele pe care le traversează. *SquarE* (2000) agață pe fațade, deplasându-se, imagini și înregistrări sonore cu vocile locuitorilor din cartierul unde trăiesc; *PlayRec* (2006) reamintește istoria socială a locurilor traversate (fosta uzină Kodak la Chalon-sur-Saône, Uzinele Cosserat la Amiens...). *Memento* (2009) amestecă proiecții și colaje, plonjând în istoria unei Franțe marcate de mișcări sociale, de la încheierea perioadei coloniale la integrarea europeană.

Actorii-pictori ai companiei Luc Amoros (fondată în 2001), cocoțați pe eșafodaje acoperite de foi de plastic, fără să se deplaseze, desfășoară în direct, cu o viteză nebună, fresce pe care le smulg imediat ce au transmis mesajul și splendoarea lor (*Page blanche*, Pagină albă, 2009, *Quatre soleils*, De patru ori soare, 2013). Este vorba, într-adevăr, nu doar de a face o demonstrație de îndemânare, ci de a chestiona statutul imaginii în societate, impactul și responsabilitățile sale. Și de a pune întrebarea acolo unde fluxurile vizuale se impun: în spațiul public unde nimeni nu poate să le evite.

---

<sup>2</sup> Nume care definește în Franța, bicicleta. N.Tr.

### *Jocul cu elementele*

Alți magicieni în ale artelor vizuale, membrii grupului ZUR, și-au făcut o specialitate încă de la mijlocul anilor '90, din proiecții pe pereți de apă și alte suprafețe inedite. *L'Oeil en cyclone* (Ochiul ciclonului, 1995) și *ZZZZZ* (în 2001) au rămas în memorie prin poezia liniștitoare care se degaja din aceste instalații în locuri neobișnuite, margini de pădure, fabrici părăsite, sere implantate în mijlocul unui câmp...

De aici la a face dintr-un peisaj un actor în sine nu mai e decât un pas, pe care l-a făcut cu voioșie Lotte van den Berg cu spectacolul *Braakland* (2004), inspirând teatrul lui de l'Unité un *Unchiul Vania la țară* (2006), în plin câmp pe un fond de casă burgheză sau într-o pădure adâncă un *MacBeth en forêt* (MacBeth în pădure, 2013), mai dezlănțuit decât orice alt spectacol pe o scenă de teatru.

Spectacolele în aer liber și spațiul public permit astfel estetici pe care nicio sală nu le poate admite. Spectacolele pirotehnice ale Grupului F, peisajele (urbane sau deșerte) revelate prin miile de vase-torțe ale companiei Carabosse, fără să mai numărăm formidabilele mașini plutitoare ale companiei Ilotopie: ce sală, cât de gigantică ar fi ea, ar putea oferi condițiile unei astfel de prezentări fără să fie invocată obligația de a respecta normele de securitate?

Cerul pare să fie singura limită a invențiilor artificierilor francezi cunoscuți la nivel european. Fondat în 1990, Grupul F a înflăcărat turnurile celor mai mari arhitecți și și-a oferit luxul de a ilumina cariera Regelui Soare în grădinile castelului de la Versailles. În vreme ce focurile de artificii permit să se compună forme și ritmuri de explozii de o varietate infinită, spectacolele unor companii ca Grupul F sau les Commandos Percu (creat în 1995) țin o dramaturgie bazată pe imagini compuse din foc, joc, muzici originale și dans, nu lipsite de virtuozitate.

La fel, spectacolele pe apă ale companiei Ilotopie au făcut turul lumii, căci multă lume invidiază compozițiile lor de imagini în mișcare, câteodată splendide (ca masa *Grand siècle*, o masă sau un dineu de ceremonie, completă și strălucitoare, țâșnind din apă în *Narcisse guette*, Narcis pândește, în 2001) sau constituite din elemente ale vieții cotidiene (mașină, caravană, pat...). Dar Ilotopie poate deasemenea crea în proximitate și minimalism, ca în *Gens de couleur* (Oameni de culoare, 1989), unul din spectacolele sale care a făcut cel mai mult turul lumii, provocând de fiecare dată reacții contrastante (cum putem citi mai jos).

### *Angajarea fizică*

Mai directă, prezența pe asfalt a unor companii ca Osmosis (de la prima sa creație pe trotuar, *Migrants*, în 1998) sau Tango Sumo (cu *Expédition Paddock* în 2001) afirmă mișcarea. În cazul lor dansul își face loc în spațiul public altfel decât exportând în aer liber practici "de platou scenic". Corpurile se confruntă cu suprafețe dure, adesea neregulate, unde își imprimă mișcările, ca și cum ar decupa siluetele în atmosfere încărcate de energii explozive, de tăiat cu cuțitul.

Corpurile trupei Teatro del Silencio sunt puternice, servind coregrafii mimate, inspirate de trecerea unui regizor, Mauricio Celedon, prin teatrul Arianei Mnouchkine. Din 1992, spectacolele sale de stradă sunt tot atâtea deflagrații din care



cea mai recentă, *Doctor Dappertutto* (2014), consacrată regizorului rus Meyerhold, pare *un clin d'oeil*, sau o privire complice, o întoarcere la sursele marilor spectacole corale, care au marcat expresionismul rus.

### *Actorul dezgolit*

Pe stradă, în afara momentelor în care se retrage într-o curte, ca să instaleze o rampă de lumină, sau incinte acustice, sau gradene pentru spectatori, artistul este față în față direct cu publicul, compus din trecători pe care trebuie să-i atragă și să-i rețină dacă spectacolul e fix, sau în întâmpinarea cărora trebuie să meargă în cazul unui spectacol deambulatoriu.

*Oamenii de culoare* al trupei Ilotopie aparține celei de a doua categorii, pe care am putea s-o calificăm drept intervenție. Abia acoperiți de un *string*, dar pictați copios în culori fluorescente, actorii și actrițele se plimbă liniștiți prin mulțime, luând o pauză așezați pe un prosop sau pentru o vizită în piață unde aleg fructe și legume care se asortează cu propriile lor culori. Muți, ei par că nu au alt schimb cu trecătorii decât prezența lor, câteodată deranjantă pentru unii (pe care nuditatea, chiar acoperită de machiaj, îi jenează), întotdeauna indice al unei diferențe. Căci despre asta e vorba. Desigur, nu au fost încă identificate până acum ființe umane cu o piele atât de pestriță, dar există pe planetă oameni cu piele albă, maron, bej... și diferențe (nu numai fizice) între ființe. Toți constituie, totuși, ceea ce numim o "societate". Despre asta vorbesc acești *Oamenii de culoare*, marcați cu vopsea fluorescentă doar plimbându-și identitățile lor care se îndepărtează puțin de la normă.

În aceeași ordine de idei, *Les Squames* (Scamele), spectacol creat de Kumulus în 1988, interpelează trecătorii, cel mai adesea surprinși în cotidian de acești umanoizi închiși în cuști, în piața publică. Unii îi cred pe bune și vociferează împotriva actorilor-paznici care maltratează aceste creaturi al căror machiaj și comportament, dacă te fac să te gândești la un soi de maimuțe mari, trimit mai degrabă la soarta și alura unor oameni fără adăpost, din cei mai năpăstuiți. De câte ori nu am auzit: "Nu aveți dreptul să-i tratați astfel!" fără să fim siguri că persoana ține același discurs când întâlnește un boschetar zăcând pe trotuar. Alții se indignau de cvasi-nuditatea artiștilor, iar un primar nu a avut nici un scrupul să le anuleze reprezentația, în 2014, în cadrul unui festival de anvergură națională (*Les Accroche-cœur à Angers*). Do-vada, dacă mai e nevoie, a forței acestei propuneri artistice care, la aproape treizeci de ani de la creația sa, mai zgârie încă acolo unde doare.

### *"Adevăratul-fals"*

Alte grupuri specializate în intervenții, Les Goulus și Cacahuète, fac de asemenea turul lumii, exportând un "savoir-faire Made in France". În 1994, Les Goulus au început prin a lansa în festivaluri personaje îmbrăcate în galben, Krishnous, comportându-se ca niște călugări-cerșetori, adoratori ai lui Krishna și cerând pomană de la trecători. Interactivitatea, pe un ton de umor, lansând în același timp câteva adevăruri despre societatea de consum și despre distanța dintre bogați și săraci, avea un efect garantat: "victimele" râdeau ca și trecătorii care căscau gura. În 2000, Les Goulus au dezvoltat conceptul sub titlul *La Main jaune* (Mâna galbenă), atrăgând

după ei sute de spectatori să participe la un ashram temporar, mobilizat - chipurile - pentru a pregăti venirea unui Guru. Tot pe tonul glumei, artiștii voiau să lucreze cu noțiunea de manipulare și, știind în același timp că în fond era vorba de o farsă, “discipolii” au jucat jocul pînă la a-și rade părul de la subțioară în chip de ofrandă. Fără să fie pedagogic, acest teatru te face să gîndești, punând în lumină, și mai ales în practică, sforile utilizate de sectele care cangrenează lumea. Doar tonul și jocul actorilor permit publicului să ia distanța necesară și să trăiască momentul, știind în același timp că nimic din toate astea nu e adevărat.

Găsim același principiu de “adevărat-fals” în intervențiile companiei Caca-huète, în *L'Enterrement de maman* (Înmormîntarea mamei, spectacol creat în 1990 și de atunci reluat fără încetare), nimeni nu se îndoiște că sicriul e gol și că actorii nu sunt o “familie adevărată” care încearcă, de bine, de rău, să fie ajutată să-l transporte. Trecătorii se adună însă repede și după câteva minute constituie un adevărat cortegiu, dornici să vadă ce improvizații vor face actorii și reacționând la toate situațiile.

### *În inima cotidianului*

Propunând o altă temporalitate (patru zile și nopți), *La Vengeance des semis* (Răzbunarea semințelor), al grupului Phun, și-a plantat primele răzoare în 1985 și de atunci, la fiecare instalare, spectacolul se bucură de aceeași primire, spectatorii sunt mai întâi uluiți, apoi amuzați și în final realmente entuziași. Succesul acestor reluări arată că subiectul tratat, absența spațiilor verzi în orașe și declinul (anunțat fără încetare) al agriculturii, își păstrează toată actualitatea și că jocul pus pe glumă, și totuși serios, de falși grădinari, are de ce interesa localnicii care descoperă găini, rațe, salate și praz în mijlocul cartierului lor de obicei gri și invadat de beton.

Alte forme de spectacol s-au strecurat în banalitatea cotidianului, deturnându-i lejer sensul și ritmul. Ex Nihilo (companie coregrafică fondată în 1993) își plonjează dansatorii în inima fluxului pietonal și al circulației cu *Trajets de vie* (Trasee de viață, 2007). Compania Jeanne Simone, după improvizații cu dansatori, un contrabas, mașini și mobilier urban (în 2003), sfârșește prin a strecura dansul-solo în magazine și cafenele cu spectacolul *Mademoiselle* (2010) care, dacă îi încântă pe amatori, nu îi lasă mai puțin uimiți pe unii comercianți pentru care “nu te joci cu mîncarea”, în vreme ce alții apreciază faptul că un ușor vînt de nebunie vine să le agite galantarele.

### *Ultimele tendințe: intimul, participarea*

După un val de propuneri cu “receptori” sau căști în urechi, unde publicul era invitat să abordeze de unul singur sau în grup un parcurs câteodată jalonat de intervenții sau de instalații, tendința actuală este mai degrabă participarea. *Histoires cachées* (Povești ascunse), “baladă sonoră” cu Bega Théâtre, din 2010, și *Verena Velvet*, creat în 2013, pe același principiu de compania Entre chien et loup, se înscriu în prima categorie. Ele sunt diferite de spectacolele participative unde Roger Bernat echipează spectatorii cu căști în care le transmite ordine (*Le Sacre du printemps*, Sărbătoarea primăverii, 2010) sau le pune întrebări menite să-i orienteze spre diferite grupuri reprezentative ale populației constituite de public (*Domini public*, 2012).

În vreme ce artele străzii din anii 90 aveau, cum am văzut, mai degrabă tendința spre monumentalitate, creațiile și programările actuale (în afară de festivaluri care cer o anumită vizibilitate) operează mai mult în termeni de infiltrație, ascultând locuitorii, făcându-i câteodată să participe la elaborarea, sau chiar la desfășurarea reprezentației înseși. Aceste momente de prezență a artistului pe un teritoriu pot ține de acțiune culturală, ca de pildă, în anii din urmă, *On écrit tout ce qui bouge* (Scriem tot ce mișcă) unde *Le Deuxième groupe d'intervention* (Al Doilea grup de intervenție) propune locuitorilor să povestească istoria cartierului traversat, cu stiloul sau aparatul de fotografiat în mână, sau *Correspondances de quartier* în cursul cărora compania Blöffique Théâtre invită vecinii să-și scrie între ei, prezentând o imagine pozitivă despre locul unde trăiesc.

Dar formulele pot varia la infinit. Ultima modă: vizitele neghitate, dar "orientate", precum GR©2013 în cadrul programului Marseille-Provence, capitală culturală europeană, și destinat să (re)descopere peisajele sub unghiuri de vedere inedite. Astfel, la fel ca toate mișcările eco-responsabile, artele străzii tind astăzi să se sprijine pe și să valorifice ceea ce există.

*Articol tradus din limba franceză de Mirella Patureau.*

Les Goulus\_Les Krishnous

foto: Michel Delon



GUEST STAR  
Silviu Purcărete

*NOSTALGIA AERULUI CURAT*

Spectacolul *outdoor*, cu alte cuvinte la aer curat, este spectacolul în stare naturală. De la reprezentațiile vechilor greci și romani pînă la cele ale saltimbancilor din bîlciuri, de la misterele apusene pînă la serbările populare sau religioase, omului i-a plăcut să petreacă afară, pe stradă, pe maidan sau, mă rog, în amfiteatru. (Spectacolul *indoor* fiind de fapt inventat în țările ploioase și oricum mai bogate și mai snoabe, dispuse să plătească printre altele o mare cantitate de luminări care să înlocuiască lumina soarelui.)

Desigur, lumea de azi e obișnuită să vadă spectacolul în sala de teatru, fie el național, hipertehnologizat și opulent, fie subteran, independent și minimalist. Periodic se manifestă însă, sub diverse forme, nostalgia aerului curat.

Există însă mai multe feluri de a înțelege teatrul în aer liber și, într-o carieră destul de lungă, am avut prilejul să trăiesc în mai multe rînduri astfel de “aventuri” teatrale.

Mai întîi avem situația spectacolului conceput și (îndelung) jucat într-o sală de teatru cum nu se poate mai *indoor*, transferat provizoriu și estival *outdoor*, unde deva într-o grădină cu verdeață. Erau pe vremuri Arenele Romane sau amfiteatrul de la Herăstrău (Or mai fi existînd?) Se jucau acolo vara, după închiderea oficială a stațiunilor, comedii de mare succes. Acest tip de transfer al spectacolului nu înseamnă însă mare lucru și în niciun caz nu poate reprezenta vreo opțiune estetică a regizorului, ba dimpotrivă.

Am pățit-o și eu în mod neașteptat acum cîțiva ani cînd un teatru englez, altfel foarte simandicos, a hotărît să prezinte un spectacol de-al meu (ditamai Shakespeare) în teatrul antic Herodeon de la poalele Akropolei din Atena. Să adaptezi un spectacol conceput în bezna tăcută a *indoor*-ului la o arenă romană ultraturistică însemna să faci multe compromisuri. Liota de spectatori japonezi și nemți priveau fericiți spectacolul. Ei, bifau mîndri o frumoasă acțiune culturală trăită la umbra Partenonului, puțin pasîndu-le de compromisurile estetice și frustrările care-l făceau pe regizor să-și muște mîinile.

Un alt fel de spectacol în aer liber pe care l-am făcut a fost “Metamorfoze” (după Ovidiu) la Luxemburg. O comandă politico-culturală (Luxemburgul și Sibiul erau capitale culturale) care presupunea și un oarecare confort financiar. Pe platoul vast al Abației Neumünster am putut amplasa un decor complicat, o uriașă piscină și alte elemente masive, care n-ar fi putut încăpea în niciun spațiu teatral obișnuit. De asemenea, ne-am putut juca și cu elemente pirotehnice de neînchipuit într-o sală închisă. Dar, cu toată amplasarea în aer liber și chiar avînd drept fundal o impresionantă faleză de piatră, pe care se proiectau imagini, spectacolul nu era cu nimic diferit din punct de vedere estetic de un spectacol tradițional: spectatorii



așezați pe gradene aveau în față un decor de teatru. Cu mult mai mare și mai spectaculos decât ar fi putut să vadă undeva *indoor* și totuși doar un decor de teatru (de altfel, de curînd transportat la Sibiu unde spectacolul a fost reluat în curtea unei vechi uzine.)

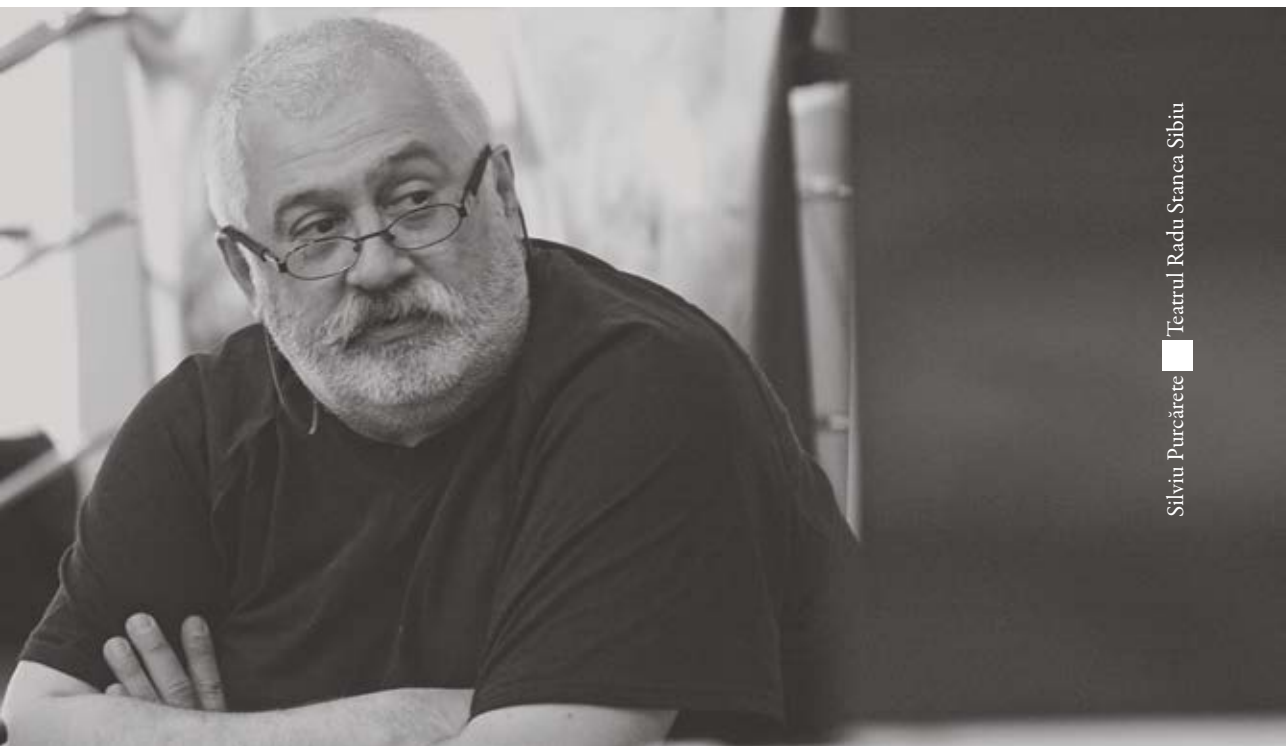
În schimb, în urmă cu mulți ani, la începutul carierei mele, am avut prilejul adevăratei experiențe a spectacolului în aer liber. Nu mai aveam de-a face doar cu *outdoor*, ci de-a dreptul cu *site specific art*!

Prin '78 sau '79 am făcut un spectacol cu actorii teatrului din Constanța care s-a jucat într-o singură seară printre ruinele cetății Histria, pe malul lacului Razelm, în Dobrogea. Spectacolul pornea de la un text antic, al Orestiei lui Eschil. "Decorul" era sută la sută natural. Actorii erau fantome mișunînd printre pietrele și coloanele dărîmate, însoțiți de șerpini (altfel inofensivi) de care era infestat locul. Stoluri isterice de pescăruși zburau printre ei căci era vreme de furtună. Ce altceva mai "tragic" și mai romantic și-ar fi putut dori un regizor? Natura contribuia decisiv la sensul reprezentației.

După un an, o altă seară unică, dedicată "Hecubei" lui Euripide. Spectacolul avea loc pe o plajă pustie, la marginea Constanței (acum, s-au construit acolo tot felul de blocuri de fițe). Mi-am permis atunci cîteva "intervenții" în peisaj: am văruiat vreo doi, trei bolovani și am "plantat" un măslin în largul mării. Altfel, plaja dezolată și destul de plină de gunoaie, corespundea perfect nenorocirii roabelor troiene tîrîte în exil. Cîțiva instrumentiști (violoncel, violă, viori) executau muzici fascinante compuse de uliitorul Dorin Liviu Zaharia.

Adaug că în ambele spectacole sunetul era absolut *live* (cu cîte barbarisme ne răsfațam în teatrul românesc!), iar lumina-exclusiv cea a soarelui și mai tîrziu a lunii, dar și a focurilor aprinse la lăsarea întinericului.

Trebuie să recunosc, amintirile din *outdoor* sînt mai plăcute decât cele din *indoor* și nu pot decât să vă doresc, tuturor, cît mai multe experiențe la aer curat.





© 2009 Scott Eastman

Teatrul Radu Stanca / foto: Scott Eastman

Metamorfoze 2009



Teatru Radu Stanca / foto: Scott Eastman

Metamorfoze 2009



*În inima nopții. Episodul Lear; Arhiva Teatrului Regina Maria Oradea* ■ foto: Cătălin Corneanu

INTERVIU

Gavriil Pinte

*REALITATEA CONCRETĂ A  
SPAȚIILOR NECONVENȚIONALE*

*- Sunteți unul dintre puținii regizori români care folosesc cu sens "ieșirea din teatru", alegând spațiile de joc în funcție de conținutul spectacolului: Un tramvai numit Popescu se juca într-un tramvai mergând prin cartierele bucureștene (fiind apoi adaptat pentru Sibiu), Ispita Cioran într-un tramvai mergând de la Sibiu la Rășinari, prin locuri dragi personajului, Cei ce nu uită... se juca și într-o hală, dar avea și scene în aer liber, iar În inima nopții. Episodul Lear, creat la Teatrul "Regina Maria" din Oradea s-a jucat la Craiova într-o piață, iar la Cluj într-o fabrică dezafectată. Cum alegeți spațiul de joc pentru un nou spectacol și ce rol are el în dramaturgia spectacolului?*

Cred că teatrul poate să se nască și să trăiască (aproape) oriunde. Oriunde se iveau și poate să funcționeze o convenție teatrală. Pare un paradox: convenție în teatrul neconvențional. Dar e vorba de un alt set de convenții decât cele tradiționale, acreditate deja. Și apoi, de-a lungul istoriei, teatrul nu s-a jucat întotdeauna în clădiri precum cele ale teatrelor de azi.

Importantă, necesară chiar, mi se pare adecvarea spațiului la proiectul de spectacol și al spectacolului (de la scenariu la jocul actoresc) la datele concrete ale spațiului. Există, din păcate, spectacole care se joacă în spații neconvenționale din motive care nu au nici o noimă artistică. De multe ori aceste spectacole intenționează să mimeze nu știu ce fel de avangardă (dacă nu și mai rău). Astfel de spectacole discreditează ideea că în astfel de spații se pot realiza spectacole bine articulate, chiar spectacole de artă, discreditează ideea că e posibilă în astfel de spații o alternativă reală la teatrul convențional. Realitatea concretă a unor spații neconvenționale poate fi asumată și integrată în spectacolul de teatru. Iar această realitate (concretă, obiectivă) nu e cazul să fie imitată, ilustrată sau oglindită. De altfel, spectacolele mele nu umblă cu plecaciunile *mimesisului* după realitate. Dimpotrivă: o pun să facă parte integrantă din spectacol, dintr-o ficțiune, să joace, să fie decor activ (Rășinariul, de pildă, din *Ispita Cioran* (Sibiu, premieră în 2011), sat concret și fictiv în același timp) sau să joace unele roluri efemere.

*- Care sunt dificultățile tehnice și artistice pe care le ridică realizarea unui spectacol în aer liber sau în spații alternative, spre deosebire de cele realizate în confortul și prezizibilitatea scenei? Cum se multiplică rolul scenografului într-un asemenea caz?*

Actorii nu sunt protejați de apropierea culiselor și a cabinelor. De multe ori se joacă foarte aproape de spectatori. Prezența (uneori salvatoare, dar de cele mai



multe ori liniștitoare) a suflorului e imposibilă. Apar dificultăți legate de acustică și de sonorizare (când e cazul). Dacă nu aveam parte de doi sonorizatori profesioniști, inteligenți și omenoși, *Un tramvai numit Popescu* (București, 2004, apoi Sibiu, 2007) probabil nu s-ar fi făcut niciodată (ei au însoțit spectacolul și la primele reprezentații cu trupa sibiană).

Decorurile exterioare trebuie păzite. Pentru *Ispita Cioran*, vroiam să coboare din copaci, foarte aproape de tramvai, până la nivelul privirii călătorilor, câteva marionete. Pentru asta am stat cu mașiniștii o după amiază întreagă în pădure (cădea o ploaie mărunță și rece), ca să se monteze un cablu de oțel între doi copaci, la o înălțime de 12-15 metri. Peste noapte cablul a fost furat. A trebuit confecționat și folosit un sistem care să poată fi montat/demontat la fiecare repetiție sau reprezentație. La Oradea, în *Cei ce nu uită* (2013), groapa pe care și-o săpau deținuții a fost inițial săpată cu excavatorul; groapa trebuia bine acoperită, în caz că ploua să nu se umple de apă și să devină impracticabilă.

Repetițiile și reprezentațiile depind mult de meteorologie. Am avut repetiții chinuite de ploi și cel puțin o reprezentație cu *Ispita Cioran* suspendată din cauza unei ploi torențiale.

Există prejudecata că în astfel de condiții nu se poate face performanță actricească. Fals. Într-adevăr nu orice actor poate să se exprime bine în afara scenei obișnuite. Dar sunt mulți care reușesc. Marius Turdean a fost nominalizat de Uniter pentru cel mai bun actor pentru rolul lui Cioran.

Când tramvaiul cu *Ispita Cioran* ieșea din pădurea Dumbrava spre Rășinari se vedea cerul. Aveam texte din Cioran pentru orice fel de... scenografie (cer senin sau înnorat).

*Ce aș fi, ce m-aș face fără nori ? Am o nevoie fizică de nori. De altfel, mă armonizez cu ei automat, norii sunt eu.*

Sau: *Norii aceștia mari, goniți de soare, mă dispensează de lumea exterioară.*

Sau, dimpotrivă... *E o vreme superbă, iar soarele ăsta mă face să mă gândesc că mama și soră-mea nu mai sunt printre cei vii ca să se bucure de el. Moartea nu e nimic; moartea cuiva e totul.*

Efectul asupra spectatorului era superb. Era și o revanșă asupra meteorologiei.

La Rășinari, în mijlocul satului, ardeau, rând pe rând, patru cuburi învelite inițial în hârtie. În interiorul cuburilor – personaje muncite de obsesiile lui Cioran: timpul, bolile/suferința, sinuciderea, credința/divinitatea. Aceste arderi sunt imposibile (tehnic) pe o scenă obișnuită de teatru.

Rășinariul, paradisul copilăriei lui Cioran, cu Cioran care coboară acolo din tramvai, dar nu știe de fapt unde se află, caută să afle nici el nu știe ce anume, cum nu știe exact nici ce a pierdut cândva, pentru totdeauna... Rășinariul acesta este un spațiu scenografic fizic concret, real, dar și unul metafizic, supra-real. Împreună cu scenografa Roxana Ionescu, colaboratoarea mea constantă, am intervenit în acest spațiu. La coborârea din tramvai erau câteva mese de lemn, improvizate în felul în care se încropesc la țară mesele pentru parastas, (improvizat, fiindcă moartea ne ia cam tot timpul prin surprindere... sau așa o lăsăm noi să creadă... sau, cum zice Cristian Popescu, *noi, românii, când ne sună ceasul, suntem mai întotdeauna prinși asupra vieții ca hoții asupra faptului*). Fiecare călător primea un pahar de vin. Mai veneau și

câțiva săteni. Apoi erau arse, pe rând, cele patru cuburi îmbrăcate în hârtie – obsesiile lui Cioran. Sătenii rămâneau cu noi. În răstimpuri se bătea toaca. E important și universul sonor. De altfel toaca apărea deseori pe acest traseu. Scândura de toacă se ivea din construcția unor sperietori – alcătuiți de mai multe ori ambigui (toacă și sperietori, iar pe sperietori erau așezate păsări, ca și pe unii din actori). Aș putea explica conlucrarea mea cu Roxana Ionescu în felul următor: eu i-am cerut sperietorile, ea a chemat păsările.

Multe din aceste spectacole sunt călătorii. Timpul de deplasare variază de la o reprezentație la alta, depinde de starea traficului. Traseul a fost adaptat uneori la text/spectacol. *Un tramvai numit Popescu*, versiunea bucureșteană, a circulat la prima reprezentație pe un traseu mai lung. Apoi traseul a fost schimbat. Vatmanul ajunsese să știe atât de bine textul/spectacolul încât după ultimul cuvânt din scenariu putea să oprească și să deschidă ușile tramvaiului. Alteori aveam scenarii variabile, texte de rezervă sau de sacrificiu, în funcție de durata traseului. Pentru *Ispita Cioran* am cronometrat mersul tramvaiului de la un loc la altul în timpul elaborării scenariului.

Apare întotdeauna o tensiune între elementele variabile (viteza ușor diferită a mersului tramvaielei, camioanelor, starea vremii etc.) și nevoia de rigoare a spectacolului. Variabilele trebuie acceptate, luate în seamă și, dacă se poate, chiar exploatare. Iar tensiunea dintre variabile și constante se cuvine asumată în favoarea actului teatral. De pildă, în *Un tramvai numit Popescu*, din cauza dispunerii scaunelor, a direcției privirii spectatorilor călători și a pozițiilor de joc schimbătoare și diverse, a apărut problema vizibilității. Așa a trebuit să „inventez” niște oglinzi pe care spectatorii le găseau pe scaune și le puteau apoi folosi în caz de nevoie. Această soluție am folosit-o și în celălalt tramvai, în *Ispita Cioran*.

Dar nu numai *spațiile* sunt importante, uneori și *timpul*, intervalul în care se joacă. Pentru *Visul unei nopți de Shakespeare* (2012) – un scenariu de George Banu, despre condiția actorului de la Shakespeare la noi, despre actorii din *Hamlet* în alternanță cu cei din *Visul unei nopți de vară*, pentru care am ales un spațiu „elisabetan”, curtea interioară a vechii primării a Sibiului, azi Muzeul de istorie, era important ca finalul spectacolului să coincidă cu lăsarea întinericului. Ora de începere a spectacolului era atent programată, diferit de la o reprezentație la alta.

*- În ce fel se modifică relația cu publicul în cazul spectacolelor atipice pe care le-ați creat? Care sunt reacțiile spectatorilor "oficiali" - cei care fac parte din instalația spectacolului - și care sunt reacțiile spectatorilor întâmplători, cei pentru care spectacolul devine o experiență numai pentru că le intersectează în mod neprevăzut traseul de viață?*

În teatrul convențional spectatorul acceptă/respectă tacit, aproape inconștient convențiile (ora de începere a reprezentației, biletul, așezarea în sală, participarea în tăcere la receptarea spectacolului, aplauzele etc.). La spectacolele neconvenționale convențiile trebuie inventate (sau re-inventate) de fiecare dată. Frumos e că deprinderea acestor (noi) convenții pot fi purtătoare de sens (mai mult decât în cazul celor tradiționale). Deseori am regizat mici ritualuri din intrarea/ieșirea spectatorilor în/din spectacol. Pentru *Un tramvai numit Popescu* rezervările trebuiau făcute nominal, numele spectatorilor/călători erau listate, o actriță (Sora

Poetului) avea misiunea de a chema călătorii pe nume, după listă, să intre în tramvai. La Sibiu îmbarcarea și debarcarea se făceau la intrarea în cimitirul orașului. La finalul spectacolului o parte din actori debarcau (spectatorii rămăneau încă în tramvai), traversau carosabilul și se așezau în poarta cimitirului, iar Sora Poetului citea (din nou) numele călătorilor. La intrarea în Casa Artelor, unde urma să aibă loc întâlnirea de 25 de ani a promoției 1965 a liceului „Gh. Lazăr” – *Ghidul copilăriei retrocedate* (Sibiu, 2010), spectatorilor li se cerea numele la parter, la intrarea în clădire, numele era transmis telefonic la etaj (unde avea loc întâlnirea/spectacolul, acolo numele era făcut public, cu portavoci, geamurile care dau înspre piață erau deschise, numele se auzea în piață de trecătorii întâmplători și îl auzeau și cei care îl purtau. La intrarea în *Cei ce nu uită* (spectacol despre atrocitățile închisorilor comuniste) spectatorii erau legitimați și fotografiați; apoi primeau o cartelă nominală. La trecerea dintr-un spațiu în altul milițienii rupeau câte o „rație”, spectatorii intrau, unul câte unul, păziți de milițieni prin culoare de pușcărie, pe lângă uși a căror vizetă lăsa să se vadă interiorul unor celule. Erau invitați să privească în aceste celule. Îndrăznesc să spun că era un spectacol despre privire. La final, în schimbul cartelei epuizate, fiecare spectator primea o „legitimăție de martor”, cu fotografia realizată la început. La coborârea din tramvai, în Râșinariul lui Cioran, călătorii primeau un pahar de vin. Ca și la finalul spectacolului *Călătoria* – după opera lui Constantin Abăluță. Spectacolul, început în sala Studio a Teatrului Nottara (2015), continua cu o călătorie de vreo oră prin București, cu opriri (inclusiv în Piața Victoriei, în fața clădirii Guvernului - scene cu evidente accente de satiră politică) și se termina la un local din apropierea teatrului – ultima secvență: personajele își iau adio de la spectatorii călători așezați acum la mese, la un pahar de vin (pentru suflitele celor plecați, ale celor care pleacă sau vor pleca).

Trecătorii/spectatorii de pe stradă, de pildă, pot deveni actori, involuntar, așa cum devin, tot involuntar, spectatori, fac adică parte din actul teatral. Spectatorii-călători din *Un tramvai numit Popescu* deveneau actori pentru spectatorii care priveau tramvaiul din afară (de pe stradă, din mașini sau de la balcoane), călătorii jucau și ei pentru cei din afara tramvaiului. Cei din afară nu făceau distincția între actori și spectatorii din tramvai. De asemenea, printr-un frumos joc de oglindă, spectatorii-trecători din oraș deveneau actori pentru călătorii-spectatori din tramvai, jucau pentru ei roluri... trecătoare.

Dar unii spectatori „neoficiali”, neutri, intră voluntar în joc, își abandonează neutralitatea, inerția. Când treceam cu *Un tramvai numit Popescu* prin București, de fiecare dată duminica după amiază, la aceeași oră, spre Lacul Tei, eram pândiți de vreo doi copii; până când ne întorceam, după vreo 15 minute, cei doi își chemau vecinii și o droaie de puști se ținea după tramvai vreo două stații (tramvaiul mergea destul de încet în momentele acelea ale spectacolului). Textele din tramvai, replicile se auzeau și în afară, la difuzoare.

Când spectatorii involuntari își abandonează neutralitatea e foarte frumos!

*un interviu de Cristina Modreanu*



*În inima nopții. Episodul Hamlet* ■ foto: Szava Moise





CONTEXT

Olivia Nițiș

*SPAȚIU EXPANDAT*

O privire analitică asupra relațiilor dintre spațiul public și cel privat în perioada contemporană nu poate avea loc fără înțelegerea diferențelor la nivel de experiență, cum este experiența occidentală în raport cu cea a Europei post-comuniste. Fără a reduce observațiile la un anumit areal geografic și ideologic teoriile despre spațialități în dimensiunea lor interdisciplinară, la granița dintre arhitectură, urbanism, antropologie, sociologie, public advertising, filozofie, arte performative, arte vizuale șamd. în Europa de Est pot contribui la o înțelegere complexă asupra spațiilor ca reflex al dinamicii și limitelor manifestărilor individuale și ale comunităților. Acest articol propune o privire aplicată asupra unui act performativ destinat să acopere noțiunea de *site-specific* în spațiul public, dar și de critică instituțională în accepțiunea sa îndreptată nu doar către instituțiile de artă sau care finanțează arta și cultura, ci și către instituțiile guvernamentale.

Asumată în conceptualism, critica instituțională vizează o serie de practici culturale menite să atace *status-quo*-ul construind astfel alternative, contra-spații la realitatea normativă. Practicile de excluziune intersecțională sau dimpotrivă de incluziune aparțin unor norme instituționale care legitimează și definesc modul în care privim spațiul public și cel privat, precum și modul în care le dinamizăm. În același timp democratizarea spațiului public și cel privat permite ocuparea unui teritoriu critic prin formule variate de a combate uniformizarea socio-politică și culturală. La ocuparea acestui teritoriu aflat în permanentă negociere cu instituțiile de stat și cu cetățenii voi face referire, la această zonă “gri” în care pot fi chestionate “metodele de separare a spațiului public de cel privat, explorate limitele gesturilor, acțiunilor și discursurilor în spațiul public” precum și “procese de stabilire și legitimare a cadrelor intervențiilor publice”<sup>1</sup> precum și a persoanelor sau grupurilor care iau parte la acestea.

Configurația identităților urbane după 1990 în România este dependentă atât de lipsa strategiilor coerente de locuire cât și de consecințele formulei de abandon a spațiului public asupra mentalităților și comportamentelor colective. “Mediul construit (...) reflectă, dar și structurează în continuare societatea; exprimând anumite valori, mediază, construiește și reproduce relații de putere. Prin toate acestea, și nu numai, procesul de creare a peisajului este un act politic. Principiile comunismului vorbeau despre o societate egalitară (...) în timp, esența egalitară a comunismului s-a stins, divizând societatea într-un mic, dar puternic grup de administratori (...) și altul de muncitori. (...) Acest tip de politică, aplicată pe termen lung, a lăsat cicatrici adânci în comportamentul oamenilor și a alterat întreaga structură socială.”<sup>2</sup>

Dezvoltarea mediilor urbane și rurale în spirit capitalist a condus la o adâncire a contrastelor economice, la accentuarea mediilor privilegiate, la o definiție

<sup>1</sup> Concept *Spațiu expandat 2016, Zona Gri*. Informație accesibilă la link-ul: [volumart.org](http://volumart.org)

<sup>2</sup> Simionescu, Oana și Cozma, Alexandru, *GRI: Galați – Resursă de identitate și Orașul posibil, în Orașul posibil, Intervenții în spațiul urban postcomunist*, editat de Stoian, Ina și Calciu, Daniela, Ed. Tact, Cluj-Napoca, 2012, pp.114, 116.

haotică a arhitecturilor și comportamentelor sociale, la lipsa spațiilor de interacțiune socială și astfel la o evoluție precară a integrării spațiului public în viața socială și a internalizării acestuia ca spațiu de manifestare culturală, nu doar convențională și ideologică. Prezența monumentelor în spațiul public românesc, spre exemplu, apare în spiritul unei continuități ideologice și a unei estetici tradiționale insuficient sau deloc contracarată de presiunea publică, fie și de pe alte poziții oficiale care, cu excepția unor voci individuale, nu este în măsură să articuleze opoziție consensuală. Această realitate ilustrează două aspecte importante ale modului în care are loc interacțiunea cu spațiul public în România: principiul de dominație și cel al intereselor de putere nu permit dezvoltarea unei dimensiuni critice transformative și totodată controlul asupra resurselor financiare și precaritatea acestora determină o competiție acerbă și o internalizare a practicilor culturale în funcție de anumite grupuri. Spațiul critic există doar în măsura supraviețuirii.

Din acest teritoriu de conflict rece se nasc o serie de consecințe grave asupra societății, de la lipsa de dialog dintre sectorul public și cel privat la neglijarea și chiar evacuarea unui procent semnificativ al indivizilor care ar putea participa la formarea identităților culturale și ar putea redefini sau produce alte spații circumscrie altor regimuri semiotice.

În acest an, în cadrul platformei Spațiu Expandat coordonată de artiștii Judit și Mihai Balko, cărora li s-a alăturat și curatoarea Cristina Bogdan, a avut loc performance-ul artistei Elana Katz, *They Say it Was a Dry Warm Night. Performance-ul* de anduranță s-a desfășurat în ziua de 22 octombrie în Piața Unirii la Fântâni în dreptul Bibliotecii Naționale, între orele 12.00-18.00. Acțiunea poate fi privită ca o continuare a celei intitulată *They said it was dry*, Chicago 2013. Elana Katz este o artistă conceptuală iudeo-americană care lucrează cu precădere în domeniul artei performative. Elana Katz tratează asumat spațiul public ca pe o extensie a celui privat, dormind ca o frumoasă adormită a societății contemporane pasive, pe o canapea rococo, plasată în fântână. Vestimentația minimalistă și pătura albă precum și ceasul vintage cu sonerie pus pe marginea fântânii, menit să sune la orele 18.00, completează tabloul bine controlat al unei artiste conceptuale care calculează totul până la cele mai mici detalii. "Acțiunea reflectă loialitatea oarbă și conformismul în raport cu structura autorității în societate."<sup>3</sup>

Epoca simultaneității de care vorbește Foucault<sup>4</sup>, a juxtapunerilor, a lui aici și acolo, a alăturărilor și dispersiilor în egală măsură creează anxietăți, alienări și perpetuează anumite ierarhii la nivelul accesibilității la spațiu. Fără a reduce teoria heterotopiei a lui Foucault la două formule, apar relevante în acest caz, pe de o parte heterotopia de criză cu spații rezervate pentru persoane privilegiate și interzise pentru anumite categorii, iar pe de alta heterotopia de compensație care reprezintă o altă realitate prin opoziție cu cea imperfectă în care ne regăsim. Deși apare ca o ruptură în peisajul urban, o realitate transferată, acțiunea artistei funcționează ca o heterotopie sau mai degrabă ca o pluriheterotopie. Spațiul mental și spațiul fizic sunt dublate de alte spații în spații și contra-spații. Spațiul privat este adus în spațiul public, imperfecțiunea spațiului public este juxtapusă perfecțiunii unui contra-spațiu în care domină ordinea personală a subiectului care își autoreglementează propria dictatură a timpului și spațiului. Privitorii sau trecătorii pe de altă parte își construiesc propria heterotopie, fie prin contemplare participativă la spațiul și timpul

<sup>3</sup>. Din comunicatul de presă al evenimentului

<sup>4</sup>. Foucault, Michel, *Architecture /Mouvement/ Continuité*, October, 1984; ("Des Espace Autres," March 1967. Translated from the French by Jay Miskowicz).

artistei, fie prin simpla tranzitare a acestuia. Actul performativ activează o frumoasă alegorie a supunerii. Dimensiunea estetică a construcției acestui spațiu de opoziție contribuie la impactul asupra receptării, iar efemeritatea sa o face în egală măsură să funcționeze ca heterotopie temporală, o heterocronie. În acest sens absența este prezență, spațiul-timp mental devine spațiu-timp fizic. Experimentarea acestui act performativ din perspectiva privitorului martor la un peisaj urban alternativ și tranzitoriu, ca un miraj contemporan, imprimă la nivelul conștiinței nu doar înțelegerea și interogarea relațiilor dintre spațiul public și privat sub regimurile de putere, ci și construcția spațiului memoriei în raport cu memoria spațiului aflate în egală măsură subordonate regimurilor hegemonice.

Cât este de pregătit spațiul public românesc pentru astfel de manifestări este o întrebare care poate primi mai degrabă un răspuns descurajant, având în vedere dificultățile cu care organizatorii se confruntă, blocajele, incoerențele și neo-conservatorismul autorităților, dar și dezinteresul total față de încurajarea spațiului critic și a instrumentelor sale de discurs în procesele de educație.

*Elana Katz este o artistă conceptuală care lucrează cu precădere în domeniul artei performative. Artista este stabilită la Berlin din 2008. Pornind adesea de la o bază istorică artista confruntă convențiile culturale, examinează critic complexitatea contradicțiilor, astfel urmărind să contureze un tip de experiență de dezvățare a lucrurilor presupuse. În cadrul proiectului în desfășurare Spaced Memory, realizat în România în parteneriat cu Institutul Goethe în 2014-2015, artista documentează spații și locuri relevante pentru parcursul istoriei prezenței evreilor în Balcani, locuri acum dispărute și uitate. Începând cu 2011 Elana a cercetat și creat lucrări/acțiuni site-specific în România și în regiuni din fosta Iugoslavie. A mai performat la București la WASP în 2015 în cadrul proiectului interdisciplinar Platforma X, la invitația curatorilor Olivia Nițș și Ciprian Ciuclea.*

*A studiat la Parsons School of Design din New York și la Universitatea de Arte din Berlin (master). Granturile sale includ DAAD Graduate Studies Grant (2010), Fondul Franklin Furnace (2011). A expus / performat la Royal Museum of Fine Arts din Belgia (2011), Diehl CUBE Berlin (2013), P.P.O.W. Gallery, New York (2013), Gallery 12HUB, Belgrad (2014), Kunstwechsel, Aachen (2015), și DNA Berlin (2015).*



foto: Florentina Bratfanof

Mirabilia - 2013

FESTIVALURI  
Florentina Bratfanof

*TEATRUL DE STRADĂ.*  
*FOCUS PE PUBLIC*

La fiecare ediție a *Festivalului Internațional Mirabilia* din Italia, în zilele de final de săptămână, străzile orașului Fossano sunt umplute de mii și mii de spectatori, adulți și copii. Este vorba despre o perioadă în care cei mici au voie să stea afară, pe străzi, până după miezul nopții, când încă străzile sunt animate de familii care se plimbă de la un spectacol la altul. Așadar, în fiecare an, străzile micului oraș devin scene temporare pentru un public temporar, care altfel nu este obișnuit să ajungă la un spectacol de teatru, dans, etc., dar, odată cu apariția copiilor, este doritor să își petreacă un week-end la un festival cu spectacole de stradă și nu numai.

*Mirabilia* este un festival care se desfășoară în mai multe orașe din provincia Cuneo – se constituie în mare parte din evenimente *outdoor*, de cele mai multe ori cu intrare liberă, ceea ce face ca numărul de spectatori să fie greu de contabilizat. La ediția din 2015 au fost estimați aproximativ 80.000 de spectatori, dar prezența efectivă a fost undeva la 30.000-35.000, din care 7.000 sunt plătitori de bilete. Organizatorii festivalului *Mirabilia* au desfășurat un studiu în 2015 pentru a începe să cunoască mai bine profilul publicului.

Vârsta medie a publicului *Mirabilia* este de 35 ani, s-a evidențiat un interes pentru festival la toate segmentele de vârstă până la 50 de ani, semn că festivalul atinge niveluri diferite de public. Din punctul de vedere al distribuției geografice, 46% este publicul local, 26% vine din provincia Cuneo, 15% din Piemonte, 13% din afara regiunii Piemonte (mai ales din Lombardia și Emilia-Romagna). Există o cotă mai puțin însemnată a publicului străin, din care o parte importantă este publicul de origine franceză.

În privința spectatorilor care vin din afara orașului, 36% sunt turiști de o zi, o cotă mai ridicată de 55% este a turiștilor ce petrec mai mult de două zile (din care 16% sunt cei care stau mai mult de 5 zile). Interesant este și impactul economic generat. Cerința de cazare rămâne scăzută: mulți spectatori aleg campingul (36%), cazarea la prieteni și rude (20%), doar 14 % aleg ofertele hoteliere. Popularitatea festivalului este ridicată în rândul spectatorilor: aproximativ 86% îi atribuie o valoare de 4 sau 5 (pe o scară valorică între 1 și 5), cei nesatisfăcuți de evenimentele *Mirabilia* rămânând la un procent de 2%.

Într-o altă țară europeană, în Franța, într-un alt context de politici culturale și traseu istoric care au favorizat dezvoltarea spectacolelor de circ contemporan și de teatru de stradă, au început să se facă studii repetate încă din 1996 pentru cunoașterea diferitelor tipuri de public / publicuri, pentru aceste forme spectaculare. Studiul publicat în 2010 (pus la dispoziție de Direcția generală de creație artistică din cadrul Ministerului Culturii și Comunicării prin Departamentul de studii, prospecții și statistici), care s-a concentrat pe descrierea unui profil al publicurilor de



festivaluri de spectacole de stradă, arată că, pentru aceste publicuri, obișnuința de a-și petrece timpul la un spectacol de teatru, dans, jazz, operă sau la cinema este cea mai puțin dezvoltată. Găsim aici un public mai degrabă masculin (52% masculin, 48% feminin), în rândul populației franceze cu vârsta peste 15 ani.

Același studiu descoperă un echilibru relativ între diversele categorii socio-profesionale: muncitorii calificați și necalificați, deseori marii absenți ai spectacolelor, sunt prezenți la spectacolele de stradă de trei ori mai mult decât în rândurile publicului de teatru și dans. În plus, aflăm că există un public mai dezvoltat în provincie: locuitorii orașelor mijlocii și mari sunt mai numeroși la acest tip de spectacole decât cei din suburbiile pariziene și din Paris.

Analiza tipurilor de manifestări artistice subliniază faptul că locuitorii comunităților locale întâlnesc spectacole de stradă în cadrul sărbătorilor/manifestărilor locale, în timp ce locuitorii orașelor care au mai mult de 100.000 de locuitori devin mai degrabă publicurile festivalurilor de arte de stradă (41%).

În România se întâlnesc foarte rar spectacole de stradă, nu există o tradiție prin care publicul să fie familiarizat cu acestea. În București, ARCUB-Centrul de proiecte culturale al municipiului București a inițiat un festival de teatru de stradă în 2008 (*Festivalul B-FIT*) ca o nevoie de a oferi bucureștenilor și alt tip de eveniment contemporan în afara sălilor de spectacole.

Ajuns la cea de-a opta ediție, *Festivalul B-FIT în the street*, organizat și produs de ARCUB, este un eveniment anual care se concentrează numai pe spectacole de stradă. Mihaela Păun, directoarea ARCUB, a declarat la ediția din 2016, precizând intenția inițială a festivalului: „Prima ediție a *Festivalului B-FIT* din 2008 a pornit de la o provocare, aceea de a schimba, timp de câteva zile, felul în care orașul trăiește, tocmai pentru a ajunge astfel la oamenii care îl locuiesc și pentru a declanșa în aceștia o schimbare- fie că este vorba de starea lor de spirit sau de felul în care se raportează la București.”

La Sibiu, în fiecare an, *Festivalul Internațional de Teatru* produs și organizat de Teatrul Național ”Radu Stanca”, cuprinde și o bogată ofertă de spectacole de stradă, cu acces gratuit. Conceptul organizatorilor este general - acela că publicul din Sibiu (artiști și personalități prezenți la festival, sibieni, turiști) trebuie să fie expus la o formă spectaculară în afara sălilor de spectacol pentru ca apoi să fie atras spre sala de teatru. Conceptul în sine rămâne de dezbatut pentru că intenția nu ar trebui să fie competitivitatea în sânul aceluiași eveniment, ci diversitatea unor forme artistice valoroase, interdisciplinare, dar și independente.

Cele două studii din țările europene menționate mai sus oferă informații vitale pentru organizatori despre nevoile și profilul publicului spectacolelor de stradă. Din 2016 *Mirabilia* a introdus în program mai multe spectacole de stradă la care intrarea nu a mai fost liberă, prețul biletului (1-2 Euro) neafectând participarea masivă a publicului la aceste evenimente. Experiența *Mirabilia* arată că aceste studii sprijină și sustenabilitatea festivalului. Așadar, devine esențial pentru dezvoltarea festivalurilor din România ca acestea să își realizeze acest tip de studii focusate pe spectatori, nu numai în scopul cunoașterii lor, dar și pentru a descoperi noi moduri de atragere a acestora la spectacole.



foto: Alessandro Sala Cesura

Mimo Karkocha - *El Koche*





REMEMBER

Marina Roman

*MASCA, FILE DE POVESTE*

Există, între spectacolele de mare performanță ale acestui teatru care, iată, are deja un sfert de veac, unul, pentru mine, esențial: *Romeo și Julieta* – poem non-verbal, emoție în stare pură, cu surpriza a 12 minute de magie. Incredibile minute în care actorii, într-o mișcare continuă, lentă, imperceptibilă în raport cu spectaculoasa scenă de duel care se petrece simultan în fața publicului, compun multiplicat imaginea *Strigătului* pictat de Edvard Munch. „Strigătul locuitorilor Veronei, strigătul celor doi îndrăgostiți sortiți pieirii de către o lume nesimțitoare și incapabilă să vibreze la frumos, strigătul mut al lui Lorenzo, strigătul unei planete care își plimbă durerea prin infinitul Cosmosului ca pe un mesaj codificat se regăsesc în tulburatoarea imagine a pictorului” – spunea regizorul Mihai Mălaimare. Și mărturisea că nu știe ca așa ceva să se fi făcut vreodată în lume, dar este un demers al devenirii ca actor.” Așa este! La data premierei – 8 martie 2014 – membrii Corului erau studenții lui de la Universitatea Hyperion, din anul I al Facultății de Arte „Geo Saizescu”. Ei nu învățau doar tehnica statuilor vivante, ci, înainte de toate, se străduiau să învețe cum să pătrundă în inima personajului, în punctul de unde începe să se construiască drumul cel mai scurt către spectator.

### Martor al începutului

Am ales să vorbesc acum despre acest moment antologic, fiindcă am sentimentul că el conține întreaga istorie a Teatrului Masca...

Am avut șansa să asist la nașterea sa și i-am fost, mereu, cu dragoste, alături. Și ca slujbaş la stat, în Ministerul Culturii, când, în primăvara anului 1990, după ce secretarul de stat Coriolan Babeți respinsese cererea lui Mihai Mălaimare de înființare a unui nou teatru, Bogdan Popovici – directorul Departamentului pentru Tineret, unde fusesem de curând angajată – a obținut aprobarea, în câteva minute, de la ministrul Andrei Pleșu, doar că... fără sediu. Și ca musafir în succesivele sedii – primul, cronologic, a fost în Aleea Alexandru, dar primul care s-a apropiat cât de cât de ceea ce-și doreau întemeietorii a fost cel din Strada Biserica Amzei nr. 5-7, repartizat cu sprijinul lui Radu Boroianu, om de teatru, la acea vreme secretar de stat în Ministerul Culturii –, și ca spectator la primele primele reprezentații: *Clovnii* (mi-amintesc că l-am văzut în vara lui '90, la Cafeneaua Muzeului Literaturii, amenajată în curtea fostului sediu al MNLR, cel din Bulevardul Dacia), *A murit moartea, măi!* (o premieră ce trasa deja primele direcții ale unui alt fel de a face teatru, emoționantă, în noul sediu din Strada Biserica Amzei), *Medievale*, *Oina*, *Mantaua*...

Împreună cu Anca Florea, Mihai Mălaimare ridica acest teatru la temelia

căruia amândoi, apoi cooptrând și trupa, au pus Iubire. Povestea lor de iubire și iubirea lor, împătimită, pentru Teatru. Un teatru nou, un Teatru AltFel. Lumea era în plină schimbare, iar pentru ei teatrul vorbit nu-și mai găsea rostul („rostul” chiar în sens etimologic). Așa că au căutat să readucă actorul în centrul imaginii teatrale. Au regăsit și au reevaluat gestul. Au regăsit și au reevaluat transcendența obiectelor. Acestea au fost liniile de forță ale primului *Program estetic* al Teatrului Masca.

Trupa se închegease: Mihai Mălaimare – actor, regizor și teoretician, Anca Florea – regizor, teoretician și factotum (chiar dacă această funcție nu se regăsește pe statele de plată), actorii Anamaria Pîslaru, Sorin Dinculescu, Tudorel Filimon, Dalila Gall, Florentin Dușe și regretatul George Țoropoc, iar între colaboratori se numărau Mircea Constantinescu și draga de Anda Călugăreanu. Dar nici nu s-au așezat bine în casa din Biserica Amzei, că iar au fost puși pe drumuri, sediul fiind luat, printr-un joc de astă dată al intereselor, de cei care îl administrau, așa-numita Universitate Dalles.

### Școală de teatru, școală de oameni

De-a lungul acestor aproape 26 de ani, m-am aflat, față de Teatrul Masca, în diferite ipostaze: funcționar de minister, musafir, spectator, critic de teatru e-xersând (de cele mai multe ori cu succes) obiectivitatea și, mereu, prieten. Mă bucur că i-am putut fi alături și în perioada în care a fost găzduit de Liceul „Sfântul Sava”. Am fost martoră la primele încercări de școală de teatru Masca. Destinatarii erau „copii-problemă” – așa cum, fără să ne gândim prea mult, îi numim noi, cei care ne considerăm maturi responsabili. Deschid aici o paranteză pe care însă nu o pot defini temporal – pot spune doar că Târgul Internațional de Carte purta pe atunci numele de BOOKAREST (prima ediție a fost în 1992), că era organizat de Fundația Artexpo și se desfășura la Galeriile ¾ ale Teatrului Național... Se întâmpla la una dintre primele ediții... A avut loc atunci o manifestare care, nu doar prin inedit, a stârnit interesul vizitatorilor: gazdă, regretatul Mihai Oroveanu – spirit enciclopedic, inițiatorul și sufletul acestui prim proiect de târg internațional de carte –, invitat, Mihai Mălaimare, directorul Teatrului Masca, împreună cu elevii-actori cuprinși într-un proiect destinat copiilor defavorizați. Scriu acum, pentru a doua oară, cuvântul „magie”. Pentru că magie este tot ceea ce a urmat: adolescenții pe care până în acel moment respectabilii vizitatori ai târgului îi ocoleau, ferindu-și gențile și pungile cu cărți, și-au început numărul de jonglerie. Difil, mai ales în acele condiții de stres. Încet-încet, forfota din târg s-a transformat într-o respirație comună, atentă la tot ce se întâmpla pe scena improvizată. Dintr-o dată, simțind pulsul sălii, performerii și-au căpătat statutul de artiști, aplauze puternice au depus mărturie pentru excelența lor. Iar întrebările din interviul pe care i l-am luat lui Mălaimare, câteva clipe mai târziu, mi-au fost sugerate și de lacrimile din ochii unora dintre spectatori: am înțeles – noi, maturii responsabili – că mai important decât statutul de artist era, pentru fiecare dintre acești adolescenți, statutul de „acceptat” și, de aici mai departe, speranța că într-o zi, prin teatru, prin muncă acerbă (așa cum Mihai Mălaimare știe să muncească și să-i determine și pe ceilalți s-o facă), să ajungă la statutul pe care orice om îl are prin naștere, dar pe care, de multe ori, societatea i-l refuză, acela de „egal între egali”.

Cursuri de teatru, școală adevărată, la Masca s-a tot făcut de-atunci încoace. Fie pentru copii și tineri fascinați de scenă, fie pentru viitori profesioniști. Disciplină,



atenție maximă pentru detaliu, rigoare asumate, integrate, pentru ca drumul spre creativitate să fie curat și liber. Actorii sunt recunoscuți pentru performanța lor tehnică. Spun, nu pentru prima oară, că performanța tehnică este doar vehiculul absolut necesar pentru ca intenția auctorială să ajungă în condiții optime la public și să poată fi asimilată de fiecare spectator în parte, în acord cu propriile capacități. Astfel, la sfârșitul oricărui spectacol, fiecare va pleca acasă cu partea ce i se cuvine, cu partea pentru care este pregătit.

Despre teatrul de stradă – de la clovni la *commedia dell'arte*, de la teatrul medieval la marionete mari, culminând cu desăvârșita artă a statuilor vivante marca Masca – se cade a vorbi pe îndelete, pentru că înseamnă ani și ani de muncă asiduă. La fel și despre spectacolele de interior, al căror scenariu aduce la rampă nume esențiale ale literaturii universale: Shakespeare, Gogol, Marquez, Valeri Briusov sau Borjes. O voi face cu bucurie în următoarele numere ale caietelor Masca. Până atunci însă, trebuie spus și aplaudat faptul că aceiași actori stăpânesc atât mijloace de expresie dintre cele mai diverse – jonglerie, instrumente muzicale, mânăuirea unor marionete înalte chiar și de doi metri, dar, mai ales pantomimă și *living statues* –, cât și aspecte tehnice legate de dicție și impostajie.

### Acei frumoși nebuni și spectacolele lor fabuloase

Pe vremea mea (iaca, nu mă pot abține), cei care se pregăteau „să rateze toate genurile”, după cum spunea G. Călinescu, viitorii critici adică, învățau în egală măsură și teatru, și film. Deveneau teatrologi-filmologi și treaba lor ce-și alegeau a practica pe mai departe. Doar un exemplu: cum poți analiza, batâr vorbi despre *Free Cinema*, dacă nu-i știi pe *Tinerii furioși*... și nu numai? Pentru mine, care eram interesată, recunosc, super-interesată și de cursul de Istoria artei al doamnei Balica Măciucă, lucrurile căpătau extensii nebănuite. La IATC (actuala Universitate de Artă Teatrală și Cinematografică), am învățat să fiu curioasă. Să experimentez. Să nu resping nimic *ab initio*. Le mulțumesc dragilor mei profesori Michaela Tonitza-Iordache, George Littera și Florian Potra pentru că de la ei am învățat curiozitatea și curajul. Sunt lucruri care n-au a face cu socialul, nici cu politicul.

Așa că viața mea a fost împărțită între teatru, film și artele vizuale. Cu bucuria indicibilă că pot printr-una ajunge la sensurile celeilalte arte. Nu am respins nimic din ceea ce mă emoționa și nimic din ceea ce era făcut cu bună intenție. Fără frică.

Drept care, când prietenii mei de la Masca au hotărât că vor să-și mute sediul într-o „zonă rezidențială”, am fost lângă ei. În octombrie 1992, când s-au mutat în stradă – pentru că era imposibil să mai reziste în spațiul restrâns, deși oferit cu dragoste de conducerea Liceului „Sfântul Sava” –, în scuarul dintre Bulevardele Kiseleff și Aviatorilor, mi s-a părut de-a dreptul „cool” să fiu văzută lângă ei, protestarii. Mi-era tare bine să știu că sunt „altfel”, că prezența mea – alt om foarte drag mie, Ludovic Spiess, îmi încredințase, în calitate de ministru al Culturii, funcția de șef al Serviciului de Presă – poate fi interpretată ca un gest de frondă. Ei bine, nicio surpriză. Nimănui nu i-a păsat.

...Doar bucureștenilor „de rând”, care s-au înfruptat cu nesaț, zile în șir, din spectacolele în aer liber și răcoros ale Teatrului Masca. În rest, nu s-a rezolvat nimic, dar s-a câștigat... experiență. Experiență am câștigat și eu, iar spectacolele Teatrului Masca au dovedit că granița dintre arte este fluidă, așa că... teatru, film, arte vizuale...







și puterea de a construi de la zero. Doar pe temelia solidă a unui vis.

Este ciudat cum se întâmplă să trăim acum un timp pentru care câteva rânduri din cronica pe care am scris-o la premiera spectacolului *Romeo și Julieta* sunt atât de potrivite...

<<Este, cu adevărat, o lume de lut moale, o lume despiritualizată. Și, în plus, regi-  
zorul aduce argumentul îndepărtării în timp a oamenilor și întâmplărilor la care  
suntem martori. Pentru aceasta a renunțat la mișcarea întreruptă folosită în ma-  
joritatea spectacolelor de stil: „Tocul este profund, invizibil în exterior, dar extrem  
de puternic în interior, cu o rezonanță teribilă, capabil să stoarcă din psihicul acto-  
rului stări de o forță incredibilă. (...) Se îmbină foarte bine cu mișcarea în relanti și  
cu întoarcerile în jurul axului, iar atunci când toate aceste tehnici se regăsesc într-o  
singură secvență, tragismul, dramatismul expresiei sunt inegalabile.” Și, legat de  
mecanica mișcării, mărturisesc că fiul meu a fost cel care a observat primul deplasa-  
rea personajelor (mai ales în Scena Balului) ca pe o tablă de șah: oameni acționând  
ca niște marionete ale căror sfori sunt trase de Răul dominator – „Și Rău-i sus, iar  
Binele-n robie”, spune Shakespeare în Sonetul 66.>>







BURSA STREET ART

Ioana Gonțea

**O ISTORIE A TEATRULUI DE STRADĂ  
ÎN DOUĂ CĂRȚI COMPLEMENTARE**

*Bazate pe o cercetare documentară derulată pe parcursul a câțiva ani cărțile jurnalistei Floriane Gaber, „Cum a început totul. Artă de stradă în contextul anilor 1970” (Comment ça commença. Les arts de la rue dans le contexte des années 70) și „Patruzeci de ani de artă de stradă” (40 and d’arts de la rue), publicate în 2009, sintetizează în paginile lor istoria artelor spectacolului de stradă în Franța.*

Strada stârnește atracție și interes datorită caracterului său eterogen. Marcată de o identitate de tranzit, condusă de reguli de ordine: de la cele de circulație la cele de comportament în public, strada se împletește inevitabil cu acțiunile omenirii. Dar spațiul stradal (reprezentat și de piețe) e strâns legat și de acțiunile politice: de la punctul în care s-a născut democrația în agora grecească, la locul de pedepsire al infractorilor în Evul Mediu și la răsturnarea ordinii sociale prin revolte, revoluții sau legitimarea unor drepturi prin proteste în epoca modernă. La nivel individual se schimbă optica de interpretare a străzii și aceasta ajunge loc al ratării - a ajunge pe stradă, a dormi pe stradă etc. Strada are însă și o istorie legată de artă, care iminent își transformă scopul estetic într-unul puternic implicat social.

Sfârșitul anilor ‘60 și începutul anilor ‘70 aduc un val de schimbări în Franța și în întreaga lume. Mișcările de stradă iau amploare ca reacție a evenimentelor care domină agenda media: războiul din Vietnam, dezbaterile despre inegalitatea de gen, securitatea socială, și locurile de muncă. Cultura este privită ca „un pilon de dezvoltare globală împotriva urbanizării, a dispariției locurilor de muncă și a mesajelor audio-video suprasaturate”.<sup>1</sup> Asistăm la o eferescență a teatrului de stradă. Tot mai multe spectacole au loc în piețe, în parcuri, în fabrici sau în timpul grevelor, toate cu un puternic rol social. Creatorii acestor vremuri consideră că pentru a ajunge la public trebuie să iasă din sălile de spectacol, iar de cele mai multe ori folosesc un limbaj artistic preluat din experiența circurilor și a bălciurilor: măști, defilări, ton comic, acrobații, jocuri de artificii.

Tot în acești tumultuoși ani apar o serie de lucrări cu puternic accent militant care denunță chestiuni nefuncționale din societatea vremii. Promulgat de activiști, de multe ori improvizat și spontan, teatrul militant folosea tehnici de circ și figuri locale ca vânzătorul de pe stradă, povestitorul, crainicul orașului sau mesaje din mass-media și alte tehnici de propagandă pentru a-și transmite mesajul. Multe dintre aceste tehnici de exprimare au fost inspirate din spectacolele prezente la Festivalul de la Nancy. Debutând ca o competiție teatrală studențească în 1963 și devenind profesioniști în 1968 Festivalul de la Nancy invită de-a lungul anilor un număr de trupe implicate politic și social: *Bread and Puppets* din Statele Unite ale Americii care era cunoscută pentru figurinele gigant pe care le construia împreună cu localnicii și pe

<sup>1</sup> Floriane Gaber, *How All It Started*, Paris, Edition Ici & La, 2009, p. 21

care le aducea la proteste; trupa de muncitori *Teatro Campesino*; *San Francisco Mime Troupe* care se axa pe îmbinarea dintre teatru și protest.

Alte trupe implică clasa muncitoare în procesul de realizare al spectacolului sau chiar în spectacol. Primele, printre care se numără *Teatrul Z* și *Teatrul Soarelui*, aleg ca metodă de lucru „interviurile, urmate de improvizații, care erau apoi transcrise și regizate colectiv”<sup>2</sup>, iar spectacolele erau prezentate cu ajutorul rețelei de teatru militant. Celelalte trupe îi puneau pe muncitori să se joace pe ei înșiși. Urmărind să elimine alienarea individului, aceste spectacole doreau să implice publicul prin alegerea rezolvărilor unor situații. Cea mai cunoscută trupă de teatru care folosea această metodă a fost *Teatrul Oprimaților*, al lui Augusto Boal.

Arta de stradă se dezvoltă nu numai datorită contextului social, ci și strategiilor culturale ale Ministerului Culturii și Comunicațiilor precedente anilor ‘70 (explicate pe larg în primul capitol al cărții „Cum a început totul”). Franța anilor de după Cel De Al Doilea Război Mondial caută și încearcă să acapareze noi publicuri dezavantajate atât geografic, dar și social. Se creează planurile descentralizării culturale, iar în 1951 cel al descentralizării teatrale. Aceasta a avut în primă fază ca prioritate echilibrarea inegalităților geografice dintre Paris, unde se concentra majoritatea vieții culturale, și restul țării, mult mai slab reprezentat din punct de vedere al programelor artistice. În 1947 se înființează în acest scop primul CDN (Centru Național Dramatic) care privea teatrul ca pe un regenerator ce trebuia să înlocuiască imaginea de întreprindere comercială cu una de serviciu public. Ceea ce aduce CDN ca noutate este faptul că își alege ca target publicul care nu merge în teatre sau alte instituții de spectacol. Alte Instituții ca Centrele culturale (Maisons des Culture) sau Centrele Culturale pentru tineri (Maisons des Jeunes de la Culture) vor juca un rol important în dezvoltarea artelor de stradă din întreaga țară. În paralel cu instituțiile subvenționate de stat au existat și trupe independente care au performat în afara sălilor de spectacol. „Majoritatea s-au bazat pe forme populare de spectacol (parade de bălci și circ), cu construcții mobile și lumini și un stil de interpretare burlesc (gaguri ale clovnilor, caricaturi) dorind să atragă atenția”<sup>3</sup>. Dar multe trupe organizau prezentări și dezbateri la intrările fabricilor și în locurile de întâlnire ale clasei muncitoare cu scopul de a educa. Astfel trupele de stradă, care nu erau prinse în sistemul de stat, chestionează vechea relație dintre spectator și artist, ceea ce va aduce o serie de schimbări în abordarea politicilor culturale, dar și a formelor de exprimare.

Dar nu numai inconvenientele sociale au fost singurele motive pentru care arta a început să fie produsă în stradă. O serie de artiști se lansează într-o zonă de cercetare experimentală: multidisciplinaritatea se întâlnește în tot mai multe spectacole, lucrările sunt strâns legate de experiența creatorului, se pune accent pe relaționarea cu spectatorul care devine un partener al artistului. Teatrul își redefineste nu numai relația cu spectatorul, dar și cu spațiul. Spațiile publice devin locuri perfecte de performare a anumitor spectacole, mai ales a celor care folosesc elemente pirotehnice. Festivalul SIGMA din Bordeaux va milita pentru această direcție experimentală. „În timp ce (Festivalul n.r.) Nancy era dedicat teatrului, SIGMA era mult mai multidisciplinar și își asuma riscuri serioase”<sup>4</sup>. Un exemplu în acest sens este faptul că Franța face cunoștință cu *happening-ul* prin intermediul lui Jean-Jacques Lebel, invitat în 1966 să performeze la SIGMA.

<sup>2</sup> Floriane Gaber, *Forty years of street arts*, Paris, Edition Ici & La, 2009, p. 23

<sup>3</sup> Floriane Gaber, *How All It Started*, Paris, Edition Ici & La, 2009, p. 19

<sup>4</sup> Floriane Gaber, *Forty years of street arts*, Paris, Edition Ici & La, 2009, p. 52

Prima companie de artă de stradă în adevăratul sens al cuvântului este Palais des Merveilles al lui Jules Cordière. Înființată în 1971 cu Lili Ratapuce, compania se impune ca una dintre pionierii artei de stradă. Până în 1980, când se va desființa, Palais des Merveilles se va face cunoscută datorită acrobaților săi care lucrau cu tehnici pe care nu le studiaseră într-un mediu academic, ci le performau instinctiv.

După criza prin care trece la sfârșitul anilor '60, societatea franceză își schimbă perspectiva asupra trecutului și în paralel cu încercarea de a găsi identități regionale se reîntoarce la origini. Astfel, francezii devin din ce în ce mai interesați de diferite festivități: târguri, carnavaluri sau circuri în încercarea de a combate insecuritatea pe care o simțeau, dar și pentru a-și petrece timpul liber pe care l-a adus industrializarea.

Teatrul francez de stradă are un parcurs care nu poate fi ignorat, iar astăzi, prin intermediul pionierilor, al experimentelor și al activismului, locul și rolul acestuia sunt recunoscute fără tăgadă de întreaga lume teatrală.

Cele două cărți semnate de Floriane Gaber sunt complementare. „Cum a început totul. Artă de stradă în contextul anilor 1970” se axează pe explicarea ipostazelor politice și sociale care au dus la nașterea fenomenului spectacolului francez de stradă. Exemplele de artiști și mișcări din afara Franței integrează arta franceză de stradă într-un context internațional. Referințele asupra unor trupe sau spectacole pot fi aprofundate în „Patruzeci de ani de artă de stradă” deoarece aceasta descrie parcursul companiilor franceze de stradă (începând din anul înființării, cu punctare a evenimentelor definitorii) și a festivalurilor de profil sau a celor care au invitat de-a lungul timpului trupe de teatru de stradă. Cele două sunt utile instrumente de studiu, iar o aprofundare a ambelor duce la o înțelegere mai amplă a fenomenului teatrului de stradă francez, chiar dacă fără cunoștințe prealabile parcurgerea cărților poate fi îngreunată de multitudinea de amănunte.







*Parada, Focșani 1998*

Arhiva Masca

Arhiva Masca

*Parada, Focșani 1998*



## DICȚIONAR DE TERMENI

### Amfiteatru

Teatru în formă circulară, fără acoperiș, în care aveau loc, în Grecia și Roma antică, spectacole de teatru, confruntări între gladiatori, festivaluri.

Conform clasificării propuse de Carlo Anti (citat de Guy Rachet) existau mai multe tipuri de teatru, clasificate în funcție de cetatea unde se aflau. La Atena, Teatrul lui Tēspis (sec. VI), Teatrul lui Eschil (aprox. anul 430, avea gradene de lemn, se pare că dărâmarea acestora ar fi fost motivul exilului lui Eschil), Teatrul lui Euripide (câtre anul 425 î.e.n., scenă fixă, din piatră), Teatrul din epoca Licurg (anul 330, î.e.n., construcție de piatră cu o cavea semisferică, orchestră circulară și scenă dreptunghiulară, tangentă orchestrei). La Siracuza, se înregistrează cinci faze de evoluție, conform aceluiași Carlo Anti: Teatru din epoca Gelon (anii 485-478 î.e.n., cu scenă din piei de animale și pânze întinse pe armătură de lemn), Teatrul din epoca lui Hieron I (anii 478- 476 î.e.n., trapezoidal, săpat în stâncă, cu scenă dreptunghiulară), Teatrul construit sub domnia lui Denis cel tânăr (anii 367-357, primul teatru circular), teatrul din a doua jumătate a sec. III î.e.n. (cu scenă monumentală, proscenion elenistic), iar ultima - faza epocii romane. Din această ultimă fază datează ruinele încă existente de-a lungul țărmului Mediteranei, hrănind imaginația iubitorilor Antichității și ai teatrului ei.

### Outdoor Performance / Spectacol în aer liber

Spectacolele - de teatru, dans, muzică, lumini, artificii, etc - care se desfășoară sub cerul liber, fie pe scene amenajate, anunțate din timp, conform unui program stabilit, fie în mod spontan, în fața unui public întâmplător.

Definite de particularități care țin de condițiile de joc impuse de plasarea în afara unei scene protejate, spectacolele în aer liber trebuie să țină cont de elementele naturale și să-și adapteze estetica - stilul de joc, costumele și scenografia, luminile, sonorizarea, modul de adresare către public - în funcție de acestea. De-a lungul timpului, spectacolele în aer liber s-au jucat în amfiteatre, pe scenele medievale din târguri și piețe, pe maidane amenajate, iar mai târziu pe scene special gândite pentru parcuri sau piețele orașelor.

## Scenă medievală

În perioada dintre căderea Imperiului Roman (sec. V) și începutul perioadei Renașterii (sec. XV) teatrul produs în Europa consta într-o varietate de genuri - drama liturgică, moralitățile (piese cu mesaj moral), farse și măști. Majoritatea spectacolelor medievale aveau teme religioase și morale și erau jucate fie în mijlocul străzii, pe platforme mobile, pe roți (unde jocul era foarte dificil pentru actori, spațiul de joc fiind redus), fie în curțile nobililor sau în amfiteatre runde. Scena, recuzita și costumele erau realiste, în funcție de subiect. Uneori, actorii apăreau în robe, asemănătoare cu acelea ale preoților.

## Teatru popular

Teatrul popular este o categorie largă menită să definească spectacole care variază de la melodramă, teatru de stradă, circ, vodevil, clownerie, mimă și până la musical. Din punct de vedere istoric și cultural categoria include teatrul antic grecesc din Occident și Kabuki și Kathakali din aria performance-ului asiatic, precum și multe tipuri de practici contemporane și din secolul 20.

Devine astfel imediat evident că termenul de teatru popular e mai puțin semnificativ dacă e desprărit de ideologiile care îl constituie, de formele în care se manifestă și de contextul în care are loc. Dincolo de specificitatea culturală, totuși, au existat recent o serie de producții care au avut succes de masă în întreaga lume, precum circul comercial al grupului Cirque du Soleil sau musicalul tribut ABBA, Mamma Mia (1999), care a fost prezentat în cel puțin 80 de țări. Aceste exemple arată că e nevoie să se opereze o distincție (chiar dacă această formulă nu este rigidă și distanța e uneori acoperită) între teatrul popular comercial și, la celălalt capăt al spectrului, teatrul popular care are o agendă politică explicită.

Spectacolele de teatru popular împart adesea priorități similare. Este de preferat ca ele să fie accesibile, necostisitor de produs și participative, sunt adesea de scară largă și nerafinate ca format, folosesc materiale sau surse locale și oferă în aceeași măsură distracție, dar și educație și instrucție. Teatrul popular se inspiră de asemenea din structuri precum carnavalul, sporturile, happening-urile și circul, și formele populare precum marionetele sau măștile, pentru a lărgi atracția și a încuraja accesul. Inevitabil, teatrul popular are loc adesea în spații neteatrale și este site-specific. (definiție preluată din Ghidul Routledge pentru Teatru și Performance, editura Nemira, 2012).







*A murit moartea, mál, Focșani 1998* Arhiva Masea



