

ЮГОЗАПАДЕН УНИВЕРСИТЕТ “НЕОФИТ РИЛСКИ”

Факултет по изкуствата

Катедра “Хореография”

## СТАНОВИЩЕ

За

Дисертационен труд

ТАНЦОВ ТЕАТЪР И КОНТАКТНА ИМПРОВИЗАЦИЯ - ДВА  
ПОЛЯРНИ МОДЕЛА В ХОРЕОГРАФСКОТО ИЗКУСТВО И  
ТЕХНИТЕ ПРОЕКЦИИ В БЪЛГАРИЯ

Докторант

Силвина Владимирова Владова

За присъждане на образователна и научна степен „доктор” в професионално направление 8.3. Музикално и танцово изкуство. Специалност Хореография.

Научен ръководител:

доц. Александра Азизбаева – Хонг

Рецензент:

проф. д-р Велимир Велев

Ръководител на катедра “Сценично движение” при факултет „Сценични  
изкуства“, НАТФИЗ

София, 2020г.

Представеното от докторанта Силвина Влавова научно изследване е с обем от 153 стр. в които се включват Увод, девет глави, обособени тематично в три раздела, заключение и библиография съдържаща 120 източника, от които 65 на български, 51 на английски език и 4-ри интернет публикации.

УВОДЪТ е написан коректно, с необходимата научна стегнатост и съдържателност.

Актуалността на труда предизвиква предварителен заслужен интерес и внимание. Но формулировката, че у нас има “липса на достатъчен опит в образователния процес в областта на танца ...” е едно силно генерално заключение, което или има нужда от сериозни доказателства, които следва да се очакват нататък в труда, или е недостатъчно коректно и има нужда от конкретизация.

В опита за дефиниция на Танцовата импровизация, не е отразена същината на самата танцова импровизация, а се набляга на формалните ѝ характеристики – но като се вземе предвид, че днешната танцова импровизация в рамките на съвременното пърформативно изкуство в световен мащаб, преобладаващо представлява именно това, описанието добива смисъл. **Препоръка:** В този случай, като добавка, може да бъде упоменат този факт.

Тезата определена от кандидата, а *prigoi*, сама по себе си е очевидна, не се нуждае от доказателства и обезсмисля всякаква изследователска дейност – в стремежа към Идеала, обучението и усъвършенстването са част от един естествен непрестанен и постоянен процес. Но в контекста на регионалната ни реалност, тезата за усъвършенстването в обучението добива смисъл, тъй като педагогическите подходи в тази област имат сериозна нужда от много по-динамичен модел на актуализиране и обмен на информация за процесите в тази област от световен мащаб. **Препоръка:** Това трябва да се отбележи изрично още в актуалността на проблема.

Тези ремарки обаче, са само своеобразни допълнения към одобрителната оценка за Увода, които при едно бъдещо публикуване на труда в монография, могат да се вземат предвид.

Целите и задачите, методите, описанието на информационната база данни, която предстои да се използва в изследването, както и неговото структуриране, са добре представени.

При “Уговорките” относно някои термини, прави приятно впечатление, че

тяхното специфично значение, което ще се използва в изследването, се формира около характера на импулса за двигателно зараждане, в различните му смислови плоскости. Уместна е и уговорката за дистанциране от твърдението, че Психологическия жест е главен основополагащ метод за структурирането на Танцов театър.

Въведението в **ПЪРВИ РАЗДЕЛ** показва умение на кандидата да прави сравнителен анализ. Прегледно, сбито и с разбиране се прави концентриран паралел между експресионистичният театър, физическият театър, немският танцов експресионизъм и танц-театър, както и между понятията танц-театър и танцов театър. За отбелязване е яснотата и лаконичността в построяването на съжденията и заключенията – без наукообразност и претенциозен концептуализъм.

## **ГЛАВА 1. Танцов театър – предшественици и модели на структуриране**

Тук дефиницията за *Танцова импровизация*, формулирана в Увода, се разръща в аналитично тълкуване. Понятието е разгледано извън методите за постигане на смислова конкретика. Както в Увода, акцентът е върху техническото, физическото и художественото взаимодействие между партньорите и пространството – в релацията между движенческата Форма и ирационалното ѝ Съдържание (“афективни състояния” и емоции). Това обяснява, защо фокусът е върху аналитичното представяне на импровизационния процес, като система за циклично импровизационно управление на движението *тук и сега*, което всъщност е начин за пораждане и поддържане на *формалното* съществуване на импровизацията, а не в *идейно-смислов аспект*. В тази плоскост се разглеждат и понятията “емпатия”, “емпатична хореография”, “мотив”, “правило”, “дискусия между движещите се тела”, както и анализ на понятието “импровизационна хореография” през гледната на хореографи като *Ivar Hagendoorn* (Дания), *Dorothee Legrand* от *Ecole Normale Supérieure de Paris*, *Susanne Ravn* от *University of Southern Denmark*.

След разглеждане на *проприо-интеро-рецепциите, зрение, вестибуларен*

*апарат* и т.н., като източници на информация при импровизацията и *“усвояването на различни телесни състояния”*, се прави уговорката, че *“не е възможно да се знае, какво се случва в мозъка на изпълнителя, как реагира подсъзнанието”*. Оттук неочаквано се прави връзка със Станиславски, чиито търсения, според докторанта, се определят от подобни въпроси. Намесата на Станиславски в изследването остава своеобразна енигма, тъй като той е бащата на т.нар. *“диктатура на режисьора”* на 20 век – неговия метод е недвусмислено аналитичен и противоположен за всякакъв вид импровизация. Мисълта на Станиславски, че *“при действителното изграждане на образа, актьора трябва да изхожда от себе си, вместо „да заема“ чужди чувства”*, което кандидата свързва с танц-импровизацията, не е достатъчно. При Станиславски липсва успешен ключ към вдъхновението, освен надеждата, че след дълги повторения репетиции, може и да се случи.

Макар едностранчив и не до там обхванен по вертикала, анализът на Танцовата импровизация в поставената предметна плоскост, а именно на *“танцовата импровизация като афективно когнитивно преживяване, което се осъществява в и през тялото”*, е целенасочен, пълен и изчепателен.

**ГЛАВА 2. Контактна импровизация – предшественици и модели на структуриране** – Едно добро изложение на подтемата, обхващащо основните структурообразуващи компоненти на Контактната импровизация, съчетаващо в баланс цитати и лична интерпретация. Всичко в изложението върви цялостно, свързано и гладко, докато в края не се появява за пореден път, неуместен, в определен смисъл, паралел със Станиславски, което извиква предположение, че може би е следствие от външна експертна препоръка. Разбира се, търсенето на паралел, дори и в подобни случаи, също развива у изследователя уменията да намира онези, макар и дребни елементи, които може да кореспондират с поставената му тема и да обогати способностите си за анализ, и в цялост, и в детайл.

**ГЛАВА 3. Отличителни особености в развитието на танцовата импровизация и контактната импровизация** – Сравнителния анализ на танцовата и контактната импровизация отново е стеснен във вертикала, но, за сметка на това, добре разгърнат в хоризонтала, в смисловото ниво в което е

поставен за анализ. Отново липсва разглеждане на художествено съдържателната страна и при двете. Затова, анализа на комуникацията хореограф-танцьор-зрител остава на ниво *стимулиране* на физиологични системи, а не на ниво *въздействие и внушение*. При *“връзката между емоцията и изкуството”*, вместо от гледна точка на Психология на възприятията, Зрителят се разглежда като биологична система, а емоцията като *„сложен набор от взаимодействия между субективни и обективни фактори, опосредствани от нервните или хормоналните системи на индивида“*.

Оттук логично идва и предпочитанието на кандидата към т.нар. от нея *“модел на DPSIR”*.

Рамката на DPSIR за Системно мислене (основоположници Едит Смитс и Роб Ветерингс - Център за стратегия, технологии и политика, Холандия на TNO и Питър Бош, Мартин Бюхеле и Дейвид Ги - Европейска агенция по околна среда), е създадена от EPA (US Environmental Protection Agency), за да предостави основна структура и концепции за допълнително усъвършенстване при решаването на въпроси в проблемни сфери като **климата, замърсяването, разстване на градовете, равнопоставеност на околната среда и т.н.** в Съединените щати. Системното мислене е подход за решаване на проблеми, който се основава на убеждението, че съставните части на системата се разбират най-добре в контекста на техните взаимоотношения и взаимодействия, помежду си и с други системи. Системният подход подпомага лицата, вземащи решения в управлението, които често прилагат множество некоординирани управленски действия и въпреки, че поотделно са успешно изпълнени за определена цел, заедно може да не доведат до подобрени условия на околната среда.

Ползването на този модел в изкуството профанизира работата на твореца, като принизява отношението към зрителя, свеждайки го до набор от биологични функционални системи на възприятие. Творческият комуникативен акт между Творец - Нравствена идея-послание - Зрител, чрез него се поднася като високо терминологизиран процес, който може да доведе до кастрация на творческата интуиция и потенциал на артиста, опитващ се да го приложи.

Въпреки това адмираiram докторанта, за поднасянето на този актуален въпрос, който в една бъдеща монография, може да бъде разработен от нея по

един осъзнат и задълбочен начин.

**ВТОРИ РАЗДЕЛ. ГЛАВА 1. Възможности за прилагане на чуждестранни практики при усвояването на танцов театър и контактна импровизация в България** – Тук Владова за пръв път загатва липсващата досега тема за *“субективното отношение на хореографа към развитието на съвременното човешко общество, чрез изразяването на социалната несправедливост, гражданската си позиция и дори своята политическа ангажираност в творбите си”* и в контекста на това отбелязва, че фокусът на изследванията на съвременния танц се *“пренасочва към процеса на хореографиране и изпълнение, вместо към създаването на нови танцови техники”*. Прави бърз преглед на основните системи и движенчески философии, използващи се от съвременните хореографи, а именно техниките на Марта Греъм, Чарлз Уайдман и Дорис Хъмфри, Мърс Кънингам, Ерик Хокинс, Триша Браун, Лестър Хортън, Алвин Николас, Хосе Лимон, Саймънсън, рилийз-техниката на Джоан Скинър. На базата на това, докторанта навлиза в българската специфика на поява и развитие на съвременен танц, танцов театър, контактна импровизация, разглежда жанровите вариации в тях, през конкретни примери на български критици и творци в тези области като Камелия Николова, Възкресия Вихърлова, Галина Борисова, Мария Димова, Маргарита Арнаудова, Маргарита Градчелиева, Красен Кръстев, Маргарита Михайлова, Мила Искренова, Росен Михайлов, Виолета Витанова, Станислав Геннадиев и др.

В края, като контрапункт на „съвременният танц“ в България, който според Владова, остава *“една от формите на изкуство притежаваща неясни характеристики”*, тя се спира на методите на преподаване на Всеволод Мейерхолд, Михаил Чехов и неговия психологически жест, Бертолт Брехт.

Съдържанието на **ГЛАВА 2. Танцов театър в България. Принципи на изпълнение. Акценти** – не отговаря на нейното заглавие. Вместо очакваното разглеждане на танцовия театър у нас и неговата специфика, кандидатата веднага влиза в технически детайли разглеждайки ролята на *ръцете, зрението, инерцията* при процеса на *“проектиране на движението” “контакта без ръце”*. Ненадейно влиза в детайли за конструирането на *“танц с дъска”*, след

което представя *“няколко техники за танцова импровизация, които са вдъхновени от изучаването на двигателната система”*, без да уточни системата. Представя техниките *“с фиксирана точка”* и *„едновременно повтарящото се двустранно движение“*. При първата, изложението е организирано основно около Ивар Хагендорн и неговия авторски подход в танцовата импровизация и хореография. Втората е анонимно представена, като алтернатива на концепцията *Self Meant to Govern* на Уилям Форсайт.

Въпреки забелязаните пропуски, датайлното описание на тези подходи в работата на танцьора, може да бъде ценна за аналитичното осмисляне на емпиричния опит у студенти, млади педагози и професионалисти. В този смисъл, Глава 2. има своята специфична стойност.

### **ГЛАВА 3. Контактна импровизация в България. Принципи на изпълнение.**

**Акценти** – И тук има разминаване между заглавие и съдържание. Като изключим повторното въведение, чрез вече направени дефиниции за Контактната импровизация, останалата част представлява стройно разположено (със сравнително изчерпателни детайли по отношение на формалното провеждане) представяне на една Импровизационна сесия, наричано по аналогия от джаза *“джем”*. Дори задълбаването в уравнения и изчисления около *“хистограмата на разстоянията на Хеминг”*, и използването на *карта за наблюдение*, са допълнителна гледна точка, през която един прохождащ професионалист може да доосмисли своята работа. Разбира се подобни *“изчислителни”* методи често дават обратен ефект на отдалечаване от творческата интуиция, но пък са полезни като предизвикателство, което трябва да се преодолее и забрави, за да може професионалистът да се върне отново към спонтанния творчески акт, в който решенията се раждат без тежко рационално осмисляне.

**ТРЕТИ РАЗДЕЛ. ГЛАВА 1. Насоки за развитието на танцов театър и контактна импровизация в България.** – И тук както в последните две глави, съдържанието е различно от заглавието, но само по себе си – смислено. В него се набелязват различни съображения, необходими да бъдат взети предвид при

обучение/самообучение в танцова и контактна импровизация. Специално внимание се отделя на т.нар. Релийз-техника.

**В ГЛАВА 2. Специфика на преподаване.** докторанта споделя своя опит в обучението със студентите от специалностите „Съвременна хореография“, „Актьорско майсторство“ и „Българска народна хореография“ при Югозападен университет „Неофит Рилски“.

Изненадващо разхвърляно, неструктурирано, липсва систематизирана методика, в която да личи, как стратегически, елемент по елемент, стъпка по стъпка, се изгражда целия комплекс от професионални качества и умения у актьора/танцьора, необходими на сцената (самите те също не са дефинирани и категоризирани). Например, При *“Изграждането на танцово-движенческата структура”* вместо да принципен подход, се описва частен случай на *“работа с предмет”*. А след това се дава *“изграждането на “пърформативна структура” (по Леман), от даден набор телесни позиции и преходи”*, което всъщност може да се приложи в различни частни случаи.

Липсва и разграничаване на различните потребности у актьора и танцьора, поради различната специфика на работа им на сцената.

Вместо систематизиране на качествата необходими за изграждане на професионализма у актьора/танцьора, има смесване на различни категории качества на едно място, например:

- *изграждане на силни дълбоки **коремни мускули***
- *изграждане на възможности танцьорите да пресъздават **тонална музикална модулация***
- *изграждането и подобряването на последователността от **движенията на крайниците***

За отделните тренингови прийоми (напр. “пространственото сепариране на отделни емоции”, “работа с предмет”, “разказ по карикатура”, “импулсна разработка на тялото” и т.н.) липсва упоменаване за техните източници и степен на интерпретация от кандидата в практиката, т.е. дали са прилагани директно

без изменение, авторизирани, или са собствено авторско решение на тяхна основа/провокация.

Не става ясна техниката *“израз-образ”*, която според авторката *“създава възможност да се борави с различни системи, свързани с движението като танц, движенческа партитура”*. Както и упражненията *“Работа над мимиката и движението при възпроизвеждането на дадена емоция”* и т.нар. *“физикализация на даден персонаж”*, към коя част от релацията **онагледяване/изобразяване – раждане/процес** принадлежат.

Хаотично се скача с формални връзки между теми като *“моторен резонанс”* и *“симулация”*, *“емпатия”*, контактна импровизация – *“точка на контакт”* и *“извън баланс”*, техники на Александър и Фелденкрайс

**ГЛАВА 3. Акценти в обучението по танцов театър и контактна импровизация в България.** – Има преповтаряне на аналитичния материал от изложението в началните глави. Акцентите за *“подобряване процеса на обучението по танцов театър и контактна импровизация”* се отнасят към развиване и овладяване на: *“взаимното вслушване (да бъде уловен мига)”*, *“инстинктивната памет”*, *“на психотехниката (не е упомената коя), която ще позволи на студентите да навлизат в енергийното поле на партньора”*.

Представя се виждането на Антония Катранджиева за основните принципи съставлящи *„азбуката на съвременния танц са като Centering, Alignment, Gravity, Breath, Contraction/, Release/, Fall/ u Recovery, Suspension, Balance and Off-Balance/, Tension and Relaxation, Opposition u Emotion“*.

Следва **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**, коментара за което е поместен по-долу.

Като цяло изследването до **РАЗДЕЛ 3. Глава 1.** включително, има своите стойностни качества (конкретно отбелязани от мен към всяка една от частите му, заедно със забележките), които биха могли да бъдат приети за достатъчни, той да бъде разгледан и оценен подобаващо.

Силно се надявам, че специфичният хаос, който цари в последните две глави на труда е привиден. За щастие познавам практическата работа на

кандидата, която е в контрапункт на написаното в **Глави 2 и 3. РАЗДЕЛ 3** и което ме навежда на мисълта, че тази глава е плод на затруднено аналитично представяне и вербализиране на собствената работа от страна на кандидата. Независимо дали съчетава практиката с теория, в действителност, от един практик се очакват умения да осъществява своите приложни знания в действие, с интуиция, отколкото да теоретизира, без възможност да приложи теорията на практика. В случая мисля, че става дума не за липса на теоретично осмисляне на собствения практически опит, а за аналитична дезориентация. Доказателство за това е **ЗАКЛЮЧЕНИЕТО** на труда, в което кандидата представя конкретни методически и системни идеи за обучение в областта на обучението по Танцов театър и Контактна импровизация – нещо, което съдържателно отговаря именно на тематиката от РАЗДЕЛ 3. Глави 2 и 3 от изследването.

#### **В обобщение:**

Като млад педагог, докторанта Силвина Влагова, макар и скромно, вече е доказала, че заслужава доверие. Смятам, че трябва да ѝ се предостави възможност, в практиката да доусъвършенства своя теоретичен потенциал.

Въпреки всичките ми забележки, актуалността и приноса на труда са безспорни, тъй като в България подобно изследване върху импровизацията, в тези две нейни “агрегатни състояния”, танца и контакта, все още не е правено. Трудът и теоретичните размисли на кандидата, макар и недотам подредени, със своята противоречивост, предизвикват внимание, което е още едно доказателство, че съдържанието има стойност, която заслужава да се дискутира. Поради това и обемът на моето становище е оставено във вида, в който спонтанно се “изля” – извън установените рамки – именно като част от аргументацията за моето решение.

Гласувам с “ДА”!

26.08.2020 г.  
гр. София

проф. д-р Велимир Велев  
/ръководител катедра Сценично движение,  
факултет “Сценични изкуства”, НАТФИЗ/