

- Dansuri populare - forma de teatru-dans -

Kovács János

Cluj-Napoca

Iunie 2013

1. Teatrul și dansul

1.1. Dansul

1.2. Folclorul coregrafic

1.3. Fenomenul de teatru-dans

1.3.1. Abordarea istorică

1.3.2. Abordare logică

1.3.3. Teatrul-dans folcloric

2. Evoluția etncoreologiei

2.1. Evoluția etncoreologiei în România

2.2. Evoluția etncoreologiei în Ungaria

3. Aspecte fundamentale de compoziție

3.1 Izvorul temelor - despre ce să dansăm?

3.2. Componente și instrumente

3.3. Compoziție

3.4. Fraza

3.5. Spațiul scenic

4.6. Dinamica

4.7. Ritmul

3.8. Motivația și gesturile

3.9. Muzica

3.10. Forma

3.11. Dramaturgie

3.11.1. Dramaturgia artei dansului

3.11.2. Tipologia dramaturgului

Introducere

Cei care nu cunosc viața de dansuri din Transilvania nu prea își pot da seama de ce este important dansul (popular) aici. Nici cei care cunosc foarte bine această scenă nu ar putea da un răspuns concordant, încrezător. Așa pentru că în zilele noastre avem lipsă de întrebări cu răspunsuri concrete; de exemplu situația dansului popular, actualitatea, funcția și sensul lui alcătuiesc un set de probleme complicate, controversate, care necesită abordări diverse.

Dacă ne restrângem la păstrarea tradițiilor - care este chiar o necesitate importantă -, atunci experimentele pentru inovarea folclorului coregrafic de scenă va avea întotdeauna un handicap. În cazul acesta menținătorii tradițiilor păcătuiesc chiar contra tradițiilor, deoarece ele se păstrează numai acolo unde sunt reînnoite în continuu. Să nu mai vorbim de coregrafii sau artiștii care sunt în totalitate sau în primul rând tradiționali, care vor fi judecați ca fiind de clasa secundă, deoarece artiștii adecvați ai diferitelor perioade încearcă în toate genurile să vorbească prezentului despre prezent și nu să reconstruiască ceva îndepărtat, străvechi. Crearea, definirea unei ramuri al artei, pentru a reproduce formule sociale și de stil de viață de acum un secol sau și mai mult - acesta este total necunoscut, un efort neobișnuit în istoria artelor. Nu vreau să spun că sunt un dușman al folclorului coregrafic autentic, chiar iubesc cu entuziasm dansul și muzica tradițională. Dar dacă vorbim despre dansul autentic, el a fost conceput - dacă pot să folosesc acest termen - pentru a-l dansa, nu pentru a-l viziona. Stând în fața scenei vizionând un spectacol autentic este ca vizitarea unui muzeu. În antiteză cu acesta este spectacolul autentic "condimentat" cu un mesaj către spectatori, sau mai mult spectacolul contemporan având ca bază de creație folclorul coregrafic. Acestea diferă cel mai mult în ceea ce privește caracterul de a atinge spectatorii, în aceste spectacole este vorba despre oamenii care-i și vizionează, este vorba despre realitățile de azi. Desigur, nu trebuie negat și între aceste spectacole experimentale se găsesc unele profund sub nivel, conținând o valoare artistică minimală. Dar încercând ceva nou, a spune ceva actual, reacționând la întrebările prezentului, prezentarea unui conținut multiplu, diferențiat - doar acesta este scopul fiecărei arte relevante în orice perioadă. Tradițiile trebuie totuși păstrate deoarece ocazional ne încântă, și ce este și mai important, constituie un punct de referință pentru aspirațiile de azi.

Am ales tema "Dansuri populare - forma de teatru-dans" deoarece cred că viața de dans din România ar trebui să țină seama de un obiectiv cheie în dezvoltarea și răspândirea artei dansului: stârnirea interesului față de folclorul coregrafic, dărâmarea stereotipurilor față de acest gen,

conștientizarea publicului asupra numeroaselor întru chipări și intensei puteri de expresivitate a dansului popular. Consider că este adecvat pentru reprezentarea valorilor și sentimentelor sau chiar a imaginilor complexe.

1. Teatrul și dansul

1.1. Dansul

Despre geneza dansului ne stă la dispoziție imensa materie documentară: pe de o parte peșterile din epoca de piatră, precum desenele pe stâncă ale epocii bronzului, pe de altă parte de la popoarele naturale de astăzi prin inepuizabilul tezaur de mișcare și dans.

Acest material de dans strâns, scris, fotografiat cu mari sacrificii, și astăzi viu, este de o importanță deosebită pentru istoria dansului. Pe baza acestuia putem constata și mai precis prin ce mod de dezvoltare a trecut până când ascunsă putere de viață din noi s-a transformat în formă de mișcare, care a fost funcția dansului în societatea primitivă și ce a rămas din el pe seama omului din prezent.

Măsurarea reală a trecutului dansului, scrierea autentică a istoriei este îngreunată foarte mult de faptul că creația nu poate să rămână pe culmi, pentru că a secăt, după ce repertoriul n-a mai fost jucat. Situația este de așa natură, parcă despre o anumită compoziție muzicală am dori să comunicăm doar prin descriere, dar însăși creația nu am putea cunoaște niciodată¹.

Este adevărat că din descrierile contemporane și din tradițiile vii putem trage multe concluzii. Dar înregistrarea, eternizarea dansului numai în secolul al XX-lea a putut-o rezolva cumva, cu ajutorul filmului și a scrierii dansului - kinetografia. Dansul și-a păstrat cel mai mult neînregistrat amalgamul de arte nediferențiat.

Creațiile poetice în acele timpuri nu se citeau și nu se recitau, ci prezentarea era însoțită de cântece, muzică, dans, în schimb măștile nu erau păstrate în muzee sau edituri, ci erau folosite cu ocazia sărbătorilor.

Din această activitate a artei primitive s-au rupt și au devenit independente unele arte. Bineînțeles, artele plastice în primul rând, după descoperirea scrisului literatură, iar după elaborarea notelor muzicale muzica. Scrierea dansului s-a înființat cel mai târziu, în secolul XVII dacă socotim așa numita scriere analitică a dansului. Diferitele sisteme de scriere a dansului numai în secolul al XX-lea, când începe să se răspândească kinetografia lui Lábán Rudolf și Rudolf Benesh.

În mare parte particularitățile dansului hotărăsc locul în ierarhia familiei artelor. Prin

¹ Szőke István: Rolul dansului în universul ficțiunilor scenice, Editura Universității de Artă Teatrală Târgu-Mureș

imposibilitatea, neputința înregistrării producțiilor din trecut nu putem redeștepta dansurile în întregul lor autentic, dar probabil cunoaștem mai mult ca despre oricare artă, cum au trăit dansurile în cercul a milioane de oameni.

Dansul este o artă independentă atunci când, cu propriile sale mijloace își exprimă un conținut artistic care este de același rang cu creațiile celorlalte arte, care poate fi dezvoltat numai cu mijloacele artistice ale dansului și pe care doar dansul poate să-l exprime².

Marii artiști ai dansului s-au luptat întotdeauna pentru ridicarea artei lor din poziția oprimată și desconsiderată. În urma acestei lupte au trebuit să învingă insuficienta dezvoltare a propriei lor arte. Și au trebuit să dea socoteală tuturor frământărilor, ori doreau să scufunde dansul la nivelul industriei divertismentului.

Dansul, ansamblul de mișcări ritmice, variate ale corpului omenesc, executate în ritmul unei melodii, fiind fundamental, este mișcarea ritmică vie a corpului omenesc, iar prin intermediul mișcării dăm frâu exprimării sentimentelor, gândurilor celor mai elementare manifestări de viață omenească. Nu întâmplător, dansul este considerat în general ca cea mai primitivă artă. Arta la nașterea sa, în cea mai îndepărtată formă putea să se manifeste numai prin mișcare. Înainte de toate, omul se putea exprima în fața semenilor prin mișcare și prin acest compus de exprimare primitivă, au crescut, s-au diferențiat cu timpul celelalte arte.

Dansul este un mijloc complex de exprimare, conturând influența artelor ca un aliaj, într-o strânsă conexiune cu ramurile acestora. Desigur nu orice mișcare este dans și că nu orice dans este artă. Dar dacă fenomenele artei dansului sunt atât de complexe, am dori să înțelegem cel puțin legile de bază ale sale și inevitabil din mișcare, prin mișcare, toate acestea nefiind altceva decât baza artei dansului.

Între mișcarea artistică și obișnuită găsim două principale deosebiri. Una este, că mișcarea obișnuită urmărește un „scop practic”, mișcarea artistică în schimb „exprimă”, înseamnă ceva. Cealaltă, că mișcarea obișnuită este determinată de scopul mișcării, dar este „arbitrată” și „liberă”, în schimb mișcarea artistică are propriul său „sistem de legi”³.

Așa cum dansul a ajuns pe străzile orașelor din tradiționalele locuri (de ex. șezătoare) mai apoi în sălile de bal, ca în final să pătrundă în locurile de distracție și casele zilelor noastre, așa sau schimbat și formele. Deci, dansurile de uz general, în urma dezvoltării, au evoluat în extrem de diferite forme. Izvorul oricărui alt dans de uz general este arta populară, mai mult, al culturii dansului de

² Szőke István: Rolul dansului în universul ficțiunilor scenice, Editura Universității de Artă Teatrală Târgu-Mureș

³ Szőke István: Rolul dansului în universul ficțiunilor scenice, Editura Universității de Artă Teatrală Târgu-Mureș

scenă, dar desigur există tot în cadrul dansurilor de uz general unele forme, cum ar fi dansurile de societate, istorice, de origine populară, dar servind ca distracție aristocrației.

Cu totul altă funcție îndeplinesc dansurile de scenă. Aici deja se desparte arta și publicul, spectacolul este realizat de artiști profesioniști, deoarece aceasta le este meseria, aceasta le împlinește întreaga lor viață. Publicul în schimb este doar spectator și consumator de artă, nu devine autor, nu poate să intervină, nu poate participa la dans și nu ar putea pentru că ar fi imposibil de a-l învăța. Spectacolul este o operă de artă scenică, tot așa își are propriile legi, ca și oricare altă creație scenică, dispunând de un conținut, stil și gen bine determinat.

Și dansul scenic s-a dezvoltat din dansul de uz general, iar mai de aproape, din cultura populară. Înființarea sa a contribuit la modificarea dansului de uz general. Dansul popular fiind impregnat cu elemente scenice, pantomimice, de dramă, care nu depășeau gradul de uz general, au putut fi totuși izvorul dansului scenic.

1.2. Folclorul coregrafic

Dansul popular este o ramură artistică a folclorului într-un sens mai larg, a cărei însemne de formă și conținut sunt definite de sistemul de conștientizare a claselor și grupurilor sociale aparținătoare conceptului de popor⁴.

“Literalmente, în sensul clasic, numim dansuri populare, acele dansuri frecvente, comune, care în Europa s-au păstrat în cele din urmă în tradiția țăranimii ca parte organică a divertismentului, ritualurilor comunităților sătești lent schimbătoare”⁵.

După începutul romantismului dansurile populare au jucat un rol important în formarea conștiinței și valorilor naționale în Bazinul Carpatic și la multe popoare Balcanice. De aceea în Europa de Est nu amintim dansul popular numai ca moștenire istorică specială ci și ca parte organică a culturii naționale. Astăzi în lumea globalizată, mai ales în țările fiind în dezvoltare, rolului lui de factor al identității naționale nu numai că nu scade ci mai mult, crește și se răspândește. În această situație se află tangoul argentinian, salsa sau samba care în ultimii 20 de ani au pătruns și pe teritoriul nostru și au o popularitate relativ mare.

Viața dansurilor populare se poate separa pe două arii: cea tradițională, autentică care mai trăiește în sate și cea scenică, artistică care este dezvoltată de ansamblurile profesioniste și amatoare.

⁴ Pálffy, Gyula (szerk.): Néptánc kislexikon. 2001: 111–112

⁵ Martin György, 1980, Táncház és színpad.

Bartók a vorbit de începutul secolului XX ca fiind “ultimul ceas” al dansurilor populare. Din fericire noi putem fi martorii existenței folclorului coregrafic și în zilele noastre. Aceste dansuri trăiesc ca o fracțiune a moștenirii istorice, dar arhivele video înregistrate din mijlocul secolului XX până azi, dau posibilitatea ca și acum și în viitor aceste dansuri să fie transferate generației următoare.

“În perioadele succesive ale istoriei coregrafiei europene diferitele forme și genuri de dans au alternat unele cu altele. Fiecare perioadă istorică a avut forme de dans caracteristice care s-au întretesut cu întreaga viață a societății. Fiecare schimbare de epocă istorică, a însemnat totodată schimbarea și transformarea treptată a formelor și genurilor de dans. Această schimbare a avut însă o influență mai redusă asupra dansurilor mai rezistente și mai viabile prilejuite de ceremonii rituale și o influență mai mare asupra dansurilor de petrecere, care serveau necesitățile din totdeauna ale societății pentru distracție. Dar, pe când dansurile rituale au trăit ca elemente ocazionale și accesorii la periferia vieții coregrafice, dansurile de petrecere, începând mai ales cu Evul Mediu, au determinat din ce în ce mai mult structura generală a vieții și culturii coregrafice europene.”⁶

Tradițiile coregrafice de astăzi ale popoarelor europene pot fi divizate în: dialectul Apusean, dialectul din Europa Centrală și de Răsărit, dialectul din sud-estul Europei. Aceste trei dialecte mari se deosebesc nu numai în ceea ce privește vitalitatea folclorului coregrafic, dar și în ceea ce privește existența categoriilor de gen și de formă caracterizate înainte. *Astfel în Europa Apuseană domină dansurile de perechi cu caracter legat, în Europa Centrală și de Răsărit formele libere și individuale iar în sud-estul Europei dansurile colective în lanț⁷.*

Cultura coregrafică românească se află la granița dintre dialectul folcloric din Europa Centrală și cel din sud-estul Europei. Ea este pe de-o parte purtătoarea formelor coregrafice medievale iar pe de altă parte a unor forme coregrafice ce aparțin epocii moderne în care tranziția și schimbările de gen ocupă un loc deosebit de important. În cultura coregrafică românească deosebim stilul dunărean, stilul apusean, stilul carpatic, stilul răsăritean stilul macedo-român și zone intermediare.

Punerea pe scenă a folclorului coregrafic poate fi efectuat în două feluri: cel autentic și teatrul dans bazat pe folclor. Această temă va fi dezbătuă în următoarele capitole.

⁶ Marin György, Raportul dintre folclorul coregrafic maghiar și român în perspectiva interferențelor europene

⁷ Zamfir Dejeu, Dansuri Tradiționale din Transilvania, 2000, Editura Clusium

1.3. Fenomenul de teatru-dans

Pentru a crea o definiție autentică avem nevoie de a impune o abordare la nivel original și o delimitare cât mai clară a planurilor discursului și a conceptelor cheie. În acest scop trebuie să stabilim cât mai clar ce este fenomenul teatru-dans. Această formă de artă trebuie analizată prin prisma a două abordări care, în final, își vor dovedi complementaritatea: abordarea istorică și abordarea logică. În cazul în care se dorește analizarea eficientă și autentică a fenomenului, nu trebuie pierdut din vedere nici unul dintre cele două aspecte, dacă nu se dorește să fie doar o definiție a teatrului, sau doar al dansului, ci definirea unei arte autonome, născute nu prin alăturarea a două arte (în cazul acesta am vorbi despre spectacolul de teatru și dans, cu care nu trebuie confundat spectacolul de teatru-dans), ci prin transcenderea lor sintetizatoare.

1.3.1. Abordarea istorică

În Nașterea tragediei, Friedrich Nietzsche demonstrează că arta dionisiacă, fenomen spiritual irepetabil născut în epoca de aur a tragediei grecești și a filosofiei presocratice, *îndepărtează în primul rând din universul simbolic vorbirea ca transparență spirituală a discontinuității fenomenale și mersul ca dezvoltare rudimentară a staticii individuale*⁸. Prin urmare, *cântând, omul va uita să vorbească și dansând, să meargă*⁹. Nietzsche anunță astfel un principiu a ceea ce, peste mai bine de un veac, se va numi teatru-dans, fenomen născut, probabil deloc întâmplător, tot în Germania.

În istoria artei spectacolului s-a manifestat periodic tendința de unificare sintetizatoare a artelor (*chiar și primul balet de curte Ballet Comique de la Reine, 1561, se dorea o manifestare de amploare în care versul, muzica și dansul tindeau să se armonizeze într-un întreg*¹⁰).

Necesitatea apariției fenomenului teatru-dans se pare că rezidă mai puțin în tendința dansului de a funcționa laolaltă cu alte arte, cât în nevoia actorului de a se afirma ca o instanță care să întrupeze mesaje, pentru a nu funcționa doar ca un simplu vehicul de cuvinte. În acest sens, regizorul Jerzy Grotowski, prin al său "Teatru Laborator", prefigurează cu multă forță consacrarea acestei forme de artă în care interpretul nu numai că transmite un mesaj, ci devine chiar mesajul. Grotowski afirma: *"Actorul este un om care lucrează cu trupul său în public. Dacă acest trup se mulțumește doar să se înfățișeze pe sine, ceea ce orice om obișnuit poate să o facă, atunci el nu este un*

⁸ Friedrich Nietzsche - Nașterea tragediei

⁹ Friedrich Nietzsche - Nașterea tragediei

¹⁰ Tilde Urseanu, Ion Ianegic, Liviu Ionescu - Istoria baletului, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România

instrument ascultător, capabil să realizeze un act spiritual."¹¹ Prin Teatrul Laborator, Grotowski va aduce lumii scenei posibilitatea de a se deschide către o nouă formă de artă, către un fenomen în care dansul să devină *anima mundi* a actului teatral. Dar, după cum afirmă George Banu, "*Grotowski s-a îndepărtat de teatru când a înțeles că ascensiunea a atins punctul limită, când, de fapt, pătrunsese într-un teritoriu necunoscut, acela al teatrului-dans, exploatat apoi de numeroși descendenți. Partizantul Lumii Vechi a fost precursorul Lumii Noi ce o are azi pe Pina Bausch ca regină*"¹².

Prin modul în care își va concepe spectacolele, prin elementul abisal care catalizează discursul scenic, ce se păstrează permanent în sfera cotidianului transfigurat, dar mai ales prin statutul dansului de respirație efectivă a acțiunii, Pina Bausch impune definitiv în peisajul cultural internațional fenomenul teatru-dans. Descinzând din expresionismul german, discipolă a lui Kurt Jooss, Pina Bausch impune această formă de artă în perfectă corelație cu un context socio-istoric, cu traumele și neliniștile Germaniei din deceniile ce au urmat celui de-al Doilea Război Mondial. *Dansatoare și coregrafă de excepție, Pina Bausch va fi cea care va impune definitiv dansatorul care integrează un discurs teatral în propriul său trup*¹³.

O definiere autentică a teatrului-dans impune o cunoaștere a condițiilor în care s-a cristalizat fenomenul, precum și a modului în care discursul teatral și cel scenic se îngemănează într-o nouă formă discursivă, cea în care nu mai putem vorbi doar de dansatori, sau doar de actori, ci de artiști care întrupează mesaje.

1.3.2. Abordare logică

Abordarea logică presupune delimitarea conceptuală a fenomenului, adică precizarea genului în care se înscrie teatru-dans, dar mai ales diferența specifică ce îl deosebește de alte fenomene scenice. Fenomenul teatru-dans se înscrie, ca gen, în sfera artelor spectacolului, diferența specifică fiind identificabilă, în special, prin modul în care opțiunea pentru un anumit limbaj de dans susține ideea unui spectacol de teatru-dans.

Spectacolul de teatru-mișcare este o formă teatrală deosebită însumând posibilități individuale. Materialul abordat de acesta poate fi selecționat în mod liber dintre elementele tehnice ale diverselor tipuri de dans și tehnică de mișcare, ale acrobației ori chiar ale artelor marțiale. Stilul și mediul tehnic dominant sunt definite de intențiile, simțul estetic și pregătirea artistului sau ale spectatorului creator. În contextul artei mișcării, spectacolul de teatru-mișcare se apropie de arta coregrafică, iar în sens dramatic împlinește pretențiile teatrale. În cadrul acestui gen, prezența mișcării este mai puțin

¹¹ George Banu, Ultimul sfert de secol teatral, editura "Paralela 45", 2003

¹² George Banu, Ultimul sfert de secol teatral, editura "Paralela 45", 2003

¹³ Marcelle Michel, Isabelle Ginot - Dansul în secolul XX

estetizantă decât în cadrul dansului. În contextul teatral o importanță deosebită o capătă funcționalitatea, atractivitatea sau expresivitatea.

În fapt, genul se pretează mai ales la ilustrarea acelor transformări care se petrec în interiorul figurilor (personajelor) și în relațiile dintre ele. Efectul scontat este produs pe cale senzorială. Spre deosebire de intenția bazată pe analiză sau formulare imediată, spectacolul de teatru-mișcare mobilizează bunăvoința constantă a spectatorilor, iar înțelegerea spectacolului este ajutată de urmărirea constantă și aprofundarea spectacolului¹⁴.

Adesea, la aceste spectacole există o prezență puternică a actorilor și a dansatorilor; forma scenică, țesută minuțios, este rezultatul proceselor care au loc în realitate și, de asemenea, a prezenței fizice intense a actorilor și a controlului specific al timpului. Pentru amplasarea în spațiu este nevoie de condiții potrivite scenelor studio, iar efectul cel mai intens este atins atunci când - cu rare excepții - spectatorii observă din proximitate actorul și cele mai mici gesturi făcute de acesta. În timp ce în cazul unei activități teatrale tradiționale, interpretarea este orientată spre exterior și se realizează un control permanent al efectului produs asupra spectatorului, în ceea ce privește spectacolul de teatru-mișcare, rolul spectatorului poate fi asemănat mai ales cu cel al unui martor, așadar persoana care vizionează sepectacolul devine martorul ocular și observatorul fin al evenimentelor.

În pofida faptului că prezența textuală ne este exclusă, la aceste spectacole evenimentele se petrec adesea în situații care se află dincolo de text, așadar într-o circumstanță în care exprimarea situației nu este posibilă decât prin mijloacele mișcării, ale gesticii, ale tăcerii. potrivit acestora, creațiile de acest gen diferă mult și de așa-numitele scene ale spectacolului mut, în care în locul desfășurării faptelor pot fi observate în primul rând aluziile referitoare la acestea, excluzând astfel, de cele mai multe ori, posibilitatea unor interpretări profunde.

Activitatea legată de teatru-mișcare solicită din partea actorului aptitudini rareori utilizate. Modul de interpretare perceput în acest gen artistic seamănă mai degrabă cu munca actorului de film, unde - spre deosebire de practica scenică - sunt prezente de obicei reacțiile primare și interpretarea lipsită de mijloace.

Spectacolul, realizat aproape exclusiv prin prestabilirea dusă la extrem a mișcării, ia naștere frecvent ca rezultat al activității comune a regizorului-coregraf și a ansamblului artistic. În pofida unor constrângeri, partitura realizată asigură actorului coregraf o libertate substanțială în activitatea sa scenică. De pildă, adaptarea sensibilă a ritmului intern în ceea ce privește producția poate cauza transformări importante și din punctul de vedere al schimbării centrului de greutate situațional ori din cel al decalajului dintre relații. În ceea ce privește

¹⁴ Uray Péter - Instruirea și tendințele instruirii (Coregrafia și etnocodeologia maghiară din Transilvania în mileniul trei - Editura Institutului pentru Studierea Problemelor Minorităților Naționale, 2009)

această formă teatrală deosebită, crearea din nou - de la un spectacol la laltul - a mișcării, a gestticii și a acțiunii devine o componentă de la sine înțeleasă¹⁵.

1.3.3. Teatrul-dans folcloric

În primul rând, ca sa putem vorbi într-adevăr despre folclorul coregrafic în forma de teatru-dans, trebuie să clarificăm ce se ascunde în spatele termenului de coregrafie.

Coregrafia literalmente înseamnă kinetografie, dar pe parcursul dezvoltării istorice, cuvântul a căpătat sensul de piesă de dans și acesta a devenit primordial. Coregrafia este o creație a artei interpretative cu o construcție conștientă, care nu este mai prejos de dramă, de cântec de artă sau de compoziție. Coregraful este regizor, compozitor de dans într-o singură persoană, al cărui concepții și instrucțiuni îi urmăresc dansatorii, de asemenea conștienți, naturalmente după propria lor personalitate și după măsura tehnicii de care dispun.

Baza creațiilor de teatru-dans bazat pe folclor este coregrafia, la fel ca și la Tanztheater, singurul lucru care diferă este limbajul dansului : nu contemporan, nu modern sau postmodern, ci dans folcloric maghiar, român sau ale altor naționalități din Bazinul Carpatic.

Prin urmare producțiile de teatru-dans bazat pe folclor (ca și cele de teatru) peste construcția conștientă, trebuie să transmită și un mesaj.

Teatrul-dans de folclor ca și gen de artă interpretativă pretinde un nivel de dans și de actorie mai ridicat. Într-un spectacol de gen unde sunt mai multe dansuri, care are și un fir dramatic nu este îndeajuns doar dansul în sine, are nevoie și de o parte actricească. Există mai multe tendințe în dezvoltare și în acest gen : una este povestirea, prelucrarea unei opere literare prin dans, cealaltă are la bază imagini, situații, sentimente de viață sau chiar filozofii de viață mai abstracte, intangibile.

Ambele abordări folosesc ca resursă dansul popular ca formă de exprimare fără să epuizeze materialul de dans, deoarece compilațiile lungi de dans sunt în defavoarea liniei dramaturgice.

2. Evoluția etncoreologiei

¹⁵ Uray Péter - Instruirea și tendințele instruirii (Coregrafia și etncoreologia maghiară din Transilvania în mileniul trei - Editura Institutului pentru Studierea Problemelor Minorităților Naționale, 2009)

Apariția dansului în cultura umană nu poate fi definită, deoarece nu este un artefact fizic clar identificabil care se păstrează milenii, ca uneltele de piatră, sculele de vânătoare sau picturile rupestre. Baletul, ca formă teatrală a dansului, a ajuns pe scenele, curțile europene în secolul 17. Apariția dansului popular în forma unei arte scenice poate fi determinată cu mai multă exactitate: *Ansamblul Academic de Stat Igor Moiseyev, primul colectiv profesional de dansuri populare din lume, a cărui influență se simte până astăzi și în cultura folclorului coregrafic din România, și-a ținut prima repetiție în 10. februarie 1937.*¹⁶ În consecință, pentru a observa evoluția artei scenice al dansului popular, este suficient să privim numai secolul 20.

În domeniul folclorului coregrafic primele instituții de stat au fost în România - Ansamblul Artistic "Ciocârlia", fondat în 1947 iar în Ungaria Teatrul de Dans "Honvéd", înființat în 1949. Aceste ansambluri au chiar și astăzi un rol determinant în viața dansului popular autohton.

2.1. Evoluția etnecoreologiei în România

A nu se confunda coregrafia cu etnecoreologia??????????????

Putere mondială a vremii, Uniunea Sovietică a avut o mare influență și asupra dezvoltării culturii din țările aflate sub autoritatea lui. Promovând arta populară ca fiind mai presus de cea cultă, folclorul a înflorit (de ex. Cântarea României). Stilul Moiseyev, un stil de dans stilizat, utilizând tehnica baletului, a ajuns și în țara noastră, dar din lipsa de calificare a dansatorilor a rezultat, *din păcate, o versiune perimată - adesea apropiindu-se prea mult de kitsch - a "baletului folcloric" virtuos și spectaculos, care este promovat prin mai multe canale media.*¹⁷

Folosirea tehnicii baletului este o practică utilizată chiar și astăzi în predarea folclorului coregrafic. De exemplu Anexa nr. 1 la ordinul ministrului educației și cercetării nr. 3007 / 04.01.2005 cuprinde metodologia de studiere a cursurilor de "Dans românesc" și "Dans de caracter", se sugerează următoarele conținuturi detaliate: *dansul polonez (mazurca): chei simple și duble, pas balancé, golubeț, pas de bourrée, pas gala; dansul unguresc: chei simple și duble, pas balancé, pas de bourrée, battement développé, golubeț, sforicică; dansul italian*

¹⁶ www.moiseyev.ro - siteul oficial al Ansamblului Academic de Stat Igor Moiseyev

¹⁷ Kőnczei Csongor - Propunere pentru instituționalizarea învățământului coregrafic (Coregrafia și etnecoreologia maghiară din Transilvania în mileniul trei - Editura Institutului pentru Studiarea Problemelor Minorităților Naționale, 2009)

(tarantella): modalități de mânuire a tamburinei, forme de *battement tendu* și *jeté*, *pas emboîté*, *pas balancé*, *pas échappé*.¹⁸

Cu această afirmație nu vreau să spun că cunoștința tehnicii baletului “dăunează” dansatorului popular ci că nu este suficientă pentru interpretarea corectă, autentică a figurilor. Chiar și Marcelle Vuillet-Baum a considerat că *dansul maghiar, în antiteză cu cele din URSS, conține prea puține elemente care ar avea conexiune cu baletul clasic*. Fiind instructor de balet la Ansamblul “Honvéd” a observat că *“baletul, ca stil, a influențat dansatorii. Că preluarea stilului de balet este sau nu greșeală, este discutabil. Totuși, evoluția situației în această direcție nu este considerată norocoasă, fiindcă acest caz arată că ansamblul nu are un stil folcloric marcant”*.

¹⁹

Problema creșterii nivelului artistic a producțiilor de dans folcloric din România nu pare să se rezolve, întrucât nu există planuri de învățământ în domeniul folclorului coregrafic sau a etnocoreologiei nici pentru învățământul superior, nici pentru cel preuniversitar.

Cercetările ce se privesc manifestarea folclorului coregrafic autohton pe scenele din România lipsesc, deci situația, analiza acestuia nu există. Despre acest fenomen avem numai câteva direcții stabilite pe care ar trebui urmate. Neexistând bibliografie în acest sens - sau foarte puțină - putem afirma doar foarte puțin.

Ce putem spune este că paralel cu unele fenomene, desigur foarte nuanțate, care atestă o descreștere a interesului față de practicarea anumitelor genuri folclorice în contextul lor tradițional, asistăm la un adevărat boom al producțiilor de folclor în planul culturii de masă. Ne găsim în fața unui proces cu vaste implicații socio-culturale, datorat permanentului dialog între producătorii și consumatorii de informații culturale, reductibil în esență la o intensificare a transferului creației folclorice dintr-un context cultural în altul și anume: din cel tradițional în cel al culturii de masă sau al creației culte. Creșterea numărului de producții folclorice - nu numai coregrafii ci și alte domenii - se datorează influenței mass-mediei asupra consumatorilor, și ușurinței de a transmite această cultură (tele)spectatorilor.

Dacă vorbim despre transmiterea folclorului coregrafic “consumatorilor”, este incontestabil că acest proces care constă în ruperea unui echilibru existent, consolidat prin tradiție, și folosirea limbajului folcloric ca mijloc de transmitere a unor noi mesaje, imprimă acestor creații profunde modificări de structură și sens. Produsele care sunt în prezent vehiculate în planul culturii de masă (atât la sate cât și la oraș), aduc tot mai mult în discuție

¹⁸ <http://www.edu.ro/index.php/articles/6816>

¹⁹ Scurta istorie al Teatrului de Dans “Honvéd”

conceptul de “autentic”, opoziția între “stilizat” și “brut”, între artistic și artizanal²⁰. Ca exemplu putem lua canalele de muzică populară românească care difuzează între altele și coregrafii ale câtorva ansambluri populare. Aceste producții în mare parte pierd din caracterul original al dansurilor în favoarea spectaculozității.

Ținând seama de faptul că aceste produse exercită o influență crescândă asupra însăși fondului folcloric, datorită în special girului moral conferit de mijloacele mass-mediei, consider că nu este lipsită de interes încărcarea, chiar sumară, de a determina modul de existență, semnificația și structura lor, ca și raportul în care se situează față de creațiile folclorice propriu-zise.

Considerat în planul tradițional, folclorul poate fi privit ca un limbaj complex, sincretic, ce corelează într-un context social dat (profan, ceremonial, ritual) coduri diferite, purtătoare ale unui mesaj comun, adresat unui grup social în același timp și emițător și receptor al mesajului. El constituie un sistem coerent, în care componentele: poetice, muzicale, coregrafice, gestice, mimice, teatrale etc., se corelează și se ierarhizează în baza unor norme și legi intrinsece, specifice, instituite prin tradiție.

Ar fi însă o greșală elementară să considerăm acest sistem ca fiind un sistem închis. Raportarea la contextul culturii naționale ne poate oferi realele lui dimensiuni, evidența permanenței transferurilor între diferitele planuri culturale și a procesului evolutiv care îl definesc și îl guvernează.

Referindu-ne în cele ce urmează la una din componentele acestui sistem și anume dansul popular, credem că nu exagerăm afirmând de la bun început că odată rupt din contextul tradițional și încadrat în alt sistem cultural, definit de alți parametri, el încetează de a mai fi un fapt de folclor în înțelesul strict al termenului²¹.

În primul rând dansul popular este actualizat de către formațiile artistice de amatori și profesioniști care îl practică, într-un unic context social: spectacolul scenic organizat, deoarece spectacolul constituie una din principalele căi de transmitere a informațiilor culturale spre masa largă a consumatorilor.

Specialiștii sunt unanimi în a recunoaște prezența componentelor formale ale spectacolului în multiple manifestări folclorice. Dar față de contextul spectacular al horei satului de exemplu, spectacolul scenic instituie o serie de norme care modifică esențial structura limbajului coregrafic tradițional.

Legile scenei, funcția preponderent spectaculară, impun în primul rând o selecție în ansamblul dansurilor ce constituie o tradiție dată (locală, zonală etc.), pentru a fi transpuse scenic în

²⁰ Anca Giurchescu: Raportul între modelul folcloric și produsele spectaculare de dans popular

²¹ Anca Giurchescu: Raportul între modelul folcloric și produsele spectaculare de dans popular

special acele tipuri care conțin în structura lor parametrii cu potențe spectaculare maxime. Ca urmare, din numărul atât de mare de dansuri existente în tradiția folclorică românească s-a constituit un corpus relativ restrâns de piese considerate apte de a fi valorificate pe scenă (ceea ce explică și apariția fenomenului de modă, caracterizat prin prezența obsesivă pe scenă a câtorva dansuri de mare spectaculozitate).

Legile scenei impun modificări însăși parametrilor constitutivi ai dansurilor.

Orientarea în funcție de modul de dispunere al publicului, găsirea unor unghiuri de vizibilitate optimă implică modificări ale formației, prizei și raporturilor între dansatori. Necesitatea organizării spațiului scenic, respectând cerințele de contrast și variație, impune crearea așa-numitelor desene coregrafice. Uneori folosirea lor exagerată reduce dansul la o formală și șablonardă înlănțuire de traiectorii și grupări. Realizarea unui anumit contur dinamic determină modificarea structurii arhitectonice și legarea aproape obligatorie a dansurilor sau a fragmentelor de dans în suite. Remarcăm prezența suitelor și în folclorul propriu-zis, ca formă specifică de existență a anumitor dansuri în context coreic. În acest caz însă, ele sunt rezultatul evoluției istorice și exprimă relații funcționale precise între dansuri. Reducerea distanței între scenă și public se realizează prin mărirea amplitudinii mișcărilor, eliminarea elementelor ornamentale greu sesizabile. De asemenea restrângerea timpului la o durată optimă de vizionare, ca și încadrarea dramaturgică a piesei respective, implică înscrierea ei într-un chenar fix, ce presupune existența marcată a unui început și final. Respectarea unor norme ale esteticii clasice, aflate uneori în opoziție cu cele ale esteticii folclorice, impune modificări facturii dansurilor, în sensul omogenizării și sincronizării mișcărilor, a integrării individualităților în ansamblu. Din acest punct de vedere dansul scenizat se situează pe o poziție opusă celui folcloric, căruia îi sunt proprii variația, improvizația spontană, polinetismul, toate având ca mobil libertatea de exprimare temperamentală și artistică a fiecărui dansator²².

În principal, necesitatea de a suscita continuu interesul publicului, de a-l impresiona afectiv, de a-l capta, determină o selectare chiar a conținutului de mișcare al dansurilor, potențarea efectelor efectelor ritmice sonore, accelerarea tempoului de execuție și creșterea dinamicii pe seama creșterii intensității în execuția mișcărilor, ca și a folosirii, uneori exagerate, a strigăturilor care subliniază și susțin totodată momentele de înaltă tensiune.

Așadar, ca element de spectacol, dansul popular în forma sa scenică este un elaborat unic, ce nu admite variante spontane, pe care realizatorul, prin intermediul interpreților, îl oferă spre

²² Anca Giurchescu: Raportul între modelul folcloric și produsele spectaculare de dans popular

consum publicului spectator. El ar putea fi considerat în anumite cazuri ca o nouă formă de existență a folclorului, atunci când intervențiile de scenizare sunt minime, dar în nici un caz nu poate fi confundat cu faptul de folclor propriu-zis.

Spectacolul, ca unul din mijloacele principale de comunicare în contextul culturii de masă, apare ca produsul unui dialog între o producție și un consum, fapt care implicit presupune existența la acest nivel a două categorii de indivizi: producătorii de informații culturale (în cazul nostru spectacolul de dans) și consumatorii.

În raport cu funcțiile asumate în cadrul spectacolului, categoria producătorilor se subîmparte în organizatori, realizatori, și interpreți. În cele ce urmează mă voi referi pe scurt la ultimele două.

Interpreții, respectiv participanții activi în formațiile artistice, constituie un grup specializat, a cărui componență este definită printr-o serie de norme selective. Spre deosebire de planul folcloric, în care practicarea dansului era o regulă socială obligatorie, aderarea la un grup artistic devine un act de liberă opțiune, supus înclinațiilor, intereselor, modei etc. Chiar și în rândul celor interesați de practicarea dansului, într-o formație artistică se operează o strictă selecție, criteriile vizând calitățile artistice, fizice, intelectuale.

Statutul de interpret presupune principal cunoașterea limbajului dansului popular. Din acest punct de vedere interpreții se divid în două categorii distincte: cei pentru care dansul constituie un limbaj natural (în general din mediul rural) și cel din mediul urban pentru care el reprezintă un limbaj artificial.

În raport cu spectacolul însă, ambele categorii se situează pe poziția de “outsider” deoarece fiecare producție scenică reprezintă o formă particulară a acestui limbaj ce necesită, pentru a putea fi folosit, o explicitare și un proces de învățare, acțiuni îndeplinite în principal de către instructorul sau coregraful formației.

2.2. Evoluția etnecoreologiei în Ungaria

Țara vecină, Ungaria, a intrat în lumea scenică a dansului popular în același timp ca România, cu aceeași influențe din partea sovietică, ansamblul lui Igor Moiseyev, dar înființarea specializării de “Dansator - folclor coregrafic”, în 1971, în cadrul Colegiului Maghiar de Artă Coregrafică din Budapesta, a ajutat la creșterea performanțelor artistice. Un alt factor determinant în dezvoltarea ideologiei asupra predării și punerii pe scenă a dansurilor populare a fost mișcarea amatoare puternică

din domeniul respectiv, din care au rezultat un număr mare de dansatori semiprofesiuniști. Acești amatori reprezentau însă și publicul ansamblurilor profesioniște, care, călătorind și observând dansurile autentice din sate unde mai trăiau aceste dansuri, au cerut și și-au impus autenticitate și pe scenă.

La mijlocul secolului 20., coregrafii ca Molnár István, Rábai Miklós sau Szabó István au creat din dansuri populare o artă coregrafică modernă și de calitate. Modernă în vremea aceea, dar implicând tot stilul Moiseyev. Corul, care cântă pe patru voci, orchestra numeroasă și muzica populară stilizată vine în deficitul caracterului autentic. Ei au fost primii care au considerat și au și demonstrat faptul că: *cu sau fără un fir dramatic concret, folosind elemente expresioniste, dar totuși având la bază un caracter folcloric, și pe scena dansului se poate naște ce a fost realizat în muzică de Bartók și Kodály.*²³

Tematica spectacolelor de dansuri populare prelucrate a fost conform politicii de artă, adică credința societății în socialism, pe un ton idilic. Au fost create coregrafii pe teme politice sau chiar militare ca “Dimineată în tabără” (Sásdi László și Seregi László) care prezintă viața liniștită și eroică a soldaților, sau piesele trio (cor, orchestră, dansatori) al Ansamblului Maghiar de Stat ca “Nunta din Ecser” (Rábai László) sau “Balada latină” (Rábai Miklós). După o scurtă pauză cauzată de revoluția din 1956, lângă compoziții stilizate, s-au născut și suite având ca bază dansul autentic, dar caracterul acestora a arătat că utilizarea rezultatelor cercetărilor din domeniul folclorului coregrafic încă nu au început. Un rol inspirațional a avut și libertatea de a cunoaște tendințele din arta vest-europeană și acceptarea rezultatelor acestora. Creatorii vremii au considerat dansul popular o limbă plastică, cu a cărei ajutor se poate vorbi prezentului despre prezent. În creațiile lor dansurile au fost folosite ca limbaj de teatru.

În anii ‘70 au s-au conturat două tendințe bine limitate: pe de o parte folclorul pur, autentic cu o coregrafie moderată, iar pe cealaltă parte prioritatea mesajului coregrafic, mai mult sau mai puțin folosind folclor, cu o puternică intervenție stilistică și coregrafică. Coregrafii din prima categorie au folosit folclorul pentru a crea spectacole, în care fantezia regizorală se manifesta maxim într-un obicei pus pe scena iar din această cauză tendința a fost caracterizată de monotonitate. Coregrafii din a doua generație au posedat o imaginație proprie, având metode pedagogice revoluționare. Ei au avut perspective diferite, dar același scop: din forme tradiționale, prin disecarea părților și instrumentelor acestora să se creeze ceva nou. Semnificația folclorului nu a fost văzut ca imitația formelor, ci ca reformulare sensului tradiției. Această generație a început ceva, a cărei consecințe se

²³ Dr. Jakabné Zórándi Mária - “Școala maghiară”, 2009

simt practic până azi în arta folclorului coregrafic și în arta contemporană, care a evoluat simultan cu folclorul scenic.

În compozițiile lor - similar artiștilor europeni contemporani, care au creat în alte arii ale artelor - au fost dezvoltate într-o manieră modernă idei, gânduri despre temele actuale în contextul social de atunci. Această abordare, adică folosirea "izvorului pur" ca instrument, caracterizează compozițiile coregrafilor Galambos Tibor, Szigeti Károly, Gzöegzfalvaz Katalin, Novák Ferenc și Kricskovics Antal. Pe cealaltă parte este Timár Sándor, care și-a stabilit ca obiectiv folclorul autentic. Prin analogia lui Bartók Béla el a ridicat dansul popular la nivelul artelor superioare.

Prin compararea metodelor coregrafice folosite putem afirma, că construcția divers contrastantă, compoziția contrapunctată este prezent la toți. Acesta se refera atât la interpretarea comportamentelor umane cât și la selectarea tipurilor de dans, la lumea ritmică și la juxtapunerea gesturilor caracterelor, la limbajul muzical și coregrafic folosit și nu în ultimul rând la folosirea spațiului scenic. În identitatea imaginației este de remarcat obiectivitatea ideilor, este evitat percepția idilică, didacticitatea, mimica și jocul teatral, în locul acestora s-a bazat pe construcție și pe succesiunea figurilor.

Temele cele mai îndrăgite au fost baladele, teme biblice, mitologia și tragedii antice. Despre mesajul creațiilor putem spune, că lângă cele lirice, au fost tratate teme ca războiul și pacea, problematica contemporană a dragostei, puterea, tensiunea relațiilor dintre individ și societate, contradicții cauzate de diferențele sociale, problemele minorităților. Aceste mesaje sunt abordate din perspectiva societății și al eticii. Umorul, seninătatea, satira sau grotescul nu caracterizează creațiile lor.

Modelul bartokian - creații originale, construite din elemente folclorice, care sunt atât antice cât și moderne - a fost urmărit de coregrafii menționați. Creațiile și munca lor pedagogică a pornit evoluția originală, proprie a dansului în Ungaria, dar care a avut, și are efect și în țările vecine.

3. Aspecte fundamentale de compoziție

3.1 Izvorul temelor - despre ce să dansăm?

În primul rând vreau să menționez că subiectul unei coregrafii este important mai ales coregrafului. Subiectul este sursa de inspirație pentru el. Publicului îi este în mare parte indiferent despre ce este vorba în dans. Chiar dacă este narativ sau simbolic, nu asta este important.

Entuziasmul și talentul coregrafului păstrează în viață tema și transpune pulsațiile lui pe scenă. De cele mai multe ori, publicul vede în mișcare numai rezultatul, care este sau nu captivant. În ciuda acestui fapt, coregraful trebuie să creadă în măreția temei alese, altfel din piesă va deveni rutină și spectatorii observă, că în cele din urmă nu se întâmplă nimic. În cazul folclorului coregrafic, tema corespunde unei zone, sau unui dans anume. Publicul este în mare parte neștiutor, chiar din experiență pot spune, că după un spectacol de 2 ore, în care am dansat 10 coregrafii diferite, mai mulți spectatori m-au întrebat despre coregrafia lor preferată că ce dans era.

Totodată, subiectul, care pare foarte captivant pentru coregraf, poate să nu-i placă publicului, sau mai mult, nu-l percepe nici înțelesul, nici stilul de mișcare. În antiteză cu celelalte arte, dansul nu poate să se bazeze pe judecata istoriei.

De unde vin ideile? Din multe izvoare: experiențele vieții, muzică, dramă, legende, istorie, psihologie, literatură, religie, folclor, fantezie.

După ce am ales o temă, ne gândim la acțiune, care este însuși mișcarea. Există motivație pentru acțiune în tema aleasă? Întotdeauna trebuie să fim conștienți că limbajul dansului are limite și nu poate fi forțat să exprime ceea ce nu poate, limbajul reprezentând *totalitatea acelor calificative necesare și suficiente, care definitivează un oarecare gen al dansului luat într-un sens general și cu ajutorul cărora putem fixa asemenea reglementări, care organizează formarea a astfel de genuri, iar diferențele existente între ele le pun exact în apropiere*²⁴. În multe coregrafii de dansuri populare, figurile autentice sunt forțate. De exemplu de multe ori am văzut perechi în rotație care în aceeași timp se deplasau dintr-o parte a scenei pe cealaltă. Prin dans nu se poate exprima de exemplu: “ea este mama mea”, ceea ce poate fi descris prin numai patru cuvinte, în schimb, cu ajutorul dansului putem reprezenta caractere sau comportamente în numai câteva secunde, pentru care, un scriitor ar trebui să scrie multe pagini.

3.2. Componente și instrumente

Cunoașterea părții științifice al artei dansului este esențial pentru a începe a crea un spectacol. Mulți cred că talentul coregrafic ajunge pentru a deveni recunoscut, faimos, dar în realitate marii coregafi au în spatele lor ani lungi de studii. Cunoaștere tehnică este tot un necesar coregrafului. Un coregraf bun cunoaște nu numai baletul sau numai dansul etnic, ci și dans contemporan, jazz etc. Coregrafii folclorici trebuie să cunoască cât mai multe dansuri, pentru a cunoaște particularitățile lor.

²⁴Szőke István: Rolul Dansului în universul ficțiunilor scenice, 2008

Eu însumi nu știu totul despre știința coregrafiei, dar totuși vreau să amintesc numai câteva aspecte fundamentale.

Toate mișcările omenești, sau chiar cele ale animalelor descriu o linie în spațiu, realizează contact cu obiectele înconjurătoare, există în ei un anumit flux de energie - dinamică -, și are propriul ritm. Mișcările sunt cauzate de motive fizice, psihice, emoționale sau instinctive, acestea fiind motivația mișcării.

Fără motivație nu există mișcare. Analizarea mișcării rezultă elementele dansului: spațiul, dinamica, ritmica și motivația. Toate cele patru sunt importante. Din aceste elemente este constituit dansul. Dacă nu este prezent amestecul echilibrat al acestora, dansul are de suferit.

3.3. Compoziție

Dintre constituențele artei coregrafice cea mai amplă parte este compoziția. Dansul este o artă în care compoziția are două aspecte: timpul și spațiul. Compoziția poate fi considerat și static, adică dansul poate fi oprit în orice clipă, iar atunci descrie un desen în spațiu. Totodată, compoziția funcționează și în timp, întrucât timpul este prezent în toate secvențele aflate în mișcare. Este mult mai complex decât planul unui desen, o mișcare se transformă în cealaltă, prin care deja se conectează la timp, și de aceea are și formă, duce de la fraze la structuri complexe.

Simțul formelor este o trăsătură necesară pentru un coregraf. Acest simț se naște din experiență. În viața de zi cu zi ne întâlnim cu o foarte variată gamă de forme: clădiri, mașini, poduri, străzi, cartiere, etc. Coregraful este cel care trebuie să simtă despre o formă că este bună, pertinentă sau nu. Formele utilizate în dansul folcloric sunt foarte puține. De aceea coregraful trebuie să gândească ceva original, coregrafia să fie “plin de evenimente”.

Compoziția poate fi simetrică sau asimetrică, iar în același timp poate fi opusă sau succesivă. Simetria sugerează stabilitate. Formele echilibrate ca automobilele, porțile, bisericile etc. servesc omul care este însuși simetric, și sugerează siguranță, echilibru, stabilitate. Dar! Ieșind din viața de zi cu zi, oamenii nu mai doresc ceea ce le însoțește, adică simetria, ci doresc emoții, entuziasm. Putem pune întrebarea, că atunci nu avem nevoie de simetrie pe scenă? Ba da. Dar să nu fie exagerată. Dacă într-o coregrafie este prea multă simetrie, devine monotonă și este plictisitoare pentru public. Simetria este de folosit pentru a sugera liniște, odihnă. Este folosit de multe ori la începutul și la finalul unei secvențe, pentru a crea o masă de energie pozitivă ceea ce este transmis spectatorilor²⁵.

²⁵ Doris Humphrey: Arta coregrafică

Asimetria este tot ceva cu care omenirea se întâlnește în fiecare zi. Rivalitatea în sport, în politică sau altundeva sunt toate asimetrice și aduc experiența puternică al imprevizibilității. Să ne uităm numai la clădirile simetrice construite pe timpul socialismului. Acum, în 2013 nu le considerăm frumoase, nu ne place, dar ne plac parcurile japoneze, în care natura apare în forma ei sălbatică, asimetrică.

Aceste două categorii pot fi împărțite iar în două: opusă și succesivă. Liniile mișcărilor pot fi opuse, adică unghiulare, sau continue - succesive. Aceste moduri de construcție au efect contrar asupra spectatorului și au o importanță deosebită în perceperea coregrafiei. Liniile opuse sugerează putere. Mișcările opuse sunt folosite în exprimarea conflictelor interioare, emotive și celor subiective, exprimarea veseliei sau speranței. Contrariul lui, mișcarea succesivă este mai moale, mai blândă. Linia continuă este plăcută pentru ochi.

Definind și explicând pe scurt cele patru categorii urmează de analizat folosirea, combinarea lor. În primul rând folosirea unei singure categorii de compoziție pe parcursul unui spectacol este monotonia și plictiseala în sine. Combinarea simetriei cu asimetrie și opusului cu succesivitate este varianta cea mai bună. Se poate pune întrebarea: în ce proporție le folosim, și pe care când? Experiența în domeniul coregrafic aduce cu sine simțul combinării celor patru.

În cazul dansurilor preluate din folclorul coregrafic, mai ales în producțiile folclorice din țară, simetria este folosită în exces. Nu este captivant, slăbește coregrafia, care la final devine plictisitoare.

Corpul uman este tridimensional. Dacă coregrafia - chiar dacă este abstract - dorește să se adreseze acestor oameni trebuie să folosească toate cele trei dimensiuni, pentru a fi plin de viață. Nimic nu deumanizează mișcarea ca structurarea plată. Din când în când se poate utiliza, atunci nu crează daune mari sau dimpotrivă poate avea efect pozitiv pentru că realizează contrastul dorit. Însă coregraful trebuie să fie conștient de faptul că poate strica vitalitatea. Structurarea planară este binevenită în cazul punerii pe scenă a ritualelor, care au devenit atât de tradiționale încât nu sentimentele, emoțiile sunt cele mai importante sau altor teme reci și impersonale. Adesea se folosește, din obișnuință, pentru exprimarea sentimentelor personale, rezultatul fiind un eșec deprimat²⁶.

3.4. Fraza

²⁶ Doris Humphrey: Arta coregrafică

Până acum am vorbit despre compoziție în ceea ce privește spațiul, acum să vedem timpul. Asta înseamnă că imaginile sunt în transformare continuă, constituind forme. Șirul formelor este fraza.

Mișcarea divizată este cea mai confortabil atât dansatorului cât și spectatorului. Mă refer la alternanța mișcărilor puternice și celor moi. Și corpul omenesc funcționează asemenea: inima bate și se odihnește, plămânii se umple și se golesc, mușchii au nevoie de odihnă după muncă. Așa este și ziua energică urmată de noaptea odihnitoare, studiul greu urmat de vacanță. Spectatorului îi place alternanța tensiune-destindere. Un spectacol 100% tensiune obosește publicul iar cel odihnitorul îl adoarme²⁷.

O coregrafie bună este compus din fraze, iar forma frazelor este ușor de recunoscut, cu început și final, cu un fir complet, de dimensiuni variate. Frazele pot fi de mii de feluri, dar le putem pune în trei categorii simple: primul, în care punctul culminant este la început, al doilea, cu punctul culminat la final, iar al treilea, avându-l la mijloc. Punctul culminant nu se referă numai la spațiu ci poate fi dinamica mai puternică, tempoul crecut sau orice alt element al mișcării.

Punctul culminant în dansurile etnice poate fi ajuns, prin ritm, muzică, figuri mai complexe, sincron.

3.5. Spațiul scenic

Dansul este de cele mai multe ori prezentat pe scenă, de aceea unui coregraf este important cunoașterea spațiului scenic, trebuie să fie conștient de importanța acestuia, a cărui proprietăți, dimensiuni și scop diferă mult de alte spații.

În primul rând, cele 4 colțuri ale scenei sunt sprijinite din construcție. Cele două din spate încadrează simetric personajul care apare pe scenă. Îi atribuie semnificație, putere. Colțurile din spate sunt mult mai potrivite pentru a începe spectacolul, decât cele din față.

Mijlocul scenei, echilibrul perfect, un sprijin din toate punctele de vedere, este cel mai puternic punct al scenei.

Colțurile din față și partea din față a scenei atribuie un caracter personal dansatorului, se vede prea detaliat. Aici nu se poate face nimic serios, aici este locul comicului. Este însă un loc bun pentru ieșirea din scenă.

Despre direcțiile de mișcare putem spune că mișcarea drept-înainte este cea mai puternică, al doilea este diagonală, mai slabă este mișcarea dintr-o parte în cealaltă, cea mai slabă fiind mișcarea

²⁷ Doris Humphrey: Arta coregrafică

în cerc. Mișcarea în cerc, chiar dacă este executat de o singură persoană devine interesantă doar dacă se execută cu virtuozitate.

Pentru dans putem folosi doar facilitățile naturale ale scenei, dar, dacă dorim, putem să-l și modificăm. Aceste transformări se fac cu ajutorul luminilor, sau cu elemente de decor.

4.6. Dinamica

Dinamica face dansul să fie interesant. Nu există nimic în lume în care să nu existe diversitate. În pictură culoarea, în muzică tonul și volumul sunetului, legato și staccato, în mișcare moale și ascuțit sau gradele tensiunii. Această gamă are o mulțime de variații.

Când începem să lucrăm la dinamică, trebuie clarificat că cuvintele ca ascuțit, moale, rapid, lent, tensiune sunt noțiuni relative, dar totodată spectatorul simte ce este moale sau ascuțit, dacă se uită. Mișcările ascuțite sunt cele mai puternice dacă se combină cu viteza, iar mișcările lente și moi liniștesc cel mai bine. Totuși, nu este corect să rămânem prea mult într-o singură dinamică, deoarece prea multe mișcări bruște oboresc publicul, iar prea mult legato adoarme spectatorul²⁸.

Dinamica este forța vitală al dansului. În fiecare dansator există o parte a dinamicii pe care-l poate reprezenta cel mai bine.

Dinamica captivantă este o dinamică contrastantă și în cazul folclorului coregrafic. Fiecare suită folclorică originală începe cu un joc lent, iar până la final tempoul crește până la un anumit nivel. Coregraful însă are puterea de a schimba părțile suitei între ele, creând contraste. Se poate închipui ca o coregrafie din dansuri mureșene să aibă ca final “de-a lungu”. Sigur, numi în cazul în care se folosește elemente teatrale, un fir dramaturgic, oricât de slab ar fi.

4.7. Ritmul

Dintre componentele artei coregrafice ritmul are cel mai mare efect asupra publicului.. Dacă structura surprinzătoare, dinamica este numai o nuanță fină.

Ritmul este prezent chiar și în ființa umană, care are patru izvoare de organizare a ritmului.. Primul este organul de respirație, urmează ritmul funcțiilor subconștiente, ca bătăile inimii, mecanismul motoric, picioarele și nu în ultimul rând ritmul emoțional. Pentru dansator, evident, cel mai important

²⁸ Doris Humphrey: Arta coregrafică

este mecanismul motoric, de aici începe dansul. Ritmul are impact asupra tuturor, mai ales ritmul complex, presupunând că îi înțelegem structura. Omul înțelege mai cu plăcere lucrurile care au o anumită formă, nu -i convin accentele care ori reușesc ori, nu și nici cele nereușite. Dar iubesc surprizele și în ritm.

Folclorul cuprinde dansuri de la cel mai lent până la presto. Coregraful are de unde să aleagă dansul potrivit pentru crearea de spectacole de teatru-mișcare. Totuși, dacă începem dansul rapid, și de aici în ducem la presto, atunci la sfârșit se dezvăluie că am început moderat, deci tempoul, care este strâns legat de ritm, unul față de celălalt este relativ.

3.8. Motivația și gesturile

Mișcarea fără motivație este de neimaginat, trebuie să fie orientată de un obiectiv, orice simplu ar fi. Comparând cu teatrul, unde, oricât de abstractă ar fi o piesă, scriitorul nu l-a compus din cuvinte aleatorii succesive. Motivația este substanța compoziției coregrafice iar gestică este o ramură importantă a ei, un limbaj de comunicare, care există din începutul timpurilor și care este atât de util pentru că este ușor de recunoscut. Gesturile se încadrează în patru categorii: sociale, funcționale, rituale și emoționale. Exemple de gesturi sociale: aplecarea în fața cuiva, strângerea mâinii, luarea de rămas bun, îmbrățișarea, salutarea sau marșul, un meci de fotbal cu spectatori și jucători, un chef, meeting politic. Aplecarea în fața cuiva este acum doar o mișcare cu mâna spre cap. Original, dușmanul captivat a fost împins în fața trunului victorios, unde se închina cu fața în jos și mâinile întoarse. Corpul era neprotejat iar el înfosisiv, fără nici o armă. Prizonierul a fost în totalitate servit voinței celui care l-a luat prizonier. În curțile franceze și engleze aplecarea a devenit o mișcare fin dezvoltată. Atunci încă există cele două proprietăți importante: capul descoperit și gâtul vulnerabil. În aplecările de zi cu zi, între prieteni au rămas aceste două caracteristici. Mai târziu bărbații au folosit numai ridicarea pălăriei, iar acum este suficient să atingă cu degetul pălăria care de multe ori nici nu există.²⁹

Dacă în dans folosim orice formă de aplecare, este suficient un mic semn asupra corpului aplecat și asupra capului. Acest lucru este valabil și în cazul salutului, al îmbrățișării. Dansatorul poate să se bazeze pe aceste mișcări.

²⁹ Doris Humphrey: Arta coregrafică

Există cu miile mișcări dezvoltate pentru obiective funcționale. Aceste gesturi pot fi extrase din mediul lor original și folosite în arta mișcării: pieptănarea, tăierea lemnului, măturarea, coaserea, îmrăcarea, semnarea unei scrisori.

În cazul gesturilor rituale istoricii susțin că hindușii vechi și grecii antici au fost atât de ocupate cu respectarea cerințelor formale religioase, încât aproape că nu au avut timp pentru altceva. Chiar și astăzi există o mulțime de ritualuri vechi. Cunoaștem mișcările bine formate ale multor religii, sau avem și alte ritualuri de unde putem sustrage, ca funcționarea complicată a judecătoriei, încoronarea, campaniile electorale. În viața satului trăiesc până azi ritualuri, alungarea răului, căsătoria îndrăgostiților, botezul, etc.

Gesturile cele mai importante pentru dansator sunt cele emoționale. Câteva sentimente sunt strâns legate de anumite forme: durerea este urmat de plâns, care face conexiunea la față și ochi, respirația devine înpușită, corpul se balansează în stânga și dreapta și în față și în spate. Orice mișcare asemănătoare va însemna durere.

3.9. Muzica

Nu toate piesele muzicale sunt potrivite dansului, cercul pieselor adecvate este restrâns, iar acestea trebuie să fie melodice, ritmice, și dramatice. Tripla criterie exclude o parte considerabilă a literaturii muzicale: compozițiile intelectuale, piesele care prezintă virtuozitatea artistului sau posibilitățile unui singur instrument muzical, operele impresionistice, piesele mari ca simfoniile, compozițiile prea cunoscute cu excepția cazului în care dansul urmează corect linia dramaturgică gândită de compozitor, și în final clicheele.

Muzica pe care construim spectacolul poate fi live sau înregistrat. Dacă optăm pentru muzica live, întrebarea este ce mărime are fondul financiar pentru a susține muzicienii. Muzica înregistrată are și el propriile dezavantaje, publicul reacționează mai bine pe apropierea muzicii live.

Muzica poate fi aleasă dintre piesele deja existente sau poate fi compus o piesă nouă. Dacă optăm pentru compunerea muzicii, coregraful intră în relație cu compozitorul și din această cauză trebuie să cunoască muzica, teoria muzicii. Cunoașterea noțiunilor muzicale constituie un avantaj, deoarece compozitorul, care nu cunoaște dansul, înțelege mai ușor termenii staccato sau crescendo decât explicațiile coregrafului ca genul “Intru, fac niște mișcări, vine o cădere, urmează piruete etc.”

Există o altă cale de utilizare a muzicii, a efectelor sonore pe scenă. Dansul poate fi închipuit prezentat fără muzică, pe liniște. Ritmul poate fi accentuat în acest caz. Efectele sonore, ca sunetul

pașilor, bății din palmă sau chiar respirația se aud mai bine fără muzică. Mai mult, putem folosi instrumente de percuție. Folosirea în acest mod de efecte sonore poate fi utilizat intercalat între două secvențe muzical-coregrafice.

3.10. Forma

După analizarea elementelor dansului, creatorul începe să ansambleze părțile ca să rezulte o unitate compactă. În ceea ce privește forma, cel mai important este continuitatea. Dacă dorim să construim ceva captivant, nu poate fi întrerupt de schimbarea costumelor sau al decorului. Continuitatea și temporizarea poate reuși prin mai multe maniere. Ca în muzică, și aici există câteva legi importante, necesare. Există cinci forme: forma ABA, forma narativă, forma recurentă, suita și forma întreruptă³⁰.

Adevărată formă ABA este rară. Există dansuri, care încep cum se și sfârșesc, dar e greu să le însușim la această categorie, când în realitate au forma ABCDEFGHA. Structura ABA este în totalitate formală, nu se potrivește cu coreografiile dramatice.

Forma narativă este folosită foarte des. Are legi similare dramei, pornește dintr-o situație, evoluează, se dezvăluie și se rezolvă. În cazul acesta este la fel de important reprezentarea figurilor, conflictului, concluziei, ca în cazul dramei.

Forma recurentă este prea puțin folosită, se utilizează în mare parte doar când și muzica are aceeași formă. Baladele populare sunt cele mai bune exemple pentru această formă.

Suita este cel mai des folosită. Provine din muzică, dar a fost utilizată foarte mult în dans. Cel mai cunoscut este începutul moderat, parte centrală lentă și final rapid, captivant.

Forma întreruptă stă aproape umorului, comicului.

O formă suplimentară ar fi cea folosită în prezentarea dansurilor populare autentice. Începe cu o coregrafie, urmează un cântec, iarăși un joc, un cântec. Publicul nu vede nimic surprinzător în această formă. Nu vreau să spun că este plictisitor, dar se poate modifica această formă pentru a îmbunătăți calitatea artistică al spectacolului.

Dansurile populare apar pe scenă de multe ori în forma lor autentică. De aceea trebuie să ne uităm la forma lor compozițională și arhitectonică. Înțelegând folclorul ca un fapt sincretic, unde diferitele elemente componente se corelează între ele, am putut observa pentru început o evidentă analogie între formele muzicale și cele coregrafice. În funcție de specificul creației tradiționale

³⁰ Doris Humphrey: Arta coregrafică

coregrafice, a modalităților sale de expresie, termenii care definesc anumite forme compoziționale în dans nu vor putea avea un conținut ideatic ca cei din muzică.

Dansurile din Transilvania, în diversitatea lor prezintă formele compoziționale mai jos descrise.

*Forma monopartită include dansurile ce cuprind o singură temă reprezentată printr-o figură sau motive se repetă identic sau foarte puțin variat ritmic sau plastic*³¹. Forma monopartită poate avea un aspect deschis, în special dansurile de construcție motivică și un aspect închis în cazul construcțiilor perfect conturate cum ar fi motive sau figuri. Tot o formă monopartită este și cea a dansurilor care cuprind o introducere cu mișcări foarte simple ca un preambul, și care se execută o singură dată la începutul dansului reluându-se în continuare în continuare numai tema.

*Forma bipartită cuprinde dansuri ce conțin două teme. Aceste teme pot fi reprezentate prin figuri ce aduc fiecare un conținut de idei și care, în cuprinsul dansului, au aceeași importanță. Unitatea creației artistice presupune și o unitate acelor două teme ce se bazează pe elemente comune: ritmice, cinetice sau stilistice. Cea de-a doua temă poate apărea ca o dezvoltare a primei. Poate fi și o introducere, adică o figură cu toate atributele ei, dar care, de cele mai multe ori, nu conține elemente caracteristice pentru dansul respectiv*³². În acest caz caracterul specific al dansului este dat de tema propriu-zisă.

*Forma tripartită cuprinde trei teme care se succed și care păstrează anumite elemente comune*³³. Ele pot fi figuri sau părți mai mari ale dansului. prima temă are un caracter expozițional, a doua este nucleul central al dansului iar a treia dezvoltă acest nucleu.

Forma înlănțuită cuprinde un număr mai mare de două figuri ce decurg una din cealaltă. Ele nu sunt în general delimitate de cadențe finale, astfel dansul în forma sa integrală nu are un final propriu-zis; se reia mereu de la început, ca un perpetuum mobile. Forma înlănțuită este mai evidentă în cazul dansurilor cu suprapunere dimensională neconcordanță cu melodia. În aceste cazuri sfârșitul frazei muzicale nu impune o încheiere figurii coregrafice.

Forma cu refren o întâlnim cel mai mult la Brâuri, în dansurile feciorești sau în învârtitele cu ponturi. Refrenul este reprezentat de una dintre figuri care revine mereu între celelalte. Figura poate fi repetată identic, dar și variat, în timp ce așa-zisul cuplet va cuprinde figuri ce aduc de fiecare dată elemente coregrafice noi.

În forma “temă cu variațiuni” conținutul de idei este exprimat în figura de bază. Pe parcursul desfășurării, această figură este reluată în mod variațional, ritmic sau cinetic. În

³¹ Zamfir Dejeu, Dansuri tradiționale din Transilvani, 2000, Editura Clusium

³² Zamfir Dejeu, Dansuri tradiționale din Transilvani, 2000, Editura Clusium

33

unele dansuri, tema cu variațiuni este precedată de o introducere. În altele găsim introducere, temă cu variațiuni, apoi tema a doua.

Forma liberă exprimă lipsa unei arhitectonici precise a dansului și este frecventă în dansurile de construcție motivică cu caracter improvizatoric. În acest caz, chiar în cadrul unui dans, interpreții își iau toată libertatea în ceea ce privește succesiunea și organizarea motivelor sau figurilor. Frecvența acestei forme este mare în dansurile cu soliști pentru că aici se pot afirma dansatorii cei mai talentați.

Cele șapte forme de construcție ale dansurilor din Transilvania explică pe deplin varietatea lor, iar în frecvența mare a formei libere caracterul lor arhaic.

3.11. Dramaturgie

3.11.1. Dramaturgia artei dansului

Înainte de toate, dansul s-a născut din bucurie și patimă, iar fără sentimente și pasiuni ar fi gol, potrivit vieții. Datorită sentimentelor, dansul câștigă frumusețe, dar acest lucru este adevărat pentru orice artă îndeosebi pentru arta dansului. Când cuvântul abia mai este capabil să exprime sentimentele în dinamica sa, atunci când cuvântul, vorbirea numai prin chiot sau urlat ar putea fi capabilă de intensificarea exprimării sentimentelor, atunci începe dansul. Din cauza aceasta dansul se apropie de dramă.

În dansul scenic prezentarea tabloului câmpului de luptă va avea o mare importanță în dezvoltarea dramei, va fi punctul culminant. Mijlocul de exprimare a interpreților nefiind cuvântul ci mișcare, adică în luptă vedem înviind însăși fapta, acțiunea, și de la sine din mișcare, din fapte se dezvoltă caractere, motivația conflictului dramatic.

Dramaturgia dansului dramă se împarte în două tipuri principale. Într-unul, încă de la început, fiecare element slujește dezvoltarea dramei, fiecare mișcare și acțiune justifică nemijlocit, nu este sau aproape nu este divagație, episod, cadru pictural, acțiunea nu se oprește niciodată, ci într-o măsură gonește înainte.

Cealaltă structură, în care acțiunea este mai diferențiată, are mai multe ramuri, după părțile ascuțite ale dramei acțiunea este mai lentă, având un cadru pictural, apoi urmează părți lirice sau epice, nu înaintează în linie dreaptă către țel

Ritmul propriu al dansului-dramă, în care față de proza dramatică urmează acțiuni cu un tempo mai rapid al părților expresive ale liricii sau epicii, derivă în final din cauza lipsei cuvântului și din cauza legăturii dansului cu artele plastice. Dar acesta hotărăște și rolul epicii în arta dansului. De aceea epica nu se transformă într-un gen autonom, și din această cauză necesită un rol suplimentar.

Monotonitatea este fatală, contrastele sunt captivante, incitante. Omul reacționează la fel de nervos și energic la orice situație, moderat și liniștit, ori gândește sau acționează, ori e optimist ori e pesimist. Într-o situație normală, omul, din natură nu reacționează, și nici nu poate reacționa în atâtea feluri. În schimb, coregraful, dacă își dorește succes, trebuie să-și lărgască abilitatea de proprie de a reacționa, trebuie să caute și să înțeleagă comportamente, care stau departe de disponibilitatea sa naturală. Tempourile foarte lente sau cele foarte rapide sunt mult mai interesante pentru că stau mult mai departe de ritmul vieții de zi cu zi.

3.11.2. Tipologia dramaturgului

Ce este dramaturgul? Cine este dramaturgul? Ce este rolul dramaturgului? O întrebare simplă, dar răspunsul ascunde și mai multe întrebări și variații de răspunsuri. Merită să încep cu o definiție mai largă, după Cardullo, din perspectiva teatrului. *”Obiectivul dramaturgiei este să diminueze contradicțiile dintre latura teoretică, intelectuală și cea practică a teatrului, să frământeze cele două într-o singură unitate.”*³⁴ Această formă de creare a sintezei este o funcție principală a dramaturgului, și probabil acesta îl definește cel mai potrivit. Este deosebit de important această dualitate specială: teorie, practică și coordonarea acestora. În teatru sau scena de dans la fel. Mai mult decât atât, acest rol de intermediar, de conector între cele două părți există pe mai multe planuri, este dominant și determinant în mai multe forme, deoarece *“în zilele noastre dramaturgul de coregrafie lucrează în arii pline de contradicții. Practic el este primul receptor al spectacolului, primul spectator în timpul procesului de creație: el este oglinda, el corectează, este în același timp producător și scenarist.”*³⁵ Dramaturgul în coregrafie este un caracter multifuncțional pe paleta largă al artelor spectacolului.

³⁴ Bert Cardullo: What is dramaturgy? New York, Peter Lang Publishing, 2009.

³⁵ Bettina Milz: “Conglomerates” Dance dramaturgy & dramaturgy of the body. Dramaturgy – a toolbox for [condensed] impossibilities.

<http://209.85.129.132/search?q=cache:-QS-fsNkdJEJ:www.tau.ac.il/~dramatur/docs/CONGLOMERATES.doc+Bettina+Milz:+%E2%80%9C9CCONGLOMERATES%E2%80%9D+DANCE&cd=3&hl=hu&ct=clnk&gl=h>

În cazul ideal dramaturgul și coregraful lucrează împreună într-un fel de simbioză echilibrată. Întrebarea este că în practică cum funcționează această colaborare? *“Condiția colaborării strânse cu dramaturgul este o relație de muncă care se bazează pe o intensă încredere reciprocă. Încrederea înseamnă aici, că fiecare parte respectă modul de abordare, punctul de vedere al celuilalt și este capabil să deschidă noi drumuri, canale de comunicație și noi sisteme, pentru crearea de unități. Din partea coregrafului acesta înseamnă să țină un loc și pentru dramaturg în procesul de creație, să-i dezvăluie punctele problematice, despre care să reflecteze și să dea un nou avânt gândirii, creării comune. La rândul său, dramaturgul - în contextul cooperării și încrederii - trebuie să accepte coregraful ca un component de bază al procesului de creație. Dramaturgul alege instrumentele adecvate, iar lasă ca materia creatoare să-i pună în mișcare, și dacă este nevoie să aducă chiar și instrumente noi.”*³⁶

În procesul mai sus descris dramaturgul - în mod evident - este mai mult partener de creație, consultant, dar are și alte funcții, activități, sarcini. Bettina Milz le împarte în mai multe categorii. Iar această tipologie de dramaturg coregrafic este sinteza tuturor activităților și caracterelor mai înainte discutate. Milz distinge 5 categorii de funcții-poziții.

Primul este dramaturgul cercetător, care acționează în prima fază de creație, de pregătire și culegere de date. Cercetarea artistică, culegerea de materiale se poate face în multe feluri, toate sunt diverse și prea particulare ca să fie comparate, întrucât sunt atâtea căi de a începe formarea unui spectacol. În ciuda acestui fapt, întotdeauna există un punct de plecare - probabil simplul fapt, că se începe o lucrare, sau o idee latentă de ani de zile dorește o formă, adesea primul impuls este dat de un text literar, o poză, o neînțelegere, experiența greutății de trata realitatea vieții. Dramaturgul este cel care, la începutul începuturilor, alimentează și inspiră procesul creator. Aduce materiale: poze, muzică, texte, elemente diverse și mărunțirii care se vor adăuga la setul de materiale aflat în continuă creștere în faza pregătitoare. În timp ce în cazul unei opere se pune întrebarea cum și de ce, în ce mediu, cu ce decor poate fi prezentat o comedie în 2013, în cazul spectacolului de teatru-mișcare construit din element din folclor acest proces este mult mai complex și mai problematic.

Acesta este figura de bază al dramaturgului. Din păcate, din mai multe motive - de exemplu cel financiar - aceste sarcini sunt îndeplinite de însuși coregraful.

3.11.2.1.Dramaturgul translator

³⁶ Pil Hansen: Dance Dramaturgy: possible work relations and tools. In: Space and composition.– Nordic Centre for the Performing Arts & The Danish National School of Theatre, 2005. 124-141.

“De acolo, aici, de aici acolo; traducem muzica și textul pe limba mișcării, traducem cititul, tăcerea, explicație, explicația falsă, descrierea... facem asta la repetiții, în spectacol; împreună fac asta coregraful, spectatorul, ansamblul, criticul. Traducerea nu înseamnă procesul de re-prezentare. Mai mult, înseamnă procesul de a transforma într-o experiență pozitivă, deconstruirea imaginilor subînțelese, separația sunetelor, mișcărilor și emoțiilor.” - scrie Milz, apoi conturează o teorie puțin obscură, despre corpul greu comunicând. Despre corpul care este puternic în articulația formelor corporale. “Corpurile sunt într-o stare < între >. Corpurile nu se leagă de discipline, mai mult unesc ariile diferite rezultând ceva ce nu a existat înainte. Se nasc amestecuri deosebite din corpi, texte, obiecte, culori, spații, melodii, imagini, emoții... Se poate auzi o mișcare, se poate vedea un sunet și auzi întunericul.” Un gând frumos, dar nu definește caracterul de traducător al dramaturgului, în timp ce ar fi important menționarea faptului că rolul de “traducător” poate fi dezvoltat cel mai bine între disciplinele, genurile și instrumentele mai înainte menționate și cel mai important: nu în felul în care, de exemplu, un text este tradus pe limbajul dansului, ci astfel, încât să găsească acea formă, combinație de instrumente, în care înțelesul dat, starea de spirit sau chiar sentimentul dinamic, intensitatea poate fi exprimat în coregrafie. De exemplu, urmând și analizând logica lui Milz, dramaturgul traducător elaborează o limbă interlingvistică de scenă, de mișcare, în care sinonimia sau chiar antiteza unei mișcări este un efect de lumină, în care o gradul mediu al unei sărituri este o anumită intensitate sonoră, iar gradul superior este o liniște pe un timp stabilit, iar piruetele rimează utilizarea spațiului scenic. Într-adevăr, este o sincronizare artistică - mai ales în faza pregătitoare a spectacolului, deoarece când se naște opera, atunci, acolo - dacă se munca reușește - nu este nevoie de translator, totul este axiomatic. La fel spectatorului sau creatorului.

3.11.2.2. Dramaturgul spectator

Întrucât dansul și spectacolul au un caracter de irepetabilitate și de schimbare continuă, aici este cel mai necesar un “ochi extern”, cine poate transmite trăirea ici-colo, păstrând în minte schimbările din piesă, chiar de la început. Este nevoie de o persoană, care are curajul de a scoate părți, de a defini ceea ce alții nu au făcut-o.

A fi „străin”, a sta în afara producției, înseamnă în același timp și rolul primului spectator. Oare într-adevăr observă ceea ce era voința creatorului? A fi “ochi exterior” în ceea ce privește un spectacol de dans înseamnă și o mișcare către exterior, deoarece dramaturgul trebuie să se excludă din piesă, trebuie să construiască și să mențină o distanță suficientă, să poată interveni hotărât: trebuie să caute noi posibilități, să aibă îndoieli.

“Deoarece sunt convins de faptul, că spectatorul este foarte inteligent și evaluează tot ceea ce vede, știu, că va percepe în spatele operei finalizate acea luptă fertilă, care a avut loc între materia de bază artistică și viața reală pe parcursul repetițiilor. În același timp, va percepe toate problemele politice, sociale și personale, respectiv principiul, cu ajutorul căruia toate acestea au fost construite de creatori rezultând un spectacol scenic.” – scrie Milz. Prin acesta, atinge același domeniu pe care l-am examinat mai sus: problematica dramaturgului, care se identifică, cu poziția spectatorului, dar nici ea nu vorbește exact despre metodica în care perechea-creator, fiind constrâns în acest rol, poate reuși să se îndepărteze de tendința de a avea așteptări.

3.11.2.3. Dramaturgul vizionar, fantezist

“În acest haos creativ în lumea complexă a creației artistice, în vârtejul de îndoieli, care înconjoară opera, dramaturgul este cel, care trebuie să-și aducă aminte de primele idei născute în legătură cu spectacolul. Nu numai de ideile, ci și de pasiunea, care a pornit proiectul și de obiectivul creatorului trebuie să se amintească. Tocmai de aceea, dramaturgul are sarcina de a încuraja artistul la cucerirea noilor teritorii. De a dezvolta noi sisteme, de a inspira creatorul în descoperirea a noi forme și de a avea încredere în cele mai bizare idei, să le încerce, apoi să le arunce, căci din aceste experiențe vor naște unele motive cheie al spectacolului.” – mărturisește Milz, și de fapt cu această categorie descrie o funcție teoretică și fictivă, căci însărcinează dramaturgul cu o misiune greu realizabilă. Tipul de dramaturg vizionar poate fi definit mai ales ca “sunetul interior” intuitiv al artistului, acesta însă nu funcționează ca o sarcină practică. În orice caz, acest gând, în modul lui utopistic, este frumos.

3.11.2.4. Dramaturgul de tip gazdă

“Nu contează că cineva este un dramaturg liber profesionist, sau instituționalizat și provine dintr-o sferă relativ bine finanțată... cine lucrează ca dramaturg într-o echipă pasionată se mișcă într-o zonă deosebită – cel puțin aceasta arată experiența mea din Germania pe care am obținut-o în ultimii ani. Deasupra sarcinilor dramaturgice clasice, trebuie să fie capabil de mii de alte. Dramaturgul este în acest caz producător, elaborator de structuri artistice, manager de proiect, bucătar, strategist într-o persoană, care dincolo de faptul că previne pericolele de orice fel, este responsabil și pentru buget, el administrează contractele și desigur el ține legătura interactivă cu publicul...” – scrie Milz cu

umor și ironie, descriind al cincilea tip de dramaturg. Ea, cu această afirmație, nu schițează doar o confuzie de roluri specifice dramaturgului, ci un fenomen caracteristic culturii scenice contemporane. Atelierele, des subfinanțate, nu-și pot permite întreținerea unui dramaturg propriu, în acest fel dramaturgul va fi manager sau managerul va fi dramaturgul spectator, dar această soluție stă prea departe de cea ideală. În artă nu există “zoom optic” – direcția privirii, calitatea și adâncimea ei sunt la fel, chiar dacă poate focusa, apropia, îndepărta. Funcția producătorului sau asistentului regizorului sunt total diferite de cea a dramaturgului și acestea, în cazul ideal, nu se inversează așa cum nici rolurile.

Tipologia de dramaturg în cazul dansului este bine gândită de Bettina Milz. Toate categoriile sunt justificate, des întâlnim funcții similare și trăsături necesare (perspicacitate, gândire în structură, creativitate, conștiință), ceea ce susține fenomenul complet logic, că nu se poate și nici nu are sens delimitarea puternică a categoriilor menționate. Funcționării corecte a dramaturgului aparține cel mai mult munca de cercetare și “ochiul exterior”, dar gândindu-ne la situații practice și reale, și a cincilea categorie este vitală.

Dramaturgul sintetizează și unește. În tot acest timp este instabil și incert, dar totodată este inspirator și lucrează la granița cercetării-teoretice și practice-creatoare.

4. Concluzii

De la apariția dansului el a evoluat, s-a dezvoltat și s-a schimbat în multe feluri și în multe direcții. Apariția baletului este un punct de reper în istoria acestei arte, iar secolul al XX-lea putea fi martor al celei mai inventive și creative epoci al dansului. Direcțiile de evoluție și dezvoltare sunt cele mai variate. În zilele noastre arta coregrafică este totuși în căutarea drumului potrivit apărând și acum direcții experimentale cu succes mai mult sau mai puțin.

În această lucrare am vorbit despre o direcție care îmbină anticul, vechiul cu ce este modern, contemporan. Sustenabilitatea lui în țara noastră este reală și cred că dintre direcțiile urmate, cu cea mai mare șansă în dezvoltare și răspândire nu numai între artiști ci și în cadrul publicului. Totodată acest gen educă publicul ce este important în ceea ce privește celelate genuri mai abstracte, pentru că odată cu contopirea dansului popular cu o compoziție care îi conferă un caracter dramatic, teatrul-dans folcloric aduce spectatori și dintre iubitorii teatrului și dintre iubitorii dansului popular. Pentru a dărâma stereotipurile ce există față de dansul popular acest gen este cel mai potrivit.

Bibliografie

1. Szőke István: Rolul dansului în universul ficțiunilor scenice, Editura Universității de Artă Teatrală Târgu-Mureș
2. Pálffy, Gyula (szerk.): Néptánc kislexikon. 2001: 111–112
3. Martin György, 1980, Táncház és színpad.
4. Martin György, Raportul dintre folclorul coregrafic maghiar și român în perspectiva interferențelor europene
5. Zamfir Dejeu, Dansuri Tradiționale din Transilvania, 2000, Editura Clusium
6. Friedrich Nietzsche - Nașterea tragediei
7. Tilde Urseanu, Ion Ianegic, Liviu Ionescu - Istoria baletului, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România
8. George Banu, Ultimul sfert de secol teatral, editura "Paralela 45", 2003
9. Marcelle Michel, Isabelle Ginot - Dansul în secolul XX
10. Uray Péter - Instruirea și tendințele instruirii (Coregrafia și etnecoreologia maghiară din Transilvania în mileniul trei - Editura Institutului pentru Studierea Problemelor Minorităților Naționale, 2009)
11. www.moiseyev.ro - siteul oficial al Ansamblului Academic de Stat Igor Moiseyev
12. Könczei Csongor - Propunere pentru instituționalizarea învățământului coregrafic (Coregrafia și etnecoreologia maghiară din Transilvania în mileniul trei - Editura Institutului pentru Studierea Problemelor Minorităților Naționale, 2009)
13. <http://www.edu.ro/index.php/articles/6816>
14. Scurta istorie al Teatrului de Dans "Honvéd"
15. Anca Giurchescu: Raportul între modelul folcloric și produsele spectaculare de dans popular
16. Dr. Jakabné Zórándi Mária - "Școala maghiară", 2009
17. Doris Humphrey: Arta coregrafică
18. Bert Cardullo: What is dramaturgy? New York, Peter Lang Publishing, 2009.
19. Bettina Milz: "Conglomerates" Dance dramaturgy & dramaturgy of the body. Dramaturgy – a toolbox for [condensed] impossibilities.
<http://209.85.129.132/search?q=cache:-QS-fsNkdJEJ:www.tau.ac.il/~dramatur/do>

cs/CONGLOMERATES.doc+Bettina+Milz:+%E2%80%9CCONGLOMERATES
%E2%80%9D+DANCE&cd=3&hl=hu&ct=clnk&gl=h

20. Pil Hansen: Dance Dramaturgy: possible work relations and tools. In: Space and composition.– Nordic Centre for the Performing Arts & The Danish National School of Theatre, 2005. 124-141.