

## ТАНЦ ЗА КАМЕРА ИЛИ КАМЕРА ЗА ТАНЦ

*Росен Младенов Михайлов*

*Редовен докторант в НБУ (програма „Театър“)  
с научен ръководител проф. д-р Людмил Христов*

### Особености и характеристики

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, роден от симбиозата на танца и киното. Това е жанр с 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 дефиниции валидни за танца и филмовото изкуство поотделно.

През 2006 по идея на проф. Дъглас Розенберг се провежда конференция „Състоянието на изкуството на екранния танц“ (Screendance, State of the Art) по време на Американския танцов фестивал. Ще припомня, че American Dance Festival е най-старият фестивал на модерния танц, основан от Марта Греъм, Ханая Холмс и Ерик Хокинс още през 1934 г., който се провежда ежегодно в Дюк университет – Дърам, Северна Каролина, САЩ. Като резултат от дискусиата, която води, посветена на дефинирането и наименоуването на различните поджанрове, включващи се в „екранния танц“, проф. Розенберг представя танца за камера като диаграма на три припокриващи дисциплини: танц, кино и визуално изкуство. Като изключение, потвърждаващо универсалността на този модел, се подчертава, че *идеалното произведение на екранния танц не е задължително да е комбинация от всичките три. Напротив, използването на определен подход от всяко едно от тези изкуства или тяхното припокриване може да ни осигури правилния начин за разбиране на дадена творба* [Rosenberg, 2006, pp. 12 – 17].

Самият Розенберг (професор по изкуство, с образование в сферата на изпълнителското и видеоизкуството) е чудесен пример за многопластов и разнообразен подход в създаването и разглеждането на танца за камера. Неговата работа е пример за залитанията и ограниченията, които творците и теоретиците могат сами да си поставят. Характерно за него е да говори и разсъждава от гледната точка на визуален артист, почти изцяло подчинявайки се на художествения дискурс на визуалното изкуство. Неговата основна задача е да направи разграничение между използването на визуалните медии като метод за архивиране и като поле за правене на изкуство.

Карън Пърлман, артистичен директор на австралийската танцова компания „Физикъл ТиВи“ (Physical TV), дава едно от най-добрите обяснения на различните термини, които се използват в областта на танца за камера. В статията си „Танцът на дефинициите“ (“A Dance of Definitions”), публикувана в Риъл тайм артс (RealTime Arts), австралийски базиран блог за изкуство и медии, Пърлман отправя диалогичен коментар към първата Screendance конференция в Американския танцов фестивал през 2006 г., като задава следния въпрос: *Какво изкуство е танцът за камера – танцово, кино или визуално изкуство?*

По нейна оценка много от различните термини, използвани днес, описват конкретното смесване на две или повече от тези форми на изкуство. За Пърлман екранен танц е по-универсалният и общовалиден термин, който може да включва всяка комбинация от танц и движение с филм, видео, нови медии, артинсталации и/или други бъдещи медии. Другите използвани термини са твърде конкретни и стеснени в техния фокус. Видеотанцът (Videodance) *се основава на мисленето на отделния видеоартист, хореограф или визуален артист, където най-голямо влияние оказват конкретната техника, школата, теорията, течението или дисциплината към които той принадлежи [Pearlman, 2006]. Докато танцът за камера дава приоритет на танца като център на фокуса си [и] поставя на преден план танцовата композиция и изобразяване на танца и движението [Ibit].*

Виктория Мърфи (режисьор на танцови филми, танцър, медиен артист) в своята лекция „Танц на живо или кино танц? (“Is it Live or Is it Cinedance?”), изнесена на 13 май 2009 в Кинематик синема, Ню Йорк, илюстрирана с прожекция на колекция от танцови филми, доразвива формулировката на Пърлман за кинотанца и назовава три основни

елемента, които трябва да присъстват в дадено произведение, за да може то да се разглежда като “кино танц” или танц за камера:

- трябва да бъде художествен филм (произведение на изкуството) сам по себе си (за разлика от филмите за изкуството – документални филми, документиране на изкуство, или запис на дадено изпълнение)

- трябва да е „поетичен” (обикновено драматургичното развитие е по-скоро безмълвна импресия или пътуване на асоциациите, за разлика от линейния разказ задвижван и базиран на текста, конкретните ситуации и отношения в един игрален филм).

- трябва да е съсредоточен около движението или движещото се тяло (може да включва и хореография, която е създадена единствено със средствата на кино монтажа).

Друга определяща характеристика на cinedance, е че конкретната танцова творба може да съществува само на екрана и е невъзможно да бъде възпроизвеждана на сцена и изпълнена на живо.

По обясними обективни причини не бих могъл да използвам като илюстративен материал колекцията от танцови филми, която Мърфи показва в края на своята лекция, но ще дам няколко примера от селекцията от филми “Forward motion” (Движение напред), показана в рамките на Първи фестивал на танца за камера “СЕТИВА”, проведен в София на 26 – 28 април 2013, копродукция на танцова компания “Хетероподи” и Британския съвет. Освен прожекциите на танцови филми в Дом на киното, беше проведен и двудневен теоретично-практически семинар „Имагинариум” с водещи Шели Лав (филмов режисьор и хореограф) и Гита Вигро (куратор и селекционер на танцови филмови фестивали) от Обединеното кралство, осъществен в партньорство с НБУ.

“Forward Motion” е колекция от изключителни британски танцови филми. Проект на Британския съвет, продуциран в сътрудничество със Саут Ийст Днес. Колекцията предлага изчерпателна картина на историята и развитието на британското танцово кино. Курирана и представена от водещи фигури в Британското танцово изкуство, колекцията включва редки архивни кадри, филми за зората на танцовото изкуство, иновативни и съвременни късометражни филми.

Колекцията „Форуърд моушън” е организирана в 3 тематични програми, включващи 22 филма на изявени английски творци, с

различна продължителност, стилистика и техника на изпълнение, създадени в период от над 20 години.

В първата програма „ИНТРО“, проф. Лиз Агис (Университет Брайтън) представя жанра танц за камера чрез няколко кратки танцови филми и интервюта с някои техни създатели. Сред включените заглавия са: „Докоснати“ на Уенди Хюстън и Дейвид Хинтън; „Тра Ла Ла“ на Магали Шарие, както и изключителните „Басини“ на Лиз Агис и Били Кауи, и „Сардини“ на Лий Андресън.

Във втората програма „ПРОЗРЕНИЯ“ д-р Вена Рамфал представя избрани експериментални танцови филми, както и артисти, дискутиращи своите творби. „ПРОЗРЕНИЯ“ включва пленителни произведения като „Ръце“ на хореографа Джонатан Бъроуз и филмовия режисьор Адам Робъртс, „Убежна точка“ на Роузмари Бъчър, както и „Хоризонт на изгнанието“ на Изабел Рокамора, допълнени с изненадващите със своя подход – „Сняг“, „Нощна тренировка“, „Магнетичен Север“ и „Дръзка“.

В третата програма „Изборът на артистите“, някои от британските хореографите с най-висок артистичен профил и принос към световната сцена избират и представят своята селекция от най-интересни и важни според тяхното мнение танцови филми. Изборът на всеки един от тях е: Уенди Хюстън представя „Момче“ на Розмари Лий, Шобана Джеясинх – „Татуировка“ на Миранад Пенъл, Майкъл Кларк – „Хофманови разкази“ на Фредерик Аштън, Розмари Бъчър – „Игрален филм“ на Дъглас Гордън, Ръсел Малифант – музикалния клип „Само ти“ на режисьора Крис Кънингам и Акрам Кан – „Цената на живота“ на Лойд Нюсън.

Бих искал да акцентирам върху няколко от включените в колекцията произведения, без това да е класация на техните художествени стойности или изтъкване постиженията на един артист за сметка да друг. Единствената цел е тези примери да очертаят широката и разнолика територия наречена „танц за камера“.

Двете произведения, с които ще започна, са филми, чиито създатели отдават своята почит към черно-бялото и нямото кино. „Басини“ на хореографката Лиз Агис и режисьора Били Кауи, е кратък трогателен и изпълнен с чувство за хумор черно-бял филм, посветен на живота и творчеството на измислена от тях хореографка Хайди Дзинковска, живяла в началото на ХХ век, която е измислила едновременно и съвременния танц и танца за камера. За да подсилят и придадат „документалност“ и истинност на артистичната си фикция,

авторите използват кинотехнология от преди век. Филмът е заснет на 16 мм лента, а монтажът е направен с физическото рязане и слепяне на лентата. Стилистиката на цялото произведение е експресионистична. Неподвижна камера и статична разкадровка. Болезнена и експресивна хореография, изпълнена от танцьорка, която през целия филм стои на един крак в една точка в пространството. Меланхолична музика, усещане за пустота и безнадеждност; у публиката остава чувство на тежка загуба, без да знаят на какво.

Във филма „Сняг“ режисьорът Дейвид Хинтън и хореографката Розмари Лий използват архивни кадри на зимни лудории от периода между 1890 до 1960 г. В използваните кадри виждаме мъже, жени и деца, които се радват или се опитват да избягат от снега. Падат, стават, пързаят се, спускат се, изкачват се и т.н. Използваните кадри са документални, на реални хора и ситуации без постановка или режисура. Хинтън и Лий създават своя кинематографичен разказ чрез нарязване, пренареждане и монтиране на вече заснети от друг кадри. Те създават уникална художествена хореография основана на жестове и ежедневни действия само чрез тяхното повторение и ритмизиране. Крайният резултат от този артистичен експеримент е, от една страна, комичен в духа на немите филми на Бъстър Кийтън и Чарли Чаплин, а, от друга, е носталгично и сантиментално пътуване във времето.

Избрах тези два филма, защото те в най-голяма степен отговарят на гореизложените критерии. „Документалността“ в „Басини“ е основана на фикцията и е акт на творческа интерпретация, а не на документиране, архивиране или възстановка. А в „Сняг“ архивните кадри са основният материал, които се манипулира и превръща обективната документалистика в субективно художествено произведение. На пръв поглед и двата филма не биха били приети като танцови филми, защото първият е привидно статичен, а вторият няма предварително подготвена и изрепетирана в общо приетия смисъл хореография. Но всъщност и двата изграждат вътрешната си поетика основно върху езика и въздействието на заснетото движение, а в „Сняг“ хореографията се ражда единствено и само благодарение на кино монтажа.

Подобен пример за превръщането на ежедневни и „нетанцови“ движения в хореография и художествено средство присъстват и във филмите „Татуировка“ и „Злато“.

Режисьор и хореограф на „Татуировка“ е Миранда Пенел. Тя създава завладяващ кратък филм, който мнозина не биха нарекли „танцов“, защото в него не участва нито един танцьор. На фона провинциална атмосфера на равнината Солсбъри зрителят през окото на камерата, умело водена от опитен хореограф, проследява военна тренировка. Основното въздействие на филма се дължи на абсурда между изпънатите маршируващи войници, които с изключителна дисциплина, прецизност и вглъбеност изпълняват сложни фигури на престолявания, и спокойствието и безметежността на заобикаляща ги природа. Това е сблъсъкът между естествената хореография на привидния природен хаос и безсмислената демонстрация на сила, и измамното усещане за ред и контрол на човека.

Филмът „Злато“ ни въвежда в крехкия детски свят на две момичета от олимпийски отбор по спортна гимнастика. Режисьорката Рейчъл Дейвис успява да покаже обикновената необикновеност на двете момичета, едновременно сестри и съперници, едновременно деца и атлети-бойци, по детски експанзивни в игрите и ежедневието си и търсещи съвършенство в спорта.

Но безспортните брилянтни примери за това как един хореограф/кино режисьор може да превърне тривиални неща в танцово-визуално шедьовър със средствата на киноезика, което не би било възможно на сцена, са: „Ръце“ на Джонотан Бъроуз и „Игрален филм“ на Дъглас Гордън. Основният обект на изобразяване и въздействие върху зрителите в двата са човешките ръце, но крайният резултат, т.е. самите произведения и посланието им, са коренно различни.

Джонатан Бъроуз (бивш солист на английския кралски балет) в своя филм „Ръце“ съзнателно се лишава от ползването на експресията на цялото си тяло и виртуозната си танцова техника. Умишлено се улавя в плен – статично седнал на стол и сякаш „ампутира“ тялото си за очите на зрителите чрез затваряне кинокадъра до детайл само върху ръцете положени в скута му. Без да прибегва до помощта на монтажа (целият филм е един-единствен кадър), той превръща рамката на кадъра в арена, на която двете му ръце с прости и деликатни движения, приличащи по-скоро на жестомимичен разказ, разкриват цял един човешки живот. Този филм е артистичен манифест на тезата, че в изкуството понякога „Малкото е повече“ и едновременно с това е чувствено и мистериозно

откровение на артист, криещ самоличността си извън границите на кадъра.

И Дъглас Гордън във филма си отстранява от кадъра оркестъра и тялото на диригента и фокусира камерата само върху движенията китките му. И изведнъж мощта на музиката и мащабността на симфоничната оркестрация е укротена и изцяло подчинена на диригентския жест, сякаш звукът не идва отвън, а изтича от вените и порите на един единствен човек.

В „Сардини“ на Лий Андерсън изцяло разчита на кардирането и гледната точка на заснемане. Отново имаме един кадър, една гледна точка (камерата снима вертикално насочена към пода) и хореография която не може да се възпроизведе на живо (дори и само заради факта, че публиката би трябвало да бъде закачена на тавана за да я наблюдава). Танцът по пода (на танцьорите) обърква възприятието за ориентация в пространството, създава се илюзия за хора движещи се по вертикална стена.

Във филма „Линеен танц“ режисьорът/хореограф Алекс Рубен замества реалните човешки фигури с цифрово генерирани образи с помощта на технологията „Motion Capture“, при нея актьорите/танцьорите са облечени в специални костюми, които позволяват на компютър да следи и записва движенията им, които използва като основа за създаването на реалистично движещи се анимирани образи. В началото на филма зрителят вижда две танцуващи фигури, създадени от пресичащите се прави линии. Движенията на тези „човечета от кибритени клечки“ са манипулирани, модифицирани, приближавани и отдалечавани в пространството, дори фигурите се разпадат на пиксели и се формират отново в различни цветове и геометрични форми, но в зрителят остава усещането за органичност на движението, независимо колко далеч е изображението от транспонираната в него оригинална човешка форма.

Ще се ограничи дотук. Разгледаните примери са само малка част от колекцията „Форуърд моушън“ и в още по-малка степен покриват многоликостта на световната сцена. От анализа са изключени произведенията на артисти със световна популярност и разпознаваемост като Лойд Нюсън, Тиери де Мей или Вим Вандеркейбус, оставили своя творчески отпечатък в съвременния танц и в начина на филмирането и превръщането му в киноизобразителен разказ, не за да бъдат пренебрегнати

техните постижения или окачествени като „неиновативни“, а с цел да се очертаят по-широките граници на изкуството на екранния танц извън лесно разпознаваеми и от неподготвения зрител образци.

Съзнателно се спрях на филми, които са от граничната зона на крайния експеримент: изцяло цифрово генерирани и манипулирани образи, или крайни примери на цялостна деконструкция на движението и обектите с цел постигане нови методи за визуално въздействие, защото плътността и виталността на творческата енергия и наличието на разнообразие на идеите и подходите на авторите, работещи именно в тази междинна зона на артистично сливането на *танц, кино и визуално изкуство*, гарантира широк почти необхватен хоризонт пред танца за камера.

Екранният танц е все още в зората на своето развитие. И ако днес този жанр изглежда доста неясен за публиката и анализаторите, то с увеличаване на творците, работещи в тази област, ще дойдат и по-широките аудитории и признание. Имената и терминология за танца за камера като форма на изкуство, вероятно ще се променят, и различията и тенденции ще стават по-ясни и видими, но е сигурно, че това е отделна категория в изкуството, която има своята собствена територия. Някой ден екранният танц ще има свой собствен набор от теоретични знания, ще създаде и своите собствени Хичкок, Брандо и Лукас. И макар че днес процесите в този жанр са привидно хаотични, с времето те ще придобият по-ясни форма и посока на развитие, за което ще допринесат не само творческия заряд и инвенциите на авторите, но и усилията на хора като Мърфи, Пърлман, Розенбърг и други, които се опитват да го опишат и обяснят.

#### **Библиография:**

**Nuse, Anna Brady.** Creating a Lexicon for Screendance | Move the Frame. <http://movetheframe.wordpress.com/2009/05/20/creating-a-lexicon-for-screendance/> [Посетен 05.06.2014].

**Pearlman, Karen.** *A dance of definitions*, *RealTime*, issue #74 Aug-Sept 2006 pg. 20 <http://realttimearts.net/article/issue74/8164> [Посетен 01.06.2014].

**Rosenberg, Douglas.** Proposing a Theory of Screendance. – In: *Screendance: The State of the Art Proceedings*. [Сборник от конференция, проведена в рамките на “American Dance Festival” в университета Дюк, Дърам, Северна Каролина, САЩ, 6 – 9.07.2006], 2006, pp. 12 – 17.



**Rosenberg, Douglas and Kappenberg, Claudia.** – In: *The International Journal of Screendance*, vol. 1, University of Wisconsin–Madison: Parallel Press, 2010, p. 137.

**Rosenberg, Douglas and Kappenberg, Claudia** – In: *The International Journal of Screendance*, vol. 2, University of Wisconsin–Madison: Parallel Press, 2012, p. 158.

**Rosenberg, Douglas and Kappenberg, Claudia** – In: *The International Journal of Screendance*, vol. 3, University of Wisconsin–Madison: Parallel Press, 2013, p. 166.

**Vokoun, Jessica.** (Edit.). *Screendance: The State of the Art Proceedings* [Сборник от конференция, проведена в рамките на “American Dance Festival” в университета Дюк, Дърам, Северна Каролина, САЩ, 6 – 9.07.2006], p. 117.