

ДВИЖЕНИЕТО В ДВИЖЕЩИ СЕ КАРТИНКИ – ТАНЦ ЗА КАМЕРА. КРАТКА ИСТОРИЯ НА ЕДИН ПОВЕЧЕ ОТ 100-ГОДИШЕН БРАК МЕЖДУ КИНО И ТАНЦ

Росен Младенов Михайлов

редовен докторант в НБУ (програма "Театър")

научен ръководител проф. Людмил Христов

Движението – от първия до последния дъх...

Движението е основното изразно средство на танца, неговата медия. Движението изгражда езика на танца, думите, фразите, изреченията, с които танцът говори и въздейства на публиката. И тъй като движението е основен елемент или по-скоро характеристика на живота, това е може би най-древната медия на комуникация, която човечеството овладява, далеч преди да възникне езикът като система за вербална комуникация – носител на послания, внушения и информация; преди да започнат първите опити в овладяването на визуалния език на рисунките и рисуваните знаци, които запечатват събития и важни етапи от битието на първобитния човек или просто декорират и допринасят за "очовечаването" на средата на обитаване. Поради своята физиологична обусловеност и първичност, овладяването на движението дори предхожда овладяването на звука, който по-късно се превръща в тон и основа за развитието на музиката като форма на творческа изява на човека.

Ако разгледаме човека в чисто физиологичен план, неговото съществуване по своята същност е един непрекъснат танц, а началото и краят му са раждането и смъртта. Всичко започва с първата глътка въздух и завършва с последния дъх. В отрязъка от време между тези две терминални събития в нашия живот нашето тяло танцува своя неспиращ танц. Дори когато е в покой "вътрешният" танц, движението не спира. Сърцето макар и да забавя ритъма на свиване и отпускане никога не спира. Дишането също, диафрагмата всмуква и изтласка между 7 и 40 литра въздух в минута. Кръвта не спира своя поток в тялото. Гръбначномозъчната течност, произвеждана от центъра на мозъка, в която плуват главният и гръбначният мозък, пулсира и циркулира 9 – 10 пъти в минута по протежение на гръбначномозъчния канал, като по този начин създава непрекъснатата и динамична връзка между мозъка и тялото, и т.н.

Така че движението (а от там и танцът) не само в културологичен, а и чисто физиологичен аспект, е медията, която човекът (и неговото тяло) познава най-добре, употребява съзнателно или не, и преживява непрекъснато в своя живот.

Макар танцът да е една от най-първичните и естествени прояви на социална комуникация и споделени естетически спиритуални преживявания на цивилизацията се човек, и макар танцът да е едно от най-древните изкуства създадени и използвани от човека, той попада за дълги епохи в подчинена роля на другите по-късно развити, но възприемани от човешката цивилизация за по-интелектуално значими и стойностни изкуства – музика, драма, литература. Единствено изобразителното изкуство като че ли запазва интереса си към неговата значимост, като го превръща в обект и тема на изобразяване, не толкова в стремеж за увековечаване и възхвала, а по-скоро в непрекъснато търсене на вярната техника и похват, с които да успее да улови върху платното или в скулптурния материал мимолетността и динамиката на движението. Това желание да се запечата движението е оставило огромен брой артефакти, които ни разказват за танца (движението) през вековете – от рисунките на пещерните хора, през стенописите в египетските храмове, древногръцките вази и статуи, оскъдните изображения на танцуващи фигури в раннохристиянското и средновековно изкуство, през разцвета на телесното в Ренесанса и по-късно в барока до де-конструирания тела в произведенията на модерните и съвременни художници.

Често именно тези артефакти стават причина за дълбоки заблуди за това как е изглеждала танцовата стилистика на определена епоха. Например опитът за възстановка на египетските ритуални танци, базирана на стенописите и запазените папироси, ражда общоприетото схващане, че египетските жрици са се движили със стъпалата напред, с усукани на 90 градуса встрани тела и ръце изобразяващи змийски глави и опашки. Тези заблуди са породени от желанието за директно възпроизвеждане на изобразеното. Не трябва да се забравя, че всяка епоха в развитието на изобразителното изкуство има своя код, особено в епохите, когато религиозната доктрина господства над социума. Защото от буквалното тълкуване на изображенията и скулптурните композиции в романските и готическите църкви ще си създадем напълно погрешно впечатление, че хората в тези епохи първо почти не са танцували и второ, били са с крайно несъразмерно развита физика (с големи глави и слаби почти гротескни тела).

Поради своята ефимерност и моментност на съществуване, танцът през епохите не оставя материални паметници и документи за своето съществуване. За неговата същност и развитие можем да съдим само индиректно по запазени творби и източници от другите изкуства – текстове, рисунки, скулптури и др. И така, макар през вековете танцът да има голяма роля в ритуално-религиозните практики и тайнства или в светската култура като средство за социалнокултурно занимание, разчитайки единствено на човешката памет и предаването от учител на ученик, той постепенно се подчинява на другите сценични изкуства. Музиката и драмата имат своите начини за кодиране и сравнително обективен запис, и това им позволява да натрупат своето наследство, на базата на което се анализират творческите практики и могат да се развива в нови посоки. Танцът остава за дълго време изцяло подчинен на стиловете и модата, сменящи се в другите изкуства, и се превръща в чисто декоративен и приложен придагък на музиката, театъра и изобразителното изкуство.

Две нежни и красиви технологични революции на модерността

Едва в края на XIX и началото XX век, с първите опити на свободния танц и възникването на модерния, танцовото изкуство започва да се еманципира. В търсене на своя нотация, по примера на музиката, танцът успява да създаде своя теория. За първи път се дефинира движението като основно негово изразно средство. Теоретиците го разглеждат като освободено от форма и стил, анализират онези съдържателни негови характеристики, които носят и определят въздействието му върху публиката, и които позволяват на хореографите да изградят самостоятелна творба, в която движението е водещо, а музиката и визията само допълват и уплътняват произведението.

По същото време се случва и една друга революция, тя е в сферата визуалното изкуство. Благодарение на технологичния напредък се ражда едно ново изкуство – Киното. В началото то е приемано от артистите и творците единствено като средство за забавление на масите без никаква художествена стойност. Особено сред художниците властва схващането, че подобно натуралистично запечатване на съществуващи образи и ситуации може да се използва единствено с документална цел, но не и да бъде наречено произведение на изкуството. Кое се потвърждава и от факта, че пионерите в киното са по-скоро хора на инженерната мисъл и изобретатели – братя Люмиер, Томас Едисън, та дори и бащата на визуалните ефекти в киното Жорж Мелиес е илюзионист.

Само в рамките на няколко години киното успява да се наложи като самостоятелно изкуство, което не само се превръща в най-масово възприеманото изкуство и оттам, един от най-силните инструменти за идеологическа манипулация, но превръща и технологията в инструмент за високоестетически експерименти. Развитието на киномонтажът от задължителен технологичен етап в процеса на създаване на една кинотворба се превръща и в основен елемент и изразно средство на киноезика, наред с композицията и характеристиките на заснетите движещи се образи. Взаимстваната „техника на монтажа“ от другите изкуства или принципите за създаването на единно произведение от понякога независими един от друг фрагменти ще се превърнат и в една от главните особености на модерното изкуство, различаващо го от линеарността и интегритета на класическото.

Не е необходимо да се отбелязва, че кинокамерата е създадена с основната цел да улавя неща, които се движат. Още в ранните години на киното, кинорежисьорите и публиката са заплени от нещата, които се движат: влакове, коне, реки, и най-вече, танцьори. За разлика от ускоряващите се влакове и галопиращите коне, танцьорите са с правилния размер за заснемане с ограничените възможности на кинотехниката от това време. Човешкият ръст позволява танцьорът да бъде сниман на сцена или във филмово студио, където може да се контролира нужното изкуствено осветление осигуряващо перфектно изображение. Веднага става очевидно, че танцът и киното са необичайно съвместими.

Първите 50 години или брак по сметка

През 1894 г. Томас Едисън заснема танца на Анабел Мур в студиото си в Ню Джърси. Това е първото символично *pas de deux* между танцьор и камера – представление, на чиято премиерата публиката гледа танца през обектива на камерата. Благодарение на новата медия – „синескопът“, хиляди имат възможност да се докоснат до въздействието на движещите се картинки, а това „пийп-шоу“ изпълнение превръща Анабел в първата филмова знаменитост. Целулоидната лента с нейното изпълнение и танцът с чадърчета на сестрите Лий са показани и на първата търговска прожекция в САЩ на 23 април 1896 г. в Ню Йорк. През същата година братя Люмиер заснемат и показват Луи Фулър, която изпълнява своя емблематичен за ранното кино танц на серпантината. Аудиторията аплодира. Този успех гарантира ключовата роля на танца в зараждащата се киноиндустрия, непрекъснатата и непрестанно развиваща се следа, която може да се

проследи от ера на нямото киното през големите мюзикъли на Холивуд, експерименталните филми на 50-те и 60-те години, бума и развитието на видеотанца от 70-те до 90-те на XX век, MTV експанзията, дигиталната революция, компютърните игри, интернет платформите за видеосподеляне YouTube и Vimeo, 3D технологиите, та дори и в социалните мрежи.

Движението наред с формата и светлината стават основните изразни средства на киното като визуална медия, която протича във времето. Така например в първите години на филмите без звук движението е основното средство за комуникация, двигател на повествованието и филмовото действие. И макар че тези филми не могат да бъдат наречени танцови, не можем да не отбележим съвършеното владение на езика на движението на едни от най-големите физически комици и до днес като Чарли Чаплин и Бъстър Кийтън.

С навлизането на звука и малко по-късно на цвета в киното се появява филмовият мюзикъл, който бързо завладява големи територии и властва в киноиндустрията, макар и с циклични спадове от края на 20-те, през златната ера на мюзикъла от средата на XX век, та дори и до днес. 30-те и 40-те са годините на най-бурно развитие в жанра и безмилостна конкуренция. Това е период, в който киностудиите се надпреварват кой ще направи по-скъпа и зашеметяваща продукция, кинотворците се състезават в създаването на пищни танцови платна, в които да демонстрират невиджани похвати и трикове, усъвършенстват се камери, измислят се нови устройства (фартове и кранове), които да освободят камерата от нейната статика и да я направят активен участник в мащабните хореографски ревюта, раждат се големите легенди в мюзикъла – Бъзби Бъркли, Фред Астер, Джийн Кели, Джинджър Роджерс и т.н.

През това време и модерният танц е създал своите собствени легенди –Марта Греъм, Мери Вигман, Дорис Хъмфри, Ерик Хокинс, Курт Йос и мн.др. Първото поколение на танцьори и хореографи утвърждават не само новата естетика на танца, излизащ от вътрешния свят и емоции на човека, които намират своята физическа експресия, но създават и напълно различна от „класическия екзерсиз“ система за тренинг и обучение на тялото на танцьора. Появяват се първите теоретични разработки върху принципите на хореографията, Рудолф фон Лабан завършва и публикува своя труд посветен на анализа на движението, който е замислен в началото като основа за разработване на система за нотирание на движението. Лабан нотацията макар и запазена и изучавана и до днес, поради своята голяма

сложност и трудоемкост при записа, комплексност и неособено добра точност при декодирането, е изместена от филмирането като много по-обективен и достъпен метод за запазване на хореографията. Много от хореографите, не само от първата половина на XX век, но дори и досега възприемат работата с камера (независимо дали кино, телевизионна или видео камера) като много удобен и ефикасен начин за запазване за бъдещите поколения на тяхната хореография, на танцовите им произведения и спектакли, създадени за да бъдат играни на сцена и изпълнявани на живо, без да разбират истинския потенциал, който кинотехнологията им дава. Важно е да се отбележи, че същото важи с пълна сила и за кинорежисьорите, донякъде следствие от хегемонията на мюзикълите, повечето от тях възприемат и вплитат танца в своите филми само като ефектна декорация, лирическо отклонение или просто гаранция и застраховка за добри приходи (в статистиката на комерсиалното кино почти няма случаи на филми с танци, които да нямат финансов успех).

1+1 не е равно на 2, а на едно ново цяло по-голямо от чистия сбор

И така, макар танцът и движението да са неизменна част от киното още от неговото възникване, за един доста дълъг период сътрудничеството между танца и киното се осъществява механично – киното използва хореографията като атрактивен за публиката елемент във филмовото действие, а танцът от своя страна използва кинотехнологията като начин за документиране на сценичния танц и медията за достигане на по-широка публика чрез кино или телевизионното разпространение на спектаклите. Едва с появата на „танц за камера“ пред артистите от двете изкуства се разкрива нова вселена за творчески търсения и експерименти.

Танц за камера (dance for camera), екранен танц (screen dance), танцов филм (dance film), кинотанц (cinedance) или видеотанц (videodance) са все имена на един сравнително нов жанр във съвременното визуално изкуство, който се ражда от симбиозата на танца и киното. Това е жанр с доста трудни за дефиниране граници и нееднозначни характеристики. За някои изследователи „танц за камера“ може да бъде наречено всичко или нищо.

И защото „танцът за камера“ (или екранният танц) е плод на сливането на танц и кино, най-точното определение какво представлява той можем да получим чрез смисловото сливане на две отделни дефиниции от гледна точка на танца и от гледна точка на филмовото изкуство поотделно.

Танц-филм или екранен танц е онзи филм, в който движението е основният изразителен елемент, а не диалогът (както е при

конвенционалните повествователни филми) или музиката (както е в музикалните филми и клипове). Макар движението да е основен елемент във всички времево развиващи се визуални медийни форми, „кинотанцът“ се отличава от другите филмови жанрове с акцента върху композицията, начина на използване и боравене с движението във филма. Често това движение е разпознаваемо като танц, в който хората се движат по стилизиран начин, но в някои експериментални и анимационни танцови филми могат да се видят и прости жестове, нестилизирани и ежедневни движения, та дори и движения на животни и неодушевени предмети. Подобен иновативен подход откриваме през 40-те ☉– 60-те години при Мая Дерен, Кристи Харис или Ивон Райнър, които обновяват техниката за работата с камера и дръзко използват монтажа, за да манипулират представите ни за кинопространството и да предефинират нашите концепции за това какво може да е движението в един филм.

С възникването на видеото и неговия възход се ражда и видеотанцът – понятие, което властва като определение за този граничен за киното и танца жанр чак до края на 90-те години на ХХ век. Достъпността на видеотехнологията – по-малки по размер преносими камери и по-ниска цена на производство (видеолентата е многократно по-евтина от целулоидната лента), привлича все повече творци и им позволява да създават повече не само като количество, но и по-крайни като съдържание творби. Хореографи като Мърс Кънингам, Алвин Николай, Триша Браун, визуални артисти като Ед Емшуилър, Нам Джун Пайк, режисьорите Норман Макларен и Тиери де Мей променят и двете изкуства чрез боравене, те все по-свободно взаимодействат изразни средства, методи и технологии между танца и киното. Съвременните хореографи откриват нови похвати за създаване на хореография и танц с използване принципите на филмовия монтаж и различни виртуални симулации, а видеоартистите откриват в движението и танца нов универсален език за въздействие върху зрителите. Танцът става все по-визуален, а киното все по-динамично и освободено от бърливостта на словесния разказ.

Все повече се налага тенденцията, че видеотанцът не е документация на танц и хореография, които могат да бъдат изпълнени в реално време и реална среда на живо. Танц за камера се нарича онази хореография, която е измислена и съществува единствено виртуално. В най-добрите танцови филми техниките за заснемане и монтаж се използват за създаване на оригинална хореографска партитура. Камерата и монтажът позволяват тя да бъде изпълнена с често невъзможни в „истинския живот“ обрати на

сюжетната линия, с наслагване на множество слоеве на фиктивна реалност с единствената цел постигане на емоционално-психологическа дълбочина и висока художественост на въздействието.

Към кинотанца могат да бъдат причислени също така и танцови филми, които са киноадаптации на съществуващи танцови произведения първоначално създадени за изпълнение на живо. Важен фактор за определянето им като танц за камера е степента на модифициране на „живата“ творба при превеждането ѝ на киноезика, доколко създаденият филмов продукт се различава от танцовия първоизточник и доколко новото произведение носи смислово нови послания и е оригинално като изказ, образност, въздействие.

Едни от най-ярките примери на танц за камера на адаптирани произведения са филмите на английския хореограф и режисьор Лойд Нюсън и неговата компания „Ди ви ейт физикъл тиътър“ (DV8 Physical theatre). Неговите филмови адаптации на „Мъртвите сънища на едноцветните хора“ (Dead Dream of the monochrome men), „Влез Ахил“ (Enter Achilles), „Странна риба“ (Strange fish), „Цената на живота“ (Cost of living) показват силата на филмовите произведения, в които физическото действие и танцът изцяло са заменили думите и диалога като носители на сюжета. Те са и доказателство, че физическият език на движението е много по-универсален, директен и достъпен за възприемане. Макар и да не могат да бъдат определени като чисто танцови, подобен подход в използването на танца като наратив може да се забележи и във филмите на режисьори като Карлос Саура („Фламенко“, „Кармен“ и др.), Еторе Скола („Балът“) и много други.

Невъзможно е да бъдат изброени и множеството визуални произведения, в които хореографията е възможна и съществува единствено благодарение на виртуални манипулации. Ще отбележа само два произволно избрани примера отдалечени в създаването си от близо 40 години. Канадският кино режисьор и аниматор Норман Макларен използва огледални образи на фигурите и движенията на танцьорите, които превръща в техни виртуални партньори на екрана, в късометражния филм „Pas de deux“ (1968). Английската хореографка Шели Лав създава през периода 2004 – 2008 поредица от четири кратки танцови филми, в които изцяло използва само техниката на „reverse“ (обръщането на движението отзад напред).

Съществуват много различни подкатегории и жанрове на видео- или екранния танц в широкия спектър от крайния експеримент до „по-

класически” тип, базирани на сюжетен разказ, включително комерсиалното кино и масовите телевизионни продукции. С развитието и навлизането на новите цифрови и интернет технологии се появяват видеоигри, уеб базираните и мултиканални инсталации. Танц за камера може да се види почти на всяка медийна платформа от „айпод“-а и мобилните телефони и устройства, до киносалоните и игралните филми, в реклами и телевизионните програми и т.н.

Накрая, но не на последно място, като доказателство за жизнеността и значимостта на този жанр, трябва да отбележим и факта, че в момента съществуват повече от 150 танцови филмови фестивала по целия свят.

Литература

Huxley, Michael and Witts, Noel. The Twentieth-Century Performance Reader. London: Routledge, 1996, p. 488.

Jowitt, Deborah. Time and Dancing Image. Los Angeles: University of California Press, 1988, p. 431.

McPherson, Katrina. Making Video Dance: A Step-by-Step Guide to Creating Dance for the Screen. Abingdon: Routledge, 2006, p. 296.

Spain, Louise. Dance on Camera: A Guide to Dance Films and Videos. Lanham, Scarecrow Press, 1998, p. 408.

Denby, Edwin., Porter, Jenelle and Clarke, Shirley. Dance with Camera. Pittsburgh, PA: Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 2010, p. 176.

Murray, Simon & Keefe, John. Physical Theatres: A Critical Introduction. Abingdon, Oxon: Routledge, 2008, p. 248.

Михаел Ханиш. За пеенето в дъжда – филмовият мюзикъл вчера и днес. София: Музика, 1985, 187 с.