

# TEATRUL-DANS

## UN GEN PUR SAU UN HIBRID? (2)

În numărul 12/1997 al revistei, am inițiat o anchetă cu titlul de mai sus. Dacă pentru început am acordat înțâietate creatorilor, imparțialitatea – „ideal” al oricărui act critic – ne obligă să dăm cuvântul și celor care „imortalizează pentru posteritate și istorie” orice act cultural: criticii de specialitate.

1. Ce înțelegeți prin sintagma teatru-dans?
2. Credeți că în peisajul teatrului românesc există spectacole ce se încadrează în acest gen?
3. Este publicul românesc interesat de această formă de spectacol?
4. Menționați câteva criterii de apreciere a unui spectacol de teatru-dans.

### FLORICA ICHIM

1. Impresia mea este că e o sintagmă care **acum** își împlinește toate sensurile. Formula teatru-dans, apărută doar de câteva decenii, își mai „dibuie” conținutul încă, născută fiind - cred eu - din dubla nevoie a unor balerini și coregrafi de a spune mult mai mult decât poate grăi trupul lor, și din nevoia de cuvânt dar și din elanul novator, din senzația aceea ciudată pe care mulți creatori o încearcă, la acest sfârșit de mileniu, că totul a fost spus și făcut și că doar dărâmand bariere și prejudecăți se mai poate face și spune ceva nou.

2. Din ceea ce am văzut până acum, consider că doar spectacolele încercate și, uneori, izbutite de tânărul Răzvan Mazilu corespund genului.

3. Orice formă nouă trebuie să întâmpine rezistențe venite din prejudecăți vechi. În această fază embrionară - la noi - rămâne de văzut dacă publicul va fi cucerit. Deocamdată, teatrul-dans îi interesează mai mult pe profesioniștii celor două arte.

4. Evident, funcționează aceleași criterii esențiale ca pentru orice altă formă de manifestare scenică.

### LUDMILA PATLANJOGLU

1. Sintagma teatru-dans definește, poate, cel mai bine acel sincretism scenic în care cuvântul se „corporalizează”, iar mișcarea se „verbalizează”.

Această formă de reprezentare „de frontieră” este rezultatul căutărilor unor creatori atât din sfera teatrului cât și din cea a dansului. Două exemple ilustre din străinătate: Robert Wilson și Pina Bausch; iar de la noi, Andrei Șerban, Cătălina Buzoianu, Mihai Măniușiu, Gelu Colceag, Beatrice Bleonț, Dan Victor, dar și Sergiu Anghel, Răzvan Mazilu, Ioan Tugearu, Raluca Ianegic, Mălina Andrei sau Varvara Ștefănescu.

Dincolo de căutările de limbaj, cred că nevoia acestei forme de spectacol vine din necesitatea recuperării metafizicii, în teatru ca și în dans. Teatru-dans este o sintagmă care ne duce, de fapt, spre originile spectacolului, când exista acea îmbinare mistică între cuvânt, muzică, mișcare.

2. **O trilogie antică**, spectacol de Andrei Șerban; **Săptămâna luminată** de Mihai Săulescu, în regia lui Mihai Măniușiu și coregrafia lui Sergiu Anghel; **Dama cu camelii** după Alexandre Dumas-fiul, în regia și coregrafia lui Răzvan Mazilu; **Jocul de-a Shakespeare** - regia și coregrafia: Ioan Tugearu; **Barococo Party**, spectacol realizat integral de Sergiu Anghel; **Cazul Gavrilescu**, inspirat din proza lui Mircea Eliade, în regia Roxanei și a lui Gelu Colceag; **Cartea lui Prospero**, după **Furtuna** lui Shakespeare, realizat de Ion Cojar, Gelu Colceag și Sergiu Anghel - iată câteva dintre marile reușite ale acestui gen.

3. Săliile sunt arhipline la acest tip de reprezentare, iar longevitatea unor spectacole vădește un mare interes din partea publicului. Interes care vine din posibilitatea pe care o oferă teatrul-dans de a recupera **emoția și metafizica** trăirii.

4. Criteriile sunt complexe. Ele presupun stăpânirea unor cunoștințe din sfera culturii teatrale, muzicale, plastice, coregrafice, dar și capacitatea de a le filtra prin **gândire și emoție** - mai mult decât în cazul unui spectacol „obișnuit” de teatru sau de dans.

### VIVIA SĂNDULESCU

1. Teatru-dans este o încercare de a îmbina cele două arte într-o formă nouă, de „graniță”, un gen hibrid experimental.

Ceea ce mi se pare frapant e faptul că, în mare măsură, cei care au tentația acestei experiențe sunt coregrafii, nu regizorii de teatru. Există, desigur, regizori care simt nevoia să „dinamizeze” textul, să găsească soluții mai vii în montarea unor texte consacrate. Spectacolele acestora nu pot fi însă considerate teatru-dans, câtă vreme mișcarea de



Rodica Mandache în *Vorbește-mi ca ploaia... de Tennessee Williams* la Odeon (regia și coregrafia: Răzvan Mazilu)



intenție coregrafică - rezervată de regulă grupurilor-figurație - are mai mult rolul de artificiu scenic, de „găselniță”.

Teatrul-dans începe acolo unde creatorul simte că mișcarea poate fi mai expresivă și mai sintetică decât cuvântul și tinde să nu mai recurgă (exclusiv) la acesta sau să opereze un decupaj personal pe textul preexistent. Și e normal să fie așa, pentru că, în timp ce teatrul dispune de un uriaș fond de scenarii valoroase, coregraful este adesea propriul său scenarist și sucombă inevitabil în prezența dorinței de a produce lucrări de o valoare dramatică egală celor scrise.

În Occident, **trend-ul** tot mai răspândit al trupelor de teatru care renunță treptat la cuvânt, înlocuindu-l cu mișcarea, ascunde adesea o căutare disperată a originalității. Aceasta ar corespunde nevoii de întoarcere la „rădăcini”, de comunicare primară - cu impact imediat asupra privitorului. Migrarea **sinceră** dinspre teatru înspre dans este însă rară, iar atunci când se produce (ca în cazul lui Joseph Nadj, coregraf de formație teatrală), rezultatul păstrează elementele teatralității, exprimate într-un limbaj dinamic „de folosință personală” în care, deși cuvântul e absent, nu dansul primează.

La polul opus se situează coregrafiile care creează spectacole (nu balet) de o marcată teatralitate. Ele nu se confundă cu transpunerile coregrafice ale unor lucrări dramatice străine sau românești (numerate, de la Shakespeare la Cehov și de la Tolstoi la Alexandre Dumas), pe care nimănui nu-i trece prin cap să le considere teatru-dans. (De ce compozitorii, pictorii sau coregrafiile simt nevoia să traducă în limbajul lor artistic niște capodopere literare, e o altă discuție.)

Teatrul-dans sau dansul-teatru (distincția mi se pare forțată, ilustrând mai curând o intenție sau o poziție teoretică a creatorului) poate porni sau nu de la un text, dar atunci când acesta există, el devine pretext prin alchimia la care e supus și care implică mai mult decât un efort de „traducere”: unul de regândire, de re-scriere, de co-participare post-factum la actul creator inițial. Coregraful care întreprinde o asemenea aventură își asumă astfel nu numai rolul de regizor, ci și pe cel de co-autor dramatic.

Pentru un coregraf, „limba maternă” este dansul, de care nu se poate detașa decât negându-și propria



Imagine din **Barococo Party** la Odeon (scenariul, regia și coregrafia: Sergiu Anghel)

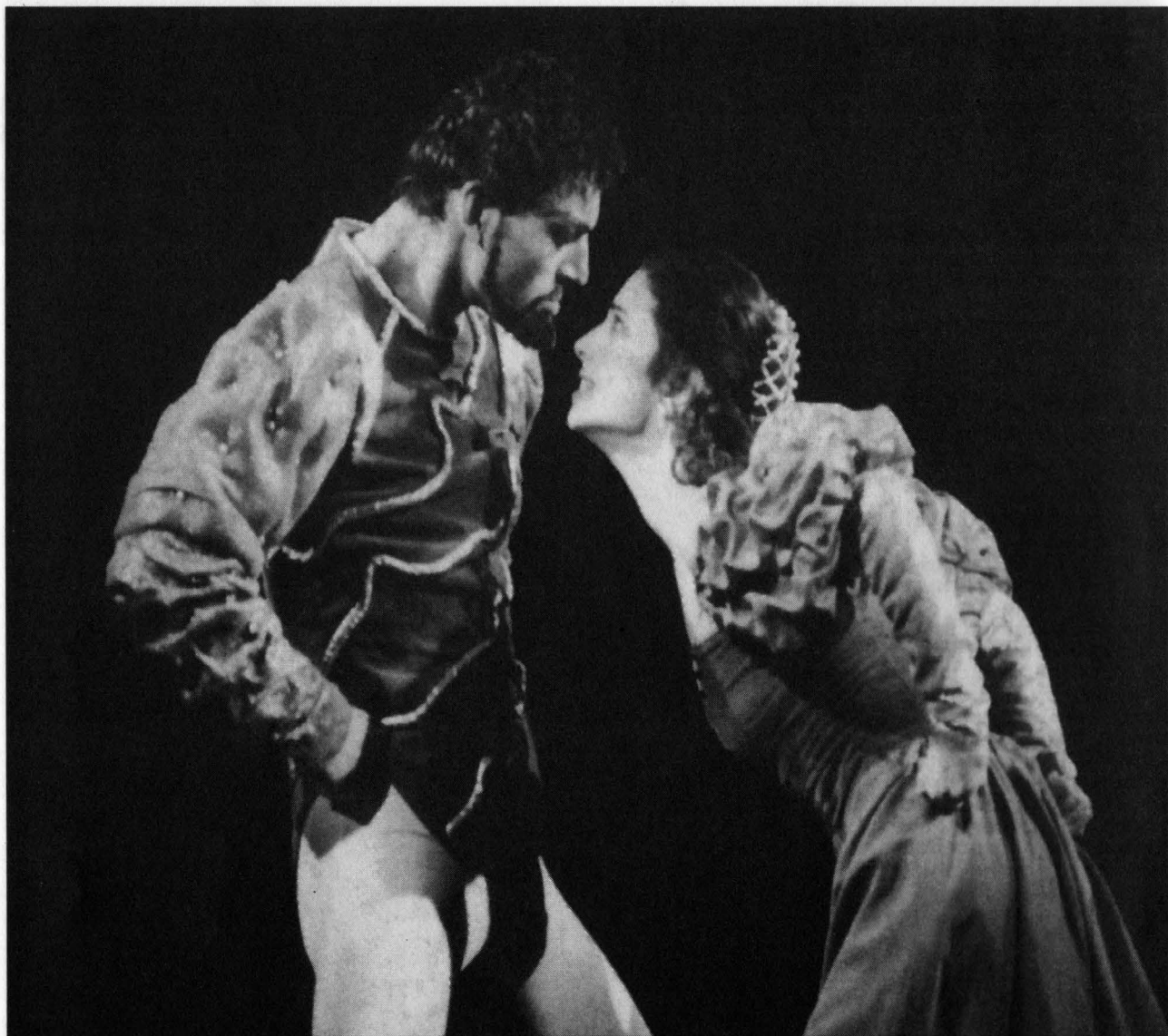
identitate. De aceea, când abordează regia de teatru o face (cel puțin temporar, ca etapă a evoluției sale) apelând, voluntar sau nu, la mijloacele dinamice familiare. Personal, nu cred în onestitatea transferului direct dansator-regizor de teatru, fără parcurgerea etapei-tampon de regizor-coregraf (ca în cazul lui Beatrice Bleonț).

Teatrul-dans (sau invers) transmite întotdeauna și un text mut, **în paralel cu sau în locul** celui verbal. Înseamnă comunicare simbolică, esențializare a imaginii, completare a expresiei.

2. Da, dar puține și, evident, datorate unor coregrafi: **Dama cu camelii și Vorbește-mi ca ploaia...**, montate de Răzvan Mazilu la Teatrul Național din București și la Teatrul Odeon, și **Barococo Party**, semnat de Sergiu Anghel, tot la Teatrul Odeon.

Nu consider **Jocul de-a Shakespeare**, recentul **one-man-show** al lui Răzvan Mazilu (în regia și coregrafia lui Ioan Tugearu) drept teatru-dans, ci drept o sumă de portrete coregrafice de inspirație dramatică.





© Tiberiu Almosnino și Simona Șomănescu în *Îmblânzirea scorpiei* după Shakespeare la Opera Națională (regia și coregrafia: Ioan Tugearu)

3. Publicul românesc este interesat de orice spectacol valoros. Cel tânăr caută experimentul; cel matur apreciază originalitatea concepției sau lectura inedită a unui text cunoscut. Adresându-se atât iubitorilor de teatru cât și celor de dans, aceste spectacole vizează și pot atrage un public dublu de larg.

Mai greu e cu criticii de teatru, în majoritate puțin dispuși să accepte că un spectacol bazat pe mișcare poate sta alături de unul consfințit prin cuvântul scris. Și-apoi, pentru unii cronicari teatrali, dansul e un teren lunecos, pe care nu știu cum să-l abordeze - iar ceea ce te depășește e mai prudent să respingi sau să desconsideri. Altfel cum să înțeleg renunțarea la secțiunea de spectacole de teatru-dans, prevăzută inițial pentru Festivalul Național de Teatru din toamna trecută?

4. Dacă spectacolul folosește un text preexistent: modul de selectare și prelucrare a acestuia; osmoza cuvânt-mișcare; actorii-dansatori; măsura în care folosirea mișcării contribuie la îmbogățirea sau

explicitarea sensurilor latente și, de ce nu, plasticitatea corporală a actorilor.

Dacă spectacolul este o creație integrală a coregrafului-regizor: măsura în care e construit un univers teatral prin mișcare; gradul de încărcătură semnificativă al acesteia; impactul vizual, afectiv, cerebral; tehnicitatea și expresivitatea execuției; originalitatea concepției; încărcătura retorică a mișcării.

## **ALICE GEORGESCU**

1. Prin sintagma teatru-dans înțeleg ceea ce spune ea, mai exact, cele două părți care o compun: o formă de spectacol aflată la confluența dintre teatru și dans, arte autonome, care, însă, trebuie să cedeze, în această combinație, câte ceva din specificul lor, fără a și-l pierde cu desăvârșire. N-aș putea da o definiție „ca la carte”; prefer să pornesc de la constatări de bun-simț. Dacă, de pildă, admitem că teatrul expune o

„poveste” prin intermediul unor personaje care vorbesc și acționează sub ochii noștri și că baletul expune și el o poveste prin intermediul unor personaje care se mișcă potrivit muzicii (după cum se poate observa, am în vedere, atât în cazul teatrului, cât și în cazul dansului, accepțiunea clasică a termenilor), atunci în spectacolul de teatru-dans aștept să regălesc în primul rând o poveste expusă de personaje în acțiune; apoi aștept ca aceste personaje să vorbească și să se miște potrivit muzicii, atât cât este necesar pentru ca întregul să nu arate nici ca un spectacol de teatru presărat cu interludii coregrafice, nici ca un spectacol de dans întrerupt când și când de recitări sau de „scheiuri”. Mi se pare, așadar, că teatrul trebuie să renunțe la o parte din forța expresivă a cuvântului pentru a o transfera asupra mișcării și că baletul trebuie să renunțe la o parte din caligrafia cinetică impusă de muzică pentru a o converti în acțiune pură. Repet: nu am pretenția de a emite definiții; am înșirat doar câteva caracteristici pe care le socotesc logice și pe care, de altfel, le-am întâlnit în reprezentațiile de teatru-dans văzute, ocazional, în străinătate.

2. Nu am asistat, la noi, la prea multe spectacole care aparțin (ori pretind că aparțin) acestui gen; parțial, din vina mea. Oricum, cred că există unele tentative - de exemplu, montările lui Sergiu Anghel și ale lui Răzvan Mazilu - interesante și promițătoare. După părerea mea, nu se poate însă vorbi despre teatru-dans în România atâta vreme cât vor lipsi autorii totali - indispensabili, aici, mai mult decât în alte genuri de spectacol. Iar când spun „autor total” nu mă gândesc la o persoană care să semneze regia

și coregrafia și, eventual, să danseze, ci la un creator care să-și conceapă din capul locului opera în termenii acestui gen de spectacol. De pildă, nu cred că se poate face teatru-dans autentic pornindu-se de la texte de teatru ori de la librete de balet preexistente; **Regele Lear** tratat în maniera teatru-dans ar fi, de fapt, teatru dansat. Cred, dimpotrivă, că e nevoie de scenarii autonome, solide și coerente sub raport dramaturgic și, firește, „coregrafiabile”, în care cuvântul, pe de o parte, și mișcarea, pe de altă parte, să „curgă” natural din evoluția acțiunii, nu să fie „lipite” pe firul întâmplărilor după principiul „aici e plictisitor să vorbim, hai să-i tragem un dans” - ori invers. Dar, așa cum scenariile constituie, în filmul românesc, punctul slab, am impresia că și teatrul-dans autohton tot aici se poticnește.

3. Dacă nu este - deși nu cred -, poate să devină foarte interesat, cu o condiție: să i se ofere spectacole bune. Publicul românesc are, slavă Domnului, obișnuința teatrului bun și a baletului bun; nu văd de ce n-ar căpăta și obișnuința teatrului-dans - tot bun, pentru că altfel...

4. Din cele spuse la punctul 1, se pot deduce, presupun, criteriile la care apelez eu când judec un spectacol de teatru-dans; recomandări generale nu mi permit să fac. Și, la urma urmei, cer acestor spectacole ceea ce îi cer oricărui spectacol, indiferent de formă sau formulă: să mă țină atentă, să nu mă plictisească, să mă emoționeze, să-mi dea de gândit. Spus mai simplu și mai puțin „critic”, să-mi placă.

**Anchetă realizată de CARMEN STANCIU**

**Întrebările la ancheta din nr. 12/1997 al revistei i-au inspirat coregrafa Raluca Ianegic eseul pe care îl publicăm mai jos.**

## Interferențe

### I. PRIMELE CAUZE

Înfățișându-se istoriei spectacolului ca o artă non-verbală, dezvoltând excesiv tendințele non-figurative, dansul era pe cale să-și construiască, în detrimentul său (în primele decenii ale secolului XX), tot atâtea trăsături imiscibile. Atacul inclement al teatrului la această, adesea stângace, integralitate a dansului a fost benefic. Coregrafia pare a fi galvanizată de teatru și conceptul de „Tanztheater” este azi un rezultat firesc.

### II. PRECIZARE DE ORDIN ISTORIC

Termenul „Tanztheater” este vehiculat în Germania anilor '20; Germania a convulsiilor socio-politice, aflată, și în ceea ce privește dansul, sub puternica zodie a expresionismului. În fapt, cel care lansează termenul de „Tanztheater” este Rudolf von Laban. Teoretician al dansului, arhitect prin formație, R. von Laban intenționa să construiască un teatru cu arhitectură și dotare speciale pentru dans; termenul menționat îl întruie în acest sens. Apoi despre „Tanztheater” sau „dans-teatru” ca demers estetic se vorbește îndelung la Congresul Internațional al Dansului - Essen 1928. Controversele nu întârzie să apară.

Convins că spectacolul coregrafic trebuie să închidă în el dimensiuni socio-politice spre a putea dialoga cu timpul său istoric, convins că „Tanztheater” trebuie să fie o simbioză între arta regizorului de teatru și cea a dansului, coregraful Kurt Jooss subliniază aspectul conținutistic al noțiunii. Creația sa **Das Grüne Tisch**, premiată în 1932 la Paris, vine să ilustreze maniera în care Kurt Jooss înțelege rezolvarea ecuației dans-teatru. Spectacolul său este prezentat și azi în deschiderea unora dintre cele mai importante festivaluri coregrafice. Istoria dansului apreciază cu precădere prima parte a spectacolului ca fiind actul de naștere al dansului-teatru. Această parte e o re-prezentare a unei „dezbateri politice” în jurul unei imense mese verzi. Cu ajutorul machiajului, al măștilor, al mimicii, al gesturilor ce încremenesc în poziții fotografice propuse parcă pentru eternitate, Kurt Jooss țese imaginea devastatoarei polifonii a politicii, clădind și distrugând „à son gré” destinele umanității. Factura construcțiilor lui Kurt Jooss este recognoscibilă azi în majoritatea creațiilor lui Joseph Nadj.

În deceniile următoare, dans-teatru pare să fi fost uitat. După exilul în Anglia, Kurt Jooss redeschide, în 1949, Școala de dans de la Essen; printre elevi: Pina

