



УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ – СКОПЈЕ
ФАКУЛТЕТ ЗА ДРАМСКИ УМЕТНОСТИ – СКОПЈЕ

ПРОСТОРНИТЕ ТЕОРИИ НА РУДОЛФ ФОН ЛАБАН
АПЛИЦИРАНИ ВО ТАНЦОВАТА ПРАКТИКА

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

МЕНТОР:

проф. д-р Јелена ЛУЖИНА

КАНДИДАТ:

м-р Искра ШУКАРОВА

СКОПЈЕ

2013

**ПРОСТОРНИТЕ ТЕОРИИ НА РУДОЛФ ФОН ЛАБАН
АПЛИЦИРАНИ ВО ТАНЦОВАТА ПРАКТИКА**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

СОДРЖИНА

1. ВОВЕД.....	8
1.1. АПЛИКАЦИЈА НА ЛАБАНОВИТЕ ПРОСТОРНИ (КОРЕОЛОШКИ) МЕТОДИ ПРИ АНАЛИЗА НА ТАНЦОВО ДЕЛО - КОРЕОГРАФИЈА.....	8
1.2. ОСНОВНИ ПОИМИ КАКО ПРЕДМЕТ ЗА АНАЛИЗА ВО ТРУДОТ: ТЕЛО, ПРОСТОР И ДИНАМИКА.....	13
1.3. ПОСТАВУВАЊЕ НА ТЕАТРОЛОШКО-КОРЕОЛОШКАТА РАМКА (МОДЕЛ) КАКО ИНСТРУМЕНТАРИУМ ЗА АНАЛИЗА НА КОРЕОГРАФСКО ДЕЛО.....	15
1.4. ПОСТАВУВАЊЕ НА СЕМИОЛОШКАТА РАМКА (МОДЕЛ) КАКО ИНСТРУМЕНТАРИУМ ЗА АНАЛИЗА НА КОРЕОГРАФСКО ДЕЛО.....	17
1.4.1.1. Функција на знакот.....	18
1.4.1.2. Дефинирање на знакот во однос на невербалната комуникација/движење во однос на Лабановиот кореолошки метод.....	24
1.5. ОСНОВНИ ПРЕТПОСТАВКИ ВО ТРУДОТ ВО ОДНОС НА ЛАБАНОВИОТ КОРЕОЛОШКИ МЕТОД.....	30
2. ЛАБАНОВИОТ КОРЕОЛОШКИ МЕТОД ЗА АНАЛИЗА НА ДВИЖЕЊАТА.....	33
2.1. КРАТОК ВОВЕД ЗА ФУНКЦИЈАТА НА ЛАБАНОВИОТ КОРЕОЛОШКИ МЕТОД.....	33
2.2. КРАТКА БИОГРАФИЈА НА РУДОЛФ ФОН ЛАБАН.....	35
2.2.1. Период на адолесценција во централна Европа (1879-1900) и период на асимилирање - француска фаза (1900-1907).....	366
2.2.2. Период на германско-швајцарска фаза (1908-1919).....	399

2.2.3. Период во Германија (1920-1937).....	40
2.2.4. Период на консолидирање во Англија (1938 - 1958).....	43
2.2.5. Сфери на интерес на Лабановите истражувања.....	45
2.2.6. Лабановиот интерес за индустриските движења и за движењата употребени во терапевтски цели	48
2.3. ЛАБАНОВАТА КОРЕУТИКА.....	55
2.3.1. Релацијата помеѓу геометријата, уметноста и човекот	56
2.3.2. Платоновите волумени во релација со Лабановата кореутика	59
2.3.3. Интересот на Лабан за кристалните форми (волумени) во релација со движењата на човекот.....	62
2.4. КОРЕУТИЧКИ ТЕРМИНИ ПРИМЕНЕТИ ЗА АНАЛИЗА НА ДВИЖЕЊАТА:.....	64
2.4.1. Кинесфера	64
2.4.2. Насоки, димензии, дијагонали и дијаметри на кинесферата	68
2.4.3. Поврзаноста на петте класични балетски позиции и Лабановите наоди во кореутиката	76
2.4.4. Ниско - средно - високо ниво и 27-те точки на просторно ориентирање според волуменот на коцката.....	79
2.4.5. Форми во кореутиката	81
2.4.6. Периферни, централни и трансверзални транзиции.....	92
2.5. ЛАБАНОВА ЕУКИНЕТИКА.....	93
2.5.1. Лабановата диференцијација на термините енергија (Effort) и еукинетика.....	94
2.5.2. Поврзаноста на музиката/поезијата и ритамот.....	95
2.5.3. Принципи на дејствување на импулсот и гравитацијата во однос на ритамот и динамиката	97

2.5.4. Тензија и релаксација	100
2.5.5. Лабанови движевци (динамички) фактори: простор, тежина, време и флуидност	101
2.6. ДЕФИНИРАЊЕ НА МЕТОДОТ НА ЛАБАНОТАЦИЈАТА	107
2.7. ТЕЛОТО КАКО ОСНОВЕН ПОИМ ВО ЛАБАНОВИОТ КОРЕОЛОШКИ МЕТОД...112	
2.7.3. Дефинирање на телесните аспекти: кинестетика и проприоцепција ...118	
 3. АНАЛИЗА НА КОРЕОГРАФСКИТЕ ДЕЛА НА АВТОРИТЕ ТРИША БРАУН И ВИЛИЈАМ ФОРСАЈТ, ПРЕКУ УПОТРЕБА НА ЛАБАНОВИОТ КОРЕОЛОШКИ МЕТОД	120
 3.1. КРАТОК ВОВЕД ЗА ИМПРОВИЗАЦИСКИТЕ И ЗА ПЕРФОРМАТИВНИТЕ АСПЕКТИ ВО ТАНЦОВАТА УМЕТНОСТ	120
3.2. КРЕАТИВНОСТА КАКО ВАЖЕН ЕЛЕМЕНТ ВО ТАНЦОВАТА ИМПРОВИЗАЦИЈА	121
3.3. СЛОБОДНА И СТРУКТУРИРАНА ИМПРОВИЗАЦИЈА	123
3.4. ИМПРОВИЗАЦИЈАТА КАКО МЕТОД ЗА ГЕНЕРИРАЊЕ ДВИЖЕЊА	125
3.5. ПЕРФОРМАТИВНИ ПРИОДИ ПРИ ГЕНЕРИРАЊЕ ТАНЦОВО ДЕЛО	129
3.5.1. Аспекти на перформативноста во кореографијата	129
3.5.2. Перформативен некус - модел за анализа на кореографско дело	133
3.6. КРАТОК ПРЕГЛЕД НА БИОГРАФИИТЕ, ДЕЛАТА И ЕСТЕТСКИТЕ ОПРЕДЕЛБИ НА КОРЕОГРАФИТЕ ТРИША БРАУН И ВИЛИЈАМ ФОРСАЈТ	135
3.6.1. Куса биографија на Браун	135
3.6.2. Опис на релевантни кореографски дела на Браун	136
3.6.3. Елаборирање на танцовата естетика во делата на Браун	143
3.6.4. Куса биографија на Форсајт	147

3.6.5. Опис на релевантни кореографски дела на Форсајт	148
3.6.6. Елаборирање на танцовата естетика во делата на Форсајт	154
3.6.7. Влијанијата на Лабановите геометриски принципи во кореографската практика на Браун и на Форсајт	157
3.6.7.1. Лабановите влијанија врз кореографските процеси на Браун	157
3.6.7.2. Лабановите влијанија врз кореографските процеси на Форсајт	161
3.7. ТЕЛОТО КАКО ОСНОВЕН КОРЕОЛОШКИ ПОИМ ЗА АНАЛИЗА НА КОРЕОГРАФСКИТЕ ДЕЛА НА БРАУН И НА ФОРСАЈТ	162
3.7.1. Анализа на делото <i>Watermotor</i> (1978) од Браун според Лабановиот кореолошки метод.....	165
3.7.1.1. Телото - основен кореолошки поим во однос на движењето како елемент од перформативниот нексус	165
3.7.1.2. Анализа на движењата во делото <i>Watermotor</i> од Браун преку примена на кореутиката:	166
3.7.1.3. Анализа на движењата во делото <i>Watermotor</i> од Браун преку примена на еукинетиката:	172
3.7.1.4. Телото како основен кореолошки поим во однос на просторот - сценографија/светло како елемент од перформативниот нексус	174
3.7.1.5. Телото како основен кореолошки поим во однос на звукот - музика/аудио ефекти/говор како елемент од перформативниот нексус	176
3.8.1. Анализа на делото <i>Solo</i> (1995) од Форсајт според Лабановиот кореолошки метод.....	176
3.8.1.1. Телото како основен кореолошки поим во однос на движењето како елемент од перформативниот нексус	176

3.8.1.2. Анализа на движењата во делото <i>Solo</i> од Форсајт преку примена на кореутиката:	177
3.8.1.3. Анализа на движењата во делото <i>Solo</i> од Форсајт преку примена на еукинетиката:.....	183
3.8.1.4. Телото како основен кореолошки поим во однос на просторот - сценографија/светло како елемент од перформативниот нексус	185
3.8.1.5. Телото поставено како основен кореолошки поим во однос на звукот - музика/аудио ефекти/говор како елемент од перформативниот нексус.....	186
 4. КОМПАРАЦИЈА НА КОРЕОЛОШКАТА АНАЛИЗА ВО ДЕЛАТА <i>WATERMOTOR</i> ОД БРАУН И <i>SOLO</i> ОД ФОРСАЈТ.....	188
4.1. КОРЕУТСКИ АСПЕКТИ ВО ДЕЛАТА <i>WATERMOTOR</i> НА БРАУН И <i>SOLO</i> ОД ФОРСАЈТ	191
4.2. ЕУКИНЕТИЧКИ АСПЕКТИ ВО ДЕЛАТА <i>WATERMOTOR</i> И <i>SOLO</i>	196
4.3. ТЕЛОТО КАКО ОСНОВЕН КОРЕОЛОШКИ ПОИМ ВО ОДНОС НА ПРОСТОРОТ - СЦЕНОГРАФИЈА/СВЕТЛО КАКО ЕЛЕМЕНТ ОД ПЕРФОРМАТИВНИОТ НЕКСУС	197
4.4. ТЕЛОТО КАКО ОСНОВЕН КОРЕОЛОШКИ ПОИМ ВО ОДНОС НА ЗВУКОТ - МУЗИКА/АУДИО ЕФЕКТИ/ГОВОР КАКО ЕЛЕМЕНТ ОД ПЕРФОРМАТИВНИОТ НЕКСУС	198
 5. ЗАКЛУЧОК.....	199
 ПОПИС НА БИБЛИОГРАФИЈА:.....	210
 ИНДЕКС НА ИМИЊА.....	223

1. ВОВЕД

1.1. АПЛИКАЦИЈА НА ЛАБАНОВИТЕ ПРОСТОРНИ (КОРЕОЛОШКИ) МЕТОДИ ПРИ АНАЛИЗА НА ТАНЦОВО ДЕЛО - КОРЕОГРАФИЈА

Основната истражувачка цел во овој труд е да се докаже неделивата релација, помеѓу танцовата теорија (проследена преку Лабановите кореолошки методи) и танцовата практика, (проследена преку анализа на **кореографско дело**)¹. За таа цел ќе бидат употребени методите за анализа на движењата, основани од танцовиот теоретичар Рудолф Жан Мари Атила Лабан [Rudolph Jean Marie Attila Laban], со што ќе можеме да ја презентираме и да ја докажеме комплексната релација помеѓу танцовата теорија и танцовата практика (две паралелно важни перспективи, кои неминовно се надополнуваат кога станува збор за танцовата уметност).

Теоретската рамка во овој труд ќе биде насочена кон дефинирање на Лабановиот кореолошки метод за анализа на движењето. Првенствено ќе биде елаборирана Лабановата теорија за простор - кореутика (анг. Choreutics), преку која ќе се постават основите за толкување на Лабановите просторни методи.

¹ За таа цел во трудот ќе бидат анализирани две кореографски дела од два автора/кореографа: Триша Браун [Trisha Brown] и Вилијам Форсајт [William Forsythe]. Преку толкување на овие две кореографски дела ќе бидат имплементирани теоретските аспекти на Лабановиот кореолошки метод во однос на танцовата практика.

Откако ќе се даде детален увид за кореутиката, ќе биде изложена и теоријата за динамика, наречена еукинетика (анг. Eukinetics)². Кореутиката и еукинетиката го сочинуваат Лабановиот метод за анализа на движењата наречен кореологија (анг. Choreology). Иако теоријата за простор (кореутика) има примарна функција во однос на толкувањата во трудот, ќе биде нужно паралелно да бидат вклучени и принципите на еукинетиката, како дел од кореолошкиот процес. Конечно, преку спроведувањето научно-студиозна елаборација на основа на Лабановите кореолошки методи (кореутика и еукинетика), ќе дојдеме до ефективни согледувања за соодносот/балансот на теоријата и практиката во танцовата уметност.

Во трудот е даден биографски осврт за животот и делото на Лабан како релевантен теоретичар и практичар во сферата на танцот, преку што ќе добиеме слика за важноста на неговиот лик и неговата истражувачка дејност во сферата на танцовата теорија (Лабановите наоди, на почетокот на XX век, влијаат врз поставувањето на темелите на германскиот експресионистички танц).

Истовремено ќе се осврнеме на Лабановите истражувања на основа на геометриските теории (попрецизно петте Платоновы волумени), како и кристалографијата како наука, која влијае врз дефинирањето на неговите теоретски наоди.

Во трудот ќе биде дадена експликација во врска со двете избрани дела кои ќе бидат подложени на Лабановата кореолошка анализа. Првото дело кое ќе биде предмет на анализа во трудот е делото на Триша Браун [Trisha Brown], под наслов

² Вера Малетик [Vera Maletic] ги образложува термините: кореутика (на анг. circle - круг/dance-танц), и еукинетика (на анг. Eu - добро/Kinetics - движење). Во кореософијата (Choreosophia), на (анг. choros - круг и sophia - мудрост), Лабан го манифестира феноменот на „кружните движења“ во природата, систематизирајќи ги при неговите истражувања како принцип во кореутиката. Повеќе во делото на Maletic Vera (1987) *Body, Space, Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, Berlin: De Gruyter.

Watermotor (1978)³, а второто дело на кое ќе се осврнеме е делото од кореографот Вилијам Форсајт [William Forsythe] познато под името *Solo* (1995)⁴. Фокусот во трудот е насочен токму кон овие две дела, бидејќи иницијалната танцова форма анализирана во трудот е формата - соло. Во избраните дела самите кореографи ги изведуваат своите дела (тие се и автори и изведувачи). Браун и Форсајт преку своите изведбени модуси нудат автентични изрази погодни за танцова анализа. Со својата иновативност тие го одбележуваат историскиот развој на современиот танц, а нивната кореографска практика нуди можност за слоевит толкувачки контекст.

Ќе бидат елаборирани и нивните биографии, со што ќе оформиме јасна слика за нивните кореографски афинитети и естетики. Изборот за анализа на делата од овие кореографи е поради фактот што дејствуваат во различни географски простори и творат во поинакви историско-социјални контексти. Браун, е еден од основоположниците на постмодерната танцова сцена во САД, Њујорк, а Форсајт, со потекло од САД, работи во Европа, Германија, каде што развива нови пристапи во танцовата уметност⁵. Но, заедничко кај двајцата е тоа што и едниот и другиот се реформатори во поглед на светската танцова уметност во XX век, со што оставаат траен печат во восприемањето на изведувачките уметности денес.

³ Делото *Watermotor* првпат е изведено пред публика на 22 мај 1978 година, во *Public Theatre*-Њујорк, во изведба на Браун. Анализата на делото *Watermotor* во трудот ќе биде реализирана преку филмската продукција на истоименото дело, снимено во просториите на Cunniginham Studio во Њујорк во 1978 година од режисерката Бабет Мањолт [Babette Mangolte].

⁴ Делото *Solo* во кореографија на Вилијам Форсајт, режија - Томас Ловел Балог [Thomas Lovell Balogh] и музика - Том Вилемс [Thom Willems]), е танц-филм продуциран од страна на примабалерината - ѕвезда на Париската опера - Силви Гијем [Sylvie Guillem], како дел од танцовата едиција на филмот *Evidentia* (1995). Во *Evidentia*, освен делото на Форсајт, може да се проследат и дела од еминентни кореографи на XX век, како на пример: Џонатан Бароуз [Johnatan Burrows], Матс Ек [Mats Ek] и Ха Ван [Ha Van].

⁵ Вилијам Форсајт, во периодот од 1984 до 2004 година, е на позиција директор на компанијата *Ballet Frankfurt*. Денес тој е лидер на компанијата *Forsythe Company*, основана во 2004 година.

По анализата на двете дела (преку Лабановиот кореолошки метод), ќе биде понуден нов поглед во однос на толкувањето на кореографската практика на Браун и на Форсајт. Научнометодолошкиот инструментариум, поточно примената на Лабановиот метод за анализа на движењето, ќе детерминира нови параметри при читањето на кореографското дело. Преку сепаратната анализа на дадените дела (прво анализа на делото на Браун, па потоа анализа на делото на Форсајт), ќе дојдеме до одредени заклучоци во однос на сличностите или разликите во нивните пристапи. Понатаму, наодите во однос на кореографскиот и изведувачкиот пристап во делата на Браун и на Форсајт ќе бидат компарирани. Преку Лабановиот кореолошки метод - декодирањето на кореографските дела во трудот ќе ни овозможи констатирање поинакви аспекти во однос на перформативните процеси на самите автори.

Треба да се напомене дека пред да се пристапи кон анализа на делата на Браун и на Форсајт, ќе бидат изложени аспектите на импровизацијата како алатка за генерирање танцово дело и паралелно на тоа ќе се дефинираат перформативните процеси во кореографијата. Исто така, како дел од Лабановиот кореолошки метод ќе биде презентирани и лабанотацијата - метод за нотирање/регистриање на движењата⁶.

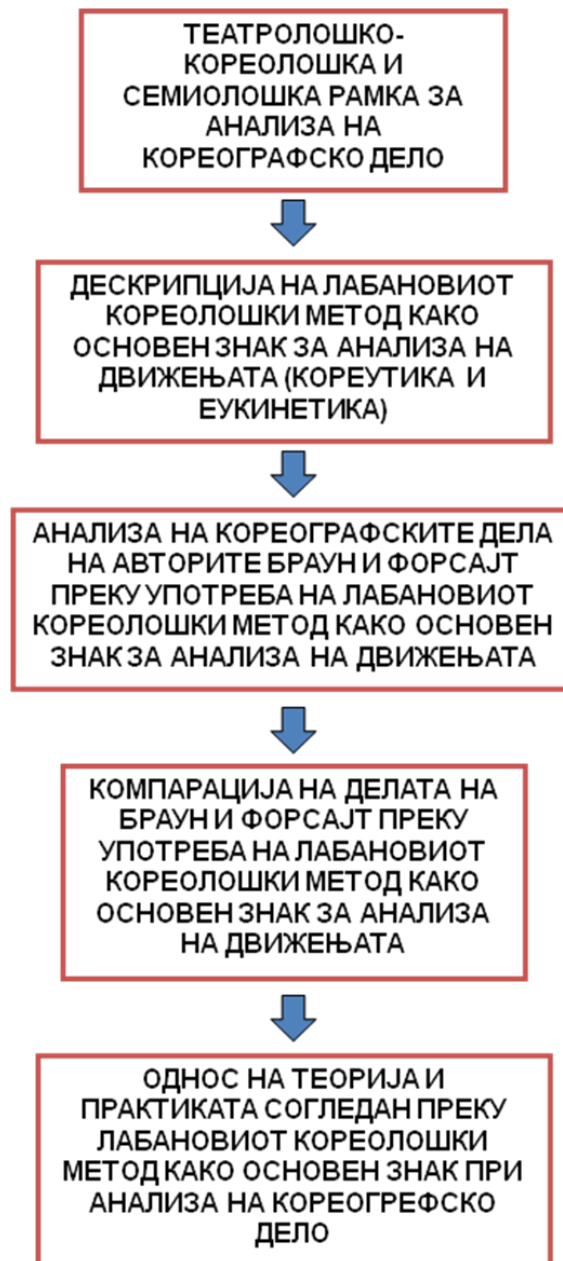
Заклучокот во трудот е дека Лабановиот кореолошки метод може да биде протолкуван како основа врз која се темели севкупниот кореографски процес⁷.

Конечно, преку овој методолошки пристап во дисертацијата ќе ја докажеме апли-

⁶ Во литературата оригиналната Лабанова терминологија е на германски и на англиски јазик. За потребите на трудот ќе се пласираат термини преземени од оригиналната литература преведени на македонски јазик. Ќе бидат предложени нови називи/термини како основен инструментариум при анализата на делата на Браун и на Форсајт, бидејќи во трудот тие првпат се разработуваат.

⁷ Лабановиот кореолошки систем се состои од трите основни поима: тело, простор и динамика. Овие три поими всушност се основа на секое движење, попрецизно тие се ткивото на секое танцово дело.

кативноста на Лабановиот метод во релација со кореографската практика, директно применета врз делата на Браун и на Форсајт. На сликата може попрецизно да го проследиме корпусот/телото на материјалот, со што појасно ќе ја согледаме релацијата на петте основни претпоставки, кои понатаму во трудот ќе бидат поединечно елаборирани. (Сл.1)



Слика 1. Прикажани се петте претпоставки кои ќе бидат тема на обработка во трудот.

1.2. ОСНОВНИ ПОИМИ КАКО ПРЕДМЕТ ЗА АНАЛИЗА ВО ТРУДОТ:

ТЕЛО, ПРОСТОР И ДИНАМИКА

Основните поими на кои се темелат наодите во трудот се тело, простор и динамика. Секој од наведените поими ќе биде протолкуван сепаратно.

Поимот тело е посочен како основен инструмент (алатка) при процесот на креирањето на движењата: „Алатката на виолинистот е неговиот инструмент, на сликарот неговата четка, на танчарот неговото тело. Како танчар инструментот си ти самиот, поради тоа предизвикај ги своите интелигенција, сензитивност и умешност...“ (Cheneu, 1989:21). Дискурсот на телесното поимање ќе биде прикажан преку аспекти на изведувачот/танчарот. Лин Ан Блом [Lynne Anne Blom] и Л. Тарин Чаплин [L. Tarin Chaplin] во однос на телото на танчарот велат: „Секако, целото тело е инволвирано при секоја вежба, импровизација, техника или танц. И секако, сите делови на телото не може да бидат разделени едно од друго, ниту, пак, може да ги сепарираме факторите на времето и на енергијата вклучени при изведбата на танцовачката фигура“ (Blom and Chaplin, 1982:16).

Воедно, како важен сегмент во трудот ќе се осврнеме кон креативно-творечките авторски тенденции на кореографот, имајќи ги предвид потенцијалите на изведувачот како битен (ако не и основен) елемент во самата композиција. Во врска со ова прашање Елизабет Р. Хејз [Elizabeth R. Hayes] вели: „Кореографот треба да биде промислен и да ги има во предвид композицијата за единство, вариетет, контраст, репетиција, секвенција, транзиција, баланс, пропорција, климакс и хармонија. Ако се запазени овие структурни елементи во однос на содржината на танцот, формата на движењето ќе биде задоволувачка и соодветна“ (Hayes, 1955:116).

Поимот простор во трудот ќе биде поставен во релација со телото. Повеќеслојното читање на просторните концепти, неминовно нè конфронтира со многубројните варијанти и можности за толкувања на поимот простор кој може да биде согледан како: субјективен, социјален, ментален, психолошки, географски, политички, социолошки, глобален. Така што, според Анри Лефевр [Henri Lefebvre], просторот може да се согледа како конструкт/идеја, која потекнува од човечки или социјален аспект, поради фактот што самиот простор, не може да биде истражуван без референца кон телото: „...така што поради телото, просторот е осознаен/перципиран, изживеан и продуциран“ (Lefebvre, 1991:162). Телото зазема однос наспрема просторот, со што може да се согледа субјективниот аспект на телото во релација со просторот (поточно просторот се дефинира/редефинира во однос на телото). Може да констатираме дека имагинарниот, танцов простор е контекстуализиран во тесна релација со телесната поставеност (односно го согледуваме просторот во релација со нашето тело). Просторот може да биде недефиниран/имагинарен/чист, но кога ќе се постави во конкретна релација со телото, можеме да кажеме дека поимањето за просторот се менува, и тој станува 'дефиниран танцов простор': „Имагинарниот танцов простор е реализиран во рамките на тој - конкретен - простор“ (Sheets-Johnstone, 1979:112).

Поимот динамика во трудот ќе биде согледан во релацијата со телото. Динамичката компонента и нејзините квалитети (варирања во однос на ритмичката структура) се поставени во сооднос со телото, па според тоа може да заклучиме: „Квалитетот на движењето во танцот е како боја на сликарското платно или хармонијата во музиката“ (Winearls, 1958:79). Динамиката е неминовна функција во однос на движењето на човекот: „Од инертната тежина до лебдечката активност, постои распон од бескрајни степени на енергија при процесот на класифицирање-

то/изборот на движењата во однос на квалитетот на силата и тежината, така што мора да разбереме дека за танчарот, релаксацијата е свесно практикувана состојба, која исто така содржи повеќе потенцијални варијанти, кое телото на изведувачот постојано ги следи“ (ibid:80).

1.3. ПОСТАВУВАЊЕ НА ТЕАТРОЛОШКО-КОРЕОЛОШКАТА РАМКА (МОДЕЛ) КАКО ИНСТРУМЕНТАРИУМ ЗА АНАЛИЗА НА КОРЕОГРАФСКО ДЕЛО

Кореологијата и кореографијата во однос на театролошко-кореолошкиот метод ќе бидат дефинирани како две посебни, а сепак соодветни дисциплини.

Кореологијата, поточно кореолошките студии како теоретско-методолошка гранка ги испитуваат невербалните човечки движења, кои се дел од секојдневниот говор на телото, но, исто така, ги анализираат и кодираните танцови форми/танцови техники. Така што може да заклучиме дека движењата во секојдневието се разликуваат од движењата прикажани како кодифицирани/кореографирани: „...структурираното/конкретното движење може да биде наречено формално движење, бидејќи тоа од една страна ги има карактеристиките на артистичката интенција, а од друга страна секогаш мора да се навраќа на базичната структура...“ (McCaw, 2011:109).

Кореографијата за разлика од кореологијата е дисциплина што се занимава со актот на создавање/конципирање движења, што подразбира дефинирана танцова изведба. Кореографското дело е систем/целина кој кореспондира на основа на авторските одлуки на кореографот и неговите индивидуални естетски преференции, имплицитно инволвирајќи носење многубројни одлуки во однос на креативниот процес на делото, на изведувачите, но и при дефинирањето на квалитетот на изведбата. Чаплин и Блом велат: „Дел од оваа обврска лежи и кај танчарот, но кореографот е оној што освен што мора ги одбира и да ги создава движењата, мора и да ги вдахне истите со чувства за интерпретација, став и цел. Кореографот е тој/таа кој го инвизионира делото и го мотивира неговиот растеж“ (Chaplin and Blom, 1982:8). Изведбата на кореографското дело, исто така, може да го инволвира и самиот кореограф (во улога на изведувач). При ова важен ако не и основен придонес има методот на вежба (телесно/физички рутини кои овозможуваат танчарот/кореографот да се изрази кинестетички). Овој процес подразбира практикување одреден физички тренинг, во зависност од предодредениот кореографски стил⁸. На основа на ова може да се заклучи дека понекогаш во некои случаи, токму кореографот е оној кој совршено може да ја исполни/интерпретира изведбата на сопственото дело, како физички така и естетски.

Театролошкиот пристап во трудот ќе биде дефиниран во однос на кореолошкиот метод. Според ова, би можеле да претпоставиме дека кореолошките студии може да бидат поставени во доменот на театролошките студии (согледани како адекватен театролошки субметод). Според Јелена Лужина театролошкиот метод подразбира: „Наука која се занимава со проучување на театарот како кул-

⁸ Напоменавме дека во кореографските дела на Браун и на Форсајт, изведувачи се всушност самите кореографи.

турно-историски поим, подеднакво заинтересирана за сите негови изразни форми, без притоа да се ограничува во однос на методологијата преку која ќе го спроведува тоа проучување“ (Лужина, 2007:530). Според Лужина, театролошкиот метод претставува еминентно мултидисциплинирана и методолошки плурална наука. Така, театрологијата се сместува себеси во граничната област што перманентно допира повеќе блиски/сродни науки (понекогаш дури и се преклопува со нив). Можеме да заклучиме дека предложениот театролошко-кореолошки метод сугерира блискост помеѓу театарот и танцовата уметност, поставен преку движењето како еден од аспектите на театролошките проучувања.

1.4. ПОСТАВУВАЊЕ НА СЕМИОЛОШКАТА РАМКА (МОДЕЛ) КАКО ИНСТРУМЕНТАРИУМ ЗА АНАЛИЗА НА КОРЕОГРАФСКО ДЕЛО

Предложениот научнометодолошки инструментариум во трудот, ќе овозможи детаљно навлегување во проблематиката на истражувачкиот процес. Семиолошкиот инструментариум ќе биде употребен како рамка преку која ќе се толкуваат основните поими: тело, простор и динамика⁹.

⁹ Лабановиот метод за анализа на движењата (кореологијата) го третира соодносот на овие три поима како инхерентен.

1.4.1.1. Функција на знакот

За да ја дефинираме семиолошката структура, првенствено ќе биде потребно да ја дефинираме функцијата на самиот знак, односно ќе биде предложен адекватен семиолошки знаковен модел.

Во однос на позицијата на знакот, во рамките на семиолошкиот аналитички принцип на Фердинанд де Сосир, доминантните толкувања велат дека таа е примарна, односно дека таа има централна позиција при анализата во семиотиката. Во врска со ова Венко Андоновски вели: „Централен поим во семиотиката е знакот. Во Сосировиот концепт, тоа е дводелен ентитет (ознака - означено), кој упатува на надворешен објект (референт)“ (Андоновски, 2006:487).

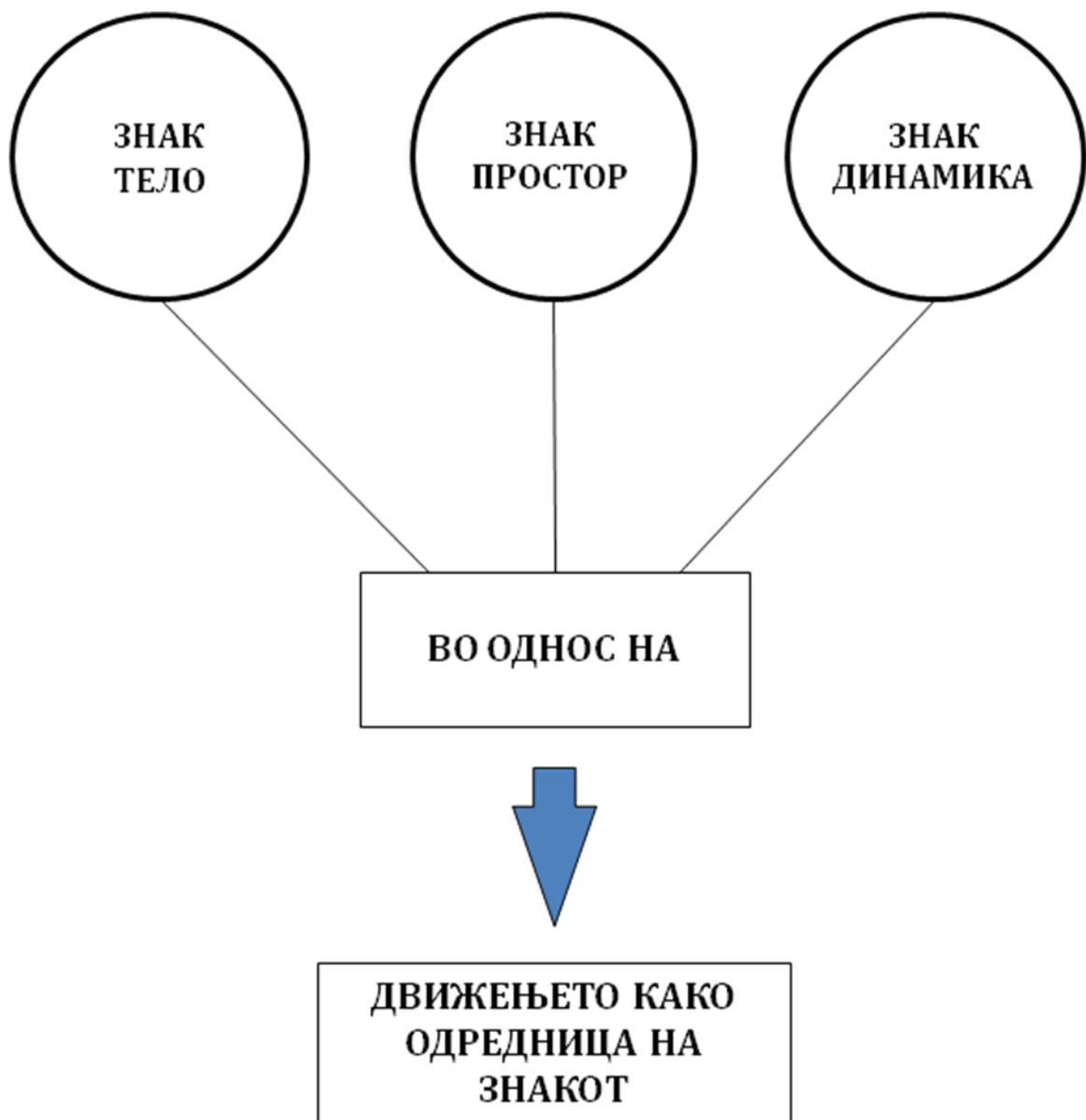
Во однос на определувањето и функцијата на знакот, Сосир предлага дуален концепт. Според него, знакот има својство на означител (објект) и означено (всушност она кон што знакот реферира - концепт). Според Сосир, *означувачот (significant, signifier)* и *означеното (signifié, signified)* имаат воспоставено одредена релација. Знакот е толкуван сосема арбитарно, но тоа што го одредува тој знак е значењето што се придава/одредува кон постоењето на истиот тој знак, односно се поставува прашањето кон што тој знак реферира. Сосировата структурална лингвистика го согледува знакот во однос на неговата социјална функција, во случајот, знакот нешто соопштува (комуницира/реферира). Проблемот што се јавува при употребата на Сосировиот структуралистички пристап е слободното интерпретирање на знакот, односно арбитарноста на знакот. Од перспектива на Сосировиот структуралистички модел, знакот не може да етаблира апсолутна вистинитост/релевантност, со што кредибилитетот на тој знак треба да биде одреден по пат на конвенција. Така што, Сосир и Чарлс Сандерс Пирс [Charles Sanders Peirce] во однос на третманот и функцијата на знакот имаат различни

согледувања: „Сосир ја истакнува социјалната функција на знакот, а Пирс [Pierce], логичката функција на знакот“ (Guiraud, 1975:2). Во однос на тоа прашање, Пирс, како припадник на англосаксонската структуралистичка школа, предлага тријаден лингвистички конструкт или „семиотичкиот триаголник“, кој е составен од: првиот дел - знак, вториот дел - representamen, односно ја претставува формата на знакот/содржината на знакот, објектот кон кој знакот се однесува. Третиот дел го претставува интерпретантот - поточно начинот на кој тој знак се толкува. Дикро Освалд [Oswald Ducrot] и Цветан Тодоров, во однос на Пирсовиот знаковен концепт велат: „Знакот е од своја страна еден од тие три односи со три страни: тоа го условува процесот на приредување, неговиот предмет и дејството што го произведува знакот или интерпретантот. Во широка смисла интерпретантот е значењето на знакот; во потесна смисла парадигматскиот однос меѓу еден и друг знак: интерпретантот е секогаш, значи, тоа што ќе има свој знак итн.: до бесконечност во случајот на 'совршените знаци'“ (Дикро и Тодоров, 1994:130). Според ова, можеме да заклучиме дека преку процесот на интерпретирањето на знакот се одредува и неговото значење.

Бидејќи во контекст на овој труд споменавме дека знакот ќе биде етаблиран/дефиниран преку поимите тело, простор и динамика, ќе се насочиме кон неговото одредување. Ќе се обидеме да дефинираме како знакот од арбитрарен се трансформира во конкретен, и што тој знак, соопштува/интерпретира кон надворешниот свет. Во врска со тоа прашање можеме да констатираме: „Означителот е формата што ја има/добива знакот, а означеното е претставата/сликата/концептот. Означителот е менлив и може да варира во зависност од различниот состав кај различните јазици, додека означеното се поврзува за единствена претстава/поимање/асоцијација/идеја“ (Здравкова-Џепароска, 2011:19). На пример, по-

имите тело, простор и динамика како означители ќе добијат функција на означени, (односно нивната функција ќе биде конкретно толкувана/поставена/дефинирана).

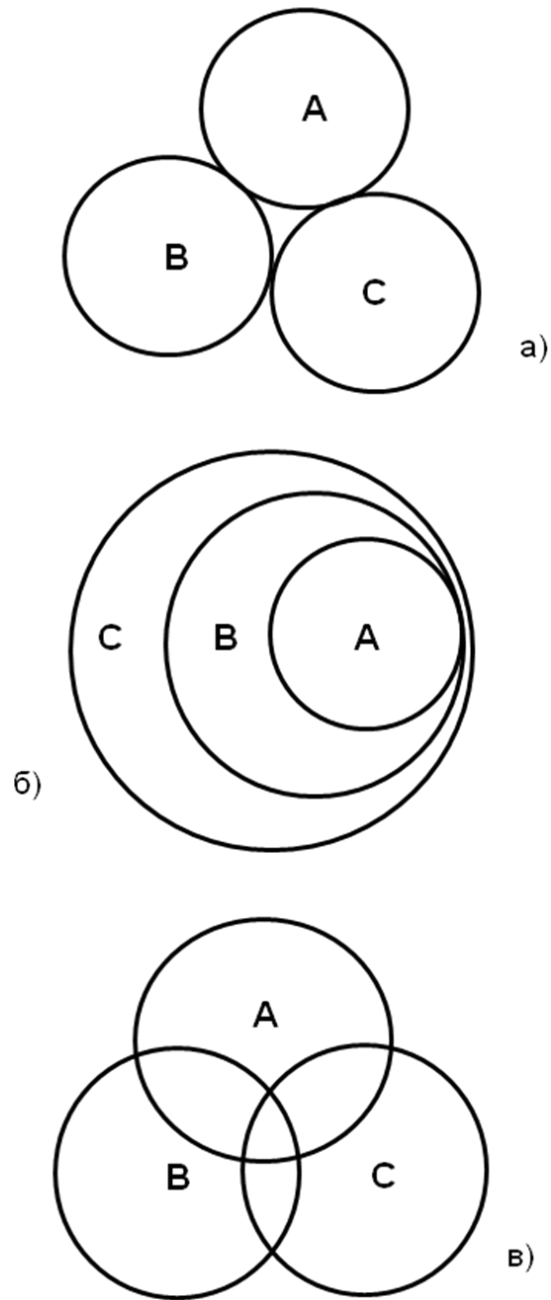
За да го поставиме семиолошкиот модел во уште поконкретна/подефинирана положба, во трудот ќе се обидеме да го насочиме кон одредница/параметар кој ќе го дефинира знакот во однос на нешто конкретно (а тоа во случајот, бидејќи се работи за танцова анализа, е движењето). Така што дефинираниот знак комуницира во однос на движењето. Јелена Лужина во делото *Теорија на драмата и театарот* во однос на принципот на комуникацијата вели: „Секој систем - па и системот на литературата/театарот - функционира така што комуницира со системите што го опкружуваат. Секој свет егзистира само низ/преку комуникацијата“ (Лужина, 1998:34). Според тоа, може да констатираме дека реферирањето/читањето помеѓу означителот кон означеното претставува знаковно поимање/идеја дефинирана преку релацијата означител - означено, во насока на движењето како фактор/систем спрема кој се поставува и конкретизира истиот знак, одредувајќи ја на тој начин неговата насоченост/означеност. На сликата ќе бидат презентирани трите знака/поими тело, простор и динамика линеарно поставени во однос на движењето како параметар. **(Сл.2)**



Слика 2. На сликата се презентирани трите знака тело, простор и динамика, поставени во однос на движењето како одредница/параметар.

Кохерентноста на системот е јасна ако ги согледаме елементите, односно знаците/поимите како целина. Линеарниот знаковен систем би бил поставен/подреден не во таксономска смисла, туку во содржинска/синтагматска конзистентна целина, во која хиерархијата на знакот е изедначена. На тој начин три-те знака/поими, формираат нов знаковен модел, поставен во однос на движењето како одредувачки/означувачки параметар. Релацијата помеѓу означителот и означеното и нивната конвенција/арбитрарноста е дефинирана и претставува новоетаблиран систем, токму преку факторот на движењето. Знаковната денотација е синтагматска (значењето на секој знак е поврзано со конкретното значење на другиот знак), чинејќи нов систем.

Според Пјер Жиро [Pierre Guiraud], колку што е значењето на кодот (пораката) поконкретно, толку и содржината на пораката е подефинирана/поригидна. Семантичката интерсекција на знакот, според лингвистичкиот модел на Жиро ќе биде илустрирана во трудот за дефинирање на интерсектирачката функција на знакот во однос на невербалната комуникација/движење. (Сл.3)



Слика 3. На оваа слика е прикажан лингвистичкиот модел на Пјер Жиро [Pierre Guiraud]. Трите модели на сликата го определуваат значењето и информацијата на знакот:

а. Диакритична (дистинктивна), б. Таксономска (инклузивна) и в. Семантичка (интерсективна).

1.4.1.2. Дефинирање на знакот во однос на невербалната комуникација /движење во однос на Лабановиот кореолошки метод

Ако се тргне од премисата дека основниот јазик на телото е движењето¹⁰, тогаш движењето би можело да биде согледано преку аспекти на невербалната комуникација. Предложената семантичка интерсекција на знакот ќе биде поставена во однос на факторот на движењето преку системот на невербалната комуникација/движење. Со тоа кажуваме дека невербалната комуникација/движење е апликативна во однос на дефинирањето на семиолошкиот модел во трудот.

Јакоб Зелингер [Jacob Zelinger] во однос на денешните семиолошки истражувања тврди дека лингвистичката структура може да биде ефикасна алатка во сферата на теоријата на танцот. Но, потенцира дека секогаш кога се навраќаме кон елаборирање на семиотичките теории аплицирани во танцовата практика, наидуваме на одредени тешкотии при конструирањето на адекватниот модел кој би можел да се аплицира во релација со потребите. Факт е дека кореографскиот текст е базиран повеќе на невербални движења (за разлика од структурата на театарското дело), што придонесува при дефинирањето на адекватната лингвистичка метода. Според Зелингер, теоријата на семиотиката во танцот би требало да е во корелација со танцот (движењето). Се поставува прашањето како танцовото тело може да биде знак, и конечно како тој знак може да се протолкува во однос на изведувачко/перформативните аспекти. Која би била адекватната танцова структурна единица преку која таа знаковна конвенција би можела да се етаблира. Зелингер во однос на таа проблематика предлага: „Ако некој избере гест како

¹⁰ Во контекст на оваа изјава можеме да кажеме дека денес современиот танцов контекст подразбира слоевит интердисциплинарен приод, односно израз, каде што движењето е само еден од творечките аспекти/медиуми. Затоа во трудот нема да се ограничимо кон тоа дека единствениот јазик на телото е ориентиран само во однос на движењето.

основна единица, каде би започнала и каде би завршила таа единица? Би можеле да помислиме дека квалитетот и квантитетот на оваа единица и проблемите што се јавуваат притоа, може да бидат применети преку употребата на нотациски единици“ (Zelinger, 1979:40).

Невербалната комуникација (анг. Non-verbal Communication) или скратено НВК/NVC е согледана како процес на комуникација реализирана преку испраќање и примање пораки помеѓу луѓето, (односно остварување меѓучовечки контакт реализиран повеќе визуелно или телесно). Пораките може да бидат испратени преку фацијалните експресији, гестикулации и допир, или преку одреден став (движење на телото). Невербалните пораки може да бидат испратени и преку материјални нешта, како на пример облека или некои обележја во архитектурата. Супелементите на говорот исто така влегуваат во доменот на невербалниот јазик, како парајазик (каде што се вклучени сите квалитети што ја следат говорната вокализација)¹¹.

Во однос на лингвистичките теории и невербалната - телесна комуникација, Дејвид Кристал [David Crystal] вели дека нелингвистичките студии потекнуваат од истражувачкиот стимул во сферата на лингвистичките теории кои водат потекло од '40-тите и '50-тите години на XX век. Во врска со ова прашање, Кристал тврди дека истражувањата и од една и од друга сфера се важни за да може целосно да ја разбереме вербалната и невербалната телесна експресија: „Разбирањето на експресивниот човечки потенцијал бара постојани студии како на лингвистичките така и на нелингвистичките (невербалните) модуси на однесување“ (Crystal,

¹¹ Денес студиите за невербалната комуникација дејствуваат на различни полиња, како на пример во лингвистиката, семиотиката и во социјалната психологија. (http://en.wikipedia.org/wiki/Nonverbal_communication). Рудолф Лабан и Ворен Лемб [Warren Lamb] иницираат повеќекратни истражувања во врска со анализата на движењето на телото во сферата на танцот. Повеќе во делото: на Lamb Warren (1979) *Body Cod: The Meaning in Movement*, London: Routledge & Kegan Paul.

1975:162). Кристал го елаборира терминот паралингвистика. Тој термин реферира, како што тој вели, во доменот на: „...паралингвистиката, а не лингвистиката, односно парајазикот, а не јазикот“ (ibid). Парајазикот ја реализира/отелотворува врската помеѓу лингвистичката семиолошка метода и невербалниот јазик. Всушност, Кристал зборува за тесниот премин помеѓу едниот и другиот телесен модус на изразување, помеѓу нелингвистичките форми на комуникација и основниот, традиционалниот вербален модус на комуникација (самиот јазик). Така што, според Кристал, терминот парајазик претставува мост помеѓу невербалните движења и говорниот јазик. Суштественото во оваа корелација е што парајазикот/метајазикот, не може да го земеме како второстепен бидејќи неговиот третман е на исто рамниште како и вербалниот јазик: „Парајазикот дели безмалку едно нешто во однос на студиите на другите форми на телесната експресија - имено, тој факт бил запоставуван дури и во рамките на лингвистиката“ (Crystal, 1975:163-164).

Мајкл Аргил [Michael Argyle] во делото *Bodily Communication*, во однос на невербалната комуникација се осврнува кон испитување на можностите на движењето и нивната важна улога во однос на конструкцијата и надополнувањето во лингвистичките модели. Можеме да констатираме дека телото постојано комуницира/соопштува/означува. Аргил вели дека практично секоја јазична/лингвистичка конструкција е придружена со невербалните движење, дека тие два система постојано коегзистираат во човечката комуникација: „Се претпоставува дека невербалните знаци, на пример одредени гестикулации се повеќе дискретни отколку континуирани, имаат повеќе менливи отколку веројатни/возможни релации кон тоа што реферираат, и се повеќе арбитарни отколку иконски кодирани, како зборовите во јазикот“ (Argyle, 1988:17). Паралелата поставена помеѓу невер-

балната комуникација во однос на движењето е неминовна. „Јазикот на гестикулацијата има сличности со вербалните јазици“ (ibid:294).

Голем придонес во сферата на невербалната комуникација има и антропологот Рој. Л. Бирдвистл [Ray L. Birdwhistell]. Како еден од пионерите во полето на невербалната комуникација, тој го предлага терминот кинезика (анг. kinesics), кој произлегува од истражувањата во сферата на невербалните движења, насочени кон детални изучувања на конкретни невербални телесни аспекти (поточно студии на телото што се ориентирани кон истражувања за улогата на човечкото тело во комуникациските процеси). Бирдвистл вели дека движењето го сфаќа како дел од поширок социјален контекст каде што ниедно движење не опстојува изолирано од средината: „Со моето разбирање за значењето поставено во однос на социјалните конвенции, јас сум во голема мера засегнат од однесувањето/бихевиоризмот чии описи не можат да се најдат во зборовите“ (Birdwhistell, 1975:53).

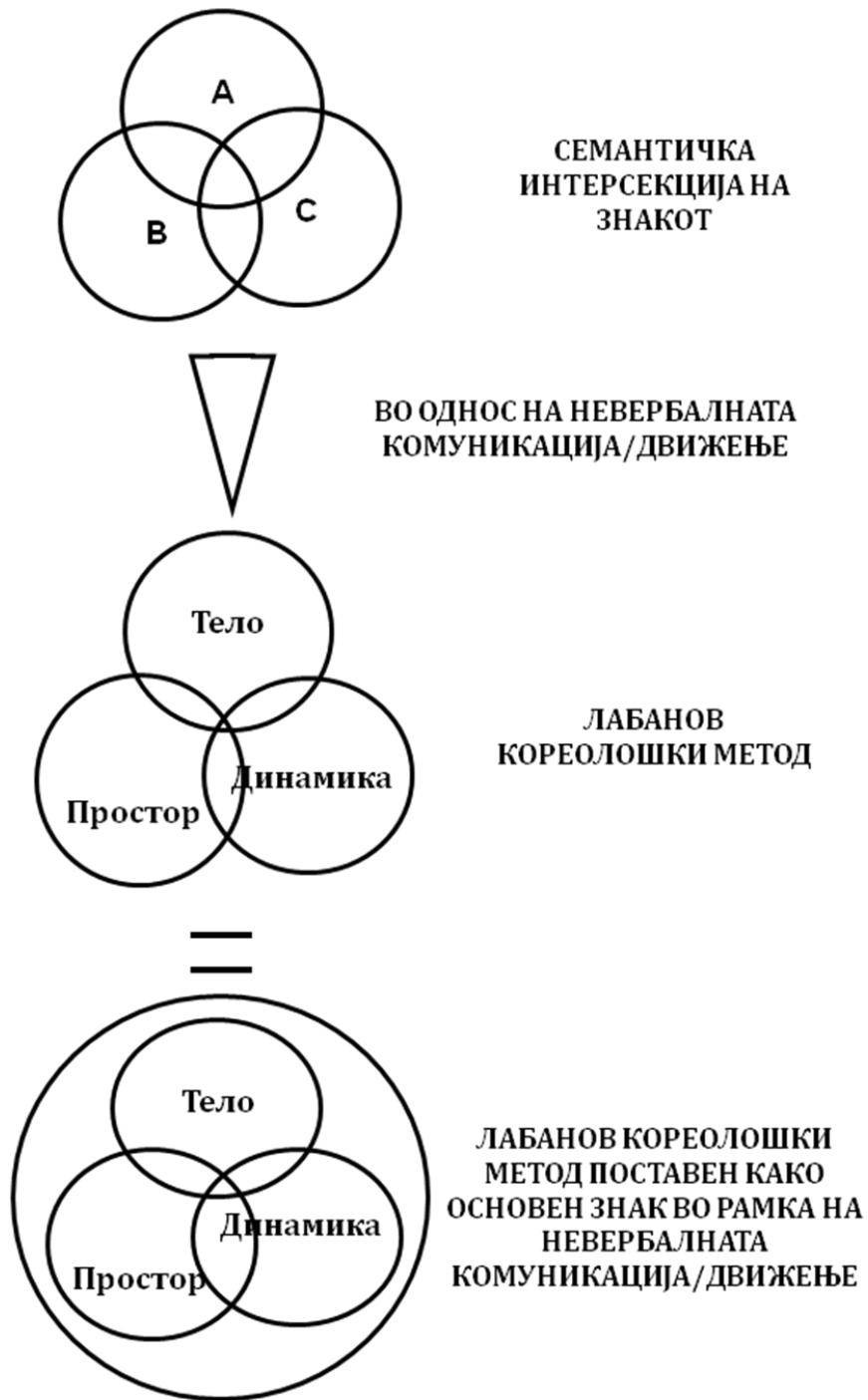
Како една од појдовните точки во однос на невербалната комуникација на човекот поставени се бездруго и наодите на Дарвин¹². Во контекст на Дарвиновите истражувања во сферата на невербалното движење, А. Милтон Џенкинс [A. Milton Jenkins] и Рендал Д. Џонсон [Randall D. Johnson] велат: „Повеќето научници сметаат дека телесниот јазик е основан како дел од примитивното животинско однесување бидејќи животните комуницираат без да вербализираат. Не е чудно што Чарлс Дарвин [Charles Darwin] прв се обидува да го објасни невербалното движење во книгата од 1872 година, *The Expression of Emotions in Man and Animals*“ (Jenkins and Johnson, 1977:34)¹³.

¹² Истражувајќи ги корените на невербалното движење Бирдвистл како антрополог ги преиспитува и ги критикува наодите на Чарлс Дарвин, кој сепак е еден од првите истражувачи што го потенцираат значењето на невербалната комуникација воопшто.

¹³ Повеќе за наодите на Дарвин во делото: Darwin Charles (1872) *The Expression of Emotions in Man and Animals*, London: John Murray.

Конечно, на основа на излагањето во врска со невербалната комуникација (односно невербалното движење како дел од студиите за невербалната комуникација) би можеле да заклучиме дека човековото општење е комплексно и сигурно не е сведено само на вербалната комуникација: „Тоа што често е заборавено е дека човековото однесување постои во склоп/под закрила на невербалната комуникација; движењето на телото или кинезичко однесување, најчесто вклучува означувачки фактори гестови, движења на телото, фацијални експресији и поглед. Широкиот преглед на можности покажува колку е тешка задачата на истражувачот“ (Duke, 1974:397).

На основа на досегашните согледувања во трудот, може да предложиме нов знаковен формат, каде што семантичката интерсекција на знаците (А, В и С), кореспондира/се пресликува со Лабановиот кореолошки метод во однос на трите поими тело, простор и динамика. **(Сл.4)** Така што, Лабановиот кореолошки метод, согледан во контекст на невербалната комуникација/движење, може да претставува основен семиолошки знак/принцип за анализа на едно кореографско дело.



Слика 4. Во однос на дефинирањето на семиолошкиот модел во трудот семантичката интерсекција на знакот соодветствува со Лабановиот кореолошки метод. Така што Лабановиот кореолошки метод е поставен како основен знак за анализа на кореографското дело во рамката на невербалната комуникација /движење.

1.5. ОСНОВНИ ПРЕТПОСТАВКИ ВО ТРУДОТ ВО ОДНОС НА ЛАБАНОВИОТ КОРЕОЛОШКИ МЕТОД

Како дел од истражувачкиот процес ќе биде елаборирана научната проблематика во пет основни претпоставки.

Прва претпоставка: Дефинирање на методолошката рамка за анализа на танцово дело - кореографија

Во воведот ќе биде воспоставен театролошко-кореолошкиот и семиолошкиот инструментариум за анализа на танцово дело во трудот.

Втора претпоставка: Дескрипција на Лабановиот кореолошки метод како основен знак за анализа на движењата (кореутика и еукинетика)

Во трудот првенствено ќе бидат дескрибирани детаљно Лабановите кореолошки методи (кореутика и еукинетика). Одделно ќе бидат изложени терминологиите на: кореутиката (просторните аспекти во кореологијата) како примарен топос во трудот. Следствено на тоа, ќе се презентираат принципите на еукинетиката (односно динамичките аспекти во кореологијата). Овие излагања понатаму ќе бидат конкретно применети при анализата на делата на кореографите Браун и Форсајт. Основниот инструментариум ќе биде Лабановиот кореолошки метод поставен во однос на невербалната комуникација/движење како основен знак за анализа на едно кореографско дело.

Трета претпоставка: Анализа на кореографските дела на авторите Браун и Форсајт преку употреба на Лабановиот кореолошки метод како основен знак за анализа на движењата

Лабановиот кореолошки метод ќе биде применет како инструмент за анализа на кореографските дела на Браун и на Форсајт. Сепаратната анализа на дела-

та на Браун и на Форсајт ќе ни овозможи детален увид и прецизирање на кореолошките аспекти во кореографските дела. Основниот знак за анализа на кореографско дело повторно ќе биде Лабановиот кореолошки метод во однос на невербалната комуникација/движење.

Четврта претпоставка: Споредба на делата на Браун и на Форсајт преку употреба на Лабановиот кореолошки метод како основен знак за анализа на движењата

По сепаратната кореолошка анализа ќе следи компаративна анализа на делата на Браун и на Форсајт. Преку компаративната анализа на делата ќе дојдеме до нови резултати/заклучоци во врска со кореографските практики на Браун и на Форсајт, кои потоа ќе можеме да ги пласираме како иновативни/уникатни наоди, детектирајќи ги спецификите во нивните авторски стилови, што во основа е и една од целите во трудот. Компарацијата помеѓу делата на Браун и на Форсајт ќе биде реализирана преку Лабановиот кореолошки метод во однос на невербалната комуникација/движење како основен знак применет при анализа на кореографско дело.

Петта претпоставка: Односот на теоријата и практиката согледан преку Лабановиот кореолошки метод како основен знак при анализа на кореографско дело

Имплементацијата на Лабановиот кореолошки метод за анализа на делата на Браун и на Форсајт ќе нè донесе до преиспитување на нивните кореографски практики и афинитети. Како прв дел од заклучокот ќе биде елаборирано прашањето во однос на функцијата на просторната теорија - кореутиката, како нагласен примарен инструмент во насловот на трудот, како и нејзината релација со еукинетиката. Целта на трудот е да се дојде до наоди за функционалноста на кореути-

ката и еукинетиката, заедно, согледани како компактна теоретско-методска единица, апликативна при процесот за анализа на кореографско дело во танцовата практика.

Ќе биде поставено прашањето за ефикасноста на Лабановиот кореолошки метод и апликативноста на овој систем при анализа на едно кореографско дело. Поточно, под какви услови кореспондираат танцовата теорија во однос на танцовата практика. Лабановиот кореолошки метод досега повеќепати е користен за анализа на танцово дело. Сепак, фокусот на истражувањето во овој труд, првенствено е насочено кон откривање нови перспективи во кореографските дела на Браун и на Форсајт.

Треба да се земе во предвид фактот дека во Р. Македонија преку овој труд првпат се разработува Лабановиот кореолошки метод во театролошка рамка. Во трудот ќе понудиме индивидуален приод во однос на толкувањето на практичните дела на Браун и на Форсајт и ќе докажеме дека кореографското дело е основано врз кореолошки принципи (поточно, во овој случај врз основа на Лабановиот метод, земен како еден од постојните кореолошки пристапи).

2. ЛАБАНОВИОТ КОРЕОЛОШКИ МЕТОД ЗА

АНАЛИЗА НА ДВИЖЕЊАТА

2.1. КРАТОК ВОВЕД ЗА ФУНКЦИЈАТА НА ЛАБАНОВИОТ

КОРЕОЛОШКИ МЕТОД

Авторката Вера Малетиќ [Vera Maletic]¹⁴ ги елаборира Лабановите аспекти во однос на кореологијата: „Тој опишува некаков вид граматика и синтакса на јазикот на движењето, испитувајќи го единството на моцијата (движењето) и емоцијата; основано верување е дека моцијата и емоцијата, формата и содржината, телото и умот се неделиво обединети“ (Maletic, 1987:156). Можеме да заклучиме дека основните движечки квалитети се во суштина базирани на движењата од нашето секојдневие. Човекот се движи инстинктивно заради извршување на потребните активности во текот на денот, следејќи го својот внатрешен движечки порив (движечки акции што ги извршува во секојдневието) или, пак, кога станува збор за танцот, формата може да биде дефинирана/артикулирана/дизајнирана. Џон Мартин [John Martin], во однос на разликата на овие аспекти, вели: „Многу од

¹⁴ Вера Малетиќ е интернационално признат експерт на полето на Лабановите студии. Таа е автор на повеќе дела меѓу кои и на кулното дело кое ги разработува методите на Лабановата танцова анализа: *Body, Space, Expression* (1987). Вера Малетиќ е уметнички директор на студиото *Studio Suvremenog Plesa* во Загреб, танцова компанија основана во 1962 година, во соработка со нејзината мајка Ана Малетиќ [Ana Maletic] (1904-1986). Авторката Маја Ѓуриновиќ [Maја Đurinović] во врска со ова вели: „Како логичен след и продолжување на долгогодишното школување во насока на кореографско-танчарското истражување низ *Škola za ritmiku i ples*, основано е *Studio Suvremenog Plesa*. Го основа, и на почетокот го води, Вера Малетиќ, додека Ана е стручна соработничка и кореографка“ (Đurinović, 2008:101). Мајката на Вера Малетиќ, Ана Малетиќ е танчарка, педагог, кореограф и публицист. Дел од своето образование го стекнува како соработничка на Лабан, пренесувајќи ги стекнатите искуства од својата работа во Загреб каде што работела до крајот на својот живот. Повеќе во делото на Ѓуриновиќ Маја (2008) *Razvoj Suvremenog Plesa: Ana Maletić, životopis*, Zagreb: HIPP (Hrvatski institut za pokret i ples).

движењата се инстинктивни, а другите се резултат на изучување и се всушност високоспецијализирани движечки вештини“ (Martin, 1965:39). Лабан, ги испитува иницијалните движечки пориви, навлегувајќи во суштината на движењата. Тој трага по одговори во однос на човечкиот движечки порив за да ги дефинира до-пирните точки помеѓу танцовата теорија и танцовата практика (односно ко-реографијата на танц).

Како што веќе претходно напоменавме, кореутиката и еукинетиката се основните методи што ја сочинуваат Лабановата кореологија и според Лабан тие одат заедно како неделиви компоненти при анализа на секое движење. За да може да ги разгледаме, а потоа и да ги примениме при анализа комплексните теоретски Лабанови принципи, пред сè ќе мора детаљно да ги дефинираме компонентите што се дел од овие два метода, проследувајќи ја комплексната зависност на истите. За да може подобро да ја разбереме релацијата на овие два принципа, во трудот ќе биде предложена следната равенка:

(тело/простор - кореутика) + (тело/динамика - еукинетика)

=

(метод за анализа на движење - кореологија).

Откако ќе бидат детаљно разработени Лабановите кореолошки наоди во однос на кореутиката како основна/примарна теоретска дисциплина во трудот, ќе се пристапи кон дефинирањето на еукинетиката. На крајот ќе се осврнеме на презентацијата и обработката на лабанотацијата (метод создаден да ги регистрира/нотира движењата во кореологијата, воедно, како интегрален дел во трудот

ќе бидат пласирани нотациски записи на селектирани движења од кореографските дела на Браун и на Форсајт).

2.2. КРАТКА БИОГРАФИЈА НА РУДОЛФ ФОН ЛАБАН

Во трудот ќе бидат презентирани релевантни податоци од Лабановата биографија, кои ќе го обогатат трудот со содржини од неговиот приватен и професионален живот кои влијаеле врз формирањето на неговите теоретски и практични дискурси. За таа цел ќе бидат изложени делови од Лабановата биографија, со работките со неговите студенти/следбеници, а истовремено ќе бидат изложени и делови од Лабановата идеологија, на која и се засноваат неговите наоди. Во биографијата ќе бидат наведени Лабановите миграции и неговите влијанија врз танцовата сцена во Европа и во светот. Ќе се протолкува неговиот кореографски опус, како и неговите афинитети кон нови откритија во доменот на индустриските движења и танц-терапијата.

Лабан поради својот придонес во полето на танцовата уметност, претставува една од најважните фигури во сферата на модерниот танц во XX век. Во тоа време, со својата несебична посветеност, тој претставува уникатна/единствена творечка сила која го одбележува подемот на танцовата практика во релација со танцовата теорија. Според авторот Теодор Попов [Теодор Попов], Лабановата активност е одбележана на повеќе полиња: „Танчар, кореограф, педагог, теоретичар во сферата на движењето и на танцот, Рудолф Фон Лабан е основоположник на постигањата во модерната уметност, позната како 'германски слободен изразен танц'“ (Попов, 2002:7). Како еден од основачите и претставниците на германскиот експресионистички танц, секоја фаза од животот на Лабан има одредени важни

случувања кои треба да се истакнат/одбележат, поради тоа што имаат клучни моменти кои историски влијаат врз развојот на танцот од тогаш, па сè до денес.

Лабановиот љубопитен дух го носи до откривање иновативни системи и продуцирање нови идеи, кои понатаму, со текот на времето, темелно ги обработуваат неговите соработници/асистенти (систематизирајќи ги неговите наоди, во периодот кога сè уште е жив и активен, но и понатаму, по неговата смрт). За да се добие појасна хронолошка слика за времето и за духот во кои творел Лабан, ќе бидат напоменети периодите на неговата активност во различни земји, следејќи ги тогашните актуелни случувања. Според Малетик, животот на Лабан може да се подели на пет периоди: период на адолесценција во централна Европа (1879-1900), период на асимилирање - француска фаза (1900-1907), период на германско-швајцарска фаза (1908-1919), период во Германија (1920-1937) и период на консолидирање во Англија (1938-1958).

2.2.1. Период на адолесценција во централна Европа (1879-1900) и период на асимилирање - француска фаза (1900-1907)

Лабан е роден на 15.12.1879, во Братислава (во тоа време Пресбург), тогашен дел од Австро-Унгарското Царство. Неговите родители имале француско и англиско потекло, а титулата што ја носи Лабан потекнува од страна на неговиот татко кој имал благородничко потекло. Во своето детство Лабан често патувал низ регионот на тогашна Австро-Унгарија, бидејќи неговиот татко по служба бил високорангирано воено лице. Поради тоа тој имал можност да ги посети земјите од балканскиот регион и централна Европа. Лабан патувал низ Босна и Херцеговина (во градовите Сараево и Мостар) како и во Виена и Братислава, со што добил

широк спектар на образование, како од западната, така и од источната култура. Во Сараево, Лабан ја запознава муслиманската култура, при што особено е фасциниран од играта на дервишите, кои го инспирираат да започне и тој самиот да игра. Дик Мекау [Dick McCaw] вели дека спомените од детството остануваат врежани во Лабановиот ум, развивајќи го неговиот движечки порив: „Неговиот татко беше вископочитуван воен гувернер во Босна и Херцеговина, таму Лабан се среќава со муслиманската култура или попрецизно со танцот на дервишите, од турското население“ (McCaw, 2011:3). Кога доаѓа време Лабан да го направи својот избор на професија, тој не ги исполнува очекувањата на своите родители: „Одбива да продолжи по чекорите на својот татко како воено лице и започнува да студира архитектура на *École des beaux Arts*, во Париз“. (<http://www.trinitylaban.ac.uk/about-us/our-history/rudolf-laban.aspx>). Едноставно, Лабан бил воодушевен од театарот и од уметноста и против волјата на своите родители станува активно инволвиран во театарскиот живот.

Уште од најраните години, Лабан изучува музика, скулптура и архитектура, а малку подоцна, ја запознава и актерската игра. Тој е вознесен од уметноста и не е ни чудно што подоцна во животот се одлучува да влезе во оваа сфера. Уметноста на танцот станува главен медиум преку кој тој најдобро може да ги изрази своите афинитети. Своите сознанија ги споделува со други, верувајќи дека може да развие движечки систем, преку кој секој поединец ќе може да ги осознае своите автентични телесни капацитети (да дојде до сопствен/оригинален движечки израз). Понатаму, Лабан дипломира архитектура во Париз, така што своите познавања од различните области во уметностите тој успева умешно да ги пласира и интегрира во танцовата уметност: „Разновидното образование што Рудолф фон Лабан го добива во Париз, контактите со актери, музичари, режисери, писатели се

исклучително полезни за него и сестрано ја обогатуваат неговата личност и неговото творештво“ (Попов, 2002:11).

Идн Дејвис [EdenDavies] вели дека во Париз Лабан запознава важни луѓе, кои влијаат во формирањето на неговите натамошни ставови: „Во Париз тој запознава видни фигури во уметноста како: Далкроз [Dalcroze]¹⁵, Делсарт [Delsarte] и Исадора Данкан [Isadora Duncan]“ (Davies, 2006:1). Овие познанства и размена на искуства влијаат врз формирањето на Лабановите идеи.

Важно е да се напомене дека во периодот во кој твори Лабан, а тоа е првата половина на XX век се случуваат важни промени во однос на етаблирањето на новите аспекти во уметноста, психологијата и едукацијата. Лабан е длабоко инспириран од достигнуањата на: Арнолд Шонберг [Arnold Schoenberg] во музиката, Василиј Василевич Кандински [Wassily Wassilyevich Kandinsky] во визуелната уметност, Рудлоф Јозеф Лоренц Штајнер [Rudolf Joseph Lorenz Steiner] во едукацијата, како и на влијанијата од Сигмунд Фројд [Sigmund Freud] и Карл Густав Јунг [Carl Gustav Jung] во областа на психологијата.

Дејвис вели дека целта на Лабан била да најде движечки вокабулар кој е автохтон, и може да опстои како самостојна форма. Едноставно, тој сакал да го 'ослободи' движењето од музиката и од ригидноста на класичната форма. Затоа во врска со оваа тема може да се истакне: „Мотивираноста на танчарот треба да дојде од неговиот внатрешен импулс, кој преку движењето трага по соодветната динамичка структура. Кога тоа ќе биде постигнато, тогаш звукот може да биде составен дел на експресијата на движењето“ (Davies, 2006:2).

¹⁵ Во еден период на Лабан дејствуваат Далкрозовите влијанија. Тој ги испитува влијанијата на ритмот во релација со движењата.

2.2.2. Период на германско-швајцарска фаза (1908-1919)

Во периодот на германско-швајцарската фаза Лабан живее и работи на релација Германија - Швајцарија. Во 1908 година, Лабан се сели во Минхен, каде што развива нови пристапи во танцовата едукација: „Во периодот од 1911 до 1914, неговите работилници, школи и претстави биле одржувани во зимските месеци во Минхен, а во летните месеци во Аскона, Швајцарија, на фармата Монте Верита, космополитски центар на езерото Лаго Маџиоре во Швајцарија“ (Maletic, 1987:6). Тука, во овој период, Лабан го пренесува своето влијание врз многу талентирани студенти кои подоцна стануваат и негови соработници.

Може да се истакне дека меѓу Лабановите студенти се и некои од поранешните студенти на Далкроз, како, Мери Вигман [Marie Wiegmann]¹⁶ и Сузан Пероте [Suzanne Perrottet]. Други истакнати Лабанови студенти и соработници од тоа време кои остануваат и понатаму да соработуваат со него се Маја Ледерер [Maia Lederer] и Дусја Береска [Dussia Bereska]. Во тој период Лабан, со своите студенти го води училиштето *School for the Arts*, во кое тие заедно работат на нови аспекти на телесната едукација.

Кога избива Првата светска војна Лабан живее во Цирих и интензивно работи на развојот на теоријата за просторната хармонија како и на разработување на системите за нотација (бидејќи сè дотогаш бил фокусиран кон истражувањата

¹⁶ Мери Вигман (1891-1972) - претставничка на германскиот експресивен танц (*Ausdruckstanz*-доминантна танцова форма во 1920-1930 година во Европа). Малетик за неа вели: „...можеби Вигман е најпозната Лабанова ученичка, која била поттикната од страна на сликарот Емил Нолде [Emil Nolde] да му се придружи на Лабан...“ (Maletic, 1987:6). Вигман е една од ретките Лабанови ученички која има успешна кариера како кореографка и танчарка. Другите студенти на Лабан се попознати по својата педагошка работа. Во однос на развојот на модерниот танц во Германија, Вигман претставува своевидна икона. За релацијата на Лабан и Вигман, Попов вели: „Ако се зборува за 'германскиот танц', тогаш Мери Вигман е неговата најтипична и најдобра претставничка“ (Попов, 1997:6). Повеќе во делото: Попов Теодор (1997) *Немецкиот свободен изразен танц*, Софија: Типографика.

на динамичките телесни принципи). Додека работел во Швајцарија, Цирих, тој присуствува на неколку средби на Дада-движењето кои идејно го инспирираат и влијаат на формирањето на неговите ставови.

Во 1917 година, Лабан се враќа во Аскона, Швајцарија, каде што иницира нов вид танцови изведби во природата. Се претпоставува дека Лабан во периодот пред своето враќање во Аскона се приклучил кон масонската ложа во која било дозволено партиципирање и на женски индивидуи, што можеби придонело за развој на некои негови нови гледишта во однос на перформативноста и телесната репрезентација. Лабановите студенти изведуваат претстави за публика на отворен простор, посветени на сонцето и на месечината: „Тука за публиката сместена на ридот, тие изведуваат танци за месечината и за сонцето“ (Davies, 2006:4). Танцувањето со боси нозе во природа било дел од принципот на ослободувањето од дотогашниот ригиден телесен концепт. Во тој период се поставил нов принцип во кој се пласирале еднаквост и демократизација на телото познато како 'слободен танц'. Слободниот танц бил поставен наспроти класичниот балет, каде што хиерархијата налага застарени и ригидни телесни поимања.

2.2.3. Период во Германија (1920-1937)

Во периодот од 1920-1937 година, Лабан престојува во Германија. Тука, во Германија, за него започнува нов период, во кој тој остава крупен креативен творечки белег, публикувајќи ги на германски јазик книгите за танц: *Die Welt des Tänzers* (1920), *Choreographie* (1926), *Gymnastik und Tanz* (1926) и *Des Kindes Gymnastik und Tanz* (1926). Во овие дела тој ги излага сите свои дотогашни наоди

во областа на теоријата на танцот кои претставуваат само дел од неговиот богат авторски опус.

Во тоа време Лабан, исто така, решава да основа своја труппа. За таа цел тој одбира адекватна група изведувачи кои би биле дел од таа компанија: „Во 1920 година, Лабан го основа *Tanzbühne Laban (Dance-Theatre Laban)* во Штутгарт, како кодиректор на труппата е поставена Дусија Береска. За потребите на Лабановата новоформирана труппа тој тренира дваесет и пет танчари...“ (Maletic, 1987:9). Курт Јоос [Kurt Jooss]¹⁷ и Албрехт Кнуст [Albrecht Knust] се наоѓаат помеѓу одбраните дваесет и петтемина изведувачи. Јоос и Кнуст, остануваат Лабанови блиски соработници до крајот на неговиот живот, работејќи на систематизирањето на неговите наоди.

Кога станува збор за Лабановиот кореографски опус, може да се заклучи дека е дискутабилен. Во тоа време, од страна на критиката, тој не бил ценет како исклучителен кореограф. Лабан не се истакнал на полето на кореографијата, иако по бројност има реализирано повеќе кореографски продукции за време на својот живот. Причина за оваа констатација е уметничкиот квалитет на неговите кореографски дела, што пак се должело на тоа што Лабан бил ангажиран симултано на повеќе различни полиња во сферата на танцот. Токму таа дисперзија на Лабановата креативна сила, актуализирана во различни домени на танцовата уметност довела до негова неуспешна кореографска кариера. Можеби неговиот фокус кон развојот на танцовата теорија е всушност и главната причина поради која Ла-

¹⁷ Курт Јоос (1901-1979) е Лабанов студент и соработник кој работел како танчар, кореограф и теоретичар во полето на модерниот танц. Јоос, во 1932 година добива интернационално признание како добитник на првата награда за кореографското дело *Зелената маса* на меѓународниот натпревар за кореографија во Париз. Јоос е познат и по отворањето на танцовиот центар Фолкванг, *Folkwang*, во 1927 година во Есен (кој денес постои под името *Hochschule Folkwang für Musik, Tanz, Theater-Essen*). Еминентни кореографски имиња учеле во истиот центар, како на пример: Пина Бауш [Pina Bausch], Сузан Линке [Susanne Linke], Рајнхилд Хофман [Rainhild Hoffmann] и други.

бан не се истакнал на полето на кореографијата. Во врска со оваа тема, Попов вели: „...кореографијата не била најсилната Лабанова страна од целокупната Лабанова дејност“ (Попов, 2002:42). Неговата кореографска работа е највидлива/најбогата во периодот кога тој живее во Хамбург од 1923-1925 година. Во врска со тоа прашање Попов вели: „...Лабан активно твори кореографски опуси - во различни жанрови (често експериментални како неговите 'движечки хорови', 'танцови симфонии' и 'танцови игри', 'хорови ораториуми')...“ (Попов, 2002:25). Некои од Лабановите кореографии од тој период се: „Окованиот Прометеј“, „Дон Жуан“, „Орфеј“ „Легендата за Јосиф“ и многу други.

Врвот на Лабановиот успех во Германија настапува во периодот од 1930-1937 година, оставајќи виден творечки белег во однос на развојот на танцовата уметност. Попов вели дека во 1930 година Лабан станува главен балет-мајстор во Берлинската опера: „...Рудолф фон Лабан е беспрекорен лидер во средиштето на германските танцови модернисти...“ (Попов, 2002:41). Лабановиот ангажман во тој период не бил лесен, од една страна тој бил соочен со традицијата на класичниот балет, но истовремено бил поставен и помеѓу повеќето антагонистички фракции што се пројавувале во германскиот модерен танц.

Во 1933 година, во времето кога Хитлер и неговата партија доаѓаат на власт, Лабан е сè уште на позиција како балет-мајстор во Берлинската опера. Во нацистичка Германија, Лабан не е во можност да ја продолжи својата работа како уметник, конфронтиран со подемот на Хитлер и Втората светска војна која следи, па како и многу други прогресивни дејци, тој ја напушта нацистичка Германија. Непосредно пред своето заминување од Германија, Лабан учествувал како главен кореограф во подготовките за Олимпијадата во Берлин - масовен движечки настан (вид групно дефиле), кој резултирал со своевиден скандал: „Критичен инци-

дент резултирал, во вид на супресија врз неговото авторство за време на подготовките за Олимписките игри во Берлин, во 1936“ (Maletic, 1987:23). Лабановото творештво е окарактеризирано како неподобно за системот во Германија. Така што, иако тој е против политиката наметната од Хитлер, сепак е поставен во категоријата уметници што во одреден период соработувале со Хитлерова Германија. Овој факт ја маркира неговата артистичка кариера како уметник кој во еден период е идеолошки подреден на нацистичкиот режим. По тоа прашање може да се претпостави дека тој како и многу други уметници бил ставен во служба на манипулативниот режим на епохата во која живеел и творел. Може да се заклучи дека Лабановата долгогодишна професионална посветеност за развојот на танцовата уметност во Германија завршува сурово. Вложениот труд за развој на германската танцова сцена е брутално прекинат од страна на Хитлеровиот режим, поради што Лабан заминува од Германија засекогаш.

2.2.4. Период на консолидирање во Англија (1938 - 1958)

Лабан пристигнува во Англија во 1938 година, на покана од својот ученик Јоос, кој таму веќе емигрирал. Освен Јоос, во Англија, се наоѓаат и неговите соработници/студенти, Сигурд Лидер [Sigurd Leeder] и Лиза Улман [Lisa Ullmann], кои по напуштањето на Folkwang-shule во Есен, Германија, во 1934 година го создаваат училиштето *Jooss-Leeder School* во Dartington Hall, Англија. Лабановото здравје е видно ослабено кога пристигнува од Германија во Англија. Јоос и Улман многу помагаат при процесот на санирањето на неговата здравствена состојба и можноста за негово ефикасно реинтегрирање во новиот систем во Англија.

Во Англија, за време и по воениот период, почнува дисперзијата на Лабановото богато искуство во насока на развојот на едукацијата во танцот. Во тој период Лабан придонесува многу во однос на развојот на едукативниот танцов систем во Англија. За разлика од периодот во Германија кога тој првенствено е фокусиран кон развојот на танцовиот театар во смисла на неговата суштинско-изведувачка форма, во Англија ги трансформира своите креативни капацитети во насока на едукацијата како примарна дејност. Лабан остварува блиска соработка со Улман која е и негов асистент, со која конечно, во 1945 година, го основаат здружението *Laban Art Movement Guild*, сега познато како *The Laban Guild of Movement and Dance*. Подоцна, во 1948 година во Манчестер, го отвораат и студиото за танц *The Art of Movement Studio*, во кое Лабан предава до крајот на својот живот. Студиото *The Art of Movement Studio* има неколку фази на развој во текот на годините. Денес признато од страна на Министерството за култура на Англија како етаблирана едукативна институција под името *Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance*, која претставува една од водечките образовни институции во Англија¹⁸.

Според Малетик, Лабан ги публикува во тоа време делата: *Modern Educational Dance* (1948), *The Mastery of Movement* (1950), двете дела се засегнати со теми од танц-едукацијата и изведувачките уметности. Неговото последно издадено дело разработува теми за нотирањето во танцот *Principles of Dance and Movement Notation* (1954).

¹⁸ Студиото за танц *Art of Movement Studio* се дислоцира во Addelstone-Surrey во 1953 година, познато под името *Laban Art Movement Centre*, произведувајќи квалитетен кадар сочинет од проминентни индивидуи кои активно придонесуваат во англискиот образовен систем, како на пример: Валери Престон-Данлоп [Valerie Preston-Dunlop], Марион Норт [Marion North], и Ворен Лемб [Warren Lamb]. Во 1975 година *The Art of Movement Studio*, се преименува во *Laban Centre for Movement and Dance* (лоциран во Лондон). Истата институција денес е позната како *Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance*, повеќе на интернет сајтот: (<http://www.trinitylaban.ac.uk/about-us/our-history/rudolf-laban.aspx>).

Лабан умира на 01.07.1958 година во Англија. Во текот на својот живот тој имал повеќе сопатнички кои истовремено му биле и соработнички (во одреден дел од животот, сопруги му се Пероте и Ледерер). Со Береска има релација подоцна во животот. Таа исто така како една од неговите соработнички, подлегнува на Лабановиот шарм и му станува сопатничка во животот. Лабан има девет деца и во текот на својот животен век, тој се соочува често со финансиски кризи и повеќекратни селидби во други земји што придонесува за неговата слаба здравствена состојба.

Во текот на својот живот, Лабан станува позната личност и неговите влијанија се шират насекаде каде што тој патува. Неговото творештво се етаблира не само во Германија туку и во меѓународни размери кои му носат признанија во однос на неговите иновативни пристапи во танцовата уметност. Во втората половина на дваесеттите години тој доживува подем како иноватор, како што вели Попов, тој е веќе утврден авторитет не само во Европа туку и во светот: „...ги разработува успешно и ги применува практично своите идеи и принципи за новото танцово искуство, а неговите ученици и следбеници истите ги распространуваат и ги применуваат во Германија, на различни европски страни и не само таму“ (Попов, 2002:30). Во тој период Лабан и неговите соработници иновативните теориски пристапи ги трансмитираат преку формирање едукативни центри, на тој начин менувајќи ги танцовите сознанија во регионот во кој тие дејствувале.

2.2.5. Сфери на интерес на Лабановите истражувања

Лабановата филозофија/идеологија се основа врз повеќе сфери на интерес. Широкиот спектар различни научни студии што тој ги поседува (на пример него-

вите познавања во архитектурата), тој умешно ги интегрира создавајќи комплексен научнотеоретски систем што го аплицира во полето на уметноста, односно движењето и танцот. Врз размислувањата на Лабан, исто така влијаат и: Жан-Жак Русо [Jean-Jacques Rousseau], Џорџ Иванович Гурџиев [George Ivanovich Gurdjieff] и Жан-Жорж Новер [Jean-Georges Noverre] од кои тој црпи одредени влијанија, оформувајќи ги своите постулати во сферата на танцовата теорија.

Според Малетиќ, Лабан е воден од осум основи извори, кои тој ги втемелува во своите теории. Генерално тој поаѓа од интересот во сферата на геометријата и кристалографијата, повикувајќи се на когнитивно-психолошките и физичките детерминанти на движењата на живите битија: „...кои укажуваат дека природата е диктирана од динамичките закони за хармонија“ (Maletic, 1987:156). Лабан, исто така, е заинтересиран за телесните аспекти во однос на музичките хармонични структури. Неговиот интерес е насочен и кон апстрактните знаци, односно азбуките на старите јазици и архаичното познавање на симболиката на хиероглифите. Лабан, исто така, го интригираат елементи кои водат потекло од ритуалниот танц, потоа спортовите и акробатиката како и телесните активности воопшто. Тој ја испитува традицијата на европската танцова уметност (преку историската и естетската традиција на класичниот балет) како и фолклорот на народите од светот. Лабановите интереси се ориентирани и кон миметичката актерска традиција.

Различните влијанија, односно познавањата од архитектурата, Лабан, ги врзува методолошки со научните пристапи во кристалографијата. Тој е фасциниран од релацијата на геометријата во однос на кристалографијата, што претставува база на неговите истражувачки цели. Човечкото тело е кристал на кристалите - овој постулат е воедно и еден од Лабановите основни појдовни точки преку кои тој ја дефинира теоријата за простор (кореутика), основана на темел на Платоно-

вите идеи во полето на геометријата (кои пак потекнуваат од наодите на Питагора).

Лабан ја нуди рамката/принципите по кои се раководиме, но патот и начинот на примената на методите е протолкувана и адаптирана во однос на индивидуалните потенцијали. Поради тоа, Лабановите методи често наидувале на критика бидејќи немале 'една формула' на толкување и 'инстантна примена'. Во однос на таа проблематика, Ходџсон вели: „Некои бараа јасна/дефинирана формула во Лабановиот живот и работа, сметајќи на него како на 'Станиславски во движењето', бараа систем еквивалент на оној најден во *An Actor Prepares* и *Building a Character*“ (Hodgson, 2001:14)¹⁹.

Може да се заклучи дека Лабан остава обемен истражувачки материјал. Но, истовремено тој материјал од негова страна никогаш не е систематизиран до крај во една единствена целина, туку неговите наоди се дисперзирани во повеќе дела, во зависност од периодот во кој творел. Тој никогаш не направил кохерентна целина, што од друга страна ја објаснува неговата потреба да има толку многу соработници во диферентни истражувачки насоки. Ходџсон вели: „Лабан лично не ја олеснил целата работа. Тој никогаш не се обидел да ја презентира својата 'теорија' преку енциклопедиски пристап и целина“ (ibid). Поради тоа, во минатото и денес, екстремно е важно да се продолжи со детаљната систематизација на неговите наоди од страна на неговите многубројни соработници.

¹⁹ Ходџсон го компарира методот на Лабан со методот развиен од страна на Константин Сергеевич Станиславски [Константин Сергеевич Станиславский] (1863-1938). Тој ја посочува разликата во однос на дефинирањето на техниките/методите во актерската игра и методите што ги развива Лабан. За разлика од Станиславски, Лабан нема дефинирано конкретен метод/тренинг, туку неговиот принцип повеќе се базира врз теоретски наоди, кој потоа секој индивидуално може да ги развие и да ги примени во танцовата практика.

2.2.6. Лабановиот интерес за индустриските движења и за движењата употребени во терапевтски цели

Во периодот кога живее во Англија, Лабан развива интерес во однос на изучувањето на движењето на работникот во индустријата, како и за движењата употребени во терапевтски цели. Заедно со Улман, тој развива методи за ефикасно движење на работникот при работниот процес, а целта е намален замор кај работното лице. Дејвис, во врска со тоа, вели: „Апликацијата на неговите теории во бизнис-менаџментот и терапијата имаат неверојатно значаен белег“ (Davies, 2006:13). Во релација со овие истражувања мора да ги напоменеме и заслугите на Ф. С. Лоренс [F. C. Lawrence], менаџер-консултант во индустријата и веќе споменатиот Ворен Лемб [Warren Lamb], кои во улога на Лабанови соработници, понатаму ги продолжуваат истражувањата во сферата на индустриските движења и нивната практична примена. Како резултат на испитувањата на движењата во индустријата Лабан и Ф. С. Лоренс го издаваат делото под наслов *Effort* во 1947 година.

Лабан верува дека движењата може да бидат искористени во терапевтски цели. Тој сметал дека телото и умот се неразделни во однос на реализацијата на движењата, што можело да придонесе во лекувањето на случаи со ментално-физички дестабилизациии. Џанет Кејло [Janet Kaylo], во однос на ова прашање вели: „...телото и умот се нераздвојни и движењето не само што рефлектира внатрешни состојби туку исто така има ефект на психата кога се употребува како примарен метод во терапевтски релации“ (Kaylo, 2011:300).

Лабан ги пласира теориите за движењата на исто рамниште со други научни дисциплини. Во однос на тоа прашање на Лабан му пристапуваат истомисле-

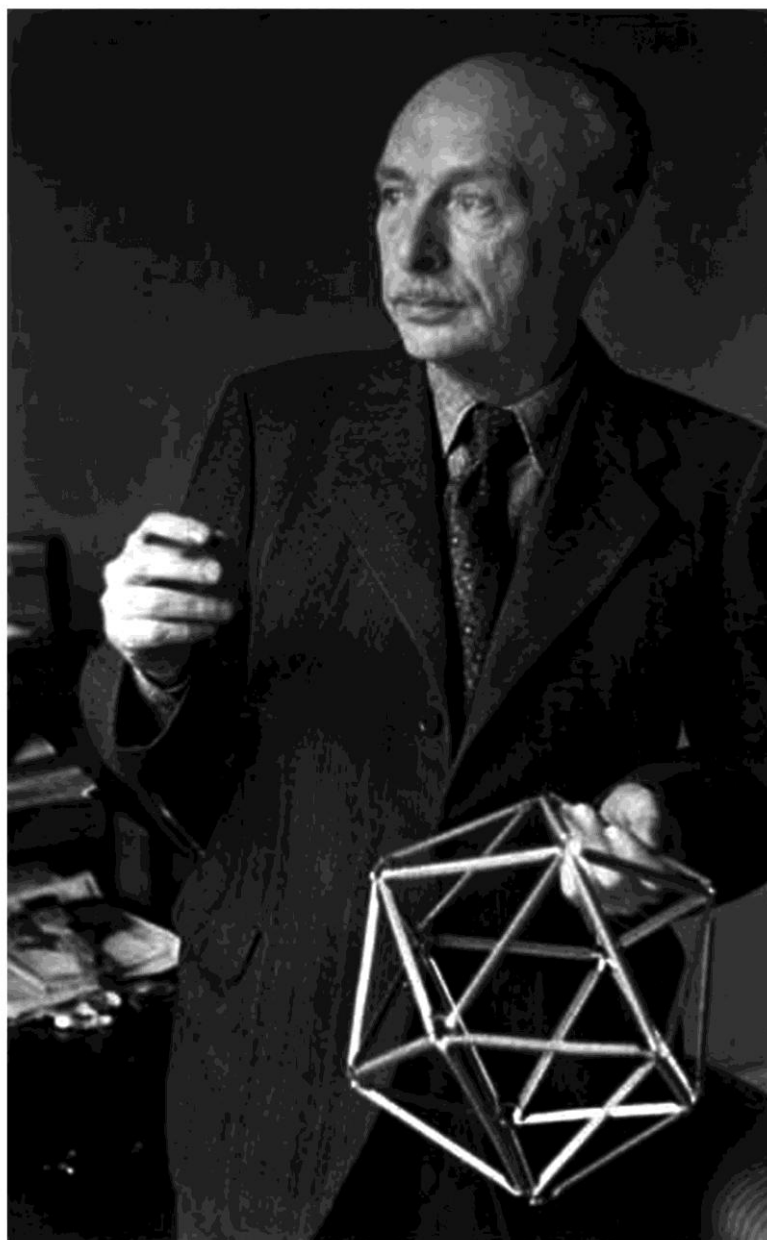
ници (студенти и соработници) кои сметаат дека танцот треба да се дефинира и евидентира на база на релевантни научни вистини. Малетиќ во врска со тоа вели: „Лабановата класификација на движењата овозможува цврста основа за понатамошен развој на неговите иницијативи/идеи, аплицирани во однос на други теоретски рамки“ (Maletic, 1987:184). На основа на ова би можеле да заклучиме дека танцовата уметност во почетокот на XX век била согледана како релевантна теоретска научна дисциплина, особено во однос со другите уметности кои веќе имале дефиниран научен систем. На прикажаните слики може да се проследат фотографии (портрети) од Лабан како и слики со неговите студенти кои при работниот процес во студиото го користат икосеаедарот (еден од Платоновите волумени) како рамка/алатка за креирање движечки материјал. (сл. 5, 6, 7, 8, 9).



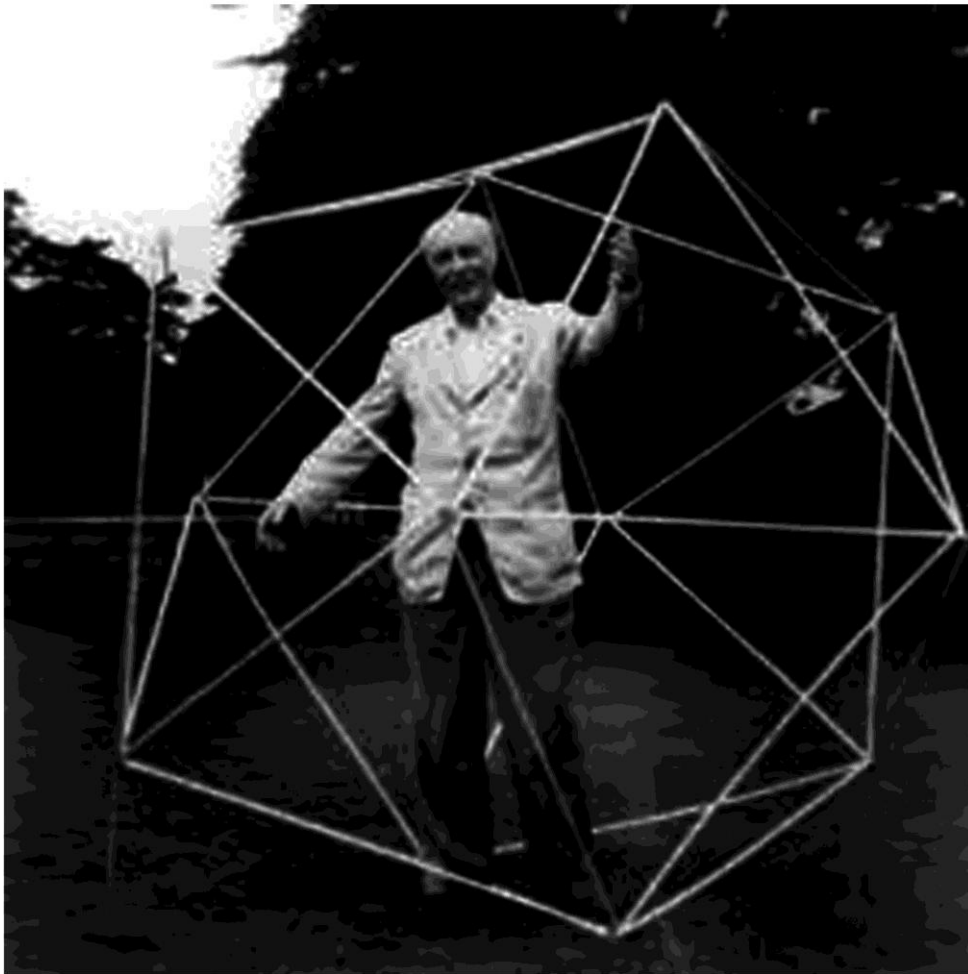
Слика 5. Рудлоф фон Лабан во млади години.



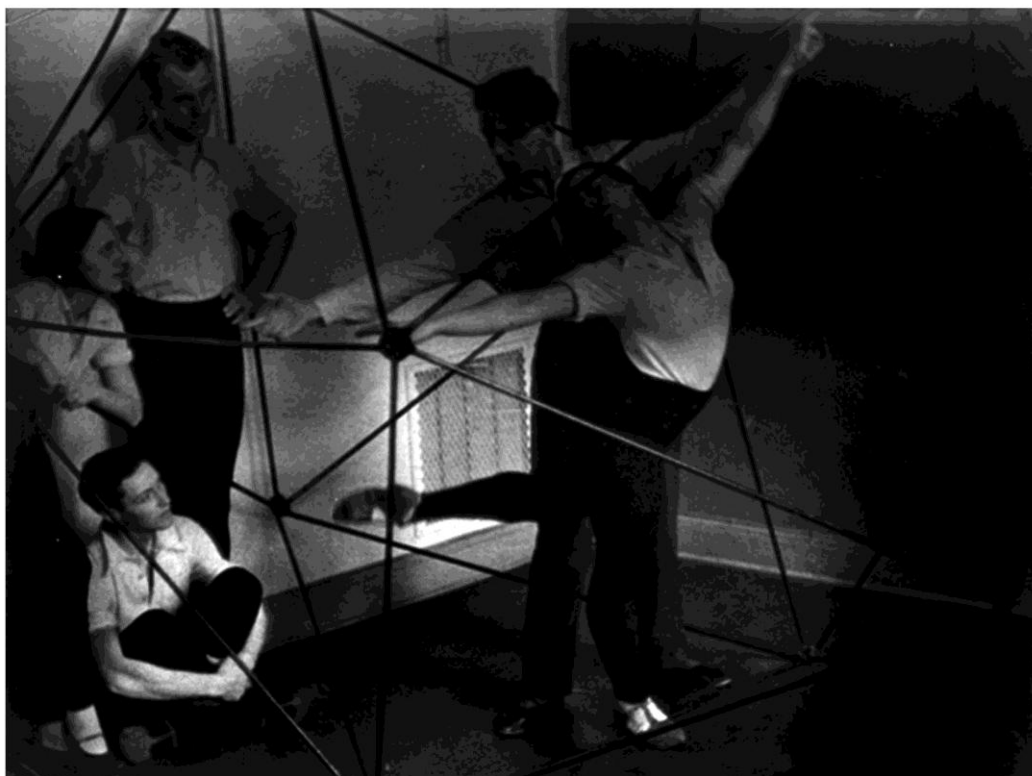
Слика 6. Рудлоф фон Лабан во работен процес со своите соработници/студенти.



Слика 7. Рудлоф фон Лабан со макета од Платоновият волумен – икосеаедар.



Слика 8. Рудлоф фон Лабан во рамката на волуменот – икосеаедар.



Слика 9. Прикажани се танчари кои ја користат рамката на икосеаедарот при работниот процес (креирање движења како дел од Лабановиот метод за анализа на движењата).

2.3. ЛАБАНОВАТА КОРЕУТИКА

Кореутиката²⁰, како дел од студиите за кореологија, го рефлектира геометрискиот пристап во танцовата практика: „Теоретските и практичните аспекти на кореутиката служат да асистираат при работа на танцовиот перформанс или при процесот на кореографирање. Лабановиот опис во однос на кореутиката е мулти-фасетен“ (Maletic, 1987:56). Лабан навлегува длабоко во студиите за кореутиката, велејќи: „...нема граници за можностите на истражување на кореутиката како во теоретска, така и во практична насока. Ја следи секоја човечка акција и реакција, според тоа сите акции и реакции произлегуваат од нас самите“ (Maletic, 1987:175). Лабан, во делото *Choreutics*, вели дека секоја индивидуа може да генерира, но и да анализира/толкува движења на основа на неговиот метод: „Перспективата на телото, прикажана преку севкупното сознание за персоната (индивидуалноста) на човекот, може да има регенерирачки ефект на нашите индивидуални и социјални форми во животот“ (Laban, 1966:8). Констатираме дека предложените Лабанови методи за просторна анализа опфаќаат широк спектар и можност за индивидуално толкување и примена на истите во практиката. За попрецизно да го презентираме Лабановиот пристап при конструкција на кореутиката, ќе бидат разгледани неколку геометриски теории, во насока: геометрија - уметност. На тој начин поставениот дискурс за релацијата помеѓу геометријата како наука и кореутиката ќе ја истакне поврзаноста на геометријата во однос на телото во поширока театролошко-кореолошка методска смисла. За таа цел ќе би-

²⁰ Кога реферира кон просторните наоди, Лабан освен терминот *кореутика*, го употребува и терминот - *просторна хармонија*. Во раниот период на творење тој го идентифицира терминот *просторна хармонија* во делото *Choreographie* (1926), а во делото *Choreutics* (1966) тој го користи терминот *кореутика*. Повеќе за оваа тема во делото: Maletic Vera (1987) *Body, Space, Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, Berlin: De Gruyter.

дат опсервирани инхерентните знаковни корелации помеѓу поимите тело - простор.

Во релација со означувањето на просторот, според Елиот Гејнс [Elliot Gaines]: „Просторот се сфаќа како статичен ако тој е поставен во релација со објекти и материја. Значењата на нештата произлегуваат кога ќе се постават препознатливи дистинкции, односно кога просторот како квалитет е независен во однос на објектите или материјата. На тој начин започнуваме да го разоткриваме просторот како знак“ (Gaines, 2006:174). Понатаму, Гејнс, за начинот на кој комуницира просторот како знак вели: „Просторот игра помалку очигледна улога при конструирањето на значењето отколку другите поактивни модуси на комуникација. Комуникацијата повлекува внимание во однос на содржината на пораките, а просторот придонесува за значењето на пораките без потреба за негова очигледна улога/позиција при конструкцијата на значењето на тие исти пораки“ (ibid:175). Лабановата кореутска рамка во трудот предлага поставување прецизно дефинирана толкувачка позиција при процесот на декодирањето на движењата во однос на просторот, притоа точно одредувајќи го нивното значење.

2.3.1. Релацијата помеѓу геометријата, уметноста и човекот

Една од целите во овој труд е да ги истражува линковите помеѓу геометријата²¹ и Лабановата кореутика. Така што освен Платоновите сознанија за геометријата, ќе бидат изложени и други геометриски теории кои даваат појасна слика за релацијата на геометријата, човекот и уметноста. Со презентирањето на гео-

²¹ Геометрија - (geo - земја, metrija - мерење), (www.en.wikipedia.org/wiki/Geometry).

метриските теории ќе биде истакната врската помеѓу геометријата како дел од животот и уметноста, вклучувајќи ја танцовата форма како посебна гранка.

„Геометријата во буквална смисла значи мерење на земјата, што експлицитно ја манифестира идејата за просторот, во дијалектичка смисла на зборот, и начинот на кој човекот ја процесира оваа идеолошка рамка“ (Lawlor, 1982:6). Геометријата е дисциплина која се развива со столетија, од древниот Египет и античка Грција до денес. Геометријата е базирана на принципите на студиите за ред во просторот, како и на студиите за пропорција и мерка на формата. Човекот од најстаро време ја користи геометријата како наука да дојде до некои сознанија за универзалниот ред. Наоѓањето на балансот помеѓу геометриската практика и теорија е клучната точка во Лабановата кореутика. Според тоа, може да констатираме: „Геометриските дијаграми може да бидат контемплирани како моменти што откриваат континуирана, универзална акција, скриена од нашиот сензорно-перцептивен систем“ (ibid).

Роберт Лејлор [Robert Lawlor] во делото *Sacred Geometry* ја аргументира релацијата помеѓу геометриските студии и телото на човекот. Може да се каже дека телото на човекот ги содржи битните геометриски квалитети (пропорција и симетрија), преку што личната/интимната физиологија е поставена во склад со законите на универзалниот ред: „Универзумот кој еволуира околу нас и во нас, може да биде почувствуван преку сетилата кои се наш сензорен инструмент, проектиран преку нашето тело“ (Lawlor, 1982:92). Во врска со тоа прашање Лејлор предлага при процесот на изучувањето на *светата геометрија* да се земе во обзир истата како фундаментална при процесот на развој на есенцијални техники на „саморазвивање“ на човекот (не во езотерична, туку во практична смисла на зборот): „...геометријата е основана на претпоставки од страна на традиционални-

те филозофии дека човековите интелектуални потенцијали постојат за да се акцелерира нашата сопствена еволуција над ограничувањата на биолошкиот детерминизам присутен кај сите живи суштества“ (Lawlor, 1982:15). Поврзаноста на геометријата и човекот постои од дамнешни времиња: „Човеку, спознај се, принцип на науката од античко време, која е продолжена во денешни современи аспекти при пренос на сознанијата од тие времиња“ (Lawlor, 1982:92).

Адам Георгиу [Adam Gheorghiu] и Виргил Драгомир [Virgil Dragomir] во делото *Geometry of Structural Forms*, се осврнуваат кон геометриски форми во архитектурата поврзани со човечката интуиција тврдејќи дека таа игра голема улога врз перцепцијата на луѓето во однос на просторните форми. Поради тоа, интуицијата може да биде воспримена како просторна, односно геометриска. Апстрактната геометриска форма е базирана на просторните отсликувања кои се восприемат, преку човечкиот сензорен систем. Сетилниот систем може да го перципира постоењето на физичкиот простор околу нас. Така што геометриската интуиција е некој вид репрезентација на слики од нештата перципирани преку визуелниот систем, односно форми што човекот ги препознава/ги гледа во просторот.

Георгиу и Драгомир, пак, сметаат дека човекот има потенцијал за пронаоѓање директна врска помеѓу апстрактно/мисловното резонирање и суштината на геометријата, каде што: „Потенцијалот на човекот за апстракцијата на предмети и објекти произлегува од инвенцијата на геометриските елементи и фигури“ (Gheorghiu и Dragomir, 1978:15-16).

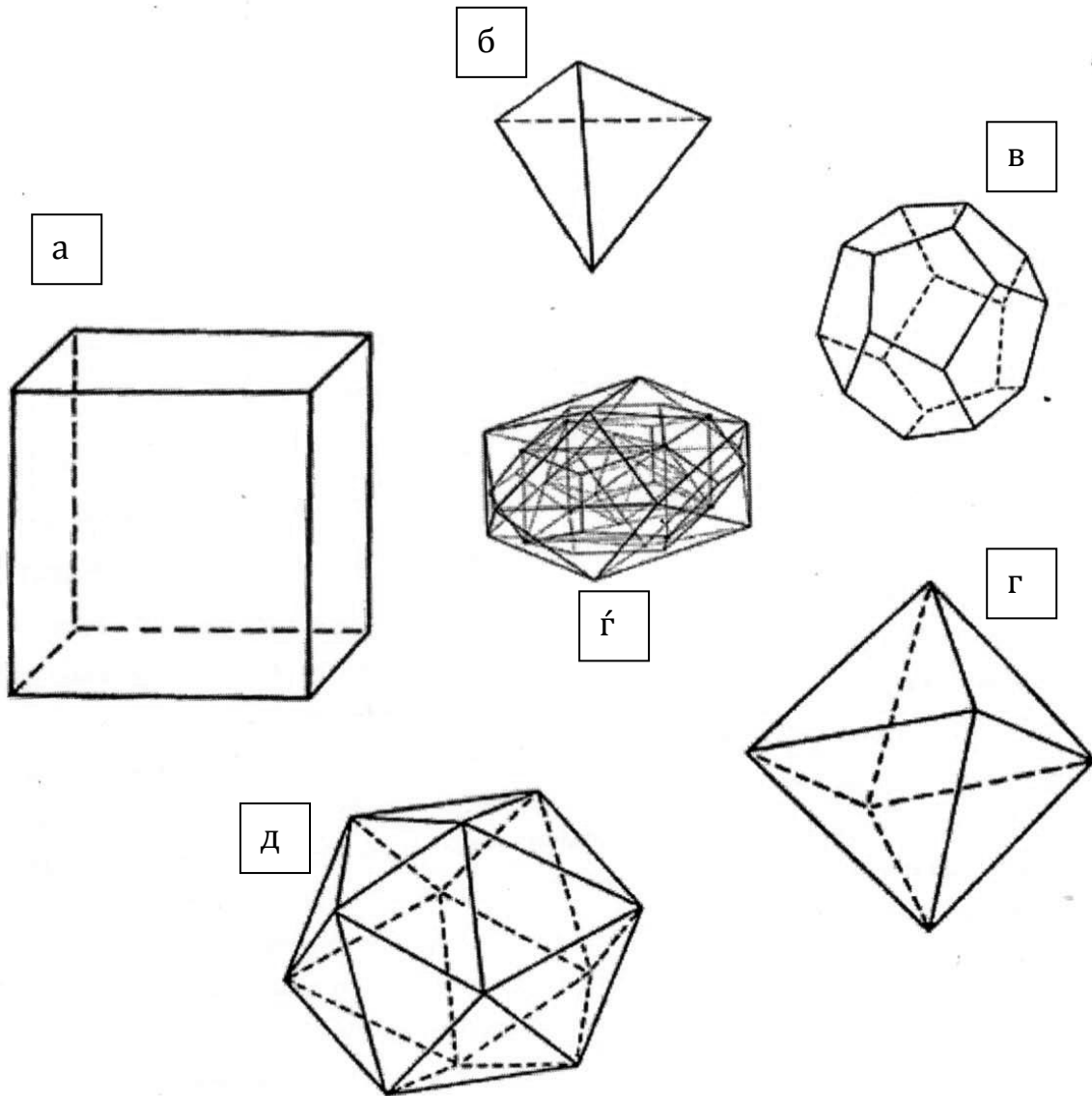
2.3.2. Платоновите волумени во релација со Лабановата

кореутика

Лабановото филозофско гледиште е развиено како интегрален дел од Платоновата теорија која отвора нови перспективи во врска со прашањето помеѓу геометријата поставена во релација со движењето, односно - танцовата практика. Платоновите теории, знаењето за геометријата го согледуваат како вродено кај човекот, на тој начин дефинирајќи ги студиите за геометријата како филозофска дисциплина. Прашањето како и со што може да биде исполнет просторот е нешто што го окупира човекот од најстаро време. Кога Платон во делото *Timej* зборува за земјата, вели дека во однос на другите геометриски облици, таа најтешко се движи, но и дека најлесно се обликува, па според тоа најлогично е таа да има цврсти основи. Тој вели: „На земјата ќе ѝ дадеме облик на коцка“ (Platon, 1981:97). Комплексните Платоновии согледувања се всушност почеток на интересно филозофско истражување поврзано со просторните перцепции. Во делото *Timaeus*, во врска со прашањето за просторот, Платон вели: „Просторот е вечен и неопислив, ни овозможува позиција на перцепција на сè што постои, и можноста на тоа нешто да биде перципирано без сетилата, на некаков неавтентичен начин на расудување во кој е тешко да се поверува - гледаме и навистина како во некој сон велиме дека сè што постои мора да зазема одреден простор“ (Platon, 1971:71).

Лејлор во делото *Sacred Geometry*, осврнувајќи се кон Платоновата *Република*, ја контекстуализира геометријата како сублимиран есенцијален наод, според тоа како најадекватен филозофски јазик. Геометријата е констатирана како јазик преку кој може да се претстават сознанијата за метафизичките активности на формите, односно на старогрчки идеите, како есенција на нештата

(www.thefreedictionary.com/form). Може да заклучиме дека формите не можат да бидат констатирани преку сетилата, туку преку разумот. Лејлор во делото *Sacred Geometry: Philosophy and Practice* ги истражува карактеристиките на петте Платоновии волумени, прикажани на следната слика: тетраедар; октаедар; додекаедар; икосеаедар; и коцка. **(Сл.10)** Платоновите волумени имаат еднакви граници и внатрешни агли. (www.thefreedictionary.com/solids). Тие претставуваат синоним за компактно тело. Нивната тридимензионалност е анализирана низ призма на волуменот кој е од есенцијално значење за логичкото објаснување за нивната геометриска генеза. Преку апликацијата на Платоновите волумени, Лабан, всушност, и ја дефинира релацијата помеѓу науката на геометријата и човечкото движење. Матила Костиеску Гхика [Matila Costiescu Ghyka], во делото *The Geometry of Art and Life* (1977), ги тумачи Платоновите наоди. Гхика вели дека Платон во делото *Тимеј*, изложува соодветен однос помеѓу петте волумени и петте елементи од природата. Коцката ја симболизира земјата, икосеаедарот го претставува елементот на водата, октаедарот го претставува елементот на воздухот, тетраедарот го симболизира огнот, а додекаедарот, пак, ја симболизира севкупната космичка хармонија. Може да се констатира дека петте волумени се поврзани помеѓу себе на специфичен начин.



Слика 10. Платонови волумени:

- а. Коцка
- б. Тетраедар
- в. Додекаедар
- г. Октаедар
- д. Икосеаедар
- г. Интерсекција на сите пет волумени

2.3.3. Интересот на Лабан за кристалните форми (волумени) во релација со движењата на човекот

Теоријата за кристалните форми Лабан ја презема од античките сознанија базирани на теоријата за динамичката кристализација. Кристалните форми Лабан ги користи како геометриска рамка, конструирајќи ги своите кореутички наоди²². Во релација со ова прашање, Силвија Бодмер [Sylvia Bodmer] вели дека концептот за геометриските теории на петте волумени Лабан го употребува како алатка за да ги дефинира своите согледувања во однос на геометријата, просторот и телото. Примерокот на секоја кристална структура има своја хармонија и им дава на движењата различни карактеристики и експреси. Според Бодмер, можно е да се интегрираат геометриските проекции на сите волумени (кристали), со што тие формираат соединето јадро во кое се вplotени сите пет Платоновите волумени.

Во времето кога Лабан твори, модерната кристалографија ја испитува генезата на кристалните форми и нивната еволуција. Лабан во врска со оваа тема вели дека кристалните форми се во директна врска со основните концепти на хармонијата во уметноста и дека тие се дирижирани преку мисловните процеси. Во делото *Choreutics*, Лабан го образложува својот интерес во полето на геометријата преку законите за просторната хармонија, анализирајќи ја структурата на природниот раст на сите нешта во природата (вклучувајќи ги тука и наодите за кристалните форми, растенија и животни кои се исто така предмет на законите на

²² Кристалните форми се истражувани пред Платон од страна на питагорејците. Малетик во делото *Body, Space, Expression* го презентира ставот на Гордон Курл [Gordon Curl], кој тврди дека Лабановите идеи потекнуваат од питагорејците: „Во споредба со Лабановите текстови поврзани со Платоновите *Тимеј*, Курл, по пат на дедукција, тврди дека сите Лабанови идеи потекнуваат од питагорејските принципи“ (Maletic, 1987:157). Повеќе во делото Maletic Vera (1987) *Body, Space, Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, Berlin: De Gruyter.

хармонија како интегрален дел од животот воопшто)²³. Лабан ја испитува поставената геометриска рамка која всушност е во тесна релација со мисловните концепти на човекот.

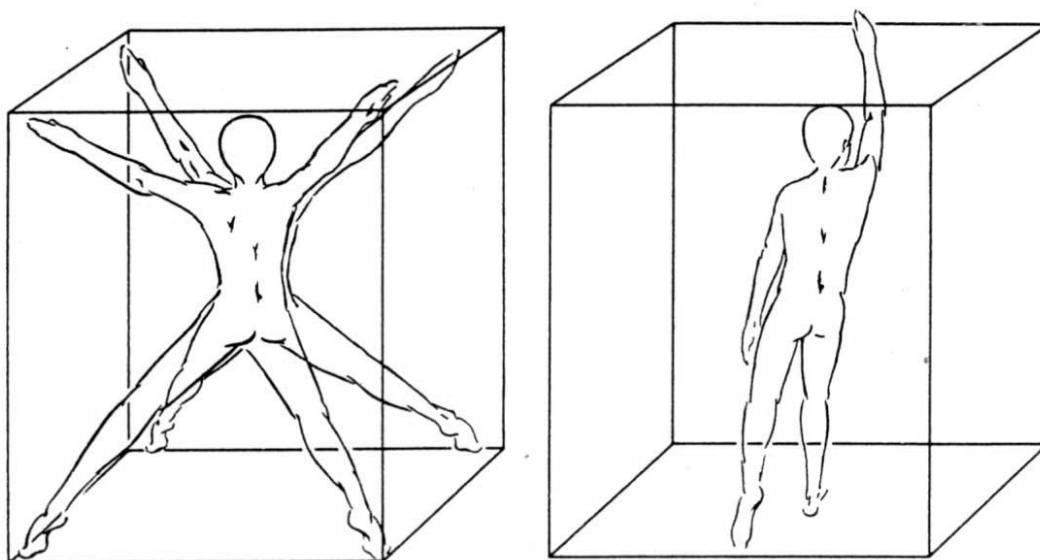
Во делото *Body, Space, Expression*, Малетик го цитира Лабан: „Скелетот на телото на човекот е кристал над кристалите. Самиот скелет на човекот ги има карактеристиките како во функционален така и во експресивен движечки правец со тенденција да го навести невидливиот концептуален дизајн на кристалот во релација со просторот....“ (Maletic, 1987:157). Лабан сугерира дека основниот геометриски концепт имплицитно е содржан во човечкото тело. Секој кристал има своја структура, под тоа се подразбира дека аглиите, дијагоналите и површините на секој кристал имаат различна конфигурација во просторот во релација со нашето тело. Секоја кристална структура е специфична во однос на својата конфигурација и го одредува потенцијалот на движењата на телото во релација со просторот. Лабан предлага метод при кој секоја индивидуа може врз основа на горенаведените сознанија да развие автохтон движечки опус во зависност од конфигурацијата на кристалот. Но, според Лабан, движењата никогаш не се сосема целосно зависни само од кристалните конфигурации.

²³ Лабан е инспириран од законот за златниот пресек, откриен во времето на стар Египет. Златниот пресек, според Лабан, е сфера на интерес на питагорејците, кои докажуваат дека и човечкото тело е градено според геометриски принципи. Врз основа на законот на златниот пресек во античка Грција се изработувале скулптури, а во периодот на ренесансата, пак, Леонардо да Винчи креирал претстави на човечката фигура.

2.4. КОРЕУТИЧКИ ТЕРМИНИ ПРИМЕНЕТИ ЗА АНАЛИЗА НА ДВИЖЕЊАТА:

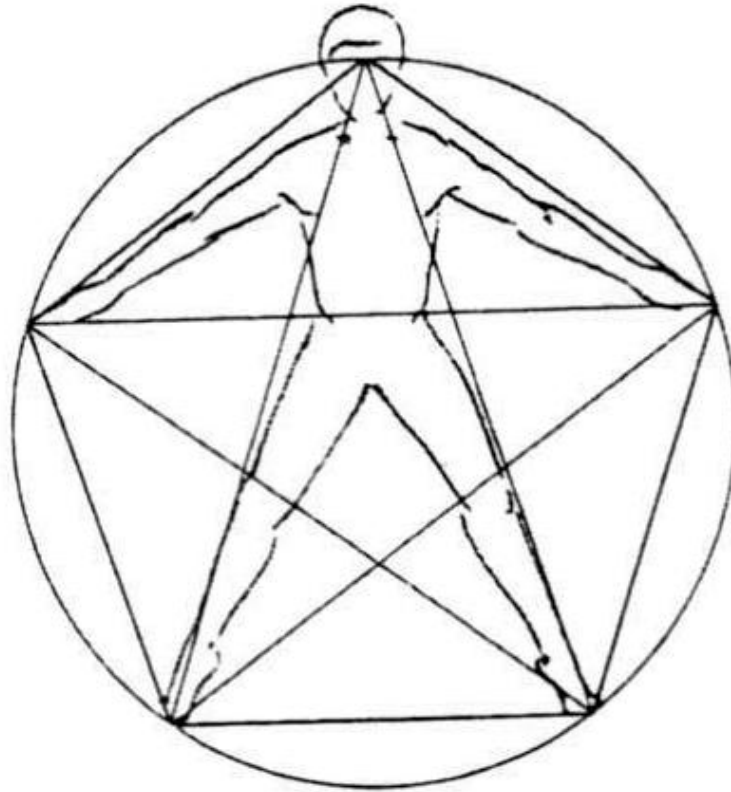
2.4.1. Кинесфера

Во трудот ќе биде изложена Лабановата употреба на волуменот - коцка, како основна алатка која служи за толкување на движењата во танцовата практика. (Сл.11) Прашањето е зошто токму коцката, како волумен го побудува интересот на многубројни научници и уметници? Ален Холден [Alan Holden], вели дека формата на коцката во однос на другите Платонови волумени, е единствениот волумен кој има регуларна форма која се повторува во просторот (пополнувајќи го еднакво целиот простор поради својот облик). Холден, во делото *Shapes, Space and Symmetry*, вели: „Ако ставиме кутии во форма на коцка во простор, конечно тие еднакво поставени, една до друга ќе го исполнат целиот тој простор, окупирајќи го сосема“ (Holden, 1971:154).



Слика 11. Човечка фигура во коцка.
(Преземено од Laban Rudolf (1966) *Choreutics*, ed. Lisa Ulmann, London: Macdonald and Evans, Ltd).

Би требало да направиме видна разлика помеѓу просторот како генерален поим и просторната рамка во која телото егзистира. Во врска со оваа тематика Лабан предлага адекватен термин **кинесфера (анг. kinesphere)**, кој прецизно ја дефинира релацијата помеѓу телото и просторот. Малетик вели: „Лабан го создава овој термин врз основа на грчките зборови *kinesis* - движење и *sphaira* - топка...“ (Maletic, 1987:59). **(Сл.12)** Како виртуелна просторна рамка, коцката, дозволува телото условно кажано да се постави во волуменот, на тој начин генерирајќи движења од внатрешноста. Според Лабан, кога телото ги истегнува екстремитетите во коцката, тоа ја достигнува максималната телесна екстензија во просторот (самата сфера на коцката е просторот во кое телото егзистира во тој момент, така што кога телото се движи, ја движи и својата лична кинесфера): „Надвор од кинесферата лежи остатокот на целиот простор, кој може да го заземеме, само ако со дигање на една нога, излеземе од тој баланс и условно речено навлеземе во друг простор - коцка“ (Laban, 1966:10). Секое тело е со поинаков физички потенцијал, па според тоа и обемот на екстензијата на екстремитетите варира (опсегот на личниот простор зависи од пропорциите на самото тело).



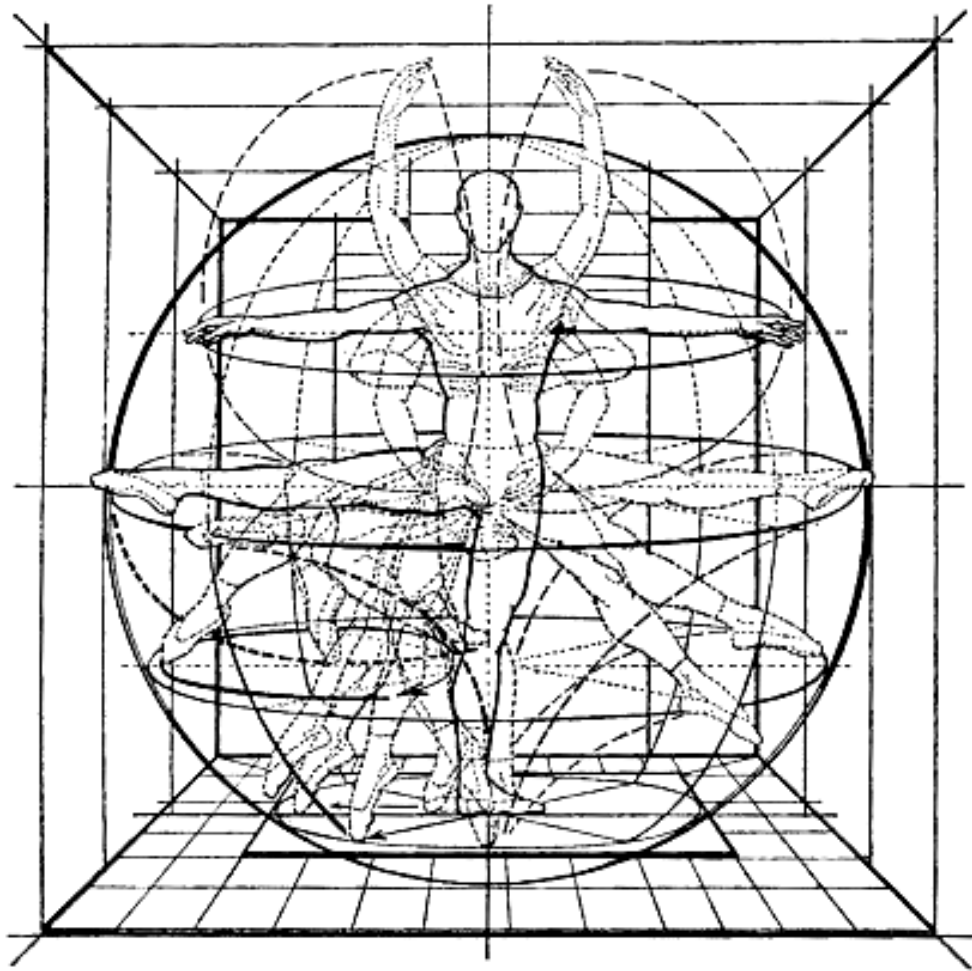
Слика 12. Пентагонална поза на човечкото тело. Илустрација на крајните точки на телото (кинесфера).
(Преземено од Laban Rudolf (1966) *Choreutics*, ed. Lisa Ulmann, London: Macdonald and Evans, Ltd).

За да можеме во целост да го разбереме концептот на терминот кинесфера, треба да го поистовестиме волуменот на коцката со телото (Лабан ги користи како рамка и другите Платонови волумени, но за целта на овој труд, нагласивме дека коцката ќе биде основна методолошка алатка за анализа на движењата)²⁴. Лабан вели дека секое тело поставено во просторот е зависно од тој простор. И обратно, секој простор го детерминира присуството на телото. Релацијата помеѓу просторот и телото е неделива: „Додека се движи телото, тоа ја проектира својата при-

²⁴ Забелешка: наодите во трудот не се однесуваат само за геометријата на коцката туку и за геометриската конструкција на другите волумени. Кога ќе ги елаборираме Лабановите методи и термини во кореутиката ќе се осврнеме и кон волуменот на икосеаедарот (неговата форма исто така го инспирира Лабан во пронаоѓањето на конкретни аналогии на овој волумен со човечкото тело). Принципите за дефинирање на просторните компоненти: насоките, димензиите, дијагоналите и дијаметрите во трудот ќе бидат разгледувани преку геометриската рамка на коцката, но делумно и преку онаа на икосеаедарот, поставени во улога на виртуелни рамки, во чиј центар се наоѓа телото, види (Сл.10), стр 61.

сутност во просторот, со што е нагласена имплицитната зависност во целост помеѓу телото и просторот“ (Ullmann, 1979:24).

Лабановите студии го испитуваат ориентирањето на телото во однос на дијагоналите и насоките во коцката: „Структурата на коцката е презентирана преку дијагоналната скала, составена од четири дијагонали во внатрешниот простор на коцката и осум насоки, така што принципот на движењето во геометриската рамка е претставена преку модалитетите стабилност и движење, два термина што Лабан ги воведува во студиите“ (Maletic, 1987:75-76). Моментот кога телото се наоѓа во центарот на коцката и кога тоа е поставено на две нозе - статично, Лабан го нарекува **stance - позиција (анг. начин на стоење)**. Всушност, тоа е моментот кога телото може да отстапи од својот центар и да се впушти во нов простор (односно ја поместува својата кинесфера). Така, кинесферата и позиционирањето на телото се зависни: „Ја чувствуваме позицијата како дел од нас самите и секое следно движење произлегува од оваа состојба“ (ibid). **(Сл.13)** Во врска со ова прашање, Малетик вели: „Разбирањето на движењата во релација со центарот на телото може да се разгледува како првична - транзициска - преодна фаза за развојот на една генерална просторна свесност на човекот трансмитирана преку студиите за кореутика или просторна хармонија“ (Maletic, 1987:64).



Слика 13. Претстава на кинесферата. Тело што се движи во волуменот на коцката.

2.4.2. Насоки, димензии, дијагонали и дијаметри на кинесферата

Лабан ги дефинира **просторните насоки (анг. directions)**, според основните три димензии: висина, длабочина и широчина (присутни во сите волуменски структури)²⁵. Тој ги систематизира и со адекватна терминологија ги регистрира истите. Лабан вели дека кога се ориентираме во просторот, се движиме вертикално или хоризонтално, опфаќајќи ги трите димензии. Но, исто така, може да констатираме: „Кога сме во движење, често ги напуштаме зададените параметри на овие димензии и се впуштаме во просторот низ дијагонални и дијаметриски насоки“ (Maletic, 1987:58).

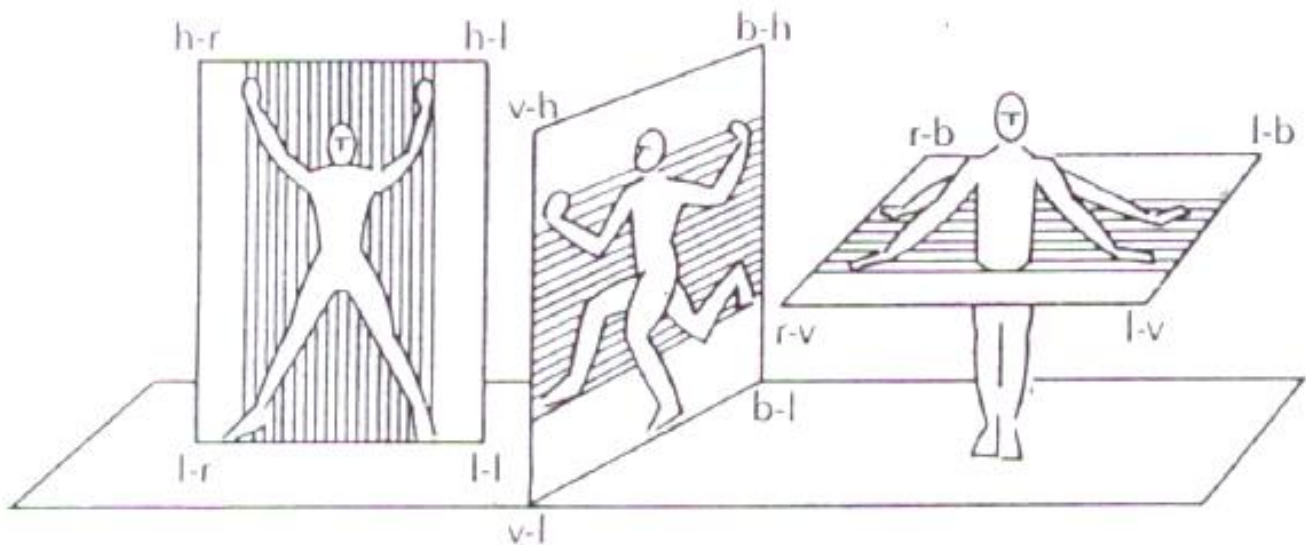
Кога размислуваме во насока на просторни параметри, едnodимензионалната положба на телото е вертикалата (тоа е положбата на телото кога одиме). Така поставеното тело, во исправена/вертикална положба, ја истакнува висината. Главата е највисока точка на телото, додека спротивната оска е кон стапалата, насочена кон долу (односно, перспективата во тој случај е длабинска). Кога телото е во лежечка положба, тоа ја илустрира хоризонталната поставеност во просторот. Но, исто така, како што веќе напоменавме, телото има и длабочинска перспектива, која впрочем се смета за третата димензија. Во своите анализи Лабан го третира телото низ архитектонска, тридимензионална призма.

Секоја **димензија (анг. dimension)** има две насоки. Висината има две насоки (горе - долу), потоа широчината има две насоки (лево - десно) и длабочината има две насоки (напред - назад). Кога телото е поделено на горен и на долен дел, ги има следните насоки: горе - десно; горе - лево; долу - десно; долу - лево. Кога

²⁵ Димензиите висина, длабочина и широчина, Лабан ги дефинира во однос на икосеаедарот, логично инхерентни на структурата на овој волумен во однос на телото. Но, трите димензии се исто така апсолутно апликативни и видливи и во геометриската структура на коцката.

телото е поделено на напред и на назад, ги имаме насоките напред - горе; напред - долу; назад - горе; назад - долу. Ако телото е поделено на лево и на десно имаме: десно - напред; десно - назад; лево - напред; лево - назад. Вкупно има шест димензионални насоки.

Може да заклучиме: „Тридимензионалната форма е составена од должина, широчина и длабочина и најлесно се визуализира преку формата на коцката“ (Laban, 1966:11). Малетик вели дека Лабан сметал дека димензиите може полесно да се толкуваат преку претстави од секојдневието, така што: „Димензиите се исто така познати како 'врата' - висина; 'тркало' - длабочина; 'маса' - широчина“ (Maletic, 1987:74). (Сл.14)



Слика 14. Три димензии:

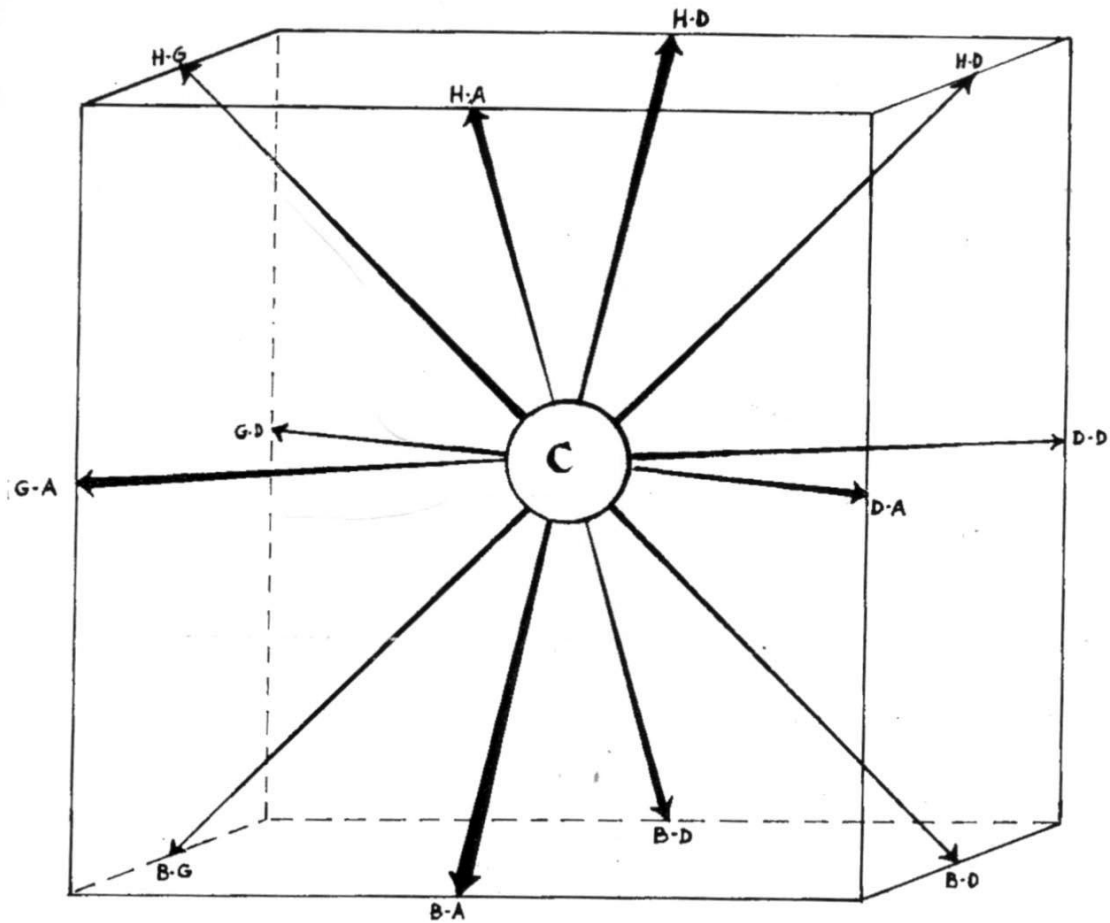
висина - врата

длабочина - тркало

широчина - маса

(Преземено од Maletic Vera (1987) *Body, Space, Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, Berlin: De Gruyter).

На сликата може да се проследи релацијата на димензионалната и дијаметралната интерсекција во коцката. Така што на пример, движењето од високо - десно - напред, може да оди спротивно на тоа, кон длабоко - лево - назад. (Сл.15)



Слика 15. Во коцката се прикажани насоките на дванаесетаголникот кои соодветствуваат со анатомската структура и со симетријата на човечкото тело.

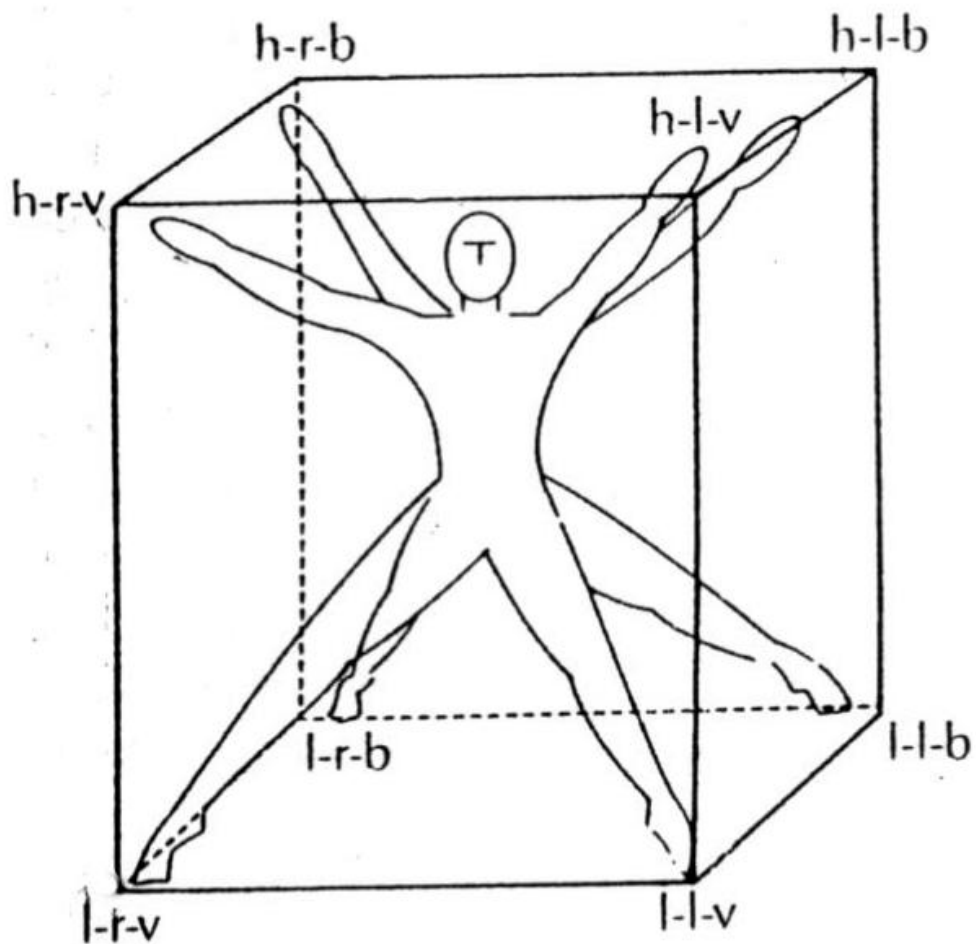
(Преземено од Попов Теодор (2002) *Първожреби, Рудолф фон Лабан и Немецкиот Свободен Изразен Танц*, Софија: АБ).

Интересен факт е дека Лабан ги компарира наодите во просторните теории споредувајќи ги со нотацијата во музичкиот систем. Попов, во врска со таа тема вели дека Лабан ги користи музичките форми како референтна точка во однос на образувањето на неговите геометриски тези: „...Лабан образува гама, исто како хроматичната гама во музиката - музичка октава разделена на 12 тона“ (Попов, 2002:56)²⁶.

Како составен дел на Лабановите геометриски алатки, ќе бидат посочени и **дијагоналите (анг. diagonals)**, кои се по број *четири* и се тесно поврзани со димензиите: „Дијагонали се оние линии кои одат од еден агол на коцката до друг спротивен агол на коцката“, понатаму Лабан вели: „...има четири такви дијагонали во коцката кои се вкрстуваат во центарот на гравитацијата, која во исто време е и центар на нашата кинесфера“ (Laban, 1966:11).

Секоја дијагонала има **оска/линија која поминува низ центарот на волуменот (анг. axis)** и е опкружена со три димензии. Дијагоналите за разлика од димензиите на коцката немаат конкретни називи, туку се дефинираат според тоа од каде почнуваат и каде завршуваат. Малетик во делото *Body, Space, Expression* вели: „...од самиот центар кон крајните агли на коцката како зраци излегуваат осум дијагонални насоки: ниско - десно - напред; ниско - десно - назад; ниско - лево - назад; ниско - десно-напред; високо - лево - назад; високо - лево - напред; високо - десно - напред; високо - десно - назад“ (Maletic, 1987:60). **(Сл.16)**

²⁶ Лабан ја аргументира поврзаноста на генералните математички и геометриски закони во однос на музиката. Следејќи го развојот на музичките форми во Европа во XX век, тој ја посочува паралелата помеѓу ритамот и музиката: „Помеѓу хармоничните компоненти на музиката и на танцот, нема само надворешна сличност, туку и структурна“ (Laban, 1966:123). Лабан ги интегрира наодите за музичките нотирања во своите истражувања за просторот и динамиката. Повеќе во делото Laban R. (1966) *Choreutics*, ed L. Ullmann, London: Macdonald and Evans, Ltd.; исто така на оваа тема повеќе во делото: Maletic Vera (1987) *Body, Space, Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, Berlin: De Gruyter.



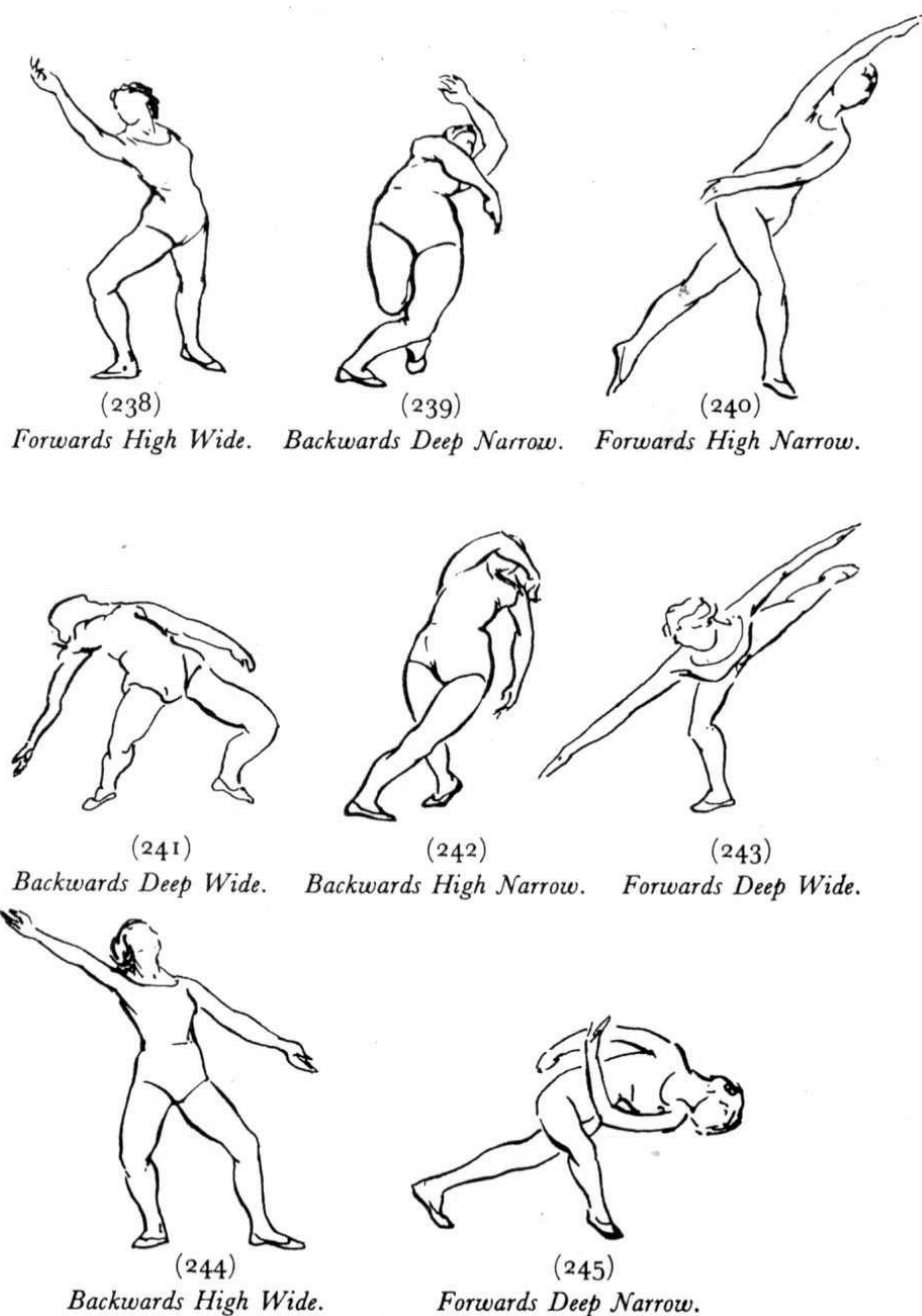
Слика 16. Претстава на човечко тело во однос на дијагоналите во коцката.

(Преземено од Maletic Vera (1987) *Body, Space, Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, Berlin: De Gruyter).

Во трудот ќе биде прикажана илустрација според Јоос-Лидер методот [Joos-Leeder Method], за начинот на кој се користат дијагоналите во коцката (кореографите Јоос и Лидер, на основа на Лабановите принципи дефинираат модерна танцова техника, која е изложена во прирачникот под наслов *Modern Dance* (1958), од Џејн Вајнерлс [Jane Winearls]). (Сл.17)

Лабан регистрира шест **дијаметри (анг. diameters)**. Дијаметарот е права линија, која поминува од една до друга страна низ центарот на сферата. Според Лабан, дијаметрите се наоѓаат помеѓу две дијагонали и две димензии. Шесте дијаметри немаат имиња. Шесте дијаметри (односно дванесетте дијаметрални насоки), Лабан ги дефинира не по геометриски етаблираната формула, туку според линиите во волуменот кои ги спојуваат спротивните агли на трите димензии. На пример, дијаметар може да се движи од висока десна насока, кон обратна лева ниска насока. Во врска со ова Малетиќ, во делото *Body, Space, Expression*, вели дека Лабан ги толкува дијаметрите во однос на тридимензионалната фигура.

Насоките, димензиите, дијагоналите и дијаметрите се интеррелациски поврзани во коцката. Поврзаноста на овие елементи во коцката претставува извор на многубројни просторно-геометриски комбинаторики. На оваа тема Лабан вели: „Само при уметноста на движењето, особено танцот, овие просторни насоки може да бидат прецизно дефинирани како прв чекор кон разбирањето на нови аспекти на движењата, предложени како терминологија за 'танчарот'...“ (Laban, 1966:11). Преку оваа констатација, Лабан ја потврдува поврзаноста на геометријата со телото на танчарот, воспоставена преку кореутиката.



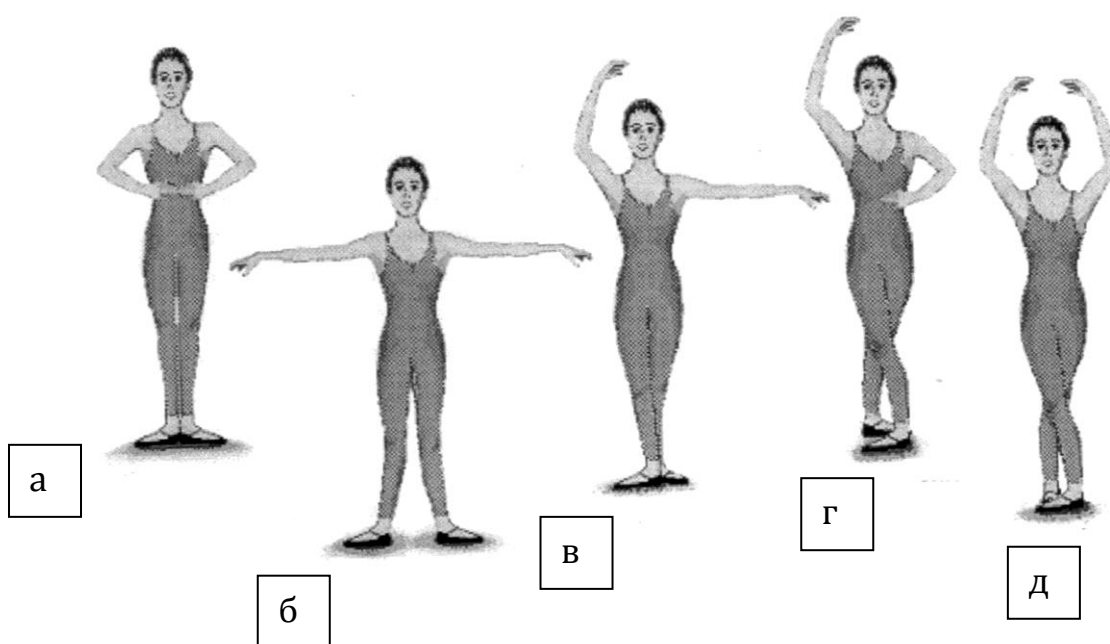
Слика 17. На сликата е прикажана илустрација според Јоос-Лидеровиот метод [Joos-Leeder Method] преку кој се презентирани телесните насоки во однос на дијагоналите во коцката.

(Преземено од Winearls Jane (1958) *Modern Dancing, The Jooss-Leeder Method*, London: A&C. Black Ltd).

2.4.3. Поврзаноста на петте класични балетски позиции и

Лабановите наоди во кореутиката

Малетиќ, во делото *Body, Space, Expression*, вели дека Лабан, дел од просторните насоки/ориентации во кореутиката, ги темели на традиционалниот класичен балет, повикувајќи се на основните класични балетски позиции²⁷: „Во добро познатите пет балетски позиции во танцот, танчарот ги поставува стапалата и телото или во насока на трите димензии или во дијагоналните насоки што се наоѓаат помеѓу нив“ (Laban, 1966:11). (Сл.18)



Слика 18. Приказ на петте класични балетски позиции:

- а. Прва позиција
- б. Втора позиција
- в. Трета позиција
- г. Четврта позиција
- д. Петта позиција

²⁷ Адекватни референции за петте класични балетски позиции може да бидат најдени кај Vaganova A. (1977) *Osnovi Klasičnog baleta*, Beograd: Sportska knjiga.

Малетиќ вели дека Лабан ги користи како извор истражувањата на Раул Оже Фије [Raoul Auger Feuillet]²⁸, применувајќи ги во своите кореутички системи за нотација на движењата. Мекау, во делото *The Laban Sourcebook*, презентира наоди од пораниот период на Лабановото творештво (преземени од делото *Choreographie* од 1926 година), каде што вели: „Тој сакаше да оди преку познавањата на нотациските танцови наоди на Фије [Feuillet], Лабан беше засегнат со тоа да го нагласи континуитетот помеѓу традиционалниот балет и 'слободниот танц'; така што многу од неговите идеи за просторот и за движењето се изразени преку референции основани врз класичниот балетски вокабулар и 'петте балетски позиции'. „Додека во класичниот балет, различните насоки (скали) генерираат сепаратни движења, само за рацете или за нозете, во 'новиот танц' просторните насоки, се комбинирани во системи на заеднички скали, кои не се поделени според деловите на телото, туку на сосема поинаков начин, преку кои се ангажира целото тело. На тој начин се потенцира природната форма на телото при реализација на движењето“ (McCaw, 2011:98).

Според Малетиќ, Лабан вели: „Таканаречените пет позиции во класичниот балет се наједноставната просторна ориентација во танцовата уметност. Генерално прифатено е дека тие позиции се однесуваат само на стапалата, но, тоа не е така. Ориентирањето на позициите се, всушност, просторните насоки кон кои се придвижуваат/приклучуваат и нозете, со тоа што горниот дел на телото следејќи ги нозете прави контрадвижења“ (Maletic, 1987:59). Во првата позиција, петиците

²⁸ Џенифер Хоманс [Jennifer Homans], во делото *Apollo's Angels* вели дека секоја позиција во класичниот балет има стриктно кодифицирана форма и значење во контекст на кодексите на дворот во тоа време. Во 1700 година, по барање на Луј XIV првпат е изработена книга со забележан систем на нотирање на танцот од страна на парискиот балет-мајстор Раул Оже Фије [Raoul Auger Feuillet], кој го издава делото *Choreographie* или *L' Art de decrier la danse* на основа на белешките на Пјер Бошамп [Pierre Beauchamps]. Повеќе на оваа тема може да се најде во делото: Homans Jennifer (2010) *Apollo's Angels, A History of Ballet*, New York: Random House, Inc.

на стапалата се споени, потенцирајќи го елементот на длабочина (тие се насочени надолу кон подот). Во втората позиција стапалата се раздвоени, екстензијата на стапалата е на страна. Тежината на телото е помеѓу левата и десната страна (потенцирајќи ја димензионалната насока). Во третата позиција стапалата се споени само со петиците (на тој начин истовремено манифестирајќи длабочина и ширина). Во четвртата позиција стапалата се поставени одвоено, предната нога е напред, а другата нога е назад (манифестирајќи воедно телесна состојба на вертикала и на длабочина). Во петтата позиција стапалата се поставени едно до друго, (залепени се), со што се добива вертикална екстензија на телото (истакната е височината на телото).

Малетиќ, во делото *Body, Space, Expression*, вели дека Лабан според своите согледувања ги систематизира насоките во однос на петте позиции во шест насоки - ситуирани во долната половина на телото. На тоа го додава како телесен контрапункт горниот дел на телото, односно рацете, со што доаѓаме до уште шест нови насоки. Вкупно тоа се дванаесет дијаметрални насоки, кои произлегуваат од шесте дијаметри²⁹.

Може да истакнеме дека не сите го делат истото мислење со Лабан во врска со балетските позиции аплицирани во модерниот/слободен танц. За разлика од Лабан, Вигман е против користењето на балетските позиции во модерниот танц. Мекау вели: „Лабановото гледиште е спротивно во однос на ставот на Мери Вигман [Marie Wiegmann], бидејќи таа го гледа модерниот балет комплетно оттргнат од балетската традиција“ (McCaw, 2011:98-99)³⁰.

²⁹ Лабановите шест комбинации, изведени со рацете и со нозете се веќе етаблиран систем кој Лабан понатаму го развива во релација со трите нивоа ниско – средно - високо.

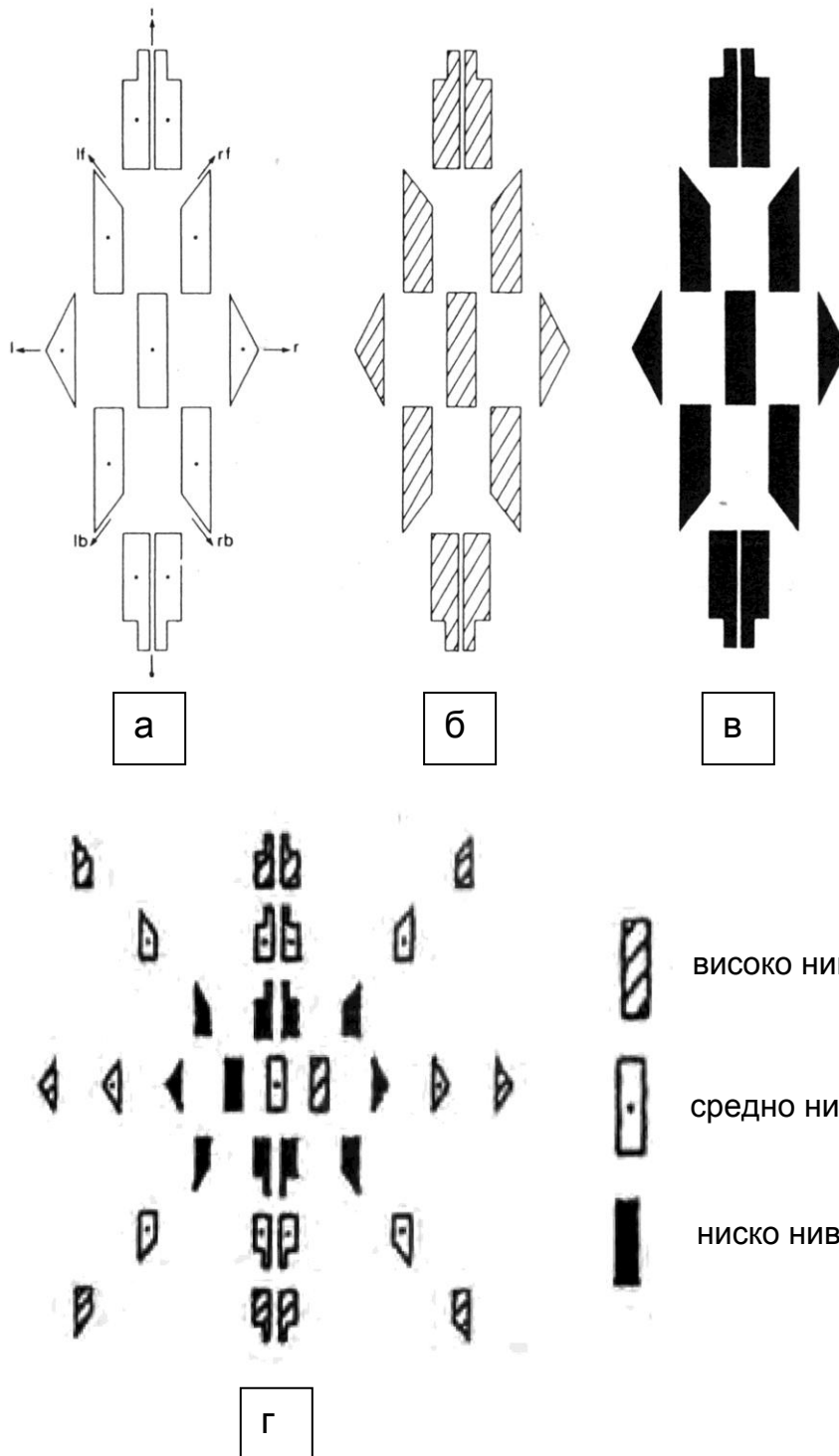
³⁰ Може да се констатира дека во модерните и во современите танцови техники постојат и се користат петте класични балетски позиции како релевантна основа/база во функција на техниката што се обработува.

2.4.4. Ниско - средно - високо ниво и 27-те точки на просторно ориентирање според волуменот на коцката

Лабан дефинира **три телесни нивоа (анг. levels)**: ниво - средно (кога телото се наоѓа во вертикална стоечка позиција), потоа ниво - високо (кога телото е максимално истегнато, со рацете кон горе на полупрсти) и ниво - ниско (кога телото се наоѓа на половина од својата висина)³¹.

Според Лабан, трите нивоа во комбинација со насоките на волуменот на коцката даваат 27 можни насоки во просторот: „...26-те насоки произлегуваат од центарот на кинесферата, а 27-та точка е централна, образувајќи три површини, секоја на различно ниво - високо, средно и ниско - формирајќи тридимензионален крст“ (Laban, 1966:13). **(Сл.19)**

³¹ За подобра илустрација на движењето за ниво ниско, ќе го земеме за пример движењето од класичниот балет, (на франц. *plié* - свиткување). Ова движење од класичниот балет најдобро може да ја објасни физичката ангажираност на телото при ситуација кога телото се движи кон долу (додека се движи кон долу телото ја задржува својата вертикална положба).



Слика 19. а. Средно ниво; б. Високо ниво; в. Ниско ниво.

(Преземено од Laban Rudolf (1950) *Mastery of Movement*, ed. Lisa Ullmann, London: Northcote House).

На сликата г. претставени се 27-те точки, односно интерсекцијата на нивоата и насоките во волуменот.

(преземено од Davies Eden (2006) *Beyond Dance, Laban's Legacy of Movement Analysis*, London: Routledge).

Можеме да констатираме дека Лабан преку овој модел регистрира просторни координати кои се зависни од геометријата на волумените (како на пример, оној на коцката или на икосеаедарот, што всушност е основа на Лабановиот кореутички модел). Според тоа, може да дефинираме **осум насоки и деветтата насока која всушност е центарот на волуменот**).

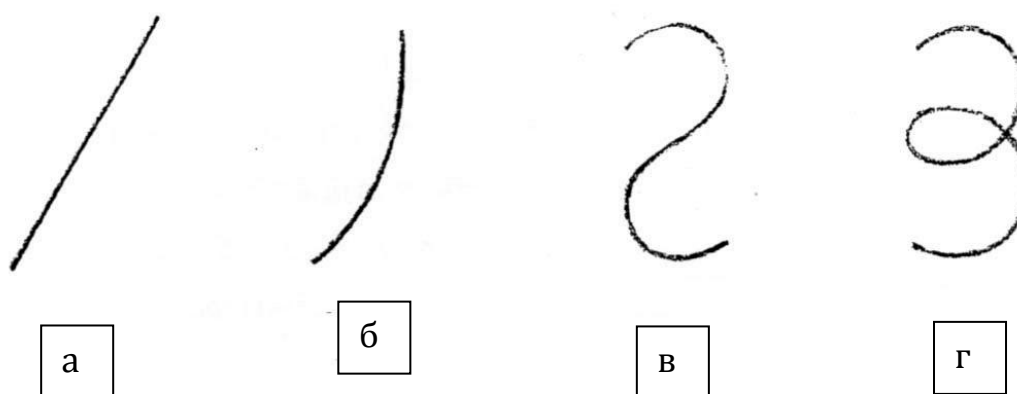
Деветте насоки, поставени во сооднос со трите нивоа ниско - средно - високо, како дел од конфигурацијата на коцката при процесот на математичката функција множење **девет насоки со три нивоа**, резултира со **дваесет и седум можни насоки поставени во три нивоа**. Како што веќе кажавме, центарот се брои како 27-та точка, односно тоа е положбата на телото кога е во позиција на средно ниво, обележувајќи го центарот на волуменот.

2.4.5. Форми во кореутиката

Формите во кореутиката (анг. forms) се реализираат кога телото изведува неколку консеквентни движења. Формите што произлегуваат се во зависност од анатомските можности на човечкото тело, така што имаме: прави, отворени, кружни и брановидни форми. Лабановите истражувања за кореутските форми започнува уште од најраниот период, кога тој го поставува прашањето за линеарноста или димензионалноста на формата: „Лабан уште во 1920 година, ги класифицира формите во линеарни (еднодимензионални), потоа форми во нивоа (дводимензионални) и пластични нивоа (тридимензионални)“ (Maletic, 1987:64). Преку примената на формите го одредуваме манирот и карактерот на движењето. Формите, всушност ги отцртуваат карактерните модуси во движењата: „Формата на движењата е продуцирана од телесните екстремитети, раководени од нивната

анатомска структура која дозволува одредени движења кои произлегуваат од тие основни форми: свиткување, истегнување, извртување и комбинации од истите“ (Laban, 1966:84).

Лабан ја основа терминологијата на база на францускиот јазик, преку кој ги дескрибира формите во кореутиката: *droité* - право, *ouvert* - отворено, *rond* - кружно, *tortillé* - брановидно. Според тоа: „Правата линија има карактер на мир/стабилност, извртената линија има карактер на нешто што се движи“ (Maletic, 1987:63). (Сл.20) Сите кореутски форми се проследени со соодветни нотациски симболи³². Според Лабан, телесната перспектива, всушност, ја дефинира кореутската форма.



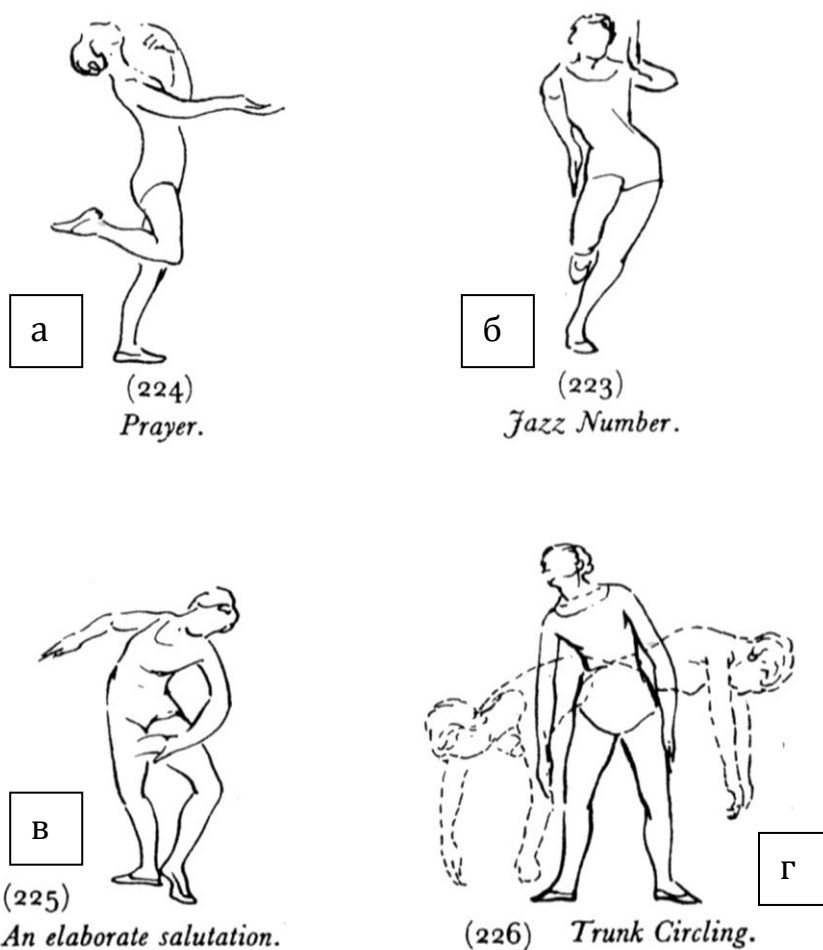
Слика 20. Претставени се формите во кореутиката:

- а. Право
- б. Отворено
- в. Брановидно
- г. Кружно

(Преземено од Laban Rudolf (1966) *Choreutics*, ed. Lisa Ullmann, London: Macdonald and Evans, Ltd).

³² Во истражувачкиот процес во релација со кореутските форми, Лабан ги изучува и азбучните симболи на старите народи (всушност арапските и старогрчките азбучни симболи). Лабан исто така ги користи и нумеричките симболи од арапските цифри: 1, 2, 3, кои по својата форма асоцираат на формите што тој ги дефинира во кореутиката. Лабан ги применува овие свои наоди и во истражувања во полето на лабанотацијата. Повеќе во делото: Laban Rudolf (1966) *Choreutic*, ed. Lisa Ullmann, London: Macdonald and Evans, Ltd.

Според методот на Јоос-Лидер, кореутските форми се познати исто така под називот просторен дизајн (анг. *space design*). За да се добие појасна слика, ќе биде прикажана илустрација каде што се манифестирани движењата на телото според кореутските форми. **(Сл.21)**



Слика 21. Илустрација на позите на телото при изведба на кореутските форми во танцовата практика (од лево кон десно):

- а. Права форма
- б. Отворена форма
- в. Брановидна форма
- г. Кружна форма

(Преземено од Winearls Jane (1958) *Modern Dancing, The Jooss-Leeder Method*, London: A&C. Black Ltd).

Лабан реферира кон термините: **исцртување форми во просторот (анг. trace - forms)** и **исцртување движења на подот (анг. floor - patterns)**. Кога се движи телото, тоа патува во просторот и го трасира патот, оставајќи трага: „Кинесферичниот простор се состои од исцртувања на формите во просторот околу телото“ (Laban, 1966:88). Поради тоа, кога телото е водено од зададени просторни координати, во рамката на тие просторни параметри, телото се движи и притоа исцртува/трасира линии во просторот.

При процесот на движење во просторот, телото користи одредени динамички импулси, односно динамичка експресија, манифестирајќи емоција (поточно проектира одредена телесна состојба). Лабан вели дека тој динамички импулс е наречен **динамосфера**. Може да се констатира дека геометриските просторни концепти зависат и од динамичките, односно има заемност помеѓу **кинесферата** и **динамосферата**. Динамосферата имплицитно е зависна од просторно-кинесферичните фактори. Лабан ја потенцира комплексноста на концептот геометрија - простор, поставен во релација со концептот динамика-емоција, тој вели: „...но генерално нашите чувства не ја перципираат живата материја во релација со геометрскиот пластицитет“ (Laban, 1966:88).

Лабан го дефинира терминот **просторен ритам**, кој може да биде инициран преку различни делови на телото. Просторниот ритам може да биде урамно тежен или, пак, да биде поставен во состојба на движење. Понатаму, терминот **телесна акција** подразбира динамичка изведба на движењето, препознатлива преку физички акции од секојдневието на човекот. На пример, движења во просторот реализирани преку препознатливи акции, како на пример: скокови, вртење, стоење, лежење, клекнување итн. Врз основа на ова Лабан констатира органски 'акции' на телото во движење. Потенцијалот телото да се движи е поврзано со им-

пулсот на волјата, поради што тоа свесно се придвижува во одредена насока. Движењето во просторот и манирот како е изведено зависи од самата индивидуа. Движењето може да биде иницирано со целото тело или со различни делови на телото: „Секој чекор повикува на серија контракции и екстензии изведени од самите мускули на телото, како и потенцијалот за пренос на телото или делови на телото од една насока во друга“ (Laban, 1966:48).

Лабан го предлага терминот **екстензии во простор (анг. extensions in space)** со што ги дефинира потенцијалните можности за екстензија, ширење или спротивно на тоа контракција, стеснување на телото во просторот. Овие две состојби се прикажани преку телесните функции: свиткување и истегнување. Преку екстензијата на телото во просторот се отчитува и се регистрира оптимумот или минимумот на гореспоменатите телесни функции.

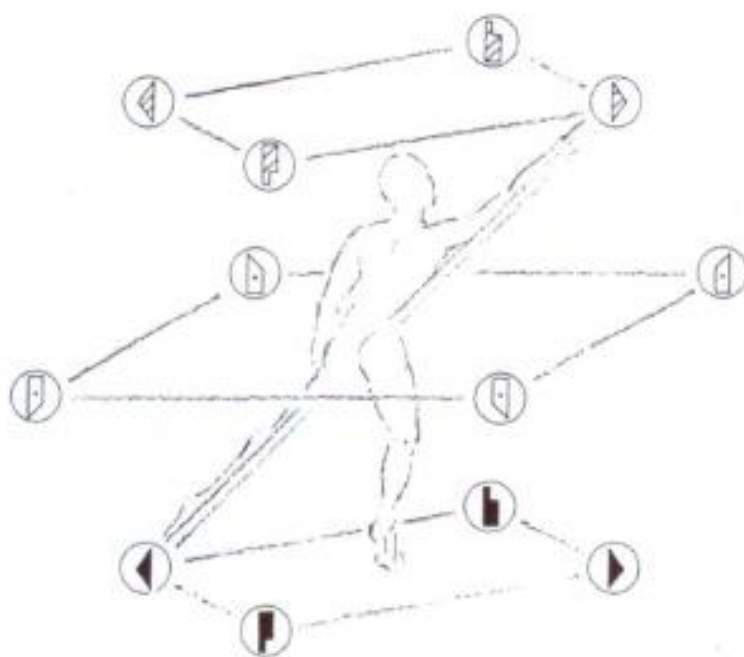
Расфрлување (анг. scattering) и собирање (анг. gathering), сукцесивно ја следат движечката секвенција на **расфрлање** (движењата почнуваат од центарот на телото кон надвор). И обратно на тоа, секвенцијата на **собирање** (движења што се одвиваат од надвор кон внатре, попрецизно, од периферијата тие се собираат кон внатрешноста на телото, кон кинесферата).

Лабан исто така ги испитува ефектите на **невидливите движења (анг. shadow - form movements)**. Всушност невидливите движења се оние движење кои ги манифестираат емоционалните карактеристики, кои се специфични за секоја индивидуа. Лабан тврди дека: „Манифестирањето на нашето внатрешно битие станува евидентно при речиси секое невидливо движење 'движење на сенки', манифестирајќи притоа повеќе емоционална боја отколку просторна форма“ (Laban, 1966:68). Во делото *Choreutics*, Лабан вели дека овие движења обично се манифестираат преку експресивните движења на лицето, рацете, или на другите

делови на нашето тело. Марион Норт [Marrion North] вели дека невидливите движења се дел од таканаречената просторна архитектура на човечкото тело кое може да биде испитана и регистрирана кај секој поединец: „...овие движења се клуч на сугерираната азбука на јазикот на движењето и возможно е овие движења да се набљудуваат и да се анализираат во однос на овој јазик“ (North, 2011:257). Во релација со невидливите движења Норт вели: „...тие најчесто се направени несвесно“ (ibid). Лабан ги испитува ефектите на невидливите движења бидејќи секоја индивидуа реализира едно исто движење на поинаков начин. За да го објасни сликовито овој термин, Лабан го компарира со уметноста во музиката. Кога се изведува музичка партитура, се појавува прво тон и октава од кој тој тон е изведен, па дури потоа ги перципираме другите музички нијанси во делото. Така и во движењето, првенствено го согледуваме самото движење, па потоа невидливите форми на тоа движење. Невидливите движења имаат очигледна, но и скриена содржина/порака. Тие го исцртуваат просторот како еднадвор така и однатре. Невидливите движења се дел од комплексната телесна синтакса, при што емоциите се манифестирани како дел од секое движење на човекот.

Лабановиот термин **проксимитет (анг. proximity)**, претставува перцепција за близината, односно оддалеченоста на нештата. Понатаму терминот **контрадвижење (анг. counter - movement)**, отсликува движења кои се реализирани обратно од тежиштето на телото. Така што кога телото се придвижува накај една страна, тоа се свиткува кон една насока и се движи нанапред, додека задниот дел останува назад, задржувајќи го балансот на телото. При таа телесна акција предната рака се подига кон напред, а како резултат на тоа се покачува задната нога кон назад, при што се запазува природниот баланс помеѓу двата екстремитетата.

Терминот **секвенција (анг. sequence)**³³ означува инициран след на движења од центарот на телото. Верижно, прво тргнува движење иницирано од страна на торзото, па следува движење со рамото, потоа раката и конечно дланката: „...принципот на контрадвижење/опозиција е водено од секвенцијата како елемент од фундаменталниот движечки закон како основа на сите хармонични движења, и може да има многу варијанти“ (Maletic, 1987:65). **(Сл.22)**



Слика 22. Претстава на контрадвижење/опозиција. Телото оди кон напред (акција при која се подига задната нога).

(Преземено од Laban Rudolf (1966) *Choreutics*, ed. Lisa Ulmann, London: Macdonald and Evans, Ltd).

³³ Франсоа Делсарт [Francois Delsarte], (1811-1871), француски професор по глума и по пеење, во своето дело под наслов *Cours d'esthetique* ги истражува системите за координирање гестови, глас и емоционални експресији. Лабан ги изучува принципите на Делсарт, така што може да се каже дека има аналогии во однос на Лабановите и Делсартовите истражувања за функцијата на секвенцијата.

Терминот **контрапункт - обратно движење (анг. counterpunctual movement)** подразбира кога еден дел од телото се движи на една страна, додека друг дел од телото се движи на друга страна. На пример, телото тргнува кон десна страна, а истовремено, левата рака оди во спротивен правец на телото. Оваа движечка состојба на телото е наречена контрапункт. **Суперзони (анг. super - zones)** и **нормални зони (анг. normal - zones)** претставуваат две телесни состојби. Нормална зона, е онаа каде што телото е ограничено во рамката на коцката, додека суперзона е тогаш кога телото прогресира во други сфери, во зони кои се надвор од таа рамка (опфаќајќи движења надвор од сопствената кинесфера).

Еквилибриум - рамнотежа (анг. equilibrium), се постигнува за да се одржи балансот, односно да се најде точката на рамнотежа. Малетик во делото *Body, Space, Expression* го елаборира овој Лабанов термин. Таа вели дека при ова: „...исто така е важно како, односно на кој начин телото ја одржува својата рамнотежа...“ (Maletic, 1987:64).

Термините **стабилност (анг. stability)** и **мобилност (анг. mobility)** Лабан ги зема за основни принципи на секое движење. Стабилност не значи апсолутно мирување, стабилноста значи да се најде точката на мирување (еквилибриум - рамнотежа), а мобилност значи да се излезе од таа точка на условно мирување, односно да се изгуби еквилибриумот. Тој систем на два принципа, го поставува телото во константна ситуација на мирување и движење (стабилност и мобилност). Постојано се наоѓаме помеѓу состојба на стабилност или мобилност, што е всушност и суштинска карактеристика на движењето. Поларитетите помеѓу движењето и паузата се спротивни модуси: „Континуумот помеѓу движење и мирување, се манифестира преку неколку феномени, како промена од симетрија во аси-

метрија, од еквилибриум во дезекилибриум, и од мобилност во стабилност“ (Maletic, 1987:52).

Овие два принципа се дел од човечкиот основен имплус, кои воедно е и дел од нашето битисување во суштинска смисла. Малетик ги толкува двете Лабанови физички состојби на стабилност и мобилност, каде што од точка на мирување телото отстапува во просторот со што се става во модус на движење. Во контекст на тоа, за да ја отсликаме кинестетичката зависност помеѓу овие два принципа, ќе се осврнеме кон изведба на скок од балетот. Лабан вели: „...на пример, во скокот *grand jete en tournant* ³⁴ целото тело е во состојба на мобилност. Кога скокот е завршен, стапалата повторно го допираат подот, со тенденција да го најдат еквилибриумот/стабилноста. Стабилноста, следи по претходната состојба на мобилност“ (Laban, 1966:94).

Лабан ги создава и ги именува принципите на движење: **скали – просторни секвенции (анг. scales) и прстени (анг. rings)**. Тој на основа на спојување геометриски точки во просторот, продуцира разни движечки шеми - секвенции, кои ги именува скали/прстени. Лабан во врска со скалите вели: „Скалите, односно прстените имаат своја специфична рамка во просторот и секогаш се враќаат кон почетокот на движењето, формирајќи кружен тек“ (Laban, 1966:21). Скалите или прстените претставуваат сет на споени секвенции во просторот, формирајќи одредена шема. Лабан практикува телесни вежби во просторот, кои се основани врз шематските прикази на прстените. Конкретно етаблираните патишта на движење на телото Лабан ги регистрира. Така, овие вежби се рутински и го одржуваат телесниот тонус.

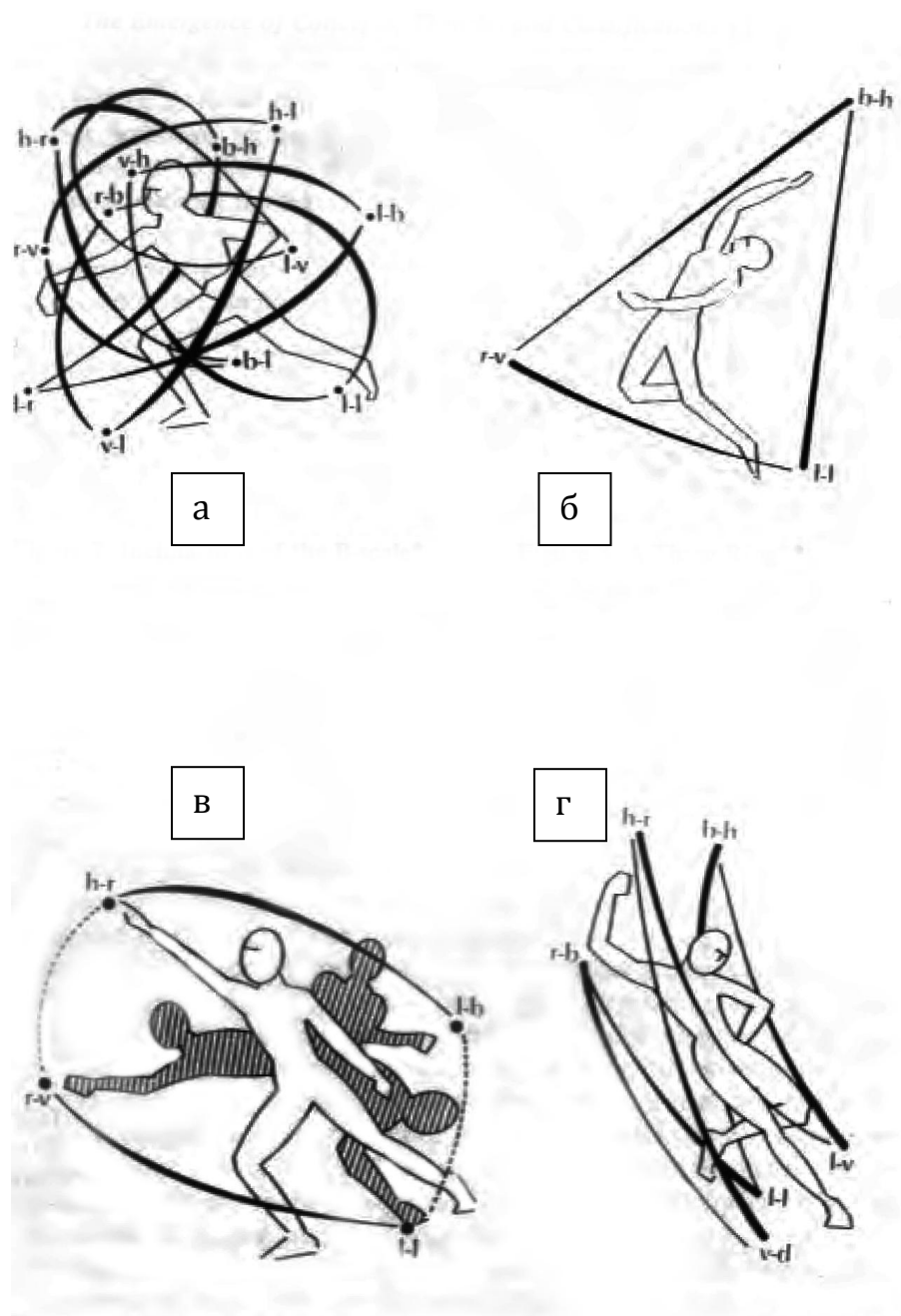
³⁴ Претходно нагласивме дека Лабан често реферира кон движењата од класичниот балет, користејќи ги при дефинирањето на своите наоди. Референца за движењето (*grand jete en tournant*) може да биде најдено во делото Vaganova A. (1977) *Osnovi Klasičnog baleta*, Beograd: Sportska kniga.

Лабан се осврнува кон елаборирање на кореутските форми (скали - прстени) во делата од 1920 до 1966: *Choreographie* (1926), *Gymnastik und Tanz* (1926) и подоцна во делото *Choreutics* (1939/1966). Малетик, во делото *Body, Space, Expression* ги опишува сите скали и прстени. Но, во трудот како илустрација за употребата на секвенциите, ќе бидат прикажани само неколку од многуте скали што Лабан ги создава: инклинација на Б-скалата (анг. Inclination of the B-Scale); А-трипрстен (анг. A-Three-Ring); А-четирипрстен (анг. A-Four-Ring); оска скалата, (анг. The Axis Scale).

Во релација со принципите на коцката како основен волумен за анализа на движењата, да напоменеме дека постои и дијагонална скала (анг. Diagonal Scale), базирана врз принципите на дијагоналите, својствени за волуменот на коцката³⁵.

(Сл.23)

³⁵ Да напоменеме дека скалите и прстените нема да бидат употребени како алатка при анализа на делата. Лабановите истражувања во однос на скалите и прстените се релевантни бидејќи токму поради нивното теоретско-практично синтетизирање доаѓа до израз целокупната функција на Лабановата методологија изведена во практиката. Сепак, скалите и прстените се веќе конкретен сет дефинирани рутини - кратки фрази и поради тоа тие нема директно да бидат употребени како алатки за анализа во трудот. Поради фактот што делата на Браун и на Форсајт во трудот веќе имаат своја дефинирана структура и автохтона кореографска специфика.



Слика 23. Претстава на неколку скали и прстени:

- а. Инклинација на Б-скалата
- б. А-три-прстен
- в. А-четири-прстен
- г. Оска скала

(Преземено од Maletic Vera (1987) *Body, Space, Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, Berlin: De Gruyter).

2.4.6. Периферни, централни и трансверзални транзиции

Периферната транзиција (анг. peripheral transitions) е лоцирана околу центарот, екстремитетите се постојано истегнати, нема контрахирање.

Централната транзиција (анг. central transitions) тргнува од центарот кон периферијата или, пак, обратно, од периферијата кон центарот, манифестирана преку спротивностите (контракција и екстензија): „Мора да замислиме централна просторна насока, која се движи од центарот на нашата телесна гравитација, но имаме и периферни инклинации (свиткувања)...“ (Maletic, 1987:64).

Трансверзалната транзиција (анг. transversal transitions) го почнува движењето од периферијата, оди кон, но сепак го одминува центарот, а потоа патува кон долу (кон обратната долна страна, изведувајќи екстензија, па потоа контракција во центарот и потоа повторно екстензија). Малетик вели: „Трансверзалите лежат помеѓу дијагонали и димензии и не поминуваат низ центарот на кинесферата. А трансверзалните движења, пак, почнуваат од периферијата на кинесферата, така што тие од периферијата се приближуваат кон центарот и понатаму продолжуваат кон периферијата кон обратната страна“ (Maletic, 1987:65). Може да заклучиме дека централните, периферните и трансверзалните транзиции се инхерентни при исцртувањата на движењата во просторот.

2.5. ЛАБАНОВА ЕУКИНЕТИКА

Елаборирањето на Лабановиот динамички принцип еукинетика³⁶, ќе ни овозможи целосен увид во кореологијата како метод за анализа на движењата. Кореутиката и еукинетиката се два различни принципа, но, сепак, припаѓаат на еден систем, чинејќи целина. Во однос на тоа прашање, Малетиќ вели дека Лабан ја гледа еукинетиката како интегрална гранка од студиите за кореутиката, констатирајќи: „Кореологијата е наука за законите на движењето, и се состои од две дисциплини: кореутика и еукинетика“ (Maletic, 1987:98). Така што додека кореутиката е метод што се занимава со законите за структурирањето на движењето како дел од 'ритамот на формите', еукинетиката се фокусира на темпоралните и на динамичките појави, истакнувајќи ја експресијата на телото.

Комплементарноста на кореутиката и еукинетиката може да бидат согледани како две целини кои сочинуваат еден ист јазик за анализа на движењата како од просторен така и од динамичен аспект. Така што нивната комплементарност, може да ја поставиме во однос на лингвистички/јазични системи каде што смислата на целината, е всушност составена од делови, кои сочинуваат единство. Авторите Илејн Астон [Elaine Aston] и Џорџ Савона [Savona George] велат: „Низ интеррелација на сличностите и на разликите помеѓу релацијата на означувачот е изразено всушност значењето и, за да може да се разбере ова, неопходен е струк-

³⁶ Лабан ги развива принципите на еукинетиката за да направи разлика со дотогаш веќе етаблираниот метод наречен еуритмички метод (*Eurhythmic method*) кој го развива Емил Жак-Далкроз [Émile Jacques -Dalcroze] (1865-1950) - швајцарски композитор, музичар и едукатор. Далкроз на почетокот на XX век го развива методот *Eurhythmics* (*еуритмика*) принцип базиран на изучувањето нови концепти во музиката генерирани во однос на телесните движења. Влијанието на *еуритмиката* може да биде проследено во САД преку методот за едукација *Orff Schulwerk pedagogy*, види, (http://en.wikipedia.org/wiki/Émile_Jaques-Dalcroze).

туралистичкиот приод, каде што 'деловите' од јазикот се согледани во релација со 'целото' (Aston and Savona, 1991:6).

2.5.1. Лабановата диференцијација на термините енергија (Effort) и еукинетика

Важно е да се напомене дека Лабан, како дел од своите наоди ги диференцира термините енергија (Effort)³⁷ и еукинетика. „Првите обиди за класификација на термините може да се најдат во делата од раниот период: *Choreographie* и *Gymnastik und Tanz*, каде што Лабан ги споменува наодите во врска со кинетиката, динамиката, ритмиката и метриката“ (Maletic, 1987:93). Малетик, во делото *Body, Space, Expression*, ја истакнува потребата на Лабан да ги 'етикетира' своите наоди во однос на динамиката. Може да заклучиме дека Лабан преку теоријата за енергија (Effort) ги испитува општите карактеристики на човековите динамичко-ритмички аспекти, а во еукинетиката, пак, тој се фокусира кон изучувањето на практичната примена на динамичките наоди конкретно во танцовата/кореографската практика. Малетик, вели дека тој ги диференцира едниот од другиот термин на следниов начин: „Еукинетика е теорија за експресивните квалитети специфични за движењата во тансот, кои се поинакви од оние принципи што се дел од теоријата за енергија (Effort). Теоријата за енергија (Effort) се занимава со екс-

³⁷ Лабановиот термин (анг. Effort) ќе биде преведен на македонски јазик со терминот *енергија*, (согледан како најсоодветен термин за толкување на овој принцип во трудот). Во исто време, како екстензија на терминот енергија ќе биде задржан и Лабановиот термин на англиски јазик - *Effort*, како оригинален Лабанов назив, поради своето специфично значење што го носи во однос на движењето. Поради тоа, во трудот ќе биде предложен терминот енергија (Effort). Речникот за идентифицирање на Лабановите термини, ја дефинира теоријата за енергија (Effort) како секвенција составена од внатрешни импулси и екстериоризирани пориви, кои ја активираат 'акцијата' како движечка функција. Повеќе во делото: *The Laban Sourcebook* (2011) ed. McCaw D., London: Routledge.

пресивно динамичките квалитети, препознатливи во ритамот на телесното движење на човекот воопшто“ (Maletic, 1987:97).

Значи, еукинетиката е метод кој се занимава со динамички опити во сферата на танцовата практика, модифицирајќи ги во зависност од фокусот на самата композиција. Во еукинетиката ритмичко-динамичката структура се поставува во функција на танцовата практика. Тоа значи дека кореографот, ако ги познава Лабановите еукинетички методи, може да ги модифицира наведените движечки фактори при процесот на кореографирањето. Лабановите наоди во релација со теоријата за енергијата (Effort) и Лабановата еукинетика се во научна смисла комплементарни. Така што откако ќе ја разбереме функцијата на Лабановата теорија за енергијата (Effort), ќе можеме полесно да ја разбереме и функцијата на еукинетиката.

2.5.2. Поврзаноста на музиката/поезијата и ритамот

Лабан ги истражува поврзаноста на музиката/поезијата и ритамот. Тој во делото *The Mastery of Movement* (1950) ги изложува своите гледишта за ритамот и динамиката од времето на античка Грција, каде што пред илјадници години се разоткривала моќта на ритамот. Ритамичката компонента била интегрирана во поетските и драмските дела на старите мајстори од тие времиња. Лабан, подетално го опишува својот интерес за старогрчките поетски структури од тој период кои придонеле за развојот на неговите истражувања во насока на динамиката. Поетските структури од страна на старите Грци биле нарекувани - мерки (анг. measures) и биле подредени во строфи и поеми, каде што ритамот (кој бил дел од поетската структура) ја отцртувал специфичната изведувачка експресија. Дејвис,

во делото *Beyond Dance*, вели дека Лабан ги употребувал старогрчките ритмови, како на пример ритмовите: иамбус (Iambus), трохе (Trochee), пеон (Peon), дактилус (Dactylus). Дејвис во однос на ова прашање вели: „Овие поетски ритмови се основани на принципите на ритмот и динамиката кои Лабан ги употребува како елемент при создавањето на динамиката на движењата“ (Davies, 2001:36).

Апликативната форма на ритмот е исконски интегрирана/препознатлива во музиката и во музичките форми кои ѝ припаѓаат. Метричките елементи се комплементарен дел од динамиката на човекот, манифестирани преку правилни и неправилни ритмови. Во делото *The Mastery of Movement*, Лабан забележува дека од историско стојалиште, ритмот произлегува од самата енергија која е дел од човечкото постоење и која всушност е основен импулс на секое живо суштество. Ритмот произлегува од емоционалната состојба на човекот, и е дел од нашиот хабитус, интегриран длабоко во нашите животи, според тоа не можеме да помислиме на нашето битисување без неговото присуство. Телото по автоматизам е испровоцирано да ги следи ритмичките импулси.

Лабан тврди дека телото на танчарот, освен познавањето на регуларните ритмови, треба да е способно да ги следи и своите природни ритмови кои се длабоко всадени во нас самите. Тој вели: „До одредено ниво вистина е дека нозете и стапалата на танчарот преферираат музичка матрица да ги води и да ги координира. Но, стапалата, рацете и дланките треба да бидат еднакво способни да изразуваат 'слободен ритам““ (Laban, 1950:122). Заради тоа, танчарот треба да го пронајде ритмичкиот импулс кој е длабоко исконски всаден во телото. Во врска со тоа прашање Вајнерлс вели: „Додека линијата и дизајнот може да ни го воодушеват окото, да нè придвижат кон естетското восприемање на формата, така квали-

тетот на динамиката внесува во танцот емоции и ја изразува содржината на тоа движење“ (Winearls, 1958:79).

2.5.3. Принципи на дејствување на импулсот и гравитацијата во однос на ритамот и динамиката

Со презентирањето на значењето на ритамот и динамиката³⁸ ќе можеме подобро да ја разбереме суштината на Лабановата теорија за енергија (Effort). Динамичките структури се битни при процесот на креирање во танцовата уметност и се релевантни во кореографската практика. Според Лабан, секое движење има почеток и крај. Така ритамот може да биде употребен при создавање секвенција/фраза, со еднаков интензитет, со покачен интензитет и со намален интензитет³⁹.

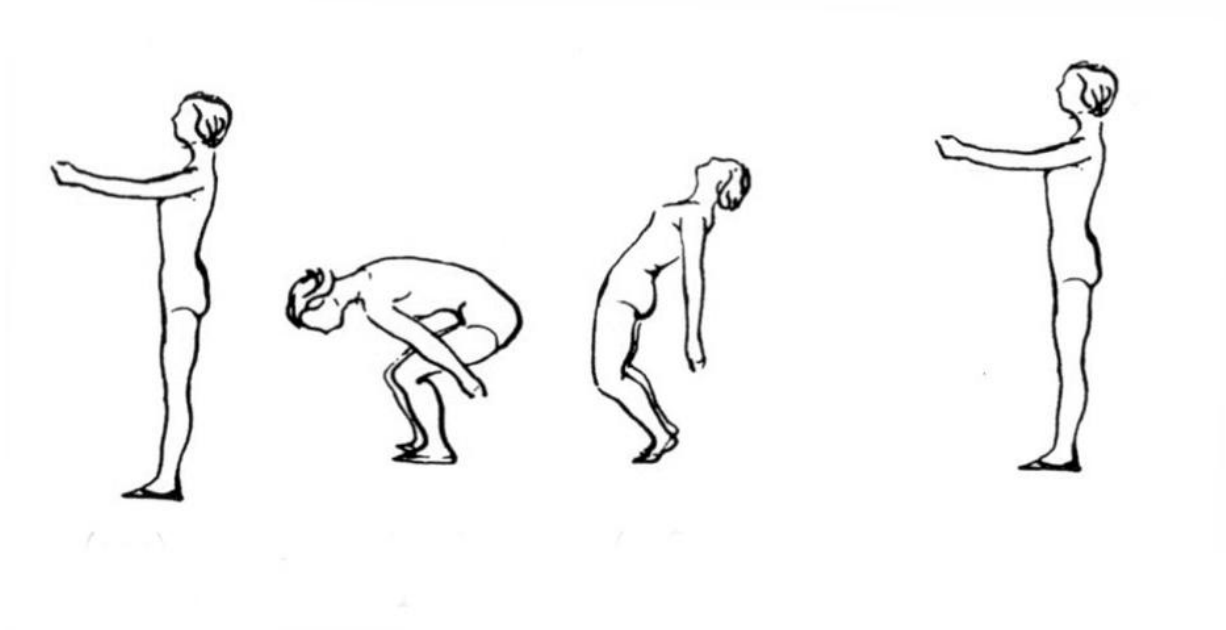
За да може да се објасни основниот движечки порив на човекот, Кејло во делото под наслов *The Laban Sourcebook*, се осврнува кон Лабановите истражувања за динамиката во релација со секојдневието на човекот: „Овој циклус, бара од човекот баланс помеѓу моментот на произведување на одреден напор/енергија и потоа враќање на истата таа енергија назад кон изворот. Енергетскиот извор е дел од специфичните животни искуства кои се изразени од детството до адолесценцијата, кои често се изгубени или пак потиснати, преку инхибициите на традиционалното образование и репетитивните системи на работа“ (Kaylo, 2011:300).

³⁸ Ритам (анг. rhythm) е шема на движења истакната преку времетраењето на ноти, зборови или регуларни движења), а динамика (анг. dynamics) е механичко движење на телата предизвикано од акција на одредени сили.

³⁹ Своите истражувања за динамиката Лабан ги публикува во 1947 година во делото *Effort*, заедно со Фредерик С. Лоренс (Лабанов соработник од периодот на неговото творештво во Англија, ориентиран кон истражувањата во сферата на индустриските движења).

Импулсот е важен сегмент при дефинирањето на ритмичко-динамичките аспекти⁴⁰. Малетик вели: „...самото движење/импулс се изведува од центарот на телото, демонстрирајќи карактер на нагло поместување во просторот“ (Maletic, 1987:96). Иницијално, телесниот импулс почнува од долниот дел на телото кој се наоѓа под појасот (лат. Pelvis). Вајнерлс, во однос на тоа, вели: „Телесниот импулс почнува во областа на карлицата. Кога телото ќе изведе мал пад надолу (кон долу) се собира движечка сила (импетус) која потоа, откако ќе се исправи телото експлозивно се исфрла нанапред и нагоре. Телото може повторно да се врати во својата првобитна положба, подготвено да го повтори одново дејството на импулсот“ (Winearls, 1958:64). Во суштина, импулсот може да биде изведен со кој било дел од телото (на пример, со раката, со ногата или, пак, со некој друг дел). За јасна илустрација, ќе биде прикажан начинот на кој се реализира импулсот, проследен преку Јоос-Лидеровиот пример. **(Сл.24)**

⁴⁰ Важноста на импулсот беше опфатена при дескрипцијата на кореутиката, но треба да се напомене дека и во еукинетиката импулсот е неминовен движечки модус. Следствено на ова импулсот е опишан како иницијална движечка сила која го поместува телото од 'точката на мирување'.



Слика 24. Илустрација на движење на телото при изведба на телесен импулс (од лево кон десно):

- Препарација (подготовка за изведба на импулсот)
- Наклон кон напред
- Исфрлање на телото кон назад
- Враќање на телото во почетна позиција

(Преземено од Winearls Jane (1958) *Modern Dancing, The Jooss-Leeder Method*, London: A&C. Black Ltd).

Може да заклучиме дека телесниот импулс е поврзан со структурата на ритмот, иницирана од гравитацијата како еден од законите на природата, кој неминовно влијае на телесно-динамичките процеси. Според Лабановите принципи, динамичките процеси се во релација со силата на гравитацијата која влече надолу, кон центарот на земјата. Принцип кој во суштинска смисла дејствува на сè околу нас, па според тоа и на нашето тело. За да може да го придвижиме телото во просторот, мора да употребиме одредено количество енергија: „За да може да се движиме, силата на гравитацијата мора да ја надминеме со употреба на енергијата исто како што мора да ја надминат и сите други 'нешта', запазувајќи го ритмичкиот циклус на животот“ (Winearls, 1958:17). Може да заклучиме дека секое придвижување на телото во просторот е под влијание на гравитацијата и потребата за

надминување на истата. Така на пример, во контекст на ова прашање Лабан ја пронаоѓа 'слободата на телесното движење' преку осознавање нови динамички аспекти (зависни од гравитацијата) кои генерираат од балетската методологија.

2.5.4. Тензија и релаксација

Принципите на **тензија (анг. tension)** и **релаксација (анг. relaxation)** ги дескрибираат телесните состојби при акцијата на тензија - стегање и релаксација - опуштање. Физиолошки, телото ги констатира овие две состојби, присутни во нашето секојдневно опстооење. Собирањето на енергетскиот импулс е состојба на тензија/суспензија/собирање, а следствено на тоа, по извршувањето на оваа акција, доаѓа до спротивна состојба, односно испуштање на акумулираната енергија, што нè носи до релаксација/мирување/истегнување. Сите движења во просторот се проследени преку овие две динамички категории. На пример, принципите на тензија и на релаксација може да се пронајдат во кореутиката, преку манифестирање на дејствијата на собирање (анг. gathering) и расфрлување (анг. scattering). Вајнерлс во врска со тоа вели: „Прекумерен напор може да предизвика ограничувања во движењата, но временски избалансиран напор реализиран преку состојба на напор и одмор може да даде ефективни резултати во виталитетот на движењето“ (Winearls, 1958:18).

2.5.5. Лабанови движечки (динамички) фактори:

простор, тежина, време и флуидност

Лабан вели дека може да се идентифицираат четири основни движечки фактори⁴¹: **простор (анг. space), тежина (анг. weight), време (анг. time) и флуидност (анг. flow)**. Според Лабан, секое човечко суштество преку движење ги активира овие четири фактори. Факторите се исклучително важни, бидејќи како 'телесни акции' се препознатливи при секојдневните рутини во нашиот живот⁴². Во врска со ова Малетиќ вели: „Нема движење кое не инволвира простор како и време, со што тежината на телото се става во функција на реализирање одредена флуидност“ (Maletic, 1987:101). Понатаму, според Мекау, Лабан во делото *Effort* вели: „...секое движење на четирите фактори се состои од обратни поларитети...“ (McCaw, 2011:199). Така што секој фактор има свои карактеристики, но следствено на тоа и свои спротивни поларитети:

1. Фактор простор: **флексибилен/индиректен (анг. flexible/indirect)**
и директен (анг. direct)
2. Фактор тежина: **лесно (анг. light)** и **силно (анг. strong)**
3. Фактор време: **воздржано (анг. sustained)** и **брзо (анг. quick)**
4. Фактор флуидност: **слободен (анг. free)** и **ограничен (анг. bound)**

За да ги објасни Лабановите движечки фактори, Дејвис вели дека просторот како фактор - според своите динамички квалитети го дефинираме како

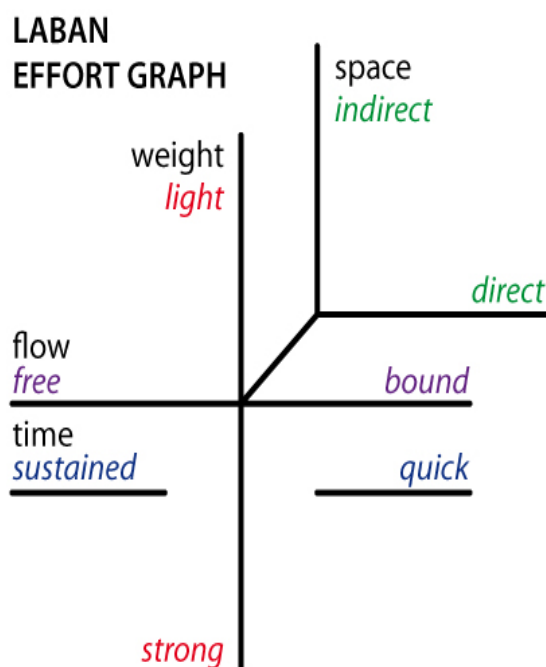
⁴¹ Движечките фактори во стручната литература се исто така познати и како движечки квалитети (анг. *movement qualities*). Повеќе во делото: Davies Eden (2006) *Beyond Dance, Laban's Legacy of Movement Analysis*. London: Routledge.

⁴² Треба да се потенцира дека според Дејвис, во делото *Beyond Dance - Laban's Legacy of Movement Analysis*, Лабан ги дефинира трите основни движечки квалитети: простор, тежина и време, а малку подоцна ја дефинира и флуидноста како фактор. Во прво време Лабан ја третира флуидноста како посебен квалитет кој е интегриран во секој од трите движечки фактори.

флексибилен, слободен/недефиниран или спротивно на тоа тој може да биде директен/дефиниран. Понатаму, Лабан во врска со факторот тежина вели: „Тежината е вид пресија ставена во функција на телесна активност. Со тоа, притисокот може да биде намален, и 'телесната акција на притисок' може да изгледа лесна и деликатна или може да биде зголемена, активна пресија“ (Davies, 2006:43). Факторот време, пак, го дефинира ритамот на самото движење, кое може да биде забрано или забавено. Факторот на флуидност исто така има два поларитета: слободен и ограничен. Со примена на флуидноста движењето може да биде контролирано или слободно, односно: „Енергијата, како дел од просторот, тежината или времето, тече (во смисла, има флуид), и е насочена како слободна или ограничена“ (Davies, 2006:48), вели Дејвис.

Лабановите динамички принципи ќе бидат прикажани преку три дијаграма, со цел да се добие појасна слика за нивната функција:

На првиот дијаграм е прикажано нотирањето (лабанотацијата) на основниот систем за регистрирање на енергијата (Effort). Илустриран е графикон преку кој се анализираат/нотираат динамичките фактори: простор, тежина, време и флуидност. (Сл.25.а)

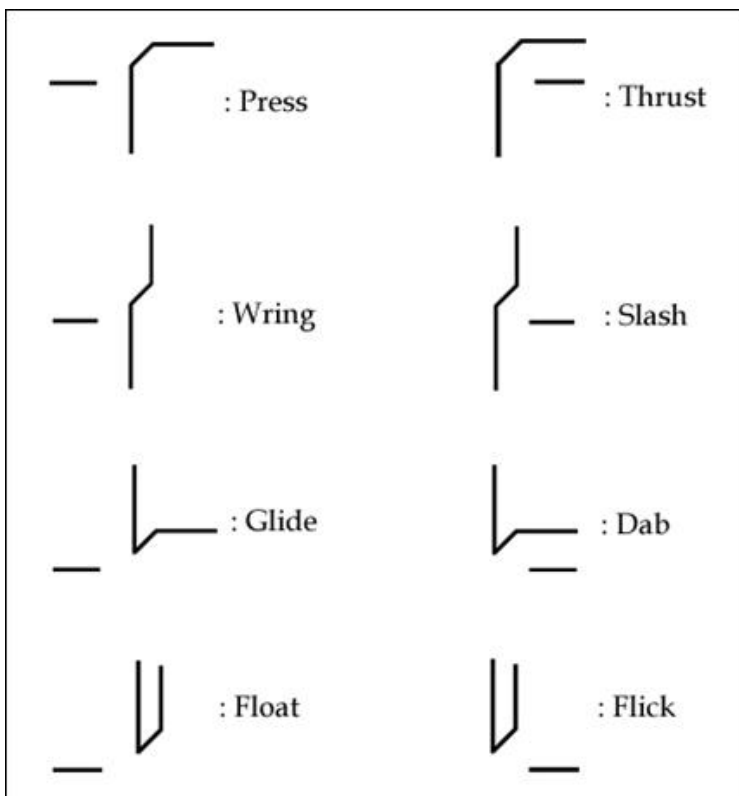


Слика 25.а. На сликата е прикажан Лабановиот графикон за енергија (Effort) кој е составен од четрите динамички фактори и нивните спротивности (поларитети):

- а. Простор
- б. Тежина
- в. Време
- г. Флуидност

Овој графикон се користи за нотирање на динамичките квалитети на движењата во лабанотацијата.

На вториот дијаграм може да ги видиме **осумте основни динамички комбинации (акции)** дефинирани на база на теоријата за енергија (Effort). Секоја од осумте акции има три динамички квалитети кои делуваат истовремено, определувајќи го видот на акцијата во однос на факторите простор, тежина, време (и нивните спротивни поларитети). На тој начин добиваме осум различни телесни акции: лебдење (анг. floating), силен удар (анг. thrusting/punching), лизгање (анг. gliding), сечење (анг. slashing), лесен удар (анг. dabbing), истискување (анг. wringing), краток замав (анг. flicking), притискање (анг. pressing). (Сл.25.6)

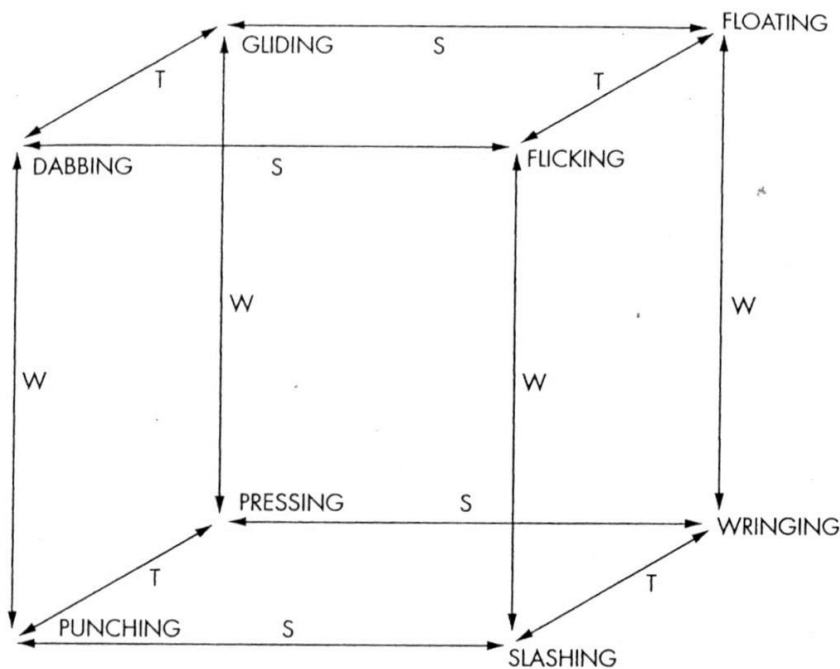


Слика 25.6. Осум основни акции (комбинации) изведени од четирите динамички фактори/квалитети:

- а. Пристискање (анг. Press)
- б. Истискување (анг. Wring)
- в. Лизгање (анг. Glide)
- г. Лебдење (анг. Float);
- д. Силен удар (анг. Thrust/Punch),
- ѓ. Сечење (анг. Slash)
- е. Лесен удар (анг. Dab)
- ж. Краток замав (анг. Flick)

Дејвис, ги аргументира аспектите на Ворен Лемб: „Овие комбинации може да бидат третирали во основа како осумте ноти во музиката, кои може да бидат комбинирани безгранично. Композицијата на енергијата (Effort) нуди експресија, која секој може да ја употребува во однос на овие осум динамички комбинации“ (Davis, 2006:46).

На третиот дијаграм прикажано е дејствувањето на осумте основни динамички комбинации во волуменот на коцката. Илустрираните релации се дадени во однос на факторите: простор (Space - S), тежина (Weight - W) и време (Time - T). **(Сл.25.в)** Илустрирани се параметрите на дејствување на сите осум акции, во однос на нивните квалитети и поларитети. Може да забележиме дека точката на дејствување (во секој агол) е ориентирана кон една динамичка акција, која, пак, е поврзана со линија кон друга акција. Ова подразбира дека тие акции кои се поврзани со линија делат ист динамички квалитет.



Слика 25.в.
Илустрација на осумте основни акции и нивните заеднички динамички дејствувања (прикажани во волуменот на коцката). (Преземено од Davies Eden (2006) *Beyond Dance, Laban's Legacy of Movement Analysis*, London: Routledge).

Осумте акции во танцовата практика му дозволуваат на танчарот соодветен начин на координирање на ритмичко-динамичките потенцијали при изведувањето на физичките рутини. Лемб вели дека според него, да се совладаат комбинирани движечки акции е исклучително тешка задача за изведувачот: „Секако, комплицираните задачи содржат комбинирани движечки фактори (енергии), личноста што се соочува со овој вид предизвик треба да биде подготвена да најде поврзаност помеѓу движењата што содржат комбинирани акции, и способноста на танчарот е токму во тоа да може да ги искоординира комбинираните акции реализирани преку различни решенија/исходи“ (Lamb, 2011:222).

Понатаму Малетик вели дека секое движење зависи од другите движења и од нивните динамички квалитети. Треба да се земе во предвид движењето што се реализира во моментот, но и движењето што му претходи, како и она што следува понатаму: „Значењето на одредени динамички квалитети произлегува од макроструктурата во контекст на движечката секвенција, каде што овие квалитети имаат смисла во однос на што претходи и што следува како движење“ (Maletic, 1987:103).

Лабан го интересира психолошката структура на движењето и прашањето зошто и како динамичките фактори влијаат во однос на нашата експресија? Така, тој ги компарира физичките и психолошките карактеристики на човекот при изведбата на секое движење. Малетик вели: „Синхронитетот помеѓу истражувањата на Лабан и Карл Густав Јунг е уште поочигледен во Лабановите идејни асоцијации за простор, тежина, време и флуидност, движечки елементи, споредени со човековиот капацитет за мислење, одмерување, интуиција и чувствување“ (Maletic, 1987:157). Поради тоа, факторот простор се дефинира во однос на просторната когниција/ориентацијата во просторот, и е поврзано со мисловната функција -

мислење (анг. thinking). Просторот го осознаваме физички и психолошки, констатирајќи дека сме дел од него. Потоа, факторот тежина, Лабан го асоцира со поимот намера, односно - **одмерување (анг. sensing),** што подразбира контрола на телесната маса во однос на одредување на тежината/притисокот на телото. Факторот време е поврзан со носење одлуки, односно одредување на временскиот интервал, кој е поврзан со елементот на **интуиција (анг. intuiting/intuition).** Факторот флуидност, пак, е насочен кон одмерување на емоционалниот интензитет во однос на движењето - **емоција (анг. feeling).**

Треба да напоменеме дека Малетиќ, во делото *Body, Space, Expression* ги изнесува и Лабановите наоди во релација со **нецелосниот напор (анг. incomplete effort),** односно ситуација кога се инволвирани два или три фактори и **целосниот напор (анг. complete effort)** кога се вклучени сите четири фактори. Комбинациите на два или три фактори носат до одредени резултати во однос на динамиката. Така што ако имаме, на пример, фактор тежина (одмерување) и фактор време (интуиција), телото реагира на еден начин, а, пак кога имаме вклучени три фактори истовремено, на пример факторите: простор (мислење), време (интуиција) и тежина (одмерување), можеме да добиеме сосема поинаков резултат во однос на реализирањето на истото движење. Лабан ги комбинира факторите и на тој начин доаѓа до точно дефинирани телесно-психолошки состојби.

Во зависност од факторите што се групирани идентифицираме според Лабан четири состојби, пориви (на анг. drives): **состојба на акција (анг. action drive)** каде што се вклучени факторите (простор - време - тежина), **состојба на страст (анг. passion drive),** каде што се вклучени факторите (тежина - време - флуидност), **состојба на лебдење (анг. vision-like),** каде што се вклучени факто-

рите (простор - време - флуидност) и состојба на маѓепсаност/замаеност (анг. spell-like), при која се вклучени факторите (простор - тежина - флуидност)⁴³.

2.6. ДЕФИНИРАЊЕ НА МЕТОДОТ НА ЛАБАНОТАЦИЈАТА

Дејвис во делото *Beyond Dance - Laban's Legacy of Movement Analysis* вели дека од дамнешни времиња имало обиди за развој на системи за регистрирање на движењата. Тој вели: „Системи за нотација за танцот постојат со векови наназад, дури во времето на Египет, стара Грција и Римското Царство, и секако во средниот век. Најраните записи за постоењето на нотирањето датираат од XV век“ (Davies, 2006:6). Лабан ја антиципира потребата од конкретен запис во танцовата уметност кој ќе кореспондира со неговите системи за анализа на движењата, така што лабанотацијата и нејзината функција ќе биде елаборирана како метод за нотација/регистрирање на движењата во трудот. Лабанотацијата (анг. Labanotation) или скратено ЛМА/(на анг. LMA)⁴⁴ е метод создаден на основа на Лабановите теории за енергија (effort) и форма (shape), преку кои може да се опише, интерпретира и документира човечкото движење. „Како алатка тој принцип може да биде употребен од страна на: танчари, актери, музичари, атлети и физички терапевти, воедно тој е еден од најшироко употребуваните системи за анализа на движења воопшто во светот“ (www.en.wikipedia.org/wiki/Laban_Movement_Analysis).

⁴³ Малетиќ, во однос на потенцијалните комбинаторики на факторите и нивните поларитети (спротивности), тврди дека кога ќе се земат во предвид сите можни комбинаторики во целост, може да се добијат севкупно седумдесет и две динамички комбинации. Повеќе во делото на Maletic Vera (1987) *Body, Space, Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, Berlin: De Gruyter.

⁴⁴ Лабанов метод за анализа на движењата ЛМА, (анг. Laban Movement Analysis - LMA).

Според Ен Хатчинсон [Ann Hutchinson]⁴⁵, Лабан првпат ги публикува своите наоди за лабанотацијата во 1928 година. Лабанотацијата за да биде општо прифатен систем за нотирање, било потребно да се дојде до одредени стандарди за регистрирање на широкиот спектар движења: „За да биде интернационално прифатен системот за регистрирање на движењата, тој мора да биде оспособен да регистрира/нотира секаков тип движење, без никакво влијание (преференции) во однос на еден стил или ограничувања спрема индивидуалниот приод на движењето и неговата анализа“ (Hutchinson, 1969:45).

Многупати може да се најде на терминот кинетографија - Лабан (анг. Kinetography - Laban)⁴⁶, наместо лабанотација. Да појасниме: „Лабан го нарече кинетографија (Kinetography), систем кој дозволува да се нотираат трите димензии во просторот во релација со елементот на време. Следејќи го овој принцип, прогресијата на движењата, во исто време ги инволвира и постојаните промени на компонентите на просторот и времето“ (Lange, 2011:158).

Треба да истакнеме дека лабанотацијата има поинаков принцип на толкување, (поради фактот што има две различни институции што се занимаваат со нотирање според Лабановите методи): *Kinetography Laban (International Council of Kinetography Laban)* и *The Dance Notation Bureau*, се разликуваат по тоа што *Kinetography Laban (International Council of Kinetography Laban)* смета дека Лабановиот систем се основа на просторните анализи, додека *The Dance Notation Bureau*, смета дека Лабановиот систем е поставен врз основа на телесната перспектива

⁴⁵ Ен Хатчинсон [Ann Hutchinson] (родена во 1918 година), е интернационално признат експерт во областа на танц - нотацијата. Таа е основач на институцијата *Биро за танцнотација (Dance Notation Bureau)* во Њујорк во 1940 година. Повеќе во делото *Anthology of Impulse (1969) (Annual of Contemporary Dance 1951-1966)*, ed. Tuyl V., M, New York: Implulse Publications, Inc.

⁴⁶ Голема заслуга за развојот на кинетографија има Лабановиот студент и колега Албрехт Кнуст [Albrecht Knust]. Тој се ориентирал кон работата во полето на кинетографија сè до својата смрт во 1978 година. Повеќе во делото на Кнуст Albrecht (1958) *Handbook of Kinetography Laban*, Hamburg: Publisher Das Tanzarchiv (делото понатаму е проширено во *Dictionary of Kinetography Laban - Labanotation*).

(односно дека треба првенствено да се тргне од нотирање на движењата на телото). (www.en.wikipedia.org/wiki/Laban_Movement_Analysis).

Во релација со истражувањата на полето на кинетографијата/лабанотацијата, би требало да кажеме дека: „Лабановите обиди да етаблира систем за Кинетографија е потпомогнат од повеќе негови студенти и соработници, како: Дусија Береска [Dussia Bereska], Курт Јоос [Kurt Jooss] и подоцна Валери Престон-Данлоп [Valerie Preston-Dunlop]“ (Lange, 2011:162)⁴⁷.

Лабанотацијата е универзална алатка која влијание на создавањето заедничка платформа за толкување на јазикот на: класичниот, модерниот и етничкиот танц. На овој начин 'јазикот на танцот' - доколку се бележи - не може да биде изгубен со текот на времето.

Една од основните цели на лабанотацијата е да овозможи регистрирање на индивидуалните движења, преку етаблирање унифициран метод за толкување на истите. Во врска со тоа Хатчинсон вели: „Уште поважно е дека актуелните симболи за анализа на движењата се етаблираат врз фундаментални принципи, апликативни за сите модалитети на човечкото движење воопшто“ (Hutchinson, 1969:45).

Лабанотацијата овозможува како и во музичката уметност, наодот (во случајот движењето) да биде регистриран/забележен, а потоа со текот на времето по потреба и реконструиран. Така што може да констатираме: „Аналогијата на нота-цијата во музиката е всушност најдобриот начин да се спознае функцијата на лабанотацијата“ (www.labanotation.net).

⁴⁷ Треба да се напоменеме дека уште една важна личност во полето на лабанотацијата е Ирмгард Бартениеф [Irmgard Bartenieff] (1890-1981). Таа како Лабанова соработничка се ангажира во сферата на лабанотацијата, но исто така претставува и еден од пионерите во полето на танц-терапијата, поради што го основа Лабан/Бартениеф институтот во 1978 година. Лабановите студии за движење (Laban Movement Studies) се исто познати под името *Лабан/Бартениеф метод за анализа на движењата (Laban/Bartenieff Movement Analysis)*. (<http://en.labanforanimators.wordpress.com/2008/09/01/irmgard-bartenieff>).

На сликата ќе биде прикажана илустрација за начинот на целосно нотирање според Лабановите кореутски методи. **(Сл.26)** Може да видиме дека секое движење има свој точен запис и кореспондира хомологно во однос на целокупната нотациска структура⁴⁸.

⁴⁸ Во трудот веќе еднаш ја претставивме основата на системот за нотирање во кореутиката (односно методот за просторно нотирање), види **(Сл. 19)**, стр. 80. Кореутскиот систем нема да биде употребен при нотирањето на практичните дела на Браун и на Форсајт (поради тоа што нотирањето во кореутиката претставува дел од посебна и комплексна дисциплина). Треба да нагласиме дека поради комплексноста на лабанотацијата (третирана во кореологијата како посебна научна дисциплина) за целите на трудот ќе биде употребен само методот за регистрирање на енергијата (Effort), види **(Сл. 25. а)**, стр. 102. Нотациски запис на основа на овој метод ќе биде презентиран во трудот откако ќе се анализираат делата на кореографите Браун и Форсајт, со што ќе се докаже апликативноста и ефикасноста на овој метод применет во танцовата практика, понатаму види **(Сл. 38)**, стр. 188.



Слика 26. Прикажани се кореутските нотации на четири различни движечки комбинации, преку кои може да се види Лабановиот принцип на нотирање комплетна танцова секвенција.

(Преземено од Davies Eden (2006) *Beyond Dance, Laban's Legacy of Movement Analysis*, London: Routledge).

2.7. ТЕЛОТО КАКО ОСНОВЕН ПОИМ ВО ЛАБАНОВИОТ

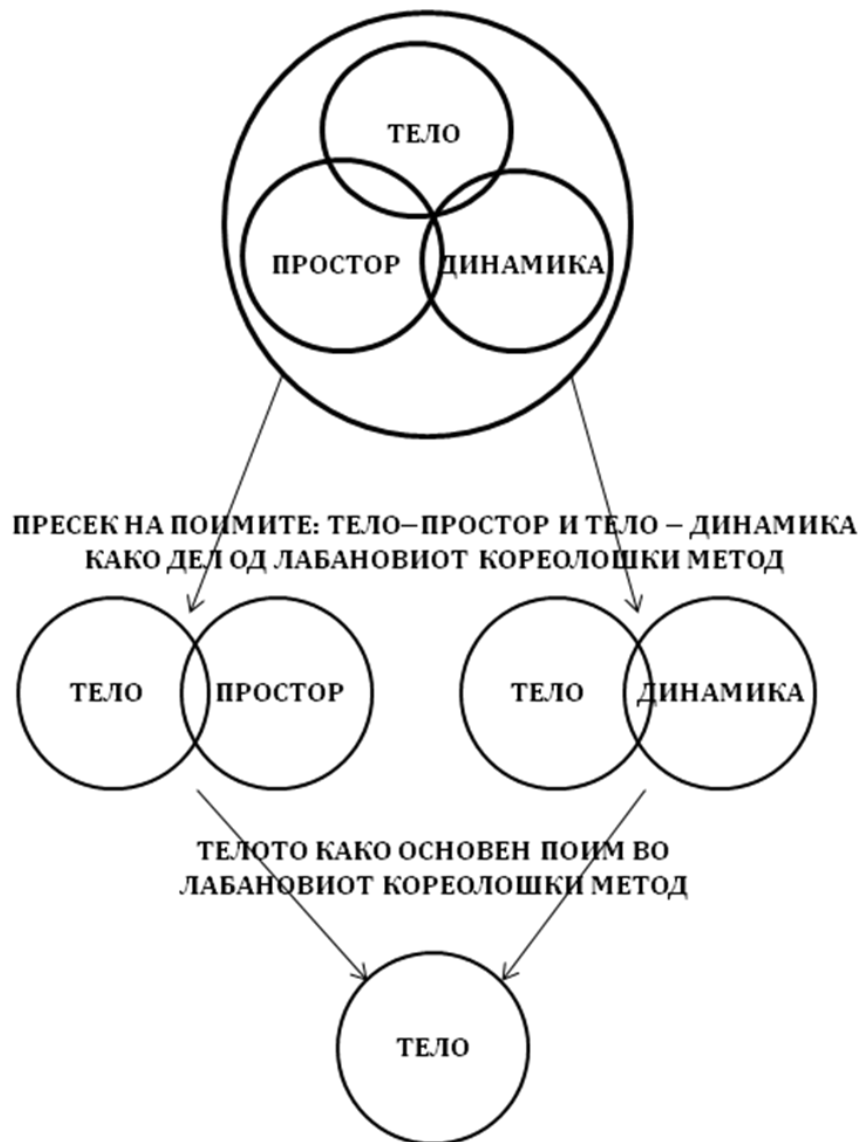
КОРЕОЛОШКИ МЕТОД

Откако ги разложивме теоретските аспекти на Лабановиот кореолошки метод⁴⁹ доаѓаме до констатација дека тој суштински се состои од пресек на поимите: тело - простор во кореутиката, и пресекот на поимите: тело - динамика во еукинетиката. На основа на изложеното може да констатираме дека заедничкиот медиум е телото, односно преку телото корелираат двата кореолошки аспекти: кореутиката - просторот и еукинетиката - динамиката.

Поради тоа, во овој дел на трудот ќе ги разгледаме аспектите на телото, согледано како основен поим во Лабановиот кореолошки метод. На следната слика прикажан е пресекот на телото, каде што телото се издвојува како основен поим врз кој се темели севкупната кореолошка анализа. **(Сл.27)** Преку преиспитување на телесните модалитети би требало да дојдеме до нови информации во врска со телото на изведувачот кое понатаму би можело да биде конкретно аплицирано при анализа на предложените кореографски дела на Браун и на Форсајт.

⁴⁹ За да биде појасно, ќе се навратиме на **(Сл. 4)**, стр. 29, прикажана во воведниот дел на трудот, каде што беше дефинирана семантичката интерсекција на знакот - поставена во однос на Лабановиот кореолошки метод како основен модел за анализа на кореографското дело во рамките на невербалната комуникација/движење.

ЛАБАНОВ КОРЕОЛОШКИ МЕТОД
ПОСТАВЕН КАКО ОСНОВЕН ЗНАК
ВО РАМКА НА НЕВЕРБАЛНАТА
КОМУНИКАЦИЈА/ДВИЖЕЊЕ



Слика 27. Согледувајќи го пресекот на поимите тело - простор и тело - динамика, произлегува дека телото е основен поим во Лабановиот кореолошки метод.

Кога движењето е ставено во функција на кореографско дело, тоа треба да биде што поопределено. Франсоаз Гајард [Françoise Gaillard] и Карл Р. Ловит [Carl R. Lovitt] во однос на лингвистичката структура и практиката кон која таа рефлектира велат дека проследувањето/толкувањето на пораката е процес при кој се откриваат нови типови 'репрезентација' на значењето на пораките кои се всушност и фокус на самата проследувачка практика. Да резимираме, точното соопштување и толкување на пораката што телото ја испраќа е исклучително важен процес кој може да ја детерминира танцовата практика (односно да го дефинира јазикот на танцовото дело). „Преку структуралистичка перспектива, која е точка што ја допираме, анализата на практиката се состои од детерминирање на тој или на тие кодови кои ја обезбедуваат читливоста на трансформирањето на практиката преку системите на чистото толкување на релациите на знаците“ (Gaillard and Lovitt, 1976:69).

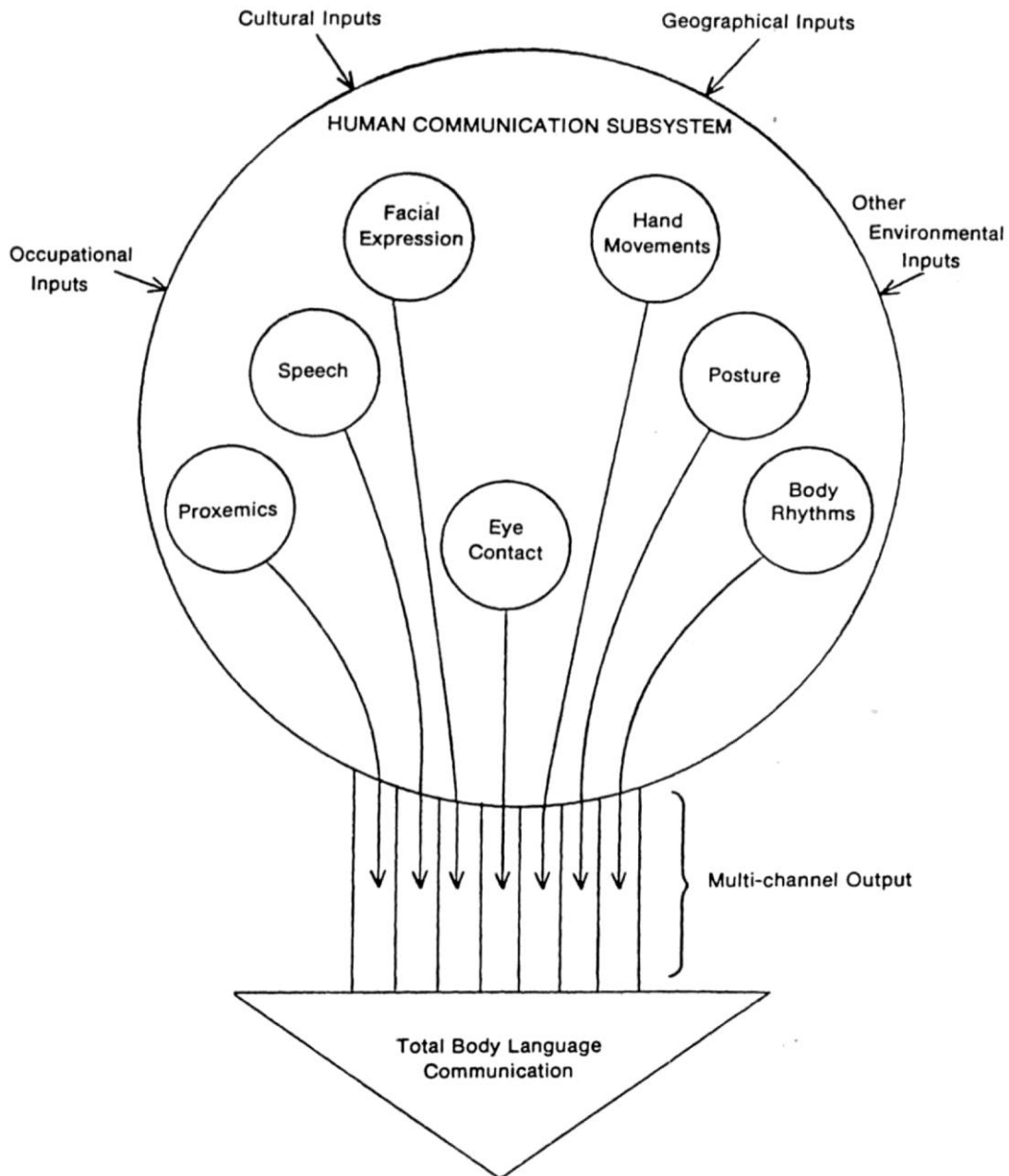
Елеанор Метини [Eleanor Metheney] вели дека движењето емитува порака која има (невербална) симболичка форма: „Уметничката форма е формулација на одредено значење; и танчарите, артистите, се обидуваат да го формулираат ова значење преку движечките форми“ (Metheney, 1970:49). Танцовите форми и нивната симболика (поточно значење) се тесно поврзани со движењата на изведувачот. Да се разбере телото, односно значењето на движењето и пораката кое тоа ја емитува, не е едноставен процес. На основа на ова може да заклучиме дека движењето, поставено како основен изразен медиум е базична алатка преку која се пренесуваат пораките што изведувачот ги испраќа кон надворешноста, кон публиката за да оствари комуникација.

За да се појасни значењето на *изведувачкото тело* ќе бидат изложени телесните аспекти во релација со кинезиката⁵⁰, кои може да влијаат врз танцовата практика. Според Ричард Шекнер [Richard Schechner] и Синтија Минтц [Cynthia Mintz], она што е ново во сферата на кинезиката е методологијата која овозможува аналогна анализа на движењата, бидејќи, денес, кинезиката како научна дисциплина е веќе широко интегрирана и употребувана во изведувачки цели. Така што би можело да се каже дека оваа веќе разработена научна метода би функционираше поставена и во однос на изведувачките уметности (поточно би можела да се примени и во танцовата уметност). Во релација со оваа тема велат: „Фидбекот е дел од процесот на стручњаците во полето на кинезиката во однос на изведувачките/режисерите што ја препознаваат оваа наука како паралелата што порано била воспоставена помеѓу оптиката и сликарството. Кинезиката како наука сугерира нови претпоставки во однос на човечкото однесување, кои подразбираат нов начин на студирање, воедно за таа цел кинезиката денес е технички/научно поддржана, што не било возможно во времето кога Дарвин ја пишува својата далекусежна, но неточна книга“ (Shechner and Mintz, 1973:103).

При дефинирањето на невербалните комуникациски системи ќе се осврнеме и кон елаборирање на елементите на човечкиот супсистем, како дел од полето на кинезиката, кој игра важна улога при анализата на движењата: „Границите на овој супсистем се исцртани за да се вклучат/истакнат најважните елементи кои се идентифицирани и споменати во истражувањата за кинезиката“ (Jenkins and Johnson, 1977:35). Според Џенкинс и Џонсон, седумте елементи на супсистемот се: 1. Движења со рацете; 2. Фацијални експресији; 3. Визуелен контакт; 4. Став на те-

⁵⁰ Кинезика (анг. kinesics) е термин што ги опфаќа студиите за НВД и НВК (терминот беше споменат во воведниот дел на трудот, види стр. 27).

лото; 5. Проксемика (како човекот се поставува во однос на просторот); 6. Телесни ритмови; 7. Говор (односно семантички интерпретации на пораките). Може да заклучиме дека седумте супсистемски елементи го сочинуваат невербалниот говор на телото. Следствено на ова, во зависност од она што телото го соопштува (вербално или невербално) детектираме за кој активиран супсистем станува збор. Понатаму, Џенкинс и Џонсон, истакнуваат дека елементите на супсистемот се ориентирани и кон надворешниот свет. Во сферата на кинезиката се идентифицирани три значајни надворешни супсистемски канали. Првиот, надворешен супсистемски канал се занимава со бихевиористички норми проследени низ социјални контексти. Потоа вториот идентифицира географски маниризми, норми што се поврзани точно со одреден географски регион. Третиот, последниот надворешен супсистем ги претставува ориентациите насочени кон одредена специфична активност. На сликата може да ги проследиме седумте внатрешни и надворешни супсистеми на НВК (како дел од човечкиот НВД). **(Сл.28)**



Слика 28. Прикажани се елементите на човечките супсистеми во кинезиката како дел од невербалната комуникација (посочени се внатрешните и надворешните аспекти).

(Преземено од Jenkins A. Milton and Johnson Randall D. (1977) *What the Information Analyst Should Know about Body Language*, in: MIS Quarterly, vol. 1, No. 3 (Sep): Management Information Service Research Center, University of Minnesota).

Кога се работи за дефинирано/кореографирано движење ставено во служба на кореографската естетика, одредени линии од супсистемот може да бидат утилизирани. Елементите од супсистемот претставуваат важна алатка во авторскиот израз и влијаат врз начинот на кој авторот ја транспонира пораката при изведбата на делото. Всушност, авторот може да активира одредени линии на супсистемот како дел од кореографскиот процес. За да се разбере пораката, треба да се препознае кодот на истата: „За да се чита лингвистичката порака, мора да се знае литературниот код како придружен дел на јазикот на кој таа порака е напишана. Исто така, читањето на танцот бара познавање кодови и супкодови кои се асоцирани со секојдневните движења во однос на невербалните движења“ (Zelinger, 1979:44).

2.7.3. Дефинирање на телесните аспекти:

кинестетика и проприоцепција

Други важни физиолошко/телесни аспекти што треба да се елаборираат во трудот се: кинестетиката (анг. kinesthesia) и проприоцепција (анг. proprioception).

Здравкова-Џепароска вели дека терминот кинестетика првпат се наметнува во XIX век: „Етимологија од грчкиот збор *kineein*, да се движиш+*aesthesia*, чувство“ (Здравкова-Џепаровска, 2011:16). Човечкото тело поседува кинестетичка свесност, анатомски предиспозиции при што може да се издолжува или да се собира во одредени точки во просторот, на тој начин реализирајќи кинестетичко движење како составен дел од својата телесна активност, така што може да констатираме: „Кинестетиката е фундаментален елемент поради кој идеите во танцот може да бидат искомунцирани...“ (Hayes, 1955:22).

Терминот проприоцепција⁵¹ дефинира состојба кога телото се потпира на внатрешните сензорни стимули (таканаречени проприоцептивни стимули). Може да се каже дека проприоцепцијата е телесна состојба при која се активира внатрешното самочувствие, односно, интерниот осет за начинот на кој телото се движи во простор. (www.wisegeek.com/what-is-proprioception.html).

⁵¹ Дефинирање на значењето на терминот проприоцепција (изразот *proprio* на латински значи ориентирање сам кон себе, споен со изразот перцепција, што подразбира систем за чувство на човекот).

3. АНАЛИЗА НА КОРЕОГРАФСКИТЕ ДЕЛА НА АВТОРИТЕ ТРИША БРАУН И ВИЛИЈАМ ФОРСАЈТ, ПРЕКУ УПОТРЕБА НА ЛАБАНОВИОТ КОРЕОЛОШКИ МЕТОД

3.1. КРАТОК ВОВЕД ЗА ИМПРОВИЗАЦИСКИТЕ И ЗА ПЕРФОРМАТИВНИТЕ АСПЕКТИ ВО ТАНЦОВАТА УМЕТНОСТ

Имајќи предвид дека Браун и Форсајт им припаѓаат на категоријата автори кои своето долгогодишно кореографско искуство го градат врз основа на комплексен танцов вокабулар, примената на импровизациските и на перформативните пристапи во танцовата практика ќе овозможи подобар увид при анализата на нивните дела. Браун и Форсајт во кореографската практика често ја користат импровизацијата како алатка при генерирање на танцовиот материјал, имплементирајќи ја како метод, односно како перформативен облик/модус присутен при изведба на делото пред публика.

Во овој дел на трудот ќе бидат презентирани кусите биографии на Браун и на Форсајт како и релевантни дела од нивните творечки опуси. Во продолжение, исто така, ќе бидат презентирани и наоди што посочуваат на директните и на индиректните Лабанови влијанија во нивната кореографска практика.

На крајот на оваа глава конечно ќе пристапиме кон анализа на делата *Watermotor* (1978) од Браун и *Solo* (1995) од Форсајт, аплицирајќи го Лабановиот

кореолошки метод (како основен знак за толкување кореографско дело). Преку анализата ќе добиеме увид за ефикасноста на Лабановата теоретска метода, аплицирана во танцовата практика. Делата ќе се анализираат сепаратно, користејќи го веќе елаборираниот методолошко-терминологски приод врз основа на кореологијата и еукинетиката.

3.2. КРЕАТИВНОСТА КАКО ВАЖЕН ЕЛЕМЕНТ ВО ТАНЦОВАТА ИМПРОВИЗАЦИЈА

Импровизацијата во танцот игра важна улога при процесот на креирање на движењата. За да се дефинира суштината на импровизацијата, се поставува прашањето што е танцова импровизација и каков е нејзиниот импакт врз креативноста на човекот? Основен медиум во импровизацијата е движењето. Импровизацијата во танцот е состојба која се случува спонтано, во моментот, одбележувајќи го моментот на сегашноста. Освен елементот на спонтаноста, импровизацијата во голем дел е дефинирана и од елементот на креативноста. Блом и Чаплин велат дека импровизацијата подразбира четири развојни фази. „Креативниот процес има четири основни фази: (1) подготовка; (2) истражување; (3) илуминација; (4) формација или формулација“ (Blom and Chaplin, 1988:7).

Фазата на подготовка ги вклучува и ги артикулира основните алатки преку кои се дефинира суштината на идејата, што подразбира лоцирање на умешностите како потенцијал преку кој ќе биде дефиниран медиумот за да се реализира идејата. Фазата на препарација подразбира структурирање на потенцијалите со кои располагаме за да се реализира/актуализира таа идеја. Потоа следи втората фаза - истражувачкиот процес. Овој дел од процесот е неизоставен бидејќи фазата

на истражувањето е ориентирана кон испитување на најразновидни опции кои треба да бидат разгледани во текот на процесот. Во фазата на илуминација доаѓаме до сознанија во врска со испитаната проблематика (која веќе е изложена), преку што конечно доаѓаме до нови/свежи идејни решенија (констатирајќи момент на просветлување - илуминација). Четвртата е фаза на креативност. Тоа е онаа фаза преку која можеме конечно да го имплементираме креативниот аспект, односно да ја дефинираме идејата. Откако ќе ја профилираме идејата, можеме и да ја пренесеме како потенцијаленвозможен исход насочен кон реализација. Со еден збор идејата е актуализирана во конкретен исход. При процесот на импровизацијата наведените четири фази се неминовни, но степенот на фазите варира во зависност од нивото на креативната ангажираност на самата индивидуа.

Импровизацијата како метод дозволува инвенција на нови матрици на дејствување, кои се пројавуваат најефективно поради елементот на интуицијата. Компонентата на креативноста е поврзана со отвореноста кон искуството на новото. Во врска со оваа тема Доналд Мекинон [Donald MacKinnon] вели: „Таа отвореност кон искуството е една од најпечатливите карактеристики на висококреативната индивидуа, откривајќи преку тоа нови форми“ (MacKinnon, 1978:62). Но, степенот на креативноста кај секоја индивидуа е на различно ниво. На пример, не е исто кога се работи за детска инвентивност или, пак, спротивно на тоа кога се работи за конкретен креативен артистички порив: „Но без оглед на типот, сите креативни активности делат фундаментален елемент: особен вид свесност која ја специфицираме како *креативна свесност*“ (Blom and Chaplin, 1988: 9-10). За таа цел постојат и различни видови техники преку кои умешноста на импровизацијата може да биде аплицирана и применета во доменот на: музиката, танцот и театарот.

Импровизацијата е тесно поврзана со имагинацијата. Имагинацијата е еден од клучните елементи што ги развива креативните аспекти кај секоја индивидуа и помага при создавањето нови оригинални движења. Самата идеја за тоа дека имаме одредена ментална асоцијација според која се водиме кога генерираме движења кореспондира со специфични телесни реакции (всушност, се отелотворува менталната слика што самите ја создаваме): „Како што видовме, импровизацијата може да потекнува од движењето, но исто така, во други случаи, самото движење предизвикува асоцијации кои се јавуваат во форма на идеи, мемории или слики кои потоа стануваат основа на самата импровизација“ (Blom and Chaplin, 1988:11).

3.3. СЛОБОДНА И СТРУКТУРИРАНА ИМПРОВИЗАЦИЈА

Импровизацијата се користи како алатка која во зависност од авторската естетика има различни методските пристапи. Може да се дефинираат два типа импровизација: слободна и структурирана. Прво ќе се осврнеме кон кратко објаснување на функцијата на слободната импровизација чија цел е да развие креативни аспекти кои не се строго дефинирани/врамени (поточно, се дозволува слобода на движењето без некои особени/стриктни насоки): „Во слободната импровизација, темата не е одредена предвреме, нема поставени ограничувања, нема зацртани граници“ (Cheneu, 1989:72). Поточно, во слободната импровизација движењата зависат од индивидуалниот креативен потенцијал.

Треба да се истакне дека слободната импровизација мора да има некаква структура. Кога велíme дека импровизацијата е сосема слободна, се подразбира дека изведувачот има можност да истражува нови движења без ограничувања.

Најмала индикација на договор/консензус во процесот значи дека колку и да е импровизацијата слободна, сепак таа има структура. Иако структурата е имплементирана, слободната импровизација во танцот нуди широк/неограничен движечки опус кој треба да биде откриен од страна на изведувачот (во што всушност лежи и предизвикот).

Во импровизацијата по одреден временски интервал телото навлегува во репетитивен движечки модус. Така што кога ќе се надмине фазата на репетитивниот движечки модус, доаѓа момент кога може да се дефинираат нови движења. Кога велите нови движења, мислите на прекршување на рутината на веќе етаблираните движења (шеми што телото ги следи) и воспоставување иновативни движечки решенија. Телото мора да дојде до фаза кога ги надминува лимитите на своите дотогашни поимања (фазата на разбивање на старите шаблони), за потоа да се констатираат нови и свежи движечки матрици: „Твоето тело конечно станува заситено од истите работи; само тогаш свежи, нови нешта започнуваат да се случуваат“ (ibid). Новите исходи потоа се дефинираат (врамуваат) и може да се употребуваат понатаму при креативните процеси во кореографското дело.

Структурираната импровизација посочува конкретна структура која се реализира во договор. На пример, во структурираната импровизација, некоја асоцијација или определен поим може да претставува основен мотив за да се реализираат зададени движечки насоки. Всушност, поставените ограничувања ја дефинираат структурираната импровизација. Во врска со оваа тема, Луиз Стајнман [Louise Steinman], во делото *The Knowing Body*, вели: „Со ограничувањата на видот на движењата што треба да ги реализира перформерот, јачината/силата на секое движење, дури и најмалата гестикулација е интензифицирана“ (Steinman, 1986:82). Стајнман, вели дека и самата таа кога земала учество во танцови работилници

(кои се одвивале во доцните '60-ти, и почетокот на раните '70-ти години на XX век) доживеала неверојатни нови телесни искуства и нови сензации, како составен дел од истражувачкиот процес базиран врз структурирани импровизациски методи⁵². Споделувајќи го тоа што таа самата го искусила на тие часови, вели: „Преку овие први сесии за импровизација јас станав свесна за можноста за комуникација со другите преку сосема нов невербален јазик. Ова откритие ме интоксицира“ (Steinman, 1986:78).

3.4. ИМПРОВИЗАЦИЈАТА КАКО МЕТОД ЗА ГЕНЕРИРАЊЕ

ДВИЖЕЊА

Во суштина, импровизацијата историски произлегува од периодот на пост-модерниот танц кој почнува да се развива во САД во '60-тите години на минатиот век. Треба да се посочат неколку битни факти кои влијаат врз појавата на импровизацијата како танцова форма во тој период. Во текот на '60-тите години, во САД започнува процес на препознавање на плуралноста во општествениот систем. Социјалниот и културниот аспект е ориентиран кон експериментирање и радикализам, особено видлив на уметнички план. Исто така, се поставува прашањето за идеолошките принципи во однос на социјалниот и политичкиот аспект на живеење.

⁵² Часовите што таа ги посетувала во тој период биле одржани од страна на танцовата трупа на кореографот Алвин Николаис [Alwin Nikolais] (1910-1993). Николаис ги завршил студиите кај познатата американска кореографка со германско потекло Ханија Холм [Hanya Holm], која пак студирала и соработувала со Мери Вигман (пионер на германскиот експресионистички модерен танц). Во раните седумдесетти години Николаис предава во местото Bay Area-California во САД, каде што преку пласирање иновативни импровизациски методи привлекува голем број студенти. Неговите работилници се проследени од страна на млади артисти заинтересирани за нови приоди во танцот со цел да ги напуштат веќе застарените композициски форми на модерниот танц.

Може да заклучиме дека се случуваат многубројни промени каде што се преиспитува позицијата на танцовата уметност: „Оттука, па натаму, кореографите престануваат да создаваат 'школи' или 'стиливи' како нивните претходни учители/мастери/мајстори на модерната епоха“ (<http://www.contemporary-dance.org/contemporary-dance-history.html>). Тоа што суштински произлегува од овој период како новина е тоа што методот на импровизацијата не се користи само како извор за продуцирање нов танцов материјал во кореографскиот процес, туку импровизацијата станува и основа за изведбени танцови формати, согледана како конечна авторска форма во изведувачка смисла⁵³.

За да можеме подобро да ја објасниме ефикасноста на импровизацискиот метод, ќе ги презентираме практиките на: Ивон Рејнер [Ivonne Rainer]⁵⁴ и Стив Пакстон [Steve Paxton]⁵⁵ кои работат и творат во периодот на постмодерната танцова ера. Новините што тие ги внесуваат во однос на импровизациските практики од тој период се користат и се надградуваат и денес.

Ивон Рејнер е кореограф и изведувач, претставник на постмодерниот танц, кој во периодот на доцните '60-ти и почетокот на раните '70-ти години на XX век активно работи на развој на нови импровизациски методи. Катерин Вуд

⁵³ Поточно, финалниот формат на делото може да биде структурирана или слободна импровизација прикажана пред публика.

⁵⁴ Ивон Рејнер [Ivonne Rainer] е родена во 1934 година во Сан Франциско. Таа е кореограф, изведувач и режисер, позната е по тоа што често експериментира со нови форми на полето на танцовата уметност. Понекогаш нејзината работа се смета за минималистичка уметност. Повеќе во делото на Wood Catherine (2007) *Yvonne Rainer, The Mind is a Muscle*. London: Afterall Central Saint Martins College of Art and Design, University of the Arts London, the artists and the authors.

⁵⁵ Стив Пакстон [Steve Paxton] е роден во 1939 година, во Феникс, Аризона. Може да се каже дека тој има голем придонес на полето на контакт - импровизацијата. Како млад тој започнува да се занимава со гимнастика, за потоа да продолжи во насока на изучување модерни танцови техники кај кореографите Мерс Канингхам [Merce Cunningham] и Хозе Лимон [José Limon]. Хозе Лимон (1908-1972) се смета за референтна фигура во модерната танцова историја. Лимон на почетокот на својата кариера игра во компанијата на Дорис Хамфри [Doris Humphrey] и Чарлс Вајдмен [Charles Weidman], кои се современици на Греам и дојдени на модерниот танц во САД. Во соработка со Хамфри, Лимон ја етаблира танцовата техника *Limon Dance Technique*, препознатлива по принципите на *пад и одбивање на телото* (анг. *fall and recovery*).

[Catherine Wood] вели: „Рејнер го транспонира познавањето за импровизацијата, односно модусот на носењето одлуки, пренесувајќи го во насока на *формална репрезентација*, поточно *репрезентирање* одредена верзија на демократско партиципирање, која дејствува во строго поставените параметри од страна на кореографот“ (Wood, 2007:18).

Рејнер го испитува методот на случајноста (анг. *chance improvisation*), предложен од страна на Мерсиер Мерс Филип Канингхам [Mercier Merce Philip Cunnigham]⁵⁶, преку кој таа го дефинира сопствениот танцов вокабулар. Во прво време таа сметала (како и многу други) дека методот на случајноста/можноста е примарна алатка за креирање движења во импровизацијата. Иако овој метод влијаел врз нејзината творечка дејност, таа сепак сметала дека треба да се дефинираат и други нови импровизациски пристапи. На пример, движењата од секојдневието (анг. *pedestrian movements*) таа ги интегрира истовремено со движењата од класичниот балет. Како дел од тој процес таа вклучува и елементи од современите танцови техники, но исто така додава и елементи од популарните танци и од пантомимата. Преку употребата на еkleктички аранжиран движечки вокабулар аплициран во танцовото дело, доаѓа до свеж и оригинален движечки израз, рефлектирајќи ја постмодерната естетика. Меѓу делата на Рејнер може да го издвоиме *Trio A*, дело во кое пласира нов танцов концепт преку кој ги застапува своите

⁵⁶ Мерс Филип Канингхам [Mercier Merce Philip Cunnigham] (1919-2009) е кореограф и репрезент на американската авангарда. Тој го практикува пристапот на случајноста во својата танцова практика на (анг. *chance improvisation*). Канингхам како кореограф сè до својата смрт ја предводи компанијата *Merce Cunnigham Dance Company*, во Њујорк. Тој е познат по своите соработки со уметници од други дисциплини, вклучувајќи ја блиската колаборација со композиторот Џон Милтон Кејџ [John Milton Cage] и уметниците Роберт Раушенберг [Robert Rauschenberg] и Брус Науман [Bruce Nauman]. Канингхам е фасциниран од културата во источните земји и би можело да се каже дека импровизациските методи што тој ги развива во блиска соработка со композиторот Кејџ произлегуваат од интересот за древната кинеска култура. Во своите апстрактни кореографии тој го аплицира методот на случајноста сметајќи дека движењето не мора да значи ништо повеќе отколку тоа што е, односно нема потреба од наратива во танцот.

ставови формирани врз постмодерната идеологија. Таа прави и револуционерен исчекор кога го објавува манифестот под наслов *The No Manifesto* преку кој ја контекстуализира идеологијата на постмодерниот танц, искажувајќи ги своите критички ставови во врска со негацијата на сè што е дел од модерната епоха.

Пакстон, во 1972 година, започнува со развивање на дисциплината контакт-импровизација (анг. *contact improvisation*). Тоа е импровизациска техника која ја интегрира физичките активности: фрикција, момент, гравитација и инерција. Контакт-импровизацијата е креативен процес во кој се вклучени двајца или повеќе индивидуи кои интер-реагираат во просторот. Пакстон ги истражува физичките аспекти преку кои танчарите развиваат познавања во релација со телото на 'другиот' изведувач. Во контакт-импровизацијата при движењето изведувачите го поместуваат тежиштето на партнерот. Исто така физичкиот аспект е суптилен бидејќи изведувачите се насочуваат кон испитувањето на 'слободниот пад', точно се поигруваат и ја користат силата на гравитацијата како основен принцип за генерирање на движењата. Важен аспект на оваа техника е ослободувањето/поместувањето на тежиштето на телото, кое придонесува за губење на центарот на гравитацијата. Може да констатираме дека контакт-импровизацијата е техника што ја стимулира телесната интеракција. Таа е производ на иновативни движечки кодекси кои произлегуваат од постмодерниот танц: „Контакт-импровизацијата е под влијание на модерните танцови техники, акробатски компоненти, итн., но поседува и карактеристични движечки принципи...“ (Kaltenbrunner, 1998:11).

За да може да се добие јасна слика за многубројноста на изведувачите кои ја истражуваат и надоградуваат импровизациската танцова форма во постмодерниот период, ќе ги посочиме и следните имиња: Барбара Дили [Barbara Dilley], Рут

Запора [Ruth Zaporah], Ненси Старк Смит [Nancy Stark Smith], Ен Халприн [Anna Halprin], Мередит Монк [Meredith Monk], Симон Форти [Simon Forti], Лусинда Чајлдс [Lucinda Childs], Дејвид Гордон [David Gordon] како и други меѓу кои и Триша Браун⁵⁷.

3.5. ПЕРФОРМАТИВНИ ПРИОДИ ПРИ ГЕНЕРИРАЊЕ

ТАНЦОВО ДЕЛО

3.5.1. Аспекти на перформативноста во кореографијата

За да го дефинираме значењето на терминот перформанс, прво ќе треба да го појасниме терминот изведба: „Перформансот - во уметноста, ритуалот или во обичниот живот - е направен од 'двократно преживување на преживеаното', обновено однесување, перформирани акции што луѓето вежбаат да ги направат, кои се практикувани/и испробувани“ (Schechner, 2010:22). Во однос на изведувачкиот формат, тој вели: „Во уметноста 'да изведеш нешто' е да поставиш шоу, претстава, танц, концерт...“ (ibid).

Шекнер, посочува четири точки кои го опишуваат аспектот на перформансот: 1. Да се биде (анг. 'being'); 2. Да се ангажира (англ. 'doing'); 3. Да се демонстрира ангажирано (анг. 'showing doing'); 4. Да се елаборира/демонстрира ангажирано

⁵⁷ Повеќе артисти од тој период се основачи на театарот *Judson Dance Theater*, во Њујорк, 1962 година. Клучни моменти во историјата на постмодерниот танц се поврзани со случувањата во црквата *Judson Memorial Church (New York)*, понатаму позната како *Judson Church Dance Theater*. Во релација со активноста на *Judson Church Dance Theater*, во 1970 година е официјално оформена и група артисти, позната како *Grand Union* која се занимава со истражувања нови формати во импровизацијата во која активно учествуваат претходно споменатите артисти. Повеќе во делото на Banes Sally (1993) *Democracy's Body, Judson Dance Theater, 1962-1964*, Durham: Duke University Press.

(анг. explaining 'showing doing'). Според Шекнер, првата точка - да се биде - го маркира постоењето само по себе, втората точка - да се ангажира - е активност што опфаќа дејства поврзани со сè што постои (поимања на сè што влегува во доменот на човечкото универзално познавање, од наједноставните нешта, па сè до дефинирање на галактичките феномени). Третата точка - да се демонстрира правејќи - значи дека перформансот е насочен кон укажување/подвлекување, давање акцент на некоја активност, со што се доаѓа до излагање (дисплеј) на самата перформативна активност. Четвртата точка го дефинира перформансот преку елаборирање и демонстрирање на ангажираното/изведеното.

Според Максин Шитс-Џонстон [Maxine Sheets-Johnstone], танцовото искуство согледано од феноменолошки приод, доколку не е преживеано, не може ни да биде осознаено: „Преку преживеаните искуства откриваме дека танцот е прв и најистакнат создаден феномен: тоа е искреиран феномен кој се појавува пред нас, искреиран феномен кои ние го доживуваме“ (Sheets-Johnstone, 1966:5). Да се создаде танц, значи да се создаде/констатира уникатна динамичка форма, како единствено искуство: „...не постои ништо во танцот априори пред самата негова уникатна креација...“ (ibid). Може да заклучиме дека инволвираноста на изведувачот, вложувањето на перформерот при изведбата е централната оска преку која всушност комуницира кореографското дело. Свесноста за просторот и темпоралноста во однос на доживеаните танцови искуства се поставени како: „Интегрални делови од интегрална целина, инхерентни структури во комплетното феноменолошко танцово присуство“ (Sheets-Johnstone, 1966:26). Доказ за тоа е дека во живо одиграната претстава ниту еднаш не е иста.

Џонатан Бароуз [Jonathan Burrows]⁵⁸, во делото *A Choreographers Handbook*, смета дека принципите на изведбата зависат од авторот кој ја одредува структурата/концептот на делото. Конкретните параметри или насоки при креативниот процес играат важна улога при дефинирањето на перформативните методи. Во оваа зададена рамка може да се експериментира со разни авторски идејни решенија. Во дефинираната рамка кореографот има слобода да работи со полн капацитет, испитувајќи ги деталите што произлегуваат како дел од креативниот процес. Но, исто така, кореографот при дефинирање на параметрите на креативниот процес се соочува и со одредени проблематики. Во врска со ова прашање Бароуз вели: „Судот над твојата сопствена претстава е многу субјективна работа, и обидот да се акомодира делото во однос на реакциите на другите може да биде искуство кое може да те остави дезориентиран...“ (Burrows, 2010:169). Иако авторот преку делото соопштува одредена порака, сепак истиот танц може да биде исперципиран на различен начин од страна на различен аудиториум: „Движењата се полни со симболички значења, генерализирани чувства, благи нагласувања. Кореографот употребува многу од свесното, но исто така вклучува и многу несвесно, интуитивно, и може да биде дури и изненаден од ефектот што го предизвикуваат создадените слики пред очите на публиката“ (Blom and Chaplin, 1982:199).

⁵⁸ Џонатан Бароуз [Jonathan Burrows] е еден од водечките кореографи во Англија. Како кореограф има интернационална кариера, презентирајќи ги своите дела во целиот свет. Својата кариера ја започнал во The Royal Ballet во Лондон, но веќе во 1988 година основа своја сопствена труппа, каде што ги креира делата: *Stoics* (1991), *Very* (1992), *Our* (1994), *The Stop Quartet* (1996) како и делото *Things I Don't Know* (1997). Во 1996 година го прави делото *Blue Yellow*, за познатата ѕвезда на Париската опера Силви Гием, а во 1997 година, пак, е поканет од страна на Вилијам Форсајт да креира дело за неговата компанија во Франкфурт.

Андре Лепеки [André Lapecki]⁵⁹ во текстот под наслов *Skin, Body, and Presence in Contemporary European Choreography* ги дијагностицира перформативните театарски тенденции, елаборирајќи го прашањето за современото изведувачко тело. Според него, примарна цел е да се отстранат непотребните елементи на телесните репрезентации, поточно да се дојде до редукција на 'телесната експанзивност'. За таа цел тој го дефинира концептот на 'соголеното тело', укажувајќи на сè што е прекумерно во однос на воспоставените телесни поимања, всушност, стремежот е насочен кон редукција на 'телесната театарност'. Тенденцијата е да се задржат есенцијалните телесни квалитети, но да се отфрлат елементите на спектакуларноста при изведбата. Попрецизно, фокусот да биде насочен кон испитување на изведбените потенцијали, каде што перформерот се потпира само на примарниот телесен израз. Лепеки го посочува примерот на автобиографското дело на францускиот кореограф Џером Бел [Jerom Bel]⁶⁰ под наслов *Џером Бел* (1995). Нудитетот во претставата ја нагласува 'соголеноста на изведувачот', преку која умешно е презентираан модусот на телесната 'нерепрезентативност'. Бел го експонира голото битисување на перформерот како основна/примарна алатка во изведбата.

⁵⁹ Андре Лепеки [André Lapecki] во текстот под наслов *Skin, Body, and Presence in Contemporary European Choreography* ја елаборира состојбата на танцот во '80-тите години на минатиот век. Дискурсот е насочен кон тогашните актуелни тенденции во танцовата уметност, како дел од европската авангарда. Треба да се потенцира дека танцот во '80-тите години на XX век во Европа презема елементи од веќе воспоставената театарска традиција. Развојот на перформансот зазема своја позиција надвор од естаблишментот на театарот, балетот, операта и оркестралната музика. Ова исто така е поврзано и со развојот на авангардата во визуелната уметност како дел од медиумско - технолошката еволуција која се развива под влијание на дигиталната ера.

⁶⁰ Џером Бел [Jerom Bel] е француски кореограф, роден во 1964 година. Од 1985 до 1991 година студира во *Centre National de Danse Contemporaine d'Angers*, а потоа е дел од трупите на познати кореографи од Франција и од Италија. Како кореограф, тој често ги крши конвенциите на традиционално воспоставените норми во современиот танц. Негови продукции се: *Nom donné par l'auteur* (1994), *Jérôme Bel* (1995), and *Shirtology* (1997), *The last performance* (1998), *Xavier Le Roy* (1999) и *The show must go on* (2001).

Друг важен аспект при перформативниот процес е дефинирањето на односот со публиката. Всушност, гледачот иницијално е дел од самиот перформанс. Релацијата дело - публика зависи првенствено од визијата на авторот, поточно од одлуката на кој начин делото ќе кореспондира со гледачот - поставен како субјект што ја прима пораката. Главно прашање во основа е каква врска сака да воспостави авторот со гледачот. Роуз Ли Голдберг [Rose Lee Goldberg], толкувајќи ги перформативните аспекти, вели: „Конечно, перформансот е согледан како елемент што ја намалува алиенацијата/отуѓувањето помеѓу публиката и изведувачот/перформерот - нешто што се вклопува како дел од левоориентираните инспирации, насочени кон истражувањата на функцијата на уметноста - поради фактот што публиката и изведувачот/перформерот ја искусуваат работата/делото заеднички“ (Goldberg, 1988:153).

3.5.2. Перформативен нексус - модел за анализа на кореографско дело

Во трудот особено ќе се фокусираме кон изведувачките танцови модуси, поради што ќе биде презентирани и понатаму аплицирани следниот модел за перформативна анализа на кореографско дело.

Паула Салосари [Paula Salosaari], во својот докторски труд *Multiple Embodiment in Classical Ballet, Educating the Dancer as an Agent of Change in the Cultural Evolution of Ballet*, го пласира терминот *нексус* (анг. nexus)⁶¹. Перформативниот нексус е, всушност, метод што ја дефинира заемната релација на основните елементи во кореографското дело, кој се состои од: 1. изведувач (перформер); 2. движење (подразбира сè што значи движење изведено од страна на перформерот); 3. простор (подразбира визуелна просторна поставеност/сценографија); 4. звук (подразбира секаков вид звук присутен како дел од изведбата).

Салосари сепаратно ги елаборира карактеристиките на елементите од нексусот, посочувајќи дека изведувачот/перформерот е главниот медијатор преку кој се пренесува танцовата форма. Сепак, и самиот изведувач е дел од комплексната мрежа/нексус, во која истовремено опстојуваат и другите три елементи: движење, простор и звук: „Перформансот ги отелотворува танцот со сите негови елементи; танцарот се поврзува со движењето, со изведбениот простор и со звукот“ (Salosaari, 2001:24). Во нексусот сите елементи се еднакво битни и зависат еден од друг, чинејќи перформативна целина.

Движењето како дел од нексусот подразбира идентификација и дефинирање на кореографскиот јазик. Но, исто така, важен е и начинот на кој перформерот кинестетички пристапува кон материјалот, поточно како го изведува зададеното движење во делото. Како дел од нексусот просторот може да биде сцена или по избор некој друг амбиент, а за тоа конечно одлучува авторот на делото. Под ова

⁶¹ *Нексус* подразбира мрежа на група елементи кои чинат една целина. Перформативниот нексус е принцип кој се употребува при анализа на танцово дело. Паула Салосари [Paula Salosaari] како дел од своите истражувања го презема моделот за дефинирање на перформативната танцова методологија од следните автори: Јанет Адсхед [Janet Adshead], Ана Санчез Колберг [Ana Sancez-Colberg] и Валери Престон-Данлоп. Повеќе во следните дела: Adshead Janet (1988) *Dance Analysis: theory and practice*. London: Dance Books; Preston-Dunlop Valerie (1998) *Dance and the performance: a choreological perspective: Laban and beyond*. London: Dance Books.

се подразбира и утилизацијата на неконвенционални просторни решенија, како на пример: галерија, природен амбиент (*site-specific art*⁶²) итн. Под поимањето на простор влегуваат и сценографските решенија, употребата на реквизити и севкупниот светлосен дизајн, кој игра важна улога при дефинирање на просторот. Звукот како дел од нексусот подразбира употреба на: музика, недефиниран звук, изговорен збор (текст) итн.

3.6. КРАТОК ПРЕГЛЕД НА БИОГРАФИИТЕ, ДЕЛАТА И ЕСТЕТСКИТЕ ОПРЕДЕЛБИ НА КОРЕОГРАФИТЕ ТРИША БРАУН И ВИЛИЈАМ ФОРСАЈТ

3.6.1. Куса биографија на Браун

Браун е родена на 25 ноември, 1936 година во Абердин-Вашингтон (САД). Во 1958 година дипломира на секторот за танц во *Mills College*, во Калифорнија. Нејзиниот танцов тренинг се заснова претежно на техниките на кореографите Марта Греам и Луис Хорст [Louis Horst]⁶³. Таа се надградува следејќи ги часовите за танцова композиција на Ен Халприн [Ann Halprin]⁶⁴. По дипломирањето таа работи во

⁶² *Site-specific art* се уметнички дела креирани за специфичен простор. Најчесто уметникот избира локација уште кога е во фаза на подготовка на делото. Овој термин првпат се појавува во 70-тите години на минатиот век, а понатаму како термин е промовиран од страна на калифорнискиот уметник Роберт Ирвин [Robert Irwin].

⁶³ Луис Хорст [Louis Horst] (1884-1964) кореограф, композитор и пијанист. Тој е еден од првите личности што се занимава со дефинирањето на принципите на модерните танцови техники. Во еден период од својот живот бил музички директор на компанијата *Denishawn*, за потоа од 1926-1948 година да биде ангажиран како професор по танцова композиција во компанијата на Греам.

⁶⁴ Ен Халприн [Ann Halprin] е родена во 1920 година. Таа е позната како еден од контекстуализаторите на постмодерниот танц во САД. Соработува со референтни автори од тоа време. Во 1950 година го етаблира местото *San Francisco Dancers' Workshop*, со што овозможува простор во кој уметниците може да работат на создавање на своите дела.

Reed Colledge, Портланд (САД) каде што и го основа отсекот за танц. На почеток на '60-тите години, Браун се сели во Њујорк и продолжува да соработува со видни кореографи од тоа време. Сели Сомер [*Sally Sommer*] вели: „Кога Браун пристигнала во Њујорк во 1961 година, почнала да учи во студиото на Канингхам три или четирипати неделно“ (Sommer, 1972:136).

Напоменавме дека Браун е една од основачите на театарот *Judson Dance Theater*, формиран во 1962 година. Во 1970 година таа учествува и во основањето на групата *Grand Union* - експериментален танцов колектив, што понатаму е мотив за и самата да формира своја компанија *Trisha Brown Dance Company*, која во сферата на современот танц набрзо станува една од водечките компании во САД. Во 1974 година, Браун почнува соработка со *Walker Art Center* во Минеаполис (САД), (која опстојува и денес). За иновациите во полето на современиот танц и за својата долгогодишна посветеност на тоа поле, во 1991 година ја добива престижната награда за генијалност, наречена *MacArthur Foundation genius grant*. Браун е исто така добитник на наградата за животно достигнување *Bessie Award for lifetime achievement*. Таа развива блиски соработки со кореографите: Твајла Тарп [*Twyla Tharp*], Лусинда Чајлдс [*Lucinda Childs*], Дејвид Гордон, Стив Пакстон, Ивон Рејнер и други.

3.6.2. Опис на релевантни кореографски дела на Браун

Во делото *Walking on the Wall* (1971) Браун го испитува влијанието на гравитацијата врз движењето. Изведувачите се движат поставени во хоризонтална положба, односно висат на јажиња поставени на мобилни конструкции. Конструкциите ги држат јажињата додека танчарите патуваат од еден сид на друг. Двата

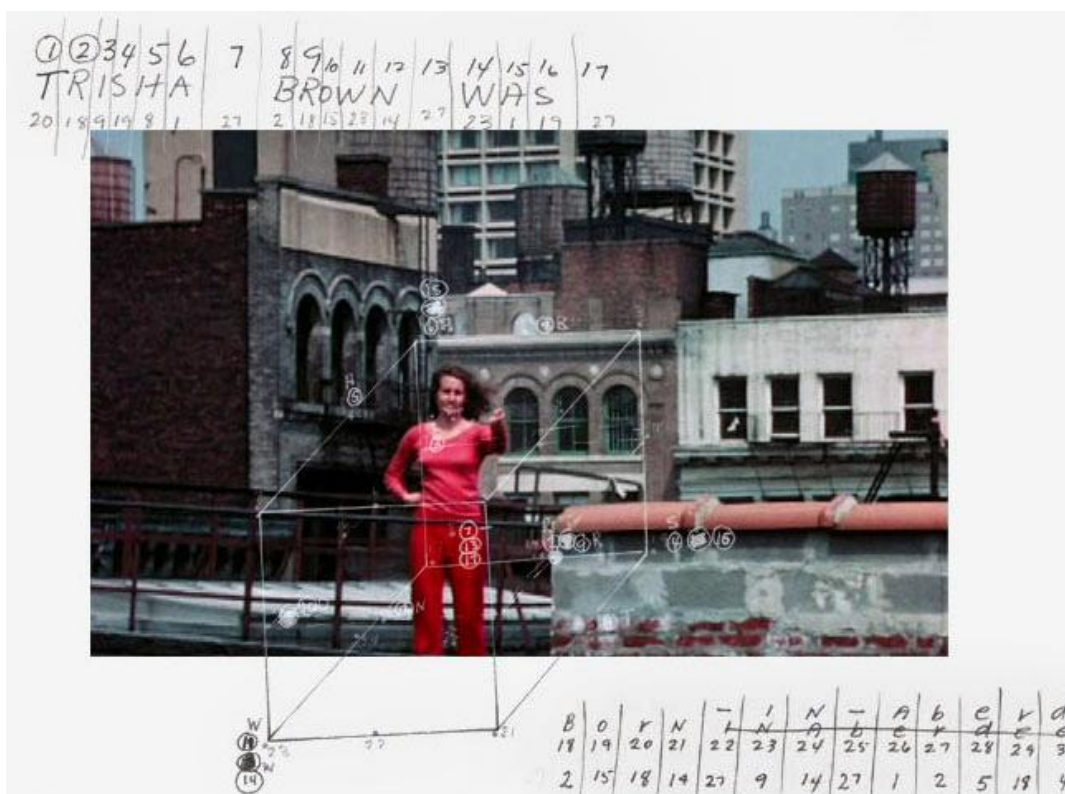
сида по кои се движат изведувачите се допираат во еден агол. Танчарите одат, трчаат или стојат на сидовите, спротивставувајќи му се на законот на гравитацијата. Во врска со движењата на танчарите, Сомер вели: „Не сите се движат во иста насока или, пак, не сите се движат во исто време по сидовите“ (Sommer, 1972:138).

(Сл. 29)



Слика 29. На сликата е прикажано делото *Walking on the Walls* (1971) од кореографката Триша Браун.

Во делото *Roof Piece* (1971) Браун ги поставува изведувачите на врв на покривите на згради во Менхетен-Сохо, во центарот на Њујорк. Дистанцирани еден од друг тие ги пренесуваат движењата од далечина што е и главниот предизвик во делото. Во врска со ова, Браун вели: „Интуитивно-кинестетичките системи можеа да наштетат поради далечината на зградите. Детали и нијанси можеа да исчезнат или беа некоректно пренесени, водејќи кон евентуална дезинтеграција или дисторзија на оригиналниот танц“ (Brown, 1975:27). Основната задача на изведувачите била да работат внимателно бидејќи токму поради нивната оддалеченост целосниот концепт можел лесно да се изгуби во урбаната архитектура. Во ова дело Браун воведува принцип познат под името 'следи го предводникот' (метод со кој секој ги изведува/следи/презема движењата од предводникот на групата). (Сл.30)



Слика 30. На сликата е прикажано делото *Roof Piece* (1971) од кореографката Триша Браун.

Првото дело од опусот *Accumulation* (1971) трае четири минути и триесет секунди, музички придружено со композиција од групата *Grateful Dead*. Треба да се истакне дека делото *Accumulation* е од серијалот дела во кои Браун развива и поставува системи на акумулирани движечки акции. Конкретен препознатлив движечки елемент во ова дело е специфичното движење - гест, во кое Браун ја ротира дланката, поточно палецот кон горе, а потоа кон долу. Оваа фраза се повторува повеќепати низ целото дело. Додавајќи ново движење, таа истовремено ги репетира и претходните. Така што, репетирањето, односно акумулирањето на движењата станува основа за поставување на танцовиот материјал во делото.

Делото *Locus* (1975) е поставено врз основа на геометриската структура на волуменот на коцката. Претходно во трудот напоменавме дека коцката на основа на принципот на Лабановата кореутика се состои од 27 точки, кои се дел од нејзината структура. Во ова дело Браун ги поставува 27-те точки на коцката во релација со буквите од англиската азбука. На пример, буквата А е изедначена со бројот 1 (ова кореспондира со точката 1 во коцката), буквата Б е поистоветена со бројот 2 (ова кореспондира со точката 2 во коцката) итн. Понатаму, Браун зема една реченица која опишува дел од нејзината биографија. Следно е тоа што секоја буква од зададениот текст од биографијата таа ја поставува да кореспондира со соодветен број и точка во коцката. Поточно, движечките акции се одвиваат врз основа на зададената структура во делото.

Мона Сулзман [Mona Sulzman], како еден од четирите женски изведувачи во делото, (инаку и самата Браун зема учество) вели дека инвентивноста на Браун се должи токму на ригидната консталација на коцката. Сулзман вели: „Иако коцката ги лимитира движењата во *Locus*, нејзината структура отвора можности во танцот предлагајќи мултиплицирани ориентири/насоки, танцот се врти околу

сите четири страни-површини (само не кон подната и горната површина на коцката)“ (Sulzman, 1978:124). Може да се каже дека долгогодишната Браунова практика во полето на импровизацијата ја носат до пронаоѓање нови пристапи што ги имплементира во форма на комплексен движечки вокабулар. Маријан Голберг [Marianne Golberg] вели: „Во *Locus* Браун развива просторна цел (на англ. *score* ⁶⁵) основан од сет инструкции што се однесуваат на танчарот кој се движи во сопствената кинесфера, непосредниот простор што го опкружува танчарот“ (Golberg, 1986:154).

Сулзман рефлектира кон перспективата на изведувачот: „Самоприсуството произлегува од релацијата помеѓу моето сопствено јас и коцката, и бидејќи коцката, освен нејзината основа, е имагинарна, моето присуство во неа и движењата што ги правам во неа истовремено ја анимираат и формата во која се наоѓам“ (Sulzman, 1978:128). Воедно, кинестетичката сензација, перформерот ја доживува врз основа на геометриски принципи. Браун смета дека коцката може да послужи како рамка во која може да се воведат и елементи на импровизација. Тоа значи дека во определен момент во делото изведувачите предлагаат свои импровизационски движечки шеми кои егзистираат во веќе зададената структура од страна на Браун.

Бејнс во делото *Democracy's Body, Judson Dance Theater, 1962-1964*, дава објаснување за методот на Браун во врска со апликацијата на структурираната импровизација како дел од кореографскиот процес: „...ако на почетокот поставиш структура и решиш дека ќе се занимаваш со условно речено материјалите X, Y и Z, тогаш на некој начин, редуцирај го тоа, и кажи дека можеш да се движиш само кон

⁶⁵ Терминот на англиски јазик *score* во кореографскиот вокабулар значи цел/насока/ориентација според која се поставуваат движечките структури во делото.

напред, не можеш да употребуваш глас или, пак, мораш да направиш 195 гестикулации пред да стигнеш до сидот на другиот крај на просторијата, ова е импровизација поставена во одредени граници“ (Banes, 1993:20).

Делото *Set and Preset* (1983) го акламира почетокот на популистичкиот период во Брауновото творештво. Во врска со ова дело, Браун во интервју со Голдберг вели: „Во *Set and Preset*, и во некои дела пред тоа, јас ги демонстрирав движењата во компанијата и потоа заедно работевме за да го доразвиеме делото. Актуелната движечка фраза е основата која потоа се трансформира“ (Golberg, 1986:162). Во *Set and Preset*, Браун соработува со познатата американска мултимедиумска уметничка Лори Андерсон [Laurie Anderson] која ја креира музиката за делото. Роберт Раушенберг е автор на визуелната инсталација во делото (неговата сценографија практично лебди над сцената поставена над изведувачите).

Во делото *Newark* (1987) Браун ги имплементира движечките форми, претходно претставени во нејзините апстрактно/фигуративни цртежи. Движењата се инспирирани од серијалот цртежи што Браун ги изработува конкретно за ова дело⁶⁶. Делото *Newark*, според Браун, е категоризирано како дел од 'храбриот' циклус. Ремси Берт [Ramsay Burt] во врска со тоа вели: „...Браун креира движечки материјал особено за машките изведувачи во компанијата“ (Burt, 2005:30). Иако Браун смета дека и мажите и жените во нејзините дела еднакво го интерпретираат движечкиот материјал, сепак: „...таа сметала дека некои движечки фрази често изгледаат недостоинствено за архитектурата на машкото тело...“ (ibid). Па поради ова, таа креира фрази кои ги истакнуваат карактеристиките на машкото тело. Во делото *Newark*, жените ги следат зададените 'машки фрази', манифестирајќи мо-

⁶⁶ Браун црта скици кои ѝ помагаат да ги визуализира движечките форми. Воедно, таа има направено и неколку изложби каде што ги има презентирани истите дела пред јавноста.

ќен физички аспект: „Едно од задоволствата во *Newark* е гледањето на машките и на женските танчари кои работат со полн потенцијал, храбро преминувајќи ги очекувањата на она што танцовачкото тело може да го постигне“ (Burt, 2005:31). Делото премиерно е изведено во *Center National de Danse Contemporaine* во Анже, Франција. Браун како сценограф го избира познатиот артист од времето на постмодерната Доналд Џад [Donald Judd]. Тие заедно поминуваат низ интересен креативен процес во кој доаѓа до повеќекратни приспособувања во однос на реализацијата на сценографијата. За разлика од малото студио во кое претходно работат во Њујорк, во Анже, тие ја чувствуваат големината на сцената која влијае врз развојот на танцовата структура. Тие се приспособуваат во однос на новите сценографски решенија, во кои земаат активно учество и танчарите кои ги користат потенцијалите на сценографијата.

Во текот на '90-тите години на минатиот век, Браун ги продолжува соработките со видни уметници. Во делото *Foray Forêt* (1990) таа повторно колаборира со Раушенберг, каде што тој ги дизајнира костимите и сценографијата. Во делото *You Can See Us* (1996) таа соработува со големата балетска звезда Михаил Баришњиков [Mikhail Baryshnikov], настапувајќи со него на сцена. Во подоцнежниот период Браун е испровоцирана од корелацијата на музиката и танцот (треба да напоменеме дека на почетокот на нејзината кариера таа работи без музика, понекогаш и во тишина). Така, делото *If You Couldn't See Me* (1994) претставува десетминутно соло придружено со звуци од електронска музика кое таа го изведува свртена со грб кон публиката движејќи се сосема сама на празната сцена. Во делото *M.O.* (1995), пак, таа е инспирирана од класичната музика, па затоа зема композиција од опусот на Јохан Себастијан Бах [Johann Sebastian Bach]. Треба да се спомене дека Браун ја реализира и операта *L'Orfeo* (1998) од Клаудио Монтеверди

[Claudio Monteverdi], но исто така таа е инспирирана и од џезот создавајќи ја трилогијата *El Trilogy* (1998–2000). Браун, во 2004 година, во делото *O Zlozony/O Composite* повторно соработува со авангардната уметница од Њујоркшката сцена Лори Андерсон креирајќи со неа ново дело за репертоарот на Париската опера.

3.6.3. Елаборирање на танцовата естетика во делата на Браун

Браун поминува низ разни творечки фази. На самиот почеток на '60-тите години таа ги испитува елементите на гравитацијата во релација со телото. Понатаму, Браун креира и мултимедиумски дела, но исто така и танцови делници во кои употребува опрема (конструкции за држење на изведувачите). Важно е, исто така, да не заборавиме дека таа ја започнува својата работа во духот на постмодерната во мали алтернативни простори/станови во Њујорк. Тоа што дефинитивно ја отсликува Браун е нејзината едноставност. Таа ги користи во почетната, но и во експонираната фаза елементите што се наоѓаат околу неа. Костимот и сценографијата се едноставни, без помпезни и наративно/дескриптивни декорации. Како изведувач, самата умешно демонстрира исклучителна физичка и ментална виртуозност при изведбата, предизвикувајќи го тогашниот мејнстрим, креирајќи нови форми кои се противат на елитистичкиот приод во модерниот танц.

Иако Браун ги владеела модерните техники: Хорст и Греам, не се чувствувала удобно кога ги користела самата како изведувач. Со текот на времето таа развива специфичен кореографски вокабулар (стил), кој се основа на техниката наречена *release technique*⁶⁷. Даниел Голдман [Danielle Goldman] во врска со ова вели: „Додека Стив Пакстон [Steve Paxton], станува познат по својата инволвираност во контакт-импровизацијата, како форма на партнерска игра окарактеризирана по своите драматични и предизвикувачки падови, кореографијата на Браун, пак, се развива во стил спрема кој често се реферира како кон *release technique* (Goldman, 2004:52).

За Браун може да се констатира: „...развива танци кои се занимаваат со чистото движење и гестикулација, акумулирани танци во кои еден гест е додаден на друг гест сè додека не се дојде до густа и комплексна акумулација на движењата“ (Summer, 1972:13). Браун во врска со ова вели: „Чистото движење е движење кое нема други конотации. Тоа не е функционално или пантомимично. Механичко-телесните акции како свиткување, исправување или ротација може да бидат квалификувани како чисти движења...“ (Brown, 1987:35). Меѓу другото таа, исто така, користи и движења од секојдневието (одредени гестикулации) предизвикувајќи сомнеж/збунетост кај гледачот: „...публиката не знае дали сум престанала да играм или не...“ (ibid), вели таа.

Браун се поигрува со потенцијалот на илузијата, на пример, ако изгледа дека телото се движи на една страна (кон десно), тоа е само моментално, бидејќи уште во следниот момент таа ја менува насоката на движење (кон лево), испиту-

⁶⁷ *Release technique* е техника која интегрира различни телесни практики. Акцентот е ставен на дишењето, скелетната анатомија и на мускулната тензија, преку што се испитува импактот на гравитацијата врз движењето. Принципите на оваа техника се употребуваат и во соматските техники, како на пример во: *Feldenkrais Technique*, *Alexander Technique* и *Cranio-Sacral Therapy*. Принципите на оваа техника се поврзани со јогата и со борачките вештини од Истокот. *Release technique* како танцова техника почнува да се применува во периодот на постмодерниот танц.

вајќи го гравитацискиот импакт. Браун често ја користи неутралната позиција (по изведување на некое движење таа го поставува телото во вертикална/неутрална положба), регистрирајќи го моментот на пауза пред да премине во друга телесна активност. **(Сл.31)**



Слика 31. Триша Браун во движење ги демонстрира изведувачките вештини.

3.6.4. Куса биографија на Форсајт

Вилијам Форсајт е роден на 30 декември 1949 година во Њујорк. Се образува на *Jacksonville University* во Флорида, САД, каде што ги изучува техниките на класичниот и на модерниот балет. Се здобива со солидно образование во класичниот балет, а негов професор во тоа време е Нолан Дингман [Nolan Dingman], кој во еден период бил дел од компанијата на доајенот на балетската уметност Џорџ Баланшин [George Balanchine]. Форсајт во 1971 година кратко членува во компанијата *Joffrey Ballet*, а по три години е поканет од страна на познатиот кореограф Џон Кранко [John Cranko] да гостува во балетот во Штутгарт. Тој тука, во 1976 година, ја поставува својата прва кореографија и е назначен како резидент-кореограф, каде што твори сè до 1981 година. Работи како независен кореограф поставувајќи свои дела на сцените во: Минхен, Хаг, Берлин, Париз, Базел, Њујорк, Лондон. Како резултат на тоа, во 1984 година, Форсајт е поканет да креира дело за Франкфуртскиот балет, наречено *Gänge*, кое, пак, критиката го проследува како контроверзно. Но, и покрај лошиот прием од страна на критиката, во 1984 година тој е поставен за уметнички директор на компанијата *Ballet Frankfurt*⁶⁸, каде што останува сè до нејзиното растурање во 2004 година, за веднаш потоа да ја основа својата компанија *The Forsythe Company*⁶⁹. Денес, освен во неговата компанија, делата на Форсајт се изведуваат и во еминентни балетски куќи низ целиот свет ка-

⁶⁸ Големите оперско-балетски куќи во Европа во периодот на '70-тите и '80-тите години на минатиот век имале воспоставено политика на поддржување на големи танцови продукции. Делата на германската кореографка Пина Бауш, на пример, биле претставувани пред публиката како дел од репертоарот на нејзината компанија *Wuppertal Dance Theater*, која претставувала врв на тогашниот современ танцов тек. Во тоа време, Форсајт исто така добива поддршка за реализација на своите продукции од страна на германската влада. Но, за разлика од Бауш која ги испитува машко-женските односи присутни во општеството преку естетиката на танц-театарот, Форсајт се служи со нов вокабулар, повикувајќи се на јазикот на класичниот балет, кој го пренесува во нова свежа танцова форма, привлекувајќи нова публика во балетските куќи.

⁶⁹ *The Forsythe Company* е поддржана од страна на градовите Дрезден и Франкфурт на Мајна, како и од приватни спонзори, кои помагаат Форсајт да го развива својот кореографски опус сè до денес.

ко во: *New York City Ballet, The National Ballet of Canada, Covent Garden, The Joffrey Ballet, Opera de Paris, The San Francisco Ballet* итн.

Голем Форсајтов технолошки придонес претставува и неговиот ЦД-РОМ наречен *Improvisation Technologies, A tool for the Analitical Dance Eye*, интерактивна компјутерска инсталација која е од голема важност за презентацијата на нови танцови методологии како дел од креативниот кореографски процес⁷⁰.

Форсајт е автор и на многубројни инсталации што обработуваат разни тематики. Некои од овие инсталации се поставени на видни места, како на пример на Венециското биенале, потоа во „Лувр“, Париз, како и на други важни локации во светот. Тој е предавач на повеќе универзитетски програми и е почесен член на едукативните институции: *Laban Centre* во Лондон и *Juilliard School* во Њујорк. Форсајт е добитник на многу награди како: *Bessie Award* во 1988, 1998, 2004 и 2007 година, *Laurence Olivier Award* во 1992 и 1999 година, како и на *Nijinsky Award* во 2002 година.

3.6.5. Опис на релевантни кореографски дела на Форсајт

Продолжувајќи ја балетската традиција, Форсајт истовремено ги преиспитува и нејзините правила, норми и хиерархиски структури. Тој е инспириран од влијанијата на Лабан, реферирајќи кон неговите просторни теории. На пример, според кореографската методологија основана врз Лабановиот модел, телото се

⁷⁰ Форсајтовиот принцип може да се демонстрира преку ЦД-РОМ, издаден во 1999 година. Во прво време ЦД-РОМ-от претставувал интерна алатка за потребите на членовите на Форсајтовата компанија, но подоцна привлекува големо медиумско внимание, така што е издаден и примерок за јавна употреба. ЦД-РОМ-от е составен од 60 видеолекции, во кои Форсајт демонстрира принципи на импровизациски техники кои служат за изучување на неговите иновативни методи. ЦД-РОМ-от има наслов *William Forsythe Improvisation Technologies: A tool for the Analitical Dance Eye* (digital arts ed., special issue) [CD-ROM], Karishure, Germany: Zentrum fur Kunst und Medianttechnologie.

движи во имагинарно поставени точки во просторот (движењата прогресираат во одредени позиции кои потекнуваат од балетот, видливи преку позициите: *croisé*, *efface*...итн.). Специфично за Форсајт е тоа што тој користи и нелинеарни движења (движења што не се својствени за балетската форма, движења што не ја манифестираат строгоста на линијата). Нелинеарниот пристап кај Форсајт е запазен со тоа што различни делови од телото може да се движат во различни просторни точки, во различни временски интервали, прекршувајќи ги нормите својствени на белиот балет.

Делото *Artifact* (1984) е целовечерна претстава што се состои од четири дела. Форсајт тука експериментира со нови форми разгледувајќи ги движењата од перспектива на класичниот бел балет. Кејт Матингли [Kate Mattingly], укажува на Форсајтовиот работен процес во делото *Artifact* реферирајќи кон неговиот ко-реографски пристап во кој тој експлицитно ја деконструира балетската форма. Токму за ова дело, таа вели: „Форсајтовиот вокабулар еманира од тие 'алтерации': процесот на ревалуација и деконструкција е експлицитен“ (Mattingly, 1999:24).

Во делото *Steptext* (1985) може да видиме серија импровизирани сола. На пример, прво гледаме соло-изведба на еден маж, а потоа на друг маж, за потоа на ред да дојде жена која го презема подиумот, со цел и таа да ја сподели танцовата историја со публиката. Суштината во ова дело се танцовите реплики помеѓу изведувачите, рамка која се репетира како мотив во балетот. Матингли вели: „*Steptext* е композициски поставено: изградено, како архитектурален план, со симетрија, прогресија и диференцијација“ (Mattingly, 1999:23).

Звуци од дело на Јохан Себастијан Бах се слушаат повремено, нарушувајќи ја тишината. Форсајт успешно ја балансира танцовата текстура на движењата во релација со музиката. Како контрапункт, тој често ја користи тишината, поставу-

вајќи ја помеѓу две танцови дејствија, градејќи на тој начин неочекуван аудио-ефект во релација со движењето со што ја изненадува публиката: „Форсајт ја владее партитурата со сличен осет за елементот на неочекуваното: чкрипењата се појавуваат и исчезнуваат, виолините влегуваат со комбустибилна сила или се сензуално меки и нежни како покривка од постела“ (ibid). (Сл.32)



Слика 32. На сликата е прикажана дуетна игра од делото *Steptext* (1985) од кореографот Вилијам Форсајт.

Делото *In the middle, Somewhat Elevated* (1988), изведено на музика на Том Вилијамс [Thom Williams], е примарно креирано за репертоарот на *Opera de Paris*, нарачано од страна на Рудолф Нуреев [Rudolf Nureyev], уметнички директор на оваа институција во тој период. Поради успешниот прием, истото дело е поставено и во *Covent Garden* во Лондон во 1992 година. Во делото *In the Middle, Somewhat Elevated* учествуваат деветмина танчари, костимирани во секојдневна работна балетска облека (опрема за вежби/клас).

Ова дело претставува серија на дуети и соло-делници, изведени од страна на проминентните танчари на Париската опера. Марсија Б. Сигел [Marcia B. Siegel] ја коментира виртуозната изведба на танчарите придружени со пулс од метроном помешан со перкусионистички елементи: „Горниот дел на нивните тела е многу активен, но изведувачите не посегнуваат по рафинираните линии типично својствени за балетскиот клас. Тие ги фрлаат рацете кон одредена позиција, а нивните дланки реализираат траектории без сосема да ја напуштат кривата линија на позицијата. Нивните тела се одбиваат како резултат од отфрлувањата од под кои ги прават со нозете, излегувајќи од вертикалата на телото и движејќи се во сите можни насоки“ (Siegel, 2008:525). **(Сл.33)**



Слика 33. На сликата е прикажана дуетна игра од делото *In the Middle, Somewhat Elevated* (1988) од кореографот Вилијам Форсајт.

Self Meant to Govern (1994) и *Eidos:Telos* (1995) се две дела/две претстави, кои Форсајт ги креира едно по друго. Тој прво го создава делото *Self Meant to Govern*, изведено со шестмина танчари и виолинист. Може да се констатира дека бројот на изведувачи во ова дело бил скромн иако ресурсите на компанијата во тој период биле со поголем капацитет. Сепак, и покрај овој факт, Форсајт и неговите колеги сметаат дека остварувањето на делото е значајно постигање затоа што како тим тие ги разработуваат истражувањата што ги започнале неколку години пред тоа. Низ работниот процес во делото *Self Meant to Govern*, во соработка со изведувачите Форсајт успева да дојде до движечки систем заснован врз принципите на структурираната импровизација. Ен Нагент [Ann Nugent] во врска со ова вели дека токму: „...насловот *Self Meant to Govern* посочува дека самите танчари се архитекти на сопствените тела“ (Nugent, 2007:26).

По премиерата на ова дело, во следните шест месеци Форсајт продолжува да работи додавајќи уште два нови чина (поточно, тој продолжува да работи на нов материјал откако е премиерно изведено делото *Self Meant to Govern*). Конечно, во јануари 1995 година, тој ги спојува новите два чина со веќе изведеното дело *Self Meant to Govern*, со што создава ново дело во три чина под наслов *Eidos:Telos*. Процесот на работа во делото *Eidos:Telos* природно се надоврзува со веќе претходно поставениот принцип врз кој е изграден кореографскиот материјал кој изобилува со кинестетички изометрии, препознатливи за Форсајтовата танцова естетика. Во однос на ова, Нагент вели: „Тоа не беше само систематизиран начин на движење на телото туку начин на мислење во однос на движењето како континуиран креативен процес“ (ibid).

3.6.6. Елаборирање на танцовата естетика во делата на Форсајт

Форсајтовите танцови репрезентации се потпираат врз традиционалната класична балетска форма, поточно потекнуваат од неа. Постмодерниот пристап во Форсајтовата танцова практика ги преиспитува перформативните конвенции на полето на современите уметности, каде што танцот како главен медиум е поставен на исто рамниште со визуелните уметности, архитектурата и интерактивната мултимедија. Воедно, Форсајтовиот деконструктивистички пристап кон класичниот балет го прави еден од најиновативните автори на денешнината. Габриеле Брандстетер [Gabriele Brandstetter] и Марта Улваеус [Marta Ulvaeus], во врска со ова велат: „Тој започнува со класична поза, балетски чекор или врзување (на франц. *enchaînement*), за потоа да ја изобличи фигурата, преку дистанцирање или дислоцирање на зглобовите тој ги поставува релациите на движењата во однос на секој агол, на тој начин постигнувајќи серија движења кои се дефигурирани преку повеќекратни артикулации на зглобовите, 'кои на крајот изгледаат како да не потекнуваат од балетот'" (Brandstetter and Ulvaeus, 1998:45).

Форсајтовите импровизациски методи, како што веќе претходно напоменавме, може да се проследат на ЦД-ROM под наслов *William Forsythe Improvisation Technologies: A tool for the Analytical Dance Eye*. Тука технологијата е во директна релација со фундаменталните кинестетички принципи. Според Јоханес Биринџер [Johannes Birringer], не секогаш секој може да има технолошки услови како што имал Форсајт кога го создавал ова дело: „...сметам дека многу од нас нема да имаат пристап до високи технолошки научни методи или, пак, до компјутерски лаборатории на начин на кој Вилијам Форсајт имал за време на креирањето на проек-

тот за ЦД-РОМ-от на Франкфуртскиот балет (*Импровизациски технологии*)...“ (Birringer, 1999:370).

Форсајтовиот импровизациски метод е применлив за широка употреба. На пример, Форсајт предлага термини како: линии (на англ. *lines*), пишување (на англ. *writing*), потоа реорганизација (на англ. *reorganizing*), како и други термини кои се алатки за инстантно генерирање на движењата во текот на импровизациските процеси. Може да заклучиме дека Форсајтовата структура дозволува навигирање помеѓу теоријата и практиката, најдобро видлива кога истренирани танчари изведуваат движења засновани на наведените пристапи.

Изведувачите што соработуваат со Форсајт поседуваат класична балетска техника, но и потенцијал за совладување нови зададени движења. Форсајтовата релација со танчарите е специфична. Честопати тој реферира кон нив како кон свои соработници, кои активно партиципираат и придонесуваат во кореографскиот процес. Може да заклучиме дека танцовиот материјал, Форсајт го кокреира во соработка со изведувачите, односно преку примената на принципите на структурираната импровизација му дава на изведувачот слобода активно да партиципира во креативниот процес.

Брандстетер и Улваеус во врска со потенцијалите на изведувачите во Форсајтовата група велат: „Танчарите кои се тренирани во системот на класичниот балет, учат да работат на таков начин преку кој тие ги преработуваат, декомпонираат, надградуваат, поддржуваат или, пак, интервенираат врз кодовските поврзувања, секој преку негов или нејзин импровизирачки експеримент“ (Brandstetter and Ulvaeus, 1998:46). Розлин Сулкас [Roslyn Sulcas] не е изненадена што од Форсајтовата компанија често произлегуваат не само талентирани изведувачи туку и кореографи, кои поради партиципацијата во креативниот процес се здобиваат со

знаења на полето на кореографијата: „Конструирањето на креативниот контекст во кој и танчарите имаат одговорност за дел од кореографијата е долго применувано Форсајтово правило, поради тоа не е изненадување што кореографи и режисери произлегуваат од рангот на Франкфуртскиот балет“ (Sulcas, 2000:53).
(Сл.34)



Слика 34. Вилијам Форсајт во изведба на своето дело *Solo* (1995).

3.6.7. Влијанијата на Лабановите геометриски принципи во кореографската практика на Браун и на Форсајт

3.6.7.1. Лабановите влијанија врз кореографските процеси на Браун

Како што веќе напоменавме, во почетокот на '60-тите години од минатиот век Браун живее и работи во Њујорк. Таа активно посетува работилници, меѓу кои и онаа организирана од страна на Роберт Елис Дан⁷¹. Композициската структура на часовите на Дан вклучувала широк спектар вежби кои се занимавале со апликации на методот на случајноста (метод кој се занимава со варијабилните аспекти во кореографската практика). Сали Бејнс [Sally Banes] во делото *Writing Dancing, in the Age of Postmodernism* вели: „Основата на Дановиот приод на почетокот бил да се најдат временски ориентирани структури преземени од композиции на современи музички композитори (Cage, Stockhausen, Boulez и други), кои се сметале за подобни во танцот“ (Banes, 1994:212).

Но, важен детаљ е тоа што Дан, исто така, бил фасциниран и од Лабановите теории, развивајќи особен интерес за сегментот ориентиран кон инскрипција/запис на движењата, чија структура ја применувал во своите композициски класови. Инскрибираната танцова шема (на англ. *score*) за него претставувала појдовен фактор за развивање на насоките во неговите работилници. За Дановиот интерес во врска со Лабановите танцови инскрипции, Бејнс констатира: „Интересот за лабанотацијата и теоретските прашања за бележење на танцот бил во пораст во танцовата комуна. Употребата на Дановите танцови бележења (записи), може да се каже, е след од влијанијата преземени од Кејџ и од други композитори од тоа

⁷¹ Роберт Елис Дан [Robert Elis Dunn] (1928-1996) - американски музичар и кореограф. Се смета за еден од битните личности кои контрибуирале во процесот на формирањето на постмодерниот танц во периодот на раните '60-ти години во Њујорк.

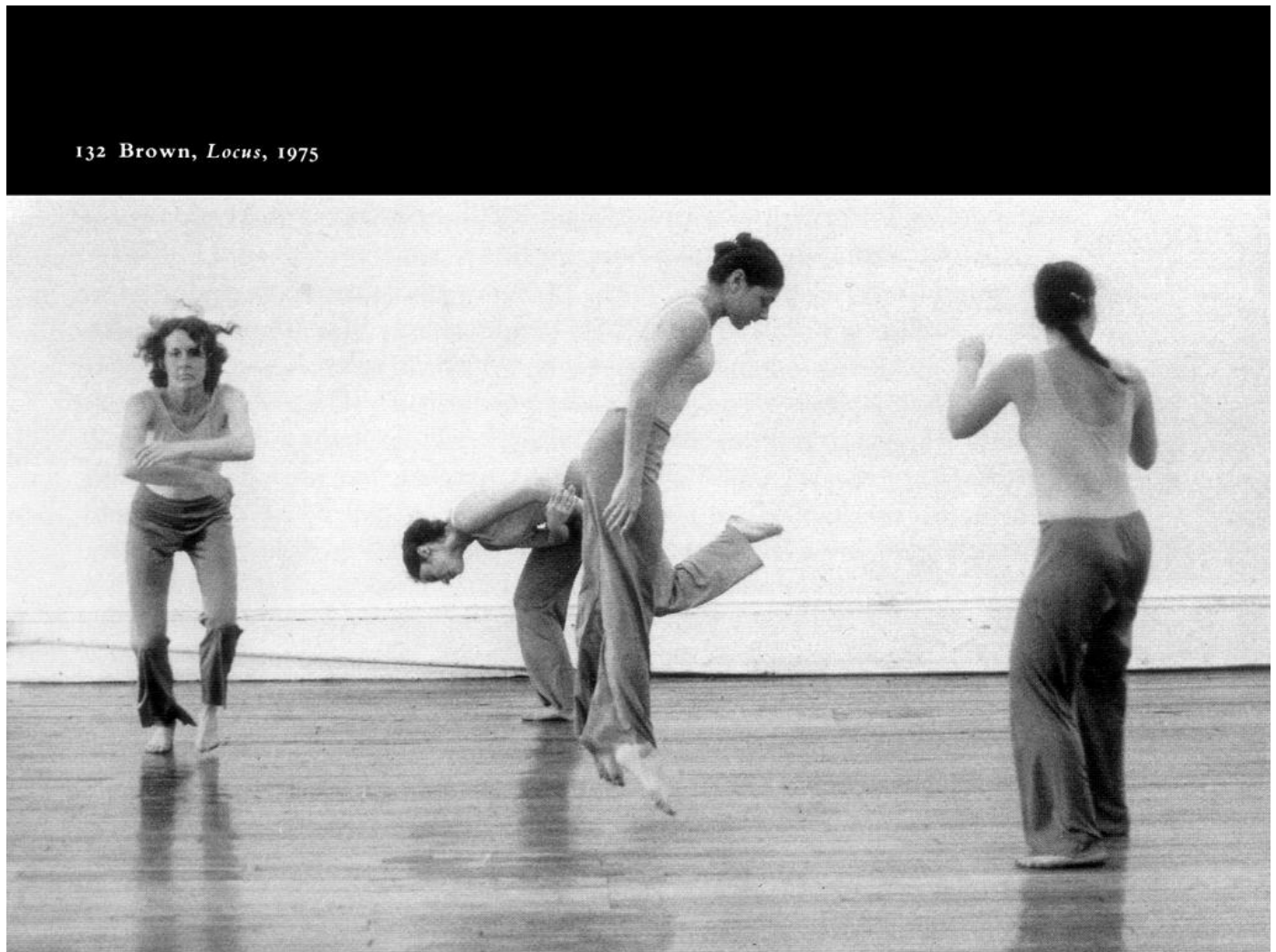
време чија ориентација е насочена кон испитувањето на релацијата на музичките структури и перформансот“ (Banes, 1994:213).

Како новина во работниот процес, Дан ги поттикнува јавните презентации и дискусии. Учесниците ги споделуваат меѓу себе своите искуства во периодот на истражувачкиот процес кој придонесува за надградување на нивната креативност: „Пред слободата на дефинирањето на методот и инспирацијата преземена од другите уметнички форми, круцијален елемент во Дановиот педагошки приод е дискусијата поврзана со изборот на темите како дел од самата презентација“ (ibid). Овие процеси секако придонесуваат за промената на креативните пристапи во доменот на кореографијата⁷².

Можеме да констатираме дека Браун индиректно презема некои од Лабановите принципи (Дан како дел од програмата во работилниците по композиција интегрира Лабанови геометриски пристапи, а знаеме дека Браун, пак, во тој период ги посетувала Дановите работилници). На основа на оваа констатација може да се каже дека Лабановите истражувања индиректно влијаеле врз формирањето на кореографскиот јазик на Браун. На пример, во делото *Locus*, кое претходно детално го елабориравме, Браун конкретно се занимава со инхерентната релацијата помеѓу движењето и геометријата на коцката, истражувајќи го волуменот на коцка-

⁷² Во 1962 година, во црквата *Judson Church* (понатаму позната под името *Judson Dance Theater*), Роберт Дан предлага настан/концерт под името *A Concert of Dance*. Бејнс, во делото *Democracy's Body, Judson Dance Theater, 1962-1964*, го опишува концертот: „*A Concert of Dance* [#1] е аранжиран во асиметричен баланс на соло и групни танци, сола од мажи и од жени, танци без музика, жива и снимена музика, зборување и пеење, брзи и бавни варијабилни темпа, едноставни и комплексни кореографски структури, прости и накитени костими“ (Banes, 1993:40). Бејнс вели дека концертот се состоел од дваесет и три точки, поделени во петнаесет единици. Во основа суштината на концертот била да се презентираат иновативни современи танцови дела, преку што би се преиспитала перформативната хиерархија (на овој концерт и кореографите и изведувачите биле поставени во иста линија, а некои од авторите ги изведувале сопствените дела). Би можело да се заклучи дека демократскиот пристап на настанот внесува нов начин на поимање на танцот во постмодерната. *Judson Dance Theater* во трудот беше споменат како важна точка за развојот на танцот во периодот на постмодерната. Треба да се напомене дека и денес во *Judson Dance Theater* сè уште постои традицијата да се прикажуваат иновативни современи танцови дела. Така што сè уште еднаш неделно во текот на годината се прикажуваат/програмираат дела што публиката може јавно да ги проследи. Повеќе во делото на Banes Sally (1994) *Writing Dancing, in the Age of Postmodernism*, Hannover, NH: Wesleyan University Press.

та (инаку напоменавме дека Лабан сметал дека коцката е наједноставен волумен подобен за истражувањата во танцовата практика). Според ова, би можеле да заклучиме дека Браун во делото *Locus* меѓу другите аспекти се повикува на Лабановата геометриска филозофија. (Сл.35)



132 Brown, *Locus*, 1975

Слика 35. а. Прикажани се четирите женски изведувачи во делото *Locus* (1975), во кореографија на Триша Браун. На сликата е прикажана и самата Браун како една од изведувачите во делото.

(Преземено од Sulzman Mona (1978) „*Choice/Form in Trisha Brown's Locus: A View from inside the Cube*“, in: *Dance Chronicle*, Vol.2, No. 2: Taylor and Francis, Ltd, pp. 117-130).

front

Ind solo
Start standing on 25 facing front.

20 19 9
Step R ft onto 19, facing L. place R hand on same foot. 19 = 20

19 8 1 27
Step L foot to 19, take weight & slip R knee up then to & drop down to 19. 19 = 8, turn to L & step 27.

27 2 18 15 23
Bring R ft back to 18. Both arms up to 2, step as arrow & drop to side step on L w/ R knee leading and step on T

14 27
turn L & weight on R. step to 14 or place hands on 14, turn hands to 27, body slightly arched forward.

23 1 19
Bend & take weight directly back to 23 leaning L hand arm stretched out to 19 & hand just to 1.

19 2 7
Both are standing on 23, facing 22. R ft back along the to 22, turn to L of the middle & knee

2 2
by hands 2. upper body remains as before

15 18 14 27 9
place hands at 18, stand on them enough to lift to leg to 15 & then 14 while in air, R leg leaves ground 27 about.

27 9
set R ft down at 27, back to 27, divide both 2 feet.

14
step L foot to 14, R hand to 14. Even floor.

27 1 2
Step L ft to 19 facing 18. Slightly step L hand into 1 & R hand into 2. while R ft lands for 19...

18
Step R & L & drop down in a ball

5
jump w/ head leading to 5. step R as you approach 21, L as you turn to face 22 & step

5
hand at 5 shift weight R

14
L knee lifts to 14 so L hand (descending from step grazes by tip of lifted knee.) protect later R hand tips R thigh.

7
Jump.

27 28
Step L to 22 Turn 4 to R. Reaching R knee to 27 (facing feet) slight angle

28
plie. 2 feet 11. 2nd L leg + 28 body to slight angle

1 9
step L then R to 19 leave hips in 27 & spread arms

7
to 7. keep body in 1 line.

9
as you feel out 9, unbalanced, feel back to 27, L arm flesh just to 9

14
turn backward w/ R knee going there. 14 hand 2 ft on 23 facing out L

27 9
Re still getting energy & jump. L knee to 9, R to 27. Land where you land.

19 27
Place upper body to the R = place L hand in 27 + R in 14

1 9 3
L arm just to 1 so L knee to 9

R arm just to 3 turn L face back.

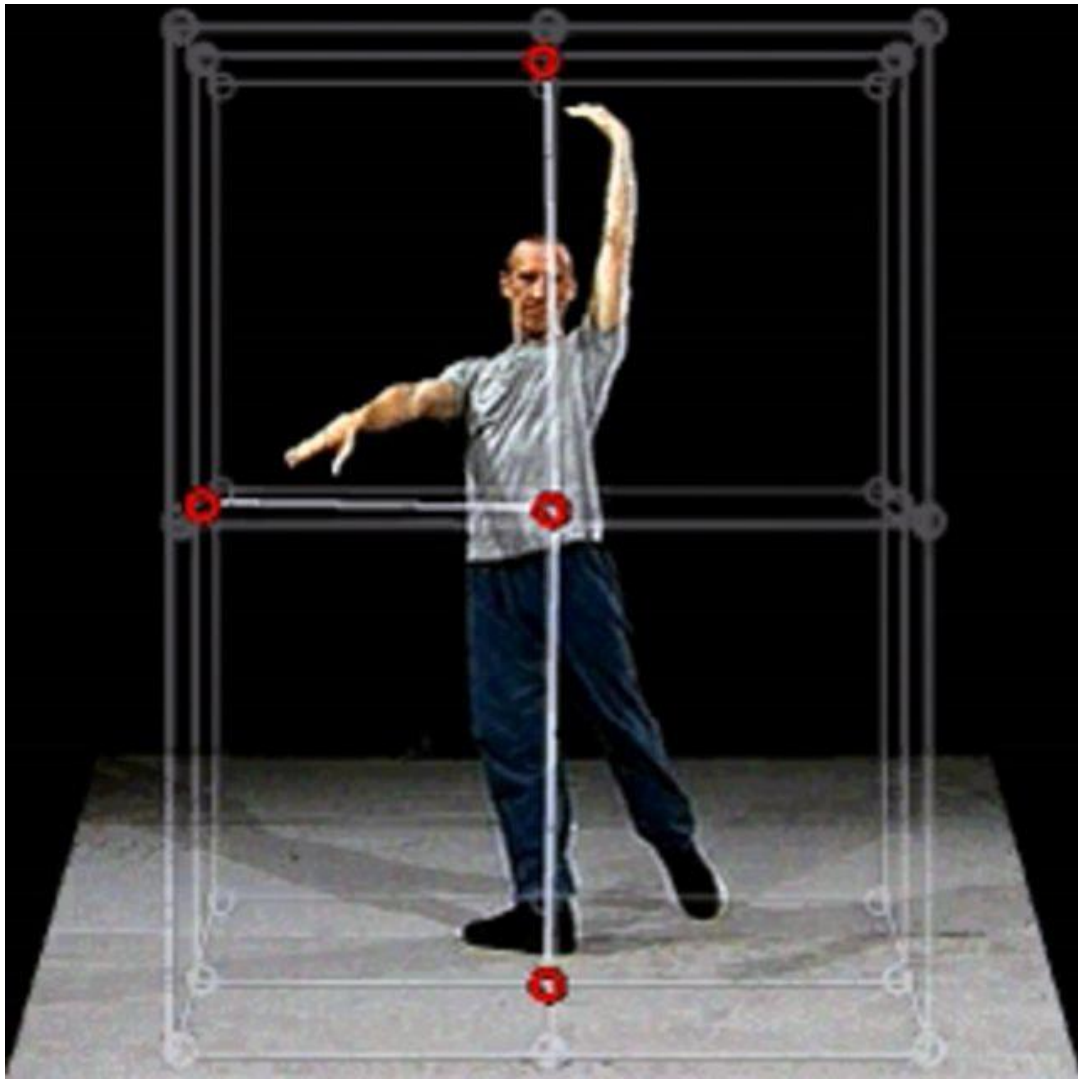
6
raise both arms to 6 standing in 22.

Слика 35. 6. Нотациски записи за делото Locus (1975) изготвени од страна на Триша Браун. Коцката претставува референтен геометриски волумен при креирањето на кореографијата во делото.

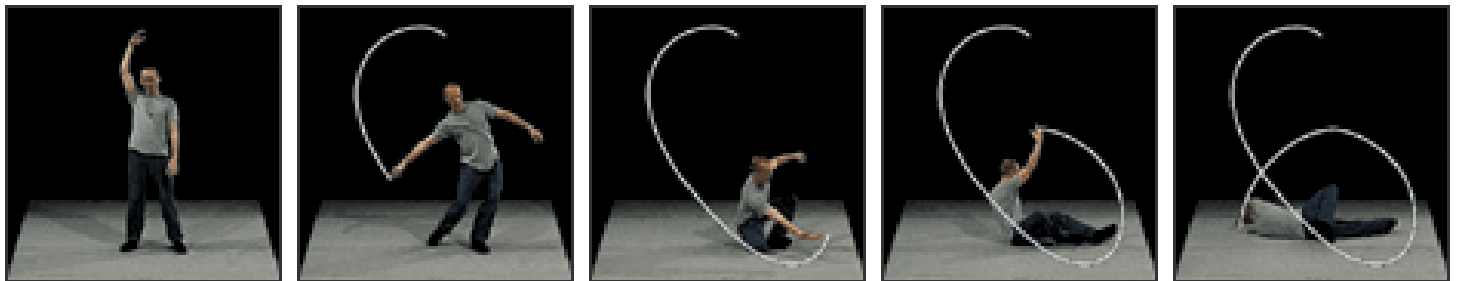
3.6.7.2. Лабановите влијанија врз кореографските процеси на Форсајт

Форсајт своите кореографски афинитети ги полага во голема мера врз Лабановите просторни теории. Всушност, Форсајт го употребува Лабановиот модел за просторна хармонија за да изгради сопствен модел кој, како што тој вели, би претставувал сам за себе своевиден танцов текст (јазик). Основната разлика меѓу Лабановиот и Форсајтовиот принцип е во тоа што Форсајт развива нов, понапреден концепт во однос на геометријата на коцката (кај него коцката не реферира кон само една кинесфера, туку буквално секој дел од телото може да претставува точка на кинесферата инцирајќи движење). Преку овој нов приод тој ја рedefинира Лабановата дефиниција за кинесферата, врз основа на ова тој и ги гради своите иновативни импровизациски методи. Тој создава апликативна кореографска алатка што ја користи во фаза на креативниот процес, во блиска соработка со своите изведувачи⁷³. Форсајтовиот работен процес, всушност, ја дефинира кореографската практика при самиот миг на нејзиното создавање, преку што успешно се реализирани инстантно апликативни импровизациско-геометриско-просторни принципи во голема мера базирани врз Лабановите наоди. **(Сл.36)**

⁷³ Форсајт ги насочува изведувачите да ги истражуваат суперкинесферичните зони, каде што телото посегнува вон границите на постојната дефинирана геометриска структура. Тој ги охрабрува изведувачите да ја визуализираат формата на коцката, реферирајќи кон точки според кои тие се ориентираат во просторот. Така преку овој пристап изведувачите активно учествуваат во креативниот процес.



Слика 36. а. Вилијам Форсајт поставен во виртуелна рамка на коцката. На оваа слика тој ги демонстрира своите пристапи за креирање движења врз основа на геометриските структури.



Слика 36. б. Вилијам Форсајт илустрира како се исцртува/трасира движење во простор врз основа на геометриските принципи.

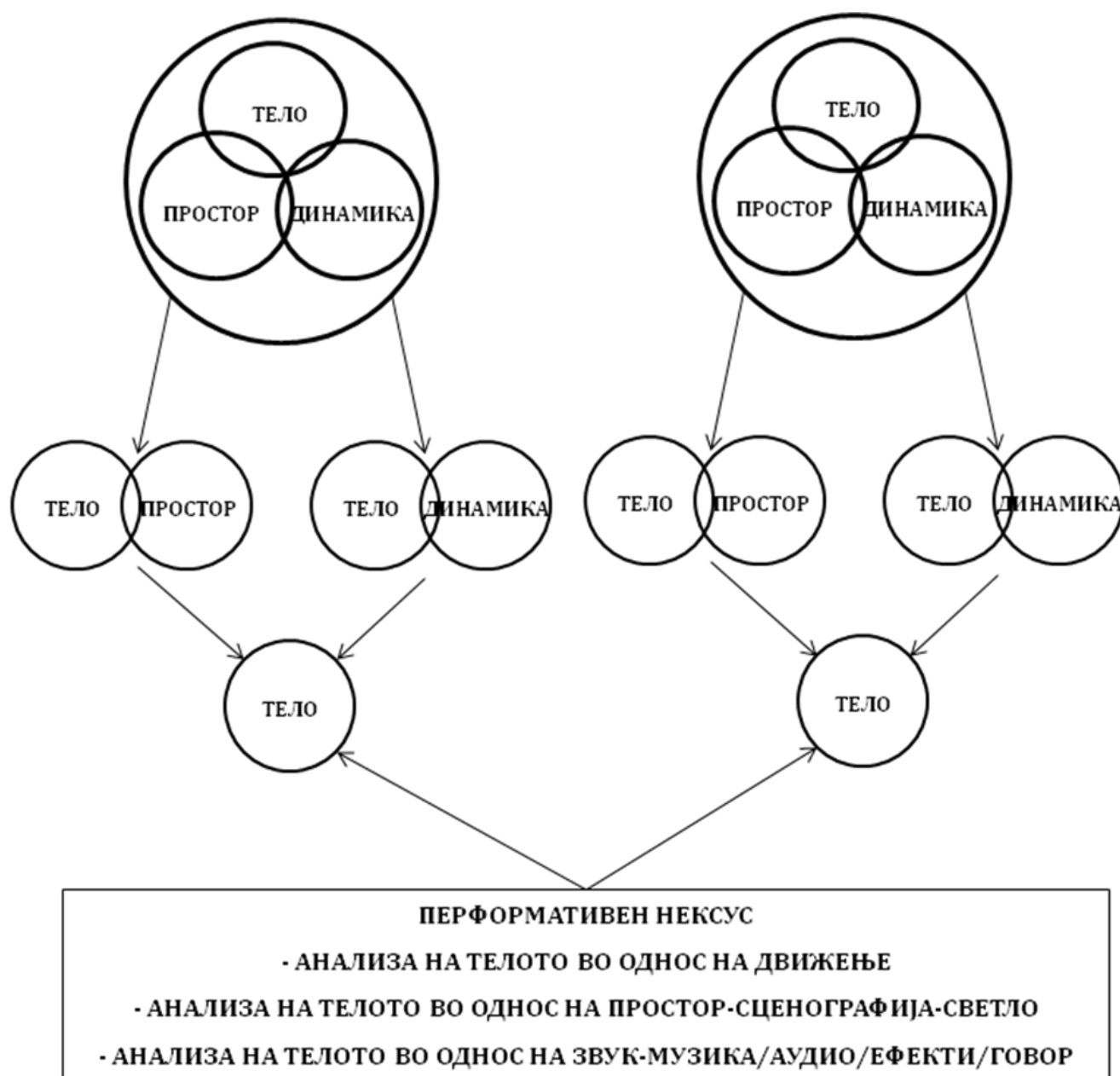
3.7. ТЕЛОТО КАКО ОСНОВЕН КОРЕОЛОШКИ ПОИМ ЗА АНАЛИЗА НА КОРЕОГРАФСКИТЕ ДЕЛА НА БРАУН И НА ФОРСАЈТ

Откога детаљно ги елабориравме биографиите и естетските определби на кореографите Браун и Форсајт, ќе преминеме кон сепаратната анализа на делата *Watermotor* (1978) од Браун и *Solo* (1995) од Форсајт.

Во овој дел на трудот, Лабановиот кореолошки метод е применет како знак/модел преку кој се анализира кореографското дело⁷⁴. На следната слика прикажана е сепаратната анализа на делата на Браун и Форсајт каде што телото повторно претставува основен кореолошки поим. **(Сл.37)** Со цел да се проследи сепаратната анализа на делата во трудот како методолошка рамка ќе биде искористен веќе елаборираниот принцип на перформативниот нексус.

Во овој дел на трудот изведувачкото тело ќе биде поставено во однос на другите елементи од перформативниот нексус. На пример: тело - движење, тело - простор и тело - звук. Во делата *Watermotor* (1978) од Браун и *Solo* (1995) од Форсајт, прво ќе биде применета анализа на телото во однос на движењето, потоа, како второ, анализа на телото во однос на просторот (сценографија/светло), и под трето, анализа на телото во однос на звукот (музика/аудио ефекти/говор). На овој начин Лабановиот кореолошки метод (танцовата теорија), директно ќе биде применета во однос на практичната анализа на кореографските дела на Браун и на Форсајт.

⁷⁴ На крајот од вториот дел на трудот констатиравме дека Лабановиот кореолошки метод претставува основен знак за анализа во трудот, а телото, пак, претставува основен поим без кој не може да биде протолкувано кореографското дело, види **(сл.27)**, стр. 113.



Слика 37. На сликата е прикажана сепаратната анализа на делата *Watermotor* (1978) од Триша Браун и *Solo* (1995) од Вилијам Форсајт. Перформативниот нексус е аплициран како пристап/метод за анализа на кореографското дело.

3.7.1. Анализа на делото *Watermotor* (1978) од Браун според

Лабановиот кореолошки метод

3.7.1.1. Телото - основен кореолошки поим во однос на движењето

како елемент од перформативниот нексус

Бабет Мањолт [Babette Mangolte]⁷⁵, е автор/режисер на црно-белиот филм под наслов *Watermotor* (1978), во кореографија и изведба на Браун. (ЦД-РОМ, бр.1: дело *Watermotor*)⁷⁶

Во делото *Watermotor*, кое трае вкупно седум минути и четириесет секунди, Браун експериментира со систематизирани импровизациски структури⁷⁷. Додека се движи, се добива впечаток дека лета низ просторот, ослободена од стегите на гравитацијата. Се чини дека таа движењата истовремено ги реализира во повеќе просторни насоки со што солото добива левитирачки ефект.

Освен што е кореограф во делото, Браун е и изведувач на солото. Во основа, целта на изведувачот е да го изведе движењето што попрецизно. Поради тоа, танчарот мора да има длабоко разбирање за своето тело. За да се усвојат движењата зададени од страна на кореографот (во овој случај тоа е самата Браун) нужно е освен тренингот, танчарот да поседува и разбирање за генезата на самото движење. Во врска со комплексноста на изведбата на танчарот, Хозе Гил [José Gil] вели дека нема една единствена кинестетичка слика која може да го карактеризира движе-

⁷⁵ Бабет Мањолт [Babette Mangolte] е родена во Франција и позната е по тоа што е првата жена која во 1964 година е примена во *L'Ecole Nationale de la Photographie et de la Cinematographie*. Пред да го снимат филмот *Watermotor*, таа режира два филма: *What Maisie Knew* (1975) и *The Camera Je* (1977).

⁷⁶ Во прилог на трудот на ЦД-РОМ-от, бр.1 може да се проследи снимениот материјал од солото на Триша Браун од делото *Watermotor* (1978).

⁷⁷ Првиот дел од филмот *Watermotor* е снимен во нормална брзина, во времетраење од три минути, а вториот дел на филмот е со забавена слика (на англ. *slow-motion*) и трае четири минути и 40 секунди, вкупно филмот трае 7 минути и 40 секунди. Треба да се истакне дека во вториот дел на филмот движењата се забавени така што може подетално да се увидат и да се анализираат. Камерата низ текот на филмот е статично поставена и е насочена директно кон Браун.

њето на танчарот туку: „...мултиплицираност на виртуелни слики продуцирани од движења маркирани преку повеќе контемплирани точки преку кои телото ја реализира сопствената перцепција“ (Gil, 2006:24).

Во ова дело може да проследиме движења во форма на контемплирани виртуелни слики кои Браун ги дефинира преку телесната перцепција, поточно проприоцепцијата. Таа, го освојува непосредниот простор, чувствувајќи ги максималните екстензии на своето тело, односно кинесферата. Природата на танчарот имплицира развој на длабока свест првенствено за сопственото тело, но воедно и за телото на другиот. Така изведувачот знае дека постојано е следен од будното око на кореографот или, пак, од публиката.

3.7.1.2. Анализа на движењата во делото *Watermotor* од Браун преку

примена на кореутиката:

Кинесфера

На самиот почеток на солото Браун е позиционирана во стоечка положба - телото ѝ е поставено во вертикална положба. Таа стои мирно неколку секунди, за потоа во следниот момент да тргне активно освојувајќи го просторот околу себе-си, движејќи се без застој до крајот на делото. При ова, Браун ја користи кинесферата, дефинирајќи го телесниот простор: „Надвор од кинесферата е простор. За да стане тој простор танцувачки, тој е делинеиран, дадени му се граници, димензии и центар за да стане контекстуално место каде што може да се реализира артистичка размена помеѓу танчар и танчар, и танчар и публика“ (Preston-Dunlop, 1983:78). Може да констатираме дека Браун умешно ја дефинира кинесферата.

Насоки, димензии, дијагонали и дијаметри

Браун во делото користи: насоки, димензии, дијагонали и дијаметри. Оска-та на нејзиното тело е во постојано движење (односно таа ротира околу својот ак-сис во сите насоки низ просторот, постојано менувајќи ја насоката на движењето). Брауновата телесна ориентација е математичка (видливи се геометриските от-цртувања во просторот). На основа на претходните истражувања, веќе констати-равме дека Браун во своите дела внесува: „...чувство за математички комбинато-рики во движењето“ (Brown, 1987:15). Така што може да се каже дека употребата на математичките комбинаторики е препознатлива и во ова Брауново дело.

Петте балетски позиции како дел од Лабановите наоди во кореутиката

Браун ја користи првата позиција како основна транзициска позиција - кога преоѓа од едно движење кон друго. Брауновото тело при премин од едно во друго движење се чини дека е опуштено, природно следејќи ја просторната лини-ја. Позициите што таа ги употребува во делото изгледаат неформално, иако е вид-ливо дека нивната форма потекнува од балетската лексика. Можеме да заклучиме дека Браун во ова дело имплицитно ги користи класичните балетски позиции.

Ниско - средно - високо ниво и 27-те точки на просторно ориентирање во коцката

Браун ги користи сите три нивоа: ниско, средно и високо. Би можеле да су-герираме дека Браун и тука, во делото *Watermotor*, го користи геометрскиот концепт, реферирајќи кон точките/насоките во коцката (веќе напоменавме дека Браун, во делото *Locus*, го користи волуменот на коцката како основен концепт за продуцирање на движењата каде што ги употребува сите 27 точки - нивоа кои се дел од структурата на коцката).

Форми во кореутиката

Формите во ова дело се: прави, отворени, брановидни и кружни. Според тоа, може да се заклучи дека во солото *Watermotor* има употреба на широк спектар кореутски форми.

Телесна перспектива

Браун го перципира личниот простор, но притоа го задржува и односот кон надворешноста, насочен кон публиката. Тука е потенциран балансот на личниот и на екстериерниот простор. Може да се констатира дека таа многу умешно преоѓа од една состојба на телесна перспектива во друга.

Исцртување форми во просторот

Формата е фундаментална бидејќи преку неа се регистрираат естетските афинитети во кореографското дело. Според кореутските принципи, постојат четири вида исцртувања во просторот: просторна прогресија (анг. *spatial progression*), телесен дизајн (анг. *body design*), просторна тензија (анг. *spatial tension*) и просторни проекции (анг. *spatial projection*).

Конкретно во ова Брауново дело може да се детектира присуството на просторна прогресија (насочено движење) како една од главните карактеристики во тансот. Браун е постојано во движење и според тоа логично е да се детектира присуство на просторна прогресија во делото (секако тука не отсутуваат и другите кореутски форми, но најевидентна е просторната прогресија). Престон-Данлоп вели: „Во просторната прогресија, кореутската единица е видлива само при моцијата“ (Preston-Dunlop, 1983:82). Во суштина, просторната прогресија се реализира кога телото активно се движи низ просторот, каде што: „Есенцијална е просторната шема перципирана преку времето, бидејќи нема одредници во просторот, туку таа се одредува само во однос на движењето“ (ibid).

Динамосфера

Во делото *Watermotor*, би можело да се каже дека движењата немаат наративна природа, односно тие се геометриски структурирани. Така, иако движењата во солото немаат нарација, сепак се видливи одредени чувства, кои Браун ги манифестира при изведбата. Кинестетичкиот ангажман произведува емоции што изведувачот ги манифестира за време на играта, така што телото при движење автоматски креира и емотивен динамички набој.

Просторен ритам

Просторниот ритам е запазен кога телото излегува од позиција на стабилност и се поставува во состојба на движење. Браун го гради просторниот ритам врз основа на поставената телесна рамнотежа и спротивно на тоа излегувањето од точката на таа рамнотежа.

Телесна акција

Во делото *Watermotor*, телесните акции се манифестирани преку сет движечки акции од секојдневието: скокови, одење, вртење, стоење. Браун ги аплицира овие елементи како дел од структурата на делото. Преку употреба на овој неформален танцов вокалбулар, таа ги поставува движечките акции во конкретна кореографска рамка. Браун во солото умешно ги интегрира сите овие елементи во една композициска целина.

Екстензии во просторот

Кореутските форми во просторот се актуализираат преку екстензиите на телото (поточно, преку расфрлувањето и собирањето на телото во просторот). Браун ангажирано патува од една во друга точка во просторот, дефинирајќи ги формите во делото. Таа природно ги користи телесните собирања за потоа спро-

тивно на тоа да инфилтрира телесни распространувања/ширења со што добиваме разновидни формации во делото.

Невидливи движења

Невидливите движења всушност ја илустрираат Брауновата емотивна состојба, следејќи ја нејзината кинестетичка активност. А таа во солото е фокусирана кон себеси, активно занимавајќи се со сопствената телесна координација.

Проксимитет

Бидејќи се работи за соло, во делото нема други тела преку кои би се одредувала просторната дистанција. Така, во овој случај проксимитетот би можел да се анализира помеѓу соодносот на одредени телесни делови. На пример, да се испитува растојанието на Брауновата десна рака во однос на поставеноста на нејзиното торзо. Или, пак, да се констатира растојанието на нејзината десна рака во однос на позицијата на левата нога итн.

Контрапункт

Контрапунктот во делото е видлив кога Браун иницира движење кое оди во една насока, за потоа одеднаш, одреден дел од телото да се придвижи во друга насока, со што се добива впечаток дека телото се движи во две насоки истовремено.

Секвенција

Секоја секвенција може да опстои за себе како посебен ентитет, односно да се постави сепаратно. Крајната цел на кореографот е да постигне ефект на компактност и интегритет во делото каде што сите секвенции се дел од една единствена композициска структура. Тоа што е впечатливо во ова дело е што секвенциите се дел од една единствена композициска структура.

На почетокот и на крајот на солото Браун е поставена во исправена/вертикална позиција (всушност, таа го почнува солото поставена во една позиција, за потоа на крајот на делото да заврши во истата позиција). На некој начин излегува дека почетокот на солото се претопува со крајот на солото, создавајќи некој вид движечки континуум и ефект на бесконечност. Во врска со интегритетот на кореографското дело може да заклучиме дека тоа: „...треба да има логичен раст на движењето кое следи, со тоа што ќе се даде континуум и ред на танцовата шема како целина“ (Hayes, 1955:16).

Нормални зони и суперзони

Напоменавме дека Лабан ги истражува потенцијалите на човечкото тело во сферата на нормалните зони и суперзоните. Лин Матлук Брукс [Lynn Matluck Brooks] вели дека нормалните зони се дефинираат преку природната екстензија на екстремитетите: „...секој дел од телото поседува 'нормална зона', на движење која тоа ја достигнува без да се помести или максимално да се истегне во просторот...“, но во врска со суперзоните, Брукс вели: „...ако се тренира на одреден начин, екстремитетите можат да достигнат 'суперзони', обогатувајќи го движечкиот репертоар на телото во голема мера“ (Brooks, 1993:35). Браун, видливо ги употребува екстензиите, користејќи ги суперзоните, преку кои всушност и доаѓа до ефект на телесна левитација во делото.

Еквилибриум

Во ова дело Браун го преиспитува еквилибриумот, реализирајќи на тој начин нови кинестетички форми. Поточно, во ова дело основниот кинестетички аспект е базиран на пронаоѓањето на точката на еквилибриум и излегувањето од неа. Браун, во моментот на излегување од точката на баланс, поради инерцијата, преминува во друга нова телесна форма/позиција.

Стабилност и мобилност

Браун во солото повеќепати ја користи стабилноста како потенцијал, каде што од позиција на условно мирување преминува во мобилност, при што се ослободува акумулирана кинестетичка тензија, резултирајќи со сет брзи и координирани движевни комбинации во просторот.

Периферни, централни и трансверзални транзиции

Браун ги користи сите типови транзиции во солото. Но најчесто се видливи централните и трансверзалните транзиции, при што телото поминува низ центарот на волуменот (поточно транзициите во делото се реализираат најчесто низ центарот на имагинарниот волумен - коцка)

3.7.1.3. Анализа на движењата во делото *Watermotor* од Браун преку примена на еукинетиката:

Импулс и гравитација

Браун го изведува делото во комплетна тишина. Но, преку различните ритмичко/динамички структури, таа всушност самата ја дизајнира звучната матрица во делото. Браун ја користи гравитацијата, препуштајќи ја тежината на телото да го произведе следниот динамички импулс (гравитацијата ја користи движејќи се кон долу, што е сосема спротивно од движењата во балетот каде што телото се извлекува кон горе, опонирајќи ѝ на гравитацијата). Напоменавме дека Браун го употребува принципот на техниката (на англ. *release technique*). Користејќи ја оваа техника, таа раководи со сопствената телесна гравитација произведувајќи динамички форми втемелени на анатомскиот приод на кој ѝ се заснова оваа техника.

Тензија и релаксација

Се чини како Браун да акумулира енергетски потенцијал - тензија за да се придвижи во нова насока. Таа го испушта енергетскиот импетус во одредена просторна насока преку екстремитетите. Во тој миг, нејзиното тело отскокнува од подот кон горе спротивставувајќи ѝ се на гравитацијата. Потчекорот произведува нишање на колковите десно - лево, со што целото тело е ставено во ефективна мобилност. Потоа, доаѓа до застој/стабилност и релаксација/отпуштање на насобраниот енергетски потенцијал, за повторно да дојде до ново акумулирање енергија - тензија.

Лабанови движечки (динамички) фактори: простор, тежина, време и флуидност

Според Лабановите еукинетички принципи, во солото варираат неколку динамики. За да може динамиката да се дефинира што попрецизно, треба да се совпаднаат повеќе елементи. Престон-Данлоп во врска со ова вели: „Динамиката, односно, промената на времетраењето, интенцијата, вниманието, фокусот, употребата на енергија и флуидноста се основни при детерминирањето на употребениот манир за тоа да се материјализира“ (Preston-Dunlop, 1983:84). Кај Браун динамичката структура е дефинирана со брзи, лесни и остри движења. Во солото видлива е и одредена воздржаност. Но, истовремено во делото е манифестирана и флуидноста, која тече слободно низ Брауновото тело во текот на целото соло.

Осум основни динамички комбинации

Неминовно е да коинцидираат повеќе динамички комбинации. Така, во солото доаѓа до спој на различни комбинаторики кои се во согласност со Брауновите динамички афинитети. Врз основа на ова сознание, Браун како дел од кинесте-

тичкиот вокабулар ги употребува најчесто следните акции: лизгање, сечење, фрлање и собирање на екстремитетите (основните динамички комбинации беа детално експлицирани во втората глава на трудот, каде што беше изложен принципот на Лабановата еукинетика).

Ако одредуваме кој тип експресија е карактеристичен за ова дело (водени според Лабановите наоди во однос на истражувањата на Јунг за анализа на човечката свест), би констатирале дека во ова дело најприсутни се факторите простор и одмерување. Факторот за простор го инволвира мисловниот процес како основна функција, а, пак, факторот за одмерување ја раководи тежината на телото, дефинирајќи ја гравитацијата при движење во просторот.

3.7.1.4. Телото како основен кореолошки поим во однос на просторот - сценографија/светло како елемент од перформативниот нексус

Бидејќи во делото *Watermotor* нема други изведувачи, Браун преку движењата креира жив и динамичен просторен ритам кој ја исполнува целата сцена. Таа ретко користи сценографски елементи. А кога ги аплицира, тогаш сценографскиот дизајн кореспондира со целосниот концепт на делото. Всушност, таа е фокусирана кон едноставни решенија во просторот, што подразбира дека понекогаш просторот останува условно кажано празен. Така што често движењата се основен елемент во просторот, а телото на изведувачот е примарната алатка.

Тука би можеле да се повикаме на истражувањата во сферата на сценографијата изложени од страна на Адолф Апија [Adolphe Appia]⁷⁸, кој сметал дека те-

⁷⁸ Адолф Апија [Adolphe Appia] (1862-1928) е архитект, теоретичар и светло-дизајнер од Швајцарија. Апија поставува нови параметри во однос на театарот во тоа време. Врз основа на ова сознание, тој креира ново гледиште во сферата на сценографијата и дизајнот на светло во театарската уметност. Апија сметал дека треба да има унифицираност на режисерскиот и сценографскиот концепт, манифестиран преку актерското тело.

лото на актерот претставува централен елемент во театарската претстава. Апија сметал дека телото е 'дело на живата уметност', односно дека телото на актерот служи за да се унифицираат режисерскиот и сценографскиот концепт: „Телото е финалниот авторитет според кој се дефинираат можностите на реализацијата...“ (Arria, 1962:43). Според ова, би можеле да заклучиме дека телото претставува главна референтна точка во сценското дело.

Светлосниот дизајн е важен фактор и секако влијае врз комплетниот прие- ем на делото. Всушност, светлосното решение во кореографското дело претставу- ва интегрален дел од сценографијата. Во делото *Watermotor* дизајнот на светлото останува со ист интензитет, не менувајќи се воопшто.

Костимот се смета за важен детаљ во кореографското дело и претставува составен дел од севкупниот дизајн. Во делото Браун е облечена во сива маичка и сиви широки панталони од лесен материјал, кои ѝ овозможуваат слободно да се движи низ просторот. Во постмодерниот период костимот на танчарот е во сог- ласност со потребите на телото во движење, давајќи му слобода лесно да се дви- жи, воедно истакнувајќи ја преку тоа едноставноста како битен естетски елемент од тој период.

Треба да се нагласи дека се работи за црно-бел танцов филм, поради што филмот има контрастна визура, акцентирајќи ги контурите на Брауновото тело во однос на просцениумот кој е во светла боја. Така, фокусот на гледачот е ориен- тиран кон телесноста како главна изведувачка компонента во делото.

3.7.1.5. Телото како основен кореолошки поим во однос на звукот - музика/аудио ефекти/говор како елемент од перформативниот нексус

Во делото *Watermotor*, Браун не користи звук, туку преку движењата изведени во тишина креира своевидна кинестетичка динамика. Тишината создава специфична атмосфера, преку која на некој начин можеме да ја 'ослушнеме' кореографската ритмика во делото. Во врска со користењето на елементот на тишина во кореографијата, може да констатираме: „Секаков вид движење може да функционира во тишина: тоа може да биде ритмичко или не, исполнето или расфрлено, комично или сериозно. Во секој случај, преку тоа се покажува моќта, но исто така и товарот како последица на отсуството на звукот“ (Blom and Chaplin, 1982:157).

3.8.1. Анализа на делото *Solo* (1995) од Форсајт според

Лабановиот кореолошки метод

3.8.1.1. Телото како основен кореолошки поим во однос на движењето како елемент од перформативниот нексус

Делото *Solo* (1995) претставува црно-бел танцов филм во режија на Томас Ловел Балог [Thomas Lovell Balogh], музиката ја изработува Том Вилемс [Thom Willems], а Форсајт е кореограф и изведувач во солото. Делото трае пет минути и деведесет секунди. (ЦД- РОМ, бр.1: дело *Solo*)⁷⁹

⁷⁹ Во прилог на трудот види го снимениот материјал на ЦД-РОМ, бр.1: Вилијам Форсајт - дело *Solo* (1995).

Во ова дело Форсајт како изведувач има можност да ги демонстрира сопствените изведувачки капацитети, креирајќи при тоа разновидни кинестетички форми во просторот. Форсајт, во ова дело реферира кон балетската лексика, ја надградува за да ја направи покомплексна. Во разговор со Габриела Ферари [Gabriella Ferrari] тој вели: „Кореографските дела имаат многубројни димензии во секој даден момент. Поради тоа, јас барам нешто што може тоа да го организира, но во исто време и да ги постави нештата во движење“ (Ferrari and Forysthe, 2006:25).

3.8.1.2. Анализа на движењата во делото *Solo* од Форсајт преку

примена на кореутиката:

Кинесфера

Во ова дело Форсајт главно ја дефинира кинесферата според трите кружни точки/пункта, означени преку светло-дизајнот во студиото каде што е снимен филмот-црна кутија (на англ. *black box*). Кинесферата во солото е детерминирана во однос на осветлените точки во кои Форсајт ги изведува движењата.

Насоки, димензии, дијагонали и дијаметри на кинесферата

Во ова дело насоките, дијагоналите и дијаметрите, всушност, служат за да се реализираат кинестетичките исцртувања во просторот, кои може лесно да ги трасираме бидејќи се засновани на геометријата на коцката.

Поврзаноста на петте балетски позиции и Лабановите наоди во

кореутиката

Може да кажеме дека во ова дело, Форсајт, на одредени места експлицитно ги користи позициите од класичниот балет. На пример, на самиот почеток во солото тој прво стои во паралелна позиција (својствена за современиот танц), за по-

тоа, по неколку движења да се постави во петтата балетска позиција, (на тој начин преминувајќи од една танцова лексика во друга). Тука, од петтата позиција тој изведува скок од класичниот балет (на франц. *entrechat quatre*). Веднаш по ова движење се надоврзува цела серија мали скокови од балетската лексика. Всушност, Форсајт ги користи балетските позиции како сврзувачко ткиво-матрица, врз која ја гради комплексната танцова динамика во делото. Салосари, во врска со ова прашање, вели: „Движечкиот вокабулар во балетот е совладан преку константна репетиција на основни движења кои постепено сè повеќе и повеќе налагаат сè по-комплексни комбинации и темпа“ (Salosaari, 2001:32).

Ниско - средно - високо ниво и 27-те точки на просторно ориентирање во коцката

Во делото Форсајт ги користи сите три нивоа. На пример, од вертикална позиција, високо ниво (поставен на полупрсти), преминува во лежечка положба на подот, за потоа повторно да се врати назад во вертикална/стоечка положба. Поточно, тој во целост се потпира врз структурата на коцката, и нејзините 27 точки (нивоа и насоки). Може да се констатира дека структурата на коцката е рестриktivна и прашање е дали му дозволува на изведувачот да излезе од строго поставената имагинарна рамка или, пак, спротивно на тоа токму таа геометриска ограниченост може да иницира нови креативни движечки решенија. Салосари во врска со репетитивноста вели: „Кога изведувачите истражуваат повеќе начини на изведба на едно исто движење, тие стануваат исклучително свесни за различните сензации и избори при изведбата“ (Salosaari, 2001:60).

Форми во кореутиката

Во делото Форсајт ги употребува сите кореутски форми. Џо Леиса Дикинсон [Jo Leissa Dickinson] и Фиона Травис [Fiona Travis] едноставно сметаат: „Танцувањето е во основа серија форми и движења“ (Dickinson and Travis, 1977:213). Во ова дело Форсајт можеби најмногу се повикува на правите линии кои ја исцртуваат вертикалната форма на телото. Но, често тој ги применува и отворената и брановидната форма (манифестирана преку извртена/спирална линија). Сепак, тој не ја изоставува и кружната форма, давајќи му на делото повеќеслојна димензија.

Телесна перспектива

Форсајт ја дефинира телесната перспектива преку сопствениот просторен афинитет. Така што во врска со ова прашање Гил вели: „Танчарот презентира посебни карактеристики, по сè изгледа поради тоа нема потреба од никаков тип објект или, пак, тело, за да формира идеја за негов или за нејзин сопствен простор“ (Gil, 1988:22).

Исцртувања форми во просторот

Форсајтовите движења може да се визуализираат, всушност буквално се 'гледаат', исцртувајќи се во просторот. Може да заклучиме дека Форсајт го потенцира телесниот дизајн (на англ. *body design*), истакнувајќи ја формата на телото видлива кога изведувачот активно се движи низ просторот проектирајќи виртуелна кинестетичка линија. Престон-Данлоп во врска со тоа вели: „Целата единица е видливо исперципирана веднаш како шема на екстремитети, торзо или глава. Линијата е телото“ (Preston-Dunlop, 1983:83). Телесниот дизајн тука е во релација со просторната проекција (на англ. *spatial projection*).

Динамосфера

Форсајт се движи врз основа на геометриски дизајнирана импровизациска структура. Иако тој не се занимава со нарација во делото, во движењата сепак внесува емоција. Додека се движи, видлива е силна фацијална експресија, откривајќи го неговиот интимен мисловен процес.

Просторен ритам

Може да заклучиме дека Форсајт како кореограф и воедно изведувач ја одредува динамиката на просторниот ритам како индивидуална карактеристика која влијае на севкупната естетика при изведбата. Во врска со ова прашање, Надија Чилковски [Nadia Chilkovsky] вели: „Во секој случај, намерата на танчарот го предетерминира стилот“ (Chilkovsky, 1961:121).

Телесна акција

Телесните акции во солото Форсајт умешно ги интегрира во една композициска целина поставена врз основа на јасно дефинирана импровизациска структура. Во голема мера Форсајт имплементира препознатливи движења од класичниот балет, но, исто така, употребува и секвенции кои се изведуваат на под и кои всушност не ѝ припаѓаат на балетската лексика. Нагента го потенцира Форсајтовото гледиште, каде што тој тврди дека транспарентноста на телото доаѓа од кусиот временски интервал во кој движењето постои. Тој вели дека таа состојба: „...се постигнува преку комбинација на нешта, делумно поради симултаноста на носењето одлука и поставување на телото во сукцесивни и ризични движечки секвенции,...“ (Nugent, 2007:41). Така што врз основа на ова излагање, Форсајтовата телесна акција може да се доживее како 'транспарентна', поточно ефемерна.

Екстензии во простор

Во делото *Solo*, Форсајт во голема мера се повикува на телесните распоредувања и собирања. Меѓу другото, како дел од кореографската естетика, тој ги преиспитува и максималните екстензии на рацете. Во врска со Форсајтовиот пристап Нагента вели: „Рацете често се оптегнуваат кон назад кон горниот дел над торзото, фокусирајќи се на просторот кој често е игнориран од страна на други кореографи“ (ibid).

Невидливи движења

Форсајт го креира кореографскиот материјал инстантно, а поради тоа фокусот често му е ориентиран кон себеси, кон внатрешноста. Длабокиот мисловен процес при движењето налага погледот да му биде често насочен кон долу, ориентиран интроспективно.

Проксимитет

Бидејќи се работи за соло, нема други тела во просторот, поради што проксимитетот може да биде анализиран во однос на светлосниот дизајн. Така, може да поставиме релација помеѓу Форсајт (неговото тело) и дизајнот на светлото (односно трите светлосни пункта во однос на кои Форсајт се движи).

Контрапункт

Контрапунктот е особено нагласен кога Форсајт со голема брзина (во дел од секунда) од вертикална телесна поставеност се впушта кон легната хоризонтална положба на подот, за потоа повторно да се врати назад во вертикалата. Во моментот на премин од една во друга суперзона, тој се оптега и се чини како да лебди (како да левитира) во меѓупросторот помеѓу две движења.

Секвенција

Секвенциите во импровизациските пристапи имаат поинаков тек отколку секвенциите што се употребуваат во фиксираната кореографска форма: „Често кога случајноста е употребена за да се одлучи текот на секвенцијата или некои други кореографски аспекти, тогаш станува дел од формата, намерата, и резултатот“ (Blom and Chaplin, 1982:91). Врз основа на ова може да заклучиме дека тука секвенциите се поставени во однос на импровизациската структура како дел од зададената кореографска рамка.

Нормални зони и суперзони

Реферирајќи кон Лабановите принципи, Форсајт како изведувач ги надоградува и ги аплицира суперзоните како една од неговите кинестетички иновации.

Еквилибриум

Поради брзината на изведбата, во одредени моменти се чини дека Форсајт излетува од точката на еквилибриум, што предизвикува возбуда бидејќи телото осцилира надвор од стандардните кинестетички норми.

Стабилност и мобилност

Изгледа дека Форсајт е во постојана состојба на мобилност (се чини дека постојано се движи). Всушност, состојбата на стабилност доаѓа кога тој завршува серија импровизирани движења. Така што, тој е стабилен/мирува пред да ја изведе следната секвенција.

Периферни, централни и трансверзални транзиции

Во најголема мера Форсајт ги користи централната и периферната транзиција. Секако, тој поминува и низ центарот на имагинарната коцка, движејќи се од висока кон ниска точка, на тој начин користејќи ја и трансверзалната транзиција.

3.8.1.3. Анализа на движењата во делото *Solo* од Форсајт преку

примена на еукинетиката:

Импулс и гравитација

Форсајт често се спушта на подот. Но, и кога е на под, поставен во хоризонтална/лежечка положба, Форсајт го држи телото затегнато, како да не сака или, пак, не може до крај да ѝ се препушти на гравитацијата.

Тензија и релаксација

Во делото *Solo*, Форсајт ја потенцира тензијата преку активни движења со нозете и со рацете, строго зафрлувајќи ги. Може да констатираме дека во ова дело нозете се во постојана активност реализирајќи комплексни технички комбинаторики при што целото тело е во состојба на ефективна тензичност. Во врска со ова прашање, Вајнерлс смета дека во суштина преодот од состојба на тензија во состојба на релаксација е неминовна појава: „Тензијата постојано преминува во релаксација, а релаксацијата во тензија“ (Winearls, 1958:21).

Лабанови движечки (динамички) фактори: простор, тежина, време и флуидност

Според Лабановите еукинетички принципи, во солото варираат неколку динамички фактори. Форсајт го започнува солото со брзи, отсечни и директни движења. Инаку, и покрај овие динамички квалитети, во текот на целото соло, неговите колкови се мобилни, така што лесно ја пренесуваат неговата телесна тежина низ просторот. Поради тоа тој може да се движи брзо, спротивставувајќи ѝ се на гравитација. Понатаму, како тече солото, движењата се забавуваат и изгледа како да се повоздржани (всушност, тој го задржува истиот динамички пристап, но во позабавено темпо). Потоа, доаѓа дел во кој тој продолжува со движење во ти-

шина, што дава нов динамички импулс во солото. Кон крајот на делото тој повторно се враќа на прецизните и артикулирани движења. Може да заклучиме дека важен динамички фактор кој се пројавува во текот на целото соло е и флуидноста која варира во зависност од брзината на изведбата.

Осум основни динамички комбинации

Основните динамички комбинации во солото се видливи преку различните комбинаторики во согласност со Форсајтовите авторски афинитети. Можеме да заклучиме дека Форсајт најчесто ги користи следните динамички акции: лизгање, лебдење, сечење и краток замав. Тој секогаш користи склоп на неколку од споменатите динамички акции правејќи комплексни комбинаторики.

Ако одредуваме кој тип динамичка експресија е карактеристичен за ова дело (водени според Лабановите наоди во однос на истражувањата на Јунг за анализа на човечката свест), би констатирале дека во ова дело најприсутни се факторите: простор и флуидност. Факторот за простор ја дефинира мисловната/когнитивната функција (тој во голема мера го користи просторот, потпирајќи се на Лабановите просторни принципи). Понатаму, флуидноста (слободна или ограничена) е поврзана со чувствата и е насочена кон одмерување на емоционалниот интензитет во движењето.

3.8.1.4. Телото како основен кореолошки поим во однос на просторот - сценографија/светло како елемент од перформативниот нексус

Во делото, *Solo*, дизајнот на светлото е основниот сценографски елемент. Може да заклучиме дека има три светлосни точки (три пункта). На пример, (ако сме поставени во позиција на публика) Форсајт прво влегува од десната страна, во десно поставениот светлосен пункт и се движи кон центарот. Во друг кадар, тој влегува од левата страна (во левата светлосна точка), движејќи се кон централниот светлосен пункт. Но, исто така, има кадар во кој Форсајт почнува од централната точка и се движи кон онаа на десната страна. Со еден збор, тој ги користи сите три осветлени точки. Но, со сигурност може да заклучиме дека Форсајт секогаш се наоѓа во некоја од осветлените точки. Така што на моменти тој транзитира од една во друга осветлена точка, потенцирајќи ја разликата на позитивниот простор (осветлениот простор) и негативниот простор (оној простор што не е осветлен). Врз основа на ова може да констатираме: „Актуелниот физички простор, сцената или арената во која е прикажан танцот, има сопствени конотации. Има одредени места на сцената кои се појаки, а други кои се поинтимни“ (Blom and Chaplin, 1982:52).

Костимот на Форсајт е едноставен и се вклопува во севкупното сценографско решение. Тој носи сива маичка и панталони, во кои може лесно да се движи. На нозете има чорапи, кои поради намаленото подно триење му овозможуваат да лизга по подот, реализирајќи брзи и координирани движења со што се истакнува неговата изведувачка виртуозност.

Треба да се потенцира дека бидејќи се работи за танцов филм, монтажата игра голема улога во читањето на делото. На пример, Форсајт се чини како да е постојано во движење, доловувајќи ефект на кинестетичко акселерирање, кое

секако се должи на филмската монтажа. Во делото има и кадри снимени од горе, кои на филмот му даваат уште една сосема нова перспектива.

3.8.1.5. Телото поставено како основен кореолошки поим во однос на звукот - музика/аудио ефекти/говор како елемент од перформативниот нексус

Во делото *Solo*, Форсајтовите движења се придружувани од музичка композиција изработена од Том Вилемс. Композиторот Вилемс е инспириран од дело на Јохан Себастијан Бах, кое го користи како основа врз кое креира нов музички контекст. Во врска со композицискиот пристап може да констатираме: „Музиката не води до корените на класичниот балет, но со свон на модерни каденци. Се слуша како свири една виолина која повремено го прекинува сопствениот континуитет со брзи и нерегуларни гудачки интервенции...“ (<http://thiskineticitch.wordpress.com/2009/04/19/review-william-forsythes-solo-1995>).

Музиката не влијае врз Форсајтовите движења, туку Форсајтовото тело поседува свој ритам, а музиката повремено ги акцентира телесните движења. Може да кажеме дека во класиката изведувачот секогаш се движи во согласност со музичката партитура. Но, Форсајт во ова дело, спротивно на балетската традиција, го следи сопствениот ритмички импулс.

Евидентно е дека Форсајт и Вилемс оствариле блиска соработка, бидејќи делото ја следи комплексната движечка импровизациска структура. Во еден момент во солото, звукот одеднаш запира. Форсајт се движи без музичка придружба, во комплетна тишина. Така што фокусот автоматски е ориентиран кон движењето. Секако, оваа интервенција е дел од добро осмислениот музички концепт.

Треба да се истакне дека во делото се употребени и аудиоэффекти. Во некои моменти Форсајт намерно при играњето допира (удира) дел од своето тело, произведувајќи звучен ефект. На овој начин тој ја потенцира телесноста, преку што се нагласува неговото физичко присуство.

Кон крајот на делото, Форсајт е поставен во крупен кадар. Тој се движи слушајќи ги вербалните инструкции, соопштени од глас кој доаѓа отстрана. На филмот не гледаме присуство на лице, но слушаме глас кој соопштува одредени зборови. Секој од изговорените зборови предизвикува одредена асоцијација, која Форсајт ја отелотворува кинестетички. Во последниот крупен кадар гестикулира со рацете слушајќи ги зборовите отстрана, со што по некое време почнува и самиот да допира делови од сопственото торзо со дланките. Дејствието се забрзува, така што откако ќе дојде до кулминација, тој ја истега кон напред десната рака и ја стега во тупаница. Доаѓа до природен застој и на самиот крај го изговара зборот 'стоп', со што го назначува крајот на солото. Поточно, преку соопштување на зборот 'стоп', тој воедно и звучно/вербално интервенира во структурата на делото. Вокализирањето и танцувањето често може да бидат комплементарни, бидејќи конечно: „Звуците може да варираат и да бидат манипулирани исто како и движењето“ (Blom and Chaplin, 1982:159).

Откога сепаратно беа презентирани наодите на делата *Watermotor* (1978) од Браун и *Solo* (1995) од Форсајт, како што веќе напоменавме претходно во трудот ќе биде прикажан принципот на лабанотација според графиконот на енергија (Effort) како дел од еукинетиката. На овој начин може да се увиди принципот на нотирање на првото движење од делата со што ќе се докаже апликативноста на овој метод применет во танцовата практика. **(Сл. 38)**



Слика 38. Прикажан е процесот на нотирање на движењата според принципот на лабанотацијата. Движењата се регистрирани според графиконот на еукинетика, односно дефинирани се динамичките квалитети според енергијата (Effort).

Првата илустрација го прикажува првото движење од делото *Watermotor* (1978) од Браун, кое ги поседува следните динамички квалитети: простор - флексибилен/индиректен; тежина - силна; време - брзо и флуидност - ограничена.

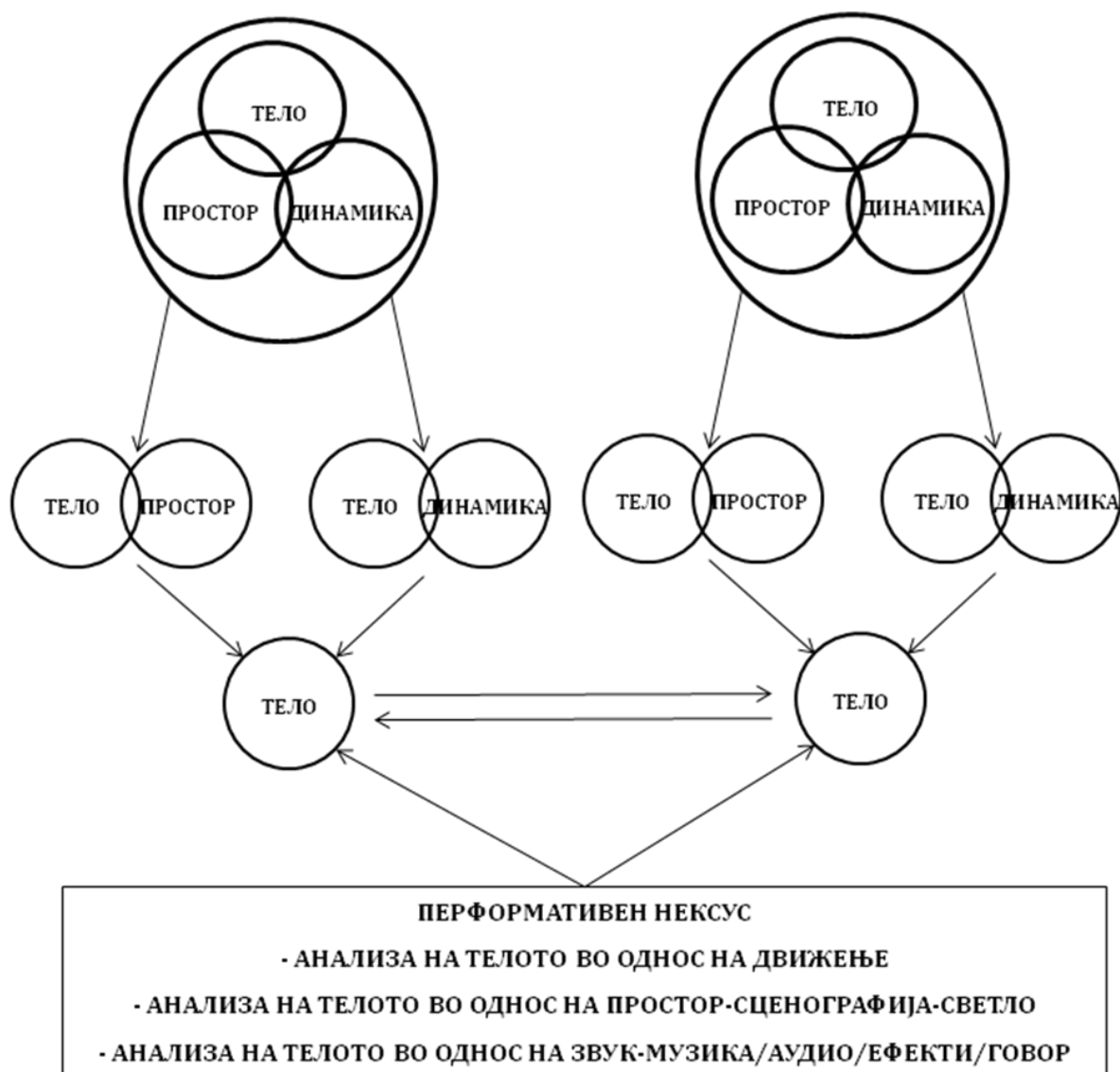
Втората илустрација го прикажува првото движење од делото *Solo* (1995) од Форсајт, кое ги има следните динамички квалитети: простор - директен; тежина - лесна; време - брзо и флуидност - ограничена (кај Форсајт не е земено во предвид стоењето во паралелена позиција кога тој изведува мали движења со стапалата, туку анализата директно почнува од првото движење, кога тој ја придвижува ногата).

(Проследи го приложениот снимен материјал во библиографијата на трудот: ЦД-РОМ, бр.1).

4. КОМПАРАЦИЈА НА КОРЕОЛОШКАТА АНАЛИЗА ВО ДЕЛАТА *WATERMOTOR* ОД БРАУН И *SOLO* ОД ФОРСАЈТ

Во овој дел на трудот преку Лабановиот кореолошки метод како основен знак за анализа на кореографското дело, ќе се пристапи кон компарација на веќе сепаратно анализирани дела, со што би се дијагностицирале нивните разлики или сличности. (Сл.39)

Имајќи го предвид севкупното досегашно излагање во однос на телото како основен кореолошки знак, може да констатираме дека и тука во овој дел на трудот (при компарација на делата), телото е релевантен медиум преку кој се емитираат многубројни информации/пораки. Секако, пораките што телото ги емитира зависат од контекстот на самото движење. Така, кога контекстот е одреден, тогаш и пораката е јасна: „За да биде значењето на неодредената реченица јасно и длабоко структурирано, мора да биде специфицирано; да се даде јасно значење на неодредениот невербален сигнал, треба да биде покажана секвенцијата на настани и структурата на ситуацијата“ (Argyl, 1975:294). Во врска со оваа тема, Надел вели дека секако и самиот перформер го доживува своето тело како битно при процесот на изведбата, бидејќи тоа-телото соопштува некоја порака, која за изведувачот има одредено значење: „Перформерот дава. Со целото тело тој го разоткрива духот на животот. Тој не може да биде задоволен сè додека публиката не го прифати него самиот или уште поважно, неговата порака“ (Nadel, 1970:17).



Слика 39. Компаративна анализа на делата: *Watermotor* (1978) од Триша Браун и *Solo* (1995) од Вилијам Форсајт, каде што телото е поставено како основен поим во однос на Лабановиот кореолошки метод. Перформативниот нексус е аплициран како пристап/метод за анализа на кореографското дело.

За да може да се пласираат компаративните наоди во овој дел на трудот, ќе биде применета веќе претходно елаборираната теоретско-методолошка рамка на перформативниот нексус.

4.1. КОРЕУТСКИ АСПЕКТИ ВО ДЕЛАТА *WATERMOTOR* НА БРАУН И *SOLO* ОД ФОРСАЈТ

Кинесфера

Може да заклучиме дека Браун и Форсајт ја дефинираат кинесферата на различен начин. Браун се движи слободно низ целиот простор на сцената. Во делото таа не користи сценографија поради тоа автоматски и нема ограничувања/маркери што ја лимитираат нејзината игра низ просторот. За разлика од Браун, Форсајт ја позиционира кинесферата во однос на дизајнот на светлото, движејќи се во зависност од светлосните репери поставени во просторот.

Насоки, димензии, дијагонали и дијаметри

Браун и Форсајт ги аплицираат насоките, димензиите и дијаметрите, реферирајќи кон геометриски пристапи во кореографското дело. Може да резимираме дека во кореографскиот пристап и двајцата ги користат просторните математички конфигурации (поточно 27-те насоки/точки во коцката).

Петте балетски позиции како дел од Лабановите наоди во кореутиката

И Браун и Форсајт се повикуваат на класичните балетски позиции во своите дела. Браун, за разлика од Форсајт, балетските позиции ги користи имплицитно, многу неформално/опуштено, како транзиција од едно во друго движење. Форсајт, за разлика од Браун, експлицитно се повикува на класичната балетска лексика (чија главна основа се всушност петте позиции). Сепак, при нивната ап-

ликација тој пристапува неконвенционално, оддалечувајќи се од ригидната балетска форма.

Ниско - средно - високо ниво и 27-те точки на просторно ориентирање во коцката

Браун и Форсајт ги користат сите три нивоа како дел од својот движечки опус. Она што може да се дефинира како заеднички двигател е фактот што и двајцата имаат увид во геометриските пристапи (поточно и двајцата ги применуваат сознанијата врз основа на Лабановите кореолошки истражувања, односно 27-те точки во коцката како еден од главните појдовни кинестетички пристапи).

Форми во кореутиката

Како што веќе напоменавме, телесните линии/форми се еден од основните сегменти кои го одредуваат кореографскиот стил. Браун, можеби, најмногу ги практикува кореутските форми по следниот редослед: права, отворена, кружна, а повремено и брановидна форма. Кај Форсајт, исто така, во голема мера е присутна правата форма (типична за балетската техника). Но, во делото секако тој ги применува и отворената и брановидната форма, а во некои моменти се потпира и на кружната форма.

Телесна перспектива

Браун и Форсајт како искусни изведувачи и кореографи ја определуваат телесната перспектива, преку тоа што тие пред сè првенствено ги поставуваат параметрите на личниот простор. Може да кажеме дека Браун има тенденција да ги проектира движењата кон надворешноста, кон публиката. За разлика од ова, Форсајт, пак, користи импровизациски пристапи преку кои инстантно дефинира нови движечки форми. Поради активниот мисловен процес, тој ја проектира телесната перспектива спрема себеси, односно кон внатрешноста.

Исцртувања форми во просторот

Во Брауновото дело може да се детектира присуство на просторна прогресија (насочено движење) како една од главните кинестетички карактеристики. Како што веќе напоменавме просторната прогресија се препознава кога телото се движи низ просторот. Кај Форсајт, пак, примарен е телесниот дизајн/форма поставена во сооднос со просторната проекција. Попрецизно, Форсајт веќе воспоставените телесни форми кинестетички ги ефектуира (поточно просторно ги транспонира). Конечно, она што се манифестира однадвор се кинестетичките исцртувања (трасирани линии) кои се физички видливи при перформативниот акт.

Динамосфера

Браун и Форсајт работат со геометриски концепти, веќе напоменавме дека тие не користат нарација (немаат определена тема). Но, може да заклучиме дека сепак и кај двајцата видлив е емотивниот набој при изведбата⁸⁰.

Просторен ритам

Браун го испитува просторниот ритам преку слободниот пад, поточно таа го испитува моментот кога телото лебди на својата оска пред да премине во друго движење. Форсајт, пак, во целост го дефинира просторниот ритам во однос на геометријата на волуменот - коцка.

Телесна акција

Телесните акции од секојдневието Браун ги изведува со голема леснотија/неформалност, повикувајќи се на англ. *release technique* (преку која телесните акции добиваат кинестетичко-левитирачки ефект). Форсајт, за разлика од Браун,

⁸⁰ Како дел од просторниот концепт, движењето го следи и динамички набој кој внесува емоции, односно, како што напоменавме, динамосферата е составен дел од кинесферата.

умешно ги интегрира движечките акции врз основа на импровизациските структури.

Екстензии во простор

Поради одличното владеење на техниката, Браун лесно и подвижно, без напор ги реализира екстензиите во просторот. Кај Форсајт истегнувањата на нозете како и на рацете се составен дел од неговата кореографска естетика. Така што може да заклучиме дека и Браун и Форсајт ги користат максималните екстензии, но и спротивно на тоа - максималните собирања во просторот.

Невидливи движења

Брауновиот израз е опуштен (неутрален, нема посебна фацијална експресија), една од причините за тоа е примената на англ. *release technique*. За разлика од неа, Форсајт е окупиран со координацијата на телото, која бара извонредно голем фокус-концентрација при изведбата (можеби поради тоа што тој ги креира движењата во самиот момент). Поради тоа, невидливите движења кај него се интроспективно ориентирани покажувајќи експресија при изведбата.

Проксимитет

Браун нема основен просторен репер според кој се движи. Таа го окупира целиот простор на сцената. За разлика од неа, проксимитетот кај Форсајт може да се одреди во однос на дизајнот на светлото, бидејќи движењата се одвиваат во релација со трите светлосни пункта поставени во просторот.

Контрапункт

Контрапунктот кај Браун е видлив кога таа се придвижува во една насока, за потоа одреден дел од телото да тргне во друга насока, со што се добива впечаток дека телото се движи во две спротивни насоки истовремено. Додека, кај Форсајт, контрапунктот е најочигледен кога тој преоѓа од едно ниво во друго. На при-

мер, тој од вертикален став се поставува во хоризонтално ниво (лежечка позиција на под), за потоа во кус временски интервал повторно да се врати назад во првобитната вертикална положба.

Секвенција

Кај Браун и Форсајт секвенцијата постои како дел од природната прогресија на кореографското дело. Кај Браун, споменавме, почетокот на солото се претопува со крајот на солото, создавајќи ефект на бесконечност. За разлика од тоа, кај Форсајт секвенциите се дел од импровизацискиот пристап. Односно, секоја секвенција има свој растеж, надоврзувајќи се на нова секвенција карактеризирана со нов кинестетички мотив.

Нормални зони и суперзони

Браун и Форсајт ги покажуваат своите врвни технички достигнуања за да се изразат што попрецизно во однос на кореографскиот стил што го негуваат. И двајцата на посебен начин ефективно ги применуваат суперзоните во танцовата практика. Браун ги употребува суперзоните постигнувајќи ефект на телесната левитација. Форсајт, пак, како што веќе напоменавме, ги користи суперзоните за да ги потенцира максималните изведувачки капацитети (поточно телесни распони).

Еквилибриум

Браун и Форсајт постојано се во потрага по стабилност и контрастно на тоа состојба на нестабилност, односно пронаоѓање на точката на еквилибриум и контрастно на тоа излегувањето од неа.

Стабилност и мобилност

Браун повеќепати во солото од стабилна позиција преминува во екстремна мобилност. Акумулираната тензија таа ја ослободува во вид на брзи и координирани движевачки комбинации. Форсајт, пак, ги преиспитува преодите од состојба на

стабилност (во моментот кога ја завршува едната секвенција) и состојбата на мобилност кога повторно ефективно се движи според зададената импровизациска рамка.

Периферни, централни и трансверзални транзиции

Кај Браун можеби покарактеристични се трансверзалните транзиции (телото поминува низ центарот на волуменот). Додека кај Форсајт повеќе присуствуваат периферните транзиции. Заедничко е тоа што и кај едниот и кај другиот присуствуваат централните транзиции.

4.2. ЕУКИНЕТИЧКИ АСПЕКТИ ВО ДЕЛАТА *WATERMOTOR* И *SOLO*

Импулс и гравитација

Може да заклучиме дека Браун и Форсајт ѝ се препуштаат на гравитацијата како битен кинестетички елемент својствен за современиот танцов вокабулар.

Тензија и релаксација

И Браун и Форсајт ги користат принципите на тензија и релаксација. Браун акумулираниот енергетски потенцијал го испушта во просторот повикувајќи се на основа на англ. *release technique*. Форсајт принципите на тензија и релаксација ги реализира потпирајќи се на динамичките структури од класичниот балет.

Лабанови движечки (динамички) фактори: простор, тежина, време и флуидност

Може да заклучиме дека и Браун и Форсајт имаат слични движечки фактори. И кај едниот и кај другиот динамичката структура е дефинирана со брзи, лесни и остри движења, кои во одредени моменти преоѓаат во воздржаност - тензија.

Карактеристична кај двајцата е и флуидноста како битен интегрален динамички фактор.

Осум основни динамички комбинации

Заедничко е тоа што и кај двајцата како дел од кинестетичкиот вокабулар најчесто се присутни следните акции: лизгање, сечење, фрлање и собирање на екстремитетите.

Ако одредуваме кој тип експресија е карактеристичен (според Лабановите наоди во однос на истражувањата на Јунг за анализа на човечката свест) би констатирале дека кај Браун преовладуваат факторите: простор и одмерување, додека кај Форсајт се видливи, простор и флуидност како главни експресивни карактеристики во делото.

4.3. ТЕЛОТО КАКО ОСНОВЕН КОРЕОЛОШКИ ПОИМ ВО ОДНОС НА ПРОСТОРОТ - СЦЕНОГРАФИЈА/СВЕТЛО КАКО ЕЛЕМЕНТ ОД ПЕРФОРМАТИВНИОТ НЕКСУС

Она што е заедничко кај двајцата е тоа што освен дизајнот на светло во просторот тие немаат други сценографски елементи. Браун, во солото има само едно светлосно решение, а кај Форсајт дизајнот на светло е во зависност (во корелација) со движењата што тој ги изведува.

Обајцата имаат лесен костим (маица и панталони) во кои можат слободно да се движат. Браун е со боси стапала што овозможува стабилност при играта, за разлика од Форсајт кој носи чорапи и според тоа може да се врти и да се лизга без отпор на подот.

4.4. ТЕЛОТО КАКО ОСНОВЕН КОРЕОЛОШКИ ПОИМ ВО ОДНОС НА ЗВУКОТ - МУЗИКА/АУДИО ЕФЕКТИ/ГОВОР КАКО ЕЛЕМЕНТ ОД ПЕРФОРМАТИВНИОТ НЕКСУС

Браун не користи звук, туку движењата ги изведува во тишина. Таа самата ја создава музичката партитура врз основа на телесниот импулс. За разлика од неа, Форсајт користи дефинирана музичка партитура, но во делото интегрира и аудиоелементи како и говор/текст.

5. ЗАКЛУЧОК

Според насловот на темата која се обработуваше во трудот: „Просторните теории на Рудолф фон Лабан аплицирани во практичната танцова анализа“ констатираме дека главна точка на истражувањето беше просторниот аспект во кореологијата, поточно кореутиката како примарен топос во трудот.

Во овој труд проблематиката беше изложена во пет основни претпоставки⁸¹. Во првата претпоставка беше дефиниран театролошко-кореолошкиот пристап врз основа на Лабановиот метод за анализа на танцово дело (Лабановиот метод беше согледан во контекст на невербалната комуникација, како дел од семиолошкиот научен инструментариум). Понатаму, во втората претпоставка следеше детаљната презентација на кореутиката и еукинетиката како два основни пристапа на Лабановиот кореолошки метод⁸², (воедно, во овој дел на трудот беше детаљно елаборирана важноста на геометријата во однос на Лабановите просторни студии, како дел од кореутиката). Додека, во третата претпоставка беше презентирана сепаратната анализа на кореографските дела на авторите Браун и Форсајт преку што беа детектирани нивните авторски специфики. Во четвртата претпоставка во трудот, по сепаратната, беше претставена и компаративната анализа на делата на Браун и на Форсајт, со што дојдовме до нови резултати/заклучоци во врска со нивните авторски определби (веќе претход-

⁸¹ Петте претпоставки беа презентирани во воведниот дел на трудот на (сл. 1), стр. 12.

⁸² Веќе напоменавме дека Лабановиот метод за анализа на танцово дело нуди автохтон пристап. Во трудот овој метод беше аплициран за да се докаже ефикасноста на теоретскиот пристап во однос на танцовата практика при анализа на делата на Браун и на Форсајт.

но нагласивме дека и двајцата автори ја применуваат геометријата како важен принцип во нивната работа).

На крајот, во овој заклучен дел на трудот, ќе биде презентирана петтата претпоставка, во која согледуваме како соодветствува Лабановата кореутика (како кореолошки принцип), во однос на современата танцова практика. Тоа што првенствено би го нагласиле е дека предноста на кореутската практика е што таа овозможува секој поединец да ги декларира своите сопствени погледи во однос на перцепцијата на формата. Колин Каунсел [Colin Counsell] констатира: „Кореутиката специфицира насоки во просторот, но не диктира како треба да дојдеш до нив, која позиција или акција треба да ја преземеш за да дојдеш до таа позиција“ (Counsell, 2006:108). Практичната примена на кореутиката, поточно просторниот елемент, во кој потпаѓа и геометрискиот пристап во танцовата практика е сеприсутен: „Со негирањето на поставениот вокабулар во корист на апстрактните геометриски патишта, кореутиката можеби се чини како неутрална, нудејќи практични начини на воведување на танчарите во можностите кои ги нуди просторот“ (ibid).

Доаѓаме до констатација дека преку примена на кореутиката (врз основа на поставениот геометриски принцип) се воспоставува апстрактното во танцовата уметност. Според Роберт Зимер [Robert Zimmer], „зборот 'апстракција' доаѓа од латинскиот збор *abstrahere*, што значи да одземеш“ (Zimmer, 2003:1285). Зборот апстракција може да биде протолкуван со двојно значење. Едното значење е негативно и алудира кон отсуство на нештата, а позитивното реферира кон 'апстрактните универзални вистини'. Толкувањето на апстрактната телесна реперезентација не е инхерентна, туку меѓу другото претставува продукт на културниот ко-

декс во кој сме поставени и е директно поврзана со постојните геометриски теореми.

Дефинирање на просторниот телесен модалитет, во класичната балетска уметност е воспоставен (кореографиран) во однос на зададеното либрето (како драматуршко така и музичко)⁸³. Според тоа, движењата во балетот се поставени во рамка на наративното. Спротивно на ова сознание, може да констатираме дека за разлика од наративното во балетот, при апликацијата на геометриските принципи во танцовата уметност телесната репрезентација не е наративна туку апстрактна.

Доаѓаме до констатација дека апстракцијата во танцовата уметност може да биде согледана преку прецизните геометриски форми кои имаат историски референци преку кои се презентира нематеријалното (веќе споменато во вториот дел на трудот, во кој се осврнавме кон поврзаноста на човекот, уметноста и геометријата). Тука, кореутиката секако игра важна улога бидејќи „преку редот на геометриските фигури како гаранција за нивната трансцедентност, теоријата на кореутиката предлага есенцијална света врска помеѓу материјалното и нематеријалното, релација на самото движење во однос на космичките шеми како водилка“ (Counsell, 2006:110). Каунсел, понатаму вели дека кореутиката поради геометриските принципи дефинира комплексни концепти според кои и се дефинира самата форма: „Претпоставката која е корен на теоријата на кореутиката, а всушност тоа е и основата на Лабановото тврдење е дека геометриските фигури се водилка кон конкретирање на есенцијалните движења“ (ibid). Оттука, движењата поставени врз основа на геометриски концепти немаат наративен елемент, но се-

⁸³ Според конкретни либрета поставени се големите класични балетски дела како на пример: „Жизел“, „Заспаната убавица“, „Лебедово езеро“, „Ромео и Јулија“, итн.

како носат одредено значење. Каунсел во врска со ова вели: „Поточно, тие се состојат од систематична процедура за креирање движења кои се противат на значењето, елудира кон културни системи кои го поставуваат/чинат мобилното тело како читливо, односно тоа е тоа што го генерира апстрактното во движењето“ (Counsell, 2006:111). Апстракцијата во танцовата уметност преку симболични претстави се оттргнува од статусот на репрезентацијата. Нефигуративните линии во просторот реферираат кон аспектите на апстрактната кинезика (како дел од невербалното движење), што всушност е и основа на кореутиката, така што: „...геометријата која произлегува како дел од теоријата на кореутиката проектира во просторот често употребливи, коцки, површини, октаедари, овозможувајќи практични начини на концептуализирање на медиумот на танчарот“ (Counsell, 2006:113).

За да дојдеме до појасна слика за апстракцијата како концепт во танцовата уметност, ќе согледаме примери од ликовното творештво, кое зема замав на почетокот на XX век. Преку конкретни примери во визуелната уметност, попрецизно може да ги проследиме принципите на 'апстрактното' присутни во Лабановите теоретски наоди, но истовремено и да го увидиме 'апстрактното' во кореографската практика на Браун и на Форсајт. Апстрактната претстава во ликовната уметност преку јазикот на геометријата постигнува моќна експресија, отстранувајќи го неесенцијалното/непотребното.

Како претставници од ликовната уметност во трудот се земени Василиј Василевич Кандински [Васи́лий Васи́льевич Канди́нский]⁸⁴, како репрезент на движењето *Der Blau Reiter* во Германија, а потоа се проследени и примери од работата на Пиет Корнелис Мондријан [Piet Cornelis Mondriaan] и Тео ван Доесбург [Theo van Doesburg] од движењето *De Stijl*⁸⁵ во Холандија.

Мондријан, сметал дека преку употреба на математички, несиметрични композициски решенија може да се постигне саканата пластика. Поточно, на тој начин фигуративното исчезнува, а она што останува е есенцијалното или, според него, 'универзалното'. Мондријан низ математички принципи го согледува спиритуалното поимање за универзумот. На тој начин тој ја балансира хармонијата на природата и универзумот. За ова прашање, Каунсел, вели дека може да се најде директна релација помеѓу работата на Мондријан и Лабановите принципи кои тој ги застапува во кореутиката. Лабан, исто како Мондријан, (но во домен на танцовата уметност) сметал дека телото има способност да го изрази 'универзалното' преку зададената геометриска просторна рамка. Каунсел, во врска со тоа вели: „Истата логика е евидентна во кореутиката, бидејќи Мондријановата работа дели

⁸⁴ Василиј Василевич Кандински [Васи́лий Васи́льевич Канди́нский] (1866-1944) е влијателен сликар и теоретичар кој се заложувал за чистата апстракција во уметноста. Кандински е еден од основачите на движењето *Der Blau Reiter*, кое опстоело од 1911 до 1914 година во Германија. Тој исто така предавал во училиштето за уметност и архитектура *Bauhaus* во Германија од 1922 до 1933 година. Училиштето *Bauhaus*, формирано од страна на Валтер Гропиус [Walter Gropius] ги комбинира занаетите и уметноста и е позната по своите иновативни пристапи во дизајнот во тој период. Повеќе во делото: Kandinsky Wassily (1977) *Concerning the Spiritual in Art*, trans. M.T.H. Sadler: Dover Publications.

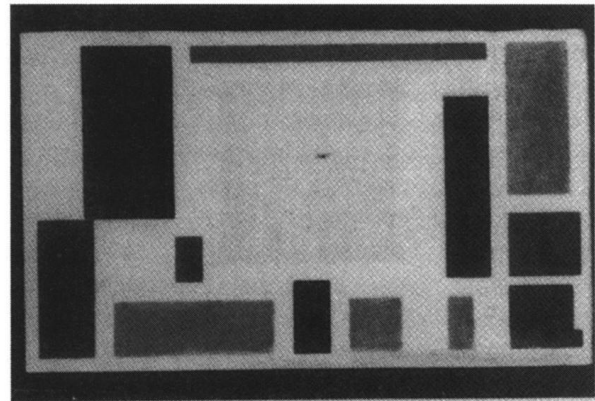
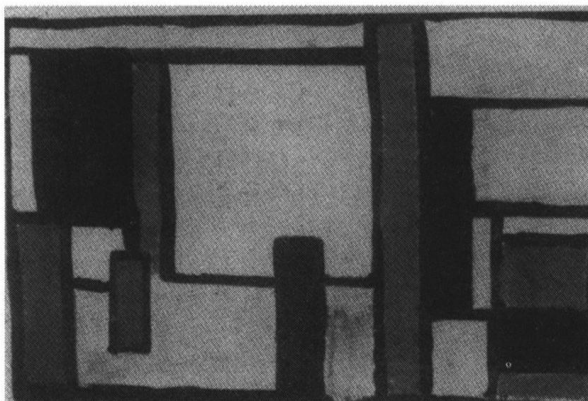
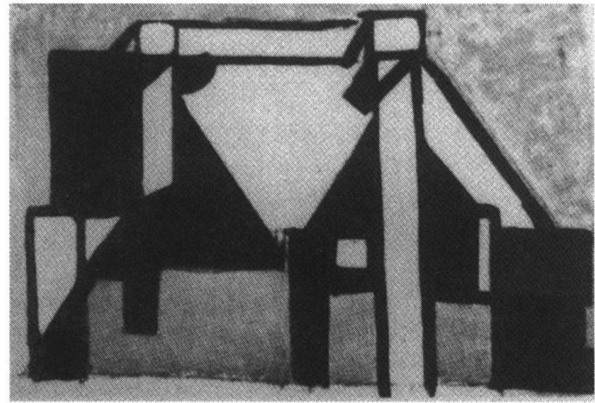
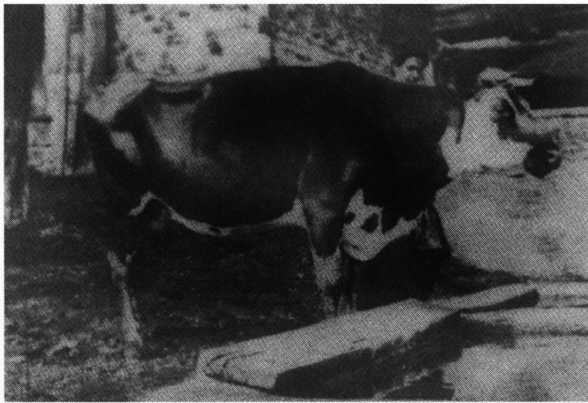
⁸⁵ Пиет Мондријан [Piet Mondrian] (1872-1944) и Тео ван Доесбург [Theo van Doesburg] (1883-1931) се едни од основачите на групата и движењето *De Stijl* исто така позната како неопласитизам (формирана во Холандија, од 1917 до 1931 година). Движењето *De Stijl* се заложува за апстрактната визуелна претстава (односно редуција на формата), употребувајќи есенцијални форми и бои. Кај нив композицијата е симплифицирана на вертикална и хоризонтална насока, додека употребата на бојата е сведена на примарни бои, бела и црна. *De Stijl* е исто така име на списанието основано од страна на Тео ван Доесбург, чија цел била да се пропагираат идеите на групата.

со Лабан иста апстрактна естетика, која потекнува од нивното заедничко гледиште“ (Counsell, 2006:113).

Кандински, пак, во делото *Concerning the Spiritual in Art*, ги пренесува своите согледувања за апстрактното во уметноста. Според Кандински, апстракцијата овозможува делиенација на објектот, ослободувајќи го 'знакот' од фигуративното (објектот е ослободен и автоматски апстрахиран од какво било синтаксичко значење). Според Бернар Горте [Bernard Gortais], „Кандински верувал во прогресот на уметноста и сметал дека апстрактната уметност, ослободена од фигуративната репрезентација е повисока форма на визуелната експресија“ (Gortais, 2003:1244). Конституирањето на графичката репрезентација на чистиот знак гради свој автохтон јазик (нова синтакса), а со тоа и нов израз. Апстрактната ликовна претстава е во блиска релација со други домени во уметноста, вели Горте: „Многу јасно е поставено прашањето за записот во сликарството и танцот и нивната релација во однос на музиката“ (Gortais, 2003:1246). Кандински, всушност, го инкорпорира апстрактниот приод со музиката спојувајќи го спиритуалното значење со употребата на линија, боја и форма. Преку ликовниот израз, тој се обидува да ги изрази чувствата предизвикувани од музиката, доживевани врз основа на евоцираниот звук.

За да добиеме визуелна претстава за тоа како едно ликовно дело од фигуративна преминува/еволуира во апстрактна форма може да посочиме интересен приказ од страна на Тео ван Доесбург, преземен од серијалот студии од раниот период на апстрактната уметност од 1919 година (како дел од движењето *De Stijl*), под наслов *An object aesthetically transfigured*. Илустрирајќи го апстрактното може да видиме како една ликовна претстава се трансформира во четири последователни слики. (Сл. 40) Првата слика поставена во левиот агол горе, прикажува

фигура на крава, која преку процесот на апстракција, се менува и се трансформира во нова претстава (односно конечното дефигурирање/апстрахирање на сликата може да го проследиме во аголот долу десно). Преку овој пример следот на илустрации ја прикажува елементарната есенцијална ликовна претстава на концентрираното отстранување на непотребното. Зимер констатира: „Импликацијата е тоа што есенцијата е најмоќно изразена преку јазикот на геометријата“ (Zimmer, 2003:1286).



Слика 40. Преку оваа претстава, може да го увидиме процесот на апстракција во ликовната уметност. Од горе - лево кон долу - десно претставите се трансформираат во четири последователни слики. Илустрацијата е насловена *An object aesthetically transfigured* и е презентирана од страна на Тео ван Доесбург, во 1919 година, како дел од серијалот студии од раниот период на движењето *De Stijl*.

(Преземено од Zimmer Robert (2003) *Abstraction in Art with Implications for Perception*, in: *Philosophical Transactions: Biological Sciences*, Vol. 358, No. 1435, *The Abstraction Paths: From Experience to Concept*: The Royal Society, pp. 1285-1291).

Врз основа на неколкуте изложени примери од визуелната уметност можеме да извлечеме директни линии помеѓу апстрактната ликовна уметност и апстрактното во современите танцови тенденции. Кога реферираме кон апстрактното во современите танцови тенденции, се мисли на 'чистиот танц', (тука дизајнот е геометриски, при што видлива е употребата на линии и форми што не претендира кон емоционалното/драматичното во танцот). Читањето и толкувањето на делото е оставено на самиот гледач да го протолкува, и е ослободено од нарацијата која не е првостепена. Може да заклучиме дека во однос на апстракцијата во танцовата уметност, Лабан се повикува на геометриските теоретски принципи (присутни во кореутиката). Браун и Форсајт одат уште понатаму, бидејќи апстрактното тие директно го применуваат во својата кореографска практика. Во релација со апстрактното во танцот би можеле да кажеме дека Браун спонтаното/секојдневното движење го поставува во рамка на ригорозни геометриски концепти. Таа, во интервјуто со Дебра Крејн [Debra Craine], самата вели: „...често убав и прекрасно релаксирачки, таквиот вид танц е еквивалентен на ладната апстрактна поезија“ (<http://danceumbrella.co.uk/trisha-brown>). Брауновата кореографија еволуира во конкретна танцова естетика која во себе носи препознатливи движечки акции од секојдневието, претендирајќи кон не-репрезентативното. Во врска со Браун, Британи Браун [Brittany Brown] во однос на оваа тема, вели: „Таа се обраќаше кон движењето во неговата најчиста форма и контекст. Презентирајќи ја гестикулацијата преку неидеализиран пристап кој води до нови можности“ (Brown, 2000:17). Кај Форсајт, пак, апстракцијата произлегува како резултат на геометрискиот принцип на чија основа е и изграден неговиот кореографски вока-

булар. Патриција Бокадоро [Patricia Boccadoro] реферирајќи кон Форсајтовата естетика, едноставно вели: „Тоа е чисто, апстрактно движење...“ (<http://www.culturekiosque.com/dance/reviews/rheforsythe.html>).

Конечно, она што може да го заклучиме е дека поради употребата на геометрискиот принцип, суштината на Лабановиот, Брауновиот и Форсајтовиот пристап во голем дел е издефиниран/изграден врз апстрактното поимање.

Придонесот на кореологијата во танцовата уметност е од големо значење, бидејќи претставува интегрален дел во практиката, и е неминовно присутна/постои како дел од кореографското дело. Во трудот, една од основните цели беше да се докаже ефикасноста на кореолошкиот принцип и да се употреби при анализа на танцово дело. Во релација со кореутските концепти на Лабан, Престон-Данлоп вели дека тие секако се интегрален дел и се користат при: „...анализата на современата кореографија, употреблива во формата оставена од негова страна“ (Preston-Dunlop, 1983:77).

Може да констатираме дека во танцовата уметност теоријата и практиката имаат изедначена релација во однос на телото - посочено како основен поим во трудот. Поточно, без телото како медиум не може да опстојат ниту кореолошко-теоретскиот принцип ниту, пак, кореографското дело/танцовата практика. Автоматски произлегува дека телото е главниот и заеднички поим во двете наведени дисциплини.

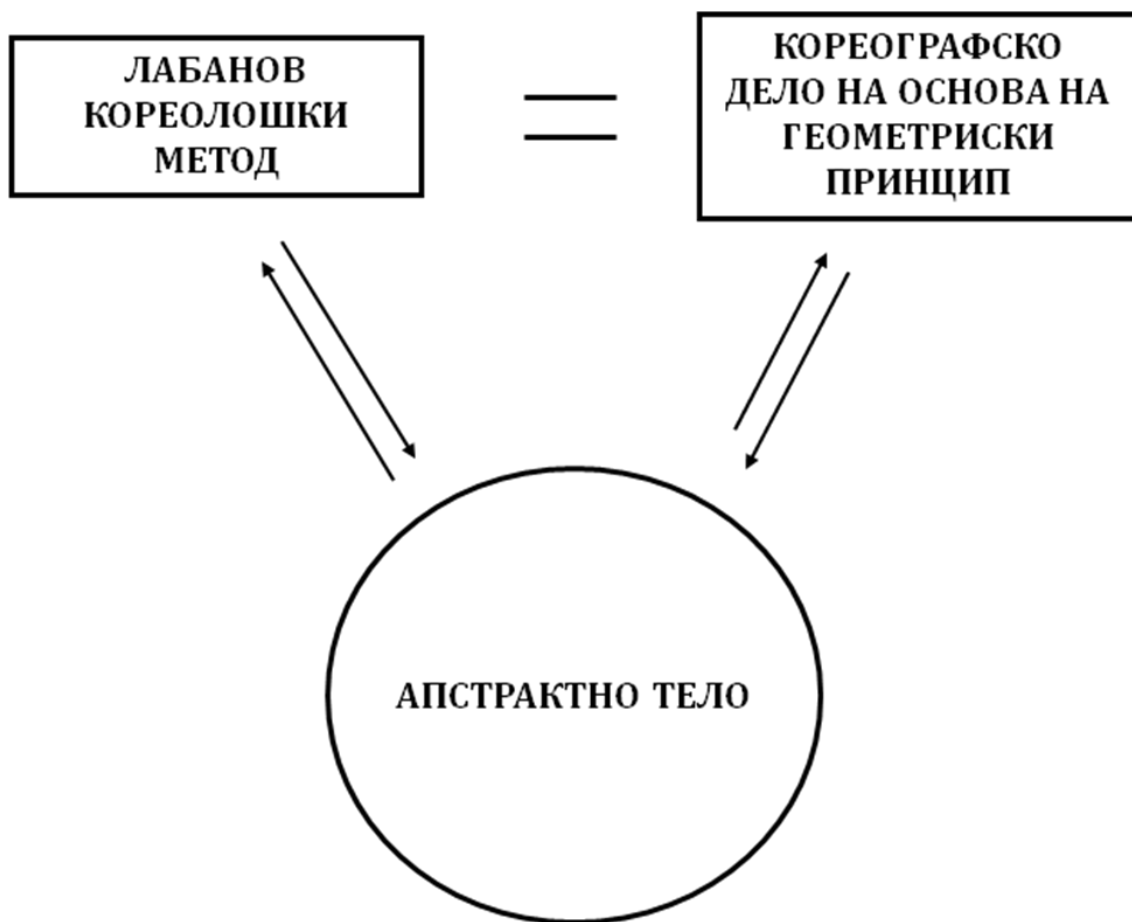
Може да заклучиме дека преку Лабановиот кореолошки метод како основен знак за толкување на делата *Watermotor* од Браун и *Solo* од Форсајт успеавме да ја докажаме и да ја потврдиме ефикасноста на театролошко-кореолошкиот на-

учен инструментариум воспоставен уште во воведниот дел на трудот. На крајот на трудот доаѓаме до заклучок дека Лабановиот кореолошки метод како основен знак е поставен/изедначен наспрема кореографската практика⁸⁶.

Поради кореутскиот пристап, изедначувањето е постигнато преку геометрискиот телесен аспект, евоцирајќи го апстрактното поимање. Врз основа на досега приложените наоди, би можеле да заклучиме дека севкупните истражувања во трудот се темелат врз поимот на **апстрактното тело** кое претставува важен придонес во постмодерниот танцов период и според тоа е референтна точка од која поаѓаат современите танцови тенденции, во доменот на теоријата и практиката⁸⁷. **(Сл. 41)**

⁸⁶ Кореографската практика во овој случај е основана врз геометриски пристапи (поточно, базирана е на Лабановата кореутика) поради тоа претставува примарна алатка врз која беа анализирани делата на авторите Браун и Форсајт.

⁸⁷ Браун и Форсајт, како активни кореографи и денес ја градат танцовата естетика врз апстрактната телесна презентација.



Слика 41. На крајот на трудот доаѓаме до заклучок дека Лабановиот кореолошки метод како основен знак е поставен/изедначен наспрема кореографската практика. Поточно, преку геометрискиот телесен аспект, евоцирајќи го апстрактното поимање врз основа на досега приложените наоди, би можеле да заклучиме дека севкупните истражувања во трудот се темелат врз поимот апстрактно тело.

ПОПИС НА БИБЛИОГРАФИЈА:

Андоновски В. (2007) „Семиотика“, во: *Поимник на книжевната теорија*, прир. Ката Ќулавкова, Скопје: Македонска академија на науките и уметностите, Југореклам, стр. 487-489

Дикро Освалд и Тодоров Цветан (1994) „Семиотика“, во: *Енциклопедиски речник на науките за јазикот*, прев. проф. д-р Атанас Вангелов, Скопје: Детска радост, стр. 129-140

Дикро Освалд и Тодоров Цветан (1994) „Синхронија и дијахронија“, во: *Енциклопедиски речник на науките за јазикот*, прев. проф. д-р Атанас Вангелов, Скопје: Детска радост, стр. 210-220

Дикро Освалд и Тодоров Цветан (1994) „Сосиријанизмот“, во: *Енциклопедиски речник на науките за јазикот*, прев. проф. д-р Атанас Вангелов, Скопје: Детска радост, стр. 30-37

Здравкова-Џепароска Соња (2011) *Аспекти на перформативната кинестетика*, Скопје: Југореклам

Лужина Ј. (2007) „Театрологија“, во: *Поимник на книжевната теорија*, прир. Ката Ќулавкова, Скопје: Македонска академија на науките и уметностите, Југореклам, стр. 530-531

Лужина Јелена (1998) „Театрологијата во потрага по своите модалитети“, во: *Теорија на драмата и театарот*, прир. Јелена Лужина, Скопје: Детска радост, стр. 9-37

Попов Теодор (1997) *Немецкиот слободен изразен танц*, Софија: Типографика

Попов Теодор (2002) *Първожреџи, Рудолф фон Лабан и Немецкиот Слободен н Танц*, Софија: Аб

Appia Adolph (1962) *The Work of Living Art-A Theory of the Theatre*, trans. H. D. Albright, and *Man is the Measure of All Things*, trans. Barnard Hewitt, (ed. Barnard Hewitt), Florida: University of Miami Press

Argyle Michael (1988) *Bodily Communication*, 2-nd edition, London: Methuen & Co.Ltd.

Aston Elain., Savona George (1991) *Theatre as a Sign-System, A semiotics of text and performance*, London and New York: Routledge

Banes Sally (1993) *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964*, Durham: Duke University Press

Banes Sally (1994) *Writing Dancing, in the Age of Postmodernism*, Hannover NH: Wesleyan University Press

Birdwhistell Ray L. (1975) „Background Consideration to the Study of the Body as a Medium of Expression“ in: *The Body as a Medium of Expression*, (edited by Jonathan Benthall and Ted Polhemus), London : Pengiun Books Ltd, pp. 36-58

Birringer Johannes (1999) „*Contemporary Performance/Technology*“, in: *Theatre Journal*, Vol. 51, No. 4, *Theatre and Technology*: The John Hopkins University Press, pp. 361-381

Blom Lynne Ann., Chaplin L. Tarin (1982) *The Intimate Act of Choreography*, London: University of Pittsburgh Press

Bodmer S. (1958) „A scientific approach to the study of Movement“, in: *The Laban Art of Movement Gulid Magazine*, 21 (Nov.), pp. 39-41

Brown Brittany (2000) *Trisha Brown, The Evolution of a Choreographer*, MA Dance Specialization, Choreology, Department of Education Stanford, California: Stanford University

Brandstetter Gabriele, Ulvaeus Marta (1998) „*Defigurative Choreography: From Duchamp to William Forsythe*“, in: *TDR*, Vol. 42, No. 4: The MIT Press, pp. 37-55

Brooks Matluck Lynn (1993) „*Harmony in Space: A perspective on the Work of Rudolf Laban*“, in: *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 27, No.2: University of Illinois Press, pp. 29-41

Brown Trisha (1975) „*Three Pieces*“, in: *The Drama Review: TDR*, Vol. 19, No.1, *Post-Modern Dance Issue*: The MIT Press, pp. 26-32

Brown Trisha (1987) „*Improvisations et structures*“, in: *Trisha Brown (eds. Lise Brunel, Babette Mangolte, Guy Delahaye)*, Paris: Editions Boug , pp. 20-39

Burrows Jonathan (2010) *A Choreographers Handbook*, London and New York: Routledge

Chaplin L. Tarin., Blom Lynne Anne (1982) *The Intimate Act of Choreography*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press

Cheney Gay (1989) *Basic Concepts In Modern Dance, A Creative Approach*, 3-rd edition, Princeton, New Jersey: Princeton Book Company Publishers

Chilkovsky Nadia (1961) „*Techniques for the Choreologist*“, in: *Ethnomusicology*, Vol. 5, No. 2: University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology, pp. 121-127

Crystal David (1975) „*Paralingistics*“, in: *The Body as a Medium of Expression*, (edited by Benthall Jonathan and Polhemus Ted), London: Penguin Books Ltd, pp. 162-174

Cunningham Merce (1980) *Choreography and the Dance*, in: *The Dance Anthology*, (ed. by Cobbett Steinberg), New York, London and Scarborough, Ontario: A Plume Book, New American Library

Counsell Colin (2006) *The Kinesics of Infinity: Laban, Geometry and the Metaphysics of Dancing Space*, in: *Dance Research: The Journal of the Society for the Dance Research*, Vol. 24, No. 2: Edinburgh University Press, pp. 105-116

Davies Eden (2006) *Beyond Dance, Laban's Legacy of Movement Analysis*, London: Routledge

Dickinson Leissa Jo., Travis Fiona (1977) „*Movement as Dance*“, in: *Theory into Practice*, Vol. 16, No. 3: Taylor & Francis, pp. 211-214

Duke Charles R. (1974) „*Nonverbal Behaviour and the Communication Process*“, in: *Colledge Composition Book, vol 25, No. 5*: National Council of Teachers of England, pp. 397-404

Đurinović Maja (2008) *Razvoj suvremenog plesa: Ana Maletić, životopis*, Zagreb: HIPP (Hrvatski institute za pokret i ples)

Elizabeth R. Hayes (1955) *Dance Composition and Production*, New York: The Ronald Press Company

Ferrari de Gabriella., Forsythe William (2006) „*William Forsythe: "BOMB" 's Living Legend*“, in: *BOMB, No. 96*: New Art Publications, pp. 24-29

Gaillard Françoise., Lovitt Carl R. (1976) „*Literary Code(s) and Ideology*“, in: *Towards a Contestation of Semiology, Socio-Criticism, Substance, Vol. 5, No. 15*: University of Wisconsin Press, pp. 68-81

Gaines Elliot (2006) „*Commnication and the Semiotics of Space*“, in: *Journal of Creative Communications, 1 : 2*, London: Sage Publications New Delhi-Thousand Oaks, pp. 173-181

Gheorghiu Adam., Dragomir Virgil (1978) *Geometry of Structural Forms*, London: Applied Science Publishers, Ltd

Ghyka Matila (1977) *The Geometry of Art and Life*, New York: Dover Publications, Inc

Gil José (2006) „*Paradoxical Body*“, in: *TDR, Vol.50, No.4*: The MIT Press, pp. 21-35

Giraud Pierre (1975) *Semiology*. trans. G. Gross, London: Routledge

Golberg Marianne (1986) „*Trisha Brown: All of the Person's Arriving*“, in: *The Drama Review: TDR*, Vol. 30, No. 1: The MIT Press, pp. 149-170

Gortais Bernard (2003) *Abstraction and Art*, in: *Philosophical Transactions: Biological Sciences*, Vol. 358, No. 1435, *The Abstraction Paths: From Experience to Concept*: The Royal Society, pp.1241-1249

Goldberg RoseLee (1988) *Performance Art. From Futurism to the Present*, London: Thames and Hudson

Goldman Danielle (2004) „*Steve Paxton and Trisha Brown: Falling in the dynamite of the Tenth of a Second*“, in *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 22, No. 1: Edinburgh University Press, pp. 45-56

Hall Fernau (1970) „*The Analysis and Preservation of Movement: Benesh Notation-Benesh Notation and Choreology*“, in: *The Dance Experience; Readings in Dance Appreciation (edited by Nadel Howard Myron and Constance Nadel Miller)*, 2-nd edition, New York: Universe Books, pp. 135-144

Hodgson John (2001) *Mastering Movement: The life and work of Rudolf Laban*, London: Routledge

Holden Alan (1971) *Shapes, Space and Symmetry*: Columbia University Press

Homans Jennifer (2010) *Apollo's Angels, A History of Ballet*, New York: Random House, Inc

Hutchinson Ann (1969) „*Notation-A Means of International Communication in Movement and Dance*“, in: *Anthology of Impulse (Annual of Contemporary Dance 1951-1966)*, ed. Tuyl V., M., New York : Implulse Publications, Inc, pp. 45-49

Jenkins A. Milton., Johnson Randall D. (1977) *What the Information Analyst Should Know about Body Language*, in: *MIS Quarterly, vol. 1, No. 3 (Sep)*: Management Information Service Research Center, University of Minnesota, pp. 33-47

Kandinsky Wassily (1977) *Concerning the Spiritual in Art*, trans. M.T.H. Sadler: Dover Publications

Kaltenbrunner Thomas (1998) *Contact Improvisation-moving, dancing Interaction, With an introduction to New Dance*, Aachen, Germany: Meyer&Meyer Publishing

Kaylo Janet (2011) „*The excerpts from Effort and Recovery and notes taken from Withymead (early 1950's)*“ in: *The Laban Sourcebook. ed. Mccaw D.*, London: Routledge, pp. 299-316

Laban Rudolf (1926) *Choreographie*, Jena: Verlag Eugen Diedrichs

Laban Rudolf (1950) *Mastery of Movement*, ed. Lisa Ullmann, London: Northcote House

Laban Rudolf (1966) *Choreutics*, ed. Lisa Ulmann, London: Macdonald and Evans, Ltd

Lamb Warren (2011) „*Effort (1947)*“, in: *The Laban Sourcebook. ed. Mccaw D.*, London: Routledge, pp. 217-230

Lange Roderyk (2011) „*Laban and Movement Notation*“, in: *The Laban Sourcebook. ed. Mccaw D.*, London: Routledge, pp. 155-166

Lawlor Robert (1982) *Sacred Geometry: Philosophy and Practice*, London: Thames and Hudson Ltd

Leatherman LeRoy (1966) *Martha Graham, Portrait of the Lady as an artist*, New York: Alfred A. Knopf

Lepecki André (1999) „*Skin, Body, and Presence*“, in: *Contemporary European Choreography, in TDR (1988-), German Brecht, European Readings, Vol. 43, No. 4*: The MIT Press, pp. 129-140

Levebre H. (1991) *The Production Of Space*, trans. Donald Nicholson-Smith, London: Blackwell Publishers

MacKinnon Donald (1970) „*What Makes a Person Creative*“, in: *The Dance Experience; Readings in Dance Appreciation (edited by Nadel Howard Myron and Constance Nadel Miller)*, 2-nd edition, New York: Universe Books, pp. 59-67

Maletic Vera (1987) *Body, Space, Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, Berlin: De Gruyter

Martin John (1946) *The Dance, the story of the dance told in pictures and text*, New York: Tudor Publishing Company

Martin John (1965) *Introduction to the Dance*, New York: Dance Horizons Incorporated

Mattingly Kate (1999) „*Deconstructivists Franck Gehry and William Forsythe: De-Signs of the Times*“, in: *Dance Research Journal, Vol. 31, No. 1*: Congress on Research in Dance

McCaw Dick (2011) „*Choreography (1926)*“, in: *The Laban Sourcebook*. ed. Mccaw D., London: Routledge, pp. 97-112

McCaw Dick (2011) „*Choreography (1926)*“, in: *The Laban Sourcebook*. ed. Mccaw D., London: Routledge, pp. 97-112

McCaw Dick (2011) „*Editor's introduction*“, in: *The Laban Source Book*. ed. McCaw D., London: Routledge, pp. 1-20

McCaw Dick (2011) „*Laban's concept of Effort and his work in the 1940's and 1950's*“, in: *The Laban Source Book*. ed. McCaw D., London: Routledge, pp. 197-206

McCaw Dick (2011) „*Themes and contradictions in Laban's work and thinking*“, in: *The Laban Source Book*. ed. McCaw D., London: Routledge, pp. 333-350

Metheny Eleanor (1970) „*Dance as Symbolic Movement-Symbolic Forms of Movement*“, in: *The Dance Experience; Readings in Dance Appreciation (edited by Nadel Howard Myron and Constance Nadel Miller)*, 2-nd edition: New York: Universe Books, pp. 49-55

Murray Jan (1979) *Dance Now*, Harmondsworth Middlesex: Kestrel Books

Nadel Myron Howard (1970) „*Spiritual Values of Dance-The Spirit of the Dance*“ in: *The Dance Experience; Readings in Dance Appreciation (edited by Nadel Howard Myron and Constance Nadel Miller)*, 2-nd edition. New York: Universe Books, pp. 15-17

North Marion (2011) „*Shadow Movements*“, in: *The Laban Sourcebook*, ed. Mccaw D., London: Routledge, pp. 257-262

Nugent Ann (2007) „*William Forsythe, Eidos: Telos, and Intertextual Criticism*“, in: *Dance research Journal, Vol. 39, No 1: Congress on research in Dance*, pp. 25-48

Vaganova A. (1977) *Osnovi Klasičnog baleta*, Beograd: Sportska knjiga

Plato (1971) *Timaeus and Critias*, trans. D.Lee, London: Penguin Books Ltd

Platon (1981) *Timaj. Uvodni Razgovor*, prev. A. Pakiz, Beograd: Srboštampa

Preston-Dunlop Valerie (1983) „*Choreutic Concepts and Practice*“, in: *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research, Vol 1, No. 1. The Proceedings of the First Conference of British dance Scholars Sponsored Jointly by the Calouste Gulbenkian Foundation and The Radcliffe Trust, 2-4 April 1982*: Edinburgh University Press, pp. 77-88

Ramsay Burt (2005) „*Against Expectations: Trisha Brown and the Avant-Garde*“, in: *Dance Research Journal, Vol. 37, No. 1*: Congress on Research in Dance, pp. 11-36

Salosaari Paula (2001) *Multiple Embodiment in Classical Ballet, Educating the Dancer as an Agent of Change in the Cultural Evolution of Ballet*, Doctoral dissertation, Helsinki: Theatre Academy, Department of Dance and Theatre Pedagogy Helsinki

Schechner Richard., Mintz Cynthia (1973) „*Kinesics and Performance*“, in: *Theater and the Social Sciences, The Drama Review: TDR, vol. 17, No. 3*: The MIT Press, pp. 102-108

Shechner Richard (2002) *Performance Studies, An introduction*, London: Routledge

Sheets-Johnstone M. (1979) *The phenomenology of dance*, London: Dance Books Ltd

Sheets-Johnstone Maxine (1966) *The phenomenology of Dance*, London: Dance Book Ltd

Siegel Marcia B. (2008) „*Enigma in the Middle*“, in: *The Hudson Review, Vol. 61, No. 3*: The Hudson Review, Inc. pp. 523-529

Sommer Sally (1972) „*Equipment Dances: Trisha Brown*“, in: *The Drama Review: TDR, Vol. 16, No. 3, The Puppet Issue*: The MIT Press, pp. 135-141

Steinman Louise (1986) *The Knowing Body, The Artist as Storyteller in Contemporary Performance*, Berkeley, California: North Atlantic Books

Sulcas Roslyn (2000) „*Forsythe and Friends, Three works from the Frankfurt Ballet stable*“, in: *Dance Now, Vol. 9, No. 1*, (eds. Leonard David and Sanjoy Roy), London: Dance Books. Ltd, pp. 49-54

Sulzman Mona (1978) „*Choice/Form in Trisha Brown's Locus: A View from inside the Cube*“, in: *Dance Chronicle, Vol. 2, No. 2*: Taylor and Francis, Ltd, pp. 117-130

Ullmann Lisa (1979) „*My Apprenticeship with Laban*“, in: *The Laban Art of Movement Guild Magazine, 63 (Nov.)*, pp. 21-30

Winearls Jane (1958) *Modern Dancing, The Jooss-Leeder Method*, London: A&C. Black Ltd

Wood Catherine (2007) *Yvonne Rainer, The Mind is a Muscle*, London: Central Saint Martins College of Art and Design, University of the Arts London, the artists and the authors

Zelinger Jacob (1979) „*Semiotics and Theatre Dance*“, in: *New Direction in Dance, Pergamon International Series on Dance & Related Disciplines, ed. Diana Theodores Taplin, Collected Writings from the 7 th Dance in Canada Conference at the University of Waterloo*, Toronto and New York: Pergamon Press

Zimmer Robert (2003) *Abstraction in Art with Implications for Perception*, in: *Philosophical Transactions: Biological Sciences, Vol. 358, No. 1435, The Abstraction Paths: From Experience to Concept*: The Royal Society, pp. 1285-1291

ИЗДАНИЈА НА ЦД-РОМ-ОВИ:

ЦД-РОМ, бр.1: Претставува снимен материјал на делата: *Watermotor* (1978) од Триша Браун и *Solo* (1995) од Вилијам Форсајт

CD-ROM: William Forsythe Improvisation Technologies: A tool for the Analytical Dance Eye (digital arts ed., special issue) [CD-ROM] (1999), Karlsruhe, Germany: Zentrum für Kunst und Medientechnologie

ЕЛЕКТРОНСКИ ИЗВОРИ:

http://en.wikipedia.org/wiki/Émile_Jaques-Dalcroze (03.03.2012)

http://en.wikipedia.org/wiki/Laban_Movement_Analysis (19.04.2012)

http://en.wikipedia.org/wiki/Ann_Hutchinson_Guest (19.04.2012)

<http://en.labanforanimators.wordpress.com/2008/09/01/irmgard-bartenieff/>
(19.04.12)

<http://www.trinitylaban.ac.uk/about-us/our-history/rudolf-laban.aspx> (29.04.2012)

http://en.wikipedia.org/wiki/Nonverbal_communication (28.07.2012)

<http://www.contemporary-dance.org/contemporary-dance-history.html> (02.11.2012)

<http://criticalvoices.ie/speakers/display.asp?ArtistID=23> (29.11.2012)

<http://thiskineticitch.wordpress.com/2009/04/19/review-william-forsythes-solo-1995> (12.07.2013)

www.thefreedictionary.com/kinesthetic (02.01.2012)

www.wisegeek.com/what-is-propripception.html (21.01.2012)

www.artofballet.com/class2.html (21.01.2012)

www.thefreedictionary.com/form (21.01.2012)

www.allwords.com/word-kinesthetic.html (02.02.2012)

www.thefreedictionary.com/solids (02.02.2012).

www.en.wikipedia.org/wiki/Geomtery (05.02.2012)

www.labanotation.net (19.04.2012)

<http://danceumbrella.co.uk/trisha-brown>(21.10.2013)

<http://www.culturekiosque.com/dance/reviews/rheforsythe.html>(21.10.201)

ИНДЕКС НА ИМИЊА

А

Адсхед Џанет, 134

Андерсон Лори, 141, 143

Андоновски Венко, 18

Апија Адолф, 174

Аргил Мајкл, 26

Астон Илејн, 93

Б

Баланшин Џорџ, 147

Балог Томас Ловел, 10, 176

Баришњиков Михаил, 142

Бароуз Џонатан, 131

Бауш Пина, 41, 147

Бах Јохан Себастијан, 142, 149, 186

Бејнс Сали, 140, 157, 158

Бел Цером, 132

Береска Дусија, 39, 41, 45, 109

Берт Ремси, 141

Бирдвистл Рој. Л., 27

Биринџер Јоханес, 154

Блом Лин Ан, 13, 16, 121

Бодмер Силвија, 62

Бокадоро Патриција, 207

Брандстетер Габриел, 154, 155

Браун Британи, 206

Браун Триша, 8, 9, 129

Брус Науман, 127

В

Вајдмен Чарлс, 126

Вајнерлс Џејн, 74, 96, 100, 183

Ван Ха, 10

Вигман Мери, 39, 78, 125

Вилемс Том, 10, 176, 186

Вилијамс Том, 151

Вуд Катерин, 126

Г

Гајард Франсоаз, 114

Гејнс Елиот, 56

Георгиу Адам, 58

Гиём Силви, 10, 131

Голберг Маријан, 140

Голдберг Роуз Ли, 133

Голдман Даниел, 144

Гордон Дејвид, 129, 136

Гурџиев Џорџ Иванович, 46

Гхика Матила Костиеску, 60

Д

Да Винчи Леонардо, 63

Далкроз, 38, 39, 93

Дан Роберт Елис., 157

Данкан Исадора, 38

Дарвин Чарлс, 27, 115

Де Сосир Фердинанд, 18

Дејвис Идн, 38, 48, 95, 96, 101, 104,

107

Делсарт, 38, 87

Дили Барбара, 128

Дингман Нолан, 147

Доесбург Тео ван, 203

Дорис Хамфри, 126

Драгомир Виргил, 58

Ѓ

Ѓуриновиќ Маја, 33

Е

Ек Матс, 10

Ж

Жиро Пјер, 22, 23

З

Запора Рут, 129

Здравкова-Џепароска, 19, 118

Зелингер Јакоб, 24

И

Ивон Рејнер, 126, 127, 136

Ирвин Роберт, 135

Ј

Јоос Курт, 41, 43, 74

Јунг Карл Густав, 135

К

Кандински Василиј Василевич, 38,

204

Канингхам Мерсиер Мерс Филип, 127,

136

Кејло Џанет, 48, 97

Кејџ Џон, 127, 157

Кнуст Албрехт, 41, 108

Колберг Ана Санчез, 134

Кристал Дејвид, 25

Курл Гордон, 62

Л

Лабан Рудолф Жан Мари Атила, 8

Ледерер Маја, 39, 45

Лејлор Роберт, 57

Лемб Ворен, 25, 44, 48, 104

Лепеки Андре, 132

Лефевр Анри, 14

Лидер Сигурд, 43

Лимон Хозе, 126

Линке Сузан, 41

Ловит Карл Р., 114

Лоренс Фредерик С., 48, 97

Лужина Јелена, 16, 17, 20

М

Малетик Ана, 33

Малетик Вера, 33

Мањолт Бабет, 10, 165

Мартин Џон, 33

Матингли Кејт, 149

Мекау Дик, 37, 77, 78, 101

Мекинон Доналд, 122

Метини Елеанор, 114

Минтц Синтија, 115

Мондријан Пиет Корнелис, 203

Монк Мередит, 129

Монтеверди Клаудио, 142

Н

Нагент Ен, 153, 180, 181

Нолде Емил, 39

Норт Марион, 44, 86

Нуреев Рудолф, 151

П

Пакстон Стив, 126, 127, 128, 136

Пероте Сузан, 39

Пирс Чарлс Сандерс, 18

Попов Теодор, 35

Престон-Данлоп Валери, 109

Р

Раушенберг Роберт, 127, 141

Рејнер Ивон, 126, 136

Русо Жан-Жак, 46

С

Салосари Паула, 134

Сигел Марсија Б., 151

Смит Ненси Старк, 129

Сомер Сели, 136

Стајнман Луиз, 124

Станиславски Константин

Сергеевич, 47

Сулзман Мона, 139

Сулкас Розлин, 155

Т

Тарп Твајла, 136

У

Улваеус Марта, 154

Улман Лиза, 43, 48

Ф

Ферари Габриела, 177

Фије Раул Оже, 77

Форсајт Вилијам, 10, 147

Форти Симон, 129

Фројд Сигмунд, 38

Х

Халприн Ен, 129, 135

Хатчинсон Ен, 108

Хејз Елизабет, 13

Холден Аллен, 64

Холм Ханија, 125

Хорст Луис, 135, 144

Хофман Рајнхилд, 41

Хоманс Џенифер, 77

Ч

Чајлдс Лусинда, 129, 136

Чаплин Л. Тарин, 13

Ц

Цад Доналд, 142

Ценкинс А. Милтон, 27, 115, 116

Цонсон Рендал Д., 27, 115, 116

Ш

Шекнер Ричард, 115, 129, 130

Шонберг Арнолд, 38

Штајнер Рудлоф Јозеф Лоренц, 38