

MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE ȘI CERCETĂRII ȘTIINȚIFICE
UNIVERSITATEA DE ARTE DIN TÂRGU-MUREȘ
ȘCOALA DOCTORALĂ

TEZĂ DE DOCTORAT

PROCESUL ESTETIZĂRII SCENICE ÎN BALET. DESPRE „CORPUL AMBIGUU”

REZUMAT

Coordonator:

Prof. univ. dr. habil. Sorin-Ion CRIȘAN

Doctorand:

Alina-Denisa BADEA

CUPRINS

1. BALETUL: ÎNTRE MIȘCARE ȘI CERCETARE
2. PROCESUL ESTETIZĂRII CORPULUI ÎN BALET
3. CONCLUZII
4. BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

BALETUL: ÎNTRE MIȘCARE ȘI CERCETARE

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

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

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

Cât de științific poate fi iscodit baletul pentru a spune *adevărul* despre sine ține, în egală măsură, de modul în care privim baletul și de modul în care percepem știința. Știința, la modul general, joacă pentru mulți rolul de deținător și distribuitor al adevărului, uitând poate că tocmai pentru a exista rigurozitate științifică, afirmația stă mereu sub semnul dubiului. Să ne amintim de Karl Popper (1976) care afirma că o teorie științifică nu poate fi confirmată sau validată prin simple dovezi observaționale și nici nu se poate admite adevărul unei astfel de teorii. Poziția lui Popper referitoare la teoriile științifice este de natura failibilă; nu putem fi niciodată complet siguri de adevărul unei teorii. Soluția pentru cercetător ar fi o interogație permanentă cu privire la validitatea teoriei propuse și o atitudine provizorie față de aceasta.

În artele spectacolului, în domeniul dansului, provizoratul este cu atât mai îndreptățit, perisabilitatea spectacolului ținând de însăși natura sa. În cazul de față, ce se întâmplă între începutul și finalul spectacolului de balet se poate rezuma la sintagma *corpuri în mișcare*, în spatele căreia se așterne haosul. Acest haos poate fi luat ca atare sau, așa cum este cazul

cercetării de față, se poate propune și testa o structură funcțională, care, tocmai pentru a se mula pe caracterul dansului, pe specificul baletului, trebuie să își găsească echilibrul între tehnic și poetic, între claritate și ambiguitate, între prozaic și metaforic, între istoric și aspirațional.

A invoca claritate absolută unor domenii artistice care respiră aerul subiectivității ar putea părea nepotrivit tocmai din perspectivă negării naturii echivoce a artei, transformarea a ceea ce arta dansului are de oferit prin corporalitatea și ambiguitatea sa într-o obligatorie înregimentare în structuri precise și demonstrabile. Analizând un caz asemănător, cel al proceselor de creație în arta actorului, Eugenio Barba (2003) subliniază lipsa înțelegerii acestora în demersul critic:

Critici, teatrologi, teoreticieni, ba chiar filozofi ca Hegel și Sarte, au încercat să interpreteze procesele de creație ale actorilor pornind de la presupunerea că știu despre ce vorbesc. În realitate erau orbiți de etnocentrismul lor de spectatori. Ei imaginau adesea un parcurs care nu era decât proiecția înșelătoare și ulterioară a efectelor produse de actori în mințile spectatorilor lor. Ei se bazau pe presupuneri, pe mărturii fragmentare, pe impresii de spectatori. Au încercat să facă știința pornind de la observarea unui rezultat fără a cunoaște aspectul lui complementar: logica procesului. Vorbeau și scriau despre un proces imaginar ca într-o descriere științifică bazată pe date empirice. [...] Această formă de ignoranță, vicleană și solemnă, consistă în pretenția de a analiza comportamentul teatral aplicându-i criterii care și-au demonstrat utilitatea în alte câmpuri de cercetare. (Barba, 2003, 76)

În același timp, există reversul medaliei: a lăsa creația artistică în afara interpretării și includerii în anumite structuri ar văduvi receptorul de experiența unui exercițiu intelectual tangențial spectacolului, bazat pe spectacol sau pe fenomenul artistic, dar altfel decât spectacolul, o sumă de idei poate la fel de vii și de fertile precum însăși materializarea scenică.

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

Rigoarea pe care o impune arta dansului clasic reprezintă doar preambulul unui continuu exercițiu de supunere a corpului balerinului, corp care ajunge să se subordoneze unor criterii fizice, estetice și sociale. Conform acestora, arta baletului, caracterizată printr-o tehnică bine studiată și încheată de-a lungul timpului, forțează limitele impuse de construcția biologică a corpului. Cum se construiește și cum se modifică un astfel de corp pentru a fi apt reprezentării scenice?

Cercetarea de față își propune să analizeze etapele de transformare ale corpului balerinului, pornind de la „corpul profan”, trecând prin etapa antrenamentului și ajungând la „corpul expresiei scenice”. Traseul pe care îl urmează corpul balerinului, pornind de la un corp neantrenat, „profan” și fără intenție artistică, transformat în final într-un „corp scenic”, destinat receptării, utilizator de succes al vocabularului de mișcare și intenționat artistic, poate defini succint un parcurs al estetizării corpului în arta dansului clasic.

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

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

„Corpul ambiguu” propus își justifică denomiția prin necesitatea unei zone echivoce, a unei arii a neclarității care să absoarbă experiențele intime ale dansatorului, să îl apropie de mit prin înglobarea atributelor masculine și feminine, fiind șansa necesară de a scăpa de componentele nivelante ale antrenamentului. Ipostaza „corpului ambiguu” implică o natură androgenă care pune în echilibru mișcarea, forța, grația și restul atributelor subsumate, căutând astfel atingerea perfecțiunii în formă, prin referințe mitologice, poetice și de manifestare a vieții interioare. Așa cum vom observa pe parcursul lucrării, reverberațiile mitice androgine se pot răsfrânge tripartit: asupra „corpului profan”, asupra celui antrenat și asupra „corpului expresiei scenice”.

„Corpul ambiguu” face parte dintr-o etapă mai degrabă invizibilă a corpului balerinului. Prin amestecul dintre elemente materiale și imateriale, „corpul ambiguu” își păstrează natura neclară, poziționându-se la intersecția dintre material (dansatorul se

metamorfozează în creatul scenic folosind propriul corp) și imaterial (metamorfozarea ține de iluzie și, interpretată, ne poate trimite către referințe mitice).

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

Pentru a argumenta direcția propusă, lucrarea va aborda o literatură de specialitate vastă, eclectică, suprapunând teorii ale artelor spectacolului, elemente de tehnică ale dansului clasic, studii de istoria baletului și elemente de mitologie, corelate cu înregistrări fotografice și audiovizuale de referință pentru arta baletului. De asemenea, lucrarea include și un studiu de caz realizat în cadrul stagiului de *Teacher Training* pe care l-am urmat la *Royal Ballet School* din Marea Britanie în 2016, unde am urmărit componente pedagogice ale predării dansului clasic, accentul pus de profesorii de balet în cadrul antrenamentului și posibilitățile pe care elevul-balerin le are în a-și șlefui o expresie proprie în fața antrenamentului uniform. Lucrarea include, de asemenea, o demonstrație vizuală a procesului propus de estetizare a corpului în balet și elementele vizibile ale „corpului ambiguu”, într-o viziune trans-istorică, o analiză comparativă a mărturiilor vizuale de modificare a corpului în dansul clasic.

PROCESUL ESTETIZĂRII CORPULUI ÎN BALET

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

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

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

Antrenamentul specific dansului clasic conduce la afirmarea amestecului indisolubil al genurilor, generând, prin aplicarea aceleiași tehnici de instruire fizică atât la băieți, cât și la fete, un corp în mare măsură uniformizat. Dansul clasic creează forma unui corp recognoscibil în timp, care impregnează „corpul profan” cu noi atribute și formule de expresie. „Corpul profan” se transformă în timp în „corp antrenat”, pentru a ajunge, mai târziu, „corp al expresiei scenice”.

Înțelegerea mecanismului intern al baletului, susținut de un antrenament îndelungat și rigid, oferă variante de a explica transformările corporale ale balerinului, conducând, poate, la o judecată mai lucidă și de substanță asupra factorilor care determină forma corporală a dansatorului clasic.

Descrierea antrenamentului specific, inerent artei dansului clasic, va clarifica aspectele care conduc la enunțarea unui amestec indisolubil al genurilor și va constitui o etapă incipientă în creionarea a ceea ce va fi definit ulterior drept „corp ambiguu”.

„Corpul expresiei scenice” este definit în cadrul acestei teze ca un corp care a străbătut traseul de la „corpul profan” la „corpul antrenat” și care ajunge acum purtător al unei identități scenice, supus receptării și înscris în istorie, iar mărturiile prezenței sale permanente sunt înregistrate în cronici și articole de specialitate.

Putem considera că „identitatea” „corpului expresiei scenice” o înglobează întru depășire pe cea a interpretului, pe cea a coregrafului sau a creatorului de spectacol, pentru a fi raportată apoi la receptor. Dacă pentru Peter Brook (2008, 11) un om care traversează spațiul gol al scenei, privit de către altul, constituie un minim act teatral, „corpul expresiei scenice” pentru dansator se naște la întâlnire triadei interpret – creator de spectacol/ coregraf – receptor, pentru că, cel puțin în cazul baletului, „corpul antrenat” al interpretului ajunge sub modelarea necesară a coregrafului înainte de expunerea în fața receptorului.

Ar părea facil să spunem că un dansator este „tehnic”, dar această interpretare ne duce pe o pistă falsă, aceea a separării dintre tehnică și trăire, instituind ideea că un corp ar putea să devină în integralitate „mașinal”. Totuși, când o interpretare este prea „tehnică”, ar trebui căutate în acea interpretare micile ieșiri, micile irumperi ale atehnicului, ale emoționalului care poate nu a fost direcționat într-un mod coerent. Gândindu-ne la Piaget și Inhelder (2005), putem spune că niciun corp nu este sortit exclusiv tehnicului și nedeferit emoționalului, cum niciun corp nu este compus din „emoție pură” fără a putea fi standardizat într-o anumită măsură la nivel tehnic, cele două elemente fiind motorii una pentru cealaltă.

De aceea, teza de față propune separarea corpului nu atât pe criterii tehnice, care, desigur, deosebesc în principal școli de antrenament, ci pe etape de evoluție, pornind de la corpul „profan”, trecând prin corpul antrenat, în vederea pregătirii „corpului expresiei scenice”.

Corpul balerinului are nevoie să își depășească anumite atribute biologice, inclusiv atribute legate de gen, să le încorporeze pentru a le transcende, odată din perspectiva că acestea se dezvoltă sau se estopează odată cu antrenamentul, cu viziunile coregraților și ale epocii, dar și în vederea pregătirii unui corp bazat pe propria visceralitate, pentru a ajunge la ambiguitatea, iluzia, poezia și misterul creației scenice. Ambiguitatea în artă a devenit un loc comun în judecata critică, plurivalența și plurisemanticul fiind caracterizări potrivite activităților umane catalogate drept artă. Invocarea emoțiilor, a unei zone poetice, sensibile, metaforice în creația artistică și înțelegerea particulară a acestor noțiuni depărtează creația artistică de un sens univoc.

CONCLUZII

Teza de față pornește de la premisa că evoluția balerinului pe scenă nu este doar rezultatul unui proces de antrenament care are ca finalitate expresia artistică, ci poate fi definit un întreg traseu al estetizării corpului în balet, traseu care pornește de la un „corp profan”, docil și neantrenat, dar cu precondiții favorizante acestei forme de artă, corp care renunță la suveranitatea propriei mișcări brute și naturale pentru a trece prin etapa nivelantă a antrenamentului, în vederea expresiei scenice la care tinde.

Asumându-și prin exercițiu vocabularul de mișcare al dansului clasic, „corpul profan”, devenit „corp antrenat”, înglobează datorită exercițiului și matricei tehnice a stilului atribute care sunt asociate ambelor sexe, masculin și feminin, indiferent de sexul biologic al dansatorului, ceea ce îl ajută să-și transcende propria materialitate, întrezărindu-se astfel un nou corp propus de lucrare, un corp poetic, fantomatic, cu valențe androgine, pe care îl vom numi „corp ambiguu”, care își găsește rațiunea de a exista pentru ca dansatorul să-și poată exprima sinele dincolo de tehnică însușită.

Pentru a înțelege necesitatea „corpului ambiguu” și amestecul indisolubil al genurilor biologice, este necesar a avea o privire istorică, tehnică și poetică asupra artei baletului. De-a lungul timpului, judecățile colective s-au fondat pe baza unui discurs estetic asupra modului potrivit de reprezentare a „masculinului” și a „femininului” în arta dansului clasic, omițându-se aspecte legate de traseul pe care îl urmează un balerin în devenirea sa ca artist-interpret, spre desăvârșirea unui corp investit cu puterea de a seduce și de a se metamorfoza într-un corp dincolo de atribute de gen. Această metamorfoză nu se limitează la reprezentări de tipul masculin/ feminin, ci are forța de a le contopi, configurând un „corp al expresiei” neîncadrabil într-un gen sexual. Desigur, arta baletului a avut nevoie de timp, a traversat un parcurs istoric de căutări și redefiniri semantice ale vocabularului de mișcare și a modului în care acesta devine încorporat și apoi materializat scenic pentru a ajunge la rafinamentul interpretărilor de care ne putem bucura astăzi.

Corpul balerinului poate fi privit într-o manieră dihotomică, fiind atât o expresie a forței, cât și a vulnerabilității. Dacă forța rezidă în abilitatea de susținere a mișcărilor proprii și ale partenerilor, alături de rezistența la accidentări, vulnerabilitatea se traduce, pe de-o parte, în limitele corporalității, iar pe de altă parte în transformările corpului înspre expresia scenică și presiunile inerente acestui proces. Încercarea de a sfida legile fizicii, de a impune

mişcări care forțează limitele construcției anatomice prin *en-dehors* sau prin ridicarea pe *pointe* sunt doar câteva condiții ale virtuozității în balet.

Făcând o scurtă incursiune în istoria baletului se poate observa că balerina și-a câștigat cu dificultate statutul de artist autonom. Balerina a continuat să se manifeste într-o societate puternic patriarhală până în perioada secolului al XX-lea. Condițiile sociale precare impuneau o atitudine docilă și supunerea la o serie de opresiuni și agresiuni din partea sponsorilor sau a protectorilor.

În perioada pre-revoluționară franceză, la începutul secolului al XVIII-lea, odată cu înființarea școlilor profesioniste de balet, s-a creat posibilitatea afirmării tinerilor proveniți din pături sociale diverse.

Corpurile obosite, plătându-se și cel mai adesea înfometate erau supuse unui antrenament drastic la care se adăugau abuzurile sexuale ale directorilor. Profesia de balerină cunoaște în această perioadă supunerea maximă a corpului, atât în fața tehnicii, cât și în fața degradării, într-un test de anduranță fizică și psihică. Constrânsă de condițiile economice precare, corpul balerinei ajunge deseori supus exploatării artistice și sexuale. Pentru majoritatea fetelor care proveneau din familii sărace, venirea în Paris pentru a se iniția în arta baletului reprezenta speranța asigurării unui trai decent pentru ele și familiile lor.

În perioada romantică, balerina devine mai mult ca oricând *icon*-ul acestei forme de artă, întruchipând un ideal feminin al grației și imponderabilității în mișcare. Deseori descrisă ca o prezență supranaturală, ca o reprezentare a unui corp translucid menit să sfideze realitatea, balerinele epocii dădeau viață unor personaje fantastice ca Giselle, Cupidon, Silfida, sau deveneau plăsmuiri ca fluturi, bacante, ființe zbuciumate de nebunie, zâne, vrăjitoare, elfi, divinități ale apei, focului etc.

Baletele perioadei romantice surprind călătorii în spații subterane ale Hades-ului, ale visului, recreate scenic printr-un decor cu păduri și grădini labirintice, ca lăcaș al creaturilor misterioase.

Litografiile cu balerinele celebre ale secolului al XIX-lea, Maria Taglioni, Fanny Esler, Emilia Bigottini, Carlota Grissi, surprind un *poignet* rafinat și bine studiat, iar ridicarea în releve indică forța și dorința de a transcende ponderabilitatea inerentă.

În contextul contemporan al dansului clasic, dorința de separare pe genuri, prezentă încă în anumite reprezentații, survine pe de o parte din faptul că baletul continuă să poarte cu sine imaginea romantică a balerinei eterice, ca ideal și simbol al feminității, continuând tradiția reprezentării imponderabilității și a grației, iar pe de altă parte, ca rod pan-istoric al concentrării atenției mai degrabă asupra experienței balerinei decât a balerinilor.

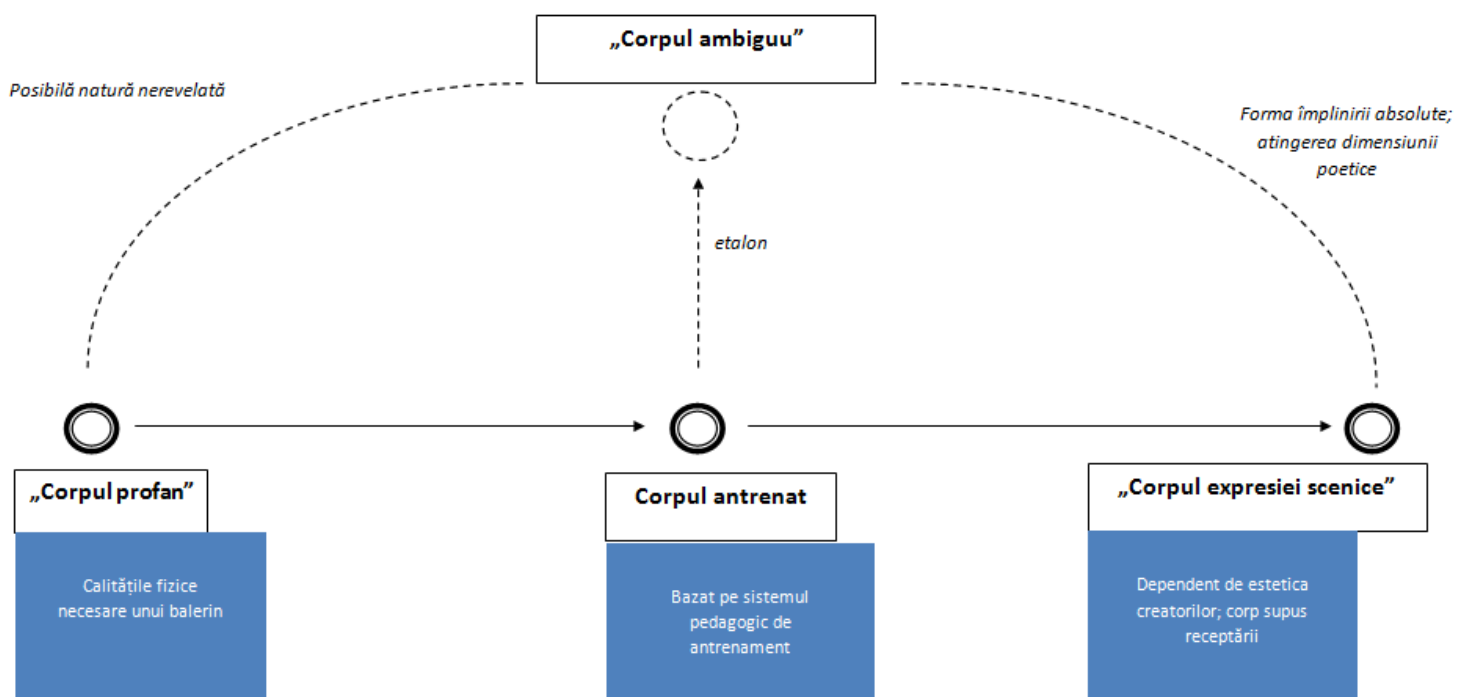
Când baletul a început să se cristalizeze ca formă de artă autonomă, căutarea artistică s-a concentrat asupra mijloacelor proprii de expresie, generând o forță creatoare autentică, manifestată prin dezvoltarea unor registre noi de mișcare în afara preceptelor generate de gen. Această autonomie în arta baletului nu trebuie înțeleasă ca o desprindere totală de teatru, muzică sau de alte stiluri de dans, ci ca o conștientizare a propriilor mijloace de expresie conținute în materia de bază a dansului, corpul, și în modul în care acest corp își pregătește dimensiunea ontologică a rematerializării sale la nivel de „corp al expresiei scenice”.

Amestecul indisolubil al genurilor este o condiție preexistentă a artei baletului, chiar dacă istoria a înclinat „balanța” atenției mai mult în direcția unui sex sau a celuilalt. Reprezentarea frumosului în dansul clasic este răspunsul a ceea ce odinioară separa în genuri corpul balerinului de cel al balerinei, până la definirea unui corp nou care să înglobeze atributele ambelor sexe, menit să răspundă astăzi unei estetici proprii dansului clasic reînnoit.

Baletul contemporan este expresia reînnoirii percepțelor esteticii dansului clasic, preluând în mare parte tehnica de mișcare a stilului, dansatorii continuând să se antreneze în acest registru, dar recunoscându-li-se, ca și în cazul actorilor, statutul de interpret – creator, nu doar de instrument de punere în practică a unui libret sau a unei viziuni coregrafice. Noul val reprezentat de baletul contemporan dorește să reînnoiască dansul clasic pornind din interiorul stilului, fără a se depărta radical de acesta precum antecesorii dansului modern, suprapunând peste tehnica însușită în școlile de balet clasic noi tehnici și limbaje de mișcare, împrumutate din arii diverse ale artelor spectacolului. Cu atât mai mult acest nou val al baletului contemporan nu este cantonat în imagini tributare unor forme spectaculare desuete, ci încearcă, la nivel scenic, un amestec al genurilor biologice în care balerina împrumută particularități în mișcare și stil de la interpretul masculin și *vice-versa*, în vederea zămislirii unui nou corp, cât mai departe de biologicul natural și cât mai aproape de o nouă creație, cea a unui corp reconfigurat în expresia scenică. Paradoxal, deși dansatorul va materializa noua creație cu propriul corp biologic, în timpul spectacolului, acest corp va încerca a se depărta de sine, prin sine, pentru a se întrezări, iluzoriu, un corp „neclar”, „ambiguu”, al dansatorului și diferit de acesta, care, în momentul creației coregrafice reușite, pare mai degrabă o forță a naturii, o formă abstractă în mișcare, sau o entitate mitică, având valențe androgine.

Precum se poate observa în schema de jos, teza de față propune, pe de-o parte, o evoluție pe orizontală a procesului de estetizare a corpului în balet, pornind de la „corpul profan”, neantrenat, dar atras de mirajul dansului academic, gată să se supună rigurilor tehnice, urmat de „corpul antrenat” care își însușește și perfecționează vocabularul de mișcare, cu diferențe la nivelul accentelor de stil între diferitele școli profesioniste de balet

ale lumii și un „corp al expresiei scenice” care, dincolo de tehnică, devine permeabil la impregnările survenite din întreaga arie a artelor spectacolului, corp supus receptării și „corp” al finalității orizontale a traseului de estetizare pe care a pornit corpul.



„Corpul expresiei scenice” nu este doar un „corp antrenat” care își delimitează spațio-temporal expresia în acord cu regulile instituite de spectacol, ci este inclusiv un corp al memoriei, balerinul comunicând prin stilul practicat cu predecesorii săi, dacă este să ne gândim la memoria istorică înscrisă în corpul interpretului din prezent, care împarte parcursul stilului, truda antrenamentului, însușirea vocabularului de mișcare în mare măsură comun, spre a-și făuri, poate, aceleași năzuințe ale formei perfecte.

Afirmăm aceste lucruri în contextul în care, deși permeabil la cuceririle estetice ale celorlalte arte, cu un vocabular de mișcare resemantizat de-a lungul istoriei, baletul își păstrează o matrice a stilului, care, în pofida augmentării cu noi tehnici, face ca dansul clasic să fie recunoscut și definit ca atare, alături de trasarea unui ideal al frumuseții în mișcare.

O viziune tripartită a procesului de estetizare a corpului în balet, începând cu „corpul profan” – „corp antrenat” – „corp al expresiei scenice”, devine incompletă în măsura în care cerințele tehnice pentru a accede în lumea baletului profesionist devin din ce în ce mai ridicate, ceea ce pare că uniformizează dansatorul și îl supune în integralitate viziunii coregrafice, diluând atributul său de creator.

Astfel, diferențierea între interpreții artei dansului clasic se poate face, desigur, și pe baza unui registru al performanțelor tehnice, dar care, dacă rămâne doar la nivelul unei „contabilități” tehnice în execuție, sărăcește experiența poetică a balerinului și spectatorului.

Procesul de estetizare a corpului în balet este dependent de perioadele istorice în care această formă de artă se manifestă, dar păstrează o matrice tehnică recognoscibilă a stilului, constând în vocabularul de mișcare care ajunge, la rândul său, să fie îmbogățit și uneori redefinit. Ceea ce se păstrează însă e o subiectivă „perfecțiune a mișcării”, un ideal al formei dependent de creatori și interpreți, cât și prezența iluzorie a unui „corp ambiguu”, cu atributele forței și grației care, în anumite cazuri (spectacole) ia forma corpului necesitat de rol. Etalonul clasic al imaginarului abstract al liniei verticale constituie axa în jurul căruia toate formele de mișcare din balet se construiesc. Mai departe, receptorul va completa imaginea, investind-o cu un anumit tip de semnificație care-i vorbește sieși.

În concepția lui Platon, frumosul apare ca formă perfectă și absolută care corespunde măsurii, armoniei și proporției formei, suprapus înțelepciunii și virtuții. Platon propune armonizarea frumosului între aspectul utilitar conținut în realitate, în experiența lumii materiale și ideea perfectă a frumosului care depășește planul fizic, aparținând experienței estetice subiective. În dialogul *Banchetul*, Platon (2008) expune teoria idealistă asupra frumuseții care trece prin patru trepte: frumusețea fizică, frumusețea morală, frumusețea cunoștințelor și în final frumusețea în sine, absolută. Acest tip de frumusețe absolută „ce trăiește de-a pururea” și „către care se îndreaptă toate străduințele noastre, frumosul ce rămâne el însuși întru sine, pururea identic cu sieși ca fiind de un singur chip” (Platon, 2008, 136).

Deși o reformulează cu fiecare epocă, baletul tinde către o frumusețe absolută a expresiei, identică sieși spre a fi recognoscibilă ca matrice a dansului clasic. Tehnica dansului academic uniformizează într-o mare măsură dansatorul, stabilindu-i finalități precise în execuție, și marcând diferențierea între interpreți prin întrevederea „corpului ambiguu”. Acest corp confirmă iluzia metamorfozării corpului interpretului în constructul scenic. „Corpul ambiguu” accesează o dimensiune poetică, mitologică, evidențiată în schema propusă printr-o axă verticală, separată de traseul orizontal al estetizării materiale concrete.

Astfel, „corpul ambiguu” devine un construct necesar al procesului de estetizare a corpului în balet, tocmai pentru că poate asimila elemente intime, subtilitățile dansatorului, valențe poetice, valențe mitice pentru împlinirea dimensiunii ontologice a dansatorului, nu doar a celei de executant a mișcării într-o structură estetizată. Astfel, odată legitimată o astfel de structură fantomatică precum cea a „corpului ambiguu”, își găsește originea în mit, într-un poetic al expresiei și interpretării, reverberând peste întregul traseu al estetizării corpului în balet.

Pentru „corpul profan”, „corpul ambiguu” este posibilă sa natură nerevelată. Nu orice „corp profan” are datele necesare pentru a deveni corpul unui balerin, dar, în cazul existenței abilităților fizice necesare, „corpul ambiguu” va putea fi pentru acest corp forma viitoare sale împlinirii artistice. Pentru „corpul antrenat”, „corpul ambiguu” este un etalon în execuția mișcărilor, perfecțiunea androgenă pierdută a abilităților feminine și masculine înglobate în aceeași structură care tinde să-și depășească inerentele limitări biologice.

Pentru „corpul expresiei scenice”, „corpul ambiguu” reprezintă forma împlinirii absolute. Corpul și-a desăvârșit tehnica, a înglobat elementele propuse de coregraf și, adăugând individualitate artistică, emoții, trăiri, o zonă poetică, împlinește prin intermediul „corpului ambiguu” dimensiunea sa ontologică: s-a recreat pe sine, prin sine.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

*** (1998) *Carmina Burana*. Traducere: Eugen Munteanu și Lucia-Gabriela Munteanu. Polirom.

Albouy, Pierre (1969) *Mythes et mythologie dans la littérature française*. Paris: Armand Colin.

Allman, Barbara (2001) *Dance of the Swan. A story about Anna Pavlova*. Minneapolis: Carolrhoda Book.

Alterowitz, Gretchen (2014) *Toward a Feminist Ballet Pedagogy: Teaching Strategies for Ballet Technique*. În *Journal of Dance Education*. Vol.14, Iss. 1, 2014.

Anderson, Jack (1992) *Ballet and Modern Dance: A Concise History*. Princeton: Princeton Book Company.

Bachner-Melman, Rachel; Dina, Christian; Zohar, Ada H.; Constantini, Naama; Lerer, Elad; Hoch, Sarah; Sella, Sarah; Nemanov, Lubov; Gritsenko, Inga; Lichtenberg, Pesach; Granot, Roni; Ebstein, Richard (2005) *AVPR1a and SLC6A4 Gene Polymorphisms Are associated with Creative Dance Performance*. Plos Genetics. Accesat la 26.02.2016 de la adresa <http://journals.plos.org/plosgenetics/article?id=10.1371/journal.pgen.0010042#s2>

Bakker, Frank C. (1991) *Development of personality in dancers: A longitudinal study*. În *Personality and Individual Differences*. Vol. 12, Issue 7, 1991, 671-681.

Barba, Eugenio (2003) *O canoe de hârtie*. Trad.: Liliana Alexandrescu. București: Editura Unitext.

Barba, Eugenio (2010) *Teatru: singurătate, meșteșug, revoltă*. Trad.: Doina Condrea Derer. București: Nemira.

Barnes, Clive (1982) *Nureyev*. New York: Helene Obolensky Enterprises.

Beaumont, Cyrill W.; Idzikowski, Stanislas (2003) *The Cecchetti Method of Classical Ballet: Theory and Technique*. New York: Dover Publications.

Beauvoir, Simone de (1998) *Al doilea sex*. Traducere: Diana Bolcu. București: Editura Univers.

Blasis, Carlo (1820) *Traité élémentaire théorique et pratique de l'art de la danse*. Milan : Chez Beati et A. Tenenti.

Blasis, Carlo (1830) *The Code of Terpsichore. The art of dancing, comprising its theory and practice, and a history of its rise and progress, from the earliest times*. Trad: R. Barton. London: Edward Bull.

Borges, Jorge-Luis (2006) *Cartea ființelor imaginare*. Traducere de Ileana Scipione. București: Editura Polirom.

Brandt, Amy (2013) *Dancing Balanchine*. Dancespirit. Accesat la 14.05.2016 de la adresa <http://www.dancespirit.com/how-to/ballet/dancing-balanchine/>

Brecht, Bertolt (1977) *Scrieri despre teatru*. Traducere: Corina Jiva. București: Editura Univers.

Brook, Peter (2008) *The empty space*. London: Penguin.

Brown, Carol (2010) *Making space, speaking space*. În Carter, Alexandra; O'Shea, Janet (ed.)(2010) *The Routledge Dance studies reader*. London and New York: Routledge

Bruhn, Erik; Moore, Lilian (2005) *Bournonville And Ballet Technique: Studies And Comments On August Bournonville's Etudes Choregraphiques*. Princeton Book.

Burke, Edmund (1981) *Despre sublim și frumos: cercetare filosofică a originii ideilor*. Traducere: Anca Teodorescu și Andrei Bantaș. București: Editura Meridiane.

Butler, Judith (1999) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

Caraman-Fotea, Daniela; Constantinescu, Grigore; Sava, Iosif (1973) *Ghid de balet*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor.

Caraman-Fotea; Constantinescu, Grigore (2008) *Fascinația dansului*. București: Editura Muzicală.

- Chazin-Bennahum, Judith (2005) *The Lure of Perfection: Fashion and Ballet, 1780 – 1830*. New York: Routledge.
- Claid, Emilyn (2006) *Yes? No! Maybe...Seductive ambiguity in dance*. Abingdon/ New York: Routledge.
- Coliva, Anna; Schutze, Sebastian (1998) *Bernini scultore: La nascita del barocco in casa Borghese*. Edizioni de Luca.
- Coman, Mihai (2008) *Introducere în antropologia culturală. Mitul și ritul*. Iași: Editura Polirom.
- Conn, Steven (2014) *Americans Against the City: Anti-Urbanism in the Twentieth Century*. New York: Oxford University Press.
- Corbin, Alain; Courtine, Jean-Jacques; Vigarello, Georges (coord.) (2008) *Istoria corpului. Vol 2: De la Revoluția Franceză la Primul Război Mondial*. Trad.: Simona Manolache, Camelia Biholaru, Cristina Drahta, Giuliano Sfichi. Grupul Editorial Art.
- Crompton, Sarah (2014) *Xander Parish: 'Who was I to go and join the Mariinski Ballet?'*. The Telegraph. 29 iulie 2014. Accesat la 14.05.2016 de la adresa: <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/dance/10928685/Xander-Parish-Who-was-I-to-go-and-join-the-Mariinski-Ballet.html>
- Davis, Elizabeth (2014) *Ballet and myth: A fascination that goes back centuries*. Royal Opera House. Accesat la 08.07.2016 de la adresa: www.roh.org.uk/news/ballet-and-myth-a-fascination-that-goes-back-centuries
- Demian, Nicoleta Cristina (2010) *Concepte tehnice în studiul dansului clasic*. Cluj-Napoca: MediaMusica.
- Dempster, Elizabeth (1988) *Women writing the body: let's watch a little how she dances*. În *Writings on Dance*, 3, p. 13-25.
- Dudin, Vladimir (2015). *Boris Eifman: Ballet is at a crossroads*. Russia beyond the headlines, 23 septembrie 2015. Accesat la 14.05.2016 de la adresa: http://rbth.com/arts/2015/09/23/boris_eifman_ballet_is_at_a_crossroads_49489.html
- Eco, Umberto (1969) *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeticile contemporane*. Trad.: Cornel Mihai Ionescu. București: Editura pentru Literatură Universală.

- Eco, Umberto (2012) *Istoria frumuseții*. Traducere de Oana Sălișteanu. București: Editura Rao.
- Eliade, Mircea (1995) *Mefistofel și Androginul*. București: Editura Humanitas.
- Eliade, Mircea (1998) *Mituri, vise și mistere*. Traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu. București: Editura Univers Enciclopedic.
- Falcone, Francesca (1987/1988) *L'arabesc, Nascita ed evoluzione di una posa*. În *La Danza* nr. 22-24, 1987/1988, pag. 37-39.
- Farrell, Suzanne; Bentley, Toni (2002) *Holding on to the Air*. University Press of Florida.
- Foucault, Michel (1997) *A supraveghea și a pedepsi: nașterea închisorii*. Traducere: Bogdan Ghiu. București: Editura Humanitas.
- Frontisi, Claude (coord.) (2003) *Istoria vizuală a artei*. Traducere: Alina Dimitriu, Liana Filimon, Denia Mateescu. București: Grupul Editorial Rao.
- Garafola, Lynn (1998) *Diaghilev's Ballets Russes*. Da Capo Press.
- Ginot, Isabelle; Michel, Marcelle (2001) *Dansul în secolul XX*. Trad.: Vivia Săndulescu. București: Editura Art
- Gottlieb, Robert (2004) *George Balanchine: The Ballet Maker*. New York: HarperCollins.
- Guest, Ivor (1997) *The Ballet of the Enlightenment: The Establishment of the Ballet D'Action in France, 1770-1793*. Dance Books Ltd.
- Homans, Jennifer (2010) *Apollo's Angels: A History of Ballet*. New York: Random House.
- Howard, Judith (2000). *Social Psychology of Identities*. În *Annual Reviews Sociology*, 26:1.
- Järvinen, Hanna (2014) *Dancing Genius: The Stardom of Vaslav Nijinsky*. Palgrave Macmillan.
- Jennings, Luke (2012) *Will they make it to the Royal Ballet?* The Guardian. 25.03.2012. Accesat la 26.02.2016 de la adresa <http://www.theguardian.com/stage/2012/mar/25/will-they-make-royal-ballet>
- Joseph, Charles M. (2002) *Stravinsky & Balanchine: a journey of invention*. New Haven: Yale University Press. Resursă electronică. Accesat la 5.08.2016 de la adresa:

<http://search.library.utoronto.ca/details?8847538&uuid=b3832b6d-212a-41ec-8b6c-be26af48a475>

Kabanov, Alexander (2015) *Joy Womack: 'American ballet is really like a baby of Russian ballet'*. Russia beyond the Headlines. 17 aprilie 2015. Accesat la 14.05.2016 de la adresa: http://rbth.com/arts/2015/04/17/joy_womack_american_ballet_is_really_like_a_baby_of_russian_ballet_45337.html

Kahane, Martine (1995) *Opéra côté costume*. Paris: Editions Plume-S.N.A.B.

Kay, Lauren (2012) *Go Your Own Way*. Pointe Magazine. 24 iulie 2012. Accesat la 14.05.2016 de la adresa: <http://pointemagazine.com/inside-pt/issuesaugustseptember-2012go-your-own-way/>

Kear, Jon (2012) *The Life and the Works of Degas*. Wingston: Hermes House.

Kelly, Deirdre, 2013. *Ballerina, Sex, Scandal and Suffering Behinde the Symbol of Perfection*, Vancouver, Editura Greystone Books

Kim, Jun Ho; Jung, Eun Sun; Kim, Chul-Hyun; Youn, Hyeon; Kim, Hwa Rye (2014) *Genetic associations of body composition, flexibility and injury risk with ACE, ACTN3 and COL5A1 polymorphisms in Korean ballerinas*. Journal of Exercise Nutrition & Biochemistry. Jun 2014. 18(2). Accesat de la <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4241924/> la 25.02.2016

Kirstein, Lincoln (1984) *Four Centuries of Ballet: Fifty Masterworks*. New York: Dover.

Kisselgoff, Anna (1992) *Konstantin Sergeyev Dies at 82; Dancer and Kirov Director*. The New York Times, 11 April 1992, disponibil la adresa: <http://www.nytimes.com/1992/04/11/arts/konstantin-sergeyev-dies-at-82-dancer-and-kirov-director.html>

Koegler, Horst (1982) *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*. 2nd edition. Oxford University Press.

Kourlas, Gia (2008) *A swan's way*. TimeOUT New York. Accesat la 14.04.2016 de la adresa: <http://www.timeout.com/newyork/dance/a-swans-way>

- Lecoq, Jacques (2009) *Corpul poetic. O pedagogie a creației teatrale*. Traducere :Raluca Vida. Oradea: Artspect.
- Lee, Carol (2002) *Ballet in Western Culture: A History of Its Origins and Evolution*. New York/ London: Routledge.
- Lewis, Kristin (2010) *Inside the Vaganova Academy*. Dance Spirit. Accesat la 18/02/2016 de la adresa: http://www.dancespirit.com/how-to/ballet/inside_the_vaganova_academy
- Libis, Jean (2005) *Mitul androginului*. Traducere: Cristina Muntean. Cluj-Napoca: Editura Dacia.
- Longos (1964) *Dafnis și Cloe*. Traducere: Petru Creția. București: Editura pentru literatură universală.
- Ludden, Ken (2014) *Academy Method: Pointe Technique*. Fonteyn Academy Press Publication.
- McDaniel, Cadra Peterson (2015) *American-Soviet cultural diplomacy: the Bolshoi ballet's American premiere*. London: Lexington Books.
- Meyerhold, V.E. (2011) *Despre teatru*. Trad.: Sorina Bălănescu. București: Fundația Culturală „Camil Petrescu”.
- Mooallem, Stephen (2016) *Misty Copeland and Degas. Art of Dance*. Harper's Bazaar. 10 februarie 2016. Accesat la 9.05.2016 de la adresa: <http://www.harpersbazaar.com/culture/art-books-music/a14055/misty-copeland-degas-0316/>
- Morina, Beryl (2000) *Mime in Ballet*. Woodstock Winchester Press.
- Morris, Geraldine (2003) *Problems with Ballet: Steps, style and training*. În *Research in Dance Education*. Vol.4, Iss.1, 2003.
- Nadin, Mihai (1972) *A trăi arta. Elemente de metaestetică*. București: Editura Eminescu.
- Negry, Gabriel (1986) *Memoria dansului: Breviar despre arta coregrafică*. București: Editura Muzicală.
- Nicoll, Ruairidh (2013) *Swan Lake Reloaded*. The Guardian, 11 August 2013. Accesat la 12.04.2016 de la adresa: <http://www.theguardian.com/stage/2013/aug/11/swan-lake-reloaded-review>

- Norman, Neil (2013) *Dance review: Swan Lake: Reloaded, Frydrik Rydman, London Coliseum*. Express, 8 August 2013. Accesat la 12.04.2016 de la adresa: <http://www.express.co.uk/entertainment/theatre/420612/Dance-review-Swan-Lake-Reloaded-Fredrik-Rydman-London-Coliseum>
- Noverre, J. G. (1967) *Scrisori despre dans și balet*. Traducere Ion Ianegic. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R.
- Paler, Octavian (2008) *Polemici cordiale*. Ed. a II-a. (Varianta electronică). Iași: Editura Polirom.
- Pandolfi, Vito (1971) *Istoria teatrului universal*. București: Editura Meridiane.
- Pappacena, Flavia (2012) *The Language of Classical Ballet. Guide to the Interpretation of Iconographic Sources*. Gremese.
- Paskevskaja, Anna (2002) *Ballet. From the First Plié to Mastery. An Eight-Year Course*. New York/London: Routledge
- Paskevskaja, Anna (2005) *Ballet beyond tradition*. New York/London: Routledge
- Patterson, Elizabeth L; Smith, Ronald E; Everett, John J; Ptacek, J T. (1998) *Psychosocial Factors as Predictors of Ballet Injuries: Interactive Effects of Life Stress and Social Support*. Journal of Sport Behavior 21.1 (Mar 1, 1998): 101.
- Pavis, Patrice (2012) *Dicționar de teatru*. Trad.: Nicoleta Popa-Blanariu și Florinela Foia. Iași: Editura Fides.
- Pawlick, Catherine E. (2011) *Vaganova Today: The Preservation of Pedagogical Tradition*. Gainesville: University Press of Florida.
- Pearson, Stephen J.; Whitaker, Alison F. (2012) *Footwear in Classical Ballet: A Study of Pressure Distribution and Related Foot Injury in the Adolescent Dancer*. În *Journal of Dance Medicine & Science*. Vol. 16, No. 2, 2012.
- Piaget, J. Inhelder, B. (2005) *Psihologia copilului*. Chișinău: Editura Cartier.

- Pickard, Angela (2012) *Schooling the dancer: the evolution of an identity as a ballet dancer*. În *Research in Dance Education*. Vol. 13, Issue 1, 2012.
- Platon (2008) *Banchetul și alte dialoguri*. Traducere: Șt. Bezdechi, C. Papacostea. București: Editura Mondero.
- Polasek, Katherine M.; Roper, Emily A. (2011) *Negotiating the gay male stereotype in ballet and modern dance*. În *Research in Dance Education*. Vol. 12, Iss.2, 2011.
- Popper, Karl R. (1981) *Logica cercetării*. Trad.: Mircea Flonta, Alexandru Surdu, Erwin Tivig. București: Editura Științifică și Enciclopedică.
- Pritchard, Jane; Hamilton, Caroline (2012) *Anna Pavlova. Twentieth Century Ballerina*. Booth-Clibborn Editions.
- Reddy, William M. (1997) *The Invisible Code: Honor and Sentiment in Post-revolutionary France, 1814-1848*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Ringer, Jenifer (2014) *Dancing Through It. My Journey in the Ballet*. Kindle Edition. Penguin Books.
- Risner, Doug (2007) *Rehearsing masculinity: challenging the 'boy code' in dance education*. În *Research in Dance Education*. Vol. 8, Iss. 2, 2007.
- Roqueplan, Nestor (1856) *Le Coulisses de l Opera*, Paris: Libraire Nouvelle.
- Ross, Janice; Steinberg, Stephen Cobbett (1989) *Why a Swan? Essays, Interviews, & Conversations on "Swan Lake"*. San Francisco: San Francisco Performing Arts Library and Museum.
- Royal Academy of Dancing (1998) *Step by Step Ballet Class. An illustrated guide to the official ballet syllabus*. Royal Academy of Dancing/ Ebury Press.
- Samson, Jim (1977) *Music in Transition: A Study of Tonal Expansion and Atonality, 1900-1920*. New York City: W.W. Norton & Company
- Sava, Iosif; Vartolomei, Luminița (1979). *Dicționar de muzică*. București: Editura Științifică și Enciclopedică.
- Scholl, Tim (2002) *From Petipa to Balanchine: Classical Revival and Modernisation of Ballet*. London/ New York: Routledge (digital printing).

Seibert, Brian (2015) *Review: Misty Copeland in the Washington Ballet's 'Swan Lake'*. The New York Times, 13 April 2015. Accesat la 18.04.2016 de la adresa: <http://www.nytimes.com/2015/04/14/arts/dance/review-misty-copeland-in-the-washington-ballets-swan-lake.html>

Shah, S. (2009) *Determining a young dancer's readiness for dancing on pointe*. Current Sports Medicine Reports, Vol. 8, Iss. 6, 2009.

Stalder, Margaret A.; Noble, Bruce J.; Wilkinson, John G. (1990) *The Effects of Supplemental Weight Training for Ballet Dancers*. În *The Journal of Strength and Conditioning Research*. Vol.4, Iss. 3, 1990.

Stanislavski, K.S. (1951) *Munca actorului cu sine însuși. Însemnările unui elev*. București: Editura Cartea Rusă.

Turner, Brian S.; Wainwright, Steven (2003) *Corps de Ballet: the case of injured ballet dancer*. În *Sociology of Health & Illness*, Vol. 25, Issue 4, pag. 269 – 288. May 2003. Accesat la 14.04.2016 de la adresa: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1467-9566.00347/full>

Urseanu, Tilde; Ianegic, Ion; Ionescu, Liviu (1967) *Istoria baletului*. București: Editura Uniunii compozitorilor din R.S.R.

Vaganova, Agrippina (1969) *Basic principles of classical ballet. Russian ballet technique Agrippina Vaganova*. Dover Publications.

Vaughan, David (1999) *Frederick Ashton and His Ballets*. 2nd edition. Princeton Book.

Villella, Edward; Kaplan, Larry (1998) *Prodigal Son. Dancing for Balanchine in a world of pain and magic*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Wiley, Roland John (2007) *The Life and Ballets of Lev Ivanov. Choreographer of The Nutcracker and Swan Lake*. Oxford University Press.

Winckelmann, J.J. (1985) *Istoria artei antice*. Vol I-II. București: Editura Meridiane.

Winner, Ellen (1996) *Gifted Children: myths and realities*. New York: Basic Books.