

**MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE
UNIVERSITATEA DE ARTE TÎRGU-MUREȘ**

**Rolul dansului în formarea actorului și evoluția liniilor
coregrafice**

- rezumat -

Coordonator științific:

Prof. univ. dr. Béres András

Doctorand:

Kis Mária Kinga

2014

Rezumat

Lucrarea de față își propune să prezinte rolul dansului și aspectele modelatoare ale acestuia în educația actorului, bazându-se pe o cercetare teoretică și practică în domeniul teatrului. În urma analizării situației actuale a spectacolelor, în care echilibrul dintre text și mișcare s-a răsturnat, se declanșează nașterea unui factor esențial în formarea actorului: acesta trebuie să-și însușească un corp de cunoștințe teoretice, dar mai ales practice, privind diferitele limbaje coregrafice care joacă un rol important în construirea unui personaj aparținând oricărui gen teatral. Această însușire a diferitelor limbaje coregrafice este condiționată în mod necesar de un trup bine modelat, deoarece acesta are o contribuție semnificativă la realizarea mișcărilor plastice, iar cunoștințele tehnice contribuie la dezvoltarea estetică a mișcărilor organice. Este un aspect important deoarece atât actorul, cât și dansatorul s-au dedicat unei cariere, în care se folosesc de corp, iar publicul, înainte de orice acțiune verbală sau nonverbală, observă trupul viu de pe scenă. Trupul este principalul instrument de exprimare al actorului, este însuși mesajul: „este vorba de o calitate extra-cotidiană a energiei prin care corpul devine pe scenă »decis«, »viu«, »credibil«; astfel prezența actorului, bios-ul lui scenic, e în măsură să solicite atenția spectatorului încă înainte de a-i transmite vreun mesaj.”¹ Nicolae Mandea consideră corpul ca fiind „suportul și locul de intersecție al majorității limbajelor active în actul teatral. Toate mijloacele de expresie active în scenă se supun actorului, iar acesta este prezent în primul rând prin propriul său corp.”² Consider ca nicio mișcare impusă sau improvizată nu ar trebui să se execute simptomatic, ceea ce presupune cunoașterea și conștientizarea propriului corp. Scopul lucrării este de a demonstra necesitatea unei bune pregătiri corporale a actorului, care are ca țel final capacitatea de exprimare liberă în limbaj coregrafic.

Mircea Eliade afirmă într-un articol publicat în anul 2003, în *Dilema Veche*, cum că: „În cultura românească dansul este cea din urmă venită dintre arte. Coregrafia nu are, încă, un sfert de veac de istorie. De aceea estetica ei e mai puțin accesibilă publicului; magia ei turbură și neliniștește prea mult. Suntem obișnuiți cu spectacolele de dramă, unde gestul are altă funcțiune și alt sens decât în dans. Suntem obișnuiți să confundăm emoțiile

¹ Eugenio Barba, *O canoe de hârtie. Tratat de antropologie teatrală*, traducere de Liliana Alexandrescu, București, Editura Unitext, 2003, p. 30

² Nicolae Mandea, *Teatralitatea un concept contemporan*, București, Editura UNATC PRESS, 2006, p. 23

pe care ni le dă gestul dramatic și gestul coregrafic. Și toate acestea pentru că în cultura românească drama își are o destul de îndelungată istorie – pe când dansul de abia acum se realizează.”³ Împărtășesc concepția lui în ceea ce privește faptul că dansul este cea din urmă venită dintre toate artele, dar doar în cultura românească. Dansul a fost prezent în fiecare reprezentație teatrală, începând cu teatrul antic, unde dansurile erau executate de cor și așa s-a născut tragedia. Corul era un fel de actor, care, prin dansurile sale mimice de o mare expresivitate, sporea estetica și dramatismul spectacolului. Dacă analizăm situația actuală a dansului, atunci putem afirma că dansurile din antichitate erau, de fapt, mișcări scenice sau cel puțin așa ar trebui să le numim, dacă stăm să analizăm stadiul recent al dansului.

Existau tipuri de dans pentru fiecare gen de spectacol și un tip comun pentru toate trei. Acesta din urmă era numit *hypórchema*, în timp ce dansul tipic al tragediei se numea *emméleia*, iar al comediei, *kórdax*, dans obscen, pe care nimeni n-ar fi îndrăznit să-l reproducă în afara teatrului. În Evul Mediu, trupele de teatru erau alcătuite din grupuri de actori ambulanti, care călătoreau dintr-un oraș în altul, punând în scenă mituri și povești biblice. În cazul în care aceste grupuri conțineau și femei, acestea erau ostracizate de către locuitorii orașului, ca, de altfel, majoritatea actorilor ambulanti. Femeile și bărbații libertini au fost considerați o amenințare morală dacă nu chiar fizică pentru comunitate. Cei mai mulți muzicieni și actori de sex feminin au fost nevoiți să lucreze ca interpreți ambulanti, au fost ostracizați și uneori persecutați de către societate.⁴

Commedia dell'arte este o formă a teatrului de improvizație, la baza căreia au stat muzica și dansul. Brighella a fost adesea descris purtând o chitară, și, de asemenea, multe imagini ale Commediei înfățișau figuri de dans. Piese ale Commediei timpurii, ca și *Calmo* din 1570, *Bufonii Veneției*, notau abilitatea comedianților de a cânta madrigale într-un mod precis și încântător. Dansatoarele acompaniau trupele și se aflau întotdeauna în distribuția pieselor.⁵

Teatrul expresiv a influențat comedia lui Molière și apoi baletul de acțiune, împrumutând astfel o gamă largă de mijloace coregrafice expresive. Un exemplu de personaj al Commediei dell'arte în literatură este Pied Piper al lui Hamelin, care era

³ Mircea Eliade, *Despre dans*, în *Dilema Veche*, 2003, disponibil pe URL:

<https://newskeeper.ro/articol?id=3558E58240E34E3762674AA089B430E4&data=2003-10-01>, la data 26.09.2014

⁴ An Antiquary, *The dance. Historic Illustrations of Dancing from 3300 B.C. to 1911 A.D.*, disponibil pe URL: <http://www.bencourtney.com/ebooks/dance/>, la 26.09.2014

⁵ Paul C. Castagno, *"Mente teatrale: Andrea Calmo and the Victory of the Performance Text in Cinquecento commedia*, New York, Guilford Publication, 1994, p. 48

îmbrăcat ca și Arlechin. *Cei trei muzicieni* a lui Picasso, pictată în 1921, prezintă în detalii cromatice personajele inspirate din *Commedia*.⁶

Ca în teatru, în teatrul-dans se face distincția între public și actori. Teatrul-dans a fost interpretat în diferite forme încă din timpuri vechi, însă popularitatea sa a crescut începând cu secolul XX. Unele forme de teatru-dans au fost interpretate în temple de dans indiene. În unele dintre acestea, teatrul - dans era interpretat din motive spirituale și numai în absența publicului, întotdeauna în templu. O altă formă de teatru – dans, numită *Carnatakam*, a fost interpretată pentru divertismentul curților regale și poate fi considerată originea teatrului - dans modern. Baletul este una dintre cele mai recente forme de teatru – dans, răspândite în lume. La sfârșitul secolului al XVI – lea, dansatorul italian Balthasar de Beaujoyeux a adus stilul la curtea franceză. Pe la mijlocul secolului al XVII – lea, regele Ludovic al XIV-lea a fondat o școală de dans, în care se studia forma nepopulară a stilului.⁷

Evoluția teatrului dans a avut într-adevăr fluxuri remarcabile în cultura noastră, dar acesta exista și era prezent încă de la începuturi, doar că problematica individului contemporan a transformat dansul și materialul canonizat în gândirea și nebunia prezentă. În prezent, orice mișcare sau gest corporal este considerat dans, artă, ceea ce naște frecvent întrebarea legată de semnificația termenului *dans*. Consider că dansul este o succesiune de pași, în care artistul trebuie să fie preocupat atât de tehnica dansului cât și de modul de exprimare a sentimentelor interioare deoarece acestea două, coexistând într-un corp care dansează, reușesc să atingă perfecțiunea relaționării între două spații intime și provoacă tensiune între artist și spectator. Atât dansatorul, cât și actorul au nevoie de însușirea unor elemente tehnice, prin care mișcările organice născute din imaginația artistului să devină în același timp și estetice. Dacă nu există o solidă tehnică de bază bine însușită și conștientizată, atunci inventarea unui număr de mișcări cu ajutorul creativității studentului, care se vor executa într-o anumită ordine, dând naștere unei coregrafii, vor fi în zadar deoarece va fi imposibilă coordonarea părților corporale în așa fel încât coregrafia să ia o formă autentică și să fie acceptată de către public atât din punct de vedere dramaturgic cât și estetic.

⁶ Alicia Villasana, Adam Anderson, *Commedia Dell'Arte*, disponibil pe URL: <http://prezi.com/if7p9zt1lbg6/untitled-prezi/>, la 27.09.2014

⁷ What is concert dance?, disponibil pe URL: <http://www.wisegeek.org/what-is-concert-dance.htm>, la data de 26.09.2014

Dansul a fost cel dintâi care a dezgolit corpul, iar această nuditate semnifică eliberarea corpului, acesta devenind o formă de manifestare și a altor sentimente pur umane. Dansul se prezintă ca o cunoaștere completă a posibilităților trupului uman, permițând exteriorizarea unei stări latente, prin jocul mușchilor acordați legilor naturale ale ritmului și celor ale unor estetici raționale. Această nuditate a fost introdusă de Isadora Duncan, care a declanșat scandal, dar, în cele din urmă, societatea a devenit mai deschisă către arta dansului, apărând marile teme: libertatea iubirii, importanța sexualității, libertatea corpului, și o altă formă de maternitate și materialitate, așa cum se vede în viața artistei, care a pus o amprentă vizibilă în evoluția dansului. Această perspectivă a corpului gol a fost asumată și de teatru după o perioadă îndelungată, deschizătorul acestui drum fiind Living Theatre, care a stârnit reacții violente când actorii se dezbrăcau în fața publicului. Concepția lui George Banu despre apariția nudului în teatru este destul de elocventă: „Nudul este rebel. Revoltat și nesupus, el face din platoul de joc un loc al efervescenței, al afirmării corpului ca agent perturbator. Dezarmat, dar puternic, nudul deschide calea schimbărilor viitoare. Emergența nudului nu se reduce la un simplu fenomen social, ea este contemporană cu o serie de mutații estetice...”⁸

Lucrarea de față are o direcție pedagogică pentru că organizează și elaborează o metodologie care contribuie la formarea studenților actori. Dansul și mișcarea scenică exploatează capacitatea minții de a educa trupul în vederea conștientizării fiecărei mișcări efectuate, dând exactitate și rafinând fiecare gest corporal executat. Dansul intersectează și completează arta actorului și ajută la crearea unui personaj.

Materialul de cercetare al lucrării cuprinde următoarele obiective:

1. Dansul și aspectele sale în formarea actorului și a coregrafului.
2. Stabilirea și definirea relației dintre dans și mișcarea scenică.
3. Influența elementelor psihice asupra fizicului.
4. Elaborarea unei metodologii pedagogice care joacă un rol de mare importanță în formarea actorului.

⁸ George Banu, *Dincolo de rol sau actorul nesupus*, traducere de Delia Voicu, București, Editura Nemira, 2008, p. 197-199

Capitolul 1

Primul capitol se intitulează *Dansul și aspectele sale în educația artistului* și tratează o problemă științifică teoretică privind evoluția artei dansului, dar, totodată, conține și o proprietate aplicativă, cuprinzând exerciții pentru dezvoltarea capacității creative, pentru depășirea limitelor propriei fantezii, pentru eliberarea și amplitudinea corporală, întruchipate toate într-un corp transparent, și pentru a contura a nouă viziune asupra rolului dansului și necesității acestuia în formarea actorului. Acest capitol tratează rolul și aspectele dansului atât în formarea studentului actor, cât și în formarea dansatorului coregraf. Această analiză am considerat să o expunem separat: rolul artei dansului, pe de-o parte, în formarea actorului și, pe de altă parte, în formarea dansatorului, ca să nu se interpreteze greșit țelul propus, care nu este de transforma actorii în balerini.

Din punct de vedere metodologic și tehnic, educația dansului în formarea actorului diferă cu mult față de educația dansului în formarea coregrafului. Studentul actor are și el nevoie de însușirea teoretică și practică a dansului deoarece cunoașterea unor trăsături, caracteristici generale ale unui stil de dans îl va ajuta în asimilarea și în redarea lui. Caracterul dansului este cel mai important criteriu și cea mai importantă trăsătură în redarea unei coregrafii pentru că, prin caracter, se diferențiază o personalitate cu însușirile sale proprii și cu trăsăturile sale psihice specifice. Fiecare dans diferă în funcție de caracterul lui, caracter care este determinat de zona și de populația aparținătoare unei culturi și este însoțit de muzica specifică culturii. Fiecare dans popular (dans spaniol, dans rusesc, dans chinezesc etc.) are un caracter specific și, la fel ca în teatru, personajele diferă între ele prin trăsăturile lor specifice, ceea ce le face să aibă caractere. Sunt niște informații complexe, dar absolut necesare studenților pentru a reuși să stăpânească un stil de dans și să scape de frustrările personale, legate de abilitățile lor în arta dansului. Nu sunt adepta teoriilor care susțin faptul că, în zilele noastre, educația dansului constă doar în improvizație și în studierea sistematică doar a dansului contemporan, care, oricum, este un termen foarte vag și găsim teorii total diferite despre el. Astfel Lehmann definește destul de concis dansul postmodern: „În dansul postmodern, mecanica se întoarce, iar fragmentarea vocabularului coregrafic se exacerbează totodată. La nivelul corpului, se evidențiază mai puțin calitatea tradițională a semiozei, unitatea sinelui care dansează, cât potențialul variațiilor gesticale ale aparatului corporal fracționat.”⁹ Scopul pedagogic este atingerea realizării conștiente a fiecărei mișcări efectuate și cunoașterea propriului corp de

⁹ Hans-Thies Lehmann, *Teatrul postdramatic*, traducere de Victor Scoradeț, București, Editura Unitext, 2009, p. 286

către studentul actor deoarece corpul este cel care umple scena/spațiul, emană energie împreună cu stări emoționale, relaționând cu publicul fără să delimiteze cele două spații, ci contopind cele două lumi atât de diferite. În cadrul acestui capitol, se regăsește și o analiză despre necesitatea introducerii mișcărilor scenice sau chiar a dansului în munca de creație a actorului, ca el să poată funcționa și exista ca o stare organică și plastică, elemente esențiale susținute de către mulți reformatori ai teatrului. Chiar dacă mari oameni de teatru, precum Stanislavski, Meyerhold, Mihail Cehov, Grotowski, Zinder, Lecoq au acordat în expunerile lor pedagogice o importanță majoră mișcării scenice și conștientizării corpului, în prezent, observăm neglijarea educației corporale a studentului actor, cu neînțelegerea importanței corpului, a conștientizării acestuia, cu ignorarea dezvoltării plasticității corporale la nivelul așteptărilor contemporane, când se nasc frecvent spectacole în care regizorul renunță la text și îl înlocuiește cu mișcare/dans. Este fundamental necesară prezența unui pedagog de dans în formarea actorului în ceea ce privește cunoștințele legate de mișcare scenică și dans deoarece el este mult mai pregătit în acest domeniu decât un actor. Scopul nu este de a desconsidera pe cineva, dar, chiar dacă unele arte se intersectează și se completează între ele, nu se mai practică o colaborare educativă. Mai exact, un regizor, actor, dansator sau compozitor nu este interesat să stăpânească, la un nivel mediu, toate artele care întregesc arta sa. Din acest punct de vedere este necesar ca seminariile/cursurile de mișcare scenică și dans să fie realizate de o persoană competentă în acest domeniu, care și-a dedicat timpul unei cariere în arta dansului și cunoaște toate aspectele legate de arta dansului: anatomia omului, muzică, stiluri de dans, istoria lor, istoria costumelor și a teatrului.

Improvizația în educația studentului actor ocupă un loc esențial din mai multe perspective. Pe lângă faptul că va exclude sentimentul de plafonare înecată într-un singur stil de dans, va dezvolta și imaginația studenților și le va da ocazia să-și demonstreze capacitatea de a crea și de a fi inventivi. Pe parcursul unui exercițiu de improvizație, realizarea conștientă a mișcărilor efectuate devine o sarcină greu de îndeplinit. Semnificația cuvântului *improvizație*, dar mai ales acțiunea în sine, lasă urme, deseori netratabile în experiența studentului. Este un capitol important în această zonă a artei, care trebuie tratat inteligent și cu mare atenție deoarece studentul trebuie să îl perceapă ca pe o eliberare a corpului, a fanteziei și nu ca un act stânjenitor, care se derulează în fața spionilor. Improvizația necesită o abordare cât mai simplă și cu instrucțiuni clare, deoarece altfel studentul se va speria de indicațiile primite și de faptul că trebuie să improvizeze dansând. Studentul actor, învățând la cursul de măiestrie noțiunea de improvizație atât

teoretic cât și practic, chiar dacă are deja un bagaj de cunoștințe în domeniul dansului (pași sau figuri din mai multe stiluri de dans), va deveni timorat și, în timpul acestui exercițiu, va recurge la folosirea mimicii feței și va apela, sporadic, la câteva gesturi corporale. Conștientizarea propriului corp și a propriilor mișcări devine o sarcină grea deoarece conștient, dar de multe ori inconștient, studenții recurg la exacerbarea emoțiilor personale și ajung să exteriorizeze frustrările pe care le au în viața cotidiană. Această temă este abordată intenționat la sfârșitul celui de-al doilea an universitar și începutul celui de-al treilea, deoarece studenții, pentru a reuși să improvizeze în limbaj coregrafic fără să rămână cu frustrări profesionale în ceea ce privește această zonă a artei, necesită un bagaj informațional atât la nivel teoretic, cât și la nivel practic. Mai exact, ei trebuie să-și însușească diferitele tehnici corporale, care sunt susținute și analizate și din punct de vedere teoretic. Ar fi absurd să trebuiască să improvizeze înainte de a fi la zi cu o bună pregătire corporală; e ca și cum s-ar cere de la o persoană să cânte la pian, fără să cunoască instrumentul. Scopul exercițiilor de improvizație are și un substrat pedagogic. Studenții primesc o temă pentru care au un termen limită până la care trebuie să prezinte rezultatul muncii lor în echipă. Pentru aceasta, trebuie să dozeze timpul necesar pentru finalizarea sarcinii primite și sunt nevoiți să ajungă la un consens în ceea ce privește perioada de pregătire, trebuie să-și accepte partenerii, să găsească metodele comunicării verbale și nonverbale între caractere diferite. Își stimulează reciproc potențialul creativității, interacționează într-un context limitat de spațiu și timp, ajung la o situație de supunere și constrângere și la stadiul cooperării. Apar aceste situații dificile sau, privindu-le dintr-o perspectivă pozitivă, ocazii speciale, iar ei trebuie să găsească metodele ideale atât sociale, cât și educative pentru a conviețui, a conlucra și a descoperi barierele autoimpuse. Sunt situații care îi maturizează în descoperirea și evaluarea aptitudinilor, le dezvoltă capacitatea de a privi critic modalitatea de lucru și finalitatea acesteia în urma unei teme impuse, capacitatea de a lua decizii și de a acționa în mod independent. Perioada pentru realizarea acestor teme și situații necesită momente de teorie, care constau în sesiuni de stimulare a gândirii creatoare, în grup, până găsesc o modalitate comună de expresivitate corporală și învață procedeul de gestionare a impulsurilor și energiilor. Studenții actori, ajungând în anul trei, reușesc să realizeze și să finalizeze un exercițiu de improvizație cu plăcere, dar și atingând un nivel înalt. Ajung la stadiul de autocunoaștere și totodată de surprindere, în care își evaluează propriile posibilități. Improvizația este un element fundamental în educația actorului, coregrafului, care ajută la dezvoltarea personalității, a flexibilității fizice și intelectuale. Improvizația în limbaj coregrafic trebuie educată la momentul oportun căci,

în caz contrar, studentul va deveni un artist inhibat, după care va rămâne cu frustrări profesionale.

Rolul dansului în educația coregrafului implică alte metode și tehnici decât cele din educația actorului, metode și tehnici abordate în diferite forme, care contribuie la dezvoltarea sa în cariera de coregraf/dansator. Teoretic, dar și practic, coregraful este dansator, iar dansatorul coregraf. Există un fenomen straniu și totodată greu de acceptat: faptul că, în prezent, sunt mulți coregrafi care nu consideră impetuos necesar să fie dansatori, mai precis, dansatori profesioniști. Sunt mulți coregrafi în țară care, cu studii de licență sau doar cu studii de masterat în arta dansului și fără a fi practicat dansul înainte la un nivel profesionist, devin coregrafi. Probabil sunt talentați sau intelectuali și reușesc, alături de regizori, să realizeze spectacole impecabile în teatre sau să pună în scenă o piesă cu actorii, dar nu vor avea același succes sau chiar posibilitatea de a conlucra cu dansatori profesioniști. Cultura românească se bucură de coregrafi renumiți la nivel național și internațional: Gigi Căciuleanu, Florin Fieroiu, Vava Ștefănescu, Sergiu Anghel, Răzvan Mazilu, Mihai Mihalcea etc., toți dansatori profesioniști, care, de la o vârstă fragedă, și-au hrănit intelectul prin arta dansului. Artiști care, pe lângă faptul că au exploatat dansul cu toată capacitatea minții, dar terminând licee de coregrafie, au continuat să se dezvolte profesional urmând cursuri de dans în străinătate, luând parte la concursuri naționale și internaționale, unde au fost medaliați, și afirmându-se în fața întregii lumi ca fiind nu doar coregrafi ci și artiști dansatori profesioniști de o mare valoare pentru țară. Modelarea corpului ar trebui să fie preocuparea principală a fiecărui dansator/coregraf, de aceea antrenamentul corporal zilnic este obligatoriu în dezvoltarea sa, chiar dacă trup perfect nu există. Trebuie să știe să-l modeleze și să-și dezvolte masa musculară necesară pentru efectuarea mai ușoară a anumitor mișcări complexe, care sunt mai greu de realizat. În acest subcapitol se analizează materiile practice pe care le considerăm fundamentale în educația dansatorului coregraf, dar vom aminti și de cele teoretice și complementare, care sunt de nelipsit din bagajul lor informațional pentru dezvoltarea profesională. Fiecare gen de dans, în măsură egală, are un rol important în dezvoltarea dansatorului coregraf, prin care acesta își va eticheta propria experiență în domeniu.

1. Dansul clasic este o formă de mișcare care se bazează în special pe arătarea unor linii estetice, subliniază virtuozitatea și se exprimă prin mișcări precise ale corpului. Mulți consideră tehnica dansului clasic ca fiind nefirească, dar este un stil de dans care stă la baza fiecărui dans. Chiar și ansamblurile de dans popular au în repertoriul lor studiul dansului clasic. Dansatorii de dans sportiv, în antrenamentele lor zilnice, studiază dansul

clasic, prin care acumulează cunoștințe tehnice pe care le utilizează în realizarea elementelor tehnice în practicarea propriului stil. Chiar dacă opiniile despre dansul contemporan sunt împărțite, să nu dăm uitării faptul că acesta folosește multe elemente din dansul modern, care are la bază dansul clasic și care oferă o educare conștientă și amănunțită a propriului corp. Rolul dansului clasic în educația oricărui dansator, inclusiv în educația actorului, este de a-și cunoaște propriul corp cu toate capacitățile și limitele lui, de a-l disciplina și a-l pregăti pentru conștientizarea fiecărui gest executat. Anumite elemente tehnice ale dansului clasic pot fi utilizate în orice stil de dans și, nu în ultimul rând, dezvoltă eleganța și plasticitatea corporală.

2. *Dansurile renaștentiste* (branle, pavane, gaillarde, country dance) și dansurile baroce dansate la Curtea franceză (menuet, l'almande, courante, sarabande etc.) sunt denumite și dansuri istorice. În prezent, inițierea acestor dansuri s-a divizat în două forme diferite: pedagogii folosesc în metodologia lor fie tehnica clasică fie pe cea populară a acestor două genuri de dans. Diferența dintre acestea constă în metoda de executare a pașilor: în tehnica clasică, toți pașii se execută pe vârfuri (relevé), solicitând mai mult grupele musculare ale membrelor inferioare, iar în cea populară, se calcă direct pe călcâi, pașii figurilor de dans fiind executați cu o mai mare ușurință, dansul primind o formă mai simplistă. Ca formă de mișcare armonioasă, caracterul elegant, exprimat prin ținuta corporală și elementele de dans întâlnite din repertoriul baletului din aceea perioadă, creează o strânsă legătură cu tehnica dansului clasic. În teatre, dansurile epocii trecute ocupă substanțial mai puțin loc decât cele contemporane, ceea ce este și normal deoarece scopul este aspirația pentru contemporaneitate atât din punct de vedere al temei cât și al formei. Există opere teatrale în care, pentru realizarea lor, este imperios necesară cunoașterea dansurilor istorice. Cel mai uzual și răspândit dans pe care îl întâlnim pe scenele teatrului este renumitul menuet din perioada barocă; acesta a supraviețuit ca stil de dans până la sfârșitul anului 1800. Fiecare informație legată de oricare gen sau stil de dans este semnificativ de importantă și tocmai de aceea profesia de dansator coregraf este nu doar una practică ci și una teoretică. Cercetarea în acest domeniu ar trebui să fie consecventă, ceea ce nu înseamnă doar participare la cursuri pentru a evolua și pentru a cunoaște noile tendințe în arta coregrafică, ci și cercetarea teoretică și deschiderea către noile stiluri care, în prezent, inovează întreaga lume. Din multe perspective, în practicarea acestei arte, un coregraf cult poate activa pe mai multe ramuri, ceea ce înseamnă că îndeplinește funcția de istoric, critic, pedagog și creator de dans. Sufocarea și plafonarea

dansatorului într-un singur stil de dans înseamnă plasarea lui într-o cutie de chibrituri din care nu se mai poate elibera, stăpânind un singur stil de dans.

3. *Dansurile de caracter* sunt dansuri populare prelucrate și stilizate într-o formă corespunzătoare prin mijloace artistice și reproduse pe scenă. Deseori se nasc divergențe și întrebări cum ar fi: care este diferența dintre dansurile scenice și dansurile de caracter? Artiștii din domeniul dansului clasic folosesc denumirea dans de caracter, care cuprinde următoarele dansuri: românesc, unguresc, rusesc, spaniol, polonez, irlandez, oriental, italian, chinezesc etc., iar artiștii din teatre, actorii, folosesc denumirea de dans scenic și, pe lângă cele amintite mai sus, mai putem enumera în această categorie tangoul, valsul vienez sau aproape oricare stil de dans transpus într-o formă scenică. În concluzie, nu este nicio diferență între dansurile de caracter și cele scenice, doar că cele din urmă conțin o paletă mai variată de dansuri, iar cele de caracter, la rândul lor, sunt stilizate într-o formă scenică. Dansatorului coregraf îi este necesară cunoașterea acestor dansuri nu doar ca să poată îndeplini toate provocările teatrale, dar și pentru dezvoltarea lui profesională. Asimilarea și stăpânirea acestor dansuri ajută la cunoașterea diferitelor limbaje specifice fiecărui stil de dans, având ca scop diversificarea capacității de expresie și dezvoltarea creativității studenților.

4. *Dansul sportiv* se situează la granița dintre sport și artă. Pe de o parte se consideră a fi sport deoarece necesită calități și tehnici care sunt practicate în multe ale sporturi, iar pe de altă parte se consideră a fi artă deoarece exprimă sentimente, pasiuni în relațiile dintre parteneri și, nu în ultimul rând, valențele estetice intens transmise către spectator, pe care le transpune într-o formă artistică. Spre deosebire de alte genuri de dans, dansul sportiv este inseparabil de muzică deoarece pașii sunt subordonați ritmului muzical, iar muzica precizează caracterul dansului. Acest gen de dans presupune rezistență fizică, implicarea totală a masei musculare, coordonare și, totodată, dezvoltă aptitudinile motrice, autocontrolul, capacitatea de orientare în spațiu și echilibrul. Este format din două secțiuni: secțiunea standard, cu vals lent, tango, vals vienez, slow fox, quick step și secțiunea latino americane cu samba, cha – cha, rumba, passo doble, jive. Am considerat importantă enumerarea acestor stiluri de dans tocmai pentru a demonstra cu cât își dezvoltă dansatorul coregraf aria de cunoștințe a diferitelor limbaje de dans. Un dansator profesionist poate crea oricând o coregrafie de tango, cunoscând muzica și caracterul dansului, dar nu la același nivel înalt, din punct de vedere tehnic și estetic, ca atunci când are cunoștințe asimilate în cadrul studiilor de dans sportiv. În exemplul amintit mai sus, puteam face referire chiar și la valsul vienez sau la valsul lent, dar cu celelalte două din această

secțiune, slow fox și quick step, coregraful nu ar ști în ce direcție să pornească în crearea unei coregrafii transpusă în formă scenică, fără dobândirea cunoștințelor în dansurile standard, deoarece tehnica și interpretarea muzicală ale acestor două dansuri sunt mult mai complexe. Singurele dansuri care oferă ocazia de a învăța izolarea mișcărilor din partea superioară a corpului de cele din partea inferioară și care se numește disociere sunt cele din secțiunea latino americane. În dansurile latino americane, se folosesc toate segmentele corpului și este vizibil principiul acțiune-reacțiune, deoarece mișcarea unei părți a corpului determină mișcarea unei alte părți a acestuia. Este genul de dans care dă naștere unei iluzii în care spectatorul observă doar mișcărilor senzuale ale șoldului, fără a observa principiul mișcării, care, de fapt, este o mișcare complexă a tuturor segmentelor corporale.¹⁰ Învățarea și realizarea izolării diferitelor părți ale corpului și conștientizarea mișcărilor în mod independent fie simultan, fie succesiv sunt sarcini extrem de grele, mai ales din perspectiva faptului că, prin tehnica pașilor folosiți, dansatorii evidențiază atât caracterul și ritmul fragmentelor muzicale cât și nuanțele compoziționale, mișcărilor corporale adaptându-se în directă legătură cu specificul liniei melodice.

5. *Dansul modern*, este un stil de dans necunoscut la noi în țară, chiar și pentru cei din sfera dansului cărora li se pare o noțiune destul de vagă. Acesta apare chiar la începutul secolului XX, aproape concomitent în două țări: în Statele Unite, datorită Isadorei Duncan, lui Loie Fuller, Ruth Saint Denis și în Germania, odată cu Rudolf von Laban și Mary Wigman. Cei amintiți sunt reprezentanții cei mai cunoscuți ai dansului modern, dar, împreună cu alți dansatori mai puțini cunoscuți, absolvind școala de dans modern înființată de Ruth Saint Denis în colaborare cu Ted Shawn, reinventează dansul, sub influența filosofiilor și a teoreticienilor precum François Delsarte și Émile Jaques –Dalcroze, care au avut o contribuție semnificativă la punerea bazelor dansului modern, care „[...] nu se va constitui mai întâi ca o contradicție față de moștenirea clasică, ci se va naște pur și simplu în altă parte, în spații, culturi și corpuri mai puțin marcate de această tradiție.”¹¹ Motivul pentru care la noi în țară nu se cunoaște noțiunea de dans modern, chiar dacă România în anii 1950 – 1970 se bucura de dansatorii Trixy Checais și Stere Popescu, care au schimbat mentalitatea și viziunea asupra dansului, consider că lipsește un reprezentant care să influențeze dansul prin inventarea unei tehnici și a unui nou limbaj al mișcărilor, cum ar fi Doris Humphrey (printre puținii coregrafi care își bazează mișcarea pe dezechilibru,

¹⁰ Viorel Dan Năstase, *Dans sportiv, metodologia performanței*, Editura Paralela 45, București, 2011, p. 78

¹¹ Isabelle Ginot, Marcelle Michel, *Dansul în secolul XX*, traducere de Vivian Săndulescu, București, Editura Art, 2011, p.85

accentuând caracterul organic al tehnicii sale, bazele compoziției sale constând în arta de a combina diferite elemente ale unui dans, subliniind noțiunile de flux și dinamică), Jose Limon (tehnica sa este preluată din principiile elaborate de Humphrey și constă în dezechilibru, cădere/revenire, introducând noțiunile de greutate corporală, revenire și suspensie), Martha Graham (desemnează zona bazinului ca fiind centrul corpului și motorul mișcării, tehnica sa bazându-se pe *contraction/release*), Merce Cunningham (include pozițiile dansului clasic, dar le transformă *en dedans*, poziție paralelă a picioarelor, analizează mișcările diferitelor părți ale corpului, coordonându-le cu mișcările torsului și ale picioarelor, considerând că este o zonă neexploată în dansul clasic în ciuda faptului că spatele este sprijinul esențial pe care se articulează și se susțin brațele și picioarele).¹² Aceștia au inventat o tehnică a dansului modern, care se utilizează în multe colțuri ale lumii în educația dansatorilor. Este un criteriu obligatoriu studierea acestor tehnici în formarea unui dansator coregraf și pentru faptul că tehnica dansului modern și postmodern este una dintre bazele dansului contemporan.

6. *Dansul contemporan.* În urma asimilării și însușirii fiecărui stil de dans amintit mai sus, dansatorul coregraf trebuie să ajungă la un nivel unde capacitățile și abilitățile de orientare în spațiu, de coordonare a corpului, de recunoașterea a caracterului și a ritmului unei piese muzicale, autocontrolul și conștientizarea propriului corp să-l facă să se integreze direct în dansul contemporan. Dansul contemporan utilizează pași împrumutați din diferite stiluri de dans, pe care îi stilizează și îi transpune în perioada corespunzătoare, tratând teme și problemele individului contemporan. Dansul contemporan are la bază sau, mai bine-zis, utilizează pașii și tehnica dansului modern, aducând o viziune nouă asupra trupului și a dialogului cu publicul. În formarea studentului dansator coregraf, nu sunt de abandonat materiile complementare, cum ar fi: acrobația, scrima scenică, lupta scenică, pantomima, scenografia, sound și light design-ul, biologia mișcării etc. Aceste materii nu le-am analizat în mod intenționat deoarece, în acest capitol, se urmărește dezbateră importanței dansului pentru actorul și dansatorul coregraf.

Stăpânirea a cât mai multor genuri de dans înseamnă, pe de o parte, dezvoltarea capacității de coordonare și concentrare, a auzului muzical și a ritmului, a memoriei muzicale și coregrafice, a abilităților de improvizație, iar, pe de altă parte, cunoașterea și sensul spațiului, formelor, relațiilor sociale ale unei civilizații. Trebuie să cunoască diferitele limbaje specifice fiecărui stil de dans, având ca scop diversificarea capacității de

¹² Isabelle Ginot, Marcelle Michel, *Dansul în secolul XX*, traducere de Vivian Săndulescu, București, Editura Art, 2011, p.117-129, p. 137-145

expresie și dezvoltarea creativității studenților. Dansatorului coregraf îi revin multe sarcini, printre care conlucrarea cu orchestra, fapt care presupune o stăpânire desăvârșită a cunoștințelor muzicale, cuprinzând un teritoriu mult mai vast din domeniul muzical. Coregraful trebuie să dețină informații și cunoștințe legate de analiza și caracterizarea muzicii, de dramaturgia muzicală, care diferă în funcție de genul muzical: dramaturgia în genul de operă, dramaturgia în genul balet etc. Procedeele de dezvoltare în genurile muzicale, repetiția, progresia, contrastul, asemănarea sunt niște noțiuni folosite și în limbajul coregrafic. Arta dansului cu arta actorului, în prezent, se intersectează în spectacolele de teatru, momentele nonverbale sunt transformate în mișcare scenică sau chiar în dans, iar în spectacolele de dans apar din ce în ce mai multe elemente dramatice, efectuate prin gest, renunțând treptat la dans, deseori apare chiar și textul. Luând în considerare această întrepătrundere în evoluția artei spectacolului, cursurile de actorie ocupă un loc primordial în educația dansatorului coregraf, pentru a-l pregăti să fie cât mai prezent în actul scenic; gândirea și reacția să coincidă cu datele situației și ale personajului interpretat într-un moment coregrafic. Analizarea corpului și a mișcării acestuia în diferite stiluri teatrale ocupă un loc semnificativ în cadrul orelor de Arta actorului. Ar trebui dedicat un timp prețios pentru analizarea trupului deoarece acesta este instrumentul principal atât al actorului cât și al dansatorului coregraf. În spectacolele de teatru de text, cu ajutorul căruia informațiile transmise spectatorului sunt mai precise și bogate, corpul apare cu mișcări care subliniază stilul interpretat (tragedia, drama, comedia etc.), iar în spectacolele de dans și teatru-dans, unde textul lipsește, corpul și mișcările trupului vor avea altă amplitudine și funcționalitate pentru a exprima acțiunea narativă. Acest subcapitol include și definirea celor trei corpuri (tragic, dramatic și comic) și se dorește evidențierea trăsăturilor, modalităților de mișcare în cadrul unui spectacol care oglindește și caracterizează corpul interpretului, deoarece cele trei genuri se intersectează într-o operă teatrală. Analiza celor trei corpuri diferite are ca scop distingerea trăsăturilor caracteristice, care apar fie simultan, fie succesiv într-o operă și totuși capacitatea de interpretare diferă, fiind o configurație care transmite chinestezic înfățișări și relații într-un sistem temporal. Coregraful este un artist complex, el trebuie să întruchipeze în aceeași persoană dansatorul, actorul, regizorul și, în multe cazuri, scenograful, motiv pentru care are nevoie de o pregătire complexă și de lungă durată.

Capitolul 2

Capitolul al doilea, *Relația dintre dans și mișcarea scenică*, include o cercetare cu aspecte teoretico-practice privind diferența dintre dans și mișcarea scenică - două noțiuni diferite, dar care, în multe cazuri, prezintă ambiguitate în interpretare. Acest capitol cuprinde și una dintre cele mai palpabile și creative acțiuni din punct de vedere al pedagogilor, coregrafilor, dansatorilor etc.: cea de stilizare a dansurilor și mișcărilor scenice. Stilizarea mișcărilor scenice stabilește două direcții în conturarea formei propuse:

- stilizarea mișcărilor scenice în context scenic, care presupune transformarea gesturilor create de către actori, transpunerea lor într-o formă adecvată și corespunzătoare spectacolului teatral din punct de vedere expresiv.
- stilizarea mișcărilor scenice pentru crearea unei coregrafii considerăm a fi una dintre cele mai bune metode prin care se poate construi o coregrafie, în cadrul căreia actorul să se simtă confortabil, sigur, plastic și, cel mai important, mișcărilor lui să fie organice.

Stilizarea dansurilor este acțiunea de prelucrare a acestora, care presupune cunoașterea diferitelor stiluri de dans și a particularităților specifice acestora, dar și creativitatea, care ocupă un loc prioritar. Acest capitol conține și o analiză în ceea ce privește estetica în dans, dar, mai ales, o tehnică/modalitate, care contribuie la dezvoltarea estetică a mișcărilor organice. Cuprinde definiția unor elemente, care contribuie la realizarea unui corp estetic și a unui dans estetic și, totodată, argumentarea concepției că dansul clasic ajută ca mișcărilor organice să se transforme în mișcări estetice în cadrul unei coregrafii. Dansul clasic este baza multor stiluri de dans deoarece educă trupul în mai multe aspecte și, totodată, dezvoltă plasticitatea corporală, conștientizarea corpului. Această concepție nu afirmă că trupul dansatorului de balet este estetic, nici că baletul este cel mai expresiv dans dintre toate, ci doar intenția de a sublinia rolul tehnicii baletului, necesară nu doar în formarea unui dansator, ci și în formarea actorului. Estetica dansului reflectă experimentarea și de către spectatori, aceștia fiind atrași în ritmul și tiparele create de mișcărilor interpreților, iar publicul poate să împărtășească emoțiile acestora. Spectatorii pot să experimenteze chinestezic unele senzații fizice ale dansatorilor. Chinestezica sau conștientizarea corpului prin senzații la nivelul încheieturilor, mușchilor și tendoanelor, mai degrabă decât prin percepție vizuală, nu definește doar experiența dansatorului, ci și

calea prin care dansul își exercită puterea către spectatori, care nu doar văd, ci și simt un ecou al mișcărilor și ritmului dansatorilor, în terminațiile nervoase. Estetica dansului este variată, fiecare stil și formă are regulile proprii despre ceea ce este considerat frumos. În teatru, corpul estetic al actorului este determinat de forma spațiului și de utilizarea acestuia. În timpul dansului, totalitatea senzațiilor care reflectă mișcările diferitelor părți ale corpului, reușind să transmită către spectatori trăiri emoționale puternice, definește forma corpului cu propriile caracteristici. Dansul clasic imprimă în memoria musculară anumite mișcări, care vor deveni reflexe și în alte stiluri de dans. Corpul este mesajul și stabilește un raport de identitate, având o evoluție rapidă și bombardată din diferite zone și culturi.

Capitolul 3

Acest capitol se intitulează *Influențele elementelor psihice asupra fizicului*, scopul fiind evidențierea celor mai importante componente care contribuie la atingerea unor rezultate în ceea ce privește capacitatea fizică și intelectuală necesară în formarea actorului sau dansatorului: creierul, memoria, atenția, concentrarea etc. Influența elementelor psihice asupra fizicului este capitolul care pregătește și susține elaborarea metodologiei pedagogice prezentată în cadrul tezei de cercetare. Psihicul influențează activitatea fizică din mai multe aspecte. Sunt vizate, în mod primordial, metodele care vor fi utilizate în propria pedagogie. Sunt informații de bază, de care ar trebui să dispună fiecare pedagog, deoarece influențează dezvoltarea stărilor de conștiență. Procesul de gândire, amintire, de atenție reprezintă activități mentale care cresc și creează stări concrete de conștiență precum și percepții senzoriale conștiente despre evenimente din lumea exterioară și despre propriul corp. Memoria musculară are un rol important din mai multe puncte de vedere, contribuie chiar și la realizarea estetică a mișcărilor efectuate și poate fi descrisă ca un tip de mișcare cu care mușchii s-au obișnuit de-a lungul timpului. Corpul se antrenează ca să execute anumite mișcări, fără a fi nevoie de o gândire activă în ceea ce privește modalitatea prin care se pot executa aceste mișcări. Pentru aceasta este nevoie de multă pregătire și repetiții, pentru ca anumite mișcări să devină automatisme. Alte metode descrise în metodologia prezentă sunt vizualizarea și imaginația, cu scopul de a promova atingerea unor obiective ale dansatorilor. Vizualizarea și simularea mentală sunt termeni folosiți pentru a descrie crearea de imagini în minte fără execuția mișcării fizice a corpului, fiind o tehnică de antrenament prin care se îmbunătățesc calitățile motrice ale unui dansator. Repetiția mentală a perfecțiunii unei mișcări de picior sau a unei succesiuni de figuri poate fi reluată în mod indefinit, iar această reluare mentală este un instrument folosit de

dansatori pentru a-și consolida încrederea în mișcările efectuate. Vizualizarea sporește abilitatea de învățare a noilor mișcări. Ea poate spori aspectele dramatice ale unui rol într-o piesă coregrafică, prin imaginarea emoțiilor resimțite de personajul interpretat. Marcarea este o tehnică utilizată pentru a reduce solicitarea controlului corpului și a încărcăturii cognitive. Marcarea conservă nu doar resurse fizice ci și cognitive, rezultând o encodare și consolidare a memoriei, dar și o mai bună execuție ulterioară. Marcarea ajută de multe ori la îmbunătățirea memoriei, ca și cântatul unui cântec cu voce tare pentru a reține versurile. Capitolul al treilea se încheie cu analiza procesului de comunicare, atât verbale cât și non-verbale, deoarece aceasta este baza unui spectacol teatral. Comunicarea non-verbală are un rol aparte deoarece apare concomitent cu cea verbală, fie într-un mod conștient, fie într-un mod inconștient. Pe scenă, un artist are la dispoziție trei canale de comunicare cu publicul. Evident, pe aceleași trei canale de comunicare reușește publicul să recepționeze ceea ce artistul comunică. Aceste trei canale sunt: vizual, auditiv și chinestezic sau, dacă ar fi să găsim un mod mai simplu de a reține aceste trei canale, atunci le-am putea numi: *cuvinte*, *muzică* și *dans*. Luând în considerare situația actuală a spectacolelor teatrale din punctul de vedere al balanței mișcări scenice – text, atunci putem sesiza că, într-un procentaj mare, apare comunicarea non-verbală. În multe spectacole, domină mișcarea scenică, limbajul corpului, acestea înlocuind deseori textul.

Capitolul 4

Capitolul al patrulea, *Curențe și metode*, reprezintă strategia de educare a studenților prin utilizarea unor metode pedagogice proprii, dobândite pe parcursul unei experiențe în domeniu. Este indispensabilă în educația studentului actor, cunoașterea anumitor curente artistice care au contribuit la dezvoltarea artei, informații asimilate atât la nivel teoretic, cât și la nivel practic. Fiecare an universitar se intitulează astfel încât să reflecte materia care va fi predată, iar fiecare semestru va fi structurat în două componente, tehnică și dans, exceptând ultimul an universitar, când se va studia dansul scenic. *Clasicismul și Barocul în primul an universitar* constau în studierea dansului clasic, care va reprezenta baza de studiu pentru acest an, și în asimilarea anumitor dansuri baroce, cum ar fi menuetul, acesta fiind cel mai uzual și răspândit dans întâlnit pe scenele teatrului și care a supraviețuit ca stil de dans până la sfârșitul anului 1800. Primul semestru constă în studierea exercițiilor de la bară, deoarece aici se însușesc elementele de bază al tehnicii dansului clasic. Se va urmări poziția corectă a corpului, dezvoltarea deschiderii și susținerii picioarelor, dezvoltarea corpului în mișcare și plasticitatea. Obiectivul semestrului al doilea

este dezvoltarea abilității de coordonare dintre brațe și picioare, însușirea unor poze mici pentru dezvoltarea direcțiilor și a echilibrului, construirea unor exerciții care vizează îndemânarea, plasticitatea corporală și expresivitatea. La partea de dans, se va asimila valsul vienez, în forma sa scenică. *Romantismul în anulul al doilea universitar* are ca scop evoluția liniilor coregrafice. Din această perspectivă, va fi construit pe elemente și dansuri mai complexe. Primul semestru din acest an va fi și ultimul în care se va studia dansul clasic, care va fi inclus în segmentul tehnic, iar partea de dans va deschide calea către un nou curent artistic, mai exact ne va conduce la epoca romantică. În al doilea semestru, partea tehnică va consta în exerciții la bară, dar, de data aceasta, vor fi de caracter, iar, ca dansuri, se vor studia cele de caracter, care au apărut în această epocă: dansul spaniol, dansul rusesc și mazurka. *Modernitatea în anulul al treilea universitar* reprezintă curentul artistic care a contribuit la dezvoltarea dansului și la apariția diferitelor stiluri de dans. În dans, modernitatea răstoarnă convențiile și canoanele stabilite, prin desprinderea unei noi concepții coregrafice privind spațiul, corpul, muzica, diversitatea stilurilor de dans, determinată de reprezentanții acestei perioade, care reinventează dansul. Scopul primului semestru este dezvoltarea creativității studenților prin crearea unor situații scenice realizate în limbaj coregrafic și dezvoltarea coordonării dintre text și dans. În mod uzual, în primul semestru, se însușesc două stiluri de dans, jazz și tango, în cazul în care studenții se prezintă cu deprinderi în aria muzicii, atunci acest semestru va fi dedicat realizării unui musical. Ultimul semestru se va concentra asupra teatrului fizic, unde principalul instrument este corporalitatea, scopul fiind proiectarea unei piese care trebuie realizată sub formă de spectacol. Aceste genuri și stiluri de dans sunt prezentate în cadrul lucrării nu doar practic, ci și teoretic, conținând o amănunțită descriere pedagogică în ceea ce privește rolul dansurilor și al tehnicii utilizate în educația actorului și în evoluția liniilor coregrafice.

Un spectacol teatral cu text este forma cea mai evidentă de comunicare cu publicul, puterea cuvântului transmite dramaturgia spectacolului într-o formă clară. În acest caz, publicul contribuie în mare parte vizual și auditiv la spectacol, identificând acele cuvinte care au încărcătură emoțională și interpretarea acestora, în special, în contextul în care sunt ele utilizate. Actorul pune în valoare textul prin claritatea rostirii, dinamica, pauzele pe care le utilizează, muzicalitatea textului, stabilirea anumitor relații cu celelalte personaje, expresivitatea facială etc. Toate conduc la finalitatea exprimării, la acțiunea verbală. Aceasta este însoțită de postura corporală, de gesturile corporale, mimică, mișcare scenică, o puternică fizicalitate este prezentă în spectacolele contemporane, iar textul nu mai are același rol.

Într-un spectacol de teatru dans sau teatru fizic, publicul participă nu doar auditiv și vizual, ci în mare măsură și chinestezic, spectatorul fiind nevoit să descifreze și să simtă mesajul cu toate trăirile emoționale pe care actorul le transmite prin manifestare corporală, unde nu există bariere. Actorul trebuie să înlocuiască textul cu corpul prin mișcare scenică și dans. Interesant este cum mulți coregrafi și regizori utilizează mișcări scenice sau tablouri pentru a forma o imagine, care se integrează perfect în spectacol, din punct de vedere dramaturgic. Luând în considerare această situație, conștientizarea și dezvoltarea corporală a studenților, pregătirea teoretică și practică asupra evoluției anumitor stiluri de dans sunt vitale în cariera unui actor, dezvoltându-i vocabularul limbajului coregrafic și plastica corporală. Ochiul care privește așteaptă să descopere și să surprindă aspecte care să-l emoționeze și să-i împlinească nevoia de frumos, prin caracteristica ființei umane. O mișcare organică nu o să devină niciodată estetică, dacă studentul nu dispune de cunoștințe tehnice în arta dansului.

Teatrul contemporan reconstituie spectacolul prin limbajul nonverbal, unde accentul cade pe corpul actorului și pe eliberarea acestuia cu mijloacele proprii de expresie. Acest fenomen și această adoptare a comunicării nonverbale, care reprezintă teatrul contemporan, presupune o pregătire și o deosebită atenție acordată instrumentului principal al actorului, corpul.

Bibliografie:

Andersen, P.A., *Nonverbal immediacy in interpersonal communication*, In A. W. Skegman, S. Feldstein (eds), *Multichannel integrations of Nonverbal Behavior*. Hillsdale NL: Erlbaum, 1985.

Appia, Adolphe, *Operă de artă vie*, traducere de, Elena Drăgușin Popescu, București, Editura Unibet, 2000.

Badian, Suzana, *Expresie și Improvizatie scenică*, București, Tipografia universității, Institutul de artă teatrală și cinematografică „I.L.Caragiale”, 1977.

Bales, Melanie, Netti-Fiol, Rebecca, *The body Eclectic*, United States of America, Board of Trustees of the University of Illinois, 2008.

Banu, George, *Ultimul sfert de secol teatral. O panoramă subiectivă*, traducere de Voicu Delia, București, Editura Paralela 45, 2003.

Banu, George, *Dincolo de rol sau actorul nesupus*, traducere de Delia Voicu, București, Editura Nemira, 2008.

Barba, Eugenio, Savarese, Nicola, *Arta secretă a actorului. Dicționar de antropologie teatrală*, traducere de: Vlad Russo, București, Editura Humanitas, 2012.

Barba, Eugenio, *O canoe de hârtie. Tratat de antropologie teatrală*, traducere de Liliana Alexandrescu, București, Editura Unibet, 2003.

Bosanquet, Bernard, *Lectures on Aesthetic Experience*, Londra: McMillan&Co, 1968, p. 4

Burgoon, J.K., *Relational interpretations of touch, conversational distance and posture*. *Journal of Nonverbal Behaviour*, Vol 15, 1991.

Castagno, Paul C., *"Mente teatrale: Andrea Calmo and the Victory of the Performance Text in Cinquecento commedia"*, New York, Guilford Publication, 1994.

Căciuleanu, Gigi, *Vânt Volume Vectori*, București, Editura Curtea veche, 2008.

Cehov, Mihail, *Către actori, Despre tehnica artei dramatice*, tradus de L.Cearnașov, G. Angheluță, manuscris, s.l., s.a.

Chelcea, Septimiu, Ivan, Loredana, Chelcea, Adina, *Comunicarea non-verbală: gesturile și postura/ Cuvintele nu sunt de ajuns*, Editura Comunicare.ro, 2005.

Ciobanu, Maia, *Forme Muzicale*, Editura Fundației România de Măine, București, 2005.

Cole, Jonathan, *Pride and the Daily Marathon*, MIT Press, 1995, introducere.

DeVito, J.A., *The Nonverbal Communication Workbook*, Prospective Heights, IL: Waveland Press Inc., 1989.

- Dicționar de termeni muzicali*, București, Editura Științifică și enciclopedică, 1984.
- Dicționar explicativ al limbii române*, București, Univers enciclopedic, 1996.
- Driver, Ian, *A century of dance. A hundred years of musical movement from waltz to hip hop*, London, Octopus publishing group limited, 2006.
- Feliksdaal, Benjamin, *Introducing modern jazz dance*, Amsterdam, Editura Bekebooks, 2004.
- Fischer-Lichte, Erika, *A performativitas esztétikája*, traducere de Kiss Gabrielle, Budapesta, Editura Balasii, 2009.
- Franklin, Eric N., *Dinamic Alignment Through Imagery*, 2nd edition, 2012.
- Franklin, Eric, *Dance Imagery for Technique and Performance*. Champaign, Illinois: Human Kinetics, 1996.
- Gál, Eszter, *A testtudati munka*. In: Bolvári – Takács Gábor(szerk): *Táncművészet és tudomány III. Perspektívák az új évezredben*. MTF, Budapest, 2011.
- Giuleanu, Victor, *Tratat de Teoria Muzicii*, București, Editura Muzicală, 1986.
- Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, traducere de George Bani și Mirella Nedelcu-Patureau, București, Editura Cheiron, 2009.
- Guerrero L.K., Andresen P.A., *The waxing and waning of relational intimacy: Touch as function of relational stage, gender and touch avoidance*. *Journal of Social and Personal Relationship*, Vol 8, 1991.
- Hegel, G. W. F., *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, 2 vol. Traducere: Knox, T. M., Oxford: Clarendon Press, 1975
- Henley, N.M., Harmon, S., *The nonverbal semantics of power and gender. A perceptual study*. In S.L. Ellyson and J.F. Dovidio, *Power, Dominance and Nonverbal Behavior*, New-York: Springer-Verlag, 1985.
- Homans, Jennifer, *Apollo's Angels: A History of Ballet*, New York, NY, 2010.
- Humphrey, Doris, *A koreografálás Művészete*, Budapest, Editura Planetás, 2000.
- Iagnov Z., Repciuc E., Russu I.G., *Anatomia omului. Aparatul locomotor*. București, Editura Medicală, 1962.
- Ianegic, Raluca, *Vid și plin. Concepte fundamentale ale spectacolului coregrafic modern*, București, Editura Institutului Cultural Român, 2004.
- Isabelle Ginot, Marcelle Michel, *Dansul în secolul XX*, traducere de Vivia Săndulescu, București, Editura Art, 2011.

Ivanovszkij, N.P., *Történelmi társastáncok*, manuscris, Budapesta, s.a.

Korsmeyer, Carolyn, *Making Sense of Taste: Food and Phylosophy*, Cornwell University Press, 1999

Kovács, Gábor, *Barokk Táncok*, Budapesta, Editura Garabonciás Alapítvány, 1999.

Krombholz, Gertrude, Leis-Haase, Astris, *Társastáncok. Az alapformáktól a versenytáncig*, traducere de: Mika Zsuzsanna, Budapesta, Editura Planétás, 1977.

Lecoq, Jaques, *Corpul Poetic. O pedagogiei a creației teatrale*, traducere de Raluca Vida, Oradea, Editura Art Spect, 2009.

Lehmann, Hans-Thies, *Teatrul postdramatic*, traducere de Victor Scoradeț, București, Editura Unitext, 2009.

Leigh Foster, Susan, *Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, London, University of California Press, 1986.

Magyar-Gonda, E., Matei, Gelu, *Curs de dans clasic*, București, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, Casa Centrală a creației Populare, 1965.

Mandea, Nicolae, *Teatralitatea un concept contemporan*, București, Editura UNATC PRESS, 2006.

Meyerhold, V., *Studiu introductiv, selecția textelor și traducere de Béatrice Picon-Vallin*, traducere de: Codruța Popov, Timișoara, Editura TNTm, 2012.

Meyerhold, V., *Despre teatru*, traducere de Sorina Bălănescu , București, Fundația culturală „Camil Petrescu”, Revista „Teatrul azi”(supliment), 2011.

Montero, Barbara, *Proprioception as an Aesthetic Dance*, disponibil pe URL: www.sfu.ca/~alevisoh/proprioception.pdf, la 04.09.2014

Năstase, Dan Viorel, *Dans Sportiv. Compendiu din tehnica și tactica de bază*, Pitești, Editura Paralela 45, 2011.

Năstase, Dan Viorel, *Dans Sportiv. Metodologia performanței*, Editura Paralela 45, București , 2011.

Neacșu, Gh., *Transpunere și expresivitate scenică*, București, Editura Academiei R.S.R., 1971.

Neir Eshel, *Learning: The Science Inside*, Editura The American Association for the Advancement of Science (AAAS) 2007.

Novack, Cynthia J., *Sharing the Dance, Contact Improvisation and American Culture*, London, The University of Wisconsin Press, 1990.

Noverre, J.G., *Scrisori despre dans și balet*, traducere de Ion Ianegic, București, Editura Muzicală a uniunii compozitorilor din republica socialistă România, 1967.

Odangiu, Mihai Filip, *Praxis. Exercițiul strategic*, Cluj Napoca, Casa Cărții de Știință, 2013.

Pavis, Patrice, *Színházi szótár*, fordították: Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Rideg Zsófia, Sepsi, Enikő, Budapest, Editura L'Harmattan, 2006.

Potter, Louis, *The Art of Cello Playing: A Complete Textbook Method for Private or Class Instruction*, 1980.

Prall, D.W., *Aesthetic Judgment*, New York: Thomas Y. Crowell, 1929, p. 28, 56

Ramsay, J.R.E și Riddoch, M.J., "Position- Matching in the Upper Limb: Professional Ballet Dancers Perform with Outstanding Accuracy," *Clinical Rehabilitation*, 2001, p. 324-330

Remland, M.S., Jones T.S., Brinkman H., *Interpersonal distance, body orientation and touch. Effects of culture, gender and age. Journal of Social Psychology*, 1995.

Sabine C. Koch, Thomas Fuchs, Michela Summa, Cornelia Muller, *Body Memory, Metaphor and Movement*, John Benjamins Publishing Company, 2012.

Santayana, George, *The Sense Of Beauty*, New York, Dover Publications, 1955, p. 24

Sbenghe, Tudor, *Kinesiologie. Știința mișcării*, București, Editura Medicală, 2002.

Smith, Edward E., Nolen-Hoeksema, Susan, L. Fredrickson, Barbara L., Geoffrey R. Loftus, *Atkinson&Hilgrad. Introducere în Psihologie*, Editura Tehnică, Traducere de Alexandra Borș, Mihaela Șinca, Iulia Mănescu, dr. Florina Cristian Comănici, conf. univ.dr. Dumitru Matei, București, Editura Tehnică, 2005.

Spolin, Viola, *Improvizație pentru teatru*, traducere de: Mihaela Balan-Betiu, București, Editura U.N.A.T.C, Press, 2008.

Stanislavski, Konstantin, *Munca actorului cu sine însuși. Însemnările zilnice ale unui elev*, București Editura de stat pentru literatură și artă, 1955.

Szabó, Ágnes, *Flamenco. Egy páratlan zene-és táncművészet Andalúziából*. In: Kővágó Zsuzsa (szerk): *Táncstudományi tanulmányok 2002-2003*, Magyar táncstudományi társaság, Budapest, 2005.

Șerbănescu, Gina *Dansul contemporan-sensuri ale corpului*, București, Fundația culturală „Camil Petrescu”, 2007.

Todd, Mabel Elsworth, *The Thinking Body*. New York & London: Paul B. Hoeber, Inc., 1937.

Toporcov, V., *Stanislavchi la repetiție*, București, Editura Cartea Rusă, 1949.

Ubersfeld, Anne, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, traducere de Georgeta Loghin, Iași, Editura Institutului European, 1999.

Ulrich, Michels, *Atlasz Zene*, traducere de: Gador Agnes, Budapesta, Editura Athenaeum, 2000.

Urseanu, Tilde, Ianegic, Ion, Ionescu, Liviu, *Istoria baletului*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R. 1967.

Vaganova, A.J., *A klasszikus balett alapjai*, Traducere de Albert Éva, Budapesta, Editura Művelet nép, 1951

Willis, F.N., Bricks, L.F., *Relationship and touch in public settings*. Journal of Nonverbal Behaviour, vol 16, 1992.

Yoshi Oida, Lorna Marshall, *Actorul Invizibil*, traducere de Maia Teszler, Oradea, Editura Artspect, 2009.

Zlate, Mielu, *Psihologia mecanismelor cognitive*, București, Editura Polirom, 1999.

Bibliografie Online

An Antiquary, *The dance. Historic Illustrations of Dancing from 3300 B.C. to 1911 A.D.*, disponibil pe URL: <http://www.bencourtney.com/ebooks/dance/>, la 26.09.2014

Anette, *What is physical theatre*, 2010, disponibil pe URL: <http://www.finearts360.com/index.php/what-is-physical-theatre-2716/>, la 04.09.2010

Anton Protasov, *Let's learn Russian Traditional dance*, 2012, disponibil pe URL: https://eustory.files.wordpress.com/2012/10/1_aequis-libertas.pdf, la 31.08.2014

Budd, Malcom (1998). *Aesthetics*. In E. Craig (Ed.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. London, disponibil pe URL: <http://www.rep.routledge.com/article/M046>, la 15.08.2014

California Department of Education, *Visual and Performing Arts Content Standards for California Public Schools*, disponibil pe URL: <http://www.cde.ca.gov/be/st/ss/documents/vpastandards.pdf>, la 22.08.2014

Beatriz Calvo-Merino, *Neural signatures of the aesthetic of dance*, disponibil pe URL: <http://ausdance.org.au/articles/details/neural-signatures-of-the-aesthetic-of-dance>, la data de 16.09.2014

Eliade, Mircea *Despre dans*, în Dilema Veche, 2003, disponibil pe URL:
<https://newskeeper.ro/articol?id=3558E58240E34E3762674AA089B430E4&data=2003-10-01>, la data 26.09.2014

Fusetti, Giovanni, The Paradox of „PhsyicalTtheatre”, disponibil pe URL:
http://www.giovanifusetti.com/public/file/The_Paradox.pdf, la 12.09.2014

Kirsch, David, *How Marking in Dance Constitutes Thinking with the Body*, 2009, disponibil pe URL:
http://adrenaline.ucsd.edu/kirsh/Articles/Marking_In_Dance/MarkingInDance.pdf,
04.07.2014

Kirsch, David, Thinking with the body, disponibil pe URL:
<http://adrenaline.ucsd.edu/kirsh/Articles/Interaction/thinkingwithbody.pdf> la 18.06.2014

Maydan, Nicotera Anne, *The Importance of Communication in Interpersonal Relationship*, disponibil pe URL:
<http://www.sunypress.edu/pdf/52642.pdf> la 22.07.2014

Mindell, Arnold, *Processwork*, disponibil pe URL:
<http://www.aamindell.net/category/processwork-theory-applications/what-is-processwork/>
la 23.07.2014

Mindell, Arnold, *Channels Of Communication*, disponibil pe URL:
<http://www.aamindell.net/category/processwork-theory-applications/what-is-processwork/>
la 02.08.2014

Moschochoriti, Rubini, *Physical theatre as an approach to contemporary stagings of classical Greek tragedy*, disponibil pe URL:
<http://bura.brunel.ac.uk/bitstream/2438/3989/1/FulltextThesis.pdf>, la 12.09.2014

OCR, GCA, *Performing Arts*, 2014, disponibil pe URL:
<http://www.ocr.org.uk/Images/177816-examiners-report-june.pdf> la 12.09.2014

Stevens, Catherin, Ginsborg, Jane, Lester, Garry, *Memory Studies* 2010, disponibil pe URL:
http://katestevens.weebly.com/uploads/5/3/0/6/5306174/stevens_ginsborg_lester_2011.pdf, la 22.05.2014

Villasana, Alicia, Anderson, Adam, *Commedia Dell'Arte*, disponibil pe URL:
<http://prezi.com/if7p9zt1l1bj6/untitled-prezi/>, la 27.09.2014

Warburton, Edward C., Wilson, Margaret, Lynch, Molly, Cuykendall, Shannon, *The Cognitive Benefits of Movement Reduction: Evidence From Dance Markin*, disponibil pe URL:
http://www.researchgate.net/publication/249997252_The_Cognitive_Benefits_of_Movement_Reduction_Evidence_From_Dance_Marking, la 09.07.2014

What is concert dance?, disponibil pe URL: <http://www.wisegeek.org/what-is-concert-dance.htm>, la data de 26.09.2014

Young, Samantha S., *Activity Ideas For folks. Caring for someone with dementia*,
disponibil pe URL:
http://www.nursesunlimited.com/wpcontent/uploads/2012/06/Activities_e-book-pdf.pdf, la
14.06.2014