

Koreografikus Mozgóképekről

A Point Taken (Hollandia), a DV8 és David Hinton (Nagy Britannia), az En-Knap és Iztok Kovač (Szlovénia), az Ultima Vez és Wim Vandekeybus (Belgium), Eric Pauwels (Belgium) és Thierry De Mey (Belgium) táncfilm műhelyei.
Műelemzési kísérletek

A DOKTORI ÉRTEKEZÉS TÉZISEI

SZÚCS RÉKA

Témavezető: Dr. habil, JÁKFALVI MAGDOLNA PhD, egyetemi tanár
Társ-témavezető: Dr. habil, SZEGEDY-MASZÁK ZOLTÁN DLA, egyetemi tanár

2016

1.

Értekezésem kutatási területeként saját terminus bevezetésével a koreografikus mozgóképet jelölöm meg.

2.

Sokféle módon közelíthetünk a koreografikus mozgóképekhez.

Tekinthetjük a filmtörténeti kánon részeként műfaji filmnek. Vagy állíthatjuk, hogy a film története egyúttal a táncfilm („*dance film*”, „*cine-dance*”, „*film dance*”, „*video dance*”, „*camera dance*”, „*screen dance*” „*dance on screen*”... etc.) története is. (Erin Brannigan) Gondolhatjuk valamiféle „hangoltságnak” vagy „karakterjegynek”, ami a mozgókép médiumának kommerciális és artisztikus területén is tetten érhető, a reklámoktól a videojátékokon át az experimentális filmig vagy a mozgóképet felhasználó táncszínházi előadásig. (Klaudia Kappenberg)

Átvehetünk, kisajátíthatunk kifejezéseket, vagy létrehozhatunk autonóm fogalmakat, amelyekkel kifejezetten a mozgókép médiumára, médiumának vagy médiuma által létrehozott koreográfiát nevezzük meg. („*Moving-Picture Dance*” – Noël Carroll, „*screendance*” – Douglas Rosenberg)

3.

Szövegemben lehetséges vagy leginkább megfelelő definíciók explicit megfogalmazása helyett mozgóképek koreografikusságát vizsgálom. Egyfajta egyszerűsítésként olyan mozgóképekét, amelyek valamilyen módon táncfilmként („*dance film-ként*”, „*cine-dance-ként*”, „*film dance-ként*”, „*video dance-ként*”, „*camera dance-ként*”, „*screen dance-ként*” „*dance on screen-ként*”... etc.) jelölik meg magukat.

Azt vizsgálom, milyen módokon, a mozgókép mely szintjein érhetőek tetten impliciten olyan jelenségek, amiket a befogadó koreográfiaként percipiál. Ezeket a jelenségeket igyekszem minél aprólékosabban leírni.

4.

Az értekezés fő gondolati íve a szabálykövető, sőt defenzív alkotói magatartásoktól az egymás területe – tánc, filmkészítés – felé nyitó, kérdező, kísérletező, lépésről-lépésre mind

inkább kockázatvállaló attitűdön át vezeti olvasóját a szabálytalanságok, az öntörvényű autonóm táncfilm-készítés felé.

Ez az ív – természetesen – egy modell. Az értekezés írójának közel tízéves kutatása eredményeként megismert számos táncfilm alapján konstruálódott. Annak érdekében szervezi az értekezés négy fejezetét, hogy olvasója valamelyest tagolva kerüljön közelebb a koreografikus mozgóképek (egy részé)hez és a disszerens személyes alkotói, kutatói viszonyulásaihoz a területen.

5.

Ennek alapján az első fejezet bemutatja, hogy a holland táncfilmek jelentős szelete nem hisz a dialógus, történetmesélés nélküli táncoló, mozgó test ábrázolásának létjogosultságában. Ezekben a művekben csak akkor táncolnak a szereplők, ha ezt a hétköznapi valóságban, civil emberként is megtehetnék. Vagy úgy, hogy a mozgókép tere színházi kulisszaként működik, benne az előadó deklaráltan szerepet játszik. Vagy a táncos és nem táncos (prózai) jelenetek más-más realitássíkra kerülnek a mozgóképi fikcióban: a tánc az álom, a „másvilág”, „felsőbb szellemi dimenziók”, a mese, a fantázia világának lakója. A holland trend nem kimozdítja, hanem kiszolgálja nézőjét. De azt professzionális módon.

E nemzeti hagyományt a legjelentősebb holland táncfilmfesztivál és a 2002-ben alapított Cinedans táncfilm fesztivál és a 2010-ben alapított Point Taken, egy a holland táncfilm-gyártást támogató projekt mentén vizsgálom.

A vizsgálat mozgóképeit alapvetően három csoportba sorolom – a táncfilm, mint közönségfilm, az új pantomim és a multimedialis művekébe. De megjegyzek egy negyedik, periférikusabb alkotói irányt is, az experimentális(abb), szabálytalan(abb) kísérletekét.

Az első csoportba olyan speciális kisjátékfilmeket, esetenként kreatív dokumentumfilm^{eket} sorolok, amelyekben különböző okoknál fogva – *kivételesen* – táncolnak a szereplők. A koreográfia nem szervesül a mozgóképanyelvbe. Nem tétje annak. Az alkotók formailag nem kísérleteznek vele, hanem inkább óvatosan „kikerülik.”

A második csoportba olyan kisjátékfilmeket helyezek, amelyek mind rendelkeznek egy hagyományosnak mondható narratívával, amit nonverbális vagy némafilmes megoldásokkal – pantomimmal – mesélnek el. S melyekbe valamilyen módon – álom, emlék, fantázia, megelevenedő festmény... etc. – beékelődik egy koreografikus sík.

A harmadik csoportba olyan művek kerülnek, amelyek a film- és a képzőművészet, esetleg, de nem feltétlenül a tánc metszetében jöttek létre. Olyan mozgókép installációk ezek, amik a test, a tér(beliség) és az idő viszonyaival kísérleteznek. A térrel, ami inkább színházi, de semmiképp sem filmi. És az idővel, ami semmiképp sem lineáris.

6.

A második fejezet bemutatja, hogy a brit televízió-gyártás a kilencvenes évektől szisztematikus lépéseket tett annak érdekében, hogy koreográfusok, táncművészek és filmkészítők közösen gondolkodjanak, kísérletezzenek olyan művek létrehozásán, amelyekben dialógus helyett jelenhet meg a koreografikus test. A közös kísérletek során a táncosok a mozgókép, a filmkészítők a tánc működése sajátosságainak megértéséhez kerülhettek közelebb.

A brit táncfilm-készítői hagyományt Sherril Dodds *Dance on Screen. Genres and Media from Hollywood to Experimental Art* című könyve nyomán vizsgálom. Részletesebben kitérek egy szerzőpáros – Victoria Marks koreográfus és Margaret Williams rendező – és egy rendező – David Hinton – alkotói koncepcióira. Ez utóbbi művész munkásságával egyúttal elemzem a Lloyd Newson koreográfus vezette DV8 Physical Theatre táncársulat, illetve tagjainak táncfilmjeit.

A televíziós műhelyekben kísérletezhette ki Marks és Williams a *choreo-portraiture-t*. A fogalmat Marks alkotta meg, és használja saját koreografikus munkáira a mai napig. A koreo-portrék előadói nem professzionális táncosok, hanem „civilek”. Akiknek Marks olyan egyszerű, de kifejező mozgásanyagot készít, ami testi és lelki alkatukra és az előadói/filmi szituációra van szabva, amit könnyedén, természetesen, jó eséllyel őszintén tudnak megvalósítani a kamera előtt.

De bevezet egy másik terminust is, az *action conversation-t*. Melyet úgy ír le, mint azoknak a fizikális találkozásait munkáiban, akik hétköznapi, reális körülmények között egyszerre nem lennének azonos térben. Egy-egy ilyen elvont fogalom mögött álló virtuális közösség – „anyák”, „lányok”, „férfiak” „veteránok” – a mozgóképen úgy válnak közösséggé, hogy hasonló mozgásokat hajtanak végre. Egyedi karakterük pedig abban érhető tetten, amennyiben ezt eltérő módon valósítják meg.

Hinton szereplői a kilencvenes évek legradikálisabban kísérletező előadóművészei közül valók. Akikkel mind az improvizáció, a kamera számára létrehozott önálló mozgásanyag,

mind a kész színpadi koreográfia mozgóképi rögzítése lehetséges alkotói szisztéma. A Wendy Houstoun koreográfussal közös *Touched* című filmben tisztán az előbbieket érvényesülnek, a Newsonnal közös munkák mindig egy színpadi mű, mint létező struktúra vizuális újra-, és átértelmezései.

Bár a *Touched* valós helyszínen, egy angol kocsmában, a DV8-adaptációk stúdióban, épített díszletek között kerültek felvételre, érvelésem szerint Hinton filmi térteremtése és térkezelése a színházi és a filmes között helyezkedik el: sűrít és absztrahál. Fénnyel, kisebb térelemekkel és tárgyakkal olyan tereket hoz létre, amelyek a befogadóban személyes asszociációkat indítanak el.

Mozgó testeit ezekben a terekben látszólag tárgyilagosan rögzíti. Mégis, ha mélyebb elemzésnek vetjük alá beállításait, megannyi érzékeny, a mozgásanyaggal való együttállásra lehetünk figyelmesek kameramozgásaiban, a vágás ritmikájában.

7.

A harmadik fejezet bemutatja, hogy a kilencvenes években létrejött szlovén videó-művészet egyik alapmatériája volt a szintén éppen akkor formálódó kortárstánc. A két irányzat együtt, folyamatos aktív, dinamikus dialógusban állva kockázatvállaló, kis költségvetésű mozgóképkísérletek sorát eredményezte. Csupa olyan művet, amelyben eleve, kizárólag és abszolút joggal volt jelen a koreografikus test. A szlovén kortárstánc a színpad vagy a balett, a szlovén kísérleti videó-művészet a narratív játékfilm hagyományától teljes mértékben leválasztva vett részt ezekben az együttműködésekben.

A szlovén táncfilm-készítői hagyományt az Iztok Kovač koreográfus vezette En-Knap társulat művein keresztül vizsgálom.

Kovač minden mozgóképe szülőföldjén, a poszt-jugoszláv tájon, egy ipar marta, a természet által visszavett urbánus környezetben játszódik – a jelen és a múlt között. Előadói itt hajtanak végre a rítusig felfokozott mozgásokat. A mozgásanyag és a mozgóképek állandó szimbolikával, fogalmakkal operálnak. Úgy mint a „*jelen felfüggesztése*”, ami Nadia C. Seremetakis antropológus „*still act*” fogalmával rokonítható. Vagy a különböző mediális pozíciók, mint a „sétálás művészete” vagy a „résztvevő optika”. Az előbbi a nem táncos szereplő mozgásának koreográfiaként, de legalábbis művészi aktusként történő értelmezése. Utóbbi valami ehhez hasonlóan a mozgókép-technikai megfogalmazása: a kamera optikájának nem táncos mozgását helyezi koreografikus kontextusba.

Kovač alkotói alapállása az erős marginalizáltság-tudat. Ami K. Homi Bhabha „megkésettség” fogalmát idézi meg. Az előadók különböző mozgásformákban, de mindig a múlt terébe igyekeznek behatolni, a jelen idejéből kiszakadni.

8.

A negyedik fejezet bemutatja, hogy a jelentős belga kortárstánc műhelyek mindegyikében a kezdetektől kísérleteztek a mozgókép lehetőségeivel. Ezeknek a műveknek mindegyike evidenciaként számol azzal, hogy a befogadó képes a koreografikus test olvasására. A kísérletek széles skálán mozognak, és az alkotók megkülönböztetés nélkül, habitusukhoz, lehetőségeikhez, az adott projekt koncepciójához mérten használják őket: a kézi kamerás, táncstúdiós felvételektől a hatalmas technikai apparátust mozgató, extrém helyszíneken forgatott superprodukciókig, a 16-os, Super 8-as anyagoktól a videotechnikán át az új generációs digitális képrögzítésig. Van, aki koreográfusként, van, aki antropológusként, más komponistaként kezd el a táncfilmmel is foglalkozni.

A belga táncfilm-készítői hagyományt alapvetően három filmalkotó munkássága mentén tárgyalom. Eric Pauwels (1953-), Wim Vandekeybus (1963-) és Thierry De Mey (1956-), noha nagyjából azonos közegből érkeznek, markánsan eltérő utakat járnak be.

Pauwels műveit „fél-filmeknek” tartja. Olyan kevert műfajú mozgóképeknek, amelyekben a rögzítő kamera etnográfusi szemszögből egyrészt lejegyez, másrészt alkotói szemszögből újraír, átír, megragad, sűrít, kiemel. A mozgóképek táncstúdióban kerültek rögzítésre. Pauwels szikár koncepciója a teret nyersen, naturálisan, praktikusán használja, benne a mozgó testekre koncentrálnak.

Vandekeybus koreográfusként és filmrendezőként is kísérletezik a mozgóképpel. Melyek megjelennek színpadképeiben, színpadi koreográfiáinak elemei pedig helyet kapnak felvételein. Nem adaptál, hanem inkább egymásba szövi színházát és filmművészetét. Szabadon keveri a hatáskeltő, populáris, kommerciális elemeket (látványos képek, töredezett, „videoklip-szerű” narratíva, könnyűzene) az egészen nyers, bátor kísérletezéssel vagy a precízen kimunkált koncepciókkal (a „szükségszerű mozdulatok” koreográfiája, a test fizikai határainak feszegetése, különböző mozgóképi médiumok, nyersanyagok használata). Szoros kapcsolata van a szöveggel és a nyelvvel – irodalmi műveket (Bowles, Cortázar, Euripidész, Ovidius, Pavić) használ inspirációul, előadóit beszélgeti, e dialógusok gyakran többnyelvűek,

s a beszélők hol értik, hol nem egymást. Szimbolikája az örök emberi kérdésekre összpontosít: élet, halál, öregség, szerelem, szeretet, gyűlölet, féltékenység, harc, együttérzés.

Thierry De Mey műveiben a koreográfiát a táncos testtől kiterjeszti általában a képen megjelenő (zenész vagy „civil”) testekre. Érvényesíti a filmkép további elemeire, rétegeire (tér, fény), a filmkompozíció (optika helye, képkivágás, montázs, hang) minden elemére. De kísérletezik a képek egymás mellé helyezésével (több osztatú kép, több csatornás mozgókép) létrejövő, a képtér „feletti” „metakoreográfia” lehetőségeivel.

Mozgóképeinek kulcseleme a koreográfiai karakterhez gondosan kiválasztott helyszín. Műveinek tétje az ezekben a terekbe helyezett testeknek közvetlen érzéki megtapasztalhatósága („*kinesztetikus empátia*”) Ehhez a kamera helyét, annak is leginkább a magasságát tartja a legfontosabb kérdésnek. Az alak felett elsikló tekintet, a „szem perspektívája” helyett, mely intellektualizálja és racionalizálja a tánc látványát, ő a test központjából kiinduló tekintet, egy „testi perspektíva” létrehozására törekszik.

9.

Noha közel ugyanannyi ideje foglalkozom elméleti szakemberként koreografikus mozgóképekkel, mint filmalkotóként, az elmúlt évek kutatását sokáig igyekeztem különválasztani filmkészítői tevékenységemtől. Azt gondoltam, fontos objektívnek maradnom tárggyammal szemben, ahhoz, hogy értekezésem olvasója elegendő információ birtokába kerüljön, ami alapján kialakíthatja a maga viszonyulásait ehhez az irányzathoz. S ennek én, pontosabban a szövegem csak eszközöként, médiumaként szolgál.

Hazai és külföldi szakmai előadásaim, workshopjaim alkalmával ugyan mindig igyekeztem olyan példákat (is) mutatni, amelyek valamilyen okból kiemelten közel állnak a gondolkodásmódomhoz, de mindig mutattam azoktól gyökeresen eltérőt is. Jelezve az irányzat koncepcióinak sokféleségét. A doktori szigorlatom után érkezett egyik újabb felkérésre állítottam először össze olyan előadást, amiben a saját munkáimon keresztül beszéltem a „koreográfia mozgóképre adaptálásáról”, a „filmi improvizációról”, a „mozgóképi koreográfia rétegeiről”, „metakoreográfiáról”, „mentális vágásról”.

Valójában a doktori dolgozat megírása (újraírása, átszerkesztése, másokkal elolvasatása, tartalmának összefoglalása) közben értettem meg – úgy hiszem – valami alapvető jelentőségűt: nem csak az értekezésem, de az összes táncfilmem is médium a befogadó számára, melyen keresztül kialakíthatja a maga viszonyulásait ehhez az irányzathoz.

Ugyanakkor a szövegem éppúgy nem objektív, mint ahogy a filmjeim sem azok. Minden apró elemzésében, már az egyes részletek kiválasztásában, kiemelésében és artikulálásuk módjában markánsan jelen van alkotói alapállásom. Mindaz, amit a testről, a mozgásról, a narratíváról és a képről, általában a filmkészítésről gondolok. Értekezésem – ahogy filmjeim kísérleti filmek, úgy – kísérleti szöveg. Egy koreografikus mozgóképalkotó teljesen szubjektív nézőpontjával. A kutatás révén, az alkotók, műhelyek, művek, elemzések összerendezésével olyan szempontokat érvényesíthettem és olyan fogalmakat vizsgálhattam meg, amelyek korábban impliciten, immáron explicit módon jelen vannak egy-egy újabb munkám koncepciójának kialakításakor. E fogalmakkal képes vagyok elhelyezni azokat és magamat ebben a meglehetősen divergens nemzetközi táncfilmek kontextusban.