

Gina ȘERBĂNESCU

ESEURI

Dansul în teatrul lumii de azi

„O, suflete al meu, te-am învățat să spui oricărui «astăzi»
cum spui «odată» sau «odinioară», și peste orice Aici și
Dincolo și Acolo să treci dansând.”

(Friedrich Nietzsche, *Așa grăit-a Zarathustra*)

Titlul și motoul acestui studiu ar putea lesne induce cititorului ideea că este vorba de o lucrare cu tentă poetică, emițând, poate, pretenții de speculație metafizică pe marginea unui subiect despre care se poate vorbi cu ușurință în termeni de gust. Îmi asum încă de la început acest risc și va deveni clar pe parcurs că în titlu este cuprinsă fără echivoc esența a ceea ce vreau să transmit, iar crezul lui Nietzsche este mai important decât ne-am putea imagina pentru acest demers, care își propune să lămurească *funcția dansului în ceea ce numim teatrul lumii de azi*. Această funcție ar fi, pe de o parte, încercarea de a recupera unitatea primordială a artelor, pe de alta, de a reda trupului funcția de instanțiator al unor mesaje autentice. Nu trebuie să se înțeleagă din aceste considerații că dansatorii sau coregrafii creează cu intenția vădită și conștientă de a împlini această dublă funcție. Mulți creatori din sfera acestei arte ar putea declara că dansul nu trebuie supus unor astfel de analize, că el trebuie privit pur și simplu *ca dans*, fără pretenția de a filosofa pe marginea creațiilor coregrafice, alții ar putea spune că au un mesaj care trebuie receptat exclusiv în funcție de intenția creatorului sau de calitatea publicului-țintă. Pe de altă parte, spectatorul care se duce să vadă un spectacol de dans poate avea rațiuni estetice sau personale, fără a se interoga care ar fi rolul *real* al dansului. Dubla funcție pe care o menționam devine clară doar atunci când atât planul creatorului cât și al receptorului sunt privite dintr-o perspectivă pe care îndrăznesc să o numesc filosofică, în sensul de metafizică al termenului, adică prin prisma unei abordări *principiale* a dansului, iar demersul nostru poate fi inițiat numai în urma unei înțelegeri din perspectivă antropologică a semnificației trupului uman în acest „teatru al lumii de azi”.

Știm bine că un termen prea mult folosit devine nefertil în plan axiologic, el nu mai transmite cu acuratețe mesajul dorit. S-a spus prea des că lumea este un teatru, că toți suntem actori, cuvântul lui Shakespeare s-a răspândit prea mult și prea netransfigurat „în cetate”, ca să mai poată transmite cu aceeași forță ca la origini adevărul închis în el. Și totuși, este științific demonstrat că, din punct de vedere psihologic, statusul social al omului se discută în termeni de mască. Depinde de ceea ce e dincolo de mască ce configurație va avea aceasta. Lumea este, fără îndoială, o uriașă colecție de măști aflate în toate raporturile logice posibile. Și vine, desigur, întrebarea: ce are dansul de-a face cu asta? Privind puțin la colecția de măști și, mai ales, la spiritul care le configurează într-un sistem mai mult sau mai puțin detectabil, vom înțelege care e răspunsul. Pentru a păstra onestitatea acestui discurs, trebuie dată o definiție cât mai corectă dansului, definiție din care va lipsi, aparent paradoxal, cuvântul-cheie al acestei

forme de artă: mișcarea. Înțelegem prin dans *forma de artă în care un mesaj este întrupat, incarnat*, în sensul cel mai propriu cu putință. Cuvântul-cheie este, așadar, *trup*. Funcția dansului în teatrul lumii de azi este inevitabil legată de abordarea culturală a trupului, pentru că trebuie să fim de acord cu antropologul David Le Breton, conform căruia trupul nu este o entitate în sine, ruptă de orice context, ci este un construct totalmente social, a cărui percepere este dată inevitabil de imaginarul societății în cauză. Modul în care ne raportăm la propriul trup poate da seama de autenticitatea sau, după caz, de alienarea noastră, iar dansul este, probabil, singura artă, sau mai mult decât atât (mai ales în condițiile în care suntem într-un pericol din ce în ce mai mare de a pierde contactul cu mesajul despre întrupare al creștinismului original), singura cale prin care omul contemporan poate să realizeze o integrare a sinelui său sfâșiat în virtutea unei concepții care se originează în viziunea modernă despre trup. Pentru a sesiza atât pericolul cât și salvarea, trebuie să subliniem importanța conceptului de dans în istoria gândirii, chiar dacă în anumite cercuri academice i s-ar putea aduce dansului acuzația că este un concept accidental. Fie-ne permis să afirmăm că accidentul rupt complet de esență este un nonsens, așadar prefer să aleg acest mod umil de a ajunge, pe linia accidentalității, la esență, mai ales dacă luăm în calcul următoarea succesiune temporală, care trebuie să fie menționată spre a fi limpede importanța dansului pentru accederea reală la ceea ce suntem într-un azi cât se poate de dinamic: o abordare principială a dansului devine posibilă o dată cu afirmarea conceptului de armonie în filosofia pitagoreică, aflat în strânsă legătură cu conceptul de ritm. Platon va aduce o perspectivă pedagogică și etică asupra celor două și va afirma că doar omul e capabil să le perceapă, căci numai lui „i s-au dat zeli înșiși drept tovarăși de dans” (*Legile*, 653e). În filosofia medievală se va impune teoria ritmurilor a Sfântului Augustin. Prin diferențierea ritmurilor percepției, memoriei, acțiunii și intelectului (acesta din urmă fiind cel mai important), Sf. Augustin va elabora teoria psihologică a cărei principală trăsătură va consta în faptul că omul posedă un ritm nativ. Se poate afirma că omul, prin ritmul său înăscut, trăind într-un univers caracterizat de armonie, este protagonistul unui dans cosmic, ritmurile lăuntrice fiind în permanentă consonanță cu cele ale întregii creații. Friedrich Nietzsche va acorda dansului o importanță pe care nu o mai avusese până atunci. Acest concept va ocupa un loc central atât în *Nașterea tragediei*, cât și în *Așa grăit-a Zarathustra*. Prin dans, în cadrul artei dionisiace, omul va depăși mersul ca dezvoltare rudimentară a staticii individuale și se va asigura, astfel, neantizarea principiului individuației din om. Nu putem să nu sesizăm asemănarea dintre viziunea lui Nietzsche și concepția indiană asupra dansului. Prin dans, omul dionisiac se identifica într-un final cu sufletul lumii, se elibera de dominația principiului individuației. Intenționalitatea dansului indian o constituie, de asemenea, pierderea eului. Dansul dionisiac duce la identificarea cu universalitatea originală prin transcenderea eului, iar dansul lui Shiva (în aspectul său distrugător), în forma sa de Dansator Cosmic, nimicește individualitatea și asigură adoratorului său unirea cu Absolutul. Sinteza realizată în tragedie, concilierea lui Apollo cu Dionysos este imaginea în oglindă a cuplului Shiva-Vishnu. În ambele situații, grație funcției dansului, adoratorul accede la o nouă treaptă, pe care contrariile se armonizează. În *Așa grăit-a Zarathustra*, dansul este înfățișat ca mod de expresie ce restaurează demnitatea trupului, prin manifestarea plenară a forțelor vieții. În gândirea

fenomenologică actuală dansul este privit prin prisma conceptului de intenționalitate, așa cum a fost el impus de Maurice Merleau-Ponty. Din perspectivă fenomenologică, dansul va fi o cale de cucerire a autenticității (sunt relevante în acest sens studiile fenomenologului american David Michael Levin), de depășire a dualității subiect-obiect, dansatorul devenind astfel locul privilegiat de survenire a ființei.

Urmărind cele mai importante viziuni asupra dansului în istoria gândirii sau a spiritualității în general, este limpede că dansul are o funcție unificatoare, reintegratoare, de reinstaurare a unei unități pierdute, fără de care omul rămâne departe de a fi în contact cu el însuși. Această funcție a dansului este mai limpede ca oricând azi, când se accentuează clivajul între om și trupul său. Despărțirea, la nivel de mentalitate, a omului de trupul său începe în perioada modernității filosofice o dată cu viziunea lui René Descartes asupra trupului ca „rest” al ființei umane, opus rațiunii de sorginte divină.

„Între secolele XVI și XVIII, se naște omul modernității. Un om despărțit de el însuși (aici sub auspiciile clivajului dintre corp și om), despărțit de ceilalți [...] și despărțit de cosmos [...]. De acum înainte, corpul nu mai pledează decât pentru el însuși, rupt de restul universului, își găsește țelul în sine, nu mai este ecoul unui univers umanizat”.¹

Fie că omul consideră că este „căzut” într-un corp opus esenței sale, fie că se consideră, așa cum se poate lesne observa în contemporaneitate, o extensie a propriului trup, dualismul este la fel de radical și afectează la fel de mult autenticitatea individului. Revenind la definiția dată dansului, funcția acestei arte ar fi aceea de a restaura demnitatea trupului. Dansatorul nu este posesorul unui trup care vine în fața spectatorului să interpreteze ceva. Dansatorul este întruparea unui mesaj, el primește un discurs în trupul său, un discurs pe care îl oferă celorlalți într-o înțelegere care transcende perimetrul cuvintelor, devenit inadecvat exprimării mesajului respectiv.

Înțelegerea existenței dansatorului în această accepție poate conduce la o modificare de viziune asupra trupului, care este văzut, de această dată, ca loc de deschidere a unor mesaje esențiale, ca și concretizare a indicibilului, ca manifestare a lui *kinesis* în virtutea lui *metakinesis*² (mișcare efectuată în virtutea unui mesaj aflat dincolo de perimetrul mișcării), în sensul menționat de John Martin. Dansatorul este înfăptuitorul unui paradox, prin aducerea în concret a ceea ce nu poate fi văzut, primind în trupul său, în cel mai vădit concret, ceea ce nu poate fi rostit, sau chiar dacă poate fi rostit, discursul coregrafic se dovedește mai adecvat mesajului. Cu această formă de abordare a dansului ne aflăm, credem, foarte aproape de recuperarea sensului întrupării în creștinismului original, sens ocultat din ce în ce mai mult în „teatrul lumii de azi” prin dualismul care fie blamează, fie exagerează funcția trupului, făcând din om, după caz, prizonierul sau simpla extensie a trupului său sau, și mai grav, trupul său este cel mai de preț obiect într-o societate consumeristă, în care totul se vinde, în care corpul aparent eliberat devine centrul atenției, subiectul unui imperativ erotic: „trebuie ca individul să se considere pe sine cel mai frumos dintre obiecte, cel mai prețios material de schimb, pentru ca un proces economic de rentabilizare să se poată institui la nivelul corpului deconstruit”.³ După ce a fost privit ca o extensie inutilă a sufletului, după ce raportul s-a răsturnat și a luat locul sufletului în ierarhia valorilor, corpul uman riscă să fie supus, în cadrul societății de consum, unei priviri, deși atente și exclusiviste, fundamental dezumanizate.

Ar trebui menționat, poate, rolul dansului în chiar sânul artei teatrale, ar trebui poate detectat ce a dus la apariția fenomenului teatru-dans, în care e limpede că dansul funcționează ca un fel de *anima mundi*, potențând mesajul cuvântului. Grotowski a fost acela care a înțeles că era nevoie de un salt în originar pentru o recosmizare a artei teatrale, prin reinventarea mișcării. Așa cum remarca George Banu, „Grotowski a făcut dintotdeauna din concret temelia indispensabilă a spiritului, de care avea atâta nevoie. Grotowski nu a fost omul abstracțiunilor vagi. În teatru sau dincolo de teatru, a căutat mereu suportul lor fizic, *întrădăcinarea lor în corp*”⁴. Pina Bausch va desăvârși ceea ce inițiasse Grotowski, impunând fenomenul teatru-dans ca pe o paradigmă artistică a contemporaneității, în care corpul nu este privit ca un mijloc de expresie printre altele, ci tocmai ca cel ce se află „*la originea tuturor celorlalte*”⁵.

De ce are teatrul atâta nevoie de dans, de ce rostirea actorilor este revalorizată prin intermediul dansatorilor care contrapunțează verbalizarea histrionică prin tăcerea lor, care nu este altceva decât o formă de discurs esențializat și esențializant tocmai prin aceea că depășește forme tradiționale de dualitate și anulează clivaje impuse cultural? Dar se evidențiază mai ales o întrebare: cum se manifestă fenomenul teatru-dans în spațiul cultural românesc și, mai ales, de ce este vremea lui *acum*, mai mult ca oricând? Să fie vorba de o soluție la o criză a verbalizării în teatru sau pur și simplu în teatrul lumii noastre de azi? Acestea rămân întrebări deschise la care s-ar putea răspunde, eventual, într-un studiu viitor.

NOTE: ¹ David Le Breton, *Antropologia corpului și modernitatea*, Editura Amarcord, Timișoara, 2002, trad. Doina Lincu.

² John Martin, *La Danse Moderne*, Actes Sud, 1991.

³ Jean Baudrillard, *Societatea de consum. Mituri și structuri*, trad. Alexandru Matei, Editura comunicare.ro, București, 2005.

⁴ George Banu, *Ultimul sfert de secol teatral*, trad. Delia Voicu, Editura Paralela 45, București, 2003.

⁵ Marcelle Michel, Isabelle Ginot, *Pina Bausch ou la mise en scène de la perte* în *La Danse de XXe Siècle*.

Cristina MODREANU

Din „buticul” lui Afrim

Nu mai e un secret pentru nimeni că spectacolele lui Radu Afrim aruncă realitatea în aer, prelungind-o în vis, în imaginar. Procedeu tipic suprealismului. Ca într-o explozie, schije se înfig te miri unde, atingând întotdeauna, în puncte și cu efecte dintre cele mai neașteptate, publicul, indiferent cât de neomogen ar fi el.

O simfonie a superficialității

Ce mi se pare încă și mai interesant este felul în care se conturează în spectacolele purtând semnătura acestui regizor un imaginar puternic amprentat de autor. Coordonatele sale ar fi construcția fragmentară, un tip de dinamică specifică videoclipului (prin urmare accesibil fanilor MTV, parte din „publicul-țintă” al spectacolelor lui Afrim), dar și, poate în primul rând,