

## Doina MODOLA

# Teatru ,si dans

Ca tendință generală, în toate spectacolele festivalului de la Constanța s-a remarcat efortul de semantizare a coregrafiei, de recuperare a unei aspirații de comunicare majoră, a unui mesaj conceptual care intersectează orientarea teatrului spre instrumentalizarea corporală armonizată și articulată în dans. Dată fiind tendința reciprocă de penetrare în teritoriul învecinat, mai cu seamă din anii '60, când teatrul, prin Grotowski și școala poloneză, a declanșat experimentul corporalizării interpretative detaliate, mișcarea scenică și gestualitatea analitică, dobândind un statut scenic fără precedent și o codificare expresivă din ce în ce mai amănunțită, se pune acum problema unei definiri a celor două arte.

Desigur, teatrul și dansul sunt legate printr-un raport genetic, dar ele n-au încetat să fie, în

ciuda tuturor tipurilor de fuziune, de-a lungul timpului, două arte autonome, îmbogățite de fiecare dată în reciprocele incursiuni, dar dialectic delimitate după aceste experiențe. Toate riturile originare conțin deopotrivă teatru și dans nu numai în celelalte continente, ci și în perimetrul european. Dacă teatrul asiatic, fie el indian, chinez, japonez etc., este originar legat de dans, nu mai puțin e legat el în antichitatea greacă de dansul corului în tragedie și de acela al cortegiilor în comedie. Gestualitatea însăși, mai mult sau mai puțin stilizată și codificată în diverse epoci, devine materia fundamentală de expresie.

Desprins ca artă de sine stătătoare în veacul al XVII-lea prin fondarea „Academiei regale de dans” (1661) de către Ludovic al XIV-lea, baletul clasic se instituie treptat ca artă autonomă, din ce în ce mai riguros codificată

într-un limbaj propriu de sorginte franceză, difuzat apoi în toată Europa. Revoluția lui coincide cu noua artă a regiei și este intim legată de istoria ei. Criza din dans de la sfârșitul secolului al XIX-lea orientează spre căutarea unor noi surse ale mișcării care să liberalizeze formalizarea mortificată. El a început să se inspire mai întâi din pantomimă și improvizație, cu Michel Fokine reclamându-și dreptul la autonomie și inventivitate, la începutul veacului al XX-lea, în plină epocă a avangardelor (1914), apoi prin Serge Lifar (1935). Expresionismul a adus adevărata revoluție, întâi prin dansul liber al americanei Isadora Duncan, ajunsă în Europa în 1900, apoi prin Emile Jacques Dalcroze (1865–1950) care a adus un nou sistem de educație coregrafică, fondat pe raportul între mișcare și percepția muzicală (euritmia), deschizând în Germania, la Helleran, lângă Dresda, prima sa școală (1911), unde va fi profesor de dans Adolphe Appia, marele reformator al artei regizorale. Iată cum destinele celor două arte converg și se interdetermină.



Spectacol de dans de Pina Bausch pe text de Bertolt Brecht și muzică de Kurt Weill:

Dezvoltarea artei regiei la sfârșitul secolului al XIX-lea, începutul secolului XX, a adus rediscutarea specificului teatralității, al limbajelor și codurilor, mai cu seamă în tendința dedicată stilizării artei scenice (A. Appia, E.G. Craig, Max Reinhardt, Meyerhold, Tairov, Vahtangov, expresioniștii Brecht, Artaud etc.) impunând o constantă preocupare pentru educarea fizică a interpreților. S-a vorbit despre „biomecanică” corporală (Meyerhold), despre educarea specială acrobatică și sportivă, pantomimică, ritmică și gimnastică, în vederea conștientizării și mobilizării segmentelor și articulațiilor trupului pentru expresivitatea nonverbală.

Nu este deloc o întâmplare că autorul primei estetici a *teatrului*, Adolphe Appia, a fost teoretician, în primul rând, (*La musique et la mise en scène*, 1895), dar și regizor de *operă*, îndrăgostit de Wagner, de creația lui ca și de opiniile sale estetice, promotor al dramei muzicale al cărei statut scenic l-a analizat în permanență comparativ cu drama teatrală. Appia a fost deopotrivă și profesor de dans. După ce a regândit ideile despre spectacol, actor, decor, lumină, autoritate regizorală, a revoluționat scenografia în spirit modern și a dus-o imaginar până la decorul-lumină (în 1923), realizat abia în timpul din urmă, electronic, pentru că acesta era mai adecvat dansului.

Sincretismul funciar al artelor spectaculare le face să evolueze în strictă relație și să conștientizeze estetic în revoluții preeminența unuia sau altuia dintre limbaje. Paralel a evoluat dansul prin expresioniști, Mary Wifman, Kurt Jooss care fac din dans o tehnică de grup, o mistică a misterului, răspândindu-l prin Harold Krentzberg în Statele Unite.

Progresiv, dansul se impune ca o artă teatrală, care orchestrează mișcărilor. La începutul secolului al XX-lea apare dansul modern prin implantarea în Statele Unite a expresionismului. El adoptă dinamismul mișcărilor naturale ale dansului liber, cu o durată variabilă, devenind mult mai vast



### „CELE ȘAPTE PĂCATE CAPITALE ALE MICILOR BURGHEZI“

și mai plastic ca mijloace de comunicare și expresie (Ruth Saint Denis, Ted Shawn, Martha Graham etc.). Tot în America a luat naștere *teatrul-dans* prin Alwin Nicolais care formează Playhous Dance-Company (1951) și emite teorii ale noii forme.

Inițiativa americană coincide cu redescoperirea în teatrul european a lui A. Appia și A. Artaud, după al doilea război mondial, când, din anii '60, s-a repus în discuție reteatralizarea și ritualizarea teatrului. Din anii '70, această teatralizare s-a extins și asupra dansului, care simțea din ce în ce mai mult nevoia unui *conținut* și a unui *mesaj social, politic, general-*

*uman, psihologic, chiar psiha-*nalitic. Așa s-a făcut că a apărut teatrul-dans (Tanztheater) al Pinei Bausch în aria germană, a cărei violență expresivă depășește cu mult dansul expresionist al începutului de secol, instaurând nu numai o altă codificare gestuală, ci o cu totul altă *sintaxă spectaculară*. În tendința sa de expansiune și predominanță, dansul nu se mai poate rezuma la simple interludii într-un spectacol de operă sau în unul de revistă, nici chiar la mișcare ritmică în teatru, ci tinde să devină un limbaj dominant care organizează în *spiritul său* celelalte limbaje și coduri în vederea unei retorici specifice a imaginii scenice.

Dansul (ca și teatrul) nu poate renunța la propria sa identitate pentru a deveni altceva. Și după ce s-a inspirat și s-a alimentat din pantomimă, arte marțiale, aerobic, diverse sporturi, meșteșuguri, ritualuri, dansuri extra-europene, africane, disco, jocuri populare etc., din tot ceea ce etnologia și antropologia au achiziționat în acest veac erudit și obsedat de nou, din tot ceea ce oferă toate celelalte arte și viața însăși, în infinita ei mobilitate și manifestare, ca dinamică și gest expresiv, el se întoarce spre ceea ce îl definește în mod esențial: spre performanța expresivă stilizată, plastică și energică, acrobatică și armonică, spre o instrumentalizare

corporală specifică, o măiestrie gestual-musculară, presupunând un antrenament din copilărie, îndelungat, întemeiat pe rigoarea și desăvârșirea dansului clasic și în care nimeni altcineva decât dansatorul profesionist, de elită, nu poate da randament real, *coregrafic*. Relațiile complexe între limbaje și coduri scenice se decantează în dans, ca și în teatru, în specificități, abilități, priorități ale unor teritorii autonome de realizare a instrumentalizării corporale, cu atât mai imperativă astăzi, când stilistica diversificată cere rigoare și precizie în toate tipurile de dans. În dialectica evoluției formelor, transgresările granițelor vizează fortificarea, amplificarea, diversificarea mijloacelor și desăvârșirea lor, iar nu pierderea esenței definitorii. Din acest motiv, *teatrul-dans*, teritoriu al interferențelor, de simptomatică actualitate (cu forme specifice în teritoriul francez, american, italian etc.) exersează la capătul unui itinerar generos, ofertant, al conștientizării și modelării gestuale, o sumedenie de coduri în sinteze noi și, uneori, aspirând spre

instituirea unor codificări insolite. Un asemenea efort pare să depună chiar *teatrul coregrafic* al lui Gigi Căciuleanu, care împlinește acea voință de proprietate teatrală, de esențializare care era pentru Artaud tensiunea dintre gest și cuvânt, imposibil de exprimat altundeva decât în teatru (spunea el), în dans (demonstrează Gigi Căciuleanu). Numai în dans, gestualitatea poate produce sintagme insolite, unice, emblematice, fulgerătoare, filmări instantanee ale unor intuiții și revelații diagonale – înțelegeri iuți, ca citirea rapidă. O intuiție de alt tip (și de alt chip!) pare să ocolească în dans judecățile raționale, analitismul logic, chiar analogiile, producând semne noi, prin racursi, prin deschideri insolite spre o lume de înțelesuri paragestuale – dovadă acel straniu *Oskolki-Miroirs Brisés* al lui Gigi Căciuleanu, mai cehovian, și mai profund ca dans revelând într-o oră tot universul marelui rus.

Așa cum teatrul indian sau japonez conțin un alfabet cosmogonic, Gigi Căciuleanu pare să tindă a instaura unul hermeneutic. El

pare să figureze o *hermeneutică coregrafică* instituind *stări din situații coregrafice* (nu dramatice). Înțelesul e flu, la prima vizionare, imposibil de localizat, sau de asociat vreunui gest sau narațiuni. El derivă (se degajă) din toată imaginea și retorica grupurilor și circulă nestânjenit prin ele și, prin *intermediul lor*, spre o sinteză superioară care răzbate și mai adânc, și mai neașteptat, într-o semnificație totalizantă și mobilă. În tot acest timp, performanța coregrafică nu e deloc neglijată – dimpotrivă! – ea creează acele suspendări uimitoare, acele accente bizare, în jurul cărora pivotează besmetica (și precisă!) căutare a personajelor, alergând haotic spre noimă, spre rost existențial. *Coregrafia*, presupunând codificare și performanță, modernă sau clasică, pură sau în cele mai ciudate sinteze, rămâne totuși pentru totdeauna esența neschimbătoare a dansului, de la ceremoniile rituale primitive, antice, ale tuturor popoarelor, trecând prin dansurile populare, cele medievale, de curte etc., pe axa timpului și spațiului de pretutindeni. ■