

**UNIVERSITATEA BABEȘ-BOLYAI
ȘCOALA DOCTORALĂ DE TEATRU ȘI FILM**

Rezumatul tezei de doctorat

Dans văzut. Dans dansat. Dans creat.

Perspective coreologice

Conducător de doctorat:

Prof. univ. dr. Mihai Măniuțiu

Doctorand:

Andrea Gavrilu

Cuvinte-cheie: Coreologie, teatru-dans, teatru fizic, Laban, coregraf, performer, perspectivă, încorporare, spațiu, sunet

Așa cum am încercat să indic prin titlul tezei mele, *Dans văzut. Dans dansat. Dans creat. Perspective coreologice*, lucrarea dorește să analizeze și să actualizeze tripla perspectivă asupra experienței corpului. Cele trei viziuni – crearea, interpretarea și aprecierea mișcării – nu sunt urmărite separat, ci prin prisma artistului care reunește toate aceste roluri. Dincolo de misiunea sa analitică, cercetarea mea reprezintă și o încercare de găsire a propriei identități, de a mă localiza în sfera artei performative românești, dar și dincolo de aceasta. Este o necesitate pe care o resimt astăzi din ce în ce mai mulți artiști, care, deși se specializează într-o anumită ramură, ajung să chestioneze și să depășească granițele impuse de forma de artă pe care o practică. Așadar, practica este modalitatea esențială de cercetare într-un domeniu atât de fragil precum este dansul. Fragilitatea constă nu doar în natura impalpabilă și efemeră a mișcării umane, ci și în încercarea de a o transpune în cuvinte.

Pe plan profesional, o licență în „Arta actorului” și o disertație în „Artă coregrafică”, pentru mine, au însemnat tranziția de la o meserie la alta, cu toate că în ambele instrumentul principal este corpul. Trecerea la coregrafie nu a însemnat negarea principiilor actoricești după care îmi ghidam activitatea scenică, dimpotrivă, acestea continuă să constituie o bază de lucru, în special în contextul colaborării cu actori și studenți la actorie. Comunicarea cu aceștia a început să capete mai multă consistență după experiența participării mele la „Dance Summer School 2015” de la „Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance” din Londra. Grație atelierului de studii coreologice la care am avut șansa să particip și la care m-am referit frecvent pe întreg parcursul tezei mele de doctorat, am conștientizat importanța capacității de a analiza mișcarea prin prisma celor cinci elemente care constituie „Modelul structural al mișcării umane”: corpul, acțiunile, dinamica, spațiul și relațiile. Ele reprezintă subiectul principal al celui de-al patrulea capitol al cercetării mele, întrucât, prin primele trei, am încercat să pregătesc un teren propice pentru o mai bună înțelegere a acestor noțiuni. Prin urmare, se poate spune că informațiile primite la atelierul din Londra reprezintă „vârful de aisberg”, fiind necesară o investigație mult mai profundă a universului coreologic până la a ajunge la „Modelul structural al mișcării umane”. Cu toate acestea, aceste prime noțiuni mi-au stârnit un pronunțat interes pentru a aprofunda această fascinantă disciplină și m-au direcționat către cele două scrieri care stau la baza tezei mele: *Looking at Dances. A Choreological Perspective on Choreography*, scrisă de Valerie Preson-Dunlop și *Dance and the Performative. A Choreological Perspective*, de la aceeași autoare, în colaborare cu Ana Sanchez-Colberg. Ambele lucrări au reprezentat o provocare pentru mine, ca cercetător preocupat să găsească un vocabular viabil al dansului, atât pentru mediul academic, cât și pentru sfera practicii teatrale românești. O provocare

evidentă a fost însăși traducerea unor termeni și expresii din cele două titluri: „privind dansurile” și „performativul”. A fost destul de dificil să găsesc echivalențe românești pentru noțiunile și conceptele avansate de Valerie Preston-Dunlop. Ele sunt însă esențiale în înțelegerea cu acuratețe a nucleului studiului coreologic. Am încercat, așadar, să exprim în cuvinte, cât mai clar și mai obiectiv posibil ceea ce se situează, de fapt, în afară limbii: dansul. Prin urmare, primul capitol, „Cuvinte potrivite”, are misiunea de a crea un limbaj adecvat dansului, pentru ca, în cele ce urmează, acest limbaj să capete o fluiditate confortabilă pentru orice cititor.

Perspectiva coreologică asupra mișcării reprezintă un paradox prin faptul că oferă o viziune analitică extrem de minuțioasă asupra unui fenomen atât de supus efemerității, precum este dansul. Studiul coreologic oferă, pentru cei interesați să se distanțeze de propria artă și s-o analizeze într-o manieră cât mai obiectivă, unelte prin care un creator să poată evalua latura semiotică și comunicațională a propriei sale munci. Așadar, prin această cercetare pe care am desfășurat-o, mi-am propus să mă adresez nu doar coregrafilor și dansatorilor dornici să își îmbogățească strategiile de lucru, ci și tuturor practicanților din sfera performativă, indiferent de gradul lor de interes față de dans. În practicile mele, îmi conștientizez din ce în ce mai prezente raționamentul și limbajul coreologic pe care le utilizez atunci când încerc să descriu mișcarea. Cu decizia de a porni această cercetare sub forma unei teze de doctorat în „Artele spectacolului”, procesele de lucru au devenit și mai marcate de uneltele pe care studiul coreologic le pune la dispoziție. Dacă prin această cercetare reușesc să stârnesc curiozitatea cititorului pentru creațiile exemplificate și să îi îmbunătățesc perspectiva asupra dansului, consider că misiunea mea va fi îndeplinită. Pentru aceasta, intenția de a introduce termenul „coreologie” în limbajul academic românesc rămâne ambiția mea cea mai înaltă. Ar însemna ca munca mea de creator, interpret, spectator, cercetător a dat roade și nu a fost în zadar.

În ceea ce mă privește, tranziția de la meseria de actor la cea de coregraf nu reprezintă unica schimbare produsă pe plan profesional, ci mai degrabă începutul unei existențe artistice schimbătoare, prin asumarea unor ipostaze variate prin care „slujesc” scena: performer, creator de spectacole, spectator. Perspectiva triadică din care privesc mișcarea pe tot parcursul cercetării și care este urmărită îndeaproape în cel de-al doilea capitol, este îmbogățită de cea de pedagog, de profesor de „Educația expresiei corporale” din mediul universitar, dar și de cea de conducător de workshop-uri sau participant la ele, și, în cele din urmă, de artist care iubește dansul pentru ceea ce el comunică, dar și pentru ceea ce este el în sine: forme în spațiu și timp. A privi mișcarea ca pe un fenomen în sine, iar apoi, ca pe o modalitate de a transmite mesaje este preocuparea principală a acestei analize și am încercat s-o detaliez în cadrul celui de-al treilea capitol, toate acestea nefiind posibile fără raportarea la dansurile văzute, dansate sau create. Astfel, m-am axat cu precădere pe creațiile artistice din ultimele două decenii și, ținând cont de preocuparea coreologiei pentru latura teatrală a dansului, am dorit să accentuez preferința mea pentru lucrări de teatru dans și teatru fizic.

Nu m-am limitat la propria mea înțelegere despre aceste două forme de spectacol, ci am înglobat și transcrieri ale unor interviuri pe care am avut oportunitatea de a le lua direct de la reprezentanți importanți ai genurilor, artiști care au avut acces la însăși sursa „momentelor de ruptură”, cele în care a apărut o concepție radical nouă asupra dansului contemporan: Hannes Langolf (Compania „DV8 Physical Theatre”) și Rob Hayden (Compania „Ultima Vez”). În plus, mi s-a părut oportun ca, atunci când analizez un dans văzut, dansat sau creat, să introduc și extrase din cronici scrise de către critici de artă teatrală sau jurnaliști specializați în domeniul culturii. Motivul principal al acestei decizii este acela de a adăuga o perspectivă adiacentă asupra practicii teatrale a dansului, din moment de ea stă sub semnul subiectivității. Astfel, se va putea sesiza diferența de abordare dintre unghiul de vedere al coreologului și cel al criticului asupra aceluiași act artistic.

Rudolf Laban, „artistul-cercetător”, după cum se autointitula, figura centrală a tezei mele, cel care a pus bazele studiului coreologic în era expresionismului german, își sfătuia dansatorii astfel: „Nu gândi în cuvinte, cuvintele separă. Gândește prin procesele mișcării, care sunt unitare”. Succesoarea lui, Valerie Preson-Dunlop, care și-a dedicat întreaga carieră perpetuării acestor studii în mediul academic, reprezintă vocea lui Laban din prezent: „Dansul e sentiment-gând-senzație-act cu imaginație.” Imaginația este cheia pentru crearea efectului de irealitate pe care dansul îl caută, este motorul multor tehnici de mișcare apărute în ultimele decenii. Experimentarea unor astfel de tehnici prin participarea la diverse ateliere mi-au dovedit încă o dată strânsa conexiune dintre mecanismele actoricești și cele coregrafice. Diferența ar fi forma de exprimare, mai precis, amplitudinea prin care corpul este încurajat să se exprime în contextul dansului. Atunci când corpul, dirijat de imaginație, reușește să își depășească formele cotidiene de acțiune, el devine un portal către o lume fantastică pentru cel care îl privește. Rudolf Laban credea în existența a două lumi: lumea aparențelor de zi cu zi – spațiul acțiunii – și lumea unei ordini superioare nevăzute – spațiul liniștii. Pentru el, dansul reprezenta fluxul dinamic dintre aceste două lumi. Dansul nu este un mesaj care trebuie spus, ci o expresie a oscilației între spațiul acțiunii și cel al liniștii. În însuși spațiul liniștii se află acea dimensiune a dansului care se situează dincolo de cuvinte. Valerie Preston-Dunlop afirmă în introducerea lucrării *Looking at Dances. A Choreological Perspective on Choreography* faptul că „mișcarea descrisă în cuvinte este îngrozitoare”. Dansul este un mod exprimare al corpului care rareori poate fi explicat, deoarece stă sub semnul simțurilor, precum o complicitate între canalele noastre senzoriale. Cu toate acestea, este important ca un performer să încerce să înțeleagă ce anume se petrece în mintea și în corpul său atunci când se mișcă. El utilizează un amalgam de informații, atât dinăuntru, cât și din afara existenței sale fizice.

Dansul poate fi o expresie a solitudinii, a gândurilor și a sentimentelor care lucrează în mintea noastră. În același timp, el poate fi un răspuns chinestezic la ceea ce ne stimulează din afară, un dialog cu factorii externi, percepuți prin intermediul echipamentului nostru senzorial. Înzestrat

cu cele cinci simțuri – vizual, auditiv, tactil, olfactiv și gustativ – performerul poate întruchipa, prin corpul său, ceea ce percepe „aici și acum”. Desigur, primele trei simțuri sunt cele mai prezente în procesul de încorporare a senzațiilor generate de acestea, deoarece sunt și cele care pot fi împărtășite cu cel care receptează mișcarea. Prin urmare, creatorii, performerii și spectatorii caută ceea ce poate fi văzut, ascultă ceea ce poate fi auzit și simt ceea ce îi poate atinge. Este o disponibilitate care se manifestă prin atenție și curiozitate față de lumea înconjurătoare, caracterizată prin pendularea între universul nostru interior și participarea la momentul prezent. De asemenea deschidere trebuie să dispună toate cele trei entități care participă la un eveniment artistic pentru a clădi „tripla înfățișare a dansului”, subiectul principal al celui de-al doilea capitol și umbrela sub care am situat întreaga teză. În plus, prin exemplele de spectacole pe care le-am oferit, care aparțin genurilor teatru dans și teatru fizic, am dorit să pun accentul pe latura participativă a unor astfel de creații, ele oferind mai mult decât o frumusețe a formei de care corpul este capabil. Cele două forme de artă performativă nu privesc corpul ca pe un simplu vehicul purtător de înțelesuri, ci ca pe o identitate intersubiectivă, care face parte din procesul de creație. Aceasta ar reprezenta perspectiva coreologică asupra formelor de dans care permit participarea activă a publicului la actul creativ. Producțiile de acest fel generează o „viziune binoculară” asupra dansului, care implică crearea, interpretarea și receptarea unui eveniment performativ, atât prin înțelesurile pe care le transmite, cât și din punct de vedere estetic, pentru caracterul său expresiv. Această dublă perspectivă, subiectul principal al celui de-al treilea capitol al cercetării mele, a dorit să evidențieze faptul că stratul narativ înseamnă mult mai mult decât a spune o poveste. El trebuie să fie compus din elemente care, împreună, să merite a fi receptate. Conceptul de „merit”, dezvoltat de Roman Jakobson, se referă la simțul valorii care diferă de la om la om, iar operele care însumează mai multe forme de artă au un potențial mai ridicat de stimulare a aprecierii publice. Cu privire la Tanztheater, ca sinteză a variatelor forme de artă, Pina Bausch afirmă următoarele: „Intenționez să vorbesc despre viață, despre noi înșine, despre ceea ce ne mișcă. Și acestea sunt lucruri despre care este imposibil să vorbesc respectând o anumită tradiție a dansului. Realitatea nu poate fi întotdeauna dansată. Nu va fi nici eficientă, nici credibilă.”

Din perspectiva creatorului, o lucrare de teatru dans sau de teatru fizic se poate materializa prin diferite procese care pornesc de la una sau mai multe idei. Dezvoltarea acestora, prin repetițiile propriu-zise, poate fi o urmare a unui plan prestabilit în detaliu de către autorul spectacolului sau consecința unei colaborări cu echipa artistică implicată, bazată pe un aport colectiv. În această ipostază de inițiator de idei, am utilizat ambele modalități de lucru, întotdeauna mulându-mă pe disponibilitățile performerilor, atât fizice, cât și creative. Până să încep să aprofundez universul coreologiei, optam, cel mai adesea, pentru un proces de tip „dictatorial”, acela în care îmi impuneam nu doar ideile și conținutul, dar și forma, adică un material de mișcare prefabricat. Acest

lucru îi transforma pe performeri în executanți, iar principala lor preocupare din timpul repetițiilor era aceea de a asimila modurile în care percepeam eu lucrurile. Privind retrospectiv, realizez că un asemenea proces de lucru inhibă creativitatea performerilor și se transformă într-o rutină de tipul „arătat/copiat”. Studiul coreologic mi-a lărgit orizonturile și mi-a îmbogățit „trusa de unelte” („toolbox”) pentru a ști cum să îmi exprim cerințele mai clar, astfel încât să obțin material organic, care să încorporeze ideile pe care doresc să le dezvolt prin lucrare. Un material de mișcare generat și executat de către performer întotdeauna va arăta și se va simți mai personal, va dispune de acea organicitate pe care spectatorul o va percepe, chiar dacă nu cunoaște dedesubturile proceselor de creație și interpretare.

Coreologia, „gramatica ascunsă în spatele mișcării”, după cum o descrie Valerie Preston-Dunlop, insistă asupra necesarei sale conexiuni cu practica. Astfel, orice proces de creație, revizuit prin oricare dintre „ochelarii” studiului coreologic, presupune mai întâi generare de material izvorât dintr-un instinct uman. Iar un asemenea proces, de cele mai multe ori, are loc în sala de repetiții, în spațiul în care corpul improvizează folosindu-se de datele sale fizice și emoționale. Dezvoltarea disponibilității pentru improvizație, ca metodă de generare de material de mișcare, necesită exercițiu constant. Din unghiul de vedere al performerului, nu am avut dintotdeauna plăcere pentru improvizație. Dimpotrivă, am privit-o cu neîncredere și cu o oarecare teamă față de utilizarea șansei într-un act performativ. Consideram că este riscant să nu am fiecare mișcare stabilită în detaliu deoarece nu dețineam principiile de bază după care să îmi pot structura un material caracterizat doar prin claritatea intenției, oricare ar fi fost aceasta. Există o tendință a performerului neexperimentat de a se lăsa copleșit de „gândurile parazitare” atunci când este pus să improvizeze: „Oare este suficient de interesant ceea ce fac?”, „Oare ce părere are cel care mă privește?”, „Am mai făcut mișcarea asta.”, „Nu știu ce să mai fac.” Studiul coreologic, alături de variata de tehnici de mișcare pe care le-am experimentat și pe care le-am descris în detaliu în cercetarea mea, mi-au adus un real sprijin în procesul meu de debarasare de anumite obiceiuri perceptiv și îmbogățirea răspunsurilor mele chinestezice.

Sunetul, subiectul celui de-al cincilea capitol al acestei cercetări, reprezintă unul din cele patru straturi prezente în mediul dansului și are calitatea inegalabilă de a pune corpul în mișcare, până în punctul în care să ne controleze în întregime ființa. Debarasarea de sprijinul muzical, misiune importantă în practica lui Rudolf Laban ca artist-cercetător, a presupus schimbarea statutului dintre coregraf și compozitor, redându-i corpului libertatea de a-și urma ritmul organic. Întrucât studiul coreologic insistă asupra faptului că mișcarea nu poate fi privită și analizată separat de corpul responsabil cu medierea ei, într-un asemenea context performativ, este și mai evident faptul că, atunci când simțul și emoția devin unelte pentru dans, el va fi receptat de către spectator într-un mod aparte, unul care depășește granițele aprecierii tehnice a mișcării. Pe lângă performer și

materialul de mișcare prezentat în fața unui public, sunetul și spațiul sunt celelalte două componente din care mediul dansului este alcătuit. Amândouă au constituit întotdeauna importante surse de inspirație în propriile mele spectacole. Fie că este vorba despre spații create pentru dans, sau dans creat pentru un anumit spațiu, acesta din urmă, căruia i-am dedicat cel de-al șaselea capitol, este cu neputință să fie ignorat deoarece contribuie în mod esențial la crearea „irealității”. Este un joc al percepției pe care coregraful îl poate genera prin diferite strategii de creare a tranzițiilor de la lumea reală la una a fanteziei. Același lucru este valabil și pentru sunet, indiferent dacă este vorba despre o muzică pe care ne pliem, sau dacă optăm pentru un corp vocal – care respiră, produce zgomot, livrează text. Sunetul și spațiul sunt dezbătute după ce „cuvintele potrivite” au fost deja alese pentru stabilirea unui limbaj adecvat pentru mișcare. Drept urmare, lectura acestor ultime capitole ar trebui să capete deja fluiditatea necesară, mai ales că ele sunt presărate cu exemple recurente de lucrări văzute din toate cele trei ipostaze ale perspectivei triadice. Mai mult decât atât, titlurile care se regăsesc sub diferitele aspecte ale cercetării vor putea fi percepute în mod unitar, prin prisma obiectivă a coreologiei. Unitatea este dată de aceiași „ochelari” prin care putem privi diferitele creații pentru a putea trage concluzii relevante despre felul în care au fost concepute de către artiști.

Studiul coreologic, din perspectiva performerului, mă ajută să îmi văd propriul dans prin prisma intențiilor pe care mi le propun pentru fiecare mișcare în parte. Neavând, de multe ori, un ochi din exterior care să emită judecăți asupra a ceea ce încerc să comunic, utilizez adesea camera de filmat pentru a putea face comparație între ceea ce se simte dinăuntru și ceea ce se vede, de fapt. Tehnologia se arată, astfel, extrem de utilă în perceperea propriului dans și este o metodă pe care o aplic și în ipostaza de coregraf, pentru ca performerii să aibă o imagine clară a ceea ce fac. Așadar, cu ajutorul suportului video îmi pot analiza mișcarea, iar, ulterior, să îmi îmbunătățesc forma prin intermediul viziunii coreologice prin care îmi clarific intențiile din spatele ei. Ambele metode de apreciere – filmarea și coreologia – reprezintă „oglinzi” pentru mișcare și vin în ajutor atunci când ne simțim rătăciți într-un labirint al dorinței de a comunica prea multe lucruri deodată. Aceasta este o tendință a dansatorului la început de drum, care dorește să își demonstreze aptitudinile, încercând să arate cât mai mult într-un timp scurt. Pentru a putea percepe cu acuratețe elementele din structura materialului său de mișcare, el trebuie să facă alegeri și, astfel să își depășească limitele echipamentului său senzorial. Tocmai din acest motiv, tehnicile curente de dans, precum Gaga sau Flying Low și Passing Through, subliniază importanța priorităților în mișcare. Ele întotdeauna încurajează ghidarea după un singur aspect care să genereze formă în spațiu, iar canalul vizual trebuie să fie întotdeauna în alertă. Astfel, spațiul, ultimul dintre cele patru straturi din mediul dansului și tema principală a ultimului capitol din cercetarea mea, este și stratul cel mai puternic conectat la mișcare. Pentru ca un corp să se poată desfășura „aici și acum”, el trebuie să aibă conștiința propriei persoane într-un spațiu. Propriocepția, abilitatea corpului de a-și localiza

prezența fizică în raport cu spațiul în care se află, poate fi considerată un al șaselea simț pe care omul îl posedă, iar acest al șaselea simț este, probabil, arma cea mai de preț a dansatorului. Toate tehnicile de mișcare analizate pe parcursul cercetării mele caută, într-un fel, să ascutească acest simț, să îl facă pe cel care se mișcă lucid și alert, chiar dacă operează cu imaginația și cu crearea irealității. Acesta este și unul din motivele pentru care astfel de tehnici refuză să utilizeze oglinda în spațiile în care se desfășoară. Oglinda este utilă în baletul clasic sau în genurile de dans care presupun o rigoare a formei, deoarece un corp antrenat de un anumit stil de dans nu învață doar un mod de a dansa, ci și un mod de a simți. În schimb, din moment ce preocuparea principală a cercetării mele a fost aceea de a studia dansul ca practică teatrală, mișcarea nu poate fi izolată de cel care o încorporează. Consider că este benefic pentru un performer să experimenteze forme cât mai variate de mișcare pentru a-și îmbogăți arsenalul de aptitudini, pentru a-și îmbunătăți răspunsurile chinestezice și pentru a fi pregătit să reacționeze cu încredere și deschidere în fața oricărei viziuni artistice.

Nu doar creatorii sunt cei care trebuie să își dezvolte disponibilitatea pentru a percepe elementele din care un act performativ este alcătuit. Ca spectator, a fi deschis la variate forme de exprimare artistică, este, de fapt, o modalitate de a fi deschis la lumea înconjurătoare. Obișnuința de a consuma manifestări artistice dintr-o sferă creativă restrânsă limitează capacitatea de comprehensiune. Participarea la diversitate îmbogățește bagajul cultural al spectatorului și îl transformă într-un receptor mai obiectiv. În contextul teatrului dans și al teatrului fizic, ca opere care șterg granițele dintre arte, o astfel de deschidere este esențială. Ca și creator, în aceasta constă misiunea mea principală: să înlătur reticența cu care încă sunt privite aceste genuri în sfera artistică românească. Prin cercetarea mea, am dorit să expun cât mai multe exemple de astfel de lucrări pentru a încerca să demonstrez complexitatea lor estetică și semiotică. Ca artist-cercetător, Rudolf Laban a creat o fuziune între studiu și practică și a introdus coreologia încă din vremea când excela în domeniul teatrului dans. El a urmărit să dărâme barierele dintre practicile teatrale, folosindu-se de o întrebare cheie: „Ce ar fi dacă?...” „Ce ar fi dacă dansatorii vorbesc în timp ce dansează?, Ce ar fi dacă nuditatea este folosită într-o manieră non-erotică?, Ce ar fi dacă gesturile comportamentale reprezintă vocabularul lucrării?, Ce ar fi dacă muzica este înlăturată, iar dansul își găsește propria dinamică și propriul ritm, propria-i coloană sonoră?, Ce ar fi dacă dansul ar fi abstract?, Ce ar fi dacă dansul ar fi politic, cu un comentariu social?” Modurile în care Laban își chestiona propria practică artistică este de actualitate și are potențialul de a-i ajuta, atât pe practicieni, cât și pe academicieni, să își reconsidere și reîmprospăteze viziunea asupra propriei munci. Analiza mișcării concepută de artistul-cercetător poate servi creației sale în moduri surprinzătoare, lucru pe care l-am remarcat de la prima mea interacțiune cu studiul coreologic din cadrul atelierului de la „Trinity Laban” din Londra, în anul 2015. Acest tip de experiență a mișcării poate să declanșeze procese

raționale care să îmbogățească nu doar practica artistică, ci și potențialul creativ uman.

În lucrarea *Dance and the Performative. A Choreological Perspective*, Valerie Preson-Dunlop afirmă că „studiul coreologic articulează conexiunile dintre idei, mediu și manieră de materializare, atât printr-o comunicare verbală, cât și prin practica viscerală. A cunoaște modurile prin care aceste conexiuni funcționează în sala de repetiții, felul în care se simte încorporarea lor, de ce intenții și impresii produc și au nevoie, ce interpretări oferă și generează, toate acestea sunt parte a practicii coreologice.” Așadar, aș putea spune că studiul coreologic mă ajută să văd, să aud și să simt în feluri în care nu conștientizam până să descopăr acest univers. În același timp, realizez cât de complex este, lucru care mă face să îmi doresc să îl aprofundez și mai mult și să îmi propun, pe viitor, urmarea unui program specializat în studiul coreologic pentru a obține o diplomă care să îmi ateste statutul oficial de coreolog. Singurul loc din lume care oferă un astfel de program vocațional se află la „Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance” din Londra și are o durată de trei ani, pe parcursul căroră, „o echipă de experți coreologi cu diverse interese, experiențe și expertize le oferă celor interesați o explorare creativă și intelectuală a mișcării”, după cum ni se explică pe site-ul oficial al universității. Consider că o asemenea specializare ar fi extrem de benefică pentru a o aduce în mediul academic românesc, din moment ce ofer deja uneltele ale studiului coreologic studenților de actorie încă din primul semestru al primului an de studiu. Intenționez să îmi perfecționez metodele de comunicare în această direcție pentru a-mi putea dezvolta și mai mult eficiența în observarea unui fenomen atât de complex precum mișcarea. Așadar, statutul de cercetător este, de fapt, perspectiva dominantă a tezei mele de doctorat, cea care reușește să le îmbine pe cele prin care creez dansul, prin care dansez dansul și prin care văd dansul.

CUPRINS

ARGUMENT / 5

INTRODUCERE. „Mișcarea descrisă în cuvinte este îngrozitoare” / 10

CAPITOLUL 1. CUVINTE POTRIVITE / 14

- 1.1 Perspectiva coreologică – O cronologie tranzacțională / 15
- 1.2 Teatrul fizic – Ideile și mediul, conținutul și forma / 20
- 1.3 Straturile din mediul dansului – Performer, mișcare, sunet, spațiu / 26
- 1.4 Are o poveste? Merită? – Narativul și aprecierea în sine / 29
- 1.5 E cu vorbe? – Cuvintele și mișcarea în slujba irealității / 35

CAPITOLUL 2. TRIPLA ÎNFĂȚIȘARE A DANSULUI / 44

- 2.1 Creatorul – Democrație și dictatură, individualitate și unificare / 45
- 2.2 Performerul – Încorporare și realitate corporală / 51
- 2.3 Spectatorul – Impresie, interpretare și tranzacționalitate / 64

CAPITOLUL 3. VIZIUNEA BINOCULARĂ ASUPRA DANSULUI / 72

- 3.1 Fenomenologia și semiotica dansului / 74
- 3.2 Sensul – Coduri și convenții / 77
- 3.3 Funcțiile comunicării după Jakobson / 83

CAPITOLUL 4. MODELUL STRUCTURAL AL MIȘCĂRII UMANE / 89

- 4.1 Corpul – Instrumentul principal al performerului / 92
- 4.2 „Acțiunile sunt ceea ce face corpul” / 99
- 4.3 Eukinetica – Corpul expresiv din punct de vedere dinamic / 103
- 4.4 Choreutica – Studiul spațiului de joc al performerului / 116
- 4.5 „Spațiul vorbește” – Relația dintre corpuri și însemnătatea ei / 125

CAPITOLUL 5. CUM SUNĂ MIȘCAREA? / 134

5.1 Utilizarea muzicii – Între rațiune și simțire / 137

5.2 Dans pentru muzică sau muzică pentru dans? – Colaborarea coregrafului cu muzicianul / 145

5.3 A dansa vorbe – Textul rostit ca formă de coloană sonoră / 153

CAPITOLUL 6. DANSUL POTRIVIT ÎN LOCUL POTRIVIT / 163

6.1 Spațiul gol și spațiul plin – Colaborarea coregrafului cu scenograful / 165

6.2 Prelungiri ale corpului – Costumul și nuditatea, machiajul și obiectele / 175

6.3 Într-o lumină mai bună – Eclerajul, creator de „temperatură emoțională” / 185

CONCLUZII. Mișcarea este suma obiceiurilor noastre perceptive / 195

ANEXE FOTOGRAFICE / 203

BIBLIOGRAFIE / 238