TEATRUL MASCA 2019

CAIETELE MASCA

#10 ACTORUL ÎN TEATRUL DE STRADĂ

CAIETELE MASCA #10/ Aprilie 2019
Editor: **Cristina Modreanu**
Forma grafică: **Maria Draghici**
Proiect editorial inițiat de: **Anca Florea**
Traducere din limba franceză: **Mirella Patureau**
ISSN 2559 - 1320

TEATRUL MASCA 2019

CAIETELE MASCA

#10 ACTORUL ÎN TEATRUL DE STRADĂ

Arhiva MASCA Andrei Costin, *Strigătele Parisului,* 2018

CAIETELE MASCA
TEMA *#10*: ACTORUL ÎN TEATRUL DE STRADĂ
cuprins

EDITO: Cristina Modreanu p.7
Dublu salt în necunoscut

TEATRUL ȘI CETATEA: Mihai Mălaimare p.11
Actorul

STRADA CA O SCENĂ: Floriane Gaber p.28
La școala artelor străzii

CONTEXT: Cristinel Dâdăl p.42
Actorul de walking-performance

CONTEXT INTERNAȚIONAL:
Victor Ivan Lopez Espiritu Santo p.52
Actorul și teatrul de stradă în Mexic

INTERVIU: Cristinel Dâdăl p.59
Atleții afectivi ai Teatrului MASCA

ATUNCI ȘI ACUM: Romulus Vulcănescu
– intervievat de Paul Tutungiu p.69
Teatrul folcloric și membrii comunității ca pseudoactori

MASCA, FILE DIN POVESTE: Marina Roman p.77
Teatrul de Stradă, școală pentru actorul total

Arhiva Masca Alina Crăiță / Venus, spectacolul *Statuile*

EDITO
Cristina Modreanu

DUBLU SALT ÎN NECUNOSCUT

Când nu există bani pentru decoruri, strada poate fi cel mai spectaculos decor imaginat, unul pe care ți-l și permiți (cu autorizațiile de rigoare). De aici a pornit ideea companiei PopUp Theatrics - creată la New York de regizoarele Ana Mărgineanu și Tamilla Woodard și de dramaturgul Peca Ștefan - de a-și crea spectacolele în aer liber, adaptându-și ideile - poveștile, temele, mesajul – și mijloacele – actorii, relația cu publicul – la noul context, peste măsură de amplu, în care au decis să plonjeze.

Saltul în necunoscut este proba cea mai frecvent practicată de acești "atleți afectivi" care sunt actorii de teatru de stradă, cum îi numește cineva într-unul dintre articolele din acest număr dedicat lor. S-ar putea spune că saltul în necunoscut e o probă pentru actori în general, indiferent de tipul de teatru pe care îl practică, dar e de două ori mai dificil acest salt pentru acei actori care ies din cadrul protector al sălii de spectacol, acel spațiu în care nesiguranța demersului pe care îl începi de fiecare dată când te apropii de un nou rol este, totuși, apărată de un cadru fix, cu propriile lui reguli, care oferă o plasă de siguranță, oricât de laxă ar fi ea. Pentru actorul de teatru de stradă, pentru actorul care iese în stradă ca și cum ar ieși pe scenă, ducându-și rolul cu el într-un spațiu liber de convenții, planurile riscă să se amestece, iar interacțiunea cu publicul se complică exponențial, pe măsură ce libertatea oferită de un decor atât de amplu începe să creeze o presiune tot mai mare și tot mai greu de gestionat.

Cum să "rămâi în personaj" și în același timp să interacționezi cu cei care trec pe lângă tine și pot deveni – sau nu – spectatori, în funcție de abilitatea ta de a-i coopta și de a-i include? Cum să înlocuiești tot ceea ce știi despre scenă și particularitățile ei, cu descoperirea cartierului în care joci sau a parcului în care inviți oamenii să te vadă?

Dacă regizorul este, cum spunea Peter Brook, un ghid în necunoscut, actorii de teatru de stradă sunt ghizii vieții cotidiene, cei care te ajută să re-descoperi realitatea prin care/pe lângă care treci zilnic fără să o mai vezi. Locul de lângă casa ta pe care nu l-ai observat niciodată, colțul acela din parc unde nu ai ajuns până acum, maidanul plin de praf pe care de obicei îl

ocolești, toate se pot transforma datorită lor în spații magice, memorabile, care te vor face să zâmbești data viitoare când treci prin ele.

Dar, pentru a-i face pe alții să redescopere realitatea și să revalorizeze banalul, actorii de teatru de stradă trebuie mai întâi să-și cunoască perfect "materialul de lucru", să exploreze în avans spațiile în care își invită spectatorii, să stăpânească mijloacele prin care să se facă vizibili pe ei și elementele principale ale poveștii pe care o spun, să se împrietenească cu elementele naturii astfel încât să le poată folosi, cu tot imprevizibilul lor, în favoarea spectacolului.

Actorii din amfiteatrele Greciei antice calculau când apune soarele pentru ca orizontul înroșit să le fie fundalul perfect pentru apogeul piesei pe care o jucau. Astăzi, fundalul spectacolelor de stradă e de cele mai multe ori orașul, cu toate ale lui, iar spectacolul – în consecință și actorii teatrului de stradă - trebuie să țină cont și de asta.

Pentru trilogia lor *Broken City (Orașul spart)* jucată în 2014, 2015 și 2016 în Lower East Side, Harlem și Wall Street, membrii companiei PopUp Theatrics și colaboratorii lor au folosit străzi, cafenele, magazine, parcuri, piețe și poduri ca decor pentru poveștile imaginate. "Am vrut să profităm de dimensiunea 4D a teatrului și am simțit că nicăieri în lume nu putem găsi un decor mai bun decât New York-ul. Am creat o hartă teatrală a fiecărui cartier ales și trilogia a devenit o scrisoare de dragoste pentru oraș."[1]

Dar ce înseamnă asta pentru actorii implicați, actori care ieșeau din teatrele indoor și se trezeau peste noapte nevoiți să se adapteze rapid la regulile străzii – la fel cum s-a întâmplat în anii 90 cu actorii fondatori ai Teatrului Masca? "Cea mai mare încercare a fost să aibă abilitatea de a lucra fără condițiile pentru care ești pregătit în teatrul tradițional: repetițiile au loc pe trotuar sau în parc, nu ai nici un moment de liniște și, în loc să lucrezi așteptându-te să nu fii tulburat, lucrezi încercând să nu tulburi tu viața orașului. Te poți aștepta să fii întrerupt în fiecare moment, de către oricine, deci e nevoie să-ți antrenezi capacitatea de a te concentra dacă vrei să duci o scenă la bun sfârșit."[2]

"Să lucrezi cu imprevizibilul" ar putea fi titlul unei lucrări pe tema specificului muncii actorilor de teatru de stradă: o repetă actorii Teatrului Masca, intervievați în acest număr special, o repetă specialista în teatru de stradă Floriane Gaber, care scrie în numărul de față despre drumul lung al profesionalizării actorilor de teatru de stradă din Franța, un drum reluat

1 Din răspunsul regizoarei Ana Mărgineanu la întrebările mele despre această experiență, 15 martie 2019, via email

2 idem 1

după 1990 și de Teatrul Masca, unde, pe lângă spectacole, au fost organizate nenumărate workshop-uri, master class-uri, întâlniri cu specialiști în mască, machiaje, costume, mașini, recuzită necesară teatrului de stradă.

O spun și cei pentru care această experiență la granița dintre teatrul tradițional și teatralitatea vieții cotidiene a devenit o nouă estetică, plasată între ”teatru imersiv” și ”artă site-specific”: ”Am fost nevoiți să-i antrenăm pe actori să lucreze cu ceea ce nu se așteptau să se întâmple: ce facem dacă în mijlocul unei scene un trecător îl întreabă pe actor/actriță unde e o stradă?; sau dacă se închide o stradă pe care trebuia să mergem într-o scenă anume?; dacă un bețiv atacă actorii sau spectatorii? Toate astea (și încă și mai multe) chiar s-au întâmplat! Deci, am petrecut cea mai mare parte din repetiții pentru a insista ca actorii să-și asume poveștile atât de profund, încât nimic din ceea ce li s-ar fi întâmplat să nu-i destabilizeze, ci să devină lucruri bune de incorporat în poveste, în loc de obstacole”[3].

Iar pentru ca asta să se poată cu adevărat întâmpla, datele pe care trebuie să le aibă actorii teatrului de stradă țin nu numai de talent și abilități învățate în școală – niciodată suficiente pentru tot ceea ce îi așteaptă în stradă – ci mai ales de ”deschiderea lor, de curiozitatea și entuziasmul pentru a explora feluri neconvenționale de a fi pe scenă.”[4]

Dincolo de orice, de aceste calități e nevoie pentru a face dublul salt în necunoscut.

3 idem 1
4 idem 1

Arhiva MASCA ■ Tiberiu Nicuț, Cristina Albișoru, Sonia Kalman, *Prostia Omenească*, foto: Cristinel Dâdâl, 2019

TEATRUL ȘI CETATEA
Mihai Mălaimare

Actorul

Putem vorbi despre *altceva* atunci când ne gândim la "actorul în teatrul stradal"? La altceva decât la ce te gândești îndeobște atunci când spui "actor"? Cu siguranță!

Dincolo de faptul că sintagmele "teatru bun" și "teatru prost" sau "actor bun" și "actor prost" se potrivesc și aici, teatrul de stradă este un discurs cu totul special și, pe cale de consecință, acesta trebuie produs de către un actor aparte, un actor pregătit în mod special, gata să ducă o adevărată luptă de gherilă, să reziste și să învingă în absolut orice condiții.

Teatrul stradal are forme diverse de exprimare și este susținut de artiști care au în comun o teribilă capacitate de a rezista, de a se întreține cu publicul, de a-i capta atenția și de a transmite mesajul cu care vin în fața lui. Marea majoritate nu posedă o diplomă de studii universitare, nu sunt profesioniști în sensul strict administrativ al cuvântului. Nici nu se numesc "actori", ci artiști, posedă îndemânări acumulate ca urmare a unor studii sau antrenamente speciale și îndelungate în ceea ce privește elementele de expresie, care vin mai cu seamă din teritoriul specific circului sau divertismentului, jonglerie, catalige, acrobație, instrumente, dans acrobatic, step, marionete etc. În cea mai mare parte a cazurilor, sunt creatorii propriului spectacol și în interiorul său îndeplinesc toate funcțiile pe care un spectacol le presupune, actor, technician de sunet și lumină, mașinist, cabinieră, machior etc. Spectacolul în sine merge direct către nevoia de excelență și performanță pe care publicul stradal o așteaptă și pe care și-o stimulează față în față cu un astfel de artist, nu există prea multe momente de așteptare, de suspans, actorul spune că va face cutare sau cutare cascadă și o și face, spre deliciul celor prezenți și care, cu fiecare element de performanță etalat, ridică ștacheta așteptărilor tot mai sus. Spectacolul este în fapt o succesiune de performanțe care merg în crescendo până la momentul în care aplauzele și sensibilitatea publicului se vor afla la unison și dorința de a mulțumi artistului punând bani în pălăria așezată la îndemână va fi suficient de mare ca acest lucru să se și întâmple. Indiferent dacă este vorba despre o paradă sau un spectacol care se desfășoară într-un spațiu fix, artistul cu pricina este vizibil, atrage atenția, este puternic, etalează o panoplie întreagă de mijloace de expresie duse foarte aproape de

excelență și, chiar mai important decât tot ceea ce știe să facă, este simpatic, are priză la public, emană energie pozitivă, este acaparant, dezlănțuit, interrelaționează excelent și transmite o senzație de confort audienței.

Cum se pregătește un astfel de artist?

Întâi se naște, pentru că a fi artist stradal este mai întâi de toate un dat. Te naști pentru asta, selecția naturală este colosală, nu rezişti dacă în ranița ta nu este decât diploma obținută la o facultate de arte. Asta înseamnă și altceva, o anume curiozitate, un mod special de a observa lumea din jurul tău și o capacitate ieșită din comun de a trage concluzii. Apoi vine pregătirea. Trebuie să joci un spectacol în care etalezi mijloace de expresie și asta înseamnă că trebuie să le posezi și chiar la cel mai înalt nivel. Un astfel de spectacol presupune acrobație, jonglerie, mers pe catalige, echilibristică, prestidigitație și aceste lucruri se obțin prin exersare îndelungată, singura care să te aducă în situația de a nu rata pentru nimic în lume. Asta înseamnă pregătire fizică desăvârșită.

Dar nu numai. Un detaliu care nu este deloc lipsit de importanță este pregătirea vocală. Marea majoritate a acestor spectacole sunt vorbite, în sensul că artistul comunică verbal, susține un fel de monolog continuu cu publicul său. O face îndeobște cu ajutorul unui microfon sau lavalieră, dar asta nu înseamnă că pregătirea vocală nu trebuie să fie la înălțime. Vorbitul în aer liber provoacă probleme serioase, impostația devine o știință pe care trebuie neapărat să o cunoști în amănunt și artiștii stradali sunt mai mult decât preocupați de acest lucru. Vorbitul amplificat este o tehnică în sine care și ea trebuie asumată și stăpânită.

Dar toate aceste lucruri nu sunt suficiente, sunt necesare, obligatorii aș zice, dar nu suficiente. Este nevoie de ceva în plus. Este nevoie de un spirit ludic ieșit din comun, este nevoie de umor, aș zice de un simț colosal al umorului, de o știință a captării și întreținerii atenției publicului, de o cunoaștere perfectă a regulilor gagului și, evident, de o paletă cât mai largă de lazzi-uri[1], ca în *Commedia dell'Arte*. Și, chiar și așa, nimic nu poate garanta că succesul va fi major.

Publicul este o parte importantă a acestei ecuații, iar în stradă nu există absolut niciun criteriu după care să te poți orienta. Cel mult experiența îți poate spune că în cutare piațetă se adună de obicei un posibil public de o anumită calitate, dar atât. Artistul stradal se exprimă în limitele aprobării pe care o are de la municipalitate, mă refer la spațiu și mai ales la timpul alocat. El trebuie să-și așeze lucrurile cât se poate de repede, să și le strângă și mai repede pentru că imediat după spectacolul său, în același spațiu s-ar putea să fie aprobat un alt spectacol, cu un alt artist, nu are timp de vedetisme inutile, nu-și poate permite să-și poarte "personajul" pe stradă, printre oameni, acest lucru nici nu ar fi grozav de apreciat, este chiar evitat de către artiști, iar publicul nici nu se gândește la așa ceva.

1 Pantomimă comică în teatrul popular italian

Oamenii care se plimbă sau sunt la cumpărături se opresc să asiste la spectacolul unui artist stradal numai dacă acesta le stârnește interesul și rămân acolo atâta timp cât interesul lor este stimulat. Dacă nu le place pleacă, dacă s-a terminat pleacă și nu le face plăcere să vadă printre ei pe cineva care își poartă ostentativ personajul, ca și cum ar striga în gura mare *iată, eu sunt cel care tocmai a jucat în fața voastră.* Și astfel, artistul stradal nu are decât soluția de a se pierde în mulțime, de a se strecura neobservat, de a da dovadă de bun simț, de modestie și bună creștere. Spre deosebire de actorii de teatru tradițional, artiștii stradali sunt obligați să dea dovadă de caracter. Afirmația pare a fi exagerată, pare a fi nedreaptă pentru o bună parte a actorilor mari și mici din teatrul cu pereți, dar este cât se poate de adevărată, o susțin și, oricâte excepții aș cunoaște în interiorul teatrului de interior - și cunosc sumedenie -, situația generală este, din păcate aceasta.

Lumea teatrală românească, burdușită anual cu cel puțin 700 de absolvenți ai facultăților de teatru de stat și particulare este una în care lipsa de profesionalism, de caracter, de modestie, de bun simț constituie regula și nu excepția. În stradă așa ceva este mortal, așa ceva nu poate exista, iar atunci când capacitatea de a lucra în echipă este redusă, artistul este forțat să lucreze singur, ori lipsa de caracter nu se poate manifesta împotriva sau în proximitatea propriei persoane. În stradă ești singur față în față cu publicul și trebuie să fii foarte bun ca să reziști, ca să-l ții în fața ta, trebuie să ai carismă, trebuie să fii prietenos, civilizat, simpatic, atrăgător. Trebuie talent, un talent adevărat, unul solid, dublat de munca asiduă și de o imensă bucurie de a juca, oriunde, oricând, pentru oricine.

Când în 1990 am decis împreună cu Anca Florea să înființăm Teatrul Masca ne-am pus problema tipului de teatru pe care urma să îl facem și răspunsul a venit imediat: vom încerca să inovăm în domeniul "artei actorului" singura soluție, în opinia noastră pentru ca teatrul să se reteatralizeze. Nici măcar nu era o noutate, mai toți reformatorii teatrului, activi sau doar teoreticieni au început cu asta, au încercat să găsească aici toate posibilele soluții. Am realizat imediat că actorul teatrului nostru trebuie să aibă mijloace de expresie, pierduserăm deja câțiva ani buni cu teatrul vorbit, cu acel teatru în care actorul devine aproape instantaneu un actor de microfon, spune ce are de spus și apoi așteaptă să audă ce spun și ceilalți și cam asta este tot. Vorbe, vorbe și iar vorbe! Absența cuvintelor creează pe de altă parte spaimă, dar asta se poate depăși, creează dependență și asta este grav. Când spun dependență încerc să semnalez imediat că actorii sunt tentați să joace un fel de teatru mut, fără sunete, fără icnete, fără interjecții și mișcarea lor în scenă se transformă imediat într-o gimnastică fără sens, obositoare pentru ei, dar și pentru public deopotrivă. Am început cu ce ne era la îndemână, cu mijloacele de expresie aferente circului, jonglerie, mers pe catalige, acrobație scenică, ínstrumente de suflat, step. Antrenamente îndelungate, dar care au dat roade relativ repede și poate că am fi ajuns foarte departe cu unele dintre

ele dacă nu ar fi trebuit totuși să facem față exigențelor unui teatru de stat, număr de premiere, număr de spectacole, număr de spectatori etc.

Concert de promenadă, unul dintre primele spectacole stradale ale noastre, presupunea deja stăpânirea unor astfel de mijloace de expresie, instrumentele de suflat (eram capabili să cântăm ca o adevărată fanfară vreo cinci cântece), mersul pe catalige, jongleria cu trei sau mai multe obiecte și purtatul marionetelor uriașe. Ar mai trebui să adăugăm aici un exercițiu destul de îndelungat legat de tehnica gagului (așa numita "realizare întârziată" pe care am preluat-o din filmul mut) și încă ceva, poate cel mai important dintre toate, capacitatea de a ne adapta la orice fel de spațiu și orice fel de public, libertatea de a evolua în aer liber.

Perioada în care am jucat acel spectacol a fost una dintre cele mai interesante din toată istoria teatrului nostru, jucam pentru că decideam noi să o facem, jucam unde hotăram noi că vrem să jucăm, iar odată ajunși în acel spațiu începea un adevărat "paraspectacol", în sensul că ne împărțeam în echipe cu sarcini bine stabilite: unii montau decorul, alții făceau reclamă în cartier, alții se ocupau de curățarea spațiului și amenajarea locului pe care avea să-l ocupe publicul și așa mai departe. Nu mai vorbesc de montarea cortului pentru actori, îmbrăcarea costumelor sau mini antrenamentul de dinaintea spectacolului, obligatoriu, evident pentru ca să ne pună în forma de a juca, dar cu siguranță menit să stârnească din pornire interesul viitorilor spectatori care roiau în jurul nostru încă de la sosirea noastră acolo. Spectacolul era partea cea mai importantă din tot ceea ce făceam noi acolo, dar momentele de pregătire și de strângere a lucrurilor și plecarea noastră din spațiu constituiau tot atâtea formule de spectacol de stradă pe care le făceam cu o plăcere nebună și care ne aduceau satisfacții nebănuite, pe care nici nu le-am fi putut visa în teatrul de interior, de unde proveneam cu toții.

În acea perioadă eram aidoma artiștilor stradali de care vorbeam mai sus, teatrul nu avea mașiniști angajați, noi toți făceam tot ce trebuia pentru ca spectacolul să meargă, o foarte bună perioadă nu am avut nici tehnicieni de sunet sau lumină, totul era făcut de noi (Anca făcea sunetul, Daniel, directorul adjunct, făcea lumina), eu conduceam microbuzul cu care ne deplasam, Sorin era șoferul mașinii cu care transportam decorul, spectacolul era rezultatul unui efort comun colosal. A fost perioada cea mai prolifică a întregii noastre existențe, antrenamentele curgeau gârlă, practic stăteam în teatru de dimineața până seara, descoperem încetul cu încetul regulile după care aveam să ne conducem întreaga noastră campanie de teatru stradal, de teatru cu un discurs special, unic.

Una dintre chestiunile cele mai interesante și pe care trebuie să o semnalez era relația noastră cu publicul pe toată durata spectacolului. Atunci când nu eram în "culise" ca să ne schimbăm sau să pregătim o intrare specială, asistam și noi la spectacol, participam într-o relație specială cu publicul, aplaudam alături de el, îl stimulam să o facă și spectacolele noastre se desfășurau

Arhiva Masca ■ Laura Dumitrşcu Duică, *Pierrot Lunatecul*, 2011

pe un fond continuu de aplauze. Îmi aduc aminte că Margareta Bărbuță, unul dintre criticii cei mai importanți ai momentului, care participa cu noi la un spectacol pe care îl dădeam undeva în capătul cartierului Drumul Taberei, acolo de unde începeau ogoarele de porumb, m-a întrebat de ce aplaudă așa de mult spectatorii, iar eu i-am răspuns că o fac pentru că se simt bine și de fapt spectacolul nu era altceva decât șansa neașteptată, picată parcă din cer, pe care niște oameni plictisiți, dintr-un cartier dormitor, o aveau în ziua aceea, șansa de a se trezi cu niște actori nebuni care le oferă un specatcol, care îi scoate din cenușiul unei zile și asta era cu adevărat un motiv de bucurie și satisfacție. Aici cred că s-a rupt relația noastră cu critica românească de teatru, care nu a fost niciodată interesată să înțeleagă fenomenul, să descopere în ceea ce făceam noi o șansă uluitoare chiar și pentru teatrul de interior pe care îl slujeau și pe care probabil îl înțelegeau. Valentin Silvestru, singurul critic de teatru care ne-a înțeles și care a fost alături de noi murea și drumul nostru către critica românească de teatru se închidea.

Au mai fost spectacole "fixe", jucate în spații pe care le amenajam sau pe scene pe care le construiam din practicabile, dar atenția noastră s-a îndreptat aproape imediat către o altă formă de teatru stradal, marioneta uriașă, care avea să ne aducă nu numai întâlnirea cu un mijloc de expresie teatrală cu totul excepțional, ci și descoperirea unor reguli, a unei modalități de exprimare, a unui discurs cu o largă paletă de soluții care mai de care mai spectaculoase. Nicăieri în școlile de teatru (iar noi cu toții proveneam din școli absolut valoroase) nu s-a insistat asupra relației actorului cu spațiul sau cu masca (marioneta uriașă este, în felul ei, o mască). Am descoperit marioneta, am purtat-o și am înțeles care sunt legile după care se mișcă și exprimă, cum trebuie să ne descurcăm atunci când vizibilitatea este atât de restrânsă și când performanța fizică trebuie să fie cât mai grozavă. În spectacole, marionetele noastre dansau și asta era cu siguranță extrem de obositor și uneori chiar primejdios, vizibilitatea actorului prin geamul relativ mărunt tăiat în corpul marionetei era foarte limitată, dar ne-am descurcat de minune, marionetele și noi am călătorit pe toate meridianele și am însuflețit spectatori de toate culturile și vârstele. Câteva lucruri trebuie spuse, totuși. Oricât ne-am străduit și am făcut numeroase încercări pentru a diminua cel puțin greutatea, o marionetă avea cam 20-25 kg, ceea ce ne-a creeat sumedenie de probleme de rezistență fizică și psihică (a fost, în unele cazuri, un succes imens să învingem teama de claustrofobie). Marioneta, ca și mască, impunea un corp, lucru care se obținea prin repetiții în oglindă sau cu partener, am exersat soluții pentru a respira cât mai eficient, soluții de expresivitate și chiar soluții vocale, marionetele trebuiau să aibă sunete, icnituri, exclamații pentru a fi vii, pentru a crea publicului senzația că asistă la un spectacol cu oameni adevărați și foarte înalți și nu cu simple păpuși animate.

Marionetele au constituit subiectul câtorva spectacole și, pe măsură ce treceau anii, se perfecționau și soluțiile pentru a le face mai ușoare, mai

manevrabile, cu un spațiu pentru vizibilitate mai amplu și, evident, mai expresive, deși, din acest punct de vedere, primele au rămas pentru totdeauna în inima noastră, ni se par și acum cele mai frumoase, cele mai vii. Probabil că așa și este. Cel puțin din punct de vedere sentimental.

Nu aș vrea să trec mai departe fără a semnala două aspecte legate de tipul de construcție a marionetelor și de abilitățile speciale pe care fiecare dintre ele le presupune. La *Poveste de Crăciun*, Sanda[2] a creat marioneta triplă purtată de un singur actor. Cei trei magi și cei trei păstori au fost jucați de câte un singur actor, dar senzația era cât se poate de stranie, aveai efectiv sentimentul că te afli în preajma a trei personaje diferite. Totul depindea de viteza cu care actorul era capabil să schimbe mâinile și să anime pe rând capetele celor trei personaje.

Cred însă că cele mai iubite marionete au fost, cel puțin pentru actorii care le-au purtat, Domnul și Doamna din *Concert de promenadă*. Erau marionete cu tije la mâini și expresivitatea lor atingea momente de grație. Dacă este să vorbim despre lucrurile pe care trebuie să le stăpânească un actor aflat într-o marionetă, apoi cel mai important este simțul spațiului, capacitatea de a se defini pe sine în centrul Universului, de a ști în orice moment unde este nordul și mai ales de a se identifica perfect cu marioneta (de a crește imaginar până la dimensiunea marionetei, de a vedea prin ochii ei). De curând, am realizat *Noi*, un spectacol stradal cu marionete ale căror capete se trăgeau ca niște glugi peste capetele actorilor, practic sunt marionete la care actorul poate utiliza în totalitate corpul său, iar senzația este de-a dreptul colosală pentru că fiind aproximativ de dimensiunile unui om foarte înalt, par copleșitor de vii. Adaug la asta faptul că Sanda le-a creat sculptând cu latex și asta este esențial.

În urmă cu foarte mulți ani am primit telefoane destul de nervoase de la colegi de breaslă care mă bruftuluiau că fac actoria de rușine jucând în stradă "unde scuipă ăia", dar eu nu am cedat, am mers mai departe și am fost chiar contemporan cu momentul în care aceiași colegi au descoperit apa caldă, au jucat cu alte cuvinte și ei în stradă și au simțit că nu este nici pe departe atât de rău, atât de umilitor cum credeau la început. Nu și-au cerut scuze, iar unii ar paria chiar că ei sunt cei care au descoperit beneficiile jucatului *open air* cum îl numesc, iar eu, chiar și acum fiind extrem de ocupat toată ziua n-am timp de alte comentarii decât un zâmbet înțelegător și da, această mărunță mărturisire în articolul de față.

Problema însă este interesantă – se poate obține un actor stradal dintr-un actor de teatru tradițional? Noi am răspuns cu DA, numai că nu devii peste noapte altceva decât ești dacă nu perseverezi, dacă nu înveți, dacă nu înțelegi, dacă nu găsești în tine resursele pentru a o face. Un actor profesionist are șanse mari să priceapă, să găsească el însuși răspunsuri și eventual soluții și cu siguranță asta nu înseamnă renunțarea la propria meserie în favorea alteia.

2 Sanda Mitache, scenografa Teatrului Masca

Arhiva Masca Alina Crăiță, *Stil(l) Urban,* foto: Cristinel Dâdăl

Din contră, aș zice, un actor tradițional ajuns să poată juca de-adevăratelea în stradă, să fie actor stradal, este un actor complet, unul care știe de ce urcă pe scenă, de ce se adresează publicului, care se poate descurca în orice situație, care-și cunoaște locul în spațiu și care are deopotrivă capacitatea histrionică de a se apropia primejdios de caracterul personajului și de a se distanța suficient pentru ca acest lucru să nu mai fie înspăimântător.

De foarte mulți ani studiem în variate forme teza "statuii vivante" și, dincolo de realizările concrete la care am ajuns, trebuie să spun că a face așa ceva este echivalent cu a juca cele mai mari și mai importante roluri din dramaturgia națională și universală. Afirmația pare hazardată, dar vă asigur că nu este deloc. Statuia vivantă, ca element de discurs teatral are câteva legi ale ei pe care trebuie să le cunoști și să le aplici. Sunt generoase și restrictive deopotrivă. Statuia se exprimă pe perioade de timp nelimitate, în sensul că artistul se așează pe locul rezervat și stă atât timp cât poate sau cât are public, evident și cât are aprobare să se exihibe. Artiștii care produc statuie vivantă nu sunt deloc preocupați să transmită o poveste, personajele lor interacționează cu spectatorii, încearcă să-i bine dispună, în așa fel încât să-i determine să aprecieze punând bani în pălărie sau cutie. Noi am construit altfel statuia vivantă încă de la început. Actori profesioniști, educați în școli profesioniste și provenind din teatre de stat, nu am putut accepta că statuia trebuie să fie soluția de a câștiga bani, noi aveam salariile asigurate și aveam în orice caz o altfel de viziune despre teatru, așa că am abordat "statuia" ca pe un spectacol în sine.

Am introdus subiectul, acțiunea, povestea. Descoperirea "personajului" este pentru noi un mod de a trăi, dar construirea unei povești în jurul acestui personaj și încă una care să poată fi recunoscută sau înțeleasă de spectator, asta da, a fost o extraordinară contribuție pe care noi am adus-o dezvoltării acestui tip de discurs teatral. Ținând cont de condițiile specifice ale spațiului în care evoluează statuia, am construit povești scurte, de aproximativ cinci minute, urmate de o pauză de aproximativ 2-3 minute, în timpul căreia actorul ar trebui să practice "nemișcarea" și apoi am reluat povestea (aceeași) și tot așa până epuizam timpul pe care ni-l propusesem pentru a evolua sau pe acela al spectacolului (noi suntem primii în lume care am facut spectacole de statui vivante).

Dacă statuile evoluează în cadrul unor festivaluri, timpul afectat prezenței în mijlocul spectatorilor este definit de organizatori, dar s-a încetățenit ca statuia să dureze cam 40 de minute, urmate de 20 de minute de odihnă și refacere a machiajului și tot așa cam de 4 – 5 ori pe zi. În interiorul celor 40 de minute, povestea statuii noastre se spune de 5-6 ori și am constatat că este suficient ca publicul să le poată vedea pe toate, să poată urmări poveștile pe care le spune fiecare. Dacă este vorba despre un spectacol care reunește un număr oarecare de statui vivante, evoluția fiecăreia se face pe durata acceptată a unui spectacol de stradă, o oră și câteva minute, ceea ce presupune atât creșterea numărului de repetări ale poveștii, cât și mai ales

prelungirea momentelor de nemișcare. Și într-un caz și în altul este vorba despre o rezistență cu totul ieșită din comun a actorilor implicați.

Revenind la subiectul articolului nostru, "actorul", se impune imediat întrebarea privitoare la ce trebuie să știe un actor care face statuie vivantă în așa fel încât să se justifice afirmația din debut, aceea că avem de a face cu ceva "altfel". Ei bine, răspunsul nici nu este prea greu: enorm, totul.

În primul rând *cum se face un personaj*. Bun, suntem actori profesioniști și asta presupune că știm să facem așa ceva. Și totuși... Abilitatea întâlnirii cu personajul trebuie stimulată continuu, actorul trebuie să fie inventiv și disponibil, mereu în căutarea acelui ceva care va face ca personajul să fie viu, permanent viu și adevărat. Vă amintiți că am spus undeva că râsul nealimentat din interior se transformă în rânjet? Ei bine, personajul fără combustie permanentă din interior devine o fantoșă, un ghiozdan fără vlagă purtat în spate. Care sunt personajele "statuii vivante"? Oricare, cu specificarea că în acest tip de spectacol nu există roluri secundare sau pentru figuranți. Toate personajele sunt principale! Fie că este vorba despre Richard al III-lea sau un oarecare pescuitor de scoici, povestea este despre aceștia, publicul va asista la o astfel de acțiune și va descoperi cu stupoare că dramaturgia acestui tip de teatru este practic infinită. Poți povesti despre orice, câtă vreme o faci cu talent și abilitatea de a menține treaz interesul publicului. Soluțiile acestei scrituri dramatice sunt incredibile, teatrul devine astfel șansa democratică pentru orice tip de destin.

Capacitatea de *a relaționa cu publicul* este fundamentală la acest tip de discurs. Ai la dispoziție extrem de puțin timp, te afli într-un parc sau la un colț de stradă cu câțiva spectatori care s-au oprit să te vadă, trebuie să știi să-i stăpânești, să-i faci să te accepte, să te înțeleagă, să te adore. Și aici actorul profesionist se va descurca de minune (sigur, cu condiția să nu fi obținut diploma numai pentru că a plătit-o). Asta nu se învață, ai sau nu ai acest dar, nu poți juca un rol principal dacă ești un figurant oarecare. În urmă cu foarte mulți ani, la Teatrul Național, un actor mărunt a cerut și i s-a probat să dea o vizionare cu el în rolul lui Cyrano de Bergerac. Am asistat cu toții într-o tăcere mormântală, trăind, fiecare după puterea sa de înțelegere, experiența umilinței de a nu fi ceea ce pretinzi că ești. Teatrul are eroi și poporeni, vedete și figuranți. Este nevoie de toți, sunt cu toții importanți în economia unui spectacol. Granițele sunt însă foarte greu de trecut, aș zice imposibil!

Capacitatea de *a purta un costum* care are cu totul alte formule de existență (tratamente cu vopsele sau alte substanțe care întăresc materialul), de a-l pune în valoare și a-i conferi materialitatea aleasă a statuii este un talent care se obține. Nu este de colo să porți un costum care atârnă de câteva ori mai mult decât unul normal, sau este întărit și limitează drastic capacitatea de mișcare. Am văzut costume realizate prin suprapunerea foarte multor straturi de material, lipite între ele cu tot felul de soluții, am văzut costume realizate integral din latex, înfiorător de grele dar fiind, trebuie să recunosc,

senzațional de expresive.

Evoluția unui actor în aceste costume se face adesea în soare (uneori și în frig, am jucat de multe ori la sfârșitul lui octombrie, când începuse să cadă zăpada) și capacitatea lui de anduranță este una care se amplifică grație antrenamentelor îndelungate.

Machiajul este, alături de costum, cel mai important criteriu după care se poate evalua o "statuie vivanta". Artiștii care crează statui vivante nu au la dispoziție un machior, ei trebuie să știe să-și facă singuri machiajul, iar asta presupune din nou antrenamente, curiozitate, inventivitate (spun asta pentru că un machiaj care să imite piatra, de exemplu, poate fi făcut în diverse moduri, unele dintre ele ținând efectiv de imaginația actorului, de capacitatea lui de a observa ca un pictor realitatea unei pietre și da a traduce în lumini și umbre pe chip această realitate). Problema machiajului este una extrem de dificilă și, afirm cu mâna pe inimă că, în afara unor soluții pentru bronz, nu am văzut machiaje realizate atât de bine încât să imite perfect materialitatea presupusă a statuii și definite de costum. Este nevoie de ceva cu totul special, ceva ce se obține în teatrul de interior prin lumină. Machiajul statuii vivante încă nu și-a spus ultimul cuvânt, este încă mult de descoperit aici.

Să adaug că actorul este cel mai adesea propriul creator al costumului și decorului, propriul cabinier, propriul technician de sunet și lumină și avem imaginea completă a ceea ce este un actor stradal și mai ales unul care face statuie vivantă.

Am lăsat la urmă rezistența fizică și psihică, dar sunt componente de prima clasă, de stăpânirea lor depinde însuși rostul unui actor care face statuie vivantă. Spectacolele se desfășoară de regulă în timpul zilei, se presupune că actorii joacă machiați și în costume la temperaturi ridicate (în timpul FISV_ **Festivalul Internațional de Statui Vivante**, am jucat și la 35 – 38 grade C), că spectacolele pot depăși o oră (în timpul FISV se joacă între 4-5 ore cu foarte puține minute de pauză). Un actor nu trebuie să cedeze, nu are voie să acuze deshidratarea, temperatura, claustrofobia, un actor trebuie să joace, trebuie să o poată face zâmbind, modalitatea infailibilă de a crea confort spectatorului.

Poate un actor de teatru de interior să facă așa ceva?

Sigur, dar pentru asta ar trebui să fie un actor viu, un actor rănit, un actor însângerat și nu unul multumit de condiția sa, liniștit că este un "meșter" important care știe când să ia și să provoace aplauze cu glasul sau mai mult sau mai puțin impozant (o, Doamne, unde mai găsești măcar așa ceva în teatrele noastre!). Dacă este un astfel de actor, unul viu adică, în mod sigur se va întâlni cu strada și aproape la fel de sigur va fi marea, tulburătoarea întâlnire la care a visat, pentru că acolo, și numai acolo, în fața oamenilor opriți din curiozitate ai șansa să găsești un răspuns la nenorocita de întrebare (dacă ți-ai pus-o vreodată) De ce, Doamne m-am făcut eu actor!?!

Și încă ceva (recunosc obsesia indusă de experiența acestor ultimi 30

de ani de activitate), dacă ajungi în stradă și ești frământat de toate lucrurile despre care am vorbit eu aici (și sunt doar câteva), dacă ai izbutit să înțelegi că aceasta este o chemare de sirenă căreia nu vrei să-i poți rezista, dacă ai descoperit bucuria de a-ți întâlni personajul la orice colț de stradă, dacă te fascinează transformările pe care le poți realiza cu un burete și un dram de culoare, dacă ești capabil să-ți strângi costumul cu dragoste pentru a-l face să te aștepte bucuros la următoarea reprezentație, dacă fiecare privire a spectatorilor tăi contează mai mult decât orice sumă pe care o poți primi ca remunerație, dacă ai fi capabil să crezi în misiunea ta, atunci ai putea recunoaște în forumul tău interior că ești un om de caracter (cine a putut spune ceva despre talent a mințit ordinar), ori învățătura oricărui dascăl bătrân către "fiul său Teodosie" începe cu obligativitatea de a fi, înainte de toate, un om de caracter. Fără asta, darurile lui Dumnezeu sunt semințe aruncate pe asfalt, iar indivizii ajunși în fața publicului cu această deficiență cumplită a propriului ADN sunt niște roboți care îmbătrânesc ruginind urât. Până și statuile adevărate cu care ne întâlnim în trecerea noastră prin oraș sunt de două feluri. Unele stau bine pe soclul lor și par a-ți face cu ochiul, ca și cum ar fi niște bunici care-ți întind în secret un leu pentru înghețată, altele sunt complet aiurea, plictisite de atâta glorie, sătule de atâta admirație (aiurea), scârbite că trebuie să te vadă și să se lase văzute. Astea sunt ceea ce noi numim "actori degeaba" și, ca și oamenii care se plimbă fără sens pe scenă după ce se trage cortina, sunt cu nemiluita.

Este poate o altă lucrare a lui Dumnezeu, că dă drumul în lume la tot felul de artiști doar, doar or învăța și spectatorii să-i deosebească și să-i înțeleagă pe cei care chiar merită asta.

Trebuie să mai spun ceva. În 1990 când am început noi să facem acest tip de teatru la Masca, habar nu aveam de nimic. Descopeream singuri ceea ce alții știau de multă vreme. Nu era încă popular internetul, faxul era o imensă descoperire și când am achiziționat unul stăteam în jurul lui și-l priveam cam cum făceam în copilărie față în față cu primul televizor din familie. Câțiva ani buni am funcționat ca într-un laborator în care vrei să descoperi bomba atomică, nu știam de unde să începem, ne întâlneam dimineața și începeam să ne antrenăm cu ce apucam, făceam însă ceea ce ne plăcea și asta a însemnat enorm pentru agoniseala noastră profesională care și-a spus destul de repede cuvântul. Am călătorit mult în această primă parte a existenței teatrului, am fost la tot felul de festivaluri, în tot felul de turnee, mari sau mai mici, însemnate sau deloc și am tras cu ochiul, am încercat să înțelegem cam ce se petrece în lume, cam unde ne situăm. Dar chiar și așa, a te informa era o chestiune destul de costisitoare și de puțin probabilă, întâlneam actori sau trupe, discutam, iscodeam, încercam să pricepem.

Apoi, după vreo zece, cincisprezece ani au apărut niște generații noi de actori care au avut brusc și internet și capacitatea de a pleca în străinătate la studii, lucru care ar fi trebuit să-i facă să câștige net în fața tuturor cutumelor stabilite atât în teatrele de interior cât și, prin noi cei de la Masca, în cele ale

Arhiva MASCA

Clovnii, 2011, foto: Dana Mitică

Cocktail, 2010 Arhiva MASCA

teatrului stradal. Nu s-a întâmplat așa, pentru că ei au fost și sunt produsul vremurilor în care trăiesc, vremuri de consum, de glorie de carton, de câștig material imediat și cât mai mare cu putință. În plus, a devenit epidemică o stare de neliniște care îi face să nu se mai poată stabili, să nu mai dorească angajamentele pe termen lung, să nu se mai poată alipi precum ucenicii altădată unui maestru, unui guru, unui tip de discurs.

Actorii tineri au devenit niște fluturi pe lampă (era pe vremuri titlul unei piese a lui Paul Everac și care a beneficiat la Naționalul bucureștean de un spectacol excepțional în regia lui Horea Popescu). Aleargă de colo, colo, înșfacă orice provocare, mică, mare, importantă sau nu și se consumă ca niște efemeride irosindu-și talentul, munca și voința (atunci când toate acestea există). Probabil ne îndreptăm către un altfel de teatru, cu o altfel de organizare. Probabil.

Acum 30 de ani eram ca niște rătăciți pe munte, astăzi, grație internetului suntem "azi aici, mâine-n Focșani" cu o viteză care a devenit, din păcate, modul nostru obișnuit de a trăi. Rezonanța Schumann spune că ziua s-ar fi micșorat, așa că nu este de mirare faptul că alergăm cu toții ca și cum am fi prinși într-un vârtej de ape. Această viteză nebună face însă ca actorii tineri să nu mai fie tentați de performanță, aceasta se obține cu efort și într-un timp relativ îndelungat, viața nu le permite acest lucru, iar dacă au totuși tăria de a rezista, de exemplu, la ceea ce noi am numit "internship la Masca" pleacă obosiți de parcă ar fi tras la jug. Este limpede, aceste noi generații, deși nu mai puțin talentate decât cele vârstnice și în orice caz cu posibilități excepționale în ceea ce privește capacitatea de a se mișca și a se informa aduc în teatru o altă lume, mult schimbată față de ceea ce am găsit și am construit noi la rândul nostru.

Deocamdată, teatrele mai au ceva prin cămară, regizori și actori călițI la școala veche, dar foarte curând lucrurile se vor limpezi prin epurare naturală și atunci soarta teatrului va fi cu siguranță alta. Teatrul are deja un profund caracter comercial, spectacolele se succed într-un ritm nebun și au un număr atât de restrâns de reprezentații, încât nu sunt decât niște repetiții generale și atât. Ce fel de actor presupune teatrul următoarelor decenii? Nu îndrăznesc să mă pronunț pentru că nu-mi place concluzia la care am ajuns. *Televiziunea* nu mai este pentru actori (cel mult pentru cei care decid că fac umor maimuțărindu-se într-un fel cât mai aproape de jenant), *Radioul*, altădată o școală colosală pentru un tânăr actor nu prea mai are emisiuni în care actorul să însemne ceva, *Filmul*, chiar dacă mai vizibil în ultimii ani nu are capacitatea de a utiliza aceasta masă enormă de actori calificați de atâtea școli de tot felul. Cu filmul chiar este o problemă deoarece aici s-ar impune și o școală adevărată care să-i învețe pe actori că a juca în fața camerei nu este totuna cu a juca pe scenă, este nevoie și de regizori care să știe să lucreze cu actorii și, orice s-ar spune, cinematografia este totuși o lume măruntă, filmele se fac între prieteni, nu se adresează tuturor, nu oricine poate avea șansa fie

și a unui rol secundar. Așadar, fără școală, fără șansă, filmul nu contează în ecuația devenirii unui actor. Valeriu Moisescu, celebrul regizor și profesor obișnuia să spună că "în teatru viața e lungă" și se referea la faptul că trebuie să te încăpățânezi să-ți aștepți șansa, să muncești pentru ea, să ai răbdare activă în a o aștepta. Vorba aceasta nu prea mai este valabilă astăzi. Viața pare scurtă, actorii și-o consumă fără discernământ, ca într-o beție nebună și se trezesc bătrâni înainte chiar de a deveni maturi.

Trăim vremuri de schimbare în toate domeniile, vremuri grăbite, năucitoare, vremuri nu tocmai propice devenirii, cel puțin în sensul pe care îl dădeam noi acestui cuvânt cu foarte puțin timp în urmă. Schimbarea se petrece în primul rând în domeniul receptivității, iar acest lucru va atrage după sine și pe aceea în domeniul creației. Nu poți continua să pictezi în ulei când se vând doar fotografii înrămate. Arta a trecut de-a lungul vremurilor prin momente majore de criză, dar pare că acum lucrurile sunt chiar mai grave. Nu se pune problema interzicerii teatrelor, a dreptului de a practica această meserie. S-a schimbat "andrisantul", afară este un altfel de public, care gândește altfel, are alte opțiuni, alte gusturi și investește în propria nevoie de cultură anevoios și ocazional. Lumea s-a schimbat și arta va trebui să-și modifice parametrii. Sigur, vor fi unii care vor invoca sălile pline ale teatrelor din centru, librăriile frumoase și colorate cât se poate de țipător, stridența reclamelor cu care năvălesc peste oameni concerte și spectacole de tot felul, dar eu simt că teatrul pe care l-am cunoscut și în care m-am format este pe moarte, dacă nu cumva a murit și noi nu ne dăm seama sau nu recunoaștem asta. S-a născut ceva rău și periculos și ceea ce mai putem face este să nădăjduim într-o nouă Renaștere pentru care, atât cât mai avem vreme, să lucrăm cu sârg și încăpățânare. Că vom fi sau nu contemporani cu ea contează mai puțin. Teatrul este nemuritor, teatrul va rezista, așadar noua Renaștere va fi un fenomen care se va petrece. Omul este o creație care nu poate cădea pradă beției Rezonanței Schumann. Va trece pe lângă Pământ și planeta Nibiru și, după ce va pleca din nou în lungu-i periplu, luând cu ea spaima distrugerii, ne vom redescoperi cu toții și vom înțelege că pentru a fi frumoasă, viața trebuie trăită cu pasiune, cu bucurie și cu calm. *Grăbește-te încet* s-ar putea să devină mottoul viitorului, pentru că după ce cobori dintr-un dement *montagne russe* nu o iei la fugă, ci pare că începe să-ți placă să afli cum să pășești prin viață!

STRADA CA O SCENĂ

Floriane Gaber

La şcoala artelor străzii

În Franța, artele străzii numără astăzi aproape cinzeci de ani de existență, de-a lungul cărora au cunoscut mai multe perioade de dezvoltare corespunzînd unor structurări succesive. Esteticile au evoluat, ca și procesul de formare sau mai degrabă de transmisie.

Cei pe care obișnuim să-i numim pionierii, sau "cei ce băteau trotoarul" din anii '70, nu sunt copii de-ai breslei. Ei provin rareori din familii de artiști, dar profitînd de democratizarea artelor și a practicilor, ei se autoproclamă și aleg asfaltul ca pe o alternativă la spațiile convenționale care sunt teatrele, muzeele, galeriile și alte săli de concert. Plafonul lor e cerul, scenografia lor, arborii și spațiile din fața prăvăliilor. Această "generație spontană" își trage inspirația din figurile de Epinal[1], perioada imediat după mai '68 fiind înclinată spre nostalgie, stare de spirit mai calmă după evenimentele care au zdruncinat societatea. Primii artiști de stradă invocă așadar figura saltimbancului. În mod tradițional, acesta aparține unei galerii de personaje ale căror tururi de magie, trucuri și găselnițe se transmit din generație în generație. Ori, nu e deloc cazul acestor tineri aspiranți saltimbanci care vor fi nevoiți să caute în altă parte sfaturile tehnice care să le permită să monteze câteva numere.

Ei vor lua primele lor lecții în săli de sport, cu profesori de discipline acrobatice și de circ, și astfel, artele străzii și circul contemporan prezintă o anume consanguinitate, evidentă în esteticile epocii. Aceste numere de jonglaj și de echilibru, aceste coloane în trei, repede învățate, rapid executate, vor fi amestecate cu alte arte, muzică, teatru, cânt, marionete... pentru a forma "estetica saltimbancă".

La Aix-en-Provence, în prima adunare de artiști de trotuar (între 1973 și 1976), aceşti "ucenici" se vor regăsi în prezența unor deținători ai tradiției, bărbați puternici, acrobați la sol, înghițitori de flăcări, oameni orchestră care îi vor învăța noțiunile elementare ale meseriei: să atragă trecătorii, să formeze un cerc în jurul lor, să păstreze publicul, să facă să circule

1 Imaginile de Epinal, după orașul unde au fost imprimate începînd de la începutul secolului al XIX-lea, trimit la stampe viu colorate cu personaje și subiecte populare. În sens figurat, au căpătat cu timpul sensul de clișee naive, convenționale.(*Notă trad*.)

Arhiva MASCA Dora Iftode, *Clovnii*, 2011, foto: Dana Mitică

Arhiva MASCA ■ Mihai Mălaimare, Anamaria Pîslaru, *A murit moartea, măi!*

pălăria pentru chetă – toate lucrurile care nu se învață decât pe stradă, în contact cu trecătorii care trebuie transformați în spectatori.

Școala de vară de arte și spectacole de tradiție populară

Această primă generație se va întâlni cot la cot în piețe și pe bulevarde cu profesori de fizico-chimice sau de franceză, studenți în matematică, contabili, diplomați de Arte plastice, de Arte decorative, ai Conservatorului superior de muzică și câțiva auodidacți, puri și duri.

Acrobatul exersat care a făcut turul lumii în cele mai prestigioase cabarete merge pe sârmă cu un tinerel care a învățat meseria exersându-se în grădina sa. Cerșetorul sau cântăreața întâlniți în metrou împart covorul cu un flautist de formație clasică, un tragedian cu tirade lirice și alți farsori și prestidigitatori din spectacole de proximitate sau de nicăieri. Solo sau în trupă, practicienii trotuarului țes din arta lor o haină de arlechin, strălucind cu toate culorile științei lor artistice, pe care le deturnează și îmbogățesc după dorințele și creațiile lor. Trecătorul recunoaște aici o inspirație venită din circ, dincolo o amintire a unui cântăreț de stradă, uneori un amestec din amândouă; alții recunosc hîrzobul sau scena teatrului de păpuși, marionetele ... toate formele de spectacole populare reînviate din bâlciurile de altădată și imortalizate de cărțile cu imagini sau filmul *Copiii paradisului* de Carné-Prévert.

Obiectivul acestor artiști este să atingă un "*non-public*", cum e definit de filozoful Francis Janson; cel care nu frecventează sălile convenționale și are puține practici culturale (recunoscute și subvenționate ca atare de minister). Pentru acest public "îndepărtat" sau "împiedicat", cum e definit astăzi, aceste forme "populare" par cele mai indicate. În același timp, grija pentru acest non- public duce la dezvoltarea "democrației culturale". Adică creativitatea fiecăruia, prin intermediul dispozitivelor de animație și de educație populară.

În acest context, în același timp cu faimosul festival de teatru care se desfășoară de partea cealaltă a podului, se deschide la Chartreuse de Villeneuve-les-Avignon în 1975, Școala de vară de arte și spectacole de tradiție populară, în cadrul CIRCA (Centrul internațional de cercetare, de creație și de animație).

Acest Centru pleacă de la constatarea că numai cultura erudită este băgată în seamă de autoritățile publice, iar cultura de masă este în mîinile industriilor private și că sărbătorile și spectacolele populare nu profită destul de aportul artiștilor și al creatorilor contemporani. Școala de vară îi primește pe toți cei care își pun întrebări despre rolul includerii spectacolelor populare în oraș și care doresc să dobândească câteva tehnici de bază (acrobație, jonglaj, parăzi, trapez, mască, mimă, marionete...). Mai multi artiști care au jucat la Aix, îndeplinesc rolul de monitori, alături de echipa lui Annie Fra-

tellini care a creat în anul precedent prima școală de circ din Franța, deschisă pentru toată lumea. Până atunci, artiștii de circ erau în majoritate ieșiți din breaslă. În 1974, Fratellini și, în același timp Alexis Gruss (hazard al calendarului?) înființează formații accesibile practicienilor care doresc să devină profesioniști și amatorilor care doresc să descopere disciplinele circului, ceea ce va avea un dublu efect pozitiv, de a diversifica profilurile artiștilor de circ, constituind în același timp un public avertizat și avid de spectacole noi. În același mod, CIRCA primește artiști debutanți, mai mult sau mai puțin confirmați, animatori, pedagogi, alături de mame de familie...

Aventura va continua la Manosque, începînd din 1978, sub forma unui Atelier de arte și spectacole de inspirație populară, o "școală a orașului" după cum o numeau întemeietorii săi printre care Jean Digne, inventator al ideii de "Aix, oraș deschis saltimbancilor" (prima adunare a artiștilor în spațiul public) și a Școlii de la Villeneuve-les-Avignon.

Cea de a doua generație și transmiterea ștafetei

Anul 1983 marchează un punct decisiv în evoluția artelor străzii în Franța. Recunoașterea de către Ministerul Culturii a noțiunii de Locuri Publice, simptomatic pentru transformarea profesiei, prima asociație națională dedicată în întregime artelor străzii, va influența în profunzime sectorul. "Cei ce bat trotoarele", de la începuturi, care mai oscilau între a face cheta și (câteva) contracte, lasă locul unor trupe de mare anvergură, dornice să fie considerate ca profesioniste.

Artiștii acestei a doua generații au profiluri tot atât de disparate ca și pionierii: unii au studiat teatrul sau filmul, alții sociologia; unii sunt ingineri în construcții, animatori, plasticieni, alții au diplome în mecanică sau în ceasornicărie... Ceea ce predomină în compoziția trupelor este un anume "spirit de familie", o recunoaștere între parteneri egali, intrisecă sectorului, dublat de o etică privind spațiul public și dorința de a transforma cetățenii în "actori ai propriei lor vieți". Deturnarea spațiilor de la modul lor de întrebuințare, dar deasemenea și a mașinilor (existente sau inventate) constituie unul din aspectele fundamentale ale esteticilor de stradă din anii 1980-1990. Din acest moment, competențele necesare se vor amplifica și căutarea de noi talente se va face pe baza nevoilor creatorilor. Reputația de "meșteșugari de geniu" pe care au avut-o mult timp artiștii străzii provine din această perioadă în care inventivitatea mecanică servea propunerile artistice ale unor trupe numeroase.

Acești noi recruți, puțin familiarizați cu spațiul public, învață repede să se adapteze, căci într-o trupă toată lumea are mai multe sarcini: să conceapă, să construiască, să joace ... oricare ar fi profilul sau experiența unuia sau a altuia într-un domenu. Ucenicia secretelor străzii se face deci în focul

acțiunii, astfel că cei ce subvenționează și jurnaliștii, obișnuiți mai degrabă cu specializarea funcțiilor, îi vor vedea multă vreme cu neplăcere pe acești artiști "buni meșteșugari, dar artiști proști". Ori, dacă într-o sală diferitele corpuri tehnice au vocația să fie disimulate în culise, pe stradă, echivalenții regizorilor tehnici, inginerii de lumini, inginerii de sunet, mașiniștii de platforme, artiștii video... fără să mai vorbim de meserii specifice aerului liber ca artificierii, toți sunt "la vedere" în mod permanent, și incluși în scenariu. În ciuda costumelor lor și a machiajului, mulți dintre ei au unele dificultăți să "interpreteze" un personaj, dar fără îndoială nu mai mult decât plasticienii, sociologii, și alte profesii din care provin ceilalți "actori".

De bine, de rău, de-a lungul spectacolelor, competențele se perfecționează și trupele se afirmă, fără să dorească să fie comparați cu "artiștii de interior", mândri de știința lor practică, incomparabili, ancorați în condițiile de reprezentație în spațiul public, ca nimeni alții.

Această formare progresivă, "pe teren", este concomitentă cu crearea unor trupe "butaș", sau "răsaduri", în filiație directă. Astfel, fondatorii trupei Generik Vapeur și-au făcut mai întâi ucenicia la Royal de Luxe, înainte de a trece la Ilotopie, pentru a zbura apoi cu propriile lor aripi, totul doar în cîțiva ani. Proveniți din filiere de cinema sau sociologie, ei au extras de la unii (teatru de la Royal de Luxe) și alții (arte vizuale și sociologie de la Ilotopie) elementele din care să alcătuiască o identitate proprie, sub-intitulând trupa lor "trafic de actori și mașini".

Și Compania Off a văzut și ea unii dintre membrii săi emancipîndu-se și creînd un al Doilea grup de intervenție (bazat pe dramaturgie) sau Le Muscle (mizînd pe *performance*), elemente de expresie dobândite în sânul trupei mame, dar pe care tinerii artiști doreau să le dezvolte mai mult și în felul lor.

La fel pentru Oposito, companie recunoscută pentru ingeniozitatea scenografiilor sale mobile. Unul dintre artiștii săi, titular al unei diplome de ceasornicărie, format în construcție în atelierele de la Oposito și în joc în spectacolele trupei, a ales să creeze propria sa firmă, La Française de comptage, care propune spectacole foarte scrise în decoruri impozante. Un alt actor, format la Școala Lecoq, care a lucrat cu corul la Oposito, a creat și el deasemenea propria sa companie, Hannibal și elefanții săi, amestecînd expresie corporală și inventivitate verbală, grație textelor unui coleg, ieșit și el din trupa Oposito, în sânul căreia cuvântul nu-și avea cu adevărat locul, accentul fiind pus mai ales pe vizual.

Asemenea exemple sunt o mulțime și pot explica în același timp o anume stabilitate, dar și o diversitate în esteticile spectacolelor de stradă din anii 1980-1990, în cursul cărora transmiterea ștafetei se face în special pe linie internă. Această "consanguinitate" nu îi împiedică însă pe unii să urmeze stagii în afara companiilor de care aparțin, dacă simt nevoia să varieze registrul lor de expresie.

Arhiva MASCA

Sorin Dinculescu, Dora Iftode, Nicolae Pungă, *Concert de Promenadă*

Dora Iftode, *Still Urban,* foto: Cristinel Dâdăl,2017 Arhiva MASCA

Raportul Spielmann

Prezentat Ministerului Culturii în ianuarie 2000, raportul redactat de Francine Spielmann, *Problemele de formare, calificare, transmisie în domeniul artelor străzii*, marchează o etapă suplimentară.

Marea majoritate a companiilor zise pioniere își încetaseră atunci activitatea; a doua generație număra deja douăzeci de ani de activitate, dar recunoașterea instituțională și cea a altor sectoare artistice întârzia să vină. În cauză, printre altele, juxtapunerea limbajurilor în spectacolele de stradă, care nu permite nimănui să fie cu adevărat satisfăcut: nici actorii, nici scenografii, nici "dramaturgia" nu corespund canoanelor expresiilor dezvoltate în spațiile convenționale, nici chiar când artiști "de interior" vin să se amestece în spații publice sau *in situ*. Se face simțită presiunea pentru o "profesionalizare" sporită, de unde comanda ministerului care cere un raport unei specialiste în educație, străină artelor străzii.

Reunind spusele unor diverși reprezentanți din sector, aceasta raportează constatarea lor că formarea "clasică" li se pare puțin adaptată străzii, riscînd chiar să "deformeze" artiștii. Ea subliniază deasemenea teama lor că formarea profesională riscă să "formateze" producțiile, care, astfel ar ajunge să semene una cu alta, în vreme ce tradiția de "transmitere în cursul creației" a permis generațiilor precedente să trezească creativitatea, care a antrenat în mod firesc fondarea "companiilor fiice". Artiștii revendică astfel dreptul la "nefinisat": după ei, prin definiție, un spectacol de stradă are nevoie să se confrunte cu spațiul și cu publicul pentru se împlini, pentru a găsi viteza de croazieră; și acest timp se poate dovedi mai lung decît în sală unde, după cîteva reprezentații, actorii "și-au găsit reperele". Deplasîndu-se din oraș în oraș, actorii unui spectacol de stradă trebuie să evalueze variațiile inerente unor contexte diferite, ca să poată să se adapteze de fiecare dată cînd vor fi confruntați cu o configurare similară. Și asta, după ei, nu se învață în afara terenului. Ori, termenul însuși de "formare", pare că le pune o problemă, în sensul că implică o noțiune de complet, de "dobândit". La acesta, ei preferă termenul de "transmitere" și au toate problemele să imagineze elaborarea unui "referențial de formare".

Spielmann sugerează noțiunea de tutorat pe lângă figuri de referință, care marchează estetici ale artelor străzii și care au o experiență călăuzitoare. Propune deasemenea, ca să fie înscrise în filierele clasice de formare (actori, tehnicieni...) module specifice artelor străzii, pentru a depăși consanguinitatea. Dar, dacă pentru tehnică sarcina pare mai degrabă ușoară, pentru ceea ce privește interpreții această noțiune merge adesea de mână cu creația de stradă (personaje, dramaturgie) și nu se limitează la o utilizare specifică a gestului și a vocii.

Unele tentative vor avea loc în acest sens, la studioul Centrului Național Coregrafic de la Monpellier, la ENSATT (Școala Națională Supe-

rioară de arte și tehnici de teatru) la Lyon, în departamentul de Scenologie de la Școala de arhitectură de la Nantes ...Vor fi propuse stagii pentru tehnici speciale ca *rigging*-ul (tehnician care agață cablurile pentru acrobații aerieni), sau pirotehnicieni...; încă și mai rare sunt sesiunile de formare pentru actori organizate de cîteva companii de stradă. Unele școli de circ, precum cea de la Amiens, impun studenților reprezentații în spațiul public. Dar toate acestea rămîn sporadice. Puțin cunoscute și căutși de puțin recunoscute din punct de vedere academic.

FAIAR

Ca urmare a raportului Spielmann și în cadrul evenimentului Timpul artelor străzii (impus din 2005 în 2007 de Ministerul Culturii), proiectul comandat fondatorului Locurilor publice (Centru național pentru artele străzii), este creată la Marsilia FAIAR, Formare avansată și itinerantă pentru artele străzii. Recrutarea se face pe baza uceniciei, candidații trebuind să aducă proba unei prime experiențe artistice, în orice domeniu, și putând veni din toate colțurile lumii. Li se desemnează, în funcție de disciplina practicată, "tutori", artiști recunoscuți. Învățământul, așa cum îl indică numele, este itinerant: sunt organizate module mai întîi în țări europene, apoi în întreaga lume. La aceste module de grup se adaugă experiențe pe care ucenicii, solo sau în duo, le fac plecînd pe cont propriu în țara și contextul la alegere. La capătul a 18 luni, "ucenicii" ies din școală cu o diplomă în buzunar și o primă experiență a artei în spațiul public.

De-a lungul anilor și al promoțiilor, partea "experimentală" și în condiții foarte simple, modeste, a acestei formări lasă loc unei nevoi (mai ales financiare) de recunoaștere de către instanțele naționale și FAIAR devine Formare superioară pentru arte în spațiu public, după 22 de luni. La un nou statut social, o nouă propunere pedagogică. Profilul persoanelor recrutate, ca și cele ale conferențiarilor și a materiei predate sunt profund modificate. FAIAR vrea să dialogheze cu ansamblul disciplinelor creației contemporane, deschizîndu-se sectoarelor din urbanism, design și dezvoltare locală. Ea se definește ca un curs specializat de formare superioară care se adresează studenților ieșiți din institutele superioare de formare artistică și unor interpreți cu experiență (actori, dansatori, muzicieni, artiști de circ...) care "aleg să-și afirme poziția lor de creatori și de autori de proiecte în spațiul public". FAIAR îi pregătește să exerseze meseriile de "colaborator artistic" și de "autor de spațiu public".

Materiile predate se referă la aporturi teoretice ca istoria artelor, estetică, sociologie urbană...; dezvoltarea practicilor artistice multidisciplinare (joc, punere în spațiu, corp, spațiu mișcare; scenografie; scris și dramaturgie): și cercetarea ca acțiune. Itinerența rămâne în inima proiectului, permițînd ca FAIAR să creeze parteneriate cu alte structuri internaționale. Pe de altă par-

te, stagii de formare continuă și master classes sunt propuse artiștilor și tehnicienilor profesioniști care vor să-și dezolte competențele dincolo de ziduri. Un MOOC (Massive Open Online Course) este deasemenea în pregătire pentru sfârșitul anului 2019.

Și la sfârșit...

După timpurile de pionierat ale "formării la fața locului", artele străzii au trecut la transmiterea pe teren, "făcînd", pentru a ajunge la o formare superioară a 15 tineri artiști la fiecare doi ani. Plus câteva stagii care se adresează profesioniștilor care doresc să se deschidă spațiului public.

Politica culturală în Franța are tendința neplăcută să vrea să subvenționeze în mai multe moduri ceea ce a reperat sau i-a dat un impuls. Astfel, o companie (de orice disciplină ar fi) va trebui să fie ajutată, adică co-produsă, primită în rezidență, programată, de o structură subvenționată de Stat (pentru artele străzii un CNAREP, Centru național al artelor străzii în spațiul public), pentru a putea pretinde apoi o susținere financiară de la DRAC (Direcția regională de afaceri culturale, adică reprezentantul Statului în regiune) și/sau o subvenție directă de la minister (pe o linie bugetară *ad hoc*, prin comisia "artele străzii".)

Acest tip de funcționare, extins la formare, vine să privilegieze formele de spectacol "inovatoare", ieșite din școli superioare (subvenționate de minister), de unde o atenție sporită la design, la urbanism...(cîteodată în detrimentul laturii propriu-zise de spectacol), pe care îl regăsim în programările de la CNAREP, care, ei înșiși sunt subvenționați de Stat pentru a găzdui companii pe linia directă legată de inovație.

Suntem obligați să constatăm că dacă programările IN, oficiale, din principalele Festivaluri sunt inclinate să favorizeze aceste propuneri (festivaluri subvenționate și ele de Stat), marea majoritate a spectacolelor de stradă programate în evenimente de mai mică anvergură sau prezentate în OFF, nu corespund acestor estetici. Ori, unde pot găsi aceste sute de artiști locuri de transmitere - altele decât la cele câteva companii dornice să împartă experiența lor și modul de lucru-, fără nicio altă voință și sprijin, cel mai adesea, decît cele ale propriei lor echipe?

Francine Spielmann sugera în raportul ei punerea în valoare și o rețea de mai multe locuri deja reperate care pot "face școală". La acest capitol însă, suntem obligați să constatăm că totul rămâne de făcut.

Traducere de Mirella Patureau

Arhiva MASCA Sorin Dinculescu, *O Noapte furtunoasă*, 2012, foto: Dana Mitică

Arhiva MASCA *Va*lentin Mihalache, Anamaria Pîslaru, *O noapte furtunoasă*, foto: Dana Mitică, 2011

CONTEXT
Cristinel Dâdăl

Actorul de *walking-performance*

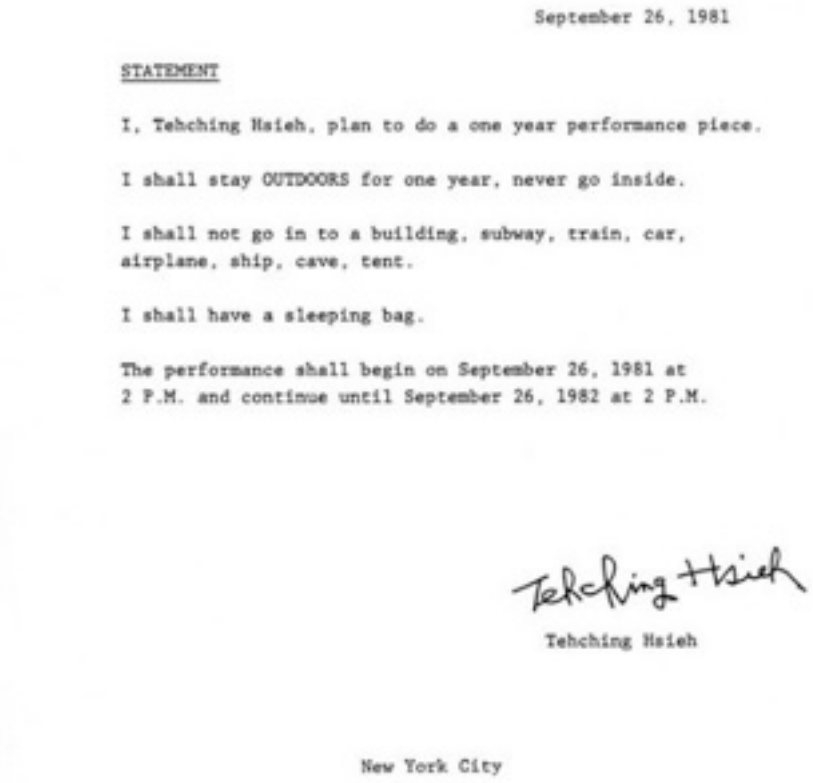
Hei, sunt la intersecția dintre Strada nr.1 cu Strada nr.1. Cum poate o stradă să se intersecteze cu sine? Înseamnă că sunt în centrul universului.
(replică din filmul serial *Seinfeld*)

La 30 martie 1988, Marina Abramovic și Ulay se află la mai mult de 5000 de kilometri depărtare unul de celălalt. În același timp, Marina pleacă din capătul de est al Marelui Zid Chinezesc, de unde acesta se ridică în munți, spre Golful Bolnai la Marea Galbenă, iar Ulay pleacă din capătul de vest, unde Zidul se termină la marginea de sud-vest a deșertului Gobi.

Peste exact 90 de zile, se vor întâlni la mijloc, unde își vor da mâna, se vor îmbrățișa și își vor lua rămas bun pentru totdeauna. Călătoria lor, plănuită cu 12 ani în urmă, trebuia să se finalizeze, așa cum fusese propusă inițial, cu o cerere în căsătorie. În anii în care au strâns aprobările și fondurile pentru acest performance, relația lor s-a destrămat așa că, în momentul în care au reușit să o facă, au mers unul spre celălalt 5995 de kilometri pentru a își lua adio. Demersul lor, intitulat *The Great Wall Walk: The Lovers*, rămâne în istoria recentă a artei ca un walking-performance de 90 de zile.

Marina Abramovic va spune ulterior că intenția și contextul creează arta. Ceea ce i-a făcut să meargă înainte nu a fost vreo destinație fabuloasă, ci însuși drumul și faptul că au fost conștienți că sunt călători.

Pe 26 septembrie 1981, Tehching Hsieh începea un performance care va dura un an întreg. Timp de 365 de zile va sta numai afară, fără să pătrundă în absolut niciun spațiu care ar putea fi considerat *interior*. Va trăi tot acest timp în aer liber, va merge, va dormi pe pământ, va gândi, va visa, va transpira, va privi, va încerca să găsească noi înțelesuri și modalități de a *exista*, în aceste condiții, prin care își asumă și își impune o singură dimensiune – *outdoor*.



September 26, 1981

STATEMENT

I, Tehching Hsieh, plan to do a one year performance piece.

I shall stay OUTDOORS for one year, never go inside.

I shall not go in to a building, subway, train, car,
airplane, ship, cave, tent.

I shall have a sleeping bag.

The performance shall begin on September 26, 1981 at
2 P.M. and continue until September 26, 1982 at 2 P.M.

Tehching Hsieh

Tehching Hsieh

New York City

Un *walking-performance* este o călătorie și fiind o călătorie, este cercul descris de aceasta care contează, nu destinația în sine. Cum spunea un critic literar francez, al cărui nume îmi scapă acum: *Ithaca este drumul spre Ithaca*. Mersul este o formă de rezistență, atât din punct de vedere fizic cât și din punct de vedere metaforic. Și mersul devine o modalitate puternică de a dezvălui povești.

Spectacolul în mișcare este unul dintre mijloacele de expresie ale artelor străzii, și a fost asumat ca element necesar în discursul Teatrului Masca, încă de la începuturi. Astfel, la 5 iulie 1998, la Focșani are loc o premieră a teatrului, un eveniment inedit în România: un spectacol în mișcare al Teatrului Masca – "PARADA". Spectacolul fusese repetat într-o grădină a unui orfelinat. Urmează, în 2001, "LA ROMÂNI", un spectacol în mișcare inspirat de datinile populare românești. Avanpremiera spectacolului "LA ROMÂNI" are loc la Hamburg, Germania, Teatrul Masca fiind invitat la "Săptămâna culturală a țărilor candidate la integrarea europeană" – manifestare organizată de Primăria orașului Hamburg. Teatrul Masca joacă pe strada centrală a orașului, precum și în Piața Primăriei, având un deosebit succes la public. Premiera are loc în luna mai, 2001, în parcul Herăstrău, din Capitală.

În 2008 au premiera două spectacole în mișcare – DOAMNA CU CĂȚELUL și MĂTURĂTOARELE.

După o pauză destul de lungă, în 2017, proaspătul manager al teatrului, Anca Florea, decide, printre altele, reluarea unor formule de spectacol care s-au dovedit de succes în trecut, printre acestea fiind considerată și formula de *walking-performance*. Astfel că stagiunea outdoor 2017 propune două titluri în acest sens: PARIZIANCA – șase marionete uriașe, 4 domni, o doamnă și un cățel invită publicul să li se alăture într-o plimbare; INVAZIA – o paradă de insecte gigant care invadează spațiul urban și îl transformă.

Dacă din punctul de vedere al publicului, cele două spectacole s-au dovedit într-adevăr un succes veritabil, fiecare în parte, din punctul de vedere al cercetării teatrale ele au revelat limitele actoricești care trebuie să fie depășite, punctele în care care un *walking-performance* cere mai mult de la actorul de stradă – care la rândul său propune un discurs total, mai complex decât în sală – și particularitățile acestui tip de exprimare, între celelalte forme de arte ale străzii.

Aceste aspecte au însemnat, în perioada dintre stagiuni, intensificarea anumitor antrenamente specifice, reluarea cursurilor de jonglerie, introducerea în programul de repetiții a unor *workshop*-uri de dans și plastică corporală, și o cercetare permanentă la nivel individual a actorilor din trupă, sub îndrumarea regizorului, pentru căutarea și aplicarea soluțiilor de exprimare corecte, pentru acest tip de spectacol.

La 30 aprilie 2018, are loc în parcul Regele Mihai I al României, premiera unui nou spectacol în mișcare al Teatrului Masca – NOI. Niște țărani, treziți parcă dintr-un somn de 100 de ani, în costumele lor populare atinse de trecerea timpului, pleacă pe un drum, singurul pe care îl cunosc, singurul care are sens pentru ei. Ei pornesc din satul lor către Alba Iulia, către simbolul Marii Uniri Românești. Pe drum, se opresc din când în când, dansează unele dintre cele mai frumoase dansuri românești și împart spectatorilor steaguri tricolore și un flyer pe care se găsește întrebarea: *Noi mergem la Alba Iulia. Voi încotro?*

Construcția acestui spectacol a fructificat atât experiența din primii ani de activitate a teatrului, în ce privește spectacolele în mișcare, cât și pe cea mai recentă, a spectacolelor din 2017. Dincolo de valențele artistice, el poate fi considerat un *spectacol teză*, un discurs aplicat despre specificul actorului care joacă într-un *walking-performance*.

În stradă, în mișcare, actorul este un artist care sculptează în zăpadă. În timpul spectacolului de interior, cu un public dedicat, care asistă la demersul actorului – cel puțin, teoretic – de la primul gong până la ultimele aplauze, actorul clădește programatic, folosindu-se la fiecare scenă de edificiul ridicat până în acel moment, și își permite să adauge accente și tușe personajului, accente care se susțin prin *biografia* trasată anterior. Specificul unui spectacol în mișcare implică faptul că un astfel de public nu este garantat. Desigur, în cazurile fericite, beneficiezi de unii spectatori care sunt de la bun început sau se adaugă la un anumit moment dat și, cuceriți de performance, se alătură traseului acesteia, până la sfârșit. Dar există și situația în care publicul este fragmentat, este acela pe care îl întâlnești într-un anumit punct, te urmărește cele câteva minute cât te manifești în unghiul lui de cuprindere, și apoi el rămâne acolo, iar tu mergi mai departe și te adresezi deja altuia.

În cazul spectacolelor în spații neconvenționale, și așa *timpul de expunere*, fereastra în care spectatorul poate fi cucerit sau nu, este extrem de redus. În cazul spectacolelor în mișcare, ce nu beneficiază nici măcar de șansa de a se adresa de la bun început unui public static, deja prezent în spațiul reprezentației, acest timp este cu atât mai mic. Or, acesta este un aspect de care actorul din acest tip de spectacol trebuie să fie conștient, și de care psihologia din spatele modului în care își construiește și susține personajul, trebuie să țină cont. Din punct de vedere actoricesc, aceasta se traduce într-un efort consistent de a crea personaje cât mai *lizibile*. Și asta nu înseamnă neapărat tușe foarte groase, cât caracteristici extrem de clare, de limpezi, curate, pe care personajul trebuie să le primească. Pentru că în cazul acestui tip de spectacol, personajul trebuie să fie recognoscibil în absolut orice moment, și chiar din depărtare, aș putea spune. Expresia *se vede de la o poștă* trebuie aplicată aici în cel mai literal sens cu putință, pentru că de multe ori aceasta este distanța,

mai mult sau mai puțin, de la care posibilul spectator te poate privi înainte sau în timp ce ia decizia daca ți se alătură sau nu. Nu există aici timp sau loc de nuanțe și construcții subtile, și asta pentru că spectacolul în mișcare nu este unul în care personajul se construiește. Acesta trebuie să fie prezent din prima clipă până la ultima, la fel de clar și la fel de *viguros* exprimat.

Din acest punct de vedere, actorul, pe lângă faptul că trebuie să aibă o condiție fizică fără cusur – de la sine înțeles – el devine și un atlet afectiv. Trebuie să aibă stabilitatea și *liniștea* interioară de a-și valida emoțional personajul în mod neîntrerupt, timp de o oră, secundă de secundă. El trebuie să fie conștient că în absolut orice clipă este privit și personajul său trebuie să spună, continuu, ceva despre sine. Desigur că actorul se va folosi de toate mijloacele din dotare, de la cele care se află mai la îndemână, cum ar fi mersul, felul de a păși, postura corpului, până la gesturi semnificative și atitudine în acord cu personajul. Un exemplu, în acest sens, din spectacolul NOI, ar fi *vârstele* personajelor interpretate. Dacă în ce privește sexul acestora ușurința identificării este dată de reperele vestimentare (fuste vs pantaloni) vârstele sunt redate prin însuși felul de a merge, de la primul pas. Și aceasta nu este ușor de susținut, pentru simplul fapt că dacă în sală actorul se mai și așază, mai și stă, aici actorul merge în continuu timp de peste o oră, merge împreună cu ceilalți, merge printre spectatori în momentele de interacțiune și dansează, la anumite răstimpuri. Poate că mai mult decât oriunde mișcarea și limbajul trupului sunt aici elementele cruciale pentru validarea personajului. *Babele, tinerii* și *moșnegii* din spectacolul NOI sunt personaje egale cu sine de la început până la sfârșit. Este de ajuns un singur moment nefericit în care un pas prea apăsat sau un salt prea vârtos pot desincroniza total povestea întregului spectacol, în fața celor care privesc. De asemenea, indiferent de tempoul sau stilul diferitelor dansuri care au loc de-a lungul spectacolului, acestea trebuie efectuate în consistență cu restul momentelor. E de la sine înțeles că nu poți merge ca un bătrân și dansa ca un flăcău în putere. Așa că fie că este vorba de o horă, rustem sau sârbă, dansul fiecăruia dintre actori va păstra povestea și specificul personajului asumat.

Și dacă vorbim de povestea personajului, la fel ca sexul, vârsta sau funcția socială în cadrul grupului, aceasta trebuie să fie mereu prezentă. Un exemplu în acest sens este, în spectacolul NOI, un cuplu format dintr-o fată tânără și mama ei, care încearcă să o mărite. Ei bine, această simplă informație, care susține particularitatea celor două personaje, este transmisă în tot locul, la fiecare pas, ca un *gif* rulat în buclă. La fiecare oprire, la fiecare moment de interacțiune, fata sfioasă va privi pe sub gene la oarecare tineri dintre spectatori, iar mama sa se va apropia și o va prezenta, o va oferi celor interesați. În timpul mersului propriu zis, chiar și în timpul dansurilor, această relație, această poveste este prezentă ca intenționalitate, și poate fi descifrată oricând,

din gesturile, expresiile, jocurile care o creează și o susțin.

În acest tip de spectacol, actorul nu are timpi lungi la dispoziție nici cadrul necesar pentru a invita spectatorul să intre în lumea sa și să îl descopere. Aici, el este nevoit să atace frontal, să stârnească imediat emoția sau pur și simplu reacția afectivă sau cognitivă a spectatorului, pentru a câștiga lupta cu acesta. Poate că mai există aici un aspect relevant. Spre deosebire de alte tipuri de spectacole, poate că aici actorul caută să stârnească, în primă fază, mai degrabă curiozitatea decât emoția. Ceea ce este cert este faptul că actorul acesta se află într-un permanent casting, în interiorul spectacolului în mișcare. Și asta pentru că de cele mai multe ori se adresează unui public instabil, pentru care manifestarea artistică poate apărea incongruentă, și care are predispoziția uneori de a refuza, mai degrabă, decât aceea de a accepta și a urmări. Și atunci, fiecare astfel de spectacol, atunci când actorul își înțelege și își asumă condiția, este ca o probă cruntă de casting, în care trebuie să *oferteze* absolut tot ceea ce poate. Păstrând echivalența mijloacelor de expresie, aici el trebuie să susțină și un monolog, și o poezie, și un moment de dans, și un mers în mâini sau un salt mortal. Și uneori pare că fiecare dintre aceste mijloace de expresie sunt bifate (sau nu) în căsuța corespunzătoare, de către un public care este, cel mai adesea, impresarul nemărturisit al propriilor emoții.

Ca în cazul tuturor spectacolelor de exterior ale Teatrului Masca, există și aici o relație specială, un *dialog* aparte între actor și publicul său. Și acest aspect este lesne de înțeles dacă privim reprezentația în sine ca pe un *act final* al unui spectacol mai mare, care începe, de fapt, cu vreo două ceasuri înainte. Și asta pentru că în stradă, cotidiana noastră arenă, totul sau aproape totul este la vedere. În afara momentelor de intimitate din interiorul corturilor, când actorii se schimbă din hainele civile în costume, ei au spectatori de când intră în parc sau se apropie de spațiul de joc, și își asumă relația cu aceștia într-un anume fel. Ei sunt priviți de când se machiază, interacționează cu cei care îi urmăresc în aceste momente și care de multe ori cer detalii despre ceea ce urmează să se întâmple, informații despre spectacol, sau pur și simplu privesc, pentru că trecerea unui actor de la civil la personaj, trecând prin costumare, prin machiaj, prin momentele de relaxare de dinainte, prin repetarea anumitor momente din spectacol, prin discuțiile de ordin artistic cu regizorul sau cele cu regizorul tehnic despre particularitățile amenajării spațiului de joc, parcurgerea, de multe ori, a spațiului de joc înainte de reprezentație, pentru familiarizare, toate acestea reprezintă un spectacol în sine, care, de multe ori, stârnește interesul celor prezenți. Este ceva deosebit în paralelismul acestor două trasee. Pentru că, pe măsură ce actorul se transformă în personaj, cetățeanul se transformă în spectator. Spectacolul acesta se constituie într-un preambul provocator la adevăratul spectacol care urmează să înceapă, un ultim act în care actorul se revelează cu totul, oferă toate soluțiile la întrebările

de mai devreme, dezleagă prin jocul său toate misterele.

Relația actorului cu *spațiul* este esențială în spectacolul în mișcare. Spațiul este folosit ca o resursă, pe care actorul trebuie să o exploateze la maxim. De la geometria acestuia, arhitecturi și forme întâlnite pe drum, până la umplerea cât mai eficace a spațiului, acesta din urmă devine parte a *scenariului*, modalitate intrinsecă a spectacolului de a spune povestea. De aceea tensiunea dinstre spațiul de joc și performance poate fi extrem de creatoare și de fructuoasă, în măsura în care spațiul este adjudecat de către actor și transformat efectiv în mijloc de expresie. Spațiul traversat de spectacolul în mișcare devine semnificativ și adaugă, în același timp, semnificații. De exemplu, spectacolul NOI s-a jucat atât pe trasee liniare, pornind de la un punct A și mergând către un punct terminus B, dar și pe trasee circulare, tip buclă. În prima situație, atunci când s-a jucat pe Calea Victoriei, spre exemplu, a căpătat anvergura simbolică a unei călătorii epice, a unui traseu formator care pleacă dintr-un punct și își conduce publicul către o destinație simbolică. Aceasta presupune o traversare anterioară a spațiului de către regizor împreună cu un actor – considerat leader de grup – identificarea punctelor semnificative de-a lungul traseului și desemnarea lor ca *stații*, în care călătoria se va opri temporar pentru momente de dans și interacțiune. Aceste puncte pot fi clădiri cu o anumită arhitectură care pot susține *discursul* spectacolului, intersecții – de menționat bogăția teribilă, la nivel simbolic, a *răscrucii* – sau pur și simplu locuri mai largi care, prin amplasament și deschidere, permit un vad suficient pentru vizionarea respectivelor momente. Devenind o veritabilă călătorie, mulți spectatori ne-au mărturisit că au fost atât de absorbiți încât nu au realizat când au ajuns într-un anume loc, deturnați fiind de la destinația lor inițială, sau pe lângă ce au trecut pe drum. Fiind vorba de un spectacol viu, un spectacol în continuă construcție și adaptare, actorul care conduce grupul trebuie să fie pregătit să ia decizii de-a lungul traseului, să schimbe sau să refuze punctele desemnate inițial, sau să propună altele noi, observând și ținând cont tot timpul de *morfologia publicului* însoțitor. Și asta pentru că se poate întâmpla ca la o stație desemnată să nu fie, în acel moment, decât câteva persoane sau, dimpotrivă, să observe existența unui focar puternic în alt loc, care trebuie băgat în seamă.

Au fost situații în care, din cauza limitărilor existente – parcuri mai mici, piațete, străzi dispuse ca un chenar în jurul unui punct central de interes – NOI s-a jucat pe un traseu în buclă. În astfel de cazuri, semnificația călătoriei s-a transformat, propunând o ilustrare simbolică a *veșniciei*. Deplasarea în cerc a smuls povestea din timpul cotidian și a deplasat-o dincolo de repere. Înaintarea repetitivă, aparent la nesfârșit, pe lângă aceleași obiecte, crează ceva straniu în interiorul spectatorului, ceva între *déja-vu* și revelație, și îl pregătesc să privească sfârșitul spectacolului ca pe un simplu accident artistic,

pe traseul unei călătorii care se desfășoară, de fapt, la nesfârșit.

Spectacolul în mișcare trebuie să aibă o legătură veritabilă cu spațiul, legătură pe care actorul să și-o asume și să o fructifice, altfel totul pare un demers fals.

Dacă teatrul de stradă cere un actor total, un actor capabil, care să guverneze totalitar peste mijloacele de expresie specifice străzii, un walking-performance cere încă și mai mult. Cere un actor-regizor, în stare să se adapteze continuu la schimbările care se petrec în jurul său, un actor care să aibă pregătite răspunsuri la toate întrebările posibile pe care un public le poate avea pentru el și pentru spectacolul în care joacă. Este un actor capabil să susțină o mișcare neîntreruptă, atât în exterior cât și în interior, pe toată perioada spectacolului. Un actor conștient că el însuși este o intersecție, în fața căreia spectatorul se oprește și decide încotro sau dacă merge mai departe.

Arhiva MASCA ■ Laura Dumitrescu Duică, *Iedera*, 2011, foto: Andrei Gândac

Arhiva MASCA ■ Valentin Mihalache, *Iedera*, 2012, foto: Andrei Gândac

CONTEXT INTERNAȚIONAL

Víctor Iván López Espíritu Santo

Actorii și teatrul de stradă în Mexic

Începuturile

Teatrul este în esență mit și ritual legat la început de religie. În Mesoamerica pre-columbiană, ritualurile ar fi putut să devină și să creeze un teatru american în mod corespunzător, dar nu a fost timp pentru ca asta să se întâmple în mod autonom, de la sine. În schimb, a avut loc cucerirea de către Spania, urmată de încercarea de a șterge tot patrimoniul cultural indigen prin impunerea culturii spaniole și a bisericii catolice pe noul teritoriu.

"Mestizaje" sau amestecătura are loc în momentul în care cultura indigenă rezistă prin obiceiurile transmise de la o generație la alta la încercările de cucerire și, ca rezultat, fuzionează cu cultura spaniolă, unul dintre lucrurile rezultate astfel fiind teatrul.

Pentru a ne face o imagine a rezistenței culturii indigene, trebuie spus că se știe că la nunți care au avut loc în Teotihuacan (orașul vechi și cultura cu același nume) un ritual important era cel în care soacra o hrănea cu patru tamales pe viitoarea soție, subliniind importanța femeii în susținerea familiei, precum și valoarea alimentelor în evenimentele sociale ale Mexicului. Ofranda sau pomenile cu tamales, ciocolată și sânge uman au constituit baza unei relații amicale cu zeii. O asemănare a acestui ritual se găsește în ofrandele făcute în Ziua Morților.

Deși din cultura Maya a fost conservată lucrarea teatrală anonimă *Rabinal Achi*[1], în care sunt relatate capturarea, interogarea și moartea unui războinic pentru comiterea unor acte condamnabile în care protagoniștii sunt Omul din Quiché și cel din Rabinal, relația culturală dintre mayași și azteci nu se corelează în timp, lăsând un decalaj între faptele mayașilor și cele ale predecesorilor lor.

Odată cu sosirea primilor cuceritori în noua lume, teatrul a fost una dintre formele cele mai folosite de către spanioli pentru a-i evangheliza pe nativi, deoarece acesta permitea o înțelegere mai simplă și mai rapidă a învățăturilor catolice. Acest tip de reprezentări au dat naștere la ceea ce este acum cunoscut sub numele de "pastorela".

1 Rabinal Achi este o piesă de teatru scrisă în limba K'iche și jucată anuală în Rabinal, Baja Verapez și Guatemala. Numele ei original era Xajoj Tun, care însemna Dansul trompetei. Aceasta este una dintre puținele spectacole păstrate din timpurile de dinainte de colonizare. El se joacă în fiecare an pe 25 ianuarie și implică întreaga comunitate.

Din epoca colonială, teatrul s-a bazat exclusiv pe modele europene. La sfârșitul secolului al XVII-lea, în Mexic au apărut mai mulți oameni care au preluat plăcerea teatrului, între care au fost notorii călugărița Juana Ines de la Cruz și Juan Ruiz de Alarcón. La câțiva ani după independența Mexicului în 1821, s-a reluat o producție dramatică demnă de amintire. Autorii importanți ai acestei perioade sunt Manuel Eduardo de Gorostiza și Fernando Calderón.

În următorii ani au fost transferate pe scenele mexicane personaje mexicane, deopotrivă cele colocviale și cele tipice Mexicului de la finalul secolului al XIX-lea. Mai târziu, au apărut autori ca José Joaquín Gamboa care în anii 1920 a scris teatru pe teme sociale, care se referea la inegalități, opresiuni între clase și dreptul primei nopți ca unul dintre multele abuzuri și forme de exploatare pe care proprietarii de terenuri mari le exercitau asupra țăranilor.

Primul dramaturg mexican este, fără îndoială, Rodolfo Usigli, autorul unei mari producții bogate în nuanțe. Printre lucrările sale se numără piesele: Gesticulatorul, Coroana de foc, Coroana Umbrei, Coroana Luminii, Mediul Ton și Los Viejos (Bătrânii).

Sosirea în Mexic a regizorului japonez Seki Sano, student al lui Stanislavski, la sfârșitul anilor 1930, a fost o influență de primă mână pentru realismul psihologic ca tehnică de regie și de actorie. A fost unanim recunoscută montarea sa cu *Un tramvai numit dorință*, de Tennessee Williams, care a influențat la sfârșitul anilor 1950, o mișcare puternică pentru formarea unei generații de dramaturgii, regizori, și actori cu o cunoaștere solidă și o stăpânire a tehnicii teatrale: Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, Hector Mendoza și Sergio Magaña. Creațiile lui Seki Sano au inaugurat un nou ciclu în teatrul mexican și toată opera sa este astăzi un model de creație, datorită perfecțiunii sale tehnice, libertății structurale, diversității tematice și observării profunde a societății. Sub tutela maestrului Seki Sano s-au format mulți actori care s-au despărțit de vechea școală teatrală, generând astfel o profundă conștientizare în formarea actorului de la mijlocul secolului trecut.

Această generație de creatori a avut nevoie să genereze regizori capabili să înțeleagă și să asimileze universul propus în noile lucrări. Astfel apar regizori inovatori, care sunt preocupați de experimentarea și gestionarea unor noi resurse pitorești, printre care se numără Héctor Mendoza, Luis de Tavira, Julio Castillo, Ludwick Margules, José Luis Ibáñez și Juan José Gurrola.

De asemenea, remarcabili pe scena teatrului mexican sunt Luis G. Basurto, Héctor Azar, Hugo Argüelles și Vicente Leñero, a cărui lucrare *Los Mañiles* se bazează pe tehnicile teatrului documentar, susținute de evenimente senzaționale luate din ziare sau din istoria țării, care sunt recreeate în mod real pe scenă.

Despre pregătirea teatrală în Mexic

Cea mai importantă experiență de pregătire a teatrului profesionist din Mexic datează din 1946, prin înființarea Școlii de Artă Teatrală a Institutul Național de Arte Frumoase (INBA). INBA a numit reprezentanți în capitalele statelor federale, iar în unele dintre ele au fost deschise școli afiliate. Proiectul curriculum-ului său, care a propus formarea unui actor "versatil" cu dedicare permanentă, combina experiența școlilor europene, luând ca model școala de teatru din Polonia cu conținutul și influența sa rusă, metodă care a stat la baza fondării principalelor școli mexicane: Colegiul de Literatură Dramatică și Teatrul UNAM fondat în 1959 și Școala de Artă Teatrală a INBA.

Teatrul din Coapa, fondat de Héctor Azar în 1955, și proiectul Poesía en Voz Alta, promovat în 1956 de Juan José Arreola și Octavio Paz (Premiul Nobel pentru Literatură în 1990) au fost primii promotori ai unui spațiu pentru educația teatrală în țară. Acestea au căutat să devină un focar de cercetare a artei teatrale în Mexic. Astăzi există Centrul de Teatru al Universității (CUT), o școală sau centru de actorie și o enciclopedie a învățământului de teatru și teatrologie mondial, la care au participat diferite țări precum China, India, Polonia, Columbia și Cuba, prin intermediul UNESCO.

După ce a ocupat clădirea din strada Sullivan, în cartierul Cuauhtécoc al Mexico City și apoi pe cea din San Lucas 16, în cartierul Coyoacán, CUT a devenit oficial școală de actorie, iar în anii 1980 a ajuns să beneficieze de facilitățile Ciudad Universitaria cu Héctor Mendoza ca prim director al școlii. Héctor Mendoza a reînnoit vocabularul teatral în Mexic, a restructurat CUT, transformându-l într-un spațiu de excelență în formarea actorilor. A lucrat intens pe baza tehnicilor lui Stanislavski și a explorat mai târziu misterele teatrului ritual al lui Grotowski. Se poate spune că maestrul Héctor Mendoza este văzut în Mexic ca profesorul Ion Cojar în România.

De la înființare, Centrul Teatrului Universitar (CUT) a fost condus de actori și regizori importanți precum Héctor Azar, Ludwik Margules, José Caballero, Raúl Quintanilla, Raúl Zermeño și Antonio Crestani, toți oameni de teatru care au lăsat în urmă rădăcinile bunei formări a actorilor din Mexic, aceasta fiind școala pe care a absolvit-o majoritatea actorilor de teatru și film mexicani cu renume la momentul actual.

"În acești cincizeci de ani am trăit diferite etape, prima nu atât de academică, ci mai degrabă cu studii complementare în pregătirea actorilor, dar din anii șaptezeci există schimbări și profilul nostru a devenit mai academic și experimental, cu un interes în special în profesionalizarea tinerilor actori", a declarat Mario Espinosa, directorul actual al Centrului, la împlinirea a jumătate de secol de la înființarea acestuia.

În primii săi ani la CUT s-au format mai mult actori "tradiționali",

prin experiența unor profesori cum ar fi Luis de Tavira și José Caballero, dar stilul și tehnicile au fost constant actualizate prin raportare la teatrul mondial. CUT a fost întotdeauna o școală foarte aproape de procesele creative și întotdeauna prin profesorii săi a urmat o tradiție de artiști activi. În momentul actual căutările se îndreaptă înspre un teatru multidisciplinar, pentru că acum teatrul folosește orice tip de resurse de exprimare.

Din perspectiva mea, școlile de teatru din Mexic au o tradiție foarte bună, însă eu am preferat să ies din țara mea ca să mă formez într-o țară diferită, respectiv România. Ce pot să spun în urma acestei experiențe este că școlile nu diferă foarte mult, pentru că scopul este același. Cred că, Mexic fiind o țară apropiată de America, avem un curent foarte puternic și în teatrul muzical, în care studenții se pregătesc foarte mult ca să devină actori multidisciplinari și să poată participa la diferite forme de spectacole, cum ar fi muzical, teatru-dans, sau teatru de stradă. Din acest punct de vedere, România trebuie să iasă din cutia numită "micul adevăr", ca să riște experimentarea altor forme teatrale, intrate acum deja în limbajul universal al teatrului.

Despre teatrul de stradă din Mexic

În unele fraze care circulă anonim despre teatrul de stradă acesta este identificat cu anarhia. S-ar putea spune că în Grecia Antică, când călătorii se duceau în orașe și povesteau (sau acționau în multe cazuri) poveștile lor, au început primele vizite ale teatrului de stradă. În Evul Mediu, au fost create reprezentări ale misterelor, cu apariții repetate ale îngerilor și demonilor. Apoi, în secolul al XX-lea, teatrul de stradă s-a născut ca replică subversivă la spațiile obișnuite pentru expunerea culturii: o provocare a regulilor și o modalitate de a detona reflecțiile în public.

Astăzi, teatrul de stradă încă este o rebeliune împotriva a ceea ce există. Dacă teatrul în sine se confruntă cu obstacole aproape insurmontabile, cum ar fi lipsa de finanțare, în stradă, care de obicei este liberă, teatrul de stradă se confruntă cu dispariția calității muncii sale.

În teatrul de stradă spectacolul se desfășoară într-un spațiu deschis în care publicul are contact direct cu actorii și scenariul; ceea ce-l face să funcționeze este faptul că permite spectatorului să se bucure nu numai de munca actorilor, dar și de mediul și sunetele naturale ale orașului. A avea o sincronie și o întâlnire ocazională cu teatrul este unul dintre efectele care pot genera mai multe schimbări sau reflecții în noi, spectatorii, mai ales atunci când, aproape implicit, actorii pe care îi vedem personificând personajele sunt iubitori autentici a ceea ce fac - altfel, nu s-ar fi aflat ei oare într-un loc mai profitabil din punct de vedere financiar?

În Mexic, tradiția teatrului de stradă există de mai mult de două secole, find o formă ușor de întâlnit în afara bisericii, ca modalitate de a evangheliza poporul, exercitată în primul rând de preoții sau călugării

catolici.

Este o formă teatrală care s-a dezvoltat devenind o formulă uzuală în cultura mexicană, fiind în secolul 20 la baza teatrului popular, din care s-au născut vedetele și comedianți cu cea mai mare relevanță în secolul trecut, printre care Mario Moreno Cantinflas, Tin Tan, Joaquin Pardave. Aceștia, printre alții, vor forma mai târziu teatrul de revistă și vor juca în filmele comice al Mexicului din prima jumătate a secolul trecut. Mai târziu, teatrul de stradă a devenit o formă experimentală a teatrului avându-și locul alături de teatrul tradițional.

Azi există în Mexic mai multe companii de teatru de stradă care se luptă să supraviețuiască într-un sistem unde nu prea au loc. Prezint mai jos câteva grupuri de teatru de stradă din Mexico City. Puteți să-i urmăriți pe acești nomazi care au o abordare spontană a culturii.

Colectivo de Teatro Xutil del Faro Oriente (Colectivul de Teatru Callejero Xutil del Faro Oriente).

Este un pionier emblematic al teatrului de stradă din Mexic. Colectivul s-a născut cu 30 de ani în urmă, având o activitate itinerantă. A fost susținut în parte de vocația sa autentică, deoarece a fost întemeiat de o familie de actori și artiști de stradă care sunt inima colectivului. În 1991, au creat asociația AMAC Maria Sabina A.C. (Asociația de Muzicieni și Artiști de Stradă), care inițial a avut ca scop să joace în stațiile de metrou ale orașului Mexic. Colectivul există și astăzi și este poate una dintre companiile de teatru de stradă cu cea mai multă vocație și afecțiune din partea publicului.

La Quinta Teatro (Teatrul al Cincilea).

Acest grup de teatru de stradă ”specializat în cerul deschis”, așa cum își spun, strălucește, printre altele, prin faptul că încorporează utilizarea păpușilor, a măștilor și a muzicii, prin reinterpretarea elementelor împrumutate din tradițiile latino-americane și printr-o cercetare constantă asupra utilizării culorii. Una dintre premisele sale este de a surprinde trecătorul și de a transforma realitatea cotidiană într-o altă lume posibilă, prin intermediul ficțiunii. “Investigăm limba străzii, astfel încât, fără a aștepta, ea să fie încântată să vorbească cu propriile fantezii” – este deviza companiei.

“Carro” de Comedii al UNAM

Acesta este probabil cel mai cunoscut proiect al teatrului de stradă mexican. Face parte din Teatro UNAM și de-a lungul timpului a fost și este încă practicat în școli, piețe, grădini, atriumuri și în orice spațiu public, pe o scenă montată. Actorii călătoresc într-o remorcă frumoasă prin toată țara.

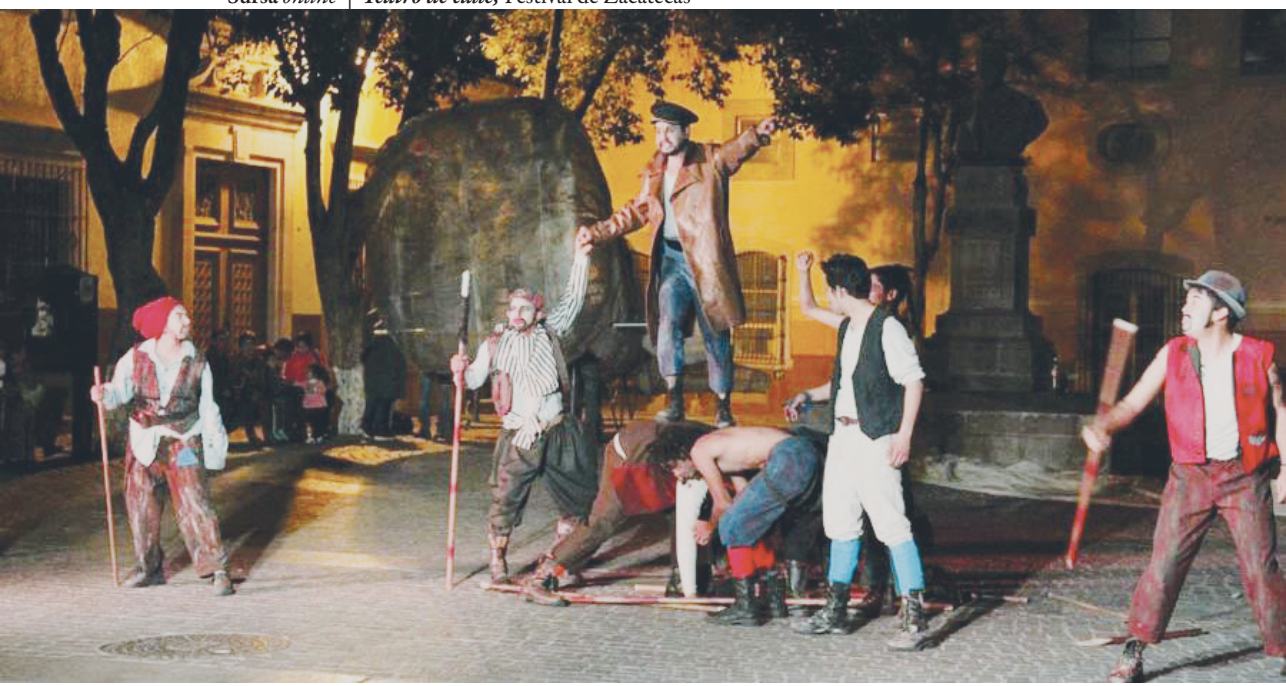
Teatrul și punctul A.C.

Ei sunt o asociație, dar fac și piese de teatru pe stradă. Este o trupă de teatru care promovează această artă și prin ateliere pentru a dezvolta conștiința socială, lucrând cu copiii, cu oamenii cu dizabilități și având inclusiv proiecte de teatru în penitenciar, ei caută să integreze teatrul ca un scop social și cultural în viața de zi cu zi.

***

Teatrul de stradă permite oricărei persoane din public să reacționeze, de la râs, plâns și empatizare, până la participare directă. Prin această demonstrație, realizăm conștientizarea problemelor, dar teatrul de stradă ne arată, de asemenea, că este posibil să fim noi înșine parte din soluțiile acestor probleme, de aceea este necesar ca el să existe și să fie urmărit în continuare în toată lumea.

Sursă *online* | ***Teatro de calle,*** Festival de Zacatecas



Arhiva MASCA

Iedera, 2011, foto: Andrei Gândac

INTERVIU
Cristinel Dâdăl

Atleții afectivi ai Teatrului MASCA

Ce înseamnă să fii actor la Masca?

Anamaria Pîslaru – La întrebarea asta mi-e greu să răspund. Noi luăm în serios, etimologic vorbind, înțelesul cuvântului ACTOR. Adică traducem tot ceea ce facem prin *foame de acțiune*.

Tipul de actor potrivit pentru un teatru de gest, pantomimă și expresie corporală, cum era teatrul nostru acum 30 de ani, era cam așa: actor expresiv, cu disponibilitate fizică semnificativă, rezistent și maleabil în același timp, dornic să experimenteze mijloace noi de expresie și să știe să lucreze în echipă.

Era vremea unui teatru de trupă, fără vedete, care muncea pentru impunerea brandului *Masca*.

Alina Crăiță – A fi actor la Masca presupune, bineînțeles, să ai bagajul oricărui actor, la care să adaugi curiozitatea de a-ți descoperi și dezvolta capacitățile motrice și muzicale. În plus, adaugi forța de a-ți păstra personajul, într-un spațiu de întâlnire cu spectatorul nu tocmai prielnic, de cele mai multe ori, și rezistența la condiții meteorologice diferite.

Valentin Mihalache – În primul rând trebuie să empatizeze cu stilul, și în al doilea rând să reziste. Mi se par cele mai importante calități pe care ar trebui să le întrunească un actor ce vine la acest teatru. Dacă ar trebui să caracterizez într-un cuvânt cred că cel mai potrivit ar fi *disponibilitate*.

Laura Dumitrașcu Duică – Necesită o pregătire pe care nu o înveți în facultate. Înseamnă să fii deschis, să îți descoperi ție tot ceea ce ai disponibil ca energie.

Care a fost primul spectacol pe care l-ai jucat în stradă și ce ți-a rămas în minte de la prima reprezentație?

A. P. – Primul spectacol în care am jucat a fost *Clovnii*, în 1990 pe Calea Victoriei, în locul fostului Teatru Național, unde se află acum Hotelul Ibis, lângă Palatul Telefoanelor.

A. C.– *Statuile* era numele spectacolui. Acum îmi pot aminti cu amuzament panica nestăpânirii suficiente a tehnicii de statuie vivantă.

V. M. – *La Români*. Cred că era prin 2004. Am intrat în câteva repetiții în acest spectacol, în locul unui actor care tocmai plecase. Reprezentația în care am evoluat pentru prima dată la Masca, într-un spectacol de stradă, a avut loc în fântâna de la intrarea parcului Herăstrău. Evident că nu avea apă. Eram îmbrăcat într-o marionetă, cu vizibilitate redusă, când, nu știu cum, în timpul unui dans m-am ciocnit de un coleg. Toate reperele ce țin de spațialitate fuseseră anulate așa că m-am așezat pe margine și... asta a fost.

L.D.D. - *Statuile*, în regia lui Mihai Mălaimare. Eram în turneu la Târgu Jiu, în centru, și era pentru prima dată când jucam într-un spectacol de statui vivante. Publicul era numeros și se crease o legătură de energie foarte puternică. Asta mi-a rămas întipărit în minte, felul în care eu și publicul aparțineam unul celuilalt.

Ce este diferit (sau nu?!) la modul în care îți construiești personajul pentru un spectacol de stradă, față de un spectacol de interior?

A. P. – Actorii își construiesc rolurile în fel și chip. Și nu pe toate după același model. Nu există o rețetă pentru asta. Avem un ghid, mai avem și câte o călăuză, dar drumul trebuie să-l parcurgem singuri, oricât de anevoios ar fi. Pentru mine nu există o diferență notabilă între abordări. Depinde de cerințele spectacolului. Dacă e un spectacol bazat exclusiv pe tehnică de mișcare, catalige, paradă cu diferite structuri purtate de fiecare în parte, marionete uriașe etc, atunci prevalează pregătirea fizică și personajul vine în etapa definitivării spectacolului.

Dar nu e o regulă. De exemplu, la spectacolele de statui vivante, personajele capătă o importanță foarte mare, cel puțin egală cu modalitatea de mișcare. În rest, pentru mine, rolurile sunt cadouri pe care le primesc și mă bucur de fiecare în parte, în cel mai *stanislavskian* mod cu putință. Mai pe clasic, așa sunt eu!...

Arhiva MASCA

Valentin Mihalache, *Îngerul Căzut*, foto: Cristinel Dâdăl, 2015

A. C. – În ceea ce ține de drumul spre personaj, traseul interior al actorului de teatru stradal este același cu cel al actorului de teatru convențional, doar limbajul este altul. Singura diferență este dată de faptul că cel de-al doilea își ține discursul în fața unor invitați sosiți *la el acasă*, dornici și pregătiți de întâlnire, pe când primul îl întâlnește pe spectator la colțul unei străzi, știe că îl găsește cu sau fără dispoziție și de cele mai multe ori pe fugă.

V.M. – Clar că există diferențe dar mă voi lega de două cuvinte cheie ale întrebării: *personaj* și *spectacol*. Și în sală și în spectacolul de stradă, aceste caracteristici cheie ale actului artistic, trebuie să fie incluse. Deci indiferent de locul de desfășurare avem nevoie de *emoție*. Dacă avem emoție înseamnă că avem creație artistică, deci avem spectacol.

L.D.D. – Nu cred neapărat că este ceva diferit la modul cum construim personajul. Rămâne aceeași nevoie simplă de a contura povestea. Personajul este, într-un fel, real, ca mine, ca tine. Are zile și zile. Așa că îl construiești în ambele situații viu, și devine parte din tine, fie că îl joci în sală, pe stradă sau oriunde.

Ce iei cu tine din sală pentru a duce în stradă? Și invers?

A. P. – Totul. Dorința de a avea publicul aproape, bucuria de a vorbi cu spectatorii, trusa de machiaj și entuziasmul, neștirbit după 30 de ani de masca!

V.M. – Totul. Pe mine!

L.D.D. – Cred că oriunde joci devine important să studiezi spațiul, să îl simți. Eu încerc să cunosc spațiul dar îl las și pe acesta să mă cunoască pe mine și, cumva, te acomodezi. Faptul că nu joc mereu în același spațiu mă pune în gardă. Cred că afară ești mai expus dar, în același timp, și mai aproape de public.

Din sală în stradă duc și personajul. Astfel, în afară de spațiu, îi dau timp, zgomot, trăire.

Privind în urmă după experiența atâtor ani de spectacole de exterior, la formarea ta, ce ți-a lipsit în facultate pentru a te pregăti mai bine pentru stradă?

A. P. – Din fericire, eu am venit din facultate echipată complet. Cei șase ani cât am jucat la Teatrul "Maria Filotti" din Brăila m-au ajutat să lucrez în continuare pentru întreținerea condiției fizice și vocale. Astfel, școala veche a funcționat pentru mine și a constituit baza pentru experimentele pe care mi le-am dorit și le-am primit, venind la Masca.

A. C. – Am avut norocul de a pica pe mâna unui profesor cu har, dăruire, fermitate, generozitate, care m-a crescut într-un grup de șase oameni, așa cum puțini au norocul. Ne-a spus întâi direct care ne sunt defectele, și după aceea, când am reușit să le vedem noi înșine și am început să ne prăbușim, ne-a reconstruit ajutându-ne să ne descoperim calitățile.

A cerut mult, ca pentru copiii ei, de la profesorii de mișcare scenică, balet, canto, istoria teatrului, și a verificat din umbră ca lucrurile să se facă până la capăt, fără ca vreunul din noi să lipsească pentru alte colaborări sau *răceli de primăvară*, de la 8:00 la 21:00, de cele mai multe ori. Ne-a oferit șansa să terminăm cu trei spectacole de licență total diferite. Două dintre ele includeau momente de muzică live și dans. Am fi putut să avem poate spații de lucru mai potrivite, susținere financiară pentru costume și recuzită, dacă facultatea ar fi avut fonduri mai mari, dacă....

Mi-ar fi plăcut să avem ore de machiaj, de acrobație, de step, de călărie, de lupte scenice. Cu toate astea, știu că am fost norocoasă și că nu mulți studenți au șansa să trăiască studenția ca pe o perioadă de cantonament, în care ți se oferă tot ce se poate, și îți poți lua timp suficient să te bucuri pe îndelete. Nu pot decât să șoptesc, cu vorbe sau în gând, înainte de începerea spectacolelor, *Sărut mâna, mama Dia! Mulțumesc, doamna Dana Vitcu!*

V.M. – Multe din elementele ce se regăsesc la Masca nu se învață în școală. Mă refer la mijloacele de expresie: jonglerie, acrobație, instrumente muzicale, catalige etc. Facultatea te pregătește pentru un teatru în care primează cuvântul, eludând alte mijloace care pot contura un actor total.

L.D.D. – Facultatea este importantă dar nu poate cuprinde tot, dacă tu ca actor nu ești deschis să te autoeduci. Consider că cel care vrea să facă teatru trebuie să aibă nebunia de a dori (conștient) să se arunce în gol. Și să își ia din facultate tot ceea ce consideră necesar pentru a păstra această dorință.

Aveți atât experiența stagiunii din București, cât și a turneelor din țară și din străinatate. Ce este diferit afară?

A. P. – La început era o mare diferență. Publicul nostru nu era obișnuit cu spectacolul de stradă. Era reticent, de-a dreptul speriat. Cel din străinătate părea dornic să se distreze în spațiile publice. Acum, ai noștri s-au

Arhiva MASCA Anamaria Pîslaru, *Pierrot Lunatecul*, 2011

obișnuit și li se pare deja NORMAL să li se ofere spectacole gratuite prin parcuri, iar cei din străinătate vor liniște, pace, nu vor să se simtă *agresați* în timpul lor liber, ceea ce a dus la restrângerea ariei de *street performance* la cadrul unor festivaluri care respectă reguli stricte de organizare. Lumea evoluează și spectacolul trebuie să se adapteze vremurilor. Asta e!

A. C. – Poate pentru că s-au întâlnit de mai multă vreme cu formele de teatru neconvenționale, sau pentru că sunt mai relaxați, sau cine știe din ce motiv, am simțit publicul din străinătate ca fiind mai deschis, mai educat, și bucurându-se de teatru într-un fel mai apropiat de bucuria copiilor.

V.M. – În țară oamenii ne cunosc, ne așteaptă să vadă cu ce îi mai putem surprinde. În străinătate sunt curioși să ne cunoască și sunt plăcut surprinși de abordarea noastră, oferindu-le noi valențe ale ceea ce credeau ei că înseamnă un spectacol.

L.D.D. – Probabil că publicul din străinătate este mai deschis, el fiind obișnuit cu genul acesta de artă.

Dacă mâine ar trebui să alegi definitiv, unde ai continua să joci? De ce?

A. P. – Nu am nicio problemă în a alege un gen de teatru. Iubesc teatrul de gest, căruia i-am dedicat 30 de ani din viață (până acum) dar asta nu înseamnă că aș respinge ideea de a juca în teatrul tradițional.

A. C. – Mi-ar plăcea să joc oriunde în lume, o seară pe săptămână, pentru a continua să descopăr, să mă formez și să mă întorc *acasă*. Îmi place să lucrez într-o trupă permanentă, pentru că am simțit cât de important e ca oamenii care lucrează să se cunoască și să aibă o direcție comună.

V.M. – Această întrebare e o capcană? Sunt de 15 ani la Masca. Mâine am repetiții așa că nu pot lipsi.

L.D.D. – Deja am ales. Vreau să joc. Cu Masca. Oriunde.

Actorii buni se văd în rolurile mici. Este strada un loc în care prim-planul este garantat?

A. P. – Nu sunt de acord cu afirmația asta. Eu zic că ACTORII SE

VĂD ORIUNDE JOACĂ!

La adăpostul sălii de teatru sau în bătaia vântului și a soarelui, în stradă, actorii fac ceea ce cred ei că aduce bucurie publicului și lor înșile. Dacă actorul nu se simte bine jucând, nu e în regulă. E o problemă undeva și trebuie rezolvată. Altfel, spectacolul va suferi!

A. C. – Este, dacă reușești să fii perfect *acoperit* de personaj.

V.M. – Nu cred în roluri mici. Cred în roluri bine făcute și în roluri ce nu au fost pe deplin asumate.

L.D.D. – Nu cred că există roluri mici. În stradă, într-adevăr, nu ai cum să nu fii văzut de public. Ești atât de aproape, totul este atât de intim...

Vorbiți-mi despre sinceritate în sală și în stradă...

A. P. – Sinceritatea este arma secretă a actorilor care joacă mai ales în sistemul de *studio*, cu publicul foarte aproape, sau în stradă. Comunicarea directă, respirația, transpirația, energia, emoția... le împărțim pe toate cu spectatorii noștri. Asta înseamnă sinceritate, după părerea mea.

A. C. – Există sinceritate de mai multe feluri?

V.M. – Sinceritatea nu ține de spațialitate, ține de caracter, de formarea ta ca om și profesionist.

L.D.D. – Sincer ar trebui să fii și în sală și în stradă. Dar în stradă trebuie să adaugi și încrederea. Este nevoie să crezi că publicul va rămâne, că se va opri din drumul lui ca să te simtă. În stradă este vorba de o sinceritate susținută de încredere și energie.

Cuvântul sau gestul?

A. P. – În această bătălie, încet încet, nu prea mai sunt combatanți. Teatrul se duce spre dans, dansul aduce teatrul la el, opera se transformă în teatru...

Cele două nu se exclud. Se completează, și dacă ar fi să ne gândim la un ideal, acela ar fi un actor de tip *commedia dell'arte* și un spectacol de tip Peter Brook (în tinerețe!). Adică actori totali, instruiți fizic, emoțional și

vocal la perfecțiune, și spectacole care să glorifice măreția/decaderea ființei umane, printr-un sincretism absolut (muzică, dans, arhitectură, pictură, design vestimentar, hair design, make up etc).

O lume în mișcare, prea rapidă și prea istovitoare, un vacarm interminabil în orașele în care trăim, în comunitățile mici sau mari unde creștem, trăim, muncim și, în cele din urmă... ne oprim. Mișcarea și sunetul sunt inseparabile. Cuvântul, e altă poveste!

A. C. – :)) Gestul poate duce spectatorul în zeci de direcții, dar asta pentru că în mintea actorului există gândul însoțit de cuvinte.

Cuvântul vine însoțit *la braț* de gest, care îi dă, ca un bărbat puternic, direcția cuvântului.

V.M. – Cuvântul prin gest. O privire caldă mă doboară mai mult decât un *te iubesc*.

L.D.D. – Gestul. Pentru că vorbești cu tot corpul. Fiecare centimetru de piele poate găsi o metodă să vorbească.

ATUNCI & ACUM

Romulus Vulcănescu
– intervievat de Paul Tutungiu

Teatrul folcloric şi membrii comunităţii ca pseudoactori

Vă rugăm, pentru început, să ne vorbiţi despre naşterea teatrului folcloric românesc. Din ce forme, din ce ritualuri, cum a apărut această modalitate de teatru şi cu s-a petrecut fenomenul de consacrare a lui, în formele pe care le cunoaştem azi?

Pentru a discuta despre originea teatrului folcloric românesc trebuie să ne gîndim la originea oricărui teatru folcloric, deoarece, sub acest raport, nu s-ar putea spune că teatrul folcloric românesc face excepţie de la regulă. Orice teatru folcloric îşi are originea în însăşi viaţa folclorică care îl generează. Dar, ce se înţelege prin viaţa folclorică? Formele genuine de societate primară, formele arhaice sau formele tradiţionale sînt începuturile, etapele care reflectă structura, motivele şi destinul oricărei vieţi folclorice. Deci, în mod normal, teatrul folcloric redă primele manifestări de creaţie social-culturală a omului. Aceste prime manifestări sînt expresia unor cugetări incipiente, a unor concepţii despre lume, în general, şi a unor viziuni particulare asupra lumii.

În ultimă instanţă, la originea teatrului folcloric stau trăirea şi retrăirea sacrală a momentelor semnificative din viaţa omului: momente legate de naştere, de nuntă, de moarte, de muncă, de lupta socială, de aspiraţiile şi de idealurile colective. Iniţial, teatrul folcloric este un teatru sacral, legat de ritualurile şi ceremoniile comunităţilor de tip etnic, ale grupurilor etnice, ale etniilor. Cu toate acestea, nu se poate spune că teatrul folcloric sacral este lipsit de utilitate socială. În comunitatea primitivă, arhaică sau tradiţională, el îndeplineşte funcţiuni precis utilitare: este catarctic, instructiv şi educativ, totodată, atît pentru auditor şi spectator cît şi pentru cei care îl joacă. În fond, în teatrul folcloric de tip social, mai mult se oficiază decît se joacă. El purghează, în sensul psihoterapeutic, exercită, prin trăire colectivă, o educaţie comunitară şi instruieşte, la modul general intuitiv, cele trei categorii de participanţi.

Utilitatea lui constă în oferirea unor soluţii şi modele ideale legate de activitatea pe care o sugerează spectacolul. Caracterul acesta utilitar îşi schimbă, cu timpul, conţinutul. Treptat, teatrul sacral se desacralizează şi devine, de-a lungul istoriei comunitare, un teatru profan. Ca atare, drama sacră se descompune, odată cu riturile şi ceremoniile, într-un spectacol divertismental.

Vă rugăm să întreprindeți o scurtă incursiune în teatrul folcloric, în forma lui genuină, astfel încît să distingem structura teatrului folcloric, tehnica lui și modalitățile lui de expresie.

Teatrul folcloric care începe să se dezafecteze sacral se reduce la un spectacol ad-hoc, în anumite condiții date de necesitățile sau de aspirațiile comunității sociale respective. Adică, devine un teatru liber, care se manifestă periodic. Periodicitatea lui este întreținută de ritmurile vieții sociale, de ritmurile muncii comunitare, precum și, paralel, de unele pertubări ale vieții comunității: situații neprevăzute, evenimente.

Acest teatru ad-hoc e un ***teatru ambulant***, care se deplasează, după nevoie, acolo unde trebuie să aibă loc acțiunea catarctică sau introductiv-educativă pentru comunitate. Cînd acțiunea lui mai era legată de rituri agricole, spectacolul trebuia să se desfășoare în preajma unui teren agricol, real sau simbolic. Dacă acțiunea era legată de rituri pastorale, spectacolul trebuia să se desfășoare în preajma stînii, a tîrlei sau într-un loc simbolic, unde creșterea animalelor domestice antrena adeziunea întregii colectivități. Dacă acțiunea era legată de vînătoare, spectacolul trebuia să se petreacă într-o zonă -reală sau simbolică- de vînătoare. Și așa mai departe. Acest teatru ambulant se deplasa, deci, în preajma sau locul de consacrare a riturilor de fecunditate, de fertilitate, de prosperitate, de comunicare etc.

Dar acest teatru era și un ***teatru schematic,*** care nu avea, însă, o structură fixă a modului de a se manifesta. Schematismul lui era ideatic, deoarece se referea la rituri sau ceremonii permanente. De la caz la caz, interveneau și modificări, care uneori, erau foarte importante în desfășurarea acțiunii dramatice. Mai exista, deci, un nucleu ideatic de preferințe sacrale, care se menținea ca pretext al teatrului folcloric; nucleu pe care se grefau elemente noi, nesacrale, intervenite ad-hoc, generate de situațiile concrete ale societății respective. Ceea ce înseamnă că, în cadrul teatrului folcloric inițial, pentru aceeași situație, puteau să apară mai multe spectacole-variante, care, astăzi, ne derutează în cercetare. Exegeza retrospectivă a acestui material este foarte dificilă. Pentru că, deocamdată, nu posedăm, în legătură cu tematica teatrului folcloric, nici măcar un inventar general aproximativ. E vorba, deci, de o ***paleontologie folclorică a teatrului sacral,*** ale cărui roade nu se cunosc și a cărui reconstituire nu e încă satisfăcătoare, deoarece resturile acestui gen de teatru trebuie studiate comparativ-istoric cu cele ale teatrului folcloric de tip sacral al altor popoare. Or, ne aflăm încă în faza identificării fosilelor teatrului folcloric de tip sacral în multe zone culturale ale globului. În multe țări a început publicarea de texte de teatru folcloric. Dar mai sînt încă multe de făcut pentru a scoate la iveală aceste comori spirituale. Inventarele pe care le avem la îndemînă sînt, la rîndul lor, incomplete, iar în ansamblu nu respectă tehnica științifică de prezentare a materialului. Deci, nu putem face decît ipoteze de lucru.

În altă ordine de idei, teatrul folcloric este un teatru cu actori

improvizați. Mai bine spus, este un teatru fără actori; un teatru la care publicul spectator participă la acțiunea teatrală. El angajează, uneori, întreaga comunitate căreia i se adresează, alteori, o bună sau numai o mică parte din ea. Orice teatru fără actori creează spectacolului un climat real. Pseudoactorii, neavînd o educație specială, nu știu să trișeze, să falsifice, să hiperbolizeze conținutul rolurilor lor. Ei le transpun, la modul sincer, direct, natural. În fiecare perioadă în care se joacă - o bună parte din teatrul sacral este periodic- lucurile se iau de la capăt, în alte condiții, cu alți pseudoactori. De fiecare dată, pseudointerpreții vin cu universul lor de cunoștințe, cu gustul lor, cu capacitatea lor de expresie, cu o anume înțelegere a rolului pe care îl joacă, cu adeziunea pe care le-o acordă publicul spectator, cu ingeniozitatea lor virtuală. Ceea ce înseamnă că libertatea jocului, lipsa de text, schematismul contextual, caracterul ad-hoc, forța impovizației îi conferă, de la o reprezentație la alta, chiar dacă se repetă cu aceeași echipă, o noutate reală, ca și cum ar fi vorba de un alt spectacol. În sensul acesta, socotim că fiecare reprezentație de teatru folcloric este invariantă; ea este receptată ca un alt spectacol.

Ce ne spuneți despre mijloacele tehnice ale teatrului folcloric?

Ele sînt rezultatul capacității de sesizare a semnificației, a contextului și a rolului pe care trebuie să-l joace teatrul folcloric în comunitatea etnică. S-a observat că, în teatrul folcloric mai nou, cel de tip divertismental, actorul intervine în spectacol, de fiecare dată, în raport cu publicul pe care îl are în față. Ironii directe, satiră usturătoare, aluzii camuflate, sînt folosite în funție de spectatorii care incită la joc. Dacă aceștia sînt morali sau imorali, mireni sau laici, civili sau oficiali, învățați sau neînvățați etc., aluziile satirice se îndreaptă spre respectiva categorie socială, care inspiră și creează mediul ambiant, adresa directă a satirei. Pentru că numai așa teatrul folcloric de tip divertismental își atinge obiectivele.

Sub raportul costumației, teatrul folcloric de tip sacral recurge la o vestimentație care trebuie să sugereze ritul sau ceremonia la care se referă. Dacă este vorba de un rit sau de o ceremonie agrară, costumația este, de obicei, vegetală. Pseudoactorii sînt îmbrăcați în costume fitomorfe, alăctuite din ramuri, frunze, flori. Dacă este vorba de un rit sau de o ceremonie pastorală, atunci pseudoactorii sînt costumați cu veșminte zoomorfe, confecționate din piei de animale, și sînt travestiți cu măști-costume ce imită animalele. Față de exigențele spectacolului, costumația teatrului folcloric de top sacral este, deci, precisă. În teatrul divertismental intervine o costumație bogată în conținut, variată și liberă în forme. De astă dată, fantezia pseudoactorului este lăsată să divagheze cît crede de cuviință.

După acest excurs referitor la structura de ansamblu a teatrului folcloric de tip sacral și de tip divertismental, vă rugă, să ne vorbiți despre speciile și subspeciile teatrului folcloric.

Teatrul folcloric de tip sacral este un sistem închis de spectacol fix, diversificat numai pe tipuri de rituri și ceremonii. Cîte feluri de rituri și ceremonii au putut exista, atîtea specii și subspecii de spectacole folclorice de tip sacral cunoaștem. În schimb, teatrul folcloric de tip divertismental prezintă o gamă largă și complexă de specii și subspecii. Și aceasta este normal, pentru că teatrul folcloric de tip divertismental reprezintă o formă evoluată, superioară, un sistem deschis de spectacole libere. El este expresia deplină a unității în varietate și a diversității în unitate.

Cercetările intreprinse în acest domeniu ne dezvăluie teatrul folcloric de tip divertismental întâi ca un teatru neofolcloric și apoi ca un teatru metafolcloric. Ce vreau să înțeleg prin aceste două specii? Teatrul neofolcloric este un teatru eminamente desacralizat. Desacralizarea lui este paralelă cu diversificarea lui tematică. Pe măsură ce teatru folcloric s-a desacralizat, s-a pus accentul pe infrastructura lui dramatică. Teatrul neofolcloric devine, deci, un teatru care se adresează, în toate ocaziile, stărilor conflictuale în comunitățile sociale de tip etnic. Care sunt aceste stări conflictuale? Nașterea, nunta, moartea - în aspectele lor profane. Teatrul divertismental nu se referă numai la stările conflictuale ale omului, numai la nașterea omului, ci și la nașterea unor animale obișnuite. În Oltenia, pînă la începutul secolului nostru, după nașterea unui viței, într-o gospodărie, se improviza o scenetă spre a-i da acestuia un nume. Sau un spectacol despre Nunta oilor într-o tîrlă. În plus, teatrul neofolcloric se adresează și unor situații sociale speciale. El intervine în unele acțiuni comunitare la care teatrul folcloric de tip sacral nu s-a gîndit niciodată. Exemplul se referă la spectacolul ***Strigărilor peste sat,*** care blamează un furt, o crimă, un act reprobabil sau care glorifică eroismul ideal sau ireal, un act de întemeiere a unei instituții comunitare sau un moment elevat de luptă socială. Am putea spune, ca atare, că în teatrul neofolcloric se au în vedere toate categoriile de activități care au apărut în decursul istoriei societății omenești. În feudalism s-a dezvoltat un teatru legat de bresle. În Transilvania și în Moldova, unele spectacole de tipul teatrului neofolcloric au fost axate pe faptele eroice ale luptătorilor pentru dreptate și libertate socială: teatrul de haiduci, teatrul exponenților luptei sociale de eliberare, al luptei pentru independență, al luptei pentru unitate națională etc. Deci, se poate afirma că în teatrul neofolcloric apar atîtea specii și subspecii de manifestări teatrale cîte forme de activități noi au fost impuse de evoluția societății spre viața modernă, contemporană. Această situație ne este relevată de faptul că teatrul neofolcloric contemporan de tip divertismental a adoptat și unele teme științifico-fantastice. Literatura științifico-fantastică, care a pătruns în masele largi de cititori, le-a schimbat concepția despre lume și viziunea despre viață, intrînd în conul de lumină al creatorului de teatru neofolcloric. Astfel, în România au apărut piese neofolclorice pe tema Satelitului. Și este impresionant faptul că teatrul neofolcloric din țările care au lansat sateliții – Uniunea Sovietică și Statele Unite ale Americii - nu au creații teatrale

populare corespunzătoare celor pe care le are țara noastră.

Ce explicații dați fenomenului?

Această receptivitate a românului la tot ce este nou, această deschidere spre universul științei și al tehnicii, a căpătat ecou în conștiința creatoare a teatrului neofolcloric. Este o trăsătură de caracter elevat, această receptivitate la nou a poporului nostru; ea exprimă o profundă înțelegere a lucrurilor, tendința de a merge în pas cu vremea, cugetarea avansată pe plan folcloric. Folclorul românesc actual nu este, deci, închistat, static, dogmatic, ci activ, dinamic, militant, creator.

Aveți convingerea că teatrul folcloric nu va dispărea?

Din cercetările intreprinse în această direcție, reise că teatrul folcloric nu va dispărea. Nu va putea să dispară, pentru că este în miezul lucurilor. Chiar dacă previziunea științifică s-a dezvoltat pînă la refuz, eliminînd din viața noastră tot ceea ce este poezie, tot ceea ce este aspirație metafizică, și totul s-ar reduce numai și numai la strictul necesar, s-ar drămui, s-ar cuantifica, în așa fel încît viața noastră ar deveni o sinteză integratoare a normelor științifice bio-psihosociale, de la naștere pînă la moarte, și atunci, încă, spiritul omenesc – care se autoanalizează, se autodepășește și se autovalorifică mereu - ar putea, în această reflecție multiplă și polivalentă, întoarsă asupra sa, să-și găsească izvoarele unui teatru folcloric propriu. Aceasta se întrevede în deplasarea centrului de greutate al teatrului folcloric de tip divertismental, din zona lui rurală, în cea urbană.

O dată cu întregul folclor, teatrul folcloric se deplasează de la sat la oraș, uneori prin mijloacele mass-media. La ora actuală, vorbim de un folclor urban tot așa de constant ca și folclorul rural. Folclorul urban este un folclor de satiră, de umor, de anecdote, de gaguri, de ironii și calambururi legate de multiplele forme de activitate contemporană: de la viața religioasă la cea de familie, de la viața socială la viața politică etc. Nu-i scapă nici un sector de activitate materială ori spirituală. Ne place, nu ne place, îl acceptăm, nu-l acceptăm, el merge înainte. Toate produsele lui literare reflectă un proces de creație invers în raport cu folclorul rural. Folclorul rural a deținut întîietatea pînă la jumătatea secolului nostru. El a radiat din mediul rural în mediul urban. În prezent, se produce un proces invers: folclorul urban a început să radieze din mediul orășenesc, în mediul rural. Produsele lui ajung la țară, se modifică și se integrează sau se alterează, dar își continuă drumul.

În contemporaneitate, creația folclorică se realizează, deci, la două niveluri, rural și urban, totodată, comunicarea între aceste niveluri făcîndu-se după principiul vaselor comunicante.

Afirmația dumeavoastră că teatrul folcloric nu va dispărea pare cu atît mai îndrăzneață cu cît unii filozofi ai culturii au considerat că folclorul

aparține civilizației de tip oral, premergătoare civilizației tiparului – galaxiei Gutenberg, cum o numește o carte de succes; ar rezulta că folclorul, ca atare, va dispărea atunci când civilizația tiparului, care a înlocuit civilizația orală, va fi, la rândul ei, înlocuită de civilizația electronică a secolului al XXI-lea. Dumneavoastră credeți în existența în continuare, a civilizației de tip oral, în coexistența acesteia cu civilizația elecronică?

Între civilizația electronică a viitorului și folclor nu există incompatibilitate: acestea două sunt forme de creație complementare. Civilizația electonică va putea să secătuiască anumite genuri ale folclorului și să dezvolte la maximum altele. Dacă omul are deveni mut și ar înlocui limbajul vorbit cu un alt sistem de comunicare, nici atunci nu am putea susține că forma orală a folclorului va dispărea. Folclorul oral nu va dispărea, ci va fi dublat de un folclor transmis, comunicat și prin alte mijloace. Ideea că tiparul ar elimina folclorul este eronată. Folcloriștii din întreaga lume caută, în prezent, să reconstituie mijloacele de comunicare ale folclorului urban, care au intervenit imediat după apariția tiparului, punînd în valoare efemeridele culturale: foile volante, afișele scrise de mână, caricaturile social-politice etc. În folclorul difuzat prin mijloacele de informare care se modifică de la o zi la alta, inconografia satirică, poezia-acrostih și altele reprezintă protestul, satira sau adeziunea la o nouă formă de viață.

Stimate tovarășe profesor, ce șanse are teatrul folcloric să pătrundă în teatrul cult contemporan?

Trebuie să mă întorc la ceea ce am spus despre teatrul neofolcloric și despre teatrul metafolcloric. În esența lui, teatrul metafolcloric se întoarce asupra izvoarelor lui tematice de creație, asupra conținutului lui, transsimbolizat, reflectează asupra stilisticii folclorice și asupra mesajului lui, revalorificat. Cum se realizează întoarcerea aceasta asupra lui însuși? Teatrul metafolcloric preia, din folclorul propriu-zis, îndeosebi din cel divertismental, temele folclorice fundamentale, le regândește și le transpuse în creații, care, uneori, sînt semiculte, alteori, sînt culte, în înțelesul plenar al termenului.

Deci, teatrul metafolcloric prezintă două specii: o specie semicultă – vreau să zic, acea formă de tranziție dintre creația folclorică și creația cultă- și o specie cultă. În specia semicultă se încadrează așa-zisele piese cu adresă social-politică: Pacea generală, Căderea Berlinului etc., spectacole de teatru metafolcloric, jucate pe valea Bistriței moldovenești. În ambele piese este vorba despre primul și al doilea război mondial. Spectacolele de teatru metafolcloric revin mereu asupra unor balade sau povestiri populare teatralizate, transpuse cu mijloace tehnice, moderne pe care le sugerează, prin imitație, teatrul cult. Pentru că teatrul metafolcloric suferă – în cazul acesta, indirect- influența de sus în jos a teatrului cult.

Să determinăm și drumul invers...

Există și un teatru metafolcloric care suferă influențele directe al teatrului folcloric propriu-zis, deci, de jos în sus. Acesta este teatrul marilor creatori de teatru cult: Lucian Blaga, Victor Eftimiu, Victor Ioan Popa; dar și Marin Sorescu și alții. Cum au procedat aceștia? Au luat tema folclorică propriu-zisă, au regândit-o, i-au transsimbolizat conținutul, i-au modificat mesajul; în linii mari, nucleul a rămas același, dar a fost încărcat de valențe etice noi, uneori, de rezonanțe noi în viața contemporană.

În concluzie, orice civilizație (chiar și aceea viitoare, electornică) își creează folclorul ei, care este starea de spirit, mentalitatea, climatul ei de creație populară. "Folclorizarea", în sensul major al cuvântului, este un proces permanent de creație al spiritului omenesc, care se dezvoltă în pas cu viața și care reflectă viața, la toate nivelurile și sub toate aspectele ei esențiale.

Arhiva MASCA Anamaria Pîslaru, *Gardienii*, 2009

MASCA, FILE DIN POVESTE

Marina Roman

Teatrul de Stradă, școală pentru actorul total

Să fii un as al saltului mortal! Să mergi pe picioroange! Să stai nemișcat sau să te miști cu lentoare, insesizabil, sau sacadat, după ce ai învățat tehnica specifică statuilor vivante! Să cânți și să dansezi și să stăpânești câteva instrumente muzicale! Să ai vocea atât de bine impostată, încât să ajungă, fără lavalieră (așa cum se întâmpla la începutul anilor 90), până la cel mai îndepărtat spectator, biruind vântul și zgomotele ambientale! Să fii la tine acasă în *commedia dell'arte* și să modelezi propria-ți mască! Să fii actor de pantomimă, sensibil dar puternic, tandru dar incisiv, exact dar spectaculos! Să fii actorul total! Așa i-am cunoscut eu pe cei mai buni actori ai „Teatrului de Stradă" – făcând la superlativ toate aceste lucruri – pe actorii Teatrului Masca!

Suntem împreună de aproape 30 de ani: ei, în calitate de perfomeri, eu, în calitate spectator fidel. I-am cunoscut, am început să-i iubesc, apoi să-i studiez și să-i înțeleg.

E' arrivato Zampanò!

Este o secvență care nu încetează să mă tulbure. Fellini rămâne unul dintre regizorii mei preferați. Temele filmelor lui au inspirat, în ultimele decenii, laureați ai marilor festivaluri internaționale. Postmodernii fac recurs la poetica lui, iar noi, cei nostalgici, nu avem decât să-i revedem filmele și să lăsăm ca subtila lor țesătură să ne actualizeze noi sensuri. 1954, *La Strada*, filmul care avea să fie unul dintre închizătorii plutonului neorealist, îi aduc pe Anthony Quinn și Giulietta Masina în postura de actori ambulanți: repetă, se pregătesc pentru reprezentațiile din stradă. Primul rol pe care puternicul Zampano (Anthony Quinn) i-l încredințează Gelsominei (Giulietta Masina) este cel de a-i anunța, printr-o singură replică, prezența în urbe: „E' arrivato Zampanò!". Dar cât zbucium, câtă umilință, câtă inocență și câtă voință, câte lacrimi și, în final, câtă implicare în experiența aceastei prime lecții de actorie, extrem de dură... Dincolo de orice motivație inițială, persistentă poate, important este faptul că, odată intrat în spectacol, trebuie să fii foarte bun.

Cum se ajunge la superlativul absolut?!

Pentru că în acest sens nu pot dezvolta o teorie, mă mulțumesc (recunoscător) cu o metodă intuitivă de cercetare a fenomenului. În lunga mea activitate de spectator avizat (critic de teatru mi se pare – de ce acum? – un termen neprietenos), am văzut multe spectacole outdoor, românești și străine, și multe, foarte multe trupe. Și m-am întrebat, de-alungul timpului, de ce cred că trupa de la Masca le surclasează, deși despre unele dintre ele, cu unul, un anumit tip de spectacol, puteam spune că se plasează pe aceeași treaptă valorică; tocmai pentru că acele trupe, foarte bune, reușeau performanță numai într-un anumit gen spectacular – la fel ca un gimnast care nu poate lua nota 10 pentru toate aparatele din concurs (sic!). Ei bine, Teatrul Masca e de 10 la toate categoriile.

Exerciții individuale, ateliere, lecții de dicție, lecții de improvizație, lecții de muzică, lecții de mișcare și acrobație, repetiții peste repetiții... Mihai Mălaimare și Anca Florea au construit un teatru – și trupă, și edificiu – ale cărui module se îmbină perfect, se armonizează și funcționează exemplar. Pentru că se muncește zi lumină și nimic nu este lăsat la voia întâmplării. Nu-i o viață comodă, dar actorul care a trecut prin școala de la Teatrul Masca are toate atuurile pentru a fi considerat actor total. Am asistat la repetițiile lui Mihai Mălaimare și am fost impresionată de felul în care el face ca totul să pară firesc, de felul în care le dezvăluie actorilor tema spectacolului și evoluția personajelor, astfel ca totul să fie înțeles și acceptat, iar de aici încolo să poată lucra talentul și inteligența scenică a fiecăruia în parte.

I-am urmărit pe actorii Teatrului Masca în festivalurile dedicate statuilor vivante, i-am văzut cum interacționează cu publicul, am fost uimită de cum știu să reacționeze în rarele situații de criză provocate de oameni aflați întâmplător la spectacole outdoor. În Teatrul de Stradă, relația actor-spectator este cu totul alta, mult mai complicată, decât relația dintre actorul aflat pe scenă și spectatorul din sală. Dacă spectatorul care „merge la teatru" știe că intrând în sală (chiar și la un spectacol interactiv) devine martorul unei convenții cu un anumit cod și care impune anumite reguli – deci coeficientul de comportament imprevizibil tinde asimptotic spre zero –, spectatorul prezent, poate întâmplător, la o reprezentație de stradă nu conștientizează (de cele mai multe ori) obligațiile ce-i incumbă în calitatea sa de cealaltă „parte" a spectacolului. Din această pricină, la care se adaugă lipsa delimitării formale a spațiului de joc, riscurile la care este expus performerul, riscuri care pot merge până la contactul direct și ne-voit cu spectatorul.

Așadar, pentru actorul care joacă în Teatrul de Stradă mai apare, obligatoriu, încă o temă de antrenament, care vizează de data asta relația cu spectatorul – mai ales cu spectatorul „întâmplător" – căruia trebuie să fie pregătit să-i comute „reacția la persoană" în „reacție la convenție".

Outdoor, ecuație cu termeni modificați

Și nu doar actorii, nu doar regizorul creează într-o paradigmă ce face excepție de la spectacolele cu care suntem obișnuiți, ci și scenograful. Pentru că a juca afară, pe stradă sau în parc, impune atât decorului (cât va fi el), cât și costumelor, condiții stricte de fiabilitate și anduranță, în primul rând, dar și un alt tip de concepție vizuală – într-un anume fel, augmentată –decât pentru spectacolele indoor. Sanda Mitache este și ea un exemplu de nota 10, pentru că ea reușeste să treacă... organic, aș zice, de la rafinamentul, delicatețea, uneori, sau, alteori, forța costumelor și machiajului destinate spectacolelor indoor la comandamentele Teatrului de Stradă.

Este interesant cum întregul discurs estetic, conceput pentru scenă, pornind din virtuțile scenice – Teatrul Masca are o excelentă stagiune indoor, cu teatru verbal și teatru non verbal, dar păstrându-și alura de „teatru altfel" –, în condiții outdoor se dezvoltă și se multiplică diferit în funcție nu doar de spațiul special al străzii sau al parcului sau al metroului bucureștean etc, ci în funcție și de publicul eterogen, mereu surprinzător, al reprezentațiilor. Muncă, inspirație, muncă, ambiție și creativitate, muncă, talent, muncă, profesionalism, muncă, dăruire, muncă... Iubire!

Am rămas datoare cu o mică explicație. Am scris inițialele sintagmei „teatru de stradă" cu majuscule. Știți de ce? Pentru mine, acesta este un nume de teatru, un teatru cu specificul lui, un teatru care merită dragostea și respectul spectatorilor, dar și al confraților. Așa cum scriem Teatrul Național, Teatrul (X...), adică urmat de nume cu majusculă inițială, Teatrul Masca, așa cred că este corect să scriem: Teatrul de Stradă. Teatrul Masca-Teatrul de Stradă!

Director Fondator Teatrul Masca: **Mihai Mălaimare**