

ДРАМАТУРГИЯ НА ТАНЦА И МЕЖДУНАРОДНИЯТ ТЕАТРАЛЕН ФЕСТИВАЛ „ВАРНЕНСКО ЛЯТО“: МЕСТА НА НОВАТОРСТВО

АНГЕЛИНА ГЕОРГИЕВА

Театралният фестивал „Варненско лято“ отваря своята програма към съвременни форми на танцовото изкуство още в първите си международни издания след 1997 г. Първоначално, както посочва Камелия Николова в анализ на програмните стратегии в историята на фестивала, това се случва в контекста на стремежа му „да представи преди всичко театрални идеи, практики и жанрове, непознати или малко разпространени в България, но със силно присъствие в съвременното сценично изкуство“¹. Така и в международния афиш трайно се настаняват различни форми на танц и физически театър. С това фестивалът става и един от първите форуми, през които все още непопулярният в страната съвременен танц започва да навлиза в българското културно пространство и да създава публики. През първите години фокусът е предимно върху въздействащи и оригинални спектакли, основаващи се на прецизен движенчески език, изграден върху различни съвременни танцови техники. Последователното сътрудничество с Британския съвет – България прави възможно на фестивала да гостуват едни от най-интересните и представителни за времето си британски компании като V-To! Данс Къмпани с „И нищо друго освен истината“ (1998), Рандъм Данс Къмпани с „Трилогията“ на хореографа Уейн Макгрегър (2000), танцовата компания Cando Co в сферата на интегриращия танц с „Бързах в моята сцена на смъртта (...) / Летен загар“ (2002) и др. Това сътрудничество стимулира и партньорства между български и британски танцови артисти, като например между Росен Михайлов и Робърт Таниън. Като последователна линия и до днес се задава представянето на международни продукции със или на български артисти. През 1998 г. фестивалът кани „Хомо Ксерокс II – Ранк Сапиенс“ на базираната в Германия хореографка Би ван Варк, което има връзка с българския танц. Представлението е с участието на Теодора

¹ Николова, К. МТФ „Варненско лято“ – още едно място за културен диалог върху театралната карта на Европа. – В: 20 години МТФ „Варненско лято“. Юбилеен каталог. (Съст. А. Георгиева), София, 2012, 25.

Стефанова, Теодора Иванова, Росен Михайлов и Милен Петров, които няколко години по-рано (1993) са сред основателите на първата независима компания за съвременен танц в България „Амарант Данс Студио“ и това е последната им съвместна изява. Основният инициатор на „Амарант“ – Красен Кръстев, който от 1995 г. учи, живее и работи предимно в Швейцария, също е показвал свои реализирани там представления като „Невидимият някой някак си / Опорни точки“ (2004). Това важи и за международните проекти на Галина Борисова, Брейн Стор Проджект и особено за Иво Димчев – почти всичките му солови работи са представяни на фестивала, както и груповата му хореография „Опервил“ (2015).

След 2000 г. фестивалната програма се ориентира към водещи тенденции и имена във все по-разклоняващите се посоки на развитие на съвременния танц, балансирайки между по-традиционни композиционни подходи и експеримента. През 2001 г. фестивалът представя „Без дистанция“ на немския танцов артист Томас Леман, което е сред важните представления в набирация по това време значимост концептуален танц. През години-те са показвани и различни форми на танцовия театър, като „Прилив“



© Фотограф Рос Ривас

„Песента на Маргарита“ – хореограф Инес Боса, Компания „Сенза Темпо“ – Барселона, Испания, 2007

(2002) на една от неговите съвременни икони Сузана Линке, „Песента на Маргарита“ на оригиналната испанска компания „Сенза Темпо“ (2007) и др. Т.нар. „чист танц“ продължава да присъства основно с компании, които задават авторски и отличителен движенчески език и хореографски стил като швейцарската „Йозеф Трефели“ с „Real Life Wrong“ (2007) и световноизвестната канадска трупа на хореографката Мари Шуинар със своята версия по „Следобедът на един фавн“ и „Пролетно тайнство“ (2016). Все повече внимание предизвикват и форми на границата между танц, физически театър, пърформанс и инсталация, обсъждани в голяма част от докладите на тази конференция. От 2010 г. насам няма издание без спектакли и от сферата на танца. Това до голяма степен е обвързано и с все по-силните позиции, които съвременният танц заема в международната културна сцена и пазар. Фестивалът се стреми да се включи в него основно по два начина. На първо място, през 2008 г. съвместно с фондация „Арт Офис“ стартира модулът „Шоукейс“ именно като пазарен формат, стимулиращ международния обмен и сътрудничество. Той става основен контекст за представяне на фестивала на новите развития в съвременния танц в България. От друга страна, чете се стремежът му да показва и знакови за глобалната сцена танцови артисти. Освен компанията „Мари Шуинар“, в неговите рамки за първи път в България са представени визиите за танц на Раймунд Хог, Джонатан Бъроуз и Матео Фарджион, Кит Джонсън, на новите имена на чешката танцова сцена – компанията Ver Te Danse съвместно с режисьора Иржи Хавелка, на сингапуреца Чой Ка Фаи и др.

Този обзор по повърхността на различните логики на присъствие на танца в афиша на Международния театрален фестивал „Варненско лято“ дава основно количествени и качествени основания да впишем в темата на конференцията и въпроса за танцовата драматургия. Искане ми се да я използвам като повод и за по-внимателно оглеждане на това дали от полето на танца идват специфични перспективи към понятието за драматургия, какви са новите импулси в тях, в какво се изразява драматургичният анализ на едно танцово представление днес.

И тук веднага трябва да се отбележи, че всъщност дискурсът върху драматургията на танца е сравнително нов в полето на танцовите изследвания и все още се намира в процес на обособяване на своя предмет, терминология, аналитични методи и дори гласност/видимост. Показателно за неговата новост например е, че в превърналата се в хрестоматийна

книга „Четенето на танца“ на Сюзан Лий Фостър от 1986 г., която е от първите систематични опити за разработване на стратегии за „четене“ и интерпретиране на новите явления в танца на 20. век, понятието за драматургия изобщо не присъства. Макар че драматургично мислене в танца е имало, откакто той съществува, както парадоксално напомня Каталин Тренчени², танцовата драматургия започва да става обект на специални дискусии и изследвания едва от началото на 90-те години на 20. век – приблизително по същото време, в което и фестивалът се ориентира към представяне на танц. Означава ли това, че едно вече повече от 200-годишно понятие има нужда от ново обговаряне и преосмисляне? Този въпрос тласка към обръщане поглед назад, към корените на термина и към първоначалната среда на формиране на неговия смисъл. Подобни справки, започващи с етимологията на думата, не само помагат да се осветлят нейни исторически и нови употреби, както точно отбелязва Магда Романска³, но и да се разкрие потенциал за нови значения и откриване на тяхна релевантност в различни от родния контексти. Интересувайки се от понятието „драматургия“, не е излишно да си припомним, че то се състои от съчетание на две старогръцки думи – драма (*drama*), което от Аристотел знаем, че означава *действие*, и *ergon* = работа. На това ниво можем да изведем най-общ смисъл на *драматургия* като вид „работа с действия“.

I. ДРАМАТУРГИЯ: ЕДНО МНОЖЕСТВЕНО ПОНЯТИЕ

Историята на понятието „драматургия“ е обвързана основно с европейската традиция на драмата и театъра. Съществува широк консенсус, който подрежда неговата генеалогия по оста Аристотел – Лесинг – Брехт. В нея се разработват различни аспекти на драматургията сама по себе си именно като вид *работа*. Нека им направим общ преглед.

В „За поетическото изкуство“ на Аристотел тя се обвързва с работата на автора драматург по определяне правилния *състав на събитията* и *поддрждането на действията* на характерите в единен, цялостен и *разбираем ред*. Той е подчинен на една естетика на въздействието,

² Вж. Trencsenyi, K. *Dramaturgy in the Making: A User's Guide for Theatre Practitioners*. London, 2015, 196.

³ Romanska, M. Introduction. – In: *The Routledge Companion to Dramaturgy*. (Ed. Romanska, M.) London/New York, 2015, 1.

която полага като *крайна цел* (на трагедията) катарзисно преживяване на зрителите. Именно тя определя характеристиките, придава смисъл и значение на елементите на трагедията. Под „драма“, или „драматическа поезия“, Аристотел има предвид приоритетно текста – неговата зрелищна страна, или представлението, не е от интерес за древногръцкия философ. С него се поставя традицията, която постулира като основно значение на „драматургия“ *изграждането, изработването на една драма* най-вече като творчески процес, в който художествените избори трябва да следват определени правила. Следователно първоначалното разбиране на „драматургия“ се развива в контекста на поетиката най-вече като учение за структурното изграждане и въздействието на драмата с оглед на определени жанрови конвенции. В най-разпространената употреба на понятието то метонимично започва да означава литературата, написана за сценична реализация, „всичко, написано за сцена“ (Петер Сонди).

Модерното значение на *драматургия* като *театрален концепт и практика* започва да се формира с „Хамбургска драматургия“ (1767–1769) на Г. Е. Лесинг. Той не само официализира термина, но и както е добре известно, е първият, с когото професията „драматург“ бива институционализирана в рамките на професионалния театър. Посветен на проекта за скъсване с нормативните поетики и дворцовата театрална култура в контекст на усилията за изграждане на национален театър на Германия въз основа на буржоазната драма и една нова изпълнителска естетика, Лесинг съчинява от позицията на „съдник“ 104 серийно издадени публикации, в които обсъжда дейността на новоосновения Национален театър в Хамбург в периода на неговото двугодишно просъществуване. Сред историческите постижения на автора е, че в тях той развива нов начин на четене и коментирание на драматическата и театралната естетика, ориентирани към новоформиращия се бюргерски просвещенски театър и неговия зрител. Просветителската и аналитичната работа стават основна настройка на понятието за драматургия по Лесинг, обвързана със стратегии за разглеждане на представлението освен като художествено-творчески и като програмен и публичен акт. В тази перспектива драматургичната дейност добива очертанията на рефлексивна „театрална практика отвъд драматическия текст“⁴. Тя се настанява между драмата и представлението, между театралната институция и общест-

⁴ Boenisch, P. M. Drama – Dramaturgie. – In: Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte. (Hrsg. Marx, P. W.). S. I., 44.

веността. В това качество тя се занимава с въпроси от изграждането на репертоара, през анализ на пиесите и „тяхната насочена към сетивното преживяване сценична реализация и свързаните с това художествени стратегии“⁵, до изграждане на контекст за тяхното разбиране от страна на зрителите. В тази си употреба драматургията добива измерението на посредническа функция, която изгражда на различни нива отношения между театъра и неговите публики.

На тази традиция стъпва и Бертолт Брехт, с когото се маркира следващ етап в развитието на понятието „драматургия“, този път като професионална дейност в контекста на режисьорския театър. Драматургията в смисъла на Брехт обхваща цялостната концептуална подготовка на едно представление. В реализирането на своите идеи за епически театър в основания от него Театер ам Шифбауердам в Берлин Брехт въвлеча фигурата на драматурга като пълноправен участник в колективния творчески процес, наравно с автора и режисьора, най-вече като „теоретичен сътрудник“, като изследовател. Неговата задача се разширява, като включва изследване и разясняване на политическите и историческите, както и на естетическите и формалните аспекти на една пиеса. Функциите му обхващат също и изграждане на връзки между завършената продукция и нейната публика посредством писане на програма и теоретични статии. Както е известно, именно с тези професионални характеристики професията *драматург* навлиза и в българския театър.

Дотук дискутираните основни етапи на формиране на значенията на *драматургия* основно в западноевропейската театрална традиция я извеждат като едно множествено понятие. То се отнася най-вече към логиката на изграждане на комплексна мрежа от отношения – между отделните елементи в текста, в съставянето на неговата структура; между текст и представление; между театъра (като сценичен художествен факт и като институция) и публиката. Но в тази множественост и мрежовост то като че ли има една основно определяща го задача и сила – драматургията⁶ доминиращо се описва като основаваща се на специфична рефлексивна и аналитична дейност, тя се свързва с определена концептуална/концептуализираща работа. Тя е иманентно вградена в текста за

⁵ Ibidem, 45.

⁶ Извън обобщаващото ѝ определение на корпус от написани за театър текстове.

театър в жеста на автора драматург при подбора на събитията в него, в избраните техники за тяхната цялостна организация, подчинена на някакъв общ смисъл. При Лесинг и Брехт тя е експлицитно изведена във фигурата на драматурга като „критически съдник“ (Лесинг) или като сътрудник в творческия процес (Брехт). Съвременният френски изследовател Патрис Павис поставя Лесинг и Брехт в началото на традицията на „драматургичния анализ“, който предпоставя текста като предхождаща театралното представление структура, чиито елементи трябва да бъдат открити и да се проследи и интерпретира тяхната трансформация в театралната постановка. При всички положения *драматургията* има пряко отношение към „идеологическите и естетическите механизми“⁷, т.е. към смислопораждащите процедури, заложили (или открити) в драматургичния текст и в представлението, и тяхното отношение с непосредствения им контекст.

От страна на лабораторния театър и на театралните практики, които не залагат на първенството на текста, вече идва и по-систематична рефлексия върху драматургията като конститутивна част на представлението. Еуженио Барба разширява нейното концептуално поле, като формулира основно три вида драматургии, изхождащи от едно енергетично разбиране⁸ за понятието като отнасящо се до „вътрешната или невидима енергия на действието“ и насочени основно към структуриране на възприятията на зрителите и техния опит от гледане на представлението⁹.

⁷ Павис, П. Състоянието на съвременната театрална наука. – *Homo Ludens*, 4/5, 2002, 185.

⁸ Цит. по: Turner, J. Eugenio Barba. New York, 2004, 31.

⁹ Оттук той говори за „органична или динамична драматургия“, насочена към композиране на ритъма и динамиките (физическа и вокална партитура, организация на елементите в представлението и т.н.), въздействащи на зрителя на сетивно ниво; за наративна драматургия, състояща се в преплитане на действията и характерите, носеща информация за смисъла на това, което се гледа; за „драматургия на сменящите се състояния“, която звучи най-абстрактно и се отнася към момента, в който действието внезапно преминава от една форма или състояние на възприятия към друга. Вж. Barba, E. *The Deep Order Called Turbulence. The Three Faces of Dramaturgy*. – *TDR/The Drama Review*, 4, 2000, 56–66.

Още в началото на 90-те години в полето на театралната практика и теория се заговаря за „нова драматургия“¹⁰ в отговор на „постдраматичния обрат“ от 70-те години в сценичните изкуства. Театрални форми и естетики, които отменят текста като смислообразуващ център на представлението, развиват нови подходи за изграждане на представлението и за произвеждане на значения основно през работа не толкова с наратива, а с „уголемяване“, интензифициране на самостоятелните медиални качества на отделните компоненти от представлението (тяло, образ, звук, движение и т.н.) и тяхното композиране.

В края на 70-те години фигурата на драматурга симптоматично мигрира в полето на танца. Като начало на нейното институционализиране се посочва моментът, в който през 1979 г. хореографката Пина Бауш назначава тогава журналиста в сферата на културата и автор Раймунд Хог в ръководения от нея „Танцов театър Вупертал“ на длъжност „драматург“¹¹. Фигурата на драматурга навлиза експлицитно в танца през едно негово специфично съвременно стилово направление, в което разделението между театър и танц започва да се размива и танцът преминава през радикално изменение на използвания в него материал, съдържание и стратегии за самоопределяне. Ако разгледаме конкретния случай на Пина Бауш, тя въвлича в творческия процес фигурата на драматурга в период, в който въвежда нов метод за работа с танцьорите и изграждане на хореографската композиция (той започва с продукцията „Синята брада“ още през 1978 г.). Този метод се изразява в разработване на перформативния материал съвместно с танцьорите, при което тя директно ги въвлича в създаването на драматургичната основа на представлението, като им задава въпроси и извлича от тях теми, образи, движения и пр., а не „хореографира върху телата им“. Значението на това решение е, както посочва танцовият изследовател Андре Лепеки, че „движението вече не е отправна точка за композицията“¹² и танцьорите не са само изпълнители на предзададени и авторизирани от хореографа движения, а участват в създаването на драматургичното съдържание. На въпроса в какво основно се е состо-

¹⁰ Вж. Marianne Van Kerkhoven. On Dramaturgy. – *Theaterschrift*. 5–6, 1994, 8–33.

¹¹ Тяхното тясно сътрудничество продължава до 1989 г., след което Раймунд Хог започва да развива самостоятелна кариера на хореограф и изпълнител.

¹² Цит по Behrndt, S. K. *Dance, Dramaturgy and Dramaturgical Thinking*. – *Contemporary Theatre Review*, 20:2, 2010, 188.

яла ролята му на драматург на Пина Бауш Хог отговаря: „Лично сътрудничество. Аз носех музика, понякога и текстове, които тя използваше в представленията. Но най-често бях там, за да ѝ помагам за структурата, за съчетаването на нещата“¹³. Но всъщност фигурата на драматурга в танца не се изчерпва само с това да „захранва“ творческия екип с текстове, образи и музикален материал или отстранено да съдейства за механичното „сглобяване“ на отделни части и конструиране на цялото. Син Бернд коментира нововъзникналата необходимост от фигурата на драматург в контекста на новите естетически посоки, които Пина Бауш поема в рамките на танцовия театър. Генерирането на перформативен материал съвместно с танцьорите и в сътрудничество с драматург „означава, че зададените от танцьорите и ансамбъла наративи, динамики и въображения информират изграждането на драматургията“¹⁴, която все по-експлицитно се занимава с изследване на социалните роли на пола, с властовите йерархии в личните и в социалните отношения, с въпроси, свързани с идентичността. В този смисъл новият подход към драматургията в танца, симптоматично проявен при Бауш и който предстои да разискваме още малко, е обвързан с променен възглед към съдържателния и изразителния потенциал на танца, с навлизане на критически дискурс в творческия процес и в хореографските практики. На първо място, самото тяло се превръща в „територия на изследване“, то се разглежда по Фуко като „система от социално и културно конструирани значения. Тялото не е неутрален контейнер на „чиста“ абстрактна експресия или липсата на такава“. Развиващите се съвременни танцови естетики в Европа особено през 80-те и 90-те години все повече го предпоставят като „драматургично съдържание, което е едновременно вписано и изпълнявано“¹⁵ и от тази гледна точка подлагат на ревизия традицията на танца. Танцовите артисти стават все по-ангажирани с нови концептуализации и критически интерпретации на тялото, движението, хореографията, танца и начина, по който те се представят. След пионерството на Бауш – Хог в сътрудничеството между хореограф и драматург се нареждат и други знакови исторически примери от 80-те

¹³ Раймунд Хог в интервю с Бони Маранка, публикувано на сайта на хореографа: http://www.raimundhoghe.com/en/en_dancing_the_sublime.html (последно посещение: 1.11.2017).

¹⁴ Behrndt, S. K. Op. cit., 188.

¹⁵ Ibid., 189.

години като на фламандската танцова артистка Анна Тереза де Кеер-мекер и Мариане ван Керковен, Уилям Форсайт с Хайди Гиплин, а през 90-те Ален Плател с Хилдегард де Вюст, Мег Стюарт с Андре Лепеки и т.н. Техните хореографии започват да развиват комплексни мултидисциплинарни наративни структури, предприемат тематични, емоционални и концептуални изследвания, често с експлицитен интерес към политики на тялото, телесната изразност, физическото въздействие и т.н. Този процес е съпроводен с експлодирането на усложнено драматургично мислене като критическа и рефлексивна практика в рамките на самия творчески процес и в контекста на разширяващо се понятие за танц и за хореография – от кодирани движенчески структури тя се разтваря в комплексни динамики на взаимодействие между различни видове материал и идеи, произведени или композирани като система от перформативни *действия*.

Нарастващата роля на драматурга в съвременния танц, развитието на нови естетически практики и продукционни формати довежда до необходимостта от внимателно вглеждане в разширяването на понятието за драматургия и улавяне на перспективата на съвременния танц към него, идваща от логиките на хореографското мислене и физическите практики. От началото на 90-те години предимно от средите на нарастващия брой професионални танцови драматурзи започват да се инициират множество симпозиуми, дискусии, семинари и публикации, които развиват дискурса за драматургията на танца и задействат утвърждаването ѝ като едно ново поле в успоредно обособяващата се като самостоятелна дисциплина Изследвания на танца.

II. ДРАМАТУРГИЯ НА ТАНЦА: ПРИБЛИЖАВАНИЯ

В традициите на танца понятието за драматургия се е припокривало най-вече с балетното либрето и със сюжетната основа. Докато, както видяхме, новите подходи към изграждане на хореография налагат пресмисляне на отношението между танц и драматургия. Тук ми се иска да предприема един общ оглед на посоките, в които то се провежда. Това е необходимо, за да видим от каква позиция днес говорим за драматургия на танца, какви са нейните параметри, ако има такива. То би спомогнало и за извеждане на някои методологични насоки за предстоящия анализ на избрани от програмата на Международния театрален фестивал „Вар-

ненско лято“ представления, в които се разчитат интересни и знакови за съвременния танц нови драматургични подходи.

Първоначално преосмислянето на отношението между танц и драматургия е доминирано от обсъждане на драматургията най-вече като *работа* и *практика*, част от творческия процес и съсредоточена основно върху фигурата на драматурга. В него се поставят въпроси около методите, материала, отговорностите на драматургичната работа и т.н. Има ли танцовият драматург някакво собствено поле на експертиза, тази дейност въпрос на специфична квалификация ли е? В какво се изразява драматургичното мислене – през физикалността, или през „тялото, пространството, ритъма, енергията, структурата и цялото възприятие“, ако следваме предложените от Каталин Тренчени негови параметри¹⁶. Скот де Лахунта коментира поставянето на тези въпроси с настаняването на едно усещане за „нестабилност и интрига“ с появата на драматурга в света на танца поради новостта и трудното поддаване на дефиниции на неговата задача¹⁷. В него се формулира едно негативно отгласкване от драматурга от Брехтов тип. Той се възприема като стожер на разработената от режисьора с негово съдействие концепция за спектакъла, която като едно вече предзададено съдържание и текст трябва да бъде пренесена върху една друга медия, върху изпълнителите, и стриктно реализирана от тях. Появяват се въпроси за авторството на идеите за движение и за тялото, принадлежащи преди изключително на хореографа. Но практиката показва, че в сферата на съвременния танц „статичната“ представа за драматурга като „интелектуален авторитет“ се отхвърля в хоризонтално организирани модели на сътрудничество, в които той съучаства като „фасилитатор в драматургичното мислене“¹⁸. Този вид практика Петер Щамер обозначава като „перформативна драматургия“: тя „не структурира някакво установено значение и не го прилага „върху работата“; тя по-скоро създава смисъл, който все още не е бил разкрит. Нека отсега нататък да я наричаме „перформативна драматургия“¹⁹. Тя разстройва дуализма ум – тяло, вписан в предпоставката, че хореографите са „неми

¹⁶ Вж. Trencsenyi, K. Op. cit.

¹⁷ de Lahunta, S. Dance dramaturgy: Speculations and Reflections. <http://sarma.be/docs/2869> (последно посещение: 29.10.2017).

¹⁸ Behrndt, S.K. Op. cit., 186.

¹⁹ Peter Stamer. Ten Altered Notes on Dramaturgy. <http://sarma.be/docs/2868> (последно посещение: 29.10.2017).

практици, а драматурзите са безтелесни мислители и писачи²⁰. Андре Лепеки настоява, че драматургът участва в артистичния процес също със своето тяло: „Аз влизам в студиото като драматург, избягвайки от ролята на „външното око“. Също като танцьорите и хореографа, аз влизам, за да открия (ново) тяло. Това е най-важната задача на танцовия драматург – непрекъснато да изследва възможни манифестации на сетивното“²¹.

Щрихираните тук посоки на развитие на дискурса върху драматургията в полето на съвременния танц като практика, вписана в творческия процес, са показателни за един нов начин на мислене и активиране на потенциала за произвеждане на значения чрез/през/в тялото²². Той избобилства от множество описания и примери за работен процес, които не подлежат на снемане под общ знаменател и не дават еднозначен отговор за усложненото отношение между *хореография* и *драматургия*. Фактът, че е породен първоначално от страна на практиката, го демонстрира като стремеж за утвърждаване и осмисляне на едно ново професионално поле (това на танцовия драматург). Но отвъд тази мотивация причина е и липсата на изследвана историческа традиция на драматургията на танца, на някакъв исторически „канон“, подобно на този в театъра, който може да служи за отправна точка и референт. Затова и вече през последното десетилетие все повече усилия се насочват към разрешаването на въпроса за нейната „генеалогия“. Те целепологат отделянето ѝ от историята на понятието *драматургия*, обвързано с театъра. Така по аналогия на „За поетическото изкуство“ на Аристотел Каталин Тренчени посочва като първо съчинение, което се занимава с въпроси за поетиката на танца, неговата композиция и структура – „Върху танца“ на Лукиан от Самасота от 2. в. сл. Хр. Но както самата авторка признава, танцът, в сравнение с театъра, относително късно получава признание на самосто-

²⁰ Cvejic, B. The Ignorant Dramaturg. <http://sarma.be/docs/2864> (последно посещение: 29.10.2017).

²¹ Андре Лепеки в изказване в дискусия за драматургията на танца, публикувана на <http://sarma.be/docs/2869> (последно посещение: 29.10.2017).

²² Все пак важно е да се има предвид, че профилът на фигурата на драматурга и начинът на осъществяване на драматургичната практика като част от творческия процес се различават в различните контексти. Тук се позовавам на дискурс, който е развит основно на базата на практики и процеси на едни от най-силните танцови сцени в Европа като тези на Германия и Белгия, колкото и да са интернационализирани. Този дискурс във Франция например стои по по-различен начин, както и в България, където почти не е застъпен.

ятелна форма на изкуство. В този смисъл Сузана Трауб има основание да локализира момента на развитие на модерното схващане за драматургия и неговото навлизане в танца през 18. в.²³, когато танцовото представление получава статут на самостоятелен сценичен художествен факт. Това събитие е обвързано с неговото професионализиране (успоредно с изкуството на театъра), отделянето му от дворцовата представителност и най-вече с реформата на действияния балет (*ballet d'action*), свързана с името на Жан-Жорж Новер. В своите „Писма за танца“ (1760) френският хореограф и теоретик се застъпва за представяне в балета на сюжетно, драматическо действие посредством експресивни движения и жестове, изградени върху музикална партитура, което да замени формата му на „безсъдържателни сценични номера“. Посредством театрализирането на класическия танц и полагането му въз основа на сюжетно действие в него вече се развива и понятието за хореография като *композиция*. От графичен запис на движения в контекста на социалния и дворцовия танц в действияния балет *хореография* започва да означава създаване и структуриране на движения с изразителна стойност към музика. Като форма на репрезентация балетът трябва да обединява различните части на драмата – действие, характер и чувство, а неговият успех зависи най-вече от избора на тема и от цялостната подредба на неговите компоненти. В своите съчинения по теория и практика на изкуството на танца, както и с множество изчерпателно описани сценарии на балети „НOVER съставя първите основни произведения за танцовата драматургия, които поставят централни въпроси за начина на изпълнение, образ и роля, репрезентация и въплъщение, танцови техники и изразност“²⁴. Значението на драматургията като сюжетна основа на танца и нейният „превод“ в хореографията на сценично действие доминират танцовата практика до края на 19. в., когато пионерите на съвременния танц в естетическите течения на новия свободен танц, немския изразен танц и американския *modern dance* си поставят за цел да утвърдят самото движение като независим и самостоятелен език отвъд наративността. Тук вече историята на драматургичното мислене в танца се разклонява на множество посоки и индивидуални подходи. Поддържащи все пак концепта за „естестве-

²³ Вж. Susanne Traub. Tanzdramaturgie – eine kritische und diskursive Praxis. http://www.transfabrik.com/blog-article/?blog_id=21 (последно посещение: 1.11.2017).

²⁴ Пак там.

ното, природното тяло“ (Руди Лерманс) и една есенциалистка представа за движението в танца, тяхната логика до голяма степен се синтезира в разграничението, което теоретикът на немския изразен танц Рудолф Лабан прави между театрална и танцова драматургия²⁵: ако в основата на театралната драматургия е наративът, то основният двигател на танцовата драматургия е „вътрешното, емоционално пътешествие“ на изпълнителя; затова и тя е средство за постигане на експресивност на тялото. Въпреки че развиват нови форми на представяне и движенчески език, прилагайки разнородни драматургични основи и подходи, те оставят в рамките на една утвърдена от Просвещението *драма*-тическа парадигма и в танца, за която движението на тялото е естествен знак и израз на душата; те добавят – и на енергиите, които са в основата на човешкото битие и психика.

С навлизането в танцовото представление на стратегии от пърформанса и пърформанс-арта от 60-те години насам и в контекста на „постдраматичен обрат“ в изпълнителските изкуства възникват нови форми на съвременен танц и физически театър, в които на първо място се разбива естетическата логика на репрезентацията, а това има следствие в различни посоки. Движението в танца, в това число и дисциплиниращите тялото структури на класическия тренинг и на техники, развити от историческия модерен танц, все повече се ползват като материал за деконструиране, като едновременно с това се „утвърждават нови формални принципи на движението, дори през (...) фрагментиране образа на тялото“²⁶. Най-общо изведеното понятие за хореография като структурирано във времето и пространството движение на тялото върху музика губи своята изчерпателност и всеобща валидност. Както отбелязват Ханс-Тийс Леман и Патрик Примавези, „драматургията в танца и пърформанса вече не е ограничена от разказване на истории посредством сложно изградени движения“ и хореографски структури. Новаторски форми на съвременен танц изхождат от рефлексивно отношение към самия акт на представяне, при което разнородни елементи като текст, музика, танц, изпълнители, тяло, пространство, време, осветление... функционират като равноправен материал отвъд йерархичната организираност едни спрямо други. Това поставя и зрителя в качествено нова позиция – той

²⁵ Цит. по Trencsényi, K. Op. cit., 207.

²⁶ Lehmann, H.-T., Primavesi, P. *Dramaturgy on Shifting Grounds*. – *Performance Research*, 14, 2009, 4.

става „по-скоро свидетел на сценични събития, отколкото зрител на действени ситуации“²⁷, което усложнява и драматургичното мислене по отношение организиране на процесите на възприемане и средствата за постигане на въздействие. Един от водещите артисти в съвременния танц – Джонатан Бъроуз, обобщава: „драматургията описва нишката на значение, философското намерение или логика, които позволяват публиката да приеме и да обедини в едно единно цяло разпръснатите указания и следи, които им даваш, като ги свърже с други точки на съотнасяне и съдържания в по-големия свят“²⁸.

И тук вече трябва да поставим основния въпрос, на който целият този обзор беше подчинен: може ли да изведем някакви основни принципи на драматургията в танца? Къде се локализира тя в самото представление? Как можем да подхождаме към драматургията като аналитичен инструментариум за анализ на съвременни форми в танца?

Съвременната драматургия на танца се оказва едно комплексно поле, което трудно може да се обвърже с един-единствен метод, структура или теория. Мариане ван Керковен коментира, че: „Между драматургията на театъра и драматургията на танца няма съществена разлика, въпреки различията в природата и историята на материала, който те използват. Нейните основни задачи са: овладяването на структури, постигането на поглед върху *цялото*, проникване в необходимия подход към *материала*, независимо от неговия произход – било той визуален, музикален, текстови, филмов, философски и т.н.“²⁹. Това всъщност е единайсетата от общо дванайсетте ѝ тези върху съвременната драматургия.

Но все пак ми се иска да се опитам да проследя в избрани танцови представления от програмата на Международния театрален фестивал „Варненско лято“ онези стратегии в драматургията в танца, които експлицитно работят с нея като рефлексивна и критическа практика. А това означава, които открито работят със ситуацията на представяне и преосмислят конвенциите на танца. В тях могат да се разпознаят места на новаторство в съвременните развития на това изкуство, представени и в български контекст.

²⁷ Traub, S. Op. cit.

²⁸ Burrows, J. A Choreographer's Handbook. London & New York, 2010, 46.

²⁹ Van Kerkhoven, M. Looking Without a Pencil in the Hand. – Op. cit., 146.

III. ДРАМАТУРГИЯТА В ТАНЦА КАТО РЕФЛЕКСИВНА И КРИТИЧЕСКА ПРАКТИКА: ПРИМЕРИ ОТ ПРОГРАМАТА НА МЕЖДУНАРОДНИЯ ТЕАТРАЛЕН ФЕСТИВАЛ „ВАРНЕНСКО ЛЯТО“

Едно от големите събития през последните издания на фестивала беше представянето за първи път в България на немския танцов артист Раймунд Хог с хореографията „Един следобед“ през 2012 г. Хог създава представлението през 2008 г. като соло за танцьора Емануел Егермонт, вдъхновено от хореографията на Вацлав Нижински „Следобедът на един фавн“ по музика на Дебюси. Историята на 20. век, както и на значими произведения от балетния репертоар в качеството им на символни трансформации на човешкото тяло и на културна памет неизменно присъстват като отправна точка в хореографската практика на Хог. Той изгражда много специфична и отличителна естетика, изхождаща от традициите на немския танцов театър и поемаща в себе си влияния от „ритуалната строгост на японския театър, комбинирана с американския пърформанс-арт, немския експресионизъм и собствения му интерес към човешките чувства и социо-политически състояния“³⁰. „Един следобед“ носи нейните характеристики като минималистично и естетско представление с фетишизирано отношение към детайла, произлизащо от съзнание за неговата сила да създава естетическо преживяване, да отваря пространство за възприятия и асоциации, да отключва сетивния опит и да резонира в съзнанието на зрителите.

На изрядно черната гола сцена неподвижно лежи тялото на изпълнителя Емануел Егермонт между две стъкленици. Раймунд Хог се появява в ежедневно облекло, с боси крака и с концентрацията, неутралната формалност и сериозността на церемониал-майстор внимателно налива бяла течност – мляко – в двете стъкленици, след което напуска сцената и застава встрани, откъдето ще наблюдава случващото се на нея. Познатите нежни и примамливи звуци на композицията на Дебюси нахлуват в нея. Бавно тялото на изпълнителя преминава в движение с минимални действия като повдигане и снемане на крак и на ръка на изпънатото му тяло. Жестовите приемат формата на характерните за фавна на Нижински движения на ръката в профил, с отчетливи прави и насечени линии. Егермонт бавно очертава тялото си с ръка и постепенно се изправя, като

³⁰ Изказване на немския танцов изследовател Гералд Зигмунд (Gerald Siegmund), цитирано на сайта на хореографа: www.raimundhoghe.com/english.php.



© Фотограф Роза Франк

„Един следобед“ – концепция и режисура: Раймунд Хог, Компания „Раймунд Хог“, Германия, 2008

едновременно плавно и механично възпроизвежда елементи от оригиналната хореография с дълги паузи, прекъсвания и преходи между тях. В различни конфигурации, вариации и пози те ще продължат да изменят тялото и пространството и на друг музикален фон, идващ основно от песни за женски глас и оркестър на късния романтик Густав Малер, и накрая се завръщат отново при знаковото произведение на Дебюси и тишината. Танцът се развива пред неизменното физическо присъствие на неговия автор Раймунд Хог, който периодично излиза на сцената и пренарежда стъклениците. Пред неговия поглед изпълнителят изглежда като проекция на видение, а сцената – като пространство на материализиране на спомняне на движения, усещания, на някакво неясно минало в опита му да се случи наново.

Хореографията „Един следобед“ не следва наративни или хореографски конвенции. Отделните елементи – като движение, музика, обекти, пространство, са сведени до основата си – те присъстват едновременно и изолирано едни от други, в паралелни и наслабващи се равнини, като в процеса на нейното протичане между тях възникват фини асоциативни

връзки и отношения. Тук би могло да се открият няколко драматургии, действащи на различни нива – драматургия на движението, на музиката, на пространството, на възприятията – и функциониращи в една цялостна драматургия на представлението. Следвайки насоките на Мариане ван Керковен, ще започна с един неин ключов аспект – подхода към материала.

Заглавието „Един следобед“ разтваря интертекстуална мрежа от отношения с вече случили се емблематични в историята на танца, музиката и литературата произведения. Директната референция към историческото произведение „Следобедът на един фавн“ е заложена в заглавието, което дори не доизрича оригинала; заложена е в музиката, която служи като рамка на поредица от други, нямащи нищо общо с нея произведения; присъства в образността на отделни движения като откъслечен разпознаваем цитат на легендарното изпълнение на Нижински. Хог не се стреми да постави наново „Следобедът на един фавн“, да „направи нещо“ с това произведение. Авторът хореограф го ползва по-скоро като отправна точка, която отключва лично, интимно медитативно преживяване. Тук танцът не следва сюжета в поемата на Маларме, а най-вече заимства характеристики на движенческия език на Нижински. Хог полага еднозначните препратки към него сякаш за да актуализира един спомен, складиран в културната и емоционална памет, като го оставя да резонира в настоящето, в което реално отсъства, в което може да присъства единствено като алюзия, настроение... Това вспомняне е като обещание и желание за някаква наслада (насладата на фавна?), която обаче няма да получи познатата и очаквана репрезентация на сцената. Бавността на движенията и доминиращата статичност на тялото разтварят пространство за възприятията и то се разгръща в тях. Тук драматургията на музиката има важно значение. Тя е изградена като колаж от различни произведения от романтизма и импресионизма. Те функционират като сетивен и асоциативен материал, създават плътна и наситена атмосфера на драматизъм и лиризм, както и подсказват различни теми като меланхолия, тъга, красота и усещане за крайност, за смъртност, които като ключови думи преминават през текстовете на Малеровите песни. В своето интервю Раймунд Хог твърди, че в избора на вокална музика в своите представления съзнателно се стреми гласът на пеещия да не съвпада с пола на изпълнителя. Причината за това най-вероятно е да се избегне директното обвързване между тях; да се избегне музиката да се възприеме

като експресия на изпълнителя, което вече налага някаква емоционална изразителност на самата хореография. На него му е по-важно музиката да е като контекст, като пространство на преживяване. Структурата на цялото представление се състои като поредица от сцени в нейерархична подредба, като всяка сцена сякаш изгражда през движението образи и различна жива картина на музикален фон. Отношенията между музика и хореография са по-скоро външни: те се пресрещат, когато движението възпроизвеждат не структурата на музиката, не толкова ритъма (по-скоро фразите), а различни качества на нейното звучене, свързани с пространственост, плавност, рязкост, извивки и т.н., както и някакво вписано и създавано от нея усещане за време, траене, темпоралност. И тук достигахме до драматургия на движението. Движенческият език е минималистичен и в него всяко повдигане и движение на отделни части от тялото, преминаване от едно към друго, от поза в поза, през пространството или пък завъртане, е открито, е от самостоятелно значение. Затова и е изпълнено с изключителна прецизност, с ясни геометрични линии и форми, дори с известна механичност, като тялото е предимно стегнато, а лицето – безизразно. Вече като чисто драматургични принципи в хореографията могат да се отделят редуване между движение и статичност, както и повторемост на отделни движения и жестове. И тук Хог прилага изключително характерния за него подход към движението и танца като материал, като заменя потока и виртуозността на балета с икономия на движението, тъй като действията и жестовете са редуцирани и разтеглени във времето. Вписването на неподвижността в хореографията, нейното фрагментиране на отделни движения, изпълнени безизразно, плавно или насечено, както и бавността ще се окажат от ключовите стратегии и в драматургията на възприятията, както ще видим, които нежно се повеждат към едно съзерцателно състояние. Драматургията на пространството го превръща в „жив“ елемент – то е в непрекъснат процес на създаване. Това се случва с периодичното поддръждане на обектите (двете стъкленици) в пространството, когато Раймунд Хог излиза на сцената. По този начин те непрекъснато променят рамката около образа на движението и на тялото на изпълнителя. И нещо друго. Действието на автора хореограф функционира като ефект на отстранението, акцентирайки върху случването на сцената като процес тук и сега. То дистанцира, задава една перспектива на наблюдение, но същевременно и я персонализира в него. Този жест на персонализиране се препотвърждава и накрая, когато Хог „подписва“ сцената с бяло-

то разляно мляко. Ритуалността и концентрацията, с които изпълнява действията, всмукват вниманието, ангажират възприятията до степен, в която зрителят става съзнателен за тях, за събитийността на сценичния факт и сам себе си преживява като наблюдател. Работата с обектите тук принадлежи и в още един план към равнината на драматургията на възприятията, доколкото те (двете стъкленици) стават своеобразна отправна точка за тях. Тук вече смисълът се артикулира на символно ниво – бялата течност, млякото, наблюдаването на неговото наливане произвежда някакъв пречистващ ефект, завръщане към някакво невинно, по-чисто (може би инстинктивно свързано с детството) състояние, през което сякаш Хог кани зрителите да наблюдават ритуала-танц-действие на сцената.

Как би могло да се обобщи цялостното впечатление и цялостният смисъл, произведени от драматургията на танцовото представление „Един следобед“? В него изпълнителят Емануел Егермонт присъства на сцената като пространство, вселено от памет, спомен, от минало, което никога не може да се възпроизведе и възстанови; отсъствието му отключва меланхолия и създава пространство за преживяване на зрителя. В какво се състои нейната рефлексивност и критическа перспектива? На първо място, във фокуса върху самото протичане на представлението като процес на случване тук и сега, във времето и пространството. В отношението към материала (както историческия – „Следобедът на един фавн“, така и като сценични компоненти: тяло, движение, музика, текст, обекти и отношението помежду им). Хог работи с нестабилни и отворени означавания, което подканя зрителя да го насели със свои асоциации и преживявания, със свои „афективни моменти“ (Гералд Зигмунд). Подходът към темпоралността – концентрацията върху неподвижността или бавността, върху преживяването на самото време като траене, активира поле за субективен опит и самопреживяване на собствените възприятия в процес. А в какво е заложена критическата перспектива в драматургията на „Един следобед“? Отново в отношението към времето, към момента, като създава едно медитативно естетическо преживяване, един оазис за сетивата и съзнанието, откъсвайки ги от забързаността на ежедневното съществуване, ориентирано към непрекъсната продуктивност и ефективност. Но тя е насочена и към самата медия на танца – по презумпция тялото, движението, – и към неговото определение като естетическа форма. Раймунд Хог е от значимите артисти в съвременния танц днес и заради едно водещо качество на неговите хореографии и естетика,

изтъкнато от Вида Мидгелоу: „Хог предизвиква зрителя да преосмисли своите очаквания и ценности. (...) Той разширява концепциите за това какво е танц и какво означава да танцуваме“³¹. Драматургията в танца започва още от самата специфика на телата на изпълнителите. Тялото на Хог, с очертанията на характерната му гърбица, внася другост, различност на танцовата сцена. То излиза отвъд нормата на балета (към който препраща в работите си, в това число и в „Един следобед“), отвъд конвенциите на репрезентацията на тялото в танца, което е винаги като една идеална форма. Докато Хог настоява на неговата конкретика и на правото всякакви тела да могат да са на сцената, като дестабилизира приписваните им йерархични и естетически стойности.

Рефлексивният и критически подход в драматургията на танца се открива и в представлението от две части „Лекция за пет пари / Пиеса за кравата“ на британския хореограф и танцьор Джонатан Бъроуз в сътрудничество с италианския композитор Матео Фарджион, представено на Международния театрален фестивал „Варненско лято“ отново през 2012 г. Те го наричат дует и въпреки че на пръв поглед не може да се съотнесе към изкуството на танца, те настояват за неговата връзка с хореографията и го представят основно в контекста на съвременния танц и пърформанс. Връзката с изкуството на танца не преминава през очакваното от него позициониране на тялото и изразителното движение като основна медия (въпреки че в „Пиеса за кравата“ Бъроуз, сам бивш танцьор в лондонския Кралски балет, и в компанията на хореографа Уилям Форсайт, изпълнява и някои танцувални движения). Тя се състои по-скоро в изграждането на представлението върху хореографски принципи, които вземат традиционната дефиниция за хореография като структуриране на движение по музика съвсем буквално, оголвайки я по необичаен начин до основи, едновременно с респект и с игрова удоволственост. И тук вече навлизаме във въпроса за приложения от Бъроуз/Фарджион драматургичен принцип в „Лекция за пет пари / Пиеса за кравата“, различим в подхода към материала на представлението, в това число и към самата ситуация на представяне. Изходният материал отново, както при Хог, е произведение от друг автор (всичко е откраднато! – с хумор заявяват те) – „Лекция върху нищото“ на Джон Кейдж, записана и строго

³¹ Midgelow, V. Reworking the ballet. Stillness and queerness in Swan Lake, 4 Acts. – In: The Routledge Dance Studies Reader. (Ed. Giersdorf, Y. W. and O’Shea, J.), London & New York, 2010, 54.

композирана като партитура за изпълнение, в която той излага своите възгледи за композицията, оказали силно влияние върху развитието на танца и перформанса през втората половина на 20. век и до днес. Следвайки стриктно партитурата като музикална композиция, Бъроуз и Фарджион я превеждат като ритмическа структура на своето изпълнение, създавайки един изключително очарователен, остроумен и находчив „танц“ с думи, музика, образи (прожектирани думи) и обекти (листове хартия, крави-играчки, музикални инструменти). В „Лекция за пет пари“ те стоят зад два микрофона пред голям екран и основното физическо действие/движение тук е говоренето, изговарянето на текстово-музикалната партитура в ритмическите структури, забързано или забавено, ритмично или извън ритъм, с неочаквани паузи на погрешни места и т.н. Това се случва на фона на пиано музика, която също е „открадната“, или по-скоро преведена през структурните принципи на Кейдж композиция на Шуберт. Формата и композицията на дуета до голяма степен задават и съдържанието на своеобразната „лекция“, която в саморефлексивен жест коментира това, което те правят в момента, неговите принципи, обвързаните с тях възприятия, теоретични идеи и понятия. Всички елементи са подчинени на стриктна ритмическа структура, като хореографията се състои в отношения, възникващи между тях: „хореографията е



© фотограф Иво Димчев

„Опервил“ – експериментална опера от Иво Димчев, Фондация Numarts, Impulstanz, Kaaitheater – България/Австрия/Белгия, 2015

отношението между ритъма на това, което се чува, и визуалния ритъм“ на появяващите са на екран отделни думи и фрази, твърдят Бъроуз/Фарджон. Но в нея, не може иначе, след като се следва Кейдж, са вписани също тишината и принципът на случайността – в свободното падане на листовите хартия, които изпълнителите пускат на пода, след като са ги изчели; в обръщането им към екрана в произволни моменти, в непринуденото засмиване и т.н. Те използват съвсем прости елементи, лишена от всякаква зрелищност – дори сцената изглежда като една работна среда, обаче работят с тях с впечатляваща виртуозност, измамна лекота, удоволствие и неизменно чувство за хумор. То се развихря в „Пиеса за кравата“, в което същата структура, заемана от Кейдж, се прилага върху нещо като нонсенс идилична пиеска за няколко крави-играчки. Тук обекти, движение, звук са напълно пълноправни, взаимно заменяеми, в субверсивно отношение към езика, обединени единствено от строга структура. Тя сякаш противоречи на отворения подход към сценичната ситуация и към публиката, с която изпълнителите се намират в непрекъснато общуване. Драматургията на представлението, подчинена на прецизно изградени композиционни принципи, които дават пространство и за свободата и случайността, насочва, сенсублизира вниманието на зрителите към възприемане изобщо на структурни модели. В своето съзнание и лични интерпретации всеки има свободата да ги пренесе от микрокосмоса на представлението на едно макрониво, на ниво организираност на собствените възприятия, на отношенията между нещата и света около нас.

В експерименталната опера „Опервил“ на Иво Димчев (2015) драматургията като рефлексивна практика се проявява най-вече като радикална (в смисъл на крайна чиста форма) „работа“ с действени и събитийни структури, от които е съставена хореографията на това необичайно (както е обичайно за автора му) представление. В него известният пърформър превежда оперния жанр на собствен език заедно с младите певци Пламена Гиргинова и Николай Войнов съвместно с музиканта Стефан Христов. За Иво Димчев пеенето винаги е било физическо събитие, което той тук оркестрира на няколко гласа и в по-комплексна мрежа от отношения, в сравнение с предходните си спектакли, в които вокалната експресия и музикалността също са имали съществено място. Драматургията протича отново на няколко, сякаш изолирани едно от друго и в хоризонтални отношения помежду си нива – действено, вокално, текст, образност, възприятия. Тримата изпълнители създават сюрреалистична поредица от

живи картини, в които преминават през различни състояния и конфигурации. Техните вокални импровизации върху класическа и съвременна музика като че нямат нищо общо с действията, които извършват, и съчетават в себе си звуци от всякакъв порядък – от маниера на класическото оперно пеене на неразбираем език, през разнородни звуци като смях, измислена реч, до мучене, игра с вдишване и издишване и т. н. Успоредно на това през цялото време на екран в дъното на сцената тече изненадващо конкретен, едновременно провокативен и изповеден текст като поток на съзнанието на автора. Спектакълът оригинално съчетава и преобръща в себе си средства от операта, театъра, хореографията и пърформанса, без да гради сюжет и наративна драматургия. В атмосферата, която изгражда, той иронично препраща към *ville*-жанра, указан и в заглавието, както точно разпознава Мира Тодорова: в това „градче на операта“ (*operville*) цари „привидно провинциално спокойствие и нищослучване, което се пропуква, за да зейнат издайнически процепи в нормалността...“³² Позите, които изпълнителите заемат в живите картини между движение, статичност и механични жестове, произвеждат сюрреалистичната и ексцесивна образност. Тя създава алузии за сцени от някакъв ритуал, жертвопринасяне, екстремна трагическа отдаденост, обреченост и подобни крайни състояния, които през езика и конвенциите на пърформанса превеждат драматическия патос на операта. Спектакълът гради една енергетична драматургия на събитийни структури.

Експлицитният подход към драматургията като рефлексивна и критическа практика може да се открие и сред други представления от фестивалната програма от последните години, като например „Balkan Dance Reality Show“ (2015) – колаборативен проект между българските артисти Вили Прагер и Ива Свещарова, хърватската танцьорка Соня Преград и Розе Беерман от Германия и др.

В избора си на представления и от света на танца Международният театрален фестивал „Варненско лято“ не само заявява своето място сред водещите форуми в балканския регион и Европа, но и предава неговите провокации, като отключва енергии за отваряне на нови перспективи и начини на мислене за танц в локален контекст. Оставаме в очакване и на идните.

³² Мира Тодорова представя „Опервил“ на www.ndk.bg/event/premiera-na-eksperimentalnata-opera-operville-ot-ivo-dimchev-1904-1 (последно посещение: 5.11.2017).