

Йосиф Аструков

Йосиф Аструков

# **VideoDance**

Йосиф Аструков

<b>Съдържание</b>	
<b>Въведение</b>	<b>4</b>
<b>VideoDance</b>	<b>5</b>
<i>Времеви паралел</i>	5
<i>Съвременният танц в кадър</i>	20
<b>Компании и филми</b>	<b>30</b>
<i>DV8</i>	31
<i>En-Knap</i>	35
<i>Ultima Vez</i>	43
<i>Rosas</i>	52
<i>La La La Human Steps</i>	57
<i>ДЮН</i>	62
<i>Ана Каракашева и крайните експерименти</i>	68
<i>Forward Motion</i>	76
<i>The Co(te)lette Film (2010)</i>	80
<i>Пина (2011)</i>	85
<i>Gravity of Center (2012)</i>	88
<i>Lost in Motion</i>	93
<b>Други експериментални форми</b>	<b>99</b>
<i>Фотография и танц</i>	99
<i>Съвременен танц и анимация</i>	109
<b>Експеримент или резултат</b>	<b>115</b>

Книгата е част от дисертацията "СЪВРЕМЕННО ЕКСПЕРИМЕНТАЛНО КИНО.  
ХИБРИДНИ ФОРМИ МЕЖДУ СЪВРЕМЕННИЯ ТАНЦ И НОВОТО ДИГИТАЛНО КИНО В  
ИНТЕРНЕТ СРЕДАТА.", към Институт за изследване на изкуствата – БАН.

Корица:  
© Йосиф Аструков; Яница Атанасова

## VideoDance

Повечето от произведенията и авторите описани в следващите глави не са били включвани в официалното разпространение в нашата страна, поради което нямат общоприети преводни заглавия и имена. По тази причина съм предпочел да използвам оригиналните имена на латиница, с информативен превод на български език. Източниците сметнах за наложително също да оставя и в оригинал на английски. В електронния вариант на текста, всички те са препратки към съответните интернет страници, с повече информация.

## Въведение

Съвременното изкуство се характеризира преди всичко с прескачането на границите и обединяването на всичко познато до момента в търсене на нови хоризонти. Смесването на изпълнителските изкуства, които сами по себе си вече са погълнали всички познати форми на сценични и движенчески изкуства, с дигиталното кино води до постепенното обособяване на определени жанрове от смесен тип, като т.н. "VideoDance". Авторите, които експериментират в тази нова среда, се чувстват напълно свободни от ограниченията на традиционните жанрове и технически средства. Точната класификация на всички тези произведения, които определяме често с общото название "дигитални изкуства" се оказва практически невъзможна. Изпълнителите отдавна прескохиха границите на сценичното, и в опит да изследват нови пространства и ситуации, започнаха да експериментират и с новите киносредства, които съвременната технология им предоставя. Това постепенно доведе до обособяването на самостоятелни киноформи, които са обединени най-вече от различни видове експериментално търсене вътре в тях. Самите произведения не са единни по сюжет, идея или времетраене, а са обединени от смесването на танц и движение с новите визуални форми. Новото поколение технологии дава на авторите свободата да използват всички познати до момента техники на заснемане, обработка и разпространение. Интернет е новата медия, която се наложи окончателно и промени начина по който се разпространяват и възприемат всички аудиовизуални произведения. Интернет е специфична среда, която има свойството да интегрира всички останали медии. Същевременно създава и нови платформи, които водят до напълно нови измерения, в които произведенията се развиват. Тази свобода във формите води до промяна в зрителската рецепция, и в по-общ план води до промяна на класическото кино. Зрителят започва да търси новото и постепенно с израстването на технологията и поколенията, част от тези експерименти остават и се превръщат в рутинно използвани, отначало в телевизията, а по-късно и в киното. Като те също са вече частично или напълно интегрирани в интернет средата. Смесването на изпълнителските изкуства с дигиталното кино, са само част от всички визуални експерименти, които текат активно през последните години. В много от тях прозират и класически кино технологии, които днес се постигат с лекота от дигиталните платформи. Те позволяват смесването на всички познати техники, и отварят вратите към всички хора, които имат желание да творят и експериментират в областта на аудиовизията. Това създава една нова визуална среда и ражда ново поколение изкуство.

Различни термини са използвани в английския език през годините, за да обозначат танцовите филми като цяло – screendance, dance film, cinedance, dance on camera, dance on screen, videodance<sup>1</sup>. (екранен танц, танцов филм, кино танц, танц за камера, танц за екран, видеотанц) Доминиращият термин в момента е последният – videodance<sup>2</sup>. Причините са лесно обясними – голяма част от продукцията се заснема и разпространява чрез дигиталните видеоносители. Промяна, разбира се, съществува не само в техническата част, но и в стилистиката, в средата, монтажа, динамиката, цялостното построяване на филма. Това е един хибриден жанр – между кино и танц, и развитието му върви ръка за ръка с развитието на тези две, иначе самостоятелни изкуства. Пресечните точки между тях се оказват много и най-различни през годините, натрупвайки исторически богата визуална база. Към нея могат да се причислят първите опити за заснемане на танц от зората на киното, мюзикълите, документалните архиви на танцови изпълнения, танцови филми от авангарда, телевизионните отразявания на сценични произведения и съвременните самостоятелни филми на танцови компании и отделни артисти.<sup>3</sup> Като към тях се добавят и различните стилове в танца, палитрата става много пъстра. Всичко това е допринесло за развитието на танцовите филми, за осмисляне на характеристиката на този жанр, методите на заснемане и зрителско възприемане. Акцентът в настоящата работа е върху самостоятелните танцови филми, които през последните години се развиват с ускорени темпове, но имат и своите предшественици през различните епохи.

## Времеви паралел

Първите опити за заснемане на танц датират още от зората на киното.<sup>4</sup> Томас Едисон заснема кратки танцови филми при демонстрацията на своя кинетоскоп. В малко по-късния етап на пионерското кино, различни оператори правят опити да заснемат сценични произведения, екзотични танци на Източна, както и експериментират с рисувани техники върху лентата.<sup>5</sup> Тези произведения днес имат преди всичко историческа стойност. За тях са характерни статиката на камерата, общият план, неравномерния каданс от още не усъвършенстваната техника, както и всички недостатъци от ранната кинолента. Трябва да минат години, преди да започнат по-смелите опити за заснемане, както и киното чисто технически да се развие. Интересно е, че не всички танцьори са позволявали да бъдат снимани. Айседора Дънкан ([Isadora Duncan](#)) например не е разрешавала да бъде заснемана и единствените кадри от нейно изпълнение са направени тайно.<sup>6</sup> Дали тя още тогава е видяла и осъзнала огромната разлика, която съществува между живото

<sup>1</sup> Правят се опити и за разграничаване на различни жанрове с всеки отделен термин, по специално това прави Karen Pearlman ([Australian Film, Television and Radio School](#)), но до момента това остава неубедително, преди всичко заради силната хибридност на произведенията, както и факта че те се създават от различни творци идващи от различни области, като всеки привнася елементи и използва различна терминология за да ги опише

<sup>2</sup> Този термин ще използвам в настоящата работа, тъй като повечето съвременни произведения влизат под неговата рамка и има опити да се обособи като отделен кино жанр

<sup>3</sup> Исторически подробно са разгледани в книгата "[Envisioning Dance on Film and Video](#)", New York, Routledge, 2002", Judy Mitoma, ELIZABETH ZIMMER, Dale Ann Stieber

<sup>4</sup> Много от тях могат да се видят днес в youtube.com - <http://www.youtube.com/watch?v=C-QleCUduQss>

<sup>5</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=mOAnop41yT4>

<sup>6</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=GbhECiz2TtY>

изпълнение и контакта между изпълнителя и публиката, който се променя при заснемането, или това е нормален обществен предразсъдък, съпътстващ всички нови технически изобретения, е трудно да се определи. Но нейни фотографии има много, дори тя самата е взимала фотограф по време на свои турнета<sup>7</sup>, което ни води по-скоро към идеята че тя е търсела живия, непосредствен контакт в своите изпълнения. Това и днес за повечето изпълнители е непреходна ценност – красотата и неповторимостта на живия спектакъл, който "диша" и "живее" своя живот на сцената. През двайсетте години, в рамките на авангарда, започват да се появяват различни експерименти, в които се смесват всевъзможни теми, идеи и техники. В тези филми се появяват и танцови кадри, какъвто е примерът с балерината на Рене Клер в известния му филм "Антракт":



Заснета е през стъкло, камерата е с абсолютно вертикална гледна точка отдолу и на каданс.<sup>8</sup> Впоследствие кадрите са монтажно настечени с много други. През двайсетте това е било, освен всичко друго и предизвикателно, което всъщност е и целта на този елемент в случая. Образът на балерината монтажно се пресича с главата и лицето на мъж, създавайки асоциацията че балерината е в неговата глава. Психологическите тълкувания на този тип асоциативен монтаж могат да бъдат много, но като танц това е просто детайл. Много подобни детайли и елементи се появяват с различна драматургична цел, особено след появата на звука в киното и развитието на мюзикъла като жанр. Там продължават търсенията за нови гледни точки и разчутиване на камерата. До достигане на първите опити за изцяло танцови филми обаче, трябва да мине още време. През четиридесетте години Мая Дерен започва да снима своите филми, отново в рамките на авангардизма. Тя се ражда с името Елеонора Деренковская, през 1917 година в Киев, Украйна. По-късно семейството емигрира в Съединените щати, където съкраща фамилното име на Дерен. Мая Дерен има доста криволичещ път, който е характерен за повечето търсещи, творчески натури. Учи журналистика и изкуство, пише поезия и танцува,

има няколко неуспешни брака и работи в най-различни сфери.<sup>9</sup>



В танцовите среди попада когато тръгва на едногодишно турне с Катрин Дънам, и макар да е била на секретарска длъжност, в документалния филм за нея *In the Mirror of Maya Deren* (2002) описват как не е можела да се сдържи да не се включи. Филмовата ѝ кариера започва с купуването на 16mm камера на старо, и заедно с втория си мъж Александър Хамид снимат първия си филм "Meshes of the afternoon" (1943). Той променя и името ѝ на "Мая", което има множество символики. В следващите години тя снима няколко филма:

"At Land" (1944)  
 "A Study in Choreography for Camera" (1945)  
 "Ritual in Transfigured Time" (1946)

Вторият от тези проекти "A Study in Choreography for Camera"<sup>10</sup> е нейният опит за танцов филм. Разбира се създаден с типичния за нея авангарден подход. В автентичните си интервюта тя споделя:

*"If I did not live in a time when the film was accessible to me as a medium... I would have been a dancer, perhaps, or a singer. My reason for creating them is almost as if I would dance... except this is a much more marvelous dance. It's because in film, I can make the world dance."*

*"Ако не живеех във време когато филмът е достъпен като посредник... аз щях да танцувам, може би, или да пея. Причината да ги създавам е почти същата като да танцувам... с изключение на това че е много по-*

<sup>7</sup> В глава "Фотография и танц"

<sup>8</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=xgrXLQ-9UFk>

<sup>9</sup> Павлова, Йоанна, "Мая Дерен в отражението на кино-авангарда", списание Media Times Review, 2006, <http://www.mediatimesreview.com/march06/Deren.php>

<sup>10</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=eKAOs400ReY>

прекрасен танц. Това е защото във филма, мога да накарам света да танцува.”

Конкретно за танцовия си филм споделя:

*“It isn’t a problem of choreographing a dancer. It’s a problem of choreographing whatever it is... that you have in that frame... including the space... the trees, the animate or even inanimate objects. And at that moment, this is where the film choreographer... departs a little bit from the dance choreographer... and that is what I attempted to do... in A Study in Choreography for Camera.”*

“Не е проблем да поставиш хореография на танцьор. Проблем е да поставиш каквото и да е... което е в кадър... включително и пространството... дърветата, движещи се и неподвижни обекти. И това е моментът когато филмовия хореограф... се отделя от танцовия... и това е което аз се опитах да направя... в A Study in Choreography for Camera.”<sup>11</sup>

Филмът смесва различни среди и движения, създавайки една много специфична атмосфера. Тя използва развитието на монтажа за да създава илюзията за различни пространства и преминаването им. За тази техника тя казва: “Когато съчетавам две изображения, не е заради символичната връзка помежду им. Напротив, опитвам се да създам нова реалност, като изграждам функционална връзка между тези изображения”.<sup>12</sup> За съвременния зрител разбира се тези техники отдавна нямат ефекта който са имали през 40-те години на миналия век. Днес, след ежедневното заливане от екрана с видеоклипове, това ни се вижда тромаво и бавно, без успешното създаване на чисто кинематографичната илюзия за движение в пространството. Съвременният зрител има и осезаема липса на детайл, макар вече тук камерата да е раздвижена. Филмът има всички белези на авангардизма, и се отличава драстично от американските филми по това време. Някои критици правят аналогия с филмите на Дали и Бунюел, други казват че има съществена разлика между тях – Мая Дерен не залага на драматургичните абсурди, а построява филма с последователна фабула, но разчитайки на определени ефекти. През живота си тя снима още филмите:

“Ritual in Transfigured Time” (1946)  
“The Private Life of a Cat” (1947) (заедно с Александър Хамид)  
“Meditation on Violence” (1948)  
“Medusa” (1949)  
“Ensemble for Somnambulists” (1951)  
“The Very Eye of Night” (1958)  
“Season of Strangers” (1959)  
“Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti” (1985)

Много от проектите ѝ остават недовършени, по различни причини, най-често финансови. В някои експериментира дори с бойни изкуства (“Meditation on Violence”), нещо, което ще стане изключително популярно много години по-късно, а комерсиализацията му наблюдаваме днес.<sup>13</sup> Тя среща редица трудностите по време

на снимачния процес, който описва така:

*“It would be so much easier to be a painter or a writer. You don’t have to have equipment. You don’t have to do all the things. You’re not at the mercy of the laboratories. You’re not here and you’re not there. It’s a terrible pain to be a filmmaker... because you not only have the creative problems... but you have financial problems that they don’t have. You have technical problems that they don’t have. You have machines that are breaking down in a way that paint brushes don’t break down. It’s just a terrible thing to be a filmmaker. And if you are a filmmaker, it’s because there is something in the sheer medium... that seems to be able to make some sort of statement... that you particularly want to make... and which no other medium to you seems capable of making in the same way.”*

“Би било толкова по-лесно да бъдеш художник или писател. Нямаш нужда от техника. Няма нужда да правиш всички тези неща. Не си оставен на милостта на лабораториите. Не си тук и там. Невероятен проблем е да бъдеш кинотворец... защото ти имаш не само творческите проблеми... но имаш финансови, които те нямат. Имаш технически проблеми които те нямат. Имаш машини, които се развалят по начин по който четката не може. Просто е ужасно да се занимаваш с кино. Ако си кинотворец, то е защото има нещо истинско в средството... което ти позволява да отправяш послания... които ти конкретно искаш да направиш... и, което никое друго средство изглежда че не може да направи по същия начин.”<sup>14</sup>

Мая Дерен остава в историята на киното с определението “Майка на авангарда”. По отношение на танцовите филми, тя може би прави първата крачка в опита да създаде самостоятелен танцов филм, който при това стъпва на абстрактността, която доминира и в съвременните произведения.

През следващите години настъпват много промени както в танца така и в екрана. През 50-те години настъпва бумът на телевизията, която влиза на практика във всеки дом. Започват да се разработват технологии за видео запис и възпроизвеждане, които стартират през 60-те години. Появява се феноменът на програмирането, и започват да се продуцират много произведения, специално произведени за малкия екран. Създават се и всички телевизионни формати познати и днес – предавания на живо, новини, реклами, видеоклипове, отразяване на събития. Съвсем естествено зрителите на малкия екран имат вече възможността да гледат театър, опера и балет, като така тези изкуства достигат до много поширока публика. През този период работят и някой от най-известните танцьори и хореografi, които са основополагащи за съвременния танц, като Марта Греъм ([Martha Graham](#)). Интереса към тях създава произведенията [“Appalachian Spring”](#) (1958) и [“Bridges-go-round”](#) (1958-59)<sup>15</sup>. Първият е създаден за телевизията Pittsburgh Public Television (Обществена Телевизия Питсбърг), с режисьор Peter Glushanok (Питър Глушанок) и хореографията на Марта Греъм. Филмите могат да бъдат гледани в youtube.com. Двата филма са много различни – ако първият е подчертано сутдиен и професионален, с ясен декор, осветление, стабилна телевизионна камера, и най-вече живи танцьори, вторият е експериментален филм, отново в рамките на авангарда, в който се раздвижват мостовете в Ню Йорк с анимиран

на звезди като Брус Ли. Днес те са до толкова интегрирани в глобалната култура, че различни елементи могат да бъдат открити навсякъде, а филми като [“Тигър и дракон”](#) ([Crouching Tiger, Hidden Dragon](#), 2000) взимат Оскари.

14 [In the Mirror of Maya Deren](#) (2002)

15 “Пролет на Апалачите” и “Въртележка на мостовете”

ефект. Режисьор на втория филм е Shirley Clarke (Ширли Кларк), която твърди:

"*You can make a dance film without dancers*"

"Можете да създадете танцов филм без танцьори"<sup>16</sup>

Това противопоставяне днес е отново актуално, когато много от представленията в областта на съвременния танц използват мултимедия, чрез която живият човек или напълно отсъства, или е пресъздаден като проекция чрез компютърно моделиране<sup>17</sup>. Филмите от своя страна също експлоатират много подобни ефекти. В следващите глави разглеждам филми, в които живия танц практически не присъства, но те се причисляват от специалистите към videodance стилистиката. Shirley Clarke (Ширли Кларк) започва артистичната си кариера като хореограф, но впоследствие се обръща към киното. Въщност "Bridges-go-round" не е нейния първи филм. Първият й филм е "Dance In the Sun"<sup>18</sup> (1953), в който адаптира хореографията и изпълнението на Daniel Nagrin (Даниел Нагрин). Филмът получава наградата за най-добър танцов филм на годината от "The New York Dance Film Society". Тук вече си личи ясната ракадровка и монтаж, стабилно развити по това време. Подобно на Мая Дерен, и тя смесва пространството, но тук вече това се случва много отчетливо, по движението на изпълнителя. От сцената той се премества на плажа. Със свалянето на дрехата той се връща на сцената. Скоковете и движенията са идеално напасвани в различните кадри и стават акцент за движението в пространството. Има ясна заявка и в началото – той държи морска раковина. Финала е взимането на дрехата и връщането при пианистката – това въщност е била една репетиция. Тази ясна рамка придава на филма конкретност, за разлика от много други ненаративни експериментални търсения. През следващите години тя създава още филмите "A Moment in Love" (1957), "A scary time" (1960), "Savage / Love" (1981), "Tongues" (1981-82)<sup>19</sup>. Част от филмите ѝ могат да се видят на адрес: [http://www.ubu.com/film/clarke\\_shorts.html](http://www.ubu.com/film/clarke_shorts.html).



През 1966-67 година се появява "Nine variations on a dance theme" (Девет вариации върху танцова тема). Режисьор е Hilary Harris (Хилъри Харис), изпълнител е Bettie de Jong<sup>20</sup> (Бети Де Жонг). Ако филмите на Мая Дерен и Ширли Кларк са близки като стил, то този филм се отличава със съвсем различен подход. Първото, което прави впечатление, е непосредствеността. Мизансценът е една репетиционна зала с естествена светлина. Изпълнителката е облечена съвсем семпло с подобно на трико дреха по тялото. Първите кадри са много крупни, показващи различни гледни точки и детайли от тялото ѝ. Следващото нещо, което прави силно впечатление, е движението на камерата. Тя вече е силно освободена и реално наподобява нещо което ще бъде изобретено десетина години по-късно – стедикам-а. ([steadicam](#)). Това разкрепостяване на камерата е много характерно за съвременните продукции и е изключително подходящо за заснемане на танц. Разбира се, при адекватност на двете движения – камера и хореография. Трябва да се отбележи, и че движението, което прави камерата в този относително ранен филм е много стабилно – почти липсват сътресения и клатене, движението е много плавно и приятно за гледане. Хореографията е също много семпла. Усещането, което филма създава е за една интимна атмосфера, опит за навлизане в личното пространство на изпълнителката, която е сама в залата. Това дава основание на някои критици да коментират филма като "making love to the dancer with the camera" – "да правиш любов с танцьора чрез камера"<sup>21</sup>.

16 <http://snoreandguzzle.com/?p=98>

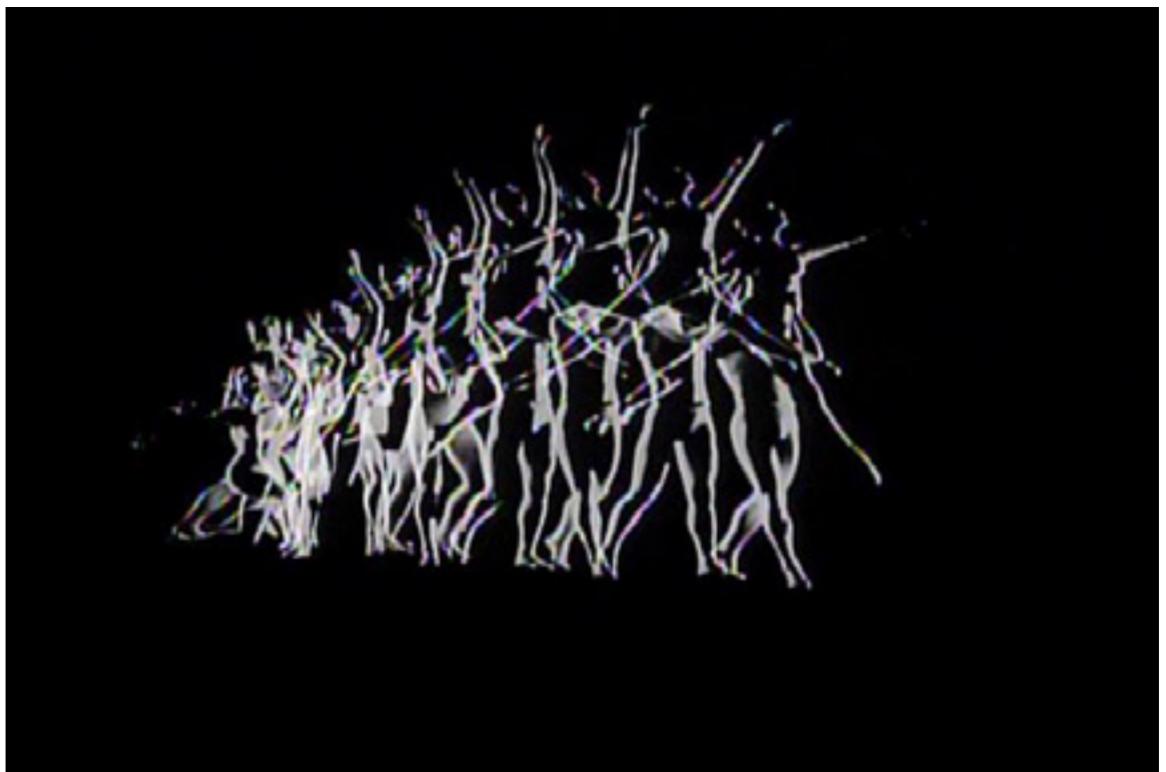
17 Подробно разгледани в Dixon, Steve, Digital Performance, The MIT Press, 2007; в България по-следните години танцова компания [Derida Dance](#) работи в тази посока

18 "Танц под слънцето"

19 "Влюбен момент", "Страшно време", "Див/Любов", "Езици"

20 <http://www.youtube.com/watch?v=03Qa3KMxXWc>

21 Greenfield, Amy, The Kinesthetics of Avant-Grade Dance Film: Deren and Harris, from the book [Envisioning Dance on Film and Video](#), New York, Routledge, 2002



Хилъри Харис създава много други филми в различни експериментални посоки. За документалния си филм "Seawards the Great Ships" (1960), получава наградата на Академията през 1962 за най-добър късометражен филм. Това е и първия Шотландски филм спечелил "Оскар". Няколко години по-късно Norman McLaren (Норман Макларън) създава филма "Pas de deux" (1968)<sup>22</sup>. Хореограф е Ludmilla Chiriaeff (Людмила Хиряеф), изпълнители са Margaret Mercier и Vincent Warren (Маргарет Мерсие и Винсент Уорън). Норман Макларън е канадски аниматор и режисьор, пионер в някои анимационни техники, като рисуване върху лента, пикселация, и други. За филма си "Neighbors" (1952)<sup>23</sup> получава "Оскар" за най-добър документален късометражен филм. Списъкът с наградите му през годините е огромен, и включва всички големи международни фестивали. За "Pas de deux" получава наградата на BAFTA (Британската Филмова Академия) през 1969 година за най-добър анимационен филм. Този филм е изключително новаторски за времето си, и е може би първия който съчетава танц и ефекти. Разбира се това не са съвременните дигитални ефекти, а една техника на наслагване на изображението, която днес се прави изключително лесно с помощта на компютърните технологии, но по времето на Норман Макларън е изисквала огромен труд и време.

Цялостното усещане за този филм е сценично – стилистиката е силно изчистена, танцьорите са като бели силуети върху напълно черен фон, а камерата е статична. В конкретния случай това е неизбежно – за да се постигнат тези ефекти на наслагване, камерата трябва да бъде неподвижна. Филмът започва без ефекти – впоследствие се проявяват в определени моменти – фигуранта едновременно замръзва и продължава движението си. Впоследствие Норман Макларън доразвива този ефект на дублиране и замразяване на кадъра. Появяват се многократно дублирани танцьори и фигури, които създават усещане за сенки и оставени следи. Неговите филми могат да се видят на интернет страницата на National Film Board of Canada (Канадски национален филмов борд) – [http://www.nfb.ca/film/Pas\\_de\\_deux](http://www.nfb.ca/film/Pas_de_deux). Днес, улеснени от дигиталните технологии, много изпълнители работят в

<sup>22</sup> "Танц за двама"

<sup>23</sup> "Съседи"

подобна посока – както на сцена така и на екран. Пример за това е австралийската компания [Chunky Move](#), които използват много мултимедийни ефекти в своите произведения.<sup>24</sup>

Филмите на Норман Макларън са като предвестник на едно ново течение и поколение изкуство, което ще се зароди през 70-те години, и което ще стъпи основно върху най-различни подобни ефекти на визуализация. Това ново течение получава името Video art. За една от пионерите на това ново течение се смята [Doris Chase](#) (Дорис Чейс). Тя споделя в документалния филма за нея ["Artist in Motion"](#) как е започнало всичко с много ентузиазъм и дори доза наивитет. Тя е художник и скулптор, като по-късно започва да експериментира с новите видео технологии. Това е времето, когато са се обединявали екипи от хора на изкуството и науката, и когато технологиите са започнали да налагат използването на квалифицирани хора, чрез които творецът е успявал да реализира идеите си. Тя попада в танцовите среди по-скоро като сценограф. Поканена е от различни хореографи да изработи нещо като подвижни скулптури за сцената, които впоследствие танцьорите раздвижват с телата си.



По-късно тя започва да снима и да адаптира тези движения за камера, но използвайки новите за времето си видео синтезатори, както тя самата ги нарича. Те модифицират изображението в една стилистика, силно наподобяваща изразните средства на художниците – само щрихи, без разработка и детайл, с различни пастелни цветове. Ето как изглежда материалът преди и след обработката:



<sup>24</sup> Компанията е основана през 1995 година от Gideon Obarzanek. В техния уеб сайт е написано, че със своите произведенията непрестанно търсят да предефинират това какво е и какво може да бъде съвременният танц. Те смесват много визуални ефекти в своите произведения, като последното им "MORTAL ENGINE" сами са определили като – "A DANCE-VIDEO-MUSIC-LASER PERFORMANCE".



Както самата [Doris Chase](#) (Дорис Чейс) споделя, така се постига нещо, което е невъзможно да бъде видяно на сцената. Цялото това течение се развива от художници, които имат явно влечење към този тип стилистика, която действително силно наподобява изразните средства на платното, но с движение. По това време видео технологията има много проблеми, най-вече в монтажа който все още е бил линеен. По тази причина тя споделя, че понякога е снимала на лента, монтирала и едва тогава е прехвърляла материала на видео, за да приложи съответните ефекти. На тази основа тя създава видео сериите "Circles", "Moon gates" и много други. Работи с танцьори и актьори, както и с цели екипи от осветители, оператори, инженери и техници, които осигуряват всички тези ефекти, често пъти в реално време. Въпреки че филмите ѝ започват с истинските изображения на танцьорите, и впоследствие продължават с различни ефекти, не съм сигурен доколко тези произведения могат да се нарекат танцови, или въобще изпълнителски.<sup>25</sup> Това силно манипулирано изражение, е като че ли по-скоро в стилистиката на анимацията, макар и постигната по различен път. Тези експерименти от 70-те години отварят една съвсем нова врата към различни и много специфични изразни средства. Това е период, в който се случват изключително много неща както в танца така и в киното.

През 1971 година се провежда първия Dance on Camera Festival (Фестивал танц за камера), организиран от Dance Film Association (Асоциация за танцови филми). В комерсиалното кино, което снима танц, е достатъчно да споменем шедъворите на Милош Форман "Коса" (1979) и Боб Фос "Ax този джаз" (1979). През този период почти всички хореографи като че ли правят различни опити за заснемане на своите произведения, често пъти оставайки в границите на сценичното. След навлизането на масовите видео технологии (VHS), танцьорите започват да използват видеото и като репетиционен процес, както и като чисто документално съхраняване на представленията и събитията. Разбира се комерсиалното кино продължава да експлоатира танца като тема, който добива все по-голяма популярност. Емблематичните при-

мери са "Флашданс" (1983) и "Мръсни танци" (1987). Мюзикълът като жанр е вече напълно оформил своите характерни черти, експлоатирайки всички постижения както на танца, така и на заснемането на танц. Но за разлика от авангардните и експериментални филми, мюзикълът влиза в рамките на комерсиалното кино, което му налага своите правила на производство и разпространение. Мюзикълът предназначен за големия еcran, трябва да влезе в рамките на общоприетите стандарти за времетраене, сюжетност, характеристика на образите и т.н.

През 80-те започва да твори и тандемът - хореографката [Victoria Marks](#) (Виктория Маркс) и режисьорката Margaret Williams (Маргарет Уилямс). Първия си филм заедно те създават през 1988 година "Dancing to Music" (Танцуващи върху музика). Те са може би едни от първите, останали устойчив екип във времето и създават последователно серия от филми. По-късно някои от танцовите компании ще започнат да снимат поредица от филми, като тази тенденция води до усъвършенстване и съответно повишава качеството на произведенията, излизайки от сферата на експериментирането. В това начинание значителна роля изиграва продуцирането на английския канал Би Би Си (BBC). Маргарет Уилямс споделя как е започнал този процес:

*"Along with about 100 other choreographers and directors, we submitted a proposal. Six teams were then chosen, given £5,000 and asked to make a pilot. The development period was an extremely productive and enjoyable time. CandoCo, Victoria and I spent eight intensive days learning to work with one another, culminating in the production of a pilot film."*

*"Заедно с около 100 други хореографи и режисьори, ние подадохме предложение. Шест екипа бяха избрани и им бяха дадени по £5,000 за да заснемат демо. Периодът на разработване беше изключително продуктивен и приятен. CandoCo, Виктория и аз прекарахме осем напрегнати дни, през които се учехме как да работим заедно, кулминацијата на които беше създаването на пилотен филм."*<sup>26</sup>

Този тандем създава през годините общо пет филма:

- 1988 "Dancing to Music"
- 1993 "Outside In"
- 1994 "Mothers and Daughters"
- 1995 "Cover Up"
- 1996 "Back"

Те са може би първите, които включват танцьори-инвалиди, което създава много силно усещане. В сайта на хореографката Виктория Маркс стои максимата:

*"I work to redress stereotypes (like physical ability, body shape and age of who dances)"*

*"Работя за да преобръна стереотипите (като физически възможности, форма на тялото и възраст на танцуващия)"<sup>27</sup>*

По-късно английската компания DV8 ще повтори този опит, във филма си "The Cost of Living" (Цената на живота), разгледан подробно в следващите глави. Маргарет Уилямс описва работата си по танцовите филми, в които думите липсват и авторът

<sup>25</sup> В "Съвременният танц в кадър" разглеждам подробно видовете класификации и проблемите около нея

<sup>26</sup> От книгата "[Envisioning Dance on Film and Video](#)", New York, Routledge, 2002, Judy Mitoma, ELIZABETH ZIMMER, Dale Ann Stieber

<sup>27</sup> <http://previous.alpertawards.org/archive/winner97/marks.html>

се чувства свободен да твори единствено чрез картини. Тя създава подробни сторибордине за всяка продукция.<sup>28</sup> В произведенията им се усеща духът на 80-те години, новите хореографии, различното подреждане на осветление и камера, но като че ли и те не успяват да избягат от сценичното, макар то да е вече студийно като постановка:



Филмите са излъчени в много телевизионни канали, и взимат не малко награди:

1996, 1994 Grand Prix, Video Danse Festival, France  
 1996, 95, National Endowment for the Arts Choreography Fellowship  
 89, 87-86, 1994 IMZ Award for best screen choreography  
 1990-94 National Endowment for the Arts Company Grant in Choreography  
 1987-93 New York State Council on the Arts Choreography Grants  
 1987-88 Fulbright Fellowship in Choreography, United Kingdom

Тези филми са може би и първите, които проправят пътя на некомерсиалните танцови филми на телевизионния екран. През 80-те светът започва да се отваря все повече, благодарение на всички средства за масова комуникация. Излизат първите персонални компютри и започва ерата на дигитализацията. Телевизионни канали като музикалната телевизия MTV започва да излъчва 24 часа в денонощието музикални видеоклипове (1981г.), много от които включват в себе си танц. Видео технологиите стават все по-достъпни, заедно с усъвършенстваните технологии за монтаж и разпространение. С налагането на малкия екран и на новите формати като видеоклиповете, зрителите започват да възприемат и по съвсем различен начин визуалните изкуства. Тази отвореност води до все по-голямата популяризация и на двете изкуства – танц и кино, като разбира се, променя естетиката и възприятието и на двете. С това отваряне на света и промяна в комуникацията, съвременният човек получи достъп до почти неограничена информация за различните култури, изкуства и съвременни постижения, при това в реално време. Това доведе до смесването на всички тези култури, които са възникнали и са се развивали отделно една от друга. Тенденцията за смесването на всички жанрове и култури е характерно вече за всички изкуства, и в танца конкретно довежда до това, което се определя като "Съвременен танц" днес, а в киното - до нови експериментални кино жанрове и формати.

<sup>28</sup> Публикувани в книгата "Envisioning Dance on Film and Video", New York, Routledge, 2002, Judy Mitoma, ELIZABETH ZIMMER, Dale Ann Stieber

## Съвременният танц в кадър

"Има някаква ирония в това, че днес всички по-големи университети в страната разполагат с театри, на които може да се представя модерен танц, но повечето негови изпълнители не желаят да се показват по техните сцени."<sup>29</sup>

Едно изречение, което като че ли описва много точно посоката, в която се развиват голяма част от танцьорите и произведенията в това, което днес се нарича "Съвременен танц". Преди да се впуснем в проследяване на тенденциите, трябва да се отбележи че самите танцьори се затрудняват да определят границите на съвременния танц. Присъствал съм на много формални<sup>30</sup> и неформални обсъждания на тази тема, когато се оказва че съвременният танц се разлива към много други стилове и дори изкуства. Причината за това е прости – през последните години артистите прескоочиха традиционните граници, създавайки произведения, в които присъстват елементи от всички танцови стилове, театрални жанрове, мултимедия и т.н. Същевременно в тази среда навлязоха и хора, които имат много различен от танцовия опит и образование, идващи от кино, театър, различни науки и дори цирково изкуство. Ако прочетем информацията за хореографа Орелиен Бори на компанията "[Compagnie 111](#)", които откриха първото издание на фестивала [Sofia Dance Week](#) през 2008 година с представлението си "От плюс до минус безкрайност", то гласи: "бивш студент по физика и архитектурна акустика, който се прехвърля в киноспециалност, после учи за цирков жонгльор и накрая става режисьор".<sup>31</sup> Това променя изцяло характера и стила на представленията и променя напълно значението на понятието "хореограф". Сами споделят, че не поставят движенията и танца, те нямат тази квалификация. Много съвременни хореografi, дори тези които са танцьори, поставят общата структура, взаимоотношенията и посоката на представлението, както разбира се и всички драматургични линии, доколкото те съществуват в тези често пъти абстрактни постановки. Принципът на работа на повечето от тях е един дълъг процес на взаимодействие с изпълнителите, които също често пъти не са само танцьори, или идват от много различни танцови стилове. По този начин хореографът всъщност се превръща в режисьор и натоварването на самото понятие "хореограф" едва ли е оправдано. Но поради традицията в танцовите изкуства постановчикът да се нарича хореограф, това понятие остава и се разширява извън тясното си значение. Съвсем логично, различни черти на всички тези сфери се проявяват в представленията и така границите на съвременния танц се разпростират все по-широко. А може би е валидна и обратната гледна точка – всички тези произведения, които имат смесени черти, се определят като съвременен танц. И все пак в основата трябва да е движението, танцът. И макар да има много произведения, в които трудно се открива танцът<sup>32</sup>, но се категоризират под шапката на съвременния танц, аз лично смяtam, че това е по-скоро грешка на терминологията, или следствия и инерция на други фактори.

Връщайки се към цитата, с който започнах, тези нови търсения на артистите са често пъти свързани и с нови пространства. Желанието им да "обиграват", както те самите го наричат, нетрадиционни пространства е колкото ново, толкова и

29 McDonagh, Don, "Some thoughts after the revolution" (Някои мисли след революцията), in: "The rise and fall and rise of modern dance" (Възхода и падението и възхода на модерния танц), Chicago review Press, 1990, цитиран от Борисова, Галина, "Танцови представи и артистични предпочитания"

30 По време на "Пъзел" фестивал, Бургас 2008, се проведе обсъждане инициирано от словенския хореограф Юрий Коняр и Петя Стойкова от танцова компания "Дюн"

31 <http://edno.bg/sofiadanceweek08.com/нов-пост-за-блога-177.html>

32 Примери за такива представления са различни крайни експерименти на изпълнители, които стоят неподвижно през цялото представление, или изпълняват различни актьорски, недвиженчески задачи, конкретни примери следват в текста

завръщане към едно позабравено минало. Или просто един цикъл в изкуството, който се преповтаря по нов начин.

"...сценичното зрелище започва своя живот, като обособява част от пространството и го превръща в особено – сценично (театрално) – пространство. Невидимата линия, която отделя сцената от залата, бележи неговите граници. Когато тя бъде прокарана, вътре в това пространство са валидни правила, различаващи се от онези, които съпровождат битовото ни всекидневие"<sup>33</sup>

Улицата като обществено пространство е може би най-старата сцена – която доби особена популярност отново последните години. Превръщането на пространства, като изоставени заводи или полуразрушени къщи в сценични, е в някакъв контекст на епохата на индустриализацията. Всичко това, освен в чисто пространствен аспект, е свързано и с отказа от класически сценичен език и символи, с които зрителите традиционно са свикнали и са възприели като даденост, изграждащи комуникационния канал – завеса, декори, осветление...

"...каналът на комуникация на зрелището се оформя постепенно, паралелно с възникването и развитието на спецификата на самото зрелище – това е процес, при който характеристиките на зрелищното общуване биват облечени в конкретни материални форми. Връзката е двустранна – всяко зрелище изиска точно определен канал за комуникация, а оформянето на канала, по който то общува с публиката, е процес на оформяне на самото зрелище;"<sup>33</sup>

При нарушаването на тези общоприети канали, по-консервативните зрители възприемат трудно подобни представления и те имат успех най-вече сред младата публика или специалистите, които търсят експеримента. Не на последно място е важно и тези пространства да не бъдат самоцел, а органично свързани с идеята на представлението. Едва тогава използването им става оправдано и работи в полза на изпълнителите. В днешно време наблюдаваме и един процес на трайно приспособяване на подобни пространства за културни центрове, които канят регулярно различни артисти. От своя страна, те са принудени да приспособяват дадено представление, за съответното пространство или сцена. От личен опит знам че това понякога се оказва не лека задача и дори е възможно да се получи едно много различно представление от оригиналa. Иронията, за която се говори в първото цитирано изречение, лежи всъщност във факта, че съвременните танцови техники тръгват отначало от подобни пространства и минава много време, докато си извоюват място на театралната сцена, от която много от тях се отказват днес. Като този отказ може да се разглежда двустранно – чисто практическото отказване от сцената като физическо пространство, както и отхвърляне на старите принципи на работа.

В чисто исторически план модернизирането на танца започва в края на XIX век, и се свързва с имената на Луи Фулър (Loie Fuller 1862-1928) и Айседора Дънкан (Isadora Duncan 1877-1927). Те започват търсенето към по-естествени и освободени движения. По-късно се създава училището "Денишон" (The Denishawn School), основано от Тед Шон (Ted Shawn 1891-1972) и Рут С. Денис (Ruth St. Denis 1879-1968). Четирима от учениците на това училище се превръщат в емблеми на съвременния танц – Марта Греъм (Martha Graham), Дорис Хъмфри (Doris Humphrey), Чарлс Уайдмън (Charles Weidman), Ханя Холм (Hanya Holm).<sup>34</sup> Всеки от тях има дългогодишна танцова, хореографска и преподавателска кариера и прави нова

33 Игнатовски, Владимир, "ЕЛЕКТРОННАТА ГЕНОВЕВА или комуникативната природа на зрелището", издателство КОЛИБРИ, 2001

34 Кратка биография и творчеството им са представени в "Танцови представи и артистични предпочитания" на Галина Борисова, НБУ, София 2011, стр. 16

крачка в развитието на съвременните техники. Марта Греъм казва:

"Не ме интересува дали го разбират. Интересува ме дали го чувстват..."<sup>35</sup>

В тази реплика се корени за мен принципът на изграждане на съвременните постановки, които не стъпват върху основата на сюжет, а най-вече върху емоционални асоцииации и предизвикване на различни чувства в зрителя. Ученици на Марта Греъм са Ана Соколов (Anna Sokolow 1912-2000), Ерик Хокинс (Eric Hawkins 1909-1994) и Мърс Кинингам (Merce Cunningham 1919-2009). Всеки от тях впоследствие започва да работи в нова посока – Кънингам е един от първите, които постулират танца единствено и само като движение, чието значение се определя от зрителя<sup>36</sup>, а не от хореографа. Има период на различни течения и спорове, които впоследствие намират пресечни точки. Рудолф фон Лабан заявява:

"Танцът изиска истински жива личност."<sup>37</sup>

60-те години са време на още по-радикални промени, които се свързват с имената на Ивон Рейнър (Yvonne Rainer), Триша Браун (Trisha Brown), Стив Пакстън (Steve Paxton), Дебора Хейс (Deborah Hays). Експериментите в този период включват репетиции с минувачи, пържене на яйца, отваряне на прозорците на залата и оставяне на публиката да слуша звуците на Ню Йорк, а Стив Пакстън извежда 50 водни патици на улицата. Той остава и като създател на контакт импровизацията, и организирането на импровизационни сесии (jam sessions), подобно на музикантите в джаза. В този период се отприщва и т.н. черна култура, идваща от чернокожата малцинствена група. В Европа тези процеси започват през 20-те с реформите на Сергей Дягилев във Франция, който за създаването на балетни постановки събира хора като Жан Кокто и Пабло Пикасо, като същевременно експериментират и с нови движения. В Германия работи Мери Wigman (Mary Wigman 1886-1973). По-късно имат влияние от американските танцьори, които правят турнета в Европа. Днес всички тези течения и влияния се сливат. [Мила Искренова](#) казва в едно свое интервю:

"Тенденциите в него (съвременния танц, бел. Моя) са така богати и взаимопроникващи се, че днес никой не се занимава с тяхното точно класифициране. Танц-театър, нов танц, постмодерен танц от 70-те, постпостмодерен от 90-те в Америка, японски буто танц, нов балет, немски танц-театър, нов френски танц, специфични развития в Израел, Канада, Южна Америка и Австралия. Светът усилено комуникира чрез този вид изкуство, което пласира богатство от светоусещания и широк спектър от философски идеи."<sup>38</sup>

Едно от най-големите имена от по-ново време е Пина Бауш (Pina Bausch 1940-2009), която работи в Германия. Тя създава огромен брой сценични произведения, някои от които са филмирани. Нейното творчество вдъхновява Вим Вендерс за създаването на филма "Пина" ([Pina](#), 2011), който е един 3D прочит на нейните произведения и трупа. В едно свое интервю Пина Бауш казва:

35 [http://www.cult.bg/ind\\_theater\\_int\\_full.php?id=236](http://www.cult.bg/ind_theater_int_full.php?id=236)

36 Тази крайна теория за финалното изграждане на смисъла на постановката от зрителя се споделя от много изпълнители и критици и днес, пример е Thomas Schaupp (Томас Шауп) който изказа това мнение по време на семинара "[Уловимостта на движението: Навлизайки в теории на танца и пърформанса](#)"

37 "Всички сме част от светостта", Разговор с хореографката Мила Искренова, статия, в. Култура, [http://www.kultura.bg/media/my\\_html/2146/mila.htm](http://www.kultura.bg/media/my_html/2146/mila.htm)

38 Интервю публикувано в Култура - Брой 35 (2146), 08 септември 2000, [http://www.kultura.bg/bg/print\\_article/view/4446](http://www.kultura.bg/bg/print_article/view/4446)

"Просто въпроса опира до това кога то е танц и кога не. Къде започва? Кога го наричаме танц? В действителност има нещо общо със съзнанието, с телесното съзнание и с начина по който формираме нещата. Но тогава не е нужно да приема определена естетическа форма. Може да има доста по-различна форма и пак да е танц. В основата си става въпрос за това, че някой иска да каже нещо, което не може да бъде казано. Затова създава поема, в която може да се почувства онова, което не може да се каже."<sup>39</sup>

Очевидно всеки танцьор и хореограф търси своя отговор на тези фундаментални въпроси. Всеки от тях изработва и различни методи на работа. По-нататък Пина Бауш казва: "Моите спектакли израстват отвътре навън". Във филма на Вендерс ясно се вижда един много сложен процес, който са извързвали заедно с танцьорите от трупата ѝ, създавайки представленията. Това са процеси на търсения и намиране на правилната форма и решение за всеки момент. Постановките на Пина Бауш са едновременно много лични и емоционални, като интензитетът нараства с повторенията на дадено движение или сцена, което е характерно за нея. Следващите години като че ли всички тези стилове и търсения в съвременния танц се смесват и обогатяват. В своя публикация, по повод четвъртото издание на Националния конкурс за съвременна хореография и пърформанс, Мила Искренова пише:

"С две думи: съвременният танц не е само владеене на вече изобретени познати похвати, стилове, методи и език – то е все повече и преди всичко търсене на себе си, в постоянно менящ се контекст. Да разкриваш себе си в общуване с реалността – това е основната формула на термина „съвременен“ и без нея е все едно дали гледаме аеробика, цирк, спортни танци, фолклорни потропвания, художествена или някакъв друг вид гимнастика..."<sup>40</sup>

В момента съвременният танц се развива от много различни танцови компании и отделни независими артисти, пръснати по целия свят. Това създава много голямо разнообразие на творчески продукти, като същевременно глобализацията ги обединява в едно общо цяло, което намира своята изява както на сцената, така и в интернет.

Когато зрителят гледа представление от своето място в театъра, той има възможност да избира и насочва погледа си към определени движения или детайли, които се случват на сцената пред него. По този начин зрителят неусетно, и в повечето случаи несъзнателно, акцентира сам върху точно определени събития, от случващото се на сцената. Това, разбира се, зависи и от начина на изграждане на представлението – осветлението, музиката и самото изпълнение на танцьорите. Но когато бъде заснето едно изпълнение, зрителят възприема целия кадър, без да има възможност да избира части от него. Често пъти еcranът се оказва умален модел на сцената, като, разбира се, липсва най-същественото в живото изпълнение – енергията и изльчването на изпълнителя, което допринася изключително много за връзката със зрителите и въздействието върху тях. Това е дори основание понякога да не желаят да бъдат снимани. Това е магията на живото изпълнение, което е всеки път ново и различно, винаги нещо живо и развиващо се. Но как това да се пренесе върху екрана? Сигурен съм, че този въпрос е занимавал още първите кинотворци, и до момента няма точна формула, която да позволява директното пренасяне на изпълнението в кадър. Основният принцип е – зрителят е там където е камерата. Камерата е тази, която води зрителя в изпълнението, показва му

39 Борисова, Галина, "Танцови представи и артистични предпочитания" на НБУ, София 2011, стр. 162

40 Искренова, Мила, "Реалността без която не можем", [http://www.klassa.bg/news/Read/article/189190\\_+Реалността,+без+която+не+можем](http://www.klassa.bg/news/Read/article/189190_+Реалността,+без+която+не+можем)

акцентите, детайлите, и по този начин изгражда една обща визия и усещане за цялостното изпълнение. Най-елементараната илюстрация на това са следните два кадъра, които са всъщност един и същи кадър, представени в различна крупност и композиция:



Усещането за изпълнението се променя многократно. Разбира се, това вече е една

41 Кадър от представлението "Паралелни светове", 2011, [www.dancine.eu](http://www.dancine.eu)

моделирана реалност, създадена от киноекипът, а не само от изпълнителя. Това от своя страна е като нож с две остриета – или може би по-правилното е – две посоки на развитие. Едната е проследяване на изпълнението, чрез внимателна разкадровка, която да отговаря максимално на изпълнението. А втората е създаване на нова драматургия, чрез избор на сцени, гледни точки, акценти на детайли и монтаж. Всъщност дори само чрез различен монтаж, вече е възможно да се създадат други взаимоотношения и връзки между сцените и изпълнителите и така да се пресъздаде едно съвсем различно представление. Изборът на посоката на снимане, разбира се, зависи от целите, които преследва екипът. Понякога се налага необходимостта и от двете – често пъти се заснема цялото представление, както и кратък трейлър, подобно на комерсиалните филми, който се завърта с рекламна цел по телевизиите и интернет. Връщайки се към разкадровката и различните крупности и композиции в кадър, при снимането на танц има още един важен елемент – усет към движението. Танцът е преди всичко движение и то трябва да се пресъздаде със същата динамика и красота на экрана. Тук също като че ли има две основни посоки на заснемане – едната е на статична камера, оставяйки да се развива т.н. вътрекадрово движение. И втората – на проследяване на движението в крупен план. Двете често пъти се комбинират монтажно, особено при многокамерното снимане, пресъздавайки по този начин цялостното усещане на хореографията. В рамките на втория е и вариантът на движение на камерата, заедно с танцовата. Това е характерно за съвременните филми, и извън сценичното заснемане. По простата причина че рядко е възможно да се качи оператор на сцената, заедно с изпълнителите, макар подобни експерименти да не липсват в по-авангардната изпълнителска практика, най-вече от последните десетилетия, когато се комбинират всички дигитални технологии и мултимедийни проекции. Тези движения на камерата са характерни за съвременните филмови практики, поради създането на подходящи технологии за това – намаляването на обема и тежестта на камерата, лекотата на работа на дигиталните камери, подобряването на стабилизацията им при снимане, различните варианти на стедикам и глейдкам технологии<sup>42</sup>, и много други. Това разчупване на заснемането създава динамика във филма и една различна плътност на възприемането, създава усещането за реално присъствие на зрителя до изпълнителите, вместо усещането на наблюдател. В комбинаци с всички останали класически начини на снимане (фарт, кран, пантограф, доли, субективни планове), се създава облика на това което виждаме ежедневно днес в съвременната практика. За крайния резултат на екранното произведение голямо значение имат и определени обработки на заснетия материал, които спадат към т.н. постпродукция. Може би най-голяма заслуга за развитието на тези ефекти имат музикалните видеоклипове, в които днес танцът почти неизменно присъства. Голяма част от зрителите, особено тийнейджърската аудитория, към която те са насочени, вече са привикнали и дори са израстнали с всички варианти на забавен или забързан каданс, прескачане на фреймове, обръщане на гледни точки, прескачане на оста на снимане и т.н. За тях това се приема като нещо напълно естествено, и придаващо "модерен" вид на клипа. Някой от тези ефекти са вече напълно клиширани, поради което много рядко намират своето място в произведенията, които имат артистични търсения. Пример за такъв ефект е стоп кадърът, който е изключително ефектен при танцовите скокове или подръжки. Но поради прекомерната си употреба, вече е изгубил въздействието си. Този ефект е много близък до фотографското "замразяване" на движението.<sup>43</sup> Той е също и пример за това, което може да допринесе заснемането към живото изпълнение – зрителят в театъра не може да спре времето и да се наслади на естетиката на тялото във въздуха, той възприема скока като моментно състояние. Във филма скокът може да се разтегли във времето, повтори, обрне от друга гледна точка и много други

42 <http://www.steadicam.com>; <http://www.glidecam.com>; <http://services.manfrotto.com/figrig>

43 Подробно разгледан в глава "Фотография и танц"

произволни ефекти. Това променя въздействието и естетиката на танца. Също така може да промени и драматургично самото произведение. Друг пример за ефект, който е характерен за киното и трудно постижим в живото изпълнение, е двойната експозиция или дигиталното наслагване в монтажа впоследствие. При нея един и същи танцьор може да танцува едновременно различни неща, и дори сам със себе си. Благодарение на дигиталните технологии и мултимедийни програми, вече има много подобни опити и на сцена. Но във видеото това също е ефект, превърнал се в клише. Днес съвременните технологии позволяват почти всичко и единственото ограничение е въображението на творците. Всички тези възможности на заснемане и постпродукция, постепенно създават тенденция към самостоятелно експериментиране между кино и танц и многобройните опити за различни танцови филми започват да обособяват собствени жанрови форми. Това води и до различен подход към произведението.

Когато се създава самостоятелно визуално произведение, както е при videodance стилистиката<sup>44</sup>, често пъти творците тръгват обратно – от кадъра и мизансцена, вместо от изпълнението. Но тук вече водещото е филмът, а не отразяването на сценичната реалност. И макар често пъти репетициите на танцовите филми да минават през зала, впоследствие те се превръщат в нещо много различно. Може би най-яркият пример за това е в една от идеите на Изток Ковач (*Iztok Kovač*) – там едновременно се използва подходяща гледна точка и ракурс, заедно с възможността за прикриване на част от действителността от камерата и впоследствие при постпродукцията. Първият кадър, който те построяват, е на човек върху скала. Зрителят не вижда нищо друго. Човекът се раздвижва и постепенно зрителите осъзнават че той всъщност стои вертикално на скалата, чрез въже. По този начин зрителят отначало вижда просто един човек върху скала, без да осъзнава че той всъщност виси върху нея. Това разбира се води и до интересни хореографии, поради възможността за игра със земното притегляне.<sup>45</sup>



Това е и силата на филма – възможността да пресъздаде една различна реалност от тази, която ни заобикаля, да изгради илюзия за пространството, времето, действието. Тези ефекти на "скриване" на част от реалността и създаване на различни видове илюзии в зрителя, са коментирани още от Рудолф Арнхайм<sup>46</sup>, който ги обощава като "отпадане на незримите сетивни усещания": "Във всеки момент човек много добре знае дали очите му гледат хоризонтално, нагоре или надолу. Той разбира прекрасно дали тялото му, където все пак се намират и очите, е в покой или се движи (и как точно). Но зрителят не знае от каква гледна точка на камерата е заснет филмовият кадър и затова, когато самото съдържание на изображението не му подсказва нищо конкретно, той приема просто, че камерата и стояла неподвижно, а посоката на нейния поглед е била хоризонтална, насочена право напред." Точно този принцип се случва и във филма на Ен Кнап.

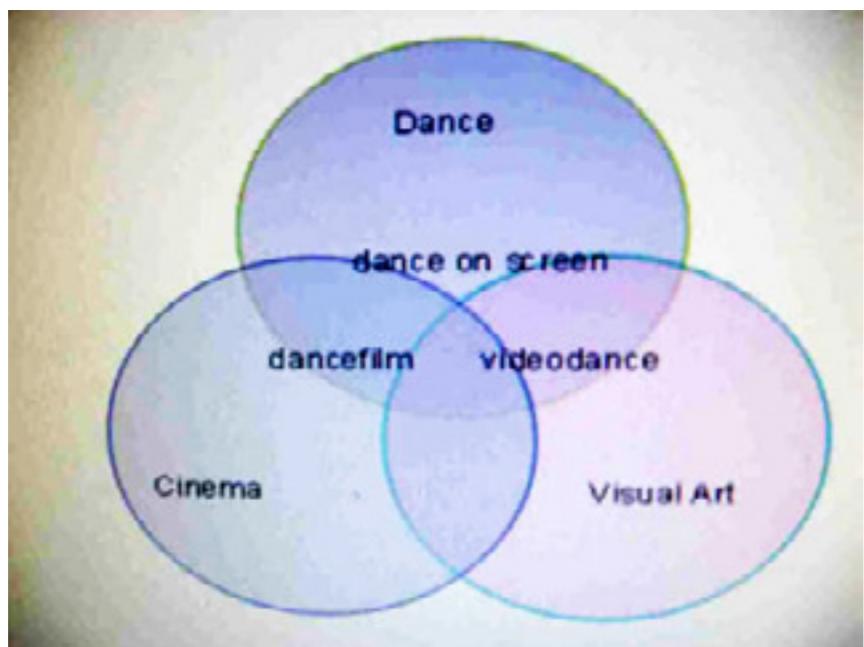
Днес съществуват много танцови техники, като тенденцията за смесване и преплитането на всички тях е силно изявена, до степен когато отделните произведения трудно се категоризират. Съвременните хореографи почти винаги използват повече от един стил или танцова техника, като вкарват и много други театрални или мултимедийни елементи. Тези смесени техники често пъти водят и до семесни начини на заснемане. Днес е много трудно да се говори за "чисти" жанрове или категории въобще. Съществуват опити да се разграничават дори различните типове танцови филми, като "Dance on screen" от "Dance film" (в превод "Танц за екран" и "Танцов филм"). Определенията и класификациите тук доста се размиват и преплитат, което е пряко следствие от процесите които текат в съвременния танц и сцената днес като цяло. В случая опитите са да се разграничават танцовите филми, които съдържат в себе си танца като изкуство, от филмите които се създават от танцьори и хореографи, за които специалистите твърдят че имат специфична и ясно разпознаваема гледна точка и подход. Разбира се, творец който няма академично образование по режисура или кино, и идва от областта на танца и сцената, поставя

44 Произведенията са разгледани в следващите глави

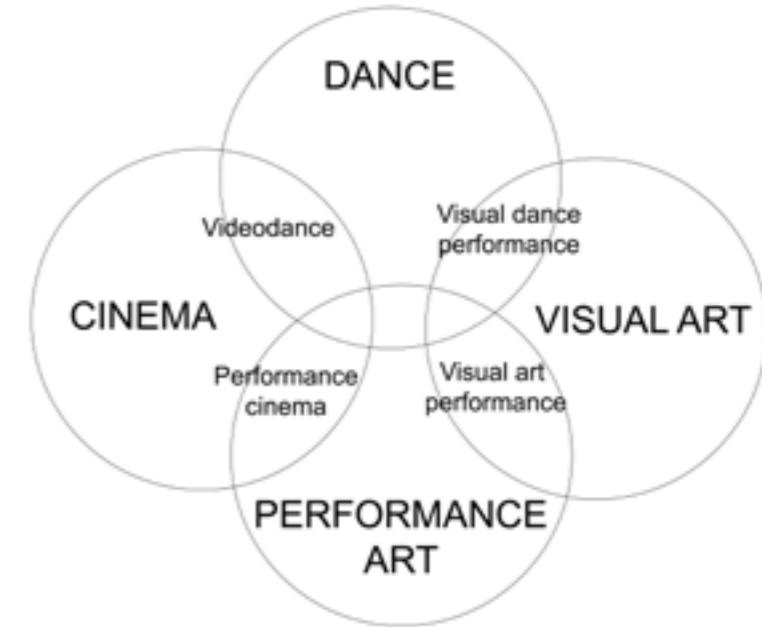
45 В глава "En-Knap"

46 Арнхайм, Рудолф, Киното като изкуство, Издателство "Наука и изкуство", София, 1989

други акценти и има други търсения. Някои в тази сфера поставят твърдението че танцовът търси и намира (съответно изобразява на екрана) движението, дори когато то отсъства. Макар и парадоксални на пръв поглед, тези търсения имат отдавна почва в сценичните изяви и са обект на спорове и различни интерпретации от години. При филмовите произведения, трябва да се вземе предвид и участието на камерата, която някои също възприемат като изпълнител, част от хореографията, партньор. По време на уъркшопа ИМАГИНАРИУМЪТ, в рамките на фестивала „Сетива – фестивал на танца за камера“, една от водещите Gitta Wigro (Гита Вигро) даде следната диаграма, въведена от Karen Pearlman (Карън Пърлман)<sup>47</sup>:



Мястото на „Videodance“ в пресечната точка на „Visual art“ и „Dance“ за мен не е точно, но това отново опира до границите на използваната терминология. Предполагам, че Karen Pearlman (Карън Пърлман) поставя акцент върху техниките на анимация и танц, които съществуват. Също и понятието „Dance on screen“ остава сякаш изцяло в пространството на танца, или може би е някъде на ръба на киното и визуалните изкуства. Интересното при така поставените ареали е, че отново не показват разликите в чисто изпълнителските техники, а се поставя акцент върху разликата между кино и визуални изкуства, а оттам и различните пресечни точки с танца. Самата Гита Вигро обаче ясно разграничи танца от другите алтернативни изпълнителски изкуства, като каза че във Великобритания използват понятието „Performance art“ (Изпълнителски изкуства), с което обозначават всички изпълнения, които са с основа на физически театър, експериментални похвати, визуални ефекти и т.н. В България неформално навлезе понятието „пърформанс“, с което много творци правят подобно разграничение. Това в бъдеще трябва да доведе до ново класифициране на различните ареали, чиято диаграма би следвало да изглежда така:



Понятието „Videodance“ използвам като общо и обединяващо всички хибриди произведения между кино и съвременен танц. Бих искал да подчертая отново, че това понятие е най-разпространено и в някаква степен най-точно, предвид начините на заснемане и разпространение днес. Условно въвеждам и понятията „Performance cinema“<sup>48</sup>, „Visual art performance“ и „Visual dance performance“<sup>49</sup>, с цел да разгранича съответните пресечни точки, макар да вярвам, че отдавна съществуват тези различни категории, и днес те са ясно разграничими. Много от филмите, които се причисляват към танцовите, са въщност физически театър или просто експериментални опити, в които участват танцови. Но дали участието на танцов, независимо дали като участник или режисьор, е достатъчно, за да се категоризира произведението като танцово? Другите две категории също са ясно разпознаваеми – съвременната сцена отдавна е превърнала мултимедията в стандарт, смесването на живо изпълнение с видео или анимация или ефекти са също вече част от нормалната театрална практика. Танцовите представления от своя страна също експериментират от години с всевъзможни дигитални технологии.<sup>50</sup> Пример за подобно представление е „Seventh sense“ на Anarchy Dance Theatre.

Танцът в кадър експлоатира всички налични кино и видео технологии в момента, а самите творци не се притесняват да ги смесват в своите търсения, което прави практически невъзможна задачата за точна класификация и разграничение. А когато те са в сферата на абстрактното, ненаративно изкуство, задачата става още по-трудна. Thomas Schaupp (Томас Шауп) по време на семинара „Уловимостта на движението: Навлизайки в теории на танца и пърформанс“ изказа твърдението че зрителят е този, който изгражда финалното произведение. Публиката създава произведението, чрез своето възприемане. Доста крайна теория, която според мен е опит да се избяга от ясното тълкуване и критика на тези абстрактни произведения. Shelly Love (Шели Лав)<sup>51</sup> по време на уъркшопа ИМАГИНАРИУМЪТ изказа друга максима:

48 Има опит да се използва понятието „Physical cinema“

49 Наложително е използването на английските понятия, тъй като тези нови термини и хибриди изкуства все още нямат официален и единен превод на български език, понятието „Пърформанс“ е навлязло неофициално, за обозначаване на представления от некласически (експериментален) театър, възможни са следните преводи – „Кино пърформанс“, „Видео арт пърформанс“, „Визуален танцов пърформанс“

50 Подробно описани в Digital Performance, Dixon, Steve, The MIT Press, 2007

51 Водещи на ИМАГИНАРИУМЪТ бяха Shelly Love (Шели Лав) и Gitta Wigro (Гита Вигро)

47 Pearlman, Karen, "Screendance or Dance on Film or Dance Film?", <http://www.dancefilm.co.uk/about/about-screendance>

"Every film is product of a situation"

"Всеки филм е продукт на ситуация"

Ситуация, която е определяща и която съдържа в себе си всички онези видими и невидими предпоставки, изграждащи накрая филма.

## Компании и филми

Съвременните технологии и глобализация създават условия за спорадично създаване на филми, което не е обвързано с определени студия или субсидии и подпомага изключително много отделните независими творци. По тази причина през последните години се натрупаха огромен брой произведения във всички жанрови посоки. Танцовите компании и отделни артисти също се възползваха от тези нови условия, за да експериментират с филмовия език, като разбира се, има известно преплитане и с чисто сценичното заснемане, което е изключително важно за тях, като промоция на труда им и архив. Сценичното изпълнение е нещо много живо и променящо се, но е затворено в рамките на мястото и зрителите. Може би донякъде това кара артистите да се обрнат към камерата, която може да запечата момента и да го отнесе напред във времето. Възможността да се погледнат отстрани и да анализират своята работа е също много важен елемент за танцьорите и за тяхното развитие. Но акцентът в настоящата работа са танцовите филми, които представляват сами по себе си завършен продукт, а не просто отражение на сценичното изпълнение. За да има един филм подобна характеристика, той трябва да е изграден изцяло в киноспецификата и да представлява самостоятелно произведение, способно да грабне зрителя от екрана, без да има нужда от предварителна подготовка или знания за предишните изяви на артиста. Това значително стеснява кръга на произведенията и определя рамките на VideoDance, който все още не е развил напълно своите характеристики и качества, нито е натрупала количесство филми, съизмерими с класическите жанрове. Тези филми се развиват най-вече в средата на експерименталното кино. Пример за това е наградата на кинофестивала „В двореца“ Балчик през 2011 година, когато за категорията експериментално кино наградата взе филма ["Her Mother's Daughters"](#) (Дъщерите Й) на ирландската режисьорка [Oonagh Kearney](#) (Уна Кърни). Филмът е с продължителност 6 мин. и 30 сек. и е напълно танцов. Отделни фестивали правят опити да въведат категория videodance ([International Festival of Film & Culture, of Patras city, Greece](#)) но повечето пъти те намират своето място в експерименталната категория. Широката публика също ги възприема като експериментални. Въпреки това, вече има произведения, които са издържани кинематографично и могат да се определят като произведения на изкуството. Това са продукти на танцови компании, които от години работят в тази област и са създали повече от едно филмово произведение. Съвсем логично започвам разглеждането по-долу с тези компании, тъй като за получаването на професионален продукт е необходимо най-малкото професионално отношение. Колкото и свежи и новаторски да са често пъти произведенията на отделните независими творци, те рядко успяват да поставят работата на професионална основа, поради редица финансови и организационни причини, а киното е техническо изкуство, което има нужда от професионален екип. По тази причина често пъти техните произведения отстъпват в кинематографично отношение и нерядко самите те, сблъсквайки се с трудностите

на снимането, не продължават да работят в тази сфера. Така тези автори оставят отделни произведения, някои от които разбира се страхотни, но без продължение и развитие. За разлика от тях, танцови компании които са успели да изградят име през годините, имат възможност да осигурят финансиране и да снимат в съвсем различни условия и многократно през годините. Съвсем естествено, това води до различни резултати. Първата компания, която разглеждам тук, е английската DV8, която струва ми се има и най-големи успехи в танцовите филми.

## DV8

DV8 е английска компания създадена през 1986 година, и в основата ѝ е [Lloyd Newson](#) (Лойд Нелсън). Той е и режисьор на почти всички техни представления и филми. През 1985 година той напуска компанията Extemporary Dance Theatre, и след няколко проекта съвместно с различни танцьори се формира DV8. Самата компания е под логото на физическия театър:



Те работят в различни посоки на танц и театър, и както повечето съвременни артисти не се ограничават в определени жанрове или стилове. Лойд Нелсън има опит в психологията, която както сам казва, непрекъснато го провокира с въпроса "зашо". Споделя, че тя му е дала и поглед върху определени поведенчески модели и техните физически изразявания. В лични разговори танцьори, участвали в уъркшопи водени от хора на DV8, са споделяли че техния принцип на работа е върху естествените физически реакции и поведение. С други думи подходът им не е в измислянето на предварителен образ, а изхождането от това което самия танцьор и артист притежава, и заплитането му в различни ситуации и взаимоотношения с другите танцьори. Самият Лойд Нелсън в едно свое интервю казва:

*"DV8 was the first company in Britain to call their work physical theatre, which is a Grotowski-based term. Now it's a term I'm hesitant to use because of its current overuse in describing almost anything that isn't traditional dance or theatre. My physical work requires trained dancers, although many dancers have*

*difficulty adapting to my approach because they've had the connection between meaning and movement trained out of them."*

"DV8 беше първата компания във Великобритания, която нарече своята работа физически театър, което е термин от Гротовски. Днес това е термин, който се колебая да използвам, тъй като в последно време се използва прекалено много за описание на почти всичко което е извън традиционния танц и театър. Моята физическа работа изисква обучени танцьори, макар повечето да изпитват трудности при адаптирането към моя подход, тъй като са загубили връзката между смисъл и движение."<sup>52</sup>

Резултата от този подход е едно изключително естествено поведение, което те надграждат и довеждат до определена завършеност. При този метод се избягва „влизането в образ”, което понякога води до изкривени резултати. Интересно е че също и Акира Курасава<sup>53</sup> споделя нещо подобно в своята автобиография – казва че предпочита да бута актьора във вече избраната от него посока, вместо да го дърпа в друга. Колкото и различни да са на пръв поглед областите на тяхната работа, остава общото на игра и водене на артиста, което явно ги е извело да подобни методи. Това много ясно личи и в филма на DV8 "[The cost of living](#)", (Цената на живота), където участва танцьор инвалид. Този изключително силен елемент успяват да доведат докрай, поставяйки ситуации, които зрителя очаква да види – ежедневни, както и в сцени които стъпват с красотата си и едновременно силата на човешкото същество. Не са спестени дори неудобните въпроси, като по този начин зрителят наистина изчерпва сякаш всичко и остава съзерцанието на проявленията на живота. Този филм е според мен най-значителното произведение до момента в областта на VideoDance и малко по-долу ще се спра отново на него. Компанията DV8 е финансирана основно от Art Council England, както и от други организации за различни проекти. Именно това регулярно финансиране дава възможност да се развиет. През годините те създават огромен брой произведения и четири филма. Списъкът на сценичните им произведения включва:

- 2011-2012 [Can We Talk About This?](#)
- 2007-2009 [To be Straight With You](#)
- 2005 [Just for show](#)
- 2003 [The cost of living](#)
- 2000 [Can we afford this](#)
- 1999 [The Happiest Day of My Life](#)
- 1997 [Bound to Please](#)
- 1995-1998 [Enter Achilles](#)
- 1993 [MSM](#)
- 1992 [Strange fish](#)
- 1990 "if only..."
- 1988 [Dead dreams of monochrome man](#)
- 1987 [My Body, Your Body](#)
- 1987 [eLeMen t\(h\)ree Sex](#)
- 1987 [Deep End](#)
- 1986 [My Sex, Our Dance](#)
- 1985 [Bein' A Part, Lonely Art](#)

Филмите им стъпват върху основата на сценичните произведения:

- 2004 [The Cost of Living](#)

52 <http://dv8.co.uk/about-dv8/lloyd-newson>

53 Курасава, Акира, "Нещо като автобиография или потта на жабата", Наука и изкуство 1989

1995 [Enter Achilles](#)

1992 [Strange Fish](#)

1990 [Dead Dreams of Monochrome Man](#)

Списъкът на филмовите им награди е впечатляващ.<sup>54</sup> Отделният анализ на всеки филм е затруднителен, поради нетрадиционния им подход като цяло, но отделни откъси заслужават да бъдат разгледани, и най-вече последния им филм "The Cost of Living", който както вече споменах, е най-доброто постижение за мен в тази област. В "Dead Dreams of Monochrome Man" (Мъртвите сънища на монохромния мъж) и "Enter Achilles" (Вратата на Ахил) съставът от изпълнители е само от мъже, което създава особен привкус, с разбира се, застъпена идея за хомосексуализма. Хореографията създава особени напрежения и чисто силови съчетания. "Dead Dreams of Monochrome Man" е решен в черно бяло. Режисьори на филмите са David Hinton (Дейвид Хинтън) и Clara van Gool (Клара вон Гул). Но и двата филма са върху основата на сценичните произведения, които са създадени и режисирани от Лойд Нелсън. В "Strange Fish" (Странна риба) атмосферата е напълно различна, както и снимачните решения. Заложените идеи са за любовта и връзките ни. Важно е да се отбележи, че те работят повече в абстракцията, отколкото в конкретните драматургични решения, особено погледнати от комерсиалната сюжетна гледна точка. В тези произведения няма ясно изразена сюжетна линия или история. Това е характерно за целия съвременен танц днес, и съответно повечето танцови филми. Лойд Нелсън обаче стъпва като чели повече отколкото останалите върху определена конкретика, която изгражда образи и взаимоотношения. За специалистите тези нюанси са ясно разграничими, но може би за широката публика е по-трудно да види разликите в стила на различните хореографи и режисьори. Ако трябва да се определи по-ясно, произведенията на DV8 макар да не са класическо сюжетни, не лежат и в крайната абстракция, която доминира света на съвременния танц днес. В тяхната уеб страница е написано:

*"He has largely rejected the abstraction that permeates most contemporary dance in preference for conceptual and/or narratively driven work."*

*"Той напълно отхвърля абстракцията като доминира в голяма част от съвременния танц и предпочита концептуалния и/или наративния начин на работа."<sup>55</sup>*

В първите три филма Лойд Нелсън работи с различни режисьори, докато последния "The Cost of Living" режисира сам. Той се различава значително от останалите, както с напълно нова атмосфера, така и с факта че е използвал много различни изпълнители. Вече споменах, че във филма участва танцьор инвалид, на когото липсват и двата крака. Този изключително силен, дори шокиращ елемент в първия момент, впоследствие става нещо напълно естествено и дори красиво. Това, което самият човек е постигал като движения и танц, е наистина впечатляващо. Името му е David Toole (Давид Тул). Той се ражда с вроден физически проблем на краката, като впоследствие е взето трудното решение за ампутация с цел полесното му придвижване. По-късно той се записва за участие в танцов уъркшоп, който променя живота му завинаги. В момента се снима и като актьор в различни филмови продукции.

54 <http://dv8.co.uk/awards>

55 <http://dv8.co.uk/about-dv8/dv8-history>



Интересно е че "The Cost of Living" не е първият танцов филм, в който участва. Десет години по-рано, през 1993 година участва във филма "Outside in", на хореографката [Victoria Marks](#) (Виктория Маркс) и режисьорката Margaret Williams (Маргарит Уилямс). И макар там да показва също красотата на движенията, които може да постигне и човек с увреждания, няма сякаш тази откровеност и непосредственост на филма на DV8. "Outside In" стои доста по-постановъчен, дори сценичен. Докато в "The Cost of Living" не са спестени дори неудобните въпроси към него, нито тежките въпроси от ежедневен характер – като отиването до тоалетната или влизането в бар, взаимоотношенията му с жените. Това кара зрителя да стигне до края, да види всичко и да не останат неизчерпани въпроси или нещо загнездено в съзнанието му след филма. Това изчиства пътя към нещо друго, към душевността на този човек и към нещата за които мечтае и се стреми. Подходът към образите е отново на базата на естествеността – зрителят няма усещането че играят, а по-скоро че наблюдава тяхното ежедневие. Повечето снимачни терени са екстериори в курортно селище до морето. Темите са за любовта и начина ни на живот, връзките и копнежите ни. Отново без ясна сюжетна линия, авторът ни превежда през серия от емоции и ситуации, разкривайки ни един самoten живот на един инвалид и негов самoten приятел. Като същевременно и двамата копнеят за нещо различно. Сцените с класически балет и дуетите между балерината и инвалида са изключителни. Освен силните сцени, филмът е и много добре заснет, монтиран и озвучен. За разлика от повечето експериментални филми, които не обръщат внимание на кинематографичното, "The Cost of Living" е на нивото на комерсиалните филми. Не случайно тази творба е може би най-популярната на DV8. Последната сцена от филма показва как двамата приятели вървят по плажа, като здравият носи инвалидизирания си приятел, сякаш той самия ходи:



## En-Knap

[En-Knap](#) е международна танцова компания, сформирана отначало в Белгия през 1993 година под крилото на продукционна къща Stuc и фестивала Klapstuk. Инициатор е словенецът [Iztok Kovač](#) (Изток Ковач). Година по-късно се преместват в Любляна, където се установяват за постоянно. Финансирали са от Министерството на Културата в Словения и културния отдел на градската община Любляна. За отделните проекти получават и допълнително финансиране от различни организации. През 2009 и 2010 година, компанията гостува в България със сценичните си проекти "CUT OUT/ SKY" и "10 минути на Изток", както и с прожекциите на филмите си "Vertigo Bird", "Dom Svobode", "What are you going to do when you get out of here?" (Какво ще правиш когато си тръгнеш оттук?).<sup>56</sup> В неформален разговор тогава с Изток Ковач научих, че филмовите им проекти са финансирали от Словенския филмов център с участие и на Словенската телевизия. Разбира се, при наличието на тази подкрепа, филмите са изработени от изцяло професионални екипи и техника, заснети са дори на кинолента. Екипът на компанията е международен и през годините създават много произведения, които играят на международна сцена.<sup>57</sup> Филмите, които създават, не са обвързани със сценичните им произведения, но са винаги обвързани с родния град на Изток Ковач:

- [What are you going to do when you come out of here? \(Sašo Podgoršek, 2006\)](#)
- [Taming the Time \(Dan Oki, 2002\)](#)
- [Dom Svobode \(Sašo Podgoršek, 2000\)](#)
- [Vertigo Bird \(Sašo Podgoršek, 1996\)](#)
- [Narava Beso \(Iztok Kovač, Patrik Otten, 1995\)](#)

Всички те са снимани в полу-изоставения миньорски град Trbovlje. Изток Ковач се

<sup>56</sup> Произведенията бяха представени с оригиналните си заглавия на латиница <http://www.programata.bg/?p=39&c=4&id=52982&l=1>

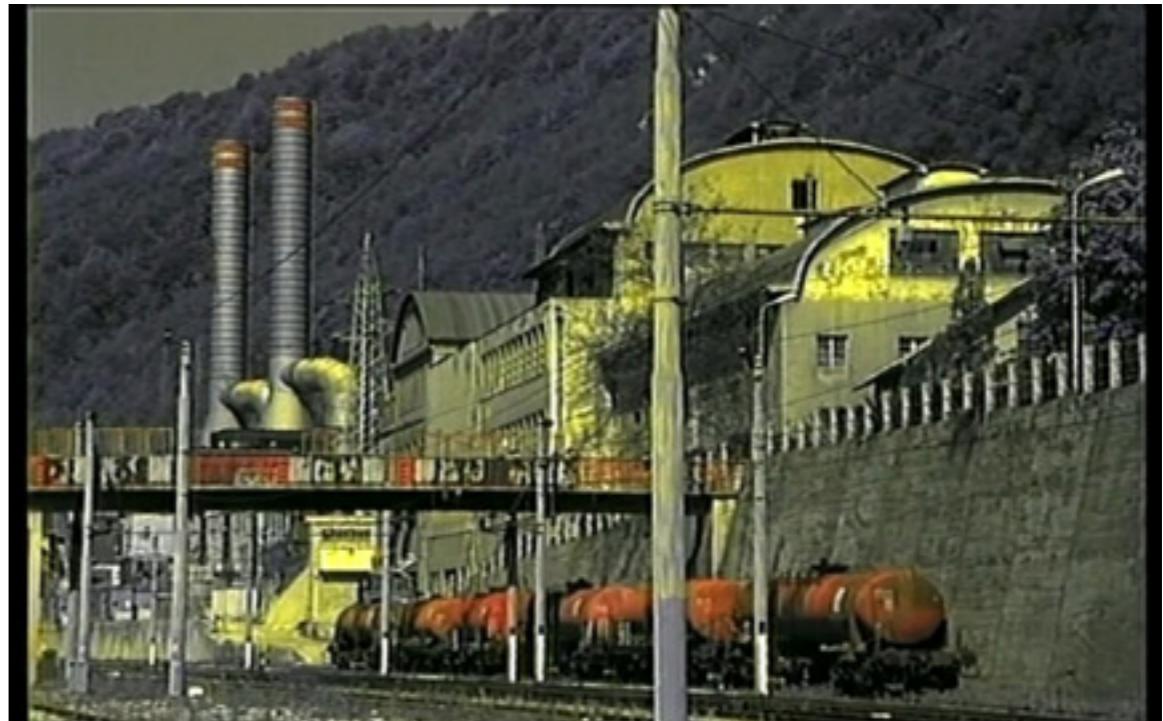
<sup>57</sup> [http://www.en-knap.com/14/kat/26/stage\\_production.html](http://www.en-knap.com/14/kat/26/stage_production.html)

опитва да използва органично наличните останки от града, мините, разрухата... Тези елементи неизменно създават усещане за тъга, тягост, самота. Самите кадри са почти винаги със силно убити тонове, които естествено предават атмосферата там. При разговора ни тук в София, той обясни как вижда промените в родното си градче през годините и как хората изгубват своето достойнство, чисто мъжкото си достойнство и самочувствие, просто защото са вече безработни и безполезни. И както на много други места, изборът пред който са изправени, е или да напуснат града, или да търсят нещо друго като източник на доходи и професия. Очевидно тези чисто лични мотиви го карат да се връща отново и отново и да продължава да снима в тази обстановка. В уеб страницата на компанията е написано:

*"Iztok Kovač has frequently stated that to him growing up within the mental framework of socialism represents the absolute orientation point of communication with different worlds, with which he comes in contact in his private and professional life. In his work, the point of reference is often his home-town Trbovlje – a mining town, and at the same time the Slovene symbol of grey, polluted and forsaken landscape of socialist heavy industry. His returns to his home town should not be understood merely as nostalgia or personal sentimentality, but as a return to the source of his own physical constitution, which was formed when surrounded by the bodies of workers and miners, in the alternating rhythm of work and rest, in the environment constantly reminding one of the irreconcilable conflict between civilization and nature."*

"Изток Ковач често заявява, че за него да израсне в менталните рамки на социализма представлява абсолютна точка за ориентиране на комуникацията с различни светове, с които той влиза в контакт в своя личен и професионален живот. В неговата работа отправната точка е често пъти неговия роден град Trbovlje – миньорски град, и в същото време символ на Словения за сивота, замърсеност и изоставен пейзаж на тежката социалистическа индустрия. Неговите завръщания към родния му град не трябва да се разбират само като носталгия или лични сантименти, но и като завръщане към неговата лична физическа конституция, която е била оформена когато е бил заобиколен от тела на работници и миньори в редуващия се ритъм на работа и изпитания, в среда, непрекъснато напомняща за противоречивия конфликт между цивилизация и природа."<sup>58</sup>

Отварящите сцени на "Vertigo Bird" са общи планове на града, изоставените мини, и впоследствие камерата влиза в интериорите на сградите, които някога са обслужвали мините:



58 <http://www.en-knap.com/3/542/root-trbovlje.html>



Във филмите има доста символика, като до каква степен тази символика е предварително търсена и докъде всъщност стига, е като че ли малко неясно. В този филм например, изведнъж се появява една бременно жена, която се къпе сама в изоставените бани на мините. Сцените, които се редуват, не следват определена логика и завършеност в повечето случаи. Самата абстрактност, която е характерна за съвременния танц, във тези филми на Еп-Кнап като че ли е засилена. Или може би за мен е малко объркана. Самите филми нямат сюжет и за разлика от DV8, струва ми се нямат дори ясна линия. Общото сякаш винаги остава този изоставен град и темата за хората, които се движат в останките му. Като цяло обаче има едно ясно усещане за монотонност и равен ход на произведенията. Нещо, което е напълно нетипично за сценичните им произведения. Двете постановки които играха на българска сцена имаха много свежи идеи и бяха разработени много смело и докрай. Това са всъщност едни от най-добрите танцови представления, които съм имал възможност да гледам. Но във филмите, като че ли основната мотивация на Изток Ковач за снимане е този град, и произведенията остават затворени в него. И макар да не работи сам – режисьор на всички филми е [Sašo Podgoršek](#), атмосферата е много подобна. Изключение прави една страхотна идея, която той използва за отварящите сцени на филмите "Dom Svobode" и "Narava Beso". Като в това си проличава и основната разлика между сцена и кино – камерата може да манипулира зрителската гледна точка и да създава илюзия и ефекти, по начин който е невъзможен за живото изпълнение. Първия кадър от "Dom Svobode" е следният:



Зрителят вижда наредени хора, които стоят неподвижно и не правят нищо. "Narava Beso" започва по същия начин, но е само един човек, който се движи напред. Има нещо странно обаче в начина му на движение и ронещи се камъни. След като се раздвижи, зрителят вече осъзнава че движенията му са много особени. Понааблюдателните ще видят една сянка на въже отзад. Малко по-късно осъзнаваш, че това е висящ върху скала човек (или група), който се движи така защото силата на гравитацията е насочена другаде.





Изключително находчива идея, която камерата допълва и довежда илюзията докрай. Това е пример, в който киното играе важна роля за изпълнението на самата идея. На сцена тази идея не би могла да се реализира, поне не по този начин и с тази изненада. В първия фильм идеята не е напълно разработена, камерата остава статична и следващите сцени скачат рязко, отново в разрушената урбанизация на миньорското селище. Във втория е разработена в групова динамика, камерата е раздвижена, с много повече планове и разкадровка, както и значително повече движения на самите танцьори. Когато изтегля в общите планове, танцьорите изглеждат като кукли на конци. Наистина изключителна идея, която би могла да се разработи сама по себе си в един късометражен филм. Изток Ковач обаче я оставя смесена с останалите сцени, които са отново абстрактни – хора като движещи се сенки или духове в изоставените съоръжения.



Правят впечатление убитите тонове, за които вече стана дума. Те придават особена, тягостна атмосфера на филмите им. След прожекцията на филма "What are you going to do when you come out of here?" (Какво ще правиш когато си тръгнеш оттук?) попитах Изток Ковач как са работили като осветление и постпродукция. Сподели че са използвали основно наличното луминесцентно осветление, което придава този зеленикав оттенък, и впоследствие са го засилили в телекиното. Това е и най-дългото им произведение, близо час, което влиза в пълнометражната категория. Почти изцяло е сниман в миньорските тунели и подземия. Филма е отново абстрактен, макар самото заглавие да задава въпрос – "Какво ще правиш когато си тръгнеш оттук?". Вътре има и други реплики, които отново остават като въпроси без отговор. Когато знаем историята и биографията на Изток Ковач, можем да свържем тези неща в определен смисъл. Опасявам се обаче, че за широката публика, която няма тази предварителна информация, филмът остава объркан и абстрактен. Тази абстракция, която повечето творци от съвременния танц харесват и смятат за положителна, според мен лично, е нож с две остриета. От една страна както те самите често казват – произведението е отворено за различни интерпретации и разбирания, спрямо гледната точка на всеки зрител. От друга обаче, много често се преминава границата на пълното неразбиране, което отдалечава зрителя. Сядайки в театъра или киносалона, зрителят очаква да има нещо, което да асоциира, нишка която да го води, дори да не е класически сюжетна. Оставяйки без това, зрителят се изгубва. На финала на "Vertigo Bird" са изписани част от постулатите, с които работят Изток Ковач и En-Knap. Това е начинът по който той поставя хореографии, което е метод на случайността, както той сам го нарича. За разпределение на тази случайност, той използва зарчета, което също показва в един от филмите си. По време на второто си посещения в България, той направи уъркшоп с демонстрация на този метод. Ето как го изписва на финала на филма:

*This working principles – choreographic devices, reflect the idea of permanent laboratory. Thus they embody (in practice as well as in theory) the very substance of every one of EN KNAP's productions.*

*The element of chance in the open parts is based on a set of rules through which*

*a designated individual, the so called CHIEF, has the possibility of choosing between two modes of movements:*

1. *FIXED PROGRAMME: a prearranged composition known to all the performers*
2. *FREE PROGRAMME: either prearrange composition known only to the individual performer or one that is freely improvised*

*The role of the CHIEF is passed on to another performer via a simple verbal exchange. The rest of the performers, the so called TRIBE act as a rhythmic and ambiental support to the program designated to the CHIEF. They can decide between four modes of movements:*

1. *SHADOWING*
2. *STOP/FREEZE*
3. *CUT-UP*
4. *GROUPING*

*Тези работни принципи – хореографски методи, изразяват идеята за непрекъсната лаборатория. Така те олицетворяват (на практика и теория) истинската същност на всяко произведение на EN KNAP.*

*Елементът на случайност в общите части се основава на набор от правила чрез които определен човек, така нареченият CHIEF (ВОЖД), има възможността да избира между два вида движения:*

1. *ФИКСИРАНА ПРОГРАМА: предварително зададена композиция, която знаят всички участници*
2. *СВОБОДНА ПРОГРАМА: или предварителна композиция, която знае само индивидуалният изпълнител или пълна импровизация*

*Ролята на CHIEF се предава на друг изпълнител чрез пръста вербална размяна. Останалите изпълнители, така наречените TRIBE (ПЛЕМЕ) изпълняват ритмична и обща подкрепа на програмата определена на CHIEF. Те могат да избират между четири модула движения:*

1. *SHADOWING (СЯНКА)*
2. *STOP/FREEZE (СТОП/ЗАМРЪЗВАНЕ)*
3. *CUT-UP (ПРЕКЪСВАНЕ)*
4. *GROUPING (ГРУПА)*

Така на хартия е невъзможно да се разбере принципът и до какъв резултат води. Изток Ковач споделя, че причината да използва този метод е да не определя той задачите на изпълнителите. Използвайки зарчета, които всеки изпълнител сам хвърля, се създава нещо като индивидуална таблица, при която всеки изпълнител знае кога как трябва да се движи. Това води обаче до няколко резултата. На първо място трябва да се отбележи, че не всичко е случайност – т.е. има предварително зададени комбинации, които се поставят от Изток Ковач. И възможност разпределение на тези комбинации в пространството и изпълнителите остава на случайността. Това обаче води до един много съществен за мен недостатък – получава се равното разпределение на комбинациите. Самата вероятност на заровете дава относително постоянно разпределение на резултатите, и впоследствие погледнати като

движения на сцената (или филма), има усещане за монотонност. И това възможност е естествено, тъй като случайността не може да създаде акценти, нито кулминация или финал. Предполагам те имат своите основания да експериментират с подобни методи, което има отношение към края на първото изречение от постулата – „идеята за непрекъсната лаборатория“. Тази идея за „лаборатория“ или „изследване“ или „експеримент“ – независимо коя дума ще бъде използвана, е широко застъпена в почти всички съвременни изкуства и произведения. Подробно ще се спре върху нея в последната глава на настоящата работа.

## **Ultima Vez**

*Ultima Vez* е белгийска компания, основана през 1986 година. На уеб сайта е написано, че това е компанията и организацията на хореографа, режисьора и филммейкъра Wim Vandekeybus (Вим Вандекибус). През годините създават много различни произведения, една част от смесен тип – сцена, кино, мултимедия.<sup>59</sup> На българска сцена те са представяли няколко свои произведения, в различни издания на Sofia Dance Week – „*Огледало*“ на първото издание на фестиваля през 2008 година, „*Monkey sandwich*“ (Маймунски сандвич) през 2010 и филмите „*Here After*“ (Тук след), „*Silver*“ (Сребро), „*In spite of wishing and wanting*“ (Въпреки желанието и искането) през 2013.<sup>60</sup> Първото им произведение се игра в две поредни вечери на сцената на Народния театър в София, то е изцяло сценично, като аз бих го определил като изключително. То съчетава много идеи и концепции, с виртуозно изпълнение от страна на танцьорите. Второто произведение е възможност филм, който е надграден и комбиниран с изпълнение на живо. Но то има живот и извън сцената, присъства като самостоятелен филм на редица фестивали.<sup>61</sup> Правят впечатление различните жанрови определения в скоби, които самия Вим Вандекибус е изписал на визуалните произведения – „*Roseland*“ (dance video), „*La Mentira*“ (dance video), „*Elba and Federico*“ (short film), „*Mountains Made of Barking*“ (short film), „*Bereft of a Blissful Union*“ (short film), „*Dust*“ (short film), „*Body, body on the wall...*“ (dance short film), „*The Last Words*“ (short film), „*Inasmuch...*“ (short film), „*Silver*“ (dance video), „*In Spite of Wishing and Wanting*“ (dance video), „*Blush*“, „*Here after*“. Някои определя като късометражни филми (short film), други – като танцови видеа (dance video), а последното му произведение „*Monkey Sandwich*“ определя като „Movie Performance“, което звуци малко парадоксално, преведено буквально – „кино представление“. В уеб сайта те са разделени като танцови (dance) и игрални филми (fiction). За всеки от тях има синопсис, снимки, екип, трейлъри. От откъсите се вижда, че той не се ограничава или придържа към определена стилистика, работи свободно с всички налични средства, превръщайки произведенията в хибридни форми. Някои критици определят и филмите като авангардни. Абстрактните елементи в тях наистина присъстват осезаемо. Както и символика. Струва ми се че работата на Вим Вандекибус в двете сфери – сцена и кино, взаимно си повлияват през годините:

*"After having discovered the medium of film during the registration of his first performances (for the dance videos Roseland and La Mentira – both directed by Wim Vandekeybus, Walter Verdin and Octavio Iturbe), Wim Vandekeybus directed his first short film Elba and Federico in 1993. This film became the basis for the production Her Body doesn't fit her soul.*

59 <http://www.ultimavez.com/en/productions>

60 <https://www.youtube.com/user/OfficialUltimaVez/videos>

61 Селектиран на 68-я кино фестивал във Венеция - <http://www.variety.com/review/VE1117946289>

*From this moment onwards film became a constant value in Wim's work; an extra outlet for his wild imagination, an important and essential element in his performances. Wim Vandekeybus barely makes performances without integrating the medium of film. More recent short-films such as *The Last Words* and *Inasmuch...* were not only inherent parts of the performances; they also lead their life the art and short film circuit."*

"След откриването на филмовия медиум при заснемане на първите си представления, (затанцовите видеа *Roseland* и *La Mentira* – идвате режисирани от Вим Вандекибус, Уолтър Вердин и Октавио Итурбе), Вим Вандекибус режисира своя първи късометражен филм *Elba and Federico* през 1993. Този филм впоследствие служи за основа на продукцията *Her Body doesn't fit her soul*.

От този момент филмът се превръща в постоянно присъствие в работата на Вим; допълнителен отдушник за неговото диво въображение, важен и съществен елемент в неговите представления. Вим Вандекибъс рядко прави представление без интеграцията на филм. Последните късометражни филми като *The Last Words* и *Inasmuch...* са не само важна част от представлението; те също така имат своя собствен живот в изкуството и киното."<sup>62</sup>

Под някои от произведенията е написано, че са вдъхновени или адаптирани от вече осъществени сценични танцови проекти, както *Roseland* (1990), при други се случва обратното. В информацията под треййлъра на "Roseland" в youtube.com е написано:

*"Roseland (1990) was made from the material of Vandekeybus' first three choreographies: *What the Body Does Not Remember* (1987), *Les porteuses de mauvaises nouvelles* (1989) and *The Weight of a Hand* (1990)."*

*"Roseland (1990) е създаден от материалите от първите три хореографии на Вандекибъс: Какво тялото не си спомня (1987), *Les porteuses de mauvaises nouvelles* (1989) и Тежестта на ръката (1990)."*

Във филма има един изключително силен елемент – тухлата. Тя присъства и в други негови произведения, като в нея може да се види много символика, като вещ и като начин на работа на танцьорите. Тя може да бъде едновременно градивен елемент, тежест, опасност, срутване... Този елемент той използва и в представлението "Огледало", което бе представено и на българска сцена.<sup>63</sup> На моменти на сцената летят в буквения смисъл на думата десетина тухли, които намират своята цел в ръцете на изпълнителите, за да излетят отново към друг. Тази силовост на изпълненията струва ми се е характерно за неговите хореографии. Едновременно са много смели и с чисто силов характер, все едно иска да счупи или разрушить нещо. Същевременно изпълнителите успяват да овладеят тази на пръв поглед хаотична сила. Комбинацията от експлозивност и силовост създава изключително въздействие и като че ли присъства във всички негови произведения. Динамичният монтаж и камера допълнително засилват този ефект на экрана. В "Silver" (Сребро) (1997/2001)<sup>64</sup> три големи "пера" падат и се забиват на сцената, точно зад изпълнителя, и започват едни изключително силови подсичания на танцьорите, разкадровани и монтирани остро. Произведенето описват така:

*'One for Sorrow, two for Joy, three for a Girl, four for a Boy, five for Silver, six*

62 [http://www.kalamatadancefestival.gr/en/event\\_content.php?ArticleID=108&lang=gr](http://www.kalamatadancefestival.gr/en/event_content.php?ArticleID=108&lang=gr)

63 Sofia Dance Week 2008

64 Представление и филм съответно

*for Gold, 7 for a Secret never to be told': Wim Vandekeybus used this Irish nursery rhyme about magpies as a basis for his performance 7 for a Secret never to be told. The performance was made up of seven interflowing sections, alluding to 'two extreme emotions, the two sexes, two precious metals and a secret'. For each scene a specific scenography and different movement material was developed.*

*Silver is the fifth scene of the performance: a motionless figure wrapped in foil is put on stage. Suddenly huge feathers fall out of the air and make the figure move. Gradually the other dancers appear on scene: complex partner work develops into an energetic and powerful physical scene, using the typical Vandekeybus dance vocabulary.*

*"Едно за тъга, две за Радост, три за Момиче, четири за Момче, пет за Сребро, шест за Злато, 7 за тайна никога не споделена": Вим Вандекибус използва тази ирландска детска песничка за основа на неговото представление "7 за тайна никога не споделена". Представлението е изградено от седем последователни части, привличащи "две силни емоции, двата пола, два ценни метала и тайна". За всяка сцена е разработена специфична сценография и различен движенчески материал.*

*Среброто е петото чувство на изпълнителя: неподвижна фигура увита във фолио е поставена на сцената. Изведнъж огромни пера падат от нищото и карят фигурата да се раздвижи. Постепенно другите танцьори се появяват на сцената: сложна партньорска работа се развива в енергична и силна физически сцена, използвайки типичния за Вандекибус танцов език.<sup>65</sup>*

Както вече стана дума, той използва и много символи, в случая присъства и човек с маска на черен гарван на сцената, което кореспондира с падащите и забиващите се пера в дъното на сцената. Когато произведенето е заснето, освен сценографията и движението на танцьорите, за цялостното възприемане има значение и начина на заснемане и киноезика, който се използва. В различните си филми той използва различен подход, много различни цветови гами – черно бяло, ярки или убити тонове, интериори или екстериори, или смесването и на двете, заедно със светлинни ефекти, както и начини за заснемане – стедикам, кран, от ръка, различни монтажни решения и други. В това отношение произведенията му са доста разнообразни и дават различно усещане. Но като цяло филмите му се доближават до естетиката, която създава и Ларс фон Триер (Танцьорка в мрака 2000, Антихрист 2009). Много често Вандекибус използва същата движеща се камера от ръка, подобна стилистика на актьорската игра и общото поставяне на епизодите в специфичен абстрактен план, изпълнени със символи като дрехи, костюми, маски, епохи и други.



В повечето епизоди липсва сюжетност, или когато тя се загатва остава недовършена. Монтажно следват смени интериор-екстериор, или радикално се променя време, място на действие и образи, като по този начин връзката се изгубва. Това създава усещане за видеоклип стилистика на моменти в филмите му. В "Here After" (2007)<sup>66</sup> има епизоди на насилие граничещо с филмите на ужасите (рязане на пръст на дете), изключително тежък подход към взаимоотношенията родители-деца, смърт на дете и бебе, аборт и много други. Сцените са често пъти крайни и решени с подход, който както вече споменах напомня работата на Ларс фон Триер. В "Here After" (2007) има една сцена, решена изцяло в синьо. В нея човек с пожарогасител "продухва" хората, които са заснети почти изцяло от висока гледна точка. На практика всяко движение на человека с пожарогасителя раздвижва останалите. От тази гледна точка обаче те изглеждат като някакви частици или прашинки, гонени от вятъра. Тази алузия създава усещане за "Божественото", за "Стареца който дърпа нишките (сенките) на живота" и много други. Но филма не остава в тази сцена – скача монтажно в други, преплитайки епизодично паралелни сцени. Тази накъсаност създава допълнително усещане за абстрактност и безсюжетност. Сценографията също не дава информация за зрителя за време и място на действието.

66 "Тук след", адаптация на представлението PUUR (2005), представено на Singapore Arts Festival



Той не винаги работи сам, макар повечето произведения да са подписани като "хореография и режисура" от Вим Вандекибус. Понякога дори и снима сам. В първите си произведения има съ-режисура (Roseland), а в последните съвсем логично екипът се увеличава, тъй като обемът от работа се увеличава. Последното му произведение "Monkey Sandwich" (Маймунски сандвич) е с продължителност над 2 часа. Продължителността зависи и от това дали се представя като хибридно произведение на сцена или като самостоятелен филм. Произведението което представиха на българската сцена, беше комбинация от двете, като голямата тежест бе на филма. Случващото се на живо, бе много малка част от цялото и беше в паузите между прожекциите. Самият филм е поредица от епизоди, заснети с приблизително един и същи актьорски състав, които влизат в съвсем различни образи и стуции, сценарно несвързани един с друг. Този подход, който е очевидно търсен като ефект, създава дискомфорт на възприемане. Без ясна граница между епизодите, зрителят автоматично приема образа за един. Отделните епизоди са накъсани от изпълнението на живо, което беше изключително абстрактно. На

сцената през цялото време присъства гол мъж, наслед монументални сценографии, които бяха доста разнообразни – от огромен аквариум, в който той се потапя на финала, до хартиени кукли окачени на куки, част от които и той създава, огромни вентилатори и т.н.





определя това произведение, аз бих използвал думата "странно", както и с неясна цел. И по тази причина то не успява да въздейства, зрителите се отдръпват. Ето откъси от това което пише самия режисьор в официалната страница на проекта <http://monkeysandwichthefilm.be>:

*"MONKEY SANDWICH is a film about mistake, loss and guilt. It praises the art of story telling by weaving various legends into a single story about a catastrophe caused by a human mistake."*

*Monkey Sandwich is a portmanteau film with a captivating tangle of stories involving the search for an unborn child, a disturbing hunting trip, a haunted LP, a screaming piglet and a river gone rogue.*

*The title of the film refers to the Dutch description of urban myths as 'monkey sandwich stories. The stories in Monkey Sandwich are urban myths or stories created with or by the actors. The film was originally part of a stage performance of the same name."*

**"МАЙМУНСКИ САНДВИЧ е филм за грешката, загубата и вината. Той възхвалява изкуството на разказването на истории, като вплита различни легенди в една история за катастрофата, причинена от човешка грешка.**

**Маймунски сандвич е многозначен филм, заплетен от истории, съдържащи търсенето на неродено дете, тревожното ловуване на хора, обитаван от духове LP, квичащо прасенце и река която приижда.**

**Заглавието на филма кореспондира с Холандското описание на градски легенди като "истории от маймунски сандвич". Историите от Маймунски сандвич са градски легенди и истории, създадени със или от актьорите. Филмът е оригинално част от сценично представление със същото заглавие."**

Изпълненията на актьора са поставени в паузите, между различните епизоди, макар да има на моменти и синхронизация между неговите изпълнения и мултимедията. Както се вижда на снимките те бяха добре напаснати, но сценарна връзка между екрана и живото изпълнение отсъства. Двете стоят по-скоро като отделни епизоди. В самия филм също имаше много разнообразие от теми - от спорове за същността на изкуството и истиността на театъра, до темата за обществото, начина на живот и много други. Смесването на всички тези теми, както и дължината на всичко като че ли идва в повече на зрителите, възприятието обикновенно има граници. Много от тях напуснаха залата по време на представлението в София. Присъствах на много разговори след това представление и макар да има различни мнения, "за" и "против", струва ми се че като цяло то не се възприе добре от публиката, за разлика от предишното им произведение което играха на българска сцена. Ако трябва да



## Rosas

Rosas е танцова компания, която се сформира в Белгия, около танцьорката и хореографка Anne Teresa, Baroness De Keersmaeker. Тя учи музика и впоследствие започва да се занимава с танц, като в началото на 80-те учи в Нюйоркския университет *Tisch School of the Arts*. Още докато е в университета създава представлениета "Asch" (1980) и "Fase" (1982), с които прави пробив на световните фестивални сцени. По-късно се завръща в Белгия и сформира компанията Rosas през 1983. Първата им хореография е "Rosas danst Rosas", с която получават международно признание. Представлението е по музиката на *Thierry De Mey* и *Peter Vermeersch*. В този период те са подкрепяни от Брюкселския "Kaaitheater", чийто директор е Hugo De Greef. В рамките на "Kaaitheater", до началото на 90-те компанията създава много произведения. През 1992 година директорът на Брюкселската опера "Royal Opera De Munt/La Monnaie" *Bernard Foccroulle* ги кани за постоянна резиденция при тях. Ана Тереса си поставя три цели – да задълбочи връзката между танц и музика, да създаде репертоар и да стартира танцово училище. Тя постига тези цели през годините, създавайки много произведения, а през 1995 година основава международното училище – P.A.R.T.S. – Performing Arts Research & Training Studios. Това е списъкът с общия им брой произведения:

- [Cesena](#) (French) (2011)
- [En attendant](#) (French) (2010)
- [3Abschied](#) (French) (2010)
- [The Song](#) (French) (2009)
- [Zeitung](#) (French) (2008)
- [Keeping Still](#) (French) (2007)
- [Steve Reich Evening](#) (French) (2007)

- Bartók / Beethoven / Schönberg Repertory Evening II (2006)
- [D'un soir un jour](#) (French) (2006)
- Raga for the Rainy Season / A Love Supreme (2005)
- Desh (French) (2005)
- Kassandra – speaking in twelve voices (2004)
- Bitches Brew / Tacoma Narrows (2003), to [Miles Davis](#)' eponymous album
- [Once](#) (French) (2002), to [Joan Baez in Concert, Part 2](#)
- Repertory Evening I (2002)
- [\(But If a Look Should\) April Me](#) (French) (2002)
- small hands (out of the lie of no) (2001)
- Rain (French) (2001)
- In Real Time (French) (2000)
- I said I (1999)
- With/for/by (1999)
- Quartett (1999)
- [Drumming](#) (French) (1998)
- Mikrokosmos / Quattuor (1997)
- [Just Before](#) (French) (1997)
- 3 Solos for Vincent Dunoyer (1997)
- Woud, three movements to the music of Berg, Schönberg & Wagner (1996)
- Erwartung/Verklärte Nacht (1995)
- Amor onstant, más allá de la muerte (1994)
- Kinok (1994)
- Toccata (1993)
- [Mozart/Concert Aria's. Un moto di gioia](#) (1992)
- Erts (1992)
- Achterland (1990)
- [Stella](#) (1990)
- Ottone Ottone (1988)
- Mikrokosmos (1987)
- Verkommernes Ufer/Medeamaterial/Landschaft mit Argonauten (1987)
- [Bartók/Aantekeningen](#) (French) (1986)
- Elena's Aria (French) (1984)
- [Rosas danst Rosas](#) (French) (1983)
- Fase (French), four movements to the music of Steve Reich (1982)
- [Asch](#) (French) (1980)

В различни етапи от творчеството си тя работи заедно с много други танцьори (като Стив Пакстън по представлението „3 solos for Vincent Dunoyer“ през 1997), хореографи, музиканти и режисьори. В края на 80-те и началото на 90-те те правят и първите си опити за танцови филми. Общо през годините създават филмите<sup>67</sup>:

- [Monoloog van Fumiyo Ikeda op het einde van Ottone, Ottone](#) (1989)
- [Hoppla!](#) (1989)
- [Ottone / Ottone I and II](#) (1991)
- [Rosa](#) (1992)
- [Mozart / Materiaal](#) (1993)
- Achterland (1994)
- [Tippeke](#) (1996)
- [Rosas Danst Rosas](#) (1997)
- Small hands (2001)
- Vocabularium (2002)

67 Откъси можете да видите в [www.youtube.com](http://www.youtube.com)

Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich (2002)

Corps Accords (2002)

40 portraits (2002)

Counterphrases (2003)



Във всички филмови проекти те работят заедно с професионалисти от киното. Филма „Rosa“ (1992) е режисиран от [Peter Greenaway](#) (Питър Грийнауей). Работейки с режисьори като него, не е учудващо, че филмите са професионално заснети и монтирани, с съответната разкадровка, монтажен детайл и т.н. Повечето от филмите им са адаптирани представления или части от хореографии, създадени за сцена. Някои са филми, проследяващи процеса на репетиции и последващата премиера, други са отделни произведения, трети започват като експеримент, поради наличието на останала лента - [Tippeke](#) (1996), като впоследствие преминава в сериозен проект. Той става и част от представлението им „Woud“, а по-късно го пускат и като отделен късометражен филм. Творчеството им е многопосочено и трудно би могло да се постави на една основа. Както повечето останали танцови компании и артисти, и Rosas залагат повече на абстрактната несюжетна постановка, която като че ли доминира и в сценичните им произведения. Четейки информацията за различните произведения, не може да не направи впечатление и огромното значение на музиката, която Ана Тереса поставя. Някои от тях са сякаш създадени само по вдъхновение от музикално произведение. Предполагам, това идва от нейното лично музикално образование. Проследявайки различните произведения през годините, може да се види и как в различните етапи използват различна кино техника – от 16мм и 35мм лента, до бетакам видео. Филмите им се разпространяват от Total Film Home Entertainment. Най-широк отзив през годините има произведението им [Rosas Danst Rosas](#). Неотдавна Бийонсе бе обвинена че е откраднала части от хореографията на Ана Тереса.<sup>68</sup> Отговорът на Rosas бе да обявят конкурс за римейк на филма, с подробни инструкции за хореографията и възможност за сваляне на оригиналната музика.<sup>69</sup> По този начин създадоха възможност на всички, които имат желание, да заснемат своя собствена версия на произведението, да го качат в youtube.com и да им изпратят линк. Всички римейки те публикуват на своя сайт - <http://www.rosasdanstrosas.be/en-videos>, като планират да пуснат видеата и като част от представление на живо. Тази случка може да е илюстрация за популярността, която придобиват през годините. Връщайки се към оригиналния филм на компанията, той може да се определи като “класически танцов”, като под това определение визират не класиката като вид танцово

68 <http://www.bbc.co.uk/newsbeat/15295719>

69 <http://www.rosasdanstrosas.be/en-home>

изкуство, а изграждането на филма в рамките на съвременния танц, който днес използва много други средства. За разлика от повечето други компании, Rosas като че ли остават верни на танца, и не залагат на ефекти или други характеристики. Те създават и заснемат живия танц, използвайки класическите методи на киното. И макар отново да не залагат на определен сюжет или драматургия, произведението стои много по-естествено, по-реално. Абстракцията е в самия танц, като изкуство. Зрителят е оставен да възприема непосредствено танцьорите и техните емоции. Филмът е с продължителност 57 минути, заснет е на 35мм лента. Режисьор е Thierry De Mey. Ана Тереса е хореограф и асистент режисьор. Филмът е подпомогнат от различни организации и телевизии, което прави такъв професионален проект възможен. Филмът получава няколко награди и номинации:

Prix de la meilleure réalisation à l'International Widescreen Festival Amsterdam (septembre 1997)

Grand Prix International Vidéo Danse, Stockholm (1997)

Nominé au Festival du Film et de l'Architecture, Graz (novembre 1997)

Prix Spécial du Jury de l'International Festival for Film and New Media on Art, Athènes (décembre 1998)



### **La La La Human Steps**

[La La La Human Steps](#) е канадска танцова компания, създадена през 1980 година от Édouard Lock (Едуард Лок). Той е и хореограф на компанията. Започва танцовата си кариера на 19 години, а в периода 1974-79 създава танцови откъси за различни компании в Монреал, като Groupe de la Place Royale, Groupe Nouvelle Aire, Les Grands Ballets Canadiens. През 1980 основава "Lock Danseurs", която по-късно се превръща в "La La La Human Steps". Същата година създава произведението "Lily Marlène dans la jungle" (1980), което е представено в пространството "The Kitchen" в Ню Йорк, което е известно по това време като място представяще съвременен танц. В следващите години той създава произведенията "Oranges" (1981) и "Businessman in the Process of Becoming an Angel" (1983). Изпълнителката [Louise Lecavalier](#) (Луиз Лекавалиер), с която работи дългогодишно, получава наградата "Bessie Award" за участието си във второто представление. Самият Едуард Лок получава същата награда през 1986 година, за представлението си "[Human Sex](#)" (1985).



Едуард Лок споделя:

*"Back then, people were frankly aggressive and angry about the work," he recalls. "We hadn't even cranked up to full speed, but people called it violent. Which I never really understood, because it wasn't violent, it was fast. But at that time there wasn't much realization that the body could take an extreme stance."*

*"Някога, хората бяха открито агресивни и ядосани заради произведението," си спомня той. "А ние дори не го играехме на пълна скорост, но хората го намираха за агресивно. Което никога не разбрах напълно, тъй като не беше агресивно, беше бързо. Но по това време нямаше много реализации, при които тялото може да покаже екстремно натоварване."*<sup>70</sup>

Действително, дори и днес, стила изглежда силов, агресивен, но и много впечатляващ като техника и изпълнение. В youtube.com има няколко видеа от сценичните изпълнения на "Human Sex", както и създаденият няколко години по-късно, през 1987 година филм "La La La Human Sex duo no 1" –

<https://www.youtube.com/watch?v=8q876pJ0tWE>,

<https://www.youtube.com/watch?v=l2ORZCdazM0>,

<https://www.youtube.com/watch?v=mRt5Y439dvU>.

Режисьор на филма е Bernar Hébert. Това е интересен пример за проследяване на адаптацията на едно произведение от сцена за еcran. Появата на допълнителни кадри – екстериори, близки планове, детайли, превеждат на киноезик танцовите движения, като същевременно запазват и предават на зрителят общото въздействие на хореографията. Bernar Hébert е режисьор и на още един филм с участието на La La La Human Steps - ["Velazquez's Little Museum/Le petit musée de Velasquez"](#) (1995). Филмът е абстрактен и представлява интересна смесица от танц, сън, реалност и разбира се живопис. Общият брой произведения на компанията е:

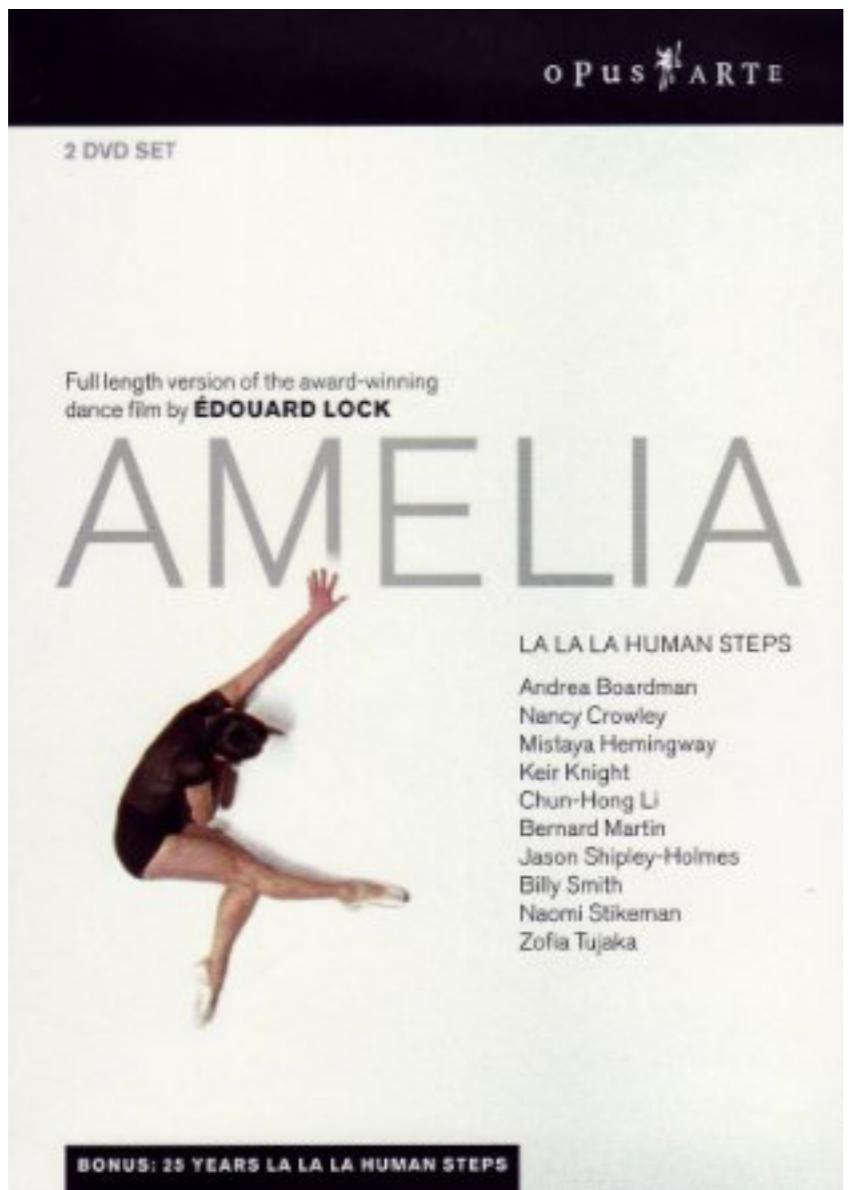
Lily Marlene in the Jungle (1980)  
 Oranges (1981)  
 Businessman in the Process of Becoming an Angel (1983)  
[Human Sex](#) (1985)  
 New Demons (1987)  
[Infante C'est Destroy](#) (1991)  
 2 (1995)  
[Exaucé/Salt](#) (1998)  
[Amelia](#) (2002)  
[Amjad](#) (2007)  
 Untitled (2011)<sup>71</sup>

През годините получава още много награди - Chalmers choreographic prize (1982, 2001), 2001 Prix Denise-Pelletier, 2003 Benois de la Danse choreographic award, Moscow. Следващото му произведение "New Demons" (1987) открива фестивала "Festival de nouvelle danse de Montréal", проправяйки пътя на компанията към две годишно световно турне. По-късно Едуард Лок е привлечен към проекти на Nam June Paik, с когото работят върху "Wrap Around the World" (1988), а през 90-те става артистичен директор на шоуто на David Bowie (Дейвид Бауи), в което участват и двама от танцьорите на компанията. Работи и с много други известни музиканти - David Lang, Frank Zappa, Skinny Puppy, Einstürzende Neubauten, Kevin Shields, David Van Tieghem, Carole Laure. Представлението "Human Sex" има най-силен отзук, самата хореография и движения имат определена силова характеристика и атлетичност, която за времето си е била много нова за съвременния танц. Самият

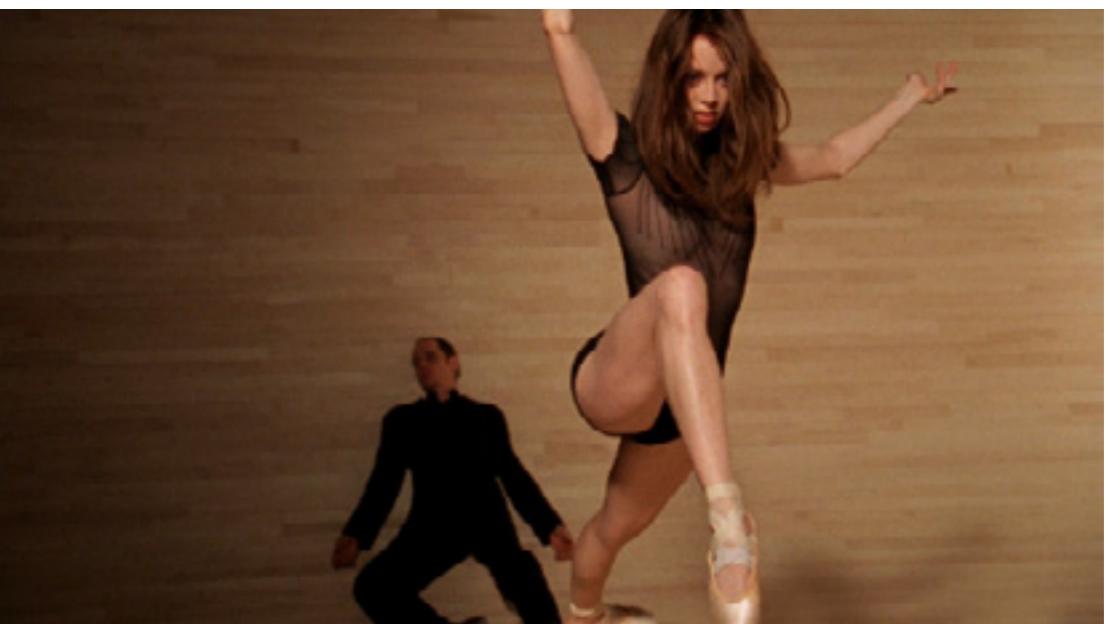
Представленията се играят на много международни сцени през годините, а самият Едуард Лок е канен да поставя и от някои от най-известните танцови компании, като Nederlands Dans Theater и Ballet de l'Opéra de Paris. Филмът ["Amelia"](#) (2003), създаден на основата на сценичното представление, заслужава специално внимание.

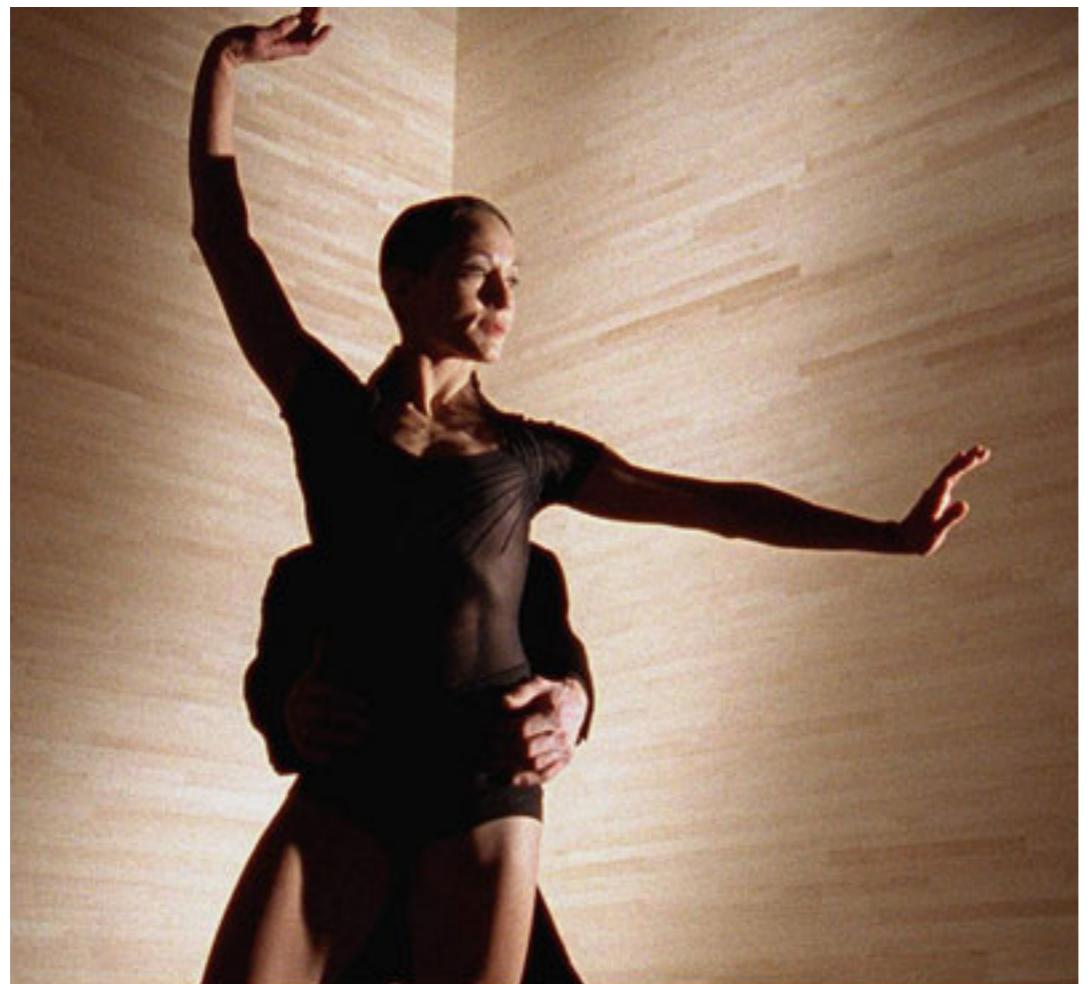
<sup>70</sup> Jennifer Fisher, "Keeping Them Off-Balance", *Los Angeles Times* (January 30, 2000) : 7 & 64, цитирано от <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=121>

<sup>71</sup> Списъкът е от материала за тях в Wikipedia - [https://en.wikipedia.org/wiki/La\\_La\\_La\\_Human\\_Steps](https://en.wikipedia.org/wiki/La_La_La_Human_Steps). Официалната им страница е практически празна - <http://www.lalalahumansteps.org>, а във Фейсбук страницата им има само обща информация - <https://www.facebook.com/lalalahumansteps>



Пълнометражно произведение (60 минути), с режисьор и хореограф Едуард Лок, и невероятната операторска работа на [André Turpin](#). Участват Andrea Boardman, Nancy Crowley, Mistaya Hemingway, Keir Knight, Chun Hong Li, Bernard Martin, Jason Shipley-Holmes, Billy Smith, Naomi Stikeman, Zophia Tujaka. Филмът е изключително танцов, за разлика от други произведения в тази стилистика, Едуард Лок залага само на танцовата естетика и красотата на тялото. При това в класическа посока – изпълнителките са на палци, стила в който е изграден е най-близо до неокласиката. Движенията, костюмите и сценографията са изключително изчистени, дори минималистични. Декорите, в комбинация с мекото осветление създават усещане за илюзия, сън, безвремие. Камерата е раздвижена, с различни гледни точки и акценти върху скокове, поддръжки, близки планове. Визуално, филмът е изключително семпъл и същевременно въздействащ. От гледна точка на съвременната доминираща хибриденост и експерименталност на формите, това произведение може да се определи като класическо – както като изграждане на филма, така и на хореографията. В общата тенденция днес, това произведение е по-скоро изключение. Авторите залагат на простите изчистени композиции, красиви детайли и чисти движения. Макар и напълно абстрактен – във филма няма реплики, сюжет, или дори ясни взаимоотношения, в зрителите не се натрапва никаква обърканост. От самото начало, филмът заявява своята изцяло танцова стилистика, която поддържа до самия финал. Изключително красivo произведение, за което заслужава адмирации.





1992 Какво виждаш там  
1994 Дълбоко  
1995 Пеперудена смърт  
1996 Locus Solus  
1997 Пространства  
1998 Само ти  
1999 Post Factum  
2000 Малка любовна сага  
2000 Марципан концерт  
2005 Danza  
2006 In touch  
2010 Игра на енергия  
2011 Strings

Представленията им се играят на различни сцени и фестивали<sup>72</sup>, някои влизат и в програмата на Софийските театри ("Danza", "Игра на енергия"). Петя Стойкова завърши Балетна режисура в Нов български университет, в класа на Маргарита Арнаудова. По-късно участва в международните програми Dance Web – Виена през 1999г. и е стипендиант на UNESCO – Международен фонд за промоция в изкуството за творчески престой в Сенегал – Тоубаб Диалао. В ядрото на ДЮН са и танцьорите Петя Попова и Владимир Грудев. За разлика от много други танцови компании, ДЮН не се ограничават единствено с творческите си проекти, но организират през годините много събития в Бургас, които събират изпълнители от цялата страна. Това спомага изключително много за създаването на танцова среда и развитие на професионалните им умения, както и за разпространението на съвременния танц в България. Създават също танцова школа ([studiodune.org](http://studiodune.org)) и ресурсен център ([dancebg.org](http://dancebg.org)). Тук ще спомена само два от по-големите им проекти, вторият от които има и пряко отношение към темата на настоящата работа. Това са проектите "Summer Jam" и "Лаборатории за танц и видео". *Summer Jam* е инициатива която събира през 2004 и 2006 година много танцьори от няколко различни държави, провеждайки различни уъркшопи и представления в нетрадиционни пространства като плажове и улици в крайморските градове.

## ДЮН

Танцова компания [ДЮН](#) е сформирана от група млади хора през 1986 година в Бургас. Основният двигател на компанията е [Петя Стойкова](#), която е и хореограф на ДЮН. Първото им представление "Какво виждаш там", е създадено през 1992г. През годините създават представленията:

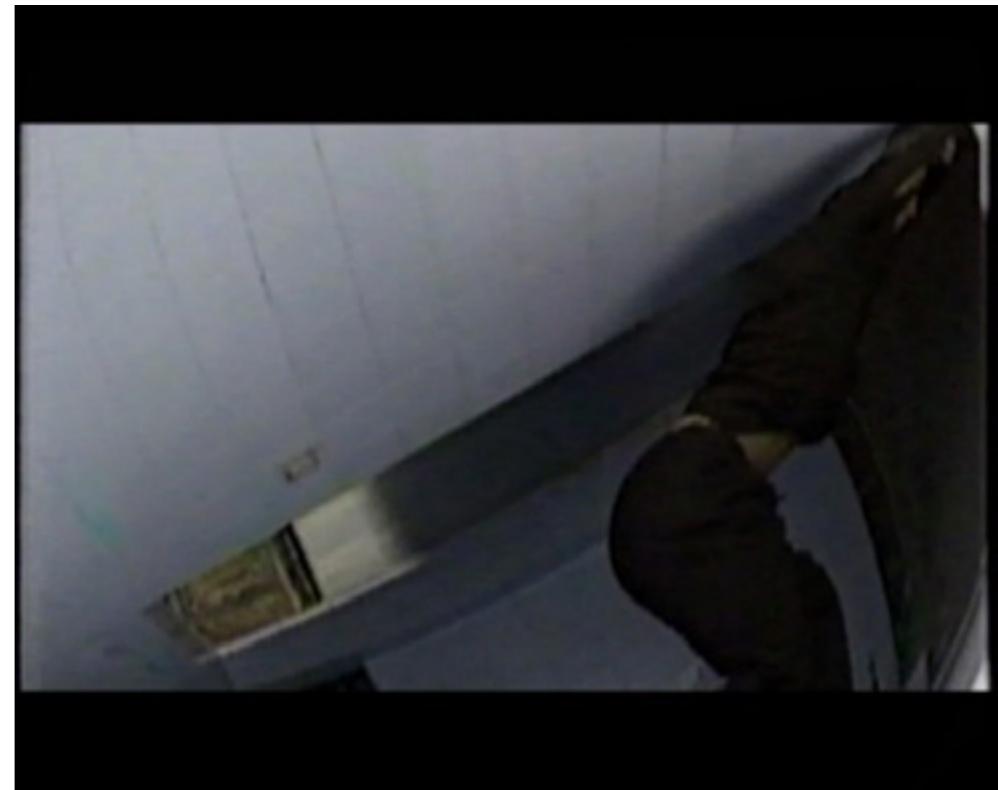
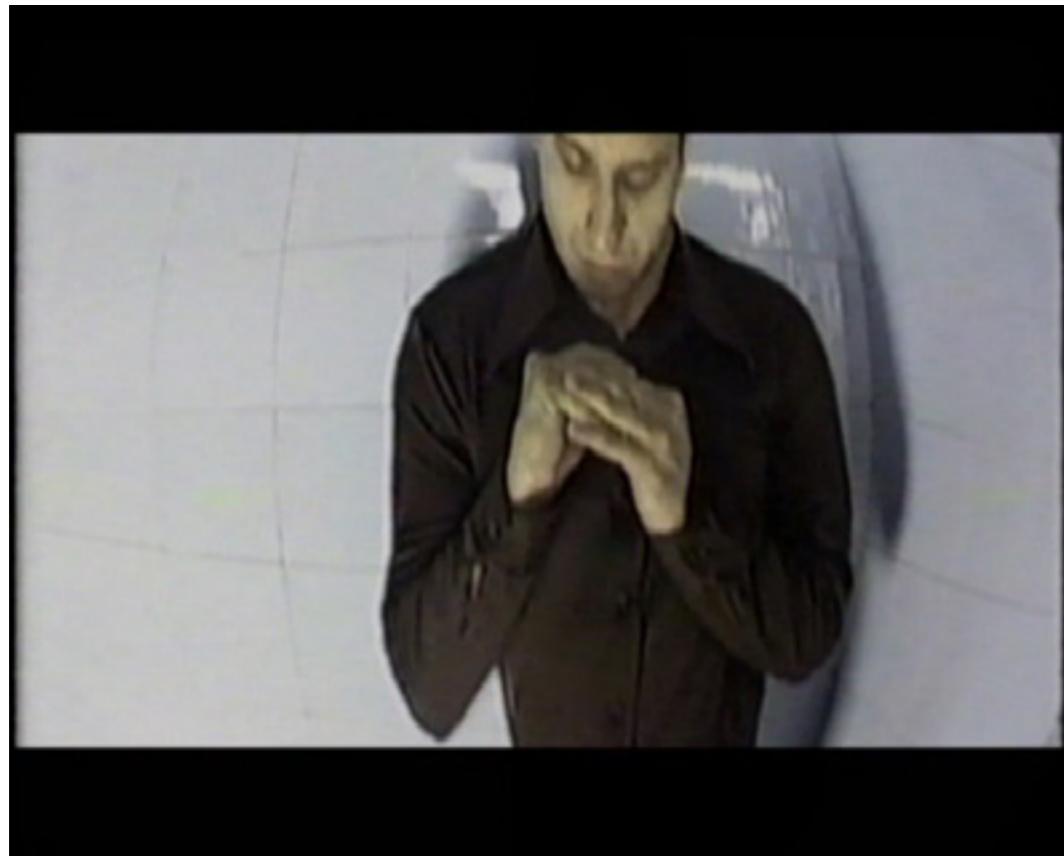
<sup>72</sup> Списък с участията им можете да видите на интернет адрес: <http://dancebg.org/dance.aspx?id=7>



Репетиционният процес, както и част от представленията се провеждат в къмпинг и направо на пясъка, което създава неповторима атмосфера на проекта. Също така той събира и музиканти, които работят на живо с танцьорите. Подробна информация за проекта има в сайта на ресурсния център <http://dancebg.org>. За съжаление, поради липса на устойчиво финансиране, проектът не продължи, както е било предвидено през две години и през 2008 не успя да се осъществи. Проектът **Лаборатории за танц и видео** е първата организирана инициатива, която цели да събере хора от тези две изкуства – танц и кино, да ги запознае с танцовите филми и да им даде възможност да снимат своето първо танцово видео.

Проведе се през октомври 2006 година в Бургас, с водещи **Росен Михайлов** и **Людмил Христов**. Участници в проекта бяха най-вече студенти и млади хора на свободна практика, които сформираха няколко екипа от танцьори, оператори и режисьори. Уъркшопът протече основно в две части – прожекции на международни танцови филми, заснемане на видео по предварително обсъден сценарий и обсъждане на

сировия материал. По-късно всеки екип финализира монтажно своето видео и го изпрати на организаторите. Част от филмите заснети по време на проекта могат да се видят в [www.youtube.com/user/DanzBG/videos](https://www.youtube.com/user/DanzBG/videos). И макар отделни хора да са правили опити през годините за снимане на танцови филми в България, това са първите стъпки за по-устойчиво създаване и популяризиране на този тип филми. Самите ДЮН имат два танцови филма, вторият от който все още не е завършен. Първия им опит е филма "Аквариумът" през 2005 година. Филмът е с дължина 20 минути и е заснет за няколко дни, в пространството на изоставен басейн. Участват Петя Стойкова, Златина Амелева, Петя Попова, Петя Церкова, Николина Дончева, Владимир Грудев, Христо Андонов. Снимачният екип е малък – оператор е Христо Теохаров, монтаж Стефан Бобойчев, а сценарият и хореографията са на Петя Стойкова. Една от идеите на проекта, е филмът да бъде и част от студентската работа на екипа. Филмът е изграден абстрактно, без наративна последователност, почти без реплики и текст. Смесват пространство и време – сцените не следват логиката на ден-нощ или последователност на местоположението. Често се използва ефекта на наслагването, което създава усещане за многопластовост и илюзия на движенията. На места се използват различни цветове, които допълват чувството за абстрактност. Всичко това е напълно в стила на съвременния танц, но като че ли прекалената абстракция, както на сцената така и на екрана, се разлива и остава ясното усещане за незавършеност. Пълната липса на извеждане и изясняване на образ, персонаж, цел или взаимоотношение, води до натрапчиво усещане за непълнота. За разлика от много други опити за снимане на танц, снимачният екип е успял да "преведе" танца на киноезика – има приятна разkadровка и монтаж, както и много интересни решения в някои от сцените. Кадрите по-долу са от епизод, в който има едновременно изкривяване и неравномерно въртене на камерата:



По-нататък във филма се появяват различни хора и предмети, редуват динамика на група и отделен индивид, появяват се символики на цветя, различни дрехи и костюми, които стоят странно, създават усещане за нереалност. Филма завършва с епизод как един човек гледа прожекция, и хората се появяват и на живо зад него. Самият финал на филма е намирането на вода, в изоставения и пресъхнал басейн.



## Ана Каракашева и крайните експерименти

Ана Каракашева<sup>73</sup> завършва актьорско майсторство в НАТФИЗ "Кръстьо Сарафов", но впоследствие осъзнава, че това което наистина иска, е да танцува. Озаглавих тази част "Ана Каракашева и крайните експерименти", тъй като това което тя прави през последните години, е доста нетрадиционно, поне според класическите разбирания за това какво е изкуство и както трябва да бъде поднасяно и възприемано. Иначе, ако се вгледаме и направим подробен анализ, може да се окаже че дори е връщане назад, към едно минало време. Или погледнато глобално – един цикъл завъртане. Нещо, което човечеството прави непрекъснато. Но какво прави Ана Каракашева? Тя е от онзи тип творци, които искат да бъдат напълно свободни. Свободни до крайност, в онзи смисъл, който струва ми се широката публика рядко успява да разбере напълно. Ана Каракашева не може да работи с администрация и хора, да се съобразява с пазарни тенденции или икономически ограничения, бюрократични спънки и т.н. Така тя избра да се върне в родния си град Пловдив, където превръща улиците в своя сцена. Ето какво казва самата тя за това:

*"Танците на улицата са най-голямата ми страсть. На улицата се чувствам свободна и в най-пълна степен способна да давам и получавам."*<sup>74</sup>

Разбира се, това има своята цена – много често освен пари, тя получава обиди:

*"На улицата, особено в България, във всеки един момент съм заплашена да*

*бъда подиграна, набита, обожествена и пр. Това ме прави изключително концентрирана и отадена на работата и ми помага да танцувам по-добре. Обичам случайната публика. Голяма част от хората по улиците не ходят по театри, не обичат "изкуството" и не лицемерничат – нито когато се спират да ме погледнат, нито когато ме отминават."*<sup>74</sup>

Освен в Пловдив, тя танцува и по улиците на други градове из страната, както и няколко пъти в Испания. За там казва:

*"Разликата между Испания и България е в усмивката, с която хората ми оставят пари в Испания и разговарят с мен... Тук се срамуват и лицата им са толкова сериозни, като че не ми пускат стотинки, а правят нещо забранено..."*<sup>74</sup>



През последните години тя участва в най-различни проекти и начинания, организирани по различни поводи. В едно от тях, в рамките на фестивала "Улица Отец Паисий", заедно с Моника Пунгерова танцуваха с вързани очи по протежение на цялата улица:

<sup>73</sup> През 2014 година официално промени името си на Ана Саласар

<sup>74</sup> Интервю публикувано в информационния сайт programata.bg, <http://www.programata.bg/?p=57&l=1&c=1&id=213>



Четири поредни години организира и 24 часов маратон, в който както сама казва "проверят как се променят след много часове на сцената". По нейна инициатива, на ["Фестивал на солта" 2015](#) в Бургас, направи самостоятелна танцова импровизация в калта:

През 2009 година в рамките на "Нощта на музеите и галериите" Ана Каракашева организира Jam Session (свободна импровизация) в Античния театър, където събра много различни танцьори и музиканти.



Излизайки на улицата, Ана Каракашева не изостави сцената. Тя е изключително импулсивна личност, винаги болезнено откровена и в очите на другите краина, което според мен е продиктувано от някакво непрестанно търсене и желание за свобода. Винаги съм смятал, че цитата на Самюъл Бекет е сякаш казан за нея:

*"Dance first. Think later. It's the natural order."*  
Samuel Beckett

*"Първо танцувай. После мисли. Това е естествения ред."*  
Самюъл Бекет

Случвало се е след представление да дойде и да ми каже: "Този път нямаше никаква концепция, нали?!" И разбира се разочаровайки я, аз ѝ отговорих: "Не, имаше". Нейното желание да избяга от общоприетото и да не е под шапката на определени правила и рамки, е отново желанието ѝ да бъде свободна, в крайния смисъл на думата свобода. Но колкото и абстрактно да създава своите произведения, нейното сценично присъствие е силно и тази експресия в съчетание с музиката, която използва, често пъти създава определена нишка. Чувал съм твърдения, че всъщност колкото и да се опитваш, е невъзможно да избягаш напълно от драматургията. Или с други думи създавайки произведение, то ти неизбежно създаваш някакви драматургични взаимовръзки. Това само по себе си е интересен казус, който може да има много широки интерпретации. Съзнателно обаче Ана Каракашева никога не използва познати схеми или дори някакви посоки или общопризнати средства за въздействие върху зрителя. Единственото, на което се доверява, е вътрешния си импулс. Тя го описва така:

*"...не да танцуваш, а да бъдеш танцува, да си в състояние, в което не можеш да не танцуваш...това е, което ме интересува в танца и в правенето на изкуство въобще..."<sup>75</sup>*

Това, разбира се, не може да ѝ спечели голям зрителски интерес. Широката публика намира тези произведения за странни. Факт, който никога не я е обезсърчавал. Може би за това и Ана Каракашева толкова обича свободата на уличната сцена. Всъщност, уличните изпълнения се превърнаха в нещо ежедневно за нея, но завръщайки се в Пловдив, тя успя да направи много различни проекти в различни пространства и с различни екипи от хора. Едно от тях е създаването на танцова компания „Фрида“, по името на художничката Фрида Кало, която тя обожава. Познавайки нейното презрение към бюрократичните стъпки, „Фрида“ е повече творческо обединение на Ана Каракашева и хората, с които тя работи, отколкото действаща юридически организация. Направи опит да създаде и школа по съвременни танцови техники, фламенко и други стилове, начинание което беше успешно само частично. Самата Ана Каракашева не се ограничава в определени стилове, като има определена слабост към испанските и латиноамериканските стилове и музика. Те като че ли най-добре отговарят на нейната експресивност. Ето как тя самата го обяснява:

*"Преди известно време казах в едно интервю, че моите танци са просто начинът ми за слушане на музика... явно не мога да остана неподвижна, слушайки фламенко, танго и общо взето всяка "испанопееща" се музика. (Въпреки че най-голямата ми любов е Jimi Hendrix!) Но наистина не знам защо – физиология някаква, нагон."*

*"Ако трябва да обясня на танцьор какво танцува, ще кажа – съвременни техники, миксирали с фламенко. Но тук под "съвременни" танци хората си представят лошата аеробика по телевизията, така че най-лесното обяснение е – фламенко, в което се търкалям по земята."<sup>76</sup>*

Дълго време тя работи съвместно с Център за съвременно изкуство – Пловдив, Баня „Старинна“, където игра може би едно от най-добрите си представления – „Кармен“. За първи път гледах това представление на фестивала „Пъзел“ в Бургас, през 2008 година. За осветлението и заснемането тогава много й помогна Десислава Чонгарова:

<sup>75</sup> <http://www.artoffice.bg/print/event/164>

<sup>76</sup> Интервю публикувано в информационния сайт programata.bg, <http://www.programata.bg/?p=57&l=1&c=1&id=213>



Ана Каракашева, заедно с танцьорите от "Фрида", участват непрекъснато в различни фестивали и танцови вечери в НБУ, Алма Алтер, Сфумато. Това е снимка от последното й представление в рамките на Малък сезон 2011, Сфумато:



Какво е отношението на Ана Каракашева към визуалните изкуства и най-вече танцовите филми? Също толкова крайно, е простият отговор. Тя държи всичко да се снима в натура, без предварителни постановки или обработка. Ненавижда дори монтажа. А когато се заговори за дубли или разкадровка, реакцията ѝ е от

презрителна към агресивна. Трудно ми е да изкажа предположение за причината, за подобно отношение към основните изразни средства на киното. Може би опитът й като актриса, виждайки колко много може да се манипулира чрез гледните точки и монтажа, да е изиграл съществена роля за това й отношение. Нейното желание е всичко да бъде максимално истинско, естествено, не манипулирано. Това обаче неизбежно води след себе си много други ефекти. На първо място се изгубва динамиката – много често те дори не изрязват началните дължини, и се вижда как след като пуснат камерата, танцьорите влизат в кадър. Вторият ефект, или по-скоро следствие е липсата на детайл. Има огромна разлика между изпълнението на живо и заснетото представление. Когато зрителят гледа живото изпълнение, той може да насочва погледа си, да вижда определени детайли, акценти – има възможността да контролира възприятието си. Също така усеща непосредствената енергия на танцьорите. При едно заснемане, особено когато е в общ план, всичко това се изгубва автоматично. Плюс добавените лоши ефекти като недобро осветление, звук и т.н. За да се превърне киното в магия и за да предаде цялостно емоцията и атмосферата на едно изпълнение, е необходимо да се разгърне целият ресурс, който това изкуство е разработило през годините – от качественото заснемане, до прецизния монтаж. В снимането на танц има допълнителни специфики, на които трябва да се обърне внимание. Танцът е преди всичко движение и камерата трябва да проследи и изведе това движение, без да променя неговата динамика. (Разбира се зависи какво цели авторът – монтажно може да се остави максимално истинско и близо до автентичното изпълнение, но може и да се насече и промени коренно една хореография) Ана Каракашева отрича всички тези методи напълно и категорично. Тя иска да снима единствено на принципа – една камера и един статив. Въпреки това, тя намери съмишленици в Пловдив и през последните години заснеха много от изпълненията ѝ на улицата и на сцената. По време на фестивала "Пъзел" тя използва заснетия материал от "Кармен" в Баня "Старинна", и изигра самото представление на фона на прожекцията. Това почти случайно решение – представлението се игра в пространството на художествена галерия, без театрално осветление или кулиси, и целта беше светлината на проектора да играе ролята на осветително тяло, създаде много интересна двойственост и съвсем различна атмосфера на представлението. Двата образа на един и същи изпълнител – живия и заснетия се насложиха и се получи ефект на взаимодействие. Това е пример как едно случайно решение може коренно да промени посоката на произведението. Често Ана Каракашева сама заснема изпълненията си с малък фотоапарат, а понякога дори ги обработва (обработката се свежда до изрязване на някои дължини или черно бял ефект) с вградената онлайн програма в youtube.com. Всички видеоматериали Ана Каракашева качва онлайн на адрес – <http://www.youtube.com/user/anakarak>. През сайта и социалните мрежи тя получава безплатно световно разпространение на труда си. Факт, който не би бил възможен, ако трябваше да бъдат с комерсиално обвързани резултати. Този процес на разпространение се развива непрестанно, и макар отначало да не се гледаше сериозно на него, вече може да има съвсем реални резултати, дори комерсиални понякога. Ана Каракашева например през тази виртуална разпространителска мрежа се запозна с унгарския китарист [Balint Petz](#) (Балинт Петц). Това познанство доведе до общ концерт-представление през 2009 година, в клуб Lebowksi в Пловдив. Един от най-интересните й проекти, остана за съжаление незавършен. През 2007 година Ана Каракашева започва да посещава женския затвор в Сливен, работейки с лишените от свобода и изнасяйки представления там. Изключително и само по нейна инициатива и реализация, тя създаде там представление, в което участваха затворничките. За тази си инициатива Ана Каракашева пази много ярки спомени и винаги разказва с много силни чувства. Споделя как тези жени са били истински свободни, защото сякаш наказанието ги освобождава от тежестта на това което

са направили. Видеоматериалът, който заснеха не стигна до широката публика по различни вътрешни причини. Но тя продължава да прави опити за нови проекти на територията на затвора и може би в бъдеще ще има завършен филм. Накрая бих искал да завърша с тези нейни думи, публикувани в [профила й](#) в социалната мрежаフェйсбук:

*"Хореографията използвайте само за отправна точка, за посока, за патерица. Няма добра или лоша хореография. Когато хореографията се вижда, значи е слаба. Когато виждам танцьора, значи хореографията е добра."*

## Forward Motion

[Forward Motion](#) (в превод "Движение напред") е колекция от танцови филми, представени на българския еcran по време на фестивала – "[Сетива – фестивал на танца за камера](#)", проведен съвместно от Британския съвет, компания Хетероподи, Нов Български Университет и Дом на киното през април 2013 година. В рамките на фестивала имаше два модула – тридневна прожекция на филмите от колекцията, и уъркшоп – [ИМАГИНАРИУМЪТ – Уъркшоп посветен на Танца за камера](#), насочен към танцьори, хореografi и хора занимаващи се с кино, които имат желание да се развиват в тази сфера. Филмите, включени в колекцията на Forward Motion, са създадени от британски творци през 90-те и периода 2000-2010 година. Финансиирани основно по програма на Art Concil и BBC, заедно с допълнителната подкрепа на телевизии като Channel 4 и различни танцови компании, те представляват интересна смесица, към която може да се приложат различни гледни точки за интерпретация. Филмите са разделени в три диска – FORWARD MOTION: INTROS, FORWARD MOTION: INSIGHTS, FORWARD MOTION: ARTISTS' CHOICE. Всеки диск е с продължителност от около час и половина, представени от водещ, който същевременно е и един от авторите в колекцията. Преди всеки филм има интервю с режисьора или хореографа, като така всяка колекция е обединена във формат на самостоятелен документален филм или телевизионна поредица. Представените филми са:

### FORWARD MOTION: INTROS

*Touched  
The Incomplete Autobiography  
Sardinas  
Basini  
Tra La La  
Line Dance  
Gold  
Motion Control*

### FORWARD MOTION: INSIGHTS

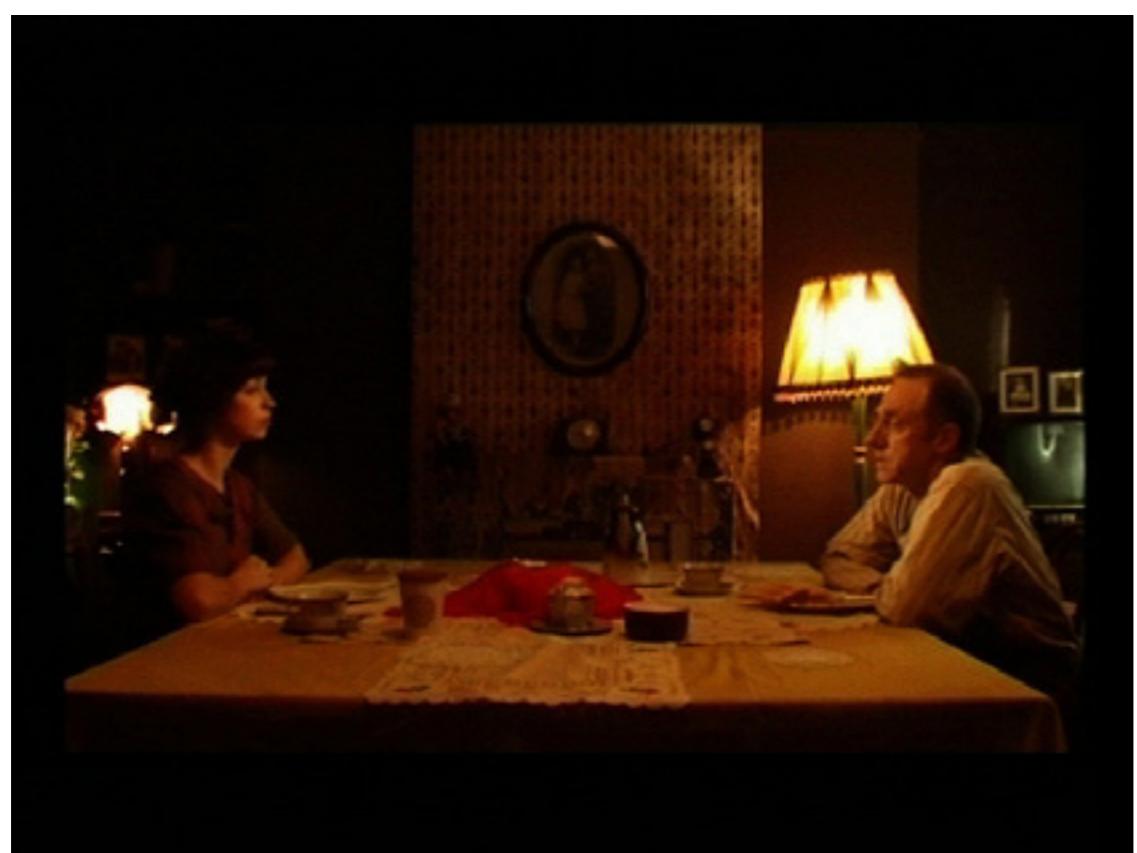
*Vanishing Point  
Snow  
Night Practice  
Hands  
Film  
Magnetic North  
Fold  
Horizon of Exile*

### FORWARD MOTION: ARTISTS' CHOICE

*Boy  
Tattoo  
The Tales of Hoffman (extract)  
Feature Film (extract)  
Only You (Portishead)  
The Cost of Living*

От кинематографична гледна точка тези филми са експериментални късометражни произведения със специфични търсения и авторски подход. Широката публика не би ги определила като танцови, тъй като те с изключение на един или два филма не включват танц, поне що се отнася до класическото определение за танц.<sup>77</sup> Филмът "Snow" (Сняг) например е създаден изцяло от архивни черно-бели кадри на хора в градски условия, които се борят със снежни бури, ледове, падат или просто се пързаят на кънки, дори танцуваат. Всичко това събрано, монтирано и озвучено, също има "хореограф" в надписите си. В няколко от филмите се представяха деца, които играят, тренират, свирят, карат кънки – "Magnetic North", "Boy", "Gold", "Night Practice". В някои има смесени техники на анимация, заснемане и motion capture – "Line Dance", "Tra La La". Има филми изградени само върху детайл – "Hands", или други в които камерата е статична през цялото време, докато човек се движи бавно напред – "Vanishing Point". Колкото и разнообразни да са всички, всеки от тях има своя хореограф и/или режисьор, което е причината да присъстват в тази колекция. Те разработват и допълнителни кредити, които при нас не съществуват, и се оказват дори трудно преводими. Това са термините "Devised" и "Conceived". И двата термина биха могли буквално да се преведат като "Измислен", "По идея на". Но водещите на фестивала ([Shelly Love](#) (Шели Лав) и [Gitta Wigro](#) (Гита Вигро) дадоха единствено на "Conceived" това значение – този който дава общата концепция на произведението. "Devised" обясниха по-скоро като "Изведен", когато групово (екипно) се разработка произведението. Този термин се оказа, че има своите корени в театъра, когато не се поставят образи и текст по класическия начин, а се извеждат от актьорите и целия екип, често пъти на основата на изпровизация. В "Clingfilm" (в колекцията присъства със заглавието "Film", в буквален превод "Опаковъчно фолио") [Shelly Love](#) (Шели Лав) по подобен начин извежда определени образи, които присъстват и в някои от другите и филми. Тя прави серия от четири филма, които са изцяло направени от кадри монтирани на обратно. Това са филмите – "Pod" (Съд), "Delia&George" (Делия&Джордж), "Cling film" (Опаковъчно фолио), "The forgotten circus" (Забравеният цирк). Тази техника приложена категорично, създава много особена атмосфера на филма. Самата Шели Лав сподели че процесът на направа е включвал целия и опит като танцьор и хореограф, и е използвала всичките техники на танца при подготовката. За да може да хореографира всяко движение на обратно, е записвала и връщала всяко едно по време на репетициите. Докато накрая е започнала да "мисли" на обратно и вече не се е нуждаела от запис, за да знае как ще изглежда движението на обратно. Откъс от последния филм "The forgotten circus" може да се види в youtube.com. Освен тази техника на "reverse", тя работи много по сценографията, костюмите и цялостната визия на филмите. Това са кадри от филма "Delia&George":

<sup>77</sup> Проблема за класификацията и разграничението на жанровете разглеждам в "Съвременният танц в кадър"



Предметите при нея също имат жизнено важна роля, с техниката на "reverse" те оживяват и сякаш имат собствена воля и действия. Шели Лав признава че това, което я е привлякло трайно към киното е възможността да пресъздава реалност, която не съществува. Това са били нейните търсения и като хореограф. Тя подхожда към филма като към сън, в който всяко нещо се приема, независимо дали изглежда логично или не. "По време на сън, съзнанието ти приема всичко което вижда", обяснява тя. Другите два филма, на които бих поставил акцент, са двата завършващи филма от втория и третия диск. Това са филмите "The Cost of Living" и "Horizon of Exile". И тъй като първия филм разглеждам подробно в главата за компания DV8, ще се спра само на втория. За разлика от повечето други филми,

"Horizon of Exile" е насытен с повече дълбочина от просто абстрактно представяне на движения и кадри. Автор е [Isabel Rocamora](#) (Изабел Рокамора), която е режисьор, хореограф и продуцент. Тя разработва темата за социалното положение на жените в арабския свят и близкия изток, смесвайки красиви кадри от пустинята Атакама и една жена в нея, с отделни изречения, само като звук, от интервюта на жени избягали от различни държави в региона. Макар и с политически привкус, филмът е направен ненатрапчиво и с усет, и заснет изключително красиво на супер 16мм. Авторката споделя в интервюто преди филма как са взели това решение не само заради качеството на изображението, но и поради факта, че са търсели достатъчно стабилен и устойчив материал за условията в пустинята. Разказва още колко важен е бил за нея звукът на терен, чрез който е искала да предаде цялата атмосфера – шума на пустинята и на дрехите на танцьора. Използва арменска музика, която заедно с другите смесени символи от целия регион на близкия изток – участва палестинско момиче, транснационална номадска култура и костюми – бедуинско-ирански-йордански, създава обща картина на света там. Филма е отличен със следните награди:

IMZ DANCE SCREEN AWARD 2007 – 'Best Screen  
Choreography', The Hague  
CHOREOGRAPHY MEDIA HONORS AWARD 2008 – Dance  
Camera West, L.A  
ULTIMATE PANEL'S CHOICE AWARD 2008, Jumping Frames,  
Hong Kong  
JURY SPECIAL MENTION 2009, Il Coreografo Elettronico, PAN  
Museum, Naples

Повече информация, трейлър и кадри от филма може да се види на сайта на Изабел Рокамора – <http://www.isabelrocamora.org>.





## The Co(te)lette Film (2010)

The Co(te)lette Film е филмова адаптация на режисьора [Mike Figgis](#) (Майк Фигис), на танцовата постановка със същото име на хореографката [Anne Van den Broek](#). Филмът бе част от програмата на Sofia Dance Week 2013, като може да бъде гледан и в сайтовете [youtube.com](#) и [dailymotion.com](#). Майк Фигис е режисьор, който има в портфолиото си филми като [Leaving Las Vegas](#) 1995 (Да напуснеш Лас Вегас) и [One Night Stand](#) 1997 (За една нощ), както и много други филми и сериали. Участието му в този алтернативен проект е много интересно, но без повече информация за начина им на работа. В [imdb.com](#) е написано единствено, че филмът е адаптация на сценичното представление. В описанието на трейлъра на филма в [vimeo.com](#) е написано:

*"The Co(te)lette Film is the film version of the dance production Co(te)lette. British director Mike Figgis was on board to direct this uncompromising film"*

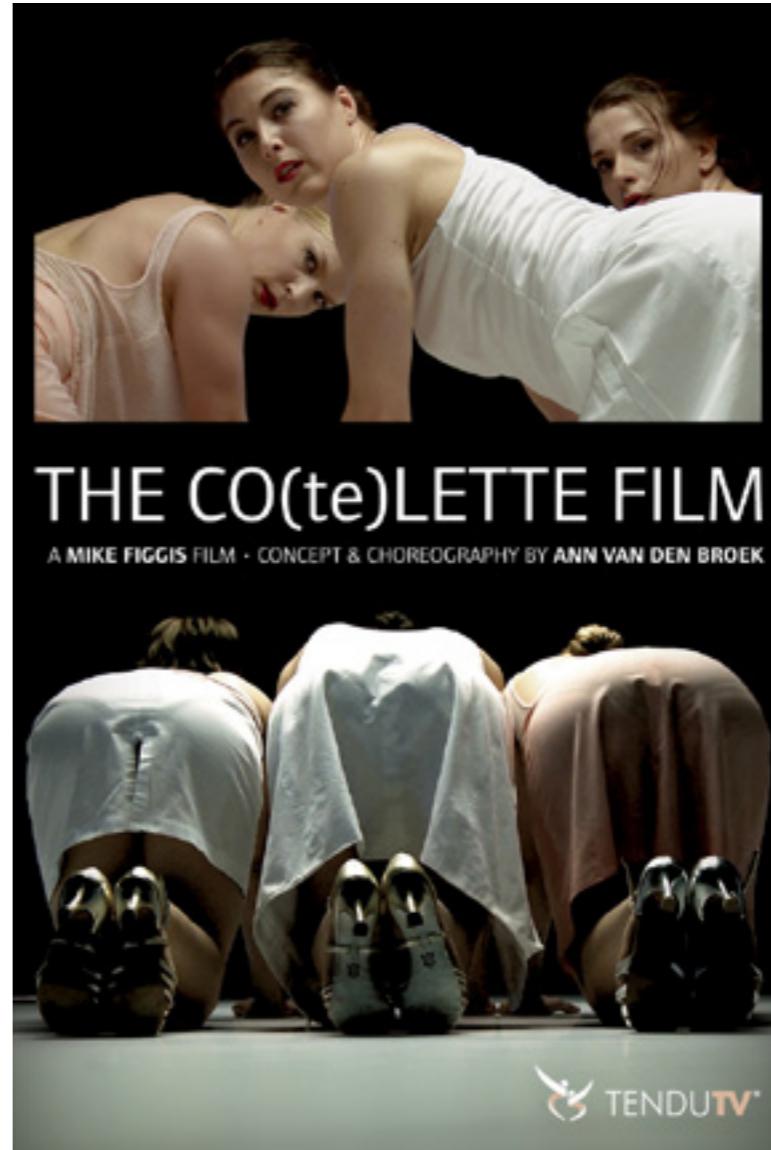
*based on a concept and choreography by Ann Van den Broek. The film was selected for the segment 'Belgian Cinema Today' of the International Film Festival in Ghent.*

*In The Co(te)lette Film three women dance in a rather intimate atmosphere, caught between desire and fulfillment. No confrontation, rivalry, story, solution or ending; the storyline in The Co(te)lette Film is restless and empty.*

*The film won awards during filmfestivals in Los Angeles (USA), Nicosia (CYP), Brussels (B) and San Francisco (USA)."*

"The Co(te)lette Film е филмовата версия на танцовото представление Co(te)lette. Британският режисьор Майк Фигис се отзова да режисира този безкомпромисен филм, базиран на концепцията и хореографията на Ан Ванден Брюк. Филмът е селектиран на международния фестивал в Гент, в категорията "Белгийско кино днес".

В филма три жени танцуваат в изключително интимна атмосфера, хванати между желанието и осъществяването. Без конфронтация, съперничество, история, решение или финал; сюжета във филма е неспокоен и празен. Филмът е отличен на фестивали в Лос Анджелис, Никозия,布鲁塞尔 и Сан Франциско."



Филмът има противоречно, но силно въздействие. Донякъде може да се определи като "изследване на женската сексуалност", доколкото термина "изследване" е

стал обобщен за описание на този тип експериментални проекти. След проекцията в рамките на Sofia Dance Week 2013, някои споделиха дори, че сякаш е концентриран върху лошата страна на женската сексуалност, върху негативните преживявания отекса. Други го бяха възприели повече в социален контекст – за поведението на обществото, което единствено наблюдава почти безучастно. В филма има заявка и за двете. Откриващия кадър е на дупетата на три жени, които се движат и дишат равномерно и отсеченено:



Впоследствие камерата изтегля и се виждат хора, които стоят като в бар, и просто наблюдават случващото се.



Като на моменти камерата дава акцент и на тях – като зрители, израженията им, оценката им:

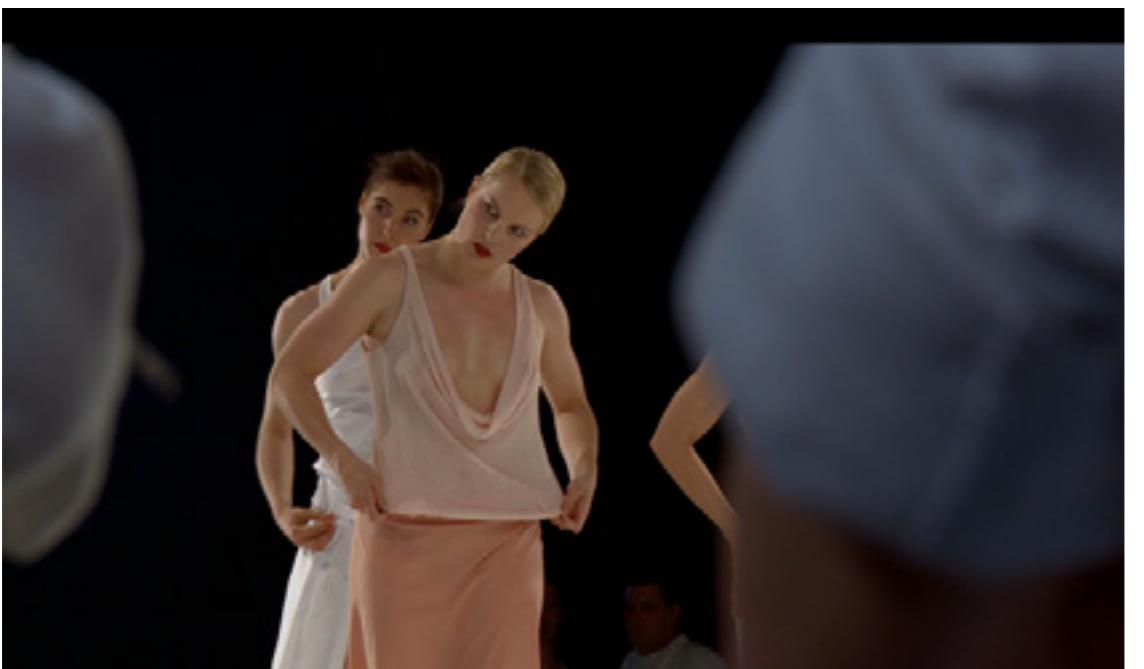


Движенчески произведението е изградено изключително силово, като съзнателно използвам думата "движенчески" вместо хореография, тъй като аз бих определи тази стилистика повече като физически театър, отколкото като танц. Произведението е абстрактно, несюжетно, без ясен финал, както гласи и описанието на самите автори. Усещането е за едно безкрайно неудовлетворително желание, което присъства постоянно. Изпълнителите преминават през множество състояния, от оргазъм до лудост, многократно стигат до пълно разсъблиchanе – като абсолютната им голота води и до емоционално разсъблиchanе.



Взаимоотношения помежду им почти липсват, често се движат почти синхронно, като по този начин зрителят вижда как всяка от тях преминава през тези емоционални етапи. Изключение прави един момент, в който две от тях разсъбличат напълно третата, и започва едно крайно пресъздаване на едно състояние, което съм наблюдавал и в други произведения и автори (Вим Вандекибус), и което бих определи като " злоупотреба с тялото". Тези изпълнения трудно могат да се описат на хартия, съчетават чисто физическото "насилие" върху едно почти отпуснато тяло, с вътрешното отношение на изпълнителите. Цялото произведение е изградено в този краен стил. Заснет е многокамерно, на моменти дори разделят экрана, като зрителят наблюдава едновременно случващото се от две гледни точки. Стилистиката напомня телевизионно студио, сцената е квадрат, равно осветена от всички страни, около който са подредени зрители-участници (за кратко в един

момент част от тях се качват на сцената).



Усещането е сякаш са заснели цялото представление наведнъж, без да правят предварителна разкадровка и снимачен план. Отделни детайли обаче разкриват наличието на дубли (или просто прескачане на епизоди), които монтажно са напасвани. Финалът е затъмнение. Нито повече, нито по-малко. Камерата изтегля, те са все още голи на сцената, хората гледат все така безучастно отстрани. Тягостното чувство за безнадежност и липса на изход, което присъства натрапчиво през целия филм остава. Не знам дали друг финал е въобще възможен, но именно той оставя последния привкус в зрителя.



## Пина (2011)

“Пина” на немския режисьор [Вим Вендерс](#) е пълнометражен филм за танцьорката и хореографка Пина Бауш ([Pina Bausch](#)). Вендерс е един от флагманите на европейското авторско кино, и тук отново подхожда напълно нетрадиционно, поне що се отнася до класическите форми и език на киното. Филма е заснет в 3Д формат, и погледнато по-глобално това са първите опити на авторското кино да навлезе в този комерсиален формат. Самия Вендерс споделя:

*“Pina’s interest in this film that we planned together for twenty years was the hope that we would find a language that would make it possible for her pieces to be preserved, keeping them alive. Her work was developed by these dancers [from the Tanztheater Wuppertal] and it could only be done by them, so it was very fragile and ephemeral, and Pina always wanted to find a way to record it on film. She had, had some experiences with recording and was unhappy with the results, but she trusted that together we would find a way to do it better. I was willing but I didn’t know how to do it better. I felt that my craft was limited when it came to putting on a screen what she did on stage – whatever I did something was bound to get lost. I’m grateful for her trusting me, although I was reticent for so long; I didn’t want to disappoint her. Then one day this new thing showed up called 3D – that was a big revelation, not that I had consciously thought that we needed the third dimension. And so the two of us started to plan the film together in 2007, we planned it and prepared it for two years and were close to it beginning when Pina died.”*

“Интересът на Пина към този филм, който планирахме заедно от двайсет години, беше надеждата че ще намерим език, който да успее да запази нейните произведения, да ги съхрани живи. Нейните произведения бяха разработени от тези танцьори (Танцов театър Вупертал) и можеха да се изиграят само от тях, затова бяха много крехки и ефимерни, и Пина винаги търсеше начин да ги запише на филм. Тя имаше известен опит със записи и не беше доволна от тях, но вярваше, че заедно ще намерим начин да ги направим по-добре. Аз исках, но не знаех как да ги направя по-добре. Усещах, че моята професия е ограничена, когато се отнася до пренеса на

екран това, което тя прави на сцената – каквото и да направя, нещо беше обречено да се загуби. Благодарен съм за нейното доверие, въпреки че бях резервиран толкова дълго; аз не исках да я разочаровам. И тогава един ден се появи това ново нещо наречено 3Д – това беше голямо откровение, макар аз да не мислех съзнателно, че имаме нужда от трето измерение. Така ние двамата започнахме да планираме филма през 2007-ма, ние го планирахме и подготвяхме две години и бяхме близко до началото когато Пина почина.”<sup>78</sup>

Голяма част от филма включва заснети откъси от представленията на Пина Бауш, като по този начин зрителят се пренася съкаш “на живо” в салона на театъра. Оператор на филма е *Hélène Louvart* (Хелене Луварт) и за своята работа наистина заслужава адмирации:



Изключително силното въздействие на сцените от представленията на Пина Бауш, заедно с красивото и зрелищно заснемане създават много ярко въздействие върху зрителя. Това е може би най-силната страна на този филм. Но ако зрителят очаква да разбере коя е Пина Бауш, какво е създала и какъв е бил нейният живот, ще бъде разочарован. Вендеръс е изbral подход, който може да се определи като – от автори които познават Пина Бауш, за хора които познават Пина Бауш. Той е събрал и смесил много откъси от произведенията ѝ, заснети на сцена, и смесени не само като различни представления, но и като пространство и време. На места е добавил и автентични архивни кадри от изпълнения на самата Пина Бауш. Смесва също и много красиви екстериорни или интериорни сцени, в пространства различни от сценичното. Всичко това дава знак на зрителя да не търси определена връзка или структура, а просто да се наслаждава на това което вижда. Трейлър на филма може да се види на официалния сайт на филма – [pina-film.de](http://pina-film.de), както и в [youtube.com](http://www.youtube.com/watch?v=cXpFD7gi8R0) – <http://www.youtube.com/watch?v=cXpFD7gi8R0>. Има качени също и откъси от снимачния процес – <http://www.youtube.com/watch?v=t91dJLe1CUI&feature=relmfu>,

<sup>78</sup> <http://www.littlewhitelies.co.uk/features/articles/wim-wenders-14913>

<http://www.youtube.com/watch?v=P5LKgZh0zV4&feature=relmfu>. Към единствените загадки за класически интервюта с танцьорите от трупата, е подходил също различно – те говорят сякаш на глас зад кадър, докато на екрана стои мълчаливото им изображение. Тази етюдност и нетрадиционен подход е едновременно и силата и слабостта на филма – той има успех най-вече сред танцьорите, хората на изкуството и почитателите на ъндърграунд киното, но за широката аудитория може би ще остане малко неясен. Зрителя трябва се остави просто да бъде воден от емоцията на епизодите и представленията, в която го потапя 3D формата, без да търси конкретиката на документалното кино за да не бъде разочарован. Финалът на филма е цитат от самата Пина Бауш:

*"Dance, dance, otherwise we are lost"*

*"Танцуайте, танцуайте, иначе сме загубени"*



## Gravity of Center (2012)

[Gravity of Center](#) (Гравитация извън център) е късометражен танцов филм (15 минути), адаптация по сценичното представление със същото име, на компанията [RUBBERBANDance Group](#). Основана през 2002 година в Монреал, Канада, компанията бързо създава различни танцови произведения, както и филми. Списъкът на техните филми е:

- 2012 [Gravity of Center](#)
- 2008 [Secret Service](#)
- 2007 [Small Explosions That Are Yours to Keep](#)
- 2006 [Départ](#)
- 2003 [Hasta La Próxima](#)

Всички те са създадени по сценичните им произведения, които обикновено са значително по-дълги – сценичният вариант на "Gravity of Center" (Гравитация извън център) например е 70 минути. Списъка на сценичните им произведения е:

- [Gravity of Center](#)
- [Loan Sharking](#)
- [Punto Ciego](#)
- [AV Input/Output](#)
- [Ship sHop Shape Shifting](#)
- [Slicing Static](#)
- [Reflections on Movement Particles](#)
- [Elastic Perspective](#)
- [Metabolism](#)
- [Hasta La Próxima](#)
- [Tender Loving Care](#)

Подробности за всяко от произведенията им може да се видят на техния уеб сайт – <http://rubberbandance.com>. Последният им филм "Gravity of Center" има много номинации и награди, повечето в категория "експериментално кино"<sup>79</sup>:

- Yorkton Film Festival : Nominated – Experimental Film
- CFC Worldwide Short Film Festival: won best experimental short and best cinematography in a Canadian short
- Dance on Camera : Official film tour selection
- Planet in focus: Green Market
- RVCQ / Festival Prends ça court! : Award "Les Enfants" for best edit and award "Air Canada" in the Québec Gold selection.
- TIFF : 2012 top 10

Режисьори са Thibaut Duverneix и [Victor Quijada](#). Victor Quijada (Виктор Куижада) е и хореограф на филма и представлението, както и основател на компанията. Тук отново освен режисиран (directed) използват и термина "conceived", за който стана дума в една от предните глави. Филмът се развива абстрактно, с движения които на пръв поглед са сякаш извън професионалния танц. Този ефект предполагам е нарочно търсен, тъй като авторите разглеждат отношенията в група, стадо и глутница, отношенията между тях, ролята на индивида и т.н. Те самите го описват така:

*"Gravity of Center is a poetic investigation of the herd vs. pack mentality, the dichotomy of abundance and scarcity, and the inner conflict between social assimilation vs. the need for individualism."*

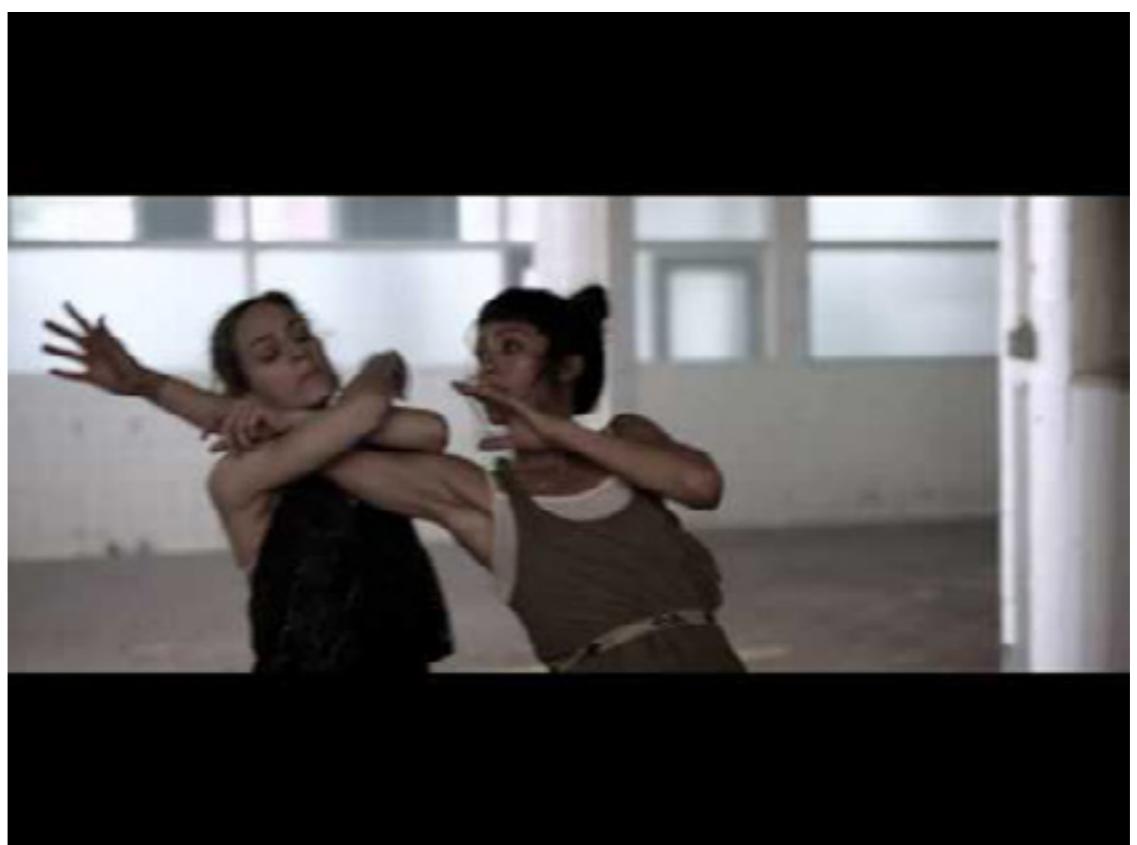
*"Gravity of Center е поетично изследване на манталитета на стадото срещу глутницата, раздвояването на охолство и недоимък, и вътрешния конфликт между социалната асимилация и нуждата от индивидуалност."*<sup>80</sup>

<sup>79</sup> Тази тенденция разглеждам в началото на глава "Компании и филми"

<sup>80</sup> В описанието под филма в vimeo.com



Това абстрактно резюме трудно би могло да даде яснота за филма, но дава информация от какво авторите са били водени, създавайки филма. Целия филм може да се гледа във видео сайта [www.vimeo.com](http://www.vimeo.com), селектиран от редакторския екип на самия сайт – <http://vimeo.com/channels/staffpicks/30708149>. Филмът е изграден без сюжетност или текст, смесвайки пространство и време, започва в интериорно пространство което не дава информация за местоположение или друга информация, следва смяна в екстериор – просто една планина, поляна, където започват да се развиват тези взаимоотношения между група и единак. По-късно мястото се сменя отново с интериор – празно пространство, подобно на склад или изоставена фабрика, а на края финала е вечерен екстериор (режим).



Още от самото начало залагат на един прост киноефект на замяна – хората „преминават“ едни в други, като тези смени са направени толкова фино, че много от зрителите не ги улавят отначало, и чак когато това се залага ясно в хореографията – от едно улавяне или поддръжка е заснет един човек, а при пускането е друг, този ефект става ясен и се превръща в определена заявка, подчинена на основната им идея за отношенията в групата и промяната на индивида. Разбира се, всичко това може да се „прочете“ по много различни начини. Самата кинематография е напълно професионална, с ясна разкадровка и стабилна камера, често пъти в движение (стедикам). Това е може би един от малкото филми, в които си личи професионалната кино техника и език, което се дължи най-вероятно на комбинацията от опита на екипа (това е техният шести филм) и възможността за финансиране на проекта от няколко организации – [Bravo!FACT](#), [the Canada Council for the Arts](#), [Société de la Place des Arts de Montreal](#), [the Conseil des arts et des lettres du Québec](#). Цветовете на филма са в леко убити тонове, това което операторите на жаргон наричат „натиснати“. Вероятно този ефект на подтиснатост е бил търсен за подчертаване на взаимоотношенията вътре в социалната група. Филмът завършва на оранжевниковата светлина на една сигнална факла, като групата изоставя индивида и всички тръгват в различни посоки.



Останалите филми на компанията са по-кратки, между 4 и 8 минути, и са много разнообразни – както като тематика, така и като начин на заснемане, монтаж, сценография. ["Hasta La Próxima"](#) например е посветен на атентата от 11 септември, и се развива между стените на един празен небостъргач, между една жена и един мъж, облечен отначало в униформа на пожарникар. ["Départ"](#) е дует заснет на летище и разработва темата за срещата и раздялата. Тук единствено чисто монтажно се появяват проблеми – към края има затъмнения и оттъмнения, които стоят повече като грешка, отколкото като търсен ефект. Може би поради факта че е заснет почти напълно с движения от стедикам, са се появили проблеми при монтажа на хореографията. ["Small Explosions That Are Yours to Keep"](#) (Малки експлозии за теб) е с изключително чиста стилистика – заснет в сценично пространство, т.н. „черна кутия“ създава ефекта на абстрактно пространство, което акцентира върху хората и образите. За разлика от следващия филм ["Secret Service"](#), който има стилистиката по-скоро на музикален клип – и като поставяне на хореографията, смесена с елементи от бойни изкуства, и като цялостна визия и монтаж, ["Small Explosions That Are Yours to Keep"](#) е според мен най-изчистен, с повече дълбочина

и разработени взаимоотношения, макар да е без сценография, заснет на черен фон, с малко осветление и решен в черно бяло. Или може би именно заради тези ограничения, на преден план излизат чувства и отношения. В повечето филми [Victor Quijada](#) (Виктор Куижада) работи в съавторство с различни режисьори и екипи, като постепенно в кредитите започва да се появява и като режисьор, не само като хореограф. Характерно за тази компания е разнообразието в произведенията им, както и танца, който запазват навсякъде като основно изразно средство. Всичките им произведения могат да бъдат гледани в сайта [www.youtube.com](http://www.youtube.com), на адрес – <http://www.youtube.com/user/RUBBERBANDance?feature=watch>.

## Lost in Motion

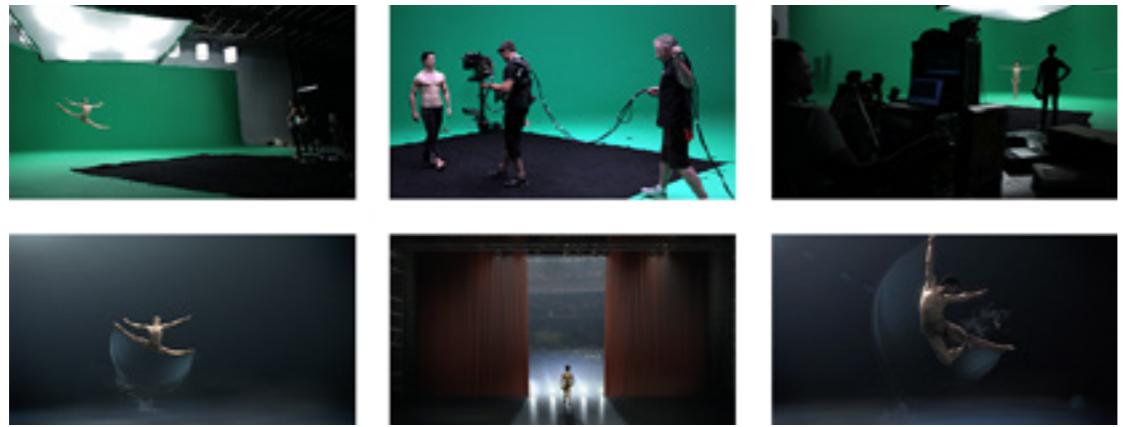
[Lost in Motion](#) (Изгубени в движението) са серия късометражни проекти – ["Lost in Motion"](#) (2012); ["Lost in Motion II"](#) (2013), на танцьора и хореограф [Guillaume Côté](#) (Гийом Коте) и режисьора [Ben Shirinian](#) (Бен Шириниан). Двамата имат много сериозен професионален опит:

[Guillaume Côté](#) (Гийом Коте) завършва Националното балетно училище в Канада, след което е приет в Националния балет на Канада през 1999 година, а през 2004 става премиер балетист. Играел е почти всички големи класически роли, и е бил гост изпълнител в много световни трупи, като [English National Ballet](#), [The Royal Ballet](#), [American Ballet Theater](#) и много други. От 2009 година започва да поставя, и през 2011 печели трета награда на конкурса ["Hannover Choreographic competition"](#), с произведението ["No. 24"](#), което впоследствие влиза в репертоара на Националния балет на Канада. През следващите години създава хореографиите ["Silence Screams Venom"](#), ["Fractals"](#), ["Enkeli"](#), които също имат награди и номинации.

[Ben Shirinian](#) (Бен Шириниан) завършва кино в [Queens University](#), след което работи като монтажист и дизайнер, криейтив лидер е за [Sony PlayStation](#) за Канада, и снима реклами като режисьор. Натрупва опит в създаването на специални визуални ефекти и постпродукция. През 2010 е съосновател на ["Krystal Levy Pictures"](#) в Торонто. Създава проекта ["IMPERMANENCE"](#), който определят като ["new media ballet installation"](#), с премиера във Флоренция, Италия.

Обединили усилия, не е чудно че резултатите са на много високо ниво. Двата филмови проекта имат много общи черти – като танц и хореография са балетни (класика/неокласика), а откъм заснемане и монтаж разчитат основно на специални визуални ефекти в постпродукцията, които потапят зрителя в съвсем различна, имагинерна среда. Има и добавени ефекти в движенията на изпълнителите, създаващи акценти – както широко използваните каданси, така и допълнителни, чисто анимирани ефекти. Определени паралели могат да се направят с работата на [Norman McLaren](#) (Норман Макларън)<sup>81</sup> през 60-те години, когато той експериментира в подобна визуална посока. Разбира се, дигиталните технологии днес позволяват съвсем друго ниво на ефекти и изграждане на фантазна реалност. Осъвременяването на идеите в изкуството е нещо закономерно, като в случая трябва да се подчертава, че няма взаимстване или копиране, а съвсем нови идеи и произведения, които интерпретират красотата на класическия танц, тялото и възможностите за пресъздаването му на еcran. Идеята на ["Lost in Motion"](#) е и 81 ["Pas de deux"](#) (1968), виж „Времеви паралел“

пресъздаването на вътрешният свят на изпълнителите, това което се случва в съзнанието на танцьора, докато е на сцената. И двете серии са заснети изцяло в студио, на зелен еcran. В първият проект "Lost in Motion" (2012) изпълнител и хореограф е Guillaume Côté (Гийом Коте). Проекта е финансиран от канадската фондация "Bravo!FACT (Foundation to Assist Canadian Talent)", което позволява на екипа да работи в изцяло професионална среда и с висок клас техника.



В уеб страницата на проекта, се казва:

*"Opening on a lone male figure, the film pulls viewers into the world of internationally renowned dancer Guillaume Côté as he loses himself to his movement in an undefined, mysterious space. Combining live action with subtle visual effects, Lost in Motion encapsulates the precision and technique of the dance to beautiful effect, exposing the strength and athleticism behind it."*

*"С отварящият кадър на самотна мъжка фигура, филмът пренася зрителите в света на световно признатият танцьор Guillaume Côté (Гийом Коте), когато той се изгубва в движенията си, в един недефиниран, мистериозен свят. Комбинирайки живо изпълнение с едва доловими визуални ефекти, Изгубени в движението съхранява прецизността и техниката на танца с красив ефект, показващ силата и атлетичността зад нея."*<sup>82</sup>

Изключително красivo произведение, и като изпълнение и като заснемане и ефекти. Общото усещане е за вода, сякаш танцьора е потопен в магията на нощно море. Финала е изчезването на тази имагинерна среда и отваряне на завесите – начало на спектакъла.



<sup>82</sup> <http://lostinthemotion.com/filter/projects/lost-in-motion>



Във втората серия "Lost in Motion II" (2013), изпълнител е Heather Ogden (Хедър Огден), хореограф е отново Guillaume Côté (Гийом Коте) и режисьор Ben Shirinian (Бен Шириниан). Оператор и на двета филма е Jeremy Benning (Джереми Бенинг), а кредит за визуалните ефекти – Crush Inc.



И тук финала е завеса, но отбелязваща края на представлението, не началото. Видеото пресъздава света на изпълнителката, докато тя танцува:

*"Lost in Motion II explores the spectrum of emotions experienced by an Artist as they bare their soul for all to see. The film showcases the Artist's state of mind by depicting her within an ominous yet atmospheric environment where she dances in solitude. Adorned in a vibrant red dress that reflects the iconic*

*stage curtains of the theatre, she pushes herself to the limits of her seemingly solitude performance. As the film draws to a close, we see that the dancer has in fact been performing on stage the entire time, and that the visual world is a fantasy one created by her imagination."*

*"Изгубени в движението II изследва спектърът от емоции, които изпитва Артистът, когато оголва душата си на показ. Филмът показва съзнанието на изпълнителката, обрисувайки един зловещ обръжаващ свят, където тя танцува в самота. Облечена в ярка червена рокля, която рефлектира емблематичната сценична завеса, тя напряга границите на възможностите си, в това което изглежда като самотно изпълнение. Към края на филма, виждаме че изпълнителката въщност е била през цялото време на сцена, и обръжаващият свят е бил създаден от въображението й."*<sup>83</sup>

Визуалната среда действително е в ярък контраст – самотна черна скала и небе, вътър, червеният цвят на облеклото и красотата на изпълнителката.



<sup>83</sup> <http://lostinthemotion.com/filter/projects/lost-in-motion-ii>



Изключително красиво и прецизно заснето – с детайли и близки планове, каданси, акценти на хореографията и богатство на гледни точки. Визуалните ефекти са практически най-доброто, което предоставя дигиталната технология в момента. Цялостното изграждане на филма е в пълна хармония с идеята и танца. Втората серия има и подробен мейкинг, който показва стъпка по стъпка реализацията на произведението - [The Making of Lost in Motion II](#). Вижда се мащабът с който работят, както и важността на екипа – за създаването на подобен филм, се изисква колаборацията на различни специалисти, по време на снимките и в постпродукцията. Резултатът е пренасяне на красотата на класическия танц на еcran, в съвременна киноформа.



## Други експериментални форми

### Фотография и танц

Исторически фотографията възниква по-рано от киното (1826), като почти веднага фотографите се обръщат към танца. Тези две изкуства са на пръв поглед противоречиви – танцът е преди всичко движение, а фотографията е замразяване на мига, спиране на времето. Но всъщност двете се допълват и постигат една съвсем различна естетика и гледна точка. Надали може да се каже коя е първата танцова фотография, но още от зората на това изкуство и първите опити за заснемане на танц си проличават няколко основни линии, в които то се развива и до днес. Едната е отразяване на дадено представление или изпълнение, а другата е постановъчна, поставяне на танца и танцьора извън контекста на сцената и конкретната хореография, в определена нова или различна среда, преследвайки други художествени цели. Всъщност тези две линии са характерни и за цялата фотография – т.н. документална и художествена фотография. Но какво всъщност привлича още пионерите на фотографията към танца? Съмнявам се че има еднозначен отговор, макар да има няколко прости отговора. На първо място е естетиката на човешкото тяло, което танцът извежда, движението и чисто пространственото разположение, което често пъти напомня скулптура във фотографията, красотата на самите тела развити от танца, поставянето на тялото в извънредно напрежение и ситуация... Последното е като че ли най-характерно за съвременната фотография, която се е развита достатъчно за да "замрази" тялото във всеки един момент и по този начин да даде възможност на зрителя впоследствие да види детайли, които убягват в бързината на движенията. Фотографията е едно от технически зависимите изкуства, чието развитие се развива паралелно с технологията. Също така, за да има съвършенство в една снимка, тя трябва да съчетава както добра идея, така и добро изпълнение. Често пъти могат да се видят добри идеи, които обаче при лошо

заснемане губят своята красота. Валидно е разбира се и обратното – перфектни снимки които излъчват празнота. При снимането на танц, дигиталната технология има едно огромно предимство – навременното проследяване и контрол върху фотосесията. Това, което старите фотографи не са имали като възможност, днес го приемаме за даденост. Факт, който още повече ме кара да оценявам постигнатото от пионерите. Такъв е примерът от 1921 година, на фотографа [Edward Steichen](#) (1879–1973), "Wind fire" (в превод "Огнен вятер"):



Снимката е направена в Гърция, на Акропола, модел е [Thérèse Duncan](#) (Тереза Дънкан), осиновена дъщеря на известната танцовка и хореографка през онези години [Айседора Дънкан](#) ([Isadora Duncan](#)). Двамата се запознават във Венеция, където тя го кани да ги приджузи на турнето им в Гърция с разрешение да снима. Този факт е интересен преди всичко заради отказа на Айседора Дънкан да бъде снимана – тя остава като танцовката която не е позволявала да бъде заснета, и съществува само един малък документален откъс с нейно изпълнение, заснет тай-

но.<sup>84</sup> Но може би това се е отнасяло главно за киното, тъй като нейни фотографски изображения не липсват. В случая модел е била нейната дъщеря. Ето спомените на самия фотограф за този кадър:

*"She was a living reincarnation of a Greek nymph. Once, while photographing the Parthenon, I lost sight of her, but I could hear her. When I asked where she was, she raised her arms in answer. I swung the camera around and photographed her arms against the background of the Erechtheum. And then we went out to a part of the Acropolis behind the Parthenon, and she posed on a rock, against the sky with her Greek garments. The wind pressed the garments tight to her body, and the ends were left flapping and fluttering. They actually crackled. This gave the effect of fire – Wind Fire."*

"Тя бе живото превъплъщение на гръцка нимфа. Веднъж, докато снимах Партиона, я загубих от поглед, но можех да я чуя. Когато попитах къде е, тя вдигна ръце в отговор. Завъртях камерата и снимах ръцете ѝ на фона на Ерехтеумът. После отдохме до части от Акропола зад Партиона и тя позира върху скала, на фона на небето с нейната гръцка облекчение. Вятерът притисна дрехата пътно до тялото ѝ, а краищата останаха да се веят свободно. Те въсъщност плющаха. Това създаде ефекта на огъня – "Огнен вятер".<sup>85</sup>

Страстта, която има в думите му, е съвсем обясняма съзерцавайки снимката. Дори от днешна гледна точка този кадър има безспорни достойнства, а усещането, което се добавя от старата технология и излъчването на една друга епоха, придава допълнително очарование. Съвременността предлага почти неограничени възможности за снимане, което превърна всеки човек във фотограф. До степен когато се заговори вече дори за "визуално замърсяване". Танцът присъства днес в безкрайно количество изображения и реклами, подчинявайки се на всевъзможни цели:

84 <http://www.youtube.com/watch?v=GbhECiz2TtY>

85 Steichen, Edward, *A Life in Photography*, Hardcover – January 1, 1963



86

Динамиката на човешкото тяло, застинало във въздуха, е изключително атрактивно. Но може би най-значителният проект, на който съм попадал в областта на съвременната танцовата фотография, е "Dancers among us" (Танцьори измежду нас)<sup>87</sup>. Проекта е идея на фотографа Jordan Matter (Джордан Метър), който започва да я реализира през 2009 година. Това е "on going project" – проект в развитие. Самият той споделя, че идеята му хрумнала докато наблюдавал как тригодишният му син си играе с пластмасово автобусче, представяйки си различни несъществуващи неща:

*"As I played with my son, I thought about creating photographs that would show the world as if through the fantastical eyes of a child. The people in the images would be alive and in the moment, celebrating all aspects and emotions of everyday life."*

"Докато играех със сина ми, си мислех за създаването на фотографии, които да покажат света сякаш през фантастичните очи на дете. Хората на

86 NIKE снимат тенденциозно реклами на дамските си спортни серии с танц

87 Съществуват и други подобни проекти, може би най-емблематичния от тях е "The ballerina project" (<http://ballerinaproject.com>), който обаче се концентрира изцяло върху класическия балет поставен извън сцената и балерината като символ. Проекта е с многогодишна продължителност, сниман изцяло върху черно бяла лента, което придава специфична естетика, цялостност и разпознаваемост на проекта. Български автори също снимат подобни проекти - "Urban butterflies" на Даниел Ахчиев (<https://www.facebook.com/urb.butterflies>), който включва и много гимнастички, и "Out of stage" на Деян Парушев (<https://www.facebook.com/outofstage>). Много фотографи снимат танц епизодично, но рядко обединяват и насочват усилията си за да се получи завършен проект, който да е цялостен и с този размах като "Dancers among us"

снимките сякаш са живи и уловени в момент, тържествуващи във всички аспекти и емоции на ежедневието."<sup>88</sup>

Малко след това, той гледа представление на Paul Taylor Dance Company и осъзнава, че търси именно това:

*"Asking dancers to embody these ideals makes perfect sense. Dancers are storytellers. They're trained to personify passionate moments, their bodies imbued with a stunning combination of artistry and athleticism. They create a fantasy world, offering us a deeper look into familiar settings. They bring to life what we feel but are unable to express physically."*

*"Канейки танцьори да пресъздадат тези идеи, се оказа съвсем логично. Танцьорите са разказвачи. Те са тренирани да въплъщават страстни моменти, телата им създават удивителни комбинации, изпълнени с артистизъм и атлетичност. Те създават фантастичен свят, предлагайки ни по-дълбок поглед към познати ситуации. Те вдъхват живот на това което ние чувстваме, но не можем да изразим физически."*<sup>88</sup>

Така започва проекта, създаден с участието на танцьори от Paul Taylor, Mark Morris and Martha Graham dance companies. Снимките са в натура, самият той пише че са на практика без допълнителна обработка, така характерна за дигиталната епоха и са правени без помощни приспособления като трамплини и други. Всеки кадър е предварително мислен и поставен, макар да изглежда много естествен в средата на мегаполиса Ню Йорк.

*"The process of producing the images is organic; created through a spontaneous collaboration with the dancers. The resulting photographs are unaffected and not highly stylized. The essence of the subject material parallels the current state of our society, where people are finding an appreciation of smaller, simpler pleasures. The images are infused with a humor and joyfulness that make the viewer feel good. The carefree nature of the work is a welcome antidote to the persistent anxiety that defines many people's lives."*

*"Процесът на създаване на снимките е органичен; роден от спонтанното сътрудничество с танцьорите. Получените снимки са непосредствени и не са силно стилизираны. Същността на темата е паралелна на настоящето състояние на нашето общество, където хората оценяват малки, прости удоволствия. Снимките са изпълнени с хумор и радост, които карат зрителя да се чувства добре. Безгрижната природа на произведенията е добре дошъл антидот на съществуващото беспокойство, което присъства в живота на много хора."*<sup>88</sup>

Ето и една малка част от снимките на проекта, които можете да видите на интернет адрес – <http://www.dancersamongus.com>:

88 <http://blog.jordanmatter.com/2011/08/my-sons-inspiring-moment-and-book-deal.html>







Единственото което мога да напиша след тези снимки е мотото на проекта:

*"BE passionate joyful euphoric intense desperate present ALIVE"*

### Съвременен танц и анимация

Анимацията отдавна е възприела и приобщила танца като част от своите произведения и дори изразни средства. В детските анимации и пълнометражните

филми на "Дисни", танцът се е превърнал в почти неизменна част от филма, която заедно с музиката, съставлява цялостното пресъздаване на образите и ситуацията. Сама по себе си историческата връзка между танц и анимация би могла да е тема на едно отделно изследване. Тук ще представя една пресечна точка между съвременния танц и анимацията, в работата на [Ryan Woodward](#) (Райън Удуърд).<sup>89</sup> Той започва през 1995 година като дизайнер, аниматор и рисува сторибордове (storyboard). Работи за големите компании в холивуд като Warner Brothers Feature Animation, Sony Pictures, Cartoon Network, Walt Disney Studios и други. Работата в комерсиалната сфера явно му дава много опит и знание, но и както той самият казва, се натрупва едно неудовлетворение. Предполагам, така се раждат проектът "[Conte Animated](#)"<sup>90</sup> и филма "[Thought of You](#)" (Мисъл за теб). В заглавната страница на проекта той пише следните постулати, които явно определят неговата мотивация:

*"For the past 15 years, most of my artwork has been viewed in a commercial venue...Hollywood. This project, an exhibition of figurative works and experimental animation, leaves behind my traditional artistic preferences of the narrative and enters the realm of individual interpretation.*

*Conte Animated is a personal project of mine that combines several art forms into one exhibition. These concepts include the following:*

1. *The exploration of the drawing the human figure in a variety of creative approaches. This stems from years of teaching creative gesture drawing.*
2. *2d Animation. This process of animation revisits the passion in my early career as a 2d animator. The illusion of life!*
3. *Contemporary dance. Although I am not a dancer, I appreciate the talent and dedication that goes into a beautifully choreographed piece. A graceful moving human form can communicate more emotion than any length of dialogue.*
4. *And finally, the exploration of experimental processes and concepts contributes to my own personal growth as an artist. Having worked commercially for years, this project has allowed me to stretch beyond my former understanding of art."*

*"През последните 15 години по-голямата част от моята работа се развива в комерсиалната сфера... Холивуд. Този проект, изложба на метафорична работа и експериментална анимация, излиза извън моите традиционни артистични предпочитания към разказа и навлиза в средата на индивидуалната интерпретация.*

*Conte Animated е мой личен проект, който комбинира няколко артистични форми в едно. Тези концепции включват следното:*

1. *Изследване на различни начини за рисуване на човешката фигура. Това идва от години преподаване на пресъздаване на рисувани жестове.*
2. *2Д анимация. Този процес на анимация възвръща страсти на първите години от кариерата ми като 2Д аниматор. Илюзията на живота!*
3. *Съвременен танц. Въпреки, че аз не съм танцьор, оценявам таланта и посвещението, което изисква един красиво хореографиран етюд. Грациозно движещата се човешка форма може да комуникира много по-емоционално от какъвто и да е диалог.*
4. *и накрая - изследването на експериментални процеси и концепции допринасят за моето израстване като артист. След години комерсиална работа този проект ми позволи да се протегна отвъд*

89 Личната му уеб страница: <http://ryanwoodwardart.com>

90 <http://conteanimated.com>

*предишното ми разбиране за изкуство."*

Тези негови търсения се въплъщават във филма "[Thought of You](#)"<sup>91</sup>.



Режисурата и анимацията е на Райън Удуърд, хореографията е на Kori Wakamatsu (Кори Уакаматсу). За изработването са използвани истински танцьори, а хореографията в анимацията се базира на живо изпълнение, първоначално заснето. Танцьорите са Aaron Shaw, Ashley Peterson, Michael Milkanin, Shellie Telford (Арон Шоу, Ашли Петърсон, Майкъл Милканин, Шели Телфорд). В сайта има документални извадки и видео, за това как е направен филмът:



91 Филмът може да се види в интернет страницата на проекта [www.conteanimated.com](http://www.conteanimated.com) и [www.youtube.com](http://www.youtube.com)



В създаването са участвали още Cambel Christensen и Boston Mcconaughey (Кембъл Кристенсън, Бостън Маконъхи). Авторът описва процеса и мотивацията си така:

*"The birth of "Thought of You" came from my desire to unite several of my passions into one art piece. Figurative works, 2d animation, EFX animation, and contemporary dance. Put all three of these forms together to support a theme centered around the complexities of intimate relationships...and whala, "Thought of You" is born!"*

*"Rather than creating a narrative animated piece that communicates a well defined story, this piece allows for each individual who views it to experience something unique and personal that touches their own sensibilities."*

*"Раждането на "Мисъл за теб" дойде от желанието ми да обединя няколко от моите страсти в едно произведение на изкуството. Символистична работа, 2Д анимация, анимационни ефекти, и съвременен танц. Поставени всичките три форми заедно да поддържат една тема центрирана около сложността на интимните взаимоотношения... и воала, "Мисли за теб" се роди! За разлика от създаването на повествователно анимационно произведение, което комуникира с добре дефинирана история, това произведение позволява на всеки, който го гледа, да преживее нещо уникално и лично, което докосва неговата собствена чувствителност."*<sup>92</sup>

И наистина, филмът има успех, както се вижда от многобройните награди и номинации по фестивалите<sup>93</sup>, а също и реакциите на зрителите, които поставят своите коментари в интернет. Филмът представлява една кратка миниатюра, която е нещо като сън наяве. От гледна точка на танца, това е дует, изпълнен чрез съвременни танцови техники. Интересното при тази хибридност е възможността да се надгражда танцът с допълнителни ефекти и езика на рисунката, което е може би най-характерния способ на самата анимация:

*"Способността на формите и телата да метаморфизират и да се трансформират в нови същества е като че ли най-специфичната отличителна черта на анимационното кино. Безкрайната алхимия на „ставането“, на протичането, на постоянното изменение, на превръщането на тялото в „друго“ въздейства с особена сила върху зрителя.*

*Анимационното кино е освободено от конкретната битова правдоподобност на игралния филм и е в състояние изцяло да се потопи във фантазния свят на непрестанното превъплъщение."*<sup>94</sup>

Образите са разработени много семпло, бих казал дори минималистично, почти като скица само. Декор практически липсва, с изключение на някои отделни елемента, които се появяват за задаване на времето – Луната е знак за ноща. Средата е абстрактна и хомогенна, напомня текстура с мек цвят. Всичко това напълно пресъздава атмосферата на танцовата среда и сцената с нейната условност, и се създава дори усещане за реализъм. Но когато човешките фигури се раздвижват, започват да се случват неща, които не са възможни в живото изпълнение. Фигурите претърпяват метаморфози, появяват се и изчезват, при допира им се появяват искри и много други ефекти, които говорят на зрителя за вътрешното емоционално състояние на образите. Тези ефекти са ни познати и от игралното кино, където се смесват със заснетия образ. Но тук те са напълно част от средата, не стоят като натрапен елемент. Същевременно фигурите се движат с напълно естествени движения – отделните танцови техники са ясно разпознаваеми и нарисувани детайлно, с усещане за контакт, земно притегляне и т.н. Разбира се, до момента когато започват метаморфозите. Филмът не е оставен в пълната абстракция, движи се в определена линия, която се доближава до класически сюжет. Образът на момичето е отначало в бяло и сякаш не плътен, като непрекъснато се появява и изчезва, трансформира. Момчето е плътно и по-реално, и изглежда сякаш сънува образа на това момиче. Идва момент, когато тя се материализира, фигурата се превръща с тъмни очертания като неговата, и той си тръгва. Интерпретациите, разбира се, могат да са многобройни, както самият автор казва, желанието му е

92 <http://conteanimated.com/the-animation/thought-of-you>

93 Изброени на официалната уеб страница [www.conteanimated.com](http://www.conteanimated.com)

94 Анимационните метаморфози и въздействията им върху зрителя са подробно анализирани в "Метаморфозата в анимационния филм – между митологичното прераждане и модерността", Маринчевска, Надежда, Изкуствоведски четения, С., Институт за изкуствознание, 2006, с. 355-360

посланието да остане отворено. Но красотата на това произведение в неговата семплост и яснота, е като че ли очевидна за всички.



## Експеримент или резултат

Съществува една тенденция, или може би по-скоро група творци, за които експериментът е сякаш издигнат в култ. Те създават своите произведения като преднамерено експериментални. Самата употреба на думата "експеримент" промени значението си, и придоби едно съвсем различно измерение и смисъл и вече е символ на всичко крайно, лишено от структура и драматургия, често пъти дори лишено от логика и смисъл, при това съвсем нарочно, като търсен ефект. Тази тенденция сякаш обхваща всички сфери на съвременното изкуство. Творците, които работят в тази посока, почти винаги определят своите произведения с думите: "Това е един експеримент...". Стига се до моменти когато "експериментът" дори измества като крайна цел произведението, и самият той се превръща във финален продукт, представен пред публиката. Но какво е експериментът за твореца, и какво за зрителя?! В същността си всяка нова крачка напред е нещо ново, различно и често пъти с непредсказуем резултат. По тази причина, всеки творец в един момент от развитието си се оказва принуден да започне да експериментира, в търсениято на нови решения. Обикновено тези експерименти текат едновременно в няколко посоки – търсения във формата, в структурата и драматургията, както и в техническите средства. В определени изкуства, които са технически зависими, каквото е киното например, новите технически средства често пъти са водещи за промяната на формата и езика на самото изкуство. В други те са просто допълнителен щрих или различен поглед върху нещо, което е вече експлоатирано. А има и такива, които променят естеството на зрителските възприятия, което се отразява впоследствие и върху начина на създаване на произведенията. Когато се говори за съвременно експериментално изкуство, обикновено всички тези посоки са разчупени. Новото поколение технологии позволява смесването на всички познати изразни форми, като същевременно повечето творци се чувстват напълно освободени от старите жанрови ограничения в структурата и драматургията и създават своите произведения, водени от желанието да провокират нови усещания и реакции в публиката. Това често води до създаването на крайности, които публиката гледа с недоумение, а често пъти дори и с отвращение. Не рядко тези произведения, съчетани с поведението на твореца, създават скандален обществен отзив, като така се образува и ореол на т.н. "елитарно изкуство". Но погледнати от една безпристрастна позиция, доколкото това е възможно при тази силно субективна материя, къде остават всички тези експерименти? Може би единствената наистина безпристрастна позиция е тази на

времето – едва когато всички те улегнат във времето, и бъдат погледнати с нови очи от следващите поколения, сякаш се избистря кои от тези експерименти са достигнали своето завършено развитие и са се превърнали в резултати. И тъкмо това е огромното различие, в начина по който се възприемат произведенията от зрителите и творците. Широката публика разделя произведенията най-общо на две – добри и лоши. На такива които ѝ харесват, и такива които не може да гледа. За творците и за тесните специалисти имат значение всички нюанси, всички нови средства, разчупвания или връзки с предишни произведения... неща които зрителят не винаги отчита. Сядайки в залата или заставайки пред произведението, публиката очаква да види нещо завършено, цялостно, което може да разбере и възприеме. От тази позиция лесно можем да обвиним творците в незрялост, показвайки експерименти, предназначени единствено за тясна група от съмишленици, които са незавършени, частични, без ясен резултат, излезли сякаш по-рано от "кухнята". Тъй като в крайна сметка мястото на експериментите са именно в "кухнята" на твореца, те са част от творческия процес, който би трябвало да остава невидим за широката публика – зрителят трябва да вижда единствено крайния резултат. И наистина, като че ли малко творци имат силата да селектират добрите от лошите експерименти, да отхвърлят огромния труд и усилия които са положили, в името на това да представят на финала едно завършено произведение. Често пъти те се изгубват в експеримента, особено ако са тръгнали и с идеята че ще създават нещо ново и провокативно, експериментално. Действително подобни ситуации не са рядкост, но излизайки от познатото, от утъпкания път, творецът трудно може и да предвиди реакциите на публиката. Съществуват и много примери когато по случайност излизат наяве произведения, които са били отхвърлени от твореца като несполучливи и предизвикват фурор в публиката. Тази относителност на възприемането също има огромно значение – често пъти това, което публиката възприема като най-доброто произведение на даден творец, не се определя от самия творец като най-добро. За успеха на едно произведение трябва да се вземе предвид и цялата ситуация на времето, публиката, епохата... Едно произведение никога не се появява като изолиран обект, извън общата атмосфера на обществото и изкуството. От тази гледна точка, експериментите, дори когато са неуспешни, играят много важна роля за разчупването на цялостното зрителско възприятие и подготовкянето на публиката за новите изразни средства и форми. Едва тогава при появлата на едно вече завършено произведение от нов тип, може да има истински успех. Всички тези фактори са като различните части от пъзел, който изгражда общата картина на съвременното изкуство. Но има и още един много важен елемент, който също остава скрит често пъти от очите на широката публика, но оказва сериозно влияние върху крайния резултат. Това е мотивацията с която тръгва твореца или групата творци, при създаването на едно произведение. В първоначалния си образ изкуството е вътрешна потребност и желание, търсене. Това е накарало пещерния човек да започне да драска с въглен по стената на пещерата. Това е най-чистата форма на изкуство – когатотвориш защото не можеш да не го правиш, без да мислиш за последствия или печалби. Всяко едно изкуство е започнало своя път точно така. В съвременния свят обаче значително влияние имат съвсем различни фактори. Някои от изкуствата са дотолкова зависими от финансовото обезпечаване, че не е възможно дори да се постави началото на даден проект без наличието на сериозен капитал. В други – за постигането на професионално ниво, работят екипи вместо отделни хора. Така често се стига до неприятни ситуации, когато се правят редица компромиси, поради липсата на финансови възможности, или се разпадат екипи, или дадено произведение се появява пред публика преди да е напълно завършено, просто заради гоненето на договорени срокове. Много често в проектите, които са обвързани с големи финансови капитали, се взимат решения продиктувани от възвращаемостта на средствата, вместо от творческите посоки. Това ограничава

значително експериментите в мащабните проекти, и те остават в т.н. "ъндърграунд" (от английския термин *underground*, в превод подземен). Това създава облика на експерименталното изкуство, като не много популярно, разпространено в алтернативни пространства и трудно за възприемане. Комерсиалните проекти от своя страна, могат да си позволяят да абсорбират експериментите, едва когато те станат познати на публиката. И може би това е най-важната взаимовръзка между експерименталното и комерсиалното – две течения които на пръв поглед се изключват, всъщност се допълват и развиват взаимно. Защото крайната цел на всеки един експеримент всъщност е превръщането му в завършен резултат и произведение на изкуството.