

„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 regătesc 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 înțelegea 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-teatrul pare să fi fost uitat. După exilul în Anglia, Kurt Jooss redeschide, în 1949, Școala de dans de la Essen; printre elevi: Pina





Bausch, Susanne Linke, Reinhild Hoffman; ele îi devin discipoli.

Conceptul de dans-teatru este relansat și conturat o dată cu spectacolele Pinei Bausch. Definițiile care au precedat acreditarea sintagmei, minidefiniții cu care se încerca o catalogare a producțiilor Pinei Bausch, au fost: „teatru de mișcare“, „teatru corporal“, „teatru experimental“. Notăm opiniile fiicei lui Kurt Jooss, profesoara de dans Anne Markard: „regretul meu în raport cu dans-teatrul contemporan este legat de faptul că apropierea voluntară a acțiunii dramatice de dans reduce comprehensiunea dansului. Aceasta atrage imitatori diletanți pe scenă, care refuză partea de educație în calitatea lor de dansatori și ratează astfel complet scopul viziunii tatălui meu, realizarea unui dans-teatru autonom“.

### III. ÎNTĂLNIREA

Alăturarea celor doi termeni înseamnă o combustie permanentă, reciprocă. În acest sens, dansul împrumută de la teatru „totul“ (sau aproape totul), acel „tot“ pe care Michel Corvin îl caracteriza ca fiind „substituit, deplasare, înlocuire, decalaj, prelevare, altfel spus: metaforă, metonimie...“. În dans-teatru, ca și în teatru, „totul este figură, în sensul dublu – de aparență concretă și joc retoric –, totul devine semn“. Formula preia funcția fundamentală a teatrului care este, după opinia aceluiași autor, „...simulacru; teatrul se naște din simulacru“.

În relația dans-teatru, acesta din urmă renunță la primatul termenului, înlocuind funcția cuvântului cu potențialul sugestiv al mișcării; teatrul își anulează astfel excedentul de realism. Acceptând, așadar, o anumită stare de subordonare, teatrul devine un cod para-coregrafic. Oricât de restrâns ar fi, textul conferă complexitate structurală țesăturii spectacolului; un ax paradigmatic intersectează unul sintagmatic; totul se dezvoltă în jurul unui referent care este fie realitatea, fie unul ficțional.

### IV. TENSIUNEA

Există, în fiecare creator-dansator, plăcerea perversă de a-l seduce pe „celălalt“ (spectatorul), prin oferirea imaginii propriului corp; faptul presupune o exploatare exhaustivă a potențialului energetic ca „expresie pulsională“, cum ar spune E. Schilder. Această dimensiune a creatorului-dansator este dublată de necesitatea de a imprima gestului, mișcării, emoție, sens, semnificație. Întreaga istorie a dansului (ca artă a spectacolului) s-a articulat în jurul acestei dualități, în jurul acestor axe compliante creând tensiuni fundamentale; ea a acordat relevanță estetică și, deci, prioritate de rezolvare când uneia, când celeilalte. Oricum, dans-teatrul accentuează plăcerea estetică așa cum o caracteriza Schilder: „un liber joc al dorințelor... vizând, dincolo de ea însăși, o posibilitate de acțiune în deplina responsabilitate pe care orice acțiune o antrenează“.

### V. ICONICITATEA

Majoritatea spectacolelor de dans-teatru presupun: voce=cuvânt=text. G. Bachelard afirma: „...finalmente este expresia vocală cea care marchează peisajul (artistic, n.n.) cu tușele sale dominante...vocea plasează lucrurile la rangul și locurile lor“. Cuvântul are o supremă putere efectuală; structura de tip coregrafic marchează mai degrabă, cum ar spune Merleau-Ponty, „un dincolo sau dincoace de semn“. În acest sens, referindu-ne în treacăt la tentativele românești de dans-teatru, considerăm că ele fac proba unui exces de factologie.



Imagine din spectacolul Nelken (Garoafe) al Pinei Bausch

Clădind în funcție de o problematică socială, psihologică, politică a timpului actual, formula acționează iconic; ea stabilește o axă comunicator-receptor și permite multitudinii de semne ce sunt înscrise în aria unui spectacol de dans-teatru să devină imagini ale semnelor pe care receptorul le reperează în realitate, în perimetrul „naturalului“. Alteori, semnele sunt extrase dintr-o zonă a oniricului. Valoarea iconică a unui demers de dans-teatru accentuează categoriile natural/artificial, mizând adesea pe intervenția „visului“. Oricum, dans-teatrul salvează dansul de maladia purismului, aducând corpul său la articulații semnificative și obligându-l să se descurce în anomia prezentului.

### VI. DETERITORIALIZAREA

Profuziunea semnelor teatrale limitează perimetrul mișcării coregrafice, reducându-l adesea la informația minimă, adică la gest. Un imperialism ideologic al codului teatral deteritorializează complexitatea codului coregrafic. Fenomenul este permis de un anumit tip de raționalism sesizabil în discursul teatral; Baudrillard spunea în acest sens: „raționalitatea semnelor se fondează pe aneantizarea oricărei ambivalențe simbolice... Semnul este discriminant: el se structurează prin excludere, în profitul unei structuri fixe ecuaționale“. Această dictatură a teatrului nu este decât una aparentă; colonizarea ideologică este relativă. Departe de tonul sentențios al discursului lui Baudrillard, o parte dintre spectacolele de dans-teatru rămân, cultivând polisemia, împliniri ale formulei lui Umberto Eco, soluții de „opera aperta“.

Sintagma marchează modalitatea de a pune diferit accentul: acesta este luat din zona mișcării și transferat în zona cuvântului; altele procedeu este invers. Conceptul de „Tanztheater“ are menirea să transgreseze frontiera dintre dans și teatru, dintre două arte în care excesiva autonomie estetică – fie a uneia, fie a alteia – riscă sau plictisul spectatorului, sau anchilozarea lui în formule de percepție rigidă.

După părerea noastră, publicul românesc nu este unul curajos; formulele neobișnuite privirii lui îi smulg, în cel mai fericit caz, aprecierea devenită deja banală: da, interesant! Publicul românesc este, în ceea ce privește dansul, mai degrabă xenofil. Ceea ce vine dinspre Vest spre Est este aplaudat frenetic. Publicul românesc nu a aflat, bănuiesc, că odinioară, în Occident, se emiteau calificative, diplome cu mențiunea „Bon pour l'Orient“!...

### VII. INTERDISCIPLINARITATEA

Ca și teatrul muzical al lui Mauricio Kagel, cu care de altminteri merge în paralel, teatrul-dans este un produs interdisciplinar. Elementele imbricate își păstrează identitatea, pășind unele în perimetrul semantic al celorlalte. Produsul rezultat nu este unul al confundărilor de identitate, ci unul al spațiului interstițial. Atât în construcțiile teatru-dans, cât și în cele teatru-muzică, fiecare componentă renunță la anumite articulații ale propriului cod pentru a-și prezerva adesea esența sau esențialul.

### VIII. TEATRALITATEA COREGRAFICĂ SAU PRECIZARE FUNDAMENTALĂ

Există însă o teatralitate intrinsecă partiturii coregrafice, atunci când ea este una de factură „literară“, cum ar caracteriza-o analiștii de dans americani, atunci când nu basculează în zona „nonliterară“ (adică abstractă sau de ilustrativism emoțional).

Există o teatralitate a Pinei Bausch, alta a lui Joseph Nadj, una pentru Susanne Linke și alta pentru George Apaix sau François Veret. Ceea ce ne interesează în acest subcapitol este o surprindere chintesentală a teatralității coregrafice; apelăm la formula lui Roland Barthes: „ea este o aglomerare de semne și senzații care se construiește pe scenă plecând de la un argument scris; ea este acel tip de percepție ecumenică a artiștilor de gest, sunet, distanță, substanță, lumină, care cufundă textul în plenitudinea limbajului său exterior“. Teatralitatea coregrafică postulează întotdeauna un subiect. Dimensiunea „apolinică“ a dansului ar ocoli presupunerea „dionisiacului“ în favoarea performanței, a formei, a fizicalității relaționate spațio-temporal. Teatralitatea coregrafică are un precursor în baletele de acțiune ale lui John Wever și J. G. Noverre. Limbajul timpului, cel denumit „clasic“, evolua însă în cadrul reprezentațiilor în paralel cu acțiunea, chiar independent de ea. Acțiunea se concretiza, până la urmă, în două feluri: în spectacolul propriu-zis, prin intermediul pantomimei și al funcției ilustrative a decorului, și în sala de spectacol, prin răspândirea foilor-program care explicau spectatorilor ce trebuie să vadă și ce trebuie să înțeleagă.

Dacă secolele la care ne referim justificau demersurile, perpetuarea acestei practici la finele secolului XX (împărțirea de programe conținând ceea ce ar trebui să vedem într-un spectacol coregrafic modern) probează un diletantism paroxistic și persistența producțiilor avortone. Teatrul-dans ar trebui să-l ferească pe creator de tentația unor asemenea, posibile, reiterări.

Teatralitatea coregrafică este acea capacitate de narațiune-acțiune a unei piese coregrafice (sau spectacol) departe de orice ingerință a teatrului. Dar, ca și teatrul-dans, teatralitatea coregrafică este o încercare de re-aducere a spectacolului coregrafic la producție semnificativă. Această posibilă zonă de confluență stârnește confuzii.

### IX. DANS-TEATRUL ȘI „CELĂLALT“

Dansul a avut și are șansa de a se desfășura în limitele nelimitate ale impreciziei, ale ambiguității, ale vagului. Re-aducerea sa la „teatru“ este un fel de rechemare la ordine, la rigoarea arhetipală a spectacolului. Într-o anumită măsură, dans-teatrul instituie și restituie o fidelitate față de diegeza, față de re-prezentarea ficțională. Dans-teatrul statuează o atitudine de conveniență în relația interpret-spectator, în relația dintre eul creator și „celălalt“, publicul. Pentru toate aceste motive, a lucra cu un actor sau cu un dansator, într-o construcție de dans-teatru, nu este o chestiune de separare de zone actanțiale, ci una de amalgamare.

### X. DANS-TEATRUL – O DEVENIRE RIZOMATICĂ

O parte dintre spectacolele de dans-teatru evită strategia povestirii aristotelice în favoarea unei apropieri de propunerile brechtiene. Altele, multe la număr, pledează pentru o logică proprie, transformând sintagma într-o veritabilă școală a devenirii rizomatice. Eterogenitatea materialelor într-o producție de tip dans-teatru înseamnă: gest + sunet + coregrafie + vizualitate (scenografie) + cuvânt. Elementele se întâlnesc, aducând fiecare propria configurație semantică. Totul vine pe canalele informative ale acestor elemente ca un „bloc de deveniri“, cum spune Deleuze, ca o „agențare“ a dorințelor, propunând o construcție unică, un rizom, care este aparentul scenariu al unui spectacol de „Tanztheater“. Încă o dată, semnatarul „Logicii senzației“ a sesizat esența timpului său artistic. Probabil că M. Foucault avea dreptate când spunea: „într-o zi, secolul va fi deleuzian“.

Dans-teatrul sau teatrul-dans (indiferent de ordinea termenilor în cadrul sintagmei) este un „cuplu“ funcționând, așa cum spunea Eco, pe „intenție/extensie“. „Cuplul“ poate uneori luneca insesizabil către un teatru gestual. Prezervarea noțiunii de dans în cadrul formulei este conferită de complexitatea și cantitatea partiturii coregrafice. În orice producție de dans-teatru sunt reperabile: gestul, situația, acțiunea, personajul, coregrafia. Sintagma este ofertantă; ea permite fantasmarea, asocierea în interiorul formelor sale de concretizare a unor tehnici sau dimensiuni estetice aparținând spațiilor geografico-artistice foarte depărtate de noi; este o tentație, dar și o capcană; există însă, cum remarca tot Umberto Eco, „limite ale interpretării“.

Dans-teatrul sau teatrul-dans a dat impuls capacității de a considera pentru prima dată corpul ca vehicul al structurilor sociale, privit și judecat, favorizând o abordare psihosociologică; a urmat corpul „în oglindă“, conform conceptului lacanian, corpul alienat și „celălalt“ sau „Celălalt“, înlesnind o înțelegere psihanalitică a construcției spectacolului, și, în fine, corpul ca „formă de a fi în lume“, conform accepției fenomenologice. O dată cu teatrul-dans, nu numai spațiul scenic este perimetrul relaționării interpreților-personaje, ci însuși Corpul acestora.

**RALUCA IANEGIC**