

## TEATRUL-DANS UN GEN PUR SAU UN HIBRID?

*Apariția, în peisajul teatral românesc, a unor spectacole ce sintetizează mijloacele de expresie artistică proprii unor genuri diferite – teatru, dans, muzică –, spectacole definite prin sintagma teatru-dans, impune clarificarea unor criterii care să-i poată satisface, măcar din punct de vedere teoretic, atât pe creatori cât și pe critici și spectatori.*

*Această anchetă încearcă să stabilească, pe cât posibil, numitori comuni, puncte de interferență între opiniile celor doi poli ai spectacolului: creatorul și receptorul. Doar ei sunt cei care pot da răspunsul la întrebarea: teatrul-dans este un gen de spectacol pur sau un hibrid?*

- 1. Ce înțelegeți prin sintagma „teatru-dans”?**
- 2. Pentru astfel de spectacole preferați să lucrați cu actori sau cu dansatori?**
- 3. Credeți că publicul românesc este receptiv la această formă de spectacol?**
- 4. Sunteți mulțumit de ecoul spectacolelor de teatru-dans în critica de specialitate?**

Imagine din Casa Bernardei Alba după Federico Garcia Lorca, în coregrafia lui Ioan Tugearu (Compania de balet „Oleg Danovski” din Constanța)



## IOAN TUGEARU, coregraf

1. În urmă cu mai bine de douăzeci și cinci de ani, marele coregraf Maurice Béjart înființa pe lângă compania sa, „Baletul Secolului XX”, școala **Mudra** – instituție de învățământ care avea drept scop pregătirea unui **dansator total**. Cel care studia în această școală trebuia să învețe – în egală măsură – dansul, actoria, muzica (să cânte la un instrument), precum și să urmeze studii teoretice raportate la fiecare dintre aceste discipline. Béjart avea un exemplu demn de studiat, acela al teatrului japonez Nō, în care artistul era un profund cunoscător al tuturor posibilităților de exprimare scenică. Acești elevi – viitori artiști care vor construi spectacolul total – aveau șansa să studieze, în afara Teatrului Nō, și diferitele stiluri de interpretare ce stau la baza teatrului european sau american, gestul indian și bogatul univers sonor oferit de muzică.

În ceea ce mă privește, trebuie să precizez, totuși, că nu am nici o clipă teama că vreuna dintre aceste arte, luate separat, nu poate da naștere unor mari spectacole – ca și până acum.

Actorul total este o **necesitate** a creatorului, regizor sau coregraf, acesta dorind să aibă în față acest „aluat bine dospit”, pentru a-și construi spectacolul fără să aibă probleme de genul: „Vai, e un bun dansator, dar nu știe să scoată o vorbă, un țipăt, un șuierat!” sau „Este un bun actor, dar se mișcă îngrozitor și nu cântă nici măcar o notă”. Ei da, un artist total este dorit de orice regizor sau coregraf.

2. Sunt coregraf – deci obișnuit să lucrez cu dansatori –, dar îmi este egal pe cine am în față. Atunci când construiesc un spectacol, importante mi se par a fi două lucruri: 1. ce vreau să fac; 2. cât de bine pregătit este cel cu care lucrez.

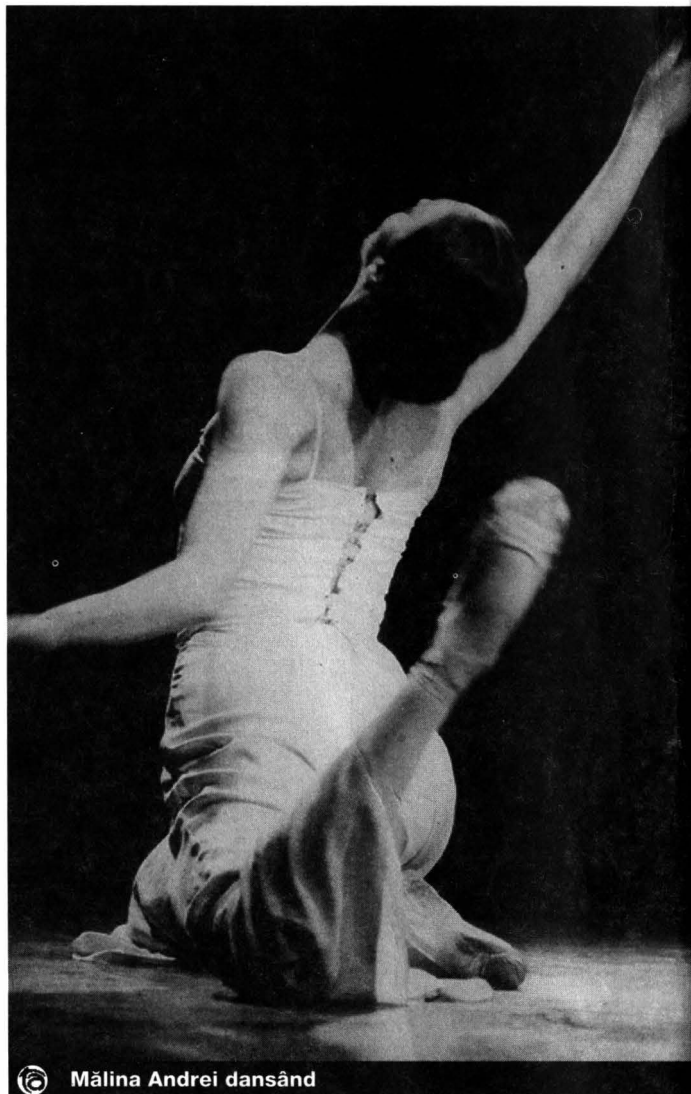
3. Publicul nostru este nu numai receptiv, ci și dornic de astfel de spectacole. Coregrafii din România, chiar cei făcând parte din generații diferite, au creat în acest gen; fiecare în stil propriu. Așadar, publicul este pregătit. Acum importantă este o mai amplă și permanentă desfășurare a acestui gen de spectacol.

4. Criticii de balet de la noi au punctat orice apariție valoroasă în domeniul artei dansului, inclusiv în genul de teatru-dans. Datori au rămas criticii teatrali, care ar trebui să abordeze și **teatrul-dans**, cu condiția să aibă nu numai o suficientă deschidere către arta dansului, dar și cunoștințele necesare.

## MĂLINA ANDREI, coregraf

1. Nu cred într-o definiție, într-o „particularizare” a noțiunii de teatru-dans. Cred în ideea de spectacol! Că este vorba despre cuvânt, că este vorba despre muzică ori mișcare, eu creditez doar ideea de spectacol, cu legile sale proprii, inalterabile. Această formă de spectacol bazată pe gest a fost prezentă dintotdeauna, poate chiar înainte de exigența cuvântului, dar esențială rămâne ideea, în orice chip exprimată.

2. Am preferat să lucrez cu actori. Personal, cred că dansatorii sunt ușor manierizați; actorii, însă, neobișnuiți întru totul să se exprime prin dans, sunt mai proaspeți, mai „vii”, receptează mult mai corect propunerile coregrafului. (Sigur că dacă reușești să aduci un balerin la situația de a nu mai ști nimic despre dans, despre mișcare, poți să-l îndrepti cu ușurință către ceea ce dorești!) Pe de altă parte, cu



© Mălina Andrei dansând

actorii trebuie să ai neapărat timp de pregătire înainte de realizarea propriu-zisă a spectacolului, pentru că ei nu au făcut suficient de multă mișcare în școală. Pe urmă, ei trebuie să învețe să se exprime cu ajutorul gestului, și nu neapărat să danseze. Coregraful împlinește, în acest fel, gândul regizorului, care, firește, rămâne orchestratorul întregului demers.

3. Publicul românesc nu este educat pentru asemenea gen, dar cred că-l dorește profund; dovadă – deschiderea cu care vine la aceste spectacole.

4. Nu sunt mulțumită pentru că mai mult se pun întrebări de felul „Bine, dar ce este teatrul-dans? Cui folosește? S-a tot făcut în străinătate, de ce să mai apară și la noi?” Eu cred că trebuie să traversăm această experiență și abia pe urmă s-o judecăm. Sigur că nu poate deveni definitivă, cum nimic nu rămâne împietrit pentru totdeauna. Sigur că e bine să ne sincronizăm mereu cu ceea ce se întâmplă acum în străinătate, dar nu cred că ne-ar fi de vreun folos să sărim etape importante. Consider că orice experiment trăit trebuie să-l trecem și prin noi și abia pe urmă putem să-l negăm ori să-l acceptăm. Putem veni și cu alte propuneri, dar nelăsând nimic la o parte! Trecând totul prin noi!

## RĂZVAN MAZILU, coregraf

1 și 3. Deși la noi este privit ca un experiment, teatrul-dans este o formă de spectacol de sine-stătătoare. Mai mult decât atât, cred că teatrul-dans – sau ceea ce astăzi e denumit așa – este reîntoarcerea și redimensionarea unei forme de expresie artistică ce a existat dintotdeauna. Ritualurile șamanice din perioada arhaică a istoriei omenirii porneau de la aceeași îmbinare a cuvântului cu gestul dansat. La fel, spectacolele din India sau China antică, până la rafinata simbioză existentă în Teatrul Nô – toate se bazuau pe aceleași coordonate.

Acest gen nu pornește de la o formulă care încearcă doar să împletească în mod armonios două arte aparte. Creatorul de teatru-dans își poate exprima ideile printr-un univers polisemantic foarte concis, care solicită întâi mintea și apoi inima spectatorului. La rândul său, spectatorul își poate regăsi mai ușor sensibilitatea în forța acestei conciziuni, construită după propriile sale reguli, dintre care cea mai importantă este aceea de a crea emoție, fior artistic. Poate și pentru că „timpul nu mai are răbdare cu noi”, spectatorul modern dorește să „citească” pagini întregi de text concentrate în mișcare, gest, dans, are nevoie să i se explice subtextul sau metafora prin aceleași mijloace.

Pentru mine, faptul că publicul românesc dorește să participe la această experiență este confirmat de realitatea că, la spectacolele pe care le-am realizat, sala a fost întotdeauna plină.

2. În funcție de cerințele demersului artistic, se poate colabora și cu actori, și cu dansatori. Din punctul de vedere al coregrafului, lucrul cu actorii este mai ofertant – și deopotrivă fascinant. Cu actorii poți decoperi o nouă estetică a mișcării dansante, a plasticității corporale. Mișcarea lor are un farmec frust și firesc, tocmai pentru că vine dintr-o profundă necesitate de exprimare în acest fel. Cu actorii se poate comunica la alte niveluri artistice, pentru că nu sunt închistați în canoane de mișcare, nu au prejudecăți în acest

sens, nu se feresc ca mișcarea corpului lor să capete – de exemplu – o expresie grotescă.

Am stat însă de vorbă cu câțiva colegi de la Operă, dansatori de balet clasic, și am avut surpriza să constat că sunt deosebit de deschiși spre o astfel de experiență. Însuși Barișnikov, cel mai mare dansator al lumii, a încercat și această formă de spectacol. Într-adevăr, avem câțiva artiști printre soliștii de la Operă, iar artiștii adevărați au fost întotdeauna dornici să-și îmbogățească mijloacele de exprimare.

4. Din păcate, dezinteresul nu vine din partea criticilor de dans – atâția câți sunt –, ci din partea criticilor de teatru, mult mai numeroși. Dar, atunci când sunt aduși „cu forța” la acest gen de spectacol, foarte puțini sunt dispuși să reflecteze cu adevărat.

E drept că spectacolele autohtone sunt relativ puține. Dar unul dintre impulsurile creatoare este chiar semnarea acestor evenimente de către cei care confirmă, prin mărturie scrisă, viabilitatea genului.

Scenă din *Vorbește-mi ca ploaia și lasă-mă să te ascult* de Tennessee Williams în regia și coregrafia lui Răzvan Mazilu (Teatrul Odeon)



foto: Mihail E. Cratofil







Pentru a putea accepta genul acesta, trebuie să-ți dezvolți un sistem de criterii, care se formează în urma vizionării a numeroase spectacole de teatru-dans, dans contemporan sau balet. Nu poți emite sentințe sau judecăți de valoare despre originalitatea sau oportunitatea unui asemenea spectacol fără o privire critică globală asupra fenomenului; or, de cele mai multe ori, la noi, această privire se bazează pe câteva spectacole autohtone (mai mult sau mai puțin reușite) și pe lecturi pe marginea unor spectacole realizate de nume sonore din străinătate.

## GELU COLCEAG, regizor

1. Eu cred că sintagma teatru-dans a apărut în urma unor experimente în care cuvântul nu mai putea transmite chiar totul; și atunci s-a apelat la mișcare ca la ceva salvator (concret, la limbajul coregrafic). Acest gen de spectacol s-a născut, de fapt, din necesitatea de a înlocui, în anume momente, mesajul vorbit cu cel gestual, specific dansului. Este părerea mea și motivația principală pentru care am încercat astfel de montări.

Prima a fost **Cartea lui Prospero** după **Furtuna** de Shakespeare, realizată împreună cu Ion Cojar și cu Sergiu Anghel (la TNB) – o producție care s-a bucurat de mare succes în străinătate dar a rămas total neobservată la noi. Am descoperit, însă, cu acel prilej, că mai ales momentele supranaturale ar putea găsi o fericită întru-chipare prin dans. Mai târziu, în **Dragonul** de Șvarț (Teatrul „Ion Creangă”), am rezolvat părțile suprarealiste ale basmului în același fel (de astă dată, cu ajutorul coregrafei Roxana Colceag). Ultimul și cel mai împlinit exemplu (din punctul meu de vedere) îl constituie **Cazul Gavrilescu** după „La țigănci” de Mircea Eliade (Teatrul „Nottara”), în care, din nou, partea fantastică a nuvelei a fost susținută cu mijloace coregrafice.

2. Am lucrat numai cu actori. Nu m-am gândit până acum și la altă posibilitate, dar cred că mi-ar face plăcere să colaborez și cu balerini.

3. Absolut! De altfel, au demonstrat-o toate spectacolele despre care am vorbit. Și mă refer la diverse categorii de public – începând cu cea mai candidă și splendidă, copiii, și terminând cu cea mai snoabă, ori mai rafinată, aceea formată din cititorii lui Mircea Eliade, de pildă. Desigur, cu condiția firească să ajungem până la gradul de inteligență al receptorului, pentru că, din punctul de vedere al domnului Adrian Mihalache, **Cazul Gavrilescu** n-a depășit nivelul modestei corectitudinii. (Vorba dumnealui: metafizica, acolo, a avut doar un iz de romanță!)

4. În principiu, părerile mele despre critica de specialitate sunt destul de

 Tania Filip și Adrian Titieni în **Cazul Gavrilescu** după Mircea Eliade la „Nottara” (regia: Gelu Colceag, coregrafia: Roxana Colceag)

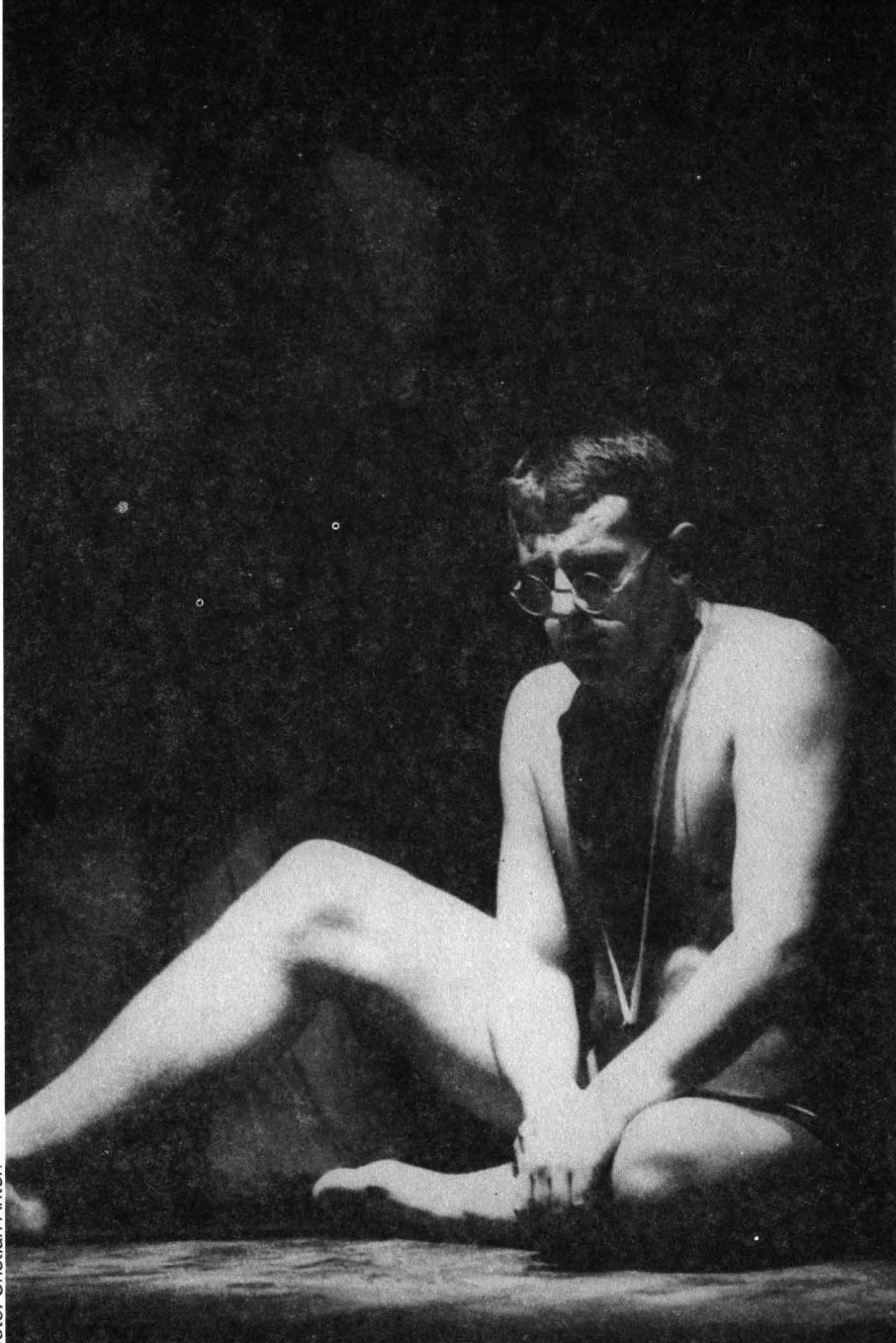


foto: Cristian Anton



amestecate (și asta, mai ales pentru că există puțini profesioniști ai actului critic). Din păcate, de multe ori scriu cronică dramatică niște buni spectatori sau niște indivizi care au dorit să facă teatru și n-au reușit, dintr-un motiv sau altul. Dar nu despre ei vreau să vorbesc, ci despre cei care îngăduie publicarea articolelor acestora în revistele sau ziarele pe care le conduc. Sigur că, în mod normal, toată lumea „se pricepe” la teatru. Toți fac aprecieri, dar numai puțini cunosc fenomenul în profunzime; un fenomen, de altfel, foarte amăgitor, asemeni unei nuci... Poți aluna pe coajă, dar numai câțiva au spart-o pentru a pătrunde în miez...

Întorcându-mă la cei puțini și „aleși”, cred că și ei vin deseori la spectacole încărcăți de prejudecăți – fie că-și doresc să descopere un lucru imaginat deja, fie că sunt legați de interese, de relații, fie, chiar, că nu sunt în stare să crediteze un spectacol al unui regizor aflat, să spunem, la porțile consacării. Din aceste cauze multiple, de cele mai multe ori am rămas în afara jocurilor. Am intrat cu greu în categoria regizorilor și cred că nici acum nu sunt cu totul acceptat, depinde de umorile fiecăruia... Eu n-am făcut nici un fel de înțelegere cu nimeni, n-am invitat croniciari în străinătate cu vreun spectacol al meu (crezând chiar că i-aș putea jigni chemându-i într-un periplu turistic pentru care s-ar fi putut mai apoi achita scriind o cronică elogioasă). Sigur că sunt și altfel de critici și pot da chiar un exemplu: am întâlnit-o, acum o vreme, la un festival de teatru din Egipt (la Cairo) pe doamna Ludmila Patlanjoglu. A fost invitată de către organizatori și n-a venit în cărucia vreunei trupe, astfel încât își putea păstra deplina libertate de a scrie bine sau rău despre orice spectacol.

O altă prejudecată – legată mai puternic de subiectul acestei anchete – este priceperea celui care „emite” judecăți de valoare. Sigur că aceasta se obține prin studiu îndelungat, prin educație... Mai este apoi și o chestiune de gust... Totuși trebuie să ne gândim serios la faptul că a cam trecut vremea criticii impresioniste; avem nevoie de analize pertinente, obiective, profesioniste. Teatrul-dans împletește două arte; cel care scrie despre acest gen trebuie să le cunoască pe amândouă în egală măsură. Or, limbajul gestual este extrem de rafinat, de abstract. trebuie efort pentru a-l cunoaște și înțelege. Altfel, nu vom avea decât cronici superficiale.

## SERGIU ANGHEL, coregraf

O nouă formă de spectacol. Mai corect spus, rezultatul unui dublu efort de adaptare – a unuia la rigorile celuilalt – a doua genuri distincte de spectacol: a teatrului de text și a baletului contemporan. Efortul de adaptare a fiecărui gen are o motivație distinctă și nu se referă – așa cum s-a speculat adesea – la încercarea de a viola „electoratul” celuilalt. De fapt, **teatrul-dans** e o sintagmă derivată din germanul „**Tanztheater**” care, fără să fie o noutate (dansul și teatrul făcând corp comun încă în antica „triuna horeia”) cunoaște o reactualizare în cercetările Pinei Bausch de la Opernhaus din Wuppertal, Germania.

În cele ce urmează, fiind obligați să folosim ambele sintagme, vom acorda sensul unei anume preeminențe plasării anterioare a unui termen al binomului **teatru-dans** sau **dans-teatru**. În ce

privește teatrul, deschiderea către dans vine – în primul rând – dintr-o dorință legitimă de ameliorare a dinamicii spectacolului. În al doilea rând, din perceperea, de către cei mai mulți regizori, a totalei inadecvări a „lungimilor” textelor consacrate la o psihologie a receptării spectacolului tot mai marcată de secvențialitate, decupaj, colaj, încifrare și viteză, induse pe o scară tot mai largă de televiziune; pe de o parte prin însuși stilul ei „excerptor”, „crestomatic”, iar pe de altă parte, prin voga „culture-pub”-ului și a „clip”-ului.

Nu este mai puțin adevărat că fenomenul contaminării reciproce teatru-dans are și cauze interne. Evoluția regiei de teatru de la simpla „punere în scenă” până la spectacolul cu pretenții auctoriale o demonstrează prin prezumțioasele aduceri la zi ale sintagmei prin care regizorul ține să se auto-definească față de preeminența – tabuizată până nu demult – a textului dramatic. Dacă la început se vorbea despre munca regizorului în termeni de „punere în scenă”, „montare”, „direcție scenică” etc., sintagme prin care se acceptă rolul secundar al regizorului față de text, noii termeni prin care regizorul rebel (cenzor de pasaje sau autor de adaptări de texte) vrea să se definească sunt cei de „regie” (termen pe cât de confuz pe atât de misterios, mimând competențe ilimitate), „adaptare după...” (termen prin care regizorul recunoaște tacit că face din text un pretext), totul culminând cu infatuata formulă „un spectacol de...”, în care regizorul nu mai recunoaște nici pretextul, punându-i triumfal pe cap o coroană de hârtie pe care abia dacă se mai poate întrezări „titlul” legitim al piesei și numele autorului uzurpat. Dar această „uzurpare” nu trebuie dramatizată. Istoria este plină de astfel de ignominii necesare. Trebuie văzut aici doar efortul disperat al regizorului de a face pasul uriaș peste prăpastia care-l separă de statutul de autor. Ar fi greșit să credem că toți regizorii nu visează altceva decât să sape la baza soclului pe care s-au cocoșat autorii de texte. Legați de aceștia printr-un ombilic special, funcționând pe un principiu invers celui ce guvernează vasele comunicante, dinamica dintre cele două categorii se poate defini prin următorul raport de inversă proporționalitate: cu cât dramaturgii vor fi mai proști, cu atât regizorii vor deveni mai autori.

În acest punct, contaminarea teatrului cu virusul „terpsichora” nu trebuie înțeleasă ca o slăbire a sistemului imunitar al acestuia, garant – vezi Doamne – al purității genului. Specific oportunistică, specializată în arta coabitării, „regia” a operat mai degrabă o autoexpunere la amintitul factor patogen din rațiuni similare simplei strategii a unei vaccinări. E preferabil să permiți existența amorțită a dansului în corpul încă viguros al teatrului decât să te confrunți mai târziu cu vigoarea unui microb devastator. Este puțin probabil ca „regia” să nu fi simțit forța dansului, cunoscând în primul rând în universalitatea limbajului sau, apoi, în statuarea legitimă auctorială a acestuia și, în fine, în mai marea sa autonomie. Urmând aceste linii de forță, un regizor ca Purcărete pare a-și elabora spectacolele – în ultima vreme – mai degrabă ca un coregraf.

În perspectiva inversă, a contaminării dansului de către teatru, lucrurile nu sunt – așa cum s-ar putea crede – simetrice. Departate de a fi necesar în spectacolul de dans, cuvântul este folosit fie ca simplu capriciu, fie ca „respiro”, fie ca un contrapunct,





© Moment din *Barococco Party*, în regia și coregrafia lui Sergiu Anghel (Teatrul Odeon)



fie ca simplă sonoritate. Altfel spus, în spectacolul de dans, cuvântul nu este decât o altă formă de mișcare...

Autorul spectacolului de dans sau de dans-teatru nu este și nu poate fi un concurent pentru regizorul de teatru sau de teatru-dans. Ceea ce îi separă este statutul de autor al primului față de efortul de a deveni „egal” al celui de al doilea, la care se adaugă structura publicului propriu; „vizat” în cazul spectacolului de teatru și „avizat” în cazul dansului. Un public vizat este cel înspre care se țintește cu armele ideologiei textului. Publicul „avizat” va ținti întotdeauna spațiile libertății de interpretare. Deși ambele categorii de public stau sub semnul lui Hermes, ele se împart, totuși, în negustori și hermeneuți; primii fac comerț cu ideile altora, ceilalți contemplează lumea ideilor.

Regizorul și coregraful sunt despărțiți atât prin vocațiile lor – prima, interpretativă (legată de sens), iar cea de a doua, investigativă (legată de necunoscut) –, cât și prin locuirea a două lumi diferite: a necesității, în cazul regizorului și a libertății, în cazul coregrafului. Vehiculând sensuri, într-un climat al nevoii de sens, deci într-un loc unde sensul – fiind necesar – nu există încă, regizorul umple o necesitate, fapt ce postulează esența lucrului său ca efort de translare. În esență, deci, regizorul este translator, traducător. El facilitează translația necunoscutelor textului prin filtrul unei „cunoscute”, care este cheia sa interpretativă, spre necunoașterea spectatorului, a cărui nevoie imperioasă este aceea de a cunoaște. El relevă un sens al textului de care spectatorul de teatru are nevoie, probabil pentru că nu are acces la el.

Coregraful oferă spectatorului său un spațiu al totalei libertăți interpretative. De la un astfel de spectacol negustorul iese năucit, iar hermeneutul, plin de soluții năucitoare. Spectacolul de dans „separă” publicul, ierarhizându-l (creând, ipso facto, o

emulație între etajele acestuia), în timp ce teatrul îl unește „în cuget și simțiri”.

Dacă dansul zburdă într-adevăr în spațiul libertății, în timp ce teatrul mai are ceva de rezolvat în cel al necesităților, sintagma **teatru-dans** (dacă ar fi să jur pe moaștele lui Lenin) ar fi definibilă aidoma libertății: ca înțelegere a necesității. Sintagma **dans-teatru**, judecată în funcție de aceiași parametri, s-ar defini, însă, ca necesitate a libertății de înțelegere.

#### **Anchetă realizată de CARMEN STANCIU și MARIA LAIU**

*Teatrul-dans este încă, pentru noi, un gen insolit de spectacol. Dacă în străinătate numeroasele reprezentații de acest tip au cristalizat un concept și o formă clare deopotrivă pentru creatori și pentru receptori, așa încât teatrul-dans nu poate fi confundat nici cu baletul, nici cu musicalul, nici cu spectacolul teatral împănat cu momente coregrafice, autorii români sunt încă – după cum se poate vedea din majoritatea răspunsurilor – în căutarea unei definiții, fie și aproximative, a obiectului muncii lor. Acești autori provin, în majoritate covârșitoare, din rândul coregrafilor (așa cum, de fapt, și teatrul-dans s-a născut din căutările baletului modern); unicul reprezentant al breslei teatrale pare mai preocupat să dea lecții de meserie criticilor decât să reflecteze matur asupra genului pe care socotește că-l practică. Desigur, specializarea cronicarilor și în acest tip de spectacol, aflat la granița dintre două arte, e necesară. Ea nu poate avea însă loc decât prin contactul nemijlocit cu o ofertă concretă adecvată. În așteptarea ei, întrebarea din titlul anchetei rămâne, deocamdată, deschisă.*

(A. G.)