

Denisa Badea

A N A T O M I A A M B I G U I T Ă T I I

Procesul estetizării
corpului în balet

Cuvânt înainte de
Violeta Zonte

Cuprins

Cuvânt înainte	7
I. Baletul: între mișcare și cercetare	11
II. „Corpul profan“	17
III. „Corpul antrenat“	34
IV. „Corpul expresiei scenice“	57
V. Feminin și masculin: corpul balerinilor, între disolubilul și indisolubilul genului	104
VI. „Corpul ambiguu“	125
VII. Mărturii ale modificării esteticii corpului în balet: de la secolul al XIX-lea până în prezent	151
VIII. Concluzii	195
Bibliografie	201

I. BALETUL: ÎNTRE MIȘCARE ȘI CERCETARE

A porni pe drumul cercetării în arta dansului reprezintă, dincolo de pasiunea și încercarea de a înțelege cât mai mult din domeniul studiat, un exercițiu intelectual de împrietenire cu literatura de specialitate și cu înregistrările coregrafice de referință, care, împreună cu capacitatea de argumentare a cercetătorului, va trebui să probeze, în final, coerentă, relevanță și conlucrarea ideilor formulate.

Pentru un absolvent al Artei Coregrafice, exercițiul de a vorbi sau de a scrie despre dans diferă radical de dansul propriu-zis, nu de puține ori artistul având nevoie un terț care să arunce o rază de lumină peste haosul creației. Nu consider că rolul celui care scrie sau vorbește despre dans trebuie să fie unul explicativ la modul scolastic, de a pune în cuvinte și fraze explicite atributele pe care corpul reușește să le exprime prin sine, ci, mai degrabă, de a adăuga seriei de experiențe pe care corpul reușește să le transmită spectatorului și una intelectuală, ce poate inspira, mai departe, alți creatori și receptori.

Creația și cercetarea în domeniul dansului ar trebui să se îngemăneze, prima materializând ontologicul act artistic, iar cea de a doua îmbogățind experiența celei dintâi prin interpretare, prin explicarea contextului ce a emanat artistul și actul său, prin vehicularea cuceririlor estetice și păstrarea memoriei.

Cât de științific poate fi iscudit baletul pentru a spune *adevărul* despre sine ține, în egală măsură, de modul în care privim baletul și de modul în care percepem știința. Știința,

la modul general, joacă, pentru mulți, rolul de deținător al adevărului, uitându-se poate că, tocmai pentru a exista rigurozitate științifică, afirmația stă, mereu, sub semnul dubiului. Să ne amintim de Karl Popper (1981), care afirma că o teorie științifică nu poate fi confirmată sau validată prin simple dovezi observaționale și că nici nu se poate admite adevărul unei astfel de teorii. Poziția lui Popper referitoare la teoriile științifice este de natură failibilă; nu putem fi, niciodată, complet siguri de adevărul unei teorii. Soluția pentru cercetător ar fi o interogare permanentă cu privire la validitatea teoriei propuse și o atitudine provizorie față de aceasta.

Studiul asupra dansului clasic aduce în prim-plan un corp ce cucerește spații echivoce prin forța expresiei sale artistice, care-l plasează într-un balans perpetuu între tehnic și poetic, între claritate și ambiguitate, între prozaic și metaoric, între istoric și aspirațional. A invoca claritatea absolută unor domenii artistice care respiră aerul subiectivității ar putea părea nepotrivit, tocmai din perspectiva negării naturii echivoce a artei, a transformării elementelor pe care arta dansului le are de oferit prin corporalitatea și ambiguitatea sa într-o obligatorie înregimentare în structuri precise și demonstrabile. Analizând un caz asemănător, cel al proceselor de creație în arta actorului, Eugenio Barba (2003) subliniază lipsa înțelegerii acestora în demersul critic:

Critici, teatrali, teoreticieni, ba chiar filozofi ca Hegel și Sartre, au încercat să interpreze procesele de creație ale actorilor pornind de la presupunerea că știi despre ce vorbesc. În realitate erau orbiți de etnocentrismul lor de spectator. Ei imaginau adesea un parcurs care nu era decât proiecția înșelătoare și ulterioară a efectelor produse de actori în mintile spectatorilor lor. Ei se bazau pe presupuneri, pe mărturii fragmentare, pe impresii de spectatori. Au încercat să facă

știință pornind de la observarea unui rezultat fără a cunoaște aspectul lui complementar: logica procesului. Vorbeau și scriau despre un proces imaginar ca într-o descriere științifică bazată pe date empirice. [...] Această formă de ignoranță, vicleană și solemnă, consistă în pretenția de a analiza comportamentul teatral aplicându-i criterii care și-au demonstrat utilitatea în alte câmpuri de cercetare. (Barba, 2003, 76)

În același timp, există reversul medaliei: a lăsa creația artistică în afara interpretării critice ar văduvi receptorul de experiență unui exercițiu intelectual altfel decât spectacolul, o sumă de idei poate la fel de vii și de fertile precum însăși materializarea scenică.

Se poate afirma că arta baletului venerăază corpul și frumusețea acestuia, în încercarea de a reda perfecțiunea prin intermediul mișcării. A tinde spre un ideal de frumusețe plastică în mișcare a urmat, încă din cele mai vechi timpuri, un drum anevoios, în spatele căruia se ascunde truda sisifică. Astăzi, suferința și truda balerinilor nu mai constituie un tabu, însă, cercetată cu atenție și fără *parti-pris-uri*, istoria baletului înfățișează, nu de puține ori, balerini ca victime ale propriei frumuseți artistice.

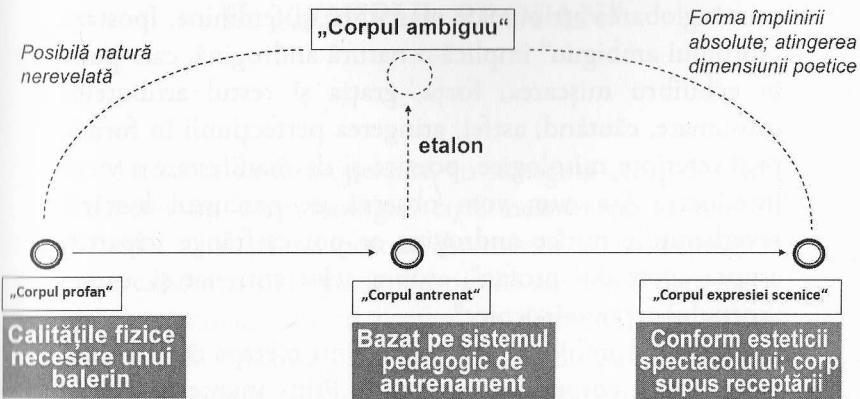
Rigoarea pe care o impune arta dansului clasic reprezintă doar preambulul unui continuu exercițiu de supunere a corpului balerinului, corp ce ajunge să se subordoneze unor criterii fizice, estetice și sociale. Conform acestora, arta baletului, caracterizată printr-o tehnică bine studiată și încheiată de-a lungul timpului, forțează limitele impuse de construcția biologică a corpului.

Cercetarea de față analizează etapele de transformare ale corpului balerinului, pornind de la „corpul profan“, trecând prin etapa antrenamentului și ajungând la „corpul expresiei scenice“. Traseul pe care îl urmează corpul balerinului, por-

nind de la un corp neantrenat, „profan” și fără intenție artistică, transformat, în final, într-un „corp scenic”, destinat receptării, utilizator de succes al vocabularului de mișcare și intenționat artistic, poate defini succint un parcurs al estetizării corpului în arta dansului clasic.

Lucrarea demonstrează că, în cadrul acestui proces, dincolo de „corpul profan”, „corpul antrenat” și „corpul expresiei scenice”, există și o altă etapă necesară, cu caracteristici specifice, un creuzet fantomatic al elementelor ce țin de latura emoțională, poetică, metaforică și de transcendere a caracteristicilor de gen, un „corp ambiguu” care, înglobând atrubutele ambelor sexe, capătă valențe androgine.

Precum se poate observa în schema următoare, volumul propune, pe de-o parte, o evoluție pe orizontală a procesului de estetizare a corpului în balet, pornind de la „corpul profan”, neantrenat, dar atras de mirajul dansului academic, gata să se supună rigorilor tehnice, urmat de „corpul antrenat”, care își însușește și perfecționează vocabularul de mișcare, cu diferențe la nivelul accentelor de stil între diferitele școli profesioniste de balet, și un „corp al expresiei scenice” care, dincolo de tehnică, devine permeabil la impregnările survenite din întreaga arie a artelor spectacolului, corp supus receptării și „corp” al finalității orizontale a traseului de estetizare.



Procesul estetizării corpului în balet

„Corpul ambiguu” devine un construct necesar al procesului de estetizare a trupului, tocmai pentru că poate asimila elemente intime, subtilitățile dansatorului, valențe poetice, valențe mitice pentru împlinirea dimensiunii ontologice a dansatorului.

În balet, „corpul profan” al dansatorului nu se transformă, pur și simplu, într-un „corp al expresiei”. De fapt, pentru a ajunge „corp al expresiei scenice”, dansatorul trebuie să își însușească, în ani de pregătire, o tehnică specifică acestui stil de dans și apoi, cu ajutorul acesteia, în conlucrare cu coregraful, să dea viață personajelor din spectacolele de balet narativ sau să metamorfozeze stări și forme, în cazul baletului abstract.

„Corpul ambiguu” propus își justifică denumirea prin necesitatea accesării unei zone echivoce, a unei arii a neclarităților, care să absoarbă experiențele intime ale dansatorului, să îl apropie de imaginea unui corp mitic,

prin înglobarea atributelor masculine și feminine. Ipostaza „corpului ambiguu“ implică o natură androgină, care pune în echilibru mișcarea, forța, grația și restul atributelor subsumate, căutând, astfel, atingerea perfecțiunii în formă, prin referințe mitologice, poetice și de manifestare a vieții interioare. Așa cum vom observa pe parcursul lucrării, reverberațiile mitice androgine se pot răsfrânge tripartit: asupra „corpului profan“, asupra celui antrenat și asupra „corpului expresiei scenice“.

„Corpul ambiguu“ face parte dintr-o etapă mai degrabă invizibilă a corpului balerinului. Prin amestecul dintre elemente materiale și imateriale, „corpul ambiguu“ își păstrează natura neclară, poziționându-se la intersecția dintre material (dansatorul se metamorfozează în creatul scenic, folosind propriul corp) și imaterial (metamorfozarea ține de iluzie și, interpretată, ne poate trimite către referințe mitice).

Pe traseul propus, „corpul ambiguu“ se poziționează dincolo de „corpul antrenat“, pentru că adaugă antrenamentului gânduri, sentimente, trăiri, aflându-se în avans și față de „corpul expresiei scenice“, atât timp cât, prin natura sa fantomatică, nu poate fi controlat de năzuințele coregrafului. Forțând biologicul, augmentând „corpul antrenat“ și „corpul expresiei scenice“ cu componente imateriale, „corpul ambiguu“ poate fi întrezărit, printre altele, în înglobarea elementelor masculine și feminine, în vederea metamorfozării în forme abstracte, în forțe ale naturii, zeități sau creații mitice, precum și în momentele de transă ale interpretului, vag delimitate de bornele demersului spectacular. În altă ordine de idei, „corpul ambiguu“ devine necesar, de fiecare dată când analizăm creația dansatorului ca act ontologic, balerinul fiind capabil să creeze o altă existență scenică pe baza propriului corp.

II. „CORPUL PROFAN“

Lucrarea de față operează cu sintagma „corp profan“, descriind un corp biologic, civil, neantrenat în tehnica dansului clasic, prima ipostază din traseul ce are să ajungă la etapa existenței și, implicit, a expresiei scenice. Odată intrat pe acest traseu, „corpul profan“ se definește prin natura biologică favorizantă baletului, prin aptitudini și abilități înnăscute, care vor contribui la construirea viitorului „corp al expresiei scenice“.

Spre deosebire de un corp ce nu are intenția de a urma traseul estetizării în balet, în „corpul profan“ propus sunt înscrise datele necesare practicării dansului clasic la nivel de performanță, identificate prin testarea atributelor fizice înnăscute, precum flexibilitatea articulară, detenta, deschiderea în *en-dehors* etc. Aceste atribute identificate în „corpul profan“ nu garantează o viitoare carieră în balet, însă ajung să constituie puncte de plecare în selecția viitorului elev potrivit practicării acestei forme de artă.

„Corpul profan“, ca ipostază inițială în traseul estetizării corpului, este, în primă instanță, un corp neantrenat și fără o intenție artistică asumată. Atrăs de arta dansului clasic, „corpul profan“ își pregătește renunțarea la exprimarea cotidiană brută și aleatorie, în schimbul asimilării unui formalism al mișcării, în contextul viitoarei existențe scenice.

Elevii cu aptitudini fizice deosebite care iau contact cu arta baletului ajung să se distingă, la scurt timp, de ceilalți, prin intermediul ușurinței cu care își însușesc și execută mișcările dansului clasic. De aici se poate intui prima diferență între „corpul profan“ al celor care dețin abilități pentru balet

și corpul celorlalți, diferență care se va păstra ulterior și între cei ce ajung să se pregătească la o școală profesionistă de balet în vederea unei cariere în domeniu și cei pentru care baletul rămâne o formă de activitate ce vizează dezvoltarea personală sau menținerea sănătății.

Lucrarea *Gifted Children* (Winner, 1996) subliniază precocitatea, insistența asupra abilităților și o dorință nestăvilită de a-și stăpâni și conduce abilitățile, în cazul copiilor supradotați. Chiar și în cazul celor cu reale abilități pentru un anumit domeniu, există, *in-nuce*, o chemare precoce către perfecționare:

[...] în muzică, balet și șah, Ericsson a observat: cu cât este mai înalt nivelul atins de performanță, cu atât este mai scăzută vârsta primului contact cu domeniul, și, prin urmare, cu atât mai devreme debutul practicii deliberate. Un debut precoce duce la o acumulare mai mare de ore de practică deliberată. (Winner, 1996, 145)

Lucrarea de față definește un „corp profan“ care nu cuprinde doar o latură biologică, ci îi atribuie sintagmei un cumul psihico-emotional, social și cultural (atribute pe care definiția este necesar a le include, dar fără a intra în zona curentă de analiză). Aparent, „corpul profan“ poate fi considerat, din punctul de vedere al baletului, un nivel zero de la care se va începe antrenamentul. Totuși, acest nivel zero este diferit nu doar de la un elev la altul, ci variază, în primul rând, între cei admisi la școlile profesioniste de balet și ceilalți, pe baza unor elemente favorizante. De aici se poate porni o întreagă dezbatere referitoare la criteriile de selecție, la rigoarea cu care aceste criterii se justifică și la caracterizarea acestor criterii în „științifice“ sau „pe baze genetice“.

Criteriile de selecție ale școlilor profesioniste de balet nu sunt mereu detaliate publicului larg, spre exemplu The

School of American Ballet, școala americană fondată de George Balanchine și Lincoln Kirstein rezumându-se, în prezentarea oficială, la enumerarea câtorva abilități generice:

Candidații trebuie să fie îndeajuns de tineri pentru a profita la maxim de antrenament, să aibă o sănătate excelentă și o structură anatomică potrivită cerințelor dansului clasic: un corp bine-proporționat, flexibil, coordonat, cu *en-dehors* al picioarelor executat cu ușurință, cu o curbură amplă a labei piciorului. Aptitudinile muzicale și înzestrarea naturală pentru mișcare sunt, de asemenea, necesare. (conform: <https://sab.org/winterterm/admission/>)

Astfel, academiile de balet pleacă de la premisa că există, la nivelul corpului biologic, predispoziții pentru practicarea acestei forme de artă, ceea ce leagă iremediabil „corpul profan“ de manifestarea scenică sau, aşa cum propunem în această lucrare, de viitorul „corp al expresiei scenice“. Cu alte cuvinte, antrenamentul profesionist, pe care școlile sau academiile de balet ale lumii îl oferă, este unul care potențează și rafinează atributele existente deja în formă latentă la nivel corporal, spre deosebire de cursurile de balet pentru amatori, la care criteriile de selecție nu sunt atât de riguroase sau, în unele cazuri, lipsesc, orele adresându-se tuturor elevilor.

Existența audițiilor în interiorul școlilor profesioniste de balet configuraază un prim hiatus între „corpul profan“ care dispune de elemente favorizante baletului, identificabile conform anumitor criterii, și un „corp profan“ care manifestă o dezvoltare insuficientă a abilităților și aptitudinilor fizice necesare dansului clasic. Această separare nu înseamnă, aşa cum vom vedea mai târziu, absența erorilor în aplicarea criteriilor de selecție sau în formularea acestora, ci vine, mai degrabă, să diferențieze elevii care și-ar putea potența expresia corporală prin intermediul tehnicii, spre deosebire de ceilalți,

cărora, probabil, le-ar fi mult mai greu să-și însușească și să execute mișcări simple.

Criteriile după care se realizează selecția cursanților sunt controversate, în măsura în care, spre exemplu, la Academia Vaganova, conform documentelor ce reglementează admiterea publicate pe site-ul oficial (vaganovaacademy.ru – secțiunea *Документы*), intrarea se realizează în trei etape eliminatorii, în care se iau în considerare elemente tehnice, medicale și artistice, conform cu anumite criterii prestabilite, printre care deschiderea în *en-dehors*, detenta, flexibilitatea articulațiară, *relevé-ul*, forța musculară, muzicalitatea, raportul specific vârstei între înălțimea și greutatea candidatului. De asemenea, o serie de criterii au fost adăugate sau eliminate de-a lungul timpului, în funcție de viziunea școlii asupra admiterii. Se întâmplă ca școala de balet să solicite o întâlnire cu părinții și / sau bunicii celui înscris, pentru a putea trasa o legătură sau o moștenire genetică a unor caracteristici. Aceste criterii, deși luate în considerare ani de-a rândul, sunt destul de puțin testate științific. Au fost ani în care se susținea că anumite școli se ascund în spatele unor termeni sau sintagme precum „selecție pe baze științifice“ sau „moștenire genetică“ pentru selectarea candidaților, fără ca respectivele instituții să aibă specialiști în genetică și fără a se baza pe studii aprofundate, care să confirme teoriile din spatele criteriilor de admitere propuse. Spre exemplu, raportul dintre lungimea picioarelor și bazin rămâne un criteriu contestat, prin faptul că instituie ideea conform căreia lungimea picioarelor ar putea, în viitor, să confere balerinei o amplitudine și o fluiditate sporită a mișcării. Totuși, nimeni nu garantează că o preadolescentă își va păstra acest raport și la vîrsta maturității și, mai mult decât atât, ca în orice altă formă de artă, există o zonă de relativitate a percepției și în privința frumuseții mișcării în spectacolele

de balet, fiind vorba despre aspecte ce pot trece dincolo de calcule și procente fixe.

Școlile puteau fi acuzate că se ascund în spatele unor termeni pretențioși și în spatele unor teorii ce se doreau să fie științifice, dar care rămâneau la nivelul unor presupuneri încetătenite de-a lungul timpului ca veridice.

Totuși, studii genetice recente încep să confirme anumite predispoziții ale corpului pentru dans și să descopere gene care contribuie la performanță, un exemplu constituindu-l studiul privind compoziția corpului, flexibilitatea și riscul accidentărilor la balerinele din Coreea, publicat în 2014 în „Journal of Exercise Nutrition & Biochemistry“:

Polimorfismul ACE și ACTN3 a fost asociat cu capacitatea de performanță a balerinelor. [...] Rezultatele sugerează că genotipul ACE DD este asociat cu grăsime corporală mai mare, în timp ce genotipul ACTN3XX este asociat cu FFM scăzut (fat-free mass) [n.n. componente ale corpului exceptând grăsimile – precum conținutul de apă, oase, organe, masă musculară], flexibilitate redusă și risc crescut de accidentare la articulația gleznei. (Kim; Jung; Kim; Youn; Kim, 2014, 205-214)

Deși studiile de acest tip se adresează, în principal, specialiștilor în genetică, anumite concluzii pot fi trase și de către cercetătorii din domeniul dansului sau de către cei care concep politicile școlilor de balet. Conform studiului citat anterior, se pare că există anumite gene asociate cu performanțe specifice în balet, dar ne aflăm, probabil, doar la începutul unei pleiade de cercetări ce vor confirma sau infirma, printre altele, și teorii referitoare la predispoziția genetică a celor care practică sau care sunt selecționați și a viitorilor balerini, precum și a corespondenței pe care criteriile deja luate în calcul o au în genetică.