

„DaDaDans”: un spectacol unic în peisajul teatral românesc de la finalul anilor '90

DOI : 10.46522/S.2025.01.5

Raluca BLAGA PhD

University of Arts Târgu-Mureș

raluca.balan@gmail.com

**Abstract: “DaDaDans”: A Unique Performance in the Romanian Theatre Landscape
of the 90s**

DaDaDans, the third project initiated by the 777 Theatre Company and developed in partnership with Nottara Theatre, was, for many reasons, a unique show in the Romanian theatrical landscape of the late 90s. Using both an unusual way of working for that period – collective creation, and a distinct way of using the elements that make up a performance (a way rather more specific to postdramatic theatre than to the dramatic theatre), DaDaDans represented, indeed, a different theatrical solution in relation to the cultural style that dominated in 1999 the local performing arts landscape. The present paper aims to develop the above-mentioned aspects, while at the same time trying to account for both the main ingredients used in the construction of this performance and the reaction of the environment in which this artistic challenge was launched.

Key words: *postdramatic theatre; Theodor-Cristian Popescu; Florin Fieroiu; Vlad Rădescu.*

În încercarea de a presimți teatralitatea noului mileniu, Compania Teatrală 777 s-a întâlnit cu dorința noastră de a diversifica oferta către un public tot mai greu de cucerit. Provocator, non-conformist și plin de vitalitate, *DaDaDans* este o prezență unică atât în peisajul teatral, cât și cel al dansului contemporan românesc. *DaDaDans* se dorește o alternativă la stilul cultural dominant în artele spectacolului din ultimul deceniu, așa cum a fost dadaismul ca mișcare culturală în perioada interbelică.

Rădescu 1999, 3

Cuvintele de mai sus, care îi aparțin lui Vlad Rădescu, fostul director al Teatrului Nottara din București, descriu cu o deosebită acuratețe și claritate felul de a fi al spectacolului *DaDaDans*. Cel de-al treilea proiect al Companiei Teatrale 777, dezvoltat în parteneriat cu instituția condusă pe atunci de Rădescu, a fost, într-adevăr, din numeroase motive, un spectacol unic în peisajul teatral românesc de la finalul anilor '90. Folosindu-se atât de un mod de lucru neobișnuit pentru acea perioadă - „creație colectivă, non-ierarhică” (Popescu 2012, 117), cât și de o manieră distinctă de așezare în



pagina scenică a elementelor care alcătuiesc un spectacol (o modalitate specifică, mai degrabă, teatrului postdramatic decât celui în care cuvântul și acțiunea dramatică se află în prim-plan), *DaDaDans* a reprezentat o altfel de soluție teatrală (s.m.) în raport cu stilul cultural care, în anul 1999, domina peisajul autohton al artelor spectacolului. Paginile pe care le veți citi în continuare își propun să dezvolte ideile din afirmația citată (*DaDaDans* ca prezență unică în peisajul teatral local, *DaDaDans* ca formulă ce presimte teatralitatea noului mileniu), urmărind, totodată, să dea seama atât de principalele ingrediente folosite în construcția acestui spectacol, cât și de reacția mediului în care a fost lansată această provocare artistică.

Care anume a fost nevoia care a generat apariția unui atare demers artistic atipic pentru spațiul teatral românesc de la finalul anilor '90?

Voi răspunde la această întrebare, atacând-o din două direcții. În primul rând, voi aduce în prim-plan motivațiile instituțiilor producătoare ale spectacolului. În al doilea rând, voi face referire la argumentele artistice care au stat la baza construcției spectacolului *DaDaDans*. În acest sens vom asculta atât vocea regizorului, Theodor-Cristian Popescu, cât și pe cea a coregrafului acestei producții, Florin Fieroiu. Să le luăm, însă, pe rând.

În vara anului 1999, Compania Teatrală 777¹ era deja o prezență afirmată pe scena teatrală autohtonă. Drept mărturie stăteau atât Premiul pentru cel mai bun proiect cultural al anului (premiu pe care compania îl primise din partea secției române a AICT pentru spectacolul *Copiii unui Dumnezeu mai mic*), cât și numeroasele reacții favorabile venite din partea cronicarilor și a publicului. Misiunea clar asumată a Companiei Teatrale 777 viza, între altele, „identificarea unor puncte sensibile în mentalitatea colectivă și a unor teritorii neexplorate în raportul complex al individului cu societatea contemporană; promovarea creațiilor originale, în premieră națională, care răspund unei motivații ce se încadrează la punctul precedent” (*Copiii unui Dumnezeu mai mic*, 1997). Dezvoltându-și proiectele în parteneriat cu instituții teatrale de stat și internaționale, această companie independentă își descoperise un asociat de încredere în persoana lui Vlad Rădescu, cel care, la acea dată, se afla la conducerea Teatrului Nottara. În luna ianuarie a aceluiași an 1999 avusese loc, la Sala Studio a teatrului de pe Bulevardul Magheru, premiera cu spectacolul pe textul lui Tony Kushner, *Îngeri în America*. Regizată de Theodor-Cristian Popescu, producția reprezentase prima colaborare dintre Compania Teatrală 777 și Teatrul Nottara, cărora li se adăugase, ca partener în acel proiect, și Fundația pentru o Societate Deschisă – România.

Managerul Nottara-ului, Vlad Rădescu, „un director aventurier, în sensul cel mai nobil” (Popescu 2012, 117), după cum îl considera Theodor-Cristian Popescu pe fostul

¹ Pentru mai multe informații referitoare la activitatea companiei, vezi capitolul *Comandă socială versus comandament artistic: Compania teatrală 777. O mărturie și câteva observații* din volumul lui Theodor-Cristian Popescu, *Surplus de oameni sau surplus de idei. Pionierii mișcării independente în teatrul românesc post 1989*, București, editura Eikon, 2012, precum și articolul autoarei, *O insulă - Compania Teatrală 777* (2020).



său colaborator, își asumase și el o misiune clară în privința direcției instituției pe care o conducea pe-atunci. Într-un interviu publicat în *Observator cultural*, Rădescu declara: „am încercat să sparg rutina vieții teatrale românești, marcată în mod tradițional numai de un singur eveniment, anume premiera” (Alexandrescu 2000, 18). În România acelor ani, după cum subliniasă și profesorul Marian Popescu în volumul său *Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate*, mediul teatral autohton miza, mai degrabă, pe „supraviețuirea instituțională în dauna dezvoltării artistice” (Popescu 2004, 211). De aceea, eforturile manageriale vizau aproape exclusiv premierele teatrale și încercau să transforme aceste momente în adevărate evenimente răsunătoare/de succes. Fostul vicepreședinte al UNITER constata:

Cultura succesului – înțeleasă neperformant managerial – caracterizează și concep-tul teatral românesc, de multe ori indistinct în raport cu valoarea intrinsecă a premiere-lor teatrale. Este mimată realizarea «evenimentului», de regulă prin coagularea unui suport mediatic în funcție de relațiile puse la bătaie, și este trecut cu vederea *succesul cultural* posibil al apariției unui nou autor, al unei noi piese de teatru, al unui alt mod de a face teatru. Inițiativele grupurilor teatrale independente – uneori sunt numite, fără a se cunoaște exact termenul, «alternative» –, care își prezintă spectacolele în alte spa-ții decât acelea ale teatrelor profesioniste, sunt privite cu o anume suspiciune: ele nu au aura *culturii succesului* cultivată de teatrele subvenționate de banul public, dar ar putea contribui la *succesul culturii* teatrale românești.

Popescu 2004, 211-212

Cântărind sumar, fără a intra în profunzimi și privind doar de la distanță, ocolind discuțiile privitoare la modul în care s-a desfășurat mandatul lui Vlad Rădescu ca ma-nager al Nottara-ului, se poate lesne observa încercarea acestuia de a defini și prin alte coordonate decât cele deja statuate activitățile din teatrul subvenționat pe care-l con-ducea. Astfel, la Nottara-ul din timpul mandatului său a devenit prioritară așezarea pe o direcție în care să fie plasat în prim-plan posibilul succes cultural al unui eveniment teatral, iar nu cultivarea succesului de moment al acestuia. Câteva dintre activitățile managerului Teatrului Nottara din acea epocă aveau menirea de a contribui la schim-barea *status-quo*-ului și la îndepărtarea rutinei care se așezase peste viața teatrală a momentului: încercarea de a face din dramaturgul de scenă o prezență obișnuită a echipelor artistice; dorința de a publica textele pieselor puse în scenă; parteneriatele cu grupuri teatrale independente ale perioadei; deschiderea instituției către direcții artistice novatoare, către un public nou și, mai ales, către tinerii actori independenți; alcătuirea distribuțiilor pentru un spectacol în urma unor sesiuni de *casting*. Până la momentul contestării managerului de către echipa de actori angajați ai teatrului, adică până la izbucnirea „Scandalului de la Nottara”, instituția situată pe Bulevardul Ma-gheru al capitalei reușise să se transforme, după cum constată și regizorul Radu Apos-tol, într-o „bulă de aer pentru teatrul românesc”, într-un „spațiu cultural care abunda în atitudini” (Apostol, Popescu 2020). Cât privește intersecția dintre politica reperto-rială a Teatrului Nottara de la acea dată și spectacolul aici analizat, putem sublinia



următorul aspect sesizat de Liana Tugearu în articolul ei din *România Literară*: în anul 1999, din dorința de a-i oferi publicului „o paletă repertorială cât mai largă” (Tugearu 2003, 23), directorul Vlad Rădescu „a trimis în lucru [...] două proiecte coregrafice, *DaDaDans* și *DanSolitude*” (Tugearu 2003, 23).

Acesta a fost contextul instituțional care a generat apariția spectacolului *DaDaDans*. În ceea ce privește motivațiile care au stat la baza deciziilor artistice le voi da cuvântul, pe rând, mai întâi regizorului și, apoi, coregrafului acestei puneri în scenă.

În caietul-program al spectacolului *DaDaDans*, regizorul Theodor-Cristian Popescu mărturisește că a observat în jurul său o schimbare importantă. Această transformare privește modul în care am ajuns să intrăm în contact nu doar cu arta, ci și cu tot ceea ce ne înconjoară. Aparatul nostru perceptiv pare să fi suferit o mutație considerabilă: „publicul de azi nu mai are o cultură preponderent literară, ci una preponderent vizuală. Și încă vizuală «în mișcare», căci mediul în care se formează azi tinerii e jalonat de televiziune, cinematograful și navigarea în universul paralel al internet-ului” (Compania Teatrală 777 1999, 3). Despre *altfel* de moduri perceptiv maturizate într-o cultură predominant vizuală, în care imaginile în mișcare se află în prim-plan, vorbea și Hans-Thies Lehmann în deschiderea volumului său, *Teatrul postdramatic*:

Odată cu sfârșitul «Galaxiei Gutenberg», textul scris și cartea se văd din nou puse sub semnul întrebării iar modalitatea de percepție se deplasează: percepția simultană și cea din multiple perspective o înlocuiesc pe aceea liniar-succesivă. O percepție mai superficială, în același timp mai cuprinzătoare, vine și ia locul aceleia centrate, mai profunde, al cărei model a fost lectura de texte literare. Lectura cea lentă, la fel ca și teatrul cel complicat și greoi, riscă să-și piardă statutul în confruntarea cu circulația, mult mai productivă, a imaginilor mișcate.

Lehmann 2009, 5

Se pare că în *Zegeist*-ul de la finalul anilor '90, adică atunci când ieșea la public în spațiul teatral autohton spectacolul *DaDaDans*, iar în sfera teoretică își făcea apariția cartea teatrologului german din care am citat mai sus, se instalase deja acest mod distinct de a percepe realitatea și, implicit, orice operă de artă. Sfârșitul de mileniu venea la pachet cu sfârșitul acelui mod de a sesiza, percepe și intra în contact cu tot ceea ce ne înconjoară care orientase simțurile și rațiunea timp de sute de ani.

Acestei realități îi răspundea artistic spectacolul gândit de Compania Teatrală 777 în colaborare cu Teatrul Nottara. În plus, Theodor-Cristian Popescu mai sublinia și un alt aspect: „unii consideră chiar că teatrul-dans este arta cea mai conformă cu spiritul acestui final de mileniu” (Compania Teatrală 777 1999, 3). Drept urmare, „teatrul a început, mai ales prin mișcarea sa subterană («underground»), să se lase influențat de noua formă artistică a dansului contemporan care a descătușat energii și tipare mentale și și-a format, în ultimii douăzeci de ani, propriul public” (Compania Teatrală 777 1999, 3).

În ceea ce privește motivațiile artistice ale coregrafului spectacolului, Florin Fieroiu declara: „pentru mine teatrul este o formă de expresie multidimensională și, ca un artist



care provine din universul mișcării, consider că oricare spectacol de teatru conține prin forma sa și un spectacol de «dans», insuficient dezvoltat. Prin acest spectacol”, își motiva opțiunile artistice coregraful, „urmărim tocmai acest lucru: să redăm teatrului ce este al teatrului, adică o dimensiune fizică elaborată. Să privim MIȘCAREA cu același interes cu care privim CUVÂNTUL” (Compania Teatrală 777 1999, 3).

Pe cale de consecință, nici nu este de mirare că în *DaDaDance* textul reprezenta doar unul dintre numeroasele materiale teatrale care intrau în alcătuirea spectacolului și nicidecum elementul primordial în jurul căruia să fi fost structurat întreg ansamblul scenic. Textul de spectacol din *DaDaDance* îmbina „texte proprii” ale întregii echipe artistice cu o serie de „extrase din revista «Practic – idei pentru casă și grădină», suplimentul revistei «Casa Lux», nr. 1/ 1999, capitolul «Idei grozave cu bani puțini»” (Compania Teatrală 777 1999, 3). În plus, erau exploatate teatral toate etajele la care ar putea acționa un cuvânt: pe de o parte, echipa artistică se folosise atât de sensul care venea la pachet odată cu orice cuvânt; pe de altă parte, fusese pus scenic în valoare și sunetul cuvântului, valorificându-se teatral atât volumul, cât și ritmul acestuia. Peisajul sonor era completat cu o serie de piese preluate „de pe CD-ul muzical promoțional «La clé de l’horizon», editat pentru cunoașterea și promovarea personalității scriitorului Tristan Tzara de Societatea cultural-literară TRISTAN TZARA din Moinești” (Compania Teatrală 777 1999, 3). Aceste piese fuseseră puse în valoare de muzicienii Felicia Donceanu, Romeo Cosma, Tiffen Le Martelot și Adrian Pop și de membrii Bălănescu Quartet.

Spațiul scenic ales pentru a mișca acest peisaj sonor a fost unul în care a fost lăsat deoparte caracterul iluzoriu al reprezentării. După cum sublinia Doru Mareș în cronica sa dedicată spectacolului, „Lia Manțoc propune o scenografie ce unește Cabaretul Voltaire cu angoasele existențiale” (Mareș 1999, 19). Nici un alt spațiu nu se dovedește mai potrivit pentru o asemenea întâlnire decât scena de teatru: „o parte a lumii, ce-i drept scoasă în evidență”, după cum ne spune și Hans-Thies Lehmann, „dar concepută ca rămânând în continuarea realului: un fragment, ce-i drept, decupat și spațio-temporal – dar totodată ducând mai departe realitatea vieții și rămânând, astfel, o frântură din ea” (Lehmann 2009, 223). Cadrul scenic al spectacolului *DaDaDance* fusese dezbrăcat de *mimesis*. În fundalul spațiului de joc se puteau observa „două cutii-vitrină” (Mareș 1999, 19) care găzduiau siluetele expresive ale unor scaune Thonet și, din când în când, prezențele actanților. „Costumele, fără croială și culoare” ale actorilor erau în mod „voit neutre și degradă dezbrăcabile” (Săndulescu, 1999, 29). Pe fețele lor se puteau observa: „uluitoarea expresivitate a Cristinei Toma, [...] tragismul Ilincăi Goia, [...] senzualitatea insinuantă a Danielei Minoiu, [...] zbaterea de pasăre rănită a lui Alexandru Jitea, [...] sarcasmul lui Dragoș Bucur” (Hurezean 1999).

În acest peisaj scenic devenea cât se poate de palpabil unul dintre principiile esențiale după care se ghidase coregraful Florin Fieroiu: „corpul este un teren de compoziție, el însuși o scenă” (Șerbănescu 2008, 98). Totodată, într-un astfel de peisaj scenic ieșea mai abilit în evidență unul dintre importante mijloace teatrale pe care s-au sprijinit creații spectacolului *DaDaDance*: anume, situația scenică. După cum mărturisea Florin Fie-



roiu într-un interviu acordat Ginei Șerbănescu, deplasarea accentului în creațiile sale dinspre „demonstrația de mișcare” înspre „credința într-o anumită situație” (Șerbănescu 2008, 99) s-a produs în urma foarte importantei sale întâlniri cu Miriam Răducanu. „Miza nu mai era corpul, miza nu mai era demonstrația de mișcare, ci credința într-o anumită situație. Atunci am înțeles”, declara Fieroiu, „că există și un alt tip de mișcare, ce nu mai ține de o tehnică anume, ci e vorba de o mișcare pe care corpul tău deja o știe și trebuie doar să o faci credibilă în fața publicului” (Șerbănescu 2008, 99).

Nu este deloc întâmplător faptul că situația reprezintă acel *ground zero* al teatrului. Acele întrebări care definesc orice situație (unde?, de unde?, ce?, de ce?, când?), fie ea chiar și teatrală, îl ancorează pe cel care privește într-un ansamblu de împrejurări. Ea îi permite atât creatorului, cât și spectatorului, să se oprească asupra unei clipe, să se fixeze într-un loc. Iar această fixare se produce prin intermediul realității corpului la care privim. În cazul în care privim un corp fixat într-o anumită situație, accentul observațional cade înspre prezență și nu pe reprezentare. În cazul în care privim un corp fixat într-o anumită situație, suntem atenți la procesul care se desfășoară în fața noastră și nu la rezultatul care-ar putea urma. În cazul în care privim un corp fixat într-o anumită situație acordăm atenție manifestărilor și nu semnificațiilor, energiilor și nu informațiilor. Într-o astfel de ședere, stările, în special stările de spirit, sunt cele care se așază în prim-plan. „M-a interesat foarte mult”, sublinia coregraful spectacolului, „să lucrez cu corpuri care nu acuză deformările mentale ale educației coregrafice și care să fie pentru mine un teren fertil, un pașaport cu care să acced dincolo de frumos, plăcut, dansat... Mi-a plăcut realitatea corpului, așa cum este ea, fără coafări și aranjamente estetice suplimentare” (Tugearu 2003, 23). În plus, șederea într-o situație credibilă sau, mai bine spus, fixarea unui corp într-o situație credibilă te lasă pe tine, cel care construiești scenic lumi, să croșetezi în jurul ei peisaje scenice conjugate nu neapărat în termenii verosimilului, iar pe tine, spectator, te lasă să te încrezi în ele. Tocmai pentru că ești ancorat într-un punct precis al realității: situația scenică.

Analizând fiecare dintre aceste motivații artistice, precum și modul în care aceste argumente s-au și concretizat artistic, se poate lesne observa că echipa artistică a spectacolului *DaDaDans* se așezase pe un drum artistic similar celor descrise de Hans-Thies Lehmann în celebrul său volum *Teatrul postdramatic*. În același timp în care era lansată în Europa cartea teatrologului german, pe o scenă teatrală bucureșteană, anume pe cea a Nottara-ului, își făcea apariția în mediul teatral autohton un spectacol parcă desprins din paginile cărții lui Lehmann. Astfel, miercuri, 23 iunie 1999, începând cu ora 20.00², publicul sosit, în acea seară călduroasă de vară, la Teatrul Nottara, s-a întâlnit cu cinci tineri actori (Ilinca Goia, Daniela Minoiu, Cristina Toma, Dragoș Bucur și Alexandru

² Conform informațiilor care se regăsesc atât într-un comunicat de presă publicat în *Cotidianul* (vezi s.a., *DaDaDans, un spectacol unic la Nottara*, în *Cotidianul*, nr. 342 (2387), p. 8), cât și în baza de date Star (vezi <https://star.cimec.ro/productions/view/32154>), premiera spectacolului *DaDaDans* a avut loc duminică 27 iunie 1999. Însă primele reprezentații cu public ale spectacolului se desfășuraseră cu patru zile în urmă: miercuri, 23 iunie, respectiv, joi 24 iunie 1999.



Jitea) atent coregrafiați de Florin Fieroiu, instalați și ghidați regizoral de Theodor-Cristian Popescu în spațiul scenic estetic aranjat de Lia Manțoc și organizați artistic într-un anume mod pentru a reda senzorial o poveste, mai precis, în modul estetic deosebit de riscant, cel specific teatrului postdramatic.

După reprezentația din acea seară au început să apară și primele reacții generate de această punere în scenă atât de atipică pentru atmosfera teatrală românească a perioadei. Pentru Marina Constantinescu, *DaDaDance* a reprezentat „o bucurie artistică” (Constantinescu 1999, 16). Autoarea cronicii plasa demersul la care tocmai asistasă în aceeași linie artistică cu spectacolele semnate de Joseph Nadj și aprecia faptul că totul în acest spectacol a fost „lucrat până la cele mai mici detalii, fără cusur” (Constantinescu 1999, 16). Dacă pentru Cristina Modreanu producția Nottara-ului reprezentase „o suită de imagini create cu rafinament și inteligență” (Modreanu 1999, 10), pentru Vivia Săndulescu propunerea artistică era echivalentă cu „un șoc terapeutic” (Săndulescu 1999, 29). Felicia Mihali nota în articolul ei publicat în *Evenimentul de Weekend*: „acest extraordinar spectacol, pe care nu trebuie să-l ratați, îl contrazice pe Maiorescu. Când era vorba de muncă, de creație și inventivitate la români, el spunea că «nu ține celula». De data asta, a ținut” (Mihali 1999). Gabriela Hurezean considera că acest „puzzle existențial” realizat de grupul colectiv de artiști lăsat să se exprime liber pe scena sălii Nottara „se adresează unui public inițiat, fără prejudecăți, deschis inovațiilor de orice fel”, produsul ieșit din mâinile lor reușind „să captiveze și, mai mult de atât, să emoționeze” (Hurezean 1999). Privit din alte unghiuri, spectacolul *DaDaDance* se dovedise a fi „lung, lung pentru ce vrea să spună” (Ichim 1999, 2). Florica Ichim considera că a avut „nevoie de răbdare” pentru a putea parcurge această propunere artistică în care „repetiția nu ajunge obsedantă, ci doar obositoare. Și, în fond, neinteresantă” (Ichim 1999, 2). Pentru Delia Voicu reprezentația rămăsese „la stadiul unui simplu exercițiu de laborator, fără să ajungă la mintea spectatorului” (Voicu 1999, 83), iar pentru Cecilia Stroe *DaDaDance* se dovedise a fi un „spectacol confuz” în care „coregrafia este repetitivă și obositoare, iar actorii-dansatori, deși transpiră conștiincios, nu par a fi nici actori, nici dansatori și nu comunică nimic” (Stroe 1999, 8).

Din reacțiile citate era clar că, înainte de închiderea stagiunii 1998/1999, apăruse pe scena teatrală a capitalei „un spectacol de o factură aparte” (Tugearu 1999, 16). Caracterul neobișnuit (pentru acea dată) al acestei producții teatrale poate fi deslușit dacă privim spectacolul în cauză din mai multe unghiuri.

În primul rând, *DaDaDance* a fost un spectacol unic în peisajul teatral al perioadei datorită modului de construcție colaborativ la care s-a făcut apel în generarea materialului scenic. Pe cea de-a patra pagină a caietului-program al spectacolului *DaDaDance* regăsim următoarea informație: „un spectacol de” (*DaDaDance*, 1999). Sintagma „un spectacol de” este însoțită de trecerea în revistă a numelor tuturor celor care au făcut parte din echipa artistică a producției; regăsim inclus aici chiar și numele celui care a realizat fotografiile pentru caietul-program. Peste ani, rememorând lucrul la această punere în scenă, regizorul acestor căutări artistice



sublinia că producția Teatrului Nottara ieșită la public în vara anului 1999 „a reprezentat demersul cel mai apropiat de o creație colectivă, non-ierarhică la care am luat parte vreodată” (Popescu 2012, 117). Se poate observa, așadar, unul dintre motivele pentru care *DaDaDans* a fost catalogat ca fiind *altfel*: în vederea generării materialului scenic s-a făcut apel la un mod colectiv de creație artistică. Într-un deceniu în care preponderentă era în teatrul românesc modalitatea clasică de construcție a unui spectacol, o astfel de practică de lucru colaborativă, cât se poate de apropiată de ceea ce presupune *devised theatre*, a făcut notă discordantă și a suscitât atenția într-un mod aparte. Suntem abia la finalul primului deceniu postcomunist atunci când are loc premiera acestei producții și va fi nevoie să treacă mai bine de un deceniu până când astfel de modalități de construcție scenică să nu mai reprezinte direcții atipice și nonconformiste pentru atmosfera teatrală românească.

În al doilea rând, *DaDaDans* a fost printre puținele spectacole de dans cu actori realizate în spațiul artistic autohton în acea perioadă. În comunicatele de presă transmise de către cele două instituții producătoare era stipulat chiar faptul că *DaDaDans* ar fi fost „primul spectacol de dans cu actori” (Dumitrescu 1999, 8) realizat pe scenele teatrale românești. Însă, în urma discuțiilor pe care le-am avut cu regizorul Theodor-Cristian Popescu, constat că acesta și-a prezentat rezervele cu privire la această declarație, menționând că în România acelor ani astfel de afirmații, fără verificări temeinice în spate, făceau parte din atmosfera epocii. Pe cale de consecință, am început să pun la îndoială informația care se regăsea în majoritatea articolelor păstrate în materialele de arhivă. În plus, în urma convorbirilor telefonice pe care le-am avut atât cu Gina Șerbănescu, cât și cu Liana Tugearu, am reușit să infirm această declarație care venea din partea celor două instituții producătoare. O probă concludentă în acest sens era reprezentată de existența spectacolului *O lume pe scenă*, un spectacol de Miriam Răducanu, jucat la Teatrul Bulandra în anul 1984. Însă, într-adevăr, la data la care a fost pus în scenă *DaDaDans*, astfel de spectacole de dans realizate exclusiv cu actori reprezentau rarități artistice. În mod cert, acest fapt poate da seama și el de caracterul de unicatitate al acestei producții din perspectiva receptării sale. După cum remarca regizorul Theodor-Cristian Popescu, pentru acest spectacol coregraful a ales, „cinci actori tineri pe criteriul apetenței lor de a se exprima în limbajul corporal și al capacității lor de a face acest lucru” (Dumitrescu 1999, 8). Astfel, Ilinca Goia, Daniela Minoiu, Cristina Toma, Dragoș Bucur și Alexandru Jitea se angajaseră „într-un demers artistic foarte diferit” de ceea ce li se oferea în alte producții teatrale. În ceea ce privește spectacolul astfel realizat, Vivia Săndulescu nota: „ceea ce rezultă poate fi gustat de meseriașii dansului ca un spectacol exemplar de mișcare și expresie corporală realizat cu actori, iar de cei ai artei dramatice, ca unul de teatru-dans. În fapt, miza principală nu e aceea de a-i face pe actori să danseze ca niște profesioniști, ci de a le stârni creativitatea expresiv-latentă, așa încât să realizeze, precum Monsieur Jourdain, că dintotdeauna ar fi putut dansa, dar nu știuseră” (Săndulescu 1999, 28).

În al treilea rând, și probabil, cel mai important aspect atunci când vine vorba despre unicatitatea acestei producții, *DaDaDans* a fost un spectacol în care așezarea în pagina scenică a elementelor sale constituente era una specifică, mai degrabă, teatrului postdramatic, decât celui mod de a face teatru care prioritizează scenic cuvântul, acțiunea



dramatică și logica aristotelică de redare a unei povești. După cum menționa regizorul Theodor-Cristian Popescu, spectacolul a „început ca o explorare a unor idei-impulsuri ale coregrafului Florin Fieroiu împreună cu cei cinci actori-performeri”, iar toată această căutare „a generat un material performativ în care a intervenit ulterior scenografa Lia Manțoc și abia în ultimul rând eu, în structurarea materialului” (Popescu 2012, 117). În consecință, a fost parcurs „un drum invers, de la impulsuri necenzurate de rațiune către o posibilă idee artistică” (Popescu 2012, 117). Astfel, în produsul teatral rezultat în urma colaborării dintre Compania Teatrală 777 și Teatrul Nottara, au fost preferate scenic stările și senzațiile, iar nu acțiunea dramatică. Totodată, „mijloacele teatrale de dincolo de limbă” (Lehmann 2009, 66) se aflau într-un raport „de egalitate în drepturi cu textul” (Lehmann 2009, 66). În plus, respectându-se specificul stării de visare, au fost construite „imagini onirice” (Lehmann 2009, 107). Aceste imagini onirice au înlocuit tradiționalele imagini, mișcări și cuvinte scenice montate într-o manieră analitică și ierarhizate în așa fel încât rezultatul artistic să conducă înspre o receptare unitară. Mai mult chiar, în *DaDaDans* prezența a fost preferată reprezentării. Totodată, s-a optat artistic în favoarea transmiterii unor fluxuri de energii și nu livrării de informații. Receptarea unui astfel de spectacol îi solicita celei/celui care intra în contact cu el punerea la bătaie a unor alți centri receptori decât cei folosiți în cazul în care pe o scenă de teatru s-ar afla o mostră spectaculară construită în manieră discursivă, clasic-convențională. Așadar, nici nu este de mirare că spectacolul *DaDaDans* a stârnit asemenea reacții de consternare precum unele dintre cele menționate anterior³.

³ Dincolo de reacțiile critice de apreciere sau de celor depreciative de care a avut parte și care au apărut în presa *mainstream* și în revistele de specialitate ale vremii, premierei cu acest spectacol i-a urmat și o serie de invitații la festivaluri din țară și din străinătate. Astfel, producția Companiei Teatrale 777 și a Teatrului Nottara a luat parte, la scurt timp de la premiera sa, la Festivalul Internațional de Dans organizat la Constanța de Teatrul de Balet Oleg Danovski. Desfășurat în perioada 10-18 iulie 1999, festivalul a inclus în programul său și această producție, iar dintr-un material semnat de Cristina Modreanu aflăm că reprezentația din ziua de 17 iulie 1999 a fost „precedată de o dezbatere a tinerilor coregrafi cu tema *Între teatru și dans*” (Modreanu 1999, 10). La ediția din acel an a Galei Hop, unul dintre spectacolele invitate a fost tocmai *DaDaDans*. Astfel, în prima zi a Galei (1 septembrie 1999), tinerii actori participanți la acest eveniment au putut viziona această producție aparte. După cum aflăm dintr-un material publicat de Maria Sârbu în *Bucharest Nightlife*, „spectacolul a fost selecționat să reprezinte România la prima ediție a Festivalului balcanic de teatru alternativ de la Razgrad (Bulgaria)” (Sârbu, 1999). În luna septembrie a anului 1999, *DaDaDans* a fost prezentat și în cadrul Festivalului *AltFest* desfășurat la Bistrița, un festival care se recomanda a fi fost în principal „deschis producțiilor de artă alternativă (teatru-musical, teatru de mișcare și teatru imagine) în spațiul neconvențional” (Centrul Internațional pentru Artă Contemporană București 1999, 3). Parte a secțiunii Atelier a Festivalului Național de Teatru, *DaDaDans* s-a jucat și în cadrul acestei manifestări. Totodată, în arhiva Companiei Teatrale 777 s-a păstrat și fila din caietul-program a ediției 2000 a Festivalului *Unidram*, festival desfășurat la Potsdam, și unde, în ziua de 14 mai 2000, s-a jucat, în cadrul Osteuropäisch-Deutsches Festival für Off-Theater, spectacolul *DaDaDans*.



În urma prezentei documentări și a contactului cu această producție teatrală unică în peisajul teatral românesc de la finalul anilor '90, am început să mă întreb:

Oare se aventurase artistic mult prea departe echipa spectacolului și *DaDaDans* fusese „o mișcare prea îndrăzneță” (Eagleman, Brandt 2020, 127) în raport cu standardele de la acea vreme ale comunității teatrale?

Oare ce tip de raport are mediul cultural autohton, în particular, cel teatral, cu astfel de demersuri artistice care ajung să pășească pe teritorii neexplorate până atunci?

Oare ce tip de politici culturale ar fi necesare pentru ca alternativa teatrală românească să se poată constitui într-o zonă artistică capabilă să-și susțină și încurajeze artiștii exploratori și care ar trebui să fie raportul ei cu zona *mainstream* pentru ca lucrurile să conducă înspre succese culturale și nu înspre o cultură a succesului?

În ceea ce mă privește, aceste întrebări, alături de multe altele, vor reprezenta în mod cert baza unui viitor studiu. Știu precis și care va fi punctul de plecare: după cum au observat David Eagleman și Anthony Brandt, „nu toate ideile creative găsesc un public [...]”. Actul de creație reprezintă numai jumătate din poveste: cealaltă jumătate este reprezentată de comunitatea în care apare creația” (Eagleman, Brandt 2020, 115).

Până la acel studiu, însă, *DaDaDans* rămâne nu doar un spectacol unic în peisajul teatral românesc de la finalul anilor '90, ci și un eveniment deschizător de drumuri teatral-artistice.

REFERINȚE

- s.a., 1999, *DaDaDans*, un spectacol unic la Nottara. *Cotidianul*, nr. 342 (2387), p. 8.
- ALEXANDRESCU, Raluca. 2000, Senatorii de drept din teatru împotriva managementului cultural. Interviu cu Vlad Rădescu. *Observator cultural*, nr. 10, p. 18-19.
- APOSTOL, Radu. POPESCU, Theodor-Cristian, 2020. Atitudini în teatrul românesc. Theodor Cristian Popescu despre granița ce separă „a avea atitudine” de „a fi explicit” (scrisori) [online]. *Scena.ro* [accesat 8 august 2024]. Disponibil la: <https://revistascena.ro/editorial/atitudini-in-teatrul-romanesc-theodor-cristian-popescu-despre-granita-ce-separa-a-avea-atitudine-de-a-fi-explicit-scrisori/>.
- BLAGA, Raluca, 2020. O insulă - Compania Teatrală 777, în: *Revista Vatra*, nr. 1, 2/ 2020, pp. 84-95.
- Compania Teatrală 777, 1999. [Caiet-program pentru *DaDaDans*], București.
- Compania Teatrală 777, 1997. [Caiet-program pentru *Copiii unui Dumnezeu mai mic*], București.
- Centrul Internațional pentru Artă Contemporană București, 1999. [Caiet-program pentru *Altfest*], București, Bistrița.
- CONSTANTINESCU, Marina. 1999, Un spectacol de teatru și dans. O altă generație. *România Literară*, nr. 29, p. 16.



- DUMITRESCU, Ada. 1999, Spectacolul „DaDaDans” este o propunere și o invitație la deparazitarea minții. *Cotidianul*, nr. 2519, p. 7.
- DUMITRESCU, Ada. 1999, Festivalul Național de Teatru va reuni cele mai bune spectacole ale stagiunii trecute. *Cotidianul*, nr. 2514, p.8.
- EAGLEMAN, David, BRANDT, Antohony, 2020. *Specia rebelă. Despre creativitatea oamenilor și despre modul în care ea schimbă lumea*. București: Humanitas.
- HUREZEAN, Gabriela, 1999. Dadaisme dansante, numai pentru rafinați!. *Național*.
- ICHIM, Florica, 1999. Dadada. Nununu. *România Liberă*, nr. 2848, p. 2.
- MIHALI, Felicia, 1999. Da, Da, vrem doar dans!. *Evenimentul de Weekend*, nr. 26.
- MAREȘ, Doru, 1999. Ei da, viața dada!. *Curentul*, nr. 150 (511), p. 19.
- MODREANU, Cristina, 1999. „DaDaDans” pe Litoral. *Adevărul*, nr. 2833, p. 10.
- POPESCU, Marian, 2004. *Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate*. București: Unitext.
- POPESCU, Theodor-Cristian, 2012. *Surplus de oameni sau surplus de idei. Pionierii mișcării independente în teatrul românesc post 1989*. Cluj-Napoca: Eikon.
- RĂDESCU, Vlad. Caiet-program al spectacolului *DaDaDans*, Compania Teatrală 777 și Teatrul Nottara, București, 1999, p. 3.
- SĂNDULESCU, Vivian. 1999, Florin Fieroiu are o albină în sânge: „Dadadans”, Teatrul Nottara. *Scena*, nr. 15, p. 29.
- SÂRBU, Maria. 1999, DaDaDans în plină vară. *Bucharest Nightlife*, nr. 1, 25 august-25 septembrie.
- ȘERBĂNESCU, Gina. 2008, Florin Fieroiu: „Corpul în dans este instrument, sursă de inspirație, cultură și civilizație”. *Teatrul azi*, nr. 5-6-7, p. 98.
- STROE, Cecilia, 1999. „DaDaDans” - un spectacol confuz. *Cotidianul*, nr. 348 (2393), p. 8.
- TUGEARU, Liana. 2003, „Aș dori să ascult mult mai atent”. Interviu cu Florin Fieroiu. *România Literară*, nr. 49, p. 23.
- TUGEARU, Liana. 1999, DaDaDans. *România Literară*, nr. 29, p. 16.
- VOICU, Delia. 1999. Doar un exercițiu. *Teatrul azi*, nr. 10-11, p. 83.