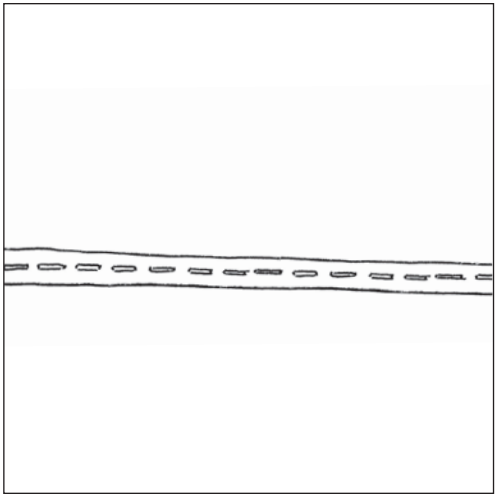
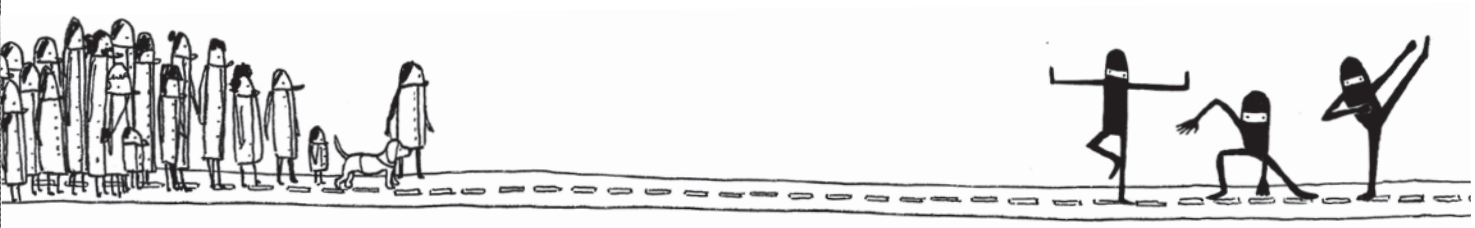
SĂ NE MUTĂM ÎN STRADĂ



UN GHID PERSONAL PENTRU TEATRUL
INTERACTIV ÎN AER LIBER

de Vida Cerkvenik Bren



SĂ NE MUTĂM ÎN STRADĂ

UN GHID PERSONAL PENTRU TEATRUL INTERACTIV ÎN AER LIBER

de Vida Cerkvenik Bren

Capitolul 3 scris împreună cu Samo Oleami
Ilustrații de Robin Klengel

CUPRINS

Prefață 8
Mulțumiri 10

Capitole
1 Scenă vs. stradă 13
2 Ieșind din cutie 33
3 Arta de a fi împreună (scris împreună cu Samo Oleami) 47
4 Cheia 57
5 Patru pași spre un spectacol stradal 69
6 Devenind un *street ninja*. 79
7 Sfatul lui Tom. 87
8 Mergeți acasă și exersați, ieșiți și jucați-vă! 97
9 Teatru stradal și mai presus de el 111

Despre autori 120
Despre LJUD 121
Despre RIOTE 121

PREFAȚĂ

Să ne mutăm în stradă este o carte orice persoană care:
. . . se bucură de crearea de spectacole de teatru în aer liber,
. . . este interesată să învețe despre teatru în stradă,
. . . este interesată de mecanismele din spatele acestor creații,
. . . și pentru orice persoană care . . . ei bine . . . e în general interesată de diferite lucruri.

Cartea s-a născut din experiența personală de a crea teatru pe străzi, în piețe, parcuri, sate, autobuze, spitale, biserici și chiar în munți. Deși este o experiență personală, este una încorporată în convingerea fermă că arta ar trebui creată colectiv. În ultimul deceniu, autorul, Vida Cerkvenik Bren, a fost în centrul numeroaselor procese artistice colective. După absolvirea studiilor teatrale de regie de teatru, ea a fondat, în 2006, Ljud - un colectiv internațional care explorează posibilitățile de exprimare artistică în spațiile publice prin intermediul unor spectacole interactive și al unor proiecte specifice locației. De atunci, Vida a fost în turneu cu Ljud în întreaga lume, lucrând în mai mult de 30 de țări ca regizor, interpret și conducător de ateliere.

În timpul călătoriilor sale, ea și colegii ei "Ljuds" s-au intersectat cu mulți artiști asemănători: interpreți, regizori și pedagogi, precum și critici de teatru, directori de festival și academicieni. Ideile și sfaturile lor i-au îmbogățit opiniile despre realizarea și înțelegerea teatrului, iar unele dintre ele se regăsesc în această carte .

Așadar despre ce fel de teatru scrie Vida? Poate fi numit în multe feluri: teatru în aer liber, teatrul de stradă, teatrul în spații publice, prietenii noștri din Italia îl numesc "teatro negli spazi aperti", în germană este "Theater im öffentlichen

Raum", în slovenă "gledališče v javnem prostoru" . Și există și alte etichete pe care le puteți lipi de ea: "interactiv", "participativ" sau "imersiv".

Dar mai degrabă decât să se concentreze pe etichete, Vida scrie despre teatrul pentru care se străduiește. Este un teatru care:
1. are loc în afara spațiilor construite pentru teatru și
2. prinde viață în interacțiunea cu publicul.
Scopul ei este să scrie *în favoarea* unui astfel de teatru și nu *împotriva* vreunui altul.

Să ne mutăm în stradă nu este scris cu intenția de a fi un ghid cuprinzător pentru teatrul în aer liber. Nu poate și nu își dorește să acopere toate formele, practicile și aspectele acestui tip de teatru. Dimpotrivă, acesta este un ghid personal care aruncă o lumină asupra subiectului, dar dintr-un anumit punct de vedere. Scopul său este de a inspira cititorul și de a-i încuraja gândirea critică.

Ideea de a-și însemna gândurile și exercițiile practice care s-au adunat în ultimul deceniu a venit acum doi ani când Ljud a fost invitat de parteneriatul RIOTE pentru a pregăti un "ghid practic pentru crearea teatrului în aer liber". "Ljudii" au profitat de această ocazie pentru a-și împărtăși cunoștințele și metodele de predare cu partenerii RIOTE - grupuri de teatru din Ungaria, Italia, România și Marea Britanie care împărtășesc pasiunea lor pentru a se desfășura în aer liber. Rezultatul acestui proces este cartea pe care o ții în mâna ta.

Ia-o "pe drum" cu tine și poate ne întâlnim acolo.

Jurij Bobič, redactor

MULȚUMIRI

Ceea ce urmează să citiți este rodul conversațiilor și al proceselor co-creative care au avut loc în ultimul deceniu, așadar, în primul rând, aș dori să vă mulțumesc foarte mult tuturor - Mladen Baćić, Sanja Baćić Žmavc, Sebastien Fraboulet, Nika Gabrovšek, Jaša Jenull, David Kraševec, Majda Krivograd, Grega Močivnik, Matevž Pistotnik - Kuki, Jurij Torkar, Katarina Zalar etc. - care ați făcut parte din această aventură.

Să ne mutăm în stradă s-a născut ca un proces de lucru colectiv - sunt mai mult decât recunoscător lui Jurij Bobič, un editor și prieten de primă clasă, și dlui Robin, ilustrator, pentru toate inputurile, propunerile, idei, încurajarea, sprijinul și răbdarea în timpul iernii din 2019!

Mulțumiri speciale i se adresează lui Sergi Estabanell, Tom Grader, Samo Oleami și Sonja Vilč, care au contribuit foarte mult la conținutul cărții. Ca și lui pentru Géza Pintér și parteneriatul RIOTE pentru oportunitate.

Aș dori, de asemenea, să-i mulțumesc lui Werner Schrempf, care a susținut grupul Ljud la începuturile sale .

Și mulțumiri celor de la Beatles .

Vida Cerkvenik Bren

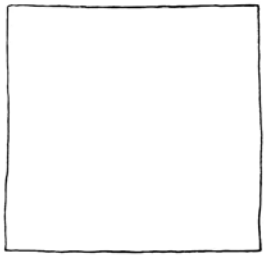
Atenție: Această carte este plină de cunoștințe la mâna a doua. Nu ezitați să o transmiteți mai departe.

Pentru Zoran și Suri

1
SCENĂ VS. STRADĂ

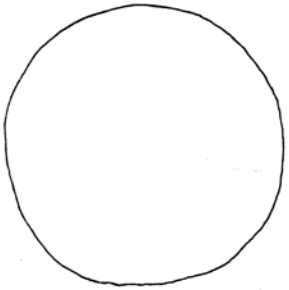
Dragă cititorule,

Aș dori să încep conversația prin prezentarea a două personaje simple care vor apărea pe parcursul acestei cărți:



pătratul

&

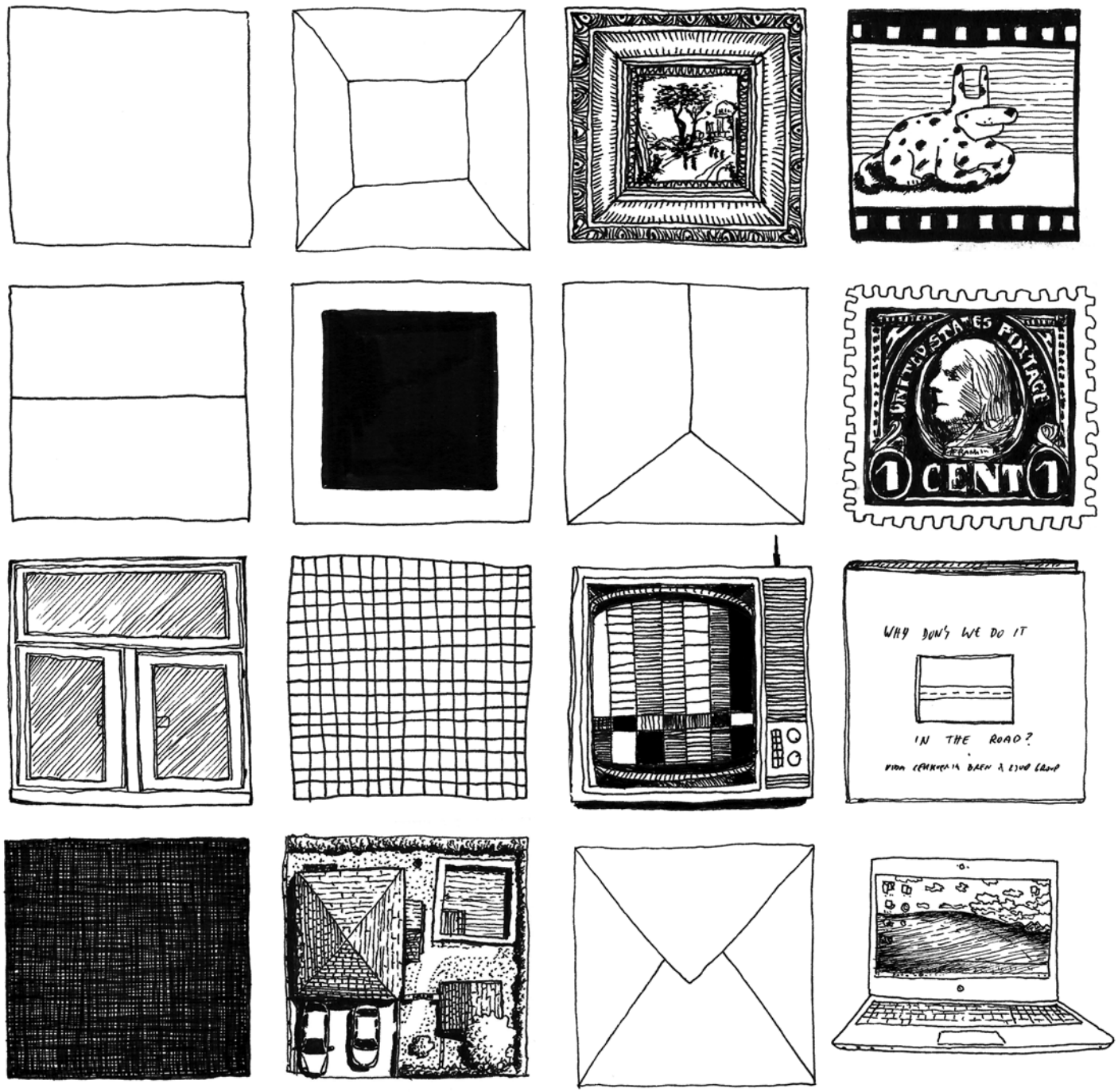


cercul.

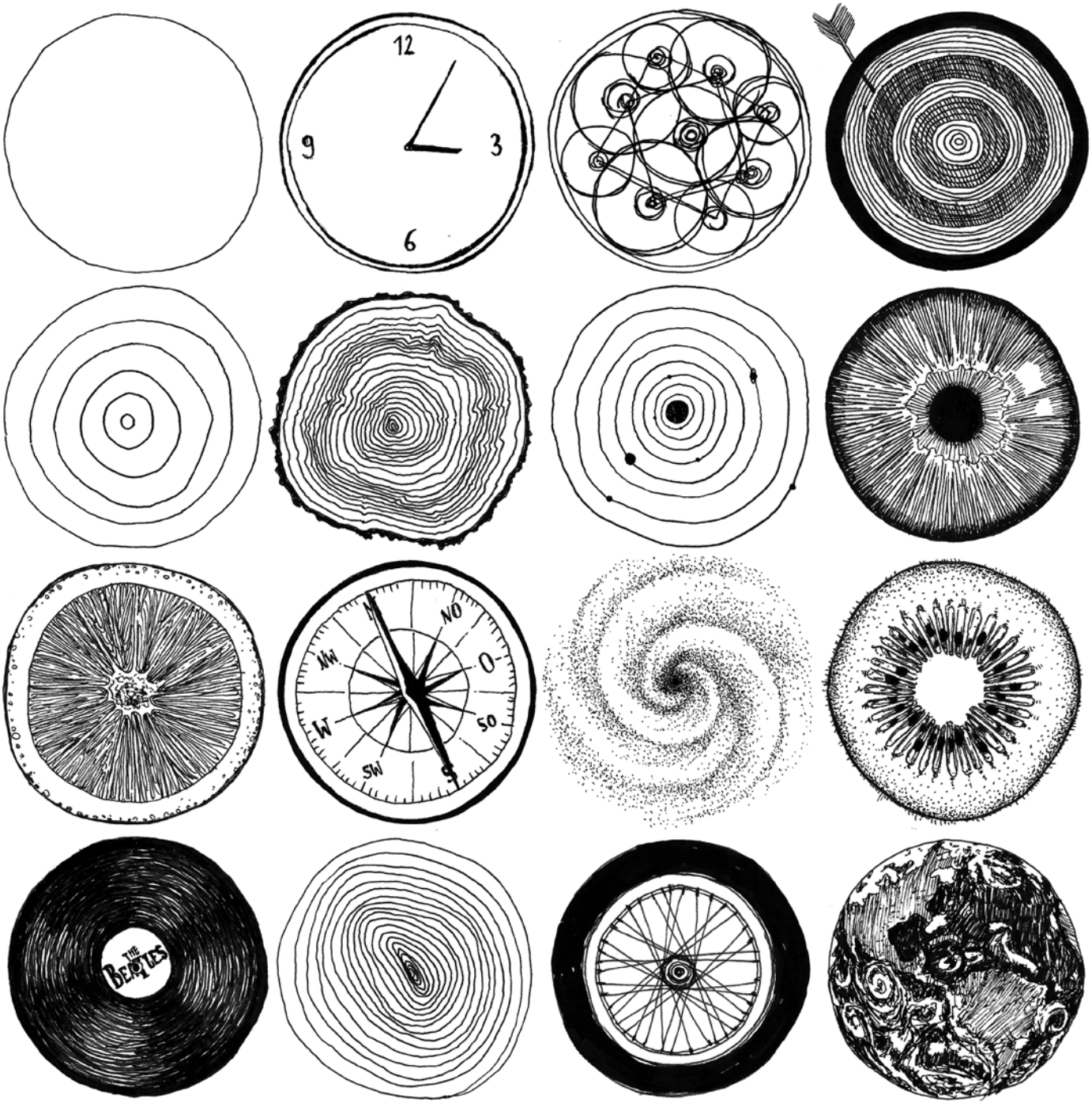
Văd pătratele ca pe niște ferestre prin care văd lumea din care nu fac parte . Un pătrat atrage atenția asupra a ceea ce este în interiorul lui, dar exclude orice altceva .

Un pătrat poate reprezenta o ramă prin care ne uităm la artă - rama unui tablou,ecranul laptopului, o carte, un cinematograf sau rama care înconjoară scena teatrului .

Civilizația noastră a inventat rame elaborate, atât analogice cât și digitale . Suntem obișnuiți să percepem arta precum și viața însăși prin rame: fotografii, videoclipuri,selfie-uri, social media .


UNITED STATES POSTAGE
1 CENT 1
WHY DON'S WE DO IT
IN THE ROAD?

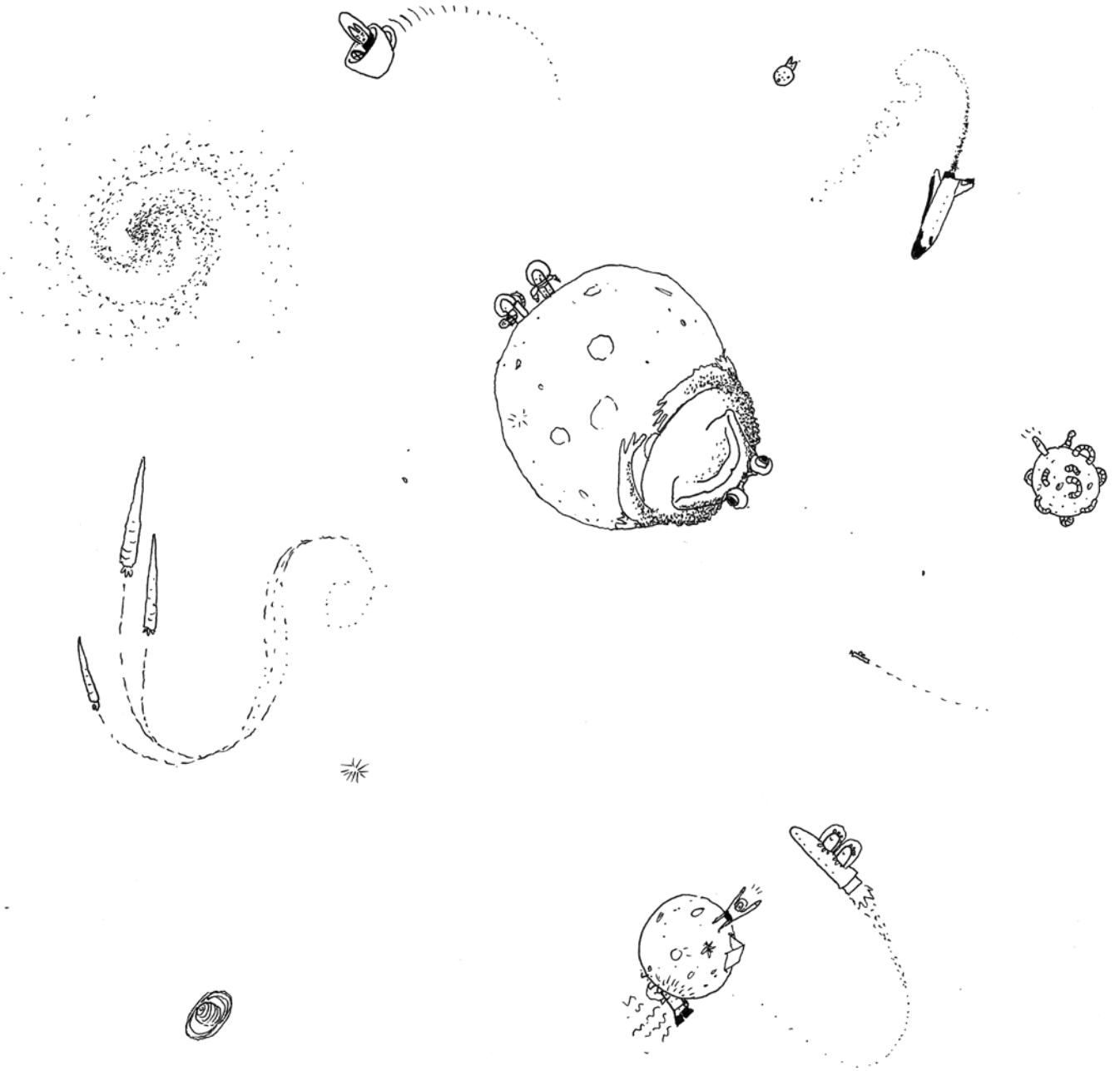
D a r
a c e a s t ă
carte ar trebui
să v o r b e a s c ă
d e s p r e
cercuri!


12
9
3
6
N
NO
O
SO
S
SW
W
NW
THE BEATLES

Cu toate acestea, înainte de a începe să vorbim despre cercuri mai există câteva lucruri care trebuie spusedespre pătrate.

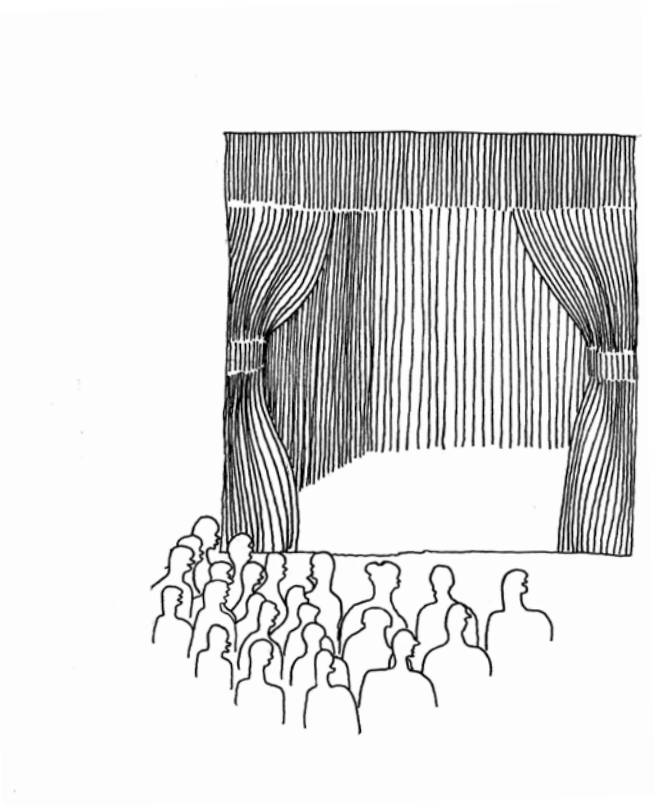
Pătratele pot fi utile la o grămadă de lucruri. Dacă vreau să desenez o cutie, desenez un pătrat. Dacă vreau să desenez un robot, desenez câteva pătrate. Dacă vreau să desenez o plasă de pescuit, desenez o mulțime de pătrate. De fiecare dată când am nevoie să încadrez ceva, să separ lucrurile sau să stabilesc o ordine specifică, folosesc pătrate.

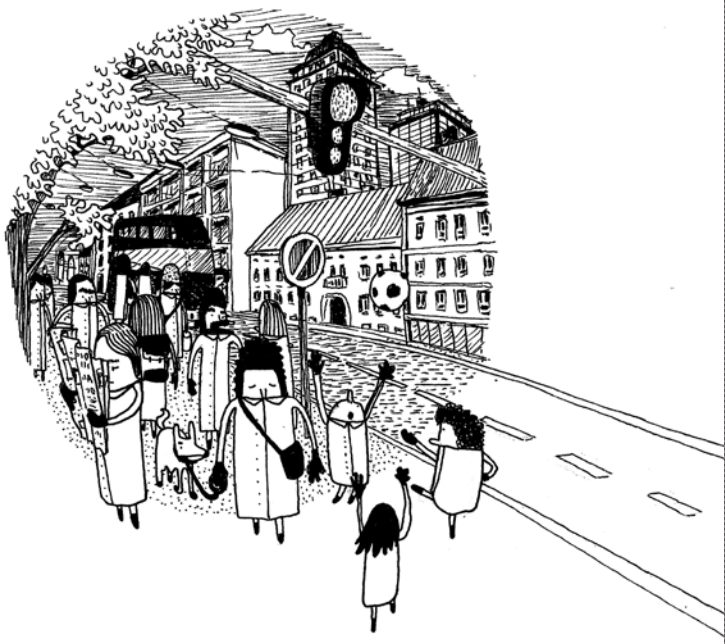
Pătratele sunt bune pentru camere, unpătrat înseamnă că sunt înăuntru.



DAR E MULT MAI DISTRACTIV SĂ FIM AFARĂ!
BINE... ATÂTA TIMP CÂT VREMEA BUNĂ ȚINE.
SUNT ATÂT DE MULTE LUCRURI DE EXPLORAT ȘI NU ȘTII NICIODATĂ CE SE VA ÎNTÂMPLA! IUBESC SĂ FIU AFARĂ!

Percep pătratul și cercul ca două moduri diferite de a crea teatru:





în interior & exterior .

De asemenea, ele reprezintă două moduri diferite de a percepe lumea din jurul meu. Două căi diferite de a încerca să o înțeleg.

Prima cale este observarea pasivă de la o distanță sigură, analizând-o și încercând să o înțelegi. A doua este prin participare activă - prin implicare directă, care include experiența fizică. Deci, încercând să înțeleg lumea,relaxându-mași devenind o parte din ea.

Totul se reduce la două seturi de cuvinte cheie:

CONTROL, VOYEURISM, identificare, ierarhie, monolog, prezentare, claritate, plan, REPETITIE, intentie, *REZULTAT*, PROMOVARE, produs, SPECTATOR INDIVIDUAL.

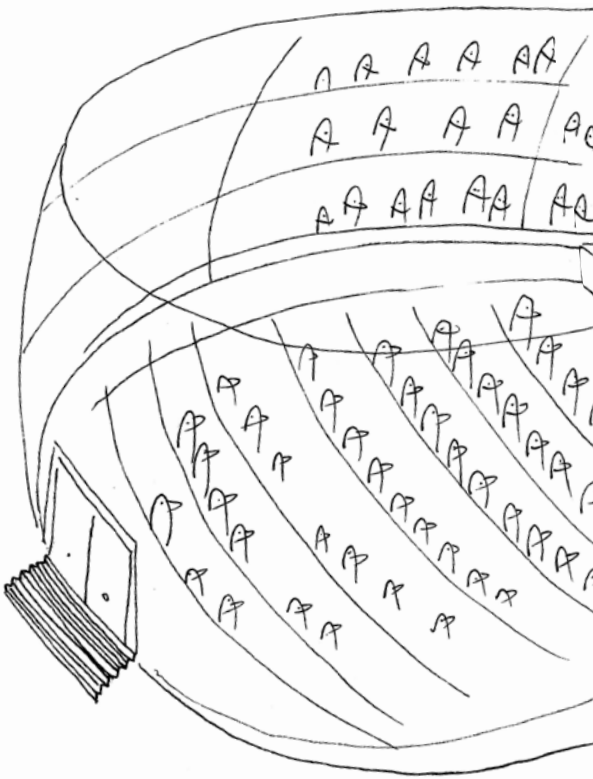
RENUNȚARE, PARTICIPANT, angajament, organizare orizontală, dialog, INTERACȚIUNE, haos, improvizatie, AICI ȘI ACUM!, spontaneitate, *PROCES*, IMPLICARE, schimb, COMUNITATE TEMPORARĂ.

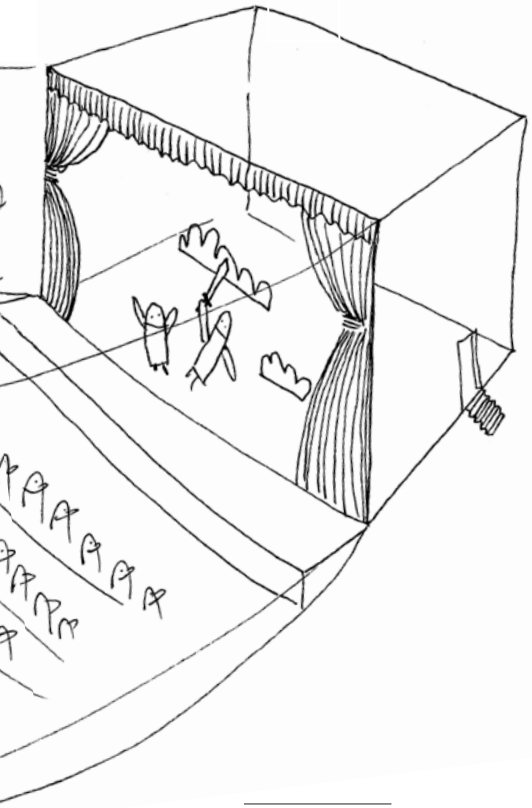
Prima abordare, reprezentată de pătrat, reprezintă conceptul de teatru care își are originea în secolele 18 și 19 și care este încă în viață astăzi în instituții naționale contemporane de teatru .

Spectacolele se desfășoară în clădiri construite special, denumite și teatre cu scena în ramă.

Aceste teatre sunt folosite de două tipuri de oameni: actorii și spectatorii care se reunesc într-un mod ușor neobișnuit. Chiar dacă spectatorii au venit să urmărească actorii și actorii au veni să joace pentru spectatori, ei nu doresc să se întâlnească ochi în ochi, mai ales înainte de începutul spectacolului. Așadar, totul în clădirile teatrului vine în două perechi - perechi identice utilizate fie de actori, fie de spectatori, despărțite de ziduri vizibile sau invizibile.

Dacă ești spectator, pășești în teatru prin intrarea principală; dacă ești actor intri prin intrarea artiștilor. La intrarea principală, spectatorii sunt conduși pe lângă casa de bilete până la gaderobă, în timp ce intrarea artiștilor îi duce pe actori pe lângă portar, în cabinele lor din culise. Ca spectator, vi se cere să plătiți





pentru a vizita teatrul; ca actor, primești un salariu la sfârșitul lunii. Spectatorii beau vin în barul vizitatorilor, în timp ce actorii se tratează cu același vin la jumătate de preț în bufetul lor din spate. Semnele ”stânga”, ”dreapta”, ”loje”, ”balcon” etc. ajută spectatorii să-și găsească locurile. Pentru a împiedica actorii să se piardă, labirintul coridoarelor și al scărilor din cealaltă parte a clădirii este echipat cu săgeți intermitente și semne precum „scenă” și „liniște, vă rog”.

O cortină separă scena de sală. Odată ce toată lumea este la locul lor - la o oră predeterminată - luminile se sting și cortina este ridicată pentru a dezvălui o gaură întunecată. Acesta este ceea ce este cunoscut sub numele de ”al patrulea perete”. Al patrulea perete este invizibil și este accentuat de cadrul înconjurător cunoscut sub numele de arc de prosceniu - fereastra către lumea spectacolului de teatru.[1]

[1] Mi se pare interesant faptul că dezvoltarea acestui tip de teatru a fost stimulată de invenția și extinderea iluminatului cu gaz în secolul al 19-lea. Înainte de aceasta, auditoriul a fost iluminat pe tot parcursul spectacolului. Spectatorii flirtau, vorbeau și chiar mâncau și beau în timpul piesei.

Toate acestea fac parte din convenția dramatică.

Acesta permite artistului să aibă un control mai bun asupra operei de artă.

Permite spectatorului să se scufunde în întuneric, să se stabilească într-un scaun confortabil și să uite că se află într-un public. El devine un voyeur.

La fel ca și cum ai fi așezat acasă urmărind strada printr-o fereastră pătrată, fără să fii văzut de oamenii din stradă.

> Mă uit la scenă. Distanța dintre mine și evenimentele de pe scenă rămâne neschimbată. Conturul arcului de prosceniu asigură acest lucru, acționând ca o fereastră prin care observ peisajul de pe scenă care pare nesfârșit datorită acestei ferestre. Cu cât privesc mai mult prin această fereastră de la o distanță sigură, cu atât această distanță se estompează, disipându-se până când dispare complet. Dintr-o dată, mă regăsesc în mijlocul evenimentelor, invizibil și plutind peste ele chiar în mijlocul spațiului, bucurându-mă sau suferind. Am ochii unei păsări, una pe fiecare parte, care îmi permite să văd întreaga lume. Și când lumea se încheie la sfârșitul spectacolului, această lume se dezintegrează și mă regăsesc pe scaun, același scaun numărul doi din rândul treisprezece din stânga, care a scârțâit blând sub greutatea mea tot timpul. Nu am părăsit scaunul, dar am revenit totuși de departe. Asta se întâmplă când merg la teatru.

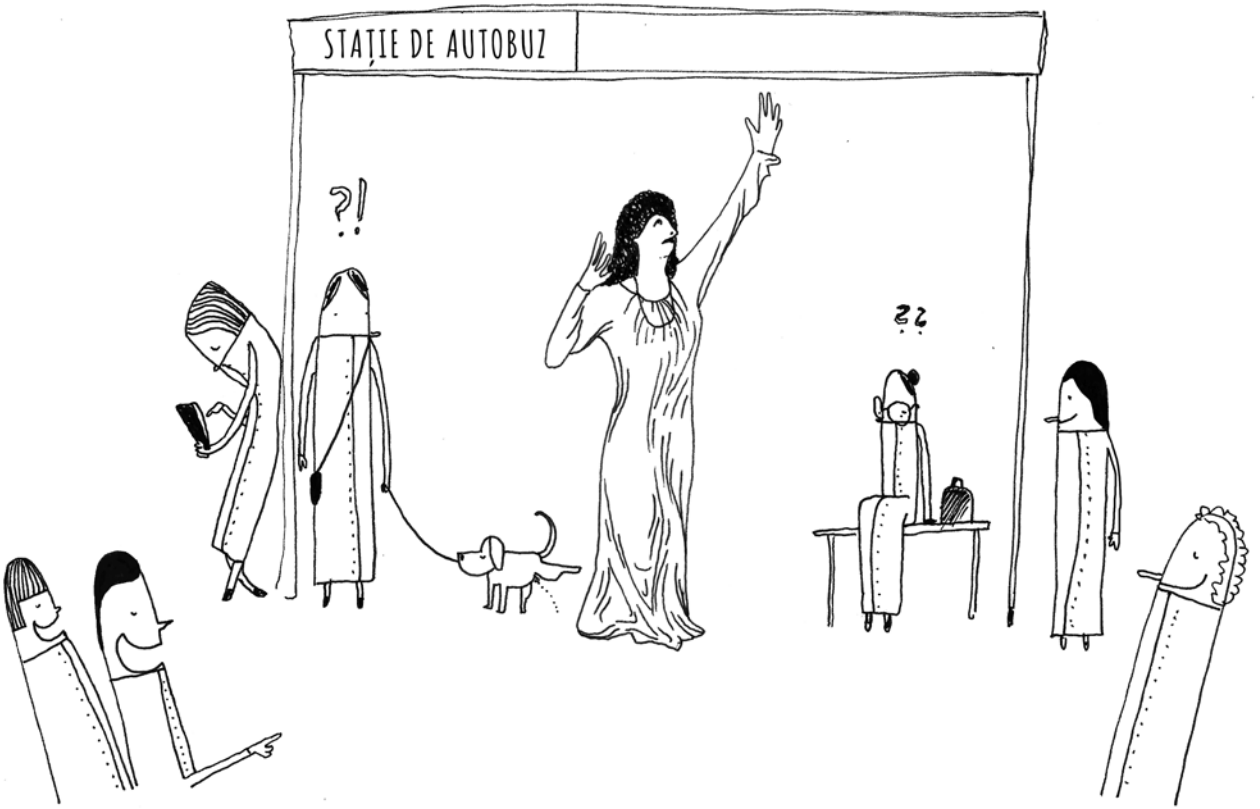
Meta Hočevar [2]

[2] Meta Hočevar, *Prostori igre* (Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1998), p. 24. (Tradus de Živa Petkovšek)

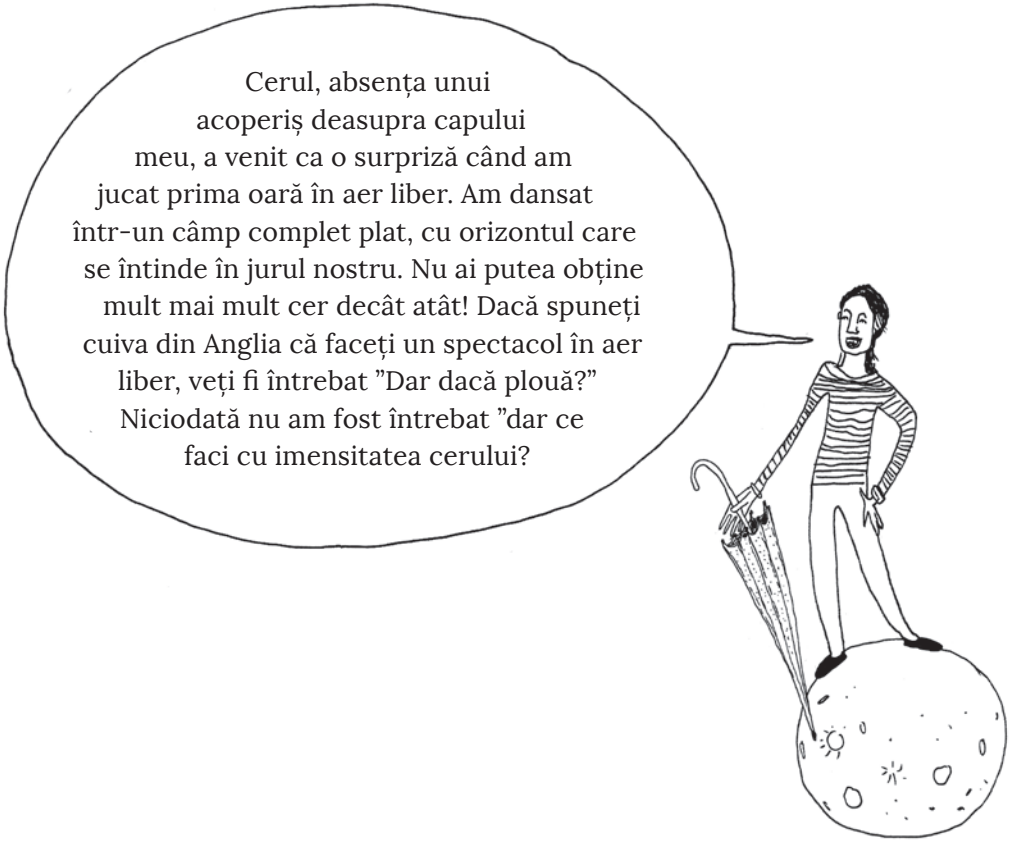
Imaginați-vă o actriță minunată, de exemplu Sarah Bernhardt, intrând cu grație pe scenă.

Publicul își ține respirația, așteptând prezența ei blândă, un fascicul de lumină dornic să-i prindă mâna palidă, scândurile de pe scenă sărutându-și picioarele în timp ce se plimbă fără greutate în ceața neagră, aducând o lume întreagă de emoții ambigue și dorințe neîmplinite pe cenă. Fiecare mișcare minusculă a genelor ei creează un tsunami în inimile spectatorilor.

Și acum imaginați-v-o intrând într-un bar sau o piață de pește sau o ...



Chiar și cu aceleași gesturi, aceeași mână și genele grațioase, aceeași încărcătură emoțională, dar fără piedestal - scenă, lumini și fani - o tragedie se poate transforma ușor într-o comedie.



Helen Aldrich, performer[3]

[3] Helen Aldrich este o actriță și director artistic a Broken Spectacles, un ansamblu de teatru fizic, cu sediul în Totnes, Marea Britanie (membru al parteneriatului RIOTE).

EXERCIȚIU

Stimate cititor, înainte de a trece la capitolul următor, încercăm exercițiu simplu. (Știu că sună prostește, dar se va dovedi surprinzător de plină de satisfacții!)

1. Privește prin gaura de pe coperta frontală a cărții.
2. Închide un ochi și începe să te deplasezi încet, observând diferite imagini apărând în cadru.
3. Mută-te și joacă-te cu compoziții, contraste, dimensiuni, culori,motive, lumina ...

2
IEȘIND DIN CUTIE

Înainte să mă scufund mai adânc în cercuri, permiteți-mi să vă povestesc un pic despre trecutul meu.

Când studiam regia de teatru la Academia din Ljubljana, am avut senzația că teatrul nu mai este un fenomen social de actualitate: „... un loc unde oamenii se adunau, unde ideile puteau fi formulate și dezbătute", un loc care ar face „posibil ca oamenii să facă parte din ceva care exprimă diferitele paradoxuri și controverse ale societății în care trăiesc".[4]

Tatăl meu mi-a spus că, pe când era el tânăr, în anii '70, toată lumea din fosta Iugoslavie vorbea despre anumite spectacole de teatru.Am găsit mormane de recenzii și scrisori către editori în subsolul școlii noastre care i-au validat aceste declarații.

---

[4] Sonja Vilč, *Collective Improvisation: From Theatre to Film and Beyond* (Ljubljana: Kolektiv Narobov, Zavod Federacija in Zavod Maska, 2015), p.154.

Dar ”WOW, asta s-a întâmplat la fel ca într-o piesă de teatru!” nu a fost o propoziție pe care prietenii mei ar folosi-o pentru a descrie o serie extraordinară de coincidențe pe care viața ne-o servește uneori magic.

Îmi pot imagina, pe vremurile shakespeariene,, un adolescent elisabetan strigând ...

... la fel cum îmi pot imagina oameni în era victoriană spunând ...

... dar prietenii mei ar folosi desigur fraza care este comună în zilele noastre: „WOW, asta s-a întâmplat la fel ca în filme!” Ceea ce mi-a dat impresia că filmul este MEDIA vremurilor noastre.

Dacă mă duc la cinematograf, al patrulea perete este înlocuit de ecranul pe care este proiectat ”Titanic”. Îl urmăresc și mă imersez, uitând unde mă aflu, permițând poveștii de pe ecran să devină povestea mea. Călătoresc cu viteza unui singur cadru pe puntea Titanicului până la cabina lui Kate Winslet, dintr-un prim plan al feței lui Leonardo spre mare - vastă și nesfârșită, de la un exterior la un interior, din 1912 până în 1996. Călătoresc departe , dar nu mă mișc deloc.

Deoarece filmul a reușit să preia unele dintre ideile și conceptele cheie ale teatrului dramatic atât de cu succes, mulți reformiști ai teatrului din secolul XX (Artaud, Appia, Brecht, Weill, The Living Theatre, pentru a enumera câtiva) s-au întrebat:

Ce poate face teatrul și filmul nu poate?

Teatrul are loc întotdeauna aici și acum. Spectatorii și artiștii împart același timp și același spațiu, prin urmare, fiecare spectacol este unic și ambele părți pot interacționa în timp real, ”live“.

Acesta este modul în care prietenii mei cu gânduri similare și cu mine am articulat avantajele teatrului în comparație cu filmul. Pentru a ”(re) descoperi” potențialul teatrului, ne-am investit inimile și mințile în stabilirea

teatrului ca joc,

ritual și

eveniment social.

Pentru a interacționa cu publicul de toate felurile, în timp ce ne eliberăm de restricțiile formale ale instituțiilor culturale, am decis să „plecăm la drum". Am fondat un colectiv artistic și l-am numit Ljud. Neștiind prea multe despre spectacolele în aer liber, conduși de entuziasmul și idealismul tinereții, am început să parcurgem tot globul cu primul nostru spectacol stradal *The Invasion.*

> Totul a început când ne-am întâlnit la o cafea și cineva a venit cu ideea unei invazii de extratereștri roz - solicitanți de azil din spațiu care doreau să stabilească contactul cu pământenii și să fie asimilați în societatea noastră, chiar dacă nu aveau niciun indiciu despre cum ar trebui să se comporte pe această planetă.
> Nimeni nu a avut nici o idee că acest spectacol va înflori așa cum s-a întâmplat, că îl vom duce în turneu în întreaga lume și vom interacționa cu o vastă varietate de oameni: belarusi, australieni, israelieni, iranieni și coreeni pentru a numi câțiva. Nu sună totul minunat?
> Ei bine, este... dar trebuie să vă dați seama și cum să supraviețuiți haosului diferitelor culturi și reacțiilor neașteptate, zborurilor, făcutului constant de bagaje, dimineților devreme, machiajelor nesfârșite, tensiunilor în cadrul grupului și absențelor îndelungate din viața "reală" din Ljubljana. Și, mai ales, trebuie să vă dați seama de ce faceți toate acestea.[5]

David Kraševec, membru al expediției *The Invasion*[6]

---

[5] Luat dintr-o schiță de început al unui articol publicat ulterior ca: „Invazije 2011", *Ana glasnica: Časopis za ulično umetnost*, decembrie 2011, p. 3. (Tradus de Živa Petkovšek)

[6] Unii dintre extratereștrii roz sunt încă în mișcare astăzi, 11 ani mai târziu.

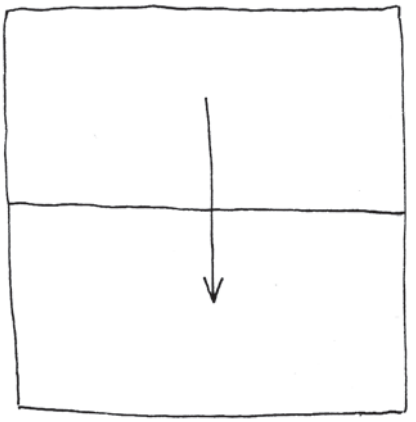
Invaziile au fost primii mei pași din ”laboratorul” de interior în ”jungla” spațiului public haotic, zgomotos, imprevizibil și copleșitor. Ca regizor, precum și interpret, am fost confruntat cu faptul că din nou și din nou, planurile și ideile mele preliminare se prăbușesc în fața a ceea ce oferea viața. Așa că, am încetat să repar „mizanscena”, am încetat să urmăresc subînțelesurile subtile și alte exerciții perfecționiste folosite în interior. O logică diferită de comunicare trebuia să fie înțeleasă de noi toți – învățam cum să ascultăm.

Stimate cititor, în acest moment, aș dori să te aduc înapoi la metafora pătratului și a cercului. În situații pe care le asociez cu pătrate și cadre, îmi imaginez un flux de informații care rulează pe o singură direcție de la o parte a cadrului la cealaltă (așa cum este ilustrat mai jos).

Orice se întâmplă în interiorul cadrului oferă informații observatorului care se află în exterior.

Ca un om de știință care privește un experiment într-un mediu controlat. Un student care ascultă o prelegere universitară. Un spectator care urmărește o reprezentație într-o ramă de teatru clasic.

Pentru a simplifica, putem numi această ramă:

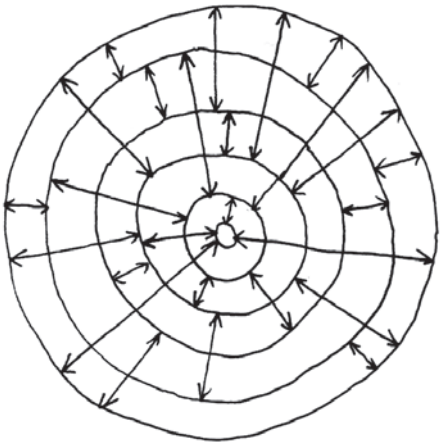


PREZENTARE

Aventurându-ne pe stradă, ne-am confruntat cu o situație care era semnificativ diferită de cea din interior. Fără pereți în jurul nostru pentru a ne proteja de mediul înconjurător, controlul nostru asupra a ceea ce spectatorii văd și aud a fost redus drastic. În absența celui de-al patrulea perete, granița dintre noi și spectatori a devenit neclară - publicul a fost activ, iar reacțiile lor au fost partea cea mai prețioasă și interesantă din ceea ce se întâmpla. Cu alte cuvinte, mulți spectatori au fost curioși nu numai să ne vadă pe noi, ci să vadă și alți spectatori reacționând la extratereștri și provocările lor.

După cum s-a dovedit, în spectacolul The Invasion au fost implicate o serie de grupuri diferite: extratereștrii roz, trecătorii care au fost luați prin surprindere, publicul festivalului, adolescenți încântați întrebând dacă extratereștrii au capitalism pe planeta lor și cum se împerechează, un tip beat care le-a dat bere, o fetiță învățându-i să citească un ziar, vagabonzi și excentrici identificându-se cu extratereștrii drept colegi ”care nu aparțin mulțimii”, cel puțin un xenofob furios care cheamă ocazional poliția.

Această situație nouă și complexă nu se potrivea cu logica ”pătrată” a ”prezentării” (descrisă mai sus). Prin urmare, colegii mei și cu mine am inventat un desen schematic ilustrând la ceea ce noi ne-am referit ca:



INTERACȚIUNE

Spre deosebire de pătrat, diagrama ”țintă” ilustrează un flux de informații (vizual, verbal, audio etc.) care este:

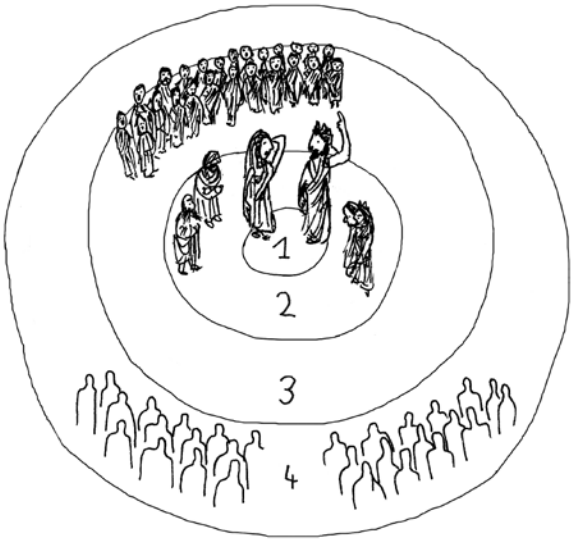
1. multiplu (include multe fluxuri separate de informații simultan, având în vedere că sunt implicate mai mult de două grupuri)
2. bidirecțional (în fiecare interacțiune informațiile curg în ambele direcții)

La fel ca planetele care circulă pe orbitele lor diferite, unele grupuri sunt mai aproape de ”miezul întâmplărilor”, în timp ce altele sunt mai departe. Chiar dacă înțelegerea a ceea ce se întâmplă și nivelul de implicare poate diferi de la un grup la altul, toate interacționează între ele.

Fluxul de informații în cadrul interacțiunilor poate fi dificil de urmărit, iar conținutul care este comunicat este imposibil de controlat. Cu toate acestea, un nucleu comun de comunicare - simbolizat de centrul din diagrama ”țintă” de pe pagina anterioară - se formează automat ori de câte ori un grup de oameni este implicat în realizarea a ceva imaginativ, emoțional sau fizic împreună.

În primele etape, colectivul Ljud s-a concentrat în principal pe teatrul fizic interactiv în spațiile publice. O mare parte din munca noastră s-a inspirat din originile ritualice ale teatrului european, precum și din tradițiile teatrale găsite în Pansori-ul Corean, teatrul din Bali și Butoh-ul japonez. Cercurile concentrice pe care încercam să le construim în jurul spectacolelor noastre s-au inspirat din aceste tradiții și tehnici.

TEATRUL GREC ANTIC



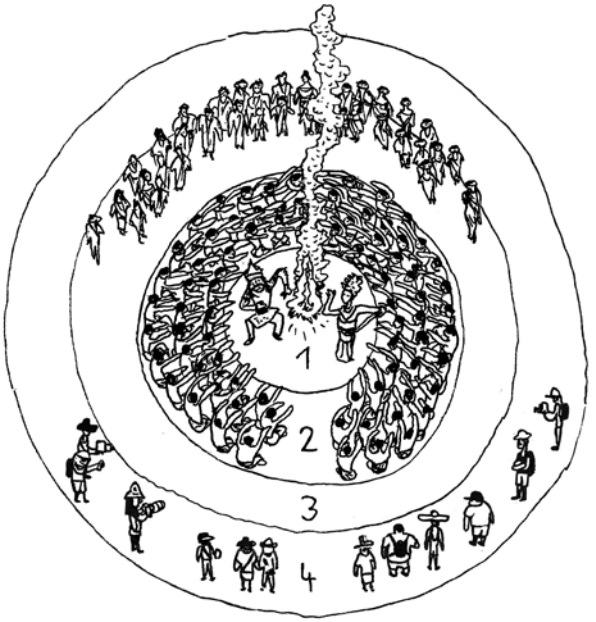
1 PROTAGONIST & ANTAGONIST (reprezentând două forțe conflictuale)

2 ALTE PERSONAJE

3 COR (Reprezentând locuitorii polisului, în etapele anterioare ale teatrului grec, cel mai probabil jucat de public în sine)

4 PUBLICUL

TEATRU / DANS DIN BALI[7]



1 SOLIȘTI, PREOT
(interpretând uneori un episod din mitologia hindusă)

2 COR
(grup de 50-150 de bărbați, băieți tineri sau fete - în funcție de dans)

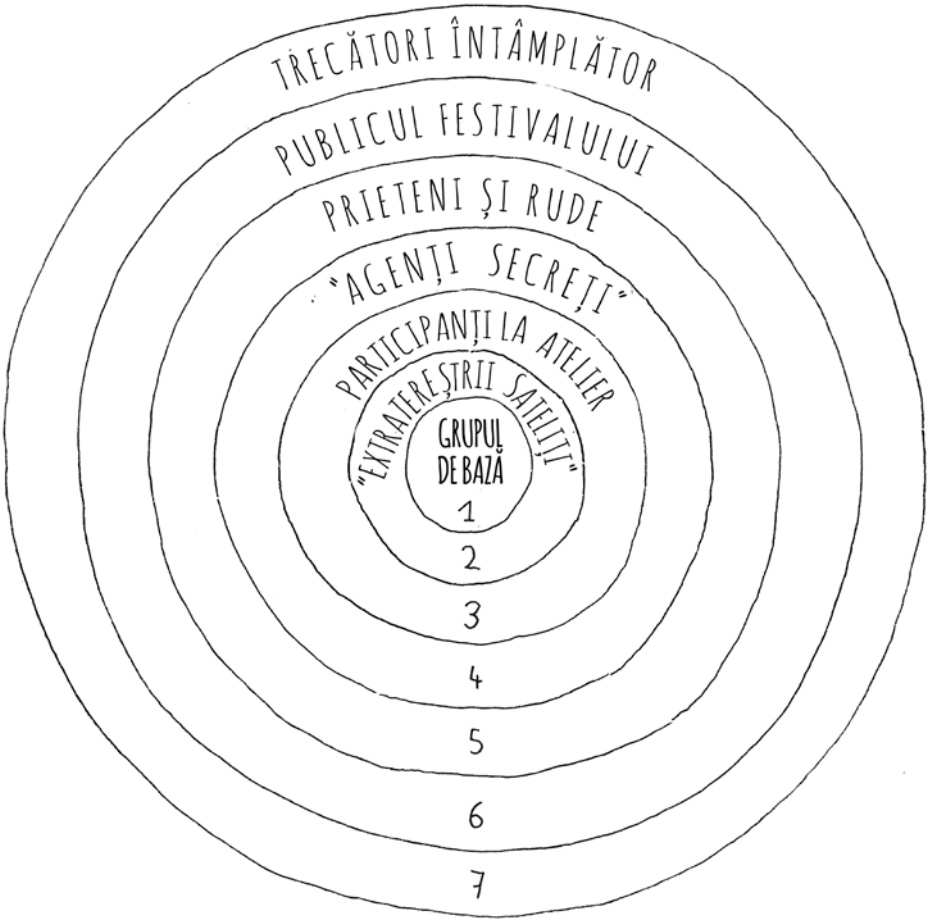
3 AUDIENȚĂ LOCALĂ
(obișnuit cu poveștile și tradițiile locale, cântând în anumite părți ale spectacolului etc.)

4 TURIȘTI

---

[7] Numeroasele tradiții diferite de dans și teatru găsite în Bali au inspirat o serie de artiști occidentali în secolul trecut. Printre primii s-a numărat Antonin Artaud care le-a descris-o în *Le Théâtre et son Double* (*Teatrul și Dublul său*).
În Ljud, am fost fascinați de rolul corului (amator) și de publicul participant activ la spectacole. O formă similară de participare activă, deși foarte diferită prin conținut și atmosferă, poate fi întâlnită în tradiția noastră occidentală, și anume în slujba romano-catolică. În acest caz, congregația are un rol activ, care este similar în formă cu rolul corul: ei se ridică, se roagă și spun "Amin!" în momentele adecvate. Un turist accidental care a intrat în biserică doar pentru o privire rapidă, poate nu are aceste cunoștințe și ar observa masa dintr-o perspectivă foarte diferită.

INVAZIA


TRECĂTORI ÎNTÂMPLĂTOR
PUBLICUL FESTIVALULUI
PRIETENI ȘI RUDE
"AGENȚI SECREȚI"
PARTICIPANȚI LA ATELIER
"EXTRATERESTRII SATELIȚI"
GRUPUL DE BAZĂ
1
2
3
4
5
6
7

1 Grupul de bază al extratereștrilor necesar pentru a efectua o *Invazie*

2 Așa-numiții „extratereștri-satelit" care ne-au fost alături în excursii ori de câte ori au putut

3 Participanții la atelier - în timpul turneelor noastre am organizat ateliere gratuite prin care am încurajat localnicii să joace cu noi

4 "Agenții secreți" – am rugat unii locuitori să se împletească cu publicul nostru și să-i surprindă cu o acțiune pre-aranjată într-un moment specific

5 Prietenii și rudele participanților la atelier care au venit să-i privească pe cei dragi jucând

6 Publicul festivalului care a venit la o dată anunțată să vadă acțiunea

7 Trecătorii - ca și turistul din Bali, habar nu aveau despre ce se întâmplă

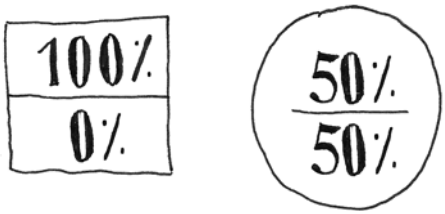
Impactul artistic final, precum și "mesajul" final al fiecărei ediții a Invaziei depindeau de o sinergie a diferiților factori: noi înșine, participanții locali, tipul de festival sau locul unde a avut loc spectacolul, acoperirea media, mediul socio-politic local, etc.

În Belarus, extratereștrii atârnați pe nasul statuii lui Lenin erau considerați eroi; în Szeged (Ungaria) au provocat reacții xeno- și homofobe, împărțind publicul în două; în unele orașe italiene și franceze, extratereștrii erau priviți doar ca

probleme cu privire la pedeapsa cu închisoare; în Norvegia, copiii au încercat să învețe extratereștrii să nu fure din magazine; în Graz (Austria), spectatori individuali s-au deschis către creaturile roz, permițându-le să-i atingă și chiar sărutându-le, dezvăluind singurătatea – un domn mai în vârstă a luat acasă un extraterestru și i-a arătat albumele de fotografii de familie.

Dar dacă conținutul artistic se dezvăluie prin interacțiune în loc de prezentare, dacă reacțiile și propunerile spectatorilor activi sunt cea mai interesantă parte a acesteia, cine este creatorul propriu-zis al operei de artă – artistul sau publicul?

Să presupunem, de dragul argumentului, că sunt ambii responsabili și contribuie la rezultatul final – mesajul sau conținutul lucrării de artă – și că această contribuție este împărțită cincizeci-cincizeci între cele două părți, în contrast cu raportul o sută- zero al "prezentării" într-un teatru dramatic convențional.

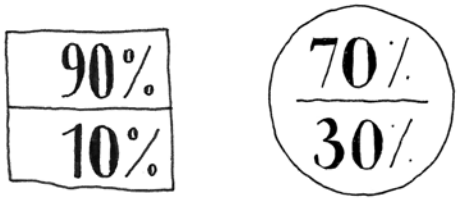


Desigur, această simplificare excesivă este prea ușoară pentru a fi valabilă. Există – și trebuie să existe – o diferență între gradul de responsabilitate suportat de artistul care a inițiat un eveniment și de spectatorii care au fost invitați de către artist să participe la el. Chiar și într-o interacțiune extrem de deschisă, în care publicul

este departe de a fi simplu ”voyeur” și are o influență directă asupra rezultatului interacțiunii, determinând astfel direcția spectacolului, sarcina responsabilității rămâne în primul rând pe umerii interpretului.

Ar trebui să se țină cont și de alți factori: chiar și în contextul clasic, un spectator, un cititor sau un ascultător influențează cu siguranță receptarea unei opere de artă prin interpretarea, cunoștințele și experiența sa anterioară, precum și prin prezența sa fizică (cel puțin în cazul teatrului) . Fapt este și că, chiar și în teatrul dramatic convențional, informația curge și în direcția opusă, nu doar într-o singură direcție de la scenă la auditorium; actorii de pe scenă vor percepe atmosfera din sală, uneori vor aștepta ca râsul să se retragă înainte de a-și continua textul lor și vor fi enervați de sforăitul sau tusea puternică la fel ca spectatorii .

Ținând cont de toate acestea, am putea modifica raportul de responsabilitate. De exemplu:



[8] Unii teoreticieni de artă (performativă) merg mult mai departe și susțin nu numai că publicul ”influențează” receptarea, ci că publicul ”este” recepția. În acest sens, conținutul comunicat destinatarului este imposibil de controlat – și în cazul teatrului dramatic convențional.

Sau așa: $\frac{73\%}{27\%}$ sau: $\frac{68\%}{32\%}$ sau: $\frac{78.16\%}{21.84\%}$

Cu toate acestea, indiferent de numerele precise, există o diferență clară în aceste două cazuri. În cazul teatrului interactiv în aer liber, gradul de influență directă pe care artistul și-ar dori ca publicul său să o aibă asupra operei de artă finale este mai mare decât în cazul teatrului de interior. Această influență cuprinde atât nivelul de receptare, cât și nivelul de (co)creare a conținutului artistic.

În cazul artei participative, rolul artistului nu mai este doar să prezinte un anumit conținut (să analizeze, să judece, să arate, să exprime, să explice și să învețe), ci să faciliteze o experiență la care atât publicul, cât și artistul însuși poate participa.

---

[9] Când mă refer la teatrul de interior am în minte piesele convenționale interpretate în teatrele naționale. Multe alte tradiții performative au loc în aceeași clădire sau în clădiri similare: teatru de improvizație, dans contemporan, clovnerie, circ nou, teatru de păpuși, pentru a numi câteva. Asemenea teatrului interactiv în aer liber, aceste tradiții folosesc modele de a captiva audiența, care diferă foarte mult de modelul teatrului dramatic.
Pe de altă parte, există spectacole create pe modelul teatrului dramatic, dar realizate în aer liber (uneori teleportate direct din clădirea teatrului pe o scenă imensă într-o piață centrală a orașului).
Desigur, există multe tente intermediare și nuanțe la care am putea trasa linia. De exemplu, s-ar putea "măsura" cât de mult din spectacol este improvizat sau cât de mult din cursul lui depinde de participarea activă a publicului. Cu toate acestea, pentru nevoile acestei cărți va fi suficientă divizarea simplificată.

3
ARTA DE A FI ÎMPREUNĂ
(SCRIS ÎMPREUNĂ CU SAMO OLEAMI)

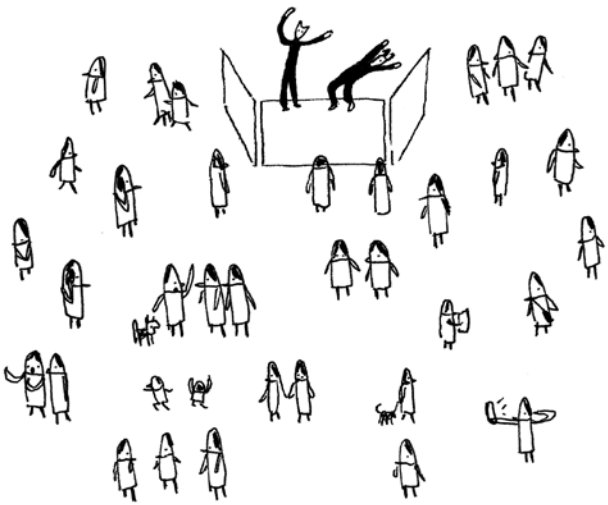
”În calitate de spectator în teatrul de interior, îi privești mereu pe interpreți, fie din punctul de vedere al păsării, fie al viermelui.” Aceste cuvinte ale lui Goro Osojnik pot fi luate literal, deoarece teatrele interioare sunt construite într-un mod care îmbunătățește vederea de sus (loje) sau de jos (parter),dar și metaforic. Așa cum Gulliver nu a aparținut niciodată vreunei lumi, tu, ca spectator nu aparții niciodată lumii piesei actorilor. O vezi întotdeauna ca pe ceva mai mic sau mai mare decât tine. Devii fie un critic sau un admirator, fie un Dumnezeu îndepărtat care disecă destinele celorlalți, fie un melc care venerează actorii ca zei și dorește să fie în locul lor. ”În timp ce pe stradă întâlnești mereu performerul ochi în ochi, la nivel uman”, cum ar spune Goro.[10]

---

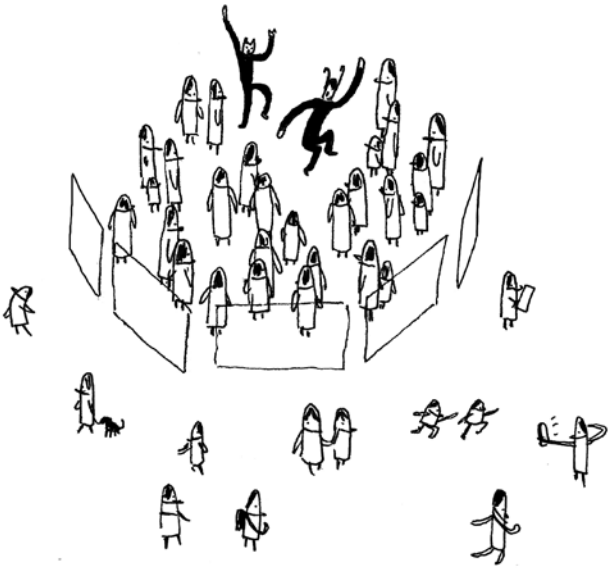
[10] Citat din memorie. Goro Osojnik este unul dintre pionierii spectacolelor de stradă din Slovenia. Este activ ca interpret, autor și regizor; este unul dintre membrii fondatori ai teatrului Ana Monro și directorul festivalului de teatru de stradă Ana Desetnica.

Pe stradă, scena nu se termină unde începe publicul; se termină acolo unde se termină publicul.

Strategiile artistice ale teatrului dramatic convențional ridică o barieră între interpreți și public, creând o diviziune în loc de unitate. Dacă artiștii de pe stradă creează un al patrulea perete excesiv de puternic, se vor izola de public, așa cum puteți vedea mai jos ...



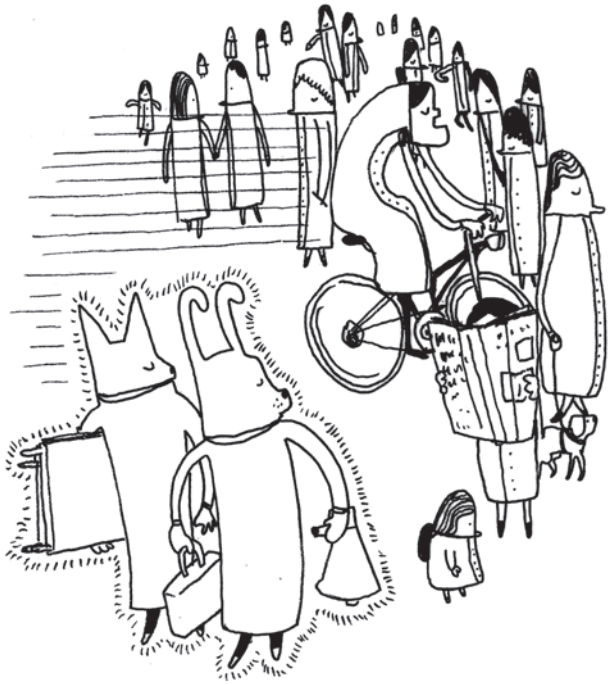
... când de fapt ar trebui să izoleze publicul de mediul stradal, aducând spectatorii în cadrul organismului de performativ:



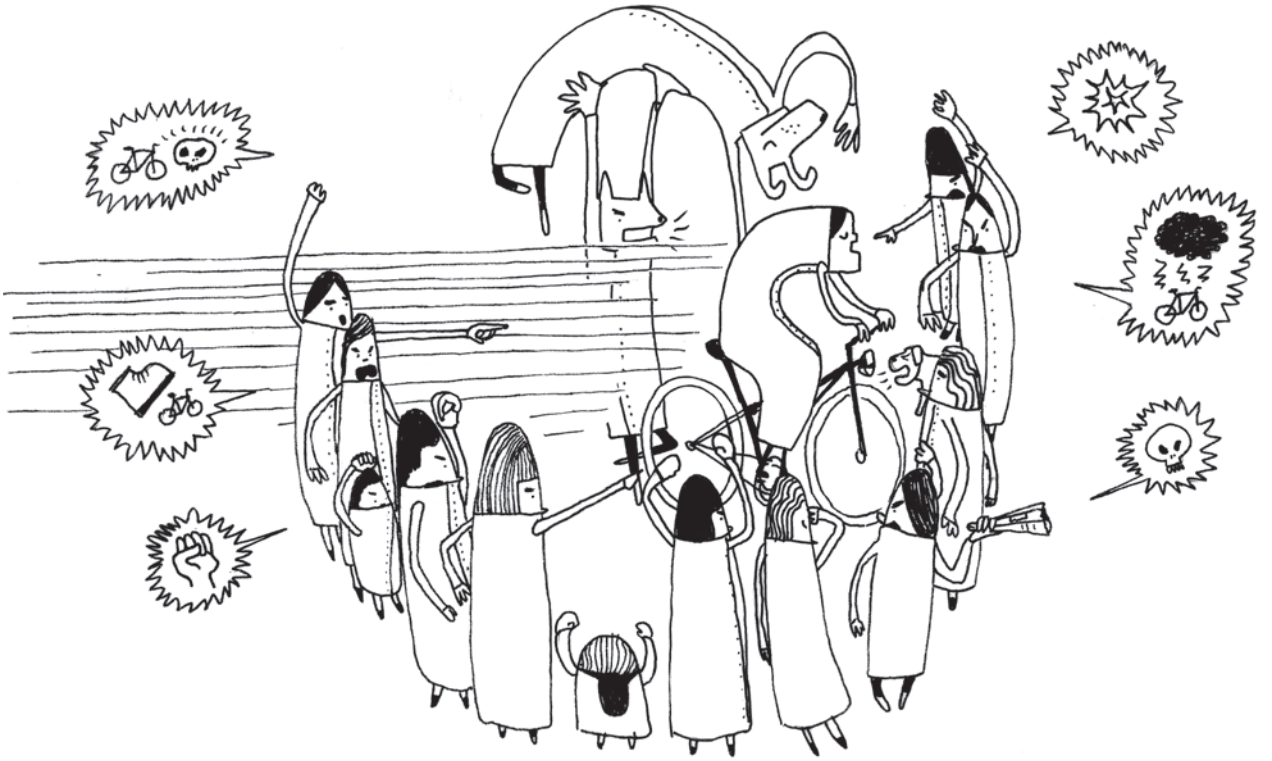
Spre deosebire de actorii dintr-un teatru, care se prefac că nu sunt actori pe o scenă, interpreții de stradă nu trebuie să pretindă că nu sunt pe stradă. Nu trebuie să pretindă nici că publicul nu este acolo; ceea ce trebuie să facă este să-i invite.

Cu cât oamenii urmăresc mai mult acțiunea, cu atât investesc mai mult în ea, ceea ce îi face mai dispuși să se cufunde în narațiunea acțiunii, ceea ce la rândul său face mai ciudate confruntările cu mediul înconjurător. Cunoștințele comune creează o comunitate temporară din membri ai publicului în timpul spectacolului – ei sunt cei ”participă la glumă”.

În timp ce un biciclist care traversează
orașul nu va atrage prea multă atenție ...



... același biciclist care traversează același locdupă ce a fost transformat într-o ”scenă” improvizată și a fost creată o comunitate temporară, poate provoca o revoltă.



ČER

4. julij 2013 - 24

TRAFIC OPRIT COMPLET DE UN SPECTACOL NEBUN

Un spectacol cu adevărat neobișnuit, interpretat de personaje clovnerești din Chile, Murmuyo și Metrayeta, care a făcut ca spectatorii și trecătorii să se rostogolească de râs, a provocat erupții de furie sau cel puțin nemulțumiri între șoferi, țintele satirei, cu scene uneori chiar absurde. Nebuniile lor lungi de o oră au provocat blocaje în centrul orașului. În timpul spectacolelor s-au rostogolit pe stradă și au sărit în jurul sensului giratoriu din piața principală, au oprit mașinile, au sărit în ele, chiar au „furat" ceva pentru o secundă scurtă sau au scos un pasager din niștemeșini, s-au așezat în spatele șoferilor de scuter și au condus în cercuri și, ocazional, i-au lovit peste căști, s-au dat la fete, s-au urcat în autobuze și multe altele, și colac peste pupăză au fost luați în evidență și de poliție. Un șofer posomorât, care, evident, nu s-a amuzat de clovneriile lor, a fost huiduit de public, iar polițistul și polițista care au ajuns la fața locului uimitor de repede au primit aceeași primire, dar după o discuție cu organizatorii nu au acționat, indiferent de haosul din sensul giratoriu. Șocant, hilar, nebun și de neimaginat"[11]

[11] Citat dintr-un articol din ziar: „Nori performance ustavil promet", *Večer*, 4. iulie 2013, p. 24. (Tradus de Sunčan Stone)

Afară, publicul și a interpreții sunt interdependenți - amândoi au nevoie unul de altul pentru a se putea deplasa de pe stradă în spațiul teatrului (stradal).

Interpreții îndrumă audiența și publicul ar trebui să-i urmeze activ și de bună voie, astfel încât trebuie acordată o atenție deosebită acesui moment pentru a ne asigura că publicul ne urmează efectiv, oferindu-i timp să se prindă în joc și să rămână împreună cu interpreții.

> CAPCANĂ
> Prea multe informații textuale / narative livrate prea repede pot lăsa audiența confuză sau înstrăinată. Într-un mediu de stradă publicul este adesea incapabil să înțeleagă fiecare cuvânt rostit, cu atât mai puțin să aibă luxul de a se gândi intens asupra ceea ce a auzit fără să fie distras. De asemenea, este obișnuit ca noi spectatori să se alăture publicului și / sau să părăsească un spectacol de stradă la mijloc, ceea ce face ca poveștile detaliate să fie și mai greu de urmărit.

Pe stradă atenția este concentrată asupr ce se întâmplă și unde se întâmplă, mai degrabă decât asupra lui de ce se întâmplă ceva (trecutul personajului, otivația interioară a protagonistului). Sau, după cum a spus Craig Weston:

„Pe stradă nu ești medic pentru că personajul tău are o fișă de personaj care include un trecut aparținând clasei de mijloc, o diplomă, un birou și o asistentă cu care își înșeală nevasta; pe stradă ești medic pentru că porți halat alb.” [12]

Întrucât spațiile publice nu sunt destinate în principal scopurilor artistice, artiștii stradali trebuie să ”negocieze” utilizarea lor temporară ca loc pentru artă (sau pur și simplu ca locație pentru un complot fictiv) cu toți utilizatorii săi. Pentru a ispiti trecătorii să vadă lumea dintr-o perspectivă diferită, ei trebuie să stabilească o relație cu ei. Imprevizibilitatea mediului public îi împinge pe artiști să răspundă și să se adapteze la acesta, să ia lucrurile așa cum vin și să respire cu mediul înconjurător. Prin urmare, instrumentele artistice cruciale pentru orice interpret stradal sunt cele ale improvizației și ale interacțiunii.

Ceea ce au în comun interpreții și spectatorii este aici și acum – împărtășesc același spațiu în același timp. Aceștia pot împărtăși și alte lucruri, cum ar fi limba, valorile culturale, tipul de umor, dar ceea ce este sigur este că, dacă se apropie suficient de mult, inevitabil se vor atinge, iar dacă se vor privi unul în ochii celuilalt, va exista inevitabil contactul vizual.

Contactul cu ochii este unul dintre cele mai puternice instrumente de interacțiune. Menținerea contactului vizual cu cineva poate fi o experiență extraordinar de intimă, revelatoare, liniștitoare, de încredere și de conectare. Un sentiment de unire – nu neapărat la nivel de împărtășire a unei viziuni reciproce, de acord sau de a avea sentimente unul pentru celălalt, ci doar în

[12] Citat din memorie. Craig Weston este un performer de stradă, profesor și autor dramatic, co-fondator al The Primitives (Belgia), o companie de teatru dedicată aducerii teatrului către un public mai larg, care a făcut turnee în toată lumea în ultimii 20 de ani.

termeni de coexistență cu ceilalți în același spațiu și timp pare a fi o condiție prealabilă pentru ca un spectacol stradal să se desfășoare cu succes într-un mediu stradal aglomerat.

Personal, aș merge chiar atât de departe încât să spun că acest contact uman de bază între interpreți și spectatori este o precondiție și, în același timp, mesajul mai profund universal al oricărui act de stradă.

După cum a descris-o regizorul de teatru Renzo Vescovi: ”Te găsești într-un fel de punct zero cu publicul - ceea ce este în fața ta este o experiență umană pură. Dacă folosim cuvintele lui Eliot, publicul știe că ”ființele umane se nasc, trăiesc și se iubesc” ceea ce reprezintă cunoștințe elementare despre emoții. / ... / Cunoașterea culturală de fond nu este necesară, deoarece există sentimente elementare care vorbesc cu inocență și direct către inimile publicului. "[13]

[13] Citat dintr-o teză nepublicată de Alessandra Proietti, 15 mai 2002 (tradusă de Silvia Viviani). Renzo Vescovi a fost regizor de teatru, fondatorul și directorul artistic al TTB Teatro Tascabile di Bergamo - Accademia delle Forme Sceniche din 1973 până la moartea sa în 2005. TTB este un grup de teatru situat în Bergamo, Italia, care joacă în spații publice în întreaga lume de mai bine de 45 de ani (membru al parteneriatului RIOTE).

EXERCIȚIU

Mergeți pe o stradă aglomerată și încercați să stabiliți un contact vizual cu toți cei care se îndreaptă spre voi . Nu vă uitați la aceeași persoană atât de mult timp încât să-l faceți să se simtă inconfortabil, ci treceți la o persoană nouă . Totuși, încercați să nu fiți voi cel care rupe primul contactul.

Observați-vă propriile sentimente și reacțiile oamenilor.

Încercați să zâmbiți în timp ce o faceți. Încercați să transmiteți un mesaj prietenos și liniștitor, făcându-i pe oameni să știe că intenția voastră este inofensivă și că sunteți doar jucăuși, nu nebuni.

Încercați să adăugați cuvinte sau un gest la contactul vizual (”Salut!”, ”Bună ziua!”, fluturarea sau ridicarea pălăriei sunt mișcări clasice, dar dacă aveți un alt impuls, încercați-l).

4
CHEIA

În teatrul dramatic convențional, distincția dintre piesă și realitate este foarte clară. Cu toate acestea, odată ce părăsim intituțiile teatrale, distincția dintre ficțiune și viața de zi cu zi devine estompată. Deci, cum pot interpreții să se asigure că publicul va fi ”la bord” și va intra în jocul poveștii sau al contextul fictiv propus? Mai mult, cum pot interpreții să-i facă pe membrii publicului să adopte rolul care i-a fost atribuit?

Chiar dacă un interpret stradal, să-l numim John, nu pretinde în timpul spectacolului său că nu este pe stradă sau că nu există public care îl înconjoară, totuși nu se comportă ca în viața de zi cu zi și nu traversează orașul în maniera lui obișnuită. El interpretează imaginativ situația străzii și aduce în ea un tip special de realitate. Această schimbare a realității este adesea realizată prin personajul pe care îl interpretează, așa că am putea spune că se preface că nu este John, ci ”un pirat care își caută nava pierdută”. Dar schimbarea realității poate avea loc și într-un mod diferit, prin prefacerea că strada nu este o stradă, ci altceva. De

exemplu, în spectacolul Ljud, *Streetwalker, galerie ready-made în aer liber*[14] John nu se preface că este altcineva, în schimb pretinde că se află în interiorul unei galerii de artă contemporană și că diferitele elemente ale mediului stradal care îl înconjoară sunt opere de artă.

O intervenție teatrală într-un spațiu public nu ia întotdeauna forma unui ”spectacol de teatru”. Poate lua forma unei invazii de extratereștri, un platou de filmare, o campanie promoțională pentru un produs inexistent, o demonstrație în sprijinul drepturilor renilor, o procesiune funerară sau o nuntă imaginară.

În această privință, este util să ne uităm la un spectacol de stradă ca și cum ar fi o piesă jucată chiar în sensul de ”joacă” și nu o piesă de teatru. Prin urmare, publicul trebuie să obțină informații despre ce este acest joc și care sunt ”regulile” sale pentru a putea juca. Pentru o înțelegere mai ușoară, voi numi aceste cunoștințe, acest ”set de reguli”, ”cheia jocului”. Când dă mai departe această ”cheie”, interpretul oferă publicului posibilitatea de a interpreta mediul stradal din jurul lui într-o perspectivă nouă. Această ”cheie” deschide ușile către o realitate paralelă, iar publicul se poate alătura ”cercului magic al jocului”. ”Cheia” înlocuiește convenția dramatică cunoscută despre ceea ce este perceput ca o parte a piesei de teatru și ce nu. Dă un sens nou performerilor, acțiunilor și împrejurimilor lor, precum și definește spectatorii într-un mod nou.

---

[14] *Streetwalker, galerie ready-made în aer liber* este un proiect realizat de Ljud care se extinde pe conceptul de artă ready-made, folosind elemente de zi cu zi existente în oraș și transformându-le în opere de artă prin simplul act de a le numi, echipându-le cu concepte artistice și construirea unui context de galerie de artă modernă în jurul lor. Proiectul a fost realizat pentru prima dată în 2010 și a făcut turnee în toată lumea de atunci.

[15] ”Cercul magic al jocului” este un termen din *Homo Ludens*, scris în 1938 de istoricul și teoreticianul olandez Johan Huizinga. Cartea discută importanța elementului de joc al culturii și societății și este o parte semnificativă din istoria studiilor de joc.

În timp ce vizitam un festival de arte în aer liber în urmă cu câțiva ani, am dat de o ”capelă” improvizată care fusese ridicată în mijlocul câmpului. Am fost intrigat de semnul Capela iubirii care era scris deasupra intrării și de toți oamenii care intrau, așa că m-am alăturat lor. Imediat ce am intrat, mi-a fost trasă o rochie de mireasă peste cap și aveam să fiu mireasa pentru ziua respectivă. Mi-au dat flori și m-au felicitat iar eu doar pășeam înainte – uitând complet de ceea ce se întâmpla cu mine. Publicul stătea de ambele părți și toată lumea își juca rolul. Un mire mă aștepta la sfârșitul culoarului - era la fel de nevinovat în tot ceea ce se întâmpla cum eram și eu – iar la sfârșit ne-a căsătorit un vicar. Oamenii cântau și sărbătoreau, toată umea era binedispusă . Așa am fost ”căsătorită” cu un străin complet în Capela Iubirii.

Sarah Peterkin, membru al publicului[16]

[16] Sarah Peterkin despre vizita sa *la Capela Dragostei*, care a făcut parte din teatrul de cabaret Lost Vagueness la festivalul Glastonbury. Sarah Peterkin este directorul programului de rural touring la Take Art, o organizație dedicată aducerii artelor în sate, orașe și comunități rurale din Somerset, Marea Britanie (membru al parteneriatului RIOTE).

În spectacolul *Invazia*, prezentat în capitolul 2, cheia piesei ar putea fi descrisă drept "Hai să jucăm de-a extratereștri și pământeni!" În cazul nostru, extratereștrii sunt prietenoși, dar nu sunt familiarizați cu regulile de comportament de pe planeta Pământ. Vor să învețe și să se asimileze. Rolul publicului - ca pământeni - este acela de a-i învăța și accepta.

O cheie clar definită și comunicată permite publicului să intre în joc.

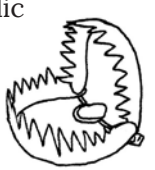
Trecătorii care se alătură spectatorilor într-o etapă ulterioară s-ar putea la început să se întrebe ce se întâmplă, dar de îndată ce își vor da seama de cheie, vor înțelege ce se întâmplă. Ei vor fi absorbiți în piesă și vor deveni unul cu restul grupului. La un moment dat, unii spectatori ar putea chiar să ia inițiativa (și cheia) în propriile lor mâini și să sprijine "realitatea paralelă a jocului jucat" cu propriile lor idei, comentarii și povești alcătuite, jucând rolul care le-a fost dat .

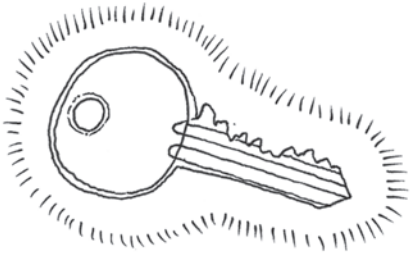
Pot fi multe chei diferite, multe idei care apar atunci când improvizați pe stradă sau când pregătiți un nou spectacol stradal. Dar dacă cheile cu mai multe straturi sunt binevenite în situația teatrului de interior, unde pot îmbogăți spectacolul și pot permite citiri multiple ale piesei, o mulțime de chei diferite aplicat într-un mediu stradal cel mai probabil va duce la mai multe confuzii.

CAPCANĂ

Te-ai aflat vreodată în fața unei uși încuiate, cu o legătură imensă de chei în mână, fără să știi care cheie este cea potrivită? Așa se poate simți publicul unui spectacol de stradă interactiv, atunci când un interpret îi conduce într-o interacțiune, dar nu reușește să le ofere informații suficiente despre jocul pe care îl propune sau informațiile nu sunt clare, sunt confuze sau, chiar mai rău, în contradicție cu ele însele.

Rețineți că este posibil ca publicul din stradă să nu fi plănuit să participe la un spectacol de stradă. Și după ce s-a lovit de unul, a rămas fără o convenție clară despre cum să se comporte. Oferirea mai multor chei va duce cel mai probabil la înstrăinarea interpretului și la un public confuz. Deci, după ce v-ați decis pentru o singură cheie, o cheie care funcționează, sunteți la jumătatea drumului.





Una dintre rețetele pentru a găsi o cheie simplă pentru un spectacol de stradă vine de la Sergi Estebanell, un interpret, regizor și mentor ale cărui poteci s-au intersectat de multe ori cu Ljud[17]. După cum sugera Sergi, interpreții în căutarea unei chei ar putea primi una răspunzând la următoarele întrebări:

1. Cine suntem?
2. Care este misiunea noastră?
3. Cum suntem organizați?

Răspunsurile la prima și a doua întrebare ghidează deciziile cu privire la costume, recuzită și atitudinea de bază a actorilor față de mediu. Acestea sunt, de asemenea, întrebările pe care publicul și trecătorii le vor pune de îndată ce încep să urmărească spectacolul stradal.

În cazul lui *Kamchàtka*[18], un bine-cunoscut spectacol stradal din care face parte Sergi, cele două răspunsuri ar putea fi:

---

[17] Sergi Estebanell este regizor, producător și actor, activ în mai multe companii specializate în teatru de stradă și spectacole site-specific. Este, de asemenea, untrainer de clovni cu experiență și mentor de teatru de stradă activ în toată Europa.

[18] Kamchàtka este un colectiv artistic de diferite naționalități și specializări. În 2006, au început să se antreneze intens pentru improvizații de grup în stradă și să cerceteze subiectul imigrației sub conducerea artistică a lui Adrian Schvarzstein. În 2007 au jucat pentru prima oară spectacolul *Kamchàtka*, un spectacol care de atunci a devenit un succes internațional.

1. Cine sunt? Străini din Kamchatka.

2. Care este misiunea lor? Caută un domiciliu nou.

O astfel de cheie implică faptul că publicul ”joacă rolul” populației locale, reacționând la noii veniți care rătăcesc fără rost cu valizele care conțin toate bunurile lor și caută rude pierdute, fără să știe la cine să apeleze.

Ne putem imagina o reprezentație de stradă în care publicul ”ar juca” efectiv rolul ”unui public al teatrului de interior”: aceștia ar putea deveni ”un public de teatru”, ”un public de operă”, un ”public de circ” sau ”un public de cabaret”. .

În astfel de cazuri, răspunsurile la cele două întrebări pot fi (de exemplu):

1. Cine sunt? Doi fachiri pensionari.

2. Care este misiunea lor? De a câștiga destui bani pentru a cumpăra un elefant nou.

De îndată ce trecătorii accidentali se opresc din rutele lor de zi cu zi și încep să formeze o audiență pentru un spectacol de stradă, rolul, focalizarea și statutul lor în mediul stradal se schimbă - preiau rolul publicului cu care sunt investiți de spectacol.

EXERCIȚIU

Găsiți cel puțin 3 răspunsuri potențiale la întrebările lui Sergi și imaginați-vă cum ar arăta un astfel de performane stradal.

1. Suntem .....

   misiunea noastră este .....

2. Suntem .....

   misiunea noastră este .....

3. Suntem .....

   misiunea noastră este .....

Acum alege unul, ieși și joacă!

P.S.: Tocilarii și cititorii avansați ar putea dori să efectueze o parte suplimentară a exercițiului și să găsească 3 răspunsuri la întrebările lui Sergi despre care credeți că NU ar funcționa bine într-un spațiu public. După cum sunt sigur că ați observat deja, unele misiuni prezintă mai multe obstacole pentru ca interpreții să stabilească contactul cu trecătorii decât alții. De exemplu, a te ascunde de oameni, a fi agresiv față de ei sau (probabil cel mai dificil) a fi indiferent față de cei din jurul tău, se opun obiectivului interpretului de a forma un public cu un scop comun. Cu toate acestea, am convingerea că folosind cantitatea potrivită de umor, o muncă virtuoasă clară din partea actorilor și o regie deșteaptă bazată pe ”joc dublu”, chiar și aceste situații ar putea fi scoase la bun capăt cumva.

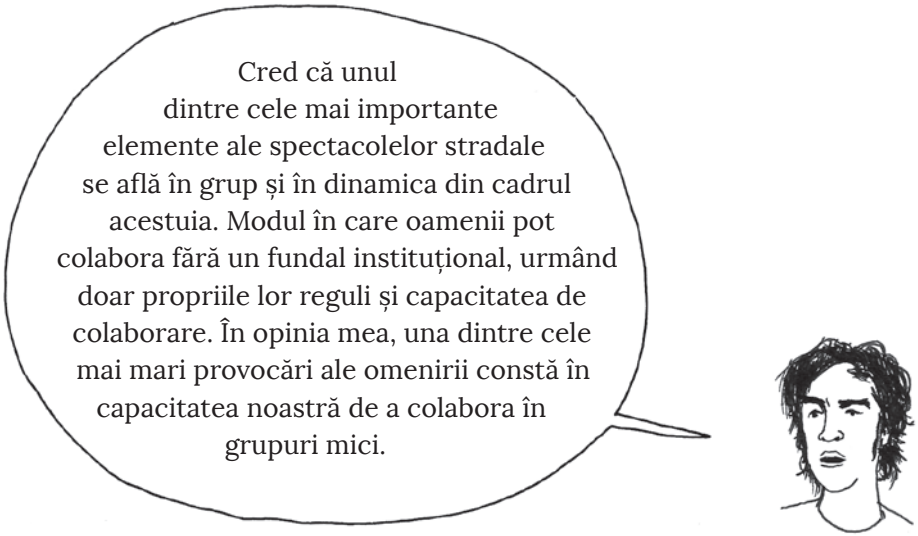
A treia întrebare pe care Sergi o pune, ”Cum suntem organizați?”, se referă la o problemă care este poate interesantă doar pentru interpreți, deoarece acest lucru nu este un lucru la care publicul se va gândi atunci când urmărește o reprezentație. Cum comunică și lucrează împreună interpreții în timpul unui spectacol (precum și înainte și după acesta) este o întrebare crucială la care trebuie să răspundă orice colectiv de artă teatrală, mai ales că această întrebare are implicații practice, strategice și uneori chiar politice.

Două răspunsuri de bază la această întrebare pot fi găsite în istoria politică a secolului XX: democrație și dictatură. În cazul unei dictaturi, unul dintre interpreți decide în numele întregului grup și semnalizează deciziile sale celorlalți, astfel încât acțiunea tuturor să poată continua într-o direcție comună. În schimb, democrația directă este un model rar, nu numai în viața reală, ci și în teatru. Cu toate acestea, există anumite grupuri, de exemplu, Kamchàtka, care îl practică. În această formă, toți interpreții au drepturi egale atunci când vine vorba de începerea sau încheierea unei acțiuni în cadrul unui spectacol; înseamnă, de asemenea, că responsabilitatea pentru luarea deciziilor este împărțită în egală măsură în cadrul grupului.

Desigur, între aceste două extreme există o gamă largă de organizații interioare posibile; probabil că sunt la fel de multe câte feluri de spectacole există. Cu toate acestea, trebuie să fie convenite un fel de reguli sau orientări înainte de a pleca la joc. De-a lungul anilor de practică, de obicei, un grup de stradă de succes își dezvoltă propriul ”mod de funcționare” autentic în stradă, care ține cont de personalitățile individuale și potențialele tuturor membrilor săi.

Chiar dacă publicul nu va fi conștient de aceasta, organizația interioară va fi simțită și va influența semnificativ atmosfera, conținutul și chiar ”mesajul” final

al spectacolului; anumite idei, conținuturi și misiuni vor fi aduse la viață cu mai mult succes într-un anumit model de organizare interioară.



Géza Pintér, performer[19]

[19] Géza Pintér este actor și manager cultural în domeniul teatrului. În prezent este membru al Asociației Control Studio (cu sediul în Dunaszekcső, Ungaria), care este coordonatorul proiectului RIOTE. Anterior a lucrat cu Teatro Nucleo (IT), Antagon AktionTheatre (DE) și Teatro Tascabile di Bergamo (IT).

5
PATRU PAȘI CĂTRE UN SPECTACOL STRADAL

În capitolul anterior am introdus metafora unei chei speciale care permite publicului să intre în așa-numitul ”cerc magic al jocului”; o cheie care ar trebui să fie clară și ușor de comunicat. Am putea numi această cheie CARE-ul spectacolului – de exemplu: *Care este jocul pe care îl jucăm*? Acum ne vom concentra pe CUM - *felul în care acest joc este jucat cu publicul*.

Pentru a putea ”disemina” cheia eficient într-un mediu stradal turbulent, colegii mei de la Ljud și cu mine am conceput un protocol simplu (desigur, aceasta este doar una dintre numeroasele opțiuni):

PATRU PAȘI CĂTRE UN SPECTACOL STRADAL

PASUL NR. 1: CAPTEAZĂ ATENȚIA!!!

PASUL NR. 2: INTRODU JOCUL

PASUL NR. 3: JOACĂ-TE CU SPECTATORII

PASUL NR. 4: LASĂ SPECTATORII SĂ PREIA CONDUCEREA

Având în vedere că nu există o convenție universală care să specifice modul în care spectacolele pot corespunde spațiilor publice și din moment ce spațiile publice sunt utilizate în mod normal în alte scopuri (cum ar fi mișcarea de la A la B, cumpărături, lucrări, plimbări etc.), spectacolul trebuie să fie negociat cumva cu ceilalți utilizatori ai spațiului. Dacă ești un interpret stradal, primul tău pas va fi să îi faci pe oameni să-și dea seama că ești acolo.

PASUL NR. 1: CAPTEAZĂ ATENȚIA!!!

O modalitate de a atrage atenția într-un mediu ocupat, haotic, este să surprinzi oamenii, apărând acolo unde ești cel mai puțin așteptat (pe acoperișul unui zgârie-nori, ieșind dintr-un coș de gunoi sau sărind dintr-un elicopter).

Elementul surpriză îi determină, de asemenea, pe oameni să reacționeze spontan, în afara tipurilor lor de comportament și al așteptărilor stabilite despre ceea ce este sau ar trebui să fie arta și cum ar trebui să reacționeze la ea.

Un alt mod de a atrage atenția într-un mediu stradal aglomerat ar fi printr-un aspect vizual care este în contrast extrem cu tot ceea ce îl înconjoară. Printr-o formă și / sau culoare distinctivă, neașteptată.

A ieși în evidență apărând ca un grup uniform – de ex. faptul că mai mulți interpreți poartă costume identice sau similare, chiar și cu o formă și culoare mai obișnuită, este o altă opțiune (ca în cazul lui Kamchàtka – persoanele cu valizele, descrise în capitolul precedent).

MĂRIMEA

Unii spun că contează și văzând marionetele uriașe ale lui Royal de Luxe cărora le este greu să manevreze în jurul Trafalgar Square din Londra, nu aș putea cădea de acord mai mult.[20]

[20] Royal de Luxe este o companie iconică de teatru stradal francez condusă de Jean-Luc Courcoult, care și-a început activitatea în 1979. În mai 2006, uriașul lor elefant mecanic și o marionetă uriașă de fată au atras o mulțime incredibilă, devenind cea mai mare piesă de teatru gratuit pusă în scenă vreodată la Londra. Numeroși stâlpi de iluminat stradal și semafoare au trebuit îndepărtate pentru a permite trecerea elefantului.

Un alt mod de a atrage atenția ar fi să aveți un ritm diferit față de ceilalți utilizatori al spațiului public – adică prin mișcarea într-o viteză mai

l e n t ă

sau mai

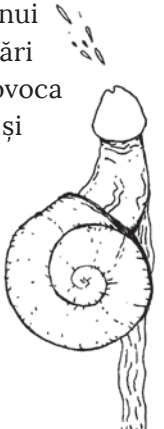
rapidă

decât mediul înconjurător.

Un grup uniform care folosește o mișcare lentă sau stă nemișcat și se mișcă brusc foarte rapid, cu o izbucnire de energie, sunt două dintre numeroasele ”strategii de ritm” frecvent utilizate de interpreții de stradă.

Desigur, și **A FI FOARTE GĂLĂGIOS** poate funcționa, așa cum îți poate povesti orice orchestră de stradă.

Comportamentul necorespunzător este o altă strategie pe care noi, la Ljud, o găsim întotdeauna amuzantă și nu putem rezista la utilizarea regulată. Joggingul gol prin oraș, ”furtul” pălăriei unui polițist, blocarea traficului sau linsul înghețatei cuiva sunt provocări inofensive care, atunci când sunt efectuate în mod corect, pot provoca râsete, relaxa tensiunea care înconjoară tabuurile sau poate pur și simplu smulge trecătorii din ”rutina lor zilnică de zombie”.



EXERCIȚIU

Du-te într-un spațiu public și captează atenția.

1. Încearcă mai întâi să te deplasezi mai repede decât toată lumea și observă cum oamenii încep să-și întoarcă capetele automat.
2. Apoi încearcă o acțiune cu mișcare lentă (continuă pentru un timp, nu te da bătut imediat).
3. Invită-ți câțiva prieteni să se alăture și să încercați să faceți amândouă exerciții într-un grup mai mare.

PASUL NR. 2: INTRODU JOCUL

Odată ce ați atras atenția tuturor, următorul pas este să introduceți ”jocul care se joacă”, să dezvăluiți publicului ”oferta” dvs. Este crucial să faceți acest lucru ca o parte a jocului, fără a ieși din joc și a explica, ci, pur și simplu, jucând jocul cu co-performerii (sau de unul singur) până când publicul se prinde de ”reguli”. Oferiți publicului ceva timp pentru a vedea ce faceți, nu vă faceți griji ci doar continuați. După un timp, publicul va înțelege lumea în care vă aflați. Totuși, acest lucru nu înseamnă că ar trebui să evitați interacțiunile și să prefațați că trecătorii nu există. După cum este explicat în capitolul 3, acest lucru ar crea un zid între voi și potențialul vostru public. În acest moment nu este necesar să inițiați nicio interacțiune (cu excepția cazului în care rolul dvs. nu poate prinde viață fără ea).

Pentru a vă face o idee despre cum se poate face acest lucru, permiteți-mi să descriu cum am procedat noi în *The Invasion*: extratereștrii apar unul câte unul, la o distanță sigură de public, oferind spectatorilor suficient timp și spațiu pentru a observa și a le permite să-și dea seama despre ce este vorba. În acest timp, extratereștrii cercetează obiecte pământești, cum ar fi băncile, luminile orașului, o sticlă de Coca-Cola goală... învață să facă față gravitației, atingerii etc. După o perioadă, publicul își dă seama de diferitele motive interioare și tiparele de comportament ale fiecărui extraterestru: unul vrea să miroasă totul, celălalt se bucură să se frece de obiecte sau oameni, al treilea este foarte miop și vrea să inspecteze lucrurile de foarte aproape ... Abia după ce s-au prezentat publicului în acest fel, încep să caute în mod activ interacțiuni cu spectatorii.

CAPCANĂ

Stimate cititor, sigur vă puteți imagina cum sărind oricare dintre acești pași ar putea duce la eșecul spectacolului stradal. Totuși, părăsirea celui de-al doilea pas este cea mai frecventă greșeală. Încercarea de a grăbi lucrurile este o reacție umană normală la nervozitatea care va apărea, de obicei, după câștigarea cu succes a atenției mulțimii. Dar trecerea la o parte interactivă foarte intensă a spectacolului dvs. imediat ce ați atras atenția tuturor poate face oamenii să se simtă atacați și confuzionați, fără să înțeleagă clar ce doriți de la ei și la ce fel de joc li se cere să participe.

PASUL NR. 3: JOACĂ-TE CU SPECTATORII

Odată ce publicul a descifrat ”cheia” și este familiarizat cu rolul pe care îl joacă în joc, poate fi încurajat să joace acest rol mai activ. A avea un membru voluntar al audienței pentru a efectua sarcini simple sau pentru a juca roluri minore care susțin spectacolul, acționând astfel ca purtător de cuvânt al audienței, este o tehnică frecvent utilizată în această etapă a spectacolului. Evident, oamenii nu ar trebui să fie obligați să facă ceva la care nu sunt pregătiți. Dar, dacă iau inițiativa și devin proactivi, ar trebui să fie recompensați și să li se ofere posibilități de a merge mai departe.

Dacă va avea succes, pasul 3 va face publicul să se ”deschidă”, făcând spectatorii din ce în ce mai receptivi și comunicativi, precum și mai puțin timizi și restrânși în aplicarea principiilor de bază ale jocului în mediul lor. Acesta este poate aspectul în care teatrul interactiv în aer liber diferă cel mai mult de o reprezentație teatrală convențională. În timpul unor spectacole convenționale, nimeni nu se așteaptă ca publicul să se ridice de pe scaunele sale, să facă comentarii din întunericul auditoriului sau să cânte tare, nici măcar în culmea tensiunii dramatice.

Am simțit căldura
unei torțe arzătoare în ”piazza”,
care făcea parte din peisajul nostru, pentru
că spectacolul a început pe măsură ce soarele
apunea. Scena era despre arderea unei ”vrăjitoare”
care urma să fie sacrificată unei zeițe în atmosfera unui
oraș medieval sud-italian. O frumoasă, tânără actriță
braziliană a fost înlănțuită pe o canapea și dusă la
locul sacrificiului. La început, situația părea reală și
scandaloasă, deoarece oamenii erau entuziasmați
și unii dintre ei strigau: „Arde-o!” Am putut simți
pasiunea oamenilor de lângă noi, dintr-o dată se
simțea ca într-un război.

Géza Pintér, performer

PASUL NR. 4: LASĂ SPECTATORII SĂ PREIA CONDUCEREA

A patra și ultima etapă a protocolului este opțională. Interpreții de stradă nu merg adesea atât de departe sau este pur și simplu imposibil de realizat. Cu toate acestea, consider că această parte este cea mai interesantă dintre toate și în Ljud depunem de obicei multe eforturi pentru ca aceasta să se realizeze.

La sfârșitul fiecărui spectacol *Streetwalker* (menționat în capitolul precedent) publicul este rugat să facă exact acest lucru – să preia conducerea. Spectatorilor li se oferă timp să se plimbe prin spațiul public, să găsească elemente interesante în mediul stradal și să le descrie drept opere de artă. În acest fel își pot dezvolta propriile idei, povești fictive sau gag-uri cu utilizarea aceleiași chei de joc care au fost folosite în timpul spectacolului. Dacă este necesar, publicul este asistat de gazdele noastre, care servesc ”vinul pentru inspirație” și încearcă să stabilească o atmosferă confortabilă de casă în care toată lumea se simte relaxată și apreciată. Totuși, toată creativitatea din acest pas vine din partea publicului. Când spectatorii termină să descrie ”operele de artă” nou-găsite, le prezintă public celorlalți spectatori, trecătorilor accidentali și nouă – interpreților, care am devenit în acest ultim pas al spectacolului observatori pasivi. Rolurile au fost schimbate, iar jocul a parcurs întregul cerc.

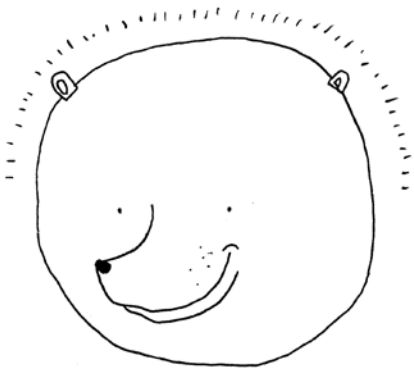
În unele cazuri, membri entuziaști al publicului duc cheia piesei acasă și intră ei înșiși în lumea paralelă sau transmit cheia altora. Am fost foarte bucuroși să auzim că unii dintre ei și-au pregătit propriile spectacole Streetwalker pentru familiile și prietenii lor.

6
DEVENIND UN *STREET NINJA*

După cum am văzut în cazul lui Sarah Bernhard în primul capitol, nu trebuie să presupunem că abilitățile necesare pe scenă sunt aceleași ca cele necesare pentru cucerirea străzii. Pentru a avea orice șansă de succes, o reprezentație de teatru stradal trebuie să înceapă prin stabilirea spațiului său în mediul stradal. Acest lucru poate fi obținut doar de un actor care este deschis spațiului și persoanelor care îl înconjoară și nu este concentrat în primul rând la el însuși, așa cum se întâmplă într-o anumită măsură în teatrul convențional.

Ravil Sultanov[21], un clovn și inovator rus, mi-a dat odată următorul sfat:
”Când vă cufundați într-o interacțiune cu un public, capul dvs. trebuie să fie gol!”

Acest lucru spre deosebire de capul unui actor de drame, care ar trebui să fie plin, astfel încât actorul să poată ”aduce întreaga lume pe scenă”, să întruchipeze un rol, să ”radieze” o emoție, până la punctul în care uităm că este (doar) un actor pe scenă.



La început, sfaturile lui păreau simple, chiar puțin banale, dar după ani buni de observații, regizat și jucat pe străzi, propoziția lui continua să revină ca un bumerang. Și de fiecare dată când se întorcea un alt strat al afirmației sale a fost dezvăluit.

---

[21] Ravil Sultanov este absolvent al Academiei de Circ din Moscova, și conduce Institutul Bufeto împreună cu Nataša Sultanov. Institutul Bufeto este un ONG artistic și educațional care organizează anual Festivalul Internațional de Teatru Klovnbuf din Ljubljana.

De ce să fie capul gol? Gol pentru a putea fi umplut cu gânduri, idei și emoții autentice declanșate de contactul unic dintre interpret și persoana (persoanele) din fața sa. Împreună pot crea ceva din nimic, într-un mod în care nu s-a mai făcut niciodată, ceea ce este un lucru magic care, din păcate, nu se poate întâmpla dacă există deja ceva acolo de la început.

Gol în ce fel? Așa cum vă va spune orice călugăr budist, eliberarea de așteptări, presupuneri, griji pentru viitor și regretul pentru trecut nu este o sarcină ușoară. Cum să fii atent și prezent în momentul de față? este o întrebare în mintea multor oameni și, după cum se dovedește, ea se află și în centrul spectacolului stradal și al filozofiei sale – motiv pentru care porecla pe care noi, în Ljud, o folosim pentru un interpret de stradă are o aromă distinctă din Asia de Est: ”*street ninja*“. Starea în care ar trebui să se afle un ninja de stradă este starea de ”concentrare relaxată” așa cum ne place să o numim în Ljud, chiar dacă sună ca o contradicție în termeni. Pentru a face față fluxului străzii, trebuie să stăpânești echilibrul corect între cele două extreme: să fii complet relaxat (similar cu momentul dinainte de a adormi) și să fii atât de concentrat încât să nu observi nimic din jurul tău (starea în care ești în timpul unui examen).

Într-un fel, interacțiunile stradale vizează, de asemenea, golirea capetelor spectatorilor, ajutându-i să experimenteze o schimbare a percepției care este adesea însoțită de un sentiment de ușurare interioară, recunoștință și uimire, permițând trezirea jocului spontan.

EXERCIȚIU

Pentru a exersa starea de ”concentrare relaxată”, vă recomand să jucați toate tipurile de jocuri (sporturi de echipă, jocuri de masă, jocuri de cuvinte, etc.), precum și să faceți orice fel de meditație (mindfulness, meditație activă, yoga, mișcări Gurdjieff etc.).

În timp ce starea de alertă maximă, disponibilitatea și deschiderea față de orice se întâmplă este starea de spirit dorită pentru un *street ninja*, improvizația și interacțiunea sunt două dintre instrumentele sale artistice de bază.

În limbajul de zi cu zi, cuvântul improvizație este asociat cu o ”soluție rapidă la o problemă neașteptată” sau ”o acțiune fără un plan preconceput”, care ar putea implica conotații negative în sensul unei soluții sau acțiuni mai puțin decât ideale. Cu toate acestea, în universul artei stradale, precum și în multe alte arte, improvizația este un cuvânt bun.

Publicul general este probabil cel mai conștient de improvizație ca tehnică artistică în muzica jazz. Cu toate acestea, în diverse moduri și într-o măsură diferită, improvizația este, de asemenea, o parte din multe, dacă nu toate tradițiile de teatru și dans. Este frecvent utilizată în timpul repetițiilor pentru dezvoltarea ideilor, brainstorming despre cum ar trebui să se desfășoare o scenă sau ce manifestări fizice ar trebui să i se dea unui personaj sau pur și simplu ca mod de a crea conexiune într-un grup și de a-i face pe membrii echipei să se sincronizeze unul cu celălalt.

Anumite școli de dans contemporan consideră improvizația ca fiind singurul mijloc de exprimare, așa cum face și teatrul improvizațional – o ”tradiție contemporană de a face teatru cu un set elaborat de tehnici de interpretare, povestire și regie” în care, după cum spune Sonja Vilč, calitatea ”nu este o chestiune de acțiune premeditată, ci de un angajament total pentru acțiune și scufundarea în ea aici și acum”.[22]

---

[22] Sonja Vilč, *Collective Improvisation: From Theatre to Film and Beyond* (Ljubljana: Kolektiv Narobov, Zavod Federacija în Zavod Maska, 2015), p. 161-163.
Sonja Vilč face parte din colectivul Narobov al ”creatorilor de arte vii” din Ljubljana, ale cărui rădăcini merge înapoi la improvizația teatrului clasic. Ea este un performer de mult timp, pedagog și gânditor, precum și un colaborator obișnuit al grupului Ljud, jucând rolul ghidului în numeroase turnee *Streetwalker* de pe glob, printre altele.

Cu toate acestea, folosirea a cel puțin unui anumit grad de improvizație nu este doar o alegere artistică, ci o necesitate atunci când faceți spectacole într-un mediu stradal, motiv pentru care orice exercițiu practic, principiu sau tehnică predat de școlile de teatru improvizațional reprezintă o resursă prețioasă pentru un ninja de stradă, indiferent dacă este un începător sau un maestru.

Mai mult, improvizația merge mână în mână cu interacțiunea. Improvizarea este un ingredient esențial al oricărei interacțiuni autentice, cu condiția ca interacțiunea să fie cu adevărat deschisă, mai degrabă decât să se bazeze pe reacțiile publicului pe care interpretul le-a planificat în prealabil și încearcă acum să constrângă publicul să le facă.

Spre deosebire de improvizație, interacțiunea este foarte rar predată . Asemenea călăritului, în cazul căruia singurul mod de a-l stăpâni cu adevărat este prin practică. Interacțiunea este altceva decât o abilitate mecanică și se bazează preponderent pe ”intuiția unui expert”. Chiar dacă este un fenomen complex, principiile sale de bază sunt ușor de înțeles. Cele două lucruri majore de care ar trebui să ținem cont atunci când încercăm să-o înțelegem sunt împărtășirea și experiența.

Interacțiunea poate fi considerată nu doar un mijloc pentru un scop, ci mai degrabă ca un scop în sine. Prin interacțiune, jocul este propus publicului, prin interacțiune, necunoscuții neavizați se transformă în colegi jucători, formând o comunitate temporară. Din această perspectivă, interacțiunea nu este doar o încercare de a fi plăcut de public sau de a-i distra pe aceștia (așa cum se întâmplă, probabil, în animație); la potențialul său interacțiunea este o invitație deschisă către celălalt ca ființă umană, ca egal.

Contactul cu ochii permite interpretului să stabilească o relație de încredere cu spectatorul implicat în interacțiune. Prin ascultare și observație, interpretul se bazează pe această relație și o aduce la nivelul următor.

Fiind parte a unei interacțiuni unu-la-unu între un interpret și un membru al publicului, se simte ca și cum ai crea o bulă comună doar cu ”noi doi” în cadrul unei mulțimi. Contactul cu ochii este punctul de plecare al acelei bule, sămânța care oferă energia pentru a menține bula în viață. Îmi folosesc ochii pentru a mă dezvălui celorlalți și invers. Odată stabilit acest contact, continuăm împreună pas cu pas – acțiunea mea, reacția lui sau al ei, reacția mea, acțiunea noastră comună. Orice plan premeditat ar distruge echilibrul. Având în vedere că suntem egali, sunt capabil să provoc și să arăt respect față de celălalt. În acel moment nu există nimic și nimeni altcineva, ci persoana cu care interacționez (și nu există nimeni altcineva pentru persoana cu care interacționez). Interacțiunea este cel mai intim mod a performa.

Grega Močivnik, performer[23]

[23] Grega Močivnik este unul dintre cei mai de seamă interpreți ai colectivului Ljud încă de la începuturile sale.

Ca să jucăm teatru pe străzi avem nevoie de o mutare a focalizării de la un plan premeditat la aici și acum (ceea ce trebuie să improvizeze performerul) și de la sine la celălalt (ceea ce îl determină pe interpret să interacționeze cu publicul).

EXERCIȚIU

1. Vă puteți ușura drumul către interacțiuni într-un spațiu public cu o sarcină rapidă și ușoară. Una care este familiară trecătorilor, dar poate fi dezvoltată într-un mod surprinzător. Ia-ți o recuzită care să te ajute. De exemplu, o cameră foto sau un telefon mobil.

2. Odată afară, cereți unui străin să vă fotografieze (faceți asta într-un mod ludic, repetând contactul de ochi liniștitor).

3. Atâta timp cât pare că voluntarul ales are timp și este suficient de relaxat pentru a face acest lucru, continuați cu planul dvs.:

    - În timp ce persoana se uită la aparatul foto pentru a găsi butonul de clic pune-ți un accesoriu amuzant (o geantă peste cap, nas de clovn sau orice îți place) sau ...
    - Înghețați momentul în care a fost făcută fotografia și rămâneți înghețați pentru a vedea ce se va întâmpla sau ...
    - Invitați persoana să vi se alăture în imagine pentru un selfie. În momentul în care fotografia este surprinsă surprinde-l cu orice act sau gest mic, inofensiv, pe care îl găsești interesant.

Rețineți că nu este vorba despre gestul în sine; scopul tău final este să stabilești un contact autentic într-un mod jucăuș, îmbunătățindu-te de fiecare dată când încerci.

P.S .: Fiți recunoscători trecătorilor pentru colaborarea lor și respectați liberul arbitru.

P.P.S .: Înainte de a începe cu interacțiunea, reamintiți-vă de următoarele sfaturi:

GOLEȘTE-ȚI CAPUL (DAR SĂ NU-L PIERZI!)!

CONTACT VIZUAL!

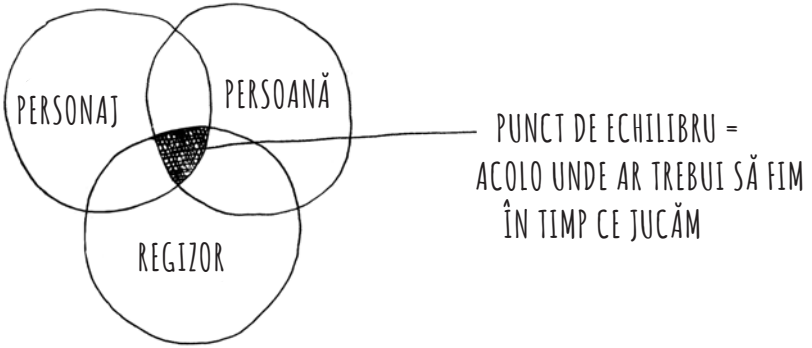
CÂND CEVA MERGE PROST,
CONSIDERĂ CĂ ESTE UN CADOU!

NU TE PANICA, IAR CÂND TE PANICHEZI...
NU TE PANICA PENTRU CĂ EȘTI PANICAT![24]

[24] Formulare de Jurij Konjar, un dansator contemporan sloven (citat din memorie).

7
SFATUL LUI TOM

Mi s-a oferit cel de-al doilea și cel mai prețios sfat despre sspectacole stradale de către artistul și pedagogul elvețiano-australian Tom Grader. La o de cafea, el și-a explicat teoria despre așa-numita trinitate PERSONAJ / REGIZOR / PERSOANĂ.



”În timp ce jucați, încercați să vă priviți în fața unui public live nu ca unul, ci ca trei indivizi: Personajul, Regizorul și Persoana care cooperează, luptând sau pur și simplu făcând ceva împreună. Cheia succesului este atingerea unui echilibru între cei trei!” [25]

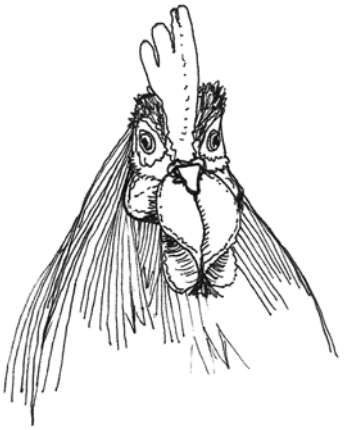
Mi-a luat ceva timp să înțeleg valoarea gândului său, care este util în atâtea feluri. M-a ajutat să înțeleg nu numai emoțiile schizofrenice și cacofonia gândurilor care se agită în mine atunci când fac spectacol în aer liber, dar și ce se întâmplă la alți interpreți, precum și dinamica grupului, relațiile și problemele noastre de creștere personală.

Cred că trinitatea lui Tom este atât de utilă parțial pentru că este un sistem deschis – este o trambulină de la care poți începe să analizezi ce se întâmplă în tine în orice moment al spectacolului. Este posibil să nu vă ducă la un răspuns final sculptat în piatră, dar va arunca o lumină asupra dinamicii și complexității motivațiilor voastre interioare, lupte, temeri, blocaje și impulsuri.

Așa înțeleg eu instrumentul lui Tom după ce l-am folosit în practică de câțiva ani buni:

---

[25] Tom Grader, cunoscut sub numele său artistic Oscar, se concentrează pe manipularea obiectelor și pe comedia fizică contextuală interactivă.Scrie pentru, contribuie la și joacă în numeroase producții contemporane de circ, teatru și stradă. În calitate de profesor este cunoscut pentru abordarea sa inovatoare în materie de creativitate și comedie fizică.
În învățăturile sale originale, Tom numește cele 3 voci interioare: Persoană, Personaj și Artist.



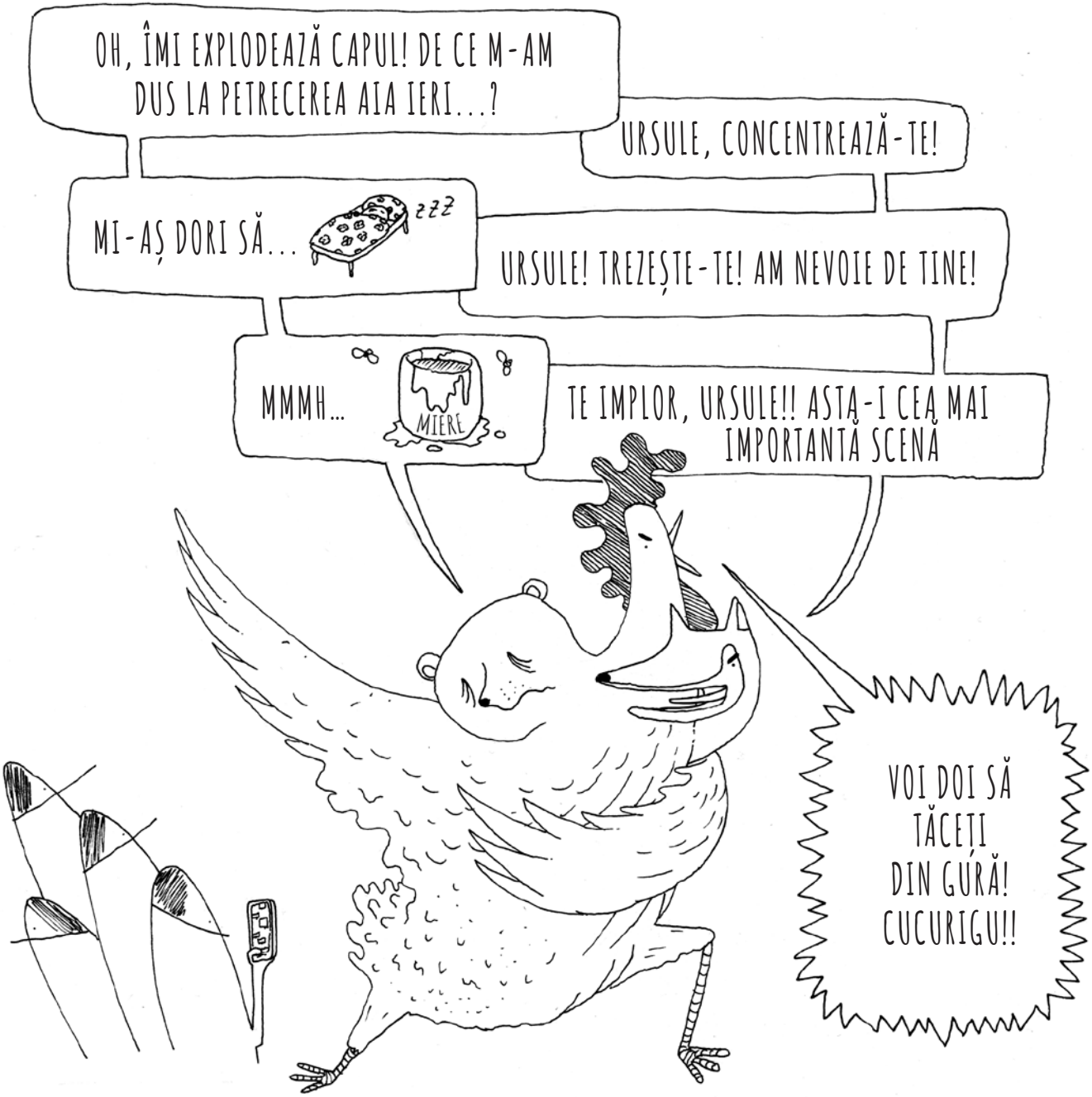
Personajul este cel care este interpretat. Poate fi văzut ca rolul pe care îl joacă actorul. Personajul se referă la ”jucătorul” tău interior, un copil, un clovn, un extraterestru sau un ciudat – condus de dorința universală a omului de a fi văzut, de a fi în centrul atenției, de a face parte din joc, de a se identifica cu un rol, un corp, o mască sau o stare emoțională, de a juca. Personajul este cel care (sau ar trebui să fie) văzut pe dinafară, perceput de public. Personajul este însărcinat să întâmpine publicul și să îl ghideze mai adânc în acțiune.

Ținând cont de caracterizarea tipică a animalelor în tradiția europeană, ilustratorul i-a dat chipul unui cocoș.

Regizorul reprezintă punctul de vedere exterior și capacitatea de a se ridica mental din propriul corp și de a privi situația de la distanță, ”de sus”. Regizorul, a.k.a Artistul, este, de asemenea, o forță creatoare, dar cu un potențial creativ cât și un flux de gânduri care sunt dramatic diferite de cele ale Personajului. Gândirea despre relații este adânc înrădăcinată în mentalitatea Regizorului – relațiile în spațiu (compoziție, vizibilitate), în timp (ritm), între evenimente (complot dramatic, poveste), între semnificații (legături asociative, poetici, salturile absurde, lucide) ca precum și relațiile umane. Mesajul sau așa-numitul conținut artistic este domeniul Regizorului.

Persoana este compusă din amintirile personale, preferințele, visele, experiențele, nevoile, valorile și credințele care reprezintă elemente fundamentale în creația artistică (ca să formulăm pur și simplu, s-ar putea spune că materialul și motivația pentru creația artistică provin de la Persoană, sunt digerate de Regizor și performat de Personaj). Persoana este, de asemenea, cea din cadrul trinității care este capabilă de empatie și de răspunsuri la emoțiile umane. Într-un anumit sens, este responsabilitatea persoanei să fie adaptată la "viața reală" de care arta este înrădăcinată și totuși separată. Publicul este dornic să vadă Persoana strălucind prin Personaj. Mai ales atunci când un performer își lasă garda jos și permite unora dintre motivele sale personale sau instinctelor subconștiente să spargă suprafața (în ciuda celor mai bune eforturi ale Persoanei pentru a preveni acest lucru). Persoana se asigură, de asemenea, că nimic nu se întâmplă greșeli grave (că nimeni nu este rănit sau nu se accidentează) și acționează ca adultul responsabil, păstrându-i pe ceilalți doi sub control. Cu toate acestea, dacă persoana este prea puternică, poate deveni un party-breaker și poate strica jocul în momentele în care asumarea a mai multe riscuri sau mai mult timp pentru ca jocul să evolueze ar fi fost opțiuni mai bune.

Trinitatea poate fi imaginată ca fiind trei voci interioare în interiorul performerului . Dialogul dintre ele în timpul unei reprezentații ar putea suna așa:


OH, ÎMI EXPLODEAZĂ CAPUL! DE CE M-AM DUS LA PETRECEREA AIA IERI...?
URSULE, CONCENTREAZĂ-TE!
MI-AȘ DORI SĂ...
zzz
URSULE! TREZEȘTE-TE! AM NEVOIE DE TINE!
MMMH...
MIERE
TE IMPLOR, URSULE!! ASTA-I CEA MAI IMPORTANTĂ SCENĂ
VOI DOI SĂ TĂCEȚI DIN GURĂ! CUCURIGU!!

NU FUR ACEASTĂ PĂLĂRIE.
DOAR O ÎMPRUMUT!!
POLICE
HAHA, SUPER!
LASĂ-L SĂ MAI
FUGĂ UN PIC
ȘI DUPĂ AIA
SĂRUTĂ-L.

DOAMNELOR ȘI DOMNILOR, ÎNGĂDUIȚI-MI SĂ VA SPUN O POVESTE PERSONALĂ. DE FAPT, ESTE UN PIC STÂNJENITOR. E VORBA DE PRIMA DATĂ CÂND AM FĂCUT SEX...
PSSSST!!! NU LE SPUNE! TOATĂ LUMEA O SĂ RÂDĂ!!
DAR URSULE, ASTA-I ȘI SCOPUL!
E O COMEDIE, PÂNĂ LA URMĂ.

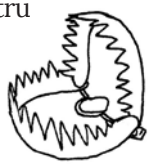
În contextul teatrului dramatic convențional, Regizorul interior și Persoana care fac parte din actorul de pe scenă nu sunt la fel de importante.
Regizorul interior este înlocuit cu un autor extern, regizor sau coregraf. Persoana este importantă în procesul creativ, dar mai puțin în timpul spectacolului, deoarece în mod convențional nu există nicio interacțiune cu publicul, nici asumarea riscurilor (spre deosebire de autobuzele din stradă, săbiile și otrava de pe scenă nu sunt letale). Există, de asemenea, o diviziune clarăîntre scenăși zona din afara scenei, ceea ce înseamnă că Persoana poate fi lăsată în așteptare în culise în timp ce Personajul joacă.

Pe de altă parte, atunci când facem un spectacol în exterior, este nevoie de o Persoană matură și de un Regizor interior inteligent pentru a jongla cu diferitele atmosfere, condițiile meteorologice, trecătorii, câinii, copiii, bețivii, clopotele bisericii, poliție și alte elemente găsite într-un spațiu public.

> CAPCANĂ
> Potrivit lui Tom, cheia succesului nu constă în a fi cel mai bun la toate cele trei aspecte, ci atingerea unui punct de echilibru. Deci, dacă una dintre cele trei voci interioare este slabă, celelalte două trebuie să se ajusteze și să nu preia, ci să scadă volumul și să aștepte ca cea mai slabă să-și construiască mai mult mușchi. În caz contrar, efectul va fi ”tulburat” și, ceea ce este mai rău, partea slabă va fi întotdeauna respinsă de cei mai puternici și astfel nu va avea nicio șansă de a învăța din greșelile sale – iar ciclul vicios începe.
> Să speculăm ...
> Cu toții ne putem imagina cum un Personaj slab poate avea ca rezultat un spectacol prost, mai ales dacă o Persoană puternică și un Regizor puternic îl împing spre a-și asuma rolul principal, în loc să-l lase să joace un rol minor până când devine mai puternic.

În mod obișnuit, o Persoană slabă, cu un Personaj și un Regizor puternic, poate fi prinsă de propriul ego, ceea ce îl face arogant, cu cap mare și un jucător de echipă slab, cu o capacitate redusă de interacțiuni autentice. Mai mult, acest lucru îl face un prost judecător în raport cu ce tip de acțiune e mai eficientă și nu pur și simplu insultătoare. În loc să atingă inimile publicului, intelectul lui va fi bombardat cu mesaje filosofice, sociale sau politice aleatorii.

Un Regizor slab este sortit să ardă în stradă, risipind prea multă energie cu puțin efect. Poate părea promițător la prima vedere, dar îi va fi greu să păstreze atenția publicului. Lipsindu-se de acțiunile și contextul necesar pentru a urmări dezvoltarea, publicul este probabil să se simtă înstrăinat și să răspundă cu priviri condescendente și chipuri plictisite.



EXERCIȚIU

Întrebați-vă care dintre cele trei elemente este cel mai slab în cazul vostru, și lucrați la consolidarea acestuia, astfel încât să vă puteți îmbunătăți performanțele ca artist stradal per total.
Dacă trebuie să vă îmbunătățiți Regizorul, puteți urmări spectacole ale altor artiști, să le analizați (reacțiile publicului, de ce ceva este amuzant sau emoționant) și să reflectați asupra propriei voastre opere; discutați despre impresiile voastre și citiți cărți despre artă.
Persoana crește prin experiențele de viață și prin alte mijloace de dezvoltare personală.
Personajul este consolidat prin repetiții (aparținând oricărei școli, oricărui stil sau oricărei metodă) și cu atât mai mult prin spectacol, spectacol și spectacol.

8
MERGEȚI ACASĂ ȘI EXERSAȚI, IEȘIȚI ȘI JUCAȚI-VĂ!

Să repeți teatru stradal de unul singur e cam ca și cum te-ai săruta singur. După cum spunea Samo Oleami: "... este nevoie de turnee și repetiții pe stradă pentru ca un spectacol de teatru stradal să-și dezvolte pe deplin potențialul, deoarece interpreții săi înțeleg dinamicile spectatori-interpreți specifice spectacolului lor." [26]

---

[26] Samo Oleami, „Take a story and run with it: Review of a Street Theatre Performance." *Trust me, I'm a critic*, [spletni blog], 4 avgust 2018, <https://trustmeimacritic.wordpress.com/2018/08/04/running-away-in-an-r4/>, (pridobljeno 1. aprila 2019).

Aș dori totuși să dedic capitolul următor unor instrumente practice și ghiduri utile pentru oricine se angajează să participe la un spectacol stradal.

Există multe lucruri pe care un street ninja le poate face înainte să iasă și să facă spectacole, lucruri precum antrenament vocal, exerciții fizice sau practicarea jongleriilor, acrobații, etc. Acasă se poate naște ideea pentru un spectacol, se poate inventa o situație sau o intrigă, se poate defini "cheia", construi un personaj, se pot pregăti costumele, muzica, recuzita ... Dar adevărata aventură începe abia când planul dă greș! Cele mai interesante și semnificative lucruri din teatrul în aer liber apar în aceste moment și seamănă cu un circuit scurt care se desfășoară între spectacol și mediul său, între performeri și public.

Jango Edwards[27] - unul dintre cei mai mari clovni ai vremurilor noastre - a ajuns până la a numi toate intrigile, personajele, trucurile și abilitățile pre-planificate "aripioare de înot, utile doar atâta timp cât încă înveți să înoți". Potrivit lui Jango, obiectivul final ar fi teoretic să scapi de tot conținutul preorganizat și pur și simplu să fii complet deschis atunci când ieși la joc - ceea ce el face de fapt.

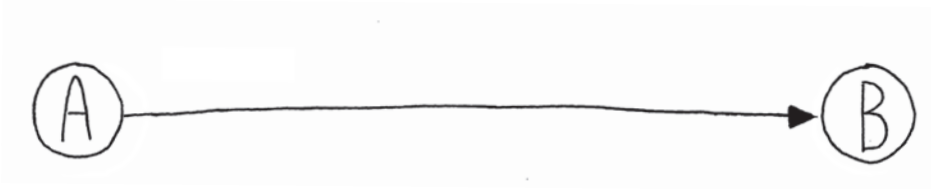
Totuși, nu toată lumea poate fi Jango, așa că, deși un scenariu complet fix este scos din discuție, un fel de plan sau cel puțin o hartă sau o busolă undeva în buzunarul din spate este recomandat să existe.

---

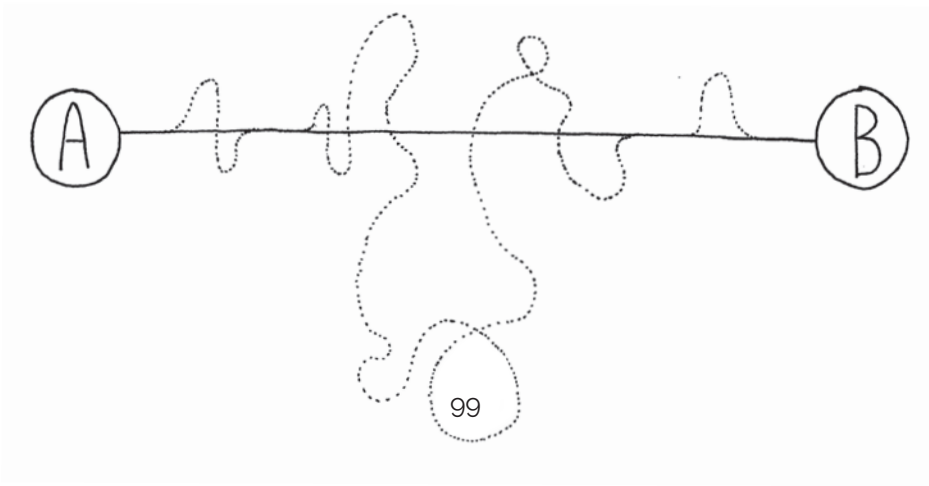
[27] Jango Edwards este un clovn și animator american care și-a petrecut cea mai mare parte a carierei sale în Europa. Spectacolele lui Edwards sunt în principal spectacole unice, care îmbină clovneria tradițională cu referințe interculturale și politice. Jucând în Europa de peste trei decenii, Edwards și spectacolele sale au construit un cultde adepți. Începând cu 2009, Edwards conduce și Nouveau Clown Institute (NCI) din Granollers, Barcelona, un centru de pregătire specializat în clovnerie.

Linia de la A la B

O modalitate de a crea un scenariu care este util în cadrul unui spațiu public este definirea așa-numitei linii ”de la A la B” a spectacolului (așa cum mi-a explicat Jango Edwards). O ”linie de la A la B” marchează o cale dreaptă și clară din punctul A – începutul spectacolului până în punctul B – sfârșitul acesteia.



Sarcina unui performer este de a se lăsa inspirat de mediul său înconjurător (ACUM-ul), de a se îndepărta de siguranța liniei drepte și de a improviza. Cu toate acestea, în orice moment când interpretul sesizează că improvizația nu conduce nicăieri și atmosfera se dezumflă, pur și simplu se întoarce înapoi la linia ”de la A la B” și rămâne acolo până când apare următorul impuls de improvizație.

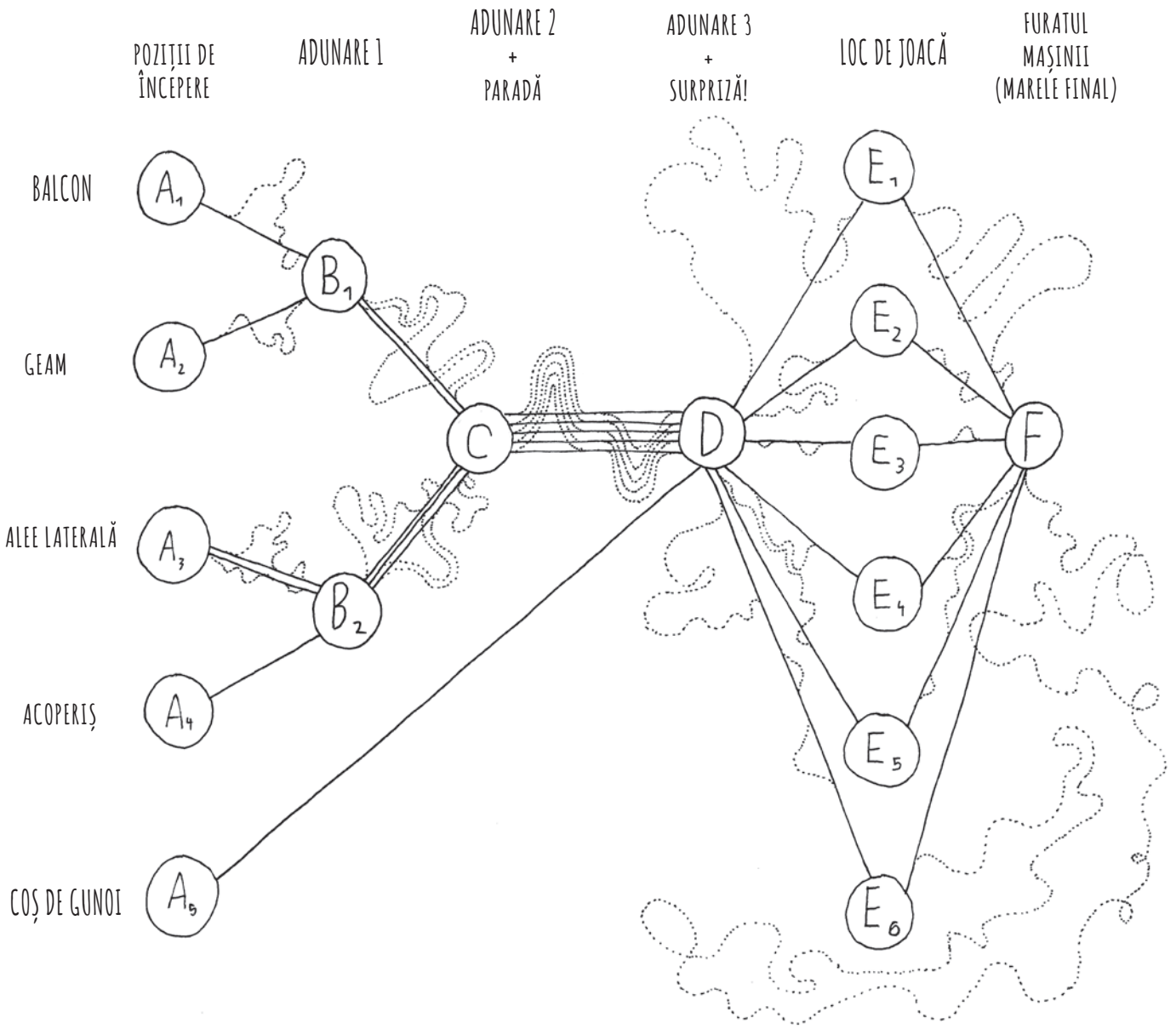


Acest principiu permite interpretului să rămână deschis (să încerce lucruri noi, să reacționeze la dezvoltarea lucrurilor, să își asume riscuri), oferind simultan o siguranță rezonabilă (evitând riscul ca întregul spectacol să fie înțeles greșit într-o zi proastă, lipsindu-i un final adecvat, provocând publicul să huiduiască și să arunce legume putrede spre performeri).

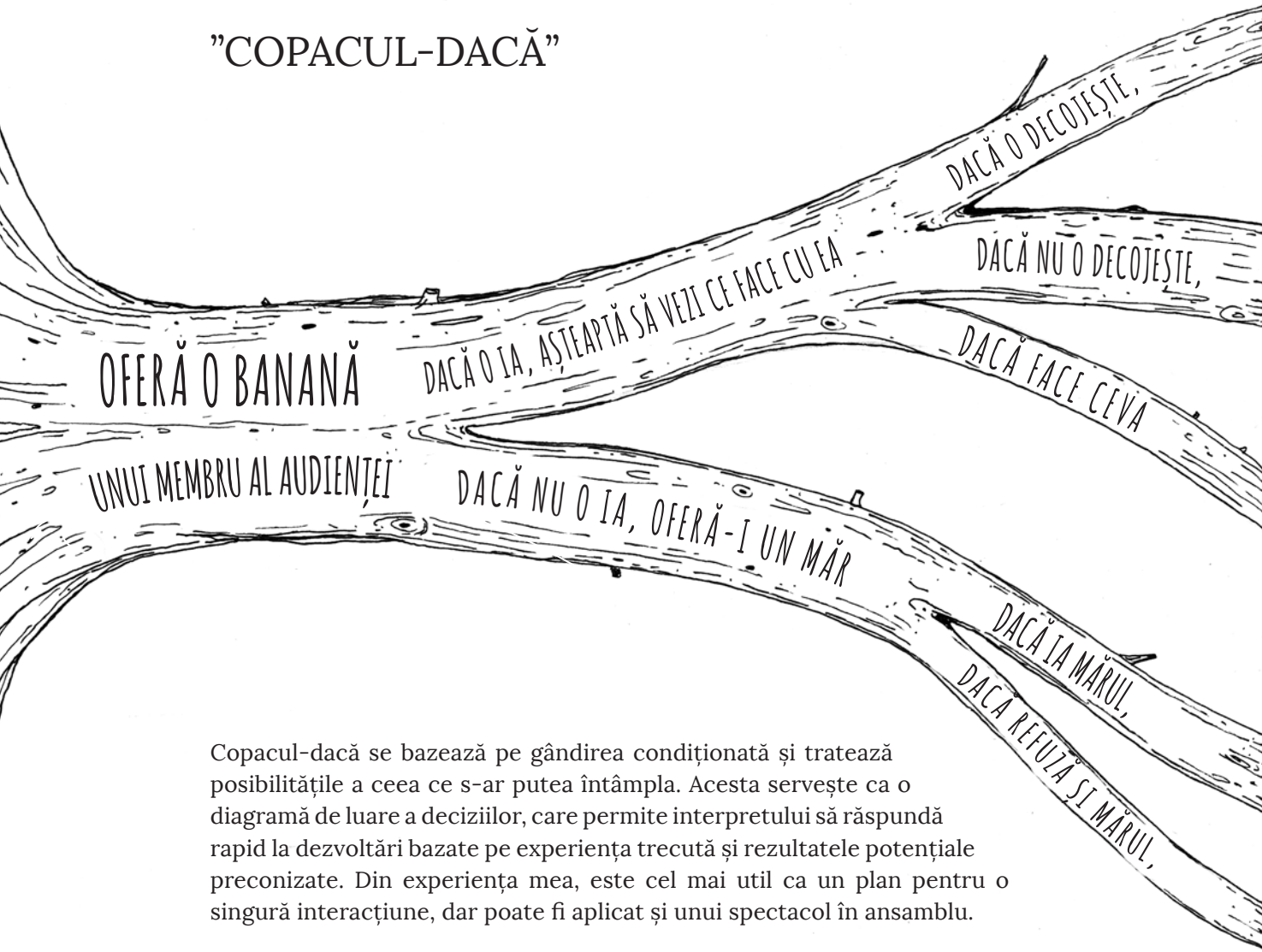
”Linia de la A la B” poate fi dezvoltată într-o diagramă mai complexă, utilă pentru un grup mai mare de interpreți, permițându-le să urmeze același plan principal. În acest caz, se pot utiliza un număr de linii (una pentru fiecare interpret) și un număr de puncte fixe (C, D, E, F ...) pot fi marcate pe diagrama pentru a reprezenta începuturile și sfârșitul diferitelor etape ale spectacolului.

Latura pozitivă a unui astfel de plan principal este faptul că, în anumite puncte din timpul prestației, membrii individuali al grupului au discreția să acționeze independent și să se deplaseze în direcția lor proprie, numai pentru a se conecta mai târziu înainte de a trece la etapa următoare. Acest lucru este util în special atunci când interpreții nu se află constant în același spațiu fizic.

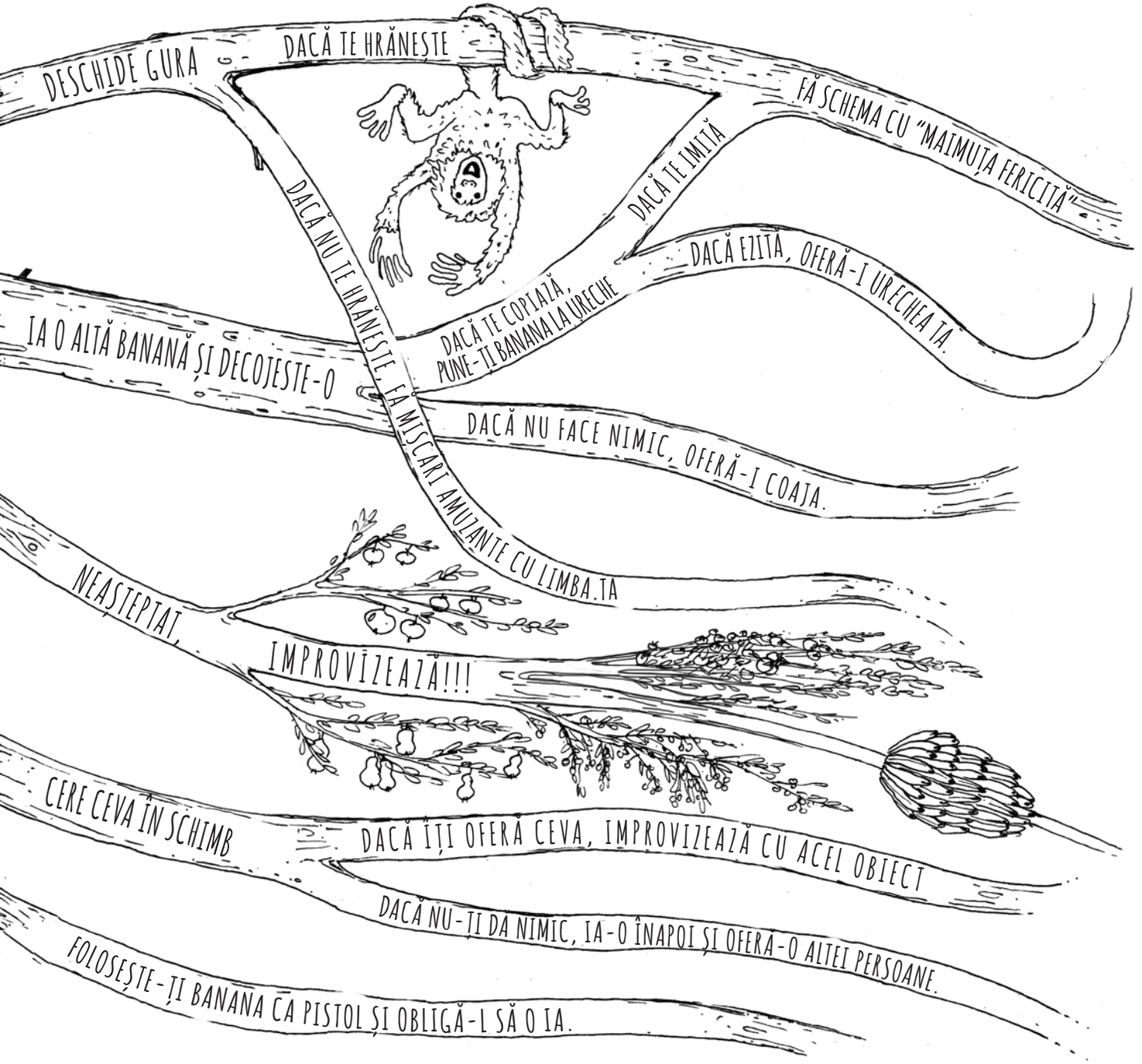
Iată două exemple din *The Invasion* care ilustrează modul în care acest principiu funcționează: una dintre versiunile spectacolului începe cu extratereștrii individuali care operează independent în diverse puncte ale orașului. După ce au atras o mulțime în spațiul lor inițial, se întâlnesc într-un loc pre-amenajat din piața principală, aducându-și publicul cu ei. Într-o altă versiune, extratereștrii pornesc ca grup și apoi se dispersează pentru a se implica în interacțiuni individuale. La un sunet strigat (un semnal sonor predeterminat) de unul dintre extratereștrii care a observat o dezvoltare interesantă pe stradă, toți se vor reuni din nou.


POZIȚII DE ÎNCEPERE
ADUNARE 1
ADUNARE 2 + PARADĂ
ADUNARE 3 + SURPRIZĂ!
LOC DE JOACĂ
FURATUL MAȘINII (MARELE FINAL)
BALCON
GEAM
ALEE LATERALĂ
ACOPERIȘ
COȘ DE GUNOI
A1
A2
A3
A4
A5
B1
B2
C
D
E1
E2
E3
E4
E5
E6
F

”COPACUL-DACĂ”



Copacul-dacă se bazează pe gândirea condiționată și tratează posibilitățile a ceea ce s-ar putea întâmpla. Acesta servește ca o diagramă de luare a deciziilor, care permite interpretului să răspundă rapid la dezvoltări bazate pe experiența trecută și rezultatele potențiale preconizate. Din experiența mea, este cel mai util ca un plan pentru o singură interacțiune, dar poate fi aplicat și unui spectacol în ansamblu.


DESCHIDE GURA
DACĂ TE HRĂNEȘTE
FĂ SCHEMA CU "MAIMUȚA FERICITĂ"
DACĂ TE IMITĂ
DACĂ NU TE HRĂNEȘTE, FĂ MIȘCĂRI AMUZANTE CU LIMBA.TA
DACĂ EZITĂ, OFERĂ-I URECHEA TA.
DACĂ TE COPIAZĂ, PUNE-ȚI BANANA LA URECHE
IA O ALTĂ BANANĂ ȘI DECOJEȘTE-O
DACĂ NU FACE NIMIC, OFERĂ-I COAJA.
NEAȘTEPTAT, IMPROVIZEAZĂ!!!
CERE CEVA ÎN SCHIMB
DACĂ ÎȚI OFERĂ CEVA, IMPROVIZEAZĂ CU ACEL OBIECT
DACĂ NU-ȚI DA NIMIC, IA-O ÎNAPOI ȘI OFERĂ-O ALTEI PERSOANE.
FOLOSEȘTE-ȚI BANANA CA PISTOL ȘI OBLIGĂ-L SĂ O IA.

Un Copac-Dacă este construit folosind două tipuri de informații:
1. idei unice derivate din ”cheie” sau din CE-ul specifics pectacolului (discutat în capitolul 4) și
2. așa-numita ”logică a spațiului public” general.

”Logica spațiului public” se referă la tot ceea ce s-ar putea aștepta să se întâmple într-un spațiu public. Are legătură cu spațiul fizic și cu publicul din el.

Prin exersare, un interpret va observa că anumite reacții ale publicului tind să se repete. Oricât de neobișnuită, provocatoare sau neconvențională poate fi propunerea dvs., trecătorii vor reacționa cu:

- surpriză, care ar putea fi urmată de ...
  - râs (indiferent că ceea ce faci este amuzant sau nu - râsul este o reacție comună la neașteptat),
- aprobare emoționantă și copleșitoare (exprimată de obicei de adolescenți, vagabonzi, excentrici și alte grupuri sociale care s-ar putea identifica cu un interpret de stradă drept ”cineva care nu aparține mulțimii”),
- aprobare modestă și interes ușor (de obicei, exprimat de trecători cu un zâmbet, mai ales într-o zi însorită),
- furie (întotdeauna există cineva căruia nu îi va plăcea ceea ce faci).

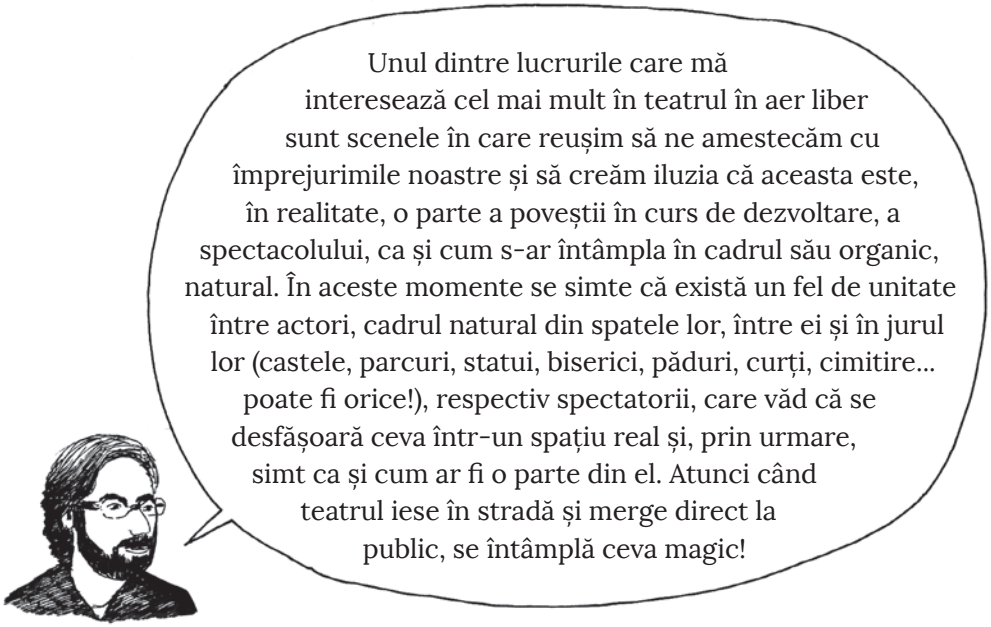
La fel ca reacțiile trecătorilor, arhitectura oricărui spațiu public dat, de obicei, nu este o surpriză pentru un *street ninja* cu experiență: bănci, containere pentru gunoi, bazine cu flori, stații de autobuz, luminile orașului, statui, semne de circulație, magazine, baruri , panouri publicitare, case, balcoane, ferestre,

....., ..., ..., ...,

....., ..., ..., ...,

....., ... ,(vă rugăm nu ezitați să terminați lista).

După ani buni de jonglare cu elementele spațiu-oameni-joc descrise anterior, se dezvoltă o așa-numită ”intuiție de expert”, un instinct care permite cuiva să reacționeze înainte de a realiza de ce și să facă exact ceea ce trebuie în momentul potrivit pentru a crea poezie în viața de zi cu zi.



Csongor Köllő, regizor de teatru[28]

[28] Csongor Köllő este actor, regizor și instructor de actorie, co-director al Asociației Teatrale Shoshin (cu sediul la Cluj, România), care organizează festivalul KaravanAct – Festival de Teatru pe Drum (membru al parteneriatului RIOTE).

CAPCANE POTENȚIALE ALE COPACULUI-DACĂ

Interacțiunile și / sau improvizațiile solo sau de grup bazate pe un Copac-Dacă pot deveni mecanice, plictisitoare, lipsite de viață și neinspirate dacă planul este urmat prea rigid. Respectarea planului nu este obiectivul; planul este acolo ca un instrument de sprijin care ne poate ajuta să realizăm altceva. Nu trebuie să se piardă spiritul jocului și ar trebui să ne păstrăm încrederea în moment.

Când se ia în considerare logica spațiului public, trebuie să aveți grijă să nu duceți prea departe generalizările. În caz contrar, riscați să nu mai fiți cu adevărat atenți și să pierdeți unicitatea fiecărui moment din cauza concluziilor premature. De exemplu: imaginați-vă un om de afaceri tipic într-un costum care trece prin spectacolul vostru - concluzia voastră bazată pe logica spațiului public va fi că nu are timp și nu este tipul care s-ar bucura de interacțiuni stupide, dar uitându-vă la el cu atenție vi s-ar putea dezvălui un zâmbet curios pe fața lui și înainte de a vă da seama, își va scoate pantofii și va sări în fântână cu voi, ceea ce mi s-a întâmplat de fapt odată în timpul unui spectacol Invasion. Asigurați-vă că nu vă bazați pe stereotipuri și că nu treceți cu vederea ceea ce se întâmplă la suprafață!

EXERCIȚIU 1

Intrați într-un spațiu public aglomerat, așezați-vă și observați!

1. Acordați atenție arhitecturii – imaginează-ți cum arăta acest loc cu câteva decenii în urmă sau chiar acum o sută de ani. Ce elemente ale spațiului sunt supuse celor mai frecvente schimbări? Care este accentul principal – cel mai vizibil lucru din acest spațiu? S-a schimbat recent acest lucru?

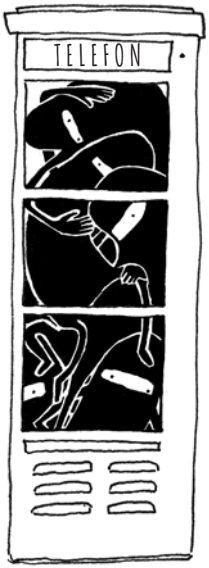
2. Acum observați oamenii – cine sunt ei, ce fac acolo? Observați-le căile și activitățile din interiorul spațiului. Cum interacționează diferitele grupuri, se deranjează reciproc, se remarcă măcar? Cum ați descrie atmosfera generală?

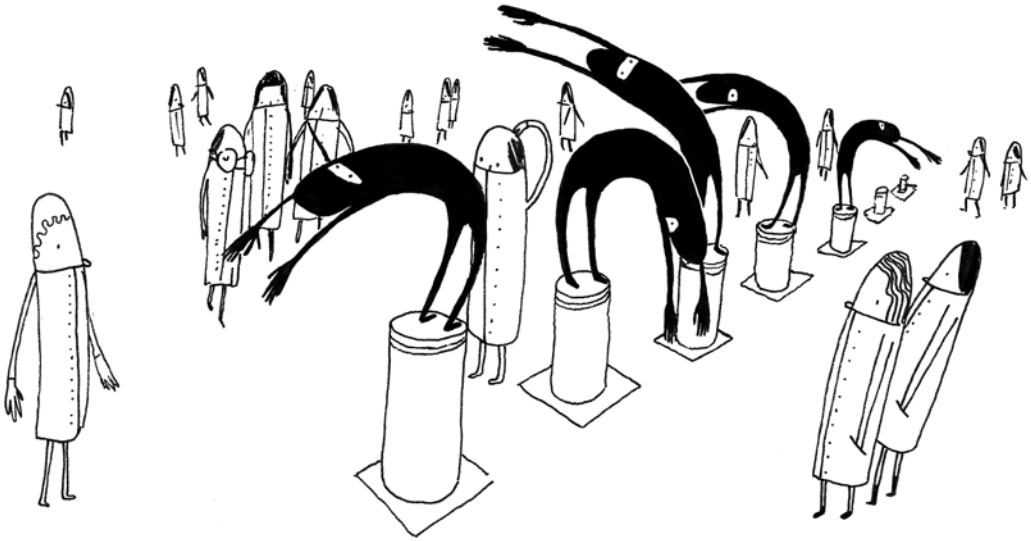
3. Luați un pix și o bucată de hârtie și desenați locul (nu doar pereții, ci și viața care se întâmplă acolo).

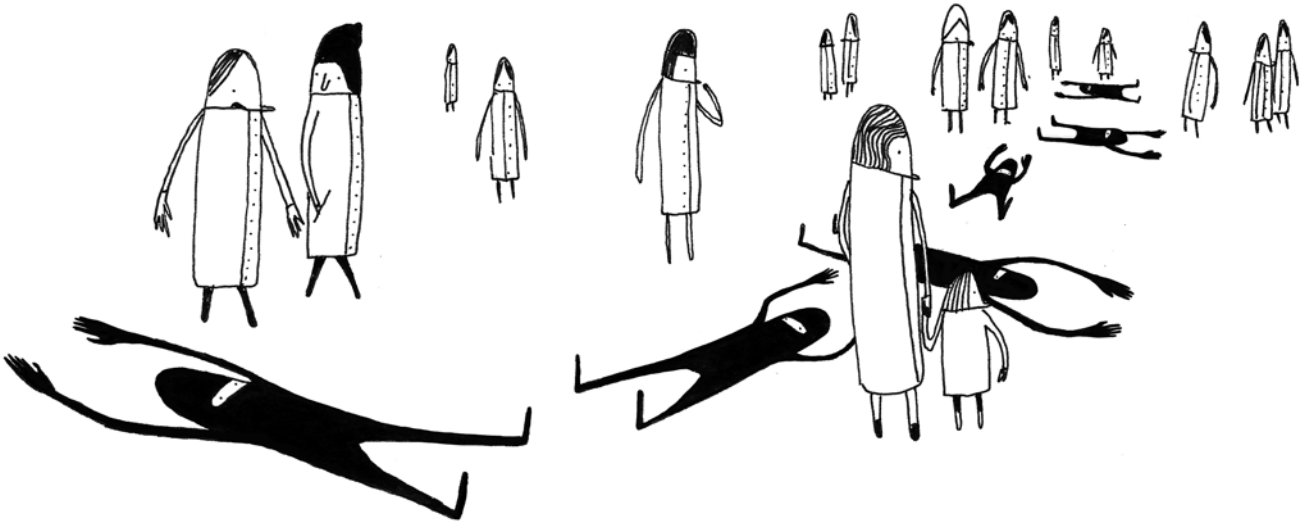
4. Acum lasă-ți imaginația liberă și gândește-te la o acțiune neobișnuită care ar putea avea loc acolo și ar capta atenția oamenilor, ar schimba atmosfera. Ce fel de intervenție vizuală, sonoră, performativă sau de altă natură îți vine în minte?
   Savurați-vă imaginația!

EXERCIȚIU 2

Pentru a studia spațiul public în acțiune, găsiți cel puțin doi prieteni (într-un univers ideal ar fi patru), ieșiți și creați compoziții cu corpurile dvs. în acest spațiu public.







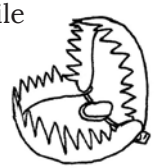
Sfaturi:

- Dacă aveți mai mulți prieteni care sunt dispuși să participe, creați două grupuri astfel încât un grup să-l poată observa pe celălalt în acțiune. Odată ce ambele grupuri și-au creat acțiunea, schimbați comentarii și observații.
- Dacă trecătorii încep să se uite nedumeriți se uită în direcția dvs., încercați să faceți contactul vizual liniștitor și zâmbind.
- Dacă vă aflați într-o locație aglomerată sau nu puteți să vă descurcați cu întrebările și comentariile recurente din partea oamenilor, luați o cameră foto sau un telefon mobil și pretindeți că faceți o fotografie ”nebună”.

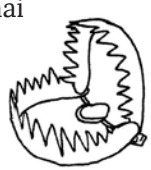
Înainte de a trece la capitolul final, aș dori să subliniez alte două capcane care se întâmplă deseori în timpul pregătirii și repetițiilor pentru un spectacol stradal. Aceste capcane se aplică și proceselor creative ale spectacolelor de teatru de interior, precum și artei în general. Cu toate acestea, acestea sunt deosebit de demne de remarcat în contextul teatrului în aer liber, deoarece căderea în una dintre ele ar putea duce nu numai la un spectacol slab, ci și la un spectacol eșuat, care în aer liber este practic egal cu nici un spectacol.

CAPCANE SUPLIMENTARE

„Omoară-ți copiii!" înseamnă că trebuie să faci o selecție. La un anumit moment al procesului creativ, trebuie să vă aruncați ideile care ar putea fi originale, posibil chiar strălucitoare, dar nu susțin ideea principală ("cheia") a spectacolului în ansamblu sau chiar o contrazic.



„Nu începe niciodată la început!" Pare un paradox? Înseamnă că atunci când planifici un spectacol sau o scenă, procesul tău creativ nu ar trebui să înceapă cu întrebarea: Cum să încep? Gândește-te la punctul culminant și unde dorești ca evenimentele să conducă. Dă-ți seama ce vrei să realizezi și cum să implementezi momentul de vârf. După ce știi răspunsul la aceste întrebări, este posibil ca orice altceva să se potrivească. Singurul lucru pe care va trebui să îl faci este să găsești cel mai simplu și mai eficient mod de a construi povestea până în acel moment și să "te cațeri înapoi în jos" – adică să găsești o concluzie și un sfârșit.



9
TEATRU DE STRADĂ ȘI DINCOLO DE ASTA

În primul rând, permiteți-mi să spun că sunt încântat că sunteți alături de mine după 108 pagini! În al doilea rând, v-aș ruga cu umilință să mai suportați următoarele 8 pagini de gândire oarecum speculativă, sub forma unui epilog pentru conversația noastră.

Să revenim la întrebarea ridicată în capitolul 2: Cine este autorul unei opere de artă atunci când această lucrare este o piesă de artă interactivă în care răspunsurile și propunerile spectatorilor participanți activ reprezintă cel mai interesant aspect? Cine este purtătorul mesajului atunci când avem de-a face cu o interacțiune și nu cu o prezentare?

Vă rog, fierbeți-vă o ceașcă de ceai, faceți-vă confortabil și lăsați-mă să vă duc înapoi la începutul călătoriei noastre ...

... la cerc.

Cercul magic al jocului,
inelul încrederii,
roata destinului.

Și, desigur, la opusul său inseparabil, pătratul!

Burghiul pătrat . Scuarul. Cutia . Fereastra.

Rama. A fi "cap-pătrat". A "forma un pătrat".

A încerca " cuadratura cercului"!

Când eram o școlăriță, mi-am imaginat artiștii ca fiind persoane unice, înzestrate în mod excepțional; genii ale căror idei sunt și trebuie să fie originale. La fel ca o zeitate monoteistă (creatorul tuturor lucrurilor), acest "mare artist" creează lumi paralele, transformând haosul în cosmos. Capodoperele sale sunt sisteme cuprinzătoare, organizate la propriu, care nu ar trebui să fie afectate.

În adolescență, am aflat despre arta secolului XX. Îmi puteam imagina într-un mod vivace postmodernismul răutăcios dându-l jos pe artistul genial de pe piedestalul său și lipind mustața patriarhală pe zâmbetul etern al Mona Lisa. Mi-a plăcut povestea cum Duchamp a pus instituțiile culturale concepute pentru a păstra în custodie creațiile ingenioase, la egalitate cu pisoarul său în 1917. Nu a încercat neapărat să echivaleze expoziția cu o toaletă așa cum îmi imaginam eu atunci, dar, cu toate acestea, o reevaluare a conceptelor de bază ale artei apăruseră la orizont deja cu o sută de ani în urmă. Și deși poate părea că batjocurarea valorilor "învechite" a ajuns acum într-un punct mort, arta secolului XX a făcut o aluzie nu atât de subtilă referitor la conceptul de artist, care a existat încă de la renaștere nu mai e ceva inedit de mult timp...

Mai târziu, ca membru al colectivului Ljud, l-am imaginat pe artist ca inițiator al unui eveniment artistic; ca cel care face lucrările de bază, stabilește regulile și lansează un proces la care toți ceilalți se pot alătura. L-am văzut ca o gazdă bună, dând o petrecere la el acasă: el va muta mesele la o parte, va șterge praful de pe vechiul fonograf și va decide ce cocktail-uri trebuie să servească. Poate că fiecare musafir va aduce ceva de mâncare, unul dintre invitați ar putea să ia în mod spontan rolul DJ-ului, cineva i-ar putea binedispune pe toți cu un banc bun; dar în cele din urmă, gazda va fi cea care va împiedica musafirii să-și înfigă țigările în ghivecele cu flori. Dacă unul dintre vecini sună la poliție, el va vorbi cu ofițerii.

Unul dintre conceptele cheie ale teatrului convențional este acela că izolarea senzorială permite spectatorului să se identifice cu personajul din piesă, ajungând astfel față în față cu o situație din care este exclus în rolul său de voyeur. În opinia mea, acest fapt reprezintă diferența crucială între teatrele interactive și cele dramatice. Teatrul stradal interactiv nu creează circumstanțele optime pentru a avea loc identificarea (conform și lui Samo Oleami). În schimb, oferă participanților oportunitatea unei experiențe de primă mână; ei pot afla despre ei înșiși și despre mediul lor înconjurător și se pot exprima în cadrul stabilit de artist. Acest lucru are loc printr-o implicare activă în procesul creativ care este parțial proiectat și construit de participanții înșiși. Ei nu mai sunt voyeuri în spatele ușilor închise, pentru că se deplasează spre centrul evenimentelor: sunt prezenți fizic, mișcându-se în același spațiu cu spectacolul și uneori literalmente înconjurați de interpreți.

Această viziune a artelor performative schimbă rolul artistului în raport cu societatea. Artistul nu mai este doar cineva care aduce în discuție problemele societății. Artistul devine o parte activă a societății, iar rolul său este să ofere soluții sau cel puțin să stabilească condiții în care atât problemele cât și soluțiile vor fi mai ușor de articulat. Artistul acționează ca un facilitator care creează situații în care publicul se poate exprima (într-un mod intim sau public).

După cum ar spune unul dintre fondatorii Ljud, regizorul și interpretul de teatru Jaša Jenull[29], ”potențialul artei de stradă nu este să pună o oglindă publicului

[29] Jaša Jenull este absolvent al Academiei de Teatru, Radio, Film și Televiziune din Ljubljana și a fost unul dintre membrii cheie al colectivului Ljud între 2006 și 2015. Astăzi este directorul artistic al Colectivului Mâna a Treia, care se concentrează pe evenimente de artă interactivă în spații publice. Citat din memorie.

Precum făceau Cehov și contemporanii săi și nici să pună un ciocan în mâinile publicului, cum și-a imaginat Brecht; în primul și în primul rând este să ofere spectatorilor un megafon, astfel încât să se poată exprima. ”

Îmi imaginez că viitorul rol al artistului și al instituțiilor artistice va consta în stabilirea ”spațiilor sau zonelor prin care o persoană va intra ca străin și va ieși ca prieten.”

Când creez un mediu care să permită experiențe în afara razei normalității, întâlniri în afara convențiilor obișnuite, în afara rolurilor sociale și așteptărilor, îmi imaginez că arta va transcende cătușele consumerismului. Artiștii își vor vedea publicul ca parteneri, produsele artistice ca experiențe, vor vedea prețurile în termeni de barter, vor considera spațiul ca mediu înconjurător și promovarea ca angajament. Gândirea în categorii precum ”ei”, ”pentru ei” și ”de către noi” va fi înlocuită de gândirea în termeni de ”noi” și ”împreună”.

Nicăieri nu am văzut acest potențial al artei de a transforma audiența în partenerul artistului, mai degrabă decât un consumator al operei sale de artă, a fi mai mare decât în teatrul de stradă.

---

[30] Citat din memorie din prelegerea lui Ben Walmsley la BE SpecACTive! conferință la Barcelona în 2016. Ben Walmsley, PhD, este lector și cercetător la Universitatea din Leeds în domenii legate de managementul și marketing-ul artei, cercetare publicului și politici culturale.

În teatrul de stradă, artistul nu vinde bilete, ci mobilizează spectatorul pentru a i se alătura și a-l însoți într-o experiență împărtășită. În cele mai multe cazuri, autorul și interpretul sunt de fapt una și aceeași persoană care se adresează direct trecătorilor pentru a aduna o audiență, fără asistența unor intermediari, cum ar fi un departament de PR, mass-media sau un manager. (Cu excepția festivalurilor de stradă, dar acesta este un subiect pentru o altă carte).

Strada nu este, nu a fost și niciodată nu va fi rezervată elitelor. Ea aparține tuturor; este un punct de întâlnire în care se strâng oameni din toate mediile. Prin urmare, arta într-un spațiu public poate ajunge la toată lumea, inclusiv la persoanele care nu vizitează niciodată instituțiile culturale – și există multe.

Pe lângă accesibilitate și capacitatea de a contopi spectatori diferiți într-un public unificat, există un al treilea aspect în ceea ce privește arta în spațiile publice care mi se pare și mai interesant. Este elementul surprizei. Parcurgând linia fină dintre viața de zi cu zi și artă, realitate și ficțiune, ceea ce este serios și ceea ce este doar o glumă. Teatrul de stradă are capacitatea de a ne surprinde acolo unde ne așteptăm cel mai puțin, determinând răspunsurile cele mai autentice: uimirea față de frumusețe, emoția în raport cu contactul uman, entuziasmul asupra unei abilități, toate nemijlocite de gândirea conceptuală.

Oricât de simplu ar suna toate aceste lucruri, există o condiție prealabilă pentru ca totul să se realizeze: este nevoie de o schimbare profundă a concentrării, de la urmarea unui plan pre-pregătit la acționarea în moment, de la rezultat la proces, de la individ la comunitate. Această schimbare necesită ca atât artistul cât și spectatorul să sufere o ”transformare personală”. Dând la o parte controlul, permițând lucrurilor să-și urmeze cursul, acționând pe impuls, punându-l pe celălalt înaintea ta, rămânând deschiși la ceva ce ne depășește. Toate acestea sunt contrare așteptărilor societății despre cum ar trebui să trăim și cum ar trebui să

știm întotdeauna ce dorim, unde ne îndreptăm și ce trebuie să facem pentru a ne atinge obiectivele. Așa cum ar spune Sonja Vilč: ”atunci când ne imaginăm că un grup de indivizi (un colectiv), doar reacționează și interacționează unul cu celălalt, fără un plan și fără a avea chiar nevoie de un plan, nu este altceva decât șoc cultural ”, care invocă frici legate de un viitor necunoscut și frustrări, deoarece nimeni nu este în măsură să controleze rezultatul final.

La fel ca un om de știință care încearcă să stabilească un mediu controlat în care un experiment poate fi reprodus până la ultimul detaliu, s-ar putea spune că teatrul dramatic convențional încearcă să pună la dispoziție un spectacol care poate fi repetat cât se poate de constant după noaptea de deschidere. Rolurile fixate, liniile și punerea în scenă, chiar și durata pauzelor dintre cuvintele și gesturile individuale (micro-mizanscena), totul ar trebui să fie cât mai predeterminat și cât mai reproductibil posibil. În astfel de circumstanțe, preocupările cu privire la oricare dintre riscurile de mai sus devin redundante. Cu toate acestea, rutina de a repeta din nou și din nou ceva care a fost creat odată din nimic ar putea să priveze spectacolul de autenticitate și să ucidă bucuria de a juca.

Sunt copleșită de un val de entuziasm jucăuș de fiecare dată când îmi croiesc drumul spre un oraș, o stradă sau un parc unde pot împărtăși ceva care încă nu există, cu străini pe care încă nu i-am cunoscut. Văzând fețele șocate ale trecătorilor sângele începe să-mi circule mult mai rapid: țipetele și chicotirile unei tinere care tocmai a fost surpinsă de un extraterestru roz care pândea după colț, zâmbete ascunse provocate de o licitație publică de vânzare de excremente canine; comentarii zgomotoase necenzurate; urale ale copiilor încântați – totul

---

[31] Sonja Vilč, *Collective Improvisation: From Theatre to Film and Beyond* (Ljubljana: Kolektiv Narobov, Zavod Federacija in Zavod Maska, 2015), pp. 163-164.

mă face să simt că suntem în sfârșit din nou aici cu toții. Pare că zidurile invizibile dintre noi s-au dezintegrat în cele din urmă.

Așadar, înainte să ne despărțim, permite-mi să mă adresez ție o ultima dată și să te invit să te alături unei călătorii. Hai să ieșim din laborator și să ne aventurăm în junglă, echipați cu sfatul celor care au mers înaintea noastră.

Asigură-te că porți pantofi buni!
Și nu uita să-ți iei o gustare!
Bon voyage, prietene!

DESPRE AUTORI

Vida Cerkvenik Bren a absolvit regia de teatru și radio la Academia de Teatru, Radio, Film și Televiziune din Ljubljana. A conceput și a regizat mai multe proiecte independente de teatru, radio, teatru de păpuși și dans contemporan. Înainte de a deveni unul dintre membrii fondatori ai Ljud în 2006, ea a lucrat ca director artistic al teatrului Šentjakobsko din Ljubljana timp de 2 ani. De atunci, a fost co-autor și a co-regizat toate proiectele Ljud, precum și a condus împreună cu alții programului său educațional.

O serie de metode și exerciții prezentate în această carte provin din activitatea ei pedagogică. În ultimii 11 ani, ea a fost unul dintre principalii mentori al proiectului educațional în curs de desfășurare, Laboratorul Ljud. A condus ateliere și "masterclass-uri" în toată Europa și în alte părți ale lumii, în ultimii ani și în cadrul parteneriatului RIOTE.

Samo Oleami este un critic, artist și dramaturg din Slovenia. Domiciliul său original se află în "artele spectacolelor contemporane", dar pe blogul său "Trust me, I'm a critic" scrie despre tot felul de teatru, de la teatru de improvizație, stradal, devised, teatru clasic până la spectacole de dans, live art, intermedia și chiar jocuri de societate.

Robin Klengel lucrează ca antropolog cultural și artist la Viena și Graz (Austria). Scrie lucrări, predă, desenează și realizează filme în domeniul cercetării artistic-științifice a spațiilor urbane și digitale. Este membru al consiliului de administrație al Forum Stadtpark și al colectivului (de zine) Tortuga. Ca parte a colectivului LJUD, activează ca antropolog, scriitor, interpret și, cel mai recent, ca ilustrator.

DESPRE LJUD

Ljud este un colectiv internațional de interpreți, regizori, artiști vizuali și antropologi, cu sediul în Ljubljana (Slovenia), care explorează posibilitățile de exprimare artistică în spațiile publice. De la formarea sa în 2006, Ljud a creat diverse spectacole interactive și proiecte site-specific: de la piese de radio în direct și filme mute la săli de așteptare interactive în spitale și liturghii alternative de Crăciun. Colectivul a vizitat lumea cu proiectele sale *The Invasion* și *Streetwalker, galerie ready-made în aer liber*, cu care au participat la peste 100 de festivaluri din peste 30 de țări. Obiectivul principal al Ljud constă în dezvoltarea unei relații de reciprocitate cu publicul său, încurajând spectatorii să devină co-creatori al teatrului ca joc, ritual și eveniment social.

DESPRE RIOTE

Să ne mutăm în stradă a apărut ca parte a proiectului RIOTE2 care implică șapte parteneri europeni. Finanțat de Erasmus +, proiectul reunește grupuri și companii de teatru în aer liber într-un program de împărtășire a competențelor și se concentrează pe dezvoltarea unor rețele de turnee în mediul rural. Partenerii sunt Broken Spectacles / Dartington Arts (UK), Asociația Control Studio (HU), Kud Ljud (SI), Shoshin Theatre (RO), Teatro Tascabile Di Bergamo (IT), Take Art (Marea Britanie) și Utca-Szak (HU)). Accesați www.riote.org pentru mai multe informații și documente utile, inclusiv "*Să ne mutăm în stradă*" (disponibil și în maghiară, italiană, română și slovenă), *Manualul de Rural Touring* și link-uri către filmele documentare RIOTE2.

Să ne mutăm în stradă
Un ghid personal către un teatru interactiv în aer liber
(Titlul original: Why Don't We Do It in the Road
A Personal Guide to Outdoor Interactive Theatre)

de Vida Cerkvenik Bren

Capitolul 3 co-scris cu Samo Oleami
Ilustrații de Robin Klengel
Editat de Jurij Bobič
Design de Katarina Zalar
Traducere și corectură de Sunčan Stone și Živa Petkovšek
Traducerea în română de Csongor Köllő

Publicat de Kulturno umetniško društvo Ljud, Ljubljana

Copie gratuită

Ljubljana 2019

Cofinanțat prin programul Erasmus+ al Uniunii Europene

RURAL INCLUSIVE OUTDOOR THEATRE EDUCATION

Sprijinul acordat de Comisia Europeană pentru elaborarea acestei publicații nu constituie o aprobare a conținutului, care reflectă doar opiniile autorilor, iar Comisia nu poate fi trasă la răspundere pentru orice utilizare a informațiilor conținute în aceasta.