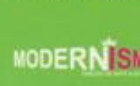
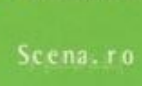


Secolul XX stă sub semnul vitezei, al parcelării spațiului, al mecanizării mișcării. Mișcare înscrisă prin excelență în spațiu, dansul ocupă un loc privilegiat, bucurându-se de o evoluție fără precedent. Acum explodează într-o multitudine de experimentări, prilejuate de evoluțiile și revoluțiile timpului: concepții repuse în discuție, procese de creație ce se definesc simultan prin opoziție, forme discontinue, frânțe, contestarea narativității spectacolului. Nu întâmplător, majoritatea lucrărilor consacrate acordă prea puțin spațiu realității recente, polimorfe, greu de discernut și în permanentă schimbare a modernității, dacă nu chiar o neglijează cu totul.

Miza acestei lucrări constă în a regândi felul în care s-a constituit istoria dansului, luând în considerare fenomenul dansului modern, recent, dar masiv în același timp. Înainte de toate, ne propunem să-i oferim cititorului chei de lectură, repere, cu ajutorul cărora să se orienteze în jungla, uneori de nepătruns, a întrebărilor ce au traversat și au stat la baza spectacolelor de dans de-a lungul secolului.

Parteneri media:



www.cndb.ro
www.editura-art.ro

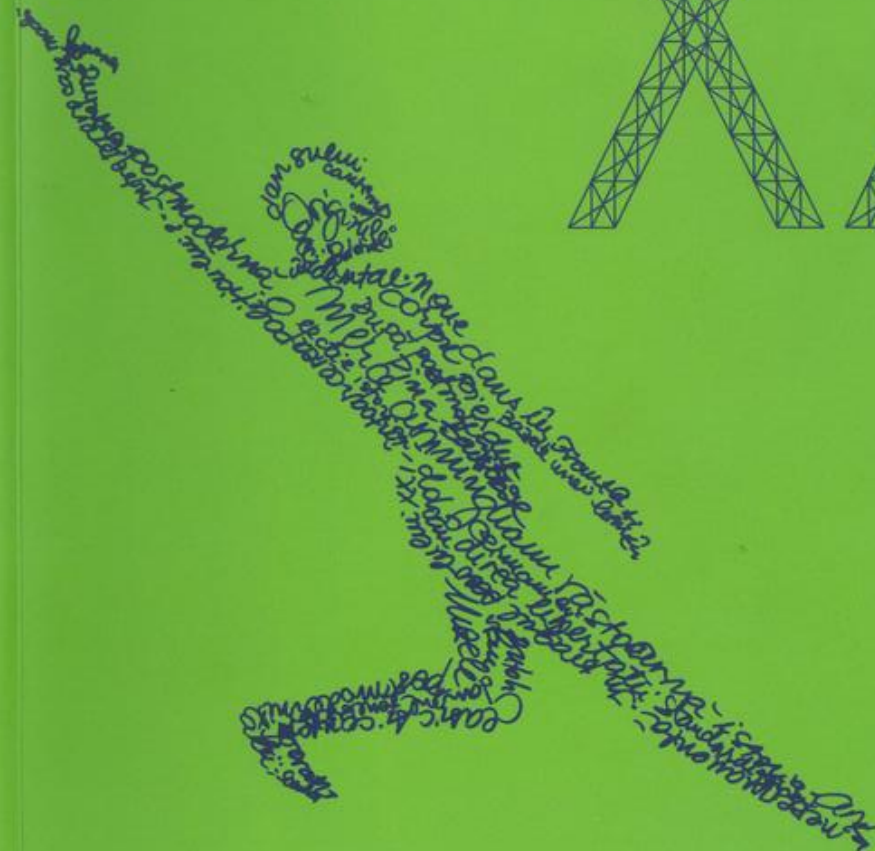
ISBN 978-973-124-533-1



Isabelle Ginot Marcelle Michel

DANSUL

ÎN SECOLUL



Centrul
Național
al Dansului



80/

Isabelle Ginot
Marcelle Michel
DANSUL ÎN SECOLUL XX

Isabelle Ginot
Marcelle Michel

DANSUL ÎN SECOLUL XX

Postfață de Hubert Godard
Ediție îngrijită de Vava Ștefănescu
Traducere din limba franceză
de Vivian Săndulescu



Centrul
Național
al Dansului



EDITURA
ART

Dansul în secolul XX este un proiect realizat
de CENTRUL NAȚIONAL AL DANSULUI – BUCUREȘTI
și EDITURA ART.



Centrul
Național
al Dansului



EDITURA
ART

Redactor: Mihaela Dincă
Design, ilustrații, copertă și tehnoredactare: Corina Duma

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

GINOT, ISABELLE

Dansul în secolul XX / Isabelle Ginot, Marcelle Michel;
trad. de Vivia Săndulescu. – București: Art, 2011
ISBN 978-973-124-533-1

I. Michel, Marcelle
II. Săndulescu, Vivia (trad.)
792"19"

Isabelle Ginot, Marcelle Michel
La Danse au XX^e siècle

© Larousse 2008

© Centrul Național al Dansului – București, Editura ART, 2011,
pentru prezenta ediție

CUPRINS

Cuvânt-înainte / 11

ORIGINILE BALETULUI OCCIDENTAL / 15

Baletul de curte / 16

De la baroc la clasic: regele-dansator / 17

Impactul scenei à l'italienne / 19

Dans și narațiune: Noverre și baletul de acțiune / 21

Scrisoare despre dans – Jean Georges Noverre / 23

De la baletul de acțiune la baletul romantic / 25

Marius Petipa și triumful academismului / 28

DANSUL CLASIC FAȚĂ ÎN FAȚĂ CU MODERNISMUL

SEDUCȚIA NOUTĂȚII / 33

Diaghilev și Baletul Ruse / 35

Nijinski sau sărbătoarea dansului / 37

După Nijinski / 40

Nunta – Bronislava Nijinska / 44

Baletul Suedeze ale lui Rolf de Maré / 45

Serge Lifar: întoarcerea la academism / 49

Manifestul coregrafului – Serge Lifar / 51

CĂILE NEOCLASICISMULUI ÎN FRANȚA ȘI ÎN LUME / 53

Baletul marchizului de Cuevas / 54

Roland Petit și Janine Charrat / 55

Maurice Béjart și Baletul Secolului XX / 59

Balanchine și crearea baletului american / 63

Cum să apreciezi un balet – George Balanchine / 68

Jerome Robbins: flirtul cu Broadway / 70

Preeminența sovietică în perioada postbelică / 72

Neoclasicismul european / 75

Danemarca: Bournonville / 78

Repertoriul clasic în zilele noastre / 80

RUPTURA MODERNĂ

ORIGINILE DANSULUI MODERN / 85

Precursorii și teoreticienii mișcării / 86

Rudolf Laban: viziunea sa în studiul mișcării / 89

Coreutica – Rudolf Laban / 92

Pionierii americani: Loïe Fuller și Isadora Duncan / 93

Ruth Saint Denis și Școala Denishawn / 96

Dansul, o experiență de viață – Ruth Saint Denis / 98

GERMANIA ANILOR '20 / 101

Mary Wigman / 104

Școala – Mary Wigman / 106

Kurt Jooss și Folkwang Hochschule / 108

Succesori ai lui Laban și Wigman / 109

Bauhaus și dansul / 110

Succesiuni / 112

FILIERA AMERICANĂ / 113

Hanya Holm, expresionismul à l'américaine / 113

Emoție și interioritate – Hanya Holm / 115

Denishawn: lăstarul californian / 116

Doris Humphrey și Jose Limón / 117

Pedagogia dansului – Doris Humphrey / 122

Martha Graham, marea preoteasă / 123

Călătorie în noapte – Martha Graham / 127

Alwin Nikolais / 129

Paul Taylor, omul cu două chipuri / 131

Alvin Ailey și dansul modern negru / 133

Modern jazz / 134

MERCE CUNNINGHAM RĂSTOARNĂ ISTORIA / 137

Bazele unei noi gândiri / 139

Hazardul sau descătușarea gândirii / 141

Events / 143

Tehnica Cunningham / 144

Planeta Cunningham / 145

Arta nepermanentă – Merce Cunningham / 149

O lecție istorică: dobândirea libertății / 151

Incursiune în lumea imaginii / 152

RUPTURA „POSTMODERNĂ” / 155

Mizele postmodernității / 156

Din California la Judson Church / 157

Maturizări și deveniri / 162

Trisha Brown: a cădea sau a nu cădea / 165

Un mister concret – Trisha Brown / 168

După postmodernism / 170

JAPONIA ȘI GERMANIA ÎN PERIOADA POSTBELICĂ / 173

Butoh sau dansul tenebrelor / 174

A devora tenebrele – Tatsumi Hijikata / 177

Corpul pierdut al Germaniei / 179

Pina Bausch: a dansa sentimentul abandonului, al pierderii... / 181

NOUL DANS ÎN FRANȚA ȘI ÎN LUME / 187

Detonatorul Mai '68 / 189

Anii '70, un creuzet al influențelor / 191

Bagnolet, barometrul dansului nou / 196

Anii '80: identități multiple / 198

Mammame – Jean-Claude Gallotta / 202

Dominique Bagouet / 204

„Modelul francez”: forța instituției / 206

Keersmaeker: reîntâlnirea cu muzica / 208

Între provocare și fenomen de modă / 211

Diseminarea / 213

CLASIC ȘI CONTEMPORAN, ÎNCRUCIȘĂRI ȘI DERAPAJE / 217

Anii '80 și '90: estomparea rupturii / 218

Formarea dansatorului / 219

Clasici și moderni: criză de identitate / 220

Noul „look” al dansului clasic / 221

William Forsythe / 222

Standardizarea dansului modern / 226

Sindromul Vandekeybus / 229

Reconsiderarea percepției asupra istoriei / 230

Memoria înscrisă în corpuri / 232

Partea invizibilă a aisbergului / 236

ÎN PRAGUL SECOLULUI XXI: ÎNTOARCEREA POLITICULUI? / 239

Mize economice? / 239

Mize spectaculare? / 242

Secolul XXI: regândirea corpului în afara materialității sale? / 244

Postfață

Gestul și percepția acestuia – Hubert Godard / 247

ANEXE / 260

Marile inovații ale dansului modern: corpul, mișcarea, reprezentarea, societatea (tabel) / 263

Bibliografie / 271

Indice / 277

DANSUL ÎN SECOLUL XX

Cuvânt-înainte

Secolul XX stă sub semnul vitezei, al parcelării spațiului, al mecanizării mișcării. Mișcare înscrisă prin excelență în spațiu, dansul ocupă un loc privilegiat, bucurându-se de o evoluție fără precedent în trecut. Acum explodează într-o multitudine de experimentări, prilejuite de evoluțiile și revoluțiile timpului: concepții repuse în discuție, procese de creație ce se definesc simultan prin opoziție, forme discontinue, frânte, contestarea narativității spectacolului. Nu întâmplător, majoritatea lucrărilor consacrate acordă prea puțin spațiu realității recente, polimorfe, greu de discernut și în permanentă schimbare a modernității, dacă nu chiar o neglijează cu totul. Și totuși, de la intuiția inspirată a Isadorei Duncan la dansul frământat de psihanaliză al Marthei Graham, de la construcțiile savante ale lui Rudolf Laban la spațiile imaginare ale lui Mary Wigman și de la revoluția tăcută a lui Merce Cunningham la revolta politică a tinerilor postmoderniști, răsturnările de perspectivă s-au propagat în toate direcțiile, iar noi nu încetăm să le descoperim legăturile profunde cu lumea noastră.

Miza acestei lucrări constă în a regândi felul în care s-a constituit istoria dansului, luând în considerare fenomenul dansului modern, recent, dar masiv în același timp. Înainte de toate, ne propunem să-i oferim cititorului chei de lectură, repere, cu ajutorul cărora să se orienteze în jungla, uneori de nepătruns, a întrebărilor ce au traversat și au stat la baza spectacolelor de dans de-a lungul secolului. Viteza cu care s-a dezvoltat această latură a dansului face să coexiste în timp „generații” artistice aflate în conflict, între ai căror reprezentanți diferența de vârstă este de doar câțiva ani. Astfel, în peisajul nostru coregrafic contemporan, Martha Graham se învecinează cu Merce Cunningham și Trisha Brown, fiecare dintre ei operând, la un interval de numai câțiva ani, o ruptură fundamentală față de cei și cele dinainte.

Dat fiind caracterul recent, aproape nou al acestei arte, față de care nu dispunem de distanțare istorică, orice tentativă de definire este stângace. Multitudinea limbajelor dansului modern, rediscutarea permanentă a codurilor pe care se bazează acesta sunt corolarul unei multitudini de concepții, forme, filozofii ale artei, adesea radical diferite sau chiar contradictorii.

Dar mai ales, în lipsa codificării acestor limbaje, dificultatea de a le sesiza specificitatea este înzecită de caracterul impalpabil al naturii lor: mișcarea umană, rămasă în mod paradoxal una dintre marile enigme ale veacului nostru.

În schimb, după patru secole de existență, dansul clasic oferă privirii secolului XX un sistem încheiat, în interiorul căruia se remarcă perioade sau individualități. De-a lungul timpului, pentru balet s-au elaborat atât un cadru bine definit, cât și un ansamblu de reguli codificate, articulate într-un discurs, în bună măsură operante și-n ziua de astăzi, asigurându-i hegemonia în lumea întregă. Existența regulilor a constituit însă un obstacol în calea inovației. În sfârșit, istoria a făcut din familia clasică și cea modernă, în special în Europa – leagănul dansului clasic –, surori dușmane vreme îndelungată, îngreunând abordarea lor istorică comună, deși sunt în mod indiscutabil înrudite.

Nu e mai puțin adevărat că astăzi, pe scenele noastre, spectacolele de dans clasic din repertoriul universal coexistă cu cele pe care le numim neo-clasice, ce remodelează și contribuie la evoluția limbajului clasic în sensul motivațiilor și al sensibilităților secolului nostru, dar și cu lucrări moderne, moștenitoare ale unei istorii mai scurte, aflată însă în contact imediat cu experiența, valorile, credințele și descoperirile contemporane. Prin urmare, ar fi naiv din partea noastră să lăsăm deoparte o anumită latură, cu atât mai mult să credem că între ele nu există relații, în dezvoltarea lor istorică sau în formele lor actuale.

De aceea am dorit să oferim aici o panoramă a dansului occidental ca spectacol, fără a-i opune laturile principale – și mai ales fără a o exclude pe una în favoarea celeilalte –, oferind repere iubitorului de dans sau celui ce vrea să se apropie de această artă. Dat fiind că subiectul era prea amplu, a trebuit să facem câteva alegeri, considerând că e important să privilegiem momentele de ruptură, cele în care apare o concepție radical nouă – și sigur că aceste momente au fost adesea rezultate ale istoriei dansului modern, de-a lungul ultimilor nouăzeci de ani, deși evoluția foarte recentă pare să anunțe o adevărată reconfigurare atât a raporturilor dintre clasic și modern, cât și a valorilor atribuite până în prezent celor două „familii“.

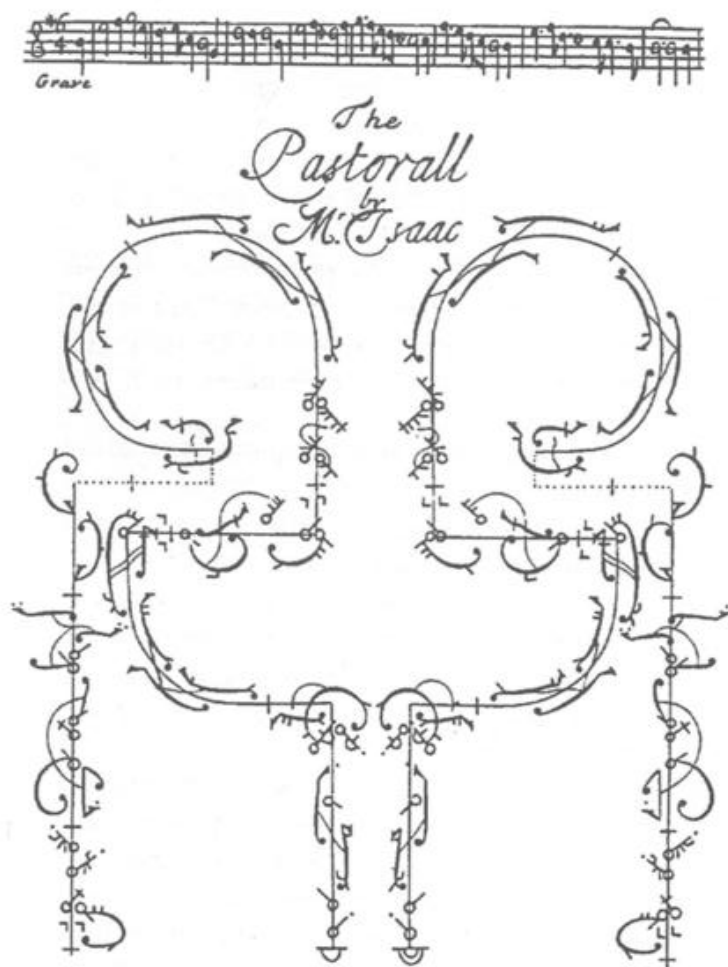
S-a scurs aproape un deceniu de la apariția primei ediții a acestei lucrări. În Franța, a fost prima și rămâne până în ziua de azi aproape singura care încearcă să traseze o istorie a dansului din punctul de vedere al dansului

modern. În același timp, dezvoltarea lentă a studiilor universitare, mobilizarea breslei față de chestiunile ce țin de istorie și concepțiile asupra dansului au modificat profund contextul. O serie de studii sau de abordări încearcă să regândească această istorie, criticând tot ceea ce trebuie să facă istoriografia: selectarea momentelor, a numelor și a lucrărilor „proeminente“, lăsând într-un con de umbră numeroase alte aspecte. Tocmai asta își propune cartea de față, concretizând astfel un anumit demers istoriografic, multă vreme imposibil de realizat din lipsa unor lucrări de specialitate (să nu uităm că în Franța există încă foarte puține lucrări dedicate dansului). De pildă, faptul că lucrarea cuprinde două părți – prima consacrată clasicului, cea de-a doua, modernului – poate stârni discuții. Însă această opțiune corespunde voinței de a milita pentru recunoașterea și vizibilitatea dansului modern, a istoriei lui, și de a oferi fundamente clare, dacă nu chiar indiscutabile, cititorilor care nu găsesc nici în televiziune, nici în presă sursele de informare potrivite.

Prin urmare, am încercat să punem în lumină mai degrabă rezultatele concepțiilor aflate la originea tuturor „pașilor înainte“ din istoria dansului decât evenimentele istorice. De aceea am acordat o atenție specială noțiunii de *scriitură coregrafică*: deși face obiectul unor critici aprinse la sfârșitul secolului, aceasta constituie atât o caracteristică majoră a dansului în secolul XX, cât și nivelul la care se manifestă cel mai pregnant diferențele, singularitățile sau uneori ciocnirile ideologice de la baza mișcărilor epocii moderne.

De aceea am ținut să integrăm aici texte aparținând coregrafilor, în unele cazuri inedite în limba franceză. Cititorul va descoperi uimitoarea acuitate a gândirii care își croiește o cale și în limbaj, punând în lumină experiența creației. Într-adevăr, nu e ușor să exprimi în cuvinte experiența corpului. Tocmai în asta constă forța dansului la sfârșit de veac: el conferă o voce corpului – cutia de rezonanță a evenimentelor lumii, dispozitiv al dorinței, răscrucea temerilor și elanurilor noastre –, pus în discuție în acest secol mai mult ca oricând.

Postfața lui Hubert Godard – „cercetător în domeniul mișcării“, după cum se prezintă el însuși – ne ajută să defrișăm domeniul încă prea puțin explorat al mișcării umane, analizând dansul din punctul de vedere al memoriei conținute în fiecare gest, al percepției privitorului și al interacțiunilor complexe dintre dansator și spectator.



ORIGINILE BALETULUI OCCIDENTAL

A vorbi despre nașterea baletului înseamnă a evoca un substrat de dansuri, pași, serbări civile și religioase, țărănești sau nobile, care constituie materialul acestuia. Mai trebuie să luăm în considerare acele *momeries*, *mystères*, *entremets*¹, apoi dansurile de grup (*carole*, *bransle*, *passe-pieds*), dansurile de cuplu (*gaillarde*, *volte*), scenele dramatice sau bufone cu măști – tot atâtea moduri de exprimare ce converg către forma teatrală nouă care va domni, timp de patru secole, în întreaga Europă: baletul clasic.

Din acest îndelungat proces de maturizare a noii arte, vom reține mai ales alunecarea dansurilor colective – în care identitatea dansatorului se contopește cu cea a grupului – către dansurile de perechi cu figuri prestabilite (*contradansul*²). Întâi în Italia, apoi în Franța și Spania, înflorirea curților prin ciare și urbanizarea din timpul Renașterii determină creșterea numărului de maeștri de dans care, în numele prinților, reglementează dansurile pentru a le putea preda mai bine.

Numeroase tratate teoretice vor descrie, vor repertoria și vor răspândi evoluția tehnicii, luând în considerare mai întâi pozițiile și pașii, înainte de a concepe baletul în ansamblu și de a pune bazele primei teorii a noii arte. Publicată în Franța în 1588, *L'Orchésographie* semnată de Thoinot Arbeau (pseudonimul canonicului din Langres, Jehan Tabourot) reprezintă un tratat important, descriind pașii dansurilor de caracter și ai dansurilor de curte din secolele al XV-lea și al XVI-lea.

Până atunci doar o exprimare populară și colectivă, dansul va deveni în Italia secolelor al XIV-lea și al XV-lea instrumentul privilegiat al serbărilor sau *triumfurilor*³ închinat gloriei principilor, desprinzându-se de spațiul religios și contribuind la o viziune asupra lumii în centrul căreia se află omul.

În Franța, Carol al VIII-lea și Francisc I introduc aceste spectacole după moda italiană; ele se vor rafina și vor deveni mai intelectuale sub influența

¹ *Entremet* – divertisment prezentat la un banchet în timpul pauzelor lungi dintre felurile de mâncare.

² *Contradans* – dans popular de origine engleză, intrat în rândul dansurilor de societate în secolul al XVIII-lea.

³ *Triumf* – marș maiestuos în care sunt celebrate faptele mărețe ale unui prinț sau ale unui general victorios, compus din mai multe tablouri sau intrări cu caracter alegoric.

Academiei de Muzică și Poezie creată în 1571 sub patronajul principelui, ajuns între timp rege. În epocă, dansul și literatura sunt legate printr-un destin comun, trasat de poezii Pleiadei, ce propovăduiesc o formă de teatru total în care cântecul, muzica, dansul, declamația și decorul contribuie la ilustrarea unei povestiri. Spectacolul din această perioadă care a intrat în istorie este *Ballet comique de la reine* de Balthazar de Beaujoyeux, prezentat la 15 octombrie 1581 la Luvru, cu ocazia căsătoriei ducelui de Joyeuse.

BALETUL DE CURTE

Interpretată, conform uzanței, de către curteni, acțiunea în *Ballet comique de la reine* se desfășoară în fața grădinii unde vrăjitoarea Circe ține prizonieri câțiva nobili transformați în animale. Mercur, Minerva și Pan încearcă pe rând să-i elibereze, însă abia Jupiter (interpretat de regele Henric al III-lea) reușește, fulgerând-o pe Circe. Acest dans prezintă acțiuni variate (mitologie, exotism, bufonerii...), folosind pași și figuri de bal la modă, așa cum le repertoriase Arbeau, preluând totodată unele elemente din dansurile populare: „Dansatorii – explică istoricul Curt Sachs⁴ – procedează la fel ca aceia care re-creează limba în acea perioadă. Ceea ce lipsește limbajului scris este împrumutat din dialectele provinciale; ceea ce lipsește dansurilor de curte este luat din cele țărănești.”

Spectacolul costă enorm și durează zece ore. Asistă la el mai mult de o mie de persoane, iar ecoul este considerabil. De fapt, este pentru prima dată când se realizează în Franța unitatea dramatică: muzica, poezia și dansul contribuie toate în mod egal la desfășurarea acțiunii. Dar mai ales se conturează funcția politică esențială a baletului, folosit aici pentru a susține imaginea regelui, a puterii și a dreptății sale.

Evoluția baletului de curte*, așa cum îl descrie Arbeau în *L'Orchésographie*, dezvăluie un sens cu totul nou al mișcării menite să pună în valoare demnitatea curteanului. Scoase din cadrul lor popular inițial, figurile își pierd orice violență, orice expansivitate, orice bruschețe; săriturile și mișcările azvârlite dispar, în timp ce calmul, plenitudinea și *legatoul* devin valori

⁴ Curt Sachs, *Histoire de la danse*, Gallimard, 1936.

primordiale și impun ridicarea pe *demi-pointe*, îndoirea genunchilor apărând de-acum încolo ca preludiu al elevației. Totodată, ele își pierd caracterul pantomimic.

Baletul de curte cunoaște un mare avânt sub această formă, într-un context politic frământat de războaiele religioase, de conflictele dintre nobilime și puterea lui Richelieu, apoi a lui Mazarin. Îmbinare savantă între fabulă, alegorie, pitoresc și popular, el lasă cale liberă imaginației, căutării mișcărilor contrastante, virtuozității, iluziei scenice. Manierismul, prețiozitatea, excesul sunt trăsături care ne îndreptățesc să ne referim la el vorbind despre barochism.

DE LA BAROC LA CLASIC: REGELE-DANSATOR

Viitorul rege Ludovic al XIV-lea apare pentru prima dată pe scenă în 1651 în *Cassandra*, la vârsta de treisprezece ani. Extrem de talentat, antrenându-se zilnic – ca mulți alți curteni –, va ajunge repede să facă din dans instrumentul original al puterii sale. În 1653, *Le Ballet de la nuit* (textul: Isaac de Benserade, muzica: Antoine Boesset și Jean de Cambefort, coregrafia: Chancy, Maznel, Mollier și Vertpré, decorurile: Torelli) constituie primul său triumf. Este totodată și emblema domniei ce se prefigurează: cea a Regelui Soare, centru al universului, care alungă umbrele și luminează pământul.

Începând din 1661, Ludovic al XIV-lea guvernează singur, iar din acest moment toate artele sunt supuse unei singure voințe centralizatoare: să se cânte întru gloria regelui, impunând o dominare asupra spiritului. Barochismul și influența italiană sunt respinse în favoarea ordinii, a măsurii și a clarității, sub autoritatea academiilor, aplicându-se principiile susținute de Boileau în a sa *Artă poetică*.

Academia Regală de Dans este fondată în 1661 și se compune din treisprezece membri, aflați sub conducerea lui Pierre Beauchamps, maestrul de dans al regelui, însărcinat cu stabilirea regulilor acesteia. Încă din 1669, Raoul Feuillet propune prima notație coregrafică. Ea constă în descrierea schematică a pașilor, a direcției mersului și a succesiunii figurilor; nu există indicații asupra mișcărilor de brațe sau a părții de sus a corpului.

• Cesare Negri, „Gratie d'Amore”, 1602

• Fabritio Caroso, „Il Ballarino”, 1581



Puțin câte puțin epurat, stilizat și „clasificat”, dansul va aluneca în curând dinspre curte înspre teatru: printre curteni încep deja să se amestece artiști profesioniști care interpretează la Versailles baletе în formă de imnuri apolinice, dezvoltând mitologia Regelui-Soare și a Secolului de Aur. O echipă s-a specializat în producerea acestor spectacole: Beauchamps, maestrul baletelor regelui, lucrează în colaborare cu Lully, un italian naturalizat în Franța, specialist în dansurile *bouffonnes*, dar și capelmaistru, și cu Molière, inventatorul unui gen vesel, satiric, foarte apreciat: comedia-balet (*Pisălogii, Burghezul gentilom...*).

În 1670, când Ludovic al XIV-lea renunță să mai apară în baletеle de curte, condamnând genul la dispariție, totul este pregătit pentru trecerea către teatru: prima scenă de dans teatral, într-o câțva strămoașa Operei din Paris, este deschisă în 1669 de către un oarecare abate Perrin, căruia Ludovic al XIV-lea îi cedase privilegiul unei „Academii de operă cu muzică și cuvinte franceze”. Dar aceasta devine cu adevărat activă abia în 1673, atunci când Lully îi răscumpără privilegiul. După ce îl îndepărtează pe Molière, Lully face echipă cu Beauchamps, libretistul Quinault și scenograful Vigarani, punând la punct un gen nou de operă, în care introduce „uvertura în stil francez” și baletul. Desigur, nobilii nu se produc și pe scena teatrului: profesionalizarea baletului e cucerită de-acum înainte.

Astfel, dansul se instalează pe scenă nu ca o artă autonomă, ci ca un element al tragediilor lirice, a căror formulă se va perpetua până la Gluck. Considerat de-aici înainte drept divertisment, neintervenind în acțiune, dar prezent din plin în decursul spectacolului, dansul se va concentra esențialmente asupra dezvoltării tehnicii. Întărirea trupei a ceea ce se numește de-acum Operă din Paris, deschisă și femeilor începând din 1681, și adoptarea „scenei în stil italian” îl fac pe Beauchamps să-și perfecționeze regulile artei. Organizează un sistem coerent de mișcări pentru a putea crea un dans abstract, bazat pe poziția *en dehors* – postură nenaturală, cu vârful picioarelor orientate către exterior, într-o mișcare de rotație în afară ce pornește din coapsă, antrenând tot piciorul.

Orientarea *en dehors* permite „degajarea” (piciorului), săritura, întoarcerea în toate direcțiile cu viteză și aplomb. Ea cuprinde cinci poziții fundamentale ale labelor picioarelor („întâia”, „a doua”, „a treia” etc.), cărora le corespund cinci poziții ale brațelor. Orientarea *en dehors* oferă o imagine

frontală a corpului, ca și cum ar fi plat, facilitând deplasările laterale și punând în valoare de minune artificiile perspectivei aplicate scenei în stil italian. Dat fiind că învățarea atât a orientării *en dehors* și a celor cinci poziții, cât și a tehnicii derivate de aici presupunea combinații din ce în ce mai complexe și mai precise, era imperios necesară existența unei școli de dans pe lângă Operă. Aceasta este fondată de către Ludovic al XIV-lea în 1713. Conducerea îi este încredințată lui Pécour, un elev al lui Beauchamps.

Domnia lui Ludovic al XIV-lea se încheie într-o sărăcie și într-o atmosferă cenușie care subminează noțiunile de absolutism și cult al puterii. Regenta și domnia lui Ludovic al XV-lea readuc un climat de contestare, scepticism și libertinaj. În dans, asistăm la întoarcerea către sensibilitate, naturalețe și nostalgie. În toate domeniile se manifestă moda barocului, împins până la rococo.

După tragedia lirică a lui Lully, vine opera-balet, iar dansul urmează această evoluție. Pécour, continuatorul lui Beauchamps, orientează tehnica înspre elevația și virtuozitatea cerute de partiturile vioaie ale lui Campra, apoi ale lui Rameau, creând premisele apariției marilor soliști: Sallé, Prévost, apoi Camargo, Guimard și dinastia Vestris. Dar dansul nu este în largul lui în carapacea operei-balet. În consecință, va fi expus contestărilor din partea unor filozofi.

IMPACTUL SCENEI À L'ITALIENNE

După cum am văzut, regulile perspectivei prevalează în balet începând din epoca lui Ludovic al XIV-lea și odată cu acea codificare a baletelor de curte. Răspunzând mai întâi necesității de a-l plasa pe rege în centrul acțiunii și al spațiului, aceeași lege impune – atunci când regele devine spectator – ca baletul să fie organizat în primul rând pentru a fi privit de acesta. Ea devine mai importantă și totodată mai complexă în momentul în care dansul, instalându-se în teatru, își asumă statutul de spectacol, într-o relație scenă-sală la fel de codificată: spațiul publicului și cel al scenei sunt de acum înainte diferențiate în mod formal, cel de-al doilea fiind situat la un nivel superior față de „parter”, rezervat spectatorilor. Construirea de teatre permanente, începută pe la mijlocul secolului al XVI-lea, se face pe modelul

„teatrului italian”, respectând aceleași principii ale perspectivei și ale ierarhizării spațiului, în privința atât a scenei, cât și a publicului. Aceste teatre sunt concepute pentru a permite iluzia, folosind în principal artificiiile jocurilor de perspectivă, la fel ca în pictură.

Organizarea spațio-temporală care guvernează în acest moment baletul, cuprinzând raporturile dintre muzică, dans și decor într-un tot unitar, va condiționa și privirea spectatorului, într-un mod atât de pregnant încât abia la mijlocul secolului XX unele tentative de repunere în discuție vor avea succes. Scena este concepută ca un tablou, căruia spectatorul trebuie să-i cuprindă cu privirea suprafața (vedere frontală), liniile și planurile, organizate conform unei axe privilegiate: centrul scenei, avându-l pe rege pe post de spectator principal. Iluzia de adâncime este obținută cu ajutorul legilor perspectivei, iar podeaua scenei înclinată către public, în majoritatea teatrelor în stil italian, accentuează și mai mult efectele acestor artificii.

Viziunea frontală, organizată în jurul centrului scenei, acordă prioritate simetriei și impune o ierarhizare a spațiului, focalizându-se asupra acestui centru unde au loc acțiunile primordiale (*variațiile soliștilor*), în timp ce marginile sunt rezervate evenimentelor de mai mică importanță. Aceeași ierarhie se regăsește în spațiul rezervat publicului: locurile centrale, singurele care asigură o vizibilitate completă, sunt destinate regelui și apropiaților săi. În plus, vederea este diferită în funcție de locul în care se află publicul: la parter, de unde distinge mai bine planimetria baletului, sau în loje, de sus, de unde se văd perfect liniile compoziției.

Ierarhizarea spațiului și viziunea frontală au o importanță capitală pentru istoria baletului. Ele impun o serie de reguli de compoziție coregrafică, condiționând totodată privirea spectatorului, ca niște indicații prealabile și tacite de lectură ce-i creează o așteptare și-l îndreptătesc să prevadă în bună parte organizarea coregrafiei, chiar înainte ca aceasta să fi început: o convenție existentă până în ziua de astăzi în numeroase spectacole de toate genurile.

DANS ȘI NARAȚIUNE: NOVERRE ȘI BALETUL DE ACȚIUNE

„Baletul nu au fost până în prezent decât slabe schițe a ceea ce ar putea fi într-o bună zi. [...] Cred, domnule, că această artă a rămas la stadiul copilăriei doar pentru că efectul său a fost redus la un foc de artificii, merit să încante ochiul. Deși împarte cu cele mai bune drame avantajul de a stârni interesul, de a emoționa și de a captiva spectatorul prin farmecul iluziei perfecte, nimeni n-a bănuțit că se poate adresa și sufletului.” Și din nou: „Să spargem măștile hidoase, să punem pe foc perucile ridicole, să dăm la o parte șoldurile și mai incomode, să-nlocuim rutina cu bunul-gust, să arătăm un costum mai adevărat și mai pitoresc, să cerem acțiune și mișcare în scene, suflet și expresivitate în dans, să acoperim distanța imensă care separă mecanica meșteșugului de geniu.”⁵ Cine se exprima astfel în 1760? Un maestru de balet, Jean Georges Noverre, în dezacord cu estetica dansului din vremea sa, și inițiator al unor concepții noi. Agresiv, vehement, Noverre, la treizeci și trei de ani, are deja în spate o frumoasă carieră, clădită însă în provincie și-n străinătate, fără contribuția Academiei Regale de Muzică și Dans. Educația sa cuprinde și tradiția mediului popular unde și-a făcut debutul, în teatrele de bălci, ignorate și disprețuite de cercurile oficiale. Cum Opera și Comedia Franceză le cam restrâng dreptul la cuvânt, cântec și dans, aceste scene mici compensează interdicțiile prin efecte de decor, acrobații și pantomime care atrag mulțimea.

Publicate în 1760, *Lettres sur la danse*⁶ ale lui Noverre adună într-un corpus teoretic ansamblul concepțiilor sale despre balet, critici acerbe la adresa cutumelor din vremea sa și propuneri de reformă. Puternic influențat de ideile lui Diderot, Grimm, d'Alembert și Voltaire, el propovăduiește statutul de „limbaj de acțiune” al dansului, în urma propunerii lui Condillac; susține capacitatea artei sale, ajunsă la un nivel ridicat de tehnicitate, de a fi vehiculul narațiunii.

Fără să respingă tehnica, Noverre preconizează în acest scop întoarcerea la o anumită naturalitate, în locul virtuozității gratuite. Declarând război numeroaselor artificii care paralizează dansatorul, el reintroduce dimensiunea expresivității, devenită posibilă prin renunțarea la măști.

• Lucrarea a fost publicată în limba română sub titlul „Scrisori despre dans și balet”, trad. de Ion Ianegic, Editura Muzicală, București, 1967 (n. tr.).

⁵ Jean Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, Lyon et Stuttgart, 1760, Ramsay, Paris, 1978.

• „fata rău păzită” sau
„Precauțiuni inutile.”

Inspirându-se din Antichitate, foarte în vogă în epocă, Noverre reabilitează pantomima, căreia îi revine rolul de vector al acțiunii baletelor sale. „La el – remarcă Grimm – nu se dansează decât în marile momente de pasiune, în momentele decisive. În scenele de acțiune se merge în măsură, firesc, dar fără a dansa.”⁶ Formula, inspirată din alternanța recitativ-arie din operă, este preluată de la Gluck, cu care a colaborat la Viena.

Acceptarea sa tardivă la Opera din Paris, în 1776, este mai întâi un eșec, apoi o consacrare: aici se lovește de ostilitatea coregrafilor și de împotrivirea dansatorilor, prea puțin dispuși să abordeze un stil nou. Cât despre public, acesta preferă în locul marelui său balet tragic *Médée et Jason* (1763) versiunea lui Gaétan Vestris, considerată a fi mai dansantă. Această operă a lui Noverre este exemplul tipic de balet de acțiune cu caracter dramatic (repus în scenă de către coregraful suedez Ivö Cramer pentru compania Ballet du Rhin, în 1992).

Deși Noverre reușește mai degrabă să reintroducă pantomima decât să facă din dans un limbaj narativ propriu-zis, după cum remarcă Grimm, creația sa marchează totuși prima apariție a unei dialectici ce constituie, până în zilele noastre, unul dintre motoarele esențiale în evoluția dansului teatral: de fiecare dată când tinde către virtuozitate, pierzând valoarea naturalului și a umanului, o reacție internă îl readuce la emoție și expresivitate, conștient fiind că acestea au ceva fundamental.

Revoluția din 1789 nu prea aduce schimbări în estetica baletului: cel mult, se face concesia, față de foarte tână Republică, de a aduce pe scena Operei câteva crengi de trandafir și câțiva clerici răspopiți, adunați în jurul unui arbore al Libertății, ca prolog la fiecare spectacol. Deși nu este vorba despre o rediscutare formală a baletului, Revoluția determină totuși alegerea unor subiecte contemporane, legate de clasele sociale mijlocii: burghezi, țărani, militari. Suntem încă aproape de natura și păstorii lui Rousseau, dar baletul *La Fille mal gardée* montat de elevul lui Noverre, Jean Dauberval, cu premiera pe 1 iulie 1789 la Grand Théâtre din Bordeaux, dă dovadă de un oarecare realism: personajele, împrumutate din viața cotidiană a epocii, se distanțează de climatul mitologic obișnuit ce caracteriza până atunci baletul. Intrat în repertoriul Operei în 1828 și făcând obiectul a numeroase reconstituiri, se bucură și astăzi de un mare succes.

⁶ Grimm, *Le Petit Prophète de Boechmischbroda*, SL, 1753.

Scrisoare despre dans

Jean Georges Noverre

A m spus, domnule, că dansul era prea elaborat și mișcarea simetrică a brațelor prea uniformă pentru ca tablourile să poată avea varietate, expresivitate și naturalețe; ar trebui deci, dacă vrem să ne apropiem arta de adevăr, să acordăm mai puțină atenție picioarelor și mai multă grijă brațelor; să abandonăm săriturile în favoarea gesturilor; să facem mai puțini pași dificili și să folosim mai mult fizionomia; să nu punem atâta forță în execuție, ci să-i adăugăm mai mult spirit; să ne îndepărtăm cu grație de regulile stricte ale școlii, urmând impresiile produse de natură și dând dansului sufletul și acțiunea de care are nevoie pentru a fi interesant. De altfel, nu înțeleg prin cuvântul acțiune ceva care înseamnă doar a se foi, a se strădui, a face eforturi și a se frământa ca un apucat pentru a sări sau a demonstra un suflet în realitate absent.

În materie de dans, acțiunea este arta de a face să treacă, prin expresia veridică a mișcărilor, a gesturilor și a fizionomiei noastre, sentimentele și pasiunile noastre în sufletul spectatorilor. Prin urmare, acțiunea nu este altceva decât pantomimă. Tot ce ține de dansator rebuie să descrie, trebuie să vorbească; fiecare gest, fiecare atitudine, fiecare *port de bras* trebuie să aibă o expresie diferită; adevărata pantomimă, în orice gen, urmează natura în toate nuanțele sale. Dacă se îndepărtează o clipă de la aceasta, devine obositoare și revoltătoare. Dansatorii începători nu trebuie să confunde pantomima nobilă, despre care vorbesc aici, cu cea exprimare joasă și trivială, adusă în Franța de către bufonii italieni, pe care se pare că prostul gust a adoptat-o!

Cred, domnule, că arta gestului este înghesuită între margini prea strâmte pentru a produce efecte mărețe. Acțiunea brațului drept deschis în față, descriind un sfert de cerc, în timp ce brațul stâng, care se află în această poziție, se-ntoarce pe același drum, apoi se deschide din nou, formând o opoziție cu piciorul, nu este suficientă pentru a exprima pasiuni: câtă vreme nu vor fi mai variate, mișcările brațelor nu vor avea nicio dată puterea să ne emoționeze și să ne afecteze. Anticii sunt maeștrii noștri în această privință, ei cunoșteau mai bine decât noi arta gestului și doar în acest caz erau superiori față de moderni. Îmi place să recunosc că aveau ceva ce nouă ne lipsește și la care vom ajunge doar atunci când dansatorii vor vrea să se scuture de regulile ce se opun frumuseții și spiritului artei lor. [...]

Învățând principiile fundamentale ale artei noastre, să ne urmărim sufletul, căci el nu ne poate minti atunci când trăiește la intensitate maximă; și dacă, în aceste clipe, sufletul determină brațul să facă un gest sau altul, acesta va fi pe-atât de adevărat pe cât de corect va fi desenat, iar efectul său va fi sigur. Pasiunile sunt resorturile care pun în mișcare mașinăria: oricare ar fi mișcările ce rezultă, ele nu pot să nu fie adevărate. Conchidem că preceptele sterile ale școlii trebuie să dispară în dansul de acțiune, făcând loc naturii.

Jean Georges Noverre,
Lettres sur la danse, Lyon
et Stuttgart, 1760; Ramsay,
Paris, 1978



Ca să grăbim progresul artei noastre și s-o apropiem de adevăr, trebuie să sacrificăm toți pașii prea complicați; ceea ce vom pierde la nivelul picioarelor se va regăsi la nivelul brațelor; cu cât pașii vor fi mai simpli, cu atât va fi mai ușor să li se acorde expresivitate și grație: bunul-gust se ferește mereu de dificultăți și nu se regăsește niciodată alături de ele; artiștii trebuie să și le rezerve pentru studiu, dar să învețe cum să le alunge din execuție: acestea nu sunt pe placul publicului și produc doar o plăcere mediocră celor care au dat bani să le vadă. [...]

Atâta vreme cât vom sacrifica bunul-gust în favoarea dificultăților, cât nu vom gândi orice acțiune, cât vom dansa ca niște mercenari și vom face o meserie urâtă dintr-o artă plăcută, dansul, departe de a progresa, va degenera și va reintra în penumbra în care se afla acum mai puțin de un secol. [...]

M-ați înțelege greșit dacă ați crede că încerc să desființez mișcările obișnuite ale brațelor, toți pașii dificili și strălucitori și toate pozițiile elegante din dans; dar cer mai multă diversitate și expresivitate a brațelor, aș vrea să le văd vorbind cu mai multă energie. Ele redau sentimentul voluptății, dar nu e de-ajuns, mai trebuie să descrie furia, gelozia, disprețul, nestatornicia, durerea, răzbunarea, ironia – în fine, toate pasiunile innăscute ale omului –, și, în acord cu ochii, fizionomia și pașii, să mă facă să înțeleg strigătul naturii. Mai vreau și ca pașii să fie făcuți cu tot atâta spirit câtă măiestrie și să răspundă acțiunii și stărilor sufletești ale dansatorului. Cer ca într-o expresie vioaie să nu se execute pași lenți; ca într-o scenă gravă să nu se facă pași lejeri; ca în mișcările de dispreț să se evite acei pași care, fiind ușori, și-ar găsi locul într-o mișcare jucăușă. În sfârșit, aș vrea să nu se mai facă asemenea pași în momentele de disperare și de copleșire: doar fața trebuie să descrie, iar ochii să vorbească; brațele însă trebuie să stea nemișcate și, în asemenea scene, dansatorul, dacă nu va dansa, va fi mai minunat ca oricând. [...]

Cât despre poziții, toată lumea știe că există cinci; se spune chiar că ar fi zece, împărțite, în mod destul de ciudat, în bune și rele: număratoarea nu are nici o valoare și n-o voi contesta aici; voi spune doar că e bine să știi aceste poziții, dar e și mai bine să le uiți, și că arta marelui dansator constă în a se depărta cu delicatețe de ele. În rest, toate cele în care corpul este ferm și bine desenat sunt excelente; nu cunosc vreunele rele, poate doar atunci când corpul e prost plasat, când șovăie sau nu reușește să se țină pe picioare. [...]

Aș putea face dintr-un om obișnuit un dansator ca mulți alții, cu condiția să fie cât de cât bine clădit; l-aș învăța să miște brațele și picioarele și să întoarcă capul; i-aș da fermitate, strălucire și viteză, dar nu l-aș putea înzestra cu flacăra, geniul, spiritul, grația și expresivitatea sentimentului care înseamnă sufletul adevăratei pantomime: natura a fost întotdeauna superioară artei, numai și numai ea poate face miracole.

DE LA BALETUL DE ACȚIUNE LA BALETUL ROMANTIC

În 1787, Pierre Gardel preia conducerea baletului Operei, pe care o va deține timp de patru decenii. El va impune – în mod paradoxal în plină perioadă revoluționară – o formă botezată „balet anacreontic”, după numele poetului grec Anacreon. Antichitatea și cortegiul de intrigi preluate din mitologia galantă îi vor servi drept surse de inspirație, luând pe vremea Imperiului o tentă eroică – *Achille à Scyros* 1806 – sau chiar de propagandă – *Le Berceau d'Achille*, cu ocazia nașterii Regelui Romei (1811). Controlul riguros exercitat asupra baletului de către putere – în schimbul unor subvenții generoase –, precum și regulile dramatice – unitatea de timp, respectarea verosimilității și a motivației –, moștenite de la Boileau și transpuse în balet de către poetul Jean-Étienne Despréaux, lasă prea puțin loc imaginației. De aceea, deși n-a dat opere majore, această perioadă ne interesează din nou prin dezvoltarea tehnicii și a virtuozității.

Începutul secolului al XIX-lea marchează epoca de aur a dansului masculin, în special prin Auguste Vestris, ai cărui elevi – Jules Perrot, Auguste Bourmonville, Marius Petipa – ocupă un loc de frunte în istoria baletului. În 1800, entuziasmul publicului pentru tehnica îndrăzneată îl inspiră pe Pierre Gardel să pună în scenă *La Dansomanie*, imitație parodică a *Burghezului gentilom*. Spectacolul trece în revistă toți pașii în vogă pe muzica lui Nicolas Méhul. Baletul va fi reluat la Opera Comică din Paris de către Ivö Cramer, în 1985, la cererea lui Rudolf Nureev, aflat la conducerea baletului Operei. La rândul lor, dansatoarele, până atunci cantonate în mișcări mici și de o infinit mai puțină virtuozitate decât partenerii lor masculini, încep să-și lucreze elevația (săriturile și ridicarea pe *poante*) și deplasarea în spațiu.

În 1813, domnișoara Gosselin stă în echilibru în vârful picioarelor, primă schiță a ceea ce va deveni marca dansului clasic – poantele –, limitând astfel la un minimum abia perceptibil contactul cu solul.

Toată această perioadă nu este marcată nici de mari opere coregrafice, nici de inovații deosebite, dar pregătește treptat venirea romantismului. Premiera baletului *Giselle*, la 28 iunie 1841*, veritabilă emblemă a baletului romantic, primit cu entuziasm de către public și fiind mărturie a unei perioade altminteri bogate în plan artistic, constituie mai degrabă un apogeu al deceniilor anterioare decât o ruptură estetică brutală. Tema

• Prima dansatoare care interpretează „Giselle” este Carlotta Grisi.

• *Sissonne* — săritură mică în numeroase variante, cu pornirea de pe două picioare și aterizarea pe un picior.

• *Arabesque* — poziție pe un picior, celălalt fiind întins și ridicat la spate. Există mai multe forme de *arabesque* (*croisée*, *ouverte* etc.), asociate cu diferite poziții ale brațelor.

• *Grand jeté* — săritură mare ce pune în valoare elevația dansatorului, cu pornirea de pe un picior și aterizarea pe celălalt.

supranaturalului și tema nebuniei, dezvoltate în *Giselle*, fuseseră introduse înainte de Revoluție, datorită anglomaniiei și gustului pentru poveștile de groază. Alături de dramele țărănești și de feerii, ele vor constitui mai apoi temele recurente ale spectacolelor bulevardiere apărute după 1789.

Datorită schimbărilor de decor la vedere și intrigilor complicate, tehnica de scenă și mașinăriile vor progresa considerabil. Astfel, în timp ce Opera Imperială se specializează în reconstituiri reci, Théâtre de l'Ambigu și Théâtre de la Porte-Saint-Martin sunt populate cu păduri misterioase și palate din *O mie și una de nopți*. Fiind ecoul violențelor de coșmar ale Revoluției sau având un vag sentiment de culpabilitate, publicul se dă în vânt mai ales după personajele confruntate cu experiența nebuniei, transpusă scenic în mai multe baleturi. Același gust pentru universurile stranie și experiențele-limită contribuie la integrarea în balet a exotismului de inspirație romanescă.

Căderea Imperiului face ca aceste valori să crească și mai mult în ochii unei generații decepționate, care se refugiază în fantasmagorie și ireal. Arta va culege roadele acestei stări de fapt și va cunoaște o reînnoire profundă a imaginarului.

Este momentul ca Opera să iasă din relativul marasm în care ațipise. Premiera unui balet într-un stil pe de-a-ntregul nou, la 12 martie 1832, marchează începutul perioadei romantice: *La Sylphide* (libretul de Adolphe Nourrit, muzica de Jean Schneitzhoeffter, coregrafia de Philippe Taglion), pe un subiect inspirat din povestirea fantastică a lui Charles Nodier, *Trilby*, prezintă un tânăr sfâșiat între dragostea pentru o logodnică reală și atracția pentru o fiică a aerului, văzută doar de el.

Toate ingredientele baletului romantic sunt prezente aici: mașinăriile care transportă silfidele prin aer, costumele lui Eugène Lami, ale căror jupeane umflate prefigurează *tutu*-ul, precum și vocabularul coregrafic ce sugerează elevație printr-o mulțime de *sissonnes**, *arabesques** și *grands jetés**.

Remarcăm imediat folosirea *poantelor*, până atunci simple ciudățenii, care își îndeplinesc pentru prima dată adevărata lor funcție.

Odată cu *Giselle*, prezentat în premieră la 28 iunie 1841 de către coregrafii Jules Perrot și Jean Coralli pe muzica lui Adolphe Adam, baletul romantic atinge apogeul. Libretul lui Théophile Gautier și Henri Vernoy de Saint-Georges, inspirat dintr-o legendă germană de Heinrich Heine,

înfățișează povestea unei frumoase țărăncuțe care a murit pentru că iubise prea mult dansul – ca în *Orientalele* lui Victor Hugo –, fiind condamnată să rătăcească pe vecie în nopți, pe pajiști, împreună cu tovarășele sale, ielele. Prințul vinovat de moartea ei vine să se reculeagă la mormântul acesteia, este prins în capcană de cohorta lor nemiloasă și silit să danseze până la epuizare. *Giselle* este chintesența baletului romantic, care va impune domnia balerinei, făcând din ea o ființă eterică și imponderabilă, mai mult fantomă decât femeie.

Această proiecție imaginară a dansatoarei, culme a dezvoltării baletului, îi va determina totodată evoluția, mai cu seamă în ceea ce privește tehnica, orientată în întregime către elevație și către artificiile prin care uităm că balerinii și balerinele sunt ființe umane, supuse legii gravitației.

Giselle este o capodoperă, dar dansul va epuiza repede poezia supranaturalului, iar acest balet va rămâne un moment special în istorie. După 1846, motorul începe să se învântească în gol, iar introducerea subiectelor cu contraste puternice, senzuale, exotice sau colorate nu mai servește decât la sporirea virtuozității, care frizează uneori acrobația. Ridicată pe poante, ca o insectă călugăriță, balerina își reduce puțin câte puțin partenerul masculin la rolul de *porteur* menit să o pună în valoare, astfel încât în timpul celui de-al Doilea Imperiu vor fi preferate femeile în travesti. Italia formează în acea perioadă o serie de prim-balerine care ajung motive de disensiune între școli – stilul francez *versus* stilul italian –, publicul Operei fiind alcătuit de acum înainte din baletomani avizați.

Ceva mai supraviețuiește totuși din romantism, într-o notă forțată, în *Coppélia* de Arthur Saint-Léon și Charles Nuitter, prezentată în premieră la 25 mai 1870 pe muzica lui Léo Delibes. Inspirat din povestirea lui Hoffmann *Neguțătorul de nisip*, baletul aduce în scenă o păpușă care prinde viață și începe să danseze. Prezența supranaturalului este încă manifestă prin intermediul acestui personaj, dar într-un mod foarte edulcorat.

Coppélia corespunde căderii celui de-al Doilea Imperiu, iar baletul francez, în zorii regimului republican, își pierde suflul; puțin câte puțin, coregrafii Operei abandonează repertoriul romantic, în timp ce atenția publicului se întoarce spre genul liric, unde lucrările lui Richard Wagner suscită pasiuni contradictorii. Reînnoirea baletului va veni din Rusia, datorită coregrafului francez Marius Petipa, care va inaugura o nouă eră: academismul.



MARIUS PETIPA ȘI TRIUMFUL ACADEMISMULUI

La sfârșitul secolului al XIX-lea, în timp ce Franța, cuprinsă de entuziasmul pentru noutate, lasă să decadă baletul postromantic, golit de substanță, dansatorul și coregraful francez Marius Petipa găsește la Sankt Petersburg un microclimat care îi permite să-i prelungească efectele.

Teatrul Imperial Mariinski este condus, începând din 1735, de către miniștrii țarului, în general marii duci și apropiații săi.

Publicul, format din descendenți ai fondatorilor pentru care tehnica dansului nu are secrete, își lasă moștenire lojile din generație în generație, ca pe stranele de la biserică. Guvernul consacră mulți bani atât baletului, cât și școlii – jumătate cazarmă, jumătate seminar – care obține rezultate excelente.

Apoi e vorba de tradiția, de la începutul secolului al XIX-lea, de a apela la coregrafi francezi. Acestea sunt condițiile angajării, la 24 mai 1847, îndeplinite de tânărul Marius Petipa, marsiliez născut într-o familie de dansatori.

Are douăzeci și nouă de ani și va domni șaiszeci de ani, timp în care va dezvolta, în aproximativ cincizeci de lucrări, ceea ce se cheamă de-acum baletul academic.

Numit maestru de balet din 1857, se va strădui mai întâi să refacă marile opere romantice precum *Giselle*, dispărută între timp din repertoriul Operei din Paris, salvând-o astfel de la uitare.

Petipa dispune de o trupă de 250 de dansatori, plus 80 de elevi ai școlii, de o orchestră de 110 instrumentiști și de mai mulți compozitori (Ludwig Minkus, Cesare Pugni, Ricardo Drigo...).

Stăpânind vocabularul coregrafic provenit din școala franceză, cât și tehnica remarcabilă reușită de școala italiană, compune figuri de dans de o frumusețe a formei și de o virtuozitate extremă, reușind să supună această plastică subiectului și atmosferei baletului. Înzestrat cu un ascuțit simț teatral, creează adevărate mașini de dansat, inspirându-se mai ales din poveștile cu zâne, așa cum se întâmplase în baletul romantic. Intriga se dezvoltă după o schemă cu norme prestabilite, variațiile prim-balerinelor sunt inserate cu precizie în scenele de ansamblu, reglate cu rigurozitate.

Petipa va apela și la mimică pentru a susține intriga, stabilind-o însă cu precizie pentru a corespunde stilului general al baletului.

În sfârșit, dansurile de caracter* (spaniole, chinezești, ungurești, indiene, scoțiene, rusești...) dau o notă de originalitate fiecărui balet și un relativ „adevăr istoric”.

Nu toate creațiile sale sunt capodopere: multe se sprijină pe librete destul de slabe, unele conferă un loc excesiv mimicii, iar altele fac concesii gustului pe care publicul îl are pentru virtuozitate și zorzoane. Cea mai productivă perioadă a sa o reprezintă cei șaptesprezece ani petrecuți sub conducerea lui Ivan Vsevolovski, numit la direcția Teatrului în 1881, bărbat energic și cultivat, care a avut meritul deosebit de a asocia teatrului un compozitor de geniu: Piotr Ilici Ceaikovski.

Din colaborarea strânsă a acestuia cu Marius Petipa iau naștere trei lucrări importante, rămase în repertoriul internațional până în zilele noastre: *Frumoasa din pădurea adormită* (1890), *Lacul lebedelor* (1895) și *Spărgătorul de nuci* (1892). „În *Frumoasa...* – observă Tamara Karsavina –, muzica a încetat să mai fie un simplu acompaniament al dansurilor, devenind sursa lor de inspirație.”⁷ Dintre cele trei baleturi, *Lacul lebedelor* constituie fără doar și poate cea mai pură capodoperă, dublul rol Odette-Odile rămânând pentru prim-balerine o treaptă obligatorie pe drumul consacrării. Colaborarea cu Ceaikovski marchează totodată o etapă nouă în complexa evoluție a relației dintre dans și muzică.

Considerat multă vreme drept o emanație a muzicii, dansul devine de această dată preponderent, iar în 1889 Petipa îi comandă compozitorului partitura pentru *Frumoasa din pădurea adormită* aproape măsură cu măsură: „Nr. 14: Aurora o vede pe bătrâna care lovește cu andreele, o măsură 2/4. Se trece treptat la un vals fermecător în 3/4. Pauză. Strigăt de durere. Aurora sângerează. Opt măsuri de 4/4, foarte largi. Aurora începe să danseze și ametește. Lumea e înnebunită. Aurora se învârtă pe loc ca și cum ar fi ciupit-o o tarantulă, prăbușindu-se brusc. [...] Toate astea intră între 24 și 32 de măsuri. La sfârșit, aș vrea un *tremolo* (câteva măsuri), ca niște strigăte de durere: Tată.... Mamă...” Pentru dansurile *Motanul încălțat* și *Pisicuța albă*, va cere: „Un mieunat repetat, o dezmiardare și niște lovituri cu ghearele. La sfârșit, un zgâriat și niște sunete pisicești. Se începe în 3/4 *amoroso* și se precipită către sfârșit, tot cu mieunături și fără a schimba

* Dansuri de caracter: stilizare a dansurilor populare tradiționale (spaniole, chinezești, ungurești etc.).

⁷ *Souvenirs de Tamara Karsavina. Ballets russes*, Librairie Plon, 1931.

măsura." Acest tip de teleghidare nu pare să frâneze inspirația compozitorului: dimpotrivă, el se declară entuziasmat de liniile melodice detaliate de libret.

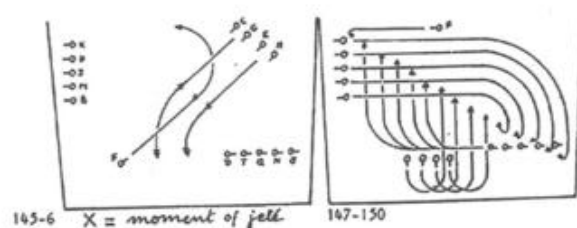
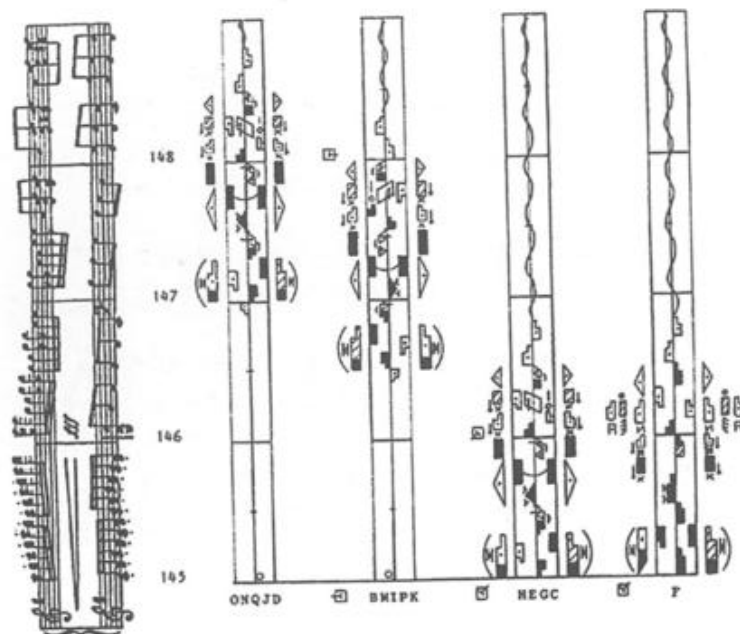
Lunga domnie a prolificului Marius Petipa, exigența față de cel mai mic detaliu în repetiții, puternica sa amprentă asupra învățământului de dans au făcut din Teatrul Mariinski creuzetul faimosului stil academic rus, care avea să domine întreaga lume a dansului. Acesta va îngădui unor balerine rusoaice să iasă în prim-plan, în pofida virtuozității aproape acrobatice a concurențelor lor italiene, foarte apreciate de public.

Și, chiar dacă bătrânul Petipa, ușor depășit de tendințele noi, își pierde din autoritate în sânul Teatrului și al școlii către sfârșitul secolului, cei mai buni membri ai trupei lui Diaghilev, devenită celebră sub numele de Baletetele Ruse, sunt formați sub auspiciile sale. Nijinski, Fokin, Karsavina, Pavlova... au cunoscut sfârșitul supremației lui Petipa la Teatrul Mariinski; și, chiar dacă toți s-au revoltat împotriva maestrului, mai mult sau mai puțin, cu toții sunt urmașii lui.

Pensionat de conducerea teatrului în 1904, Petipa moare în 1910, în perioada extrem de tulbure dinaintea revoluției sovietice. Asimilată cu regimul țarist, creația sa intră într-o perioadă de purgatoriu, înainte ca unele dintre baletetele lui de referință, precum *Frumoasa din pădurea adormită*, *Lacul lebedelor* sau *Spărgătorul de nuci* să strălucească din nou în toată lumea, începând din anii '30, făcând parte de-acum înainte din repertoriul curent al companiilor clasice.



DANSUL CLASIC FAȚĂ ÎN FAȚĂ CU MODERNISMUL



SEDUCȚIA NOUTĂȚII

Secolul XX se anunță a fi o epocă a progresului, a descoperirilor științifice, a vitezei, a expansiunii coloniale, un amestec incitant ce nu mai fusese cunoscut de pe vremea Renașterii, trecerea la o nouă civilizație. *La Belle Époque*, cum va fi numită, dansează pe un vulcan: este preludiul unui război mondial ce va bulversa tradițiile și va accelera trecerea la era industrială. Ia naștere o nouă societate și, odată cu ea, apar alte necesități, alte dorințe. Acestea se cristalizează în jurul noțiunii de modernitate, plasată sub semnul mișcării: cea a automobilelor, a avioanelor, a imaginii cinematografice, a corpurilor eliberate prin modă și sport și puse în valoare de lumina electrică.

Pentru a participa la această dinamică, dansul va trebui să-și găsească rădăcini în altă parte decât în bătrâna instituție a Operei, închistată în tradiții imuabile.

Încă din secolul al XIX-lea, un poet sesizase ceva din esența profundă a baletului și o tradusese într-un limbaj ce depășea chestiunile legate de școală și de stil: deși viziunile fulgurante ale lui Mallarmé sunt dincolo de înțelegerea contemporanilor săi, gândirea sa, de o acuitate remarcabilă, definește mai bine ca oricare alta spiritul dansului clasic. Mallarmé frecventează asiduu teatrele și în special spectacolele de balet. Wagner îl entuziasmează, la fel și una dintre primele balerine moderne, Loie Fuller, răsfățata publicului parizian, căreia îi apreciază „amestecul de nuanțe alunecoase”¹.

Pentru poet, totul e spectacol, iar privirea este cea care transformă lucrurile. Această temă, ce ascunde toată problematica teatrală, îl inspiră să scrie *După-amiaza unui faun* (1876), coregrafiată mai târziu de către Nijinski. Dansul îi oferă unele dintre cele mai frumoase metafore: „[...] dansatoarea *nu este o femeie* care dansează, întrucât ea nu este o femeie, ci o metaforă ce rezumă unul dintre aspectele elementare ale formei noastre, sabie, cupă, floare etc., după cum nici *nu dansează*, sugerând, prin esențializările sau elanurile ei miraculoase, prin scriitura sa corporală, ceea ce ar necesita paragrafe întregi de dialoguri și descrieri pentru a exprima în proză: un poem eliberat de toate instrumentele scribului”².

• Claude Debussy, „Prélude à l'après-midi d'un faune”
www.columbia.edu/cu/audio.html

¹ Stéphane Mallarmé, „Les Fonds dans le ballet”, *Divagations*, Gallimard, 1945.

² Stéphane Mallarmé, *Divagations*. Italicele aparțin autorului.

• Isadora Duncan, „Viața mea”, traducere de Geo Dumitrescu, Ben Corlaci, Editura Ploșcău, 1991

Poetul nu va fi înțeles nici de contemporani și nici de mica lume a dansului de la Operă care, în zorii secolului XX, se împotrivesc vehement oricărei inovații.

Prin urmare, noutatea va apărea în altă parte: la Éden Palace, două străzi mai departe, se joacă *Excelsior*, acțiune coregrafică în șase părți și unsprezece tablouri a italianului Manzotti, prezentată în premieră la Milano în 1881, care pune în opoziție progresul civilizației și obscurantismul trecutului într-un stil eteroclit, anunțând deja spectacolele de music-hall, precum Folies-Bergère și operele-feerie de la Théâtre du Châtelet.

Totuși, sunt puține speranțe ca acest tip de balet, ce încurajează gustul pentru exotism, sau dansurile pseudocambodgiene ori indiene, la fel de la modă, să se dovedească a fi punctul de plecare al unei noi ere în arta coregrafică.

Noul dans va fi personificat de către două americance, Loïe Fuller și Isadora Duncan. Lipsite de orice formație clasică, amândouă se întorc pe firul istoriei baletului către înaintași, cum s-ar spune, punându-și corpul în slujba expresivității. Se spune că amândouă – firește, Duncan cu mai multă îndreptățire decât Fuller – se află la originea dansului modern, introducând o nouă concepție asupra dansului. Prea multe diferențe, în special la nivelul tehnicii și al abordării corpului, le despart pe cele două pioniere de lumea baletului ca să poată avea loc adevărate influențe sau întrepătrunderi.

Dansul lui Duncan îl va tulbura totuși profund pe coregraful Mihail Fokin, care va aduce odată cu Baletete Ruse un suflu nou clasicismului vlăguț. Tot la Paris se întâlnesc muzicianul elvețian Émile Jaques-Dalcroze, unul dintre teoreticienii precursori ai dansului modern, și tânărul Rudolf Laban, a cărui operă polimorfă, orientată în esență către analiza mișcării – constituind până astăzi cel mai complet instrument de investigare creat vreodată –, se află la originea școlii expresioniste germane. Ruth Saint Denis, marea personalitate a dansului liber american are, de asemenea, câteva apariții, în timp ce Colette, mai cunoscută pentru opera sa literară, se dedă unei arte în plină expansiune pe bulevarde: pantomima.

În acest moment, la Paris domnește o atmosferă de puternică emulație, iar începuturile dansului modern au un oarecare răsunet. Aceste manifestări oarecum dezlănate sunt totuși rezervate avangardei pariziene, iar ceea ce „marele” public va descoperi în curând rămâne în registrul dansului clasic. Cât despre dansul modern, deocamdată el va produce mlădițe în altă parte: Germania și Statele Unite, unde tradiția clasică are mai puțină greutate.

DIAGHILEV ȘI BALETELE RUSE

Înnoirea baletului clasic va trebui să aștepte stagiunile Baletelor Ruse de la Paris. Create și însuflețite de către Serghei Diaghilev, un mecena scăpătat și înzestrat cu spirit de aventurier, ele reunesc elementele cele mai talentate, mai tinere și mai hotărâte ale Teatrului Mariinski din Sankt Petersburg, ușor închistat în rutina instaurată de bătrânul Petipa, a cărui domnie tocmai s-a terminat. Nici vuietul scandalurilor publice care înconjoară primii ani ai Baletelor Ruse și nici urmările sinistre – și ridicele – ale conflictelor mondene ce le însoțesc, cu atât mai puțin imaginea edulcorată a unora dintre baletetele care ne-au parvenit, nu trebuie să oculteze ceea ce a reprezentat cu adevărat crearea lor pentru istoria baletului.

Trebuie să recunoaștem că parizienii care se îngrămădeau la Théâtre du Châtelet în seara zilei de 9 mai 1909 au trăit un șoc, trecând brusc de la cenușiul obișnuit al baletului academic la culorile *fauves* și sonoritățile sălbătice ale Baletelor Ruse.

Acestea oferă în somptuosul și excesivul lor program cinci lucrări de inspirație diversă, printre care *Cléopâtre*, *Le Festin*, *Le Pavillon d'Armide* și *Dansurile polovțiene*, create de tânărul coregraf Mihail Fokin, ale cărui teorii novatoare fac să frisoneze conducerea teatrelor imperiale care, de altfel, nu-l folosesc decât ca dansator și pedagog. Bătrâna instituție are totuși niște avantaje: „stelele” ieșite din rândurile ei, provenind din școala sa, poartă nume de prestigiu care au rămas până în ziua de azi – Pavlova, Karsavina și Nijinski participă la această primă stagiune. Sunt tineri, înarmați cu o tehnică uluitoare, iar spiritul nou al dansului lor, dinamismul și ambianța scenică, concepută nu de scenografi de profesie, ci de pictori renumiți – Léon Bakst, Alexandre Benois, Nicolas Roerich –, dezlănțuie entuziasmul.

Anul următor, revin cu un program și mai uluitor: *Pasărea de foc*, *Carnaval*, *Șeherezada*, unde se remarcă, printre muzicienii ruși cu sonorități colorate, un tânăr stăpânit de ritm și menit unui viitor strălucit, Igor Stravinski.

Reluând unele dintre punctele de vedere ale lui Noverre, Fokin militează pentru expresivitatea artei sale și reacționează virulent împotriva virtuozității gratuite și a dansului golit de substanță și intrat în rutină. El susține că fiecare coregrafie trebuie să aibă un stil propriu, un limbaj provenit direct

• Lynn Garafola,
„Diaghilev's Ballets Russes”,
Da Capo Press, 1998

din subiectul tratat, contrar obiceiului de a aplica tuturor baletelor, pe orice temă, aceleași figuri stereotipe de virtuozitate. Fokin fusese foarte impresionat de întâlnirea cu Isadora Duncan, care venise la Sankt Petersburg pe când el termina școala de balet. Într-un anumit fel, viziunile lor se întâlnesc, deși Fokin nu respinge câtuși de puțin școala clasică: și unul, și celălalt susțin până la urmă adecvarea limbajului corporal la obiectul exprimării. Fokin refuză totodată să se supună tutelei compozitorului și scenografului, lăsându-le, dimpotrivă, o totală libertate.

Deși nu se produc în Rusia, Baletetele Ruse sunt efectiv rusești pe durata primelor stagiuni: nu doar dansatorii și coregrafii cu care lucrează sunt ruși, ci și compozitorii și scenografi. Preferând să se inspire de fiecare dată din trecut, Fokin abordează mai multe genuri tematice, pe care criticul american Lincoln Kirstein le va ordona într-un nomenclator simplu³: genul grec – *Dafnis și Chloe*, pe muzica lui Ravel –, genul oriental – *Șeherezada*, poemul simfonic al lui Rimski-Korsakov –, genul franco-vienez – *Spectrul trandafirului*, pe muzica lui Weber – și genul rus, pentru care *Petrușka* (pe muzica lui Stravinski) este exemplul cel mai reușit. Fokin își documentează coreografiile într-un mod aproape etnologic, chiar dacă baletetele sale nu sunt câtuși de puțin reconstituiri istorice. Revizitând atât tradițiile folclorice respective, cât și costumele, el depășește academismul și integrează în vocabularul clasic figuri noi, pline de energie și culoare.

În coreografiile lui Fokin, publicul parizian începe să remarce, iar mai apoi să adore un tânăr dansator sensibil, pe care Diaghilev îl protejează, rezervându-i apariții rare și prețioase: Vaslav Nijinski. Inefabil în *Spectrul trandafirului*, unde pare să-și ia zborul cu o săritură rămasă celebră, este emoționant în *Petrușka*, una dintre capodoperele lui Fokin, a cărei premieră are loc pe 13 iunie 1911 la Théâtre du Châtelet, în decorurile scilicitoare ale lui Benois. Ideea îi aparține lui Stravinski, ale cărui teme antrenante, ritmică obstinată și refrenuri populare („Avea un picior de lemn”) creează o atmosferă tulbură, crudă și, în același timp, derizorie. *Petrușka* este un personaj din poveștile populare ruse, un fel de Pierrot din *commedia dell'arte*. Fokin aduce în scenă trei marionete mânuite de un șarlatan, într-o ambianță de



³ Lincoln Kirstein, *Dance. A Short History of Classic Theatrical Dancing*, reed. de Dance Horizons, 1987.

bâlci tipic rusească. Coregrafia este compusă în strânsă legătură cu muzica, îmbinând cu măiestrie dansul clasic cu pași de caracter inspirați din folclor și cu mișcări dezarticulate ce imită gesturile păpușilor de cârpă.

NIJINSKI SAU SĂRBĂTOAREA DANSULUI

Idolatrizat de publicul larg, Nijinski începe să reflecteze asupra artei sale și a ceea ce vrea să exprime prin ea. Încurajat de Diaghilev, își pregătește primul balet, prezentat în premieră la 29 mai 1912. Tema aleasă este poemul lui Mallarmé *După-amiaza unui faun*, muzica e semnată de Debussy, iar decorul îl aparține lui Bakst. Nijinski abordează creația ca pe un demers experimental, fiind astfel, fără îndoială, profund modern. Vizitează îndelung Muzeul Luvru, unde studiază atitudinile statuiilor din Grecia și Egiptul antic. Compune mișcări inspirate din fresce, cu personajele reprezentate din profil, făcând, ca să spunem așa, abstracție de limbajul academic și neurmărind decât propria sa înțelegere a poemului. Încă de la primele repetiții, cele șapte dansatoare sunt dezamăgite de dansul lipsit de virtuozitate, care nu ține seama de formația lor tehnică, precum și de muzica fără timpi tari sau susținere ritmică (Ida Rubinstein, „starul” trupei, refuză rolul Marii Nimfe). Publicul este dezorientat de această frescă fără susținere narativă, unde Nijinski în rolul titular abia dacă execută vreo săritură, șocat de imaginea finală a Faunului care se masturbează pe eșarfa rămasă în urma Nimfei și, desigur, de senzualitatea explicit erotică degajată de personaj. *După-amiaza unui faun* suscită primul mare scandal al lui Nijinski, arătând limpede că lumea bună a Parisului se poate obișnui, la o adică, cu un balet „desprăfuit”, dar e departe de a accepta o adevărată revizuire a codurilor clasice. În schimb, va primi bine versiunea montată câțiva ani mai târziu de Serge Lifar, care va transforma lucrarea într-o reverie plastică de unde nimfele lipsesc cu totul. În 1976, Léonide Massine va relua cu succes versiunea originală la Opera din Paris.

După cum își propusese Diaghilev, exact după un an de la crearea *Faunului*, la 29 mai 1913 sunt prezentate în premieră alte două lucrări ale lui Nijinski: *Jeux*, pe muzica lui Debussy, o idilă între trei jucători de tenis (interpretați de Nijinski, Karsavina și Schollar) într-o ambianță impresionistă, și

Sărbătoarea primăverii, pe o partitură comandată lui Stravinski, care provoacă un scandal rămas unic în anele Théâtre des Champs-Élysées. Ideea și libretul *Sărbătorii primăverii* îi aparțin pictorului Nicolas Roerich, autorul decorului în stilul lui Gauguin și al costumelor inspirate din cele ale țăranilor ruși. Roerich este și etnolog, specializat în păgânismul tribal și foarte la curent cu riturile șamanice. El îi îndeamnă pe coregraf și pe compozitor să se inspire din rădăcinile arhaice ale Rusiei. Baletul este compus din două părți: „Adorația pământului” și „Sacrificiul”. Partitura extrem de complexă ar fi fost cu siguranță suficientă pentru a provoca un scandal. Nijinski, preocupat să-i rămână fidel, trece prin chinurile iadului pentru a-i stăpâni structurile ritmice labirintice. Așa că, în pofida disprețului împărtășit de dansatorii din trupă și de compozitor față de tehnica sa, recurge la „euritmie”, metoda creată de Émile Jaques-Dalcroze pentru a preda ritmul prin mișcare, care fusese una dintre principalele surse ale dansului modern. Marie Rambert, elevă a lui Dalcroze și viitoarea fondatoare a primei companii de balet britanice, îl ajută pe coregraf să descompună structura muzicală și să le imprime dansatoarelor, prea puțin pregătite, mișcări incredibile de novatoare, picioarele marcând un ritm diferit de cel al bustului și al brațelor. La îndemnul lui Roerich, care îl ghidează în explorarea riturilor primitive – întorcându-se astfel la o sursă de inspirație anterioară dansului clasic, după cum au făcut majoritatea pionierilor dansului modern –, Nijinski inventează o mișcare cu adevărat nouă, ce contravine codurilor.

Gestica din *Sărbătoarea primăverii* respinge cele cinci poziții fundamentale ale dansului clasic; ea cere mișcări unghiulare, frânate, ce fragmentează axul vertical al corpului, renunțând la *legato*-ul care dădea strălucirea dansatoarelor, și îndoie corpul către sol, respingând regula elevației, atât de dragă tehnicii clasice. Dar mai ales dansul este compus în întregime *en dedans*, cu vârfurile picioarelor către interior, o adevărată răstignire a musculaturii și a sistemului de gândire al clasicilor, dar și o totală negare a tehnicii lor. Exercițiul de contestare a obișnuințelor nu-i agresează doar pe dansatori: publicul monden al primei reprezentații își arată cu tot atâta virulență incapacitatea de a-și modifica percepția.

Nijinski nu se mulțumește să inoveze doar în planul mișcării. Sprijinindu-se pe compoziția muzicală, el realizează ceea ce reprezintă fără îndoială primul balet simfonic, lucrând cu ansamblul de balet așa cum Stravinski

• Nijinsky W.F., *Le Journal de Nijinski*, Gallimard, 1992

lucraser sintaxa ritmică, adică juxtapunând măsuri cu durată inegală. Faptul că baletul a fost abandonat imediat a fost pus, în bună măsură, pe seama bombănelilor lui Stravinski, care îl acuza pe coregraf că era nu doar incompetent, ci și mărginit în ceea ce privește muzica. Abia în 1987 profesoara universitară Millicent Hodson, folosindu-se de amintirile lui Marie Rambert, de notele lui Nijinski și de fotografii, a permis companiei Joffrey Ballet să reconstituie lucrarea, descoperind că, în ceea ce privește „incompetența”, Nijinski nu se mulțumise doar să urmărească muzica pas cu pas, ci sporise complexitatea partiturii ritmice a coregrafiei. „[...] Când am încercat aceste mișcări *en dedans*, scrie ea, am descoperit un dans pe care corpul meu îl recunoștea: tehnica clasică a lui Enrico Cecchetti, dar folosită ca o haină cusută pe dos; dansul modern al Marthei Graham, dar cu o tensiune interioară și cu o coborâre a centrului de greutate mult amplificate; și chiar charlestonul, care s-a născut cu siguranță la Théâtre des Champs-Élysées, orice ar zice istoricii.”⁴

Odată depășite reacțiile imediate, Jacques Rivière, critic la *Nouvelle Revue Française*, întreprinde o analiză pătrunzătoare a spectacolului, încercând să scoată în evidență originalitatea lui Nijinski: „Frângând mișcarea, aducând-o la simplul gest, a readus expresivitatea în dans. Toate unghiurile, toate fragmentările din coregrafia sa împiedică sentimentul să se risipească. Corpul nu mai este o cale de evadare a sufletului, ci, dimpotrivă, se adună în jurul acestuia. [...] [Coregrafia] nu mai are nici o legătură cu dansul clasic. Totul este luat de la capăt, refăcut de la zero, reinventat.”⁵

Capodoperă a modernismului, având o importanță istorică egală cu cea a primelor lucrări ale lui Cunningham, *Sărbătoarea primăverii* va rămâne un fel de referință mitică, un rit de trecere, abordat de unii coregrafi abia mult mai târziu (Martha Graham și-a semnat varianta în 1984, la vârsta de nouăzeci de ani!), în care se regăsesc, simbolic, clasiци și contemporani: Léonide Massine (având-o pe Martha Graham ca interpretă) în 1920, Mary Wigman în 1957, Maurice Béjart în 1959, John Neumeier în 1972, Pina Bausch în 1975, Richard Alston pentru Ballet Rambert în 1981, Mats Ek în 1984... – ca să cităm doar cele mai cunoscute versiuni.

⁴ Millicent Hodson, „Le Sacre du printemps de Nijinski”, *Carnets du Théâtre des Champs-Élysées*, Cicero, 1990.

⁵ Jacques Rivière, „Le Sacre du printemps”, *La Nouvelle Revue Française*, noiembrie 1913.

• Dintre versiunile românești, le amintim pe cele montate pe scena Operei bucureștene în coregrafia lui Vasile Marcu, premiera: 30 octombrie 1969, și a Alexei Mezincescu, premiera: 26 iunie 1994 (n. tr.).

Respinsă de public, urâtă de dansatori, *Sărbătoarea primăverii* va fi o povară pentru întreaga trupă. Nu va avea decât opt reprezentații și va rămâne în uitare până în 1955, când directorul companiei americane Joffrey Ballet o întâlnește la Londra pe Mary Rambert. Aceasta evocă amintirea repetițiilor, îi arată notițele sale și-i comunică lui Robert Joffrey dorința de a monta lucrarea. Descoperirea făcută în 1971 de către Millicent Hodson, care pregătește o teză despre Baletele Ruse, apoi de către Kenneth Archer, istoric al artei englez, specializat în opera lui Roerich, declanșează procesul: șapte ani de cercetări, de studii, îi dau lui Millicent Hodson posibilitatea de a reconstitui pas cu pas baletul original. Acesta este reprezentat la Los Angeles la 30 septembrie 1987, revelându-și emoționanta frumusețe ca într-o frescă redescoperită. Tânăra trupă cucerește publicul; în septembrie 1990, vine să danseze *Sărbătoarea* la Paris, la Théâtre des Champs-Élysées, unde văzuse pentru prima dată lumina rampei.

DUPĂ NIJINSKI

Alungat din trupa Baletelor Ruse de către Diaghilev, care nu acceptă căsătoria sa în 1913 cu unguroaica Romola de Pulszky și lipsit de cadrul structural al companiei, Nijinski nu-și mai poate continua cercetările, fără îndoială prea avangardiste pentru epoca lui. Fragilitatea sa psihică deja marcată se agravează, iar războiul îl scufundă într-o angoasă adâncă.

Mai are timp să-și redacteze *Jurnalul*⁶ și să inventeze un sistem de notație care, deși incomplet, îi permite să lase mărturie ale lucrărilor sale, înainte ca boala mintală să-l copleșească, în 1920; va trăi până în 1950.

În 1913, Baletele Ruse rămân fără coregraf, întrucât Fokin, jignit pentru că fusese îndepărtat, se întoarce în Rusia. Diaghilev îl preia atunci pe Léonide Massine, argint-viu remarcat la Bolșoi. Ca și în cazul lui Nijinski, iar mai târziu cu Lifar, Diaghilev se joacă cu el de-a Pygmalion, îl duce prin muzee și-l lansează în creație. Războiul bate la ușă, iar compania, căreia Nijinski i se va mai alătura o ultimă dată, pleacă în Statele Unite. În Europa refăcută din 1917, spiritele s-au schimbat. Întorcând spatele tinerei Uniuni Sovietice, Diaghilev nu mai are legături cu pepiniera de noi talente de la

⁶ „*Journal de Nijinski*”, Gallimard, 1953.

Teatrul Mariinski, care își menține activitatea sub numele de Kirov. Va căuta deci o nouă sursă de inspirație în Parisul „anilor nebuni”. Începe o altă epocă pentru Baletele Ruse, a căror alcătuire e din ce în ce mai cosmopolită. Dansul devine doar un element printre altele, Diaghilev găsiind mai ușor în rândul pictorilor, al compozitorilor și al scriitorilor parizieni cu ce să satisfacă nepotolita foame de noutate și de uimire a publicului.

Alcineva îl va ajuta să-și fixeze ideile: poetul Jean Cocteau*, un medium genial în a înregistra spiritul vremii, de la jazz la cubism și de la cinema la circ. Urmas al simboliştilor, Cocteau e un obișnuit al Baletelor Ruse. S-a îmbătat cu decorurile somptuoase ale lui Bakst și Benois, a asistat din culise la aterizarea din acea săritură fabuloasă a lui Nijinski din *Spectrul trandafirului*. A scris deja un libret de balet: *Le Dieu bleu* (1912; Fokin – Reynaldo Hahn). Cocteau îi aduce la Diaghilev pe prietenii săi pictori avangardiști (Picasso, Matisse, Derain) și pe compozitorii din Grupul celor șase (Darius Milhaud, Francis Poulenc, Georges Auric, Arthur Honegger, Germaine Tailleferre și Louis Durey). Astfel, va lua naștere o fantezie pe gustul acelei epoci: *Parade*, care-i adună pe Cocteau, Erik Satie, Picasso și Massine, are premiera la Théâtre du Châtelet, la 18 mai 1917.

Cortina bucolică a lui Picasso stârnește furia prietenilor săi cubiști încă dinaintea începerii baletului. Aceasta dezvăluie un univers sfărâmat, unde plutesc elemente împrumutate direct din cotidian, într-un climat nostalgic, inspirat de circ. Parada de bălci oferă pretextul pentru a prezenta diverse personaje: un prestidigitator chinez, un acrobat, o micuță americană, doi manageri uriași.

Efectul de surpriză, obținut prin juxtapunerea unor elemente cât se poate de cotidiene și de stereotipe, îl va face pe Apollinaire să afirme că baletul constituie punctul de plecare al mișcării „supra-realiste” ce va urma. *Parade* a ajuns până la noi datorită cortinei, costumului prestidigitatorului, roșu-galben-negru, fustei plisate și lavalierii purtate de fetiță, datorită colanților acrobaților și mai ales costumelor cubiste tridimensionale ale managerilor, care evocau două civilizații: cea franceză (baston, pipă, pălărie de paie) și cea americană (zgârie-nori, pantaloni de cowboy), ca să nu mai vorbim de muzica lui Satie, bazată pe sunete de mașină de scris și de zuruitoare.

Parade produce un scandal memorabil și marchează unul dintre marile momente ale Baletelor Ruse în misiunea lor de realizare a sincretismului

* Richard Howard, Ned Rorem – Jean Cocteau, „*The Cocteau Diatribes*”, Harcourt Education (Ed.).

artelor. Importanța acestui balet constă, de fapt, mai mult în întâlnirea unor artiști de geniu decât în inovația coregrafică. De altfel, Cocteau este oarecum decepționat intuind că ideile sale avangardiste nu s-ar putea obișnui cu tehnica de balet convențională. „Dansatorul de mâine va fi un acrobat. Atunci, ceea ce i se va cere i se va părea simplu și ușor. Dansatorul de școală veche, confruntat cu cea nouă, se chinuie...”⁷

Nu este prima oară când crearea unui balet este asumată de către un alt artist decât coregraful: am văzut deja importanța centrală a ideilor lui Stravinski sau ale lui Roerich în creațiile dinaintea Primului Război Mondial. Dar cum să pui în valoare idei noi fără a rediscuta vocabularul coregrafic? Treptat, în lipsa marilor talente furnizate până atunci de școala Teatrului Mariinski, Baletetele Ruse văd cum se reduce rolul dansului în creațiile noi. Și, deși Cocteau și prietenii săi pictori, compozitori sau poeți au ambiții mari pentru un balet „nou”, nu reușesc să înnoiască munca dansatorilor. Baletetele Ruse vor ajunge astfel la capătul drumului.

Cu toate acestea, câteva lucrări foarte reușite abia acum urmează să fie create. În timp ce Cocteau stă bosumflat, Diaghilev se ceartă cu Massine și o cheamă pe Bronislava Nijinska, sora lui Nijinski, care conduce la Kiev o școală de mișcare inspirată din teoriile lui Laban. Mereu însetat de noutate, directorul apelează în același timp și la avangarda din pictura rusă prin intermediul lui Larionov și Natalia Goncearova, părinții mișcării reioniste (versiunea rusă a futurismului). Nijinska semnează premiera lucrării *Renard* (la 18 mai 1922 la Opera din Paris) alături de Larionov și capodopera sa cu Goncearova: *Nunta*, pe muzica lui Stravinski, este prezentată în premieră, în 1923, la Théâtre de la Gaîté-Lyrique. Continuând cercetările fratelui său, ea aplică maniera nouă unei nunți țărănești rusești, concepută totodată ca o căsătorie aranjată și un ritual. Grupurile de dansatori sunt tratate ca un material sculptat grosier, stârnind furia criticului André Levinson, care califică această coregrafie drept „marxistă”.

Diaghilev îi furnizează Nijinskăi subiectul pentru *Les Biches*, un flirt caraghios între vreo douăzeci de „puștoaice” dezghețate și trei gigolo musculoși, într-un salon alb mobilat cu o imensă canapea creată de Marie Laurencin. Muzica de atmosferă îi aparține tânărului Francis Poulenc.

⁷ „Le Coq et l'Arlequin”, *Notes autour de la musique*, 1918; reed. la Stock/Musique, prefață de Georges Auric, 1978.

Ultima lucrare a Bronislavei Nijinska pentru Baletetele Ruse va fi *Le Train bleu*, prezentată în premieră pe 20 iunie 1924 la Théâtre des Champs-Élysées, unde asistăm la revenirea lui Picasso.

Massine se întoarce, urmat curând de un nou talent, ultimul transfug de la fostul balet imperial rebotezat Kirov: George Balanchine se impune cu *La Chatte* (1927, muzica: Henri Sauguet), unde se face remarcat tânărul Serge Lifar. Odată cu *Le Bal* (1929, muzica: Rieti, decorurile și costumele: Giorgio de Chirico), Balanchine deschide poarta suprarealismului și, în același an, prin *Fiul risipitor*, și pe cea a expresionismului. Acest episod biblic, realizat pe muzica lui Serghei Prokofiev și în decorurile lui Rouault, interpretat la premieră de către Lifar, nu a părăsit niciodată de-atunci repertoriul marilor companii clasice.

Încă din 1928, *Apollon musagète* anunță întoarcerea lui Balanchine către ordinea clasică. Obosit, fiind nevoit să înfrunte concurența Baletelor Suedeze, create după modelul propriei sale companii și debordante ca originalitate și provocare, Diaghilev moare subit la Veneția, în august 1929. După câteva peregrinări pe la Copenhaga și Monte Carlo și o întâlnire ratată la Opera din Paris, Balanchine va pleca să-și dea frâu liber talentului peste ocean.

Nunta

Bronislava Nijinska

„Bronislava Nijinska –
Création des Noces“, în
Gontcharova et Larionov,
Méridiens-Klincksieck,
Paris, 1971.

După masa de prânz, Serghei Pavlovici* m-a luat cu el la Stravinski ca să-i ascultăm muzica. Igor Fiodorovici mi-a expus mai întâi acțiunea din *Nunta*, apoi s-a așezat la pian. Muzica m-a amețit, mi-a acaparat toate simțurile, m-a zguduit prin ritm. *Nunta* mi s-a părut profund dramatică, întreruptă de rare izbucniri de veselie care se reflectau în mine, pătrunzându-mă cu un sentiment rus profund și autentic; în acea clipă, am avut imaginea *Nunții* și mi s-a conturat în minte proiectul coregrafic. [...]

Acțiunea din *Nunta* se petrece într-o familie de țărani. Căsătoriile de tipul celor din vechea Rusie mi se pare că au ceva dramatic: soarta logodnicului și a logodnicei, a căror alegere fusese făcută de părinți, cărora le datorau ascultare! Nici nu se pune problema sentimentelor reciproce. Tânăra fată nu știe nimic despre viitoarea sa familie sau despre ce o așteaptă: oare soțul o va iubi? Va fi bine primită de familia aceea necunoscută?

Nu va trebui să se supună doar soțului, ci mai ales părinților acestuia. Se prea poate ca, iubită și răsfățată de ai săi, să devină în noua familie o simplă slujnică. Sufletul tinerei inocente este profund tulburat, părăsind viața liberă de fată și pe mama ei iubitoare.

La rândul lui, nici tânărul logodnic nu știe cum va fi viața lângă o fată pe care o cunoaște prea puțin sau deloc. Cum s-ar putea bucura aceste suflete la nunta lor? Sunt scufundate în cu totul alte sentimente. Numai părinții și invitații se distrează, căci căsătoria tinerilor reprezintă pentru ei un festin, o sărbătoare cu cântece, dezlănțuirea dansurilor și băutură din belșug.

Spiritul mirilor este departe de toate acestea, deși sufletele lor vor trebui să se cunoască și inimile lor să se unească prin căsătorie. Aceasta a fost viziunea *Nunții*, în abordarea montării mele: reprezentarea riturilor de nuntă într-o manieră realistă. Pantomima, accesoriile erau de prisos.

Titlurile tablourilor mi-erău de-ajuns și totul mi-a fost sugerat de muzică; trecând prin mine, aceasta se transforma în mișcare, în acțiune dansată.

Ritmul ei, atmosfera profundă și apăsătoare, atât de rar veselă, dădeau naștere de la sine formei coregrafice. Astfel, mi s-a revelat posibilitatea unei noi căi: dezvoltarea „corpului de balet“.

În concepția mea, ansamblul de balet e capabil să vorbească, putând la fel de bine ca și cel orchestral să creeze toate nuanțele coregrafice. Acțiunea personajelor principale poate fi redată prin acțiunea ansamblului, și nu prin comportamentul lor individual. Logodnica și tinerele fete sunt legate între ele prin exprimarea comună a întregii acțiuni, în fiecare moment, în timp ce enturajul logodnicului, băieții care sărbătoresc înainte de nuntă, formează un tot unitar cu el. Părinții nu apar pe scenă decât ca personaje secundare și aproape mute.

• Este vorba despre
Diaghilev (n.tr.)

În tabloul al patrulea, toată acțiunea este lăsată în seama dansului și a „puterii” interpreților în ansamblu.

Când coregrafia *Nunții* a fost aproape terminată, i-am expus ideea mea Goncearovei, explicându-i că avem nevoie de costume simple rusești monocolor, pentru a păstra integritatea compoziției coregrafice. Eu mi le imaginam de un albastru-închis cu cămăși bej, în timp ce ea și le închipuia maronii, și, desigur, în calitate de pictor și scenograf, ea a fost cea care a hotărât.

Costumele și decorurile, regândite de Goncearova într-o manieră remarcabilă, au corespuns întru totul coregrafiei mele. Dar cum trebuia coregrafia să interpreteze muzica? Problema nu mi se părea rezolvată prin imitarea pur academică a complexității și asimetriei ce caracterizează ritmurile acestei muzici, calchiind măsura și fracțiunile ei prin transpunerea în coregrafie, astfel încât să se muleze pas cu pas pe partitură. O asemenea abordare mi se părea absurdă din punctul de vedere al dansului.

Reunind mai multe măsuri muzicale, pe care le consideram a forma o unitate, am creat o măsură coregrafică; deși nu-i corespundea întotdeauna prin ritm, ea rămânea totuși subordonată sonorității muzicii. Coregrafia îmi apărea ca o „voce” distinctă, o partitură independentă în interiorul partiturii globale, o parte integrantă a operei concepută ca o sinteză. Dansatorii, „vocile” coregrafice, trebuiau să răsune în acord, ca instrumentele orchestrei pe care urmau s-o completeze, amestecându-se armonios cu ele.



BALETELE SUEDEZE ALE LUI ROLF DE MARÉ

Prezența Baletelor Ruse la Paris dă naștere unei atmosfere de efervescență creatoare. Este epoca în care dansul se amestecă cu celelalte arte, cu riscul de a nu se mai vedea. „Există, observă criticul Fernand Divoire, un dans-pictură, un dans-muzică, un dans-literatură, un dans-arhitectură, un dans-bâlci¹⁸, ca să nu mai pomenim revistele de music-hall și baleturile ecvestre. În timp ce Baleturile Ruse devin tot mai palide, Parisul îi vede evoluând pe Saharov, Ida Rubinstein, pe elevii lui Loie Fuller sau pe cei ai lui Irène Popard, creatoarea unei metode la modă, „gimnastica armonică”. În 1920, în acest climat apar Baleturile Suedeze, după modelul declarat al Baletelor Ruse. Sunt creația unui mecena, Rolf de Maré, industriaș din Stockholm pasionat de teatru. Lui i se datorează *La Revue Nègre*, unde „explodase” Josephine Baker. Întâlnirea sa cu Jean Börlin, dansator

* „Découvertes sur la danse”, G. Crès & Cie., 1924.

suedez trecut prin mâinile lui Fokin, este la originea Baletelor Suedeze, ale căror premiere vor fi create exclusiv de către Börlin. După opinia lui Blaise Cendrars, acesta se află „la nivelul marinarilor, al soldaților, al mulatrilor, al negrilor, al hawaienilor, al sălbaticilor; la polul opus față de ruși și de tradiția franceză emigrată la Sankt Petersburg, față de Restauratie, de Regentă sau de italieni.”⁹

Apărute de nicăieri, în cinci ani Baletele Suedeze vor produce peste douăzeci și cinci de premiere. Apărătorii Baletelor Ruse văd în ei niște concurenți. Sunt tineri, dinamici, dar mai puțin profesioniști și cu mai puțină siguranță tehnică. Stilul coreografiilor lui Börlin este hibrid, amestecând pantomima cu music-hall-ul și cu influențele duncanieni. În consecință, strălucirea trupei se va datora marilor pictori, scriitori, compozitori care se vor întâlni aici pentru a face din balet noul lor câmp de acțiune, mai degrabă decât în vederea unei veritabile regândiri a limbajului coregrafic. Acesta rămâne doar un ingredient printre altele, fiind în plus și cel mai rezistent față de spiritul novator, care face legea.

Din start, Cocteau, mereu pus pe hartă, conferă Baletelor Suedeze un parfum de scandal, odată cu baletul fals naiv *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1921), conceput ca un montaj fotografic cu iz de farsă. Grupul celor șase este însărcinat cu muzica, Jean Hugo, cu măștile – gigantice –, iar Irène Lagut, cu decorurile. Dacă Baletele Ruse sunt marcate de Picasso, pentru Baletele Suedeze influența lui Fernand Léger, dintre pictorii avangardei, va fi determinantă la început. Cel mai important balet al acestora, *Facerea lumii* (1923) demonstrează una dintre orientările lor esențiale: permeabilitatea față de spiritul vremii. Lucrarea este îmbibată de arta neagră, începând cu libretul lui Blaise Cendrars, extras din a sa *Anthologie nègre*, până la jazzul care impregnează partitura lui Milhaud și chiar la coregrafia lui Börlin, inspirată tot de Africa.

La fel ca și Cocteau, Léger forțează limitele dansului, restrângându-l totuși la vocabularul academic. Visează să-l trateze ca pe un material, la fel ca luminile, sunetul sau proiecția cinematografică: „Până în prezent, dansatorii, cântăreții, vedetele de music-hall, cu toții au sacrificat personalității lor, mai mult sau mai puțin autorizate, ansamblul spectacolului.

⁹ Text de prezentare pentru *La Création du monde*, 1923.

S-a spus și s-a văzut aproape totul în acest domeniu: *baletul realist*, unde predomină individul uman tipologic (a se citi *l'étoile* sau vedeta), și-a atins limita superioară. Pot exista variații, dar curba interesului rămâne egală, nu mai urcă. S-a oprit. Un bărbat, o femeie, cu sau fără talent, se impune și conduce tot spectacolul, în funcție de valoarea sa scenică. Asta am crezut, asta trăim de când există spectacolele. Ar trebui să ieșim din această ordine scenică și să trecem la un plan diferit, în care vedeta își regăsește plasticitatea; în care o coregrafie mecanică, strâns legată de decor și de muzică, rezolvă întreaga unitate urmărită; și în care decorul, până atunci imobil, devine mobil, iar interesul spectacolului se concentrează asupra scenei.”¹⁰

Cealaltă lucrare cu adevărat importantă pentru existența efemeră a Baletelor Suedeze este intitulată *Relâche*: premiera are loc la 4 decembrie 1924 și îi adună pe Börlin, Francis Picabia, Erik Satie; René Clair semnează un film, care ocupă pauza dintre cele două părți ale baletului. Totuși, se spune mai degrabă „*Relâche*, balet de Picabia” decât „de Börlin”. În realitate, pictorul, cap de coloană a dadaismului, încă slab receptat în Franța, semnează doar libretul și decorurile. Este o sfidare a valorilor burgheze, o farsă anarhică alcătuită din proiecții dezlănate ale unor imagini de dans: răpirea unei femei de către opt bărbați în frac, care încep apoi un striptease, în timp ce un pompier melancolic varsă apă în găleți... „Când te gândești că există oameni care preferă baletul de la Operă, săracii! exclamă Picabia. Asta e viața pe care o iubesc, viața fără mâine, viața de azi. Totul pentru azi, nimic pentru ieri, nimic pentru mâine. Farurile mașinilor, colierele de perle, formele rotunjite și grațioase ale femeii, publicitatea, muzica, mișcarea, zgomotul, jocul, apa limpede, plăcerea de a râde: este *Relâche*. Nu există scenă... există doar spațiul în care imaginației noastre îi place să hoinărească.”¹¹

Relâche provoacă scandal, iar succesul său pe jumătate semnează condamnarea la moarte a Baletelor Suedeze, al căror mecena nu mai poate suporta cheltuielile. Spre deosebire de Baletele Ruse, cele Suedeze nu lasă urmași. Deși importanța lor nu poate fi minimalizată, ele își găsesc locul, fără îndoială, mai degrabă în sânul istoriei artelor plastice decât în istoria

¹⁰ Fernand Léger, *Bulletin de l'effort moderne*, Paris, 1925.

¹¹ Francis Picabia, *La Danse*, noiembrie–decembrie 1924.

• „Paris modern- The Swedish Ballet 1920-1925”, Nancy Van Norman Baer, Fine Arts Museums of San Francisco, Distributed by University of Washington Press

propriu-zisă a dansului; sau, mai precis, în sânul unei istorii a artei moderne căreia dansul nu i se alăturase încă.

De ce ne simțim atunci ușor decepționați în fața acestei perioade totuși pline de inovații și de succese? Cei mai mari pictori, poeți și compozitori ai anilor 1910–1930 par să fi fost cu atât mai îndrăgostiți de balet cu cât au avut mână liberă în totalitate în colaborările lor cu aceste două companii: dansul, lăsat oarecum în afara cercetărilor întreprinse de alte arte, nu era decât un pretext, un suport pentru experimentele muzicale și picturale. Dansatorii, care au nevoie de ani buni de formare și ucenicie pentru a asimila codul secular ce constituie tehnica lor, nu-l pot șterge în câțiva ani; mai mult decât atât, ei se împotrivesc vehement rediscutării acestuia, dacă ne gândim la respingerea cercetărilor întreprinse de Nijinski. Cocteau și Léger și-au exprimat nemulțumirea și presimțirea că limbajul coregrafic va trebui să se reinnoiască pentru a-și vedea într-adevăr împlinite marile proiecte artistice. Însă numai dansatorii și coregrafii, cunoscătorii acestei arte, ar fi putut să reinventeze dansul; pictorii și poeții n-au făcut decât să încerce să-l racordeze la propriile lor competențe, recunoscându-i prea puțin specificitatea față de alte arte, dacă e să judecăm după comentariile lor.

Dispariția Baletelor Suedeze și moartea lui Diaghilev sunt semne prevestitoare ale unei schimbări de epocă, trecerea de la „anii nebuni” la perioada interbelică. Baletele Ruse se destramă: o parte dintre dansatori se regroupează la Monte Carlo, Serge Lifar intră la Opera din Paris în 1930, Balanchine pleacă să aclimatizeze dansul european la New York; Massine, Nijinska și Fokin umblă prin lume. Odată cu apariția neoclasicismului, se creează o legendă, ba chiar un miraj al Baletelor Ruse, dând naștere nostalgiei unei unități a artelor în jurul dansului.

În Franța, baletul va reveni la forme mai academice. Pentru a cunoaște un adevărat reviriment, va trebui să se confrunte cu spațiile de dans recent inaugurate, aproape virgine, din Statele Unite. Totuși, umbra lui Diaghilev va domni încă mult timp asupra baletului. Ea se va afla la originea aventurii internaționale a Baletelor marchizului de Cuevas și, puțin mai târziu, a foarte parizienelor Ballets des Champs-Élysées.

SERGE LIFAR: ÎNTOARCEREA LA ACADEMISM

În 1929, la moartea lui Diaghilev, Baletele Ruse îl au drept coregraf principal pe Serge Lifar (1905–1986), unul dintre „protejații” succesivi ai acestui mecena, care îl ajutase să-și șlefuiască cultura. Câteva luni mai târziu, Lifar este angajat la Opera din Paris ca director al baletului, la inițiativa directorului general Jacques Rouché, care nu e la prima tentativă îndrăzneată de a scoate Palatul Garnier din letargie și rutină, de la numirea sa în 1914. Lifar va reda destul de rapid disciplina trupei naționale, va ridica nivelul exigenței tehnice, va înnoi și va lărgi repertoriul, adăugându-i totodată lucrări pe gustul său. Va conduce trupa până în 1958, cu o întrerupere de doi ani după război, din cauza unor acuzații de colaboraționism.

Punctul de pornire al carierei coregrafice a lui Lifar este o versiune nouă, realizată la cererea lui Rouché, a lucrării *Créatures de Prométhée*, concepută de Salvatore Vigano în 1801 pe o partitură de Ludwig van Beethoven. Ea înfățișează itinerarul lăuntric al eroului, combinând o pantomimă dansată cu pași mai clasici. Dansul lui Lifar se caracterizează în această perioadă prin dinamism, expresivitate – moștenită de la Nijinska, cea care l-a format – și prin căutarea unor gesturi inedite, în stilul „modern” al Baletelor Ruse. Puțin câte puțin, Lifar își afirmă gusturile și reabilitează dansul masculin, devalorizat timp de jumătate de secol în onorabila instituție, acordând prioritate propriilor roluri. Astfel, conferă consistență rolului Albert din *Giselle*, transformă *După-amiaza unui faun* a lui Nijinski într-un solo și se inspiră din *Petrushka* pentru *La Vie de Polichinelle* (1934).

În 1935, lansează prima schiță: *Icare*¹², balet fără muzică (Lifar aranjează el însuși ritmurile de percuție care îl acompaniază), inspirat de aviație. Legenda lui Icar îl ajută să illustreze un manifest în zece puncte, în care revendică poziția de autor a coregrafului, ca și Noverre înaintea lui și spre deosebire de Baletele Ruse, care acordau un rol important pictorului și compozitorului. Revine astfel la domnia coregrafului atotputernic – pe care îl numește „coreautor” – în genul lui Petipa. *Manifestul coregrafului*¹² deschide o nouă eră. Mai stăpân pe mijloacele sale, Lifar își începe ciclul „eroic” căutându-și inspirația în Antichitate, pe care o preferă vieții

• Serge Lifar, „*Les mémoires d'Icare*”, Editions SAURET, 1993

¹² Serge Lifar, *Le Manifeste du chorégraphe*, L'Étoile, 1935.

• *Dégagé* — mișcare a piciorului activ înainte, lateral (à la seconde) sau la spate: piciorul alunecă pe podea, genunchiul este întins, până când se întinde și vârful pe podea (*dégagé à terre*), apoi se ridică la 45° (*dégagé demi-hauteur*) sau la 90° (*dégagé a hauteur*).

• *Développé* — mișcare de ridicare a piciorului activ îndoit, trecând prin poziția *retiré* (vârful piciorului alunecă de-a lungul piciorului de bază până la genunchi), apoi se întinde în față, lateral (*développé à la seconde*) sau la spate (*en arabesque*).

moderne, și dovedește o predilecție pentru episoadele din biografia eroilor solitari și virili, interpretați de el însuși, punându-i în valoare prin fraze ritmate, axate mai degrabă pe plasticitate decât pe energie.

În timp ce războiul, ocupația și înfrângerea fac ravagii, Lifar este absorbit de perfecționarea stilului său. *Suite en blanc*, pe muzica în stil oriental a lui Édouard Lalo, prezentată în premieră în iulie 1943, este o antologie de pași de școală, destinată să illustreze calitatea prim-balerinilor formați de el. Folosește aici atât noile poziții introduse de el (a șasea, cu picioarele lipite paralel, și a șaptea, tot paralel, dar în *pointe*, cu genunchii îndoiti), unde picioarele își păstrează poziția naturală ca în mers, cât și *arabesques*, *dégagés** și *développés** cu axul vertical decalat, ceea ce aduce în dansul academic un manierism pe gustul epocii, prin îndoirea genunchilor și împingerea labei întinse a piciorului peste vârf.

Una dintre cele mai frumoase opere ale sale rămâne *Les Mirages* (1947, muzica: Henri Sauguet, decorurile: Cassandre), lucrare barocă și poetică pe tema singurătății: omul își înfruntă destinul, urmat pas cu pas de umbra sa, un rol croit pe măsură pentru Yvette Chauviré.

În 1950, reapare Jean Cocteau, asociat la crearea baletului *Fedra*; împreună cu compozitorul Georges Auric, el fabrică una dintre mașinile infernale al căror secret îl deține, un mic teatru în teatru care înlocuiește recitatorul. Reticent față de indicațiile poetului și creator neîncrezător, Lifar inventează o gestică emfatică și întortocheată, salvată până la urmă de talentul interpretei sale, Tamara Tumanova.

Conceptiile lui Lifar, exprimate abundant în diferite articole și cărți, constituie punctul de plecare pentru ceea ce se numește azi dansul neoclasic: teoriile sale sunt un amestec unic de conservatorism și inovație. De aceea poate părea paradoxal că acest susținător fervent al statutului de coreautor își arogă în același timp dreptul de a reface lucrările predecesorilor săi.

Deși redă trupei Operei un nivel profesional indiscutabil, se poate afirma că Lifar a consolidat spiritul conservator, împiedicând mult timp orice tentativă de reînnoire și de deschidere către lumea contemporană.

Manifestul coregrafului

Serge Lifar

Manifestul propriu-zis al noului balet autonom este cel al „baletului-dans” (înainte de orice, un balet trebuie să fie dansant!), care nu împrumută ritmul, ci îl descoperă în esența sa proprie.

Asta nu înseamnă că vreau să sărăcesc baletul, privându-l de decorația muzicală (nimeni nu este mai potrivit decât coregraful pentru a măsura acțiunea emoțională a muzicii asupra dansului și – s-o spunem deschis – asupra corpului nostru). Cu toate acestea, recunosc că poate exista un balet fără acompaniament muzical. Ba mai mult, baletul – cu sau fără muzică – trebuie să se nască spontan din propriile sale elemente, și nu din muzică.

În calitatea mea de coregraf, compun un balet, îl notez și-l prezint publicului. Îl notez... Până în zilele noastre, doar tradiția a permis unor baleturi să supraviețuiască, îmbogățind simpla transmitere orală a unor contexte muzicale. Dar în prezent avem un mijloc de notare încă neexploatat: filmul.

Cinematograful poate face ca baletul să fie cunoscut lumii. În plus, îl poate înregistra, îi poate asigura perenitatea, devenind un fel de „ediție scrisă” a baletului.

„Consemnat” în felul acesta, baletul devine din toate punctele de vedere comparabil cu o poezie tipărită. Compozitorul se poate inspira ca dintr-o poezie, de exemplu, tot așa cum eu mă pot inspira dintr-un mit antic, din *Divina Comedie*, dintr-o operă literară modernă etc., și compun o partitură pe schema mea ritmică dansantă, îmbogățind-o apoi cu lumini noi.

O poezie, chiar și atunci când se bazează pe o schemă ritmică riguroasă, poate da naștere mai multor melodii diferite. De ce n-ar fi la fel și în cazul unui film coregrafic mut? Tabloul meu ritmic lasă neatinsă libertatea de inspirație a compozitorului. Mai mult decât atât: să presupunem că descriu o mișcare pe două doimi, compozitorul poate face din ea două doimi sau patru pătrimi ș.a.m.d., cu condiția să nu-mi modifice ritmul.

Compozitorul și coregraful se află pe picior de egalitate, dar calea pe care o propun eu – de la balet către muzică, și nu de la muzică spre balet – îmi pare a fi cea bună, pe de o parte, fiindcă nu putem dansa totul și, pe de altă parte, fiindcă orice dans are un potențial ritmic pe care îl poate comunica muzicii.

Există două feluri de baleturi: cu sau fără muzică. Ce ar trebui să preferăm? În calitate de coregraf, răspund fără ezitare: baletul cu muzică. Ar fi prea puțin să spunem că iubim muzica: cel mai adesea, ne este indispensabilă. În ea găsim accentele necesare mișcării noastre psihofizice, ale elevației noastre. În ea găsim emoția, forța, inspirația cerute de elanul nostru: „Excelsior!”

Serge Lifar, *Le Manifeste du chorégraphe*, L'étoile, 1935.



Fără îndoială, nu am dreptul să abordez domeniul muzical propriu-zis, oricât de familiar mi-ar fi. Îndrăznesc totuși să fac o observație timidă cu privire la muzica de balet: are nevoie de o orchestră specială. Dar compozitorul, și nu coregraful, trebuie să se gândească la asta.

Altă observație: coregraful nu trebuie să încerce să se impună în domeniul unei alte arte perfect autonome, pictura. În ceea ce-l privește, scenograful trebuie să țină seama de particularitățile baletului atunci când compune o schiță, să se inspire din coregrafie, să-i pregătească dansatorului costumul care i se potrivește cel mai bine, să încerce să pună în valoare elementele plastice ale rolului, în loc să le strivească, după cum tinde uneori.

Ca să aibă loc marea sinteză, e nevoie ca fiecare artă să se dezvolte mai întâi liber. Baletul – și nu vorbesc despre alte arte, ca să nu par un intrus – trebuie să pornească pe o cale nouă, care să fie *a sa proprie*. E necesar să știm că:

1. nu putem și nu trebuie să dansăm totul;
2. baletul trebuie să rămână legat de sursa sa: dansul;
3. baletul nu trebuie să fie ilustrarea unei alte arte;
4. baletul nu trebuie să împrumute schema ritmică a muzicii;
5. baletul se poate lipsi de acompaniamentul muzical;
6. baletul poate și trebuie să fie notat;
7. în cazul în care baletul se asociază cu muzica, baza ritmică trebuie să fie opera coregrafului, și nu a compozitorului;
8. baletul are nevoie de o orchestră specială;
9. coregraful nu trebuie să fie în slujba scenografului;
10. e nevoie să se înființeze un teatru de balet autonom.

Acestea sunt principiile esențiale ale manifestului coregrafului.

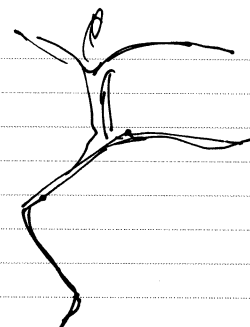
CĂILE NEOCLASICISMULUI ÎN FRANȚA ȘI ÎN LUME

Perioada postbelică și anii '50 se caracterizează prin mari reformulări și frământări artistice, pe fondul bulversărilor produse de cel de-al Doilea Război Mondial în conștiințele oamenilor. Baletul va participa la această efervescentă în alte locuri decât la Operă, care devine, sub conducerea lui Serge Lifar, păstrătoare a tradițiilor.

Dat fiind că scurta încercare de realizare a unei sinteze între dansul clasic și dansul modern operată de Nijinski a fost aproape îngropată de vie, cele două curente vor rămâne separate în Europa, cu precădere în Franța. Și totuși, aceleași seisme istorice îi scutură pe dansatori, fie ei moderni, fie clasici, și, în mod indiscutabil, cele două familii sunt străbătute de tematici și influențe comune. Dansul modern din Franța se află încă în stare germinală, câțiva pionieri ocupându-se, într-un mod oarecum subteran, de pregătirea terenului pentru un dans ce va să se nască.

Ce-i separă deci pe dansatorii clasici de moderni, în acest punct al istoriei? Pur și simplu tehnica sau, mai precis, gândirea care stă la baza elaborării tehnicii. Dacă trebuie să recurgem la etichete, Baletetele Ruse și cele Suedeze, înainte de război, precum și lucrările lui Roland Petit și Maurice Béjart, amândoi debutând în anii '50, aparțin fără doar și poate neoclasicismului, pentru că nici unul dintre ei nu contestă limbajul coregrafic moștenit din tradiția clasică. Ambii aleg colaborări artistice și teme ce reflectă epoca în care trăiesc, dar nu renunță niciodată la vocabularul clasic; cel mult, îi aduc alterări superficiale. Aici rezidă diferența față de curentele moderne, în plină expansiune la acea vreme: pentru moderni, miza constă mai întâi în regândirea limbajului, în timp ce „neoclasicii” își reinventează arta în interiorul codului moștenit.

Anii '50 sunt profund marcați de istoria încă recentă a Baletelor Ruse: baletul a pătruns în universul pictorilor, al poezilor și al compozitorilor celor mai moderni; dansatorii și coregrafii s-au obișnuit să frecventeze avangarda artistică, fără să realizeze ce înseamnă cu adevărat însăși noțiunea de avangardă ca rediscutare permanentă a codurilor.



Prin urmare, neoclasicismul va perpetua tradiția, stabilită de-acum, de a colabora cu marii artiști, menținându-se totodată în limbajul coregrafic fixat de patrimoniul clasic, cu prețul câtorva entorse.

Încă dinaintea Primului Război Mondial, suprarealismul desființase regulile coerenței psihologice și narrative, ridicase subconștientul la rolul de stăpân al actului de creație și propusese reprezentarea realului ținând cont nu doar de aparențe, ci și de ceea ce Breton și prietenii săi, urmându-l pe Apollinaire, susțineau că este mai degrabă esența naturii decât forma sa. Mai târziu, conștiința morții exacerbată de atrocitățile războiului va răzbate clar în opere, iar teoriile lui Freud și Jung vor deveni indispensabile pentru a putea înțelege o lume ale cărei valori fuseseră în majoritate spulberate. Ștafeta este preluată atunci de existențialism, de teatrul absurdului al lui Camus, Ionesco sau Beckett, care dislocă regulile dramatice ale realismului psihologic și ale continuității narrative. Fără a întreprinde o revizuire la fel de fundamentală a formei sale, baletul este sensibil la conștientizarea morbidă și la expunerea pulsionilor inconștiente care se află, printre altele, la originea mișcărilor literare și filozofice ale epocii.

BALETELE MARCHIZULUI DE CUEVAS

În timp ce Serge Lifar se instalează la Opera din Paris, o parte din vechea trupă a Baletelor Ruse se regroupează la Monaco, în 1931, sub numele de Baletele Ruse de la Monte Carlo^{*}, sub dubla conducere a colonelului de Basil și a lui René Blum. În 1936, trupa se scindează, iar Baletele Ruse ale colonelului de Basil se instalează la New York. René Blum rămâne singur la Monaco, este deportat și moare în 1942. Succesorul său, Eugène Grünberg, apelează atunci la Lifar, dat afară din Operă între 1944 și 1947. Dar banii lipsesc. Marchizul de Cuevas, mare iubitor de balet, căsătorit cu o nepoată a lui John D. Rockefeller, contopește propria sa trupă americană, International Ballet, cu cea de la Monte Carlo, formând Grand Ballet du marquis de Cuevas. Astfel, ia naștere o companie cosmopolită ce va revela Europei artiști americani precum maestrul de balet John Taras – venit de la Balanchine –, William Dollar și extraordinarele dansatoare de origine indiană Marjorie Tallchief și Rosella Hightower. Trupa oferă publicului

• Kristin L. Spangenberg, „The Golden Age of Costume and Set Design for the BALLET Russe de MONTE CARLO 1938-1944”, Cincinnati Art Museum, 2002

parizian ocazia să descopere lucrări prezentate în premieră de Baletele Ruse în Statele Unite, precum și coregrafii de Balanchine, Massine sau George Skibine. Repertoriul companiei este uluitor, dar inegal. Rosella Hightower, azi directoare a unei școli de dans la Cannes este o tehniciană formidabilă: mișcărilor ei executate *au ralenti* sau *accelerando* și „echilibrele” ei perfect controlate dau impresia de totală libertate. Marchizul moare în 1961. Trupa are ultimele scilipiri odată cu apariția lui Rudolf Nureev, transfug de la Kirov, și cu un mare fast: *Cenușăreasa*, montată de Raimundo de Larraín, nepotul Marchizului, care are succes la primul Festival Internațional de Dans de la Paris, în 1963.

Dispariția Marilor Balet ale marchizului de Cuevas marchează sfârșitul unei epoci, cel puțin în Franța: vremea mecenatului s-a încheiat. În 1959, se înființează Ministerul Culturii și începe să se vorbească despre politici culturale și despre descentralizare: ștafeta este preluată de epoca finanțării publice a creațiilor.

ROLAND PETIT ȘI JANINE CHARRAT

Remarcat în 1943 de către Serge Lifar, Roland Petit participă în același an la „Vinerile dansante” organizate la Teatrul Sarah Bernhardt de către Irène Lidova – fostul ofițer de presă al marchizului de Cuevas –, având-o ca parteneră pe Janine Charrat – cunoscută încă din 1936, când interpreta rolul Șoricelului Roz^{*} în filmul lui Benoit-Lévy, *Moartea lebedei*. Formarea unui nucleu parizian care îi aduce împreună pe Boris Kochno (fostul secretar al lui Diaghilev) și Jean Cocteau, tentația de a reface aventura Baletelor Ruse, precum și succesul unei lucrări poetice a lui Roland Petit^{*}, *Les Forains* (prezentată în premieră la 2 martie 1945 la Théâtre des Champs-Élysées, pe muzica lui Henri Sauguet), vor fi la originea companiei Ballets des Champs-Élysées, patronată de Roger Eudes, directorul teatrului cu același nume. Roland Petit va fi coregraful titular. Prévert și Cosma sunt solicitați pentru *Rendez-vous* (1945), prima producție; datorită fotografiilor lui Brassai, mărite în chip de decor, baletul se scaldă într-o atmosferă populistă, amintind de filmele lui Carné. Pe muzica lui Stravinski, Janine Charrat montează unul dintre cele mai reușite balet ale sale, *Jeu de cartes*, a cărui

• În Franța, elevii balerini din clasele mici sunt numiți „șoricei” (n. tr.).

• www.roland-petit.fr

premieră are loc la 12 octombrie 1945. Dar triumful companiei îi revine trioului Jean Cocteau, Roland Petit, Jean Babilée, minunat dansator în *Le Jeune Homme et la Mort*, în 1946. Într-o atmosferă existențialistă, Cocteau reia tema morții și a dragostei, prefigurând astfel filmul său *Le Testament d'Orphée*. Cucerit de această atmosferă, Roland Petit inventează o gestică acrobatică, sărituri și căderi cu încetinitorul, expresii ale unei tulburări interioare perfect stăpânite de către Jean Babilée. Personajul său, tânărul dezaxat, nu va înceta să bântuie baletele contemporane, la fel ca și seducătoarea asasină, interpretată de Nathalie Philippart. Decorul lui George Wakhevitch, cu evadarea din final pe acoperișurile Parisului, întregeste ambianța lucrării care va rămâne capodopera lui Roland Petit.

Succesul îi dă o dorință de independență coregrafului, care fondează propria sa companie în 1948: Ballets de Paris, în timp ce trupa de la Théâtre des Champs-Élysées este preluată de Boris Kochno și condusă de Jean Robin. Dar aceasta nu va rezista concurenței zgomotoase a Marilor Balet ale marchizului de Cuevas și va dispărea în 1952. La rândul ei, trupa lui Roland Petit prezintă în premieră la Londra, la 21 februarie 1949, spectacolul *Carmen*, a cărui interpretă – Zizi Jeanmaire, soția coregrafului – este o eroină totodată vampă și băiețoasă. Această transpunere erotică a operei lui Bizet, care-l face pe scriitorul François Mauriac să tune și să fulgere, se desfășoară în decorul sofisticat al lui Antoni Clavé, cu roți – simboluri ale destinului –, scaune, manechine și culori violente. Efectul de șoc produs de regie este susținut de un crescendo dramatic perfect condus.

În *Le Loup*, prezentat în premieră la Théâtre de l'Empire în 1953, Roland Petit abordează o temă în vogă, fantasticul, nu fără legătură cu introspecția și cu interogările subconștientului ce răsar de peste tot. Jean Anouilh și Georges Neveux semnează libretul, Henri Dutilleux, muzica și Carzou, decorul. Coregrafia rapidă și unghiulară servește perfect această poveste crudă în care se face remarcată Violette Verdy.

În acest timp, Roland Petit pleacă la New York. Sensibil, mai presus de orice, la curente vremii, după ce adună spuma existențialismului care scaldă atmosfera pariziană, coregraful este sedus de comedia muzicală americană și încearcă s-o adapteze în Franța. Cea de-a doua perioadă a sa este alcătuită din lucrări picante și ușoare, în care dansatorii încep să și cânte (*La Croqueuse de diamants*, *Ciné-Bijou*), pe muzica destul de nonșalantă a

lui Jean-Michel Damase și Pierre Petit. Acest gust pentru show-ul american îl va face să monteze pentru Zizi Jeanmaire spectacole de revistă de mare fast, în tradiția lui Mistinguett.

Existențialismul este departe, dar succesul lui Zizi cântând mândră șansonete ajunge până în Japonia; publicul parizian însă este descumpănit de acest amestec de genuri.

În 1965, Roland Petit montează la Operă *Notre-Dame de Paris*, în decorurile construite de René Allio: este începutul celei de-a treia perioade, mai narative, când coregraful se ocupă de marile subiecte literare. Decupat în planuri-secvențe ca un film, cu ansamblul de balet subliniind momentele de paroxism ale acțiunii, *Notre-Dame de Paris* se distinge net de tradiționalele povestiri în trei acte obișnuite în epocă. Se remarcă, de asemenea, *Turangalla*, în 1968, lucrare ambițioasă pe muzica lui Olivier Messiaen, în decorurile lui Max Ernst. Dar, în *Les Chants de Maldoror* sau *L'Éloge de la folie*, încercările coregrafului de a denunța neajunsurile epocii sunt stângace: nu se identifică mental cu subiectele pe care vrea să le trateze, iar limbajul său coregrafic are de suferit.

Instalat la Marsilia în 1972, devenit director al celei mai importante trupe neoclasice din Franța după cea a Operei din Paris și, începând din 1992, al unei școli naționale, Petit continuă să producă lucrări modeste, mereu bine combinate, dar care nu aduc mai nimic nou baletului clasic. Foarte apreciat în străinătate, mai ales în Italia, Roland Petit poate fi considerat drept urmașul lui Serge Lifar. El este totodată, alături de Maurice Béjart – care, spre deosebire de acesta, nu a făcut carieră în Franța –, singurul coregraf francez care a știut să rivalizeze cu neoclasicii anglo-saxoni. E greu de spus ce va dăinui din cele câteva sute de titluri câte numără opera sa, însă *Le Jeune Homme et la Mort* rămâne până în ziua de azi baletul cel mai bine primit, în Franța și în străinătate, poate pentru că fiecare nouă generație se regăsește în el.

Eclipsată oarecum de cariera acestui uriaș, cu care a împărțit aventura companiei Ballets des Champs-Élysées, Janine Charrat rămâne mult mai apropiată de Genet, Sartre, Adamov sau Beckett, inspirându-se din ei în repetate rânduri și adăugând propria sa sensibilitate temelor acestor artiști fascinați de absurditatea unei lumi aflate în așteptare sau în refacere. Cunoaște succesul cu *Adame Miroir* (1948), un balet pe un libret de Jean

Genet, dar mai ales cu *Les Algues* (1953), unde vorbește despre nebunie și izolare, teme cu siguranță dragi dansului. „La fel ca algele pe fundul acvareliului, nebunii se mișcă în fața oamenilor triști din lume, care îi observă plini de remușcări“, scrie Bernard Castelli¹, autorul scenariului. *Symphonie pour le temps présent*, a cărei premieră are loc la Geneva în decorurile lui Diakonov, pare să se apropie de ideea unui limbaj coregrafic nou.

Dar Charrat este marcată de stilul lui Lifar, iar simbolistica evidentă nu-i va permite să meargă mult mai departe în cercetările sale. Mai remarcăm *Les Liens* (1957), unde cele două personaje legate prin elastice par să-l prefigureze pe Nikolais. Un accident o face celebră într-un mod tragic, în anii '60: suferă arsuri grave în timpul unei filmări de televiziune. Cu toate acestea, revine nu după mult timp la scenă și la creația coregrafică.

La sfârșitul anilor '50 și începutul anilor '60, apar alți doi dansatori promițători. Michel Descombey, dansator, apoi maestru de balet la Opera din Paris, este atras de problematica timpului său: *Frères humains* are premiera în 1958 la Opera Comică, a doua scenă națională franceză și oarecum teatrul de încercări al Operei; îi lipsește însă vocabularul adaptat discursului. Publicul îl preferă pe Joseph Lazzini, directorul baletului Operei din Marsilia între 1959 și 1968, înainte de a fi numit de Ministerul Culturii la conducerea Teatrului Francez de Dans (Odéon), în 1969. Mai degrabă intuitiv decât organizat, el are un adevărat simț teatral, folosește din plin luminile, ritmurile, compozițiile de grup. Se vrea a fi poetul vizionar al erei atomice în Lascaux, $E = mc^2$... (balet mecanic, creat în 1964), *Eppur si muove* (în 1965, în decorurile lui Calder) și *Ecce homo* (1968), care frappează prin forța imaginilor lor, traversate de semne delicate și fragile și de mișcări telurice. Decorurile lui Calder au o mare contribuție la succesul spectacolului. Lazzini este pe val, e comparat cu alt marsiliez, Maurice Béjart, cu care intră în concurență pentru crearea unei companii naționale de balet belgian, la Théâtre de la Monnaie din Bruxelles, în 1959. Béjart câștigă, dar Lazzini continuă să monteze, alternând limbajul clasic, pe care îl stăpânește perfect, cu încercări moderne mai mult sau mai puțin concludente. Pune în scenă *Fiul risipitor* pentru Jean Babilée în 1966, inspirându-se din filmul *Rebel fără cauză*. *Patchwork* (1974) este o încercare mai puțin reușită de a-și moderniza limbajul.

¹ Bernard Castelli, text din programul de sală, la premieră.

MAURICE BÉJART ȘI BALETELE SECOLULUI XX

Cu toate acestea, baletul neoclasic european se pregătește pentru o decolare formidabilă, care îl va propulsa, cel puțin pentru un timp, la rangul de spectacol popular. Autorul acestei răsturnări este un marsiliez, trecut pentru scurtă vreme pe la Roland Petit ca dansator: Maurice Béjart*. Fiul unui profesor universitar (tatăl său, Gaston Berger, este specialist în futurologie), spirit curios, deschis către celelalte arte, însetat de lectură, fondează în 1953 o companie – Ballets de l'Étoile – cu ajutorul unui ziarist – Jean Laurent –, forțând destinul.

Symphonie pour un homme seul, prezentată în premieră la 30 august 1955 pe muzica lui Pierre Schaeffer și Pierre Henry, este prima dintre lucrările sale importante. Béjart traduce aici într-un limbaj dens și spontan teama omului în fața mulțimii și în fața femeii. Recursul la gestul simbolic, minimalist, este înrudit cu esențializarea din piesele lui Beckett. Dar șocul vine din folosirea muzicii concrete, care desființează reperele obișnuite ale dansului. Ea îi permite lui Béjart, într-o primă etapă, să elaboreze un stil coregrafic întru totul personal, lipsit de floricele, *tutu*-uri și coroane. Alegerea acestei muzici, în opoziție cu ceea ce se aude de obicei în spectacolele de balet, constituie mai degrabă o ruptură decât o înnoire a relației sale cu dansul.

Totodată, este și un mod de a cuceri un alt public, neparticipant la tradiția clasică veche de secole, public ce se va recunoaște în arta lui Béjart. Într-adevăr, stilul lucrărilor sale *Haut Voltage* (1956), *Sonate à trois*, inspirată din *Huis Clos* de Sartre (1957), *Le Teck* (1957), construită în jurul unei sculpturi a Marthei Pan, zgomotele amplificate ale unor obiecte vehiculate de muzica concretă... totul afirmă deja preferința sa pentru alteritate. O mică parte a publicului se ambalează, alții strâmbă din nas. Excedat, Béjart pleacă la Bruxelles, unde creează una dintre capodoperele sale, *Sărbătoarea primăverii* (1959), în care pune în scenă un fel de ritual de apropiere între cele două sexe. Datorită succesului său, Maurice Huisman, pe atunci director al Théâtre de la Monnaie, îi propune să se mute la Bruxelles. Numele ales – Baletele Secolului XX – este grăitor pentru ambiția sa; compania este înființată în 1960 și va rămâne la Bruxelles până în 1987, dezvoltându-se până la a deveni o mașinărie enormă.

• Maurice Béjart, „L'Esprit danse“, *Entretiens avec René Zahnd*, La Bibliothèque des Arts, col. Paroles Vives, 2001

• *Adagio* — în timpul orei de balet, prima combinație „la mijloc”, după exercițiile de la bară, pe un ritm lent, lucrând în mod special ridicarea piciorului de la podea și echilibrul. De asemenea, partea lentă dintr-un pas de deux în care se execută *porté-uri* sau prize etc.

Plasându-se în centrul unei opere definite mai târziu ca autobiografică, asemenea lui Malraux, Béjart captează atât preocupările epocii, amenințările care apasă asupra lumii occidentale, cât și aspirația contemporanilor săi către o civilizație universală. Își asumă îndrăznețul pariu de a reda primatul corpului și de a exprima prin dans omul total, încununarea tuturor filozofiilor și a tuturor credințelor. După cum se întâmplă uneori, odată depășită perioada de inovație adevărată, această voință ecumenică, amestecată cu o evidentă megalomanie, va începe să apese asupra formei, turnând-o într-o matrită monumentală, refractară față de orice înnoire.

În acest timp, Béjart părăsește scena tradițională optând pentru circ sau Palatul Sporturilor și câștigă foarte repede un public nou. Iată omul secolului XX proiectat în mitologia béjartiană, în care Dionysos este preferat de obicei lui Apollo. Coregraful preferă zonele de umbră: de la Germania lui Nietzsche la India lui Shiva, de la Sfântul Ioan al Crucii la Mahomed, periplul lui se orientează de-a lungul axei nord-sud, unde Eros-Thanatos explodează în mii de sori, în nuanțele unui misticism evident. În panteonul lui sunt poftiți, prin intermediul referințelor, al metaforelor și al simbolurilor, Wagner, Baudelaire, Mozart, Rimbaud, Mahler, Molière, Mishima, Ludovic al II-lea al Bavariei, Heliogabal sau Malraux. Toți încearcă să-și asume propria lor condiție umană, iar erotismul, nebunia și acțiunea sunt pretexte pentru aducerea în scenă a unor cohorte de efebi musculoși, de care femeia, mamă, soră sau zeiță lunară, abia dacă se apropie în vârful picioarelor.

Béjart-demiurgul amestecă gestul cu cuvântul, *adagio*² cu tangoul, încălzirea la bară cu transa africană, orientându-se în mod firesc către vechiul vis al teatrului total; este pretextul perfect pentru o formulă de colaj din secvențe variate, dezvoltate în *Nijinski, clown de Dieu* (1971), evocare onirică a Baletelor Ruse, splendid servită de către dansatorul său fetiș Jorge Donn. În mijlocul acestor spectacole-fluviu, în care miturile se intersectează, iar coregrafia dispare sub straturile de regie, Béjart își oferă lucrări exclusiv dansate, câștigând astfel atașamentul baletomanilor. Printre ele se află *Sărbătoarea primăverii*, concepută ca o întâlnire și o acuplare între un bărbat și o femeie, sau *Bolero* (1960, pe muzica lui Maurice Ravel), unde dezvoltă creșterea dorinței colective în jurul unei dansatoare – sau al unui dansator, în funcție de versiune.

În cercetarea sa, îi va întâlni pe majoritatea marilor artiști ai vremii, participând și la aventura Festivalului de la Avignon, condus de Jean Vilar. Acesta, impresionat de abordarea sa ecumenică a *Simfoniei a IX-a* de Beethoven, transformată într-un dialog al popoarelor și raselor, îl invită în 1967. Dansul intră astfel pentru prima dată în cetatea papilor cu *Romeo și Julieta* (creat în 1966), recitare contemporană a mitului shakespearean, în care Béjart exploatează sloganul la modă în rândul tinerilor: „Faceți dragoste, nu război.” Dar abia *Messe pour le temps présent*, cel de-al doilea program, pe muzica lui Pierre Henry, are efectul unei bombe. Este vorba despre un fel de liturghie terestră, în spiritul comediei muzicale *Hair*, care triumfă în acel moment la New York, cu tablouri tematice: Corpul, Respirația, Concentrarea, Lumea, Dansul, ale căror concepte sunt totuși mai curând ilustrate decât trăite din interior. Anul următor, reia un subiect drag lui, o transpunere în spațiu a unor poezii mistice ale Sfântului Ioan al Crucii, *Nuit obscure*², unde Maria Casarès reușește o adevărată performanță verbală trecând prin toate registrele, în fața lui Béjart însuși.

Tandemul Vilar-Béjart este la fel de celebru ca o formație rock, și, deși amândoi visează, după modelul Teatrului Național Popular al lui Vilar, un BNP (Balet Național Popular), care n-avea să vadă niciodată lumina zilei ca structură, un lucru e sigur: Béjart redă dansul publicului și baletul vremurilor noastre.

Cu toate acestea, după primul val de entuziasm și primele experimentări, vechiul vis al artei totale va impune forme greoaie, închistate în tematici al căror unic autor se dorește a fi Béjart, readucându-l către un neoclasicism apăsător. Și aici, absența regândirii limbajului coregrafic, considerat prea curând drept o achiziție finită, un „depozit de gesturi” de unde coregraful poate să se adape pentru a-și servi discursul, conduce la o închistare pe care Pierre Henry o identifică rapid: „Revelația a avut dublu sens. Cu *Symphonie pour un homme seul*, Béjart a găsit o cale originală. Doar că nu a persistat în exprimarea acelei muzici. [...] *Nijinski, clown de Dieu* [...] nu se îndrepta către căutarea economiei gestuale și a liniilor formale pe care o concepusem eu. [...] *Messe pour le temps présent* a creat confuzie în rândul publicului, făcându-mă să trec drept un instrumentist pop; dar, în fond, de ce nu?! Treptat, ieșeau la suprafață antagonismele dintre noi. Pe măsură ce se accentuau, colaborarea dintre noi nu mai era așa cum visasem.”²

² Interviu, *Le Monde*, 18 iunie 1980.

• „Noaptea întunecată”

Din acel moment, avem impresia unei opere care nu doar că se repetă, în pofida uluitoarei diversități a temelor abordate, ci sărăcește treptat. „Încă de la început, declară coregraful, fac mereu același balet, ținând totodată un jurnal al întâlnirilor mele, al prietenilor, al iubirilor, al descoperirii mele a universului. Mă mulțumesc să pun la punct o dare de seamă a stării mele interioare, pe măsură ce trece timpul.”³

În 1975, ajuns la cincizeci de ani, Béjart se întoarce către trecutul său de creator. *Notre Faust* este o cugetare metafizică asupra a douăzeci de ani de creație, în care coregraful, revenit pe scenă, se lasă călcat în picioare de niște drăcușori simpatici, apoi dispare în podul scenei, răpit de un arhanghel. Dar, după ce a tot pritocit miturile, pretinzând că fiecare coregrafie a sa conținea universul, sperând să găsească o modalitate de exprimare pe placul și pe înțelesul tuturor, Béjart ajunge să producă poncifuri. „Modernitatea” tehnicii sale, scuturată de spiritul decorativ ce încărcă scena clasică, îi uluise pe toți în anii '60: se credea că fusese descoperit un om nou, un corp nou. Din toate acestea, rămân azi mai ales câteva clișee atletice, pentru care Jorge Donn a fost un exemplu splendid și totodată caricatural: dansatorul béjartian este musculos, bine înfipt în podea, cu picioarele arcuite și spatele cambrat pentru a-și exagera proiectarea în spațiu, cu pieptul înainte, cu cvadricepsii reliefați; cât despre dansatoare, coregraful le cere o virtuozitate extremă, care să-i asigure succesul la marele public, deși e clar că preferința sa se îndreaptă către dansul masculin.

Crearea școlii Mudra, unică în felul său, în 1970, nu este cea mai neînsemnată dintre realizările lui. Teoriile despre „teatrul total” trebuiau, într-adevăr, să-l facă pe Béjart să se gândească la formarea unui dansator deschis către toate artele și către multiple forme de dans. Cu mult înainte ca adevărate școli de dans să existe în Europa, Mudra a oferit o ocazie excepțională pentru numeroși viitori coregrafi de a-și cultiva talentul. Dominique Bagouet, Maguy Marin, Anne Teresa de Keersmaeker, care au poposit în școala sau în compania lui, sunt doar câteva exemple. În 1987, obosit să tragă după el o companie atât de masivă, dizolvă Baletale Secolului XX și părăsește Bruxelles, instalându-se la Lausanne. Aici recrează trupa, numind-o Béjart Ballet Lausanne, apoi o școală: Școala-Atelier Rudra (1992).

³ Interviu, *Le Monde*, 10 februarie 1976.

BALANCHINE ȘI CREAREA BALETULUI AMERICAN

În timp ce în Europa se închistează într-o tradiție seculară, neoclasicismul găsește în Statele Unite un spațiu liber, unde se va regenera profund. Toate formele de dans se pot contopi, în sfârșit, în creuzetul american: căutări, experiențe, recuperare, interacțiuni... totul e posibil. Lincoln Kirstein, absolvent al Universității Harvard, își asumă realizarea grefei. În 1934, îl caută la Paris pe George Balanchine^{*}, ultimul dintre „protejații” lui Diaghilev și-l aduce la New York cu misiunea de a „derusifica” baletul, de a-i inventa o identitate americană. Începutul este dificil: America se află în criză, baletul nu este o artă foarte populară, iar Balanchine nu e cătuși de puțin tentat de temele folclorice de tipul *Coliba unchiului Tom*. Vor trece zece ani până să cunoască adevăratul succes, ani în care nu se va da în lături să lucreze pe Broadway. Această experiență, împărtășită și de pionierii dansului modern, contribuie fără îndoială la înțelegerea identității americane, cu care își va impregna propriul limbaj.

Prima sa coregrafie newyorkeză, *Serenade* (1934, pe muzica lui Ceaikovski), este concepută cu mijloacele de care dispune, câteva dansatoare pe care nu avusese încă timp să le formeze, folosite în grup, în lipsa unei soliste experimentate: trebuie să se adapteze și se adaptează. *Serenade* afirmă deja voința sa de a scoate baletul de sub tutela libretului, în favoarea unei abstractizări debarasate de orice nevoie de narațiune. Prima sarcină la care se înhamă este aceea de a fonda o școală. Aici, „Mister B.”, cum i se spune, formează un nou tip de dansatoare, al căror stil e mai degrabă *glamour* decât romantic. Cu picioare interminabile și bust plat, cap mic și gât lung, aceste „minunate păsări de gheață” sunt niște instrumente docile, al căror antrenament de galeră le permite să împingă tot mai departe distorsiunile vocabularului clasic. Mereu sub atenția nedezmintită a maestrului, școala cunoaște numeroase restructurări de la crearea sa. Instalată în clădirea luxoasă a Julliard School de la New York, ea numără azi peste 300 de elevi, din rândul cărora Balanchine își făcea o datorie de onoare să recruteze membrii trupei. Nu-i trebuia mult ca să repereze în școală acele orhidee cultivate cu dragoste, care deveneau soliste la șaisprezece-șaptesprezece ani.

• Bernard Taper,
„Balanchine: A Biography.
With a New Epilogue”,
University of California
Press, 2nd edition, 1996

• Robert Gottlieb,
„George Balanchine:
The Ballet Maker”,
Harper Collins, 2004

• Charles M. Joseph,
„Stravinsky and Balanchine
a Journey of Invention”,
New Haven Yale University
Press, 2002

În 1948, munca sa cunoaște o primă consacrare, odată cu crearea companiei New York City Ballet, trupă oficială subvenționată de primărie. Lincoln Kirstein salută această reușită: „Balanchine a creat, pornind de la stilul academic rus, un stil american nou, tot așa cum, în secolul al XIX-lea, Marius Petipa plăsmuise stilul academic rus pornind de la dansul francez... Nu suntem șovini atunci când vorbim despre stilul național, dar în mod evident constituția fizică a dansatorilor noștri și destinul poporului nostru dau naștere unui repertoriu foarte diferit de cel al Europei.”⁴

De fapt, mai recunoaște Kirstein, Balanchine „avea un fel de predispoziție pentru tempoul țării. În scurtă vreme, lucra cu Rodgers și Hart pentru comedii de pe Broadway. A colaborat, de asemenea, la Hollywood cu Sam Goldwyn și frații Gershwin... recunoștea caracteristicile ritmului newyorkez, simbolizat prin spirit athletic, viteză, energie extrovertită, dinamism împins până la pericol, sincopat și asimetric... cerea dansatorilor să se miște mai repede și să execute mai mulți pași, în secvențe mai dense.”⁵

Agon (1957) este prototipul artei balanchiniene, cu unghiurile frânte ale *cou de pied* și turațiile cu genunchi îndoiti, cu modul său de a împinge șoldul în afară și de a proiecta bazinul înainte. Viteza, întreruperile, dezechiliarele sunt de o factură modernă ce respinge mimica, dragă secolului al XIX-lea, precum și orice gestică expresionistă, în favoarea unui dans epurat, ale cărui linii sunt totuși savante, asemenea celor din dansurile baroce.

Deși gustul pentru abstract îl apropie pe Balanchine de Merce Cunningham, *alter-ego*-ul său contemporan, comparația se oprește aici: Balanchine nu contestă forma academică, iar divergențele dintre ei devin opoziție absolută în ceea ce privește relațiile dintre dans și muzică. În timp ce Cunningham propovăduiește, împreună cu John Cage, independența dansului față de muzică, George Balanchine și Igor Stravinski formează un cuplu a cărui importanță istorică este la fel de mare, dar a cărui funcționare se bazează în primul rând pe tradiție: Balanchine este convins că structura dansului trebuie să fie strict supusă celei a muzicii. Pentru coregraf – care beneficiază de o cultură muzicală aprofundată –, este vorba de a oferi, prin

⁴ Bernard Taper, *Balanchine*, Lattès, 1980.

⁵ *Ibidem*.

intermediul dansului, o interpretare a partiturii muzicale; prin urmare, nu se pune în nici un caz problema unei transcrieri de tipul „nota și pasul”. Alegerea lui Stravinski ocupă un loc primordial în creația lui Balanchine, dar și în efortul său de a epura limbajul clasic. „Muzica lui Stravinski – scrie biograful său Bernard Taper – i-a dat lui Balanchine cea mai importantă lecție din carieră: își putea curăța arta și el, reducând toate variantele la o singură posibilitate, cea inevitabilă.”⁶

Toată estetica sa se află deja în *Apollon musagète*, creat pentru Diaghilev în 1928. Aici își manifestă gustul pentru rigoare, pentru exigență și luciditate, prevestind sensul evoluției operei sale. „Acest balet a marcat o cotitură decisivă în viața mea... Mi se părea că, pentru prima dată, puteam să nu-mi folosesc toate ideile; că puteam îndrăzni să elimin câteva. Am început să văd în ce fel le puteam clarifica, limitând și reducând ceea ce părea a fi o infinitate de posibilități, pentru a ajunge la una singură, cea absolut necesară.”⁷

La rândul lui, Stravinski se entuziasmează: „Ca maestru de balet, George Balanchine a compus dansuri care mi-au convenit perfect – cu alte cuvinte, erau în acord cu școala clasică... pentru coregrafia la *Apollon* a imaginat grupuri, mișcări și linii de o mare demnitate și eleganță plastică, provenite direct din frumusețea formelor clasice...”⁸

Complimentul capătă și mai multă valoare dacă ne amintim de imprecățiile pe care și le atrăsese Nijinski pentru coregrafia la *Sărbătoarea primăverii*. *Agon* (1957) rămâne un fel de apoteoză a colaborării de cursă lungă dintre cele două genii ale secolului XX. „Stravinski și cu mine am discutat mult despre detaliile baletului: am hotărât durata, fixând-o la douăzeci de minute, și timpul alocat fiecărei secvențe. Am prevăzut lucrarea pentru doisprezece dintre cei mai tehnici dansatori ai noștri. Nu are alt argument în afară de dansul însuși; este nu atât o luptă sau o competiție (sensul cuvântului «agon») – cel mult, o posibilitate pentru dansatori de a se întrece în inteligență, forță și agilitate –, cât o construcție în spațiu, devenită sensibilă datorită corpurilor în mișcare. O muzică precum cea a lui Stravinski nu

⁶ *Ibidem*.

⁷ George Balanchine, *Stravinsky in the Theatre*, citat în *Histoire de mes ballets*, Fayard, 1969.

⁸ Igor Stravinski, *Chronique de ma vie* (1936), citat de Balanchine, *op. cit.*

poate fi ilustrată; trebuie găsit un echivalent vizual pentru ceea ce se aude. Și, chiar dacă partitura pentru *Agon* a fost scrisă pentru a fi dansată, nu-i ușor să inventezi o coregrafie de o asemenea densitate, calitate, varietate și meșteșug al formei, etalate atât în simetrie, cât și în asimetrie. Este o muncă de mozaicar (așa cum ebenistul adună diverse forme și esențe de lemn), pentru a revela ochiului ceea ce Stravinski oferă urechii.⁹

Muzica lui Stravinski este o școală a rigorii; pornind de la ea, coregraful va îndrăzni să abordeze orice partitură: Bach, Mozart, Ceaikovski, Ravel... făcând vizibile linia melodică, ritmul și compoziția. În 1972, verva pe care compozitorul i-o inspiră lui Balanchine izbucnește într-un adevărat foc de artificii: opt balete noi unul după altul, cu ocazia unui Festival Stravinski, miracol pe care îl va repeta în 1975 cu Ravel, într-un stil și mai dezgolit. În acest sens, a fost comparat cu Picasso, care a pornit și el de la o tehnică academică pentru a ajunge, prin epurări succesive, la esențial. O parte a publicului continuă să accepte cu greu metaforele dansate, percepute ca abstracte, ale acestui uriaș al istoriei baletului. Și totuși, Balanchine nu recunoaște că ar fi abstract; o emoție palpită în fiecare operă: cea a coregrafului-compozitor, aplecat asupra desenului partituri pentru a-i vizualiza polifonia, sau cea a lui Pygmalion, ale cărui perioade de creație sunt legate fiecare de o nouă iubire, o altă femeie-copil pentru care inventează pași, precum Suzanne Farrell, una dintre soțiile sale prim-balerine succesive.

De altfel, nu toate baletele lui sunt la fel de austere; stau mărturie titlurile: *Western Symphony* (1952), *Stars and Stripes* (1958), *Bugaku* (1963), *Who Cares?* (1970), dar mai ales *Union Jack* (pentru bicentenarul Statelor Unite, în 1976), de unde izbucnesc melodiile lui Gershwin și ale unor compozitori de music-hall. De aceste lucrări „golașe” este cel mai atașat și știe că vor rămâne în posteritate, chiar dacă sunt și cel mai puțin accesibile publicului.

Balanchine este astăzi o adevărată instituție a baletului, lucrările lui fiind interpretate de numeroase companii din întreaga lume. Pragmatic, plăcându-i să spună că se consideră un meșteșugar, păstrează față de interpreții săi o rezervă pudică, ce îl apropie de Cunningham. Nu foarte vorbăreț, își învâluie dansatorii cu o privire atentă: „Să nu mă întrebați de ce asta se face așa, să nu vă gândiți prea mult, faceți-o pur și simplu... –

⁹ Bernard Taper, *op. cit.*

spune el. Am nevoie de corpuri vii în fața mea. Le privesc: unul se întinde, altul sare, al treilea se învâрте, și-ncep să-mi vină ideile.”¹⁰

Pragmatic și mistic totodată, creând roluri pe măsura interpreților și împreună cu ei, îi tratează cu o exigență implacabilă: „Nu mă interesează dansatoarele care vor să-și arate sufletul; sufletul e greu de văzut. Scânteia se aprinde în privire. Dansatorii sunt ca îngerii, pot comunica emoții fără să le trăiască.”¹¹

Alimentat de propria sa școală, New York City Ballet trăiește în autarhie și se crede că stilul balanchinian, cultivat ca o plantă în seră, ar fi greu de exportat. Sunt rari artiștii care reușesc să se integreze în trupă. Foarte mediatizatul Mihail Barîșnikov s-a aventurat cu propria sa versiune a baletului *Don Quijote*, în 1978; deși a triumfat în *Fiul rădăcitor* sau în lucrări din repertoriul academic revăzute de Balanchine, precum *Spărgătorul de nuci* (1954) sau *Coppélia* (1974), s-a poticnit la baletele de dans pur, care necesitau o interpretare mai instrumentală. În 1980, Barîșnikov abandonează mânăstirea balanchiniană pentru a prelua conducerea companiei American Ballet Theatre. Din ce în ce mai obosit, Balanchine se stinge din viață la New York, la 30 aprilie 1983. Jerome Robbins, cel mai apropiat colaborator al său, va prelua conducerea companiei împreună cu dansatorul Peter Martins, responsabilitate la care renunță în 1990.

¹⁰ *Le Monde*, 11 septembrie 1980.

¹¹ Bernard Taper, *op. cit.*

Cum să apreciezi un balet

George Balanchine

George Balanchine,
Histoire de mes ballets,
trad. fr. de Patrick
Thévenon, Librairie
Arthème Fayard, 1969.

Unora nu le plac dansatorii „reci” și folosesc cuvântul în sens peiorativ, ca și cum ar fi vorba despre un defect. Cel mai nostim e că, la un dansator, răceala este adesea o calitate ce dă rezultate remarcabile. Descoperim astfel rapid că aceia care pretind că preferă dansatorii „înflăcărați”, „pasionați”, își fac de fapt idei false, și ar face mai bine să se uite la ce se petrece pe scenă. Ar vedea că dansul nu e nici rece, nici cald, ci amândouă pe rând, când rece și limpede ca cristalul, când sclipitor și arzător ca diamantul.

Atunci, ce calități trebuie apreciate la un dansator? Ce gen de spectacol trebuie să vedem pentru început?

Auzim adesea vorbindu-se despre calitățile tehnice pe care trebuie să le aibă dansatorii. Se spune: „Nu contează câte *fouettés* face o balerină, important e să aibă de fiecare dată piciorul de bază în același loc.” Sau: „Dansatorul trebuie să aibă întotdeauna picioarele întinse când execută *entrechats*.” Toate acestea sunt corecte și există încă multe altele și mai complicate, mai rafinate, descoperite puțin câte puțin pe măsură ce asistăm la spectacole de dans. Totuși, acest fel de limbaj pedant, pretențios, ar trebui să fie ocolit și să nu impresioneze pe nimeni.

Trebuie să știm cum să apreciem un artist care n-a avut încă mari succese. Mai târziu, ne vom da seama că am avut privilegiul de a asista la începuturile unui star. Este o senzație nemaipomenită. Cu toate acestea, nu astfel de gânduri ne vin în minte atunci când dăm peste un mare dansator. Privindu-l dansând de-a lungul vremii, ajungem să-l cunoaștem bine și să pândim cutare pas, pe care știm că-l va face în cutare loc, în cutare moment; un pas foarte dificil, dar pe care pare să nu-l coste nici un efort. Interpretarea lui refractă și amplifică emoția conținută în muzică și în coregrafie.

Nu este o persoană de care suntem îndrăgostiți sau de care am dori să ne îndrăgostim, și totuși unele aspecte ale artei sale ne aduc în minte fericirea, înțelegerea, bucuria, tandrețea dragostei. [...]

În ceea ce privește interpretarea dramatică a rolurilor, trebuie să ne ferim de ideile preconcepute. Majoritatea oamenilor își imaginează că eroina din *Lacul lebedelor* trebuie neapărat să fie fragilă, micuță, să aibă părul negru, pieptănat cu cărare pe mijloc și să danseze ca o pasăre într-un extaz liric. De altfel, ceea ce înțeleg ei prin extaz liric seamănă mult mai mult cu o stare de letargie. Am văzut o mulțime de „lebede”. Unele păreau a fi păsări, altele nu, deși toate erau interpretate de niște dansatoare remarcabile. Marile baleturi nu au fost niciodată scrise pentru un anumit tip de balerină. Din când în când, aud: „Dar cutare nu seamănă deloc cu Pavlova.” Oamenii uită că, dacă Pavlova – sau oricare altă dansatoare din trecut – ar reveni azi, nu ar dansa la fel ca atunci.

Acelea erau balerine profesioniste. Ar aprecia marile dificultăți tehnice ale coregrafiei moderne, ar admira dansatorii contemporani, pe care i-ar plăcea și i-ar înțelege. Și ar încerca să danseze la fel de bine ca ei. [...]

Știm cu toții că perceperea muzicii este auditivă. Nu este suficient să citim notele, mai trebuie să le și auzim. Baletul, dimpotrivă, este o artă vizuală, la fel ca pictura sau arhitectura [...]

Abia am zărit o mișcare de dans deosebită, că se și transformă într-o alta, complet diferită. Mișcările se succedă și se acumulează rapid, și, dacă nu ne uităm cu atenție, le-am ratat. Avem nevoie de antrenament ca să vedem.

Cred că trebuie să facem asta din aceleași motive și cu aceleași mijloace care ne permit să apreciem celelalte arte. A citi o carte, cum facem cu toții uneori, nu înseamnă neapărat a o înțelege. În același mod, a asculta nu înseamnă a auzi, iar a privi nu înseamnă a vedea. Adesea, ca să arătăm că am perceput un lucru, spunem că l-am văzut. Cu puțină strădanie și atenție, baletul poate fi și văzut, nu doar privit.

Mergem la spectacol ca să vedem baleturi și să privim dansatori. Aceștia sunt ființe umane ca și noi, cu corp, cap, brațe și picioare. Aleargă, sar și zboară pe o partitură muzicală. Ne întrebăm, pe bună dreptate, de ce o fac. Răspunsul e simplu: pentru că baletul posedă cea mai frumoasă gamă de mișcări pe care corpul uman le poate realiza. Desigur, corpul omenesc are limitele sale. Putem să-l îndoim, să-l îndreptăm, să-l întindem, dar până la un anumit punct. Putem forța totuși aceste limite prin antrenament. După ce am ridicat obiecte ușoare, vom putea ridica unele mai grele. Problema dansatorului este aceea de a folosi la maximum posibilitățile corpului său, menținându-se totodată în limitele frumuseții.

Dar îndemânarea dansatorilor rămâne fără rost dacă nu este folosită într-un fel anume. Nimănui nu i-ar plăcea să vadă un grup de dansatori care sar pe scenă oricum și la întâmplare. Corpurile trebuie să se miște în armonie. Iar această armonie este dictată de muzică.

Nu doar natura sa efemeră face din balet o artă diferită de celelalte arte vizuale. Mai este și legătura strânsă dintre muzică și dans: trebuie să vedem și să auzim în același timp.



JEROME ROBBINS: FLIRTUL CU BROADWAY

Existența baletului în Statele Unite capătă în doar câțiva ani o altă înfățișare; în timp ce Balanchine trece încă prin momente dificile, o altă companie vede lumina zilei: American Ballet Theatre este fondată în 1939 – sub numele de Ballet Theatre – de către Lucia Chase, care își investește averea și energia în compania pe care o va conduce împreună cu Richard Pleasant. Spre deosebire de New York City Ballet, centrată pe opera unui singur coregraf, American Ballet Theatre se organizează încă de la început ca o companie de repertoriu. Lucia Chase mizează mai întâi pe trei creatori: Agnes de Mille, nepoata cineastului¹², Antony Tudor (ambii formați la Londra de către Marie Rambert) și Jerome Robbins (1918–1998). În Statele Unite, unde gustul publicului este cât se poate de eclectic și unde dansatorii clasici și moderni conviețuiesc în mod firesc, Lucia Chase – conștientă de nostalgia publicului pentru baletul tradițional – alcătuiește programe în care marile producții precum *Giselle* sau *Lacul lebedelor* alternează cu lucrări contemporane.

Antony Tudor, elevul, apoi colaboratorul lui Marie Rambert la Londra, se stabilește la New York în 1939. Excelează într-o artă a semitonurilor și a sugerării, în care se frământă stări psihologice complexe. *Pillar of Fire* (1942), pe muzică de Schönberg, în care analizează frustrarea sexuală, este cel mai intens dintre baleturile sale; *Jardin aux lilas* (1936, muzica: Chausson) este cel mai subtil. Agnes de Mille, interpretă în lucrările lui Tudor în perioada în care acesta se afla la Rambert Ballet, se ocupă în mod special de folclor (*Black Ritual*, 1940, pe muzică de Darius Milhaud; *Rodeo*, 1942, pe muzica compozitorului american Aaron Copland). Marea sa reușită rămâne însă *Fall River Legend* (1948, muzica: Morton Gould), unde grefează pe stilul academic o exprimare dramatică, interiorizată, care îi permite să descrie delirul paranoic al unei tinere fete.

Jerome Robbins, marea descoperire a Luciei Chase, se pregătește să joace un rol major în americanizarea baletului. În 1940, la douăzeci și doi de ani, este angajat ca solist al American Ballet Theatre (ABT) și debutează în *Barbă Albastră* (1941) de Fokin. Robbins este exact tipul de intelectual

¹² Cecil B. de Mille (n. tr.).

evreu newyorkez. A practicat toate tipurile de dans, a studiat actoria cu Elia Kazan, a trecut prin spectacolele de revistă de pe Broadway și prin teatrul idiș. Și el întâlnește un compozitor împreună cu care va repurta cele mai mari succese: Leonard Bernstein. Alături de acesta, pune în scenă pentru ABT primul său balet și primul său succes: *Fancy Free* (1944), un dans pitoresc al marinărilor ce hoinăresc, devenit baletul său emblemă. Dar Balanchine va fi cel care va ști să și-l apropie pe tânărul-minune, propunându-i să împartă cu el conducerea artistică a New York City Ballet (NYCB), între 1948 și 1958. Aici, Robbins va produce lucrări în spiritul vremii, mai cu seamă *The Age of Anxiety* (1950, pe muzică de Bernstein), unde tratează despre teama de războiul atomic în America, în perioada Războiului rece. *The Cage* (1951, muzica: Stravinski) face din femeie o insectă călugărită devoratoare de bărbați, personificată într-o manieră vehementă de către Nora Kaye, interpreta principală a primelor sale baleturi de la ABT. Aceste succese vor fi umbrite de triumful comediei muzicale *West Side Story* (1957), în care, tot alături de Bernstein, Robbins îi transportă pe Romeo și Julieta în New York-ul cartierelor populare, cu încăierările lor între bandele rivale de americani și portoricani. Filmul, turnat în 1961, îl face celebru în lumea întreagă, transformând *West Side Story* într-un adevărat mit modern.

În anii '50, mccarthismul răvășește mediile artistice. Este vremea suspiciunii și a delațiunii. Robbins preia fără tragere de inimă conducerea Ballet USA, companie trimisă în Europa pentru a face cunoscută „diversitatea tehnicilor, a stilurilor și a căutărilor teatrale ce constituie evoluția aparte a Americii în materie de dans, de la baletul clasic în *tutu*-uri și costume strânse pe corp la stilul nostru specific de jazz, adesea executat în pantofi de sport și cu genunchiere”¹³, după cum se exprimă coregraful însuși. *Moves* (1959), unul dintre baleturile sale prezentate la Paris, dansat fără muzică, îi impresionează pe coregrafii francezi.

Revenit acasă, în 1969, își dizolvă compania și reface NYCB unde, după ce popularizase dansurile practicate de către tineri, de la *boogie* la *rock* și *jerk*, produce un adevărat foc de artificii de baleturi, de o asemenea frumusețe gestuală, încât o parte a publicului le preferă în locul unora dintre capodoperele, mai austere, ale lui Balanchine. Personaj deconcertant, se

¹³ Programul spectacolului, Teatrul Sarah Bernhardt, 1959.

lasă tentat de filozofia zen (*Watermill*, 1972, muzica: Teiji Ito), compune niște variațiuni admirabile pe o partitură repetitivă de Philip Glass în *Glass Pieces* (1983), o uluitoare evocare a mulțimii newyorkeze, înainte de a se deda fără reținere bucuriilor ultimei provocări: dansul clasic. Dintre toți americanii, Robbins redă, fără îndoială, cel mai bine, prin dans, acel *melting pot* specific țării sale. Eclectismul lui se datorează în bună măsură absenței acelei scări de valori care face ca, în Europa, unele forme să fie considerate mai impunătoare sau mai nobile decât altele.

Între anii '30 și '50, marea majoritate a coregrafilor americani, clasici și moderni deopotrivă, lucrează pe Broadway, ca să supraviețuiască. Balanchine și Robbins vor face din această activitate mai mult decât un mod de a-și câștiga pâinea. Bucurându-se de respectul conferit de eticheta clasică, de care nu beneficiază câtuși de puțin primii moderni, ei consideră comedia muzicală drept un spațiu de lucru tipic american, iar contribuția lor va face din aceasta un gen veritabil, cu o identitate puternică.

PREEMINENȚA SOVIETICĂ ÎN PERIOADA POSTBELICĂ

După 1945, deschiderea frontierelor și reluarea relațiilor internaționale sunt deosebit de favorabile pentru dezvoltarea baletului, până atunci rezervat doar câtorva metropole. Turneele internaționale iau avânt, iar companiile din întreaga lume se înghesuie la festivaluri, mai ales la Paris, care rămâne locul râvnit al consacării. Din acest moment, baletul înflorește și prinde rădăcini în moduri felurite în țări unde nu prea existase mai înainte. Răsturnările politice care au urmat după cel de-al Doilea Război Mondial își vor găsi în el o oglindă adesea paradoxală; simbol al unei tradiții respectabile în țările occidentale bogate și dezvoltate, depășind cu ușurință frontierele lingvistice și încurajând competiții interesante, baletul va servi totodată drept instrument de prestigiu pentru autoritățile politice de toate culorile. Festivalul Internațional de Dans de la Paris, creat în 1963 și animat de Jean Robin, preia ștafeta de la Théâtre des Nations, evidențiind, pe lângă elanul excepțional al dansului, o linie de demarcație între Est și Vest ce corespunde sciziunii dintre cele două blocuri ale Europei.

În Uniunea Sovietică, venirea lui Stalin la putere în 1924, la doar câțiva ani de la Revoluție, oprise brusc entuziasmul pentru dansul liber, căutările teatrale ale constructiviștilor și toate mișcările de avangardă în plină expansiune. Trupa Teatrului Mariinski de la Sankt Petersburg – devenit Petrograd, apoi Leningrad, iar acum din nou Sankt Petersburg – și cea a Teatrului Bolșoi de la Moscova, simboluri ale țarismului și promotoare ale unei arte burgheze, par sortite dispariției. Stalin însă, intuind fără îndoială folosul disciplinării corpurilor și al controlării lor, se mulțumește să reboteze Teatrul Mariinski în Kirov (după numele unui patriot comunist asasinat) și să încurajeze subiectele inspirate din ideologia bolșevică, revenind în bloc la baletul narativ în trei acte, instaurat de Petipa. Abia în 1956 parizienii au ocazia să realizeze amploarea regresiei, atunci când Teatrul Bolșoi se produce la Théâtre du Châtelet, exact acolo unde avusese loc uluitoarea revelație a Baletelor lui Diaghilev. De astă dată, ei descoperă, în versiuni remaniate, *Lacul lebedelor*, *Giselle*, precum și unele noutăți: *Flăcările Parisului*, un omagiu adus Revoluției Franceze și *Fântâna din Bahcisarai*, o exaltare a folclorului rus. Decorurile și costumele sunt incredibil de prăfuite, dar dansul este superb; săriturile băieților îți taie răsuflarea, ca și prizele* spectaculoase, cu ridicări ale balerinei deasupra capului partenerului. Totul cu o fervoare și o disciplină ce nu se mai găsesc în teatrele de operă occidentale.

Fiecare revenire a sovieticilor va constitui ocazia de a aplauda „stelele” formate de către Agrippina Vaganova la Kirov și Leonid Lavrovski la Bolșoi, laurii revenind Galinei Ulanova, marea doamnă a anilor '50. Naturaletă cu care folosește o tehnică perfect stăpânită și interiorizarea Ulanovei dau dansului său o extremă libertate în cadrul regulilor clasice. Ele îi permit să treacă rampa în *Romeo și Julieta* a lui Lavrovski, balet a cărui partitură – care i-a dat mult de furcă lui Prokofiev – e nemuritoare.

Entuziasmul lumii occidentale pentru baletul sovietic face publicitate Uniunii Sovietice. Turneele frecvente vor face cunoscută o generație nouă de coregrafi, care cedează în fața neoclasicismului: Oleg Vinogradov, director al baletului Teatrului Kirov între 1977 și 1996, autorul unui fel de western sovietic, *Iaroslavna* (1974), dar mai ales Iuri Grigorovici, țarul Bolșoiului între 1964 și 1995, al cărui *Spartacus* (1968) îl va revela pe unul dintre cei mai mari dansatori ai momentului, Vladimir Vasiliev. Dar absența perspectivei artistice și atracția Occidentului favorizează fuga prim-balerinilor:

• *Porté: în pas de deux, Figuri în care dansatorul își conduce partenera, care se rotește pe loc în pointe.*

Nureev dă un exemplu în 1961, cu ocazia unui turneu al Kirovului, urmat de Natalia Makarova și Mihail Barîșnikov.

Cu toate acestea, puțin câte puțin, menghina slăbește, iar răbdarea lui Vinogradov dă roade: începând din 1978, introduce în repertoriul Kirovului *Notre-Dame de Paris* al lui Roland Petit și, în 1982, extrase din *Bhakti III* și *Notre Faust* ale lui Béjart. „Glasnost” le deschide dansatorilor sovietici atât porțile scenelor europene, cât și pe cele ale New York City Ballet. Fărămițarea Uniunii Sovietice va face restul: cu ocazia unui turneu al Kirovului la Opera din Paris în 1990, dansatorii execută *Simfonia scoțiană* în coregrafia lui Balanchine, repusă în scenă de către Suzanne Farrell, în timp ce Vinogradov prezintă o creație foarte béjartiană, pe muzica baletului *Petrușka*, în chip de omagiu adus „perestroikăi” lui Gorbaciov.

Dar perioada postperestroika anunță stingerea acestor deschideri: baletul rus nu conține să se sclerozeze, în timp ce turneele tot mai rare limitează din nou circulația ideilor și a practicilor coregrafice.

Nici țările înrudite nu scapă de directivele sovietice. Astfel, după cel de-al Doilea Război Mondial iau naștere trupe naționale în țările Europei Centrale reîmpărțite. Școlile, organizate și formate după modelul sovietic, produc buni tehnicieni, dar creația rămâne în mod vizibil tributară. Existența vie a dansurilor folclorice, în continuare protejate activ și întreținute în țările din Est, le îngăduie totuși unora să-și mențină o identitate relativă.

În Cuba, Alicia Alonso, fostă stea a American Ballet Theatre, creează în 1948 o trupă ce va deveni, sub regimul lui Fidel Castro, Baletul Național Cubanez, una dintre cele mai importante – și mai conservatoare – companii actuale. Simpatcă și omogenă, aceasta a dobândit un stil propriu; totuși, nici un mare coregraf nu pare să se fi remarcat în întreaga sa existență de peste cincizeci de ani.

Blocul socialist va suferi dramatic din cauza lipsei de circulație și de schimburi artistice, care permit baletului occidental, în aceeași perioadă, să evolueze rapid. Prăbușirea acestuia va marca, într-o serie de țări din Europa Centrală, începutul unor apariții ale dansului modern. Dar baletul clasic, grefă recentă, simbolică pentru perioada socialistă, și o instituție costisitoare, este în declin și se închide tot mai mult în practicile sale desuete.

NEOCLASICISMUL EUROPEAN

Unele țări occidentale, până atunci prea puțin sensibile în privința baletului își fac, după cel de-al Doilea Război Mondial, un motiv de mândrie din a se alătura națiunilor baletomane. Grefele prind în mod inegal; în această perioadă, istoria este marcată mai ales de apariția baletului contemporan anglo-saxon. Terenul britanic, unde câteva femei cu personalitate puternică joacă un rol determinant, fusese pregătit de către Marie Rambert, eleva lui Jaques-Dalcroze și asistenta lui Nijinski la *Sărbătoarea primăverii*. Marie Rambert își creează propria companie la Londra, în 1926, și îi reperează foarte devreme pe talentații Frederick Ashton și Andrée Howard, viitorii stâlpi ai neoclasicismului britanic, dar mai ales pe Antony Tudor, care va face carieră la American Ballet Theatre. Compania va alimenta cu dansatori și coregrafi în egală măsură Royal Ballet, creat de către regina Elisabeta a II-a în 1957. În 1966, în momentul în care baletul său este oficializat, Marie Rambert și-l ia alături pe Norman Morrice, care orientează repertoriul către un dans mai contemporan. Richard Ashton, care îi urmează între 1986 și 1994, este renegat din cauza afinităților sale cunninghamiene, ceea ce duce la deriva companiei.

Royal Ballet ia ființă din fuziunea a două trupe create de către Ninette de Valois, dansatoare irlandeză trecută prin mâinile lui Diaghilev: Sadler's Wells Theatre Ballet și Sadler's Wells Royal Ballet. Angajând tineri dansatori excepționali, printre care Anton Dolin și Alicia Markova, și coregrafi precum Robert Helpmann și Frederick Ashton, care devine rapid mâna sa dreaptă, Ninette de Valois veghează la crearea unei forme a baletului tipic britanică. Încă din 1936, ea inaugurase acest deziderat cu o coregrafie personală, *Rake's Progress*, după gravurile lui Hogarth, pe muzica compozitorului britanic Gavin Gordon, inspirată din universul tulbure al lumii interlope londoneze. Aceeași temă îi va inspira mai târziu lui Stravinski propriul său *Rake's Progress*. După ce asigură crearea companiei Royal Ballet, Ninette de Valois se retrage treptat, lăsând locul talentelor la formarea cărora contribuise, în special Frederick Ashton și Kenneth MacMillan.

În Germania, orașele distruse de bombardamente n-au încetat să-și reconstruiască teatrele; în Republica Federală se dezvoltă o activitate coregrafică în același timp cu „miracolul economic german”. Structura landurilor

și autonomia orașelor favorizează apariția trupelor municipale pe lângă teatrele de operă, instituții greoaie care se produc foarte puțin în afara zonei de reședință. Publicul burghez – din care provin obișnuții acestor spectacole – ține foarte mult la baletul clasic, prin intermediul căruia intră în relație cu comunitatea internațională după episodul nazist. Dar nu disprețuiește nici expresionismul, ce corespunde fără îndoială mai bine identității sale naționale.

Astfel, unele companii de balet vor găsi moduri de a colabora cu dansatori moderni: la München, Heinz Rosen se ocupă de găsirea unui limbaj care să îmbine academismul cu o gestică împrumutată de la Kurt Jooss. Tatiana Gsovska, animatoare a școlii de pe lângă Berliner Ballet, produce *Sărbătoarea primăverii* a lui Mary Wigman. Neavând însă o tradiție bine implantată în Germania, înscrisurile de noblețe ale dansului clasic se vor datora recrutării unor coregrafi veniți din străinătate. John Cranko (1927–1973), produs pur al britanicului Royal Ballet, preia în 1961 conducerea Stuttgart Ballet, unde instaurează un tip de spectacol bazat exclusiv pe tehnica clasică. Cranko este interesant mai ales ca descoperitor și creator de talente: în școala sa, el formează și revelează, în cadrul „matineelor Noverre”, câțiva coregrafi de mare viitor, cum ar fi John Neumeier, Gray Verdon, Jiri Kylian și William Forsythe. Între 1976 și 1995, după un interimat al lui Glen Tetley (destul de marcat de tehnica Marthei Graham), Marcia Haydée preia frâiele companiei, alimentând-o cu creații ale coregrafilor formați la Stuttgart sau ale unor prieteni invitați, precum Maurice Béjart.

Tot un american, John Neumeier, va prelua conducerea baletului Operei din Hamburg, reorganizat în anii '50 de către Peter van Dijk. Având o formație de tehnică clasică și modernă, admirator al lui Petipa și Nijinski – căruia îi consacră un festival anual –, Neumeier se lasă impregnat total de cultura germană, punând la punct o dramaturgie coregrafică în care opune în mod constant visul și realitatea. Stă mărturie *Visul unei nopți de vară* (1977), unde amestecă partituri extrem de diferite, precum cele ale lui Mendelssohn și Ligeti.

În Țările de Jos, dansul se organizează în jurul a două companii mai curând complementare decât rivale. Het Nationale Ballet din Amsterdam, condusă de către Rudi van Dantzig între 1969 și 1994 se complace în lucrări introspective ce aduc în scenă ființe tinere, solitare, obsedate de

pierderea inocenței și a purității. Nederlands Dans Theatre din Haga, fondat în 1959 de către câțiva disidenți de la Het, demarează datorită lui Hans van Manen. Foarte motivat de evenimentele politice și de luptele pentru emancipare, acesta se orientează către tehnicile moderne americane, fără să se elibereze totuși de dansul academic. Gustul îl poartă înspre pictori (Mondrian), iar curiozitatea îl face să se joace foarte de timpuriu cu imaginea video. Sub imboldul său, NDT devine una dintre companiile internaționale cele mai pluridisciplinare, trecând fără probleme de la neoclasicism la stilul modern destul de spectaculos al unor coregrafi invitați precum Louis Falco sau Jennifer Muller. În 1975, Van Mannen îi predă ștafeta lui Jiri Kylian, care rămâne la conducerea companiei până în 1999. Șansa celui este aceea de a fi fost remarcat de către John Cranko la Stuttgart Ballet, unde face primele încercări coregrafice înainte de a conduce Nederlands Dans Theatre. Forța sa constă în a fi știut să realizeze o osmoză între baletul clasic, tehnica Graham și folclorul din țara sa (în special în dansurile bărbătești). Vocabularul bogat și variat, expresiv, dansul acrobatic și totodată suplu, în care *poantele* nu sunt rezervate doar fetelor, îi permit să exprime fără emfază angoasele epocii. *Simfonia psalmilor* pe muzica lui Stravinski (1978), una dintre lucrările sale majore, pune, fără să răspundă, eterna întrebare: Cine suntem? Încotro ne îndreptăm? Meșteșugul nu lipsit de umor al lui Kylian, dansul său spiritual fac din el, la sfârșit de secol, unul dintre cei mai solicitați coregrafi din lume.

Suedia s-a simțit investită cu o vocație modernă începând din 1930, datorită turneelor expresioniștilor germani Mary Wigman și Harald Kreutzberg. Două femei întruchipează această deschidere: Birgit Akesson, elevă a lui Mary Wigman, impulsionează în anii '60 un dans axat pe ritualul primitiv; Birgit Cullberg, formată și ea în spiritul expresionismului german, amestecă și transgresează tehnici diferite, precum expresionismul germanului Kurt Jooss, dansul academic „învățat ca o limbă străină”, după cum spune ea însăși, și tehnica Marthei Graham. În 1982, **Birgit Cullberg*** predă ștafeta unuia dintre fiii săi, Mats Ek, care se întoarce către probleme precum apartheidul (*Soweto*, 1977), tratate cu o aspră corozivă. Lui Ek îi place însă cel mai mult să reviziteze marii clasici, romanele, baleturile, privindu-le într-o lumină psihanalitică (*Casa Bernardei Alba*, *Carmen*). Versiunea baletului *Giselle* semnată de Ek, transpusă într-o casă de nebuni, cunoaște un succes indiscutabil oriunde e reprezentată. Politica sa de creație este

• www.cullbergbaletten.se

continuată de către Carolyn Carlson, care preia conducerea Baletului între 1993 și 1995.

Italia nu a uitat niciodată că se află la originea artei baletului, apărut la curțile italiene încă din timpul Renașterii, înainte de a fi exportat în Franța. Teatrul Scala din Milano a devenit, începând din 1778, un fel de Mecca a dansului clasic, unde vor face carieră mari artiști și pedagogi: Salvatore Vigano, creatorul lui *Prométhée* (1801), puternic marcat de teoriile lui Noverre; Carlo Blasis, elevul său, mare formator de vedete; sau Enrico Cecchetti, care avea să predea la Scala până la moartea sa, în 1928. Anterior profesor la Teatrul Mariinski, apoi dansator în compania lui Diaghilev, Cecchetti era însărcinat de către mecena să „șlefuiască” viitoarele „stele” ale Baletelor Ruse. Pavlova, Karsavina, Nijinski, Fokin, Massine, Lifar au trecut prin mâna lui. Pedagog excepțional, se află la originea unui curent din dansul clasic, iar Balanchine îi chema pe discipolii acestuia ca să predea la școala lui.

Dar italienii, îndrăgostiți de *bella danza*, la fel ca de *bel canto*, și primind cu bucurie trupele străine, pe ale căror balerine le adoră, sunt poate mai mult dansatori decât coregrafi. După cel de-al Doilea Război Mondial, nici un mare creator nu pare să se fi remarcat în balet, iar dansul contemporan prinde cu greu rădăcini.

DANEMARCA: BOURNONVILLE

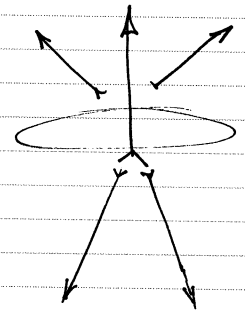
Danemarca ocupă un loc aparte în această panoramă a Europei secolului XX, asigurând legătura dintre tradiția clasică și practica baletului din anii '80: Baletul Regal din Copenhaga și școala acestuia au devenit, în secolul XX, adevărate conservatoare ale stilului și repertoriului unui coregraf pe care succesul academismului lui Petipa l-a ocolit vreme îndelungată: Auguste Bournonville^{*}. Tatăl său de origine franceză, Antoine Bournonville, fusese elevul lui Noverre la Lyon, înainte de a prelua postul de maestru de balet la Baletul Regal Danez, în 1816. Supunându-se tradiției, acesta își trimisese fiul să se formeze la Paris, pe lângă Pierre Gardel și Auguste Vestris. Întors la Copenhaga în 1828, Auguste Bournonville aduce în bagaje și stilul francez, în toată puritatea sa, pe care o va păstra ca sub un clopot

de sticlă. Tehnica moștenită de la Vestris îi pune în valoare în mod special pe dansatorii bărbați.

Veritabil zeu al dansului pentru generația de la 1800, Vestris nu s-a mulțumit să interpreteze figurile stereotipe moștenite din baletul de curte, ci a îndrăznit să introducă pași rezervați până atunci doar antrenamentului – în special piruete, terminându-le în *attitude* sau *arabesque*, precum și o serie de proiecții ale corpului în spațiu, și a amestecat genurile nobil, de demi-caracter, de caracter¹⁴, până atunci strict separate. La fel ca William Forsythe în zilele noastre, a dat peste cap sintaxa baletului. Din această tehnică, Bournonville a făcut baza învățământului școlar la Baletul Regal Danez, exact în perioada în care ea dispărea de la Paris și din alte părți în favoarea unui dans mai mult pentru fete și a tehnicii à l'italienne, care reduce treptat dansatorul la simplul rol de *porteur*.

Baletul danez s-a identificat în asemenea măsură cu această moștenire – prin care se deosebește atât de academismul rus sau italian, cât și de școala franceză neoclasică –, încât s-a rupt de creația și influența lui Diaghilev. În 1932, după o întâlnire cu Fokin în Statele Unite, coregraful danez Harald Lander modernizează puțin învățământul, fără să renege însă stilul Bournonville. Acesta va reveni în forță atunci când publicul va recăpăta gustul pentru dansul bărbătesc. Axată pe „coordonarea mișcărilor, conștientizarea centrului corpului și hipermobilitatea în spațiu”¹⁵, după cum spune Frank Andersen, directorul Baletului Regal Danez, tehnica produce dansatori excepționali, precum Eric Brühn, Helgi Tomasson, Peter Schaufuss, Ib Andersen, Peter Martins... cu care Balanchine își alimentează din belșug propria sa companie.

Inițiativa, ca și instalarea la New York a lui Stanley Williams, dansator și profesor la Baletul Regal Danez, contribuie în mare măsură la voga stilului Bournonville și la descoperirea prin intermediul acestuia a școlii franceze, a fineții și a spiritului său. Un prim festival, organizat la Copenhaga în 1972, atrage baletomanii din lumea întreagă; un al doilea, în 1992, este un bun pretext pentru a relua alte lucrări ale coregrafului, care a compus, între 1835 și 1860, aproximativ 50 de balete și 200 de divertismente. Unul dintre cele



¹⁴ Nobil, de demi-caracter și de caracter: până la Vestris, dansatorii erau „clasificați” în aceste trei categorii, după temperamentul și capacitățile lor tehnice, iar rolurile erau distribuite în funcție de această clasificare.

¹⁵ *Le Monde*, 17 noiembrie 1987.

mai celebre, *La Sylphide* (1836), este o adaptare a baletului lui Philippe Taglioni, pe care Bournonville îl văzuse cu ocazia sejurului său parizian. Versiunea sa nu se pierde în stări sufletești, ci opune realul și supranaturalul, viguroasele pasaje de gigă scoțiană cu pașii mărunți și delicați ai Sylfidei. Lumina cade nu atât asupra acesteia, cât a iubitului ei, James. Variațiile strălucitoare, *plié*-urile suple și numeroasele *grands jetés*, „bateria” rapidă, totul denotă un stil viril. Comparat cu Petipa, Bournonville poate părea desuet. În mod paradoxal, odată cu avântul dansului modern, generația interpreților din anii '80 îi găsește calități noi, perfect analizate de către Josseline Le Bourhis cu referire la *Napoli* (1842): „În baleturile lui Bournonville, interpretul nu se oprește niciodată din dansat. Dansul e ca un flux continuu, mișcarea nefiind niciodată întreruptă, ca dintr-o singură curgere [...] Pe de altă parte, în timp ce dansul academic avea să prezinte în continuare – prin Marius Petipa – dansatorul cu fața la public, cu perspectiva ansamblului împărțită în două diagonale, Bournonville se străduia să desfășoare în spațiu un dans pe care l-am putea numi «multidirecțional»: aflat tot timpul în mișcare, dansatorul își proiectează pașii în toate direcțiile, *de face, de profil, de trois quarts*, mergând uneori până la a executa *entrechats* cu spatele.

Această ocupare nestingherită a spațiului (care anunță, cu un secol mai devreme, concepții asupra dansului contemporan precum cele ale lui Merce Cunningham) devine posibilă prin eliberarea mișcării [...]. Ea este obținută pornind de la o tehnică bazată pe *épaulements*, pe mobilitatea bustului, pe schimbările bruște ale axului sau ale direcției privirii...¹⁶

REPERTORIUL CLASIC ÎN ZILELE NOASTRE

Interesul baletomanilor față de coregraful Auguste Bournonville se înscrie în mișcarea generalizată de întoarcere la origini, având drept corolar, în acest sfârșit de secol destabilizat, o oarecare nostalgie a trecutului și o standardizare a tehnicii clasice, generată de libera circulație a dansatorilor, din America până în Rusia. La acestea se adaugă criza creației neoclase care, în lipsa unei ștafete coregrafice, determină marile scene mondiale să exploateze sistematic repertoriul clasic.

¹⁶ Josseline Le Bourhis, programul Operei din Paris, noiembrie 1985.

După conducerea lui Serge Lifar la Opera din Paris, baletul francez pare să fi pălit în fața școlii academice ruse. Aceasta le permite dansatorilor sovietici să compenseze lipsa de inventivitate a creațiilor oficiale printr-o sublimare a tehnicii. În anii '50, baletomanii occidentali n-au ochi decât pentru stelele de la Kirov și Bolșoi. În căutarea identității, Opera din Paris începe să-și reviziteze trecutul: ea găsește în Pierre Lacotte un arheolog inspirat, care creează un eveniment reînviind *La Sylphide*, în 1972, în versiunea originală a lui Philippe Taglioni, după care atacă versiunea integrală a baletelor *Coppélia* (Arthur Saint-Léon, 1870) și *Marco Spada ou la fille du bandit* (Joseph Mazilier, 1857). Franța își recapătă oarecum primatul odată cu numirea lui Rudolf Nureev ca director al baletului Operei între 1983 și 1989. În vârstă de patruzeci și șapte de ani, acesta dansase deja în lumea întreagă și meditase îndelung asupra artei sale. Nureev intenționează să realizeze o sinteză a diferitelor stiluri ale școlii clasice, provenite toate din cea franceză: „Am o admirație fără margini, mărturisește el, pentru școala franceză a secolului al XIX-lea. Îi admir fără rezerve pe Bournonville și Petipa, dar nu dintr-un gust pentru tot ce e retro. Astăzi, coregrafiile neoclase folosesc un vocabular sărac, sec, în timp ce la Bournonville frazele coregrafice sunt chiar mai lungi decât la Petipa.”¹⁷

Nu este deci de mirare că face apel, în 1984, la Ivö Cramer ca să remonteze *La Dansomanie*, balet al lui Pierre Gardel, dansat la premieră de către Auguste Vestris, în care sunt consemnați toți pașii de școală. Această întoarcere în timp avea să-l conducă în mod inevitabil către dansul baroc. Îl va redescoperi prin intermediul unei profesoare universitare, Francine Lancelot care, împreună cu grupul ei Ris et Danceries, prezintă reconstituiri ale unor dansuri baroce: *Bals et Ballets à la cour de Louis XIV*, după coregrafiile lui Pécour (1981), sau *Rameau l'Enchanteur* (1983). Nureev este primul dansator clasic care se interesează de acest repertoriu, din care a provenit în mod direct baletul clasic. Tot în 1983, el îi comandă lui Francine Lancelot o Suită, pe muzică de Bach. Învăță astfel *courante, gigue, bourrée**, codurile foarte complexe ale mișcărilor decorative ale brațelor și delicatul *glissé-tombé** al picioarelor. Chiar dacă unii puriști strâmbă din nas în fața interpretării sale, este evident că aceasta îi dă un imbold nemaipomenit doamnei Lancelot, eclipsată până atunci de reconstituirile englezoaicei Bilinda Quiry și ale americancei Catherine Turocy. În 1985, recidivează cu

• *Courante, gigue, bourrée*: dansuri populare, executate pe piese muzicale cu aceleași nume, intrate în rândul dansurilor de curte, incluse în nomenclator și codificate de către Beauchamp.

• *Glissé-tombé* — deplasare începută în *pointe* sau *demi-pointe* și terminată pe toată talpa.

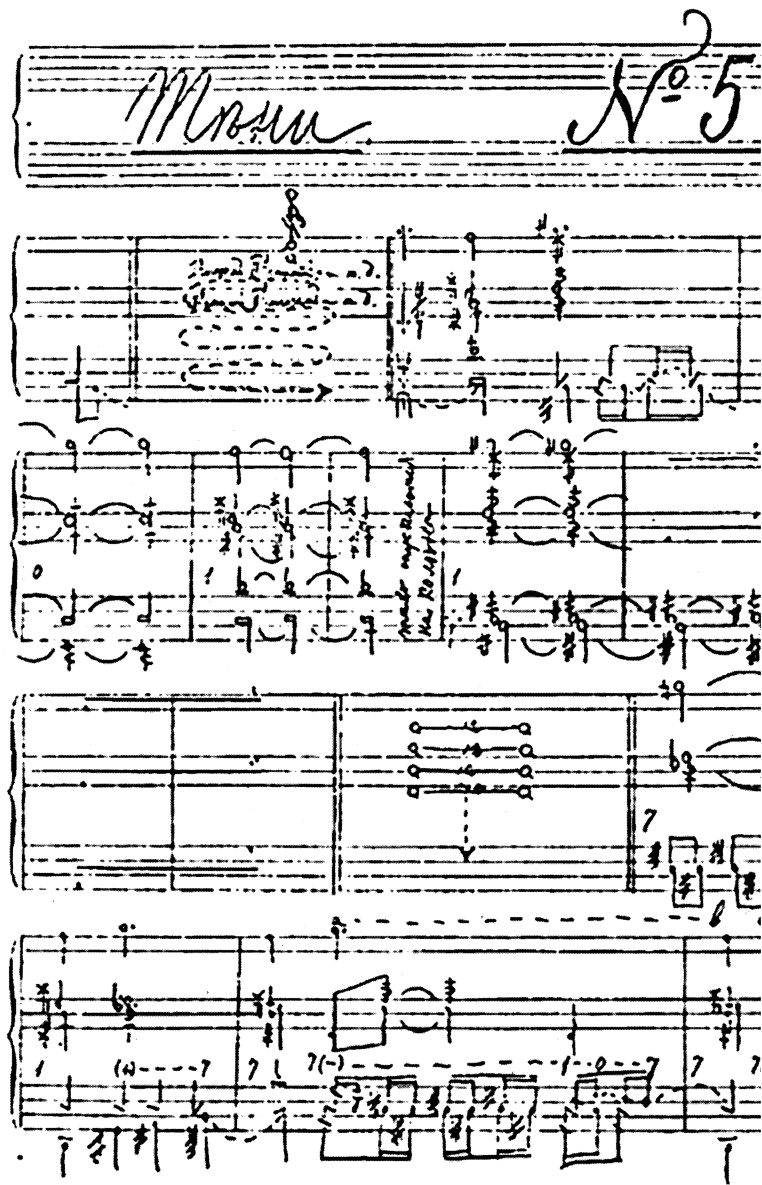
¹⁷ Interviu, *Le Monde*, 9-10 iunie 1985.

Quelques pas graves de Baptiste, construit pornind de la dansuri extrase din operele-balet și din tragediile lui Lully (*Alceste*, *Psyché*, *L'Amour malade*), ordonate în jurul unei acțiuni ce sugerează întoarcerea de la război a Regelui-Soare. În mod paradoxal, practica barocului este mai puțin accesibilă dansatorilor de la Operă, neobișnuiți cu amplitudinea redusă, decât celor contemporani, care se interesează primii de virtuozitatea specifică acestui dans. Logica combinațiilor, rigoarea deplasărilor, construcțiile geometrice ale desenelor și reversul lor, lucrul cu partitura i-au atras nu doar pe interpreții de dans contemporan, ci și pe coregrafi, printre care minimaliștii americani Lucinda Childs și Andy Degroat sau francezii Dominique Bagouet și François Raffinot, cel din urmă conducând compania Ris et Danceries împreună cu Francine Lancelot timp de câțiva ani.

Probabil dintr-o nostalgie a Kirovului, tocmai când începe cursa împotriva morții, Nureev remontează integral două lucrări ale lui Petipa, *Raymonda* (1898) și *Baiadera* (1877), ambele incursiuni în exotism și pretexte pentru ansambluri superbe. Voința sa de a motiva baletul corespunde apariției unei noi generații de dansatori, înzestrați cu o tehnică puternică, dobândită sub conducerea de fier a lui Claude Bessy, al cărei prototip cel mai desăvârșit rămâne Sylvie Guillem. Cu încrederea recâștigată, dinamizată, trupa triumfă la Metropolitan Opera din New York în 1985, cu ocazia unui turneu memorabil.

Astfel, Opera din Paris, păstrătoarea unui patrimoniu coregrafic acumulat de trei secole, reconstituie puțin câte puțin istoria baletului, lărgindu-l cu capodoperele Baletelor Ruse (de la *Fiul risipitor* la *Petrushka* sau *Sărbătoarea primăverii*), cu neoclasicismul lui Lifar, Balanchine, Tudor... Dar această politică trebuie să fie însoțită și de creații contemporane. Încă din 1973, Rolf Lieberman, directorul Operei la acea dată, îi comandase lui Merce Cunningham un balet, *Un jour ou deux* (pe muzica lui John Cage), care a marcat un moment de referință. Au urmat Paul Taylor, Douglas Dunn, Nikolais. Nureev a amplificat efortul predecesorilor săi, făcând apel mai ales la tinerii coregrafi William Forsythe (pe atunci necunoscut în Franța), Karole Armitage, Andy Degroat, Dominique Bagouet, Maguy Marin, Daniel Larrieu, Odile Duboc, Angelin Preljocaj... Sala Garnier fiind rezervată dansului odată cu deschiderea Operei Bastille, politica de creație pentru baletul Operei va fi însoțită de-acum înainte de câteva invitații lansate unor companii străine.





ORIGINILE DANSULUI MODERN

După cum am văzut, începutul secolului XX zguduie conștiințele și corpurile. Industrializarea, viteza, tehnologia în curs de reînnoire rapidă devin realitatea comună. Baletul clasic încearcă să se adapteze cuceririlor recente. Cum orice tradiție coregrafică e înscrisă și transmisă prin intermediul corpurilor, înțelegem conflictul care i-a zguduit pe dansatorii Baletelor Ruse, formați trup și suflet într-un limbaj venit din secolele precedente, atunci când Nijinski a încercat să-i împingă spre modernism.

Apărând chiar la începutul secolului XX, dansul nou nu se va constitui mai întâi ca o contradicție față de moștenirea clasică, ci se va naște pur și simplu în altă parte, în spații, culturi și corpuri mai puțin marcate de această tradiție. Precursorii și pionierii, unii născuți în Europa, alții în Statele Unite, vor călători prin lume, iar gândurile lor se vor încrucișa, deschizându-se unor transformări complexe.

În mod tradițional, nașterea dansului modern este asociată cu Isadora Duncan. În realitate, el apare aproape simultan în două țări: Statele Unite – și nu doar cu mitica Isadora, ci și cu Loie Fuller* și Ruth Saint Denis – și Germania – cu Rudolf von Laban și Mary Wigman, care e cu doar opt ani mai tânără decât Duncan; aici, dansul modern este de fapt rezultatul unei mulțimi de alți dansatori, mai puțin cunoscuți. În timp ce Ruth Saint Denis* și asociatul ei Ted Shawn creează o școală de unde vor ieși primii mari maeștri ai dansului modern american, Duncan și Fuller se bucură de un mare succes, în principal european.

În ceea ce-o privește, Mary Wigman este cea mai cunoscută reprezentantă a unei puternice mișcări de exprimare coregrafică, ce ia avânt în Germania în anii '20, dar care va fi știrbită ani întregi de cel de-al Doilea Război Mondial.

Fiecare, în felul său, sub influența diferitelor filozofii, inventează dansul de la început. Cele trei americance își încep cariera fără nici o formație academică; ele se concentrează asupra corpului modelat de epocă, de familie, și prin educația primită, dar nu sunt nevoite să se desprindă de vreo tradiție coregrafică.

• Rhonda K. Garelick, „Electric Salome: Loie Fuller's Performance of Modernism”, Princeton University Press, 2007

• Suzanne Shelton, „Divine Dancer: A biography of Ruth Saint Denis”, New York, Doubleday, 1981

Dimpotrivă, constatăm cu uimire că aceste pioniere – la fel ca Martha Graham și Doris Humphrey în generația următoare – se apropie de dans cu sprijinul familiilor lor, în timp ce Mary Wigman e nevoită să se rupă de familia sa.

Americancele au tot viitorul în față: sunt vizionare, dedicate cu pasiune dorinței de a crea un dans nou, care să le reprezinte, conform aspirațiilor și credințelor lor. Faptul că aceste „pioniere” sunt exclusiv femei are legătură și cu epoca lor: în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, puritanismului american începe să i se opună mișcarea feministă, care reacționează mai cu seamă împotriva purtării corsetului și a harnașamentelor greoaie ce țin literalmente în chingi corpul feminin. Eliberarea corpului și a exprimării sale este o miză împărtășită atât de feminism, cât și de dansul modern în curs de apariție. Către sfârșitul secolului, aceeași mișcare face să fie admise primele femei în universități, nu fără anumite discriminări în privința programelor de învățământ (la medicină, de exemplu).

PRECURSORII ȘI TEORETICIENII MIȘCĂRII

Deși se constituie mai întâi fără vreo legătură directă cu tradiția clasică, dansul modern nu se naște din neant. Apariția acestei prime generații a fost pregătită de „precursori” – în mod ciudat, cu toții bărbați, în timp ce generația „pionierilor” va fi aproape în exclusivitate feminină – care nu au fost ei înșiși dansatori, dar au elaborat teorii ce au stat la baza dansului. Deși nu reprezintă forme coregrafice propriu-zise, teoriile lor au marele merit de a se fi aplecat în mod obiectiv asupra mișcării umane, oferind instrumente de analiză și de observație independente de orice estetică coregrafică. Mai mult decât atât, sub forme vulgarizate și adesea foarte îndepărtate de conceptele originale, ele contribuie la acele formidabile curente de „eliberare a corpului” sau cel puțin la generalizarea diverselor gimnastici și practici de grup, apărute de la sfârșitul secolului al XIX-lea până în anii '20 în Statele Unite, Germania, iar mai târziu în Franța.

Autodidact, însetat de cunoaștere și spirit riguros, François Delsarte (1811–1871) este un personaj tipic pentru secolul al XIX-lea. De formație cântăreț, se confruntă cu dificultăți vocale insurmontabile, vocea lăsându-l

pe neașteptate. Negăsind nici la profesorii săi, nici la medici explicații sau soluții pentru problemele lui, începe să studieze îndeaproape relația dintre gest și voce. Analizează continuu comportamentul oamenilor de pe stradă, în Jardin du Luxembourg, dar și în spitalele de psihiatrie, asistă la disecții și urmează cursuri de anatomie. Pornind de la observații, construiește, iar mai apoi predă o teorie ce codifică relațiile dintre gest și emoție. Actori, cântăreți, compozitori, dar și oameni ai legii, politicieni și oratori se înghe-suie să-l asculte la Sorbona.

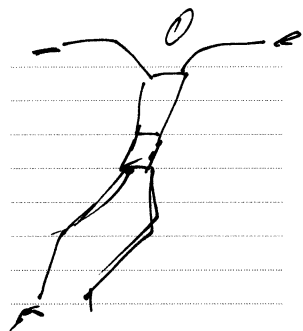
Delsarte nu este un progresist. Sistemul său, compus din trei părți – statică, dinamica și semeiotica^{*} (studiul relațiilor dintre gesturi și sentimente) –, trimite la Sfântul Augustin, la gândirea scolastică medievală, la cea neoplatonică. Dar mai ales se situează în cea mai pură tradiție creștină a Sfinței Treimi, încercând să găsească o cale pentru a-l lega pe om de Creatorul său într-un joc nesfârșit al reacțiilor, pornind de la unitatea centrală: tri-unghiul. Totodată, el definește trei limbaje: cel afectiv, al cărui organ este vocea; cel eliptic, exprimat prin gest; și cel filozofic, care înseamnă vorbirea articulată.

Stabilește astfel o scară cât se poate de riguroasă a funcțiilor fiecărei părți a corpului, în relația lor cu emoțiile. „Nu ceea ce spunem îi convinge pe ceilalți, afirmă el, ci felul cum o spunem. Discursul este inferior gestului, deoarece corespunde fenomenului spiritului. Gestul este agentul persuasiv al inimii. Uneori, o sută de pagini nu pot reda ceea ce poate exprima un singur gest, pentru că această simplă mișcare ne afectează întreaga ființă.”¹ Dacă mai precizăm că el consideră picioarele – „lăcașul vieții animale” – drept „vite de povară” și că disprețuiește gestul golit de semnificații, vom înțelege de ce dansul clasic al epocii sale nu se simte deloc afectat de speculațiile lui.

Deși François Delsarte este francez și predă la Paris, delsartismul va servi drept instrument pentru începuturile dansului modern american, în mod direct sau indirect, prin intermediul elevilor săi. Cel mai celebru dintre ei, Steele MacKaye, l-a cunoscut pe maestru în ultimele luni de viață ale acestuia. MacKaye și unii dintre elevii lui îi vor duce mai departe învățăturile în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, sub forma ușor desuetă a

• „Semeiotică este disciplina care cercetează felul în care funcționează comunicarea și semnificarea, respectiv relațiile dintre cod și mesaj, dintre semn și discurs. Având o etimologie comună, termenul „semeiotică” se folosește azi numai pentru a defini acea ramură a medicinei care studiază modul cum trebuie integrate simptomele subiective și cele patologice în vederea stabilirii diagnosticului. La Delsarte, „semeiotică” este folosit în sensul „semeiologiei” actuale. (n. tr.)

¹ Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie*, I.P.M.C., 1992.



harmonic gymnastics, metodă de gimnastică foarte îndepărtată de preocupările filozofice ale lui Delsarte, studiată însă de multe tinere din familii liberale. Ruth Saint Denis, Isadora Duncan sau Ted Shawn au cunoscut această metodă, într-o formă mai mult sau mai puțin îndepărtată de concepția originală. Întorcându-se la origini, Ted Shawn va extrage din ea elementele esențiale ale dansului modern, în special înțelegerea „fundamentelor mișcării în funcție de sex”, sursă a pedagogiei specifice pentru băieți. „Una dintre contribuțiile fundamentale ale lui Delsarte este recunoașterea torsului drept sursă și mijloc al emoției [...] una dintre modalitățile dansului modern este aceea de a lucra torsul prin tot felul de exerciții, întinderi, îndoiri, rostogoliri, căderi, combinații la sol, tensiuni succesive, până când fiecare vertebră a coloanei poate fi mișcată separat, și nu ca un tot monolitic”², scrie el. De fapt, urmărind punctul de pornire al mișcării și trasând demarcația dintre corp și spirit, Delsarte deschide dansatorului un câmp gestual larg. Dar, mai ales, delsartismul oferă pionierilor dansului modern începutul unei metode de lucru, premisele unui vocabular și o experiență a mișcării, de mare preț pentru acești inventatori porniți în căutarea aventurii fără bagaje, ca să spunem așa.

Émile Jaques-Dalcroze (1865–1950) este elvețian; e tot atât de dansator ca și Delsarte, și totuși munca sa, la fel ca și cea a francezului, va contribui la punerea bazelor dansului modern. În timp ce Delsarte influențează mult Statele Unite fără să fi părăsit Parisul, teoria lui Dalcroze le va fi de folos mai ales viitorilor dansatori germani. Cercetările sale pornesc de la reflectarea asupra educației muzicale: el însuși muzician, constată că predarea muzicii e înlesnită de integrarea corporală a elementelor ritmice. Metoda pedagogică pusă la punct de el constă în a descompune întregul – în primul rând ritmul – și a-i da o interpretare prin intermediul mișcării. Reprezentarea fizică a partiturii muzicale, care poate duce la mișcări de grup, are înainte de toate un scop pedagogic. Ca și în cazul lui Delsarte, cercetările sale iau naștere din observarea atentă a mișcării oamenilor: a elevilor săi, de astă dată, cărora le analizează cauzele eventualelor dificultăți. Pedagogia sa se bazează pe ameliorarea comportamentului psihomotor, punând în valoare economia de energie în cadrul mișcării și rapiditatea de reacție a individului.

² Ted Shawn, *Every Little Movement*, Dance Horizons, Brooklyn și New York, reed. în 1974.

Tot așa cum Delsarte propunea o codificare extrem de normativă a raporturilor dintre gest și emoție, la fel și „ritmica” lui Dalcroze instaurează o relație de strânsă dependență între mișcare și muzică, de care nu atât Dalcroze însuși e responsabil, cât, firește, discipolii care i-au convertit principiile muzicale în principii coregrafice. În 1910, Dalcroze deschide la Dresda un prim Institut de ritmică, mutat în anul următor la Hellerau. Numeroși artiști se vor întâlni aici pentru a-i urma cursurile; actori și regizori mai cu seamă, dar și mulți viitori dansatori și dansatoare moderne: Suzanne Perrotet, Mary Wigman, Rudolf Laban (acesta va aborda ritmica indirect, prin intermediul unei eleve a lui Dalcroze), Hanya Holm, cea care a dus tehnica în Statele Unite, sau Marie Rambert, care, după ce îl ajută pe Nijinski la *Sărbătoarea primăverii*, va pleca să-și creeze propria sa companie la Londra.

RUDOLF LABAN: VIZIUNEA SA ÎN STUDIUL MIȘCĂRII

Rudolf von Laban (1879–1958), ungur crescut în Germania, apoi emigrat în Anglia – unde va trăi până la sfârșitul vieții și unde va renunța la particula din numele său, devenind Rudolf Laban –, ocupă un loc fundamental în istoria dansului modern, iar influența sa este infinit mai directă și mai imediată decât cea a lui Delsarte sau a lui Dalcroze. Deși orientat în principal către studiul mișcării, de-a lungul formării sale eclectice e interesat de arhitectură, de artele plastice și nu ezită să urce el însuși pe scenă. Mai târziu, opera sa polimorfă va fi legată în principal de domeniul dansului, dar și de mișcare sub toate formele, mergând până la a face cercetări asupra ergonomiei muncii în uzine, către sfârșitul vieții, în Anglia. El oferă dansului primul corpus teoretic, rămas până în ziua de astăzi cel mai cuprinzător, mai amplu și mai complet în materie de înțelegere a mișcării. Nu se limitează la dans și nici nu alcătuiește o școală de dans (Laban a inițiat numeroase cercetări, pe care le vor termina colaboratorii săi; până la urmă, în întreaga sa activitate prolifică, a dansat și a creat destul de puține coregrafii propriu-zise). În opera sa, expresivitatea, urmărită constant de către dansatori, găsește un instrument, o metodă de lucru și câteva elemente pentru înțelegerea și analiza complexității corpului în mișcare.

• www.trinitylaban.ac.uk

Cercetările sale, concretizate în nenumărate lucrări, scrise direct de el sau prin intermediul colaboratorilor, abordează punct cu punct diferitele elemente ale mișcării umane: componentele spațiale, gravitaționale, ritmul, diferitele „calități” – unul dintre aspectele cel mai greu de definit – etc. Asemănând mișcarea cu o arhitectură vie, Laban propune drept figură de referință „kinesfera”; pornind de la ea, poate explica destul de ușor organizarea complexă a mișcării umane. Kinesfera este o sferă imaginară având dansatorul în centru, formată din toate punctele din spațiu ce pot fi atinse de extremitățile corpului său, fără ca el să se miște din loc.

Centrul corpului dansatorului și centrul kinesferei coincid, iar atunci când dansatorul se deplasează în spațiu, deplasează odată cu el și această bulă. Posibilitățile mișcării sunt apoi descompuse în funcție de liniile de direcție care trec prin centru. Se obține un paralelipiped, unind extremitățile diferitelor direcții: verticala „sus-jos”, orizontala „dreapta-stânga” și transversala „înainte-înapoi”. Adăugând acestor trei direcții diagonale intermediare, se obține figura de bază a icosaedrului, cu douăsprezece colțuri. Pornind de la această analiză, Laban compune „game” de mișcări, care explorează diferitele traiectorii ce leagă cele douăsprezece puncte obținute. Astfel, el introduce această noțiune fundamentală a dansului modern, care îl diferențiază de tehnica clasică: mișcarea constă din traiectoria parcursă între diferite puncte ale spațiului, și nu dintr-o succesiune de poze. Prin urmare, mișcarea este strâns legată de spațiu, nu există diferență între una și cealaltă. „Poate fi util, aici, să concepem spațiul ca un loc în interiorul căruia se petrec schimbări [...] deoarece mișcarea este un flux continuu în acest loc, acesta fiind aspectul fundamental al spațiului. Spațiul este un aspect ascuns al mișcării, iar mișcarea este un aspect vizibil al spațiului.”³

Pornind de la constatarea inițială, Laban analizează componentele ritmice, acțiunea gravitației asupra mișcării, observând că aceeași mișcare poate avea diferite „calități”. Astfel, el analizează diferitele tipuri de „flux”, ale căror extreme sunt curgerea liberă (mișcarea fluidă, cu o tensiune musculară redusă la minimum) și curgerea obturată (mișcarea solicită mai multă tensiune musculară, ca și cum ar întâlni în cale un obstacol, antrenând un

consum mai mare de energie). Această abordare a „calităților” este, până în ziua de azi, una dintre puținele care ajung să codifice oarecum noțiunea de energie, mereu vagă și totuși esențială pentru dansator.

Lucrările lui Laban au căpătat o amploare imensă, iar lecțiile sale sunt predate și perpetuate în școli și centre de cercetări, în special la Londra și New York. Dar mai cu seamă Laban a pus la punct un sistem de notație, numit Labanotation sau kinetografie – astăzi unul dintre cele mai complexe și mai răspândite sisteme –, finalizat de către elevii săi, constituind partea cea mai vizibilă și mai seducătoare a operei sale. Laban nu este însă doar un tehnician, un chirurg riguros și obiectiv al corpului în mișcare. La originea cercetărilor sale și printre motivațiile sale esențiale există o filozofie de un umanism ambiguu, care face obiectul a numeroase dispute de-atunci încolo, conferindu-i o poziție delicată în timpul ascensiunii nazismului. În Germania anilor '20, Laban dezvoltă noțiunea de „dansuri corale”: ambiția acestor proiecte vaste constă în folosirea notației și în numeroasele școli Laban, răspândite pe tot cuprinsul țării. La început motivate de obiectivul dezvoltării corpurilor și a indivizilor, aceste ample manifestări se puteau transforma, după cum bănuim, în extraordinare unelte de supunere a populației. Hitler nu s-a înșelat atunci când i-a dat lui Laban unele responsabilități oficiale, încredințându-i într-un final regia faimoaselor Jocuri Olimpice de la Berlin din 1936. Dezavuat de către Goebbels în ajunul ceremoniei de deschidere, Laban emigrează în Anglia în 1937, la invitația lui Kurt Jooss, unul dintre elevii săi, care fusese constrâns să părăsească Germania mai demult.

Poziția sa este imposibil de judecat în mod univoc: la fel ca în cazul multor artiști și intelectuali germani din epocă, unii cred că ideile sale s-au prestat fără să vrea la presiunile contradictorii ale ascensiunii nazismului, alții cred că Laban a participat direct la acestea. În mod paradoxal, opera lui rămâne însă unul dintre instrumentele cele mai deschise către eliberarea corpului prin mișcare.

³ Rudolph Laban, *Choreutics*, MacDonald & Evans, 1966.

Coreutica

Rudolf Laban

**The language of
mouvement: guidebook to
choreutics, MacDonald &
Evans, 1966.**

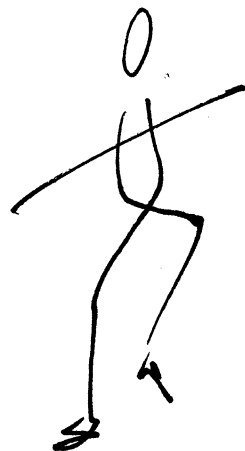
Formele sunt indisolubil legate de mișcare. Fiecare mișcare are forma sa, iar formele sunt create de și prin mișcare. Iluzia opririlor creează o separație artificială între spațiu și mișcare. Privit dintr-un astfel de punct de vedere, spațiul pare să fie un vid în care obiectele se află și, ocazional, se mișcă.

Spațiul vid nu există. Dimpotrivă, spațiul este o supraabundență de mișcări simultane. Iluzia spațiului vid provine din impresia clișeele pe care le primește spiritul. Totuși, ceea ce percepe spiritul este mai mult decât un detaliu izolat; este o oprire preț de o clipă a întregului univers. O asemenea viziune a momentului înseamnă totdeauna concentrarea asupra unei faze infinitezimale din marea curgere universală.

Totuși, suma acestor clipe nu constituie curgerea propriu-zisă. Nu tăind un film în bucăți și îngrămădind imaginile una peste alta se obține impresia unei mișcări. Doar dacă lăsăm imaginile să se deruleze mișcarea devine vizibilă. Instantaneele derulate pot fi arătate în diferite moduri. Amestecându-le la întâmplare, vom obține un film fantastic, ca într-o lume a viselor, plină de sărituri neașteptate, de întreruperi, suprapuneri sau repetiții. Spiritul recunoaște irealitatea unui astfel de film. O mișcare nu are sens decât dacă se dezvoltă într-o manieră organică, ceea ce înseamnă că diferitele ei etape trebuie alese în așa fel încât să se succedă în mod natural.

Astfel, este esențial să descoperim caracteristicile naturale ale fiecăreia dintre aceste faze, pe care vrem să le alăturăm între ele pentru a crea o secvență care să aibă sens. Luăm în considerare instantaneele separat numai în scopul de a analiza caracteristicile curgerii în ansamblu. Observând fiecare instantaneu, mai trebuie să și simțim și să înțelegem faza precedentă și totodată pe cea următoare. De cele mai multe ori, e necesar să fim conștienți de conexiunile ce ne pot conduce și mai departe, în trecutul sau în viitorul curgerii din care face parte instantaneul. [...] Copiii și oamenii primitivi văd lumea dintr-o perspectivă corporală, adică prin intermediul experienței fizice. Ei văd uluitoarea unitate a întregii existențe. Omul epocilor mai târzii pierde această viziune atât din cauza iluzoriei sale reflectivității, cât și din cauza accentuatei sale incapacități tactile. El hotărăște stabilitatea din spiritul său, ca pol opus al mobilității. În felul acesta, își pierde relația cu anturajul sau, în sens mai larg, cu universul, pierzându-și totodată personalitatea, care are nevoie de transgresarea lui Eu în Tu pentru a putea fi o participantă din ordinea armonioasă a marii curgeri universale. [...]

Numesc „coreutică” arta sau știința analizei și sintezei mișcării. Prin intermediul cercetării și al diverselor exerciții, coreutica încearcă să oprească procesul de dezintegrare și de dezmembrare. Perspectiva corporală, cu toată semnificația ei pentru personalitatea umană, poate avea un efect regenerator asupra formelor individuale și



sociale ale vieții noastre. Putem aprofunda acest efect printr-o folosire conștientă și constantă, ceea ce ne ajută să explicăm rolul jucat de dans în acele epoci ale civilizației noastre când se realiza o adevărată armonie. [...]

Coreutica cuprinde atât toate felurile de mișcări corporale, emoționale și mentale, cât și notarea lor. Sinteza coreutică include mișcarea în diferitele aplicații ale sale în muncă, educație, artă, dar și ca proces regenerator în sens larg.

Așadar, acest aspect al spațiului-mișcare poate fi numit aspectul coreutic. Deși își află rădăcinile într-o experiență practică la fel de veche ca și munții, aspectul coreutic este complet nou. A fi pe deplin conștient de acesta devine un fapt deosebit de important în epoca noastră, perturbată pe toate planurile, în care iubirea-ură a mișcării afectează viața, știința și arta.

PIONIERII AMERICANI: LOÏE FULLER ȘI ISADORA DUNCAN

Primele dansatoare moderne sunt americance, pioniere care precedă cu doar câțiva ani începuturile dansului modern german. Ele apar într-o țară în care tradiția dansului este mai puțin puternică decât în Europa, iar dansul clasic e aproape inexistent. Profund european, mărturie durabilă a marilor monarhii apuse, impregnat de mirosul teatrelor seculare, dansul clasic nu a prins încă rădăcini în această țară nouă, unde corpurile se confruntă cu spații largi, infinit mai puțin încărcate de istorie.

Duncan moare în Franța înainte ca Balanchine să fi pășit dincolo de Atlantic. Dansul modern va fi un produs american pur; atunci când delsartismul se răspândește și devine foarte cunoscut, oferind o primă deschidere tinerelor din această țară unde puritanismul e la putere și pregătind terenul pentru primele dansatoare moderne, America și-a cristalizat deja propria sa identitate. A avut loc perioada imigrației, guvernată de experiența lumii noi; dar au existat și valurile succesive de imigranți, care au făcut din metisaj un element primordial al fondului cultural american. Astfel, dansurile tradiționale de proveniențe diferite s-au întâlnit și s-au contopit în faimosul *melting pot* american, tot așa cum dansurile negrilor care au urcat dinspre câmpurile de bumbac din sud către orașele industriale din nord nu

• www.isadoraduncan.com
center.org;
www.isadoraduncan.net

mai au nimic de-a face cu ritualurile africane. O serie de viitori mari maeștri ai modernității s-au întâlnit cu dansul, în copilărie, sub forma dansurilor de salon sau a celor colective, care le-au trezit vocația. Totodată, evoluția religioasă specific americană și-a pus amprenta asupra unor persoane (Saint Denis și Duncan evoluează către un oarecare misticism) și asupra unor practici gestuale: de la gospel la secte precum *shakers*, în Statele Unite se manifestă o întoarcere către corp și se reactualizează forme de transă în care dansul are un rol important.

Filozofia transcendențială a lui Ralph Emerson face legătura între acest spirit religios și o altă trăsătură esențială a culturii americane: voința de a se afirma în fața Europei. În 1860, Statele Unite sunt deja cea de-a patra putere mondială, așa că pot privi Europa fără complexe. Se naște ideea identității; artiștii și intelectualii vor șlefui această imagine: sentimentul unui spațiu nelimitat și căutarea rădăcinilor specifice. Stă mărturie orgoliul Marthei Graham, care declară că nu va merge în Europa înainte de a se putea prezenta acolo în calitate de americană. Dansul este menit să servească drept vârf de lance în această căutare a identității: în timp ce pe bătrânul continent corpurile dansatorilor rămân înțepenite în instituții încărcate de câteva secole de tradiție și într-o istorie ce se împotrivesc schimbării, America își simte corpul nou, plin de experiențe noi, iar dansul este menit să le exprime.

Începuturile carierei lui Loïe Fuller (1862–1928) nu lasă câtuși de puțin să se întrevadă că se pregătește o revoluție. În anii 1880, Loïe Fuller dansează în teatrele de revistă americane; prinde gustul Europei în turneu, înainte să descopere, întâmplător, din câte se pare, puterea iluziei scenice pe care o au luminile proiectate asupra costumului în mișcare. Își va explora descoperirea în solo-uri, inventând modalități noi de a lumina scena, drapându-se în voaluri largi, animate prin mișcare, cu brațele adesea prelungite cu bețe pentru a le mări anvergura. Începând din 1892, ea evoluează mai ales în Europa, cu precădere la Paris; devine obiectul unui entuziasm formidabil, al nenumăratelor imitații, iar influența sa marchează arta și moda epocii.

Se spune adesea că munca lui Loïe Fuller a fost mai ales cea a unui „luminist”, mai degrabă spectaculoasă decât revoluționară. Într-adevăr, nu a fost nicidecum dansatoare, iar obiectul căutărilor sale era nu atât mișcarea în sine, cât efectele acesteia. Totuși, deși aportul în planul mișcării este

minim, dansul său explorează pentru prima dată circulația și legăturile dintre spațiu și mișcare, punând în evidență puterea poetică vehiculată de jocurile de transformare și de schimburile dintre corp, spațiu și lumină.

Lăsând să se vadă spațiul din jurul corpului său, voalurile nu sunt foarte departe de kinesfera despre care va vorbi peste câțiva ani Laban, care duce o viață studențească la Paris în timp ce „marea Loïe Fuller” este în culmea gloriei. Iar curbele savante și fluide ce transformă dansatoarea în fluturi vor urma anumite traiectorii care vor constitui „gamele de mișcare” ale lui Laban. Mai târziu, explorând la rândul său fascinantele jocuri de metamorfoză a corpurilor prin țesături și proiecții luminoase, Nikolais pare să meargă pe urmele lui Fuller.

Aura Isadorei Duncan (1877–1927) depășește cu mult sfera publicului de dans. Personalitatea ei charismatică și eliberată de orice convenții impresionează pe toată lumea, iar moartea sa spectaculoasă, la doar cincizeci de ani, cristalizează imaginea jumătate angelică, jumătate eroică a unei dansatoare care a șocat și a fascinat epoca în egală măsură. În mod paradoxal, deși a fondat mai multe școli, în mai multe țări, nu a lăsat nici o succesiune artistică, în pofida nenumăraților săi elevi. Legenda potrivit căreia Isadora nu a dezvoltat nici o tehnică este în bună măsură nedreaptă: a reflectat intens asupra artei sale, a studiat mișcarea, iar spontaneitatea pe care o propovăduia nu trebuie confundată cu absența studiului. În timp ce compatriota și contemporana sa Ruth Saint Denis se inspiră din formele de dans preexistente, Duncan, după ce consultă cu grijă lucrări despre toate formele de dans, declară: „Am înțeles că singurii mei maeștri de dans vor fi întotdeauna doar Jean-Jacques Rousseau (*Émile*), Walt Whitman și Nietzsche.”⁴

Cuprinsă de o vocație precoce și convinsă că are ceva nou de adus în arta dansului, respinge învățăturile codificate ce i se propun. În 1897, pleacă în Europa, pe care o consideră mai receptivă la nou și unde își va desfășura cea mai importantă parte a carierei. De la Londra la Paris, de la Paris la Berlin, trecând prin Grecia, Duncan devorează istoria artei, se cufundă în muzee și se face înțeleasă de timpuriu de către cei mai mari artiști ai vremii. Se împrietenește cu Eugène Carrière, Auguste Rodin,

⁴ Isadora Duncan, *My Life*, Liveright Publishing Corporation, New York, 1927.

Gordon Craig, ca să-i cităm doar pe câțiva, înființează școli în Germania, Grecia, Franța și Rusia.

Importanța Isadorei Duncan în evoluția dansului modern ține nu atât de impunerea unei tehnici, cât de ideile sale novatoare. Dansul este pentru ea o expresie spirituală, care își trage seva mai mult din sufletul omenesc decât din forme prestabilite. În loc să-și determine forma dansului, Duncan se apleacă asupra unor surse diferite: propriul său corp, muzica – dansurile ei pe lucrări de Chopin sunt remarcabile –, peisaje sau poezia.

Astfel, pune bazele esențiale ale modernismului: noțiunea de inventare a limbajului gestual, de adevare a mișcării la proiectul artistic și, mai ales, eliberarea de codurile convenționale ce constrâng corpul, nu doar în formele de dans existente, ci și în societate, în general.

Aparițiile sale, desculță – o mare îndrăzneală la acea vreme – și goală pe sub voaluri transparente, nu trebuie confundate pur și simplu cu spiritul provocator. Ele sunt dovada unei libertăți de gândire ce nu admite compromisuri, fiind, fără doar și poate, cu un mare pas înaintea epocii sale.

RUTH SAINT DENIS ȘI ȘCOALA DENISHAWN

În timp ce Fuller și Duncan lasă o impresie de neuitat asupra publicului european, Ruth Saint Denis (1877–1968), cea de-a treia mare „preoteasă”, contemporană cu Duncan, ale cărei învățăminte vor constitui punctul de pornire pentru valul de dansatori moderni americani ce va urma, este un produs pur american. Mama sa este una dintre cele dintâi studente admise la universitate; fiind feministă, refuză să poarte corset și e printre primele adepți ale homeopatiei ce abia se naște.

Copilăria lui Ruth Saint Denis este scăldată în tot felul de gândiri religioase orientale, precum teozofia sau scientismul; la fel ca multe tinere din generația sa, se inițiază în delsartism. Mama este cea care o împinge către scenă, mizând pe talentul ei pentru a întreține familia.

Cariera lui Saint Denis începe, ca multe altele, în spectacolele de revistă din New York, sub stricta supraveghere maternă. Ce-i drept, dintre toate profesiile scenei, dansul este cel mai disprețuit în această țară puritană, unde reputația dansatoarelor nu e tocmai una de virtute. Făcând carieră în

Europa, Duncan și Fuller trebuie să-și dovedească mai puțin statutul de dansatoare „serioase”. Saint Denis se va lupta toată viața cu această prejudecată, iar discursul filozofic și mistic cu care își însoțește opera o va ajuta să se afirme. Atrasă de orientalismul ce înflorește la începutul secolului, îmbină cu abilitate simțul înăscut al spectacolului, rafinat de practica music-hall-ului, cu o gândire mistică ce face din dans instrumentul uniunii cu divinitatea.

Cariera sa de dansatoare „serioasă” începe în 1906. În plină ascensiune, îl întâlnește pe Ted Shawn (1891–1972) și fondează împreună cu el prima școală de dans modern din America: Denishawn School, pe care o instalează la Los Angeles în 1915, în umbra studiourilor de cinema.

Mai tânăr și mult mai puțin cunoscut decât ea, Ted Shawn adaugă charisimei și patimii lui Saint Denis o anumită rigoare. Dorind să găsească rădăcini dansului masculin, se întoarce la textele originale ale lui Delsarte, care devin bazele unei noi pedagogii. În timp ce partenera și, pentru o vreme, soția sa încearcă să promoveze imaginea dansatoarei cu o moralitate ireproșabilă, Ted Shawn luptă împotriva imaginii, la fel de răspândită, a dansatorului în mod inevitabil efeminat.

În cei cincisprezece ani de activitate, școala Denishawn adună pedagogi pasionați, printre care Lester Horton (1884–1964), care își va fonda mai târziu propria companie; Michio Ito, specialist în tehnicile teatrale japoneze; dar mai ales Louis Horst, pianist și profesor de muzică, spirit deschis și cultivat, a cărui influență asupra dansatorilor se va prelungi până la moartea sa. Predând compoziția muzicală, prețioasă pentru viitorii coregrafi, acesta îi îndrumă pe tinerii Doris Humphrey, Charles Weidman și Martha Graham, căreia îi va fi tovarăș de viață, sfătuitor și compozitor timp de mai bine de douăzeci de ani. Învățămintul de la Denishawn este unul eclectic: cursurile de dans clasic stau alături de cele de yoga, de religii orientale, precum și de tehnicile lui Delsarte și Dalcroze.

Compania este alcătuită din elevii școlii, ale căror familii finanțează parțial costisitoarele turnee. Aici vor face primii pași Doris Humphrey, Charles Weidman și Martha Graham. În timp ce Shawn încearcă să pună bazele unei tehnici – tentativă infinit mai reușită de generația următoare –, Saint Denis își desfășoară „vizualizările muzicale”, reprezentări ale muzicii prin mișcare, ce constituie un prim pas către abstractizare.

În 1931, Denishawn se dizolvă, epuizată de conflictele tot mai mari ale cuplului. Saint Denis se cufundă în misticism, în timp ce Ted Shawn creează prima companie în întregime masculină și un loc, Jacob's Pillow, în statul Massachusetts, unde formează atleți musculoși, acreditând definitiv imaginea dansatorului sportiv și viril. Făcând turnee prin țară, mai ales în universități, Shawn va atrage către dans numeroși tineri cu un nivel intelectual ridicat. După moartea sa în 1972, Jacob's Pillow rămâne un centru de prim-rang al dansului modern, atât ca universitate de vară, cât și ca festival.

Totți dansatorii care vor urma provin, direct sau indirect, din școala Denishawn, creuzet al acelui *modern dance* despre care criticul John Martin afirmă pe bună dreptate: „Dansul modern nu este un sistem, ci un punct de vedere.”⁵

Dansul, o experiență de viață

Ruth Saint Denis

Fragment dintr-un articol semnat de Ruth Saint Denis, publicat în revista *Denishawn Magazine* (1924–1925).

Văd bărbați și femei care dansează ritmic cu bucurie, în vârful unui deal scăldat în razele ca șofranul ale unui răsărit de soare. Îi văd cum se mișcă încet, cu gesturi fluide și senine, în incandescența lunii pline. Îi văd cum celebrează sărbătoarea cerului și a pământului, a mării și a colinelor, cu mișcări libere și radioase, ca tot atâtea proiecții ale sentimentului lor de pace și de adorație.

Văd cum dansul e folosit ca mijloc de comunicare, de la suflet la suflet, pentru a exprima ceea ce este prea profund sau prea subtil pentru cuvinte.

Văd cum copiii cresc drept și bine proporționați, vioi, siguri pe mișcărilor lor, plini de demnitate și de grație, purtându-și corpul cu ușurință și forță.

Văd cum rasa noastră devine mai fină și mai rapidă în a se corecta singură – fiindcă Dansul dezvoltă sufletul.

Dansul este mișcare, și asta înseamnă viață, frumusețe, dragoste, forță. A dansa înseamnă a trăi viața în vibrațiile ei cele mai fine și mai înalte, în armonie, puritate și

⁵ John Martin, *The Modern Dance*, Barnes & Co., New York, 1933; reed. la Dance Horizons, Brooklyn, 1972.

autocontrol. A dansa înseamnă a te simți o parte din lumea cosmică, înrădăcinat în realitatea interioară a ființei spirituale. [...]

Dansul pur nu cunoaște limite. Bebelușul începe să danseze pe genunchii mamei sale. Vârsta ar trebui să aibă gesturi proprii pentru a exprima dragostea și seninătatea. Fiecare perioadă a vieții are propria sa activitate, propria sa frumusețe. Ar fi stupid și inutil să forțăm sau să întârziem desfășurarea naturală a spiritului, a tinereții și maturității, așa cum se face pe scenă, în numele artei și al divertismentului.

Opiniile artificiale și limitate asupra dansului i-au făcut pe slujitorii acestuia să treacă prin încercări crude, așa cum s-a întâmplat cu majoritatea artiștilor scenei. Spectacolul pe care-l dă cântărețul, dansatorul sau actorul care continuă să joace roluri prea tinere pentru el este unul tragic – dar și mai tragică e situația artistului care, la maturitate, atingând momentul cel mai interesant și mai frumos al conștiinței sale, este forțat să se retragă din carieră din cauza cerinței infantile a publicului de a vedea artiști tineri.

Cândva, concepțiile noastre vor fi destul de largi ca să acceptăm, cu adorabila prosepțime a copilăriei, demnitatea plină de grație a vârstei, atât în artă, cât și în viață. Atunci dansul își va dezvălui adevărurile multiple ale existenței, numeroasele bucurii încă necunoscute sau invizibile, care ne vor fi mereu accesibile.

Deschideți poarta dansului! Veți fi răsplătiți însutit, veți vedea. Vă va lărgi orizontul, va da sens multor lucruri ascunse încă, o nouă putere fiecăruia, o nouă valoare existenței.

Dansul ca experiență de viață nu e ceva ce se poate lua din afară – și care trebuie învățat cu efort – sau ceva ce trebuie imitat.

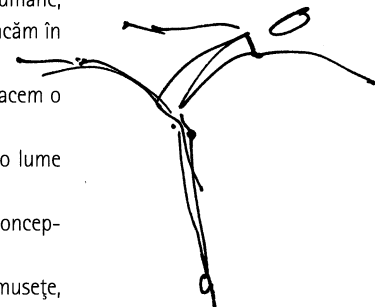
Dansul este mișcarea ritmică în mod natural a corpului, care a fost vreme îndelungată negat, chinuit; iar dorința de a dansa ar fi la fel de naturală ca și cea de a mânca, de a alerga sau de a înota, dacă civilizația noastră, din diferite motive, n-ar folosi numeroase mijloace pentru a respinge această acțiune instinctivă și plină de bucurie a ființei armonioase. Religiile noastre formale, orașele noastre înțesate, hainele noastre, mijloacele noastre de transport sunt în bună parte responsabile de inerția masei umane, care până nu demult era strânsă în corsete. Dar, treptat, scoatem capul, ne aruncăm în lume și cerem spațiu ca să gândim și să dansăm.

O, dansatori și îndrăgostiți de frumusețe, veniți să medităm împreună și să facem o lume mai bună, „mai aproape de dorința inimii noastre”!

Iată, văd un loc al Frumuseții magice, care e și nu e din lumea cunoscută, o lume creată din lucruri familiare, dar aranjate într-o ordine nouă și armonioasă.

Văd o viață trăită aruncând un pod între două lumi, interiorul și exteriorul, conceptul și exprimarea sa, Natura și Arta.

Văd locuri de meditație, unde Adevărul este învățat și iubit, și spații de Frumusețe, unde se exprimă eul divin.





GERMANIA ANILOR '20

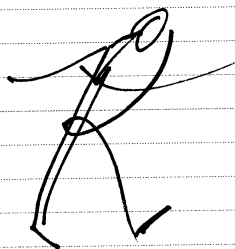
Opera lui Rudolf Laban oferă dansului modern german fundamente teoretice solide, cu atât mai mult cu cât, în utopia sa despre educația corporală a maselor, Laban deschide numeroase școli în țară. Dar munca sa, ca și cea a pionierelor americane, n-a răsărit din neant. Germania începutului de secol a asistat la nașterea diferitelor școli de gimnastică unde, în ambianțe mai mult sau mai puțin militariste ori liberale, tinerii și tinerele își clădesc un corp radiind de sănătate.

Dezvoltarea și formarea personalității trec prin sport și înfruntarea naturii; se face simțită influența lui Rudolf Steiner, părintele antropozofiei, la fel și cea a lui Jaques-Dalcroze, iar fotografiile de epocă arată grupuri de tineri și tinere plini de bucurie lăsându-se în voia activităților fizice în peisaje naturale. În fine, Isadora Duncan își înmulțise încă din 1902 reprezentațiile în țară și marcase deja conștiința spectatorilor; în 1905, ea creează, împreună cu sora sa, prima școală la Grönewald.

Odată încheiat Primul Război Mondial, creația cunoaște un puternic avânt în toate domeniile și un nou curent devine predominant: expresionismul. Inflația, triumfalismul celor care profită de pe urma regimului, scandalurile Republicii de la Weimar sunt solul fertil pe care se dezvoltă această artă stranie și macabră. Sub stindardul ei se regăsesc pictori, cineaști și oameni de teatru. În sfârșit, creația artistică germană dă naștere în această perioadă unei experiențe de avangardă excepționale, care nu ține de aceleași postulate teoretice ca și expresionismul, deși putem identifica unele problematici comune: școala de arhitectură și de artă Bauhaus constituie, începând din 1919, un centru fundamental de gândire și creație.

Dezvoltarea „culturii fizice”, purtătoare deja a unor ambiguități ce anunță nazismul, nu denotă altceva decât căutarea unui echilibru al individului în relațiile sale cu mediul social, politic și urban, aflat de asemenea în plină schimbare. Concepția lui Laban, după cum subliniază Isabelle Launay în lucrarea sa consacrată scrierilor lui Laban și Wigman¹, își găsește sursa în nostalgia lumii rurale și a unei culturi festive, în care munca, timpul liber,

¹ Isabelle Launay, *À la recherche d'une danse moderne: Rudolf von Laban, Mary Wigman*, Chiron, Paris, 1997.



activitatea și odihna se armonizează în ritmuri naturale, dansul fiind elementul central.

Multe dintre scrierile artiștilor și intelectualilor din epocă exprimă căutarea utopică a unei armonii între ființă și cosmos sau între individ și societate, îmbrăcând adesea forma necesității de a regăsi starea originară – vechiul mit al paradisului pierdut. În același timp, spațiul mental și politic, ca și mediul urban și industrial nou par să se închidă. După lipsa de spațiu și senzația de sufocare exprimată de majoritatea operelor de artă din această epocă, ne dăm seama că nazismul aflat în ascensiune și ideologia sa expansionistă au avut un ecou foarte puternic.

Dansul modern nu scapă acestor contradicții; împărtășind cu alți artiști experiența unei epoci haotice, unii dansatori și coregrafi se confruntă cu o parte din problematica expresionistă. Denumirea „dans expresionist“, astăzi larg răspândită pentru a desemna acea perioadă, este totuși abuzivă: în realitate, dansul modern abia născut își propune nu atât să se înscrie într-o anumită mișcare, cât să se constituie pe sine și să-și găsească o identitate, ce se dovedește a fi polimorfă. Pedagogia lui Laban, apoi cea a lui Mary Wigman, cea mai cunoscută dintre elevele sale, favorizează proliferarea dansatorilor „moderni“, dintre care istoria nu-i reține decât pe cei mai marcanți. Perioada 1920–1930 cunoaște totuși o dezvoltare considerabilă a formelor, care își aleg denumiri diverse: dans liber, de expresie, modern, natural, de recital... Formula „dans expresionist“, folosită astăzi, este mai ales o aproximare a denumirii care circulă în realitate printre dansatorii epocii: dans de expresie; în plus, ea unifică în mod artificial o realitate multiplă, din care cea mai mare parte ne scapă, întrucât traiectoria majorității artiștilor va fi bulversată de cel de-al Doilea Război Mondial.

Putem desprinde totuși câteva trăsături comune acestor dansatori. În primul rând, practica solo-ului, formă predilectă pentru căutarea unui vocabular gestual nou. La polul opus, dansurile de grup sau dansurile corale, introduse de către Laban și reluate de Wigman, fac legătura cu practicile de amatori și ocupă un loc important în concepțiile acestor doi lideri: grupul ca masă de sculptat, în contrapondere – de cele mai multe ori amenințătoare – cu solo-ul.

De altfel, majoritatea dansatorilor își trăiesc arta ca pe o cale către o viață nouă. În aceste vremuri tulburi, ambiția lor îmbracă forme diverse: în timp

ce Wigman își pune întrebări asupra relației dintre om și forțele cosmice, Jean Weidt își pune arta în slujba luptei pentru o societate mai bună, îmbrățișând cauza comunismului. Neîncadrându-se în nici o mișcare etichetată, opera Valeskăi Gert este o denunțare acidă și virulentă a societății burgheze...

În fine, comunitatea coregrafică este, mai ales sub imboldul lui Laban, incredibil de profesionalizată și de structurată. Sindicatele naționale, conferințele, revistele de specialitate se înmulțesc, reunind – fapt remarcabil – dansatori clasici și moderni. Dansul ocupă spații noi, mai ales săli de concerte, dar Laban și Wigman nu disprețuiesc nici conducerea trupelor municipale de pe lângă teatrele de operă. Noțiunea de comunitate coregrafică există dincolo de tendințele estetice, fără să șteargă totuși divergențele și discuțiile artistice. Prin urmare, recunoașterea oficială a dansului, inclusiv a celui modern, este mult mai timpurie în Germania decât în alte țări. Laban și Wigman contribuie mult în acest sens; ocupând o poziție instituțională în momentul venirii la putere a lui Hitler, dansul nu va fi totuși scutit de mișcările complexe de presiune, influență, antrenare sau rezistență în care se vor găsi cu toții, vrând-nevrând, fie pe traiectoria nazismului, fie în opoziție.

MARY WIGMAN

Mary Wigman (1886–1973) este pe drept cuvânt simbolul acestei perioade a dansului german. La douăzeci și patru de ani, se desprinde de familie și intră în școala lui Dalcroze de la Hellerau. Absolvă trei ani mai târziu, pregătită să predea ritmica într-o școală Dalcroze, dar e încurajată să se alăture lui Laban la Ascona de către pictorul Emil Nolde și Suzanne Perrotet, una dintre profesoarele sale din școală, care nu va întârzia s-o urmeze. Devine asistenta lui Laban aproape imediat și rămâne aici până în 1919, prezentându-și propriile dansuri în public încă din 1917.

Până la sfârșitul vieții, în 1973, și în condiții uneori foarte dificile, Wigman dansează, creează coregrafii și predă, în școlile înființate de ea sau în propriul apartament. Prin mâinile ei vor trece o mulțime de dansatori: Gret Palucca, Dore Hoyer, Harald Kreutzberg, Yvonne Georgi, Kurt Jooss, iar mai aproape de noi Susanne Linke și coregraful Gerhard Bohner, dispărut în 1992. Lucrează în paralel cu Laban, adoptând valoarea pe care acesta o acordă spațiului, dar distanțându-se în privința altor aspecte ale teoriei lui. Mult mai concentrată decât maestrul său asupra dansului și a triplei sale direcții – creație, interpretare, pedagogie – și profitând de cercetările întreprinse de acesta, Wigman se preocupă mai ales de relațiile intime dintre spiritualitate și mișcare. Numeroasele și pasionantele sale studii încearcă să descrie procesul complex al creației, iar forma privilegiată a solo-ului îi permite să rafineze la maximum jocul cu spațiul, pe care îl consideră esențial: „Spațiul este regatul activității reale a dansatorului și îi aparține, întrucât el însuși îl creează.”²

Wigman își descrie propria experiență creatoare ca fiind transpunerea în mișcare și în spațiu a puterilor invizibile ce o animă. În concepția sa, dansatorul este un medium, iar dansul se apropie de transă, recăpătând întrucâtva funcția cathartică ocupată în societățile arhaice. În solo-urile din perioada interbelică, de la *Dansul vrăjitoarei* (1926) la *Pastorală, Invocație* (1929) și mai ales în *Dansul morții* (1928), Wigman reprezintă teama crescândă în fața forțelor răului, pe care le simte în ascensiune. Oare de

² Mary Wigman, *Die Sprache des Tanzes*, Ernst Battenberg Verlag, Stuttgart, 1963; ed. fr.: *Le Langage de la danse*, trad. de Jacqueline Robinson, Actes Sud Papiers, 1986.

aceea o fluieră publicul burghez? E primită mai bine în străinătate, în Suedia și mai ales în America, unde suscită vocații. John Martin, critic american și exeget al Marthei Graham, îi recunoaște talentul: „În dansurile sale, Wigman reflectă tendința filozofică generală a spiritului german; sunt mai degrabă dansuri de introspecție, revelând stări interioare, decât dansuri de acțiune. Dar, având în vedere intensitatea pasiunii, stările traduse nu sunt câtuși de puțin statice sau distante, ci vibrante, pline de vitalitate, incitante. Ea trece de la liricul cel mai duios la grotesc și la obsesia demonică, regăsind apoi reținerea și noblețea tragediei. [...] Vitalitatea și magnifica elocvență a corpului său, profunzimea și autenticitatea emoției, capacitatea de a-și comunica senzațiile în sfera experienței extraintelectuale, conferă dansului său o putere de evocare constantă, desemnând-o drept una dintre cele mai proeminente figuri ale artei moderne.”³

Deși Graham și Wigman fac parte din aceeași generație, destinele lor sunt divergente. În timp ce Graham devine o adevărată preoteasă a *modern dance*-ului, recunoscută ca atare încă din timpul vieții și onorată ca un bun național, Wigman se confruntă cu nazismul.

În 1936, participă alături de Laban și de alți dansatori la ceremoniile legate de Jocurile Olimpice; după exilarea lui Laban, ocupă o poziție oficială în dansul german. Cu toate că nu-și exprimă în mod deschis împotrivirea față de regimul lui Hitler, nu va întârzia să fie etichetată drept o „artistă degenerată”; școala sa de la Dresda va fi închisă, iar dansurile ei vor fi interzise pe scenă. Wigman continuă totuși să predea la Leipzig; abia la sfârșitul războiului va redeschide o școală la Berlin, va începe din nou să creeze coregrafii, să scrie și să predea.

³ John Martin, *The Modern Dance*, ed. cit.

Școala Mary Wigman

**The Mary Wigman Book,
ediție și traducere în limba
franceză de Walter Sorell,
Wesleyan University Press,
Middleton, Connecticut,
1973–1975.**

Dansatorul trebuie să-și cunoască bine instrumentul ca să poată dansa, așa cum pianistul stăpânește pianul, violonistul vioara, iar cântărețul vocea. Mai mult decât atât: dansatorul trebuie să-și creeze propriul instrument, căci nici măcar cel mai înzestrat corp nu redă imediat ceea ce speră dansatorul și ceea ce dorește dansul. Lucrurile par simple când sunt explicate, dar găsirea mijloacelor pentru rezolvarea problemelor, făcând corpul să funcționeze corect, e cu totul altă miză, mult mai dificilă. Rezistența și tenacitatea, forța, neînduplecarea față de sine, entuziasmul, fanatismul și răbdarea sunt calitățile necesare pentru ca dansatorul să se dezvolte, făcându-și corpul să treacă de la starea naturală la cea de instrument. Exigența dansatorului față de corpul său ca instrument îmbină dăruirea și efortul fizic cu disciplina cea mai severă cu putință.

Procesul de formare a dansatorului este lent și constant, deși abia perceptibil pentru cel care îl trăiește și se căznește. Dar vai de dansatorul care își pierde răbdarea! Nu-și va croi niciodată drum către propriul său dans și propria sa ființă de artist. Cel mult, poate să rămână un dansator egoist, al cărui limbaj reflectă mulțumirea de sine. Dar nu va fi niciodată capabil să formuleze lucrurile care, dincolo de eul său, îi ating și-i afectează pe ceilalți.

Tânărul dansator, expus noii lumi a mișcării, se poate simți copleșit – mai ales la început – de preocuparea pentru propriul corp. Ar trebui să formuleze, să comunice și să se confeseze. Ar trebui să dea formă viselor și să-și lase fantezia să zburde în voie. Și toate acestea, doar prin intermediul expresivității corpului.

Schimbările prin care trece o persoană dotată pentru dans ne permit să observăm clar diferitele etape ale dezvoltării sale, care, deși depind de datele individuale, sunt în esență aceleași.

PRIMA ETAPĂ

Dorință de exprimare tatonantă, fără o preocupare pentru conținut sau formă. Exprimare de dragul exprimării. Dificultate, incoerență, lipsa controlului, agitație, exaltare produsă de experiența conștiinței propriului corp, iubită și exagerată. (*Experiența inconștientă totală.*)

A DOUA ETAPĂ

Apariția orientării raționale. Poate fi urmată de argumentații, în încercarea de a da o explicație forțelor instinctive. Expresia, conținutul, forma și funcția par să fie separate. Tipicul se opune individualului și invers. Talentul dansatorului începe să se cristalizeze. Elementul semnificativ al acestei faze a dezvoltării este manifestarea frământării lăuntrice, a oscilării între exprimarea de dragul exprimării și forma de dragul formei. Corpul, care nu mai e un simplu corp, dar încă nu este un instrument, devine scena unor lupte interioare și exterioare. (*Experiența divergenței și a dependenței.*)

A TREIA ETAPĂ

Se instalează o stare de clarificare. Exprimarea și funcția dansului ca experiență devin o formă gratificantă și completă. Mișcarea dansantă își găsește articularea; stăpânirea mijloacelor și a materialelor devine recognoscibilă. Încetând să mai fie o materie încăpățânată, corpul se dovedește a fi vectorul unui discurs, un instrument. Treptat, devine posibilă recunoașterea capacității dansatorului de a dobândi o eficacitate profesională. (*Experiența conștientă totală.*)

Profesorul are sarcina de a găsi o cale către elev pentru a-i recunoaște caracterul talentului, pe care trebuie să-l respecte ca pe un univers independent. Este esențial ca profesorul să nu-și impună personalitatea asupra elevului sau să se dea pe sine drept criteriu. Profesorul trebuie să realizeze că numai o cooperare activă din partea elevului poate duce la rezultate efective. Limbajul vital al dansului, latent în fiecare tânăr dansator, are nevoie de sfaturi și de un ecou pentru a se trezi și a se coace, astfel încât să atingă o capacitate de formulare convingătoare.

Cel mai mare pericol este rutina programului de lucru, resimțită ca atare. Monotonia provenită din confort și din oboseală este dăunătoare atât pentru profesor, cât și pentru elev, având drept rezultat o instrucție bazată pe imitație.

Profesorul trebuie să poată inventa exerciții și secvențe de mișcări bazate pe o metodă rațională și pe principii stimulatoare, care să-i permită să ia în considerare particularitățile fiecărui elev. Corecturile nu trebuie să se facă pe corpul său pornind de la principii generale, ci de la înțelegerea umană și artistică a personalității și a manifestărilor sale esențiale.

Exercițiul mecanic nu are nimic de-a face cu lucrul asupra unui instrument viu! Antrenamentul de dragul antrenamentului este un act de trădare față de dans. Dansatorul trebuie să execute exercițiile fiind total conștient de ceea ce face și să înțeleagă că lucrul sistematic îi ajută corpul, din care va face instrumentul creației și proiecția operei dansate.

Obligațiile elevului sunt respectul absolut pentru ideea de școală și încrederea în sfaturile profesorului, bazată pe discuții deschise. Cu toate acestea, supunerea oarbă nu produce valori reale. Trebuie să existe confruntări, dacă e nevoie. Atunci când se poartă discuții virulente într-un spirit de onestitate, rezultatul nu poate fi decât unul pozitiv.

Prin cooperarea dintre maestru și elev, școala își îndeplinește misiunea de învățare a lucrului în echipă. Este punctul focal pentru toți cei ce doresc să-i susțină ideile fundamentale. Scopul fiecărui individ, împlinirile sale personale ca dansator îi conferă forța de coeziune, creând spiritul comun în ceea ce privește convingerile și concepțiile asupra vieții. Oricât de diferite ar fi talentele și temperamentele, le unesc aceeași năzuință și aceeași luptă.

În sensul cel mai adevărat și mai pur, școala este păzitorul producțiilor și al spectacolelor, al lucrului cu dansul care crește în ea și prin ea.



KURT JOOSS ȘI FOLKWANG HOCHSCHULE

• www.folkwang-uni.de

Kurt Jooss (1901–1979) este celebru atât ca autor al baletului *Masa verde*, păstrat până în zilele noastre în repertoriul mai multor companii, cât și ca fondator al Folkwang Hochschule^{*} din Essen, pepinieră a noului dans german postbelic. Cariera lui Kurt Jooss este strâns legată de cea a lui Laban, cu care își începe în 1921 studiile de dans, îmbogățite mai apoi cu unele de tehnică clasică. În 1927, creează o școală care va rămâne celebră: Folkwang Hochschule din Essen, oraș în care compania sa devine trupa oficială a Operei municipale; cu această ocazie, își pune compania la dispoziția lui Laban, iar în 1928 școala Laban fuzionează cu cea a lui Jooss. Laban predă la Folkwang Hochschule, în timp ce compania lui Jooss interpretează la Bayreuth „Bacanala” din opera *Tannhäuser* (în coregrafia lui Laban, asistat de Jooss).

Tehnica pusă la punct de către Jooss în această perioadă e adesea descrisă ca fiind un amestec între dansul clasic și principiile lui Laban. Baletale sale, cuprinzând de obicei o parte de pantomimă, reflectă neliniștea epocii. În 1932, o lucrare a lui Jooss primește premiul întâi la Concursul Arhivelor Internaționale ale Dansului, organizat la Paris de către Rolf de Maré. *Masa verde* este un rechizitoriu împotriva războiului și a manipulărilor morbide ale oamenilor de afaceri care conduc lumea, inspirat din dansurile macabre ale Evului Mediu. Piesa este atât de impresionantă, încât reputația coregrafului depășește granițele... iar caracterul ei premonitory nu va întârzia să se arate, din nefericire. Somat de puterea germană să se despartă de numeroșii săi colaboratori de origine evreiască, Kurt Jooss fuge în 1934 împreună cu grosul echipei și se instalează în Anglia, unde continuă să predea și să creeze coregrafii. În 1949, se întoarce la Essen, unde își reface școala, rămasă până astăzi o instituție esențială a dansului modern. Reinhild Hoffmann, Susanne Linke și Pina Bausch fac parte din elevii formați la Essen în perioada postbelică.

SUCCESORI AI LUI LABAN ȘI WIGMAN

După cum am mai spus, dansul german din perioada interbelică freacă de individualități cu traiectorii variate; cele mai multe trec, direct sau nu, prin mâinile lui Laban sau Wigman. Aceștia din urmă fondează școli împreună cu Jooss, răspândind astfel adevăratul nou curent de gândire care este dansul modern. Cei mai mulți preferă să practice solo-ul și toți predau.

Deși este imposibil de realizat o listă a tuturor dansatorilor germani din anii '20, semnalăm totuși o personalitate excepțională, refractară față de orice școală, autodidactă vehementă și impertinentă: Valeska Gert (1892–1978), venită în lumea dansului dinspre cabaret și music-hall. Dansatoare și actriță, produs pur al Berlinului din anii '20, circulă prin Europa, susține spectacole în foarte tânăra Uniune Sovietică la invitația cineastului Serghei Eisenstein și participă la un recital „suprarealist” la Théâtre des Champs-Élysées în 1924, unde stârnește un scandal în toată regula. „Pentru că nu-mi plăceau burghezii, dansam personajele pe care aceștia le disprețuiam, prostituate, codoașe, marginali, depravați”⁴, scrie ea. Filmează cu cei mai mari regizori ai vremii, îl frecventează – și îl critică – pe Bertolt Brecht. Cineastul Volker Schlöndorff, care i-a consacrat un film, va spune despre ea că, dintre artiștii din perioada antebelică, este cea mai apropiată de propria sa generație. Spre deosebire de majoritatea dansatorilor epocii, nu predă și nu creează nici o școală. La începutul anilor '80, coregrafa Maité Fossen i-a redat în Franța imaginea sfâșietoare, în rezonanță cu confuzia și tulburările sfârșitului de secol.

Trebuie să-i amintim și pe Harald Kreutzberg (1902–1968), inger bizar ras în cap, format de Wigman, implicat atât în mediul teatral, cât și în cel cinematografic, ale cărui turnee americane, în special cele cu Ruth Page, au trezit vocații masculine – să-i amintim aici mai ales pe Jose Limón, pe Dore Hoyer (1911–1967), Aleasa din *Sărbătoarea primăverii* a lui Wigman, și pe Jean Weidt (1904–1989), elev al lui Laban, care s-au instalat în noua Republică Democrată Germană, încrezători că socialismul se va dovedi primitor cu *noul dans*...

⁴ Valeska Gert, *Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines Lebens*, Rowohlt, Hamburg, 1978; ed. fr.: *Je suis une sorcière. Kaléidoscope de ma vie*, fragmente traduse în limba franceză de Maité Fossen, *Empreintes. Écrits sur la danse*, martie 1983, nr. 5.

BAUHAUS ȘI DANSUL

Instalată mai întâi la Weimar în 1919, Bauhaus (în traducere literală, „casă de construit“), școală de artă și arhitectură în căutare de forme noi, este condusă de către Walter Gropius. László Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer, Paul Klee, Vasili Kandinsky – ca să cităm doar câțiva artiști – trec pe la Bauhaus. Trebuie să distingem perioada de la Weimar, 1919–1925, și pe cea de la Dessau, până în 1932, când școala este transferată la Berlin, înainte de a fi închisă de naziști, în 1933. În căutarea unei estetici noi care să corespundă omului nou, Bauhaus pune sub semnul întrebării toate aspectele relațiilor dintre om și mediul său; entuziasmați de revoluția industrială în curs, fondatorii săi vor o artă capabilă să exploateze tehnologiile noi, o artă aplicată ce poate fi reprodusă și pusă în slujba celor mulți. Așadar, problematica lor este, pentru majoritatea dansatorilor „moderni“ ai epocii, departe de naturalismul presupus de căutarea unor mișcări noi.

Totuși, animatorii săi pictori și arhitecți se interesează de artele spectacolului, ca spațiu al experimentului privilegiat de noile teorii; ideile lor vor afecta dansul din plin.

Moholy-Nagy realizează la începutul anilor '20 proiectul unui balet care nu va vedea niciodată lumina zilei. Axat pe o reprezentare obiectivă a mișcării, el intenționează să pună în locul dansatorului, limitat de mecanismul natural al corpului său, organizarea abstractă a spațiului scenic. *Mecanica excentrică*, după cum se intitulează proiectul, folosește tehnici diferite, în special proiecții cinematografice. Kurt Schmidt, elev al școlii, realizează și el, în 1923, un *Balet mecanic*, formulă ce avea să se bucure de un mare succes.

Kandinsky, care se alătură școlii Bauhaus în 1922, în căutarea unei „vibrații“ a sufletului omenesc, denunță inutilitatea baletului tradițional, „moștenire a secolului al XIX-lea, conceput ca o dramă, dedicat exprimării dragostei sub forma sa infantilă și rămas la o formă atât de naivă a raporturilor exterioare încât orice dans poate fi adăugat sau tăiat, chiar și în practică, după bunul plac al oricui“⁵.

⁵ Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes*, 1919–1922, Herman, Paris, 1974.

Propunând aplicarea teoriei sale despre mișcările interioare fiecărei arte implicate în spectacol – arhitectura, pictura, muzica și dansul –, el se va aventura în realizarea unui spectacol „total“: *Schauspiel*, inspirat din *Tablouri dintr-o expoziție* de Musorgski. Este o combinație de culori, tablouri și lumini, inspirată de muzică; doar în două dintre scene apar dansatori.

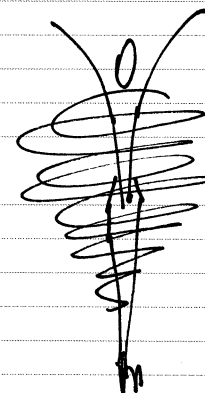
Dar cel mai mare răsunet îl au experiențele lui Oskar Schlemmer: în calitate de profesor la Bauhaus între 1920 și 1929, el face loc dansului în atelierele școlii și elaborează pentru studenții săi exerciții corporale, încercând să pună față în față mecanica și organicul. Acestea constituie un corpus de acțiuni scenice elementare: „Acțiunea este determinată aici de parcurgerea unor linii simple de la sol care dau totodată motivul mișcării.“⁶

Astfel, Schlemmer abordează manevrarea accesoriilor, conflictele cu mobilierul (mici structuri spațiale aflate în scenă), un dans al formelor, un dans cu bastoane... tot atâtea exerciții menite să le dea viitorilor pictori sau arhitecți simțul spațiului. Căutările sale se concretizează în *Baletul triadic*, prezentat la Stuttgart în 1922. Trilogie geometrică, compoziție în mișcare de forme, culori și lumini, *Baletul triadic* folosește corpul uman exclusiv metamorfozat de accesorii și costum.

Experimentele de la Bauhaus sunt fundamentale pentru istoria artelor spectacolului, introducând mai ales noțiunea de abstract. Și de astă dată faptul că nu s-a realizat un adevărat studiu al limbajului gestual – animatorii [mișcării] Bauhaus sunt pictori sau arhitecți, echipa lor neavând dansatori – a frânat, fără îndoială, inovația în ceea ce privește dansul propriu-zis. Deși estetica dansatorilor de expresie contemporani din jurul școlii Bauhaus e destul de departe de teoriile lui Kandinsky sau ale lui Oskar Schlemmer, întrebările lor se întâlnesc în același punct: ca și ei, Laban elaborează o teorie a spațiului care capătă tot forma definiției geometrice a capacităților de mișcare ale corpului uman.

În 1933, Bauhaus se închide; puși la index, mai mulți dintre animatorii săi emigrează în Statele Unite. New Bauhaus Institute se deschide în 1937 la Chicago, în timp ce Josef Albers devine inițiatorul universităților de vară de la Black Mountain College, unde se vor întâlni Cage, Cunningham, Rauschenberg: istoria dansului modern abia începe.

⁶ Citat dintr-o conferință susținută la Nassau în 1929, în *Théâtre et abstraction*, col. „Théâtre des années vingt“, La Cité, Lausanne, 1978.



SUCCESIUNI

„Cei care s-au întors din exil au fost numiți artiștii anilor '20. De ce doar atât? Dacă Hitler nu ne-ar fi sugrumat carierele, am fi devenit artiștii anilor '30, '40, '50, '60 sau '70, sunt posibile numeroase evoluții când soclul nu este sfârâmat”⁷, scrie Valeska Gert.

Într-adevăr, războiul a subțiat mortal mișcarea coregrafică germană din anii '20. Fie că a rămas în Germania, fie că a fugit, s-a opus în mod deschis sau a încercat vreo relație cu regimul, niciun artist german n-a rămas teafăr în urma cataclismului. Dansul e afectat chiar în corpul său. Amploarea moștenirii germane va fi diminuată, mai ales în Franța, până în anii '80. Totuși, prin intermediul dansatorilor, Germania s-a răspândit în lumea întreagă. Franța îi datorează, fără îndoială, primele rădăcini moderne: Karin Waehner și Jacqueline Robinson, două eleve ale lui Wigman se vor număra printre pioniere și vor forma primii dansatori moderni, la fel ca Françoise și Dominique Dupuy, inițiați de Jean Weidt, care fugise de regimul hitlerist cu mult înainte de război, simpatiile sale comuniste făcând din el una dintre primele ținte ale acestuia.

În Marea Britanie, învățământul lui Laban este astăzi oficial: la Londra, Laban Center este una dintre cele mai importante școli de dans modern din Europa, iar Marie Rambert, adeptă a lui Dalcroze, devenită elevă a lui Laban și Kurt Jooss, își fondează propria sa companie. Hanya Holm, eleva și asistentă lui Wigman, deschide la New York, în 1931, o școală Wigman, care va renunța mai târziu la acest nume; aici se va forma Nikolais. În fine, școala lui Wigman de la Berlin și cea a lui Kurt Jooss de la Essen vor pregăti noile generații de coregrafi germani. Ramura germană este o sursă esențială a dansului modern, mai puțin vizibilă decât cea americană, care nu a suferit aceeași întrerupere, dobândind o reputație internațională în perioada când cultura germană se confrunta cu o respingere masivă în lume.

⁷ Valeska Gert, *Chat de Kampen*, R.S. Schultz, 1973; citat și tradus în limba franceză de Maïté Fossen în „La Diagonale du fou”, *Empreintes*, nr. 6, februarie 1984.

FILIERA AMERICANĂ

În Statele Unite, anii de după școala Denishawn constituie prima mare perioadă a dansului modern american. E momentul în care se creează marile filiații, se formează limbajele de bază și apar maeștrii. Mai puțin afectată de seismul celui de-al Doilea Război Mondial, prima generație de „maeștri” traversează fără multe opreliști anii '40, și, spre deosebire de Germania, nu se observă nici o ruptură între generația antebelică și cea postbelică. Deși există lideri, în special cei cărora li se poate atribui stabilirea unei tehnici, prin care își vor asigura succesiunea mai bine decât alții, nu trebuie să uităm abundența de personalități și de companii ce apar în anii '30. Cu siguranță, America găsește în dansul modern o expresie care îi convine și care crește proporțional cu această țară în plină expansiune.

O amplă mișcare transformă dansul modern într-o artă majoră, mult mai practică aici decât în Europa. Pe de altă parte, înmulțirea dansatorilor și a companiilor face mai desuetă ca oricând însăși noțiunea de filiație: influențele se încrucișează și se întrepătrund, studiourile stau unele lângă altele, dansatorii la fel. Datorită evoluției incredibil de rapide a dansului modern, distanța ce separă ceea ce numim două „generații” de coregrafi e uneori doar de câțiva ani. Prin urmare, noțiunea de suprapunere este mai potrivită decât cea de succesiune: Paul Taylor a fost dansator la Cunningham, care a fost dansator la Graham, dar toți trei sunt în același timp coregrafi în peisajul newyorkez. Totuși, până în anii '60, peisajul dansului american se organizează în jurul câtorva monștri sacri, al căror ultim prototip va fi Cunningham, pivotul dintre două epoci ale dansului.

HANYA HOLM, EXPRESIONISMUL À L'AMÉRICAIN

De obicei, se consideră că acești deschizători de drumuri se împart în patru ramuri, dintre care una se intersectează cu dansul german: Hanya Holm (1898–1991), discipolă a lui Wigman. În 1930, când Mary Wigman face primele sale turnee americane, are deja discipoli, printre care Harald Kreutzberg și Hanya Holm. Presată să deschidă o „școală Wigman” la New

York, maestra o deleagă pe Hanya Holm în 1931. Aceasta a trecut pe la Institutul Jaques-Dalcroze înainte de a fi fascinată de Wigman, pentru a cărei companie creează, de altfel, prima sa coregrafie, *Povestea soldatului*, în 1929. Privită mai întâi cu suspiciune, determinată să renunțe la denumirea „Mary Wigman School” în 1936, într-un moment în care antigermanismul se accentuează în Statele Unite, Holm se adaptează foarte repede la spiritul și spațiul țării sale de adopție. Făcându-și uitate originile, se strecoară la stagiile de la Bennington College, în umbra maeștrilor: Graham, Humphrey, Weidman.

Treptat, tehnica sa începe să fie apreciată; circulă sub numele de *Holm Lyricism* și nu prea mai are de-a face cu expresionismul frământat al lui Wigman. La baza pedagogiei sale se regăsesc totuși unele dintre principiile lui Laban, în special analiza spațiului, care rămâne o caracteristică fundamentală a operei Hanyei Holm. Acest demers o duce către o abordare mai abstractă a mișcării. *Trend*, capodopera sa creată la Bennington pe muzică de Varèse și Riegger, în 1937, abordează o tematică dragă Americii la acea vreme: pierderea individualității în sânul unei civilizații, reușind totuși să afirme optimismul – tipic american – al încrederii în om.

La fel ca Balanchine și ca mulți alți coregrafi ai vremii, Holm încearcă și comedia muzicală, triumfând pe Broadway cu *Kiss me, Kate* (1948), *My Fair Lady* (1956) și numeroase show-uri de televiziune. Pedagog pasionat și deosebit de creativ, va forma la rândul ei o nouă generație de coregrafi, destul de diferită de cea produsă de Denishawn. Nikolais și „complicele” său Murray Louis sunt cei mai de seamă reprezentanți ai acesteia.

Emoție și interioritate

Hanya Holm

Trebuie să ai în tine însuși surse de inspirație excepționale. Nu aștepta ca altcineva să aprindă o lumânare în interiorul tău sau să-ți pună o poștă la tălpi. Excitația exterioară produsă de explozie este aproape opusul excitației de care ai nevoie. Ea trebuie să provină din concentrarea ta lăuntrică. Nu poate exista o concentrare interioară dacă nu ești conștient de ceea ce face capul, de ceea ce fac brațele, trunchiul și spatetele. Trebuie să-ți cunoști întregul corp înaintea oricărei concentrări. Când vei descoperi această concentrare interioară, ea se va manifesta în aspectul tău exterior. Publicul o va recunoaște imediat. Lumea nu va avea nevoie să privească înlăuntrul tău pentru a descoperi rezonanțele emoționale. Pieptul va fi cum trebuie, șoldurile vor sta cum trebuie, toată atitudinea îți va reda intenția așa cum trebuie.

Pe scenă, nu folosește la nimic să practici politica struțului. Publicul recunoaște tot ceea ce încerci să ascunzi. Fiecare gest pe care-l faci dezvăluie ceva din tine. Să nu crezi că te poți ascunde în spatetele unor gadgeturi, mica extravagantă pe care ai învățat s-o mănuiesti cu abilitate. Și cea mai simplă mișcare va fi minunată dacă o umpli cu adevărata ta ființă.

Când dansezi, ești descoperit.

Nu există soluție facilă pentru a învăța să dansezi. Nu te plimba de colo-colo lamentându-te că nu ți-e bine sau că nu simți una sau alta, că mișcarea nu e potrivită pentru tine sau că ai ajuns târziu acasă aseară. N-ai scuze. Trebuie să fii în stare să faci față solicitării. Toată viața ta, cu sușuri și coborâșuri, trebuie să aibă o direcție. Asta nu înseamnă să trăiești ca o pasăre în colivie. Dimpotrivă, deschide-te și ia-ți zborul. Există un mic magnet în centrul tău care te adună. Ia în stăpânire ceea ce-ți apare în cale și bucură-te. Fără provocări nu există muncă, nu există împlinire, nu se produce nici o valoare, nu-ți pui la încercare forțele. Forța trebuie provocată, testată, altfel se pierde. Provocările sunt la fel de necesare în viață ca și hrana, sau poate chiar mai mult.

Dansurile tale trebuie să fie construite pornind din interior. Nu-i nevoie să fie ceva concret. Poate fi ceva intangibil, motivul poate fi minunat și eteric. Nu poți să creezi un dans și să decizi abia pe urmă ce anume este. Forma trebuie să decurgă din ceea ce exprimi. Ceea ce produce comportamentul trebuie să determine și forma.

Linia care separă patosul de emoție este diferită la fiecare dintre noi. Trebuie să descoperi înlăuntrul tău momentul în care tehnica ajunge în punctul în care mișcarea devine o experiență în sine. Trebuie să stăpânești experiența fizică pentru ca ea să devină experiență chinestezică. Vei descoperi, prin intermediul acesteia, că s-a stabilit o relație în interiorul corpului, care coordonează fluxul mișcării cu fluxul vieții. Vei descoperi că mișcarea poate conține doar o anumită cantitate de emoție, înainte ca

Hanya Holm, *Biography of an Artist*, Walter Sorel, Wesleyan University Press, 1969, Middletown, Connecticut.



emoția să depășească experiența fizică. Când se produce această supralicitare înseamnă că ai mers prea departe. Emoția e un stimul, nu un rezultat final. E o împlinire, nu o exagerare. Emoția este stimulul care dă culoare mișcării, rațiunea ei de a fi. Desigur, întrucât e stimulul mișcării, ea este totodată și o parte din rezultat.

Chipul este, în mod firesc, oglinda a tot ceea ce se întâmplă, dar nu trebuie să fie mai proeminent decât ți-ai propus și nici să ia locul a tot ceea ce se întâmplă în corp. Mușchii feței sunt foarte mici și foarte sensibili. Un chip prea activ pare agresiv. Devine ceva în sine. Chipul adaugă ceva atunci când corpul nu înțelege ce trebuie să facă: el înlocuiește corpul. Fața trebuie să se afle în legătură cu atitudinea generală, să o facă mai vie și s-o completeze. Chipul dansatorului nu este o mască. Uneori eu privesc ochii în locul mișcării și se-ntâmplă să văd niște ochi total absenți, ai unui corp ce se mișcă în toate părțile.

Eul interior este acel punct minuscul unde se regăsește toată ființa noastră. Dacă l-am putea exterioriza, n-ar fi mai mare decât vârful unui ac cu gămălie. Ca volum, n-ar fi nici măcar o frântură dintr-un atom. Acest eu interior e precum centrul unui ciclon. Secretul ciclonului stă în ochiul său. Ochiul e calm. Dacă distrugi ochiul, distrugi și ciclonul. Dacă nu poți fi la fel de calm ca acest ochi, care conține toate răspunsurile la violența devastatoare din exterior, nu vei putea rezista în fața mulțimii de dileme și de lupte. Nu există forță care să nu provină dintr-un calm absolut. Sensibilitatea, această putere de a absorbi și de a înregistra, este calmul ochiului aflat la originea vibrațiilor și a pasiunilor exterioare.

DENISHAWN: LĂSTARUL CALIFORNIAN

Lester Horton (1906–1953) urmează o traiectorie neobișnuită în rândul marilor filiații ale *modern dance*-ului american. După studii de dans clasic și de tehnici tradiționale japoneze sub îndrumarea dansatorului Michio Ito, ajunge profesor la școala Denishawn, pe care o părăsește rapid pentru a-și urma propriile căutări. Pasionat de etnologie, dar și de coregrafie, Horton se orientează către studiul obiceiurilor indienilor și se stabilește în California. Datorită interesului său pentru problemele etnice, ajunge să-l preocupe un aspect de actualitate: oprimarea și violența rasială. În universul esențialmente alb al dansului modern american, nu e de mirare că apare în jurul lui o întreagă filiație de dansatori negri: James Truitte, Carmen de Lavallade, Joyce Trisler și Alvin Ailey.

Horton este creatorul unei tehnici specifice, influențate mai ales de frecventarea celor japoneze: bazată pe analiza organizării musculare și acordând un loc primordial raportului cu solul, ea se caracterizează printr-o mare fluiditate a mișcării și un lirism pe care-l vom regăsi în special la Ailey și Trisler, fiind înrudit întrucâtva cu abordarea mișcării dezvoltată de Doris Humphrey. Cunoscut ca un dansator mediocru, Horton își găsește de timpuriu *alter-ego*-ul în Bella Lewitsky, care surprinde perfect și multiplică proporțiile maestrului său. Dansatoare principală a companiei (interpretă remarcabilă a rolului titular din *Lysistrata*, în 1936), Lewitsky este totodată codirectoare. După moartea prematură a lui Horton, în 1953, și după o întrerupere de câțiva ani, devine continuatoarea acestuia, acceptând în 1966 să predea din nou tehnica lui, să-i remonteze repertoriul, și începând să creeze și ea. Vizibil marcată de marea fluiditate a lui Horton, evoluează totuși către o mai mare abstractizare, către jocul liniilor și al volumelor, după cum o dovedește lucrarea *Spaces Between* (1974).

DORIS HUMPHREY ȘI JOSE LIMÓN

Când intră la Denishawn în 1917, la douăzeci și doi de ani, Doris Humphrey (1895–1958) are deja în spate o carieră de profesoară de dans, desfășurată pentru a-și întreține părinții; a moștenit de la mama sa o mare sensibilitate muzicală, iar imensa ei dorință de a dansa e înțetită de spaima de a nu rămâne doar un profesor de provincie.

Integrată rapid în compania lui Ruth Saint Denis și profesoară la Denishawn, responsabilă cu o filială a școlii de la New York, Doris Humphrey este, fără îndoială, cea mai apropiată și cea mai constantă colaboratoare a tandemului Saint Denis/Shawn. Predă, dansează pentru ei, participă la epuizantele turnee ale companiei în America și în Asia până în 1926, când conflictele deschise cu maestrul ei o determină – sau o forțează – să devină independentă. De-a lungul acestor ani, la Denishawn se formează „trioul infernal”, cum își spun chiar ei: Doris Humphrey, Charles Weidman (1901–1957) și Pauline Lawrence, cea din urmă pianistă-corepetitoare ce avea să devină costumieră, bucătăreasă, administratoare, consolatoare...

• www.dorishumphrey.org

Compania creată în 1927 se numește Humphrey-Weidman; cele două nume vor rămâne asociate până în 1944. Pauline Lawrence asigură toate celelalte sarcini în afara coregrafiei, iar Jose Limón (1908–1972), elevul lor începând din 1928, li se va alătura curând ca dansator. Deși respectă un adevărat ascetism artistic, ca reacție la excesele comerciale ale lui Saint Denis, Doris Humphrey va lupta toată viața pentru a-și întreține compania și familia. Predă cu frenezie, dar acceptă și contracte în spectacole de revistă, pentru a-și menține trupa pe linia de plutire. Weidman va face la fel; ca și Humphrey, se dovedește sensibil față de violența din lume, dar ni-l amintim mai ales ca pe un om plin de umor, înzestrat cu un simț înăscut al teatrului și al pantomimei, chiar dacă refuză să implice și expresivitatea feței.

Încă de la primii pași în calitate de coregrafă independentă, Humphrey lasă să se întrevadă ceea ce va constitui, dincolo de tehnica specifică, rolul său major în istoria dansului: compoziția de grup. Dansul modern a fost mai întâi unul al indivizilor, care au dezvoltat un mod de expresie original, legat de corpul, emoțiile sau personalitatea lor. Doris Humphrey, al cărei temperament rezervat nu și-ar fi putut găsi expresia într-o formă egocentrică, lucrează înainte de toate cu și pentru alții, deși continuă să danseze ea însăși până în 1944.

Humphrey este poate primul dintre coregrafii „moderni” care abordează cu adevărat compoziția, privind grupul ca pe o entitate multiplă, nu doar ca pe un ansamblu sau ca pe o contraponderă a solistului; în această privință, înțelegerea muzicii o ajută foarte mult, și nu ca suport al dansului – îl respectă prea mult –, ci ca exemplu: „Odată cu noua concepție asupra semnificației grupului, dezvoltată în ultimii zece ani, dansul promite să-și găsească adevărata sa dimensiune, tot așa cum muzica a înflorit datorită simfoniei. Un grup de corpuri reprezintă un instrument tot atât de variat și de colorat ca și orchestra, oferind creatorului un material la fel de bogat pentru a-și transpune viziunea sa globală. Noul ansamblu are totodată atributele arhitecturale și impersonale ale orchestrei, care trebuie diferențiate de calitățile personale, expresive și unice, necesare, din nefericire, pentru ca dansul să ocupe o poziție mai serioasă printre celelalte arte.”¹

¹ Doris Humphrey, citată de Selma Jeanne Cohen, *Doris Humphrey. An Artist First*, Wesleyan University Press, Middletown, 1972.

Water Study (1928), prima sa piesă de grup, este compusă fără fundal sonor, pe liniște. Ea concentrează mai multe date esențiale ale creației lui Humphrey: absența muzicii impune dansatorilor o subtilă ascultare reciprocă; ritmul se bazează pe cel al respirației, care ocupă un loc central în tehnica sa. În fine, pornind de la o temă aparent simplă – studiul mișcării apei și a valurilor –, Doris Humphrey realizează un gest coregrafic major: compune mișcarea mai mult pentru grup decât pentru corpurile individuale: mișcarea valului ce trece de la corp la corp, creând o formă de grup diferită atât de unison, cât și de masele compacte sculptate de Wigman sau de Graham, contemporana sa.

La fel ca Graham, dar spre deosebire de maestra sa Ruth Saint Denis, îngropată sub zorzoanele Orientului, Humphrey își preia uneori temele din universul specific american; astfel, una dintre capodoperele sale, *The Shakers* (1931), se inspiră din practicile rituale ale sectei religioase cu același nume, care recurge la dans și la transă pentru a alunga păcatul. Își exprimă sensibilitatea în fața violenței lumii în numeroase lucrări, precum *Theatre Piece* (1936), unde evocă problema competiției într-o țară aflată în criză, sau *Inquest* (1944), axată pe nedreptatea socială.

La fel ca Graham, Humphrey pune la punct un nou limbaj gestual: mai mult însă decât ilustra sa rivală, își bazează experimentele pe observarea mișcării, preferând s-o combine cu analiza intelectuală, și nu cu simplul dicteu al pulsionilor. Esențialul tehnicii sale constă în observarea jocurilor gravitației asupra corpului uman: „Mișcarea se situează pe un arc întins între două puncte moarte.” Aceasta este formula care îi rezumă, metaforic și întrucâtva eliptic, concepția: cele două puncte moarte sunt echilibrul vertical, corpul imobil în picioare și echilibrul orizontal, corpul imobil în poziție culcată. Mișcarea – observă ea – începe în momentul în care individul culcat dă să se îndrepte către poziția verticală și, invers, de îndată ce dă să părăsească poziția în picioare, îndreptându-se către destinderea absolută la orizontală. Firește, între aceste două „puncte moarte” arcul întins presupune o infinitate de mișcări posibile, definite prin raportarea la această luptă permanentă împotriva gravitației. Ca majoritatea limbajelor coregrafice moderne, tehnica sa se bazează pe o bipolaritate ce conferă o formă logică acestui „arc”: în timp ce Graham predică alternativa între *contraction* și *release* (contracție și relaxare), Humphrey propune alternativa

fall and recovery (cădere și revenire). *Fall and recovery* introduce astfel noțiunile de greutate corporală, revenire și suspensie.

Această propunere, bazată mai degrabă pe realitatea gravitațională decât pe un conținut expresiv predeterminat, este totuși plină de conținuturi esențiale, atât fizice, cât și simbolice: mai întâi, Humphrey este prima și una dintre puținele coregrafe care își bazează mișcarea pe dezechilibru. Dimpotrivă, majoritatea tehnicilor, în special cele ale lui Graham și Wigman, încearcă din răspuțeri să creeze mișcarea fără să dezechilibreze corpul. Caracterul organic al tehnicii lui Humphrey, care conferă respirației un rol central, conține elementele esențiale și asigură bazele compoziției, arta de a varia diferitele elemente ale unui dans: noțiunile de flux și de dinamică fac parte integrantă din ea; ritmul aparent binar al *fall/recovery* este infinit mai complex, cele două mișcări având o durată în mod natural inegală.

Carierea lui Doris Humphrey este cu atât mai eclipsată de cea a lui Graham cu cât este mult mai scurtă: Humphrey încetează să mai danseze în 1944, la vârsta de patruzeci și nouă de ani, paralizată de o artroză avansată a șoldului. Dar apare oficial ca directoare artistică a companiei Jose Limón încă de la crearea acesteia, în 1945. În 1946, vede lumina zilei prima operă majoră a lui Doris Humphrey, creată pentru companie: *Lament for Ignacio Sanchez Mejias*, pe un text de García Lorca. Doris Humphrey tocmai inventase o nouă modalitate de a crea, dirijându-i cu vocea și cu mâna pe Jose și pe dansatori. *Lament* este una dintre capodoperele sale; vor urma *Days on Earth* (1947), *Night Spell* (1951) și multe altele. Se stinge din viață în 1958, bolnavă de cancer, nu înainte de a fi reușit să termine o operă esențială și unică în genul ei: *The Art of Making Dances*, un adevărat tratat de coregrafie, unde expune o știință uimitor de organizată, ce rămâne de referință până în zilele noastre.

Compania Limón își ia zborul sub privirea altruistă a lui Doris Humphrey, pe care Limón (1908–1972) nu va înceta niciodată s-o numească maestra sa: „Humphrey inovatoarea, Limón continuatorul”, cum îi place să spună. Dar, după dispariția lui Doris, Limón va deveni un adevărat monument național, în ciuda morții sale la fel de premature. Influența lui asupra Europei poate fi percepută cu mult înaintea celei a lui Graham, Nikolais și Cunningham. Tehnica sa – împrumutată de la Humphrey – este printre primele importate de Franța din Statele Unite, extinzându-se apoi în

Germania și Europa Centrală; nu-i e străină nici Pinei Bausch, al cărei dansator, Ludz Förster, își asumă codirecția companiei Limón în anii '90.

Mexican de origine și fiu de imigranți, Jose Limón este profund marcat de Revoluția [mexicană]. Mai târziu, Războiul civil spaniol, apoi cel de-al Doilea Război Mondial, atunci când este mobilizat, îi trezesc și mai mult conștiința precarității omului și a necesității unei forțe spirituale pentru a supraviețui. Aceste preocupări străbat operele sale dramatice, scilicet, ce evocă saga Mexicului (*La Malinche*, 1949; *Carlota*, 1972) sau destinul tragic al popoarelor aflate în luptă, de-a lungul istoriei omenirii.

În anii '50, compania sa este considerată cea mai bună dintre companiile moderne – Graham trece printr-o perioadă nefastă –, bucurându-se de primele succese internaționale, în special cu întâiul sezon la Paris, în 1950. *Pavana Maurului* (1949), celebra sa capodoperă, rămasă până astăzi unul dintre cele mai dansate baleturi din lume, este o tratare eliptică a tragediei *Othello* sub forma unui cvartet. „Tehnica Limón” e preluată fidel din principiile elaborate de Humphrey: ca o ironie a sorții, lumea o cunoaște sub numele elevului său. Când Limón moare în 1972, la un an după Pauline Lawrence, compania este suficient de bine organizată și de cunoscută pentru a continua și a menține repertoriul. Cu toate acestea, majoritatea pieselor lui Humphrey au fost abandonate de mult.

Primii dansatori ai companiei, Lucas Hoving, Carla Maxwell, Betty Jones, Ruth Currier vor deveni niște pedagogi extraordinari. Dar cei din generația următoare, mai cu seamă Jennifer Muller și Louis Falco, vor forma propria lor companie în 1970, făcând să circule prin lume, în forme destul de spectaculoase, lirismul degajat de mișcarea Humphrey–Limón.

Pedagogia dansului

Doris Humphrey

Selma Jeanne Cohen,
An Artist First, Wesleyan
University Press,
Middletown, Connecticut,
1972.

DESPRE MUZICĂ

Ceea ce distinge probabil ritmul muzical de alt ritm este pulsația măsurată; așa că a fost eliminată din *Water Study*, iar ritmul se scurge în fraze naturale, în locul măsurilor cerebrale. Nu se numără pentru ca dansatorii să se miște împreună în acest ritm foarte lent și deschis, există doar senzația de lungime a valului care curbează spinarea grupului.

DE LA SOLO LA DANSUL DE GRUP

Nu pot să nu trăiesc între patru pereți pentru a deveni dansatoarea care am ales să fiu. Mai întâi, studioul și cursurile. Iar în New York nu lipsește competiția – sunt o mulțime de școli... Apoi încerc să dezvolt personalitatea fiecăruia – și, cum nimeni n-a făcut asta cu mine, tatonez terenul în căutarea celui mai bun mod de a proceda și nu reușesc întotdeauna. Mă tot gândesc la profesorii mei, de la draga domnișoară Hinman la Ruth Saint Denis și Ted Shawn și nu reușesc să-mi amintesc nici măcar o lecție în care vreunul dintre ei să-mi fi lăsat de înțeles că puteam face o mișcare doar a mea. Am primit o instrucție, nu o educație – iar eu singură, ocazional, n-am făcut decât să-mi capăt independența față de bătrâna și marea familie, la care se adăugau diverse împrejurări și nevoi: am făcut-o în pofida propriei mele formații, și nu datorită acesteia. Dar, când vine vorba de aplicarea acestor teorii unor elevi în carne și oase, drumul e anevoios. În primul rând, aceștia nu cooperează. Majoritatea lor, și mai ales fetele, sunt niște mieluși ascultători, cărora le place să fie mânați – și, cum mediul e plin de personalități puternice care nu vor decât să-i îndrume, nu prea poți să-i împiedici. Cei mai dificili sunt cei care au trecut deja prin câțiva ani de antrenament academic – în sensul că în fiecare clipă li se spunea ce trebuie să facă. Însă cu marii debutanți obțin rezultate foarte bune, folosind metoda cea mai spontană. Ideea generală este următoarea: „Îmi spui sau îmi arăți ce vrei să faci, iar eu îți spun dacă redai într-adevăr ceea ce vrei să faci sau îți arăt cum să ajungi acolo dacă n-ai reușit încă.” Ei bine, e doar una dintre problemele mele, suficient cât să-mi ocupe tot timpul și atenția. Există și grupul. Pe de o parte, încerc să-i încurajez să se comporte ca individualități, să se miște și să gândească fără să țină cont de mine sau de altcineva; pe urmă, în repetiții, trebuie să contrazic toate acestea și să devin conștienți unii de alții, puțin câte puțin, pentru a se putea mișca în același ritm. Știu, sunt nebună că vreau să fac lucruri total opuse cu aceiași oameni. Firește, mă interesează în principal grupul: din punct de vedere strict artistic, sunt convinsă că acesta ar aduce dansului cea mai înaltă poziție artistică, fiind în stare să exprime mai multe subtilități, mai multă forță și diversitate decât ar putea s-o facă vreodată un dansator singur, oricât ar fi de talentat și de inteligent. Numai compoziția pentru grup și antrenamentul necesar pentru a face din el o entitate, și ar fi de ajuns ca să ocupe tot timpul de lucru al cuiva. Apoi mai sunt și eu – fără îndoială, cea mai mare problemă a mea fiindcă, dacă nu reușesc să-mi armonizez fiecare părțică din mine și să lucrez în liniște, nimic din toate acestea nu se poate realiza.



MARTHA GRAHAM: MAREA PREOTEASĂ

Din pepiniera de la Denishawn, Martha Graham* (1894–1991) este fără îndoială cel mai celebru vlăstar, având o importanță monumentală. Datorită longevității sale – se spunea că e nemuritoare –, precum și temperamentului ei de „star” – prea puțin dispusă să-și împartă gloria –, lumea o consideră inventatoarea dansului modern, onoare pe care o împarte totuși cu alții.

Tatăl său, medic psihiatru, a fost cel care i-a determinat vocația. „Mișcarea nu minte niciodată”, o învață el aproape premonitoriu. Graham intră în 1916 la Denishawn, unde lucrează mai ales cu Ted Shawn, care îi încredințează în 1921 un rol principal într-o coregrafie de inspirație aztecă, *Xochitl*. Tot la Denishawn îl întâlnește pe Louis Horst, profesor de muzică și pianist corepetitor, care o încurajează să părăsească școala și să se mute din Los Angeles la New York; ceea ce și face în 1923. Acolo, la fel ca mulți alții, cochetează o scurtă perioadă cu music-hall-ul și cu comedia muzicală; dansează la Greenwich Folies și începe să lucreze solo-uri în propriul ei studio. E pasionată de pictură, îl descoperă pe Kandinsky, se împrietenește cu Calder. Susține primul recital personal în 1926.

La fel ca alți mari contemporani, știe să-și maturizeze arta de-a lungul timpului: la Graham există cicluri (primitiv, grec...) așa cum la Picasso există perioade. Opera ei acoperă aproximativ șaiszeci de ani, în decursul cărora explorează mai multe categorii de teme, cu ajutorul tehnicii de mișcare pe care o pune la punct.

Identitatea americană, spațiul în care se manifestă exaltarea spiritului de pionier, dar și provocările lansate puritanismului și o anumită spiritualitate mistică sunt constantele nenumăratelor sale opere. Unii colaboratori i-au fost alături mai mult timp decât alții: Louis Horst, devenit tovarăș de viață, contribuie în mod esențial la evoluția ei, încă din perioada de formare și până în anii '50, când este detronat de către Erick Hawkins; acesta devine dansator principal, apoi coregraf al companiei... după care soț pentru scurtă vreme. Trebuie să-l amintim și pe Isamu Noguchi, care semnează începând din 1936 majoritatea costumelor și a decorurilor. Aceste întovășiri n-o împiedică să apeleze la alte „staruri” de la acea vreme: Aaron Copland și Samuel Barber se află în registrul compozitorilor, iar Calder în cel al scenografilor.

• <http://marthagraham.org>

Primii ani din cariera sa de coregrafă sunt marcați de orientalismul măștrilor de la Denishawn. Însă în 1930, Martha Graham creează una dintre primele sale opere importante: *Lamentation*, pe o partitură de Kodaly, este un solo executat în poziție așezată, în care exprimă durerea prin jocul corpului închis într-o rochie-tub. Semnalând piesa ca pe o cotitură în istoria modernității, istoricul american Marcia Siegel remarcă faptul că acest dans, așezat și „prizonier“, realizează „o concentrare a dinamicii corporale de o intensitate nenaturală. [...] din clipa în care ea începe să se miște, tubul se întinde în diagonale care traversează centrul corpului.“² Ceea ce va constitui baza esențială a tehnicii Graham – concentrarea asupra centrului corpului – se definește aici probabil pentru prima dată.

Primitive Mysteries (1931, muzica: Louis Horst) exprimă dorința de a se întoarce în timp, de a regăsi sufletul universal mergând pe urmele strămoșilor, ceea ce ea numește „divina stângăcie“. Este perioada „primitivă“, iar aceste tentative de revenire la rădăcinile memoriei îi permit să-și pună bazele tehnicii, pornind în creațiile sale de la elemente simple cum ar fi respirația, mersul, contactul cu solul și faimoasa alternanță *contraction/release* (construcție/relaxare). Mișcarea încărcată astfel cu forță dramatică îi va permite să abordeze apoi adevărate introspecții dansate.

Mai înainte trecuse, într-un mod destul de logic, de la căutarea rădăcinilor la identitatea americană, pe care o asemăna cu experiența istorică irepetabilă a pionierilor. De la *Frontier* (1935) la *Appalachian Spring* (1944) sau *American document* (1938), Graham își ancorează creația într-o cultură americană pe deplin asumată.

În 1944, pune în scenă *Hérodias*, prima dintre lucrările „grecești“, unde Graham reafirmă ideea, la care nu va renunța niciodată, că dansul acționează asupra memoriei ancestrale. Ca mulți alți artiști din vremea sa, este profund influențată de teoriile lui Carl Gustav Jung. Noțiunea de inconștient colectiv corespunde propriilor sale criterii, din două motive: pe de o parte, oferă o explicație valabilă propriei sale experiențe a mișcării guvernate de pulsuniile dorinței, inclusiv în aspectele sale cele mai sumbre; pe de altă parte, îi sprijină convingerea că dansul trebuie să fie o revelație a memoriei, înțeleasă ca o vastă mișcare de traversare a timpurilor, nelipsită de un anumit misticism, în ceea ce o privește.

² Marcia B. Siegel, *The Shapes of Change*, University of California Press, 1979.

Împreună cu scenograful Isamu Noguchi, care-i transpune ideile în simboluri splendid de epurate, Graham începe un ciclu în care face inventarul arhetipurilor unei societăți bazate pe matriarhat. Femei castratoare, frământate de libido, conduc jocul în ciclul grec: *Cave of the Heart* (1946), pandant contemporan al baletului *Medeea și Iason*, atât de drag lui Noverre, pune în scenă mitul monstruos al Medeei; în *Night Journey* (1947), capodoperă mult mai eliptică, locasta re trăiește drama care a condus-o la incest; *Clitemnestra* (1958) este un balet-fluviu. Alte piese, mai simple, cum sunt *Hérodias* sau *Judith* (1950), conturează peisaje interioare ale sufletului feminin. În *Errand into the Maze* (1947), Ariadna înfruntă Minotaurul, simbolul fricii sale de a trăi. Vorbind despre decorul mereu stilizat al lui Noguchi, Graham precizează: „Ușa seamănă cu niște mâini care imploră, ca un pelvis de unde iese copilul pe care nu l-am avut niciodată, dar de unde singurul copil care iese sunt eu însămi.“³

Fără îndoială, acestui ciclu tragic i se potrivește cel mai bine tehnica Marthei Graham; alternanța *contraction/release*, mișcarea de închidere și de eliberare a abdomenului inferior, conferă un ritm binar dansului său, făcând din bazin – centrul corpului și zona primordială în exprimarea dorinței – motorul mișcării. Gestică sa – expresie directă a condiției ei de femeie, a libidoului, a frustrării – i-a șocat adesea pe spectatori: profund legată de corpul feminin, Graham e și mai strâns legată de propriul corp.

Compania sa este exclusiv feminină până în 1938, când întâlnește un dansator care îi bulversează întregul univers: Erick Hawkins, primul bărbat din trupă căruia, nu după mult timp, i se vor alătura Merce Cunningham, Paul Taylor și mulți alții.

Tim Wengerd, partenerul ei mai ales în *Night Journey*, unde se consumă incestul între Oedip și locasta, dă dovadă de un admirabil spirit de analiză: „La Martha, totul se petrece între picioare. De altfel, este o contradicție în termeni să vorbim despre dans modern în ceea ce o privește. Dansul ei se întoarce la originile omului... În ciclul grec [...] este dominatoare, castratoare. Cu toate astea, dansul masculin nu e sacrificat. Faimoasele contracții n-au același sens pentru un bărbat; e vorba de o repliere asupra lui însuși pentru a se proteja de lovituri. La fel ca și pe Cunningham și pe ceilalți, m-a

³ Isamu Noguchi, în „Martha Graham“, *L'Avant-scène Ballet Danse*, nr. 9, iunie-august 1982.

deranjat mereu caracterul visceral al dansurilor ei... sunt un puritan. De altfel, Martha este și ea o puritană, iar în baletale sale erotismul are întotdeauna o contrapondere tragică. Tot așa, în privința tehnicii, încărcătura erotică a mișcării este neutralizată de rigoarea efortului muscular.”⁴

În anii '60, e nevoită să renunțe la dans. Graham, care s-a considerat mereu mai degrabă dansatoare decât coregrafă, cade în depresie, dar are o revenire spectaculoasă în 1973, când își reface trupa și susține turnee și conferințe pentru a-și prezenta baletale și tehnica. Reia vânătoarea de demoni ai puritanismului american, ai ipocriziei, ai materialismului și ai războiului endemic care bântuie prin lume. Întâlnirea cu Nureev, stea a baletului de talie mondială, e un adevărat *coup de foudre*. În timp, pierzând contactul cu propria sa mișcare, gestică ei devine mai blândă, iar dansatorii companiei se remarcă tot mai mult prin virtuozitate decât prin specificitatea tehnicii grahamiene.

Devenită un adevărat monument național al Americii anilor '60, Graham nu se lasă îngropată sub onoruri. În 1984, Nureev îi invită trupa la Opera din Paris, caz istoric de găzduire a unei companii moderne de către bătrâna instituție. Conștientă de întoarcerea la credință a tinerilor, Graham atacă în același an *Sărbătoarea primăverii* de Stravinski. Dansatoarele dispuse în frize evoluează în grupuri, cu umerii plasați frontal, șoldurile de profil și poartă la glezne brățările grele de *Xochitl*. Coregrafia este inspirată de un ritual mexican de invocare a ploii: Martha s-a întors la propria sa sursă, primitivismul. Cercul s-a închis. Deși lumea o crede nemuritoare, se stinge din viață la New York pe 1 aprilie 1991, în vârstă de nouăzeci și șase de ani.

După ce părăsește compania Graham, Erick Hawkins se închide într-o creație solitară, refuzând să ia vreo poziție față de viața socială și politică prin dans. Se întoarce către armonia universului, revenind la filozofia panteistă ce a animat, sub diferite forme, numeroase concepții coregrafice. Se inspiră, de pildă, din mișcările animalelor; piesele sale, calme și senine, întorc spatele pasiunilor și conflictelor, în favoarea unei detașări cât se poate de aristocratice. Deși o parte a esteticii sale se apropie destul de mult de cea a lui Graham, Hawkins se distanțează clar în privința gesticii. Filozofia sa armonistă îl face să privilegieze curgerea și libertatea mișcării.

⁴ Consemnări de Marcelle Michel, *Le Monde*, 28 ianuarie 1984.

Diferența constă mai ales în raportul profund cu muzica: Lucia Dlugoszewski compune pentru el partituri originale pentru instrumente mai puțin originale și însoțește cea mai mare parte din cariera coregrafului, cedând uneori locul unor compozitori contemporani (Ohana, Varèse etc...). Într-un repertoriu neted ca apa, *Black Lake* (1969) este considerată opera esențială a lui Hawkins; dar *Here and Now with Watchers* (1975), mică fabulă ecologică prezentată la Paris în 1980, rămâne absolut adorabilă.

Călătorie în noapte

Martha Graham

Night Journey, baletul meu din 1947, e un dans între locasta și Oedip, mamă și fiu. Este de un erotism extrem. N-am crezut niciodată că dansul trebuie să redea o poveste sau o muzică. Cred că dansul scrie un scenariu gestual, după cum compozitorul scrie un scenariu muzical. Cele două se pot asambla și reușesc împreună. În privința locastei, viziunea mea începea înainte de momentul în care o descoperim pe scenă. [...]

locasta îngenunchează lângă pat, se îndreaptă cu un picior strâns la piept, apoi îl duce la cap, după care piciorul ajunge deasupra capului, cu corpul arcuit într-o *contractie* profundă. Numesc asta țipătul vaginal: e țipătul care vine din vagin. Își plânge iubitul, soțul, sau își plânge copiii. Dansul își urmează cursul, cu detalii intime pe care nu le-am dezvăluit niciodată în cuvinte. Toate acestea contează enorm pentru mine. Nu vorbesc niciodată despre ele, pentru că lumea m-ar crede cam nebună. Dar, când alți dansatori au reluat rolurile, mi s-a părut necesar să explic unele mici secrete care însușesc momentul, pentru a reconstitui povestea.

Printre altele, e cel în care locasta cade la pământ, apoi se ridică și aleargă sălbatic pe scenă, după care se aruncă pe pat cu mâinile în față. Se lasă să cadă pe jos, încearcă din răsuferință să se strecoare sub pat, vrând să se ascundă din fața unei conștiințe de nesuportat. Dă să se târască sub pat. Nu reușește. Ridică un picior, se cațără pe pat și se rostogolește înspre partea ei, partea femeii. Se răsușește, își ridică rochia și și-o strânge strâmb pe corp, ca și cum aceasta i-ar da în vileag rușinea, ca și cum ar fi goală.

Încearcă să ascundă această rușine. În acest moment, Oedip intră în viața ei, iar ea îl primește, în sfârșit. O duce pe micul tron unde devine regină. Dansează pentru ea, iar ea se ridică. Aici făceam trei sau patru pași în jurul tronului, o fandare largă înainte, apoi

Martha Graham, Blood Memory: An autobiography, ed. Doubleday, N.Y., 1991; Mémoire de la danse, trad. fr. de Christine de Boeuf, Actes Sud, 1993.



trei pași mici și ezitanți înapoi. După care încă o fandare largă înainte, urmată de trei pași mici și ezitanți înapoi. A treia oară locasta se împiedică.

Ține în mână ramurile pe care i le-a dat Oedip când a dus-o de la pat la tronul unde a devenit regină. Cade într-o fandare amplă și-i întinde, timid, o floare lui Oedip, așezându-se la loc, cu picioarele încrucișate, apoi deschise, încrucișate, deschise și iar încrucișate. E o mișcare pe care unele dansatoare o evită, ezitând să înțeleagă că locasta îl invită astfel în intimitatea corpului său. El înaintează, își scoate mantia și o înfășoară cu ea. Culege floarea de pe jos și amândoi se-ndreaptă spre pat. E momentul de invitație care lipsește uneori din balet. Nu toate dansatoarele sunt în stare să-l redea. Nu este o simplă mișcare, e gestul prin care locasta îl invită pe Oedip să pătrundă între picioarele ei. Mai există un moment, sau poate mai multe, când tindem să uităm această intimitate, acest mister. Primul e cel în care ea se acoperă cu rochia, ca să-și ascundă goliciunea. Al doilea, când se-ntoarce cu el înspre pat, sub mantia lui.

Un alt moment de intimitate e atunci când tânărul soț stă culcat pe genunchii ei, ca și cum ea l-ar legăna, iar locasta crede că aude un bebeluș plângând. Aude cu-adevărat acest țipăt; el vine din sufletul ei. E strigătul iubitului care urmează să-și dea frâu liber dorinței. E strigătul bebelușului care-și cheamă mama. În alt moment, amândoi merg drept înainte, pășind ușor. De fiecare dată, văd acest episod ca pe o procesiune de nuntă, când bărbatul și femeia își împărtășesc în fața întregului univers puternicul lor angajament, ca rege și regină.

Apoi, la sfârșit, misterul este revelat: el își dă seama că a comis îngrozitorul păcat al incestului. Ea stă întinsă pe pat. El îi smulge bijuteria pe care o poartă pe rochie, își străpunge ochii cu ea ca să n-o mai vadă niciodată, să nu-i mai vadă frumusețea, să n-o mai dorească, și iese clătînându-se.

Și aici există o clipă de mister. Ea se ridică, se-ntoarce spre pat cu un gest învăluitoare, ca un adio. Își schimbă direcția și se-ntoarce în fața scenei. Oedip a luat cordonul ombilical și, plin de violență și furie împotriva zeilor care au permis o asemenea situație, l-a aruncat departe, înainte de a se orbi, năucit. Ea înaintează lent – cel mult un metru. Depinde de locul în care a căzut cordonul, acolo unde l-a aruncat Oedip. În timpul mersului, locasta face pași mărunți, goi, desfăcându-și totodată rochia de la spate. La un moment dat, după trei sau patru pași, după caz, își lasă rochia să-i cadă la picioare. Toată regalitatea, toată maiestatea ei cad împreună cu această rochie. [...]

Odată, pe când mai dansam încă *Night Journey*, am răcit rău și n-am putut să mă duc la o repetiție. Am încercat, dar pur și simplu n-aveam puterea să ies din casă. Eram locasta, iar baletul începe cu ea pe punctul de a se strangula cu o curelușă, la avanscenă, aproape de pat. Piesa se termină așa cum începe: e un flash-back. Eu eram acasă, și o altă tânără dansa rolul locastei la repetiție. Unul dintre asistenți mi-a telefonat de la teatru: „Martha, tu mori lângă pat, în *Night Journey*?” Nu-mi puteam crede urechilor, așa că i-am răspuns: „Sigur că da! Cum să mor în fundul scenei? Niciodată!”

ALWIN NIKOLAIS

Nikolais (1912–1993) este unul dintre cei mai populari coregrafi din lume. Spectaculoasă, seducătoare, opera sa polimorfă e, probabil, prost înțeleasă, în parte, de către un public căruia îi e greu să distingă conceptele din spatele efectelor vizuale și al scamatoriilor. „Nik“, așa cum îi spun prietenii, a avut parte de un parcurs eclectic: pianist – la șaisprezece ani acompaniază imaginile tremurate din filmele mute –, devine directorul unui teatru de păpuși... și, în final, dansator. E mobilizat, participă în 1945 la debarcarea în Franța, rămânând marcat de experiența războiului. După întoarcerea la New York, se hotărăște să studieze serios dansul și o alege pe Hanya Holm, căreia îi apreciază tendința către abstractizare. „Trecuse războiul peste mine, nu mai aveam chef să povestesc istorioare tâmpite. Am fost nevoit să-mi redefinesc dansul și am ajuns la concluzia că esența acestei arte este mișcarea, așa cum este culoarea pentru pictor sau cum sunt cele trei dimensiuni pentru sculptor. Eram naiv și sincer, nu încercam să provoc. În 1955, am pus în scenă *Kaléidoscope*, care a fost bine primit.”⁵

O lucrare profetică, într-adevăr, căci Nikolais, magician, făuritor de feerii luminoase și plastice, este un meșteșugar genial care nu ezită să realizeze el însuși scenografia, costumele, luminile și chiar muzica. Nikolais-vrăjitorul va ieși în evidență folosind cu talent efectele optice, colajele, tablourile, proiecțiile și toate accesoriile ce-i permit crearea iluziilor scenice. Ca un adevărat cercetător, trece prin perioade diferite: prima este abstractă și găsim aici dansatori împopoțonați cu proteze sau strânși în spumă elastică, care îi transformă în obiecte neidentificabile (*Tensile Involvement*, 1953). „Mi-a încolțit în minte ideea unui teatru total prin 1950. [...] Foloseam măști și accesorii – măștile pentru a transforma dansatorul în altceva, iar accesoriiile pentru a-i lărgi dimensiunea fizică în spațiu (acestea din urmă nu erau doar instrumente utilitare, cum sunt lopețile sau săbiile, ci mai degrabă carne și oase suplimentare). Întrevedeam potențialul acestei creaturi noi... și începeam să-mi definesc filozofia omului ca tovarăș de drum în mecanismul universal mai degrabă decât ca zeu atoatecreator. Această idee era

⁵ Dialog cu Susan Buirge, *Libération*, 1 iulie 1985.

totodată umiltoare și valorizantă: omul își pierde astfel dominația, dar se înrudea cu întregul univers.⁶

Aceste mobile abstracte, aceste forme stranii care se oferă ca un ecran instabil unor proiecții luminoase la fel de uimitoare, constituie cea mai răspândită imagine a lucrărilor lui Nikolais. Cea de-a doua perioadă, în anii '70, face concesii unui gen mai clovnesc (*Gallery*, 1978) și burlescului, făcând cu ochiul vodevilului, în care coregraful și-a scăldat copilăria. Uneori, între două metamorfoze, dansatorii se lasă în voia unor momente de dans pur, în care explodează virtuozitatea lor tehnică. Dar tot coregraful ține iar sforile creaturilor sale și elaborează o comedie umană în care, ca un moralist cumsecade, schițează parabola unei epoci frământate: este cazul piesei *Graph* (1984), unde dezvoltă convingerea că oamenii cedează mai degrabă în fața ideilor primite de-a gata decât în fața propriilor lor motivații.

În mod paradoxal, acest coregraf care își manevrează dansatorii așa cum făcea înainte cu marionetele sale, fără să se considere deloc dansator, este un genial formator, a cărui pedagogie dezvoltă înainte de orice inventivitatea elevilor. Într-adevăr, în spatele unei opere ce arată pe alocuri ușor superficial, se ascunde o adevărată gândire, invenția unei tehnici de mișcare originale și o practică pedagogică remarcabilă. Nikolais a moștenit, prin intermediul Hanyei Holm, unele concepte spațiale dezvoltate de Laban; de altfel, se poate spune că utilizarea accesoriilor nu este altceva decât o materializare a teoriilor maestrului german. Dar, în timp ce Laban își focaliza toată gândirea mișcării asupra centrului corpului, Nikolais, om al secolului XX, conștient de bulversările aduse mai ales de teoria relativității a lui Einstein, propune „descentrarea” mișcării. Toată tehnica lui se bazează pe conștientizarea a ceea ce el numește *motion*, pe dinamică, iar mișcarea este explorată pornind de la ideea că orice punct al corpului poate deveni un centru de gravitație. Bazată pe o grijă rafinată asupra calității mișcării, metoda de predare a lui Nikolais nu separă tehnica de improvizație, permițând dansatorului să-și exploreze propria sa gestică și să-și dezvolte totodată înțelegerea legilor mișcării și a legii compoziției.

Astfel, fără a se mulțumi doar să formeze niște dansatori remarcabili, Nikolais a văzut ieșind din rândurile companiei sale coregrafi extrem de

⁶ „Nik: A Documentary”, culese de Marcia B. Siegel, *Dance Perspectives*, nr. 48, 1971.

diverși, cum ar fi Murray Louis, Carolyn Carlson și Susan Buirge, ultimele două stabilite în Franța în anii '70. Mai târziu și tot în Franța, o serie de coregrafi vor fi formați la prima școală națională de dans contemporan, a cărei conducere i se încredințează în 1978: Centrul Național al Dansului Contemporan din Angers (CNDG).

De numele lui Nikolais este strâns legat cel al lui Murray Louis – discipol, colaborator –, devenit asociatul său la școala-studio Playhouse, pe care o conduce începând din 1948, apoi în cadrul Nikolai-Louis Dance Theater Lab, fondat în 1970. Coregrafiile acestuia sunt urmărite cu plăcere pentru muzicalitatea și umorul lor, dar succesul internațional îi este asigurat mai ales de formidabilul său talent de dansator, remarcat de timpuriu de către Nikolais. Fiul unui butar din Brooklyn, Murray Louis este un newyorkez tipic, cu o mimică incredibilă care îl aseamănă cu Buster Keaton sau cu mimul Marceau.

PAUL TAYLOR, OMUL CU DOUĂ CHIPURI

Humphrey, Limón, Graham, Holm, Nikolais sunt primii maeștri ai dansului american, inventatori de limbaje, creatori de școli, incitatori de vocații. Alți câțiva coregrafi vor ocupa, la rândul lor, un loc privilegiat în istoria dansului american; aproape contemporani cu primii, la diferență de doar câțiva ani, sunt și ei adevărați inventatori, dar într-o măsură mult mai mică decât aceia. Dar, deși diferă ca generație, epocă sau mentalitate, companiile lor sunt făcute pe același model.

Paul Taylor (născut în 1930) e unul dintre ei: dintre coregrafiile apărute spre sfârșitul anilor '50 sau începutul anilor '60, este, fără îndoială, reprezentantul tipic al Americii. Fost campion la natație, fost student la arte plastice, fost dansator în compania Marthei Graham, fost membru al curentelor de avangardă legate de Merce Cunningham, bucură astăzi atât marele public însetat de spectaculos, cât și specialiștii, care îi recunosc locul în istoria dansului modern. Ambivalența lui pare înscrisă dintotdeauna în paradoxul corpului său de atlet masiv, surprinzător de rapid și de ușor. Dansator excepțional, solicitat de către majoritatea coregrafilor moderni în anii '50,

se bucură de luxul unui rol creat special pentru el de către Balanchine (*Episodes*, 1959).

În 1962, când părăsește compania Graham ca să-și fondeze una proprie, are deja o experiență, dobândită alături de avangarda ce gravitează în jurul lui John Cage: Merce Cunningham, Rauschenberg i-au fost tovarăși de aventură. În 1957, ascultând cu atenție sfaturile lui Cage, maestrul în hap-pening, prezentase un „dans” imobil, care i-a atras o critică fără cuvinte – un spațiu gol – în revista *Dance Observer*. Dar aceste speculații îl plictisesc curând; lui îi plac muzica, dansul, elanul spontan. Își orientează experimentările către stilizarea gesturilor obișnuite, elaborând un impresionant repertoriu de sărituri și turații care vor deveni marca sa. Își raportează tehnica la „expresionismul abstract”: „Ideea e să se vadă mai degrabă acțiunea decât linia sau forma”⁷, cu ajutorul căreia descrie până la urmă societatea americană și defectele ei într-o manieră caraghioasă (*Sports and Follies*, 1974, sau *Sărbătoarea primăverii*, 1980, tratat în cheia răpirii unui copil). Dar umorul poate deveni unul scrâșnit, ca în *The Big Bertha* (1970), o poveste crudă despre fantasmele sexuale ale unei familii. Caracterul dual al omului (în *Orbs* apare cu fața dublă a lui Ianus) tinde tot mai mult către malefic: *Cloven Kingdom* (1976) sugerează substratul de animalitate al omului civilizat, *Last Look* (1985) vorbește despre violență și droguri în cetate, *Speaking in Tongues* (1989) reia tema perversiunii și a ipocriziei, atât de dragă Marthei Graham. Bizar amestec de kitsch și rafinament, dansul său prezintă înainte de orice o dimensiune fizică uluitoare care cucerește o mulțime de spectatori și, după spusele interpreților înșiși – „îi place să vadă cum dansatorii găsesc resurse suplimentare pe scenă”⁸ –, produce un efect vecin cu hipnoza. O versatilitate extremă, amestecată cu o mare știință a compoziției – în asta constă farmecul său, același dinamism putând fi regăsit în compania Twylei Tharp, pe vremuri dansatoare în trupa lui.

⁷ „Down with Choreography”, în *The Modern Dance. Seven Statements of Belief*, selecție și prezentare de Selma Jeanne Cohen, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1966.

⁸ Citat de Sally Banes, „The World of Paul Taylor's Dances – Meaning in Motion”, *Connoisseur*, martie 1986.

ALVIN AILEY ȘI DANSUL NEGRU MODERN

În peisajul foarte alb al dansului modern american, *Alvin Ailey** (1931–1989) este unul dintre primii care susțin dansul bazat pe cultura negrilor, fără să fie totuși folcloric. Venit de la Paris, legat în parte de muzica de jazz, dansul așa-zis afro-american a fost asociat cu diferite forme de spectacol, printre care *minstrel show*, cu caracter caricatural și rasist, interpretat de albi deghizați în negri. El va hrăni, de asemenea, comedia muzicală, căreia îi aduce ritmul și tehnica *tip tap* sau *tap dancing* (stepul american), practică mai ales la *Cotton Club** în anii '30. Foarte curând, comedia muzicală va fi înșușită de către albi, care vor face din ea o formă de spectacol specific, supus legilor show-business-ului, cu starurile (Fred Astaire, Gene Kelly), coregrafii și regizorii săi (Bob Fosse, Twyla Tharp). În domeniul *modern dance*-ului există, dimpotrivă, influențe reciproce între negri și albi, însuflețite de un spirit de emancipare.

Paralel cu Ruth Saint Denis, Ted Shawn și Lester Horton, două femei se afirmă ca pioniere ale noului dans negru: Pearl Primus, care își consacră viața explorării surselor acestuia, și etnologul Katherine Dunham, interesată de interferențele dintre dansul african și diferitele țări din Lumea Nouă. Piese sale, ce transpun dansuri ale diferitelor etnii și rituri voodoo, au fost răspândite în toată Europa, mai ales la Paris, în anii '50. În jurul lui Dunham, un mic nucleu de artiști lucrează pornind de la muzica, gesturile și ritmurile negre: Talley Beatty, originară din New Orleans, Donald McKayle și mai ales un student la limbi romane, Alvin Ailey. Acesta părăsește grupul în 1949 pentru a se alătura lui Lester Horton, după care ajunge la New York, unde studiază în special cu Doris Humphrey și Martha Graham. Lucrarea lui Ailey *Revelations* (1960) este o capodoperă și totodată simbolul cel mai elocvent al orientării coregrafice bazate pe exprimarea sentimentelor oamenilor de culoare. Profund lirică, la fel ca *negro spirituals* pe care este compusă, marcată de tehnica Graham, piesa e scăldată de dublul climat de spiritualitate și revoltă ce caracterizează cântecele tradiționale ale negrilor americani. Ailey, care, ca mulți alți dansatori, a trecut prin comedia muzicală și spectacolele de pe Broadway, excelează și în reprezentarea unor personaje pitorești din Harlem ce evoluează pe ritmuri de jazz, în ambianțe colorate (*Night Creatures*, 1975).

În timp, odată cu notorietatea și cu turneele în străinătate, va căuta să iasă din acest specific. Mai întâi, componenta exclusiv de culoare a

• www.alvinailey.org

• Club newyorkez faimos în perioada prohibiției, unde programul era susținut de cei mai mari artiști de culoare, dar nu era permis accesul clienților negri (n. tr.).

companiei sale devine multirasială: Ailey revendică pentru arta și cultura sa o recunoaștere separată, în afara ghetourilor. Dar diversitatea coregrafiilor, a stilurilor (compania trece de la clasic la jazz și de la step la modern), în pofida unor dansatori străluciți precum Judith Jamison – care preia conducerea companiei Alvin Ailey American Dance Theater în 1990 –, pare să împiedice stabilirea unui limbaj veritabil. Chiar înaintea morții premature a coregrafului, la vârsta de cincizeci și opt de ani, o nouă generație, mai radical angajată în luptele artistice și politice, se întoarce către alte partituri, către alte stiluri de dans. Ailey va rămâne însă cel care a deschis calea și mai ales cel care a oferit un spațiu dansurilor multirasiale, apoi unor noi coregrafi, prin intermediul școlii sale și al propriei sale companii, mereu deschisă și altor coregrafi în afară de el.

MODERN JAZZ

Această panoramă a dansului modern american ar fi incompletă fără un ocol prin *jazz dance*. Expresia te duce cu gândul la imagini de ritmuri, mișcări sincopate, corpuri libere, improvizație, libertate extremă.

De fapt, jazz-dansul este supus unor tehnici precise, în care policentrismul corpului, moștenit din dansurile africane, s-a transformat sub influența dansatorilor albi și a music-hall-ului. Element esențial în spectacolele de pe Broadway, în filmele muzicale sau în spectacolele de televiziune, jazzul a văzut înflorind – în principal la New York – școli de stiluri diferite, în funcție de personalitatea pedagogului: Frank Wagner, McKayle, Luigi sau Matt Mattox. Newyorkez între 1956 și 1966, cel din urmă se stabilește apoi în Franța, unde ține cursuri la mare căutare, la fel de riguroase ca și cele ale lui Yvette Chauviré la școala Operei din Paris sau ca atelierele lui Cunningham. „Jazzul nu este o provocare vagă care răspunde unei chemări a ritmului. Trebuie să stăpânești corpul și să dobândești un vocabular bogat. Abia apoi puteți să vă ocupați de calitatea mișcării, de dinamică. Dar amintiți-vă că nu este niciodată gratuit, iar combinațiile răspund întotdeauna unei logici”⁹ – declară el.

Jazzul își extrage *feeling*-ul înainte de toate din muzică. Saxofonistul Otto Jansen definește astfel relația dintre ele: „În muzică, numim *beat* un anumit

ritm de bază. Pulsuinea regulată e cea care sensibilizează corpul față de timpi. Sunetele, care nu au nimic de-a face în sine cu *beat*, le determină pe cele care urmează. Atunci când sunt foarte accentuate, ele formează un contrapunct și se numesc *off-beat*. Prin sincronizarea *beat* cu *off-beat* se produce un ritm perceptibil la diferite niveluri ale corpului, ritm care se lasă abordat în dans prin tehnica izolării.”¹⁰

În această tehnică de bază a jazz-dansului, fiecare parte a corpului e privită ca un centru autonom al mișcării și necesită exerciții și combinații ce dezvoltă o coordonare foarte complexă.

Jazz-dansul are purității săi: ei consideră că baletul lui Alvin Ailey, inspirat din *negro spirituals*, din *blues*, din compozițiile lui Mingus, Coltrane sau Duke Ellington, nu sunt *jazz dance*, cu atât mai puțin *West Side Story* al lui Robbins. În schimb, Twyla Tharp, cândva elevă a lui Luigi și autoarea unora dintre cele mai interesante coregrafii pe muzică de jazz, respinge această filiație; întorcându-se către muzica pop și disco, Tharp reproșează jazzului actual caracterul său sofisticat.

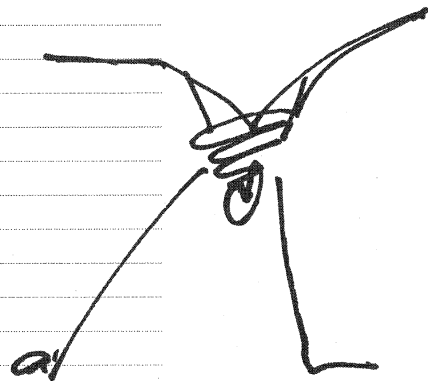
Problema cu *jazz-dansul*, fixat la fel ca dansul clasic în tehnici și combinații precise, este aceea de a scăpa de stereotipuri și de a nu-și îngheța propria creativitate.

În Europa, se bucură de un succes imens în rândul amatorilor, uneori sub forme pervertite – la cursuri, de multe ori muzica disco înlocuiește muzica de jazz, iar dansul însuși alunecă către aerobic –, dar cu greu își găsește locul ca formă de spectacol. O nouă generație de coregrafi de jazz susțin că provin din dansul modern, ceea ce îi conduce la o redefinire a limbajului. Majoritatea sunt albi; ei vor să termine cu compartimentarea, să iasă din ambiguitatea ce face adesea din jazz-dans o formă minoră și frivolă. Unii, precum Mat Mattox, n-au stat pe gânduri și-au părăsit Statele Unite în acest scop. Așa cum spune Molly Molloy, formată la Pearl Lang și stabilită la Paris, „jazzul e un dans personalizat... ca orice formă de artă, dar acesta este exemplul extrem. Desigur, mai e și tehnica, inventată de Jack Cole și Katherine Dunham. Numai că jazz-dansul e folosit în proporție de 90% ca făcând parte din altceva și doar 10% ca dans pur. Aș vrea să-l pot aduce în starea de dans pur, să particip la acest demers. E, de altfel, visul nostru, al tuturor.”¹¹

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Pour la danse*, iunie 1987.

⁹ Consemnări de Marcelle Michel, *Le Monde*, 12 februarie 1981.



MERCE CUNNINGHAM RĂSTOARNĂ ISTORIA

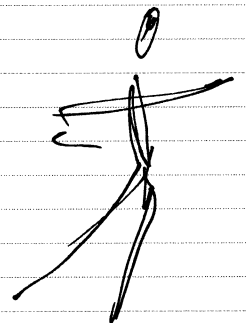
Merce Cunningham* reprezintă un moment esențial în istoria dansului modern, cu o influență directă, dincolo de istoria dansului propriu-zis, asupra istoriei artelor în general. Născut în 1919, el aparține, la fel ca toți coregrafii menționați mai sus, generației care a trăit războiul și care abordează munca de creație fie cu puțin înainte de cel de-al doilea conflict mondial, fie în anii de după, în plină perioadă maccarthystă. Dar între el și Martha Graham, de exemplu, există aceeași distanțare istorică – în plan estetic – ca între Rudolf Laban și Mary Wigman. „Marii înaintași” – Graham, Humphrey, Limón – sunt ocupați să pună bazele unei arte noi: dansul modern. Totul trebuie inventat: limbajul, dar și modernitatea. Pentru Cunningham, nu se mai pune problema aceasta: dansul modern există deja atunci când îl abordează ca student, și, în timp ce maestrul se dedică total noilor lor descoperiri, Cunningham resimte în special nonmodernitatea lor.

„Aspirațiile dansului modern, antiacademic încă de la începuturi, au fost în același timp primitiviste și moderniste. Graviția, disonanța și o puternică orizontalitate erau folosite ca tot atâtea mijloace pentru a descrie stridența vieții moderne, coreografiile păstrând ațintit un ochi către viitor și pe celălalt asupra dansurilor rituale neoccidentale”¹, rezumă Sally Banes, exeget al perioadei postmoderne. De fapt, cel interesat de acest aspect, observă că în anii '50 se menține un decalaj major între practicile de avangardă din pictură, muzică, literatură și cele din dansul „modern”. Preocupat să exploreze corpul ca pe un câmp nou, dansul nu reanalizează cu adevărat practica spectaculară.

Majoritatea lucrărilor „moderne” respectă o regulă narativă sau cel puțin se referă la o tematică; relațiile cu muzica sunt deschise, dar nu suferă o răsturnare radicală. Mai ales că spațiul scenic continuă să respecte legile perspectivei stabilite, odată cu scena italiană, în secolul al XVII-lea. Merce Cunningham constată persistența concepțiilor de odinioară și, încă de la primele sale lucrări, răstoarnă istoria spectacolului din secolul XX.

¹ Sally Banes, *Terpsichore en baskets: post-modern dance*, trad. fr. de Denise Luccioni, CND, Chiron, Paris, 2002.

• www.merce.org



Solist în compania Marthei Graham între 1939 și 1945, se plictisește de climatul de capelă și de ambianța matriarhală ce o înconjoară pe marea preoteasă a dansului modern. Îi place să hoinărească singur prin galeriile de pictură, frecventate de numeroșii artiști europeni pe care războiul i-a obligat să se refugieze, unde prezența curentului suprarealist și a celui dadaist pregătesc sosirea, în 1947, a operei inovatoare a lui Jackson Pollock, identificată rapid ca *dripping* (proiecții aleatorii ale vopselei pe pânză) și ca *action painting* (abordare a picturii în care gestul pictorului primează asupra rezultatului).

Dar întâlnirea cu compozitorul John Cage va fi hotărâtoare pentru înscrierea lui Cunningham pe drumul avangardei. John Cage, elev al lui Schönberg, sugerează că muzica este de fapt zgomot, că tot ceea ce se aude este zgomot, iar el își propune să-l controleze și să-l folosească nu pentru a produce efecte sonore, ci ca materie muzicală. Compune, așadar, un cvartet pentru motor cu explozie, vânt, metronom și alunecări de teren. Problemele de compoziție (ritmul, sunetele, liniștea) sunt rezolvate datorită unor procese aleatorii, în special cu ajutorul manualului chinezesc *I-Ching*, „Cartea transformărilor“, ce repertoriază combinații ale unor diagrame pentru a determina viitorul. Această rigoare absolută, împrumutată din filozofia zen, îl încântă pe Merce Cunningham. Înlocuind cuvântul „sunet“ prin cuvântul „mișcare“, elaborează o gândire complet inovatoare pentru dans, considerat de acum înainte drept mișcare în stare pură. Începe o perioadă de experimentări și de aventuri, în care Cage, mai mare decât el cu șapte ani, conduce jocul, dar în care tânărul coregraf își aduce partea sa de inovație încă de la primele *happening*-uri și improvizații, într-o complicitate artistică ce nu cunoaște nici o întrerupere până la moartea lui Cage, în 1992.

Începând din 1948, câteva invitații la Black Mountain College le vor permite să-și pună în practică ideile. Situat în Carolina de Nord, Black Mountain College era pe-atunci un loc stimulator, unde pictorii, muzicienii, dansatorii, scriitorii, cercetătorii produceau idei, sub impulsul lui Josef Albers. Fost membru al Școlii Bauhaus, alungat de către naziști, acesta continuă în Statele Unite o cercetare interdisciplinară, preocupându-se mai degrabă de proces decât de rezultat.

Black Mountain este un fel de creuzet, unde prevalează dubla regulă a libertății și rigorii și unde Cunningham va întâlni numeroși artiști care vor

deveni atât lideri ai avangardelor, cât și propriii săi tovarăși de drum. Acolo îi cunoaște mai ales pe pictorii Willem și Elaine De Kooning, pe Robert Rauschenberg și pe pianistul și compozitorul David Tudor, care se va alătura mai târziu companiei sale. Cage și Cunningham participă activ la eferescența de la Black Mountain cu mai multe demonstrații, dintre care una, datând din 1952, va marca mișcările artistice din anii '60: o piesă fără titlu, cu o durată de patruzeci și cinci de minute, în care Cunningham dansează, în timp ce Cage ține un curs, David Tudor cântă la pian, Rauschenberg proiectează diapozitive ale tablourilor sale și pune discuri vechi la un fonograf, iar Mary Caroline Richard și Charles Olson își citesc poeziile. Intervalele la care participanții își desfășurau activitatea după bunul plac fuseseră stabilite prin procedee aleatorii. Evenimentul a fost mai apoi considerat prototipul *happening*-ului, formă de intervenție teatrală interdisciplinară, dezvoltată inițial de către artiștii plastici în anii '60 în locuri neconvenționale (de exemplu, în galerii de pictură sau în aer liber), care solicita spectatorii, tinzând să le modifice percepția asupra mediului înconjurător.

BAZELE UNEI NOI GÂNDIRI

Ca urmare a acestei suite de *performances* și de experimentări, Cunningham dezvoltă o gândire complet nouă asupra dansului.

Tratamentul este radical: luând în considerare, una câte una, convențiile ce guvernează spectacolul coregrafic, dintre care unele sunt comune pentru baletele clasice și cele moderne, le repune în discuție, chestionând rațiunea lor de a fi, și le trece prin sita imparabilă a raționamentului obiectiv. Convinși că dansul e alcătuit esențialmente din mișcare, respinge mai întâi convenția conform căreia baletul trebuie să povestească ceva: abandonează intriga, implicațiile psihanalitice sau simbolice, considerate ca fiind superflue, și expune privirii doar mișcarea, obiect al unor infinite experimentări și inovații. „Sunt profund convins că mișcarea este expresivă dincolo de orice intenție“² – susține coregraful.

² Merce Cunningham, *Le Danseur et la danse. Entretiens avec Jacqueline Lesschaeve*, Belfond, Paris, 1980 și 1988.

Tot așa, sub imboldul lui John Cage, Cunningham își pune întrebări asupra relațiilor curente dintre dans și muzică. În timp ce coregrafii clasici și moderni își mărturisesc dependența față de muzică, obligatoriu coerentă în raport cu dansul, impunându-i tempoul, viteza, ba chiar și atmosfera dramatică, Cunningham afirmă că nimic nu leagă un limbaj de celălalt: „Multora le este greu să accepte că dansul nu are nimic în comun cu muzica, în afara tempoului și a diviziunilor sale. Spiritul poate fi surprins, în timp ce muzica se insinuează sau izbucnește în culori.”³

Pe această constatare se bazează decenii de colaborare cu mai mulți muzicieni, în frunte cu Cage, în decursul cărora coregraful și compozitorul își dau întâlnire în ajunul premierei, după ce au convenit pur și simplu asupra duratei piesei pe care o va crea fiecare pe cont propriu. Acest drum paralel, ce lasă fiecăruia o perfectă autonomie de creație, evită din partea coregrafului clișeele emoționale sau expresive, adesea legate de regula adecvării la muzică. Obligând dansatorii să evolueze fără un suport ritmic și temporal exterior, Cunningham le cere să stăpânească tempoul și durata prin simpla percepție interioară; timpii sunt reglați cu cronometrul, iar dansatorii dobândesc capacitatea de a memora viteze și durate.

Frecventarea pictorilor avangardei îl determină pe Merce Cunningham să reconsidere spațiul scenic: deși pictura a depășit de mult legile perspectivei, el observă că spațiul baletului, clasic și modern în egală măsură, respectă în continuare regula perspectivei și a simetriei instaurate de baletul de curte și conferă valori ierarhice diferitelor puncte ale scenei – centrul fiind cel mai important. Conștient de inadecvarea dintre această gândire spațială formalizată de scena *à l'italienne* și epoca noastră – epocă a tehnicii, a vitezei și a cuceririi spațiului –, Cunningham reinterpretează teoria relativității a lui Einstein, conform căreia nu există puncte fixe în spațiu. „Am ales să deschid spațiul, să-l consider egal din toate punctele de vedere, fiecare loc, ocupat sau nu de câte cineva, devenind la fel de important ca oricare altul.” Propune chiar o demonstrație: „Imaginați-vă că într-un grup de opt dansatoare, de exemplu, fiecare se comportă simultan ca solistă. Veți vedea imediat că ați creat o situație complexă. Reluați acum diviziunea corpului de balet clasic: câte opt dansatoare cu mișcări simetrice, de o parte și de alta a scenei, în așa fel încât privirea trece ușor de la una la alta.

³ Ibidem.

Dar faceți următorul lucru, cât se poate de simplu, iar situația va deveni deja ceva mai subtilă: cele două serii de opt dansatoare pot avea de executat mișcări diferite. Nu e foarte complicat, dar e mai neașteptat.” Continuând raționamentul, ajungând să atribuie celor șaisprezece dansatoare fraze total distincte, Cunningham conchide: „Desigur, complexitatea a crescut, dar ați deschis un nou câmp de posibilități care trebuie explorat.”⁴

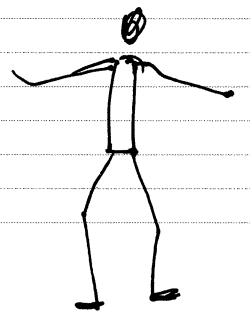
Ne putem imagina amplexarea și complexitatea lucrului, în acest spațiu destabilizat, într-un timp diversificat, fără a se recurge la referința emoțională sau figurativă. Tot atâtea condiții care așteaptă de la spectatori un alt mod de a vedea lucrurile. Aceștia sunt confrunțați cu un dans total nou, nenarativ, fără vreo legătură vizibilă cu muzica; pe scenă le sunt prezentate evenimente multiple, simultane și diferite, fără unitate ritmică sau formală și fără ca ceva anume să indice o ierarhie a lor. Spectatorii vor trebui să învețe să aleagă ceea ce privesc sau să privească mai multe lucruri în același timp, fără să poată identifica de la bun început logica sau coerența, în absența unui fir muzical sau dramatic. „Lumea există în jurul nostru, nu doar în fața noastră. Fiecare dintre noi este un centru, iar asta duce la o situație liberă, în care totul se schimbă în permanență. E ca pe stradă, unde vedem mai multe lucruri deodată și trebuie să ne schimbăm tot timpul direcția privirii”⁵, declară coregraful, care nu se ostenește să recurgă la compromisuri pentru a spori confortul unui public educat în sensul formelor spectaculare negate de propria sa formă de dans.

HAZARDUL SAU DESCĂTUȘAREA GÂNDIRII

Aceste principii în aparență simple au ceva din oul lui Columb: era de ajuns să-ți fi venit ideea. Cunningham lucrează încă din primii ani la procesul de deblocare a spiritului și a gândirii, de dezalienare a mentalului închisat în deprinderi de gândire și de reprezentare. Face apel mai întâi la jocurile hazardului pentru a-și lărgi propriile posibilități ca dansator; apoi le aplică la toate nivelurile de elaborare a spectacolului coregrafic: compoziția mișcării, spațiul și durata. Folosirea procedeeleor aleatorii constituie altceva

⁴ Ibidem.

⁵ Consemnări de Marcelle Michel, *Le Monde*, 12 august 1976.



decât o simplă tehnică. Din punct de vedere filozofic, ea distruge poziția artistului inspirat, postulatul potrivit căruia opera de artă este expresia individului, precum și criteriile de evaluare bazate pe frumusețe sau pe calitățile expresive. „Nu exprimarea propriului eu, ci transformarea propriului eu”⁶, conchide Cage, principalul promotor al folosirii aleatorului în artă.

Locul privilegiat al cărții *I-Ching* printre instrumentele jocurilor aleatorii, precum și referințele la gândirea zen, constante și foarte explicite la Cage, permit o mai bună înțelegere a acestor postulate: în studiul combinațiilor posibile pornind de la diagramele fundamentale, *I-Ching* transpune expresia stării de perpetuă devenire a lucrurilor din univers; gândirea zen insistă asupra calității „nonobstructive”, de neinterferență reciprocă a lucrurilor care coexistă în natură: două obiecte pot coabita, în același timp și spațiu, fără ca existențele lor să se încrucișeze. În esență, e vorba despre „a imita procesele folosite de natura însăși”, după spusele lui Cage sau, după Cunningham, de „a imita modul în care natura creează un spațiu unde pune o grămadă de lucruri, mai grele și mai ușoare, fără legătură între ele, fiecare având însă o influență asupra celorlalte”⁷.

Este vorba despre un fel de abandonare a prerogativelor creatorului, mai ambiguă în cazul coreografului decât în cazul compozitorului, căci primul depinde, mai mult decât cel de-al doilea, de constrângerile gestionării și conducerii trupei de dansatori. El revendică totuși acel *laissez-faire*, concept fundamental al filozofiei zen, în ceea ce privește procesele de creație și alegerile coregrafice: „Când țin un atelier, elevii mă întreabă mereu: «Și dacă dați cu zarul și iese ceva ce nu vă place, ce faceți?»» Le răspund că acum câțiva ani am hotărât să nu resping nimic, ci să accept orice ar apărea.”⁸

În afara acestor postulate filozofice, procedeele aleatorii deschid considerabil câmpul de posibilități. De fapt, odată abandonate sistemele de valori tradiționale, mai trebuie și să recunoaștem condiționarea propriului nostru spirit. „Într-un fel sau altul, ceea ce credeam că era imposibil era cât se poate de fezabil, dacă mentalul nu s-ar fi interpus.”⁹

⁶ Citat de Richard Francis, în „If Art is not Art, then what is it?”, *Dancers on a plane – Cage. Cunningham. Johns*, Anthony d’Offay Gallery, Londra, 1989.

⁷ Citat de David Vaughan, în „Merce Cunningham”, *Dancers on a Plane*.

⁸ *Le Danseur et la danse*, ed. cit.

⁹ *Ibidem*.

Aplicând aceste principii aleatorii mai întâi propriului său corp de dansator, Cunningham găsește calea pentru a depăși obiceiurile gestuale însușite în lungile ore de antrenament de la Graham și în studiile de dans clasic. „Îmi aduc aminte că, odată, mi-au ieșit împreună cinci mișcări distincte, și am petrecut zile-n șir, fără muzică, încercând să le pun laolaltă, să-mi amintesc continuitatea lor, într-atât erau de complexe. Sistemul meu de coordonare a fost complet remaniat. [...] Reacția instinctivă este «O, nu, e imposibil», dar, dacă încercați, de cele mai multe ori se dovedește fezabil. Și, chiar dacă nu este, ați învățat ceva ce nu știți mai înainte.”¹⁰

EVENTS

Spațiul cunninghamian este în esență unul urban; ceva din traseul coregrafulor sale amintește de oraș, de împărțirea lui pe orizontală, de liniile verticale multiplicare la infinit, de curgerea neîntreruptă a mașinilor, de traversările pietonilor, totul alcătuind un fel de țesut molecular ciudat, ca o pânză de Pollock. Viteza, schimbările imprevizibile de ritm și de direcție, obținute adesea prin determinare aleatorie, le cer dansatorilor o stare de spirit înrudită cu vigilența impusă de New York locuitorilor săi.

Coregraful merge și mai departe în această imprevizibilitate cu seria *Events*, concepute pentru a se adapta celor mai neobișnuite locuri: în 1964, invitat să susțină o reprezentație la Muzeul [secolului XX] din Viena, constată că dispunerea locului nu permite recrearea condițiilor necesare unei reprezentații tradiționale. Refuzând propunerea organizatorilor de a monta o estradă provizorie, preferă să compună un spectacol pornind de la extrase din diferite lucrări, în funcție de posibilitățile oferite de locul respectiv: este primul *Event*, botezat *Museum Event*. Principiul, reluat în decursul aceluiași turneu la Stockholm, este apoi adoptat ca mijloc de asumare a unor locuri neconvenționale.

„Compun un *Event* pornind de la fragmente din opere diverse, cam așa cum se trece de la un canal de televiziune la altul. Încredințez muzica unor instrumentiști, care produc, fiecare, alt sunet. Acestea sunt uneori separate,

¹⁰ *Ibidem*.

alteori nu. De asemenea, aștept să cunosc spațiul scenic ca să compun structura serii, în așa fel încât să nu fie niciodată două *Events* la fel.¹¹

Alegerea fragmentelor, ordinea apariției, organizarea în spațiu, stabilite în funcție de loc, dar și după reguli aleatorii, sunt determinate în ajunul sau în chiar ziua reprezentației.

Dansatorii trebuie să fie destul de deschiși și de rapizi ca să se adapteze la condițiile locului și să memoreze secvențele. Lucrări unice, aceste *Events* s-au diferențiat la început doar prin numere de la 1 la 200, apoi prin titluri, de cele mai multe ori legate de locul în care erau create.

TEHNICA CUNNINGHAM

Necesitatea de a pregăti dansatorul în cel mai eficient mod cu putință pentru acest demers cu totul nou, atât în plan fizic, cât și mental, îl face pe Cunningham să elaboreze o tehnică de antrenament nouă, mai întâi pentru el însuși, apoi pentru dansatorii care i se alătură. Cu aceeași curiozitate și același simț al rigorii, îmbinate cu pragmatismul și siguranța ce îl caracterizează, observă tehnicile existente și constată: „Am încercat să aflu cum să fac ca spatele și picioarele, torsul și picioarele să lucreze împreună. În dansul modern, credeam că interpreții se folosesc destul de bine de corp, dar prea puțin de picioare. În dansul clasic, jocul picioarelor era foarte dezvoltat, la fel ca brațele în marea școală rusă; dar spatele, sprijinul esențial pe care se articulează și se susțin brațele și picioarele, este destul de puțin folosit, până la urmă.”¹²

Analizând strict obiectiv posibilitățile de mișcare ale diferitelor părți ale corpului, mai ales în ceea ce privește spațiul și direcțiile, Cunningham elaborează o „tehnică” (deși respinge acest termen) ce variază în funcție de creație și care va evolua, de-a lungul anilor, către o adevărată virtuozitate. La Cunningham, prima caracteristică a mișcării este totuși diversitatea ritmică fără egal, un soi de muzicalitate interioară, născută în mod evident din separația dintre dans și muzică.

¹¹ *Avant-scène Ballet Dance*, nr. 10.

¹² *Le Danseur et la danse*, ed. cit.

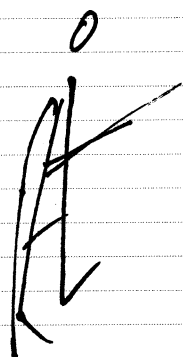
Detractorii dansului modern, în general convingși că interpreții nu posedă nici o competență tehnică, au considerat mai întâi că tot ceea ce face Cunningham nu e dans; prin urmare, ei subliniază – iar succesul lor o confirmă – că folosește pași academici și că practică orientarea *en dehors*, aparent respingând orice originalitate acestei opere deranjante. Coregraful se amuză: „Mi se spune că picioarele sunt [deschise] în linie dreaptă; eu răspund că asta nu e dans clasic, ci un cadou; iar dacă vrem să ne învârtim, am face bine să orientăm picioarele în direcția dorită.”¹³

Cu timpul, ajunge să conceapă un corp capabil să răspundă tuturor proiecțiilor mișcării în spațiu prin combinații aleatorii, făcând astfel din virtuozitate un instrument al experienței, spre deosebire de ceea ce caracterizează baletul clasic, unde este cultivată virtuozitatea în sine. Astfel, atunci când compune *Pictures* (1984), baletomanii subliniază că, dacă n-ar exista incongruențele muzicii, l-ar egala pe Balanchine în privința frumuseții dansului.

PLANETA CUNNINGHAM

După cum am văzut, formidabila răsturnare produsă de gândirea cuninghamiană în istoria dansului este departe de a se desfășura separat de celelalte forme artistice. Într-adevăr, Cunningham face ca, în câțiva ani, dansul să ajungă din urmă stadiul de modernitate atins de celelalte arte: pictura, sculptura, dar mai ales muzica. Încă de la început, se inspiră din concepțiile muzicale și picturale cele mai avansate pentru a-și formula propria concepție. Dar pentru coregraf această circulație interdisciplinară nu e un simplu catalizator. Ea devine – și rămâne până astăzi – o formă de gândire și de lucru caracteristică companiei sale, unde se adună unii dintre cei mai reprezentativi creatori din avangarda artistică, de o productivitate și o longevitate excepționale în istoria artei. Cei mai mari pictori americani contemporani au colaborat cu compania lui Cunningham, iar unii au fost chiar membri permanenți (de exemplu, Robert Rauschenberg, ca artist rezident, și Jasper Johns, în calitate de consilier artistic). Aceștia au fost totodată,

¹³ Consemnări de Marcelle Michel, *Le Monde*, 12 august 1976.



încă din primii ani, principalii săi sponsori; vânzările lucrărilor în beneficiul companiei au contribuit substanțial la finanțarea turneelor.

Astfel, Robert Rauschenberg, întâlnit la Black Mountain și devenit mai apoi complice și mecena, a fost colaboratorul, scenograful, costumierul și luministul companiei pentru majoritatea pieselor create între 1954 și 1964. Primul din seria de consilieri artistici ai companiei, Rauschenberg îl introduce ca asistent pe Jasper Johns, care îi va urma în 1967. În căutarea realității și refuzând spațiul euclidian, pe care îl consideră depășit de realitatea istorică și socială, Rauschenberg e interesat de introducerea materialelor recuperate în lucrările sale, iar „obiectele găsite”, adunate și colecționate, îngreunează considerabil bagajele din primele turnee ale companiei. Scenografia și costumele poantiliste din *Summerspace* (1958), concepute, ca și eclerajul, pornind de la o indicație a lui Cunningham („Putem spune că acest dans nu are centru”¹⁴), reiau o paletă de nuanțe de roșu deja folosită într-unul dintre tablourile sale, *Red Paintings*. Pentru *Story* (1963), Rauschenberg concepe o scenografie aleatorie: pentru *Winterbranch* (1964), niște agresiuni luminoase, coregraful cerându-i să „facă întuneric” – exprimându-și, de fapt, dorința de a avea o lumină nocturnă, mai degrabă electrică decât lunară. De altfel, răspunde unui alt consemn al creatorului piesei: acela de a proteja dansatorii de numeroasele șocuri și căzături la care îi expune coregrafia.

Dacă Rauschenberg își descoperă pasiunea pentru constrângerile lucrului în teatru, Jasper Johns, succesorul său, se teme de ele: „Nu-mi plac termenele, montările și demontările, schimbările permanente de loc, lucrurile folosite și rupte care trebuie reparate, comunitatea personalităților cu problemele, durerile, religiile, regimurile lor etc.”¹⁵ După angajarea sa în calitate de consilier artistic în 1967, preferă să invite artiști din afară: colaborând la piesa *Scramble* (1967), Frank Stella creează niște elemente montate pe roți care modifică spațiul; dansatorii își pot alege singuri ordinea secvențelor. În 1968, vizitând o expoziție a lui Andy Warhol, Cunningham îi cere pictorului să folosească un fel de pernuțe argintii, umflate cu heliu, care vor masca prin mișcările lor imprevizibile continuitatea coregrafică din *Rainforest*. Robert Morris deplasează o bandă luminoasă

¹⁴ *Le Danseur et la danse*, ed. cit.

¹⁵ *Merce Cunningham*, de James Klosty, Limelight Editions, New York, 1986.

verticală de-a lungul avanscenei în timpul reprezentației cu *Caulfield* (1969), iar în *Inlets* (1977) Morris Graves desfășoară un disc mare argintiu de la un capăt la altul al scenei, în timp ce o draperie de tul maschează din când în când dansatorii.

În 1968, la inițiativa lui Jasper Johns, apelează și la Marcel Duchamp, cu doar câteva luni înainte de moartea acestuia. Acest pictor francez foarte admirat de către André Breton, aflat în marginea sau la baza mișcării *dada* și promotor al curentului *ready-made*, rămăsese la New York după războiul din 1940. Lucrarea sa *Nud coborând scara* (1912), în care descompune mișcarea precum cronogramele lui Étienne Marey, lăsase o impresie puternică în cercurile avangardiste. Duchamp acceptă să-i încredințeze lui Jasper Johns adaptarea operei sale majore, *La mariée mise à nu par ses célibataires*, pentru o creație a lui Cunningham, numită și *Pocalul*, rod a zece ani de reflecție. Este vorba despre un tablou animat, ale cărui diferite elemente sunt răspândite și recompuse într-un spațiu descentrat. Jasper Johns realizează pentru Cunningham scenografia la *Walkaround Time*, spectacol în care elementele tabloului sunt pictate pe diferite cuburi mobile din plastic transparent, printre care evoluează dansatorii și care, la cererea lui Duchamp, sunt strânse la sfârșitul piesei în așa fel încât să reconstituie tabloul. La mijlocul reprezentației, e prevăzută o pauză de șapte minute – în timpul căreia artiștii eliberează scena –, aluzie subtilă la filmul *Entr'acte*, strecurată de René Clair în baletul *Relâche* (1924, muzica Satie, decorurile Picabia, susținut de Baletul Suedez). Atât muzica lui David Behrman, cât și mișcările dansatorilor printre elemente amintesc de caracterul mecanic al tabloului lui Duchamp, o mașină care, așa cum îi plăcea pictorului să sublinieze, nu servește la nimic. Cât despre evocarea striptease-ului miresei, acesta este realizat de către Cunningham însuși, alergând pe loc în timp ce își schimbă hainele.

Colaborator încă din 1975, Mark Lancaster preia funcția de consilier artistic în 1980, înlocuindu-l pe Jasper Johns; în 1984, e urmat de către William Anastasi, adept al abstracției conceptuale, împreună cu soția sa, Dove Bradshaw, care, în *Fabrications* (1987), îmbracă pentru prima dată dansatoarele în fuste vapoase retro, aproape romantice.

Și cum să nu evocăm la final *Enter*, creat la Opera din Paris în noiembrie 1992, la trei luni după moartea lui Cage, capodoperă elaborată pe

calculator?! *Enter* este o călătorie de șaizeci de minute în inima iluziei teatrale, într-o lumină de auroră boreală creată de Marsha Skinner, ce amintește de rachetele lansate de pe minarete – evocare neașteptată a războiului din Golf –, în special prin umbra fină, malițioasă, a lui John Cage, prezent prin cortina oferită de acesta lui Cunningham cu ocazia premierei: o schiță un pic tremurată a pietrelor din grădina Ryoanji din Kyoto.

Din păcate, turneele internaționale din ce în ce mai numeroase constrâng compania să reducă folosirea scenografiilor greoaie. Coregraful remarcă filozofic: „E ca un peisaj pe care îl privești și unde nu mai există copaci. Asta schimbă peisajul, dar puteți continua să vi-i închipuiți acolo. Dacă ar apărea vreo ocazie să lucrez din nou cu artiștii vizuali, într-un mod mai global, aș face-o.”¹⁶

Deschis colaborărilor, coregraful va strânge în jurul lui o întreagă echipă de compozitori. Compania lui Cunningham este singura din lume care include în permanentă mai mulți instrumentiști și care susține toate reprezentările, fără excepție, cu muzică electroacustică, interpretată live de trei muzicieni aflați la butoanele unui ansamblu impresionant de mese de mixaj, magnetofone și alte instalații complexe. Toți sunt în același timp compozitori și interpreți: interpretează propriile lor lucrări sau pe cele ale confrăților lor, prelucrate pe loc, fără a ține cont de acțiunea dansatorilor și adesea după niște „grafice” care permit manipularea unor elemente aleatorii. Cage, care n-a mai putut participa la turneele epuizante cu câțiva ani înainte să moară, David Tudor, Gordon Mumma, Takehisa Kosugi au fost sau sunt încă tovarăși fideli ai coregrafului, lideri recunoscuți în mediul restrâns al muzicii contemporane, dar și ținte benevole ale furiei constante, deși mult atenuate azi, a publicului față de Cunningham. Dintre toate revoluțiile realizate de coregraf, se pare că detașarea dansului de muzică a fost cel mai greu de acceptat, dacă nu cumva publicul nu e pur și simplu refractar față de muzica folosită. De pildă, la premiera lucrării *Un jour ou deux* (1973) la Opera din Paris, în timp ce Cunningham încerca să-i facă pe dansatori să treacă prin niște experiențe complet străine pentru ei, orchestra s-a enervat, fiindcă trebuia să manevreze niște cutii de carton și fiindcă era pusă să circule între trei grupuri de executanți, și a amenințat că refuză să interpreteze partitura lui Cage.

¹⁶ *Ibidem*.

Arta nepermanentă

Merce Cunningham

Centrul de interes în practica picturii, a muzicii și a dansului s-a modificat în ultimii ani. Încă nu s-au pus etichete, dar ideile există. Este vorba înainte de toate de a considera fiecare lucru ca fiind ceea ce este în timpul și spațiul său, și nu în relațiile sale, reale sau simbolice, cu alte lucruri. Un lucru este pur și simplu acel lucru. Se cuvine să acordăm fiecăruia această recunoaștere și această afecțiune. Desigur, lumea fiind ceea ce este – sau ceea ce începem să înțelegem că este acum –, știm că fiecare lucru le conține pe toate, fie în mod real, fie potențial. Prin urmare, cred că este inutil să ne străduim să stabilim relații, continuități, rețete și structuri – suntem deja toate acestea noi înșine, materialele noastre și mediul nostru înconjurător. Atunci când dansatorul *dansează* – iar asta nu echivalează cu a avea teorii despre dans, a dori să danseze, a încerca să danseze sau a avea în propriul său corp amintirea dansului altcuiva –, dansul său conține totul. Aici se află sensul, dacă asta căutați. E ca apartamentul în care stau: mă uit în jur dimineața și mă întreb: „Ce înseamnă toate astea?” Înseamnă: aici locuiesc eu. Când dansez înseamnă: asta fac eu. Un lucru este pur și simplu acel lucru. În pictură, abia acum începem să vedem tabloul, și nu pictorul sau ceea ce este pictat. Începem să vedem cum arată un spațiu pictat. În muzică, începem să auzim cu urechile libere și cu o dispoziție echilibrată.

În dans, o săritură este pur și simplu o săritură, plus forma pe care o ia acea săritură. Atenția acordată săriturii elimină necesitatea de a simți că sensul dansului constă în tot ceea ce nu este dans. În plus, aceasta elimină grija cauzalității, și anume căruia moment trebuie să-i urmeze un altul, ne eliberează de nevoia de continuitate, stabilind clar că fiecare fapt de viață poate fi propria sa istorie trecută, prezentă și viitoare și poate fi observat ca atare, ceea ce contribuie la ruperea lanțurilor ce împiedică adesea picioarele dansatorilor.

Nu mi se pare necesar să dezvolt ideea că dansul face parte din viață, la fel ca orice altceva. Sub o formă sau alta, dansul are loc într-un mod suficient de constant pentru ca aceasta să fie o evidență. Un joc al corpurilor în timp și spațiu. Când lucrez la o piesă la noroc, adică lăsându-mă în voia hazardului, îmi găsesc resursele în acest joc, care nu este produsul voinței mele, ci al unor energii și legi cărora și eu mă supun. Unii cred că e mai inuman și mai mecanic să creezi un dans „cap sau pajură” decât să cauți idei rozându-ți unghiile, dându-te cu capul de pereți sau frunzărind notițe vechi. Când compun în felul acesta, am sentimentul că mă aflu în contact cu resurse naturale mai vaste decât ar putea fi vreodată propria mea inventivitate, mult mai universal umane decât obiceiurile proprii mele practici, care se ridică în mod firesc mai presus de schemele comune.

Articol din revista *7 Arts*,
1955.



Deși pare destul de evident faptul că dansul face parte din viață, nu-i deloc ușor să spui câteva cuvinte despre ce este dansul. „Nu e asta sau cealaltă.” Dansul nu e făcut din relații sociale, deși poate să le influențeze; nu este emoția, pasiunea pentru cutare, furia împotriva lui cutare. În esență, în goliciunea energiei sale, e o sursă a cărei pasiune sau furie pot țâșni într-o formă specifică, de unde poate proveni energia exprimată prin diferitele comportamente emoționale. Marea beție e produsă de expunerea acestei energii acumulate, pe care unii dansatori o duc la un grad îndeajuns de ridicat ca să topească oțelul. Nu e un sentiment legat de ceva, ci o biciuire a spiritului și a corpului într-o acțiune atât de intensă încât, pentru o clipă, spiritul și corpul formează un tot. Dansatorul știe în ce măsură trebuie să fie conștient de această contopire atunci când dansează. Această fuziune, această căldură împinsă la incandescență nu dau impresia de obiectivitate și de seninătate decât în cazul unui dansator foarte bun.

În dans, extazul nostru provine din darul libertății posibile, acel moment îmbătător ce ne e oferit prin expunerea energiei pure. Nu este vorba despre permisivitate, ci despre libertate, adică despre conștiința totală a lumii și, totodată, despre starea de detașare față de lume.

Cât despre dansul contemporan – mă refer la dansul de spectacol –, cred că relația cu caracterul imediat al acțiunii, cu unicitatea momentului e cea care dă sentimentul de libertate umană. Un corp lansat în spațiu nu este o idee a libertății omului: este un corp lansat în spațiu. Iar această acțiune conține toate acțiunile, este libertatea și totodată nonlibertatea omului. Vedeți cât e de ușor să fii profund când vorbești despre dans! Dansul pare a fi dublura naturală a paradoxului metafizic.

Cât despre ideea curentă potrivit căreia dansul trebuie să exprime ceva legat de imaginile profunde ale conștientului și inconștientului nostru, am impresia că este inutil să le provocăm. Dacă aceste imagini primordiale, păgâne sau în vreun fel arhetipale, sunt înscrise adânc în noi, vor apărea de îndată ce calea va fi deschisă, fără să le pese de gusturile sau dezgusturile noastre. Trebuie pur și simplu să lăsăm lucrurile să se întâmple. Putem concepe astfel disciplina dansatorului, ritualul său cotidian: a întreține posibilitatea ca spiritul să-i circule prin membre, iar manifestările sale să se extindă în spațiu, cu toată libertatea și necesitatea lor. [...]

O LECȚIE ISTORICĂ: DOBÂNDIREA LIBERTĂȚII

*Octogenar*¹⁷ liniștit, acceptat, în sfârșit, de publicul larg, solicitat să întreprindă turnee în lumea întreagă, Cunningham nu încetează să se reinventeze. Și nici să danseze – un bătrânel șchiopătând printre tinerii săi parteneri, de o virtuozitate uluitoare. *Pictures*, unde apare susținând o tânără dansatoare într-un *contre-jour* romantic, ar putea trece drept testamentul său; dar el deja pornește către alte aventuri ale mișcării... Fără mari discursuri filozofice, nefăcând decât să inventeze, iar și iar, noi moduri de a dansa.

Nu e nici o scamatorie, „trebuie doar să dansezi”. Singur în studioul său, în timp ce dansatorii sunt în vacanță, încearcă diverse combinații, își pune întrebări. O școală Cunningham? Respinge ideea: „Exercițiile nu sunt fixe; se schimbă în funcție de nevoile coregrafiei în pregătire.” Stilul? Răspunde ironic: „Avem cu toții două picioare și un spate.”¹⁷ Discipoli, posteritate? Se eschivează. Și totuși, majoritatea dansatorilor care participă la mișcarea contestatară din anii '60, întorcându-se la punctul zero al dansului și lansând de-aici postmodernismul, vin din compania lui – nici nu puteau să vină din altă parte!

Istoria dansului modern este literalmente împărțită în două de această operă totodată revoluționară și fondatoare: există epoca pre- și cea post-Cunningham. Deși parcursul său în ansamblu pare să se rezume la câteva principii simple, marea lecție a lui Cunningham este cea a libertății, dobândită prin explorarea constantă a unui domeniu artistic aflat într-o perpetuă înnoire. În urma lui, unii coregrafi au vrut să facă din principiile acestuia propria lor lege. Ar fi însemnat să răstălmăcească gândirea unui artist care nu enunța precepte, preferând aventura creației în locul rigidității grilelor teoretice, fiind preocupat mai ales să se întoarcă la originile actului de creație, în ideea de a-l elibera de constrângerile moștenite de la vechile tradiții.

Pentru coregrafii de după el, opera lui Cunningham deschide câmpul tuturor posibilităților, legitimându-i să întreprindă orice experiență, în timp ce pe spectatori îi învață să observe; ca mijloc de înțelegere a lumii, dansul său rămâne de o actualitate neștirbită.

¹⁷ Consemnări de Marcelle Michel, *Le Monde*, 12 august 1976.

• În aprilie 2009, cu câteva luni înainte de dispariția sa, Merce Cunningham și-a sărbătorit împlinirea a novăzeci de ani prezentând premiera ultimei sale creații, „*Nearly Ninety*”, pe scena Brooklyn Academy of Music din New York (n.tr.).

INCURSIUNE ÎN LUMEA IMAGINII

Acest tur de orizont în opera lui Cunningham n-ar fi complet fără o privire asupra incursiunilor sale în lumea video. Instrument din ce în ce mai răspândit în rândul dansatorilor pentru a păstra memoria dansurilor, înregistrarea video este și mijlocul, folosit prea rar și încă insuficient stăpânit, de a ajunge la marele public al televiziunii. Cunningham se interesează de lumea video în anii '70, cu ajutorul lui Charles Atlas, și o supune gândirii sale pragmatice și total inovatoare. În loc să încerce să „capteze” și să retransmită fidel dansul, așa cum poate fi văzut într-un teatru – misiune în cadrul căreia înregistrarea video dezvăluie mai ales punctele slabe, din cauza mărimii ecranului, a pierderii contactului direct dintre spectatori și dansatori și a dimensiunii frontale și plate a viziunii oferite –, Cunningham reflectează asupra efectelor diferite și inedite pe care acest instrument nou le produce în raport cu spectacolul.

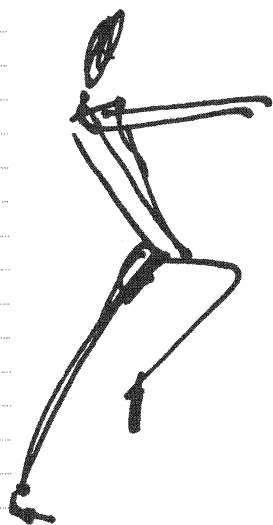
Dotat cu o cameră video mică, își reia întrebările legate anterior de spațiul scenic, ținând cont, de data aceasta, de realitatea ecranului și mai ales de faptul că ochiul selectiv al camerei se substituie privirii globale a spectatorului. După ce destructurase spațiul baletului tradițional, se trezește astfel confruntat cu un spațiu plat și cu o viziune bidimensională. Pe de altă parte, observă că folosirea mai multor camere video permite multiplicarea punctelor de vedere, lucru complet imposibil pentru spectatorul instalat în fotoliu. Tot așa, orizontalitatea nu mai e obligatorie, iar susul și josul pot fi deplasate după bunul plac. Cunningham își dă seama de câmpul de explorare oferit de aceste noi posibilități, care se adaugă tuturor tehnicilor proprii ale înregistrării video – inserturi, *fondus enchainés** etc. „Faptul că se filmează cu trei camere nu e de-ajuns pentru a schimba spațiul. E mai bine dacă și unii, și ceilalți – dansatorii și camerele – își schimbă poziția în același timp. Cu trei camere, se multiplică unghiurile de vedere; cu patru, mai avem unele. Se obține astfel un câmp coregrafic în care acțiunile pot fi distribuite într-un spațiu în continuă schimbare. Pentru dansator, este dificil: trebuie să rămână mereu între camere, să danseze cu ele. Aceasta presupune un simț al secvențialității, o percepție vizuală foarte dezvoltată. [...] Înregistrarea video este mai mult decât un mijloc practic de difuzare, e un extraordinar instrument de creație. Ea face ca tehnica dansului să evolueze,

• Efecte de imagine, obținute din montaj prin procedeele *fade* (creșterea sau scăderea treptată a clarității sau amplitudinii semnalului vizual sau sonor) și *dissolve* (estomparea unei imagini prin suprapunerea alteia) (n. tr.).

plasând coregraful într-o situație periculoasă. De pildă, intrările, ieșirile laterale nu mai merg, tempoul e mai rapid. Se observă o pierdere de energie ce trebuie compensată. Mă interesează să explorez posibilitățile acestei tehnici. Dar coregraful, și nu cameramanul, e cel care conduce. Trebuie să creăm pentru camera video.”¹⁸

În colaborare cu Charles Atlas, produce lucrări special pentru televiziune, precum *Blue Studio* (1975), o adevărată sărbătoare de îmbinări și explorări, *Locale* (1979), a cărei coregrafie, creată pentru camera video, a fost imediat „adaptată” pentru scenă, *Coast Zone* (1984)... În *Channels/Inserts* (1981), versiunea filmată urmărește două grupuri de dansatori după tehnica *fondus enchainés*, obiectivul fiind acela de a crea iluzia că sunt proiectate în același timp două filme și că trebuie să alegi în fiecare moment pe care să-l arăți.

¹⁸ Consemnări de Marcelle Michel, *Le Monde*, 9 octombrie 1979.



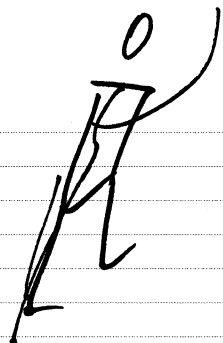
RUPTURA „POSTMODERNĂ”

Merce Cunningham este ultimul dintre „monștrii sacri” ai dansului modern, atât în Statele Unite, cât și în Europa. Generațiile ce urmează intră într-o altă dimensiune temporală a istoriei: dansul modern există, are repere, referințe și un început de trecut. După Cunningham, asistăm la o proliferare de coregrafi noi care, fără excepție, nu se vor a fi nici inventatori de tehnici, nici maestri, nici profesori. Prima generație, calificată curând drept „post-modernă”, este alcătuită din personalități diverse: e momentul crucial al criticării trecutului, chiar și cel mai apropiat, când dansatorii devin conștienți de apartenența lor la o istorie. Vor lua naștere apoi mișcări atât de critică a istoriei, cât și de integrare – sau de recuperare – a moștenirilor și achizițiilor.

În timp ce Merce Cunningham se refugiază în înțelepciunea zen, cu capul în norii studioului său din Wesbeth, în anii '60 se dezlanțuie mișcările contestatare. Dansatorii se alătură artiștilor de toate felurile, reacționând atât împotriva societății de consum și a războaielor ce zguduie Statele Unite, cât și a pieței de artă și a elitismului locațiilor convenționale... Pictorii ies din muzee și galerii, actorii ies din teatre. Este epoca *happening*-urilor, a acelor *events* al căror mare inițiator a fost Cage, când discursul artei se deplasează dinspre produs – și, în cazul pictorilor mai ales, dinspre obiect – către acțiune. Este și epoca ștergerii granițelor dintre diferitele genuri: pictori, actori, dansatori, muzicieni se trezesc toți cu un statut egal ca *performers*, altfel spus „cei care realizează acțiunea”.

Dar sunt și vremuri de profundă reconsiderare pentru o parte a poporului american, în special pentru acei intelectuali care, după anii negri ai vânătorii de vrăjitoare maccarthyste, iau cunoștință de violența extremă a societății: mișcarea *hippie* strânge mii de tineri în demersul de a refuza căile trasate pentru ei de societate, sperând că pot schimba ceva. În această țară, unde nici un partid politic cu adevărat de stânga nu a reușit să-și croiască drum, rasișmul și puritanismul pun la index categorii sociale din ce în ce mai diverse.

Astfel, mișcările antirasiste, pacifiste, feministe sau *gay* joacă un rol esențial în luptele ideologice din anii '60. Toți sunt angajați împotriva puritanismului, care justifică o parte importantă a violențelor sociale din țară.



Fiește că, din acel moment, practicile artistice care pun corpul în centrul preocupărilor lor sunt strâns legate între ele.

Ruptura operată de noii dansatori, cei din generația de după Cunningham, se înscrie în ansamblul mișcărilor de avangardă din această perioadă și este totodată diferită: apropiindu-se de aceste mișcări, dansatorii post-moderni îndeplinesc un act complex față de propria lor istorie.

MIZELE POSTMODERNITĂȚII

Termenul de „postmodern” este folosit în diferite domenii artistice în decursul anilor '60 și '70, mai ales în arhitectură și în artele plastice, deși nu acoperă concepte comune. În dans, el apare la începutul anilor '60 în cadrul unui grup de dansatori care, așa cum se va vedea, vor juca un rol istoric capital. La început, termenul îi ajută pur și simplu să se diferențieze de „modernii” generației anterioare: conceptul de *postmodernitate* indică în dans mai întâi o simplă schimbare de epocă. De fapt, generația care îl introduce se situează în mod deliberat, conștient și violent în opoziție față de două istorii artistice: cea a baletului clasic, ceea ce pare de la sine înțeles, dar și cea a dansului modern, care „nu și-a respectat promisiunile în ce privește folosirea corpului și funcția socială și artistică a dansului. În loc să elibereze corpul și să facă dansul accesibil chiar și pentru copii, în loc să ducă la schimbări atât sociale, cât și spirituale, *modern dance*-ul s-a instituționalizat, evoluând înspre o formă de artă ezoterică, rezervată elitei intelectuale, și mai ruptă de marele public decât baletul.”¹

Relațiile dintre postmoderniști și Cunningham sunt mai complexe: toți au trecut prin studioul lui, primele lor încercări au pornit din atelierul condus acolo de Robert Dunn în jurul diagramelor aleatorii dezvoltate de Cage. Libertatea redată dansului de către Merce Cunningham le este de mare preț; cu toate acestea, îi reproșează elitismul, virtuozitatea tehnică ce-l îndepărtează de mișcarea și de corpurile nedansatorilor, iar în final integrarea în tradiția recuperată a tehnicii clasice. Prin urmare, postmoderniștii vor stopa accesul la modernitate, prelucrând cuceririle lui Cunningham, în

¹ Sally Banes, *Terpsichore en baskets: post-modern dance*, ed. cit.

special în domeniul procesului de creație, dar respingând ceea ce îl leagă încă de „instituția dansului modern”. Sally Banes expune clar ruptura făcută de aceștia și complexitatea istorică a poziției lor: „[...] din punct de vedere istoric, *modern dance*-ul n-a fost niciodată cu adevărat *modernist*. Adesea, problemele ridicate de modernism în celelalte arte apar chiar în arena *post-modern dance*-ului: inventarul calităților acestui mediu, expunerea calităților esențiale ale dansului ca artă, disocierea elementelor formale, eliminarea oricărui conținut exterior dansului. Așa se face că, în multe privințe, abia *postmodern dance*-ul are un demers *modernist*.”²

DIN CALIFORNIA LA JUDSON CHURCH

Totul începe în California, unde acești tineri furioși ai dansului se adună în jurul Annei Halprin, care în anii '50 are o metodă de predare cu totul originală, bazată numai pe improvizație și pe dezvoltarea capacităților de mișcare, prin conștientizarea corpului și asocierea liberă. În preajma ei se află câțiva dansatori – Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown... – și actori (John Graham), muzicieni (La Monte Young, Terry Riley), artiști plastici (Robert Morris). Majoritatea se adună la New York, în atelierul condus de Robert Dunn la Cunningham. În afara folosirii aleatorului, acest fost student al lui Cage încurajează procedeul repetitivității ca instrument de compoziție; în principal, el înlocuiește judecățile de valoare cu observația și analiza, noțiunile de „bun” și de „rău” fiind alungate din atelierul său: aici se pun bazele generației postmoderne, care în acest moment e încă departe de a-și fi găsit numele. Între 1960 și 1962, se adună în acest atelier Simone Forti, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Judith Dunn, apoi Trisha Brown, David Gordon, Deborah și Alex Hay, Elaine Summers. Au loc ateliere, experimente, și astfel ia naștere un grup informal, fiecare participând la experiențele celorlalți. Acest grup susține primul „recital” pe 6 iulie 1962, într-o biserică: Judson Church.

Trei ore de *performance* – termen de-acum preferat în locul celui de spectacol, desemnând actul, mai degrabă faptul de a acționa decât noțiunea de

² *Ibidem*.

• www.annahalprin.org

• www.trishabrowncompany.org

• Sally Banes, „Democracy's Body. Judson Church Theater 1962-1964”, Duke University Press, Durham and London, 1993

reprezentatie și de spectacular; se va vorbi și despre *performers* pentru a desemna interpretii unui *performance*, evitându-se termenii specializați de dansator, actor, muzician etc., care nu se mai justifică –, într-o atmosferă încinsă, marcând astfel începutul unei noi ere pentru dansul modern.

Judson Church este adoptată, urmează alte spectacole, mai târziu vor fi găzduite aici și repetițiile fără public, iar grupul își găsește numele: Judson Dance Theatre. Alte figuri importante ale generației postmoderne se vor alătura grupului, printre care Lucinda Childs și Meredith Monk. La aceste *performance*-uri participă artiști plastici sau muzicieni. Dacă Robert Morris este integrat de la bun început, sosirea lui Rauschenberg, al cărui statut de pictor recunoscut pe plan internațional e foarte diferit de al celorlalți membri de la Judson, va fi unul dintre factorii fărâmițării grupului. Judson își grupează artiștii pornind de la puncte de vedere comune, pe baza solidarității și a gustului pentru experiment, mai mult decât pe apartenența estetică.

Importanța esențială a grupului ține de valorizarea ideii de cercetare și experimentare, ce va permite tinerilor artiști să-și pună bazele propriilor limbaje. De asemenea, grupul oferă o structură nouă în ceea ce privește dansul modern, deja relativ instituționalizat, capabil să compenseze constrângerile economice legate de locația teatrelor, organizarea turneele, căutarea fondurilor, care deveniseră blestemul companiilor moderne, impunând ritmuri și forme de producție predeterminate și reprezentând, în final, tot ceea ce generația *hippie* respingea. *Terrain*, prezentat în 1963 de către Yvonne Rainer, cu luminile realizate de Rauschenberg, ar putea fi considerat drept unul dintre primele „manifeste” ale postmodernismului, ilustrând principiile de bază ale acestuia: pe scenă, spațiu alb și tăcut, dansul s-a întors la punctul din care a plecat și, abandonând toate resursele de iluzie teatrală, reinventează întrucâtva componentele elementare ale mișcării corporale.

Putem observa unele teme specifice perioadei Judson. În afară de critica formelor preexistente, una dintre teme este apropierea artei de viață, tradusă prin experimentele în locuri diferite, mai ales în stradă, sau prin cooptarea de *performers* nedansatori. Consecințele apar pe două planuri: pe de o parte, recunoașterea mișcărilor cotidiene de bază – mersul, alergarea, îmbrăcatul, dezbrăcatul – drept elemente dansante constituie un fel de „grad zero al dansului”, care le va permite unora să elaboreze un limbaj

gestual fără a porni de la tehnicile preexistente (clasice sau moderne); pe de altă parte, demersul permite explorarea mizelor ideologice înscrise în practicile gestuale.

Pornind de la discriminarea vizibilă dintre corpul antrenat prin tehnicile tradiționale și corpul „civil”, după elocventa expresie americană, se vor pune alte întrebări, ce rămân actuale până în anii '90, într-o țară unde puritanismul apare iar și iar: mișcarea poate fi marcată de feminin sau de masculin? de culoarea pielii? de apartenența socială? Astfel, mizele politice asumate de către creatorii de la Judson se întâlnesc cu cele artistice și istorice, corpul fiind obiectul muncii atât al unora, cât și al celorlalți. Aceste mize aveau să fie dezvoltate în paralel, atât timp cât au existat Judson Church și Grand Union, colectivul de improvizație care a preluat ștafeta în 1970. Aceste *performance*-uri solicită participarea publicului; în 1971, se formează un colectiv de improvizație exclusiv feminin, iar angajamentul politic devine direct atunci când Grand Union dă „recitaluri” în beneficiul organizației Black Panthers.

Postmoderniștii dansează pe stradă, pe acoperișuri și pe pereții verticali ai clădirilor (Trisha Brown), în lofturi, în galerii de artă... Formele *postmodern dance*-ului sunt multiple, iar personalitățile ce animă acest colectiv în anii '60 și '70 vor evolua inevitabil în direcții diferite.

Unul dintre aspectele importante ale multiplelor activități întreprinse de către membrii Judson este abordarea improvizației, deosebit de favorabilă pentru asumarea mizelor politice. Improvizația este esențială în demersul Simonei Forti, una dintre primele care observă animalele și mișcarea copiilor mici, transferând-o apoi asupra unor corpuri adulte pentru a le observa calitățile diferite de ordin strict dinamic, fiind vorba despre mișcări de dinaintea socializării. Foarte angajată în mișcarea feministă și evoluând ulterior către cinematograful experimental, Yvonne Rainer se folosește și ea de această sursă; la fel va face și Trisha Brown.

Steve Paxton, adept al culturii contestatare, inițiază o mișcare ce poartă în mod explicit o dublă miză artistică și politică: *contact improvisation*, după cum indică și numele, se bazează pe contactul dintre două sau mai multe persoane. *Contact improvisation* va deveni o adevărată tehnică, de viitor, care bulversează relațiile sociale convenționale și înlătură tabuurile în privința atingerii, oferind totodată un nou câmp de explorare a mișcării.

• **Black Panther Party**
(numit inițial **Black Panther Party for Self-Defense**), organizație afro-americană înființată cu scopul de a promova mișcarea oamenilor de culoare prin intermediul unor acțiuni de agitație socială; a fost activă în Statele Unite în anii 1960—1970 (n. tr.).

• **„Material for the SPINE”**
www.youtube.com

O altă direcție este dată de influențele filozofilor orientale care, pe lângă faptul că propun generației anilor '60 tehnici corporale diferite (yoga, tai-chi, arte marțiale...), au meritul de a nu separa spiritul de corp, gândirea de mișcare, spre deosebire de tradiția occidentală.

• www.deborahhay.com

Deborah Hay*, angajată la început în căutări formale, evoluează progresiv către dansurile sacre, colective, accesibile oricui, dansul fiind – spune ea – un bun al tuturor, la fel ca respirația.

• www.youtube.com/MeredithMonk-2/8 ;
<http://vimeo.com/9326961>

Meredith Monk*, a cărei operă pare un recviem pentru timpul prezent, își asumă dubla vocație de dansatoare și cântăreață. Personalitate remarcabilă, Monk este legată la fel ca Lucinda Childs de curentele minimaliste; vârtejul repetițiilor vocale și gestuale apropie demersul ei de experiențele de transă care o fac să revină, în anii '90, la forme de creație mai narative și mai convenționale, relatând povești inițiatice inspirate din modelele mitologiei orientale.

De fapt, repetiția este unul dintre câmpurile de experimentare cele mai fructuoase de la Judson – și, fără îndoială, cel ce va cunoaște evoluția cea mai durabilă –, pentru care scriitoarea Gertrude Stein făcuse deja o propunere poetică. Procedul îi leagă pe coregrafi de compozitori minimaliști precum Steve Reich, Philip Glass sau Laurie Anderson.

Trisha Brown, după perioada de *equipment pieces*, când realiza *performance-uri* pe pereții clădirilor sau pe orice alt suport instabil sau neorizantal – de unde și necesitatea unor echipamente precum hamuri, curele etc. –, intră într-o altă fază, odată cu „acumulările” sau „depozitul de mișcări”, după cum remarcă Laurence Louppe: „Repartizarea în mod egal a greutății pe sol facilitează transferurile gravitaționale localizate, conferindu-le o calitate unică, vătuită, de moliciune și de libertate.”³

Principiul e acela de a adăuga o a doua mișcare celei existente deja, apoi o a treia celor două precedente etc. Acumulările, mai întâi solo, pe urmă în grup, apoi transpuse la sol, sunt specifice pentru ceea ce este și astăzi esențial în demersul Trishei Brown: după Laurence Louppe, caracterul lor profund formalist le apropie de curentul minimalist, cu care sunt contemporane. Dar tocmai acest formalism le transformă într-un instrument de cercetare a mișcării (ce mișcare poate fi repetată de un număr infinit de ori,

³ Laurence Louppe, „Voyage dans l'œuvre de Trisha Brown”, *Nouvelles de danse*, nr. 17, octombrie 1993.

fără oboseală și fără pericol?), cercetare ce rămâne, douăzeci de ani mai târziu, constanta primordială a unei opere în continuă înnoire.

Lucinda Childs* explorează și ea fascinația repetiției, iar marșurile ei obstinate și elastice se transformă pe nesimțite în broderii, numărând pașii și desenând pe podea figuri geometrice din ce în ce mai complexe, în maniera celor din dansul baroc.

Această perioadă cunoaște apogeul cu un spectacol care, deși nu e unul de dans propriu-zis, aduce laolaltă elementele de pluridisciplinaritate cu repetitivitatea, precum și pe unii dintre artiștii de frunte ai acestei generații. E vorba despre *Einstein on the Beach* (1976), o operă contemporană de Robert Wilson și Philip Glass, la care participă Lucinda Childs, lucrare esențială a secolului XX cu un puternic ecou în Franța, unde Festivalul de la Avignon o prezintă chiar în anul în care a fost creată.

Dansul, muzica, teatrul se desfășoară în paralel, neavând în comun decât decupajul temporal, după principiul drag lui Cunningham. Pe partitura repetitivă a lui Philip Glass, cântăreții înșiră cuvinte sau cifre, în timp ce dansatoarele (Lucinda Childs, Dana Reitz) se află într-un du-te-vino care nu duce nicăieri. Sheryll Sutton, tânără actriță-dansatoare de culoare, cu o alură androgină, visează în stare de imponderabilitate, iar Andy Degroat își desfășoară compania în planuri coregrafice asemănătoare unui zbor de păsări migratoare, concepute ca niște antracte sau articulații: așa-zisele *kneeplays**.

Einstein on the Beach este o superproducție cu o durată de aproximativ cinci ore, inspirată de unul dintre miturile contemporane – personajul Albert Einstein, interpretat de un violonist cu părul zburlit și alb –, în care omul este plasat în spațiul reconsiderat de către marele savant, cu deschiderea sa asupra cosmosului și relativitatea timpului ce se scurge picătură cu picătură. Astfel, este redus la starea de particulă microscopică văzută de sus, dintr-o navă spațială strălucitoare.

Senzația de infinit este obținută grație vechilor artificii ale scenei à l'italienne răsturnate cu ajutorul luminilor, al tehnologiilor și resurselor picturale ale artei newyorkeze din anii '70, procedee al căror maestru incontestabil a devenit Bob Wilson și care invită spectatorul să vadă și altfel. *Einstein on the Beach* este opusul teatrului total: este o recompunere și o de-ierarhizare a elementelor spectacolului tradițional. Această lucrare majoră marchează

• www.lucindachilds.com

•Termenul *knee plays* sau *kneeplays* descrie secvențele muzicale ce unesc scenele coregrafice propriu-zise, creând o senzație de continuitate; în timpul lor, spectatorii se pot mișca în voie prin sală sau chiar printre performeri. „*Einstein on the Beach*” are ca subtitlu „operă în patru acte și cinci *kneeplays*” (n. tr.).

totodată integrarea generației postmoderne, până atunci marginală, în societatea și în spațiile de spectacol tradiționale.

Nu toți fondatorii generației de la Judson și cei care li s-au alăturat pe drum vor rămâne coregrafi, nu toți vor putea continua formidabila dinamică creatoare începută în această perioadă. Și totuși, printre acești revoltați ai societății americane, printre acești cercetători pasionați ai corpului și ai spațiului contemporan, se găsesc cei mai mari artiști americani ai vremurilor noastre. Concepțiile lor estetice, modul de lucru și publicul lor au evoluat în direcții extrem de diverse, și nu toți s-au menținut în zona cercetării și a avangardei, care fusese marca lor originală, unii dintre ei făcând parte astăzi din *establishment*-ul cultural american.

MATURIZĂRI ȘI DEVENIRI

Lucinda Childs este cea mai fidelă practicantă a repetitivității din „gașca” de la Judson. Împreună cu Philip Glass formează un cuplu solid de artiști care împărtășesc aceleași convingeri estetice. În timp ce repetiția ca modalitate își găsește în mod evident sursa – pe de o parte – în tradiții din afara Europei (Philip Glass adoptă această cale după ce studiază structurile muzicale indiene) și deși constituie un punct comun al majorității experiențelor legate de transă, trăsătura cea mai marcată a abordării Lucindei Childs este nu atât misticismul, cât observarea și experimentarea într-o manieră originală a datelor percepției, mai ales a modului în care spectatorul percepe mișcarea. Acesta „fie realizează că un lucru e diferit de altul atunci când în fond nu este, fie, conștient de modul în care ceva a fost modificat în raport cu felul în care fusese inițial prezentat, își dă seama că acel lucru a rămas la fel. Zbătându-se între predicție și speculație, el se îndepărtează în fond de orice punct de vedere univoc.”⁴

Lucinda Childs recurge la repetarea unor mișcări sau structuri cu modificări subtile, ceea ce necesită realmente o atenție fină pentru a repera diferențele, strecurate progresiv în dans. Traectoriile sale geometrice complicate, trasate pe hârtie după calcule savante, desenează curbe rapide și

⁴ Lucinda Childs, „Notes 64–74”, *The Drama Review*, 19 martie 1975, citat de Sally Banes, *Terpsichore en baskets: post-modern dance*, ed. cit.

infinite, susținute de viteza tehnicii picioarelor, precisă și destul de academică, pentru o mai mare înțelegere a deplasărilor în spațiu.

După breșa deschisă de Cunningham, Childs reinvestește scena clasică, aducând însă o perspectivă originală. Pornind de la mers, pași alunecați, apoi săriți, accelerați sau cu boltă, revine la parcursurile geometrice ale dansurilor de curte. Frazele scurte se înlanțuie în mod firesc; puțin câte puțin, structurile se complică, alegerea calculului de pași atribuiți dansatorilor se diversifică: „Jocul provine din lungimile inegale, din direcții, din raportul distanțelor dintre dansatori, din pași. Numărul ales de mine determină atât desenul de pe scenă, cât și muzica, cu bătăile din picior, plutirile, alunecările, scârțâitul piruetelor. [...] Fiecare dansator are un desen, dar niciodată nu trasează imaginea completă a acestuia, ci întretaie mereu desenul celorlalți.”⁵

Lucinda Childs introduce apoi un element nou integrând muzica și creează piesa *Dance* pentru Festivalul Sigma de la Bordeaux, în 1979, colaborând îndeaproape cu Philip Glass: „Pe alocuri, explică ea, dansul este o vizualizare a muzicii, iar progresia celor două se face simultan. Alteori, coregrafia constituie o bază neutră, regulată, servind drept masă armonică pentru complexitatea polifoniilor muzicale. Raporturile pot deveni mai complexe, creând o armonie diferită. Fiecare dans e construit pe o schemă geometrică în care frazele se schimbă în funcție de propunerile muzicale ale lui Philip Glass.”⁶

Contribuția muzicii modifică gestică Lucindei Childs; ea trece de la mersul sportiv la o frazare elastică, o fluiditate corporală ce dă mai ales solourilor un farmec cu totul aparte. Opera sa exercită asupra privirii o fascinație nedezmințită de trecerea vremii. Și, deși pare să exploreze dintotdeauna aceeași direcție, spre deosebire de Trisha Brown, care abordează forme extrem de diverse, ultimele piese afirmă și mai mult actualitatea căutărilor sale.

Twyla Tharp*, care se detașează devreme de Judson prin gustul său pentru muzică, într-o epocă în care postmoderniștii preferă liniștea, este un fenomen special, la polul opus purismului minimalist al Lucindei Childs.

⁵ Consemnări de Bernadette Bonis, *L'Avant-scène Ballet Danse*, „Post-Modern Dance”, aprilie–iulie 1980.

⁶ *Ibidem*.

• www.twylatharp.org

Tharp reușește mai bine decât oricine să realizeze trecerea de la statutul de artist de avangardă la cel de artist popular. Din experiența sa de la Judson păstrează gustul pentru structurile riguroase și savante, fiind totodată strâns legată de cultura pop, mai ales prin muzica pe care o folosește. Produce primul șoc în 1973, cu ocazia unei creații pentru Joffrey Ballet: în *Deuce Coup* amestecă dansatorii clasici de la Joffrey cu dansatori din propria sa companie, pe piesele formației rock Beach Boys. Timp de câțiva ani, Tharp va reuși acest amalgam rar de atracție populară și de căutări, aventurându-se în domeniul sportului (cu o superbă variație pentru campionul la patinaj John Curry) și consumând o energie și o vitalitate din ce în ce mai fenomenale. Forța ei, care continuă să-i asigure succesul, constă în poziția ambiguă, între avangardă și *show-business*, dar dimensiunea de cercetare a pierdut în mod incontestabil teren în ultimele producții.

Mai tânăra Karole Armitage frappează puternic publicul francez, aventurându-se și ea în metisajele ce marchează sfârșitul de secol. Tânăra dansatoare-minune balanchiniană este remarcată de către Merce Cunningham la sfârșitul anilor '70. Se apropie de coregrafie mai ales prin duetul *Vertige* (1980), împreună cu Rhys Chatham, un chitarist implicat în mișcarea de avangardă a epocii; ceva mai târziu, o regăsim în compania unui grup muzical punk. Armitage trece direct de la un stil muzical la altul și încearcă ceea ce înaintea ei era considerat imposibil: amestecul stilurilor de dans.

Revenind la tehnica clasică, supune academismul celor mai rele tratamente, dislocând frenetic șoldurile și spatele, cu *poantele* impecabil înfipite în sol, și confruntă romantismul desuet al balerinei cu rigorile aspre ale modernității. Armitage își afirmă propria voință: nu cea a căutării avangardiste, ci folosirea unei tehnici vechi de 400 de ani pentru a crea un „balet modern”.

Dorind ca opera ei să nu fie confundată cu stilurile populare exploatate, se asociază cu David Sallé, reprezentant al noii picturi figurative americane, în speranța de a realiza o experiență plastică comparabilă cu aceea condusă de Diaghilev. Vor produce *Elisabethan Phrasing of the Late Albert Ayler* (1986), în care coregrafa propune un dans clasic răsturnat, dar foarte ușor de identificat, urmat de *Contempt* (1989), reflecție asupra cuplului și a mitului iubirii în cinematografie, însoțit de un film pornografic al pictorului ce

provoacă mai degrabă consternare. Armitage cochetează de pe-acum cu dansurile de stradă, rap și break-dance, confruntând dinamica propriului său dans cu cea a adolescenților furioși din orașul modern.

TRISHA BROWN: A CĂDEA SAU A NU CĂDEA

Dintre toți supraviețuitorii eroicei epoci de la Judson, Trisha Brown a avut, fără doar și poate, un parcurs care n-a dezmințit niciodată dorința de experimentare și de căutare formulată atunci. Structura creației sale, desfășurată în perioade, operează aceleași răsturnări ametoare pe care le impune propriului corp și celui al dansatorilor săi. De-a lungul mai multor decenii, unul dintre firele conductoare ale creației ei este explorarea jocurilor gravitației. Primele sale *Equipment Pieces*, experimentări asupra unor mișcări elementare, precum simplul mers, pe suprafețe neorizontale (pereții unor clădiri, stâlpi etc.), îi permit să examineze efectele greutății asupra corpului scos din condiția sa gravitațională obișnuită.

Perioada următoare – așa-zisă „a acumulărilor” – continuă demersul experimental asupra mișcării. Dar, invitată pentru prima oară să creeze într-un teatru adevărat, în 1979, Trisha Brown își va deplasa curiozitatea firească înspre aceste spații convenționale care îi sunt străine.

Glacial Decoy, cu o scenografie bazată pe diapozitive, semnată de Rauschenberg, răstoarnă cu malițiozitate scena a *l'italienne*, folosind continuu trecerile laterale ale celor trei dansatoare în rochii transparente, și oferă publicului o primă imagine a mișcării Trishei Brown, căci, abordând acest cadru nou, ea nu abandonează problemele primordiale ale corpului: mișcarea sa este o spirală ondulatorie, transformând căderea în săritură și invers. *Glacial Decoy* oferă o exemplificare blândă, ușoară și senzuală.

Set and Reset (1983), pe o partitură obsedantă de Laurie Anderson, reia explorarea spațiului vertical, ocupat de ecranele plutitoare ale lui Rauschenberg, care proiectează imagini sfărâmate ale lumii de azi. Așa cum spune chiar ea, este „perioada structurii moleculare instabile” a unei coregrafe care produce puțin și încet, fiecare lucrare făcând obiectul unor căutări autentice. De astă dată, intensitatea jocurilor de căderi și reveniri se îndreaptă către un plus de violență, dansatorii proiectați și interceptați în

plin zbor fiind virtuozii unei tehnici total originale ce exclude orice împrumut din tradiția coregrafică. Pentru a-și defini stilul, preferă termenul de „elocvență abstractă”. Dezechilibrele sale, tensiunile dintre verticală și orizontală, depășirea cadrului scenic se referă direct la orașul New York, la configurarea și dinamica sa. Asigurându-și colaborarea unor artiști plastici începând cu *Glacial Decoy*, Brown extinde asupra spațiului jocurile vertiginose și exaltante ale mișcării: după pictorul Rauschenberg (primul complice la alterarea spațiului teatral convențional, pentru *Lateral Pass*, creat în 1985), apelează la Nancy Graves, situând elanurile dansatorilor într-un mediu colorat și dinamic. E momentul în care, după cum subliniază Laurence Louppe, fin analist și exeget al operei Trishei Brown, „compania se schimbă. Bărbații capătă tot mai multă importanță. Trisha își pune întrebări cu privire la identitatea lor... Pentru ea, masculinul și femininul fac parte aici din funcțiile ființei, nu sunt doar atribute. Ființa ca un conținut, ca prezență. Pentru a descifra greutatea bărbaților, Trisha petrece ore întregi împingând mobilele prin apartamentul său.”⁷

• www.juddfoundation.org

Experimentul rămâne o etapă necesară pentru toate actele de creație. Donald Judd⁸, specialist în *specific object* – forme elementare realizate din materiale ieftine –, va însoți aventura *Newark*, piesă creată în 1987 la Angers, intercalând între privirea spectatorului și dans mari ecrane colorate, a căror intensitate corespunde cu intensitatea mișcării, ca o masă fixă pe care Trisha Brown o introduce în fluiditatea insesizabilă a dansului său. În *Astral Convertible* (1989), revine Rauschenberg, care construiește niște turnuri înalte și mobile din metal.

Începând din anii '90, Trisha Brown e un adevărat star al dansului contemporan. Înfloritoare și senină, își continuă neobosită căutările. Rămâne aceea dansatoare plină de strălucire a cărei mișcare inimitabilă străbate spațiul în jocuri senzuale și uluitoare. Și, în timp ce lucrările sale devin tot mai complexe, ea continuă să exploreze corpul, sursa profundă a celor mai extravagante invenții. Inspirându-se din unele tehnici de analiză a mișcării nedansante – cum ar fi metoda Alexander (bazată pe studiul posturii cefei) și chineziologia (analiza mișcării) – și din tot ceea ce-i permite să-și rafineze propriile capacități de mișcare după criterii mai degrabă funcționale decât

⁷ Laurence Louppe, „Voyage dans l'œuvre de Trisha Brown”, ed. cit.

estetice, vorbește despre „corpul-mobilier”, „nu neapărat la fel de folositor ca o mobilă, dar solid, pătrătos, construit după principiul echilibrului, al susținerii, și capabil să-și păstreze forma, fie că stă în picioare, fie culcat pe-o parte. Corpul neorganic. Corpul ca obiect.”⁸ Și deja pornește în alte căutări. Dacă solo-ul *If you couldn't see me* (1994) redă chintesența dansului său, nelăsând să se vadă decât spatele coregrafei, acolo unde își găsește sursa gestul infinit, în anul următor abordează un câmp nou cu lucrarea *M.O.* Aici, Brown creează pentru prima dată pe o muzică măsurată, preexistentă coregrafiei și care, în plus, este clasică: *Trio Sonata*, după *Ofranda muzicală* de Bach. Această piesă, în care dansul devine mai decupat și mai conturat, deschide un ciclu muzical (*Twelve Ton Rose*, 1996, muzica: Anton Webern; *El Trilogy*, 2000, muzica: Dave Douglas), Trisha Brown ajungând astfel în cercurile consacrate ale operei (*Orfeu* de Monteverdi, 1998).

⁸ Trisha Brown, „Un mystère concret”, *Bulletin du Centre national de danse contemporaine d'Angers*, nr. 5, ianuarie 1990.

Un mister concret

Trisha Brown

Text inedit de Trisha Brown; versiune originală pentru Brockpost State University Press; ediția franceză în *Bulletin du Centre national de danse contemporaine d'Angers*, nr. 5, ianuarie 1990 (trad. fr. de Denise Luccioni).

Subiectul pe care mi-l propuneți îmi produce o implozie a minții. Cred că vreți știință, dar, cum practic de multă vreme tot felul de stiluri de dans, prefer poezia în locul analizei. Mă simt bine acolo unde știu eu ce știu, fără să recurg la categorii sau la teorii.

Și totuși, există corpul real. Mai întâi, există corpul, iar al meu e în primul rând în slujba artei.

E greu să vorbești despre corpul care face artă, pentru că este real, cum spuneam mai sus, și știm prea bine asta; dar i se cere să se consume în fața celorlalți, în reprezentație, iar noi știm atâtea lucruri complexe.

Lucruri complexe exact la timpul potrivit și la locul potrivit, având o marjă care e ca un altfel de text, făcut din suflet și din noutate în acțiune, din viu, făcut cu alții. Nu e puțin lucru pentru cel ce se află pe o scenă goală.

Din fire, mă interesează genul uman: ființa și corpul său. Am început cu mine însămi, ca să-l înțeleg. Este o mașinărie cât se poate de simplă, așa zice la început; apoi mă întorc iar la spirit, care explodează, fiindcă, desigur, toate acestea îmi pun întrebări la infinit. Corpul e dincolo de cunoașterea mea, de aceea cred că e simplu, fiindcă altminteri mă depășește.

Am oase și le cunosc. Coboară direct din imaginarul meu, și asta îmi convine. Ca un fir cu plumb în cădere abruptă, lentă sau rapidă, mă prăbușesc dintr-o bucată sau mă înalț drept în sus. Spun că mă înalț fiindcă am cincizeci de ani, dar știu drumul, iar uneori cred că mă gândesc la lecțiile măștrilor cu mâinile lor, ani în șir.

Mi-am adunat mica știință și încrederea în corpul meu de-a lungul unor ani de greșeli și de erori corectate și prin mâinile celor care îmi șoptesc la ureche. Toți îmi spun povești despre greutate, despre locul bine definit, despre respirație sau despre mișcări simple. Dar corpul este masa de lucru a dansului. Este locul unde pot înflori tot felul de vise.

În momentul inventării, există un gând, un motiv, un mesaj trimis, iar corpul se ambalează în vederea acțiunii.

Clipa executării e urmată de secunda cunoașterii și în această secundă se ia hotărârea de a menține direcția sau de a încerca din nou.

Dacă se păstrează, iar criteriile sunt evidente, anumite forțe, pe o anumită axă, se pun în mișcare pentru a da substanță amintirii primului act.

Spun „primul act” fiindcă acea inocență existentă în momentul acțiunii inițiale, înainte de cunoaștere, este recucerită și ea. Astfel, creația este re-creație, re-crearea unui impuls eliberat.

Re-creați doar în eter, cu cele două memorii, cea a corpului și cea a spiritului. Re-creați prin repetiție, ferindu-vă de un alt tip de repetiție, și dinspre corp vă va veni dorința de a pune lucrul de azi în schema de ieri.

Încerc să fiu concretă atunci când vorbesc despre acest mister, pe care îl tachinez în fiecare zi.

„Vorbește-mi un pic despre paradox!”

Păi, folosește...”

Folosesc și re folosesc relația dintre vertical și orizontal, în timp ce corpul își croiește un drum adăugând unghiuri de 45° sau 90°: aceste linii și unghiuri sunt fundamentele dansului meu.

Ele dau o clipă de claritate vizuală, un loc sigur pentru ochiul spectatorului confruntat cu invenția. Această căutare a determinat o viziune a corpului ca mobilier, nu neapărat la fel de util ca o mobilă, dar solid, pătrășos, construit după principiul echilibrului, al susținerii, și capabil să-și păstreze forma, fie că stă în picioare, fie culcat pe-o parte. Corpul neorganic. Corpul ca obiect.

Eu redau opusul acestor geometrii atente. (Corpul aude voci.) Mă văd sus în spațiu, cu capul în jos, și tocmai asta se și întâmplă. Văd, apoi sunt ceea ce văd.

M. Spock și cu mine inaugurăm teleportarea. Logica renunță la control. Creierul cuvântului tace. Corpul este ascendent.

Dincolo de invenție, fiecare mișcare e responsabilă de contextul ei în totalitate, de ceea ce o precedă și de ceea ce urmează. Nu anticipăm o acțiune, dispozitivul este revelat deschis cu energia lui „iată-mă”, dar nu executat astfel, căci l-ar separa de întreg.

Fiecare mișcare e ultima și totodată începutul următoarei. Trecutul este legat de viitor printr-o fracțiune de timp ce le separă net.

Participarea mă încântă. Scufundată și detașată, sunt gata de acțiune, o acțiune ce pare simplă ca bună ziua. Dar trebuie mai mult decât un bună ziua. E nevoie de cunoștințe practice, de simțul ritmului în articulații și de niște pârgii ca liniile de forță ce ne aspiră și ne ghidează dinăuntru în afară, prin părțile indisolubile ale întregului și ale altor acțiuni.

Forța musculară este un instrument, a merge împotriva curentului e altceva. Dar e ceea ce vine pe urmă, sau odată cu..., sau din cauza...

Pentru fiecare dans nou există o serie de principii de organizare, care îi determină forma și natura. Coregrafia și dansul sunt extrase din aceste principii. Iar interacțiunea lor este jocul cu care mă ocup.



DUPĂ POSTMODERNISM

Anii '80 și '90 sunt ani duri pentru dans și dansatori; epoca Reagan deschide o perioadă de austeritate ce determină reducerea sau chiar suspendarea micilor subvenții de stat distribuite de către National Endowment for the Arts (N.E.A.)⁹.

În timp ce unele dintre cele mai renumite companii – Cunningham, Trisha Brown, Lucinda Childs, Alvin Ailey, Paul Taylor, Nikolais – se confruntă cu mari dificultăți financiare, pentru care doar turneele tot mai lungi în Europa constituie soluția, altele se văd nevoite să se destrame. Uriașul val al SIDA, ce afectează în mod special comunitatea dansului, este perceput de marele public ca o pedeapsă divină împotriva relaxării moravurilor. Ocazie pentru întoarcerea în forță a vechilor demoni: puritanismul, cenzura, ordinea morală și represiunea. În această țară în criză, noile forme de exprimare, născute pe stradă și mai ales în sânul comunităților de negri și portoricani, vor trece rapid din ghetouri pe scenă. Break-dance, hip-hop, rap, toate atrag atenția unor coregrafi ai generației postmoderne, precum Twyla Tharp sau Karole Armitage, care încearcă totodată să se înscrie în epoca lor și să atragă alt public decât cel al avangardei. Aceste genuri sunt recuperate și de lumea *show-business*-ului, care pune totul pe foc și nu exclude încercarea de a-i seduce – uneori terminând de tot cu ei – până și pe puriștii artei contemporane.

De altfel, noua generație de coregrafi americani, supranumită *Next Wave*, scapă în mare parte de abstractizare; ea se sprijină pe un fond cultural puternic metisat. „Într-o epocă în care domină noțiunea de antifemeie, obsesia SIDA, exploatarea săracilor și a mediilor electronice de către evangheliști, *yuppies**, Irangate și mania Reagan, ideea unui semnificant lipsit de ideologie sau de conotații este complet insuportabilă”¹⁰ – declara o jurnalistă americană în 1987. De fapt, *Next Wave* numără în rândurile sale reprezentanți din numeroase minorități – negri, gay, feministe –, care încearcă să-și înscrie identitatea și lupta în limbaje artistice uneori specifice, de cele mai multe ori în tematici ce recurg la pastişă, la persiflare sau la ilustrativ.

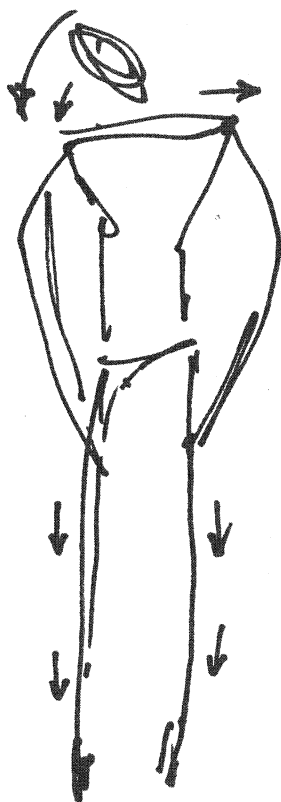
⁹ Agenție federală care sprijină artiștii și organizațiile culturale, suplinind parțial rolul unui minister al culturii în SUA. (n.tr.)

¹⁰ Ann Daly, *Festival international de la nouvelle danse*, Éditions Parachute, Montréal, 1987.

Marginalizat, acest dans se regăsește la New York în teatrele din *down-town*. Mulți coregrafi sunt negri: Ralph Lemon, Bebe Miller și Bill T. Jones, cel din urmă reușind să spargă indiferența cu un spectacol zguduitor în memoria partenerului său Arnie Zane, victimă a SIDA în 1988. *Last Supper at Uncle's Tom Cabin* amestecă într-un colaj indescritibil un rap coroziv despre război – asasinatul legalizat – cu scene de represiune împotriva negrilor, *gospel*-uri cântate de mama lui Jones, o parafrază după *Cina cea de taină* a lui Leonardo da Vinci, o dezbatere cu un preot despre SIDA și un final în nuditate totală.

Revendicativ, politizat, dar și foarte seducător, Bill T. Jones e un exemplu tipic pentru ambiguitățile noului dans american care, cuprins de o teribilă angoasă socială, se vrea a fi implicat, recuperând totodată, fără să vrea, aspecte din societatea pe care o combate.

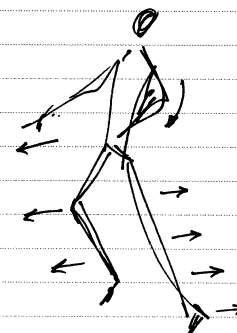
• Termenul *yuppie* (pre-scurtare de la *young urban professional* sau *young upwardly-mobile professional*), apărut în anii '80–'90, se referă la tinerii de douăzeci–treizeci de ani, cu venituri substanțiale, aparținând *upper-middle class* din SUA (n. tr.).



JAPONIA ȘI GERMANIA ÎN PERIOADA POSTBELICĂ

Contestările din anii '60 ating toate marile națiuni; e o perioadă trăită diferit în fiecare țară. Relațiile internaționale și schimburile culturale facilitează circulația dansului, iar limbajele moderne, deși marginale, se dezvoltă, cu toate că accesul la ele este dificil. Acestea oferă posibilități noi în societatea occidentală în care pseudoeliberarea transformă corpul și sănătatea în valori de piață poate și mai castratoare, în timp ce vechile tabuuri continuă să acționeze asupra corpului. Puțin câte puțin, dansul modern câștigă teren în țări unde era încă fie necunoscut, fie prea puțin fixat. Unele, în mod special Japonia, dau naștere unor forme de reacție total inedite. Altele prind trenul istoriei oarecum din mers, profită de achizițiile americane sau germane, oferind dansului modern, pe care îl vom numi de acum încolo contemporan, noi evoluții. În fine, alte țări, sperând să facă din această artă o vitrină internațională, aplică modelele existente fără să mai treacă prin fazele indispensabile ale cercetării. Acestea dispun astăzi de adevărate instituții, dar nu par să fi găsit deocamdată calea către o expresie originală. Mizele dansului modern sunt, într-adevăr, complexe: lumea a sperat să găsească în el o artă mai globală decât celelalte, pentru că aici sunt înlăturate barierele lingvistice și pentru că, se pare, corpul este ceea ce experiența umană are mai universal. Acesta este totodată și cel mai profund loc în care sunt înrădăcinate identitățile culturale, experiența politică și cea socială... Am văzut cum corpul dansatorilor germani reflecta închiderea spațiului în timpul ascensiunii naziste. În ceea ce le privește, Statele Unite par marcate și de spațiul uriaș pe care îl au de cucerit și de însăși noțiunea de cucerire, care creează corpurile învingătoare. Înțelegem atât mizele, cât și împotrivrile ce se strâng în jurul dobândirii acestor noi limbaje în unele țări: înainte de toate, dansul modern a fost produs de civilizația modernă, occidentală, industrializată și urbană. Mai precis, de către două țări – Statele Unite și Germania –, simboluri ale reușitei și ale puterii economice.

De altfel, încă de la începuturile sale și în toate fazele importante de reînnoire artistică, dansul modern a trecut, prin experimentări indispensabile, la descoperirea unor zone până atunci necunoscute. După cum sublinia criticul John Martin, dansul modern este îndeobște un punct de vedere.



• *No (sau noh)* și *kabuki* sunt două dintre cele patru forme teatrale japoneze majore, alături de *kyogen* și teatrul de păpuși *bunraku* (n. tr.).

Însă el produce și obiecte finite, ce pot fi comercializate, în cel mai bun caz roadele perioadelor experimentale. Acestea sunt opere care circulă, după cum în numeroasele școli deschise în întreaga lume se predau astăzi mai degrabă tehnicile codificate decât demersurile experimentale ce au stat la baza lor. Astfel, în culturile în care dansul modern nu are istorie, această artă e abordată prin intermediul rezultatelor și al tehnicilor sale, fără să fi avut experiența proceselor creatoare ce le-au determinat. Acest hiatus se observă mai ales în țările neoccidentale, unde „dansul modern” este în aparență singurul care se opune formelor spectaculare tradiționale nonevolutive, rămânând totuși o limbă străină, din moment ce toate fundamentele sale sunt strâns legate de cultura occidentală. În aceste țări, dorința de a inventa un dans modern reprezentativ pentru identitatea lor culturală dă adesea rezultate stranii, această identitate părând calchiată în chip ciudat pe o formă care nu-i aparține. Interesant este că cel mai bun contraexemplu al mișcării generale de apropiere a limbajelor existente este Japonia, altă mare putere economică a lumii, care va produce și ea un limbaj gestual nou, profund ancorat în complexa experiență contemporană a țării.

BUTOH SAU DANSUL TENEBRELOR

Japonia iese din cel de-al Doilea Război Mondial profund traumatizată de Hiroshima și Nagasaki. Pe fondul industrializării, începută încă din secolul al XIX-lea, modul de viață ultramodern, occidental și radical străin, coexistă cu o cultură milenară. Dansul reflectă tocmai acest conflict. Confruntându-se cu tradițiile extrem de codificate ale teatrului japonez – care rămân foarte active, în special în *no* și *kabuki** –, sunt adoptate tehnici occidentale: baletul se predă de-acum înainte în adevărate uzine de dansat, iar unii dansatori japonezi tineri care tânjesc după modernitate vor studia dansul modern în Statele Unite. După momentul Hiroshima, acceptarea și integrarea modurilor de expresie occidentale sunt din ce în ce mai dificile. De asemenea, e limpede că experiența japoneză va rămâne în mod dramatic unică: bomba a atins corpul cu o violență nebănuită până atunci. O nouă expresie trebuia să se nască, și nu e de mirare că aceasta a ales ca mediu în primul rând corpul.

În 1959, dansul tenebrelor, *ankoku buty*, își semnează actul de naștere cu o scurtă lucrare de Tatsumi Hijikata care scandalizează: *Kinjiki*, pe o idee de Mishima, prezintă un act sexual între un tânăr și o găină, pe care o sugrumă între coapse. Lăsând la o parte faptul că piesa provoacă un scandal răsunător, în ea găsim elementele esențiale ale formei pe cale de apariție: erotism și sex, moarte, manifestarea pulsionilor ancestrale. Deși Hijikata e alungat din comunitatea dansatorilor după această izbucnire, între el și Mishima începe o lungă și strânsă prietenie, care-l ajută să se familiarizeze cu literatura. Primele sale lucrări se inspiră mai întâi din literatura occidentală, Sade, La Fontaine, Artaud sau Genet – creează *Notre-Dame-des-Fleurs* cu Kazuo Ohno în 1960 –, apoi abandonează aceste referințe, întorcându-se la rădăcinile pur japoneze.

Observând gesturile țăranilor, ale bătrânilor, ale prostituatelor, dar și ale surorii sale cu handicap, Hijikata pune la punct o formă de mișcare ce ajunge, la fel ca gândirea butoh, la originile inconștientului: uneori, cel al dansatorului, dar mai ales, dincolo de acesta, inconștientul întregului popor, la originile sale străvechi.

Fetusul, nașterea, moartea sau sexualitatea sunt teme recurente în practicile, astăzi diversificate, ale dansului butoh. Tehnica butoh folosește unele lucruri din formele tradiționale japoneze, mai ales un anumit control al energiei, tradus printr-un ritm obsedant, apropiat de cel din teatrul *No*. Se urmărește reprezentarea corpului golit de amprente sale culturale, deschis către orice metamorfoză. „În butoh – explică Ushio Amagatsu, conducătorul grupului Sankai Juku –, se pornește de la corpul golit. Din momentul în care copilul culcat încearcă să se ridice în șezut, centrul său de gravitație se deplasează încontinuu și începe un dans. Acesta este procesul care mă interesează. Butoh nu este o tehnică, ci o metodă de a te reîntoarce, prin intermediul corpului, la originile existenței și de a răspunde la întrebarea «Cine suntem?».”¹

Aceasta înseamnă o concentrare extremă a energiei: „Corpul dansatorilor butoh e ca o ceașcă plină ochi, care nu mai poate primi nici o picătură de lichid.”²

¹ Consemnări de Marcelle Michel, *Le Monde*, 7 mai 1991.

² *Ibidem*.

Deși butoh nu este o tehnică, în el se regăsesc forme de mișcare și de reprezentare a corpului comune și ușor de identificat, ce marchează definitiv amintirea spectatorilor care asistă pentru prima oară la așa ceva: corpuri aproape goale fardate cu alb, ochi dați peste cap, picioare cu etichete întoarse spre interior – adică exact opusul orientării *en-dehors* urmărite de tehnicile occidentale –, în posturi fetale care scot la iveală cele mai ascunse amintiri, evocând uneori și amintiri mult mai apropiate de corpurile distruse, mutante, chircite de durere, produse de bomba atomică.

Traversarea memoriei individuale sau colective este motivul primordial în butoh: acesta ia diferite forme, în funcție de artist. Kazuo Ohno, cofondator al butoh-ului împreună cu Hijikata – fiul său, copil fiind, participase la *Kinjiki*, scandalul inaugural al mișcării butoh –, evoluează către forme relativ accesibile publicului occidental. Modul în care explică cum se lasă străbătut de spiritul mamei sale dovedește însă același proces: „Ultimele cuvinte pe care mama le-a rostit – «peștele înoată în corpul meu...» – înseamnă: când dansezi, să-ncepi prin a suporta presiunile până la limita extremă a putinței tale; apoi dezvoltă-ți mișcarea cu toată energia acumulată și ridică-te în apa dansului tău ca peștele deasupra nisipului.”³

Înzestrat cu un excepțional simț al improvizației, devine celebru în Europa cu solo-ul *La Argentina*, creat în 1977, culme a fascinației sale pentru o dansatoare celebră de la începutul secolului, pe care o văzuse în 1928 și care-i inspirase dorința de a dansa. În anii '90, octogenar plâpând, dar la fel de fascinant, continuă să interpreteze acel solo fetiș.

Butoh adună în jurul primilor doi maeștri numeroși discipoli, care își vor crea la rândul lor propriile grupuri. Așa cum s-a întâmplat cu avangarda americană, în timp ce mișcarea rămâne marginală, respinsă de societatea japoneză, ea găsește în Europa și mai ales în Franța o primire călduroasă, luând în anii '80 chiar aspectul unei mode. Fiecare dansator butoh are calea sa. Ko Murobushi se apropie poate cel mai mult de Hijikata: mumie descompusă, acoperită de dejecții, cultivă un teatru al cruzimii și al supliciilor sadice, într-un amestec de obsesii erotice și de suferințe corporale. Carlotta Ikeda și compania sa feminină Ariadone se înscriu tot în acest registru dureros și chinuit. Cei mai cunoscuți de către marele public sunt

³ Claire Rocher-Cavarzere, *Bulletin de la Fédération française de la danse*, mai 1985.

totuși efebii din grupul Sankai Juku, conduși de Ushio Amagatsu – deși refuză această afirmație. De la *performance*-uri care ofereau publicului plonjări vertiginoase de pe acoperișurile clădirilor americane – dintre care unul a fost fatal pentru un dansator – la lucrările strălucitoare de astăzi, Amagatsu s-a detașat de violența inițială a butoh-ului. Dansul său lent, ca o înflorire vegetală, desfășoară imagini somptuoase și sofisticate, pline de simboluri. Sankai Juku este astăzi unul dintre grupurile cel mai bine difuzate în Europa... și în același timp o întreprindere de spectacole profitabilă, care se îndepărtează foarte mult de arta frustă a fondatorilor mișcării. Născut din curentul mai larg al contraculturii din anii '60, butoh cunoaște o revenire a succesului în Japonia anilor '80, când căutarea identității japoneze îi preocupă pe numeroși artiști. Abia în anii '90 va apărea o nouă generație, direct influențată de cultura tinerilor. Înglobând noile tehnologii, designul, muzica techno, noul dans este arareori politic, căutând mai degrabă să se ferească de orice îngrădire națională în favoarea referințelor culturale în curs de globalizare.

A devora tenebrele

Tatsumi Hijikata

Să fac gesturile morților, să mor din nou, să simt pe de-a-ntregul moartea morților, iată experiențele pe care vreau să le trăiesc. Cel care a murit o dată poate muri din nou, la nesfârșit, în mine. Ba mai mult, deși n-am nici o legătură cu moartea, așa cum am spus adesea, Moartea mă cunoaște. Am o soră mai mare care trăiește în mine. Când sunt gestant cu un dans în curs de creație, umbra din mine o face să plângă, să se consume mai mult decât trebuie. Dacă stă în picioare, mă așez fără să-mi dau seama. Dacă mă împiedică, se împiedică și ea. Între noi există o relație indiscutabilă. Într-o bună zi, mi-a spus: „Chiar dacă te străduiești să atingi extazul dansului și al exprimării, nu-i așa că această capacitate a ta de a exprima depinde de inexprimabil?”, și, spunând asta, a dispărut. Vedeți, este stăpânul meu, morții sunt stăpânii mei. Ar trebui să avem grijă de răposaiții noștri. Mai devreme sau mai târziu, și noi vom fi chemați. De aceea trebuie să învățăm aceste teribile lecții câtă vreme suntem în viață: astfel, ne vom putea păstra sufletul aproape, când va sosi vremea. Trebuie să ne ținem morții aproape și să ne

Extras din *Kazedaruma* de Tatsumi Hijikata, text din lucrarea *Butoh, Dance of the Dark Soul, Aperture*, New York, 1987.

• <http://www.kazuohno.dancestudio.com/english>



ducem viața cu ei. Totul strălucește în ziua de azi. Dar mă întreb dacă nu cumva această strălucire a fost obținută pe seama întunericii din noi. Drăcușorul s-a aruncat cu toată greutatea sa la nimereală și s-a îndopat pe săturate cu întuneric; atunci, întunericul a scăpat de noapte. Astăzi nu mai există umbre în noapte. Pe vremuri, umbra era limpede ca cristalul.

Să readucem vântul peste câmpuri. Altădată, aveam ceva ce se chema *izume*. Erau niște coșuri din pai împletit, folosite de obicei pentru a păstra orezul la cald. Când oamenii se duceau la câmp să muncească, luau cu ei și copilașii, în coșuri. Uneori, patru sau cinci copii erau lăsați la voia întâmplării, în mijlocul câmpului, într-un astfel de coș. Inevitabil, unul dintre copiii din grămadă „se scăpa” în scutece și făcea o erupție pe tot fundulețul. Fără să se poată mișca din cauza celorlalți, fără să se poată ușura, micuțul începe să plângă. Dar degeaba plânge atât, mama nu-l bagă în seamă. Și pentru cei mari e greu. E o muncă fără odihnă, care le rupe șalele. Între timp, copilul continuă să țipe, dar plânsetele lui sunt duse de vuietul vântului, în aerul umed, spre cele patru zări. Cei mari nu-l mai aud. Gâtul i se umflă, ochii i se întunecă. În final, leșină. Când își revine puțin, își dă seama că nu-i folosește la nimic să plângă. Ochii nu vor să iasă din marea de lacrimi. I se usucă și ochii, și lacrimile pe obraji. Copilul e sfâșiat, distrus. E sfâșiat și distrus de întuneric. Mă întreb la ce se gândește. Știu că un copil n-ar gândi în felul ăsta, dar îmi pot imagina ce e în mintea lui. „Cerule este un idiot jalnic. Țsta e un cimitir blestemat.” Poate că insultă cerul. Dar copilul era pus de la bun început în mijlocul unui coș tocmai ca să nu fie auzit cum plânge. Trebuie să învețe să se distreze cu propriul său corp ca și cum s-ar juca cu o jucărie, să învețe să sfâșie și să distrugă întunericul. Apoi, când vine noaptea, este scos din locul său de chin. Dar, fiindcă picioarele i-au fost strivite în halul ăsta, nu prea mai poate să le întindă și stă singur deoparte. În acest moment, cei mari formează un cerc ca să-l privească, cu un zâmbet vag pe buze. Acum, chipul copilului e solemn. Nu mai vrea să-și vadă părinții. Încotro o apucasem când am fost lăsat îngheșuit așa? Degeaba vorbesc, mi se pare că n-o să spun niciodată destul despre asta.

Nu cred că e doar o poveste despre dans. Dar, chiar și cu modul nostru propriu de a ne exprima, oare putem ajunge la adevărata destinație? Asta se întreabă picioarele înțepenite ale copilului... Am rămas fără cuvinte. Poate „picioarele crăcănate” ar fi mai potrivit. Străinii văd asta într-un mod mai direct. Ei spun că trebuie să dansezi cu picioarele întinse, drepte. Atât copiii, cât și cei mari care lucrează au făcut prea multe drumuri dus-întors între viață și moarte, încât picioarele lor au devenit niște bețe răsucite la încheieturi. Scot un sunet spart când merg. Mai sunt și cei care n-au decăt un picior. Apoi, la întoarcere, copiii erau transportați în coșuri.

Ar trebui să-ncercați să trăiți cu morții. Vă fac să simțiți un parfum ascuns, iar acest parfum va adăuga un strop de aromă vieții și gusturilor voastre. Odată ce-l veți fi presărat, va fi cu adevărat delicios. „Ah... infirmieră, a sosit vremea?” Abia aștept să văd... Dacă mâine priviți dansul cu această stare de spirit, probabil că îl veți înțelege.

CORPUL PIERDUT AL GERMANIEI

Germania este, ca și Japonia, o țară învinsă în cel de-al Doilea Război Mondial. Odată cu reconstrucția, dansul devine în aceste țări instrumentul și miza ideologiilor, dar în moduri complet diferite. Dacă perioada postbelică a fost pentru Japonia momentul de apariție a unei noi forme de expresie contemporană, Germania are o altă istorie: perioada dinainte de război fusese marcată de vitalitatea mișcării „dansului de expresie”. „Aici trebuie să luăm în considerare structura peisajului teatral german – având în prezent peste o sută de teatre finanțate de stat – în care s-a dezvoltat dansul după 1945, aproape în totalitate clasic. Dezvoltarea dansului clasic în instituții puternic finanțate înseamnă totodată refularea tradiției expresioniste, care întruchipează arta nouă de la începutul secolului. Dansul expresionist german este prea legat de istoria și de ideologia național-socialismului și, din această cauză, nu și-a putut continua drumul după 1945.”⁴

Este vorba realmente despre o refulare, în sensul psihanalitic al termenului. Studioul lui Mary Wigman rămâne totuși activ până în 1960, iar școala fondată de Kurt Jooss la Essen, Folkwang Hochschule, este și astăzi una dintre marile instituții de profil din Europa. Cu câteva excepții, aici se formează dansatori, dar ies puțini coregrafi.

Printre aceste excepții, trei femei – Susanne Linke, Reinhild Hoffmann și Pina Bausch – se afirmă drept urmașele dansului expresionist. Dat fiind că toate trei fac parte din aceeași generație și au predat ștafeta una alteia la conducerea Folkwang Hochschule, au fost numite „cele trei verișoare”, formulă reductivă care le deranjează pe primele două, deși gloria celei din urmă le-a avantajat.

Blondă frumoasă cu ochi albaștri, Susanne Linke lucrează mai întâi cu Mary Wigman la Berlin. Aceasta explică poate predilecția sa pentru forma solo-ului, în care dovedește o sensibilitate și o îndrăzneală gestică răscolitoare. Lucrarea sa cea mai apreciată rămâne *Im Bade Wannen* (1980), monolog interior cu un halat de baie ce-i servește totodată drept matrice, suport și giulgiu. Spre deosebire de Pina Bausch, care îi îndeamnă pe dansatori să se exteriorizeze, Susanne Linke consideră că este dificil, dacă

⁴ Johannes Odenthal, „Pour une autonomie de la danse contemporaine en Allemagne”, *La Danse dans le monde*, A. Colin, 1991.

nu cumva chiar nepotrivit, să încerce această experiență în creațiile sale și asupra altora. Preferă să obțină efecte de grup, denunțând în metafore ironice abuzurile societății și duritatea lumii actuale. De la *Frauenballett* (1981) la *Ruhr Ort* (1991), iese în evidență printr-un limbaj gestual armonios și puternic, încercând, precum Gerhard Bohner, Suzanne Resnik și alți germani, să scape de imperialismul baletului neoclasic, puternic înrădăcinat în Germania postbelică. O Germanie care, în lipsa subvențiilor acordate companiilor independente, o obligă să lucreze în străinătate pentru a supraviețui.

Este și cazul lui Reinhild Hoffmann, pentru o vreme codirectoare a Baletului din Bremen alături de Gerhard Bohner, stabilită apoi la Bochum, dar aflată într-o continuă căutare de turnee pentru a acoperi nevoile companiei. Formată la Essen, Hoffmann recunoaște că este influențată mai ales de teoriile lui Laban. Le experimentează într-un solo spectaculos, *Danse mit einem Sofa* (1980), unde explorează spațiul în timp ce un elastic o trage inexorabil înapoi, lângă o canapea. Îi place să folosească și grupuri, în parodii ale poveștilor cu zâne, denunțând riturile unei societăți care intimidează individul și-l marginalizează (*Machandel*, 1987). În *Ich Schenk mein Herz* (1987) și mai ales în *Callas* (1983), își concentrează criticile asupra lumii spectacolelor. *Callas*, creată într-o manieră foarte bauschiană și prezentată pe o scenă deschisă care se continua cu publicul, trece în revistă toate codurile reprezentării, amuzându-se să le modifice. Printr-o evocare aproape lacaniană a celebrei dive, coregraful pune în mod deschis problema puterii și a sexualității în teatru.

PINA BAUSCH: A DANSA SENTIMENTUL ABANDONULUI, AL PIERDERII...

Cea de-a treia „verișoară” este cunoscută în toată lumea, opera ei bulversând nu doar lumea dansului, ci și pe cea a teatrului. A știut să pătrundă în instituția operelor municipale germane și să le modifice modul de funcționare – făcându-le mai degrabă să explodeze, nu fără a întâmpina totuși o oarecare rezistență: este vorba despre Pina Bausch^{*}, numită în 1973 directoare a Baletului Operei din Wuppertal. Publicul francez a fost unul dintre primele care au descoperit-o, la Festivalul de Teatru de la Nancy, în 1978. În versiunea sa coregrafică la *Cele șapte păcate capitale* (1976), Pina Bausch se ascundea încă în spatele lui Brecht și Kurt Weill, opunând mentalitatea îngustă mic-burgheză frustrării tinerei generații germane, bolnavă de propriul său trecut, de nazism și de Holocaust. Atunci s-a aflat că tânăra cu fața tristă, născută la Solingen în 1940, fusese asistenta lui Kurt Jooss la școala lui de la Essen. Bausch face parte din acea generație germană pe care istoria a rupt-o de propriul său trecut: „Cele două războaie mondiale și devastarea provocată de național-socialism interzic generațiilor postbelice aproape orice referință la trecutul recent” – scrie Ronald Kay, soțul coregrafei, la începutul unui text consacrat acesteia^{*}. Într-adevăr, munca sa stă sub auspiciile acestei rupturi: dintre toți urmașii dansului expresionist dinainte de război, Pina Bausch, în opera sa, își asumă cel mai clar consecințele. Pornind de la moștenirea lui Kurt Jooss, asumându-și tradiția Operei din Wuppertal, ea va inventa o nouă formă de spectacol, în care unele categorii încetează să mai existe, și prezintă la infinit pierderea omului în sistemele sociale stereotipe și ipocrite, unde până și jocurile de putere par artificiale. Totodată, spectacolele ei se înrudesesc cu cele de revistă, cu opereta și *happening*-ul. Tema preferată rămâne denunțarea codurilor seducției; Bausch le dă acestora mai multe forme, dar una dintre cele mai somptuoase rămâne *Barbă Albastră* (1977), pe partitura omonimă a lui Bartók.

De la primele sale lucrări, printre care *Orfeu și Euridice*, transpunere a operei lui Gluck (1975), sau *Sărbătoarea primăverii* (1975), la cele teribil de austere din anii '80, opera Pinei Bausch se deplasează puțin câte puțin către forma, inventată de ea, de Tanztheater. Primele sale creații, foarte

• www.pina-bausch.de

• Pentru alte lecturi, vezi:
Leonetta Bentivoglio,
Francesco Carbone -
„Pina Bausch vous appelle”;
Brigitte Gauthier - „Le
Langage chorégraphique de
Pina Bausch”.

dansante, cu mișcări fluide și lirice încărcate de o forță telurică, urmărind mari partituri muzicale, descind direct din creația lui Kurt Jooss și din dansul german dinainte de război, prin natura mișcării și caracterul dramatic al temelor. Evoluția dansului său seamănă însă cu o adevărată dezrădăcinare: Pina Bausch se rupe de această istorie a dansului, totodată a sa și a țării sale, în așa fel încât asistăm, treptat, la constituirea unui nou limbaj, a cărui primă trăsătură este aparenta pierdere a mișcării și a dansului.

Creațiile Pinei Bausch sunt elaborate treptat, pornind de la munca de introspecție cu dansatorii. Materialul cules e orchestrat în mari ritualuri colective, iar repetarea acțiunilor și totala discontinuitate narativă pun în lumină caracterul derizoriu al comportamentelor codificate, violența profundă a gesturilor anodine. Organizarea timpului și propunerile muzicale sunt întru totul dependente de elaborarea dramaturgiei: gesturile, cuvintele, muzica sau desfășurările scenografice sunt tot atâtea elemente cu pondere egală inserate într-o organizare dramatică construită puțin câte puțin.

De fapt, forma inventată de Pina Bausch împreună cu dansatorii săi este o adevărată subminare a teatrului prin intermediul dansului. Critica dramatică nu se lasă păcălită și se repede să-i decrpteze operele în care corpul este folosit nu doar ca unul dintre mijloacele de exprimare, ci ca unul aflat la originea tuturor celorlalte.

Acțiunile dezvoltate de Pina Bausch și dansatorii săi în timpul ședințelor de improvizație, pentru care coregrafa își pregătește „întrebări”, adesea legate de copilărie, ne duc cu gândul la *happening*-urile de la Living Theatre; ele sunt încărcate de dorința vagă de a trăi o altă viață sau cel puțin de conștiința difuză a unui *mal de vivre*. Această muncă în comun, foarte bine prezentată în filmul lui Chantal Ackerman, *Pina nous a demandé*, nu este lipsită de tensiuni, transformându-se uneori într-o dramă psihologică: după *Barbă Albastră*, compania Tanztheater din Wuppertal s-a revoltat, iar Pina Bausch a trebuit să-și refacă echipa. De-a lungul anilor, ea împinge și mai departe lucrul asupra inconștientului interpreților săi; amintirile din copilărie, poveștile refulate, în special cele legate de vocația lor de dansatori, o ajută să deseneze lumea cenușie și anxioasă, aproape morbidă, pe care o prezintă pe scenă.

Adesea, dansatorii ei își oferă o mică escapadă, apoi revin, fascinați, la o muncă pentru care nu găsesc echivalent în altă parte. Dominique Mercy

este unul dintre cei mai vechi din companie. „În timpul unei repetiții, când, în urma unor întrebări puse de Pina Bausch, se afla într-o stare de depresie profundă, el a apreciat foarte mult felul în care aceasta și-a descris demersul. «Căutăm un lucru pentru a-l distruge. Când pun întrebări despre ceva, caut de fapt exact contrariul. Nu trebuie să-ți faci rău, dimpotrivă», a spus ea, zâmbind complice⁴⁵ – își amintește Raimund Hoghe, asociat al Tanztheater din 1980, după moartea lui Rolf Borzik, scenograful și tovarășul de viață al Pinei Bausch.

Adesea, „numerele” prezentate țin de performanța comică, erotică, exhibiționistă: ne amintim de hohotele de râs scrâșnite ale lui Mechthild Grossmann, de traducerea lui Lutz Förster în limbajul surdo-muților a cântecului *The Man I Love* sau de demonstrația de dans academic a lui Dominique Mercy: „Vreți să vedeți un *jeté*? Știu să fac... uite-așa!”

Contrar opiniei larg răspândite, abordarea Pinei Bausch nu are totuși nimic dintr-o abordare teatrală. Deși dansatorii săi, antrenați zilnic prin „studii clasice” riguroase, manevrează pe scenă limbajul vorbit, cântă, redau situații și acțiuni, iar în final dansează de cele mai multe ori foarte puțin, Pina Bausch refuză totuși să creeze personaje. Dansatorii săi, exact ca și cei ai lui Cunningham, al cărui demers pare să se desfășoare la cealaltă extremă, nu se reprezintă decât pe ei înșiși, iar publicul nu se înșală atunci când, de la o creație la alta, îi identifică pe Jan Minarik, Dominique Mercy, Anne Martin...

Nu trebuie decât să comparăm *Kontakthof* (1978) cu *Le Bal* al companiei teatrale Le Campagnol, ambele pe tema comportamentelor de seducție, ca să ne dăm seama de diferența dintre modurile de tratare a corpului. Dansatorii Pinei Bausch nu „reprezintă” un personaj sau un comportament: situațiile expuse nu sunt roluri jucate, ci vin direct din propria lor experiență. Astfel, ei lucrează mai degrabă ca dansatori decât ca actori, iar conștiința exacerbată a corpului, dezvoltată de antrenamentul dansului, le permite „retrăirea” stărilor trăite. Oamenii de teatru sunt fascinați de dansatorii care vorbesc, invidiind totodată brutalitatea viscerală a unei exprimări ce nu trece prin discursul organizat. Specialiștii nu se mai satură să studieze fenomenul bauschian și voința ei declarată de a sabota și de a pirata

⁴⁵ Raimund Hoghe, *Pina Bausch. Histoires de théâtre dansé*, L'Arche, Paris, 1987.

semnele teatrale și coregrafice. În plus, spre deosebire de majoritatea companiilor de dans, Pina Bausch nu practică o artă săracă, ci dispune de mijloacele instituționale ale Operei din Wuppertal. Spectacolele ei cu ușile închise la nesfârșit – o piesă de patru ore n-o sperie câtuși de puțin! – sunt magistral regizate de către Rolph Borzik, apoi de Peter Pabst. Și datorită ei o întreagă generație de oameni de teatru, de la Bruno Bayen la Philippe Adrien sau Michel Hermont în Franța, descoperă o sensibilitate nouă a spațiului și a mișcării.

Cu timpul, Pina Bausch devine conștiința unei Europe aflate în descompunere. De la o piesă la alta, ea spune povestea omului confruntat cu imposibilitatea de a comunica, vorbește despre incapacitatea de a evolua a fiecăruia, blocat într-un moment al istoriei sale personale – adesea copilăria, niciodată depășită – sau al Istoriei – anii '50, copilăria coregrafei. În *Café Müller* (1978), coregrafa se implică ea însăși în deriva personajelor: „Este Opt și jumătate al ei”, declară Fellini, pierdut în admirație – de altfel, Pina Bausch va fi interpreta tulburătoare a femeii oarbe în filmul său *E la nave va*, câțiva ani mai târziu. Totuși, de la *Kontakthof* (1978) la *1980 sau Nelken* (1982), atmosfera se schimbă. Pina devine mai tandră cu personajele ei, dar și mai temătoare. *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört* (1984) vorbește despre frică, despre angoasa sfârșitului de secol. *Palermo Palermo* (1989) se deschide cu prăbușirea unui zid imens, cu doar câteva luni înainte de căderea zidului Berlinului.

La mijlocul anilor '90 începe o epocă nouă: în timpul turneelor mondiale ale companiei, fiecare nouă piesă aruncă o privire tandră și totodată acidă asupra unui oraș sau a unei țări. *Der Fensterputzer* (Hong Kong, 1997), *Masurca Fogo* (Lisabona, 1998), *Agua* (São Paulo, 2001) prezintă estetici colorate, dacă nu chiar pestrițe, a căror libertate contrastează cu austeritatea perioadelor precedente.

Pina Bausch (1940–2009) este una dintre cele mai celebre coregrafe din lume. Plagiată de mii de ori, opera ei gigantică face dificilă dezvoltarea dansului contemporan în țara sa de origine. Cu toate acestea, la începutul anilor '90, o nouă generație pare să-și facă apariția, și probabil nu e deloc întâmplător faptul că noul dans german se apleacă asupra istoriei țării. Gerhard Bohner, dispărut înainte de vreme în 1992, a fost unul dintre primii care, într-un studiu despre dansul de la Bauhaus, au găsit un mod de a face

legătura cu această istorie, fără a trece prin jugul expresionismului: reluând *Baletul triadic* al lui Schlemmer, el nu se mulțumea să redea publicului un moment esențial din istoria artei contemporane, ci refăcea legătura cu un trecut de care generația sa se rupsesese, redându-i în același timp dansului atât o istorie, cât și mijloacele de a regăsi mișcarea.

Reunificarea Germaniei și noile configurări ale Europei Centrale fac încă o dată din Germania o placă turnantă unde se întâlnesc artiști veniți din toată Europa, pregătind terenul pentru alte cercetări asupra corpului și reprezentărilor sale.

• „Pe munte se auzi un urlet”
(n.tr.)



NOUL DANS ÎN FRANȚA ȘI ÎN LUME

În anii '70, în timp ce trăiește ceea ce avea să se numească „explozia noului dans francez“, Franța preia pentru câțiva ani ștafeta creației coregrafice contemporane, beneficiind totodată de achizițiile istorice americane și germane. Această faimoasă explozie are de multe ori tendința de a ascunde munca anterioară, mai subterană, realizată în Franța începând cu anii '40 de către pionierii dansului modern.

În anii '30, deși Wigman susține o conferință la Sorbona, Delsarte și Laban sunt ignorați cu desăvârșire. În această Franță „înțepenită în clasicism“, după expresia lui Cunningham, „moderniștii“ apar ca niște iluminați și marginali, obiecte ale vendetei susținătorilor baletului. Numai Kurt Jooss se bucură de o oarecare notorietate pentru *Masa verde*, care câștigase premiul I la Concursul Arhivelor Internaționale ale Dansului, în 1932.

Venirea lui Hitler la putere va precipita emigrarea mai multor dansatori și coregrafi germani, care se instalează la Paris, cel puțin pe durata războiului. Pedagogia lui Jean Weidt, Ludolf Schild, Heinz Finkel sau Mila Cirul, rusoaică de origine, este foarte marcată de gândirea lui Laban. Influența lor, deși slab percepută, își va lăsa amprenta asupra dansului modern francez pe cale de a se naște, asigurându-i legături de rudenie cu istoria dansului german.

În anii '50, generația pionierilor, numită astfel nu atât fiindcă a fost prima, cât pentru faptul că reprezentanții ei sunt încă activi și în anii '80, alături de tinerii din noul dans francez. Cum era de așteptat, această generație este marcată de moștenirea germană: Jacqueline Robinson, muziciană de mare finețe, elevă a lui Wigman, deschide încă de la începutul anilor '50 un studio numit Atelierul de Dans, care devine apoi școală, loc de întâlnire și de creație. Nemțoaică și tot fostă elevă a lui Wigman, Karin Waehner se instalează la Paris în 1951. Atât prima, personalitate rezervată, cât și a doua, debordând de energie, sunt nu doar dansatoare, artiste care experimentează și coregrafe, ci și formidabile profesoare. Jerome Andrews, un excepțional dansator american cu o formație eclectică, foarte marcat de întâlnirea cu Wigman, se stabilește în Franța la începutul anilor '50. Aici deschide o școală unde dezvoltă o tehnică originală, integrând folosirea



accesoriilor, în special a pânzelor de mari dimensiuni, pentru o mai bună utilizare a spațiului.

Astfel se conturează profilul dansului modern francez, centrat pe ideea unei pedagogii și a unei tehnici specifice – chiar dacă în acea perioadă suntem încă departe de nivelul de virtuozitate al dansatorilor de contemporan de azi. Francezii sunt reprezentați de Françoise și Dominique Dupuy care, trecuți prin compania Ballet des Arts a lui Jean Weidt, fondează de timpuriu un prim duet – Françoise și Dominique –, apoi Ballets Modernes de Paris, cu care își prezintă propriile creații și pe cele ale altor dansatori contemporani, precum Jerome Andrews sau englezul Deryk Mendel, al cărui balet *Épitalame*, dansat în liniște, este premiat la festivalul de la Aix-les-Bains în 1957. Neobosiți dansatori, coregrafi și pedagogi, ei creează în 1962 un festival consacrat dansului contemporan la Baux-de-Provence, fiind primii care îl invită pe Merce Cunningham.

Marginalizat în Franța în timpul dificilei perioade de început, dansul modern se bucură totuși de o primire favorabilă din partea oamenilor de teatru: personalități interesate de expresivitatea corpului, precum Jacques Copeau sau Charles Dullin, se apropie de pantomimă și dans.

Încă din anii '20, Copeau inaugurase niște seri de dans, idee reluată apoi de Jacques Hébertot. Mișcările socioculturale și pedagogice care se înmulțesc începând cu 1950 servesc și drept dezbateri „moderniștilor”, mai ales în calitatea lor de animatori și de pedagogi. În timp ce dansatorii încep să se unească și să se organizeze, unii dintre ei aderând la sindicatele artiștilor din lumea spectacolului, dansul modern pătrunde în instituțiile statului francez pe o scurtătură originală, făcându-și loc la școala Națională Superioară de Educație Fizică, unde sunt formați profesori de educație fizică și sport. Aici, Karin Waehner le insuflă multora pasiunea sa, începând cu 1958; începuturile dansului modern francez datorează mult mediului educației fizice. Din această perioadă datează vechea dezbateri, abia înăbușită azi, despre apartenența instituțională a dansului: educație fizică (tutelată de Ministerul Educației Naționale) sau artistică (Ministerul Culturii)? Cât despre baletomani, aceștia nu se dau bătuti. Agresivi, ei califică dansatoarele moderne drept „bacante găfâitoare”. Controversa e încă vie și, deși s-a atenuat întrucâtva, pare să fi rămas mai virulentă în Franța decât în alte părți.

DETONATORUL MAI '68

Pe terenul bine pregătit al modernității, evenimentele din mai '68 declanșează explozia noului dans francez. Mișcarea contestatară studențească ce cuprinde întreaga țară bulversează bazele vieții culturale, zdruncinând atât valorile sacrosancte ale vechiului umanism, cât și ideea că omul se află în centrul universului. Mai '68 este momentul reformulărilor, al filozofiei de tip „totul e posibil” și „e interzis să interzici” – idei pe care Merce Cunningham le introdusese deja în istoria dansului cu două decenii în urmă, plecând de la fundamente filozofice complet diferite. Când este ocupată Sorbona, dansatorii Operei participă în număr mare la discuții. Își pun întrebări legate de discrepanța dintre limbajul lor și ceea ce vor să exprime. Aceasta antrenează confuzii: ajungând la Paris, compania lui Paul Taylor este împiedicată să danseze, în timp ce la Avignon Maurice Béjart este huiduit copios. Dar fenomenul persistă, iar 1968 rămâne anul în care dansul preia ștafeta teatrului de avangardă simbolizat de Living Theatre, a cărui retragere de la Avignon în iulie încheie o epocă.

Mai '68 zgâlțâie instituția clasică mai serios decât mediul, în mod firesc marginal, al dansului modern. Așa se face că asistăm la o reasezare a lucrurilor în rândul dansatorilor clasici: criticul de artă Jean-Albert Cartier și coregraful Françoise Adret înființează, cu sprijinul Ministerului Culturii, Ballet Théâtre Contemporain (BTC). Trupa, compusă din 45 de dansatori, își propune să prezinte creații contemporane franceze și străine, realizate cu sprijinul unor artiști plastici și compozitori – visul de odinioară al lui Diaghilev. Instalată întâi la Amiens, apoi la Angers în 1972, BTC este prototipul a ceea ce va deveni, începând cu anii '80, o mișcare generală în favoarea dansului, după modelul teatrului: compania descentralizată. În 1969, dansatorul Michel Descombey, directorul Baletului Operei din Paris, deja contestatar, înființează pe lângă companie o celulă de creație. Părăsește bătrâna instituție – precedându-i cu puțin pe Brigitte Lefèvre și Jacques Garnier, viitorii fondatori ai Théâtre du Silence, lansat în La Rochelle –, în timp ce alt dansator „al casei”, Serge Keuten, înființează Asociația Tinerilor Artiști Coregrafi.

Félix Blaska, fost dansator al lui Roland Petit, părăsește și el Ballet de Marseille pentru a-și fonda propria companie. Cucerește imediat publicul

tânăr, concepându-și baletele pe muzica lui Luciano Berio, Michel Portal sau Jean-Claude Drouet, și în scurt timp își câștigă o faimă internațională: *Electro-Bach* (1969) este montat în Japonia. În 1972, se instalează la Casa de Cultură din Grenoble, unde cunoaște un mare succes, înainte ca o profundă autoreconsiderare să-l facă să părăsească Franța și să plece în Statele Unite. Vittorio Biagi, venit din trupa lui Béjart, este angajat de Louis Erlo, directorul Operei din Lyon, care vrea să ofere publicului un balet orientat către zona „contemporană”, cum singur mărturisește. Biagi demonstrează că poate umple Sala Mare Maurice Ravel cu fresce plastice ample, pe muzica lui Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, François Bayle sau Bernard Parmeggiani.

Întrucât dansul modern nu este încă puternic și recunoscut, în jurul noțiunii de modernitate plutește un aer vag, iar trăsăturile ei nu vor fi identificate decât mai târziu. De fapt, tuturor creatorilor care încearcă să iasă din mrejele dansului clasic le vine greu să-și repună în discuție limbajul gestual fiindcă nu conștientizează că dansul modern are propriile sale limbaje, tehnici și filozofii. Ambițiile lor artistice se lovesc foarte repede de dificultatea de a se reînnoi. Théâtre du Silence nu cade în capcana acestei fatalități datorită întâlnirii cu Merce Cunningham: se bucură de sejururi în studioul maestrului de la New York, invită profesori americani. Dar Keuten, Biagi, Descombey, Blaska și mulți alții ajung să se epuizeze fiindcă nu găsesc tehnicile potrivite și se poate vorbi, în ceea ce-i privește, de o generație pierdută. BTC se lovește de aceeași problemă: muzica și pictura întrețin, cum se întâmpla pe vremea Baletelor Ruse, iluzia de modernitate, dar mișcările și limbajul coregrafic nu le pot ține pasul. În schimb, apartenența acestor coregrafi la instituția clasică le conferă o credibilitate și o „seriozitate” pe care dansatorii moderni le vor dobândi abia peste câțiva ani, iar structurile create pentru a răspunde noilor nevoi ale dansului clasic vor servi, zece ani mai târziu, dansului modern.

ANII '70, UN CREUZET AL INFLUENȚELOR

În acest context, primii americani veniți în Franța pentru a susține stagii sau pentru a-și deschide un studio se bucură de un mare succes. Printre ei se numără Joseph Russillo și Peter Goss. Doi transfugi ai companiei lui Alwin Nikolais suscită în mod special vocațiile artistice ale dansatorilor francezi – Susan Buirge*, sosită la Paris în 1970, și Carolyn Carlson*, venită în 1971. Susan Buirge, avangardistă apropiată de curentele minimaliste americane, aduce cu ea un anumit spirit de cercetare și niște tehnici din care se vor inspira mulți viitori coregrafi francezi. Carolyn Carlson – dansatoare splendidă și pedagog neobosit – face cunoscut dansul modern publicului larg. Grație lor, dansul francez câștigă câteva elemente esențiale: ideea că modernitatea este legată de inventarea și reînnoirea limbajului corporal și că formarea dansatorului trece prin învățarea improvizației și a compoziției; ideea nu e complet nouă în Franța, cei de formație germană practicând-o de multă vreme. Americanii impun însă și un nivel tehnic mult mai ridicat, fapt care va permite dansului modern să atingă în câțiva ani o credibilitate ce îi lipsise până atunci.

După câteva experiențe la Avignon, în compania condusă de Anne Béranger, Carolyn Carlson intră în viața francezilor într-o seară de iunie a anului 1973, cu un solo dansat pe scena Operei din Paris, un fel de omagiu adus lui Varèse, *Densité 21,5*. Cu un cap mic, de sfinx enigmatic, și un corp lung și flexibil, Carlson are un mod unic de a pipăi spațiul, de a-l lua în posesie prin atingeri delicate și gesturi precise, atât de bine armonizate cu evoluția flautului, încât îți dau impresia că vezi muzica și auzi dansul. Rolf Lieberman, directorul Operei, decide să o păstreze și o angajează ca *étoile-coregraf*, titulatură creată special pentru ea. I se dă sarcina să se ocupe de Grupul de Cercetări Teatrale al Operei din Paris (GCTOP), instalat în rotondă, și rămâne aici timp de șase ani, total ruptă de corpul de balet, care vede numirea ei ca pe un soi de camuflare. Ține cursuri în fiecare zi în subsolul rotondei, frecventate de o simpatcă faună deghizată. O marginală autentică, cultivând stilul *hippie*, formează în câteva luni o echipă de nouă dansatori, toți străini de instituție, și în mai 1974 creează *Sablier Prison* – o căutare a timpului pierdut, o retrăire a unor frânturi de amintiri, care apar ca după un vis, readuse pe scena transformată în grotă, scăldată în proiecția

- www.cirm-manca.org
- www.ccn-roubaix.com

unor fotografii uriașe ale dansatorilor, semnate de Jean-Loup Sieff. Mișcările lente, întinderile lungi întrerupte brusc, impasibilitatea perfectă transformată deodată într-o grimasă de clovn... sunt tot atâtea scânteii și focuri de artificii moștenite de la Nikolais, greu de transmis dansatorilor săi.

Carlson devine un nume de referință. Indiferentă la critici, lucrează alături de mica sa celulă de creație într-o atmosferă de trib. *Sablier Prison* conține concentrat toate temele pe care le va dezvolta mai târziu: onirism, amintiri din copilărie, fantasme, deliruri construite din improvizații. Coregrafiile sale nu sunt tributare tendințelor abstracte ale *postmodern dance*-ului american, ci se înrudesesc mai degrabă cu teatrul suprarealist, hrănit din sursele literare cele mai diverse. Imaginarul la care apelează Carlson este bogat: *L'Or des fous, les fous d'or*, prezentat la Théâtre de la Ville în 1975, sugerează o derivă à la Rimbaud; Bachelard îi inspiră *Wind, Water, Sand* (1976), în care încearcă să „smulgă din ea acea materie care vrea să viseze”. Este perioada ei zen, când gestul devine caligrafie (*Year of the Horse*, 1978). În 1981, părăsește Parisul pentru Veneția, după ce produce capodopera sa barocă *The Architects* (1980) pe muzică de Bach, unde timpul îngheață într-un vârtej de perspective multiplicat și inversate... și tot aici triumfă scenograful Petrică Ionescu, care plasează dansatorii pe orbită, în jurul unui diabolic *trompe l'œil*.

Un balet de Carlson este o alchimie colectivă, la care luminile – John Davis – și muzica – Barre Phillips, John Surman – participă în aceeași măsură cu dansatorii. Cel mai popular dintre dansatorii aceștia rămâne Lario Ekson, dublul său masculin; cel mai neliniștitor – Jorma Uotinen, viitorul director al Baletului Național Finlandez. Quentin Rouillier, Caroline Marcadé, Anne-Marie Reynaud, Odile Azagury sunt artiști care au trecut prin compania ei înainte de a le fonda pe ale lor. Lucrările lui Carolyn Carlson se șterg rapid și sugerează, mai mult decât altele, efemeritatea, poate și pentru că sunt legate de starea fugitivă a momentului și pentru că frumusețea lor depinde, pentru mulți, de fascinația exercitată de dansatoare și de corpul său de o uimitoare plasticitate. În timp ce dansatorii ei seamănă uneori cu niște marionete, cam cum se întâmpla cu cei ai lui Nikolais, dansatoarea Carolyn cucerește publicul peste tot pe unde trece. Este o *Blue Lady* (1985) crezând cu tărie în viitorul lumii. Dansul ei, de o superbă plasticitate, devine instrumentul unui optimism de „anii '70”,

invers decât în cazul Pinei Bausch, al cărei univers foarte contemporan, tot mai sumbru, renunță la orice estetism, cu riscul de a vedea dansul dispărând.

Susan Buirge, stabilită în Franța în 1970, se adresează unui public mai restrâns. Spirit cerebral însuflețind un dans senzual, ea aduce – pe lângă o pedagogie care va deschide porțile coregrafiei multor dansatori francezi – un anumit spirit de cercetare, o serie de metode de investigare și o învestire politică, devenind unul dintre motoarele dezvoltării dansului contemporan în Franța.

Spectacolele susținute în locuri neobișnuite (*Charge alaire*, pe aeroportul orașului Aix-en-Provence, în 1982) și abordarea spațiului teatral (*Sas*, în același an) o situează pe Susan Buirge în curentul minimalist abstract. Acest parcurs de avangardă, dacă îl considerăm astfel, cunoaște un revirement odată cu *Parcelle de ciel* (1985): Buirge începe o colaborare cu scriitoarea Marianne Alphant, care creează pentru acest balet un „text explicativ”, inspirat din povestea personală a coregrafei, poveste la care publicul nu are acces, dar care îi servește coregrafiei ca punct de pornire. *Parcelle de ciel* rămâne una dintre piesele marcante ale anilor '80, jocurile formaliste practicate mult timp de către Susan Buirge oferind un cadru pudic încărcăturii emoționale a autobiografiei.

Piesa rămâne greu descifrabilă, aparent abstractă; dar decupajele savante ale spațiului, caracterul calculat al coregrafiei redau în primul rând puterea emoțională a mișcării, în afara oricărui context ilustrativ sau narativ. *Parcelle de ciel* schițează ceea ce va fi recunoscut ulterior drept o trăsătură distinctivă a „noului dans francez”: abstracția ce acoperă emoția, dar este inspirată și colorată de ea. Cu *Grand Exil* (1990), Susan Buirge deschide din nou o cale pe care tinerii coregrafi francezi o vor urma câțiva ani mai târziu: acest solo încheie un lung periplu prin Etiopia, Siria, Grecia, Japonia, Taiwan și India, în cursul căruia studiază locațiile tradiționale de spectacol și legătura lor cu diferite scriituri (verticală, de la dreapta la stânga...). Acest solo înseamnă pentru Buirge „cincizeci de ani de viață, treizeci de ani de coregrafie și douăzeci de ani petrecuți în Franța” și ridică admirabil o întrebare care va deveni vitală petrecuți în această țară: oare dansul contemporan a bulversat atât de puțin codurile clasice încât nu are curajul să afișeze decât dansatori tineri?

Deși în anii '90 numeroși coregrafi francezi îi calcă pe urme și fac din călătoriile în Orient o nouă sursă de creație, Susan Buirge rămâne o pionieră: inversează procesul și își transportă dansul în Japonia. E invitată în rezidență la Kyoto, unde re-creează cu dansatori japonezi lucrarea *Sas* (1993) și produce succesiv *Matomanoma* („Intervalul intervalelor“, 1993) și *Kin-Iro no Kaze no Kanata* („De cealaltă parte a vântului auriu“, 1994), invitând, pentru prima dată, instrumentiști tradiționali să abordeze muzica contemporană.

Între timp, mulți dansatori formați de ea au devenit coregrafi. Christine Gérard, Maïté Fossen, Santiago Sempere, François Raffinot au învățat mai întâi de la ea și au trecut prin compania ei înainte de a infuza dansul francez cu instrumentele de lucru specifice: tehnica corporală, improvizația, compoziția și – o trăsătură aparte a dansului francez – recunoașterea dimensiunii intelectuale a dansului, nu prin opoziție față de caracterul fizic, ci mai degrabă ca un complement indispensabil al acestuia. Parcursul acestei artiste americane o plasează cumva mereu în avangarda marilor curente ale dansului francez, contribuind la dezvoltarea lui, poate și fiindcă este cu vreo douăzeci de ani mai mare decât majoritatea coregrafilor din noul dans francez, având astfel un avans în fața lor.

Crearea primei școli profesioniste de dans contemporan, până azi unică – Centrul Național al Dansului Contemporan de la Angers (CNDC)¹ – va asigura noului dans infrastructura indispensabilă dezvoltării sale: pedagogia lui Carlson și Buirge, urmașe directe ale lui Nikolais, își va găsi aici o prelungire care va ancora durabil în Franța influența acestuia – conducerea școlii este încredințată, în primii trei ani, maestrului însuși care va forma în anii '80 mulți dansatori și coregrafi.

Crearea CNDC-ului reprezintă deja o realizare a anilor '70, deceniu care cunoaște influențe multiple: în timp ce Orientul, mai ales India, atrage numeroase dansatoare care se inițiază în tehnici tradiționale precum *baratha natyam*, coregraful japonez Hideyuki Yano, stabilit la Paris în 1972, contribuie la descoperirea unor noi forme de teatru japonez. În acest moment al istoriei dansului modern, influența Orientului nu este doar rezultatul unei

¹ Conducus, începând din 1981, de către Viola Farber, discipolă a lui Cunningham, care a influențat o serie de coregrafi francezi.

mode mai mult sau mai puțin *hippie*. De fapt, culturile orientale nu operează o ruptură între spirit și corp, spre deosebire de civilizația iudeo-creștină. Dincolo de tehnicile corporale perfect stăpânite și extrem de elaborate, aceste civilizații oferă dansatorului modern o viziune diferită de cea a spiritului occidental, despre redarea sensului prin gest. Apoi, aceste culturi, care au păstrat o relație vie cu sacrul și care văd corpul ca pe un canal de transmitere a spiritualității, propun o soluție seducătoare pentru a depăși destrămarea personalității, caracteristică societăților occidentale moderne.

Hideyuki Yano (1943–1988), unul dintre primii coregrafi răpuși de SIDA, epidemie ce lovește dur lumea dansului, este un creator tăcut, la răscrucea dintre culturi, între tradiție și avangardă. Împreună cu dansatoarea de origine africană Elsa Wolliaston, reprezintă un punct de atracție pentru numeroși dansatori și actori dornici să descopere forme artistice în care nu mai există o ruptură dintre dans și teatru, corpul actorului fiind înțeles ca suportul unei exprimări unice și globale – ca în teatrul *No* –, iar vocea, gestul și gândul sunt mobilizate într-o singură mișcare.

Pedagogia lui Yano ocupă un loc în același timp marginal și fundamental în dezvoltarea dansului francez. Yano oferă puternicelor personalități cu care îi place să se asocieze instrumente pentru a cerceta legăturile profunde dintre sens și gest. Gestică sa concentrată, maniera calmă de a reveni în amonteale conștiinței, modul său unic de a conjuga dimensiunea rituală a spectacolului cu discursul contemporan au marcat întreaga generație de dansatori și coregrafi care a trecut prin grupul său *Ma-Rituel-Danse-Théâtre*, François Verret, Karine Saporta, Sidonie Rochon, Mark Tompkins, Lila Greene...

Exact în perioada în care influențele orientale duc la o teatralizare a limbajului gestual, Cunningham și abstractizarea americană reprezintă un al doilea centru de interes pentru dansatorii francezi. Invitat cu regularitate de către Michel Guy la Festivalul de Toamnă, începând din anii '70, maestrul se adresează la început unui public restrâns, apoi tot mai larg, care începe să recunoască caracterul revoluționar al activității sale. De fapt, opera sa deschide un câmp extraordinar conceptualizării și nu e de mirare că găsește un asemenea ecou în cultura – foarte intelectualistă – franceză, mai mult în rândul publicului restrâns al avangardelor artistice decât în rândul publicului de dans, fervent apărător al tradiției clasice. De altfel, pe măsură

ce apar tot mai mulți coregrafi, Franța acumulează o teribilă întârziere în ceea ce privește formarea dansatorilor: filierele clasice sunt selective și foarte refractare față de orice inovație. Cei câțiva dansatori clasici care se reorientează către contemporan au avantajul unui solid antrenament tehnic, început încă din copilărie, dar vocația mai târzie trezită de dansul modern îi împinge să se formeze în străinătate. Cunningham exercită o dublă fascinație: natura revoluționară a activității sale și virtuozitatea tehnicii sale fac din școala lui de la New York o adevărată Mecca pentru dansatorii francezi, până la sfârșitul anilor '70. Jean-Marc Matos, Michel Hallet-Eghayan, Kilina Crémone – direct legată de Cunningham, cu o scriitură splendidă, tranșantă și riguroasă ca un cristal – revin în Franța pentru a-și fonda propriile companii, unde vor preda o tehnică și niște concepte care lipseau până atunci. Importanța acestei influențe nu va fi una superficială: cultura specifică și rațiunile politice fac ca dansul francez să se orienteze către teatralitate, care va rămâne marca sa, și să nu cedeze locul coregrafilor cu tendințe mai abstracte.

Datorită mentalității, spațiului și istoriei sale, Franța se găsește, în momentul în care devine un centru al creației coregrafice, la răscrucea acestor influențe multiple. Simplificând, am putea spune că dansul francez reține de la germani gustul pentru dramă și de la americani marea lecție a compoziției. În anii '80, se conturează totuși o identitate a dansului francez, care devine unul dintre cele mai populare din lume.

BAGNOLET, BAROMETRUL DANSULUI NOU

„Baby-boom”-ul coregrafilor francezi își găsește, începând cu 1968, un spațiu de exprimare propriu. Fostul dansator Jacques Chaurand detectează din vreme acest freemăt creator: cu susținerea primăriei orașelului Bagnolet de la periferia pariziană, creează concursul Ballet pour Demain, prima structură de care are parte dansul modern.

Vreme de douăzeci de ani și într-o mare dezordine la început, Bagnolet va servi drept trambulină și barometru acestei arte aflate în plină expansiune. Ambianța este una folclorică, sărbătoarea zgomotoasă. În primii ani, spectacolele de amatori stau alături de cele profesioniste, iar jazzul, clasicul

și contemporanul se întrepătrund. Încetul cu încetul, numărul mare de candidați impune necesitatea unei preselecții, apoi adevăratele talente se desprind din magma informă a utopiilor șaisoptiste. Jean Pomarès, Gigi Căciuleanu, Dominique Bagouet, Karine Saporta, Susanne Linke, Reinhild Hoffmann, Maguy Marin, Dominique Boivin, Jean Gaudin, Christine Gérard, François Verret, Jean-Claude Gallotta, Kilina Crémone, Régine Chopinot, Joëlle Bouvier și Régis Obadia, Philippe Decouflé, Jean-Marc Matos, Jackie Taffanel, Catherine Diverres, Mark Tompkins, Claude Brumachon, Isabelle Dubouloz, Mathilde Monnier, Angelin Preljocaj... sunt doar câțiva dintre numeroșii concurenți. Nu toți premianții au rămas în istorie, dar majoritatea dansatorilor care s-au impus au trecut pe la Bagnolet. Timp de douăzeci de ani, concursul reflectă peisajul schimbător al dansului francez. Devine rapid o carte de vizită indispensabilă și fiecare an lansează o nouă serie pe piață. „Marca Bagnolet” își pierde din eficiență în anii '80, fiindcă numărul premianților este tot mai mare și nu reușesc să-și respecte promisiunile la fel de bine ca cei din edițiile anterioare. În 1980, concursul este la originea Consiliului Dansului, dezbateri agitate în cadrul căreia dansul pretinde un statut egal cu celelalte arte ale spectacolului. Drept urmare, Jack Lang, ministrul de atunci al Culturii, formează un colectiv de studiu. Începând din 1981, se iau o serie de măsuri în favoarea dansului și asistăm la un nou început. În 1986, Bagnolet, rămas în aceeași formulă, se trezește neadaptat într-un mediu radical diferit de cel din anii '70. Se schimbă conducerea, apoi și titulatura: Întâlnirile Coregrafice Internaționale de la Bagnolet devin bienale, internaționale și – la fel ca dansul contemporan, deja profesionalizat – înlocuiesc ambianța de târg și gimnaziu de periferie cu cea a unui loc teatral de frunte: Casa de Cultură din Bobigny.

ANII '80: IDENTITĂȚI MULTIPLE

Noul dans francez se distinge de etapele istorice americane și germane care l-au precedat: este sfârșitul „marilor maestri“, dar și al elaborării unor noi limbaje, al marilor rupturi și al redefinirilor estetice majore. Franța nu produce o nouă Martha Graham sau Mary Wigman, ci mai degrabă o proliferare de tineri coregrafi, fiecare explorând o parte dintre vastele spații artistice deschise în deceniile precedente.

Noul dans pare forma artistică aflată în cea mai strânsă osmoză cu sfârșitul de secol. În era audiovizualului, a dominației corpului, scriitura coregrafică se substituie textului teatral. Specificitatea franceză constă într-o nouă abordare a emoției, în capacitatea de a inventa o mișcare care să reflecte clipa trăirii interioare și de a exprima epoca schimbătoare și confuză. Astfel, se dezvoltă ideea unui dans de autor – la fel cum vorbim despre un cinema de autor – diversificat, puternic intelectualizat, reflectând o lume fără perspective și fără credințe. E adevărat că există și multe rebuturi în toată această producție. Începutul anilor '80 este rapid însoțit de o dezvoltare instituțională care va susține această diversitate, stimulând uneori creația tânără să se îndrepte spre abordări mai spectaculoase.

Eferescența acestei perioade lasă impresia unei imense diversități, poate mai mult aparentă decât reală. Apar nu atât noi limbaje gestuale, cât definiri ale unor stiluri ce ne permit să recunoaștem un coregraf sau altul pe baza aceluiași vocabular care are tendința de a se standardiza, ba chiar de a se academiza. La sfârșitul secolului XX, asistăm și la estomparea clivajului și a diferențelor, până atunci fundamentale, dintre dansul clasic și cel contemporan.

Putem remarca totuși câteva trăsături comune: un anumit gust pentru gestul mărunț, pentru detaliu și sofisticare, în dauna virtuozității. Dansul francez nu traversează spații largi de cucerit – așa cum a făcut dansul american –, ci se strecoară într-un spațiu social încărcat, în mod simbolic, cu istorie și tradiții. Coregrafii sunt rafinați și manifestă uneori un oarecare gust pentru lux. Dezvoltarea scenografiei, din ce în ce mai importantă, marchează tendința de a reprezenta mai degrabă spații închise sau dense decât întinderi nelimitate. Și mai subliniază faptul că dansul francez moștenește o bogată tradiție teatrală. Poate tocmai această ultimă trăsătură

definește identitatea franceză: scopul mișcării nu este acela de a te deplasa, de a traversa spațiul, ci de a oferi o oglindă a interiorității dansatorului. Se inventează astfel o formă de teatralitate care există fără text, fără argument narativ, nonfigurativă, care actualizează un limbaj al emoției aflat în spatele limbajului verbal (și preexistent acestuia, după cum susțin unii).

Deși nu propun sisteme, cum fac marii maestri americani, câțiva coregrafi francezi păstrează direcția primordială de la începuturile modernității: cercetarea asupra mișcării. Odile Duboc, Daniel Larrieu și Dominique Bagouet* (1951–1992) explorează natura mișcării: nici unul dintre ei nu produce forme gestuale total inedite, dar creația lor se hrănește din studierea nesfârșitei diversități de texturi ale gesturilor, intențiilor, stărilor care modifică insesizabil sensul mișcării. Profitând de experiența generațiilor precedente, ei investighează, pe de o parte, condițiile elaborării sensului prin intermediul gestului; pe de altă parte, sunt primii care meditează asupra modului de comunicare specific dansului.

Toți trei au trăit paradoxurile și conflictele dintre exigența reinnoirii artistice și constrângerile instituționale, fiecare dintre ei trecând prin funcția de director al unui Centru Coregrafic Național. Departate de a produce opere asemănătoare, interesul lor comun pentru mișcare determină preocupări și câmpuri artistice complet diferite. Dominique Bagouet cercetează mișcarea ca loc al invenției unei forme teatrale absolut originale, mai ales în construirea personajelor, aceasta fiind și o caracteristică a operei sale. La Odile Duboc, cercetarea gestuală, inspirată din studiul celor patru elemente primordiale – apa, aerul, pământul și focul –, face legătura între impulsul, intenția mișcării – dimensiunea sa cea mai intimă – și proiecția în spațiu. Rezultă un dans în care forma sau desenul sunt reduse la minimum, în favoarea dinamicii și a unui spațiu extraordinar de mișcător și de schimbător, ca zborul păsărilor. În fine, Larrieu*, cel mai politic dintre cei trei, sensibil în privința comunicării, oscilează în mod deliberat între seducție și provocare. Fiindu-i pe plac și una, și cealaltă, se întoarce neîncetat la dans, acordând o încredere mistică mișcării în lupta împotriva suferinței și propunând îmblânzirea gestului ca armă împotriva violenței.

Dar majoritatea coregrafilor francezi preferă să-și caute inspirația în teme diverse. Printre ei, unii și-au definit mai întâi stilul gestual: este cazul

• www.lescarnetsbagouet.org

• www.daniellarrieu.com

tandemului format din Joëlle Bouvier și Régis Obadia (compania L'Esquisse) – care, cu o mișcare aspră și terestră, își găsesc referințele în literatură (în special la Le Clézio) – sau al altui cuplu, Catherine Diverres și Bernardo Montet, ambii marcați de Japonia, unde au făcut o călătorie inițiată chiar la începutul existenței companiei lor – recunoscută astăzi. La fel ca alții, François Verret lasă câmp liber în desfășurarea dansului unor interpreți feluriți, cu personalități puternice – actori, dansatori –, producând mai degrabă o formă teatrală – el vorbește cu plăcere despre „cinematograful în direct” – în care dansul nu este decât unul dintre elementele spectacolului. Maguy Marin, al cărei vocabular neoclasic este foarte marcat de trecerea prin compania lui Béjart, produce un teatru de imagini, având mai multe surse de inspirație (literatură, pictură, revizitarea baletelor clasice...). Cele mai puternice lucrări ale sale (*May B.*, inspirată din Beckett, 1981) sunt cutremurătoare. Teatru de imagini și la Karine Saporta, dar baroc, lipsit de măsură, conducând către labirintul tulbure al inconștientului, ca prin prisma unei mitologii narcisice. Folosind în mod deliberat și până la exces stratagemile seducției, această prințesă despre care se spune că ar fi vrăjitoare suscită cele mai virulente controverse, iar explorarea mecanismelor isteriei și ale transei pare să se transmită publicului, înfuriat uneori de prezentarea unui univers în care femeia, plină de podoabe, subiect al fantasmelor sau ridicată pe pedestal ca o statuie, lasă prea puțin loc bărbaților.

Însă tema cea mai recurentă, asumată sau nu, este cea a sexualității. Jean-Claude Gallotta*, un monument al dansului francez și devenit exeget al acestuia, repetă cu dansatorii din „tribul” său, după cum i-a botezat, piesă după piesă, comportamente obsesionale, caraghioase, maniace, de o sexualitate adolescentină incapabilă de a se maturiza. Aici, corpul este mai caricaturizat decât în invenția gesturilor noi, iar Gallotta, asumându-și veșnica dominare a libidoului, transpune scenic o transgresare a tabuurilor, ceea ce îi asigură succesul maxim. Ușor de identificat, dar greu de imitat, gestica sa a devenit un adevărat idiom, codat, care îi permite să reinterpreteze saga occidentală, din care *Yvan Vaffan* (1984) este unul dintre marile succese.

În timp ce unii își pun întrebări referitoare la capacitatea dansului de a modifica viziunea asupra lumii, făcând cercetări asupra mișcării, iar alții se

folosesc de dans ca de un instrument al discursului despre această lume, marca cea mai puternică a anilor '80 și '90 este legătura dintre simbolistica corpului, dezvoltată în epocă – publicitate, *sex symbol*, putere, *body-building*... –, și corpul din dansul contemporan, devenit virtuoz, hrănit cu energia timpului nostru și mai ales cu ideologiile acestuia. Prima care își asumă această modernitate este Régine Chopinot, contrazicând total blândețile utopii ale corpului natural și spontan care stătuseră la baza dansului modern de la începutul secolului. Ea va fi o coregrafă „bransată”, costumată ultimul răcnet de către Jean-Paul Gaultier, de-a lungul unei colaborări la care nu a renunțat niciodată, și va oferi o față nouă Poștei printr-o serie de reclame ce vor face școală, surprinzând excelent spiritul vremii. Electric, rapid, consumând o energie inepuizabilă într-un ritm infernal, dansul ei este dansul tineretului, care, de altfel, nu se înșală și umple sălile. În timp ce coregrafa împlinește patruzeci de ani și trece în fugă pe lângă ei, reflectând la alte modalități de a-și practica arta, Philippe Decouflé, cel mai pur urmaș al său, o va depăși de departe în registrul publicului larg, recuperând și modificând fenomenele modei: prestidigitator cu un corp elastic și spirit șugubăț, este însărcinat cu organizarea ceremoniei de deschidere a Jocurilor Olimpice de la Albertville, în 1992. Reîntorcându-se la fastuoasele *entremets* din Evul Mediu, pe care le ridică la scară planetară, prestația sa transmisă în lumea întreagă prin satelit face din el, fără îndoială, cel mai cunoscut coregraf contemporan din lume.

• www.gallotta-danse.com

Mammame

Jean-Claude Gallotta

Notițele lui Jean-Claude Gallotta pentru coregrafia piesei *Mammame*, 1986.

"Mammame! Mammame!", strigă vrăjitoarea, și n-am nimic de ronțait, nici măcar o brumă de vis. Azi nici unul dintre supușii mei, nici o rândunică nu mi-a adus nici cel mai mic vis sau coșmar, ca să-mi hrănesc știința și cazanul de alamă.

A cere unui artist să povestească ce face înainte de terminarea actului creator seamănă cu gestul curiosului care gustă supa neterminată din oala bucătarului. Bucățile pe care le va pescui sunt cu atât mai tari și mai fără gust cu cât vor fi mai delicioase și mai rafinate atunci când misterul gătitului își va fi împlinit alchimia și subtila metamorfoză. Printr-un abil flash-back, Émile Dubois a refăcut inventarul memorabil al mesei de lucru a bucătarului și al pregătirii acțiunilor sale unice.

Până la urmă, a găsit în sertarul comodei un caiet cu notițe revelatoare.

Martți, 7 august

Mammame va fi o lucrare despre mândrie și depășirea ei, despre fals și rit, o privire asupra copilăriei și a memoriei. Nu copilăria nostalgică, ci copilăria jucăușă și dinamică, misterioasă și precisă. *Mammame* va sta mai ales sub influența aerului și a spiritului, a tot ceea ce va avea legătură, îndeaproape sau mai pe departe, cu spiritualul.

NOTIȚE

Va fi totodată o lucrare despre tăcere, acea tăcere de după cuvânt. Cinematograful mut mi-a dat cheia discursului. În pofida câtorva scripuri geniale, în multe filme se vede lipsa cuvântului. Fiecare gest, fiecare scenă este nu un act tăcut, ci un act de mutism; de altfel, acest cuvânt răsună în mine asemenea cuvântului „mutilat” – oare au aceeași etimologie?

Miercuri, 8 august

DECUPAJUL MAMMAME

Va fi un prolog (uvertură) pe care l-aș putea face cu Henry, pe un vals la pian. Ne-ar putea întrerupe un avion.

Urmează primul act, unde vor apărea duetele. Fiecare dansator-memorie va căuta în celălalt dublul său, geamănul, tovarășul de joacă, prelungirea sa imposibilă. Apoi va fi o pauză. De fapt, nu-mi închipui o oprire sau un antract, ci o mișcare de articulare, o prelungire stranie și rugătoare, un moment de ofrandă și de cerșit în fața publicului.

Al doilea act va fi un amestec de suite și epiloguri, totul surprins într-o stare de permanență, o stare instantanee și imediată, rezumând ideea copilăriei-memorie. Un timp suspendat, când totul va fi dat dinainte, o lume a așteptării, unde fiecare gest va fi trăit în dorința sa prezentă. Nu va exista nici o evoluție, legată de obicei de artele timpului; nici un suspans (nici o intrigă nu-mi va aminti de lumea adulților).

Totul va fi închis într-o putere.

Joi, 9 august

PRIMUL DUET: ROBERT ȘI PASCAL

Robert, cu părul și barba albe, va fi un Falstaff al Mărilor învolburate.

Pascal va avea, precum Vineri, tinerețea și libertatea oamenilor din Sud.

ACȚIUNEA

Dețasat din grup, Pascal sare din dreapta lui Robert și-l pupă în aer, făcând trei pași înapoi (pasul „broscioiului”). Se freacă de burta lui Robert și se așază pe jos cu picioarele încrucișate. Robert îi împinge genunchii răsând și spunând MANACH. Pascal vine nervos către avanscenă și spune OMECHT OMECHT, bătând tactul. Robert îl apucă de mijloc așa cum face Gregorius, luptătorul din filmul *Les Forbans de la nuit*. Îl privește fix și-l strecoară sub el, deviindu-i traiectoria (pasul „dezordonat”). Pascal se ridică ținând capul înainte. Robert îl apucă de bărbie și-l forțează să facă o mișcare ciudată de rock'n'roll. Pascal se întoarce *en attitude* și cade singur pe jos, după ce face patru ture în aer (pasul „azvârlit” ...). Robert își pune încet mâinile pe urechile lui Pascal și-l ridică șoptind: MANEMIO... va urma...

Sâmbătă, 11 august

DUETUL MATHILDE ȘI LÉO

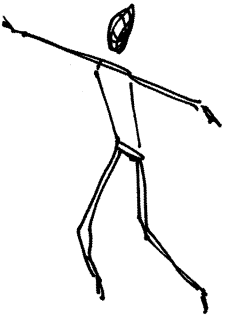
Léo intră alergând (încă mai arată ca Vaffan), Mathilde cu capul în jos își întinde brațul drept orizontal. Léo se folosește de el ca de un trapez și „tricotază” cu picioarele. Cade intenționat și spune „hop-așa” (ca atunci când râgâie). Înainte și-napoi. Apoi aleargă ca și cum ar avea greutatea legată de picioare. Face flotări cu capul pe spate, apoi cu capul spre stânga. Spune OZORBITO-OZERBITA-KEK/KEK. Mathilde face un scurt adagio, încercând să se strecoare pe sub flotările lui Léo. Léo se-ntoarce pe spate trosnindu-și mâinile încrucișate. Mathilde îl calcă pe coastă (pasul DURDULIU). Se rostogolesc împreună, iar Mathilde face 160 de *déboulés suivis*. Se ridică și dansează un vals (Sibelius) cu mâinile în șold, pe inimă, pe frunte (vezi pasul Métropolis). Execută și o *bouree* și, când se-atinge culmea furiei, Léo refuză să danseze, desprinzându-se și spunând „Nu știu”, frază pe care eu o reiau la microfon. Apoi totul se liniștește, Léo îi întinde Mathildei încet-încet brațul, iar aceasta îl răstoarnă într-un *arabesque* strâns. Spune AVESK și o mângâie încet dedesubtul coapsei fără s-o atingă. Se trage de păr întepându-și sternul... va urma...

NOTIȚE

Dansatorul este un vulcan, ale cărui revărsări produc și pretind propriul lor ghid. Fiecare interpret veritabil, demn de acest nume, își secretă propriul coregraf.

Ascult *Nunta* lui Stravinski și *Cvartetul nr. 13* de Beethoven.

Două imagini pentru *Mammame*: *Ophélie* de pictorul englez John Everett Millais și *Le Pied-Bot* de Ribera. [...]



DOMINIQUE BAGOUET

Asupra unuia dintre coregrafii acestei prime generații franceze, apărută, recunoscută și consacrată în doar câțiva ani, merită să ne oprim nu atât pentru că în 1992, la doar patruzeci și unu de ani, cariera sa a fost brutal întreruptă, cât pentru că opera sa, prea scurtă, s-a caracterizat printr-o complexitate și diversitate fără egal. Despre Dominique Bagouet se poate spune că este cel mai francez dintre francezi. De formație clasică, trecut pe la Béjart, descoperă dansul contemporan la cursurile lui Carolyn Carlson și Peter Goss; pentru ei, va fi și interpret. În 1976, prima sa coregrafie, *Chanson de nuit*, obține premiul întâi la Bagnolet, premiu care îi marchează cariera. În 1980, e numit directorul unuia dintre primele Centre coregrafice, cel de la Montpellier, unde se stabilește definitiv. În primii ani, cercetările sale oscilează constant între doi poli care până la urmă se vor întâlni: dansul pur și abstract, spațiu al invenției mișcării și al compoziției, și teatralitatea, care favorizează apariția unor personaje inspirate adesea din cinema.

În 1982, în *Insaisies* apare universul total original pe care îl va dezvolta în următorii zece ani: gestică miniaturală, complicată, folosirea elaborată a mâinilor și a încheieturilor, marcă a coregrafului; formații geometrice în spațiu și, mai ales, personaje stranii, imposibil de identificat sau de datat, ușor suprarealiste, comice și neliniștitoare în același timp.

În 1984, *Déserts d'amour*, pe muzica lui Mozart și a compozitorului contemporan Tristan Murail, marchează adevăratul moment al lansării. Abandonează pentru moment personajele și imaginile în favoarea unei scriituri coregrafice riguroase, reci, în care spațiul bine trasat și regulat te duce cu gândul la „grădinile în stil francez” din secolul al XVIII-lea. Gestică măsurată, complexă, cu volute pline, ușor atinse de o imperceptibilă decadentă, o artă a simetriei tulburată de dezechilibre secrete, reintegrarea unor elemente din vocabularul academic până atunci proscrie de fostul dansator clasic revoltat, semnalează identitatea coregrafului, de astă dată superb afirmată. Se vorbește despre un „baroc contemporan”, toți sunt tulburați mai ales de forma indiscutabil abstractă, a cărei culoare nu seamănă totuși cu nici o altă. Cu *Déserts d'amour*, Bagouet împinge la maximum extrema pudoare ce caracterizează activitatea sa; totuși, el nu elimină emoția inițială, ci o încadrează, integrând-o în complexitatea compoziției, astfel încât

dă culoare întregului dans. Cu câteva luni înainte, Bagouet crease însă un solo care părea exact opusul lui *Déserts d'amour*. *F. et Stein* (1983), cu chitaristul rock Sven Lava, proiecta fantomele interioare ale coregrafului. Odată depășite barierele pudorii, monstruoșitatea, autodistrugerea, travestirea, corpul decăzut și schimonosit, obsesiile, Bagouet lasă să se vadă partea ascunsă a corpului dansatorului, subteranele unde operează angoasa și moartea. Această piesă aproape insuportabilă, dansată doar de șase ori, și *Déserts d'amour* simbolizează cele două extreme în jurul cărora se organizează opera lui Dominique Bagouet. Toate cele care au urmat conțin elementele antagonice din *Déserts d'amour* și din *F. et Stein*, în proporții și forme variabile.

Assai (1986), lucrare semnată alături de compozitorul Pascal Dusapin, se încumetă să integreze, printr-o scriitură riguroasă, perfect stăpânită de acum, figurile dragi coregrafului cinefil: personajele cinematografului expresionist german, inspirate mai ales din *Cabinetul doctorului Caligari*.

Lucrarea următoare, *Le Saut de l'ange* (1987), se desprinde brutal de această perioadă caracterizată de rafinament. Bagouet face apel la artistul plastic Boltanski, un mare iconoclast care nu are habar de dansul contemporan, concepând împreună cu el ansamblul piesei. Grația, armonia, drăgălășenia ce pluteau în dansul lui Bagouet sunt date la o parte, deturdate, caricaturizate. Un univers de circ mizerabil bulversează rafinamentul delicatului coregraf, care profită de asta pentru a-și împinge și mai departe concepția, deja bine formulată, despre legăturile complexe dintre actul creației coregrafice și cel al interpretării. Personajele din *Le Saut de l'ange* sunt straniile reflexii, fidele și totodată deformată, ale dansatorilor ce compun compania, recunoscuți de multă vreme ca fiind printre cei mai buni din țară. Hercule de bălci, „fantomița”, dansatoarea spaniolă, Pierrot lunaticul... adunătura formează un fel de artilerie grea a imaginarului, între derizoriu și reverie, în stilul ghirlandelor de Crăciun atârinate de Boltanski ca niște frize cuminți pe fundalul scenei.

Pentru Bagouet, *Le Saut de l'ange* marchează sfârșitul unei epoci. Stăpân pe scriitura sa, încrezător în interpreți, nu-și mai refuză nimic. Alte piese frapante continuă să jaloneze marea diversitate a acestui coregraf profund cultivat. Opera sa, desfășurată cu o viteză amețitoare, ia sfârșit cu o nouă capodoperă, *So Schnell* (1992), care îmbină dimensiunea monumentală a

• Film mut realizat în 1920 de regizorul Robert Wiene; unul dintre cele mai cunoscute filme expresioniste germane (n. tr.).

scriiturii cu finețea interpretării solistice, pentru fiecare dintre cei doisprezece dansatori. Bagouet se stinge din viață la doar câteva săptămâni după ce compania sa prezintă, fără el, această piesă magnifică pe scena Operei din Paris, supremă consacrare a artei sale.

Una dintre contribuțiile esențiale ale sale este tocmai munca depusă, pe de-o parte, în privința complexității scriiturii coregrafice și a compoziției și, pe de altă parte, în privința elaborării unor personaje, bazată mai degrabă pe mișcare decât pe ilustrarea narativă – iar acest lucru face din el inventatorul unei forme teatrale noi. Această muncă, strâns legată de reflecția asupra interpretării în dans – îi plăcea să vorbească despre „îndrumarea dansatorilor“, așa cum se vorbește despre îndrumarea actorilor –, a făcut din compania sa una dintre cele mai remarcabile companii pe care Franța le-a avut vreodată.

„MODELUL FRANCEZ”: FORȚA INSTITUȚIEI

Cealaltă caracteristică a noului dans francez este rapida sa structurare instituțională. În timp ce companiile americane cele mai cunoscute primesc doar finanțări publice minore, tânărul dans francez, beneficiar al unei tradiții cu responsabilitate publică în materie de creație, dar și al cuceririlor anterioare ale companiilor teatrale, mobilizează statul și colectivitățile teritoriale începând din anii '80. Deși, fără îndoială, dansul contemporan a rămas până azi ruda săracă a spectacolului, mai ales în raport cu teatrul, Franța este totuși țara unde dansul contemporan este cel mai bine asumat de către autoritățile publice. Începutul anilor '80 cunoaște generalizarea unei mișcări de descentralizare, când se înființează companii în marile regiuni ale țării, pe modelul pus la punct cu vreo douăzeci de ani în urmă în domeniul teatral. Centrele Coregrafice Naționale finanțate de către stat, oraș, regiune și/sau departament, permit sedentarizarea și permanentizarea companiilor; totodată, ele fidelizează un public tot mai larg, care își face un obicei din a urmări companiile rezidente și acele evenimente oferite de prezența lor în fiecare oraș. În 1994, peste douăzeci de centre coregrafice îi primesc pe principalii coregrafi francezi, majoritatea apăruiți între 1975 și 1985. Sistemul complementar de subvenții pentru companiile neinstituționalizate, precum

și dezvoltarea finanțării teritoriale conduc la realizarea unei rețele ce va ajuta, în foarte scurt timp, tot mai multe companii să existe din punct de vedere economic și profesional. Oricât de imperfect, modelul francez rămâne aproape unic în felul său, permițând profesionalizarea rapidă a unui mare număr de companii, care lucrează în condiții și cu mijloace invidiate de majoritatea omologilor lor din alte țări, unde finanțarea publică pentru creația coregrafică rămâne o raritate.

Instituționalizarea a permis apariția a numeroase companii, contribuind în egală măsură la crearea unui public, care a crescut în doar cincisprezece ani. La Paris, Théâtre de la Ville, locul consacării râvnit de toți tinerii coregrafi, ajunge să aibă o programare de stagione în care teatrul este net minoritar față de dansul contemporan. De fapt, în aceeași perioadă, teatrul francez nu se prea bucură de o mare putere creatoare. Dimpotrivă, corpul este la modă; era clipului, a benzii desenate sau a jocurilor video privilegiază forme de spectacol care exclud textul și în care predomină imaginea. Instituționalizarea rapidă, impusă atât de explozia dansului în Franța, cât și printr-o tradiție de politizare și de revendicare a creatorilor de spectacol din această țară, a permis accelerarea recunoașterii tinerilor artiști. Mișcarea a continuat în anii '90, favorizând stabilirea tinerelor companii din ce în ce mai numeroase. Ieșind din marginalitate și având constant producții, dansul câștigă în profesionalism și în audiență, pierzând însă o anumită libertate, precum și dreptul de a greși. În aceste condiții, cei mai organizați și mai capabili de a-și defini proiectul artistic și de a se adapta la mediul economic au cele mai multe șanse să se impună. De exemplu, Gallotta, Preljocaj, Maguy Marin* sau Bouvier/Obadia.

Ștafeta va veni din altă parte. Dansul francez asistă la imigrarea unor dansatori proveniți din țări unde dansul contemporan nu are încă rădăcini sau are prea puține. În anii '90, profitând de nivelul ridicat al dezvoltării Franței în acest domeniu, mai mulți coregrafi, veniți în special din țările latine, aduc unui dans un pic prea cuminte, curat și bine făcut, un imaginar înnoit, inspirat din culturile lor de origine. Santiago Sempere (spaniol), Francesca Lattuada, Paco Decina, Caterina Sagna (toți trei italieni) și mai ales Joseph Nadj (ungur) sunt exemple ale acestei „imigrații” bine-venite.

Începând din anii '80, noul dans se răspândește în țările limitrofe; mai mult, se extinde în majoritatea țărilor dezvoltate, în forme ce tind în mod

* www.compagnie-maguy-marin.fr

surprinzător către uniformizare. Prima țară care preia ștafeta este Belgia, devenită azi un pol important al creației coregrafice. Prezența lui Maurice Béjart la Bruxelles a mascat vreme îndelungată absența politicii în domeniul dansului din această țară. Școala sa, Mudra, oferea în schimb o formare completă și de înalt nivel, de care unii au profitat din plin.

KEERSMAEKER: REÎNTÂLNIREA CU MUZICA

• www.rosas.be

În 1980, Anne Teresa de Keersmaeker* începe prin a utiliza procedee minimaliste de repetiție, ca să se dezobișnuiască de învățăturile din școală. *Fase*, duet dansat de tânăra coregrafă împreună cu Michèle-Anne de Mey, una dintre viitoarele sale interprete-fetiș, este compus pe muzica lui Steve Reich: structurile, foarte simple, se repetă, apoi una dintre cele două dansatoare accelerează tempoul, provocând astfel o alunecare în corelațiile ritmice și melodice; viguroasă și ludică, lucrarea în ansamblu stârnește admirație. În 1983, *Rosas danst Rosas* marchează crearea companiei (numită Rosas), care cunoaște un mare succes. Coregrafa continuă să exploreze combinațiile repetitive, în tandem cu instrumentiști din grupul Maximalist (Thierry de Mey, care compune pentru mai multe companii belgiene). În doar câteva piese, Anne Teresa de Keersmaeker stabilește un stil de mișcare propriu, în care spirala capătă viteza vârtejului, oferind un dans de o incredibilă viguroare, rapid și presărat cu sărituri. Rochiile scurte ce lasă la vedere lenjeria – boxeri negri –, ghetuțele și șosetele albe o apropie pe Keersmaeker de adolescența contemporană, cea a liceenelor care ascund sub îmbrăcămintea din piele neagră o inocență cât se poate de copilăroasă. Dar Keersmaeker face mult mai mult decât atât, iar inocența ei e doar o aparență. În timp ce dansul și discursul său seduc imediat publicul larg prin legătura lor cu moda momentului, ea construiește un limbaj în care compoziția devine miza principală a căutării, vocabularul ei gestual fiind stabilit de timpuriu. Marea contribuție a lui Keersmaeker privește relațiile dintre dans și muzică. Observând că muzica a devenit infinit mai complexă în materie de compoziție și că dansul are totul de învățat în acest domeniu, coregrafa ia lecții de la Bartók: „Caracterul capricios, variabilitatea resimțită la o primă ascultare se dezvăluie ca o complexitate conținută într-un mod

superior. Apoi există acea disonanță pe care o resimt în unele părți ca pe un sentiment clar de sfâșiere, iar în alte pasaje ca pe o seninătate pregnantă. În plus, mai există aspectul sălbatic, aproape răutăcios, și cel antrenant din ritm și melodii. Alteori, un anume umor sec², afirmă ea despre *Bartók/Aantekeningen* („Bartók adnotat“), creat în 1986 pe *Cvartetul nr. 4* al compozitorului maghiar. Inspirația muzicală îi permite lui Keersmaeker să exploreze compoziția, dar și complexitatea ritmică, iar asta devine o trăsătură marcantă a dansului său; ba chiar îmbogățește piesa, adăugându-i extrase din texte și din filme. Până în ziua de astăzi, întreaga sa operă oscilează între lucrări de dans pur și abstract – mereu diferite, pe partituri muzicale de care puțini dansatori au îndrăznit să se apropie – și unele mai compozite, în care filmul, textul sau cântecul se amestecă din perspective reciproce, fără să fie vorba despre acumularea unor materiale, ci despre observarea transformărilor produse de fiecare asupra celuilalt. În *Mikrokosmos* (1987), capodoperă alcătuită din trei părți, pe piese pentru două pian de Bela Bartók și György Ligeti (interpretate pe scenă), lucrările lui Ligeti care compun partea a doua nu sunt dansate: Keersmaeker nu ezită să oblige publicul său „de dans“ să depună un efort și să asculte muzică; tot așa, alteori, nu se dă în lături și dansează în liniște.

În *Ottone Ottone* (1988), nu rezistă plăcerii de a-și confrunta compania (opt fete și opt băieți) cu opera lui Monteverdi *Încoronarea Popeei* (în interpretarea ansamblului Harmoncourt). Nici vorbă de vizualizarea operei, de exaltarea caracterului ei baroc. Este o scufundare în fluxul muzical instrumental și vocal, cu traiectorii și plonjări la limita improvizației, fiecare interpret identificându-se cu câte un personaj dintr-un univers fărâmițat, impresionist și haotic.

Achterland (1990) are drept suport muzical *Studiile pentru pian* de Ligeti și trei *Sonate pentru vioară* solo de Eugène Ysaye, interpretate ca întotdeauna pe scenă. În cazul primelor, propune un dans pentru trei băieți; în cazul celorlalte, lansează cinci dansatoare într-o confruntare energică cu virtuozitatea viorii soliste. Vârtejul ritmic se încheie cu performanța Carlottei Sagna, care se balansează pe loc pe toată durata intervenției celor o sută de metronoame ce cristalizează, în dereglarea lor, scurgerea diabolică a timpului.

² Dialog cu Marianne Keerhoven, în programul de sală la premiera lucrării, 16 martie 1986, la C.B.A., Théâtre de Bruxelles.

Și apoi, cu greu rezști invitației lui Gérard Mortier, directorul Théâtre de la Monnaie. Acesta primește compania în rezidență în 1992, înlocuind-o pe cea a lui Mark Morris, care nu reușise să consoleze publicul după plecarea lui Béjart. Mortier îi propune coregrafei să lucreze pe arii de operă cu orchestra casei. *Mozart/Concert Arias*, prezentat în premieră la Festivalul de la Avignon în 1992, este un parcurs paralel al muzicii și al dansului, în care câteva dive de operă se succedă în mijlocul scenei: „Cu Mozart trebuie să rămâi modest; nici vorbă să încerci o contrapondere culturală elaborată sau hipercomplexă. Trebuie să asculți, să te lași pătruns de muzică și să înțelegi că transcendența sa se sprijină pe om, omul în toată gloria sa, între cer și pământ.”³

În 1994, *Toccata* atacă un alt monument: *Toccata*, BWV 815 de J.S. Bach. Viteza, virtuozitatea și vârtejurile își reintră în drepturi. Între timp, Anne Teresa de Keersmaecker încearcă cinematografia cu degetul; interpreții ei, dansatori străluciți, au învățat să vorbească, să cânte, s-au confruntat cu imaginile lor mărite pe ecrane uriașe... Până la urmă pleacă, epuizați de teribila exigență a coregrafei, a cărei operă este într-o continuă transformare. Unii se mai și întorc, ca incomparabilul Fumiyo Ikeda. Alții își vor fonda propria lor companie, diseminând dansul lui Keersmaecker, care face de-acum școală, în timp ce ea însăși își îndreaptă căutările în altă parte, în alt fel. Michèle-Anne de Mey, Roxane Huilmand, remarcate în compania sa, au trecut astăzi în tabăra coregrafilor.

³ *Libération*, 30 iulie 1992.

ÎN TRE PROVOCARE ȘI FENOMEN DE MODĂ

Identitatea dansului belgian nu se definește totuși doar prin influența lui Keersmaecker; aici mai mult decât oriunde, ștergerea granițelor dintre arte – muzică, teatru, dans, arte plastice – este o practică curentă. Jan Fabre^{*} este marele campion al interdisciplinarității, arta sa provocatoare și brutală generând controverse vehemente. Se apropie de dans fără a avea vreo influență coregrafică: este artist plastic de formație, nu cunoaște nimic din meseria de dansator. Lup tânăr cu un discurs acid, ideolog așa cum sunt adesea cei din artele plastice sau din teatru, amestecă de timpuriu *performance*-ul cu activitatea sa de pictor. Atacă spațiul scenic în 1980 și pornește pe drumul gloriei în 1982 cu *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir*, care durează șapte ore; apoi, în 1984, *Le Pouvoir des folies théâtrales*, cu o durată mai modestă, de numai cinci ore. În 1987, abordează opera, cu muzica lui Górecki: *Das Glas im Kopf wird vom Glas*. Aici sunt integrate „Secțiuni dansate”, prin care Jan Fabre șochează lumea dansului, cu atât mai mult cu cât vor fi adesea prezentate independent de restul operei. Denaturează imaginea balerinei clasice, jucându-se cu vocabularul academic cel mai simplu, din care face baza unor coregrafii de o simetrie masivă și o lentoare aproape insuportabilă. Cocurile stricte, jupoanele de dantelă neagră sau, dimpotrivă, armurile medievale fac din grupul de dansatori ciudat de asemănători un corp de balet masochist, supus jugului coregrafiei. Lentoarea implacabilă și rigoarea seacă a acestor „Secțiuni” sunt într-o contradicție perfectă cu excesele din *Da un'altra faccia del tempo* (1993), în care dansatorii și actorii se aruncă într-o furioasă combinație de strigăte, mișcări isterice și lupte îngrozitoare. În miezul acestor agitații, se află sexualitatea, prezentă și în centrul unui spectacol de teatru din aceeași perioadă, scris de acest om-orchestră după *Le Grand Verre* de Marcel Duchamp: un monolog remarcabil, de un minimalism riguros, interpretat de actrița sa fetiș Els Deceukelier... Jan Fabre aparține în egală măsură lumii dansului, artelor plastice și teatrului. Dar șochează breasla și publicul, aducând un demers conceptual rar în dansul european, uluiește prin capacitatea de stăpânire a tuturor limbajelor, prin producția de opere-fluviu, într-o epocă în care moda – precum și constrângerile bugetare – determină mai degrabă un „dans al sărăciei”. El însuși obiect al unor

• www.janfabre.be

fenomene de modă contradictorii, li se sustrage fără încetare, derutează, scandalizează, fără să se poată ști vreodată de care parte se situează, între seducție și reala înfruntare a pericolelor.

Fost dansator în compania sa, provenind tot din artele plastice, dar centrat în continuare pe dans, Wim Vandekeybus și colaboratorul său, instrumentistul Thierry de Mey, propun abordări mult mai puțin controversate, dar mai puțin provocatoare și vizibil mai pe gustul epocii. Vandekeybus face școală. Gestică sa violentă, în care șocul înlocuiește vârtejul în spirală al lui Keersmaeker, oferă un ecou imaginilor din media: stilul lui s-a răspândit ca o trenă de praf în lumea întreagă, marcând nenumărate tinere companii cu simptomul unei societăți în care șocul și loviturile fac de-aici înainte parte din cultură și din estetică.

Succesul lui Keersmaeker sau al lui Vandekeybus ocultează cu siguranță noul dans belgian, la fel de viu și de divers ca și creația franceză din anii '80. Este cazul lui Nicole Mossoux, asociată cu scenograful Patrick Bonté, adept al lui Grotowski. Ea exprimă pregnant dezordinea și ciudățeniile societății burgheze strivite între religie, gustul pentru viața îndestulată și fantasmele sexuale. Teatralitatea acestei coregrafe „impure” duce la decupajul insolent al universului pictural în *Les Dernières Hallucinations de Cranach l'Ancien* (1990).

Începând din 1992, raportul dintre dansul clasic și cel modern se inversează în Belgia, odată cu numirea lui Frédéric Flamand (până atunci animator al unui teatru experimental) la conducerea Ballet Royal de Wallonie*, odinioară vehiculul unui neoclasicism sfiorător. În fine, Belgia găzduiește începând din 1995 o școală creată și condusă de către Anne Teresa de Keersmaeker: PARTS*, așa cum era odinioară Mudra lui Béjart, este una dintre cele mai importante din Europa, celebră pentru formarea viitorilor creatori.

• Companie înființată la Charleroi, în 1967, prin unirea ansamblurilor Théâtre Royal de Mars și Palais des Beaux-Arts din Charleroi (n.tr.)

• Performing Arts Research and Training Studios, înființată la inițiativa companiei Rosas și a Théâtre de La Monnaie (n.tr.).
www.parts.be

DISEMINAREA

Dansul contemporan evoluează de-acum încolo pe plan mondial, în pofda unor grade de creștere și de instituționalizare foarte diferite. De exemplu, se poate vorbi despre școala din Québec, descoperită datorită Bienalei Internaționale a Dansului Nou de la Montréal. Mult timp influențat de *contact improvisation* al lui Steve Paxton, acest dans se deosebește azi de tot ceea ce se creează în America de Nord, inclusiv în Canada anglofonă. El se referă la mișcarea Refuzului global (mișcare artistică a anilor '50, influențată de suprealismul francez). Această referință le-a făcut pe două dansatoare, Françoise Sullivan și Jeanne Renaud, să-și caute inspirația în muzică și pictura contemporană și să fondeze *grupul de la Place Royale**, preluat în 1970 de către *Nouvelle Aire**.

Astfel, s-a dezvoltat dansul din Québec, fiind marcat de mișcări alternative și de revendicarea identității francofone. De aici se detașează Jean-Pierre Perreault, expert în jocurile de grup (*Joe*, 1983), Ginette Laurin, tentată de provocările dezecilibrului și ale vitezei (*Full House*, 1987; *La Chambre blanche*, 1989), Louise Bédard, axată pe poveștile sociale (*Braise blanche*, 1987), și câțiva alții.

Ceva din energia dansului din Québec amintește de dansul belgian, ca și cum mizele identității culturale și ale apărării limbii ar dezvolta aceleași calități ale mișcării. Această energie devine de-a dreptul explozivă la Édouard Lock. Vedeta companiei sale, *La La La Human Steps*, este Louise Lecavalier, care decolează literalmente în spațiu, cu figuri în care par să se amestece în mod paradoxal două genuri cu ideologii contradictorii, *contact improvisation* și rockul acrobatic. De la *Human Sex* (1985) la *New Demons* (1990), fiecare spectacol este o călătorie fabuloasă, un colaj suprealist învâluit în fluxuri de energie, muzică, proiecții de imagini, cu o doză zdravănă de impertinență, amestecată cu un anume simț al *show-business*-ului.

În Anglia, dansul modern este mai greu de discernut, poate din cauza lipsei unei structuri organizate și a slabei susțineri din partea autorităților. Spre deosebire de Franța, aici prezența școlilor profesionale de dans contemporan a precedat apariția tinerilor coregrafi. La Londra sunt instalate Centrul Laban și Place Theatre, unde este înființată în 1967 și trupa London

• www.thecanadianencyclopedia.com

• *Groupe de la Place Royale*, fondat în 1966, prima companie de dans contemporan din Canada (n.tr.).

• *Grupul Nouvelle Aire (GNA)*, companie de dans contemporan înființată la Montréal în 1968 (n.tr.).

Contemporary Theatre, condusă de Robert Cohan, discipol al Marthei Graham. Mai întâi dedicat total tehnicii Graham, The Place s-a diversificat ulterior. Din acest mediu a ieșit în anii '70 grupul Strider, sub conducerea lui Richard Alston, orientat către dansul experimental și improvizație. În 1978, va fi urmat de Second Strider, format din Richard Alston, Siobhan Davies și australianul Spink. Deveniți adepți ai tehnicii Cunningham, după o ședere la New York, ei vor adapta stilul acestuia, într-un mod strălucit, după cum susține critica newyorkeză.

Alt pol al învățământului modern este Dartington College of Arts, unde numeroși dansatori au fost influențați de *contact improvisation* al lui Paxton. Marginalizat, acest dans se alătură mai des cauzelor de contestare politică decât căutărilor avangardiste – e cazul Yolandei Snaith sau al lui Rosemary Butcher. Ironiei lor feministe le răspunde violența asumată a bărbaților: Lloyd Newson, australian de origine, unul dintre cele mai strălucite talente londoneze, îmbrățișează cauza homosexualilor, apărând un dans politic, militant, pe care puseurile de puritanism și legile împotriva homosexualității îl fac extrem de violent. Într-un registru apropiat, Laurie Booth pune în scenă jocuri sado-masochiste cu rezonanță pasoliniană.

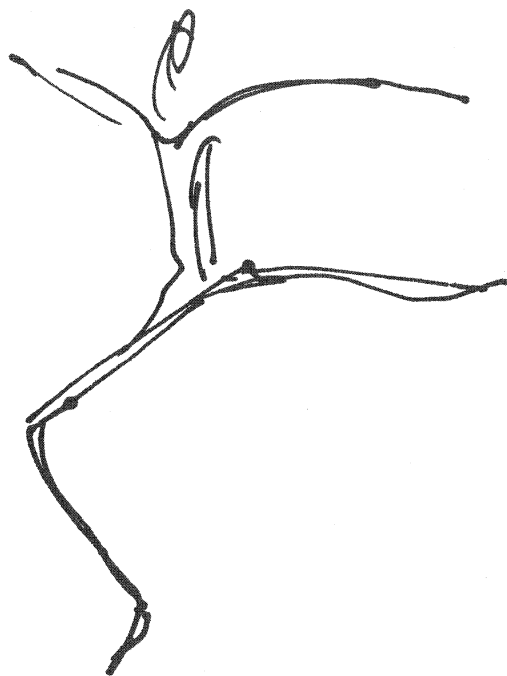
Situația Olandei are câteva puncte comune cu cea a Marii Britanii. Totuși, dansul de explorare se asociază aici cu alte discipline. Își are pionierii săi (Pauline de Groot), locurile sale de creație (Dansproductie, aflat sub influența cunninghamiană, sau grupul Dansers, mai apropiat de Pina Bausch) și un număr apreciabil de dansatori-coregrafi, cum ar fi Pauline Daniels, Lisa Marcus, Barbara Duyfjes, Krisztina de Châtel, Maria Voortman...

În Italia, s-a creionat o mișcare în 1980, odată cu instalarea lui Carolyn Carlson la Veneția, dar cele câteva talente coregrafice formate de ea n-au găsit în țara lor condiții favorabile de a evolua, după cum nici coregrafa milaneză Sara Acquarone nu reușise în anii '70, în căutărilor sale de forme și mișcări abstracte. În această descendență plastică se situează astăzi coregrafa-arhitectă Lucia Latour, puternic inspirată de futurism.

În Spania – în special în Catalonia, unde apărarea identității naționale dă naștere unei activități culturale susținute –, dorința creării unui dans nou se sprijină adesea pe pictorii moderni (Tàpies, Miró). Cesc Gelabert, pionier al dansului catalan, s-a asociat cu Angela Azzopardi, ambii asigurând calitatea și seriozitatea mișcării. Diverse inițiative, semnate Vicente Saez, Ramon

Oller, Angels Margarit, au preluat curând ștafeta. Dar în toate aceste țări existența dansului modern, prea puțin susținut, rămâne precară.

Alte națiuni ale civilizației occidentale, de culturi radical diferite, dar din ce în ce mai impregnate de aceasta, caută un dans adesea prins între dorința de a produce aceleași forme și cea de a găsi o identitate contemporană, care să fie marcată totodată și de cultura lor specifică. America Latină, Coreea de Sud, Taiwanul, India s-au angajat și ele, la niveluri foarte diferite, în acest proces. Bulversările suferite de vechiul „bloc estic” modelează terenul de unde își face apariția noul dans contemporan, adesea marcat de violență, teatralizat, plasând corpul în centrul unor raporturi sociale aflate în plin haos.

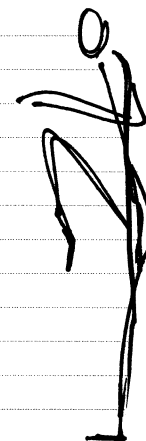


CLASIC ȘI CONTEMPORAN, ÎNCRUCIȘĂRI ȘI DERAPAJE

De la începutul secolului și până în zilele noastre, apariția dansului modern a modificat profund peisajul coregrafic. Dar instaurarea unor tehnici noi și mai ales noile reflecții asupra corpului și a locului său în lume au întâmpinat tot felul de dificultăți. În special în Europa, unde tradiția clasică era puternic ancorată, evoluțiile paralele ale dansului clasic și dansului modern s-au petrecut pe fondul unei rivalități, al unei rupturi, uneori luând chiar forma unor injurii. Polemica se desfășoară prin intermediul criticilor: în Franța, André Levinson devine, în anii '20, susținătorul puternicei tradiții clasice, cu o istorie de câteva secole, ce produce interpreți antrenati încă din copilărie, despre care vorbește în termeni de „mașini de fabricat frumusețe”.

În schimb, Fernand Divoire este sensibil la întoarcerea naturalului în dans, declarându-se un fervent admirator al Isadorei Duncan, a cărei inspirație într-un totu intuitivă redă corpului volumul, greutatea și densitatea. Ideea unui dans modern, dedicat relației emoționale directe și lipsit de constrângeri tehnice, în opoziție cu dansul clasic – sursă exclusivă de plăcere estetică, de virtuozitate, și, până la urmă, cel mai „serios” dintre cele două –, va supraviețui multă vreme.

În spatele imaginii de seriozitate se ascunde adevăratul motiv al acestui conflict înverșunat: este vorba nu atât despre competiția dintre două familii artistice, cât despre locul corpului în imaginarul colectiv și limbajul pe care acesta e menit să-l vehiculeze. Descriind balerina ideală ca pe „o ființă artificială, nefirească, un instrument de precizie, care are nevoie de truda cotidiană pentru a se sustrage recidivei umanității sale primare”¹, și opunând-o „bacantelor gâfâitoare” din dansul modern, sau neezitând să o califice pe Mary Wigman drept o „femeie lipsită de tinerețe și de frumusețe, o brunetă bărbătoasă, cu facies mongoloid... ale cărei mișcări bruște și stângace sunt smulse, îndoite, proiectate cu o risipă nejustificată de energie musculară...”², André Levinson exprimă cât se poate de bine mizele aflate la baza acestui conflict. Totul pune în opoziție dansul clasic – care



¹ André Levinson, *La Danse d'aujourd'hui*, Duchartre și Van Buggenhoudt, Paris, 1929.

² André Levinson, *Les Visages de la danse*, Grasset, Paris, 1933.

formează, cu prețul unor ani de muncă înversunată, „îngerăși” asexuați, atât de descărnați încât abia dacă-i mai ține un fir de păr de podea, gata să-și ia zborul către un cer unde Eros n-are drept de cetate – și dansul modern – având-o ca posibil simbol pe Martha Graham –, ce produce corpuri înfipte în pământ, al căror bazin pare a fi o cutie a Pandorei de unde izbucnesc pulsiuni, dorințe și manifestări ale inconștientului.

Astfel, rigurosul exercițiu cotidian care ajută fetița să urce treptele consacării ei ca balerină, poate chiar ca *étoile*, este orientat către refuzul, ștergerea și negarea conștiinței corpului, pe care primii dansatori moderni se străduiau să și-o asume, să o dezvăluie, să o deblocheze. Așa că nu-i de mirare că susținătorii clasicului nu percep „lucrul” din dansul modern, taxându-l mai ales drept amatorism.

Cât despre dansatorii moderni, ei consideră dansul clasic drept un exercițiu pur gimnic, a cărui virtuozitate antinaturală nu poate fi purtătoarea spiritualității revendicate pentru propriul lor limbaj.

Ideologia corpului – și, prin ea, o întreagă viziune a lumii – este prima caracteristică ce individualizează dansul clasic și diferitele tendințe ale dansului modern. Noțiunea de invenție în materie de mișcare, de înnoire a vocabularului gestual și a ansamblului componentelor spectacolului diferă: dansul clasic există datorită menținerii și transmiterii unui repertoriu și a unei tradiții, în timp ce dansul modern își inventează propriile coduri, repunându-le permanent în discuție.

ANII '80 ȘI '90: ESTOMPAREA RUPTURII

Începând din anii '80, noțiunile de clasic și modern încep totuși să se amestece, încât ne putem întreba dacă ele mai pot folosi la ceva: de la dansul psihedelic al lui William Forsythe la virtuozitatea lui Cunningham, de la reprezentațiile companiei Bagouet pe scena Operei din Paris la creația coregrafului eclectic Richard Alston pentru *Ballet atlantique* al lui Régine Chopinot și de la bravurile tehnice ale lui Nureev, invitat de Martha Graham, la integrarea progresivă în lumea neoclasică a lui Preljocaj, fost dansator al lui Bagouet – limitele, până atunci relativ clare dintre clasic și modern, par să se estompeze. Societatea contemporană occidentală, viteza, violența, conștiința sărăciei crescânde, prăbușirea sistemelor de valori tradiționale și

criza ideologică par să pună stăpânire astăzi, fără a face distincție între genuri, pe o artă deosebit de sensibilă la vremurile actuale, întrucât este o artă a mișcării. Se întrevăd deja categorii noi, stabilite după criterii noi. Mai mulți factori contribuie la explicarea acestei reconfigurări complexe a peisajului coregrafic, la sfârșitul secolului XX.

FORMAREA DANSATORULUI

Evoluția formării dansatorilor joacă un rol important în această răsturnare progresivă a peisajului dansului. Dansatorii moderni nu mai resping antrenamentul clasic. În primul rând, pentru că, fiind tot mai acerbă, competiția cere din partea lor o tehnică ireproșabilă. În al doilea rând, pentru că acești coregrafi contemporani – în frunte cu Cunningham – tind către virtuozitate și performanță tehnică, iar dansul clasic are un avans de câteva secole în acest domeniu. Și, nu în ultimul rând, pentru că, odată depășită epoca marilor maeștri, iar companiile cu interpreți angajați permanent fiind rare, dansatorii trec de la un coregraf la altul, trebuind să dovedească o mare flexibilitate stilistică. Cu câteva decenii în urmă, un dansator al Marthei Graham nu putea fi confundat cu un interpret al lui Jose Limón sau al lui Merce Cunningham. Asistăm astăzi la un fel de standardizare a formării dansatorilor, în contrast vizibil cu companiile permanente marcate de stilul coregrafului (în Franța: Jean-Claude Gallotta și Dominique Bagouet). Fenomenul este general: deja de multă vreme, în Statele Unite dansatorii de modern urmează cursuri de dans clasic; dintre acestea, cel mai celebru era până în anii '60 cursul lui Maggy Black, urmat de majoritatea interpretelor lui Merce Cunningham. În Franța, deși CNDC rămâne o școală specific contemporană, formarea are loc de-acum încolo esențialmente în conservatoare, unde dansul clasic e obligatoriu pentru toți, în timp ce dansul modern e opțional.

Pe de altă parte, formarea dansatorilor de dans clasic evoluează și ea. Pentru o virtuozitate din ce în ce mai mare, a fost nevoie de o regândire a sistemelor pedagogice străvechi, empirice, bazate pe imitare, a căror eficacitate se dovedea a fi insuficientă. Apărute la începutul secolului, tehnicile de analiză a mișcării, precum metodele Feldenkrais sau Alexander, chineziologia (analiza mișcării) și ideokinetica (folosirea imaginilor mentale

pentru a îmbunătăți calitatea gestului) au revoluționat multe concepții vechi. Dansatorii moderni au fost primii care au profitat de aceste tehnici cu scop reeducativ, împărtășindu-le însă de-acum încolo cu clasici.

Prin urmare, nu mai putem spune că abordarea și înțelegerea mișcării de către dansatorii de clasic sunt radical diferite de cele proprii dansatorilor de contemporan. Deși ar fi simplist și inexact să spunem că sunt identice, există astăzi elemente comune de limbaj care contribuie la estomparea rupturii istorice. Această evoluție este la fel de sensibilă și pentru spectator, căci pe scenă imaginea corporală a dansatorilor depinde în mare măsură de natura formării și a antrenamentului lor cotidian.

CLASICI ȘI MODERNI: CRIZĂ DE IDENTITATE

Deși companiile neoclase sunt cele mai numeroase, cele mai impunătoare și cel mai bine finanțate, asistăm, fără îndoială, la o criză a spectacolului de balet: în timp ce coregrafiile de contemporan sunt din ce în ce mai mulți, ștafeta neoclasică se transmite cu greu. Directorii de companii clasice tind să se întoarcă spre acești noi coregrafi, susținând că dansatorii de clasic pot, prin natura lor, „să danseze orice”. Deși coregrafiile de contemporan au o oarecare neîncredere față de această asimilare, care duce la niște opere hibride și nesatisfăcătoare, rezistă cu greu în fața unor propuneri cum ar fi cele pe care Opera din Paris, Baletul din Frankfurt, Théâtre chorégraphique din Rennes sau Ballet du Rhin le-au lansat lui Daniel Larrieu, Odile Duboc ori Santiago Sempere, ca să nu-i amintim decât pe cei mai recentți, marele pionier în materie fiind Merce Cunningham, care montase – nu fără efort – *Un jour ou deux* la Opera din Paris, în 1973.

După o epocă de o inventivitate formidabilă, dansul contemporan traversează o perioadă mai convențională, în care valorile invenției în materie de gestică, ale reînnoirii limbajelor și esteticii lasă loc exploatarei patrimoniului existent. Spre deosebire de epoca de glorie, atunci când coregrafiile trebuiau să-și formeze singuri dansatorii în sensul limbajului pe care tocmai îl elaborau, noii „autori” lucrează cu vocabularul gestual deja existent și sunt îndreptățiți să se aștepte ca școlile să-și asume formarea dansatorilor.

Se ajunge astfel la standardizarea unei mari părți a producției „contemporane”, care atenuează diferențele de natură față de dansul clasic.

NOUL „LOOK” AL DANSULUI CLASIC

În Franța, unde separația dintre clasici și moderni a fost întotdeauna foarte marcată, mișcarea de deschidere a celor dintâi către ceilalți începe în 1974, când Rolf Lieberman o numește pe Carolyn Carlson în fruntea unui colectiv de cercetare. După plecarea frumoasei americane, experiența este continuată în 1980 prin înființarea Grupului de Cercetări Coregrafice al Operei din Paris (GRCOP), dedicat dansului contemporan. Iată deci cum modernismul pătrunde în cetatea dansului clasic, sub conducerea unui rebel: Jacques Garnier, fost dansator al Operei, care părăsise instituția pentru a fonda împreună cu Brigitte Lefèvre Théâtre du Silence, una dintre primele companii moderne din Franța. GRCOP este o structură originală, care comandă lucrări unor coregrafi invitați. Douglas Dunn, David Gordon, Lucinda Childs, Karole Armitage, Susanne Linke, Andy Degroat și francezii Dominique Bagouet, Karine Saporta, François Verret, Philippe Découflé și Régine Chopinot își asumă această aventură: a crea pentru o altă companie decât a lor. Experiența se oprește însă în 1989: Rudolf Nureev, pe atunci director al baletului Operei, susține că piesele contemporane trebuie să fie dansate de ansamblul companiei, și nu de o echipă specializată.

Nureev practică o politică de comenzi, adresate în egală măsură coregrafilor neoclase, precum William Forsythe sau John Neumeier, și celor contemporani din toate generațiile: Paul Taylor, Lucinda Childs, Twyla Tharp, Maguy Marin, Angelin Preljocaj... și Merce Cunningham, care reia *Un jour ou deux*. Patrick Dupond, care îi va urma, continuă această politică, în special cu Daniel Larrieu și Odile Duboc.

În 1990, când Opera din Paris este deja dedicată în exclusivitate dansului*, directorul Jean-Albert Cartier începe să invite companii de dans contemporan. Deși rămâne instituția sacră a dansului clasic, Opera se arată a fi mai puțin exclusivistă, oferind astfel dansului contemporan internațional o consacrare târzie.

• Opera Garnier, după inaugurarea clădirii Operei Bastille (n. tr.).

WILLIAM FORSYTHE

Simbolul cel mai marcant al integrării, într-o anumită măsură, a modernismului în lumea clasică este William Forsythe, care se impune în zece ani (1980–1990) drept coregraful anului 2000, umplând sălile cu un public eteroclit, amestec de baletomani fervenți și fani ai dansului modern, tineri și vârstnici, peste care suflă foc și gheață.

Din spatele ochelarilor săi cu ramă de metal, scrutează cu un ochi rece o epocă decadentă, în plina criză. Spre deosebire de Merce Cunningham, care urmărește ca hipnotizat aventura mișcării, Forsythe nu are nimic dintr-un revoluționar. Este mai degrabă divulgatorul care folosește toate stilurile, toate procedeele puse la punct de alți coregrafi, pentru a reda starea sfârșitului de secol.

Acest american pragmatic, născut la New York în 1949, la curent cu toată activitatea politică și artistică a anilor '70, a reușit să ocupe puțin câte puțin terenul european, unde doar Pina Bausch mai pare astăzi capabilă să-i conteste întâietatea.

Originalitatea lui Forsythe ține de modul în care s-a format. Descoperă dansul clasic în timpul anilor de studenție și urmează cursurile faimoasei Maggy Black. După o scurtă perioadă la Joffrey Ballet, este angajat la Stuttgart Ballet, unde Marcia Haydée îi dă ocazia să-și prezinte primele încercări coregrafice. El observă, se împrietenește cu Jiry Kylian, descoperă dansul expresionist german și teoriile lui Laban, reîntorcându-se totuși constant la New York.

France/Dance, creată pentru Opera din Paris în 1983, corespunde sfârșitului unei perioade de încercări. Această lucrare stranie, reflecție ușor dezabuzată asupra patrimoniului artistic, întâmpină critici diverse. *Steptext* (1985), montată la Opera din Lyon, dă foc prafului de pușcă: este o adevărată planșă anatomică, o disecție a corpului clasic (piele, mușchi, nervi, oase) care îi transpune pe baletomani într-o transă, divulgându-le întrucâtva secretele mișcării, în timp ce pe dansatori îi supune unor ecuații ucigătoare și îi împinge către limitele extreme ale vitezei și dezechilibrului.

Între timp, Forsythe se stabilește la Frankfurt, unde își formează propria companie³; stilul său este deja afirmat, interpreții săi au devenit adevărate mașini de dansat. Rapiditatea lor face ca orice balet de Balanchine să pară

tărăgănat, corpurile lor aerodinamice acceptă toate distorsiunile, toate frângerile, susțin ritmuri și durate ce păreau până atunci rezervate roboților de science-fiction. Muzici bubuitoare, lumini agresive, corpuri dislocate cu o perfectă stăpânire, dansul lui Forsythe este un fel de apocalipsă ce nu poate inspira decât fascinație sau respingere. Subjugat de bravura sa, publicul și critica văd în el moștenitorul lui Balanchine. Enervat, Forsythe aduce o precizare căreia îi apreciem modestia: „Nu sunt moștenitorul lui Balanchine, așa cum el nu era cel al lui Petipa... Sunt un american din Long Island, am patruzeci de ani și trei copii. Trăiesc în epoca bombei atomice, a poluării și a SIDA, în epoca stresului, a violenței și a calculatoarelor. Sunt un coregraf de azi. Lucrez cu vocabularul clasic pentru că este al meu și mi-am dat seama că, destructurându-l, extrag posibilități nemaîntâlnite, ocultate de balet. Cred, așadar, că munca mea e o activitate de re poziționare.”³

Forsythe își cultivă ambiguitatea de coregraf neoclasic exploatând codurile dansului modern. Strecoară în spectacole provocări verbale, auditive (cu complicitatea compozitorului Thom Wilems) sau scenice (căderi brutale de cortină, modulații ale spațiului prin efecte luminoase... mai proprii universului lui Cunningham decât scenei în *à l'italienne*). Cucerește publicul tânăr și îi seduce pe susținătorii dansului contemporan prin teoriile și referințele sale la toate reperele posibile: Laban, inevitabil pentru cel ce locuiește în Germania, mișcarea deconstructivistă a arhitectului Daniel Libeskind, structuralismul (Roland Barthes, Michel Foucault și Derrida, foarte apreciați la New York în anii '80). Noverre acționase la fel, sprijinindu-se pe Diderot și pe Enciclopediști pentru a-și promova baletul de acțiune. Întrebat despre sursele sale, Forsythe citează pe larg capitolul din eseul *Le Degré zéro de l'écriture* al lui Barthes despre diferența dintre proză și poezie. Arată că „a găsit aici una dintre cele mai potrivite descrieri pentru baletul clasic și pentru atitudinea față de clasicism și își însușește propunerea lui Barthes despre teoria continuității, formulată astfel: «În momentul în care retragerea funcțiilor coboară cortina asupra legăturilor din lume, obiectul capătă în discurs un loc proeminent. Poezia modernă este o poezie obiectivă, în care natura devine o îngrămadire de obiecte disperate și îngrozitoare, întrucât nu mai au decât legături virtuale; nimeni nu le mai conferă

³ Consemnări de Marcelle Michel, *Libération*, 18 decembrie 1989.

• Ballett Frankfurt (1984–2004), apoi The Forsythe Company, din 2005 (n. tr.).
www.theforsythe.com

un sens privilegiat, o utilizare sau un serviciu, nimeni nu le mai impune o ierarhie și nu le mai reduce la semnificația lor de comportament mental sau de intenție, adică, până la urmă, de atitudine afectuoasă. Sfărâmarea cuvântului poetic instituie atunci un obiect absolut: natura devine o succesiune de verticalități; obiectul reiese dintr-odată înzestrat cu toate posibilitățile, nemaiputând trasa decât o lume neîmplinită și de aceea teribilă»⁴.

Lumea deconstruită e cea pe care Forsythe intenționează să o substituie viziunii organizate a baletului. Urmează lucrări hibride, alcătuite din fragmente juxtapuse, pe care le poate izola sau transforma, uneori la distanță de mai mulți ani. Astfel procedează în piesa sa cultă, *Impressing the Czar*, prezentată la Frankfurt în 1988, compusă din cinci părți autonome: prima secvență, intitulată *Potemkin Unterschrift*, este un inventar caricatural al istoriei artei, supusă de secole legilor perspectivei.

Cea de-a doua secvență, *In the Middle Somewhat Elevated*, creată cu un an mai înainte la Opera din Paris, este o superbă regândire a dansului clasic, proiectat într-un spațiu fărâmițat. Cea de-a treia secvență, *La Maison de Mezzo-Prezzo*, prezintă o licitație de obiecte simbolice, pe fondul unui delir verbal. *Bongo Bongo Nageela*, a patra, este o anti-Sărbătoarea Primăverii, parodie de ritual în care răbufnește caracterul schizofrenic al coreografului, în stilul lui Woody Allen. *Mr. Pnut Goes to the Big Top*, cu clovnul trist care cântă la fluier, ducând după el șoricelii de la Operă, într-o coregrafie dezmembrată, încheie spectacolul într-o notă de derizoriu. Alte piese sunt și mai greu de discernut, ca *Die Befragung des Robert Scott* (1986), o interogație asupra reprezentăției scenice într-un climat supra-realist, sau *Enemy in the Figure* (1989), unde Forsythe răstoarnă teatrul în stil italian cu proiectoarele pe care dansatorii le trag după ei și cu elementele de decor ce întrerup brutal vizibilitatea frontală. *Slingerland*, frescă în patru părți elaborată între 1989 și 1990, evocă o lume crepusculară cuprinsă de nebunie, drog și moarte, o lume dezaxată în care teroriștii circulă cu cuțitul între dinți, într-un discurs înrudit mai ales cu cel al Pinei Bausch. *As a Garden in this Setting* – otheadă complice adresată lui Robert Wilson? – este construită între 1992 și 1995.

Acțiunea, începută cu un jogging într-un parc, perturbată prin lansarea competitivă a unor bucăți de lemn prin scenă, se încheie într-o reverie nostalgică,

⁴ Consemnări de Marcelle Michel, *Libération*, 9–10 decembrie 1989.

în zăpadă. Ca întotdeauna la Forsythe, aceste derive alternează cu piese intense, de dans pur (*Herman Schmermann*, 1992; *Quintett*, 1993), numai bune să-i liniștească publicul. Fără îndoială, Forsythe a permis baletului neoclasic să-și re poziționeze dinamica, pregătindu-se pentru a trece pragul anului 2000. Critica americană, mai întâi favorabilă creațiilor sale (nu reprezenta el oare posteritatea lui Balanchine?), devine apoi reticentă, fiind agasată de referirile coreografului la structuralism. Dar, în același timp, marile companii precum New York City Ballet, Chicago Ballet sau American Theater Ballet îl programează. Contribuția pe care a adus-o dansului contemporan e mai greu de apreciat: cu siguranță, ar trebui să vorbim mai degrabă despre împrumuturi. Forsythe îi invită pe coregrafii contemporani (Daniel Larrieu, Jan Fabre) să creeze pentru compania sa, arătându-se totodată deschis diverselor forme. Nu se poate tăgădui că acest om paradoxal a știut să spargă organizarea seculară a baletului și să inițieze noi combinații. Aceste posibilități de a reintegra în dans detalii sau frânturi de mișcări pierdute (ceea ce ne duce cu gândul la Merce Cunningham) intră într-o scriitură scenică în care dansul, lumina, textul, muzica participă în mod egal la structura spectacolului. Astfel, și el urmărește unele obiective teatrale, experimentate cu mai puțin oportunism de către François Verret, de exemplu. La fel ca la Pina Bausch sau Jean-Claude Gallota, dansatorii săi sunt strâns legați de creație, primind provocări adaptate personalității fiecăruia. Nici cei de la Opera din Paris nu scapă de această fascinație: „Nu era de-ajuns să învățăm cum să ne mișcăm într-un mod nemaîntâlnit până atunci și să memorăm combinații complicate; Billy ne-a cerut să adăugăm oricând voiam în variații două *entrechats six* sau niște *grands jetés*, un întreg scenariu. Ne pune și să improvizăm. Ne dădea puncte de reținut în spațiu, pentru direcții, apoi le schimba. Ne cerea gesturi neobișnuite, rotiri ale mâinilor în jurul genunchilor, lucruri pe care le desenase pe hârtie, fără să ni le arate însă. Scopul era acela de a ne transpune într-o stare de nesiguranță, de a ne împiedica să ne instalăm. Totul era mai rapid decât de obicei, cu puncte de sprijin la sol diferite. Era incitant. Dar la premieră, când s-au aprins luminile rampei, am avut impresia că dansăm pe o plută în derivă”⁵, își amintește Lionnel Delanoë.

⁵ *Libération*, 18 decembrie 1989, Marcelle Michel, articolul despre *In the Middle Somewhat Elevated*.

Știind să jongleze cu conceptele, fiind un strălucit manipulator al mediilor tehnologice, „Billy“, cum i se spune, nu-și ascunde fascinația pentru iluzia scenică. „Bine ați venit la ceea ce credeți că vedeți“, îi place mereu să spună, nu fără o oarecare demagogie. Ce credem că vedem? Opera unui artist genial sau cel mai mare bluf al sfârșitului de secol? Ceva clasic sau ceva modern? În orice caz, ceva reprezentativ pentru epoca sa. Maniera de a sugera dorințele și temerile epocii amintește de cea din anii '60 a lui Maurice Béjart, receptiv față de toate curente și modele vremii lui.

STANDARDIZAREA DANSULUI MODERN

În timp ce dansul clasic încearcă, prin diverse manevre, să se apropie de cel modern, acesta, la rândul lui, capătă orientări ce tind să-i ștergă diferențele originale față de gândirea clasică. De fapt, odată trecute marile perioade de invenție, atunci când fiecare nou coregraf părea investit cu o misiune de descoperire, vine vremea însușirii acestor achiziții de către o generație care nu mai are privilegiul de a fi pionieră și se simte strivită de măreția înaintașilor, dar care va îndeplini o misiune diferită, probabil fără să-și dea seama: aceea de a face accesibile aceste limbaje noi publicului larg. Fenomenul este deosebit de sensibil în Franța, pentru că dansul contemporan se dezvoltă aici după perioada marilor maeștri, noii coregrafi francezi moștenind, de bine, de rău, o istorie relativ copleșitoare, dar și pentru că dansul tânăr trebuie să contrabalanseze, în această țară mai mult decât în alte părți, puternica tradiție clasică, care atrage „publicul de dans“ în mod exclusiv.

Așa cum asistăm, din anii '70 până în zilele noastre, la o explozie a dansului nou, tot așa vedem cum se formează și un public nou, venit poate mai degrabă dinspre teatru decât dinspre dansul clasic sau recrutat din rândul tinerilor aflați în căutarea unei expresii proprii epocii lor. Dansul modern depășește zonele marginale ale societății, intrând în cultura colectivă, iar existența lui nu mai este astăzi un strigăt de contestare. Regăsirea propriului corp, asumarea senzualității, libertatea mișcării – mize primordiale ale dansului modern, altădată mijloace de contestare – au fost de atunci încoace în bună măsură recuperate de o societate care face din corp un nou

obiect comercial: mizele revoltei au devenit vectorii modei. În acest context nou, instituționalizarea progresivă a dansului modern, mai întâi motorul propriei sale evoluții, își arată și reversul: a creat niște cadre pe modelul lucrărilor coregrafice ale epocii. Din cauza acestor cadre, invenția altor modele este astăzi mai dificilă: creația trebuie să răspundă exigențelor multiple ale pieței, ale difuzării, ale modurilor de producție și ale ordonatorilor de credite. Publicul are propriile sale așteptări, de care programatorii, obligați să încaseze venituri tot mai mari, trebuie să țină seama... Astfel, evoluând parțial în sensul standardizării „produsului“, dansul modern se apropie în felul său de concepția asupra baletului conform căreia rezultatul trebuie să răspundă unui anumit număr de coduri prestabilite.

Maguy Marin ilustrează cât se poate de bine această mișcare. Contestatară vehementă și fără concesii a societății burgheze, premiată la Bagnole în 1978, este cu siguranță singurul dintre coregrafii noului dans care își revendică bazele clasice: Conservatorul din Toulouse, studiul cu Nina Virubova și la școala Mudra, angajarea la Baletul Secolului XX, unde a creat mai multe roluri (*Notre Faust*, *Héliogabale* etc.). Maguy Marin nu este influențată de școala americană a lui Cunningham sau Nikolais; ea se interesează de explorarea mișcării doar pentru a o topi în materia dramatică, utilizând-o în surprinzătoare amestecuri de dans contemporan, balet și teatru. Creația sa, foarte populară, apare ca un contrapunct al caracterului abstract cu atât mai mult cu cât se lansează în pariuri îndrăznețe, cum ar fi *Cenușăreasa*, creată pentru baletul Operei din Lyon (1985), unde proiectează acțiunea dansată în lumea jucăriilor și a copilăriei. Folosirea măștilor, tratarea „naivă“ a vocabularului academic, scenografia ingenioasă semnată de Montserrat Casanova au asigurat acestui balet un triumf internațional.

Colaborând fără probleme cu companii clasice, Maguy Marin recidivează cu *Leçons de ténèbres* (1987), de astă dată la Opera din Paris. Muzica lui Couperin, concepută pentru Miercurea Sfântă, înșiră literele alfabetului ebraic, însoțite de cântări din textele profeților. În acest context patetic și arid, coregrafa dezvoltă un ritual pe alocuri violent la lumina tremurătoare a lumânărilor. La Lyon, reluând baletul *Coppélia*, transformă păpușa mecanică din balet într-o starletă din anii '70, multiplicându-i imaginea printr-o proiecție filmată. Astfel, Maguy Marin se afirmă tot mai mult drept moștenitoarea directă a lui Maurice Béjart.

Și mai reprezentativ pentru această tendință este Angelin Preljocaj⁶, a cărui evoluție artistică foarte personală deschide astăzi o direcție pe care am putea-o numi „postclasică”. Crearea baletului *Romeo și Julieta* pentru compania Operei din Lyon, în 1990, este prima manifestare de acest gen. Ea vine pe fondul succesului cu baletul *Noces* (1989), comandat de Bienala de la Val-de-Marne, unde reușise să cupleze dansul cu muzica lui Stravinski, tratând-o ca pe o linie suplimentară a partiturii sau ca pe o materie sonoră. În mod evident, coregrafia este integrată în muzică, iar ansamblul formează un singur corp care dă naștere climatului tragic. Preljocaj procedează la fel cu *Romeo și Julieta*: ascultând pulsuniile partiturii lui Prokofiev, etalează o gestică seacă, ascuțită, în acord cu universul grafic al scenografului Enki Bilal, revitalizând un balet epuizat de nenumăratele versiuni anterioare ce frizau melodrama.

Cu aceeași aparență seninătate, Preljocaj primește o comandă din partea Operei din Paris, un *Omagiu Baletelor Ruse*, pe care îl creează cu dansatorii săi în aprilie 1993. Ca și în cazul lucrării *Noces*, unde a evitat să vadă mai întâi versiunea Bronislavei Nijinska, nu se lasă inhibat de trecutul glorios al operei respective. Pentru el, *Spectrul Trandafirului* nu este decât un vis, fantasma unei femei care visează un bărbat, iar *Parade* devine o aluzie cuminte la viața de circ, curățată de referințele suprarealiste.

După un an, Preljocaj joacă totul pe-o carte cu *Le Parc*: un balet integral, interpretat de dansatorii Operei. Pe tema pasiunii amoroase, reușește să evite atât capcanele neoclasicismului, cât și tentația barocului și a sentimentalismului romantic, pe care le-ar fi putut sugera muzica lui Bach și Mozart.

Nu-i de mirare că Preljocaj plasează această suită de tablouri amoroase sub semnul lui Choderlos de Laclos și al altor strategii ai seducției. Flirturile sofisticate – atacul alternând cu refuzul, iar provocarea cu eschiva – îl ajută să reia și să amplifice gesturi, pași și forme deja testate în *Liqueurs de chair* (1988) și mai ales în *Larmes blanches* (1985).

În această grădină în stil franțuzesc, desenată de Thierry Leproust, unde tranzițiile sonore ale lui Goran Vejvoda aduc o notă discordantă, baleriniile-étolles ai Operei, printre care Laurent Hilaire, Manuel Legris, Isabelle Guérin sau Élisabeth Maurin, evoluează remarcabil într-o coregrafie plină de ambiguități, mascate parțial de rigoarea dansului. La premieră, *Le Parc* a atras

la Paris toată floarea criticii internaționale de balet. Una peste alta, au apreciat această producție, analizată pertinent de Elisa Vacarino: „Noul clasicism al codurilor de expresie proprii lui Preljocaj, noul său academism – care ar putea reprezenta un pericol dacă spiritul său creativ nu i-ar aduce în ajutor imagini și conținuturi înviorătoare – seamănă limpede cu modelul clasicismului pierdut, imposibil, și totuși dorit, căutat de-a pururi, fără a ține cont de energie sau de durere.”⁶

SINDROMUL VANDEKEYBUS

Simpla voință de mediatizare nu poate explica totuși ideile convergente ce caracterizează o bună parte din producțiile coregrafice ale sfârșitului de secol, clasice și moderne deopotrivă. Până la urmă, punctul comun între Forsythe și Vandekeybus⁷, creatori cu estetici radical diferite, nu-l constituie oare experiența societății contemporane, occidentale, urbane, industrializate, cadrul de viață comun pentru toate corpurile și toate dansurile? Violentă, viteză, energie, distorsiune, forță: dansul anilor '90 este cel al corpurilor învingătoare – ca să reluăm distincția propusă de către Christian Boltanski, artistul plastic cu care Bagouet colaborase la crearea piesei *Saut de l'ange* –, care nu mai lasă loc corpurilor-victimă.

Succesul stilului inaugurat de Wim Vandekeybus, răspândit în lumea întreagă, constituie în acest sens un adevărat simptom: departe de a le umple de vânătași, șocurile și loviturile par să dea tot mai multă forță și energie acestor corpuri kamikaze, ce se mișcă în spații din ce în ce mai strâmte, de unde deplasările sunt excluse în favoarea unei energii lipsite de direcție, autoflagelante și perpetue. Un dans electric, o muzică asurzitoare, lumini orbitoare: această supralicitare ce vizează saturarea percepției, atât a dansatorului, cât și a spectatorului, pare să producă forme moderne de transă, având multe în comun cu ambianța barurilor de noapte din epoca noastră.

S-ar părea că dansul clasic și cel modern de la sfârșitul secolului se întâlnesc parțial, prin trăirea experienței comune și voința de a o reflecta.

⁶ *Ballet 2000*, revistă internațională de dans, nr. 20, decembrie 1994.

Formarea și moștenirea culturală rămân însă distincte, drept care încă putem face cu ușurință deosebirea între dansatorul de formație clasică și cel de formație contemporană. Dar aceste criterii sunt mai puțin operante decât erau acum douăzeci de ani. În loc să-i adunăm de-acum înainte pe „moderni” și pe „clasici” într-o frumoasă fuziune ecumenică, ar fi mai bine să ne oprim asupra dansului din anii '90 ținând seama de alte modele de lectură.

Se poate propune azi o nouă linie de demarcație în raportul dintre lucrări și peisajul urban, social, economic sau politic: noua formă de academism îi afectează pe artiști, clasici și moderni deopotrivă, care reproduc și consolidează spațiile sociale contemporane, cu ritmurile lor proprii și adesea cu violențele lor. Acestora le este asigurat succesul imediat la public, pentru că dansul trimite la o experiență comună. În schimb, câțiva artiști încearcă să inventeze alte spații prin intermediul mișcării. Mai dificil de abordat, tocmai pentru că impun o schimbare a modurilor de percepție și a codurilor de lectură, ei sunt, fără îndoială, purtători ai modernismului ce va urma, indiferent dacă recurg la o tehnică modernă sau la una mai academică.

RECONSIDERAREA PERCEPȚIEI ASUPRA ISTORIEI

Tot Merce Cunningham deschide calea către înțelegerea modernității. După cum am văzut, creația sa care răstoarnă codurile prestabilite ale locurilor de spectacol, independența pe care o impune dansului față de muzică sau jocurile întâmplării nu sunt doar instrumente folosite pentru a inventa forme noi, ci și ocazii oferite privitorului de a-și reînnoi profund câmpul percepției. Fără îndoială, Cunningham este primul care explică această miză a reînnoirii formelor, comună tuturor limbajelor artistice. Miză fundamentală, întrucât oferă un reper pentru a determina noile fațete ale modernității printre producțiile coregrafice din ultimii ani.

În anii '80 și '90, coregrafii își pun problema patrimoniului; istoria dansului modern a înaintat până acum, cu pași mari, prin rupturi succesive: de la Denishawn la Martha Graham, de la Graham la Cunningham, de la

Cunningham la postmoderniști, fiecare nouă generație încearcă să se delimiteze de cea precedentă. Ea propune deci, printr-o nouă abordare a mișcării, a gândirii coregrafice și a formelor de spectacol, o viziune diferită asupra lumii, urmând să fie integrată progresiv de către public. Acest proces de ruptură pare să se estompeze la sfârșitul secolului: generațiile tinere încearcă să asimileze moștenirea, în loc să se îndepărteze de ea, ca și cum totul ar fi fost deja inventat.

În cazul dansului, problema istoriei și a memoriei ia forme speciale și complexe. Dansul clasic se definește prin conservarea și transmiterea tradiției și a patrimoniului, bazate pe faptul că toate generațiile vor avea un limbaj comun, o utopie universală și constantă. În schimb, dansul modern a procedat prin rupturi, diferențieri, prin individualizarea limbajelor și a lucrărilor. Nu și-a produs, ori și-a produs în prea mică măsură, instrumente de conservare. Companiile de repertoriu contemporan sunt rare, și, dacă cele ale primilor maeștri americani – Graham, Limón, Ailey, Nikolais, Cunningham – îl perpetuează mai mult sau mai puțin pe-al lor, bazându-se pe o relativă unitate stilistică, odată cu generația postmodernă asistăm la fărâmițarea stilurilor și la dispariția aproape imediată a lucrărilor. Nu se păstrează nimic, se merge înainte, cu atât mai mult cu cât mobilitatea dansatorilor, în sensul frecvenței cu care schimbă compania, reduce posibilitatea de a menține lucrările create. Cu cât ne apropiem de anii '80, fenomenul e mai izbitor: în Franța, producția anilor '70–'80 a dispărut aproape complet. Coregrafii anilor '90 nu știu aproape nimic despre creațiile celor cu zece ani mai mari decât ei. Rezultatul paradoxal al acestei stări de fapt este instalarea repetitivității, de data aceasta nu sub forma conservării, ca în cazul dansului clasic, ci sub forma reproducerii involuntare a sistemelor coregrafice. Fenomenul este explicabil: până la Merce Cunningham, fiecare nou artist putea lua poziție față de generațiile precedente, pentru că intra în contact cu operele acelora, cu sistemele lor de gândire, cu limbajele lor. Nemaiavând acces la trecutul recent, tânărul dansator sau coregraf nu are nici o posibilitate de a produce lucruri diferite sau chiar de a se desprinde de acest trecut.

În cadrul generației franceze a anilor '70, asistăm astfel la conștientizarea pierderii produse de dispariția istoriei modernității. Jean-Claude Gallotta,

Maguy Marin, Daniel Larrieu, Odile Duboc, fiecare în felul său, se apleacă asupra repertoriului propriu, reluând lucrări vechi (*Ulysse* de Gallotta, *May B.* de Maguy Marin), revizitând sau chiar refăcând lucrări din epoci diferite (*Pour mémoire*, compusă pornind de la fragmente din diverse piese de către Odile Duboc, și *Jungle sur la planete Vénus*, program de repertoriu de Daniel Larrieu). Andy Degroat, american din filiera postmodernă stabilit în Franța, a fost poate primul care a realizat de ce era necesară asumarea trecutului pentru modernism, așa încât revizitarea marilor opere din repertoriul clasic a devenit specialitatea sa (*Lacul lebedelor*, *Giselle*, *Baiadera*...).

Ca o noutate, învățământul profesional include istoria dansului, iar interpreții încep să se oprească asupra complexe probleme a reconstituirii unor lucrări moderne (cvartetul lui Albrecht Knust⁷, de exemplu, reconstituie piese ale lui Doris Humphrey, Kurt Jooss sau Nijinski).

În fine, Carnetele Bagouet, grup creat de către dansatorii lui Dominique Bagouet după dispariția acestuia, inițiază în 1993 un demers de transmitere a lucrărilor, de valorizare și exploatare a patrimoniului artistic și a arhivelor coregrafului, punând problema memoriei într-un mod cu totul nou și deosebit de productiv.

MEMORIA ÎNSCRISĂ ÎN CORPURI

Complexitatea problematicii istoriei dansului ține de specificitatea acestor forme artistice și de caracterul efemer al suportului său. Noțiunea însăși de repertoriu, așa cum ne-o reprezentăm pentru dansul clasic, tinde să susțină ideea că baletele sunt eterne, imuabile ca formă și interpretare. Și totuși, nimic nu este mai marcat de cultura unei epoci decât corpul: e de ajuns să comparăm, de pildă, imagini cu Anna Pavlova și cu Élisabeth Platel, ca să înțelegem că *Giselle* sau *Lacul lebedelor*, așa cum le vedem noi astăzi, au prea puține în comun cu cele pe care le vedea publicul Operei din Paris acum câteva decenii. Codurile estetice, noțiunea însăși de expresivitate, tehnica, viteza s-au schimbat cu totul, după cum s-au modificat

⁷ Albrecht Knust, dansator și coregraf german (1896–1978) (n. tr.).

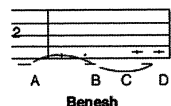
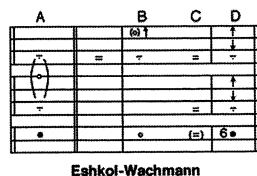
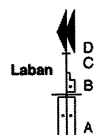
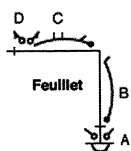
criteriile de frumusețe a corpului feminin. Evoluția nu diferă de cea din alte arte: muzica instrumentală și vocală sau teatrul. Dar, în timp ce acestea acceptă o distincție clară între lucrare, a cărei mărturie este păstrată pe hârtie sub formă de text sau partitură, și interpretări, care sunt supuse variațiilor epocii, dansul nu dispune de un suport material distinct de corpurile interpreților săi.

Repertoriul clasic, transmis „prin viu grai” de la un dansator la altul, se transformă astfel pe măsura interpretărilor și a generațiilor, căpătând variații care unora li se par adevărate sublimări ale rolurilor, iar altora, o denaturare. Oricum ar fi, transmiterea orală are un cadru bine precizat: cel al companiilor de repertoriu și mai ales al locurilor istorice de mare tradiție, precum Opera din Paris sau Teatrul Mariinski, adevărate sanctuare ale baletului. Pe de altă parte, memoria se sprijină pe cunoașterea, de către toți interpreții, a limbajului codificat și a unor reguli, de asemenea codificate, referitoare la spațiu, la relația cu muzica etc.

Problema este cu totul alta când revenim la dansul modern, unde atitudinea față de istorie este mai degrabă una a rupturii decât a conservării, unde fiecare artist își elaborează propriul său limbaj, unde majoritatea companiilor nu sunt nici permanente și nici nu beneficiază de un loc al lor și unde nici o regulă universală nu reglementează vocabularul gestual, organizarea spațiului sau relația cu muzica. Fiecare limbaj coregrafic specific marchează și în-formează în profunzime corpurile dansatorilor care îi devin interpreți, adesea chiar fără ca aceștia să-și dea seama. Dansul își înscrie istoria în corpurile lor mai mult decât în partituri.

Dansul nu dispune de nici un mijloc de notare echivalent cu cel al muzicii. Primele sisteme de notație elaborate în secolul al XVII-lea, în momentul codificării baletului de curte, în special de către Raoul Feuillet^{*}, se bazează pe primul nomenclator de pași, pe un anumit număr de reguli paralele cu cele ale muzicii, și nu permit notarea mișcării în toată complexitatea sa. De fapt, din momentul în care se ia în considerare mișcarea cu toate posibilitățile sale, și nu doar sub aspectele expuse de codul gestual – fie că este vorba despre dansul clasic, fie despre orice alt sistem codificat –, trebuie să se poată analiza într-un mod extrem de complex un domeniu aproape nelimitat, pentru a fi conceput ca un sistem de notație capabil să-l redea. De la Feuillet până în secolul XX, s-au dezvoltat numeroase sisteme,

* „Orchesography or The Art of Dancing”, www.gutenberg.org



majoritatea bazate pe codul dansului clasic. Ruptura fundamentală este operată de către Rudolf Laban, pe drept cuvânt prezentat de către Laurence Louppe ca fiind „pentru notație ceea ce Freud este pentru psihanaliză: părintele și totodată revoluționarul, legiutorul și opozantul”⁸.

„Kinetografia” sau „notația Laban” este unul dintre aspectele gândirii sale analitice aplicate mișcării, neegalat până în ziua de astăzi în privința complexității. La începutul secolului, au fost elaborate și alte sisteme, cum ar fi cel al francezului Pierre Conté, al englezului Rudolf Benesh sau al israelienilor Eshkol și Wachman. Informatica are astăzi o contribuție considerabilă; de aceea ne putem imagina dezvoltarea ei masivă în următorii ani. În fine, înregistrarea video, din ce în ce mai răspândită, oferă un răspuns în aparență simplu și imediat.

Totuși, nici una dintre aceste soluții nu este absolută și ideală: înregistrarea video este întotdeauna parțială și nu transmite toate elementele dansului. Ea oferă o imagine lipsită de volum și de senzualitate, obligându-i pe interpreții care vor să-și amintească sau să învețe un anumit dans la un mimetism ce amestecă coregrafia cu interpretarea de pe ecran. Notațiile pe hârtie, care ar putea juca pentru dans rolul partiturilor din muzică, prezintă altfel de dificultăți: atât stăpânirea scriiturii mișcării, oricare ar fi sistemul ales, cât și capacitatea de a o descifra rămân privilegiul specialiștilor care au consacrat mai mulți ani studiului sistemului respectiv. De altfel, deși descifrarea unei partituri de către cineva competent permite reconstituirea unei piese într-un mod organizat și rațional, mai eficient decât dacă ar porni doar de la înregistrarea video, timpul necesar pentru a realiza notația completă a unei coregrafii este enorm. Prin urmare, în istoria dansului, nu putem face cu adevărat o comparație între rolul scriiturii muzicale și cel ocupat deocamdată de notația mișcării.

Dansul, în special cel modern, rămâne o artă enigmatică, a cărei istorie este înscrisă în corpuri și în memoria vie și mobilă a interpreților săi. Dincolo de simpla problemă a reconstituirii sau a menținerii repertoriului modern, orice interogare asupra acestei memorii afectează concomitent corpul dansatorilor și sursele creației. De aceea conștiința propriei sale istorii îi

este necesară poate mai mult decât altor arte: moștenirea pasivă sau inconștientă a achizițiilor istorice se înscrie în corpul și în gândirea dansatorilor și, atâta vreme cât nu a fost identificată ca atare, le modelează limba-jul, mișcarea și gândirea.

În pragul secolului XXI, trecutul influențează modernitatea, în timp ce în dans memoria refulată reia în stăpânire corpurile. Detractorii dansului modern, mereu bătaioși, nu ezită să afirme că această întoarcere în timp stigmatizează lipsa evidentă a creativității, ba chiar a viitorului. Cum flagelul SIDA decimează generația tânără exact în timp ce vârstnicii – Martha Graham, Hanya Holm, Alwin Nikolais sau Alvin Ailey – dispar pe rând, pare să fi început un proces de conștientizare a moștenirii și de interogare a trecutului, din două puncte de vedere: cel al redescoperirii operelor pe care anii '80 le-au pierdut din vedere și cel al proiectării în viitor a dansului actual. Astfel, vedem cum ia naștere reflecția asupra continuității istoriei din partea unei generații care își pune întrebări despre trecutul său și totodată despre rolul pe care îl va juca pentru urmași. Acest proces, cu o întindere încă imposibil de măsurat, atinge toate nivelurile vieții coregrafice. În Statele Unite, unde perenitatea marilor companii moderne le-a oferit deja practica repertoriului, Trisha Brown deschide calea integrând această interogație în actul de creație. În Franța, unde practica repertoriului modern este aproape inexistentă, vedem cum apar structuri noi, impunând moduri noi de funcționare în lumea dansului: rebotezându-și compania „Ballet atlantique”, „companie de repertoriu și de creație contemporană”, Régine Chopinot revendică în același timp dreptul la memorie și la bugete de funcționare echivalente cu cele de care beneficiază companiile de repertoriu clasic. Experiența ei este prima de acest gen, tot așa cum cea a Carnetelor Bagouet pune pentru prima dată problema perenității operei coregrafice dincolo de existența autorului său și a companiei acestuia.

⁸ Laurence Louppe, „Notations et dessins”, în *Danses tracées, dessins et notations des chorégraphes*, Dis-Voir, Paris, 1991.

PARTEA INVIZIBILĂ A AISBERGULUI

Devenind dintr-odată vizibilă la cumpăna dintre secole, „amnezia cronică” a dansului contemporan poate fi înțeleasă drept simptomul sau cristalizarea unor fenomene subterane, prea puțin analizate până atunci. Într-adevăr, mai ales în Franța, unde apariția dansului contemporan este strâns legată de instituționalizarea sa, toată atenția criticilor, a istoricilor, a decidenților politici, a programatorilor și chiar a dansatorilor este orientată către partea vizibilă a dansului: subvențiile pentru creația nouă și pentru turnee, preocuparea pentru relația cu publicul, inteligibilitatea operelor, etichetările estetice de tot soiul (teatral, abstract, narativ etc.), toate aceste comentarii sunt centrate pe creație, ca și cum dansul n-ar însemna decât momentul spectacolului. În realitate, contrar a ceea ce avangardele americane din anii '70 păreau să anunțe, sfârșitul secolului XX avea să însemne mai ales revenirea sau afirmarea dansului ca spectacol, asumând fără ambiguități întregul său cortegiu de condiții: locul de desfășurare, frontalitatea, virtuozitatea corpurilor etc.

Totuși, aceste „produse coregrafice”, convenționale sau subversive, nu pot exista în afara unor condiții de lucru complexe: de la formarea dansatorului și „in-formarea” corpului său la metodele de creație și condiționările „spectacolului final”, de la disciplina de școală la legile pieței, de la credințele și tabuurile legate de corp la noile cunoștințe științifice, nu putem concepe dansul în afara vastei experiențe a ceea ce pregătește scurtul moment al spectacolului.

În anii '80 și '90, din cauza lipsei de interes pentru partea invizibilă a creației, divorțul progresiv dintre spectacolul coregrafic și practica dansului a trecut neobservat: în timp ce spectacolul, în plină expansiune, părea să cucerească neobosit noi teritorii, entuziasmul pentru nou, pentru „creația tânără”, pentru reînnoirea estetică și pentru apariția unor corpuri dansante diferite a mascat instalarea unui puternic conservatorism în domeniul practicii, probabil cu atât mai pernicios cu cât acest academism nu s-a manifestat imediat la nivelul creației. Fenomenul este deosebit de sensibil în Franța, unde, datorită instituționalizării, structurile de formare (atât a dansatorului, cât și a profesorilor de dans) s-au separat progresiv de cele ale creației... și de creatori. Astfel, formarea dansatorilor contemporani a

adoptat pe nesimțite modelele străvechi ale dansului clasic: disciplina, imitația, ierarhia și supunerea s-au impus din nou, în numele virtuozității tehnice și al „cerinței pieței”, acoperind și sufocând idealurile de la începuturile modernității. S-a întreținut iluzia dansului universal (adică, în sfârșit, clasic), negând primele concepții ale modernității ce se doreau mai întâi concepții ale multiplicității, unde fiecare proiect estetic era purtătorul proiectului unui corp singular.

Astfel, putem vedea „amnezia” dansului contemporan nu ca pe o dinamică de ruptură-reînnoire a formelor, ci ca pe rezultatul depozitării originare a dansatorului. Format în unica idee că dansul pe care îl învață este „singurul” sau „le conține pe toate”, dansatorul contemporan nu a avut deloc acces la noțiunea de istorie: pentru ca disciplina de școală să funcționeze, ea trebuie adesea să excludă noțiunea de singularitate a proiectelor estetice; autoritatea instituției-școală se bazează pe modele pedagogice ce vizează docilitatea corpurilor și a spiritelor.

Probabil exagerat de sumbru, acest tablou al condițiilor de formare, așa cum se dezvoltă în Franța în ultimele două decenii ale acestui secol, nu poate fi separat de economia spectacolului din aceeași perioadă: cerința de virtuozitate și dezvoltarea unei adevărate piețe a dansului, care formatează dansatorii așa cum formatează operele, răspund de felul în care evoluează formarea dansatorilor, în aceeași măsură în care par să contribuie la susținerea economiei de piață. Astfel, în timp ce dansatorii anilor '80 abordau diverse căi profesionale, fiind adesea autodidacți, cei mai mulți dintre cei ce-și încep cariera în anii '90 trec prin școlile naționale, alcătuind o comunitate mult mai omogenă. Ne dăm seama acum că modelul de școală se perpetuează și în structurile companiilor: ierarhia coregraf-interpret, statutul social și artistic inegal, gradele de autonomie foarte variabile, cerute atât de regulamentele administrative și salariale, cât și de practicile artistice.

Așadar, istoria dansului contemporan francez poate fi citită, în plan politic, ca o ciudată întoarcere sau recuperare a frământărilor inițiale: de fapt, dansul a fost recunoscut ca artă de sine stătătoare și considerat pe picior de egalitate cu celelalte discipline de către autorități datorită luptei dansatorilor din anii '70 și de la începutul anilor '80. Dar nici această asumare publică, nici încadrarea legală a creației, apoi a formării, nu i-au determinat pe artiști să devină mai responsabili în ceea ce privește mizele practicilor

lor. Ultimii douăzeci de ani ai secolului nu au demonstrat o activitate artistică eminamente critică, ci mai degrabă o revendicare a identității, trecând prin recunoașterea instituțională. Revenirea progresivă în privința formării dansatorului la un sistem disciplinat a jucat aici un rol crucial: însă redobândirea politică a dansului de către dansatori a rămas o himeră.

ÎN PRAGUL SECOLULUI XXI: ÎNTOARCEREA POLITICULUI?

În ultimii ani ai secolului am asistat la modificarea unui ansamblu de condiții care au adus o reasezare profundă în întreaga funcționare a mediului dansului. În Franța, rețeaua instituțională și fondurile publice mai întâi încetinesc creșterea, apoi încep să scadă, în timp ce primii artiști care au format această rețea sunt bine înfipti pe locurile lor. Astfel, noile generații de dansatori și de creatori ajung într-un peisaj coregrafic saturat, unde e imposibil să-și facă loc. Acest orizont închis dă naștere unor critici: critica unei estetici considerate deja instituțională și academică (cei doi termeni tinzând să se confunde în mintea multora), dar și critica sistemului economico-politic care a susținut și, după cum cred unii, a provocat hegemonia academismului. Locațiile tradiționale (teatrele publice, scenele naționale etc.) par a fi nu doar inaccesibile noilor generații, ci și emblemele unei estetici a spectacularului ce trebuie respinsă: virtuozitatea care întreține imaginea corpului ideal, omogen, încăpând, în sfârșit, în corsetul perfecțiunii clasice; fascinația exercitată de imaginea scenică asupra conștiinței spectatorului; frontalitatea, scenografiile impunătoare, muzica instrumentalizată cu scopul de a „emoționa” publicul etc. Apar locații alternative (care nu vor întârzia să primească eticheta instituțională de „locații intermediare”): renașterea experimentării și întoarcerea la un dans ce se dorește a fi și politic sunt găzduite de studiouri sau lofturi, hale industriale și alte spații efemere. Se creează nenumărate grupări: asocieri de artiști cu scopuri revendicative sau artistice, rețele de administratori de companii, ateliere disciplinare... Termenul „coalitii temporare” capătă girul modei pentru a desemna acele grupări din secolul XX nelocalizate, necentralizate, intenționând a fi complet mobile și permeabile atât indivizilor, cât și evenimentelor și curentelor de gândire.

MIZE ECONOMICE?

Așa se face că la sfârșitul secolului există două niveluri paralele pentru dansul contemporan. Mai întâi „spectacolul”, în sensul tradițional al termenului, în care domină coregrafiile apărute în anii '80, precum și câteva figuri

• Vezi capitolul despre „Ruptura postmodernă”.

noi: José Montalvo, campion al metisajului, specializat în forme ce îmbină imagini video și corpuri reale, animale și oameni, dar și dansuri de diferite genuri și origini (hip-hop, clasic, jazz, african etc.); sau, în Germania, Sasha Waltz, venită din practica improvizației, care dezvoltă o estetică ce exploatează în mod curios ingredientele caracteristice *Tanztheater*-ului german și forme recente de *performance* etc. Sosiți de curând sau mai demult pe scenele coregrafice recunoscute, majoritatea acestor coregrafi folosesc o serie de convenții pe care publicul a învățat să le recunoască și care au ajuns deja de domeniul evidenței. „Dansul contemporan” a intrat în cultura generală a publicului scenelor principale, și, deși pare ușor abuziv să vorbim despre academism pentru totalitatea companiilor difuzate, trebuie să recunoaștem că majoritatea au în comun o serie de valori: jocurile de apariție-dispariție (sau intrare-ieșire), organizate de cadrul scenic și de o ideologie ce conferă un loc predominant vizibilului și imaginii; virtuozitatea dansului și normalizarea corpurilor dansante; adecvarea structurală sau stilistică dintre muzică și dans; folosirea personajelor și a textului drept catalizatori ai emoției; reîntoarcerea la narațiune; structurile care alternează solo-uri, duete și grupuri, scenografii impunătoare...

După cum ne amintim, toate aceste valori fuseseră deja criticate pe larg de către generațiile tinere din anii '70, în mod special cele denumite ulterior drept „avangarda americană”. Nu-i de mirare deci că vor reapărea, către sfârșitul anilor '90, discursuri și practici critice referitoare la dansul „dominant”, care împărtășesc unele dintre problemele ridicate de generația mai vârstnică. La fel ca în anii '70, aceste critici vizează un întreg ansamblu ce cuprinde modurile de producție, rețeaua economică, ideologiile și valorile estetice. Scenele predominante țin în același timp de condițiile economice, de ideologia operei de artă (spectacolul ca obiect) și de artist (coregraful ca sursă a operei și „patron” în economia spectacolului), de ideile spectatorului în calitate de consumator și de ordinea estetică. Prin urmare, mișcările apărute în anii '90 sunt totodată politice, strategice și estetice. Asociațiile create, cum ar fi grupul „semnatarilor de la 20 august”, sunt veritabile școli unde dansatorii și coregrafii se adună ca să învețe din nou să reflecteze și să formuleze un discurs politic, criticând propriile lor experiențe ca interpreți și coregrafi din punct de vedere social, economic și estetic. De asemenea, descifrează modul în care economia spectacolului a

marcat corpul și gândirea lor. Apar sau se redescoperă locații noi, uneori autogenerate (*Ménagerie de verre* la Paris, numeroase hale industriale precum *Mains d'oeuvre* la Gennevilliers, *La Belle de mai* la Marsilia ș.a.). Locații „descoperite” și reciclate, acestea sunt locuri cu o geografie neconvențională, unde relația dintre scenă și sală, cadrul scenei, locul publicului trebuie redefinite. În aceste spații ce nu se supun economiei dominante, întrucât sunt subvenționate puțin sau deloc, dansatorii vin ca să participe la experiențe „alternative”, unii dintre ei continuând să lucreze totodată în cadrul unor companii mai importante care le asigură o remunerație constantă. Unii coregrafi mai bine situați (Maguy Marin, Mathilde Monnier, Odile Duboc..., directoare ale unor centre coregrafice naționale) pun în discuție sistemele de subvenții și de drepturi de autor, întrucât acestea induc „obligația de a produce”, propunând să-și împartă finanțările cu alți artiști sau să lanseze comenzi din fondurile atribuite lor. Alți artiști devin organizatori și programatori; din pasivi, dependenți oarecum de clasa programatorilor, devin activi, se autoproduc, se co-difuzează etc.

La rândul ei, mișcarea de reacție împotriva economiei și a esteticii dominante nu întârzie să se organizeze: secolul XXI promite să fie unul al rețelilor, iar dansul se adaptează perfect noului model. Grupuri, cooptări, „noua avangardă” (numită uneori și „noile forme”, chiar dacă formele respective nu sunt totdeauna tocmai noi) sunt internaționale, în mod special în Europa. În fine, în ceea ce privește Franța, capacitatea de absorbție a instituțiilor se dovedește suficient de puternică, încât asistăm, la cumpăna dintre milenii, la un fenomen analizat de mulți observatori ca o repetare a anilor '80: noua generație constituită împotriva rețelei dominante, atât pe plan estetic, cât și pe plan economic și politic, se vede asimilată și programată în aceleași săli (mai ales la Paris, la Théâtre de la Ville), ca și faimoasele companii „dominante”, criticate de nou-veniți. Astfel, artiștii care atacau natura monolitică a programărilor din anii '80 și '90 (când, într-adevăr, păreau să conțină mereu aceleași companii) formează o rețea la fel de omogenă, pe care o vom regăsi invariabil în programările așa-zise de avangardă la nivel european.

• „Grupul semnatarilor de la 20 august”, creat în august 1997, numără aproximativ cincizeci de dansatori, coregrafi, cercetători, care desfășoară o muncă de reflecție propunându-și să dezvolte un spațiu critic și o poziție comună. În afara acțiunilor punctuale, legate de actualitatea politică și artistică, organizează în fiecare an un seminar de vară tematic (despre „proiectele artistice”, „formarea”, „noțiunea de grup”...).

MIZE SPECTACULARE?

Generația de la sfârșitul secolului se caracterizează, probabil, prin problematizarea vizibilului. Dansatorii anilor '90, în mod special cei care au lucrat în cadrul marilor companii contemporane, au în comun o formație tehnică solidă, bazată în bună măsură pe antrenamentul clasic; au experimentat, conștient sau nu, statutul de interpret ca „instrument”, corpul ca vehicul al concepției sau imaginilor coregrafului; au fost elementele sau chiar obiectele unor creații spectaculare în care noțiunea de reprezentare era rareori reconsiderată. (Ce reprezentăm? Cum? Reprezentarea este singurul mod posibil al spectacularului?) Pentru această generație în special, atât datoare (majoritatea au beneficiat de învățământul superior de stat și au lucrat în marile companii, au făcut multe turnee și au muncit în condiții de lux, spre deosebire de mizeria cronică a dansului în general), cât și neajutorată (s-a format în perioada de vârf a academizării și a întoarcerii la disciplină în dans), miza prioritară o constituie redobândirea propriului dans și construirea propriei concepții asupra spectacolului. Unii evoluează către respingerea radicală a tuturor aspectelor scenei convenționale. Alții își mută dansul în diferite spații (în special în galeriile de artă) sau redefinesc noțiunea de creație ca pe un proiect colectiv, o rețea, o organizare sau programare (Loïc Touzé...). Iar alții încearcă pur și simplu să-l facă să funcționeze altfel, inventând alte registre ale spectacularului, adică alte moduri de expunere a dansatorului și alte moduri de a privi ale spectatorului – cum face **Mathilde Monnier***, de exemplu, de când s-a instalat la Centrul Coregrafic Național de la Montpellier. Scenele se scufundă în semiîntineric, plasându-se la granița dintre vizibil și invizibil (Boris Charmatz). Unii împing corpul dansant până la moduri de reprezentare aparent distincte de spectacol: prezentări de modă, vitrine (Christian Rizzo...). Alții se străduiesc să desfigureze corpul, făcându-l să iasă din statutul său de subiect, devenind de nerecunoscut sau asemenea unui obiect. Este repusă pe tapet problema identității, mai ales cea sexuală (Mark Tompkins...).

O altă direcție, la fel de previzibilă în privința reacției față de adoptarea virtuozității, se referă la redescoperirea tehnicilor corporale alternative și la redefinirea a ceea ce înseamnă a fi dansator. Astfel, la sfârșitul anilor '90, apare un nou val de improvizaatori, dintre care unii se specializează în improvizația în spectacol, iar alții se limitează la practica de studio. *Contact*

improvisation se bucură din nou de atenție. În timp ce dansatorii se precipită din nou către tehnicile de mișcare alternative, tradiționale (artele marțiale, dansurile indiene, yoga etc.) sau contemporane și occidentale (Alexander, Feldenkrais, *body mind centering*), care continuă să se înmulțească, întrebarea „Ce înseamnă să fii dansator?” revine în actualitate. Este vorba despre o descoperire fundamentală pentru o întreagă generație, formată în școli devenite teribil de academice, care ocoliseră aceste practici, totuși larg răspândite în anii '70. Ele duc și la reapariția pe scenă a „performerilor” (cuvântul revine la modă pentru a evita termenul specializat de „dansator”) care nu au o formație tradițională ca dansatori. Astfel, sunt din ce în ce mai multe piese în care dansatorii evoluează împreună cu nedansatori (de exemplu, Emmanuelle Huynh); în care gestul unui tehnician de scenă (sunet sau lumină) sau al unui DJ este integrat cu drepturi depline în partitura coregrafică; și în care mișcările și deplasările strict funcționale ale scenografilor, tehnicienilor sau informaticienilor devin material coregrafic, pe picior de egalitate cu cele ale dansatorilor (dacă nu cumva în locul lor).

„Reîntoarcerea la corp” recurge adesea la ideologii esențialiste (deși frecvent acoperite de pretenții științifice), nu chiar așa departe de discursul primilor dansatori moderni. Acestei căutări a „adevărului” organic, esențial sau original, i se opune abordarea potrivit căreia „a arăta adevărul corpului” constituie un proiect atât politic, cât și estetic. Unii întreprind o deconstrucție violentă a acelor imagini ale corpului care susțin modelele de reprezentare dominante, și invers. Sunt demontate noțiunile de autor, operă, interpret, spectacol, spectator, teatru, spațiu scenic: corpul-carne, buhăit, îmbătrânit, corpul abject, dezgolit pe scenă ca pe masa de disecție, corpul imobil, expus ca un obiect, antidot al bravurii pline de virtuozitate a dansului contemporan (**Jérôme Bel**)...

Aceste viziuni deconcertante și profund antispectaculare probabil că nu au, ca atare, un viitor foarte îndelungat. Ele își asumă totuși o funcție aproape terapeutică, scoțând în evidență într-un mod frapant toate interdicțiile și excluderile impuse de dansul dominant. În fine, unele forme declarat politice (Alain Buffard) se consideră uneori mai curând *performance*-uri decât spectacole, punând accentul mai mult pe lizibilitatea mesajului decât pe reconsiderarea formală a corpului. Aici dansul devine discurs, fie el și despre corp, despre reprezentările și comercializările sale.

• www.xavierleroy.com
www.institutproductions.net

• www.jeromebel.fr

• www.mathildemonnier.com

SECOLUL XXI: REGÂNDIREA CORPULUI ÎN AFARA MATERIALITĂȚII SALE?

Toate aceste „forme noi”, după cum se vede, moștenesc (uneori în mod conștient, alteori involuntar) problemele și mizele atacate pe larg în anii '70; de altfel, asistăm la redescoperirea plină de pasiune a acestei perioade. Prin urmare, nu cumva istoria dansului este doar o nesfârșită repetare a unor forme deja inventate, a unor întrebări deja puse, a unor lupte deja date și a unor critici deja formulate? Acest du-te-vino între academizare și reînnoirea formelor nu este propriu doar dansului – de altfel, în anii '90 noile forme își revendică afinitățile cu artele plastice, cinematografia, filozofia etc., așa cum se întâmpla și cu douăzeci de ani înainte. Se ridică totuși o întrebare aparte, căreia secolul XXI îi va da poate un răspuns pe măsură: dincolo de raporturile dintre academism și avangardă ce privesc toate artele, dansul este frământat îndeosebi de problema vizibilității (și mai ales de cea a invizibilității) corpului și a mișcării. Nu a invizibilității lor ca imagine – secolul XX, după cum știm, a fost unul al afișării și al reprezentării corpului, mai ales în formele sale comerciale –, ci a invizibilității ca experiență: într-adevăr, ceea ce rămâne, ceea ce se pierde sau trebuie recucerit este experiența corpului, care scapă discursului sau la care acesta nu se poate rezuma. Dansul se străduiește să facă vizibil sau sensibil ceva din această experiență care tulbură profund distribuția forțelor și a puterii, în societățile noastre puternic logocentrice. În schimb, imaginea, discursul sau reprezentarea se străduiesc să acopere această forță, pentru a-i dizolva puterea.

În acest sens, pragul dintre secole este mai ales cel al tehnologiilor numerice și al informaticii. De fapt, în mod paradoxal, una dintre forțele cele mai reacționare din domeniul dansului este cea care vrea să vadă în corp durabilitatea naturii în stare pură sau esențială. În numele acestei naturi, și uneori în numele „purității” tehnicii clasice, se întreține iluzia universalității corpului și a mișcării ce operează ca o hegemonie: astfel, ar exista un singur adevăr, o singură experiență, un singur fel de corp. Această iluzie a adevărului susține cele mai dure metode disciplinare din școlile de dans; tot ea îngreuește cel mai eficient gândirea dansatorilor, cărora le interzice să întrevadă alte stiluri de dans, alte gesturi, alte concepții posibile.

Dar noile tehnologii pun serios în încurcătură această pseudouniversalitate a corpului natural. Imagini virtuale, *cyborgs* (jumătate oameni, jumătate mașini), proteze, interfețe corp-mașină... Noile tehnologii produc o reală redefinire a naturii corpului, a conturilor și a limitelor lui. Dansul nu a întârziat să se intereseze de aceste noi realități: de la Cunningham, care le dă dansatorilor din compania sa parteneri virtuali ce plutesc în spațiu (*Biped*, 1999), la o serie de artiști tineri care manipulează imaginile, reale sau virtuale, direct pe scenă (Rachid Ouramdane...), spectatorul secolului XXI se obișnuiește să navigheze între corpuri tangibile și corpuri imateriale, inclusiv în spectacolele susținute în locații tradiționale. Dar aceste tehnici noi aduc și o transformare profundă în procesul de creație, de compoziție și chiar în abordarea corporală: tot Cunningham folosește, încă din 1989, programul *Lifeforms* pentru a-și compune piesele. Alții recurg la răsturnarea experienței lor perceptive jucându-se cu senzori, modificând radical înțelegerea modului în care este produsă mișcarea. Însăși noțiunea de spectacol e serios atacată de nașterea unor opere coregrafice virtuale, accesibile pe internet, în care problema locului și a timpului reprezentării este redefinită în întregime.

Departate de a înlătura corpul, după cum susțin detractorii tehnicilor noi, acestea impun o regândire a lui, o nouă înțelegere și un nou mod de a-l simți. În aceste realități noi, oare ne mai putem agăța de opoziția dintre „adevărat” și „fals”, dintre real și virtual, viu și artificial? La sfârșitul secolului XX, se credea că fenomenul noilor tehnologii în domeniul spectacolului era doar trecător. La începutul secolului XXI, nu putem să nu constatăm profunzimea răsturnărilor inițiate. Mai rămâne să le înțelegem natura și să sesizăm atât implicațiile lor politice, cât și pe cele estetice.

Postfață

GESTUL ȘI PERCEPȚIA ACESTUIA

de Hubert Godard

Hubert Godard îmbină practica profesională (ca dansator de repertoriu clasic și contemporan) cu cercetarea teoretică în domeniul analizei mișcării. Invitat, printre altele, de către Institutul Rolf din Statele Unite și Universitatea din Montréal, Québec, este conferențiar universitar și șef al catedrei de Dans la Universitatea Paris VIII și profesor la Centrul Național al Dansului (CND). Este autor a numeroase lucrări, printre care „Mouvement et corps du geste”, „Le Souffle, le lien” (*Marsysas*) și „Le geste manquant”. (*Revue internationale de psychanalyse*, nr. 5).

Percepția gestului operează și acționează prin sesizare globală, ceea ce îngreunează distingerea elementelor și a etapelor care stau la baza încăr-căturii sale expresive, atât în cazul interpretului, cât și în cazul privitorului. Fiecare individ, fiecare grup social aflat în rezonanță cu mediul său înconju-rător, creează și trăiește propriile mitologii ale corpului și ale mișcării, mo-delând în consecință grilele fluctuante ale percepției, conștiinței sau invo-luntare, în orice caz active. Dansul este prin excelență domeniul în care se poate vedea vârtejul înfruntării dintre aceste forțe ale evoluției culturale, domeniu care tinde să producă și în același timp să controleze sau chiar să cenzureze noile atitudini ale autoexprimării și ale impresionării celorlalți. Astfel, gestul și captarea sa vizuală se manifestă printr-o infinită varietate de fenomene, ce împiedică orice speranță de reproducere identică. Dansul clasic, codificat de către Beauchamps în secolul al XVII-lea, nu se sustrage acestei problematice: în pofida aparentei mențineri a figurilor – *arabesque*, *attitude*, *rond de jambe*... –, modul în care sunt produse și percepute ace-s-te gesturi variază profund de la o epocă la alta. Cea mai mică variație a părții corpului care inițiază mișcarea, fluxurile de intensitate ale organizării ei, maniera dansatorului de a anticipa și de a vizualiza mișcarea ce urmează a fi executată, toate fac ca aceeași figură să nu producă același sens. Astfel, figura sau forma gestului ne ajută prea puțin să înțelegem execuția

sa, dar și mai puțin să înțelegem felul în care e percepută de către dansator și spectator. În fața acestei dificultăți, suntem foarte tentați să ne mulțumim cu clasificarea dansurilor după epoci istorice, origini geografice, categorii sociale, preferințe muzicale, estetică a costumului sau a scenografiei, ori după forma diferitelor segmente corporale implicate. De fapt, toți acești parametri descriu de minune „conținătorul”, dar abordează prea puțin bogățiile dinamicii interne a gestului care conferă sens. Totuși se pot repera anumite constante, nu ale indivizilor sau figurilor produse, ci ale proceselor creatoare ale mișcării și interpretării lor vizuale.

PREMIȘCAREA SAU LIMBAJUL INVOLUNTAR AL POSTURII

Așa cum au evidențiat Rudolf Laban¹, Erwin Strauss² și alții, dincolo de problema mecanică a locomoției, postura ortostatică conține deja elemente psihologice și expresive, înaintea oricărei intenționalități a mișcării sau a expresiei. Relația cu greutatea, adică cu gravitația, conține deja o stare, o privire asupra lumii. Această gestionare individuală a greutății ne face să recunoaștem fără greșală, doar după sunetul pașilor, o persoană din anturajul nostru care urcă o scară. Invers, în stare de imponderabilitate, expresivitatea este în mod radical diferită, după cum demonstrează astronautii, căci reperul esențial ce ne permite să interpretăm sensul unui gest este profund modificat.

Vom numi „premișcare” atitudinea față de greutate, de gravitație, existentă deja în simpla postură ortostatică, înainte să ne mișcăm, și care va produce încărcătura expresivă a mișcării ce urmează a fi executată. Aceeași formă gestuală – de exemplu, un *arabesque* – poate fi încărcată cu semnificații diferite în funcție de calitatea premișcării, putând suferi variații foarte mari, în timp ce forma persistă. Ea determină starea de tensiune a corpului și definește calitatea, culoarea specifică a fiecărui gest. Premișcarea acționează asupra organizării gravitaționale, adică asupra modului în care subiectul își organizează postura pentru a sta în picioare și

a răspunde legilor greutății în această poziție. Un întreg sistem de mușchi așa-zisi gravitaționali, a căror acțiune este în bună parte inconștientă și involuntară, este însărcinat cu asigurarea posturii; ei ne mențin echilibrul și ne permit să stăm în picioare fără să ne gândim la asta. Întâmplător, acești mușchi sunt totodată și cei care înregistrează schimbările stărilor noastre afective și emoționale. Astfel, orice modificare a posturii se va răsfărge asupra stării noastre emoționale și, reciproc, orice schimbare afectivă va antrena o modificare a posturii noastre, fie ea și imperceptibilă.

Întrucât le revine sarcina de a ne asigura echilibrul, acești mușchi gravitaționali ne anticipează fiecare gest: de exemplu, dacă vreau să întind un braț înainte, primul mușchi care va intra în acțiune, fără ca brațul meu să se fi mișcat încă, va fi mușchiul de la încheietura mâinii, anticipând destabilizarea provocată de deplasarea greutății brațului înainte. Invizibilă, imperceptibilă pentru subiectul însuși, premișcarea pune în practică în același timp nivelul mecanic și nivelul afectiv al organizării sale. În funcție de starea noastră și de imaginarul momentului, contractia încheieturii mâinii, care pregătește mișcarea brațului fără să ne dăm seama, va fi mai puternică sau mai slabă, urmând să modifice semnificația percepută. Cultura, biografia dansatorului și maniera sa personală de a resimți o situație, de a o interpreta, vor induce o „muzicalitate posturală” ce va însoți sau va înlocui gesturile intenționale executate. Efectele stării afective, care conferă calitatea fiecărui gest și ale căror mecanisme abia începem să le înțelegem, nu pot fi comandate prin simpla intenție. În asta constă toată complexitatea muncii dansatorului... și a privitorului.

În filmul *Ziegfeld Follies* al lui Vincente Minelli (1945), Fred Astaire și Gene Kelly au un duet în care execută în același timp și cu precizie aceiași pași. Totuși, efectul produs de fiecare dansator este radical diferit. Cum explicăm această diferență? Vizionarea filmului cu încetinitorul ne arată că anticiparea atacului unui gest – premișcarea – se situează la polul opus, unul față de celălalt, în pofida intenției lor de a produce aceleași mișcări. Gene Kelly se sprijină de sol printr-o mișcare a picioarelor, de adunare a corpului (mișcare concentrică), apoi se orientează în spațiu cu privirea sau brațul și atacă mișcarea împingându-se în pământ, după care urmează o extensie în direcția aleasă. La el, raportul cu gravitația este organizat de jos în sus și dinăuntru în afară. În schimb, Fred Astaire începe întotdeauna

¹ Rudolf Laban, *La Maîtrise du mouvement*, trad. de Jacqueline Challet-Haas și Marion Bastien, Actes Sud, 1994; Effort, MacDonald & Evans, ediția a II-a, 1974.

² „The Upright Posture”, *Phenomenological Psychology*, Basic Books, New York, 1966.

printr-o mișcare de orientare în spațiu cu privirea, capul sau brațul: aceasta provoacă mai întâi o extensie, o suspendare (mișcare excentrică), apoi duce la un dezechilibru ce urmează a fi stabilizat prin mișcarea picioarelor înspre sol. La Astaire, raportul cu gravitația este organizat de sus în jos și din afară înăuntru.

La derularea cu încetinitorul, Gene Kelly demarează mereu ușor mai târziu, dar ajunge înainte, întrucât concentrarea anticipativă îi dă o notă „explozivă”, proprie calității feline a mișcării sale. Maniera lui Fred Astaire este mai lentă în timp, datorită grației inimitabilei sale suspensii.

Aceste fluxuri ale organizării gravitaționale dinaintea atacului vor modifica atunci profund calitatea gestului, colorând-o în nuanțe care „ne sar în ochi”, fără să ne dăm seama întotdeauna de ce.

Din acest moment, putem distinge între mișcare, înțeleasă ca fenomenul ce exprimă stricta deplasare a diferitelor segmente ale corpului în spațiu – așa cum o mașină produce o mișcare –, și gest, care semnifică abaterea dintre această mișcare și fundalul tonic și gravitațional al subiectului: pre-mișcarea, în toate dimensiunile sale afective și proiective.

Aici se situează expresivitatea gestului uman care îi lipsește mașinii.

DE LA CENTRUL DE GRAVITAȚIE LA... EXPRESIVITATE

Heinrich von Kleist a descris perfect acest fenomen într-un text fundamental, *Marionetele*³, în care un prim-balerin clasic poartă un dialog cu un spectator al teatrului de păpuși. Dansatorul își exprimă pasiunea pentru marionete: „[...] un dansator dornic să se perfecționeze ar putea învăța de la ele tot felul de lucruri”, spune el, explicând astfel: „Căci suntem afectați, după cum bine știți, atunci când sufletul (*vis motrix*) se află într-un punct care nu este centrul de gravitație al mișcării.” Dansatorul definește „grația” ca fiind acea stare în care nu există decalaj între centrul de gravitație și centrul mișcării. Marioneta ar fi cumva purtătoarea unui semn curat, pur și simplu pentru că nu trebuie să-și gestioneze propria greutate: prin faptul că este suspendată de partea de sus a corpului, în loc să stea pe pământ,

³ Heinrich von Kleist, *Les Marionettes*, trad. de Flora Klee-Palyi și Fernand Marc, G.L.M., 1972.

segmentele sale corporale ascultă strict de legile mecanicii. Oricare ar fi modul nostru de a proiecta marioneta în spațiu, traiectoria descrisă de membrele ei în jurul centrului de gravitație este o parabolă perfectă. Spre deosebire de om, marioneta nu este supusă acelei ezitări a afectivității ce creează decalajul dintre centrul de gravitație și centrul mișcării, imperfecțiune cinetică generată de interferența afectului. Încărcătura expresivă a gestului constă în distanța dintre centrul motor al mișcării și centrul de gravitație, în tensiunea dintre ele. Astfel, criticând manierismul epocii sale, dansatorul lui Kleist recurge la radicalitatea semnificației marionetei. În cazul ei, expresivitatea depinde de păpușar, cel care produce elanul centrului de gravitație, marioneta fiind un interpret neutru, care nu parazitează aceste elanuri.

Rezistențele interioare la dezechilibru, organizate de mușchii sistemului gravitațional, vor induce calitatea și încărcătura afectivă a gestului. Aparatul psihic se exprimă prin intermediul sistemului gravitațional, cu ajutorul căruia mișcarea se încarcă cu sens, se modulează și se colorează cu dorințe, inhibiții sau emoții. Tonusul de împotrivire la sistemul gravitațional este indus chiar înaintea gestului, în momentul formulării proiectării acțiunii, fără ca subiectul să-și dea seama, anterior conștientizării. De aceea profesioniștii mișcării, în mod special dansatorii, știu că, pentru a diversifica, a modifica sau a ameliora calitatea gestului, trebuie să abordeze toate dimensiunile sale, inclusiv pe cea a pre-mișcării, pe care doar accesul la imaginar le-o permite. Stăpânind organizarea gravitațională și modulațiile sale, proprii dansului, interpreții Pinei Bausch pot distinge în mod radical două niveluri de expresie: de exemplu, debitează un text în timp ce desfășoară niște gesturi încărcate cu semnificații opuse lucrurilor pe care le rostesc. Această distorsiune dintre expresivitatea vocală și cea a gestului ar fi foarte dificil de obținut de către actori, a căror măiestrie tinde, dimpotrivă, către transparența dintre vorbire (text) și atitudinea corporală.

ATITUDINILE POSTURALE CA LOC DE ÎNSCRIERE A ISTORIEI

Organizarea gravitațională a individului este determinată de un complex de parametri filogenetici, culturali și individuali. Este vorba în egală măsură de urma trecerii de la postura patrupedă la poziția verticală în istoria umanității, de evoluția mersului și de istoria individuală, inserată în mediul cultural. Învățarea limbajului în paralel cu cea a mersului asigură autonomia individului în lume, ținând cont de complexul de împrejurări aleatorii ale separării sale de mamă... În final, nici mai mult, nici mai puțin decât raportul simbolic ce va lega atitudinea posturală a individului de afectivitatea și expresivitatea sa, sub presiunea fluctuantă a mediului în care trăiește. Orice modificare a mediului va antrena o modificare a organizării gravitaționale a subiectului sau a grupului respectiv. Mitologiile corpului care circulă într-un grup social se înscriu astfel în sistemul postural, și, invers, atitudinea corporală a indivizilor devine canalul de transmitere a acestei mitologii. La constituirea ei participă o anumită reprezentare a corpului, vizibilă azi pe toate ecranele de televiziune și de cinema. De asemenea, arhitectura, urbanismul, viziunile asupra spațiului, mediul în care evoluează subiectul au o influență hotărâtoare asupra comportamentului său gestual.

Interesul pentru organizarea verticală și pentru cucerirea de noi teritorii întâmpină în Germania anilor '30 probleme radical opuse. La Mary Wigman, atitudinea incantatorie, oratorică, marchează afirmarea unei tensiuni axiale ascensionale, legată totuși neîncetat de explorarea spațiului imaginar interior care va contrazice această ascensiune, într-o perpetuă redefinire a frontierelor propriului corp. În aceeași perioadă, odată cu afirmarea puterii naziste, un „alt corp” se desenează în jurul unei axe solide: corpul înarmat, ale cărui frontiere fixe, ce nu mai lasă loc variațiilor frontierelor interne, va cuceri alte „teritorii”, în jurul forțelor unei alte „axe”. Această putere va decreta atunci că atitudinea lui Mary Wigman este una degenerată.

Cele două concepții – una operând asupra imaginarului, cealaltă constrângându-l printr-o ideologie – influențează organizarea tonico-gravitațională ce anticipează și însoțește gestul și atitudinea corporală. Filmele lui Leni Riefenstahl (*Zei stadionului*, despre Jocurile Olimpice de la München din 1936) și cele ale lui Mary Wigman poartă astăzi urmele acestor opoziții în privința „gândirii în mișcare”.

Dansatorii, care împărtășesc experiența socială a grupului din care fac parte, au această experiență ca substrat, pentru care dansul lor va deveni alternativ expresia sau instrumentul repunerii în discuție. Astfel, sensul conferit modulațiilor greutății exercitate pe axa gravitațională ne ajută să observăm evoluția profundă a istoriei dansului. De exemplu, dezvoltarea esteticii baletului romantic este strâns legată de căutarea elevației, exprimată prin intermediul *poantelor*, al mașinărilor care le poartă pe dansatoare prin aer și mai ales al evoluției tehnice care, cu timpul, alungește corpurile până la morfologia caracteristică balerinelor balanchiniene (cu o organizare gravitațională apropiată de cea descrisă pentru Fred Astaire, deși gestica diferă). În schimb, dansul modern marchează revenirea la greutatea corporală, la cădere și la piciorul gol. Între calitățile „transferului de greutate” vor apărea apoi nuanțe, devenind centrul atenției la Doris Humphrey sau Mary Wigman, de exemplu.

Nu există totuși nici o regulă liniară prin care să ne imaginăm că o răsturnare a spațiului social antrenează imediat o schimbare vizibilă și reperabilă în producția coregrafică. Observăm mai degrabă perioade de acumulare a unor tensiuni estetice, care nu-și pot găsi decât mult mai târziu exprimarea artistică, după cum o explozie socială este rezultatul unor acumulări de tensiuni ce ating într-o bună zi pragul care le obligă să se exprime.

PERCEPȚIA ȘI PRIVIREA LIPSITĂ DE GREUTATE

Ținând frâiele mișcării, fenomenele complexe ale percepției ne permit totodată să ne apropiem de înțelegerea proceselor creației, atunci când suntem spectatorii unui dans. Mișcarea celui privit activează propria experiență de mișcare a observatorului: informația vizuală generează experiența chinestezică imediată a spectatorului (senzația internă de mișcare a propriului corp), modificările și intensitățile spațiului corporal al dansatorului rezonând astfel în corpul spectatorului. Vizibilul și chinestezicul fiind absolut indisociabile, sensul pe care-l transmite un eveniment vizual nu poate lăsa nealterată starea corporală a observatorului: ceea ce văd produce ceea ce resimt, și, invers, starea mea corporală mă ajută, fără să-mi dau seama, să interpretez ceea ce văd.

Prin senzația propriei noastre greutate corporale, nu ne putem confunda cu spectacolul lumii. Când un tren se pune în mișcare, se-n întâmplă să nu știm dacă se mișcă trenul nostru sau cel de alături; în cazul spectacolului de dans, distanța eminent subiectivă ce separă observatorul de dansator poate varia de la caz la caz (cine se mișcă în realitate?), provocând astfel un efect de „transportare”. Trans-purtat de dans și pierzând certitudinea propriei sale greutate corporale, spectatorul devine întrucâtva greutatea celuilalt. Am văzut cum gestionarea greutății modifică expresia; acum vedem în ce măsură modifică impresiile spectatorului. Întrucât greutatea corporală organizează „anticiparea” mișcării, ea organizează și anticiparea percepției asupra lumii exterioare. Atunci când este mai puțin constrânsă de ponderabilitate, datorită trans-purtării, privirea călătorește altfel. E ceea ce putem numi empatie chinestezică sau contagiune gravitațională.

Acesta este un lucru esențial: în corpurile dansatorului, în relația sa cu alți dansatori, are loc o aventură politică (împărțirea teritoriului).

O „nouă distribuie” a spațiului și a tensiunilor ce-l populează va pune sub semnul întrebării spațiile și tensiunile spectatorului. Natura acestei trans-purtări determină percepția spectatorului. Este deci imposibil să ne referim la dans sau, într-un sens mai larg, la mișcarea celuilalt, fără să ne amintim că este vorba despre o percepție particulară și că semnificația mișcării se decide în egală măsură în corpul dansatorului și în cel al spectatorului.

Astfel, rețeaua complexă de moșteniri, formări și reflexe ce determină particularitatea mișcării fiecărui individ determină totodată modul său de a percepe mișcarea celorlalți.

FIGURA ȘI FONDUL

În acest punct, estetica specifică a lui Merce Cunningham și cea a Trishei Brown pot clarifica două moduri de operare ale căilor percepției, distincte prin natura trăirilor puse în joc. Amândoi s-au îndepărtat de ceea ce ar putea constitui o poveste, de orice conținut narativ care adesea, în dansurile predecesorilor, îl orienta pe spectator să sesizeze forma.

Într-una dintre piesele sale, Cunningham reia ceea ce se numește o „promenadă” în dansul clasic: în *demi-pointe* pe un picior, cu mâinile pe

brațul partenerului, dansatoarea pivotează urmând promenada efectuată de acesta în jurul ei. Această figură, reluată la nesfârșit în *pas-de-deux*-urile clasice, are de obicei o încărcătură legată de emoțiile dragostei, dublată de natura privirii celor doi parteneri. La Cunningham, ea capătă o valoare atât de diferită, încât nu realizăm că este vorba despre aceeași formă. Partenerii nu sunt preocupați de relația psihologică, nici o tensiune nu li se citește în ochi, ca și cum acești ochi ar asculta pur și simplu ecoul decupării spațiului pe care îl provoacă, poate și un ecou îndepărtat al gândirii lui Kleist. Lucrările lui Cunningham impun distanța, interzicând transferul. Astfel, ele obligă spectatorul să vadă semnul sau figura drept ceea ce sunt. Privat de mișcarea „deja interpretată”, spectatorul se află în fața unor noi coduri estetice. Pudoarea coregrafului trece prin dansator: acesta cunoaște forma la care trebuie să ajungă sau regulile dispozitivului care generează această formă (și care poate cuprinde jocuri aleatorii). Știe că trebuie să redea figura fără greșală, ca să nu riște nici o alterare a construcției. Nu e obligat să se arate pe sine însuși, ci să înlesnească apariția semnului căutat sau provocat din întâmplare.

Putem considera atitudinea posturală și premiscarea, preambulul inevitabil al gestului, ca fiind planul secund pe care se desenează mișcarea vizibilă: figura. Dansatorul cunninghamian oferă o suprafață cât mai neutră, mai invizibilă și mai puțin tulburată de afect, pentru ca forma să rămână clară, netulburată de fond. Prin absența oricărei modificări perceptibile a persoanei, în preambulul mișcării, nu mai vedem subiectul dansant, ci figura prezentată. Din prisma spectatorului, distanțarea dintre emoția dansatorului și ceea ce produce el are loc între figura observată și propria sa emoție: el nu se poate lăsa cucerit direct de dans. Privat de datele chinestezice imediate, imaginarul perceptiv al observatorului suferă constrângeri. Așa că poate alege între plăcerea tradusă în sensibil, în jocurile ficțiunii perceptive... și perspective. În final, își recrează propria răsturnare interioară: din acel moment, spectatorul, mai mult decât dansatorul, este adevăratul interpret al dansului lui Cunningham.

În alt registru, exemplul extrem al căutărilor Trishei Brown este solo-ul său *If you couldn't see me*, creat în 1994; dansat în întregime cu spatele, acest solo este chintesența a zeci de ani de muncă. La polul opus esteticii cunninghamiene, nu vedem practic nici un semn afirmat; brațele și picioarele

nu se opresc la nici o formă, nepărănd a fi decât prelungirile tensiunii ce frământă spațiul original, la nivelul apariției premisăcării, exact acolo unde se stabilește echilibrul postural. Prin urmare, publicul nu are de ales, e nevoit să vadă „fundalul”, locul de origine al mișcării: păpușarul este dezvăluit. Prin aceasta, Brown ascunde totodată semnele care i se pot citi pe față, unul dintre rarele locuri ale corpului unde se înscrie o retorică lizibilă imediat. Ascunzându-și fața, ea privează publicul de semnele afectivității și interzice interpretarea intempestivă a dansului său, impunând viziunea fondului.

În timp ce dansatorul lui Cunningham elimină orice urmă de emoție proprie și orice formă de interpretare a figurii prezentate, cel al Trishei Brown se hrănește încontinuu din propria sa mișcare și ține cont de ceea ce creează, lăsând ca propria-i sensibilitate să fie afectată de această mișcare și reinterpretând figura produsă într-un joc de „auto-afectare”⁴ față de propriul gest, complet diferit de practica cunninghamiană.

La Trisha Brown, dansatorul nu este atât fidel spațiului înconjurător, cât atent la dinamica specială a mișcării, care necesită ascultarea și resimțirea frazei trăite până la ultimele implicații ale originii sale: premisăcarea însăși. Aici, chinestezicul trece înaintea privirii. Trisha Brown consideră nu doar că dansatorul trebuie să fie afectat de propriul său gest, afectând astfel și spectatorul, ci și că prezența spectatorului și a mediului pot influența și modifica, la rândul lor, reprezentăția. Din acest moment, toată lumea, dansatori și spectatori, se îmbarcă spre *terra incognita* a spațiilor sensibile ce-așteaptă să fie descoperite. Reluând metafora cu fundalul și figura, Trisha Brown urmărește, spre deosebire de Cunningham, să facă vizibil fondul mișcării în originea sa, premisăcarea, ale cărei ecouri persistă în forma produsă.

Astfel, stimularea oferită de spectacol ar urma două traiectorii diferite, în sferile perceptive ale observatorului. La Trisha Brown, am putea spune că această stimulare operează mai întâi în sensibilul chinestezic (neinterpretat încă), apărând apoi ca percepție conștientă. La Cunningham, ar fi vorba în primul rând despre o interpretare perceptivă (construcție/deconstrucție) care modelează materia observată, atingând abia apoi sensibilul chinestezic al spectatorului.

⁴ Michel Bernard, „Les Nouveaux Codes corporels de la danse contemporaine”, *La Danse, art du XX^e siècle*, Payot, Lausanne, 1990.

MIZE POLITICE: VARIAȚII ALE ACELUIAȘI SEMN

La Cunningham și Trisha Brown, în abordarea mișcărilor se manifestă două proiecte politice, două moduri diferite de relaționare cu lumea. Și încă ar mai trebui să ne rafinăm percepția ca să vedem cum dansatorii companiei sau creația coregrafului suferă variații în cadrul aceluiasi limbaj, în perioade diferite. Aceasta se poate observa clar la Martha Graham, de exemplu, ale cărei opțiuni tehnice, bazate pe faimoasa alternanță *contraction/release*, se păstrează pentru o perioadă extrem de îndelungată.

Documentele filmate din diferite epoci ne ajută să vedem cum contracția, curbarea părții de jos a spatelui, foarte complexă, corespunde unei forme aproape constante de-a lungul anilor, cunoscând totuși formidabile variații în privința calității și a semnificației în funcție de perioadă. În anii '30, la începutul creației lui Graham, există o mișcare concentrică, ce adună corpul (amintind stilul lui Gene Kelly, așa cum l-am descris). În creațiile mai recente, se întâmplă exact contrariul, chiar dacă forma rămâne aparent aceeași: mișcarea a devenit excentrică (de astă dată, mai aproape de organizarea lui Fred Astaire); este mai mult o alungire, o deschidere a spațiului care se curbează întinzându-se, decât o contracție în sensul propriu al cuvântului; numele nu s-a schimbat, dar semnificația este practic opusă (pregătind deja noțiunea de *curb*^{*} a lui Cunningham).

Dificultatea de a explica aceste fenomene stă la baza tuturor lucrărilor lui Laban, care opune „gândirea motrice” „gândirii în cuvinte” (mai ales în lucrările *Mastering movement* și *Effort*). Laban susține că bazele unei culturi se situează în raporturile speciale dintre o anumită gestionare a greutateii corporale și valorile expresivității, prin intermediul fluxurilor și al tratării spațiului și timpului. Imposibilitatea de a sesiza sensul profund al mișcării prin organizarea noastră lingvistică l-a condus către aventura sistemului său de notație, bazat nu pe metafora lingvistică, ci pe reprezentarea pictografică, răspunzând în mod analog stărilor corpului, neproiectate încă în sfera interpretării lingvistice.

Atenția față de *conținutul* mișcării, față de calitatea sa, mai degrabă decât față de *conținătorii* acesteia (epoca, scenografia, costumele, narațiunea, muzica etc.), față de conturul său, face să apară corelații și similitudini între

* Engl. *curve*: una dintre cele cinci poziții de bază ale spatelui, teoretizate de Cunningham: *upright*, *arch*, *tilt*, *twist* și *curve* (n. tr).

tipuri de dans situate de obicei în categorii îndepărtate: sensul se produce în gestul însuși. Astfel, am putea apropia stilul Agrippinei Vaganova de cel al lui Doris Humphrey, înrudind tradiția Operei din Paris cu Cunningham.

De fapt, în cazul primelor, există o preferință pentru nonfrontalitate față de corpul dansatorului, o foarte mare mobilitate a torsului și o mare importanță a ceea ce numim *épaulé* (ușoara răsucire a centurii scapulare), conferind astfel o adevărată deformare a planului bustului, care va deveni un element puternic al expresivității. Brațul preia mișcarea omoplatului înainte de a se deplasa, lăsând prin aceasta să se întrevadă ceva din afectivitatea ce caracterizează mai ales expresivitatea proprie școlii Vaganova sau liris-mului lui Doris Humphrey.

În schimb, la Cunningham și pentru o parte a școlii franceze, corpul dansatorului este mult mai frontal (la Cunningham, frontalitatea corpului dansatorului compensează defrontalizarea spațiului scenic). Omoplatul e mult mai controlat, mișcarea brațului nu este însoțită de cea a umărului, ceea ce antrenează o oarecare sobrietate în expunerea sentimentului. Cutia toracică este astfel controlată de la sol prin intermediul bazinului, în timp ce, la cele dintâi, centrul cutiei toracice (atât de drag lui Delsarte) inițiază întotdeauna mișcarea. Aceste două abordări ale expresivității părții de sus a corpului vor antrena și vor impune diferențe în lucrul picioarelor, dezvoltând astfel tehnici distincte.

Așadar, analiza și înțelegerea conținutului dinamic al gestului ne ajută să apropiem între ele familii estetice în mod tradițional opuse: tehnica Vaganova ar fi înrudită, din acest punct de vedere, cu demersul lui Doris Humphrey. Tot așa, am putea sesiza o legătură între stilul lui Bournonville și cel al lui Dominique Bagouet, în ceea ce privește calitatea raportului cu solul și libertatea fluxurilor scapulare. Sau, dimpotrivă, într-o formă aparent identică de lovire cu piciorul în pământ, comună pentru *kathakali*, flamenco și *tap dance*, am putea remarca diferențele de accent în dinamica greutateii și a suspensiei prin care spectatorul poate identifica natura particulară a fiecăruia dintre aceste dansuri.

Dar mai ales acest mod de abordare pune din nou accentul pe munca dansatorului însuși, care condiționează din plin producerea sensului. Într-adevăr, e tulburător să vedem că istoria păstrează o sumedenie de

mărturii despre creatori de costume, compozitori și coregrafi, dar nu spune nimic despre dansator și munca sa, despre antrenament, tehnicile sale corporale, pe scurt despre fundamentele reale ale dansului.

Oare tăcerea se datorează numai tradiției esențialmente orale a transmiterii dansului? Sau acest vâl ne-ar face să descoperim că „res-publica” antrenează în mod necesar în traiectoria sa o anumită constrângere a „res-corporea”? Dansatorul ar fi, prin urmare, un mesager, un martor al evoluției culturii, înscrisă poate, înainte de orice, în profunzimea genezei gestului.

ANEXE

Marile inovații ale dansului modern: corpul, mișcarea, reprezentarea, societatea

Datele indicate ca perioade corespund principalelor perioade de activitate a coregrafilor respectivi.

Țara sau țările indicate corespund țărilor în care aceștia au fost activi; principalele influențe indică atât artiștii asupra cărora a fost exercitată această influență, cât și țările – uneori altele decât cea în care artistul și-a desfășurat activitatea – cele mai receptive.

Marile decupaje în „familii” (precursori, pionieri, mari maștri etc.) le reiau pe cele propuse în textul cărții de față.

Coregraful sau curentul, țara, perioada	Inovații: corpul, tehnica, mișcarea	Inovații: reprezentările, spațiul, relația cu celelalte arte	Influențe și descendență
PRECURSORII ȘI TEORETICIENII MIȘCĂRII			
FRANÇOIS DELSARTE Franța sfârșitul sec. XIX.	Relațiile gest/sentiment • Elaborarea unui cod gestual independent de cel al tradiției dansului clasic • Studiarea și codificarea unui sistem logic de relații între părțile corpului, tipurile de mișcare și sentimentele umane. • Primul sistem de studiu, de analiză și predare a mișcării • Noțiunea fundamentală de expresivitate a gestului • Importanța părții de sus a corpului (bust, brațe, față), ca vectori principali ai expresivității și vehicule ale sufletului. Picioarele sunt folosite doar pentru deplasare, diferență esențială față de dansul clasic, care pune în valoare virtuozitatea picioarelor	• Confruntarea limbajului gestual cu cel verbal • Valorizarea gestului și a rolului său primordial în comunicare • Influența indirectă (prin intermediul elevilor săi) asupra viitorilor pionieri ai dansului modern american	• Franța • Statele Unite: influență indirectă asupra lui Ruth Saint Denis, Ted Shawn, Isadora Duncan etc.
ÉMILE JAUQUES-DALCROZE Elveția, Germania anii 1920–1950	Gimnastica ritmică • Relațiile mișcare/ritm • Inițierea unei metode de educație prin intermediul mișcării • Principii esențiale: - blocajele corporale sunt la originea blocajelor ritmice - destinderea corporală (relaxarea) este indispensabilă pentru mișcarea corectă - respirația joacă un rol-cheie în obținerea destinderii și ca mișcare ritmică fundamentală. • Relația muzică/mișcare; noțiunea de muzicalitate corporală	• Relația muzică/mișcare; noțiunea de muzicalitate corporală • Formarea unei serii de viitori pionieri ai dansului modern german	• Germania: Laban, Wigman... • Franța: Nijinski, prin intermediul lui Marie Rambert...

RUDOLF LABAN Germania, Anglia anii 1920–1960	Mișcarea ca fundament al vieții, expresie și instrument al stării sociale - Primul sistem de analiză și înțelegere a mișcării sub diferitele sale aspecte: greutate (corporală), spațiu, timp, curgere. - Concepție antropocentrică asupra spațiului pornind de la figura kineșferei (o sferă ce înglobează spațiul din proximitatea corpului în mișcare, al cărui centru corespunde centrului de gravitație al corpului)	Dansul ca experiență comunitară necesară; educarea indivizilor și a grupurilor pentru a corecta societatea	- Germania: Wigman, Jooss și majoritatea dansatorilor moderni din perioada interbelică - Anglia: crearea unei școli - Statele Unite: mai întâi, importanța sistemului său de notație
PIONIERII			
LOÏE FULLER Statele Unite, Franța sfârșitul sec. XIX– începutul sec. XX	Teatralizarea mișcării - Mișcarea ca mijloc mai degrabă decât ca scop - Corpul transformat, mascat (folosirea accesoriilor: pânze, bastoane și efecte complexe de lumini) - Mișcarea ca vizualizare a spațiului (forme și desene create de lumină pe pânze)	Explorarea noilor posibilități de a obține iluzii scenice, generate de dezvoltarea electricității	Franța
ISADORA DUNCAN Statele Unite, Franța, Germania, Rusia/URSS anii 1900–1930	Regăsirea naturii. Dansul liber - Dansul și mișcarea inspirate de relația cu natura, și nu de grija de a se conforma unor coduri estetice - Revenirea la mediul înconjurător natural al corpului (contactul cu natura) pentru a găsi inspirația - Studierea corespondenței dintre mișcare și cele patru elemente (apă, aer, pământ, foc) - Noțiunea de libertate și de puritate a corpului	- Funcția spirituală a dansului - Valoarea educativă - Eliberarea corpului feminin - Opoziția față de curentele puritane - Relația cu mișcările filozofice și artistice din alte domenii (teatru, muzică, literatură), mai mult decât cu lumea dansului	- Germania - Rusia
RUTH SAINT DENIS Statele Unite, anii 1900–1930	Dansul ca expresie a spiritualității - Căutarea surselor, în dans, în afara baletului clasic: inspirația orientală - Dansatoarea-preoteasă, nu femeie de moravuri ușoare „Vizualizările muzicale”, prim pas al modernității către abstracțiune	- Eliberarea corpului feminin - Funcția spirituală a dansului, legată de un simț exacerbat al spectacolarului	Statele Unite: D. Humphrey, C. Weidman, M. Graham...

TED SHAWN Statele Unite, anii 1920–1950	Aspirația către un dans modern specific masculin - Cercetările asupra identificării masculinului și femininului în gest - Stabilirea unei tehnici și a unui antrenament corporal pentru bărbați - Formarea corpului athletic, ca act de rebeliune împotriva imaginii curente a dansatorului efeminat	- Studierea bazelor delșartismului și prima concepere rațională a tehnicii dansului modern - Lupta pentru o mai bună imagine socială a dansatorului	Statele Unite: D. Humphrey, C. Weidman, M. Graham...
GENERAȚIA MARILOR MAEȘTRI			
MARY WIGMAN Germania, anii 1920–1960	Dansul expresionist - Dansatorul se confruntă cu forțe care îl depășesc - Spațiul locuit de „parteneri invizibili”, care dictează și impun dansul interpretei soliste - Mișcarea înscrisă într-o serie de opoziții: interior/exterior, atracția terestră/dorința de elevație, individul (solistul)/grupul (ansamblul) - Dansul revelator al figurilor sau temelor universale: vrăjitoarea, moartea etc.	- Dansurile de „recital”, în care evoluează mai întâi forma solo-ului, ceea ce permite prezentarea în alte locații decât scenele obișnuite - Structurarea profesiei de dansator; misiunea socială și educativă a coreografului - Dansul – la fel ca și celelalte arte germane din anii '20 – ca reprezentare scenică a unor spații din ce în ce mai închise și mai apăsătoare	- Germania: întreaga mișcare a dansului modern din anii '20 și '30, continuată după cel de-al Doilea Război Mondial - Statele Unite: prin intermediul școlii Hanyei Holm, a lui Nikoia - Franța: unii elevi ai lui Wigman sunt pionieri ai dansului modern francez
KURT JOOSS Germania, anii 1920–1960	Esentialismul - Integrarea elementelor de tehnică clasică în formarea dansatorului - Dansul ca mijloc de exprimare a tuturor sentimentelor umane - Recursul la mimică, crearea unor tipologii de personaje, până la caricaturizare	Rolul politic al coreografului; denunțarea realităților economice și politice	Germania: formarea majorității dansatorilor și coreografilor din perioada postbelică
BAUHAUS Schlemmer, Kandinsky... Germania, anii 1919–1933	Abstractizarea - Corpul ca obiect abstract - Mișcarea ca instrument al proiecțiilor spațiale ale artiștilor plastici	Scena teatrală ca loc de experimentare al artiștilor plastici	- Germania, în principal pentru artele vizuale - Statele Unite: artiștii de la Bauhaus predau în universități; încurajarea interdisciplinarității; invitarea lui Cage și a lui Cunningham la Black Mountain College

DORIS HUMPHREY Statele Unite, anii 1930–1960	„Mișcarea este un arc întins între două puncte moarte.“ - Jocurile gravitației, alegerea între acceptarea și respingerea căderii: <i>fall and recovery</i> (cădere și revenire), ca elemente structurale ale mișcării și dinamicii - Fluiditatea mișcării, continuitatea, lirismul - Importanța muzicalității mișcării - Mișcarea individuală ca parte sau etapă a concepției generale a coregrafului; dansatorul ca individ, dar și ca element al grupului; mișcarea construită totodată în corpul fiecărui dansator și în trecerea de la unul la altul	- Elaborarea unei gândiri coregrafice (compoziția) distincte de concepția asupra dansului (mișcarea individuală a dansatorului) - Muzica drept sursă de reflecție sau de învățare pentru compoziție. Dansul nu trebuie să depindă de muzică, ci să-și dezvolte propria sa muzicalitate	Statele Unite: Charles Weidman, Jose Limón....
JOSE LIMÓN Statele Unite, anii 1940–1970	Teatralitatea dansului și a coregrafiei Reprezentarea unor personaje tipologizate	Dansul ca purtător de mesaj; inspirația politică, religioasă...	Statele Unite: Jennifer Muller, Louis Falco...
MARTHA GRAHAM Statele Unite, anii 1930–1970	Dansul ca expresie a inconștientului - Opoziția contraction/release; importanța bazinului, ca centru al pulsionilor și dorințelor - Viziunea corpului și analiza legilor mișcării, abordate din punctul de vedere al corpului feminin - Mișcarea ca exprimare a pasiunilor universale - Focalizarea asupra momentelor și a stărilor de criză paroxistică - Rolul primordial al solo-ului: importanța dansatoarei asupra coregrafei	- Spațiul simbolic; obiectele ca reflectări ale fantasmelor, fobiilor, imaginilor interioare ale personajelor reprezentate - Identitatea americană a dansului - Influența psihanalizei, în mod special a lui Carl G. Jung	Statele Unite și lumea întreagă: M. Cunningham, E. Kawkins, P. Taylor etc. au trecut prin compania sa; crearea de școli în mai multe țări; crearea companiei naționale din Israel...
ALWIN NIKOLAIS Statele Unite, anii 1950–1980	Abstractizarea. Corpul descentrat - Reanalizarea principiului centrului de gravitație unic al corpului și a principiului ierarhiei derivate; renunțarea la antropocentrism. Orice punct al corpului poate fi motorul mișcării - Omul – unul dintre elementele universului în mișcare	- Reconsiderarea raporturilor dintre corp și spațiu - Mișcarea ca element al regiei, la egalitate cu accesoriile, proiecțiile luminoase, elementele scenografice, sunetul...	Statele Unite: Murray Louis... Franța: C.N.D.C. din Angers, C. Carlson, S. Buirge...

	- Corpul metamorfozat: accesoriile, pânzele, bastoanele prelungesc și deformează corpul uman, făcându-l să devină abstract și de nerecunoscut - Improvizația și compoziția ca parte integrantă a formării tehnice. Elevul este responsabil de explorarea propriului său corp	Întoarcerea la iluzia scenică	
ALVIN AILEY Statele Unite, anii 1950–1970	Dansul modern al negrilor americani - Integrarea dansatorilor negri în dansul modern - Inventarea dansului modern derivat din cultura negrilor americani	- Reprezentarea culturii negrilor, în afara ghetoului; integrarea acestuia în lumea dansului modern - Folosirea muzicii acestei culturi (<i>gospels</i>)...	Statele Unite: întregul dans modern al negrilor
RUPTURA PRODUSĂ DE CUNNINGHAM			
MERCE CUNNINGHAM Statele Unite, anii 1950–1990	Abstractizarea. Rolul întâmplării „Mișcarea este expresivă în sine” - Corpul fragmentat; abandonarea noțiunii de mișcare organică, narativă, reprezentativă - Eliminarea personalității, a emoției, a sentimentelor dansatorului, în favoarea mișcării - Corpul și tehnica prezentate dintr-un punct de vedere „rațional”: integrarea achizițiilor clasice în tehnica picioarelor - Dezvoltarea virtuozității	- Înscrierea dansului în istoria artei contemporane pe picior de egalitate cu celelalte arte - Rolul fundamental al colaborării cu John Cage - Influența gândirii zen - Întâmplarea guvernează relațiile dintre muzică, elementele scenografice, lumini și dans - Abandonarea centralizării și ierarhizării spațiului scenic: spațiul sfărâmat și fragmentat; multiplicarea acțiunilor scenice simultane - Colaborările cu cei mai mari pictori contemporani: Rauschenberg, Jasper Johns ș.a.	Statele Unite și lumea întreagă • Nașterea generației postmoderne • Influența asupra artei contemporane, în special asupra artelor spectacolului

		- Abandonarea prerogativelor absolute ale „autorului”. Coregraful nu emite judecăți de valoare estetică asupra a ceea ce îi propune întâmplarea - Libertatea spectatorului: privirea nu-i este ghidată, operează singur alegerile în timpul spectacolului	
POSTMODERNISMUL ȘI PERIOADA POSTBELICĂ Începând din anii '60 și odată cu generația postmodernă, coregrafiile încetează să mai creeze „școli”, în sensul folosit pentru generația „marilor maeștri”. Datorită acestui fapt, influențele sunt mai puțin directe, mai fragmentate și este încă prea devreme să judecăm influențele determinante asupra generației următoare.			
JUDSON CHURCH și GRAND UNION Statele Unite, anii 1960–1970	Gradul zero al mișcării, al dansului și al reprezentării - Reconsiderarea valorilor dansului „modern” - Identificarea amprentelor sociale și ideologice în corp și în mișcare: corpul antrenat / corpul „civil”, mărcile femininului / mărcile masculinului etc. - Dezvoltarea <i>performance</i>-ului. Toți „performerii” – actori, dansatori, muzicieni, artiști plastici – au un statut egal în cadrul <i>performance</i>-ului - Rolul improvizației	- Rolul politic al artei contemporane - Dansul în afara cadrului convențional al spectacolului; <i>performance</i>-ul în stradă, în galerii de artă etc. - Voința de a apropia arta de „marele public”	Statele Unite
GENERAȚIA POSTMODERNĂ Lucinda Childs, Trisha Brown, Meredith Monk, David Gordon, Steve Paxton, Yvonne Rainer etc. Statele Unite, anii 1970–1990	Demersul experimental ca regulă a compoziției - Folosirea unor tehnici comune cu alte arte, în special cu muzica - Folosirea aleatorului - Folosirea principiilor repetitivității (L. Childs, T. Brown, Meredith Monk...) - Reintegrarea unor tehnici de dans existente, clasice sau moderne (L. Childs...) - Improvizația (Steve Paxton) promovată la rangul de tehnică (<i>contact improvisation</i>)	- Interdisciplinaritatea (Robert Wilson / L. Childs...) - Întoarcerea la locațiile tradiționale de spectacol - Încercarea de a modifica percepția spectatorului (jocul repetiției...)	- Statele Unite - lumea întreagă

TRISHA BROWN Statele Unite, anii 1970–1990	Mișcarea continuă - Metoda experimentală de explorare a mișcării, în afara codurilor gestuale moștenite de la perioadele precedente - Inițierea unei tehnici specifice, bazate pe studiul jocurilor gravitaționale; mișcarea fluidă, continuă, lăsând să se vadă mai degrabă fluxurile decât formele „Corpul-mobilă”: corpul ca obiect funcțional, nondramatic	Scena <i>à l'italienne</i> reinvestită cu instrumente și metode noi de investigare, dobândite în decursul experimentărilor	- Statele Unite - lumea întreagă
BUTOH Hijikata, Kazuo Ohno, Sankai Juku, Ariadone etc. Japonia, anii 1960–1990	Dansul tenebrelor - Mișcarea pentru a drena cursul memoriei - Corpul închis în el însuși, pentru a regăsi starea fetală - Reprezentarea insuportabilului	Reacția împotriva formelor teatrale tradiționale japoneze și a tehnicilor de dans occidentale	- Japonia - Europa
PINA BAUSCH Germania, anii 1970–1990	Tanztheater, teatrul-dans - Dansatorul interpret al propriului său personaj - Rărefierea mișcării dansate, disocierea dintre gestul dansat și situațiile reprezentate - Folosirea tehnicii dansatorului nu pentru a produce mișcare, ci pentru a stăpâni emoția și a o disocia de gest	- Dansul pe urmele teatrului - Reprezentarea derizorie a codurilor sociale (în special cele burgheze), a inconsistenței raporturilor umane - Cuvântul, jocul, cântecul etc., integrate în reprezentație	- Germania - lumea întreagă
NOUL DANS FRANCEZ D. Bagouet, O. Duboc, J.-Cl. Gallotta, D. Larrieu, M. Marin, Preljocaj, K. Saporta etc. Franța, anii 1980–1990	Dans/teatralitate - Dansul devine vehiculul emoțiilor și al sentimentelor - Mișcarea ca limbaj al emoției, oglindă a interiorității dansatorului - Transpunerea scenică a stărilor corpului sau sufletului - Exploatarea și standardizarea tehnicilor de dans moderne, moștenite de la generațiile germane și americane	- Dansul contemporan ca moștenitor al tradiției teatrale franceze - Un public mai larg - Folosirea teatrală a scenografiei (accesorii, spații încărcate)	- Franța - Europa

DANSUL CONTEMPORAN TÂNĂR W. Vandekeybus, L. Newson... Belgia, Marea Britanie, Țările de Jos, Statele Unite, Canada etc. anii 1990	Standardizarea mișcării. Apropierea noilor lucrări coregrafice de show-urile de televiziune sau fenomenele de modă - Energia, violența, viteza ca valori comune noilor dansatori, coregrafi, și tineretului din anii '90 - Apropierea dintre dansul de scenă și dansurile de stradă (hip-hop) - Corpul războinic, învingător. Estetica șocului	- Dansul mai degrabă ca reflex și vehicul al valorilor societății decât ca loc de investire a spațiilor noi - Folosirea muzicii, a îmbrăcăminte, a accesoriilor la modă	• lumea întreagă
ÎN PRAGUL SECOLULUI XXI			
„FORMELE NOI”: REVENIREA Europa, anii 1990–2000	Întoarcerea politicului - Critica instituțiilor - Tehnicile alternative ale anilor '70 revin la modă - Mobilizarea politică - Perceperea corpului este bulversată de aporturile tehnologiilor informatice și numerice	- Revenirea la interdisciplinaritate - Importanța tehnologiilor informatice și numerice	• lumea întreagă

BIBLIOGRAFIE

LUCRĂRI GENERALE, ISTORII ALE DANSULUI ȘI BALETULUI

Adolphe, Jean-Marc și Rodès, Christine, *La Danse en France, Chorégraphes et compagnies*, Éditions du CENAM, 1988.

Almiron, M. și Quinz, E. (coord.), *Anomalie*, „Du corps à l'avatar”, nr. 1, Anomos, Paris, 2000.

Banes, Sally, *Democracy's Body. Judson Dance Theater, 1962–1964*, U.M.I. Research Press, Londra, 1980.

Banes, Sally, *Terpsichore en baskets: post-modern dance*, trad. fr. de Denise Luccioni, CND, Chiron, Paris, 2002.

Baril, Jacques, *Dictionnaire de la danse*, Seuil, 1964.

Baril, Jacques, *La Danse moderne*, Vigot, Paris, 1977.

Bentivoglio, Leonetta, *La Danza Contemporanea*, Milan Longanes & Co., 1985.

Bourcier, Paul, *Histoire de la danse en Occident*, Seuil, 1978; reed. Seuil, col. Solfèges, 1994.

Brunel, Lise, *Nouvelle Danse française*, Albin Michel, 1980.

Butô(s), lucrare colectivă coordonată de Odette Aslan și Béatrice Picon-Vallin, CNRS Éditions, Paris, 2002.

Christout, Marie-Françoise, *Le Ballet de cour au XVIIe siècle*, Minkoff, Geneva, 1987.

Christout, Marie-Françoise, *Le Ballet de cour de Louis XIV, 1643–1672*, Picard, Paris, 1987.

Christout, Marie-Françoise, *Le Ballet occidental. Naissance et métamorphoses, XVIe-XXe siècles*, Desjonquères, 1995.

Cocteau, Jean, *Le Coq et l'Arlequin* (1918), Stock, 1979.

Corps provisoire. Cinéma, peinture, poésie (lucrare colectivă), A. Colin, 1992.

Danse au défi (La), Michèle Febvre (coord.), Parachute, Montréal, 1987.

Danser maintenant, Jeannine Monsieur (coord.), CFC éditions, Bruxelles, 1990.

Danses tracées, L. Louppe (coord.), cu desenele și notațiile coregrafilor, Dis Voir, 1991.

Divoire, Fernand, *Découvertes sur la Danse*, Grès, Paris, 1924.

Divoire, Fernand, *Pour la Danse*, Sace, Paris, 1935.

Frétard, Dominique, *La Danse en France en 1996*, Association française d'action artistique (AFAA), Paris, 1996.

Garaudy, Roger, *Danser sa vie*, Seuil, Paris, 1963.

Guest, Ivor, *Le Ballet de l'Opéra de Paris*, Théâtre national de l'Opéra, Paris, 1976.

Guilbert, Laure, *Danser avec le IIIe Reich: les danseurs modernes sous le nazisme*, Complexe, Paris, 2000.

Hofmann, André și Vladimir, *Le Ballet*, Bordas, Paris, 1981.

Horst, Louis, și Russel, Carol, *Modern Dance Forms*, Horizons, New York, 1961.

Huesca, Roland, *Triumphes et scandales: la belle époque des Ballets Russes*, Hermann, Paris, 2001.

Kirsten, Lincoln, *Dance. A Short History of Classic Theatrical Dancing*, A Dance Horizons Book, Princeton Book Company, 1987.

La Danse, art du XXe siècle, texte adunate de Jean-Yves Pidoux, Payot, Lausanne, 1990.

Launay, Isabelle, *À la recherche d'une danse moderne: Rudolf von Laban, Mary Wigman*, Chiron, Paris, 1997.

Le Moal, Philippe (coord.), *Dictionnaire de la danse*, Larousse, Paris, 1999.

Levinson, André, *La Danse d'aujourd'hui*, Duchartre și Van Buggenhoudt, 1929; reeditare parțială sub titlul *1929. La Danse d'aujourd'hui*, Actes Sud, 1990.

Lifar, Serge, *Histoire du ballet*, Walefe, 1966.

Martin, John, *The Modern Dance*, New York Horizons 1972; ediția franceză sub titlul *La Danse moderne*, trad. de Jacqueline Robinson, prefață de Murray Louis, Actes Sud, 1991.

Nouvelles de danse, „Danse et nouvelles technologies”, nr. 40–41, Contredanse, Bruxelles, 1999.

Palade, Olivier M., *L'Opéra de Paris: les corps de métier, une tradition*, trad. din engl. de Elena Piercy, F. Delory, Paris, 2000.

Pastori, Jean-Pierre, *La Danse. I. Du ballet de cour au ballet blanc*, Gallimard, Paris, 1997.

Pastori, Jean-Pierre, *La Danse. II. Des ballets russes à l'avant-garde*, Gallimard, Paris, 1997.

Prudhommeau, Germaine, *Histoire de la danse*, 2 volume, Amphora, Paris, 1986.

Prunières, André, *Le Ballet de cour en France*, Laurens, Paris, 1914, reed. la Aujourd'hui, 1983.

Quinz, E., *Anomalie*, „Digital Performance”, nr. 2, Anomos, Paris, 2002.

Ressources documentaires sur la danse. Livres disponibles en langue française, CND, Pantin, ed. 2002.

Reyna, Fernando, *Des origines du ballet*, Tallone, Paris, 1955.

Reyna, Fernando, *Histoire du ballet*, Somogy, Paris, 1981, anii 1965–1980 redactați de Jean-Claude Diénis.

Robinson, Jacqueline, *L'Aventure de la danse moderne en France (1929–1970)*, Bougé, Paris, 1990.

Sachs, Curt, *Histoire de la danse*, Gallimard, Paris, 1938.

Sacre du printemps (Le), (lucrare colectivă), Cicero, 1990.

Schneider, Marcel, și Michel, Marcelle, *Danse à Paris. Ballet des Champs-Élysées – Festival international*, ed. Dell'Arte, 1983.

Siegel, Marcia, *The Shapes of Change, Images of American Dance*, University of California Press, 1979.

Souritz, Élisabeth, *La Grande Histoire du ballet russe: de l'art à la chorégraphie*, Parkstone, Paris, 2000.

Terry, Walter, *The Dance in America*, Harper, New York, 1956.

Théâtre dansé de notre temps: trente ans de l'histoire de la danse allemande (Le), Kallmeyer / Goethe Institut / Aktuell Ballet Tanz International, Seelze, Allemagne, 2000.

Traguth, Fred, *Modern Jazz Dance*, trad. fr. de G. Ponty, Fischbascher, 1979.

MONOGRAFII, PORTETE, MEMORII, DIALOGURI, CARNETE DE COREGRAF

Alvin AILEY:

Ailey, Alvin, *Revelations*, Birch Lane Press, Carol Publishing Group, 1995.

Ushio AMAGATSU:

Amagatsu, Ushio, *Dialogue avec la gravité*, trad. fr. de Patrick De Vos, Actes Sud, Arles, 2000.

Fred ASTAIRE

Astaire, Fred, *En revenant sur mes pas: souvenirs*, F. Bourin / Julliard, Paris, 1990.

Dominique BAGOUET:

Aubry, Chantal, *Bagouet*, B. Coutaz, 1989.

Ginot, Isabelle, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, CND, Pantin, 1999.

George BALANCHINE:

Balanchine, George, *Histoire de mes ballets*, Fayard, 1969.

Taper, Bernard, *Balanchine*, J.-Cl. Lattès, 1980.

Pina BAUSCH:

Aslan, Odette (coord.), „Danse théâtre, Pina Bausch, 1. Des chorégraphies aux pièces”, *Théâtre / Public*, nr. 138, Théâtre de Gennevilliers, Gennevilliers, 1997.

Aslan, Odette (coord.), „Danse théâtre, Pina Bausch. 2. D'Essen à Wuppertal”, *Théâtre/Public*, nr. 139, Théâtre de Gennevilliers, Gennevilliers, 1997.

Bausch, Pina, *Pina Bausch*, dialoguri cu Macha Makeieff, Maguy Marin, Jean-François Duroure, Christian Lacroix, Christian Trouillas, Van Dieren, Paris, 1997.

Delahaye, Guy, Bentivoglio, Leonetta, Gubernatis, Raphaël de, *Pina Bausch*, Solin, 1986.

Hoghe, Raimund, *Pina Bausch. Histoires de théâtre dansé*, trad. fr. de Dominique Petit, L'Arche, 1987.

Mau, Leonore, și Kay, Ronald, *Pina Bausch et compagnie*, trad. fr. de Jean-Baptiste Boyer, L'Arche, 1988.

Pina Bausch, parlez-moi d'amour, colocviu (lucrare colectivă), traducere din limba italiană de Domitilla Guillaume, L'Arche, Paris, 1995.

Rolf Borzik et le Tanztheater de Pina Bausch, L'Arche, Paris, 2000.

Servos, Norbert, *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*, trad. din limba germană de Dominique Le Parc, L'Arche, Paris, 2001.

Une fête à Wuppertal, la compagnie de Pina Bausch fête ses 25 ans (lucrare colectivă), L'Arche, Paris, 1999.

Van den Abeele, Maartens (foto), *Pina Bausch*, Plume, Paris, 1996.

Maurice BÉJART:

Béjart, Maurice, *La Mort subite – Journal intime*: Gaston Berger, Séguier, 1991.

Béjart, Maurice, *Un instant dans la vie d'autrui*, Flammarion, 1976.

Béjart, Maurice, *Lettres à un jeune danseur*, Actes Sud, Arles, 2001.

Béjart, Maurice, *Les Rêves en mouvement*, dublu-CD și broșură, text de Gérard Mannoni, INA, Radio France, Paris, 2001.

Christout, Marie-Françoise, *Maurice Béjart*, Seghers, 1972.

Livio, Antoine, *Béjart*, Lausanne, La Cité, 1979.

Manonni, Gérard și Masson, Colette, *Béjart*, Plume, 1991.

Robert, Michel, *Conversations avec Maurice Béjart*, Paroles d'aube (Grigny) / La Renaissance du livre (Tournai), 2000.

Christian BOURIGAULT:

Barcelo, Véronique, Bourigault, Christian, Ginot, Isabelle, Louppe, Laurence, Verrière, Philippe, *Christian Bourigault*, W. Mâcon, 1998.

Joëlle BOUVIER și Régis OBADIA:

L'Esquisse, Joëlle Bouvier, Régis Obadia (lucrare colectivă), Les Films d'Îles, Angers, 1991.

Trisha BROWN:

Brunel, Lise, Brown, Trisha, Mangolte Babette, Delahaye, Guy, *Trisha Brown*, Bougé, 1987.

Trisha Brown, danse: précis de liberté (lucrare colectivă), Musée de Marseille, Réunion des musées nationaux, Paris, 1998.

Susan BUIRGE:

Buirge, Susan, *Dans l'espace des saisons 1994–1998*, Le Bois d'Orion, L'Isle-sur-la-Sorgue, 1998.

Buirge, Susan, *En allant de l'ouest à l'est, carnets 1989/1993*, Le Bois d'Orion, L'Isle-sur-la-Sorgue, 1996.

Carolyn CARLSON:

Carolyn Carlson, Éditions du Théâtre de la Ville, 1986.

Delahaye, Guy, White, Kevin, Michel, Marcelle, *Carolyn Carlson*, Siepe, 1988.

Régine CHOPINOT:

Régine Chopinot. Rosella Hightower (lucrare colectivă), A. Collin, 1990.

Merce CUNNINGHAM:

Cunningham, Merce, *Changes: Notes on Choreography*, Something Else Press, New York, 1968.

Cunningham, Merce, *Le Danseur et la Danse. Entretiens avec Jacqueline Lesschaeve*, Belfond, 1980; reeditat în 1988.

Dancers on a Plane, Anthony d'Offay Gallery, Londra, 1989.

Gubernatis, Raphaël de, *Cunningham*, B. Coutaz, 1990.

Merce Cunningham, James Klosty (coord.), Limelight Editions, New York, 1986.

Merce Cunningham. Dancing in Space and Time, Richard Kostelanetz (coord.), A. Capella Books, SUA, 1992.

Vaughan, David, *Merce Cunningham: un demi-siècle de danse*, trad. fr. de Denise Luccioni, Plume, Paris, 1997.

Serghei DIAGHILEV:

Buckle, Richard, *Diaghilev*, J.-Cl. Lattès, 1980.

Lifar, Serge, *Serge de Diaghilev: sa vie, son œuvre, sa légende*, Éditions d'Aujourd'hui, Plan-de-la-Tour, 1982.

Odile DUBOC:

Odile Duboc, Roger Eskénazi (lucrare colectivă), A. Colin, 1991.

Isadora DUNCAN:

Allard, Odette, *Isadora la danseuse aux pieds nus ou la Révolution isadorienne: d'Isadora Duncan à Mal-kovsky*, Éditions des Écrivains associés, Paris, 1997.

Duncan, Irma, *The Technique of Isadora Duncan*, Kamin, New York, 1937.

Duncan, Isadora, *Ma vie*, Gallimard, 1928.

Lever, Maurice, *Isadora Duncan: roman d'une vie*, Perrin, Paris, 2000.

Françoise și Dominique DUPUY:

Dupuy, Françoise, și Dupuy, Dominique, *Une danse à l'œuvre*, CND, Pantin, Scène nationale Roche-sur-Yon, La Roche-sur-Yon, 2001.

Jan FABRE:

Fabre, Jan, *Le Guerrier de la beauté. Entretiens avec Hugo de Greef et Jan Hoet*, trad. de Willy Devos, L'Arche, Paris, 1994.

Hrvatini, Emil, *Jan Fabre*, A. Colin, 1994.

Héla FATTOUMI și Éric LAMOUREUX:

Wavelet, Christophe, și Pontcharra, Natacha de, *Instincts de danse: compagnie Fattoumi-Lamoureux*, En vues, Paris, 2000.

Frédéric FLAMAND:

Flamand-Plessi: Icare, Titanic, Ex Machina (lucrare colectivă), Charleroi Danses, Plan K., Charleroi, 1994.

Frédéric Flamand: Moving Target (lucrare colectivă), Charleroi Danses, Plan K, Charleroi, 1996.

Répertoire(s), Frédéric Flamand (lucrare colectivă), Charleroi Danses, Plan K, Charleroi, 1997.

William FORSYTHE:

C., Martin, *Forsythe: refondateur imprévisible*, Les Saisons de la danse, Paris, 2000.

Simone FORTI:

Forti, Simone, „Manuel en mouvement”, trad. din engl. de Agnès Benoit-Nader, *Nouvelles de danse*, nr. 44-45, Contredanse, Bruxelles, 2000.

Loïe FULLER:

Fuller, Loïe, *Quinze ans de ma vie*, Juvenis, 1908.

Lista, Giovanni, *Loïe Fuller, Danseuse de la Belle Époque*, Somogy/Stock, 1994.

Jean-Claude GALLOTTA:

Gallotta, Jean-Claude, *Les Yeux qui dansent: entretien avec Bernard Raffali*, Actes Sud, 1993.

Loupe, L., Schefer, J.-L., Buffard, C.-H., *Gallotta Groupe Émile Dubois*, Dis Voir, 1988.

Martha GRAHAM:

Dobbels, Daniel, *Martha Graham*, B. Coutaz, 1990.

Graham, Martha, *The Notebooks*, Harcourt Bruce Yanovich, New York, 1973.

Graham, Martha, *Mémoires de la danse*, Actes Sud, 1992.

Pujade-Renaud, Claude, *Martha ou le Mensonge du mouvement*, Actes Sud, 1996.

Hanya HOLM:

Sorrel, Walter, *Hanya Holm. Biography of an Artist*, Wesleyan University Press, Middletown Connecticut, 1969.

Lester HORTON:

Warren, Larry, *Lester Horton, Modern Dance Pioneer*, Dance Horizons, Princeton Book Company, Princeton, New Jersey, 1991.

Doris HUMPHREY:

Dobbels, Daniel (coord.), „L'héritage Humphrey Limón”, *Nouvelles de danse*, nr. 24, Contredanse, Bruxelles, 1995.

Doris Humphrey, An Artist First, An Autobiography, editat și completat de Selma Jeanne Cohen, Wesleyan University Press, 1972.

Humphrey, Doris, *The Art of Making Dances*, Grove Press, New York, 1959, ed. fr. B. Coutaz, 1990, sub titlul *Construire la danse*.

Pujade-Renaud, Claude, *La Danse océane*, Actes Sud, Arles, 1996.

Siegel, Marcia B., *Days on Earth. The Dance of Doris Humphrey*, Yale University Press, New Haven & London, 1987.

Bill T. JONES:

Jones, Bill T., și Gillespie, Peggy, *Dernière Nuit sur terre*, trad. de Christian Dumais-Lvowski și Anna Maria Roffi, Actes Sud, Arles, 1997.

Jiri KYLIAN:

Manonni, Gérard, *Jiri Kylian*, B. Coutaz, 1989.

Daniel LARRIEU:

Lascault, G., Dobbels, D., Tazi, N., *Daniel Larrieu*, Dis Voir, 1989.

Irène LIDOVA:

Lidova, Irène, *Ma Vie avec la danse*, Plume, 1992.

Serge LIFAR:

Lifar, Serge, *Manifeste du chorégraphe*, L'Étoile, 1935.

Lifar, Serge, *Traité de danse académique*, Bordas, 1949.

Lifar, Serge, *Traité de chorégraphie*, Bordas, 1952.

Maguy MARIN:

Noël, Bernard, și Bricage, Claude, *Maguy Marin*, A. Colin, 1993.

Mathilde MONNIER:

Monnier, Mathilde, *Camet de nuit*, Centre chorégraphique national Montpellier Languedoc-Roussillon, Montpellier, 1995.

Monnier, Mathilde, și Nancy, Jean-Luc, *Dehors la danse*, Rroz, Lyon, 2001.

Bronislava NIJINSKA:

Nijinska, Bronislava, *Mémoires 1891-1914*, Ramsay, 1983.

Vaslav NIJINSKI:

Écrits sur Nijinsky, F. Stanciu Reiss (coord.), Chiron, 1992.

Nijinski, Vaslav, *Cahiers*, Actes Sud, Arles, 1995.

Nijinski, Vaslav, *Journal*, Gallimard, 1953.

Ostwald, Peter, *Vaslav Nijinski, un saut dans la folie*, trad. din engl. de Bruno Poncharal, Passage du Marais, Paris, 1993.

Stanciu-Reiss, Françoise, *Nijinski ou la Grâce: sa vie, son esthétique et sa psychologie*, reed. la L'Harmattan, Paris, 1999.

Alwin NIKOLAIS:

„Nik: A Documentary”, Marcia B. Siegel (coord.), *Dance Perspectives*, nr. 48, 1971.

Rudolf Nureev:

Petit, Roland, *Temps liés avec Nouriev*, Grasset, Paris, 1998.

Watson, Peter, *Nouriev*, Éditions no.1, Paris, 1995.

Jean Georges NOVERRE:

Chérusel, Maurice, *Jean Georges Noverre, 1727-1810, levain de la danse moderne*, M. Chérusel, Saint-Germain-en-Laye, 1993.

Noverre, Jean Georges, *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*, Lyon și Stuttgart, 1760, numeroase reeditări.

Marius PETIPA:

Petipa, Marius, *Mémoires*, Londra, Black, 1958; Actes Sud, complete de G. Ackerman și P. Lorrain, 1990.

Roland PETIT:

Manonni, Gérard, *Roland Petit et ses peintres*, Hatier, 1990.

Petit, Roland, *J'ai dansé sur les flots*, Grasset, 1993.

Angelin PRELJOCAJ:

Angelin Preljocaj. Roman Polanski (lucrare colectivă), A. Colin, 1992.

François RAFFINOT:

Raffinot, François, și Cohen, Olivia-Jeanne, *À force de s'appuyer sur la barre, on devient un homme du milieu*, Séguier, Biarritz, 2001.

Yvonne RAINER:

Rainer, Yvonne, *Work 1961-73*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, New York University Press, 1974.

Ruth SAINT DENIS:

Saint Denis, Ruth, *My Unfinished Life*, New York, Harper, 1939.

Shelton, Suzanne, *Divine Dancer, a Biography of Ruth St. Denis*, Doubleday Co., Inc., Garden City, New York, 1981.

Karine SAPORTA:

Karine Saporta. *Peter Greenaway* (lucrare colectivă), A. Colin, 1990.

Oskar SCHLEMMER:

Rousier, Claire (coord.), *Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art* (lucrare colectivă), CND, Pantin, 2001.

Paul TAYLOR:

Taylor, Paul, *Private Domain*, North Point Press, San Francisco, 1988.

Mary WIGMAN:

The Mary Wigman Book, editare și traducere de Walter Sorell, Wesleyan University Press, 1984.

Wigman, Mary, *Le Langage de la danse*, trad. fr. de Jacqueline Robinson, Chiron, Paris, 1990.

TEORII ȘI TEHNICI

Alexander, Frederick Matthias, *L'Usage de soi* (1932), trad. din engl. de Éliane Lefebvre, Contredanse, Bruxelles, 1996.

Arbeau, Thoinot, *Orchésographie*, Langres, 1588, reed. la Minkoff, Geneva, 1972.

Blasis, Carlo, *Traité de l'art de la danse*, Milano, 1830, reed. la Forni, Bologna, 1969.

Challet-Haas, Jacqueline, *Manuel de la danse classique*, Amphora, 1979.

Challet-Haas, Jacqueline, *Manuel élémentaire de cinématographie Laban*, E.S.E.C. și C.N.E.M.

Feldenkrais, Moshe, *Énergie et bien-être par le mouvement, le classique de la méthode Feldenkrais*, trad. din engl. de Lisette Rosenfeld, Dangles, Saint-Jean-de-Braye, 1993.

Feuillet, Raoul-Auger, *Chorégraphie ou l'Art d'écrire la danse*, Brunet, 1701, reed. la Forni, Bologna, 1970.

Giraudet, André, *Physionomie et gestes, méthode pratique d'après le système de F. Delsarte*, Librairies-imprimeries réunies, 1895.

Hodgson, J., și Preston, V., *Introduction à l'œuvre de Laban*, Actes Sud, 1990.

Jacques-Dalcroze, Émile, *Le Rythme, la Musique et l'Éducation*, Jobin, Lausanne, 1920.

Laban, Rudolf, *Choreutics*, McDonald & Evans, Londra, 1966.

Laban, Rudolf, *Effort*, McDonald & Evans, 1947, reed. 1974.

Laban, Rudolf, *La Maîtrise du mouvement*, trad. din engl. de Jacqueline Challet-Haas și Marion Bastien, Actes Sud, 1994.

Linval, Edmund, *Traité moderne de danse classique*, Amphora, 3 vol., 1985.

Menestrier, Claude-François, *Des ballets anciens et modernes selon des règles du théâtre*, Paris, 1682, retipărit în facsimil, Minkoff, Geneva, 1972.

Midol, Nancy, *Théories et pratiques de la danse moderne*, Amphora, 1982.

Porte, Alain, *François Delsarte, une anthologie*, I.P.M.C., 1992.

Prudhommeau, G., și Guillot, J., *Grammaire de la danse classique*, Hachette, 1969.

Rouquet, Odile, *Les Techniques d'analyse du mouvement et le danseur*, Federația franceză de dans, 1985.

Shawn, Ted, *Every Little Movement*, Dance Horizons, 1969; prima ediție 1954.

Stebbins, Geneviève, *The Delsarte System of Expression*, Dance Horizons, 1978.

ESEURI

Arguel, Mireille, *Danse. Le corps en jeu*, P.U.F., 1992.

Bernard, Michel, *Le Corps*, Éditions universitaires, 1972.

Bernard, Michel, *De la création chorégraphique*, CND, Pantin, 2001.

Danses et utopie, editat de UFR arts, philosophie et esthétique, Université Paris VIII, L'Harmattan, Paris, 1999.

Febvre, Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Chiron, Paris, 1995.

Legendre, Pierre, *La Passion d'être un autre, étude pour la danse*, Seuil, 1978.

Loupe, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, Bruxelles, 1997.

Peix Arguel, Mireille, *Danse et enseignement. Quel corps?*, Vigot, 1980.

Pujade-Renaud, Claude, *Danse et narcissisme en éducation*, E.S.F., 1976.

Revue d'esthétique, nr. 22, „& la danse”, Jean-Michel Place, 1992.

Robinson, Jacqueline, *Éléments du langage chorégraphique*, Vigot, 1981.

Scarpetta, Guy, *L'Impureté*, Grasset et Fasquelle, 1985.

Sibony, Daniel, *Le Corps et sa danse*, Seuil, 1984.

Dintre periodice:

Autrement, „Fous de danse”, nr. 51, iunie 1983.

Tel Quel, „États-Unis, 1971-1973”, toamna 1977.

Aproximativ douăzeci de numere ale revistei *L'Avant-Scène* (Ballet/Danse), consacrate marilor opere din repertoriul clasic sau unor mari coregrafi moderni.

Nouvelles de danse, trimestrial, Bruxelles.

La Recherche en danse, association danse, Sorbona și éd. Chiron, un număr pe an între 1982 și 1988.

INDICE

A

Academia Regală de Dans: 17

Ackerman, Chantal: 182

Acquarone, Sara: 214

Adam, Adolphe: 26

Adamov: 57

Adret, Françoise (n. 1920): 189

Adrien, Philippe: 184

Ailey, Alvin (1931-1989): 116, 117, 133-135, 170, 231, 235

Akesson, Birgit (1908-2001): 77

Albers, Josef (1888-1976): 111, 138

Alexander, F. Matthias (1869-1955): 166, 219, 243

Allio, René: 57

Alonso, Alicia (n. 1920): 74

Alphant, Marianne: 193

Alston, Richard (n. 1948): 39, 214, 218

Alvin Ailey American Dance Theater: 134

Amagatsu, Ushio (n. 1949): 175, 177

American Ballet Theater (ABT): 67, 70, 71, 74, 75, 225

Anastasi, William: 147

Andersen, Frank (n. 1953): 79

Andersen, Ib (n. 1954): 79

Anderson, Laurie: 160, 165

Andrews, Jerome (1908-1992): 187, 188

Anouilh, Jean: 56

Apollinaire, Guillaume: 41, 54

Arbeau, Thoinot: 15, 16

Archer, Kenneth: 40

Ariadone (compania): 176

Armitage, Karole (n. 1954): 82, 164, 165, 170, 221

Ashton, Frederick (1904-1988): 75

Astaire, Fred (1899-1987): 133, 249, 250, 253, 257

Atelierul de Dans: 187

Atlas, Charles: 152, 153

Auric, Georges (1899-1983): 41, 42, 50

Ayler, Albert: 164

Azagury, Odile: 192

Azzopardi, Angela: 214

B

Babilée, Jean (n. 1923): 56, 58

Bach, Johann Sebastian: 66, 81, 167, 192, 210, 228

Bachelard, Gaston: 192

Bagnolet: 196, 197, 204, 227

Bagouet (compania): 218

Bagouet, Dominique (1951-1992): 62, 82, 197, 199, 204-206, 218, 219, 221, 229, 232, 258

Baker, Josephine (1906-1975): 45

Bakst, Léon (1866-1924): 35, 37, 41

Balanchine, George (1904-1983): 43, 48, 54, 55, 63-68, 70-72, 74, 78, 79, 82, 93, 114, 132, 145, 222, 223, 225

Balet Național Popular (BNP): 61

Baletele marchizului de Cuevas: a se vedea Marile Balete ale marchizului de Cuevas

Baletele Ruse ale colonelului de Basil: 54

Baletele Ruse de la Monte-Carlo: 54

Baletele Ruse: 30, 34-36, 40-49, 53-55, 60, 78, 82, 85, 190, 228

Baletele secolului XX: 59, 62, 227

Baletele Suedeze: 43, 45, 46, 47, 48, 53, 147

Baletul din Bremen: 180

Baletul din Frankfurt: 220

Baletul Operei din Hamburg: 76

Baletul Național Finlandez: 192

Baletul Național Cubanez: 74

Baletul Operei din Lyon: 190, 227, 228

Baletul Operei din Paris: 82

Baletul Operei din Wuppertal: 181

Baletul Regal Danez: 78, 79

Baletul Regal din Copenhaga: 78

Ballet atlantique: 218, 235

Ballet de Marseille: 189

Ballet des Arts: 188

Ballet du Rhin: 22, 220

Ballet Rambert: 39

Ballet Théâtre contemporain: 189, 190

Ballet Theatre: 70

Ballet USA: 71

Ballets de l'Étoile: 59

Ballets de Paris: 56

Ballets des Champs-Élysées: 48, 55, 57

Ballets modernes de Paris: 188

Banes, Sally: 132, 137, 156, 157, 162

Barber, Samuel: 123

Barîşnikov, Mihail (n. 1948): 67, 74

Barthes, Roland: 223

Bartók, Bela: 181, 208, 209

Basil: 54

Baudelaire: 60

Bauhaus: 101, 110, 111, 138, 184

Bausch, Pina (n. 1940-2009): 39, 108, 121, 179, 181-184, 193, 214, 222, 224, 225, 251

Bayen, Bruno: 184

Bayle, François: 190

Beatty, Talley (1918-1995): 133

Beauchamp, Pierre (1631-1705): 17-19, 81, 247

Beaujoyeux, Balthazar de (cca 1535-1587): 16

Beckett: 54, 57, 59, 200

Bédard, Louise: 213

Beethoven, Ludwig van: 49

Beethoven, Ludwih van: 49, 61, 203

Behrman, David: 147

Béjart Ballet Lausanne: 62

Béjart, Maurice (1927-2007): 39, 53, 57-62, 74, 76, 189, 190, 200, 204, 208, 210, 212, 226, 227

Bel, Jérôme (n. 1964): 243

Benesh, Rudolf (1916-1975): 234

Bennington College: 114

Benois, Alexandre (1870-1960): 35, 36, 41

Benoit-Lévy 55

Benserade, Isaac (1612-1691): 17

Béranger, Anne: 191

Berio, Luciano: 190

Berliner Ballet: 76

Bernstein, Leonard: 71

Bessy, Claude (n. 1932): 82

Biagi, Vittorio (n. 1941): 190

Bilal, Enki: 228

Black Mountain College: 111, 138, 139, 146

Black, Maggy: 219, 222

Blasis, Carlo (1795-1878): 78

Blaska, Félix (n. 1941): 189, 190

Blum, René (1878-1942): 54

Boesset, Antoine (1578-1643): 17

Bohner, Gerhard (1936-1992): 104, 180, 184

Boileau: 17, 25

Boivin, Dominique (n. 1952): 197

Bolșoi: 40, 73, 81

Boltanski, Christian: 205, 229

Bonté, Patrick: 212

Booth, Laurie: 214

Börlin, Jean (1893-1930): 45, 46, 47

Borzik, Rolf (1911-1980): 183, 184

Boulez, Pierre: 190

Bourmonville, Antoine (1760-1843): 78

Bourmonville, Auguste (1805-1879): 25, 78-81, 258
 Bouvier, Joëlle (n. 1959): 197, 200, 207
 Bradshaw, Dove (n. 1949): 147
 Brecht, Bertolt: 109, 181
 Breton, Auguste: 54, 147
 Brown, Trisha (n. 1936): 11, 157, 159, 160, 163, 165-168, 170, 235, 254, 255-257
 Brühn, Erik (1928-1986): 79
 Brumachon, Claude (n. 1959): 197
 Buffard, Alain: 243
 Buirge, Susan (n. 1940): 129, 131, 191, 193, 194
 Butcher, Rosemary (n. 1947): 214
 Butoh: 174, 175, 176, 177

C

Căciuleanu, Gigi (n. 1947): 197
 Cage, John (1912-1992): 64, 71, 82, 111, 132, 138-140, 142, 147, 148, 155-157
 Calder (1898-1976): 58, 123
 Camargo (1710-1770): 19
 Cambefort, Jean de: 17
 Campra (1660-1744): 19
 Camus, Albert: 54
 Carlson, Carolyn: 78, 131, 191, 192, 194, 204, 214, 221
 Carretele Bagouet: 232, 235
 Carol al VIII-lea: 15
 Carrière, Eugène: 95
 Cartier, Jean-Albert: 189, 221
 Carzou (1907-2000): 56
 Casanova, Montserrat (n. 1951): 227
 Casarès, Maria: 61
 Cassandre (1910-1967): 17, 50
 Castelli, Bernard: 58
 Cealakovski, Piotr Ilici (1840-1893): 29, 63, 66
 Cecchetti, Enrico (1850-1928): 39, 78
 Cendrars, Blaise: 46
 Centru Coregrafic Național: 199
 Centrul Laban: 213
 Centrul Național al Dansului (CND): 247
 Centrul Național al Dansului Contemporan de la Angers (CNDC): 131, 194, 219
 Centrul Național Coregrafic din Montpellier: 204, 242
 Chancy: 17
 Charnatz, Boris: 242
 Charrat, Janine (n. 1924): 55, 57, 58

Chase, Lucia (1907-1986): 70
 Châtel, Krisztina de (n. 1943): 214
 Châtelet, Théâtre du: 34-36, 41, 73
 Chatham, Rhys: 164
 Chaurand, Jaque: 196
 Chausson: 70
 Chauviré, Yvette (n. 1917): 50, 134
 Chicago Ballet: 225
 Childs, Lucinda (n. 1940): 82, 158, 160-163, 170, 221
 Chirico, Giorgio de: 43
 Chopinot, Régine (n. 1952): 197, 201, 218, 221, 235
 Ciné-Bijou: 56
 Cirul, Mila (1901-1977): 187
 Clair, René: 47, 147
 Clavé, Antoni (1913-2005): 56
 CNDC, a se vedea Centrul Național al Dansului Contemporan din Angers:
 Cocteau, Jean (1889-1963): 41, 42, 46, 48, 50, 55, 56
 Cohan, Robert, (n. 1925): 214
 Cole, Jack (1911-1974): 135
 Colette: 34
 Coltrane: 135
 Compania Jose Limón: 120, 121
 Conté, Pierre (1891-1971): 234
 Copeau, Jacques: 188
 Copland, Aaron: 70, 123
 Coralli, Jean (1779-1854): 26
 Craig, Gordon: 96
 Cramer, Ivö (n. 1921): 22, 25, 81
 Cranko, John (1927-1973): 76, 77
 Crémona, Kilina (n. 1947): 196, 197
 Cuevas, marchizul de (1885-1961): 48, 54, 55, 56
 Cullberg, Birgit (1908-1999): 77
 Cunningham, Merce (1919-2009): 11, 39, 64, 66, 80, 82, 111, 113, 120, 125, 131, 132, 134, 137-149, 151, 152, 155-157, 161, 163, 164, 170, 183, 187-190, 194-196, 214, 218-223, 225, 227, 230, 231, 245, 254-258
 Currier, Ruth (n. 1926): 121
 Curry, John: 164
 Cvartetul Albrecht Knust: 232

D

D'Alembert: 21
 Dalcroze (a se vedea Jaques-Dalcroze, Émile)

Damase, Jean-Michel (n. 1928): 57
 Daniels, Pauline: 214
 Dartington College of Arts: 214
 Dauberval, Jean (1742-1806): 22
 Davies, Siobhan (n. 1950): 214
 Days, John: 120
 De Kooning, Willem și Elaine: 139
 De Mille, Agnes (1909-1993): 70
 De Valois, Ninette (1898-2001): 75
 Debussy, Claude: 33, 37
 Deceukelier, Els: 211
 Decina, Paco (n. 1955): 207
 Découfle, Philippe (n. 1961): 197, 201, 221
 Degroat, Andy (n. 1947): 82, 161, 221, 232
 Delanoë, Lionnel: 225
 Delibes, Léo: 27
 Delsarte, François (1811-1871): 86-89, 97, 187, 258
 Denishawn (școală): 96-98, 113, 114, 116, 117, 123, 124, 230
 Derain: 41
 Derrida, Jacques: 223
 Descombey, Michel (n. 1930): 58, 189, 190
 Desprésaux, Jean-Étienne (1748-1820): 25
 Diaghilev, Serghei (1872-1929): 30, 35-37, 40-44, 48, 49, 55, 63, 65, 73, 75, 78, 79, 164, 189
 Diakonov: 58
 Diverrès, Catherine (n. 1959): 197, 200
 Divoire, Fernand (1883-1951): 45, 217
 Długoszewski, Lucia (1931-2000): 127
 Dolin, Anton (1904-1983): 75
 Dollar, William (1907-1986): 54
 Donn, Jorge (1947-1992): 60, 62
 Douglas, Dave: 167
 Drigo, Ricardo: 28
 Drouet, Jean-Claude: 190
 Duboc, Odile (n. 1941): 82, 199, 220, 221, 232, 241
 Dubouloz, Isabelle: 197
 Duchamp, Marcel: 147, 211
 Dullin, Charles: 188
 Duncan, Isadora (1877-1927): 11, 34, 36, 85, 88, 93, 94, 95, 96, 97, 101, 217
 Dunham, Katherine (1912-2006): 133, 135
 Dunn, Douglas (n. 1942): 82, 156, 157, 221
 Dupond, Patrick (n. 1959): 221

Dupuy, Dominique (n. 1930): 112, 188
 Dupuy, Françoise (n. 1925): 112, 188
 Durey, Louis: 41
 Dusapin, Pascal: 205
 Dutilleux, Henri (n. 1916): 56
 Duyfjes, Barbara: 214

E

Eden Palace: 34
 Eisenstein: 109
 Ek, Mats (n. 1945): 39, 77
 Ekson, Larrio (n. 1948): 192
 Elisabeta a II-a: 75
 Ellington, Duke: 135
 Emerson, Ralph: 94
 Erlo, Louis: 190
 Ernst, Max (1891-1976): 57
 Eshkol, Noa (n. 1924): 234
 Eudes, Roger: 55

F

Fabre, Jan (n. 1958): 211, 225
 Falco, Louis (1942-1993): 77, 121
 Farber, Viola (1931-1998): 194
 Farrell, Suzanne (n. 1945): 66, 74
 Feldenkrais, Moshe (1904-1984): 219, 243
 Feuillet, Raoul (1660-1710): 17, 233
 Finkel, Heinz (1908-1946): 187
 Flamand, Frédéric (n. 1946): 212
 Fokin, Mihail (1880-1942): 30, 34-36, 40, 41, 46, 48, 70, 78, 79
 Fokina, Vera:
 Folkwang Hochschule: 108, 179
 Förster, Lutz (n. 1953): 121, 183
 Forsythe, William (n. 1949): 76, 79, 82, 218, 221-225, 229
 Forti, Simone (n. 1935): 157, 159
 Fosse, Bob (1923-1987): 133
 Fossen, Maïté: 109, 112, 194
 Foucault, Michel: 223
 Francis I: 15
 Freud, Sigmund: 54, 234
 Fuller, Loie (1862-1928): 33, 34, 45, 85, 93-97

G

Gallotta, Jean-Claude (n. 1950): 197, 200, 202, 207, 219, 225, 231, 232

García Lorca: 120
 Gardel, Pierre (1758-1840): 25, 78, 81
 Garnier, Jacques (1940-1989): 49, 82, 189, 221
 Gaudin, Jean: 197
 Gauguin: 38
 Gaultier, Jean-Paul: 201
 Gautier, Théophile: 26
 Gelabert, Cesc (n. 1953): 214
 Genet, Jean: 57, 58, 175
 Georgi, Yvonne (1903-1975): 104
 Gérard, Christine (n. 1949): 194, 197
 Gershwin, frații: 64, 66
 Gert, Valeska (1892-1978): 103, 109, 112
 Glass, Philip: 72, 160, 161, 162, 163
 Gluck: 18, 22, 181
 Goldkin, Paul:
 Goldwyn, Sam: 64
 Goncharova, Natalia: 42, 45
 Gordon, David (n. 1936): 157, 221
 Gordon, Gavin: 75,
 Gorecki: 211
 Goss, Peter (n. 1946): 191, 204
 Gosselin, Mlle (1791-1818): 25
 Gould, Morton (1913-1996): 70
 Graham, John: 157
 Graham, Martha (1894-1991): 11, 39, 76, 77, 86, 94, 97, 105, 113, 114, 119, 120, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 131, 132, 133, 137, 138, 143, 198, 214, 218, 219, 230, 231, 235, 257
 Grand Théâtre din Bordeaux: 22
 Grand Union: 159
 Graves, Morris: 147
 Graves, Nancy: 166
 Greene, Lila: 195
 Grigorovici, Iuri (n. 1927): 73
 Grimm: 21, 22
 Groot, Pauline de: 214
 Gropius, Walter (1883-1969): 110
 Grossmann, Mechtild (n. 1948): 183
 Grotowski, Jerzy: 212
 Grunberg, Eugène: 54
 Grupul de Cercetări Coregrafice al Operei din Paris (GRCOP): 221
 Grupul de Cercetări Teatrale al Operei din Paris (GCTOP): 191
 Gsovskia, Tatiana (1901-1993): 76
 Guérin, Isabelle (n. 1961): 228
 Guillem, Sylvie (n. 1965): 82
 Guimard: 19
 Guy, Michel: 195

H

Hahn, Reynaldo (1875-1947): 41
 Hallet-Eghayan, Michel: 196
 Halprin, Anna (n. 1920): 157
 Harper, Meg (n. 1944): 64
 Hart (1895-1943): 64
 Hawkins, Erick (1909-1994): 123, 125-127
 Hay, Alex: 157
 Hay, Deborah (n. 1941): 157, 160
 Haydée, Marcia (n. 1937): 76, 222
 Hébertot, Jacques: 188
 Heine, Henri: 26
 Helpmann, Robert (1909-1986): 75
 Henric al III-lea: 16
 Henry, Pierre (n. 1927): 59, 61, 202
 Hermont, Michel: 184
 Het Nationale Ballet din Amsterdam: 76
 Hightower, Rosella (1920-2008): 54, 55
 Hijikata, Tatsumi (1928-1986): 175, 176, 177
 Hilaire, Laurent (n. 1963): 228
 Hinman: 122
 Hodson, Millicent (n. 1945): 39, 40
 Hoffmann, Reinhild (n. 1943): 27, 108, 179, 180, 197
 Hogarth: 75
 Hoghe, Raimund (n. 1949): 183
 Holm, Hanya (1893-1992): 89, 112-115, 129-131, 235
 Honegger, Arthur (1892-1955): 41
 Horst, Louis (1884-1964): 97, 123, 124
 Horton, Lester (1906-1953): 97, 116, 117, 133
 Hoving, Lucas (1912-2000): 121
 Howard, Andrée (1910-1968): 75
 Hoyer, Dore (1911-1967): 104, 109
 Hugo, Jean (1894-1983): 46
 Hugo, Victor: 27
 Huilmann, Roxane: 210
 Huisman, Maurice: 59
 Humphrey, Doris (1865-1958): 86, 97, 114, 117-122, 131, 133, 137, 232, 253, 258
 Huynh, Emmanuelle: 243

I

I-Ching: 138, 142
 Ikeda, Carlotta (n. 1941): 176

Ikeda, Fumiyo: 210
Institutul Jaques-Dalcroze: 114
International Ballet: 54
Ionesco, Eugène: 54
Ionesco, Petrika: 192
Ito, Michio (1893-1961): 97, 116
Ito, Teiji: 72

J

Jacob's Pillow: 98
Jamison, Judith (n. 1943): 134
Jansen, Otto: 134
Jaques-Dalcroze, Émile (1865-1950): 34, 38, 75, 88, 89, 97, 101, 104, 112
Jeanmaire, Zizi (n. 1924): 56, 57
Joffrey Ballet: 39, 40, 164, 222
Johns, Jasper (n. 1930): 142, 145-147
Jones, Betty (n. 1926): 121
Jones, Bill T. (n. 1952): 171
Jooss, Kurt (1901-1979): 76, 77, 91, 104, 108, 109, 112, 179, 181, 182, 187, 232
Joyeuse, ducele de: 16
Judd, Donald: 166
Judson Dance Theater: 157-160, 162-165
Julliard School: 63
Jung, Carl Gustav: 54, 124

K

Kandinski, Vasili: 110, 111, 123
Karsavina, Tamara (1885-1978): 29, 30, 35, 37, 78
Kay, Ronald: 181
Kaye, Nora (1920-1987): 71
Kazan, Elia: 71
Keersmaecker, Anne Teresa de (n. 1960): 62, 208-212
Kelly, Gene (1912-1996): 133, 249, 250, 257
Keuten, Serge: 189, 190
Kinetografie: 91
Kirov: 41, 43, 55, 73, 74, 81, 82
Kirstein, Lincoln (1907-1996): 36, 63, 64
Klee, Paul: 110, 250
Kleist, Heinrich von: 250, 251, 255
Kochno, Boris (1904-1990): 55, 56
Kodály: 124
Kosugi, Takehisa (n. 1938): 148

Kreutzberg, Harald (1902-1968): 77, 104, 109, 113
Kylian, Jiri (n. 1947): 76, 77, 222

L

L'Esquisse (compania): 200
La La La Human Steps (compania): 213
Laban, Rudolf (1879-1958): 11, 34, 42, 85, 89-92, 95, 101-105, 108, 109, 111, 112, 114, 130, 137, 180, 187, 213, 222, 223, 234, 248, 257
Lacotte, Pierre (n. 1932): 81
Lagut Irène: 46
Lalo, Édouard (1823-1892): 50
Lami, Eugène (1800-1890): 26
Lancaster, Mark: 147
Lancelot, Francine (1929-2003): 81, 82
Lander, Harald (1905-1971): 79
Lang, Jack: 197
Lang, Pearl (1921-2009): 135
Larionov (1881-1964): 42, 44
Larain, Raimundo de: 55
Larrieu, Daniel (n. 1957): 82, 199, 220, 221, 225, 232
Latour, Lucia (n. 1940): 214
Lattuada, Francesca (n. 1961): 207
Launay, Isabelle: 101
Laurencin, Marie: 42
Laurent, Jean: 59
Laurin, Ginette (n. 1955): 213
Lava, Sven: 205
Lavallade, Carmen de (n. 1932): 116
Lavrovski, Leonid (1905-1967): 73
Lawrence, Pauline (1900-1971): 117, 118, 121
Lazzini, Joseph (n. 1926): 58
Le Bourhis, Josseline: 80
Le Campagnol (compania teatral): 183
Le Clézio: 200
Lecavalier, Louise (n. 1959): 213
Lefèvre, Brigitte (n. 1947): 189, 221
Léger, Fernand (1881-1955): 46-48
Legris, Manuel (n. 1964): 228
Lemon, Ralph (n. 1952): 171
Leproust, Thierry: 228
Levinson, André (1887-1933): 42, 217
Lewitsky, Bella (1916-2004): 117
Libeskind, Daniel: 223
Lidova, Irène (1907-2002): 55
Lieberman, Rolf (1910-1999): 82, 191, 221

Lifar, Serge (1905-1986): 37, 40, 43, 48-51, 53-55, 57, 58, 78, 81, 82
Ligeti, György: 76, 209
Limón, Jose (1908-1972): 109, 117, 118, 120, 121, 131, 137, 219, 231
Linke, Susanne (n. 1944): 104, 108, 179, 197, 221
Living Theater: 182, 189
Lock, Édouard (n. 1954): 213
London Contemporary Theatre: 213
Louis, Murray (n. 1926): 114, 131
Louppe, Laurence: 160, 166, 234
Ludovic al II-lea al Bavariei: 60
Ludovic al XIV-lea (1638-1715): 17-19
Ludovic al XV-lea: 19
Luigi: 134, 135
Lully, Jean-Baptiste (1632-1687): 18, 19, 82

M

MacKaye, Steele (1842-1894): 87
MacMillan, Kenneth (1929-1992): 75
Mahler, Gustav: 60
Mains d'œuvre: 241
Makarova, Natalia (n. 1940): 74
Mallarmé: 33, 37
Malraux, André: 60
Manzotti (1835-1905): 34
Marcadé, Caroline: 192
Marcus, Lisa: 214
Maré, Rolf de (1888-1964): 45, 108
Margarit, Angels (n. 1960): 215
Mariinski, Teatrul Imperial: 28-30, 35, 41, 42, 73, 78, 233
Marile Baleta ale marchizului de Cuevas: 48, 54-56
Marin, Maguy (n. 1951): 62, 82, 197, 200, 207, 221, 227, 232, 241
Ma-Rituel-Danse-Théâtre: 195
Markova, Alicia (1910-2004): 75
Martin, Anne (n. 1953): 183
Martin, John (1893-1985): 98, 105, 173
Martins, Peter (n. 1946): 67, 79
Massine, Léonide (1895-1979): 37, 39-43, 48, 55, 78
Matisse: 41
Matos, Jean-Marc: 196, 197
Mattox, Matt (n. 1921): 134, 135
Mauriac, François: 56
Maurin, Élisabeth (n.1963): 228
Maximalist, grupul: 208

Maxwell, Carla: 121
Mazarin, Jules: 17
Mazilier, Joseph (1797-1868): 81
Maznel: 17
McKayle, Donald (n. 1930): 133, 134
Méhul, Nicolas: 25
Mendel, Deryk: 188
Mercy, Dominique (n. 1950): 182, 183
Messiaen, Olivier: 57
Metropolitan Opera: 82
Mey, Michèle-Anne de (n. 1959): 208, 210
Mey, Thierry de (n. 1956): 208, 212
Milhaud, Darius (1892-1974): 41, 46, 70
Miller, Bebe (n. 1950): 171
Minarik, Jan (n. 1945): 183
Minelli, Vincente (1903-1986): 249
Mingus: 135
Minkus, Ludwig: 28
Mishima: 60, 175
Moholy-Nagy, Lászlo: 110
Molière (1622-1673): 18, 60
Mollier: 17
Molloy, Molly: 135
Monk, Meredith (n. 1943): 158, 160
Monnier, Mathilde (n. 1959): 197, 241, 242
Montalvo, José (n. 1953): 240
Montet, Bernardo: 200
Monteverdi, Claudio: 167, 209
Morrice, Norman (n. 1931): 75
Morris, Mark: 210
Morris, Robert (n. 1931): 146, 157, 158
Mortier, Gérard: 210
Mossoux, Nicole (n. 1956): 212
Mozart Wolfgang Amadeus: 60, 66, 204, 210, 228
Mudra: 62, 208, 212, 227
Muller, Jennifer (n. 1944): 77, 121
Mumma, Gordon: 148
Murail, Tristan: 204
Murobushii, Ko (n. 1947): 176
Musorgski: 111

N

Nadj, Josef (n.1957): 207
Nederlands Dans Theatre: 77
Neumeier, John (n. 1942): 39, 76, 221
Neveux, Georges: 56
New York City Ballet (NYCB): 64, 67, 70, 71, 74, 225

Newson, Lloyd (n. 1957): 214
Nijinska, Bronislava (1891-1972): 42-44, 48, 49, 228
Nijinski, Vaslav (1889-1950): 30, 33, 35-42, 48, 49, 53, 60, 61, 65, 75, 76, 78, 85, 89, 232
Nikolais, Alwin (1910-1993): 58, 82, 95, 112, 114, 120, 129-131, 170, 191, 192, 194, 227, 231, 235
Nikolais-Louis Dance Theater Lab: 131
Nodier, Charles: 26
Noguchi, Isamu (1904-1988): 123, 125
Nolde, Emil: 104
Notăția Laban: 234
Nourrit, Adolphe: 26
Noverre, Jean-Georges (1727-1810): 21-23, 35, 49, 76, 78, 125, 223
Nutter, Charles (1828-1899): 27
Nureev, Rudolf (1938-1993): 25, 55, 74, 81, 82, 126, 218, 221

O

Obadia, Régis (n. 1958): 197, 200, 207
Ohno, Kazuo (1906-2010): 175, 176
Oller, Ramon (n. 1962): 215
Olson, Charles: 139
Opera Bastille: 82, 221
Opera Comica din Paris: 25
Opera din Paris (Școala de balet a): 134
Opera din Paris: 18, 22, 25-28, 33, 37, 42, 43, 48, 49, 53, 54, 57, 58, 74, 80-82, 126, 134, 147, 148, 189, 191, 206, 218, 220-222, 224, 225, 227, 228, 232, 233, 258
Opera Imperială: 26
Ouramdane, Rachid: 245

P

PARTS: 212
Pabst, Peter: 184
Page, Ruth (1899-1991): 109
Palucca, Gret (1902-1993): 104
Pan, Martha: 59
Parmeggiani, Bernard: 190
Pavlova, Anna (1881-1931): 30, 35, 68, 78, 232
Pavlovici, Serghei: 44
Paxton, Steve (n. 1939): 157, 159, 213, 214
Pécour (1653-1729): 19, 81

Perreault, Jean-Pierre (n. 1947): 213
Perrin, abatele: 18
Perrot, Jules (1810-1892): 25, 26
Perrotet, Suzanne (1889-1983): 89, 104
Petipa, Marius (1818-1910): 25, 27-30, 35, 49, 64, 73, 76, 78, 80-82, 223
Petit, Pierre: 57
Petit, Roland (n. 1924): 53, 55, 56, 57, 59, 74, 189
Philippart, Nathalie (n. 1930): 56
Phillips, Barre: 192
Picabia, Francis: 47, 147
Picasso, Pablo (1881-1973): 41, 43, 46, 66, 123
Place Théâtre: 213
Platel, Élisabeth (n. 1959): 232
Pleasant, Richard (1909-1961): 70
Pollock, Jackson: 138, 143
Pomarès, Jean (n. 1943): 197
Popard, Irène (1894-1950): 45
Portal, Michel: 190
Poulenc, Francis (1899-1963): 41, 42
Preljocaj, Angelin (n. 1957): 82, 197, 207, 218, 221, 228, 229
Prévert: 55
Prévost (1680-1741): 19
Primus, Pearl (1919-1994): 133
Prokofiev, Serghei: 43, 73, 228
Pugni, Cesare: 28
Pulszky, Romola de: 40

Q

Quinault (1635-1688): 18
Quiry, Bilinda: 81

R

Raffinot, François (n. 1953): 82, 194
Rainer, Yvonne (n. 1934): 157-159
Rambert Ballet: 70
Rambert, Marie (1888-1982): 38, 39, 40, 70, 75, 89, 112
Rameau, Pierre (1674-1748): 19, 81
Rauschenberg, Robert (1925-2008): 111, 132, 139, 145, 146, 158, 165, 166
Ravel, Maurice: 36, 60, 66, 190
Reich, Steve : 160, 208
Reitz, Dana (n. 1948): 161
Renaud, Jeanne (n. 1928): 213

Resnik, Suzanne: 180
 Revue nègre: 45
 Reynaud, Anne-Marie: 192
 Richard, Mary Caroline: 139
 Richelieu: 17
 Riefenstahl, Leni (1902-2003): 252
 Riegger: 114
 Rieti: 43
 Riley, Terry (n. 1935): 157
 Rimbaud, Arthur: 60, 192
 Rimski-Korsakov: 36
 Ris et Danceries: 81, 82
 Rivière, Jacques: 39
 Rizzo, Christian: 242
 Robbins, Jerome (1918-1998): 67, 70-72, 135
 Robin, Jean: 56, 72
 Robinson, Jacqueline (n. 1922): 104, 112, 187
 Rochon, Sidonie: 195
 Rodgers (1902-1979): 64
 Rodin, Auguste: 95
 Roerich, Nicolas: 35, 38, 40, 42
 Rosen, Heinz (1908-1972): 76
 Rouault: 43
 Rouché, Jacques (1862-1957): 49
 Rouiller, Quentin (n. 1949): 192
 Rousseau, Jean-Jacques: 22, 95
 Royal Ballet de Wallonie: 212
 Royal Ballet: 75, 76
 Rubinstein, Ida (1883-1960): 37, 45
 Rudra (Școala-Atelier): 62
 Russillo, Joseph (n. 1938): 191

S

Sachs, Curt (1881-1959): 16
 Sadler's Wells Royal Ballet: 75
 Sadler's Wells Theatre Ballet: 75
 Saez, Vicente (n. 1962): 214
 Sagna, Caterina: Sagna 207, 209
 Saharov (1886-1963): 45
 Saint Denis, Ruth (1879-1968): 34, 85, 88, 94-98, 117-119, 122, 133
 Saint-Léon, Arthur: 27, 81
 Sallé, David (cca 1707-1756): 19, 164
 Sankai Juku (grupul): 175, 177
 Saporta, Karine (n. 1950): 195, 197, 200, 221
 Sartre, Jean-Paul: 57, 59
 Satie, Erik (1866-1925): 41, 47, 147
 Sauguet, Henri (1901-1989): 43, 50, 55

Scala din Milano: 78
 Schaeffer, Pierre (1910-1995): 59
 Schaufuss, Peter: 79
 Schild, Ludolf (1913-1949): 187
 Schlemmer, Oskar (1888-1943): 110, 111, 185
 Schlöndorff, Volker: 109
 Schmidt, Kurt: 110
 Schneitzhoeffter, Jean (1785-1852): 26
 Schollar (1888-1978): 37
 Schönberg: 70, 138
 Sempere, Santiago (n. 1954): 194, 207, 220
 Shawn, Ted (1891-1972): 85, 88, 97, 98, 117, 122, 123, 133
 Sieff, Jean-Loup: 192
 Siegel, Marcia: 124, 130
 Skibine, George (1920-1981): 55
 Skinner, Marsha: 148
 Snaith, Yolanda (n. 1960): 214
 Spink, Ian (n. 1947): 214
 Stein, Gertrude: 160
 Steiner, Rudolf (1861-1925): 101
 Stella, Frank: 146
 Stockhausen, Karlheinz: 190
 Strauss, Erwin: 248
 Stravinski, Igor (1882-1971): 35, 36, 38, 39, 42, 44, 55, 64-66, 71, 75, 77, 126, 203, 228
 Strider (grupul): 214
 Stuttgart Ballet: 76, 77, 222
 Sullivan, Françoise (n. 1925): 213
 Summers, Elaine (n. 1925): 157
 Surman, John (n. 1944): 192
 Sutton, Sheryl: 161

Ș

Școala de Dans de la Berlin: 105, 112
 Școala Mudra: 62, 208, 212, 227

T

Tabourot, Jehan: 15
 Taffanel, Jackie: 197
 Taglioni, Philippe (1777-1871): 26, 80, 81
 Taillefer, Germaine: 41
 Tallchief, Marjorie (n. 1927): 54
 Tanztheater de Wuppertal: 182, 183
 Tanztheater: 181, 240
 Taper, Bernard: 63, 64, 65, 66, 67

Taras, John (1919-2004): 54
 Taylor, Paul (n. 1930): 82, 113, 125, 131, 132, 170, 189, 221
 Teatrul Național Popular: 61
 Tetley, Glen (1926-2007): 76
 Tharp, Twyla (n. 1940): 132, 133, 135, 163, 164, 170, 221
 Théâtre chorégraphique din Rennes: 220
 Théâtre de l'Ambigu: 26
 Théâtre de l'Empire: 56
 Théâtre de la Gaîté-Lyrique: 42
 Théâtre de la Monnaie: 58, 59, 210, 212
 Théâtre de la Porte-Saint-Martin: 26
 Théâtre des Champs-Élysées: 38-40, 43, 55, 56, 109
 Théâtre des Nations: 72
 Théâtre du Silence: 189, 190, 208, 212, 221
 Tomasson, Helgi (n. 1943): 79
 Tompkins, Mark (n. 1954): 195, 197, 242
 Torelli (1608-1678): 17
 Touzé, Loïc: 242
 Trisler, Joyce (1934-1979): 116, 117
 Truitte, James (1923-1995): 116
 Tudor, Antony (1908-1987): 70, 75, 82
 Tudor, David (1926-1996): 139, 148
 Tumanova, Tamara (1919-1996): 50
 Turocy, Catherine: 81

U

Ulanova, Galina (1909-1998): 73
 Uotinen, Jorma (n. 1950): 192

V

Vaganova, Agrippina (1879-1951): 73, 258
 Van Dantzig, Rudi (n. 1933): 76
 Van Dijk, Peter (1929-1997): 76
 Van Manen, Hans (n. 1932): 77
 Vandekeybus, Wim (n. 1963): 212, 229
 Varèse: 114, 127, 191
 Vasiliev, Vladimir (n. 1940): 73
 Vejvoda, Goran: 228
 Verdy, Violette (n. 1933): 56
 Verno de Saint-Georges, Henri: 26
 Verret, François (n. 1955): 195, 197, 200, 221, 225

Vertpré (a doua jumătate a sec. XVII): 17
 Vestris, Auguste (1760-1842): 25, 78, 79, 81
 Vestris, Gaétan (1729-1808): 22
 Vestris (familia): 19
 Viganò, Salvatore (1769-1821): 49, 78
 Vigarani (cca 1623-1713): 18
 Vilar, Jean: 61
 Ville, Théâtre de la: 192, 207, 241
 Vinogradov, Oleg (n. 1937): 73, 74
 Virubova, Nina (1921-2007): 227
 Voltaire: 21
 Von Kleist, Heinrich, a se vedea: Kleist, Heinrich von
 Von Laban, Rudolf, a se vedea: Laban, Rudolf
 Voortman, Maria: 214

Vsevolodski, Ivan (1835-1909): 29

W

Wachman: 234
 Waehner, Karin (1926-1999): 112, 187, 188
 Wagner, Frank: 27, 33, 60, 134
 Wakhévitch, Georges (1907-1984): 56
 Waltz, Sasha: 240
 Warhol, Andy (1928-1987): 146
 Weber, Carl Maria von: 36
 Webern, Anton: 167
 Weidman, Charles (1901-1975): 97, 114, 117, 118
 Weidt, Jean (1904-1992): 103, 109, 112, 187, 188
 Weill, Kurt: 181

Wengerd, Tim: 125

Wigman, Mary (1886-1973): 11, 39, 76, 77, 85, 86, 89, 101-106, 109, 112-114, 119, 120, 137, 179, 187, 198, 217, 252, 253
 Willems, Thom (n. 1955): 223
 Williams, Stanley (1925-1997): 79
 Wilson, Robert (n. 1941): 161, 224
 Wolliaston, Elsa (n. 1945): 195

Y

Yano, Hideyuki (1943-1988): 194, 195
 Young, La Monte (n. 1935): 157, 170
 Ysaye, Eugène: 209

Z

Zane, Arnie: 171