



Gaál Mariann

Barbakán

újrágondolva

Interdiszciplinaritás a
minimalista táncfilmekben



Barbakán

újrarendelve

Interdiszciplinaritás a minimalista táncfilmekben

Írta | Gaál Mariann
Témavezető | Szalontai Ábel fotográfus,
DLA, habil. egyetemi docens

Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, 2022



„Legyen az elme fegyelmezett,
s akkor a szív rettegése is azonnal szeretetbe fordul.”¹

John Cage

1 | John Cage:
A csend, Jelenkor,
Pécs, 1994, 33. old.

Tartalomjegyzék

I. TÉZIS 8

A zene és a tánc képesek egymást improvizatív keretek között úgy befolyásolni, hogy azok a keret korlátai által nemcsak leszűkítik a kifejezések tárházát, hanem új minőség létrehozására is sarkallnak.

II. TÉZIS 8

A zene és a táncművészet műfaji egymásra hatása hasznos mind az oktatás, mind az alkotás színterén.

1.	A többműfajúság rendszerbe foglalásának tapasztalatai	8
1.1.	A dániai Performershouse	8
1.2.	A többműfajúság módszertani eszközei	11
1.3.	A többműfajúság lehetőségei a színpadon	13
1.4.	Kutatási eredmény	20

III. TÉZIS 23

Bár a táncfilm műfaji meghatározása a mai napig képlékeny, a táncfilmkészítés sarokkövei behatárolhatóak.

2.	A táncfilm és a minimalizmus	23
2.1.	Bevezetés	23
2.1.2.	Koreografálás táncfilmre magyar szemmel	24
2.1.3.	A hazai helyzet	24
2.1.4.	Koreografálás táncfilmre	26
2.1.5.	A kamera mint a néző szeme	27
2.1.6.	Koreografálás a kamerának	27
2.1.7.	A helyszínválasztás sajátosságai, nehézségei táncos szempontból	28
2.1.8.	Az operatőr, a rendező és a koreográfus együttműködési lehetőségei	31
2.1.9.	A táncfilm szereplőinek kiválasztása	33
2.1.10.	Kutatási eredmény	35

IV. TÉZIS 36

Egy minimalista táncfilm befogadásában sokat segít egy erős rendszer, még akkor is, ha a rendszer rejtve marad.

V. TÉZIS	36
A zene és a tánc képesek egymást megkomponált keretek között úgy befolyásolni, hogy azok a keret korlátai által nemcsak leszűkítik a kifejezések tárházát, hanem új minőség létrehozására is sarkallnak.	
2.2 Minimalista táncfilmalkotók	36
2.2.1 Anne Teresa De Keersmaeker minimalizmusának megjelenése a táncfilmjeiben	36
2.2.1.1 Rosa	37
2.2.1.2 Clapping Music	40
2.2.2 Krisztina de Châtel alapvetései	43
2.2.3 Gaál István Pályamunkások című alkotásának konklúziói	49
2.2.3.1. Józsa Péter gondolatai	49
2.2.3.2. Beke László gondolatai	49
2.3 A minimalista táncfilm készítésének sarokkövei	52
2.3.1. Az európai moderntánc amerikai hatás alatt – Yvonne Rynair	52
2.3.2. A minimalizmus hatásmechanizmusa	52
2.3.3. Minimalizmus és a meditáció	53
2.4 Kutatási eredmény	56
Bibliográfia	58
Interdisciplinarity in Minimalist Dance Films	61
Portfólió	69

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Hálával tartozom Grunwalsky Ferencnek, aki a Színház- és Filmművészeti Egyetemen kísérte doktori kutatásaimat.

Nagyon köszönöm Lőrinc Katalinnak, hogy a legnehezebb időkben is segítette a munkámat.

Köszönöm Szalontai Ábel témavezetőmnek, hogy itt, a MOME-n új lendülethez segítette a mestermunkámat is.

Kimondhatatlan hálát érzek alkotótársaim, elsősorban Párniczky András, Kertai Gábor és Reich Dániel iránt, akik végigkísértek az interdiszciplinaritás rögzös, ám kalandos útján.

És természetesen köszönöm férjemnek, Kovács Lászlónak, és három gyerekemnek, Lizának, Lottinak és Mirkónak, hogy el tudott készülni az értekezés és a mestermű.

RÖVID LEÍRÁS

Az értekezés a tánc, a zene és a filmművészet egymásra hatását vizsgálja a minimalizmus jegyeivel szűkített keretrendszeren belül.

Az első fejezet a zene és a tánc interdiszciplináris lehetőségeinek tapasztalatait mutatja be mind színpadi, mind oktatási formákban.

Itt olvasható a dániai Performershouse létrehozásával, működtetésével kapcsolatos leírás. Példákat láthatnak a Sárny- és Lábán-módszerek közös szabályrendszerrel olvasztására.

A második fejezet első fele a táncfilm műfaji kihívásait, megoldásait taglalja. Itt főképp a praktikum oldaláról elemzem a táncfilm sajátosságait.

A hazai helyzet tükrében vizsgálom a koreográfus, a táncos, az operatőr és a vágó lehetőségeit, műfaj adta korlátokkal.

A második fejezet második felében pe-

dig módszertani elemzések olvashatóak kiemelkedő művészekről, értékteremtő műalkotásokról.

Anne Teresa De Keersmaeker két filmje, a Thierry De Mey által rendezett és Steve Reich által komponált Clapping Music és a Bartók Béla zenéjére, Peter Greenaway által rendezett Rosa című filmje kerül elemzés tárgyává.

Krisztina de Châtel hitvallása személyes riportokon keresztül kerül bemutatásra. Gaál István mesterművének, a Pályamunkásoknak két kritikája alapján szűröm le a minimalista film sajátosságait.

A mesterművem egy 14 évvel ezelőtti alkotásom újragondolása. 2008-ban készült el Reich Dániel operatőrrel és Kerta Gábor vágóval az első Barbakán. Most, 2022-ben ugyanazzal a filmes csapattal – beépítve az elmúlt évek tapasztalatait – került új kontextusba ugyanaz a rendszer.

I. TÉZIS

A zene és a tánc képesek egymást improvizatív keretek között úgy befolyásolni, hogy azok a keret korlátai által nemcsak leszűkítik a kifejezések tárházát, hanem új minőség létrehozására is sarkallnak.

II. TÉZIS

A zene és a táncművészet műfaji egymásra hatása hasznos mind az oktatás, mind az alkotás színterén.

1. A TÖBBMŰFAJÚSÁG RENDSZERBE FOGLALÁSÁNAK TAPASZTALATAI

1.1 A DÁNIAI PERFORMERSHOUSE

A Silkeborgban megvalósuló interdiszciplináris, nemzetközi népfőiskola módszertani előkészítésében 2004-től vettem részt.

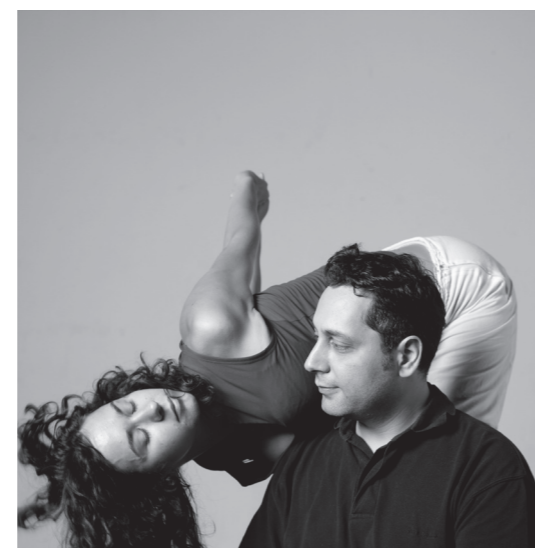
Az iskolát Lars Illum és Allan Agerbo, két dániai színházi szakember alapította.

fotó | Hapák Péter

Az éveken át tartó szakmódszertani előkészítés nemzetközi partnerek bevonásával történt. A szakmai csoport része volt a Codarts Rotterdam, az Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten, az Odeon Theater Montpellier és a Magyar Népfőiskolai Társaság. Ez utóbbinak voltam delegáltja jómagam.

A munkába, mely ezeken a találkozókön zajlottak, az itt mellékelt dokumentumból kaphatnak betekintést: report amsterdam, report montPELLIERT

2006-ban egy 1 hónapos pilot pilotprojektet kivitelezünk, ahol az elméletben összeállított interdiszciplináris módszertan



került kipróbálásra. Itt látható a pilotprojektre készült felhívás plakátja.

A Pilotprojekt egyik csoportját Párniczky Adrással közösen vezettük.

Számomra itt kezdődött el a gyakorlati feltérképezése annak, hogy hogyan is tud a zene a táncsal olyan közös szövetet alkotni, melyben a közös szálak új színt visznek a megvalósulásba.

SPACE'N RHYTHM



SPACE'N RHYTHM

- Er du dristig, eventyrlysten, kreativ og åben overfor udfordringer?
- Er du villig til at tage chancer og ikke bange for at stå frem?
- Er du min. 18 år og engageret i dans, musik eller teater?

Så har du chancen for at deltage i et enestående internationalt projekt arrangeret af Silkeborg Højskole i samarbejde med Performers House i Silkeborg - fra 6. januar til 1. februar 2006!

Hvad gør dette projekt så specielt?

Du vil i løbet af 3½ uge komme til at arbejde med forskellige workshops inden for teater, musik og dans. Målet vil være at arbejde tværfagligt og opdage nye måder at udtrykke og formidle sig kunstnerisk og personligt. Som deltager vil du komme



SPACE'N RHYTHM

fælles morgensamlinger og fællesaftner, cafeaftner og fester - og et godt køkken. Silkeborg Højskole råder over svømmehal, musikhus, kunstværksteder og læretal. **Hvad er højskole?** Silkeborg Højskole er en mulighed og en udfordring, fagligt og personligt. Det er et sted, hvor du vil møde mange andre nysgerrige og engagerede unge med andre fagvalg, andre meninger og erfaringer, og som også er optaget af at lære nyt og blive klogere. Silkeborg Højskole har ud over "Space'n and Rhythm" følgende linjefag: musik, fritidsliv, politik og U-LAND samt en EuroClass med internationale elever.



»Hvis du vil bygge et skib, skal du ikke kalde folk sammen for at tilvejebringe tømmer eller tilvirke redskaber. Du skal ikke udeleligere opgaver til dem eller fordele arbejdet. Du skal vække deres længsel efter det åbne have
[Antoine De Saint-Exupéry]

UNGARSK WORKSHOP

Andras Parniczky

Jeg har studeret musik ved Erkel Ferenc Music School ved The American Institute of Music, og jeg fik eksamen som professionel guitarist ved The Jazz Department og The Royal Conservatory i Holland. Jeg arbejder hovedsagelig som freelance performer med forskellige jazz ensemble og bands, and sammen med et bigband dirigeret af Graham Collier. Jeg har skrevet adskillige arrangementer til ungarske bigbands og film ("Portugal" og "Chacho Rom"). I august 2001 oprettede jeg gruppen Nigun som har produceret 2 CD'er. Siden 2002 har jeg arbejdet som lærer ved Erkel Ferenc Conservatory, og siden 2004 ved Lauder Javne Music School. På begge skoler underviser jeg i guitar, "combo" og kreative musikveksler. Udover performing og undervisning skriver jeg regelmæssigt om musik i professionelle musikblade.



2007 -ben nyitotta meg kapuit a silkeborgi Performershouse:



Performers House
INSTITUTE OF PERFORMING ARTS & ART-BASED BUSINESS INNOVATION

Az iskola célkitűzései, alapvetései, feladata, keretrendszere röviden a QR kód alatt olvasható.

Az iskolának zene, tánc és színház szakok működtek, melyet később az új cirkusz egészített ki.

Az iskola két nagy épületből állt, a régi papírgyárból átalakított színházból és az újonnan épített Leaf Awards, rangos építészeti díjjal értékelt lakó- és alkotóteret egyesítő épületből állt.



Az iskola hallgatói részben dán fiatalok, részben európai uniós tagországokból érkező fiatal felnőttek voltak. A népfőiskola koncepció alapján a folyamat során a résztvevők, beleértve a tanárokat, sőt még az igazgatót is, egy helyen laktak, ettek, alkottak.

A táncszakot több szemeszteren át vezettem, valamint master classok, workshopok, alkotások, vendégszereplések formájában voltam jelen az iskola életében. Magyar diákokat éveken át delegáltam az iskolába.

A nemzeti karakterek különbözősége, a tudásszintbeli diverzitás, a művészeti ágak sokfélesége, valamint a gazdasági környezet megváltozása következményeképpen az intézmény 2013-ban bezárta kapuit.

1.2 A TÖBBMŰFAJÚSÁG MÓDSZERTANI ESZKÖZEI

Mivel a népfőiskola nem kívánja meg résztvevőitől a professzionális képzettséget, ezért olyan alapvetéseket kellett keressünk mind a táncban, mind a zenében, melyek könnyen beláthatóak, elsajátíthatóak, figyelemmel, alázattal és játékedvvel pedig kivitelezhetőek is. Fontos szempont volt, hogy ha egy résztvevő az egyik művészeti ágat professzionális módon űzi is, akkor is legyen a feladatokban számára kihívás.

Ez a helyzet magával hozta a Laban-féle mozgáselemzés rendszerét, hiszen maga Laban is a mozdulat alapvető alkotóelemeit kereste. Így jutott el a professzionális táncosokkal való munkán keresztül a szalagmunkások mozdulatainak elemzéséig és azok optimalizálásáig.

A zenei oldal problémáit vizsgálva egyértelműen kínálkozott Sáry László módszere, ahol szintén a hang összetevőinek tudatosítása és azzal való játéka készletti magas szintű összpontosításra a módszer gyakorlóját.

A módszer vizsgálata során hamar kiderült, hogy a zenei feladatok gyorsan „leképezhetőek” mozgásos feladatokra. Egy egyszerű gyakorlati példa során világossá is válhat a leképezés módja.

GYAKORLAT:

A hétköznapi hangok megfigyelése és utánzása, mely a hétköznapi mozdulatainak megfigyelésére és utánzására fordítható.

Ez a feladat Sáry módszerében így hangzik:

„Mindig vannak hangok, és azok mindig »kitűnőek«, mondja J. Cage.

Hallgathatjuk az utca vagy a természet hangjait, ...és az emberi hangok...? de saját belső világunk, lélegzésünk és szívverésünk hangjai is felfedezésre várnak...

Hallgasd egy ideig, majd próbáld visszaidézni saját hangjaiddal vagy hangszerhang segítségével a pár perccel előbb hallottakat!

Ez a gyakorlat különböző játékok kialakítására is alkalmas: pl. egyesek csak a külvilág hangjait, mások az emberi hangokat, megint mások a természet hangjait szólaltatják meg külön-külön, majd együtt is.”²

A Laban-módszer alapján mozgásra leképezve ugyanez a gyakorlat pedig így hangzik:

Mindig vannak mozgások és azok mindig „kitűnőek”.

Nézhetjük az utcán lévő élőlények vagy tárgyak mozgását, vagy a természetben létrejövő mozgásokat.

² | Sáry László: Kreatív zenei gyakorlatok. Jelenkor Kiadó, 2010, 31.old





fotó | Barta Zsolt
a képen: Kovács Kata
és Fenyves Márk
látható

Létrehoztunk olyan struktúrákat, melyekben megtartva a Sárly-féle rendszert, ahhoz kapcsolunk irodalmi műveket is. Ilyen volt Weöres Sándor Kínai Templom című verse is, ahol azonos hosszúságú szavakból épült a vers. Ezt az időszabályt gondoltuk tovább tánkra.

**WEÖRES SÁNDOR:
KÍNAI TEMPLOM**

fentről lefelé olvasandó

Szent	fönn	Négy	majd
kert,	lenn	fém	mély
bő	tág	cseng:	csönd
lomb:	éj	Szép,	leng,
tárt	jó,	Jó,	mint
zöld	kék	Hír,	hült
szárny,	árny.	Rang,	hang.

A játék leírása: adott egy úszó minőségű, azaz megállás nélküli, dinamikai váltás nélküli, közép szinten hátrahaladó mozgáskombináció. Ezt táncolja mindenki. A feladat, hogy egyszer hangozzon el a vers, mégpedig úgy, hogy a szavak kimondásának hossza és a csend hossza ugyanannyi legyen. A hangszín változhat. Bárki mondhatja a vers szavait, egyszerre többen is, fontos, hogy folyamatos legyen a versmondás. Ez rendkívüli koncentrációt igényel. Figyelmet, hogy tudjuk, fog-e valaki mozdulni. Segít, hogy amikor a szavak kimondásra kerülnek, akkor megváltozik a mozgás minősége. Minden az ellentétére fordul. Tehát dinamikus, előrehaladó fentre vagy lentre irányuló improvizatív mozgás történik. A végeredmény pedig az lesz, hogy egy butoh-szerű masszából gyors mozgásokkal előbukkannak a szavak, amik végül összeállnak egy verssé. Mivel senki nem tudja, hogy kivel mozdul együtt, a feszültség és a játék folyamatos izgalmat ad.

TÁNCBÓL ZENE

Az eddig bemutatott gyakorlatok, színpadi adaptációk javarészt a zene struktúráján alapuló rendszerek voltak. Természetesen az alá-fölé rendeződést megfordítva készültek olyan helyzetgyakorlatok is, létrejöttek olyan rendszerek, melyek a tánc improvizatív szabályai mentén befolyásolták a zenét.

Ennek egyik legegyszerűbb példája volt a térszintek és a hangszín összekapcsolása. A táncos szabad improvizációs megközelítése csak annyi volt, hogy használja mind a három térszintet (mély, közép, magas), a zenésznek pedig volt 3 különböző hangszín motívuma, melyeket hozzárendeltünk a térszintekhez. Így a motívumok hosszúságát mindig a táncos adta, a motívum aktuális megoldását pedig a zenész. Akadtak olyan feladatok, ahol a zenésznek a táncosok létszámát kellett figyelni és ahhoz képest variálni a tempót. Volt olyan rendszer, ahol a táncosok által létrehozott térforma adta meg a szabályt, pl. ha bezáródott a térforma, akkor csendnek kellett lennie, ha nyitva maradt, folyamatos volt a zene.



A táncosokról, a mozdulatok minőségéről

A módszernek egyenes folytatása lehetne, hogy összekapcsoljuk a Sárly-módszer által is leképezett hangösszetevőket a Rudolf Laban-féle effort-elmélettel. Azaz összekapcsoljuk az időtartam, hangmagasság, hangerő, hangszín, szünetek hossza és hangösszetevőket nemcsak a tér egydimenziós irányjaival, szintjeivel (mint ahogy ezt tettük azért, hogy egyértelműen, tisztán jelenjen meg a térben a hang), hanem a Rudolf Laban-féle effort elmélettel is, ahol a súly, a tér, az idő és a flow megannyi variációja segít tudatosítani a mozdulatok minőségét. Ez természetesen egyelőre csak hipotézis...



fotó | Barta Zsolt
a képen Asztalos Dóra
és Párniczky András
látható

A Laban-féle rendszer itt látható:

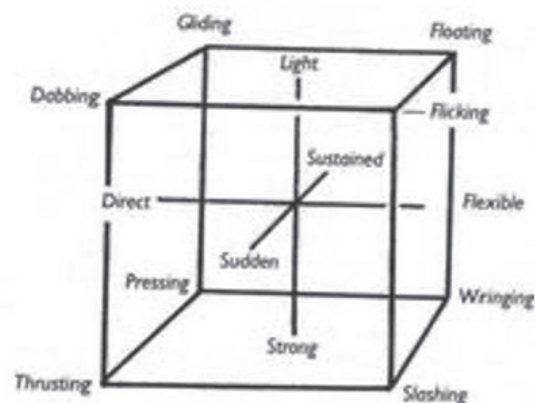
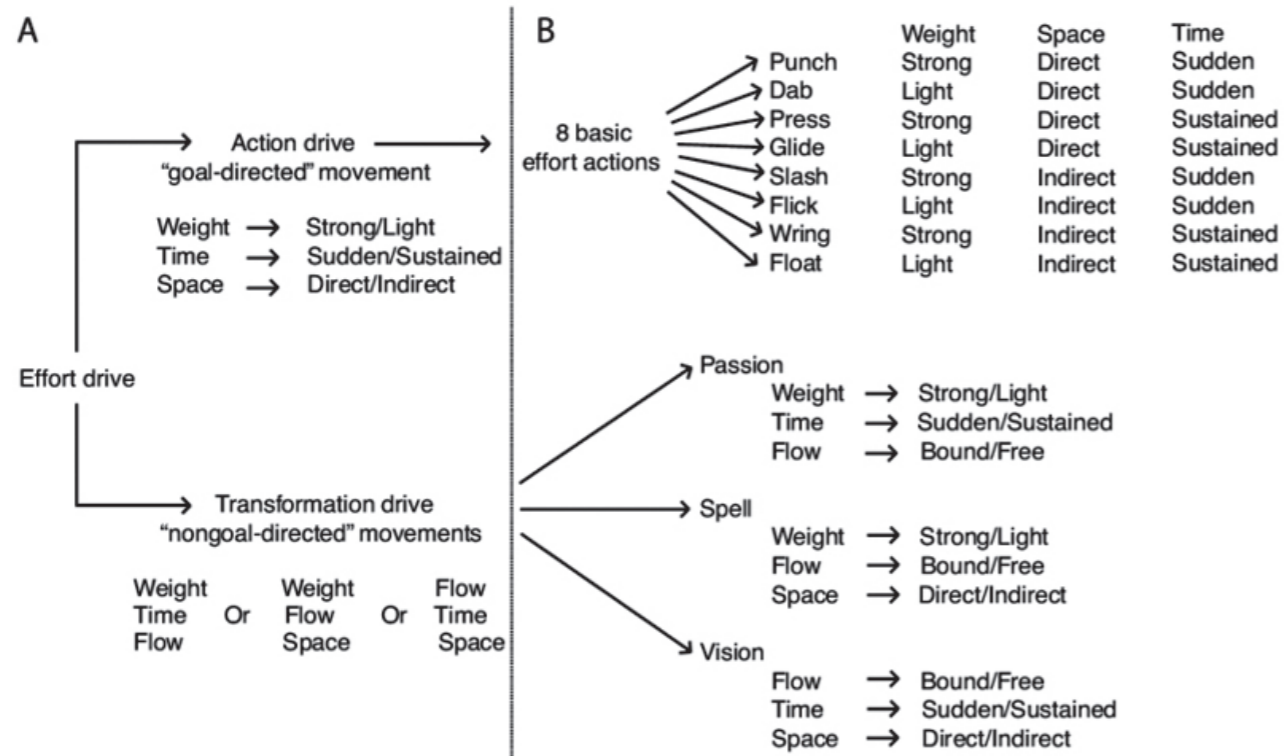
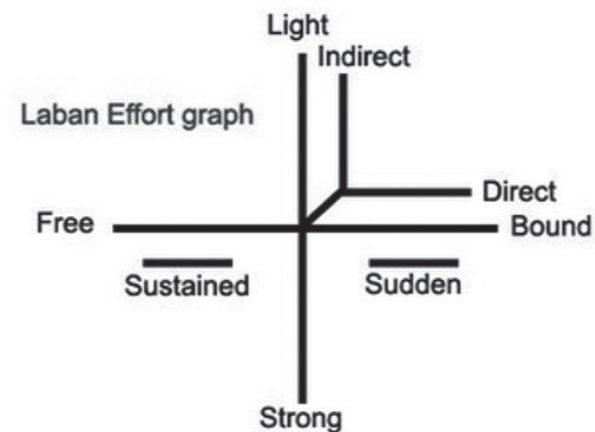


Figure 48: The Dimensional Cross within the Cube



A képen egy darabunkhoz készült „Audition” plakát látható.

AUDITION

Gaál Mariann és Párniczky András
felvételt hirdet moderntáncosoknak

Keresünk 3 férfi és három női előadót,
akik jó kortárs tánctechnikai alapokkal rendelkeznek,
nyitottak egy kísérleti műfaj kipróbálására
és részt kívánnak venni
egy kreatív, improvizációt is
felhasználó munkafolyamatba.



Próba időszak: április vége–május közepe
Dániai bemutató: 2007. május 23-28.
U-turn Fesztivál, Silkeborg
Hazai bemutató: Jövő Háza, Teátrum
2007. augusztus 31.
A felvételi helyszíne: Trafó kortárs művészetek háza,
próba terem
A felvételi időpontja: 2007. február 25.
vasárnap 15-18 óráig

1.4. A KUTATÁSI EREDMÉNY

I. TÉZIS

A zene és a tánc képesek egymást **improvizatív** keretek között úgy befolyásolni, hogy azok a keret korlátai által nemcsak leszűkítik a kifejezések tárházát, hanem új minőség létrehozására is sarkallnak.

ELSŐ ÁLLÍTÁSOM SAROKKÖVEI

1. Az improvizáció – a módszer
2. A zene és a tánc határai – mint eszközök
3. Új minőség létrehozása – a végeredmény

1. Az improvizáció – a módszer

Az improvizáció kivitelezéséhez olyan jelenlét szükséges, melynek alapvető sajátja a magas szintű figyelem, elengedhetetlen komponense a játékosság, de feltétele az analitikus elme használata is egyidejűleg.

Az improvizációt – hacsak nem gyermekkorától nő bele valaki – tanulni kell. Ugyanolyan folyamat, mint bármelyik másik tanulási ív. Vannak jól bevált kezdő lépései, felismerhető státuszai.

Ahhoz, hogy valaki önmagát a pillanat középpontjába helyezve játszani tudjon az elemekkel, meglehetősen jól kell ismernie az elemeket.

Abban az esetben, ha a játékos nemcsak a saját műfaján belül marad, hanem játékszabályai tartalmazzák más műfajok eszköztárát is, az improvizátornek szükséges a másik műfaj adta lehetőségek tárházát is jól ismerni. Ez a gyakorlatban azt jelenti, hogy kimerítő előtanulmányokat kell folytasson egy táncos, hogy megfelelő rutinja legyen a zene adta lehetőségek felhasználása során. Még akkor is, ha ez a Sárny-módszerrel történik. Jómagam, Páriniczky Andrással közösen – sőt, volt hogy magánénekesek bevonásával – intenzív zenei improvizációs oktatással kezdtük minden egyes kurzusunkat.

Ilyen szintű előtanulmányokhoz komoly elköteleződés szükséges. Jelentős idő- és energiáfordítást igényel.

Vannak ritka esetek, amikor már olyan zenei alapokkal érkezik egy táncos a játék-helyzetbe, hogy nem szükséges hosszas előzetes ismeretátadás, de ez 15 évvel ezelőtt még kevésbé volt gyakori.

2. A zene és a tánc határai – mint eszközök

Módszerünk szerint olyan zenei gyakorlatok elsajátítására törekedtünk, amelynek kivitelezése egyszerű volt, határai viszont nagyobb teret engedtek a játéknak. A 2000-es évek elején hazánkban a táncimprovizáció műfaja sem volt elterjedt, még a szakmán belül is legfőképp csak a kontaktimprovizáció rendszerét ismerték. Szerencsére ez napjainkra megváltozott. Mára már a befogadói oldal számára sem ismeretlen a mozgásimprovizáció jelenléte akár színpadi, akár térspecifikusabb helyzetekben.

3. Új minőség létrehozása – a végeredmény

További fontos kérdés a figyelem megosztása. A helyzetgyakorlatok során egyértelműen kiderült, hogy teljesen más jellegű figyelmet kíván a test mozgatása, mint a hangok rendszerében való mozgás. Ezt összehangolni szinte csak akkor lehetséges, ha zsigeri szintű ismeretekkel rendelkezünk a játék szabályait illetően. Ezt kétféleképpen lehet elérni.

Vagy a már fent említett hosszas előtanulmányokkal. Vagy a rutinnal. Azaz sokszor szükséges játszani ugyanazt az összetett játékot. Abban az esetben, ha ezek nem valósulnak meg, akkor a kivitelezésnél azt látjuk, hogy a játékos vagy „táncol”, vagy „zenél”. Természetesen ez sem probléma, mert így egyszerűbb az elmélyülés az adott műfajban, a tézis felvetése szempontjából viszont nem születik kielégítő eredmény, mivel már kitaposott, járt úton halad ilyenkor az improvizátor.

Tehát kijelenthetjük, hogy csak akkor tud új minőség megszületni egy, a zene és a tánc alkotóelemeinek szabályait tartalmazó improvizációban, amennyiben megfelelő gyakorlattal, szimultán történik a mozgás kivitelezése és a hang adása.

A zene és a táncművészet műfaji egymásra hatása hasznos mind az oktatás, mind az alkotás színterén.

MÁSODIK ÁLLÍTÁSOM SAROKKÖVEI

1. Műfaji egymásra hatás problémaköre
2. Oktatásmódszertani szempontból előnyös
3. Innovatív lehetőségeket kínál az alkotásban

1. Műfaji egymásra hatás problémaköre

Több műfaj szabályrendszerének egyidejű használata egy személy által is, de csoportban is kihívás. Ideális esetben az előadó, vagy a tanuló mindkét művészeti ág ismereteit egyenlő mértékben birtokolja, és tudása már olyan szintre emelkedett, amelyben a játékosság, a kreatív társítások, a lehetőségek feltárása előnyt élvez a kivitelezés során. Ez az együttállás a lehető legritkább esetben létezik. Ha létezik, akkor a tánc műfaján belül inkább a néptánc területén találunk tanulókat / előadókat. Legyen az akár magyar néptánc, akár flamenco. Itt viszont a mozgás minőségek és formák stílusbeli korlátai szűkítik a lehetőségeket.

2. OKTATÁSMÓDSZERTANI SZEMPONTBÓL ELŐNYÖS

Az előző pontban felvázolt, korlátozott lehetőségek miatt előnyösnek tűnik, ha kortárs táncosoknak tanítunk zenei alapismeretet, hiszen ők már rendelkeznek egy szélesebb mozgásrepertoárral. Nagy megértésre tettek szert a mozdulatok alapelemeit illetően és ideális esetben innovatív módon tudják használni azt. A zene alkotóelemeinek mélyebb megismerése egyelőre teljesen hiányzik a profesz-

zionális táncképzésből. Tapasztalataim szerint zenei képzésre igen nagy szükség volna. Hiszen az imént részletezett, zenével összefüggő megértés és használat egy jóval összetettebb viszonyt teremtene tánc és zene között. Mindez természetesen fordítva is igaz. A zenészek képzésébe beépített mozgásoktatás nemcsak az egészségükre lenne jó hatással, hanem társművészetüknek, a táncnak is nagyobb fokú megértését / megérzését eredményezné.

3. Innovatív lehetőségeket kínál az alkotásban

A megértés, a különböző művészeti ágak megtapasztalása több utat enged a két ág között. Az alkotói folyamatban csak hasznára válhat egy koreográfusnak, akár csendet, akár hangot használ. Egy koreográfus számára megkerülhetetlen a zenével való viszony kialakítása. Az, hogy ezt hogyan teszi meg – ismerettel a háta mögött, tudatosan vagy negligálással – egyáltalán nem közömbös a végkifejlet szempontjából. A zene tehát innovatív lehetőséget feltétlenül kínál az alkotói folyamat során, ami nem azt jelenti, hogy meg kell, hogy jelenjen az egyidejűség egy személyben táncosként/zenészként. Csak annyit, hogy partnerként kezelje a hangok világát.

Összegezve a tézisre adott válaszom:

A műfajok közötti biztonságos átjárás a színpadon – főképp improvizatív módon – annyira sok kitételnek kell, hogy megfeleljen, hogy jelenleg szinte lehetetlen. Viszont a felhasznált társművészetek alappilléreinek ismerete elengedhetetlen egy interdiszciplináris alkotófolyamat során.

II. TÉZIS

Bár a táncfilm műfaji meghatározása a mai napig képlékeny, a táncfilmkészítés sarokkövei behatárolhatóak.

1. A TÁNCFILM ÉS A MINIMALIZMUS

2.1. BEVEZETÉS

A doktori vizsgalódás tárgya elsősorban az a műfaj, melyet hívnak: *videodance*-nek, *screendance*-nek, *dance film*-nek, *cinedance*-nek és *dance for camera*-nak is. A kategóriát az utóbbi pár évben mégis leginkább *original work*-nek nevezik. Legfontosabb jellemzője, hogy táncfilm célzattal készül. Azaz a mű nem létezett előtte színpadi formában. A koreográfia a kamerának, a képernyőnek készül. Bizonyos esetekben nem is alkot összefüggő, önálló egységet a mozdulatsor, így a koreográfusi munka a vágóasztalnál fejeződik be.

A táncfilm további jellemzője, hogy a mozgásból építkezve közöl, és kevésbé támaszkodik a párbeszédre vagy a zenére. A mozdulat kifejező erejének és kompozíciós lehetőségeinek kihasználása különbözteti meg más filmes műfajtól. Habár a mozgás sok esetben táncként aposztrofálható, egy táncfilm használhat hétköznapi mozgásokat, más élőlények mozgását, vagy akár tárgyak mozgását is.⁵

Ahhoz, hogy tisztán lássuk a kutatandó területet, fontos néhány további fogalom tisztázása. Főképp azért, mert nemcsak a tánc filmes megnyilvánulásai, de a tánc műfaji kategóriáinak határai is képlékenyek.

Fontos leszögezni, hogy az írás a XX. század második felében elinduló, a színházi táncot újragondoló, a korszak konvencionális táncfelfogását megkérdőjelező művészi kísérlet egyikével foglalkozik.

A tánc és a színház átjárási lehetőségeit feszegetve alakult ki a táncszínház, a mozgásszínház, a totális táncszínház, a fizikai színház és számtalan egyéni forma. A fizikai színház magyarországi képviselői is bátran keverik a színházi elemeket a mozgás kifejező erejével. Gondoljunk csak a Tünet Együttes, az Artus, a Forte Társulat vagy a Borszik Yvett Társulat előadásaira.

A konvenciók megtörésének igénye által vezérelve az „ötvenes évektől a fiatalabb amerikai koreográfusok közül többen elutasították a tánc jelentésségéről, a mozgás elkerülhetetlen érzelmi telítettségéről, a táncos-koreográfus szubjektumának középontba állításáról vallott, korábban megkérdőjelezhetetlen elképzeléseket.”⁶

A nyolcvanas évektől az amerikai posztmodern kiüresedéséből, a cunnighami „tisztá mozdulat”, a bejari totális színház és a német ausdrückstanz hagyatékából nőtte ki magát az a kortárs táncirányzat, melyet Fuchs Livia a holland és belga új táncnak⁷ nevez. Az értekezés az irány-



5 | Kollázs táncfilmekből

6 | Fuchs Livia: Mit nevezünk fizikai színháznak? Színház. Online folyóirat, 2011. április.

7 | Fuchs Livia: Száz év tánc. L. Harmattan, 2007, 325. old.

8 | Példa képalkotásra épülő színpadi műre



9 | Horecki Krisztina: A táncfilm kezdetei. Filmvilág. Online folyóirat, 2016. február.

10 | Albert Dorottya: Tágítani a kereteket. Színház. Online folyóirat, 2018. március.

11 | Link a filmhez



13 | A film trailere



zat két jeles németalföldi képviselőjének Anne Teresa de Keersmaekernek és Krisztina de Châtelnek, valamint egy hazai alkotónak, Gaál Istvánnak művészi koncepcióján keresztül vizsgálja a minimalista táncfilmeket.

Fontos leszögezni, hogy a tánc és a film találkozási pontjai számtalan műfajra bonthatóak. Készülhet film egy színpadi mű dokumentálásának céljából, egy színpadi mű adaptációjából. De születhetnek olyan filmet használó vizuális installációk, melyeket egy színpadi műbe építenek bele. Vagy épp ellenkezőleg, a koreográfus képalkotásra, a vágásra vagy épp egy kameramozgásra építve készít el egy darabot.⁸

2.1.2. KOREOGRAFÁLÁS TÁNCFILMRE MAGYAR SZEMMEL

2.1.3. A HAZAI HELYZET

„A legelső magyar film ugyan A tánc volt, a lendületes nyitányt nem követte táncfilmek sora.”⁹

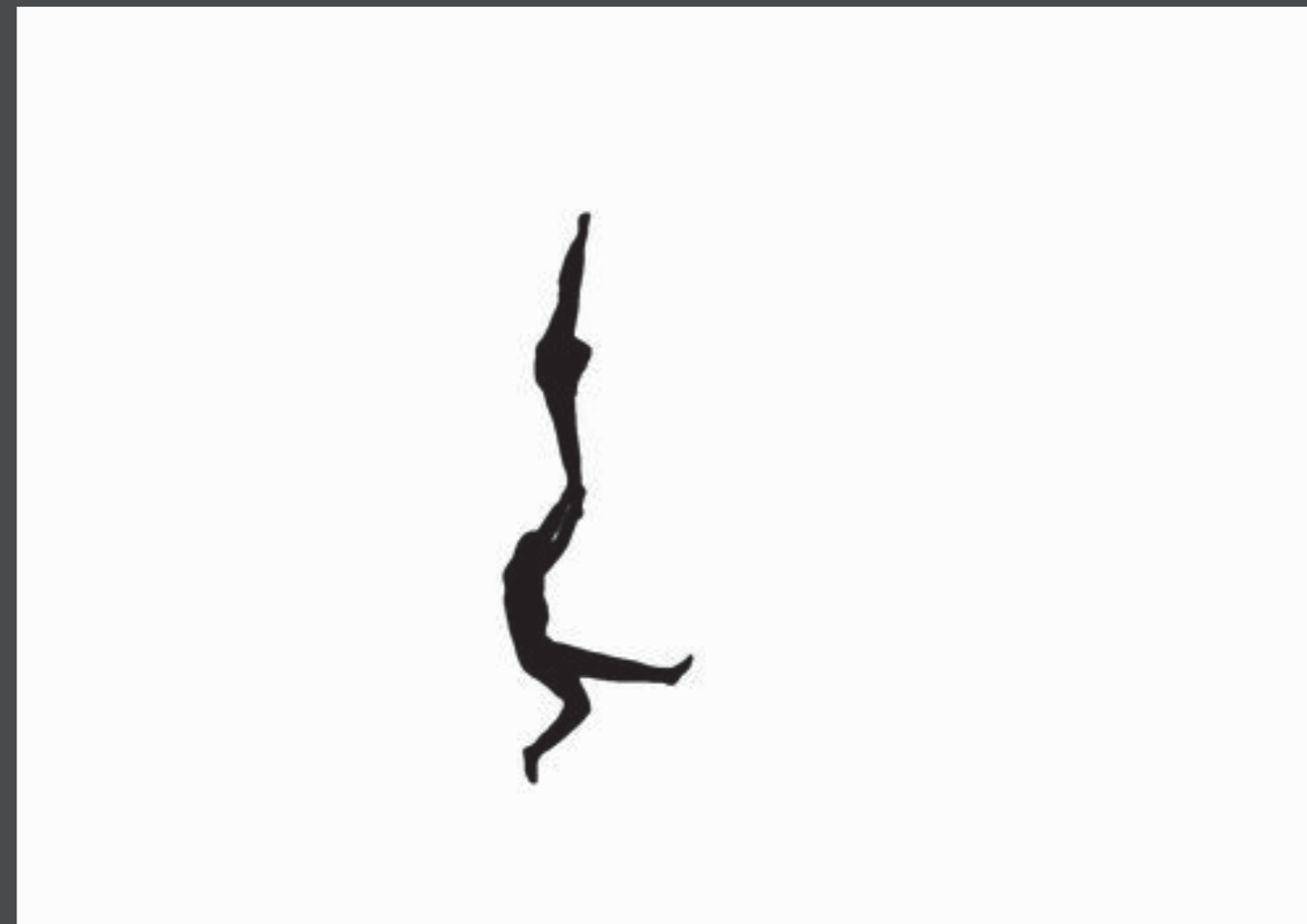
„a táncfilmkészítéshez nagyon erős belső motiváció kell, mert hiába jut el a film fesztiválokra, nem fog nagy port kavarni”. A táncfilmnek ugyanis nincs moziforgalma idehaza, és anyagi támogatottsága is igen csak alacsony. Pintér Gábor szavaival: A táncfilmkészítés luxus. Csak az engedheti meg magának, akinek van stabil támogatása. Azaz egy-egy produkcióból vagy önmagában csak akkor készül táncfilm, ha a koreográfus a társulat pénzéből erre is áldoz.”¹⁰

A táncfilm mint műfaj a mai napig mostoha gyártási feltételek között születik. Ez különösen igaz Magyarországra, ahol épphogy csak újjáéledőben van a táncfilm finanszírozása, melynek anyagi hátterét táncművészeti alapok biztosítják egy olyan műfajban, melyet a filmipar eszközeivel, léptékeivel lenne szüksé-

ges készíteni. Hiába egyidős a filmezés a tánc filmezésével – ami nem véletlen, hiszen a mozgás mindkét művészeti forma alapvető sajátja –, eddig még nem került sem táncművészet, sem a filmművészet fókuszpontjába ez a lehetőségekkel teli műfaj.

Magyarországon 2005-től, az EDIT Nemzetközi Táncfilm Fesztivál elindulásától megnőtt a táncfilmek iránti érdeklődés. A gyártást 2007 és 2011 között egyfajta jelképes alkotói ösztöndíj keretében a Nemzeti Kulturális Alap akkori, Táncművészeti Szakkollégiuma támogatta. Jelenleg az NKA Imre Zoltán Kollégiuma oldaláról érkezik biztató támogatás. Összehasonlításként: Nagy Britanniában a táncfilmgyártás számtalan módon kerül támogatásra. Készülnek táncfilmek független művészek és az Angol Arts Council támogatásával is. Születnek táncfilmek a BBC és a Channel 4 segítségével, de számos produceri háttérrel rendelkező alkotás is készült, főképp az MJW Productions és a South East Dance segítségével, de egyéb szervezetek támogatásával is sok táncfilmalkotás született.

Ezzel szemben itthon anyagi háttér nélkül vagy minimális rendelkezésre álló összeggel vágnak bele – főképp koreográfusok – a táncfilm készítésébe. Bár egyre több a társalkotói felállás, mint Kasza Gábor és Hód Adrienn Váró¹¹ című 2005-ös filmje, Szabó Réka és Jancsó Nyika 2010-es *Árnyékfilmje*¹² vagy a Szűcs Réka–Szabó Gábor páros alkotta 2008-as *Homokszék*¹³ filmje. Ezen alkotásokban filmes és táncos a saját szakmáját tudta képviselni, így ezek a koreográfusok nem kényszerültek arra, hogy vágói vagy operatőri feladatokat lássanak el. Nem úgy, mint 2010-ben Nagy Zoltán a *Szomjúság* című filmjével, ahol mind az operatőri, mind a vágói munkákat a koreográfus végezte el. Vagy Zambrinczky Ádám Min. lam Allban, szintén 2010-ben, ahol az összes utómunkát a koreográfus-rendező kényszerült ellátni.



Hazánkban a táncfilm készítésének ötlete – egy-két kivételtől eltekintve –, mint például Grünwalsky Ferenc *Táncalak* [2002]¹⁴ című alkotása – táncos oldalról érkezik.

Így a magyar táncfilmek nagy része a profi táncos és amatőr filmes alkotás furcsa egyvelegének kétes dicsőségén kényszerül osztozni.

A táncfilm területén a filmes szakemberek érdeklődésének hiánya nagyban meghatározza, hogy milyen körülmények között és hány táncossal tud dolgozni egy táncfilm koreográfusa. A megvalósításhoz szükséges anyagi forráshiányokon túl probléma a már elkészült alkotások forgalmazása, népszerűsítése is.

A táncfilmvetítés a nagyjátékfilmekkel ellentétben jellemzően nem profitorientált esemény, ezért a táncfilmkészítőknek a forgalmazásból nincs bevétele. Ez sajnálatos módon a külföldi alkotókra/alkotásokra is jellemző.

Az új évezredben szinte minden médiafelületen megjelenik a komponált mozgás egyfajta alkalmazott koreográfiaként. A média összes létező és születendő formája használja vagy hasznát tudná ven-



12 | Árnyékfilm Szabó Réka és Jancsó Nyika 2010-es alkotása

A fotó forrása: http://mwave.iq.hu/kepek/filmek/8229/arnyekfilm_2.jpg

14 | Táncalak A fotó forrása: <http://www.filmkultura.hu/regi/2003/articles/films/images/tancalak/ladanyi1.jpg>

ni a mozgás művészi komponálásának. Bízom benne, hogy csak idő kérdése, hogy berobbanjon a táncművészet a digitális világba, új tereket nyitva mind az alkotók, mind a fogyasztók számára.

15 | Link a filmhez:



16 | Fuchs Livia: Edit – először, Nemzetközi Táncfilm Fesztivál az Örökmozgóban



17 | A film trailerje:

18 | A film előzetese:



19 | Vekerdy Tamás: A színészi hatás eszközei Zeami mester művei szerint. Ursa Minor Könyvek, 1999, 105. old.

Az EDIT Nemzetközi Táncfilm Fesztivál 2010-ig hét éven át kovácsolt közönséget. A Szerpentin Táncfilm Fesztivál 2019-ig két alkalommal népszerűsítette a műfajt. A televíziócsatornák nem kapkodnak a táncfilmek után hazánkban, pedig a karantén okozta tanulságok – a színpadi művek dokumentált sugárzása – egyenes úton vezethetnének a táncfilm interretációig.

Nehéz meghatározni, hogy kiknek is készülnek ezek a filmek. Természetesen vannak kivételek. Carlos Saura filmjei iránt mutatott érdeklődést a Duna TV, és a Reich Dániellel készített Barbakán¹⁵ című táncfilmemet is vetítették számos alkalommal ezen a csatornán. A sorozatok világában nehéz „új” műfajt teremteni

Sajnos Fuchs Livia 2005-ös állítása még most is érvényes: *„Magyarországról nézve tehát – ahol sem karácsonykor, de még a Tánc világnapján sem szerepel újonnan készült hazai táncfilm egyetlen televízió adásában sem, hosszú évek óta – akár idillinek is tűnhet az az állapot, amin az idén júniusban Brightonban összegyűlt szakemberek búsulakodtak. Hiszen legalább léteznek táncfilm-producerek és televíziós szerkesztők, akik aggódva bár, de mégiscsak belevágnak a táncfilmek megrendelésébe és leforgatásába!”*¹⁶

Ezen tényezők miatt elmondhatjuk, hogy Magyarországon csak az készíthet manapság táncfilmet, aki végtelenül elkötelezett a műfajjal kapcsolatban: jellemzően szinte költségvetési háttér nélkül, áldozatkész művészek és háttérmunkások bevonásával. A filmforgalmazásra pedig csak külföldön tud sor kerülni. Az alkotások a több mint 150, kifejezetten táncfilmre szakosodott fesztiválokra kerülnek bemutatásra. Sajnos ezen táncfilmfesztiválok és a klasszikus filmfesztiválok között csekély az „átjárás”. A filmes szakemberek által szervezett jelentősebb fesztiválok kategóriát sem biztosítanak az ilyen jellegű alkotásoknak.

Üdítő ellenpélda volt 2011-ben Wim Wenders *Pina*¹⁷ című dokumentum alkotása, mely a Berlinárén el is nyerte a dokumentumfilm kategória első helyét, valamint Szabó Réka 2019-es, *A Létezés Eufóriája* című nagyszerű alkotása, mely szintén számos rangos fesztivál díját tudhatja magáénak.¹⁸

2.1.4. KOREOGRAFÁLÁS TÁNCFILMRE

A Magyarországon élő és alkotó koreográfusok az előző fejezetekben felvázolt környezeti és gazdasági helyzet okán koreográfiáikat is e keretekhez igazítják. Inspirációs alapjuk jóval korlátozottabb téréből indul, mint egy kiegyensúlyozott gazdasági háttérrel rendelkező országban alkotó művészé. Habár a kreativitás fejlesztésével foglalkozó szakemberek jól tudják, hogy a korlátok még inkább serkentik az alkotó folyamatban résztvevőt, hogy megtalálja a helyzetnek megfelelő, optimális megoldást. Mégis mivel a filmek alkotása jó esetben nagy számban foglalkoztat szakirányú tudással rendelkező embereket, és ha az alkotó célja a minőségi film készítése, akkor, hogy költségvetésként legyen a gyártás, elsődlegesen a táncosok létszámát fogja korlátozni. Az egy-két táncossal való koreografálás folyamata sok szempontból csökkenti a technikai és operatív kihívásokat. A táncművészek honoráriumai mellett kevesebb lesz a szállítási és étkeztetési költség is. Nem beszélve arról, hogy az operatőr szükséges eszközei is arányosan csökkenni tudnak.

Így az **elsődleges korlát** egy táncfilm koreográfusa számára a **táncosok létszáma** lesz. Ezért a legtöbb esetben egy vagy két művésszel dolgozik az alkotó. Ezzel a döntéssel jelentősen korlátozzuk a koreográfusi mesterség mozgásterét, miszerint kis és nagy csoportok komponált mozgása számos izgalmas variációban tudna megjelenni. A feladat nagyjából egy olyan zeneszerzőjéhez hasonlítható, aki gyakorlott a kamara és szimfonikus művek komponálásában, ám mostantól kizárólag egy vagy maximum két hangszerre készíthet zeneműveket. A feladat nem kivitelezhetetlen, csak nézőpontváltást igényel.

Az egyéni és a páros művek teljesen más dramaturgiát kívánnak, mint a csoportos műfaj.

Míg nagyobb létszámú táncos csoportnál elsődleges a **térkompozíciók strukturálása** – hiszen jelentéstartalma a tömeg meghatározott rendszer szerinti mozgásán alapul –, addig a duettek, de legfőképp a szólók lényegükben fogva kevésbé térrendszerezőek.

A csoportos koreográfiák másodsorban az időstruktúrán alapulnak, gondoljunk csak a kánonra, mint egyszerű, mégis rendkívül hatásos szerkesztési módra.

Természetesen két embert már tud egy alkotó kánonban mozgatni, sőt térben variálni, akár csak úgy, hogy az egyik táncos színpadi előre néz, míg a másik hátra, de ebben az esetben is sokkal inkább lesz figyelmes a befogadó a két ember közötti relációra, mint egy tömegkánon esetén. Egy szóló vagy duó alkotás vezérfonala sokkal inkább egy **érzelmi, narratív történet** lesz az esetek túlnyomó többségében. Természetesen ilyenkor a közép-kelet-európai színpadi kompozíciós tradícióról beszélek. Az észak-nyugat-európai tradíció jóval gyakrabban használja a tér- és időszervezést szóló és duó alkotásoknál is. Ez a fajta – kelet-európai szemmel – hűvös kifejezési módszer a helyi kultúrában nagyobb mértékben talál értő és befogadó közönséget.

A színpadi szólók és duettek koreografálásához képest kamerára komponálni talán még könnyebbé is jelent annak, aki a koreografálásra mint vizuális kifejezési formára tekint.

2.1.5. A KAMERA MINT A NÉZŐ SZEME

Mivel a dolgozat témája a bevezetőben meghatározott original work, kiegészítve az eredetileg színpadra készített alkotások filmes adaptációival, ezért nem térnék ki a tánc vagy táncalkotó, illetve ezek folyamatait bemutató dokumentációkra. Mint ahogy ezt már *A hazai helyzet* fejezet alatt részleteztem, a táncfilm készítésének gondolata javarészt **táncos oldalról** és nem filmes oldalról érkezik. Így alapvetően egy koreográfus az, aki a fent említett körülmények között mégis inspirálódik és lépéseket tesz egy táncfilm elkészülése érdekében. Egy koreográfia inspirációs mezejét a gazdasági és kulturális környezet túl meghatározza az is, hogy az alkotó felkérésre dolgozik, így válva kisebb vagy nagyobb mértékben alkalmazott koreográfussá, vagy belső készítésű indítja el a koreografálás útján. Ebben az esetben kreativitásának határt elsősorban belső, másodsorban külső környezete szab.

Mivel felkérésre ritkán születnek táncfilmek – Magyarországon nincs tudomásom ily módon született táncfilmről –, elmondhatjuk, hogy a táncfilm készítését egy **belső táplálkozó motiváció** hajtja. Természetesen minden alkotó egyedi. Így minden egyes inspiráció más és

más, mégis van egy közös pont, amelyben megegyeznek azok a koreográfusok, akik alapvetően színpadi műveket alkotnak. Ez pedig a film azon lehetősége, miszerint az alkotó drasztikusan irányíthatja azt, hogy mit lát a néző. Nem 150 vagy 500 néző szemszögéből kell gondolkodni, hanem egyetlen néző nézőpontjából, egy olyan székben, ami mozgatható. Így a film minden egyes nézője, a koreográfus/rendező kénye-kedve szerint manipulálható. Ez rendkívül izgalmas játéktér egy koreográfus számára. Az, hogy ki, miért és hogyan válik koreográfussá, az nagyrészt egyéni, mégis annyi változón múlik, mint amennyi alkotó van, mégis kiemelhető egy közös metszéspont. Ez pedig a koreográfusnak a **testbe és a test kifejező erejébe vetett hite**. Az, hogy a gondolat a kifejezésforma tárházát nagymértékben növelheti, egy alapvetően vizuális típusú koreográfust rendkívül inspirálhat. Annak a lehetősége, hogy megmutathatja a **testet közelről**, és hogy **egy mozgásforma ezernyi dinamikát és átélést tartogat**, az, hogy **kiléphet a színpadi környezetből**, ezek mind olyan lehetőségek, melyekkel szinte minden táncfilmmel foglalkozó koreográfus örömmel él.¹⁹ Mert bár a színház is *„látvány-sőt látványosság”*, a film még inkább vizuális percepciókra épít.

2.1.6. KOREOGRAFÁLÁS A KAMERÁNAK

A rendező személye sok esetben megegyezik a koreográfuséval. Amennyiben a rendező egy különálló személy, úgy más perspektívák tudnak megnyílni az alkotási folyamatban.

A rendező/koreográfus megnevezés jelen írásban egy személyben fedi a két feladatkört.

Amennyiben original workot alkot a rendező/koreográfus, úgy döntés kérdése, hogy mikor vonja be a kamerát az alkotási folyamatba. Amennyiben lehetősége van rá, dönthet úgy, hogy a próbafolyamat elejétől jelen van az operatőr. Ez ugyan rendkívül hasznos az alapötlet közös kibontásához, sok esetben mégis felesleges. A másik lehetőség, hogy amikor elkészül egy rész a koreográfiának, akkor időről időre részt vesz az operatőr is a próbákon, így lépésről lépésre alakulhat egymáshoz koreográfia, kameramozgás és képalkotás. A harmadik lehetőség, hogy a koreográfia megalkotása után érkezik az operatőr a

20 | Dr. Miltényi Márta:
A sportmozgások ana-
tómiai alapjai I. Bu-
dapest, Semmelweis
Egyetem, Testnevelési
és Sporttudományi
Kar, 2005, 201. old.

21 | Link a filmhez:



22 | Link a filmhez:



23 | Link a filmhez:



folyamatba. Ilyen esetekben jóval kisebb az együttműködés táncos és kamera között. Lényegében koncepció kérdése, hogy mennyire konkrét alapot akar szolgáltatni a koreográfus a kamerának. Esetleg fordítva, mennyire határozott képkötői vagy kameramozgási elképzeléssel rendelkezik az operatőr.

Ha egy tánchoz szokott vágó dolgozik a filmen, úgy rendkívül sok utómunkától és kompromisszumtól kíméli meg a rendezőt a vágó jelenléte néhány próbán. Amennyiben valamiféle mozgásfolytonosság az alkotás célja, úgy sokat segít a vágó erre kihegyezett figyelme.

Dönthet úgy a koreográfus/rendező, hogy improvizációt használ a próbafolyamat és/vagy a felvételek során is. Az improvizáció által generált, de végül rögzített mozgás-sor nem sokban különbözik a színpadra készült és improvizációt alkalmazó művektől, csak a kamera vagy a vágás mint új szabályalkotó elemek beépítése szükséges a folyamatba.

Természetesen nagyban múlik az adott film koncepcióján, hogy mekkora mértékben és milyen módon érdemes bevonni az improvizáció módszerét az alkotási folyamatba. Az improvizáció lehet erősen vagy lazán strukturált, de minden szabálytól mentes is.

A táncfilmkészítés folyamatában dönthet a koreográfus/rendező úgy, hogy a kamera egy előre meghatározott, kötött pályán mozog, míg ennek ismeretében a táncos improvizál, de dönthet úgy is, hogy a rögzített mozgássorra az operatőr improvizál. Koncepció kérdése az is, hogy hogy dönt a rendező, mozog a kamera vagy egyáltalán nem. Lehet, hogy csak helyet változtat, lehet, hogy folyamatos mozgásban van. A variáció végtelen.

Stílusbeli különbséghez vezet, ha a táncfilmen belül csak egy rövid momentum vagy egy hosszabb frázis készül az improvizáció valamely módszerével. Látható minőségi különbség lesz a sokat gyakorolt és többször felvett és az egyszeri alkalommal megszületett képkockák között. Itt is, mint sok helyütt, a cél fogja meghatározni a megfelelő eszközt. Az improvizáció módszerének használatahoz megfelelő körülmények szükségesek, előnyös a kis stáb, hosszú forgatási időszak és a rugalmas, kreatív, érdeklődő munkatársak.

Jóval részletgazdagabb kidolgozást igényel minden előkészítési folyamatban részt vevő alkotótól, ha több kamera veszi

fel a táncfilm nyersanyagát. A koreográfus munkáján túl a képkötői és a vágási feladatok is komplexebb kihívást jelentenek.

2.1.7. A HELYSZÍNVÁLASZTÁS SAJÁTOSSÁGAI, NEHÉZSÉGEI TÁNCOS SZEMPONTBÓL

A színpadi környezetből való kilépés rendkívül sok előnnyel jár, de nehézséget is rejt magában. A problémakör két részre bontható. Az egyik a **rendezői koncepció**-hoz való alkalmazkodás, társítva a technikai lehetőségekkel és a koreográfusi elképzelésekkel. A másik pedig a próbateremhez és a színpadi körülményekhez szokott **táncos igényeinek** biztosítása, a lehetőségekhez képest.

Bár elméletileg a rendezői elképzelés felül kellene, hogy írja a szereplő lehetőségeit, ha táncfilmről beszélünk, mégis vannak olyan korlátok, amelyek nem a táncos személyes adottságaiból fakadnak. Ezekhez a rendezőnek igazodnia kell, mivel a tánc műfaját feszegetik.

Ahhoz, hogy a táncos megfelelő állapotban tudja a koreográfiát a kamerának újra és újra előadni, több, a jó **fizikai kondícióját** biztosító tényezőnek kell megvalósulnia.

Az az „*átlag 350 izom*” akkor működik optimálisan, ha tartósan legalább **20-25 Celsius-fokos környezetben** mozog a táncos²⁰. Természetesen rövid időre (egy felvétel időtartamára) és speciális felkészüléssel a hőmérséklet lehet jóval kevesebb. A koreográfia optimális kivitelezése nagyban múlik azon is, hogy milyen mértékű fizikai igénybevételnek van kitéve a táncos az adott koreográfia előadása közben.

Fontos figyelembe venni azt a tényt is, hogy a táncos az **izmait kondicionálja**. Tehát ismétlés útján szoktatja a testét és cizellálja a koreográfiát. Ám a táncos motívumok, frázisok sok esetben jóval hosszabbak, mint amit egy-egy felvétel megkíván. Például egy esést mint táncmozdulatot célszerű folyamatában gyakorolni, hogy ne veszítsen a koreográfia a természetes flow-ból. Egy rendezői elképzelés gyakran pusztán a „vághatóság” kedvéért egy kicsit vesz az előtte és utána lévő mozdulatból, de szem előtt magát az esést tartja. És addig ismétli a felvételt, amíg az adott mozgás – ez esetben az esés – az elképzelt képet nem mutatja a monitoron. Ami a táncos szempontjából

ból egy teljesen más izomaktivitást igényel. Ha folyamatában csináltatjuk meg a táncossal a mozgássort eséssel, akkor fennáll a veszély, hogy rendkívül gyorsan kifárad, ami hosszú távon azért nem szerencsés, mert a forgatási napok limitáltak és a fáradtság halmozódik. Ha pedig csak az esést vesszük, ahhoz rövid és dinamikus izomzat szükségeltetik. Ezért tehát optimális esetben a táncos izmát az adott **felvétel körülményei**hez érdemes igazítani. Ha ideális esetről beszélünk, akkor ezt a problémát és annak megoldását a próbafolyamatba beépíti a koreográfus. Ehhez természetesen nagyon pontos story board és előforgatások szükségesek, ami hosszasan előmunkálatokat igényel, ami szintén gyakran pénz kérdése.

A színpadi rutinnal rendelkező táncos nagyon intenzíven átlagosan 4 órát van fizikailag igénybe véve egy nap. Ebből maximum 2 óra az előadás, ahol nem mindig táncol végig, és 2 óra a gyakorlat (balett óra vagy modern tréning, műfajtól függően). A próbafolyamatok alatt az igénybevétel hosszabb, de kevésbé intenzív. Bár vannak példák maratoni próbákra, hasznosan 6 óránál többet egy táncos nem tud eltölteni a próbateremben. Egy forgatás ezzel szemben napi 10-12 órán át tart, főképp praktikus megfontolásból. Mivel nincsenek kifejezetten táncfilmforgatáshoz szokott, erre képzett vagy éppen gyakorlott táncosok, ezért a koreográfus szinte biztosan egy színpadi rutinnal rendelkező művészt fog felkérni a forgatásra, ami azt is jelenti, hogy a terhelhetőségük limitált. A hasznos időt természetesen **aktív pihenők** beiktatásával lehet nyújtani. Egy táncos jó esetben tökéletesen tisztában van azzal, hogy milyen tevékenység az, ami az ő testét, szellemét karban tartja, lehet ez masszázs, pilates, jóga vagy bármi. Érdemes megkérdezni az adott táncost, hogy milyen környezet vagy személy szükséges az ő jóllétéhez. A fáradt testmozgást nem lehet „elsminkelni”, a mozdulat rendkívül árulkodó.

A test karbantartásán túl fontos szempont még a **talaj**, amelyen a táncos táncol, hiszen a padló az egyik, ha nem a legfontosabb kelléke a táncosnak. Egy próbaterem kialakításánál a hőfok és a szellőzés szabályozásán túl szintén a táncpadló kialakítása a legfontosabb. Fontos, hogy speciális rugalmasságú alapzatra megfelelő balettszőnyeg kerüljön, lehetőleg maku-látlan illesztéssel. Erre azért van szükség, mert a bonyolult technikai mozdulatso-

rokat szinte lehetetlen sérülésmentesen elvégezni, ha nem optimálisak a feltételek. A rugalmas alap pedig hosszú távon jelent biztonságot a táncos számára. Ha túl kemény felületen ugrik, fut, esik, tehát bármilyen nagy súlyt vagy erőt használó mozgást végez, akkor az ízületek és a porcok hosszú távon rongálódnak. Érdemes tehát megfontolni, hogy hol táncoltatjuk a művészt. A talaj anyagának tulajdonságai (süppedős, csúszós, porózus, kemény, vegyes stb.), felületi sajátosságai (sima, rücskös, gumós, gömbölyded kitérkedések, éles kiállások, lyukak stb.), lejtési szöge (vízszintes, lejt, függőleges), speciális közege (pl. víz, levegő) mind befolyásolják a mozdulat minőségét és lehetőségeit. Ahogy ezt láthatjuk az Ultima Vez táncegyüttes 2004-ben elkészült *Blush*²¹ című táncfilmjéből. Jómagam is szembesültem a föld táncfalajként való alkalmazásának nehézségeivel *Inside*²² című táncfilmünk forgatása során.

A nem megfelelő talaj rövid és hosszú távon is komoly problémát jelenthet. Lehetőség van arra, hogy a talaj minőségét figyelmen kívül hagyjuk, de ekkor nem kérünk nehéz technikai elemekkel átszőtt mozgássort a koreográfustól. Kis fizikai igénybevételű mozgáskombinációt szinte bárhol el lehet végezni. A **technikai nehézség** és a talaj meghatározása feltétlen szakember dolga.

Gondot tud még okozni a mozdulatok kivitelezésében egy esetleges testfestés, vagy nem szerencsésen megválasztott jelmez, de mivel ezzel a problémával színpadi körülmények között is számol mind a koreográfus, mind a táncos, ezért ennek a problémának a kezelésére megfelelő módon fel tudnak készülni, amennyiben időben kipróbálásra tud kerülni a jelmez vagy bármilyen testdísz. Arról nem is beszélve, hogy szabadtéren az aktuális környezeti hatások befolyásolják az anyag tulajdonságait. Jelentős nehezítő körülmény lehet a szél vagy az eső is. Az *Emlékezetből*²³ című filmünk forgatása során például a nem várt tornádó erejű széllel, a heves esőzéssel és az évszakhoz képest rendkívüli hideggel kellett szembenéznünk.

A helyszínválasztás, a képkötés és a talaj kérdésének közös problémája a **cipő**. Vannak adott technikák, melyekhez megfelelő cipő tartozik. Természetesen a koreográfus hatásköre és a rendezővel összeegyeztetett igény az, ami végül meghatározza, hogy miben táncol a táncos. Lehet spicc-cipőben kortárs táncolni



26 | 25



24 | Részlet a filmből:



25 | A fotó forrása:

<http://www.isabelrocamura.org/magnolia/>

26 | A fotó forrása:

<http://www.filmkultura.hu/regi/2005/articles/reviews/images/tancfilm/03-burst.jpg>

27 | Link a filmhez:



28 | Részlet a filmből:



29 | Link a filmhez:



30 | Katrina McPherson:

Making Video Dance – Step by step guide to creating dance for the screen. London, New York, Routledge, 2006. Ford.: Gaál Mariann.

és mezítláb is néptáncolni, csak figyelni kell arra, hogy a cipőnek vagy bármilyen lábbelinek szintén megvannak a maga talajszükségei. Így például homokos talajon nem lehet spiccelni. Tehát egy képalkotás és rendezői koncepció szempontjából tökéletesnek tűnő helyszín táncos szempontból alkalmatlan lehet a forgatásra. Természetesen, mint mindig, itt is vannak köztes megoldások. Sok esetben az első ránézésre nem táncosbarát forgatási helyszíneken mégis meg lehet találni a módját annak, hogy például egy padló beillesztésével vagy lábvédők alkalmazásával mégis sor tud kerülni a felvételre a kiválasztott helyszínen. Ám ilyenkor az operatőr és a vágó különleges odafigyelése szükséges, hiszen nem mindig fér bele a koncepcióba a tánctechnikai kiegészítők megmutatása. Táncfilmekre jellemző még, hogy sokszor civil helyzeteket jelenítenek meg, és ilyenkor civil lábbelít hordanak a táncosok: utcai tornacipőt, magas sarkút, szandált, öltöncipőt stb. Ez szokatlan a legtöbb táncosnak. Ezt kiváltandó gyakran inkább mezítláb táncolnak, bizarre kényszermegoldás ez, mely sokszor dramaturgia szempontjából indokolatlan.

Más a helyzet, amikor különleges helyszínen és aljzatra készül maga a koreográfia. Itt elengedhetetlen, hogy szinte a teljes próbafolyamat az adott helyszínen történjen. A színpadi körülményektől eltérő környezetben forgatott filmek táncos próbafolyamatainál is rendkívül fontos, hogy legyen egy periódus, amikor a megválto-

zott környezethez tud adaptálódni táncos és mozgása, de a **speciális helyszínekre** készített koreográfiáknál a próbafolyamat nagy része a kiválasztott körülmények között kell, hogy történjen. Gondoljunk csak a szlovén En knap együttesének, *Dom Svobode*²⁴ című, 2000-ben elkészült alkotására, ahol a táncosok egy meredek falon, kötélrel felfüggesztve táncolnak. Vagy az angol Isabel Rocamura *Horizon of Exile*²⁵ című, 2007-es filmjére, ahol a koreográfia a sivatag homokjára készült. Az eredeti helyszínen való próbálás egy újabb korlátozás a rendezői koncepcióban, hiszen olyan helyszínt kell, hogy válasszanak, ahol nyugodt körülmények között, huzamos ideig próbálni tud táncos és koreográfus. Nem véletlenek az elhagyott gyárak, épületek, tengerpart vagy természeti közeg mint táncfilmek helyszíne. Áthidaló megoldás tud lenni a szállítható kellék, melyre a koreográfia készült.

Ilyen például a 2002-es izlandi *Burst*²⁶ című alkotás, ahol egy kétszemélyes ágyra készült a koreográfia, vagy Philippe Decouflé *Le P'tit Bal*²⁷ című, 1993-as alkotása, melyben egy mezőre kihelyezett asztalnál ülve táncol a pár.

Más a helyzet, amikor olyan környezetet választ a rendező vagy operatőr, amely **új vizuális narratívát** ad a koreográfiának. Gyönyörű megoldás erre a szintén 2002-es *Amelia*²⁸ című táncfilm, ahol a La La La Human Steps együttesnek egy már létező koreográfiáját helyezték egy lenyűgöző kiállítótérbe. Itt a képkompo-

nálási lehetőségek kihasználásával, a tér és táncos viszonyának új kontextusba helyezésének eredményeképpen csodálatos alkotás született.

Meglévő helyszín helyett ideális, ha stúdióban felállított környezetet tudunk létrehozni, ahol szintén adott a hosszú távú próbálás lehetőségének feltétele. Igazi „táncos gondolkodású” rendezői koncepció a spanyol *Variations on a Line*²⁹ (2007), ahol egy végtelen vonal a fekete balett-szőnyeg, amin a táncos halad.

Másik gyakran választott megoldás egy **létező helyszín lemodellezése** a próbaterembe. Így lehetőség van arra, hogy a táncos hozzászokjon a támasztható, kikerülendő és egyéb felületekhez, de ne kelljen a gyártásvezetőnek erején felül, hetekre biztosítani a forgatási helyszínt. Jó példa erre a már említett Kasza-Hód film, a *Váró*, ahol egy vidéki pályaudvar várótermében csak a székek és a falak határolják be a táncost.

Ez a környezet tökéletesen beállítható egy próbateremben is. Itt természetesen nem tudnak gyökeresen más kameraállásból vagy mozgásból elkészülni a felvételek, mint stúdió vagy színpadi körülmények között, de az hogy kikerül a tánc egy más, erőteljes hangulatú közegbe, rétegeltebbé teszi az alkotást.

Nagy költségvetésű táncfilmek esetén előfordulhat, hogy a rendező úgy dönt, green box technikával dolgozik. Ebben az esetben a táncos egy steril térben, számára ismeretlen koordináta-rendszerbe kell, hogy belehelyezkedjen. Izgalmas kihívás, mely pantomimikus képességeket igényel.

Az együttműködés, a táncfilmnek – ennek a hibrid műfajnak – interdiszciplináris aspektusa akkor domborodik ki igazán, ha rendező, koreográfus, operatőr és vágó saját szaktudását szem előtt tartva az alkotói folyamat során közös, mindenki számára elfogadható megoldásokat szorgalmaz. Így van ez akkor is, amikor a helyszín kiválasztásán van a sor, de igaz ez minden egyes képkockára is.

2.1.8. AZ OPERATŐR, A RENDEZŐ ÉS A KOREOGRÁFUS EGYÜTTMŰKÖDÉSI LEHETŐSÉGEI

Ahhoz, hogy feltérképezhessünk az együttműködés lehetőségeit a táncfilmkészítő művészek és szakemberek között, vissza kell mennünk az inspiráció fejezetéhez, amit már a koreográfus szempontjából tárgyaltam. Egy táncfilm megkülönböztethető aszerint, hogy mely művészeti ág képviselője felől érkezik a filmet megalapozó ötlet. Valamint elkülöníthetjük irányzatok, stílusok szerint is.

Egy táncfilm alapvetése rengeteg irányból indulhat. Lehet a kiindulópont egy mozgásötlet, egy kamera- vagy vágási technika, melyet kibontanak az alkotók. De egy táncfilm ötlete egy művészeti ág alkotásából, technikai eszköztárából is kibontható, ami érinti a mozgás, a látvány és a zeneiség témakörét.

Elindulhat a táncfilm egy festmény, egy zenemű, egy film vagy egy építészeti elgondolás mentén. Ahhoz, hogy ezt a szerteágazó inspirációs bázist mégis rendszerben tudjuk látni, a táncfilmnek a Katrina McPherson *Making Video Dance*³⁰ című könyvében meghatározott kiindulási alapjait hívom segítségül. McPherson szerint öt fő kategóriát különböztetünk meg. Eszerint egy táncfilm lehet **téma-, történet-, formalista, vizuális vagy zeneiszövet-/hangszövetalapú**.

A témaalapú munka lényegében egy ötletet bont ki, körbejárva a választott kérdéskört különböző aspektusok szerint. A téma szerinti feldolgozáson belül is megkülönböztethetünk érzelmi (pl. boldogság, veszteség), kísérleti (pl. sebesség, átváltozás), szimbolikus (pl. egy, mindenki ellen, a szerelem keresése), fizikai (pl. gravitáció, víz, föld) és mozgásakción alapuló (pl. mászás, futás, esés) táncfilmeket is. Amennyiben a film szüzséjét a koreográfus dolgozza ki a dramaturg segítségével, a táncos gondolkodás fog érvényesülni. Ami azt jelenti, hogy alapvetően a **téma absztrakciója a mozgáson keresztül va-**

31 | Link a filmhez:



32 | A fotó forrása:

<http://www.filmkultura.hu/regi/2005/gallery/images/tancfilmek/22.jpg>

33 | Részlet a filmből:



34 | Lynne Anne Blom, L. Tarin Chaplin: *The Intimat Act of Choreography*. London, Dance Books Ltd., 1989, 41. old. Ford.: Gaál Mariann.

35 | Doris Humphrey: *A koreografálás művészete*. Budapest, Planétás Kiadó, 2000, 20. old.

36 | Laban Rudolf: *Koreográfia*. Budapest, l'Harmattan, 2008, 102. old.

37 | Balázs Béla:

Részlet a filmből:



lósul meg. Ebben az esetben a képalkotás és a vágási koncepció alárendelt szerepbe kényszerül. A film rendszerének irányadója a tánc és annak megnyilvánulási formái lesznek.

Így például, ha az örömet szeretnénk fel dolgozni a táncelméleti rendszer mentén, úgy az alapötletet praktikus a könnyedség, a súlytalanság mozgásminőségéből méríteni. Ami azt is fogja jelenteni, hogy a gravitáció lesz a kulcs minden társalkotó számára. Rendező, operatőr, vágó a gravitáció megjelenítésének lehetőségein fog kísérletezni. Majd feltárva minden opciót, a megfelelő technikát alkalmazzák, kellő mértékben és mennyiségben.

Ez azt jelenti a gyakorlatban, hogy az operatőr olyan kameraállásokat keres (például feje tetejére fordítja azt), mely egyértelművé teszi a súlytalanságot, a vágó pedig megtalálja azt a karakteres „vágási tempót”, ami ezt az időtlenséget a legjobban kifejezi. Amennyiben egy téma a táncfilm tárgya, számolni kell azzal, hogy mivel absztrakciót alkalmaz, interpretációja kultúrspecifikus lesz.

Ha a film egy történetet vesz alapul, ismét más hierarchiába kerülhetnek a táncfilm alkotói. A kortárs és modern táncrea a történetmesélés nem kifejezetten jellemző. Annál inkább evidencia egy filmes számára, hogy egy filmhez történet szükségeltetik. **Egy történet sokkal könnyebben teszi befogadhatóvá az alkotást.** Mert az emberek szeretik a történeteket. Rövid és hosszú történetek sora a nappalunk, sőt még az éjjelünk is. A történet olyan alkotási forma, mely ha egy film kiindulópontjává válik, biztos a közérthetőség, és így szélesebb befogadó rétegek felé fog nyitni.

Mivel a modern tánc lényegénél fogva nem narratív, ezért az így elkészülő táncfilmek sokkal inkább egy filmrendező vagy egy operatőr kezei alatt készülnek, így itt a koreográfus az alkalmazott művész szerepét kapja. A McPherson szerinti felosztás értelmében a történetek öt különböző forrásból táplálkozhatnak. Eszerint érkezik a történet az alkotó környezetéből, egy mese vagy egy ismert történet is lehet inspirációs alap. Kiindulhat egy történeti eseményből. Lehet saját élményen alapuló vagy a képzelet szülte. Mivel a történet egy ismert szervezési rendszer, nem feltétlenül megy az érthetőség rovására, ha nem tartjuk be a klasszikus eleje-közepe-vége időrendet, hanem – mint ahogy számos kiváló alkotás

különböző műfajokban – aktívan operálunk az időstruktúrával, variáljuk azt.

Ismét más a helyzet, ha a táncfilm **formalista ötletből** építkezik. Ebben az esetben a kiindulópont nem egy külső téma, hanem maga a médium. Az ilyen jellegű táncfilmeknél a használati módszer lesz maga a film tárgya. Sok esetben az inspirációt itt a kérdésfelvetés adja. Így például: *mi történik, ha a kamera folyamatosan mozog? hogyan tudjuk megmutatni a sebességet a filmben?*

Az ilyen esetekben az operatőri vagy vágói szaktudás és művészi koncepció az, ami előtérbe kerülhet. A „vágói koreográfiának” egyik szemléletes példája a *Monte-videoaki*³¹ vagy az olasz Davide Pepe *Body electric #1*³² című alkotása.

A formalista filmhez vezethet különbö-



ző korlátok szabása, például csak akkor mozdul a kamera, ha a táncos mozdulatlan és fordítva. A művészeti ágak közötti egymásra ható korlátok, és így egy rendszer felépítése praktikus rendezői feladat. Ebben az esetben a táncos és a koreográfus is csak egy szereplő a „társasjátékban”, tehát alkalmazkodniuk kell az összes többi résztvevőhöz.

Amennyiben az a korlátozás, hogy a kamera mindig csak testrészeket mutat, de folyamatosan változót, akkor érdemes különös figyelemmel megalkotni az éppen szereplő testrész mozgását.

Ám ha azt a korlátot szabja a rendező, hogy az egész film egy hosszú snittből kell, hogy álljon, úgy a koreográfusnak is egy teljes, hosszú folyamatban kell gondolkodnia. Mint ahogyan azt láthatunk Jancsó Miklós *Szerelmem, Elektra*³³ című filmjében, ahol a különböző mozgásformák egy hosszú koreográfiává álltak össze. Amennyiben a vizualitás a fő irányító elve a táncfilmnek, úgy jelentős szerephez jut az operatőr és/vagy a

rendező. Ebben az esetben szinte soha nem létezik egybefüggő, folyamatában eltávolítható koreográfia. A látvány, a **képkivágás** lesz az, amely meghatározza majd, hogy milyen mozgást szükséges rendelni az adott vizuális koncepcióhoz. A koreográfusnak tudatában kell lennie, hogy *„forma és tér, tér és forma közötti viszony nézőpont kérdése”*³⁴. Ezt szem előtt tartva érdemes megalkotni a mozgássort. Ilyen esetben előnyös, ha olyan koreográfussal dolgozunk, aki képes képekben és mozgásban egyszerre gondolkodni, és képes nézőpontot váltani. Ez – bár első hallásra triviális elvárásnak tűnik – sajnos nem alapvető képessége egy koreográfusnak. Főképp azoknál az alkotóknál figyelhető meg a mozgásfolyamat külső szemlélésének hiánya, akik hosszas táncosi múlt után váltottak koreográfusi tevékenységre. Ez persze teljesen érthető, hiszen egy táncos elsősorban a mozgás belső élménye miatt lesz táncművész, számára másodlagos a vizuális koncepció. Már Doris Humphrey is megírta *A koreografálás művészetében*, hogy: *„A kompozíciót felfoghatjuk statikus vonalként is. Eszerint a tánc bármelyik pillanatban megállítható, és akkor rajzot ír le a térben. És vannak olyan állóképzerű pillanatai is, mint a fotográfia vagy a festmény”*³⁵. Ám ez nem mindenki számára evidencia. Így ha a vizualitás vezérli a táncfilm elkészítését, úgy érdemes egy olyan koreográfust választanunk, aki rendelkezik képzőművészeti alapismeretekkel, és ezen tudását tudja a mozgáshoz kapcsolni. Azaz, ha az alapötlet a vertikálitás, úgy képes a vertikális tengely körüli mozgásvariációk megalkotására. A minimalista képalkotás és a tánc viszonyának elemzésére hosszabban Krisztina de Châtel filmjeiben kerül sor. De Châtel térkonceptiói és „mozgáskommentárjai” iskolapéldái az előbb felvázolt szerkesztési módoknak.

A zenei vagy hangszövegalapú szerkesztések nagyszónya pedig Annae Teresa De Keersmaeker, akinek mind színpadi, mind filmes alkotásai egy-egy zenei struktúrához igazodnak. Ilyenkor érdemes egy zenei szakértőt bevonnai a folyamatba, hogy teljesen átláthatóvá és így átjárhatóvá váljon a **zenei struktúra**, melyhez a többi művészeti ág a maga módján majd a megértésen túl, viszonyulni tud. De Keersmaeker esetében azért is nyilvánvaló és hűvösen professzionális a megoldás, mert ő Thierry de Mey-jel dolgozik filmjeiben, aki zeneszerző és operatőr egyben.

Így könnyed eleganciával illeszti rá például a plánváltásokat a zenei motívumokra, kihasználva azt a tényt, melyet Laban Rudolf oly világosan fogalmaz meg: *„[...]Ja táncban az idő ritmusa alapján véve nem több a tér ritmusának megjelenítésénél”*³⁶. A részletes elemzést, lásd 3. fejezetben Clapping Music.

Természetesen nem hagyható szó nélkül a vágói feladat egy alapvetően zenei struktúrán nyugvó táncfilmben. Zenei szerkezetet idéző vágási módok is lehetségesek, anélkül, hogy használnánk magát a zenét. Vagy az idővel való játék során egyfajta kánont alkotunk vágás és zenemű között. Vagy mint rendező, egyfajta formalista gondolkodás nyomán, fúgaszerkezetbe rakjuk össze a filmet. Ilyen esetekben még fontosabb szem előtt tartani Balázs Béla intelmét, mely az 1961-es A hangosfilm című írásában szerepelt: *„A hang a film számára kezdetben nem nyereség, hanem feladat”*³⁷.

Természetesen használhatjuk nyereségként, azaz aláfestésként is a zenét, de úgy egy rendkívül szubjektív, érzéseken és személyes tapasztalatokon alapuló világot teremtünk vele, ahol megeshet, hogy a kódrendszerünk a befogadó számára olvashatatlan, de az is lehet, hogy olyan erős az érzelmi hatás, hogy mélyreható, maradandó élménnyel távozik a táncfilm nézője. *„Ez a fajta kettősség a zenéhez való viszonyban még akkor is fennáll, ha az alkotók hisznek a művészeti ágak közötti egyenlőségben”*³⁸ – mondta Stejrnhom, a *Doing The Mathematics: Choreography, Laban Space Harmony, and Music* című írásában.

2.1.9. A TÁNCFILM SZEREPLŐINEK KIVÁLASZTÁSA

Alapvetően két jól elkülöníthető módon történik a szereplő vagy szereplők kiválasztása.

Az első lehetőség az, ha van egy vagy több karakterünk, aki köré felépítjük a filmet. Ezek lehetnek **táncosok, mozgásművészek, mozgó objektumok vagy bármi mások**, akik vagy amik valamilyen különleges mozgással kapcsolatos tulajdonságuk folytán kerülnek a táncfilm középpontjába. Ilyenek például az angol DV8 híres, 2004-es *Cost of Living*³⁹ szereplői, ahol táncosok és fogyatékkal élők együtt táncoltak. Vagy a Rachel Davis által rendezett 2004-es *Gold*⁴⁰, melyben két portré táncfilm formában

38 | Johan Stejrnhom: *Doing The Mathematics: Choreography, Laban Space Harmony, and Music*. In: Miroslava Kovarova, Regina Miranda: *Laban and Performing Arts, Bratislava, Bratislava in Movement Association Academy of Music and Dramatic Arts*, 2006, 167. old. Ford.: Gaál Mariann.

39 | Részlet a filmből:



40 | Link a filmhez:



41 | Részlet a filmből:



42 | Link a filmhez:



43 | Lynne Anne Blom,
L. Tarin Chaplin: *The Intimat Act of Choreography*, London, Dance Books Ltd., 1989, 17. old. Ford.: Gaál Mariann.

két tornászlányt mint embert és mint profi tornászt mutat be a rendező. Vagy a szintén angol Miranda Pennell 2001-es *Tattoo*-ja⁴¹, mely filmben a rendező az angol díszszázad mozgássorait rakta össze táncfilmmé. Már klasszikussá vált a 2002-es újzélandi *Pretty Big Dig*⁴², mely alkotásban három óriás markoló „táncol” klasszikus zenére.

A szereplők kiválasztásának másik módja az, amikor a film határozott koncepciójához keresi a rendező, koreográfus és operatőr a megfelelő személyt. Itt is fontos a különböző területek szakembereinek egyedi igényeinek összehangolása. Egy koreográfus főképp a szereplő táncudását és testének látványát tartja szem előtt. Ez is – mint annyi minden más a színpadi tradícióból – rögzült értékrend, hiszen a néző és előadó közti távolság miatt egy koreográfus nem koncentrálni olyan részle-

tekre, mint az arc. Sajnos még mindig igaz hazánkban az az 1989-es kijelentés, miszerint: „*egy táncos tréningje során nyaktól lefele figyel*”⁴³. Míg egy filmes tradícióból érkező operatőrnek elengedhetetlen, hogy a szereplőjének karakteres arca, „vászonképes” megjelenése legyen. Mivel a táncfilm műfaja egyelőre nem elterjedt, ezért táncfilmre szakosodott táncosaink sincsenek, így nem létezik egy olyan kánon sem, amihez egy táncos a forgatás alatt igazodni tud. Ezért szempont lehet még a szereplők kiválasztásánál az a képesség is, hogy gyorsan és rugalmasan alkalmazkodjon a számára szokatlan körülményekhez, mint például egy közelében mozgó kamerához. Vagy hogy kifejezésmódját ne a színpadi rutinjából engedje megnyilvánulni, hanem fel tudjon építeni egy viszonyt a kamerával (ami lehet a kamera abszolút negligálása is).

2.1.10. KUTATÁSI EREDMÉNY

Bár a táncfilm műfaji meghatározása a mai napig képlékeny, a táncfilmkészítés sarokkövei behatárolhatóak.

III. TÉZIS

ÁLLÍTÁSAIM:

1. A táncfilm műfaji meghatározása problémás
Hazánkban a műfaj megnevezése egyszerű: táncfilm. Külföldön már a megnevezése is problémás. A probléma az anyag, mely oly sokféle lehet, hogy nehéz átfogó nevet adni neki. Így állítástomat a bevezető fejezet, valamint a teljes nagy fejezet alapján megerősítem.

A táncfilm műfaji meghatározása a mai napig képlékeny.

2. A táncfilmkészítés keretrendszerre, kihívásai, jellemzői jól meghatározhatóak

A témakörök is jól mutatják, hogy a vizsgálat részletes volt: *A hazai helyzet, Koreografálás táncfilmre, A kamera mint a néző szeme, Koreografálás a kamerának, A helyszínválasztás sajátosságai, nehézségei táncos szempontból, Az operatőr, a rendező és a koreográfus együttműködési lehetőségei, A táncfilm szereplőinek kiválasztása – ezek mind azt erősítették meg, hogy a műfaj határozott és egyedi tudást igényel. Természetesen, ahogy minden koreográfia, úgy minden táncfilm is egyéni kihívásokat tartogat, de talán sikerült nevet adni a kihívások halmazainak, illetve behatárolni azokat.*

Ezért bátorodom megerősíteni állításom: **a táncfilmkészítés sarokkövei behatárolhatóak.**

Az alfejezet segítségével végigvettem a *Koreografálás táncfilmre magyar szemmel problematikáját*.

IV. TÉZIS

Egy minimalista táncfilm befogadásában sokat segít egy erős rendszer, még akkor is, ha a rendszer rejtve marad.

V. TÉZIS

A zene és a tánc képesek egymást megkomponált keretek között úgy befolyásolni, hogy azok a keret korlátai által nemcsak leszűkítik a kifejezések tárházát, hanem új minőség létrehozására is sarkallnak.

2.2 MINIMALISTA TÁNCFILMALKOTÓ

E fejezetben három különböző módszerrel három minimalista alkotóművész eszköztárát vizsgálom.

A belga koreográfus Anne Teresa De Keersmaeker korai minimalista táncfilmjei közül választottam kettőt, melyet alapos elemzésnek vetek alá.

Krisztina de Châtelt a holland–magyar koreográfust személyesen kérdeztem a minimalizmus miértjéről, hogyanjáról.

Gaál István rendező, a táncfilm kritériumainak is megfelelő alkotását, két kritikai elemzés alapján analizálom.

Mindennek célja az, hogy találjak olyan sarokköveket, igazodási pontokat, melyek meg tudják határozni a minimalista táncfilm lehetséges eszköztárát.

A tisztánlátás érdekében először a kiemeléseket, konklúziókat olvashatjuk. Utána található az anyag, melyből az esszencia leszűrődött.

2.2.1 ANNE TERESA DE KEERSMAEKER MINIMALIZMUSÁNAK MEGJELENÉSE A TÁNCFILMBEN



A táblázatba foglalt műelemzések, melyek Peter Greenaway *Rosa* című táncfilmjéről és a Thierry de Mey által rendezett *Clapping Music*-ről készültek, alább olvashatóak. Az elemzések tanulságait pontokba szedve olvashatjuk.

A két film elemzése alapján Keersmaeker minimalista táncfilmjeiről a következő jellemzők összegezhetőek:

- A szabályosan változó mintázat, melyben a zene-, a tánc- és a filmrendezés hármából legalább kettőnek követnie kell a mintázatot.
- A harmadik művészeti ágak nem szükséges kapcsolódnia a rendszerhez. A minimalista táncfilmhez elég, ha két irányból van rendszerezve.
- Jelen vannak állandó elemek, és megfigyelhetőek olyan visszatérő elemek, melyek valamiképpen módosulnak.
- A *Rosa* című koreográfiában a variációk nagyrészt térbeliek, a rendezésben pedig főképp a visszatérő vágóképek hossza változik, tehát filmes oldalról **időbeli**, táncos oldalról **térbeli** változók jellemzik. Vannak közös módszerek, melyek mind a kameramozgásra, mind a táncra igazak.
- A *Clapping Music*-ban a zenei szerkezethez alkalmazkodik a kameramozgás oly módon, hogy a zenei/matematikai rendszerre keres „rímeket”, a vágást gyakorlatilag nem használja.

A két szakterület összeillesztése és átláthatósága érdekében kidolgoztam egy táblázatot, melyben mind a filmkészítő, mind a koreográfus szándékai elemző módon leírhatóak.

A rendszerező táblázat előnye, hogy a két diszciplína egymásra hatásának konkrét példái és a teljes folyamat is jól megfoghatóvá válik.

A táblázat fő elemzési pontjai változnak attól függően, hogy mely elemek dominálnak az alkotásban.

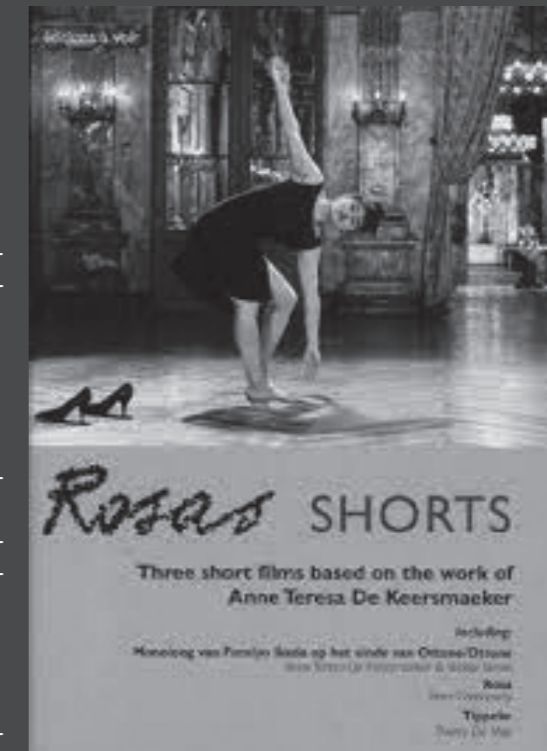
Így például Peter Greenaway *Rosa* című táncfilmjében a kameramozgás, a táncos mozgása és a snittelés összjátéka adta ki a rendszert, mely ehhez a mesterműhöz vezetett. A filmhez felhasznált zene, Bartók 3. és 4. hegedűszonátája a három különböző mozgásrendszer viszonylatai fölött mintegy összefüggő szövet lebeg, anélkül hogy beleszólna a kamera, a táncos vagy a vágás dinamikájának egymásra hatásába. Éppen ezért a zene nem került be a táblázatba elemzési szempontként. A mozgásviszonyrendszerek együttállását viszont jelenetről jelenetre feltérképeztem. A *Rosa* esetében a felosztást a plánok

és az egyívású pláncsoportok váltásához kötöttem, mivel a képkivágások ebben az esetben a film legerősebb rendező elvei. Ezen felosztás mentén vizsgáltam a táncos és a kamera mozgását is.

Nem ez volt a helyzet a Thierry De Mey zeneszerző által rendezett *Clapping Music* esetében. Ebben a filmben a zene struktúrája irányítja a film vágását, a plánok változását és a kamera mozgását is. A tánc is a zene vizuális leképeződése, nagyon kevés eltéréssel a zenéhez képest. Így a film eszközei egyfajta karakteres és kiszámítható reakciót adnak a zenei képletre, amíg a tánc csak megerősítette a zene rendszerét. Így a táblázat szempontjai: a zene szerkezete, a táncos és a kamera mozgása, valamint a snittelés lett. Az elemzés a zenei szerkezet alapján részleteződik.

2.2.1.1. ROSA

Hossz: 16'51"
Gyártási év: 1992



kép | Rosa

Rendező | Peter Greenaway
Koreográfus | Anne Teresa De Keersmaeker
Táncosok | Fumiyo Ikeda, Nordine Benchorf
Zene | Bartók Béla, Hegedűszonáta n3, n4
Helyszín | Ghenti Operaház előcsarnoka
Jelmez | nő: kisestélyi, magas sarkú

KAMERAMOZGÁS	TÁNCOS MOZGÁSA	SNITTELÉS
1. nyitóképp, 0'0''–1'00'': a kamera mozdulatlan	A táncos 15 mp-en át mozdulatlanul áll háttal, majd „civil” mozdulattal leveszi a cipőjét. Ez a mozgássor: - erőbefektetés szerint: aktív; - időhasználata szerint: gyors; - dinamika szerint: hirtelen; - - testhasználata szerint: izolált mozdulatsort variál térben: elől, oldal, hátul irányok a dominánsak, a táncos főleg egy helyben van; - a mozdulatsor szerkezet: előre és visszafele ismételtet és hozzáad, valamint variál.	Nagytotál, melyben egy szimmetrikus tér látható, egy táncos a kép bal oldalának pontosan a közepén (head room ugyanakkora, mint a foot room) helyezkedik el.
2. 1'00''–1'06'': a kamera mozdulatlan	A táncos teljesen képen kívül van.	Insert: belső vágásszerűen, ahol a jeleneten kívülre vágás történik, a vágóképen az előző nagytotál szűkebb közelibbe látható, szintén szimmetrikusan elrendezett tér, középen asztal.
3. 1'06''–2'36'': a kamera követi a táncos mozgását: függőleges és vízszintes svenkeket is használt, valamint focus in-ek és out-ok segítik a mozgáskövetést.	Térhasználat: az eredeti bemutatott tér bal felét nagy térhasználattal teljesen betáncolja. Időhasználata: gyors és lassú extremitás változtatása. Dinamika: hirtelen vagy elnyújtott. Testhasználata: jellemzően perifériából indított. Szerkezet: időről időre visszatérő motívum, az első mozgássor domináns elemei, akár térben kitágítva is.	Belső vágással, straight cuttal kerülünk vissza szűkebb kivágásba, ami változó: hol félalakos, hol szekond, vagy hogy a kezén kívül minden képen kívül van, vagy épp térdnél vágott, amerikai plán, de látunk lazán komponált nem szűk közeliket is (pl. térdtől a láb).
4. 2'36''–3'06'': totálnál és teljes alakos képeknél mozdulatlan, szűkeknél mozgáskövető.	Testhasználata: teljes test, body hal, izolált. Dinamika: hirtelen vagy elnyújtott. Térhasználat: kör motívumának megjelenése, földhasználata bevezetése, hullámmozgás, izoláció. Mozgássor: folytatódik a 3. jelenet koncepciója, valamint beemelődik egy új mozgásminőség.	Az 1. jelenet nagytotálja és a 3. jelenethez hasonló lazán komponált szűkek és váltakoznak.
5. 3'06''–3'10'': ugyanaz, mint a 2. jelenet.	Ugyanaz, mint a 2. jelenet.	Insert: vágókép: ugyanaz, mint a 2. jelenet.
6. 3'10''–3'45'': - totálnál: mozdulatlan, - közeliknél: vízszintes svenk jobbra, balra, focus out.	Új elem: térhasználat: az első, ismert térnek a közepét is használja	Nagytotál, majd feszesen komponált közeli.
7. 3'45''–3'48'': mozdulatlan	A táncos teljesen képen kívül.	Feszesen komponált szűk (csak egy pár cipőt látunk).

KAMERAMOZGÁS	TÁNCOS MOZGÁSA	SNITTELÉS
8. 3'48''–4'50'': az első szekond vízszintes bal svenken kívül a totálok mozdulatlanok.	Új elem: az ismert tér jobb oldalát is betáncolja, visszapörgeti a mozgássort a legelejére.	Rövid, lazán komponált szekond, majd nagytotál, majd feszesen komponált szűk arc (u.a., mint a 6. jelenetnél), majd nagytotál.
9. 4'50''–6'12'': mozdulatlan, majd gyors vízszintes jobbra svenk, majd mozgáskövetés és gyors vízszintes jobbra svenk, majd a totáloknál és a teljes alakosaknál is mozdulatlan.	Új elem: megérkezik hátulról középről a férfi táncos is. Új elem: mozgásminőség: tár-sastánc és kontakt improvizáció elemek.	Nagytotál szűkebb, de még egész alakos kivágás, ismét nagytotál, gyakori éles váltás a snittek között, majd szűk teljes alakos, majd ismét nagytotál.
10. 6'12''–7'27'': ugyanaz a logika, mint eddig.	Csak a nő marad: az 1. és a 3. jelenet mozgássor-variációja. Térhasználat: közép és bal oldal.	Éles snittváltás: szűk teljes alakos-nagytotál-kis szűk (arc, mint a 6. jelenetnél)-nagytotál-szűk teljes alakos-nagytotál- képátmenet-szűk közeli (6. arc)-szűk teljes alakos.
11. 7'27''–8'07'': nem mozog a kamera.	Visszajön a férfi: ugyanott folytatják, ahol a 9. jelenetnél abbahagyták.	Szűk teljes alakos, majd nagytotál.
12. 8'07''–8'09'': nem mozog a kamera.	Képen kívül van	Ugyanaz, mint a 7. jelenet
13. 8'09''–8'59'': nem mozog a kamera.	Unisono mozgássor a nagyrészt ismert mozgáselemekből, majd kísétál a férfi és leveszi a zakóját, folytatja, majd a nő kimegy a képből.	Nagytotál-szűk arc közeli-nagytotál.
14. 9'00''–9'23'': nagytotál mozdulatlan, majd a szűkebbeknél aktívan svenkel a mozgásnak megfelelően, főképp vízszintesen balra.	Csak a férfi marad: release technikás aktív gyors földhasználatú mozgássor, majd kimegy a képből.	Nagytotál- félalakos-kis totál.
15. 9'24''–9'28'': ugyanaz, mint a 2. jelenet.	Ugyanaz, mint a 2. jelenet.	Insert: ugyanaz, mint a 2. jelenet.
16. 9'29''–9'40'': vízszintes jobbra svenk (ugyanaz, csak fordítva, mint a 14. jelenet).	Ugyanaz, mint a 16. jelenet, csak visszafelé.	Kistotál.
17. 9'40''–10'45'': nagytotálnál mozdulatlan szekondnál szűkeknél reagáló, ki balra svenk.	Mindkét ember egymástól függetlenül, a saját szóló anyagát táncolja, majd a 9. jelenet mozgásminősége, majd újabb release elemek.	Nagytotál-szekond-szűk képkivágás, ahol néha csak részben van jelen a táncos.
10'45''–10'47'': ugyanaz, mint a 2. jelenet.	Ugyanaz, mint a 2. jelenet.	Insert: ugyanaz, mint a 2. jelenet.
10'48''–11'48'': be jobbra svenk, majd a kamera végig mozdulatlan.	Folytatódik a férfi mozgásminősége együtt, a végén a férfi kísétál.	Különböző méretű totálok, változva.
11'48''–12'43'': a kamera nem mozog	Visszafele az első szóló egészen a kiindulási/kezdő pontig.	Nagytotál.

Részlet |



44 | Kerkhoven, Marianne: Beszélgetés Anne Teresa de Keersmaekerrel. In Fejezetek a modern tánc történetéből, szerk.: Fuchs Lívia, Magyar Művelődési Intézet, 1995.

Konklúzió: A minimalista műalkotásokra jellemző, szabályosan változó mintázat mind a koreográfiában, mind a rendezésben megfigyelhető. A zene ebben a műalkotásban egy teljesen más kapcsolódási pont, mint az Keersmaekernél megszokott. Nincs szerkezeti kapcsolódás a mozgással vagy a filmes eszközökkel.

A Rosában jelen vannak állandó elemek, így például a nagytotálók mindig mozdulatlanok, de ilyen a két táncos mozgásminősége is, mely változatlan a film teljes hossza alatt.

Megfigyelhetünk olyan visszatérő elemeket, melyek valamiképpen módosulnak. A táncban nagyrészt térbeli variációkat látunk, a rendezésben pedig nagyrészt a visszatérő vágóképek hossza változik.

Tehát a Rosát filmes oldalról időbeli, táncos oldalról térbeli változók jellemzik. Vannak közös módszerek, melyek mind a kameramozgásról, mind a táncról elmondhatóak. Ez az oda-vissza mozgás fellelhető a koreográfia „előre- és hátracsévéelésében” és a kamerásvenkélésnél is. A képkivágások és a kameramozgások nagyban hozzájárulnak a befogadói oldalról egy intenzívebb karakter megéltetéséhez. Mind a táncosi jelenlétre, mind a kameramozgásra jellemző egy kimért feszesség és a néha megjelenő zabolázatlan, játékos hétköznapióság.

2.2.1.2. CLAPPING MUSIC

Részlet a *Movements to the Music of Steve Reich* című darabból

Színpadai darab bemutatója: 1983
Filmváltozat: 2002
Hossz: 4'



Rendező | Thierry De Mey
Koreográfus | Anne Teresa De Keersmaeker
Táncolják | Michéle Anne De Mey,
Anne Teresa De Keersmaeker
Zeneszerző | Steve Reich
Helyszín | egy gyárépület

A ZENÉRŐL:

Minimalista darab, melyet Steve Reich írt, 1972-ben. Két előadóra komponált mű, melynek előadása pusztán tapsal történik. Reich korai darabjaiban kifejlesztett phasing módszer (lásd pl. Piano Phases) után olyan darabot kívánt írni, melyet nem hangszer szólaltat meg, hanem kizárólag az emberi testet használja hangzóanyagának. Miután rájött, hogy a phasing módszer során alkalmazott lassú, előre-hátra tempócsúszások a taps természete folytán alkalmatlanok a szerkezet tökéletes kivitelezésére, más módszert talált ki. Így a phasing helyett az egyik előadó egy afrikai harangmotívumon alapuló 12/8-ban íródott ritmuskompozíciót tapsol a darab egész időtartama alatt. A másik tapsoló ugyanazt a ritmusképletet tapsolja, úgy, hogy minden nyolcadik után elmozdul egy nyolcadnyit a teljes képlettel, azaz nyolcados anticipáció történik. A csúszás addig folytatódik, amíg uniszónóba nem kerül a második tapsoló az elsővel. Mindez pontosan 12 motívum, azaz 144 ütem után történik meg. A motívum variálódását a ritmusképletben lévő szinkópák elmozdulása teszi izgalmassá.

A KOREOGRÁFIÁRÓL:

„Az ember elérkezik egy olyan pontra, ahol már csak a formáról tud beszélni (persze nem az üres formalitásról beszélek), és korlátoznia kell az ötleteit, érzéseit, önmaga és azok számára, akikkel együtt dolgozik.” – Keersmaeker⁴⁴

Két női táncos táncolja a darabot. Mindketten egyforma mozgássort kiviteleznek. Jelmezük is majdnem megegyező. Fehér tornacipő, világoskék és szürke, répszabású vászonnadrág, pasztell árnyalatú férfi ing, lazán feltűrve. A koreográfia struktúrája megegyezik a zene struktúrájával. A rövid mozgásfrázis pontosan követi a zenei motívum hosszát. A mozgásfrázis nem másolja a zene ritmusát, sokkal inkább egy következő szólamot ad a mozgás ritmikája a zenei kompozícióhoz. A kép bal oldalán lévő táncos (maga Keersmaeker) az, aki a nyolcad csúszásokat végzi a ritmusban. A csúszást egy apró szökkenéssel éri el. A kép jobb oldalán lévő táncos az, aki végig – ahogyan a zenében is – tartja az eredeti képletet. A mozgásformáról elmondható, hogy térhasználatát tekintve hátrafelé halad, a mozgások a sagittális síkban történnek, a testhasználatot tekintve pedig a végtag hajlítás-nyújtás variációit láthatjuk.

ZENE	KAMERA MOZGÁSA TÁNCOSOK MOZGÁSA	SNITTELÉS
1. nyitókép: kétszer a motívum.	Kameramozgás nincs, táncos mozgás nincs.	Szimmetrikusan komponált, a közepén lévő ablak két oldalán két teljes alak, a kép szélén a gyárépület tartóoszlopai, részben képen kívül a táncosok profilból láthatóak.
2. unisosono	Mozdulatlan, a táncosok belekezdenek a mozgássorba.	Változatlan.
3. első nyolcadfordulás	Mozdulatlan.	Az első felében változatlan, majd a felétől belső vágással és egy negyedfordulattal az első pár cipőt látjuk élesen, a másikat elcsúsztatva, élettlenül.
4. második nyolcadfordulás	Első felében mozdulatlan, a második felében hátra fahrt, ami lassan kezd el mozogni, a táncosok elindulnak hátra.	Első fele változatlan, második felétől plánváltás szekondra.
5. harmadik nyolcadfordulás	Folytatódik a kameramozgás, folytatódik a táncos mozgás.	Lazán komponált nagytotál fele nyit a kép a kameramozgás okán.
6. negyedik nyolcadfordulás	Folytatódik a kameramozgás, azaz hátra fahrt, a táncosok egy helyben maradnak.	Tovább tágul a kép.
7. ötödik nyolcadfordulás	Folytatódik a kameramozgás, a táncosok egy helyben maradnak.	Még tovább tágul a kép.
8. hatodik nyolcadfordulás	Folytatódik a kameramozgás, a táncosok egy helyben maradnak.	Eléri a filmben látható legnagyobb totált.
9. hetedik nyolcadfordulás	Írányváltás, lassú, folyamatos, hosszú oldalt fahrt kezdődik. A táncosok egy helyben.	Még mindig vágás nélkül folytatódik.
10. nyolcadik nyolcadfordulat	Folytatódik az oldalt fahrt, a táncosok egy helyben.	Vágás nélkül, a képkivágás folyamatosan változik, a táncosok az oszlopok miatt hol láthatóak, hol nem.
11. kilencedik nyolcadfordulat	Folytatódik az oldalt fahrt, a táncosok hátrafelé mozognak.	u.a.
12. tizedik nyolcadfordulat	Táncosok egy helyben, „bevárják, hogy megérkezzen a kamera”, hogy pont profilból láthassuk a bár kicsit tágabb kezdőképet. Majd együtt indul el a kamera és a táncos.	u.a.
13. tizenededik nyolcadfordulat	Táncosok haladnak hátra, a kamera is halad hátra.	u.a.
14. tizenkettedik nyolcadfordulat	Első fele: táncosok haladnak, kamera nem. Második fele: megérkeznek a táncosok a zenészekhez, megáll a haladással a kamera és a táncosok is.	Belső vágás: szűk közeli a cipőről oldalról, majd vissza vágás.
14. unisosono	Mozdulatlan.	Képen belül a zenészek is a táncosok is teljes alakban.

Reménytelen vágy

Rosas Danst Rosas



HOMMAGE À L'ÉCOLE MUDRA

Konklúzió: A kamera a film első egyharmadában mozdulatlan. A kamera a motívum mértani közepén vált többször plánt. Rendkívüli mértékben alkalmazkodva és kihangsúlyozva, de mégsem másolva ezáltal a zenei szerkesztést. Izgalmas térbeli játék alakul ki a hosszú „Jancsó-snitt” alatt a kamera folyamatos, egyenes hátrafelé mozgása, illetve a táncosok haladásának és egy helyben maradásának váltásával. A teljes zenei szerkezet mértani felénél, a hatodik nyolcadfordulásnál elfordul egy negyed a kamera is. Így folytatja egyenesen, immár oldal fahrt mozgását, amely szintén a zenei operatőr munkáját hangsúlyozza. A kamera és a táncosok „térben haladás játéka” a 12.

A Flamand Kortárs Művészeti Napok egyik érdekes eseménye **Anne Teresa de Keersmaeker** *Rosas Danst Rosas* című négy-személyes alkotása volt. Ötven perces *Hoppla* című műve 1989-ben a franciaországi Sete-ben a Grand Prix International Video Danse fődíját nyerte meg.

A. T. Keersmaeker *Petőfi Csarnokban* bemutatott mozgáskompozíciója szerkezetileg tisztán tagolt három részből állt, egy fekvő, egy ülő és egy járkáló részből. Az első harminc perc „vízszintes” koreográfiáját hosszabb szüneteket – testhelyzeteket – felváltó hirtelen (főleg guruló, támaszkodó, heverő) megmozdulások jellemezték. Az ülő részben a modern táncban (és balettben is) szinte elmaradhatatlan szék kerültek elő gondosan elhelyezett hármas csoportokban. Itt karlóbalások, hirtelen fejforgatások, összeomlások szakították meg a hosszabb-rövidebb mozdulati szüneteket. A harmadik, vagyis az álló, sétáló, („fűgöleges”) részben mindennapi mozdulatok, forgások, csoportosulások ismétlődtek.

Az alkotás egyik legjellemzőbb vonása a táncosoknak szinte állandó unisono (vagy unichoreo) mozgása, ami dekoratív és hangulatteremtő hatású (mint ahogy általában a vizuális – vagyis mozdulati – párhuzamok esetében szokott lenni). Ez arra vall, hogy a koreográfus nem ismeri a

vizuális percepció időtartamának határait. A műsorfüzet szerint a lányokat „küzdelmükben önmaguk megismerésének reménytelen vágya hajtja”. Tartalmi „üzenetet” nem tudtam felfedezni a táncban, – inkább absztrakt, tisztán formai gyönyörködtetést célzó mű. Sajátosságként inkább a minimum-technika használatát kell említenem, illetve a komoly testfegyelemre és környezetudatra építő unichoreo mozgás-párhuzamokat és csoportosulásokat. A *Rosas Danst Rosas* egyébként magán viseli az európai (és főleg francia ihletésű) modern tánc szinte minden jellegzetességét: a lassúságot váltó hirtelenséget, a homálytalanságot, a nagyon is szegényes mozdulatainak végtelennek tűnő ismételtetését, ami erősen próbára teszi a nézők türelmét. Nálunk csak néhány éve látható a 60-as, 70-es és 80-as évek úgynevezett modern táncának megszámlálhatatlan válfaja, amelyek a „táncosság” fogalmát szinte parttalanra szélesítik. Ezek ismerete és a róluk szerzett benyomások emlékei nélkül azonban nincs viszonyítási alap.

dr. Dienes Gedeon

Budapesti Őszi Fesztivál
Rosas Táncszínház
Petőfi Csarnok: október 4.
Erkel Színház: október 6.

képnél, azaz a 10. nyolcadfordulásnál válik látványossá és egyszerre lezárttá, azáltal hogy a feszes keretek között mégis „bevárja a táncos” a kamerát. Vágás szempontjából, egyszerű keretes szerkezetet láthatunk, az elején és a végén néhány közeli képpel, a középső szakasz pedig egyetlen hosszú snitt.

Ezt az újságcikk mellékletet érdekességnek szánom, a kor legelismertebb, világlátott magyar kritikusa áll értetlenül a minimalista tánc előtt.

Dr. Dienes Gedeon: Reménytelen vágy, Rosas Danst Rosas⁴⁵

2.2.2. KRISZTINA DE CHÂTEL

Krisztina de Châtelt, a Hollandiában dolgozó magyar származású koreográfust jómagam kérdeztem a minimalizmus és a tánc kapcsolatáról. Az interjú 2009. december 29-én jelent meg az *Ellenfény* című, online kritikai lap felületén. Az interjú itt olvasható:

A témában 4 évvel korábban Halász Tamás kritikus készített interjút. A teljes cikk itt olvasható:

Halász Tamás | A titokzatos remegés

BESZÉLGETÉS KRISZTINA DE CHATELLEL

Jól tudom, hogy a de Châtel nevet hűgenotta őseitől örökölte? – Igen, édesapám családja több száz éve él Magyarországon; édesanyám pedig holland. Az ő apja, anyai nagyapám kertész, majd magkereskedő volt, és azért települt le Magyarországon még a háború előtt, mert remeknek találta a magyar klímát a borsó számára, ugyanis elsősorban azzal foglalkozott. Magával hozta mindkét lányát, akik gyorsan el is keltek. Szépek voltak, magasak, vékonyak, és persze nagyon népszerűek. Nagyapám 1945-ben aztán elment Marokkóba, édesanyám addigra megtanult magyarul, és maradt. Én itt nőttem fel, és innen mentem tanulni Nyugat-Németországba, ahonnan áttelepültem Hollandiába. – Ez igazán kézenfekvőnek tűnhetett... – Igen, de Hollandiában táncvonalon már annyi minden történt akkor is, hogy alapvetően ez motivált. Szerettem volna egy új technikát megtanulni, az Amerikából Európába átszármazott grahameket. Bár az essen-i iskolában, a Folkwangban volt moderntánc-oktatás, de inkább annak európai ága, és én másra vágytam. Az amszterdami mesterem, Koert Stuyf Merce Cunninghamnál is tanult, az ő szellemiségét közvetítette felém. Cunningham szoros alkotói viszonyt tartott fenn zenészekkel, képzőművészekkel, ezt pedig nagyon izgalmasnak találtam. Stuyf, akinek a felesége is amerikai moderntáncosnő volt, e termékeny atmoszférát hozta magával Hollandiába. – Magyarországon kezdte táncosi

pályáját? Kiktől tanult? – Volt egy, a balettintézetben végzett, klasszikus képzettségű tanárnőm, Bakos Mária. Ő lényegében művészi tornával, a torna táncos elemeivel foglalkozott, ezt igyekezett fejleszteni. Iskolája akkoriban Berczik Sárának és Kovács Éváék riválisának számított. Bakos Mária minden lehetőséget megadott nekem: versenyekre jártam, és foglalkozhattam a magam dolgaival. Koreografáltam, darabot készítettem Bartók, illetve a – véletlenül pont holland – Henk Badings zenéjére. Már akkor rátaláltam jó pár elemre – amelyek később „visszajöttek a testembe” –, így a kar, a kéz visszafeszített mozdulataira. Ezt mind a Bakos adta szabadságnak köszönhettem. Egy szép napon úgy éreztem, mindaz, amit csinállok, már annyira sporttá vált, hogy el kell mennem. Elhatároztam, hogy átállok a színházi, a táncalkotói oldalra. Olyan tárgyakat akartam tanulni, amelyek segítenek koreográfussá válnom. Mindezt együtt megtaláltam Essenben, a Kurt Jooss vezette Folkwang Táncfőiskolán. – Itt miket tanítottak? – Klasszikust, modernt, néptáncot, spanyol táncokat, tánc- és zeneelméletet. És hamarosan sanszom lett arra is, amiért elsősorban odamentem: hogy koreográfusként kipróbáljak ezt-azt a növendékekkel is. – A stílusa ekkorra már kialakult? – Már akkor erősen formálódott, amikor még Magyarországon éltem. Aztán rengeteget tanultam, és sokat felejtettem, de az ilyesmi szépen újra felbukkan. A már említett mozdulatok, a kacifántos, széles karunka, lendítések és körzések mind erősen megmaradtak a testemben. Az emberben eredendően benne kell lennie az érzésnek, valamiféle intuíciónak

azt illetően, hogy mi a tánc. Amikor stílust tanulunk, neveljük a testünket, idomítjuk valamire. Az igazi viszont az, ami az embernek eleve a testében van. – Úgy érte, veleszületetten? – Valahogy úgy. Az izmok és inak kombinációira gondolok, ezeknek a segítségével csinálunk ösztönösen, kontroll nélkül valami sajátos, csak ránk jellemző dolgot. – Hollandiába tulajdonképpen már mint kész táncos és koreográfus érkezett meg? – Igen. – Hogy tudott megkapaszkodni? Abban az időben a magyar táncról csak a nagyon kevés vendégjáték alapján tudtak, ha tudtak egyáltalán valamit. Hogyan fogadták? – Mikor megérkeztem, először egy csoporthoz csatlakoztam. Ez a társulat rendhagyó helyszíneken, főként templomokban játszott. Az építészet nagyon fontos, meghatározó szerepet játszott a munkájukban. Az építő- és képzőművészetek engem is szoros szálak fűztek, így nagyon izgalmas közegben indulhattam el. Ebben a társulatban elsősorban szólókat táncoltam, de dolgoztam Koert Stuyfnál, a mesteremnél is, az ő csoportjában. Egy ponton aztán úgy éreztem, hogy a saját magam főnöke akarok lenni, és nincs más utam, mint hogy társulatot alapítsak. Két táncoslánnyal hármában indultunk el, 1976-ban. Elkezdtem pénzeket kapni, először a megyétől, aztán Amszterdam városától, eleinte két hónapra volt költségvetésem, majd öt hónapra. Az első tíz év során felépítettem a pénzügyi állteret, először öt, végül hét táncos állandó foglalkoztatásához. – Tanított is? – Huszonkét éves koromtól húsz éven keresztül, folyamatosan. Ebből éltem. A szubvenciót arra használtam, hogy kifizessem a díszletet, a jelmezt, a zenét, a terve-

zőket. Az első évben annyira nem volt pénzünk, hogy én magam mentem kiragasztgatni a plakátjainkat. A rendezők egyszer el is kaptak az utcán. – Megbűntették? – Hál’ istennek nem, csak elvették a ragasztót meg a maradék plakátokat. – A szakma sokat emlegeti az ön „magyaros temperamentumát”. Jogosan? Igen, pedig a külsőm inkább hollandos, szőke vagyok, magas... De a mentalitásom alapvetően különbözik az övéktől. A holland visszafogott népség. A magyar kultúráról, táncról pedig akkoriban szinte semmit nem tudtak arrafelé. Mindenesetre nem volt könnyű dolgom: gyors egymásutánban már a harmadik országban kellett gyökeret eresztenem, nyelvet tanulnom. Sokáig erősen hiányzott a „nagy német kultúra”, meg, természetesen, a magyar is, hiszen itt éltam húszéves koromig. – Szeret kint élni? – Igen, de nem állítom, hogy ez könnyű. – Egész sor koreográfiájának – így a most Budapesten felújított Földnek is – magyar címet adott. Miért fontos ez? – Szeretem a kifejező, rövid szavakat. A Földet például nagyon megtaláltam, abszolút kifejezőnek érzem. Címet pedig nagyon nehéz választani. Sokszor kérdezik tőlem egy-egy új produkció előtt a munkatársaim, hogy nem tudnék-e találni valami jó magyar szót címnek. Ilyenkor aztán elkezdem bújni a szótárakat, megkérdezem a bátyáimat is, nincs-e valami jó ötletük. Hiába vagyok félig holland, a magyar nyelvet nem felejtettem el... – Élnek még itt rokonai? – Igen, az orvos bátyám és felesége, Gyöngyössy Katalin, a kiváló színésznő. Meg pár barátom. – Milyen dolog közel húsz év után újratemetni egy előadást? – ...amin nem változtattunk semmit. – Persze, értem. De éppen emiatt nevezhető ez a munkafolyamat egyfajta időutazásnak, nem? – Örültem neki, mert jó volt visszatérni a gyökereimhez. Ha az ember már idősebb, akkor az ilyesmi nyilván nagyobb szerepet játszik a szívében. Nagyon érdekes, hogy ez a darab éppen a földről szól. A program pedig, melynek keretében a mostani előadás létrejött, Magyarország uniós csatlakozásához kapcsolódik, illetve ahhoz, hogy holland és magyar művészek számára lehetőséget teremtsen a közös munkára, a fellépésekre egymás országaiban. [Az előadás ősszel Hágában és Amszterdamban is látható lesz – a

szerk.] Érdekes az is, hogy éppen ezt a darabot csinálhattuk meg, amely nem „esztétikus tánc”. Pontosabban más az esztétikája, mint a tradicionális táncművészeti alkotásoké. Nagyon érdekes volt megfigyelni, hogyan fogják fel, hogyan értik meg a táncosok. – Gyakran vesz részt nemzetközi vállalkozásokban? – Igen, rendszeresen, Hollandián belül ugyanúgy, mint külföldön. Például Afrikában, Burkina Fasóban is lesz egy új, közös produkciónk. – Ott létezik táncművészet? – Bizony ám! Hagyományos, de nagyon szépen kimunkált formanyelvel. Ritualis alapokra épül, ez pedig nagyon érdekel. A kuriozitása viszont hidegen hagy. Ők már voltak nálunk, tartottak workshopot a táncosaimnak, és egy év múlva mi megyünk ki hozzájuk. A premier 2006-ban lesz. Emellett egy egyiptomi csoporttal is tervezünk közös előadást. – Magyar társulattal másodszor dolgozik együtt: Trió című alkotását a Közép-Európa Táncszínház művészei adták elő évekkkel ezelőtt a Petőfi Csarnokban. Tervezi már a folytatást is? – Miért ne? Nagyon sok energiába kerül, hogy megismerjük egymást, de én nagyon nyitott vagyok. Szeretek mindent, ami egyéni, saját, és nem akar valamilyen, éppen divatosnak hitt stílusba kapaszkodni. Az utánzástól irtózom. – Mennyire kíséri figyelemmel a magyar táncéletet? – Leggyakrabban nyaralni jövök haza, de ilyenkor kevés sanszom van előadásokat látni, év közben pedig nagyon elfoglalt vagyok. De ha módom van rá, akkor elmegyek színházba. A fiatalabak közül ismerem például Szabó Réka és Ladjánszki Márta munkáját, a Miféle gyöngédséget, ezt a nagyon egyéni duettet, természetesen ismerem Bozsik Yvette-et, illetve Földi Béla társulatát, amelyet már többször láttam, mielőtt közös munkánkba belekezdtünk. A Trafó igazgatója, Szabó György is ajánlott a figyelmembe magyar táncosokat. A hollandok viszont általában máig nem tudnak sokat a magyar táncművészetről. – Mi lehet ennek az oka? – A stíluskülönbségek okozzák: ott minden absztrakt, talán túlzottan is az, ezt aláírom. Egy stílusban dolgozik az kinti mezőny, túlságosan is. Magyarországon meg majdnem minden nagyon drámai és direkt. Ez nem baj, a legfontosabb, hogy minden darabnak meglegyen a maga varázsa. Intenzív kifejezésre törekedni minden-

képp jó, de túlozni káros. „Drámázni” jó, de nem mindegy, milyen formába önti koncepcióját az ember. – Miért képez ekkora túlsúlyt az absztrakt irány a holland táncban? – Talán mert félnek a valódi, emberi drámáktól. Ez tipikus holland dolog. Felbukkan az emóció, és ez nekik abban a pillanatban már probléma. Azt sem szeretem, ha túl sok az érzelem, ha túl nyilvánvaló, hogy az alkotó mit akar mondani. Nem a kényelmes szürkeségre kell törekedni, se nem arra, hogy taktikusan a két véglet közt maradjunk „se fekete, se fehér” alapon, ám a túlzóan explicit előadásokból zavaróan sok van a magyar koreográfiák között. De egy kis ország esetében ez talán nem véletlen. – Tehát mi magyarok legyünk rejtelmesebbek? – Így van! A rejtély mindig érdekes. Nem kell az ember, a néző szájába rágni a dolgokat. – Az elmúlt hetek próbaidőszakában újra színpadra vitt egy, a szívéhez közel álló, majd két évtizede született művet. Mint elmondta, változtatás nélkül. Mennyire tud az 1985-ben keletkezett Földdel azonosulni 2004-ben? – Teljes mértékben, bár ma már egészen más stílusban dolgozom. – Mi jellemzi a mai stílusát a Földéhez viszonyítva? – Mostani darabjaim táncosainak sokkal jobban átjön az egyéniségük. A legutóbbi munkámban heten szerepelnek, és gyökeresen különböznek egymástól, jól megkülönböztethetőek, hiszen emberi sorsokat igyekszem ábrázolni. A sors, az élet jelentése engem mindig is élénken érdekel – a változás lényege talán éppen abban rejlik, hogy korábban a küzdelem állt a figyelmem középpontjában, most pedig már a sorsok különbözősége érdekel, élek a különböző karakterek plasztikus megjelenítésének eszközével. Amit a hollandok nagyon rossz néven vesznek. Bár ez engem nem izgat. A személyiség korábban csak az egységen belül érdekelt, az együtt-táncolásnak egyfajta rituális jellege volt. Nagyon vonzodom a rítusokhoz, sokat dolgoztam Philip Glass és Steve Reich zenéivel, az ő minimalizmusukban pedig ab ovo benne rejlik az archaikus. Glass Indiában, Reich Afrikában tanult, ennek fényében ez nem meglepő. Népzene ihlette, állandó ismétlésre épülő alkotásaik inspiráltak, hajtottak az egységben és nem az egyéniségben gondolkodás irányába. Valamennyi táncosom mindig szólista volt a társulatban, ér-

dekes módon sokkal jobban kiemeltem, megkülönböztettem őket, mint más csoportok esetében ez általában megszokott. A mondanivalóm az egység, a közös munka dicsérete volt – mert az életben is ennek van igazán értelme –, erre a Föld talán a legjobb példa. Együtt emeljük a gátat, mert máshogy nem lehet. Erről szól a világtörténet. Annak, hogy ez a nézetem megváltozott, több oka lehet. Idősebb lettem, jobban érdekel, hogy mikroszkóppal behatólag az emberi életekbe. – A Föld 1985-ben egy teljesen más Európában fogant. Olyanban, melyben élve el se tudtuk képzelni, mekkorát fordul majd velünk a világ a közeljövőben. Ez mennyire jutott eszébe? Tudjuk, hiszen elmondta már korábban, hogy ez egy társadalomkritikai darab. De volt-e például politika benne? – Olyan szempontból igen, hogy az emberi szabadságigényt is kifejezi. Szeretjük, ha szabadon tudunk lélegezni, felnézni a határtalan, tiszta égre, és így tovább. Azzal, hogy a táncosok lerombolják az őket körbefogó földgyűrűt, azt sugallják, hogy mögötte valami van. Amikor a földszánc eltűnik, óriási homoksivatagot látni mögötte, ami új életet, esélyt sejtet. Úrbéli, furcsa táj ez. A Föld egy térkompozíció, térbeli kompozíció, amely ebben az értelemben is az ellentéteket mutatja fel. A táncosok küzdelmének nagyjából az lehetne a mottója, hogy a küzdelem jó, bármit le lehet rombolni és újra kezdeni, de muszáj léteznie kontrollnak és egyfajta struktúrának. – Alkotói figyelme más tekintetben is irányt váltott. A kilencvenes évek közepétől egyre érdeklődőbbben fordult a mozgókép és az úgynevezett új technológiák, a számítógép, az animáció, általában a virtuális világ felé. – A filmzés mindig is érdekelt: tizenkilenc évesen, mielőtt kimentem, már dolgoztam Bódy Gáborral, akivel aztán később is munkakapcsolatban maradtam: 1980-as filmjében, a Nárcisz és Psychében táncolt az akkori csoportom, és én készítettem számukra a koreográfiát. Bódy és a Balázs Béla Stúdió szellemisége hatott rám. A mozgókép iránti érdeklődésem végig megmaradt, míg elkészítettem két táncfilmemet. Az egyikben az amerikai rögbi és a játékosokat „kevertem bele” a táncba, ez volt az 1998-as Blindside Block, ez előtt két évvel pedig a Stalen Neuzen című filmet készítettem el. Ebben a

város és a természet viszonyát vizsgáltam. A Balatonfelvidéken forgattuk, ahol Jancsó szokott filmezni. Hollandiából hoztunk egy nagy földmunkagépet, ami hatalmas árkot ásott. Ebben táncoltak a szereplőim, akiknek az absztrakt játékan keresztül az urbanus nyüzsgést és a természet nyugodt tisztaságát állítottam szembe. Az új technológiák kérdése bonyolultabb: tudnia kell, hogy az utóbbi két évben letértem erről az útról. Manapság, főleg 2001. szeptember 11-e óta annyival nagyobb problémákkal kell megbirkoznunk, a világ olyan radikálisan megváltozott, hogy vissza kell térnünk a valódi, mély problémáinkhoz. Ha a technikai eredmények nem célt, hanem eszközt jelentenek, akkor érdekelnek. Nagyon vonzodom a vizualitáshoz, amelybe a tánc is beletartozik. A tánc médiuma pedig az emberi test. Hollandiában éles vitákat folytatunk arról, hogy milyen szerepet tölt be az ember életében a tánc, mit kezdhetünk a valós és a virtuális világgal. Sokan igen felszínesen közelítenek mindehhez, és a táncosokon is néha úgy érzem, hogy mindenkit elkapott a gépszíj. Elvonulnak, elmenekülnek a saját kis életükbe, elefántcsonttoronyba zárkóznak. Nemrég olvastam egy neves író tollából azt a gondolatot, hogy a művészeknek sokkal inkább szükségük van a világra, mint a világnak a művészekre. Ez persze csúnya, túlzó megállapítás, de annyi igaz belőle, hogy nem feledkezhetünk meg egyetlen pillanatra sem arról, ami körülvesz bennünket. Gondoljunk csak a madridi terrortámadásra vagy a beszélő iskola tragédiájára. Ezen a nyáron Baudrillard francia filozófust olvastam, ezt az igazi posztmodern szerzőt, aki pontosan azt veti fel, hogy az ember olyan sok virtuálisan beszerzett információhoz jut, hogy már képtelen bármit is átélni a maga valódi mélységében. A tánc válságának – ha van ilyen – ez és a vele összekapcsolható „művészi visszavonulás” is oka lehet. Tény viszont, hogy ezekben a vészterhes időkben a hollandok például sokkal gyakrabban járnak színházba, koncertre, mint azelőtt. A egyetlen realitás elől nem elmenekülni kell, hanem megalkotni róla a véleményünket. Nagy kérdés, hogy ezt milyen formában tesszük. Ha például dokumentumfelvételeket mutogatnék egyik darabomban a World Trade Center

pusztulásáról, az túl direkt volna – de ha nem ezt teszem, és képes vagyok rejtve, jól megmutatni, az maga az absztrakció. És itt megint felhoznám a holland absztrakció és a magyar drámaiság, direktség párhuzamát. Én hagyom „remegni” a táncosaimat: földrengésszerű feszültség keletkezik egy-egy testben. Pálfi György Hukkle című remek filmjében volt látható ez a rejtelmes remegés. Ült egy öregember a széken, és egyszerre felbukkant egy hatalmas repülőgép, és megrázkódott tőle az egész falu... Libabőrös leszek, ha visszagondolok erre a jelenetre. – Ismét változóban a stílusa? – Igen, és Hollandiában már sokan – főleg idősebb kritikusok – fölpanaszolják, hogy nem találják a régi de Châtelt. Sokan nem tudják elviselni, ha az ember továbblép, fejlődik. Bármennyire változom is, a mondanivalóm ugyanaz marad. A küzdelem, a káosz és a rend közötti egyensúly, a térben érezhető feszültség érdekel továbbra is a leginkább. Az ember öregszik, jobban figyel a világra – ez kétségtelen. És attól, amit tapasztalok, mostanában jobban megrendülök. – Az eszközök változnak, a mondanivaló nem. – Egyre jobban szeretek egyéniségekkel dolgozni, de nem a rend és a kompozíció kárára. Az ember személyisége számtalan rétegből áll: mindig kerestem az új utakat, de úgy, hogy közben önmagam maradhassak. Ennél pedig nincs fontosabb.

FORRÁS | Színház, Kritikai és elméleti folyóirat, 2004/11

HYPERLINK | http://szinhaz.net/wp-content/uploads/pdf/2004_11.pdf

Krisztina alapvetései a minimalista alkotásról Gaál Mariann és Halász Tamás interjúja alapján:

- „Akinél én tanultam (Koert Stuyf), koreográfus és építész is volt, aki annak idején rettentően befolyásolva volt a japán művészet, a keleti letisztultság által. Ő tényleg nagyon tisztán a térrel dolgozott szintén kevés eszközzel, a testét illetően is.”
- „Az emberi szellem, de főleg egy magasan képzett emberi test sajnos mindig sokat akar. Ez a szomorú, mert egyszerűen nem kell sokat akarni, hanem gondolkodni azon, hogy a semmi is nagyon sok, és milyen relatív az, hogy mozgás.”
- „Én formába raktam, esszenciába az én robbanékonyságomat.”

- „A személyiség korábban csak az egységen belül érdekelt, az együtt táncolásnak egyfajta rituális jellege volt. Nagyon vonzodom a rítusokhoz, sokat dolgoztam Philip Glass és Steve Reich zenéivel, az ő minimalizmusukban pedig ab ovo benne rejlik az archaikus. Glass Indiában, Reich Afrikában tanult, ennek fényében ez nem meglepő. Népzene ihlette, állandó ismétlésre épülő alkotásaik inspiráltak, hajtottak az egységben és nem az egyéniségben gondolkodás irányába. Valamennyi táncosom mindig szólólista volt a társulatban, érdekes módon sokkal jobban.”

A teljes interjút itt olvashatják: De Châtel-intrejú.



Gaál Mariann

„NÁLAM A SZÍNPADON MINDIG MAJDNEM SZÉTROBBANNAK”

Krisztina de Châtel elkísérte immár új, Itzik Galilivel közösen vezetett együttesüket a III. Pécsi Nemzetközi Táncatlakozóra. Az előadás előtt kérdeztem a holland modern tánc nagyszonyját múltról, jelenről, jövőről.

GM:

A magyar táncosokat, bár minden korban máshogy, de mindig foglalkoztatta a külföldre távozás problémaköre. Mi volt az, amitől ön úgy döntött, hogy külföldre megy? Menyire ismerte egyáltalán a külföldi viszonyokat, táncos viszonyokat.

K.d.C.

Úgy döntöttem, hogy megkeresem azokat a lehetőségeket, amik itt nem volt. Mindent. Különböző táncformákat, és technikákat megtanulni, klasszikus, modern, spanyol, más, különböző néptáncokat. Alaposan utánanéztam, hogy milyen lehetőségek vannak, milyen iskolák. Édesanyám holland volt, a családom, nagyapám, nagymamám kint élt, ők segítettek. Annak idején 40 éve nem volt sok más választási lehetőség, mint a Volkwang schule.

GM:

Sokszor azt mondják, hogy azért választotta ön a minimalizmust, mint kifejező eszközt, hogy a magyarságát valamiféle kordában tartsa, és azt hagyja, hogy időről időre kitörjön önből. Ez helytálló, ez a megfogalmazás?

K.d.C:

Akinél én tanultam, (Koert Stuyf) koreográfus és építész is volt, aki annak idején rettentően befolyásolva volt a japán művészet, a keleti letisztultság által. Ő tényleg nagyon tisztán a térrel dolgozott szintén kevés eszközzel, a testét illetően is. A Graham technikát, ami nagyon emocionális és expresszív technika, ő letisztította a lényegig. A

jóga segítségével lecsupaszítottuk a mozgást. A térbeli jelenlétet tanította meg, -mondta is nekem, hogy a stúdió és a színpad között nincs olyan nagy különbség. Ezt a koncentrációt, hogy a térben a maximálisat kifejezd alig mozgással, már a stúdióban meg kell tanulni. Az emberi szellem, de főleg egy magasan képzett emberi test sajnos mindig sokat akar. Ez a szomorú, mert egyszerűen nem kell sokat akarni, hanem gondolkodni azon, hogy a semmi is nagyon sok, és milyen relatív az, hogy mozgás. Olyan mesterem volt, aki engem nagyban befolyásolt. Alapvetően dinamikus karakter vagyok. Én, mint magyar, állandóan robbanékonny. Az az igazság, hogy az embernek harcolnia kell néha a saját karakterével. Én formába raktam, esszenciába az én robbanékonyságomat. Az ember mindig keresi, hogy mi az, ami érdekli, és ez persze befolyásolja. Ha valaki csak elkezd háyni és expresszív, és mindent eldob, és kidobja az energiáját, az engem nem érdekel. Nálam a színpadon mindig majdnem szétrobbannak. Az ember nem adja csak úgy el az energiáját, hanem azt fejezi ki, hogy most itt vagyunk, és most nézetek, mert majdnem fölrobbanunk, vagy éppen nem robbanunk föl. Már



30-40 éve ez munkáim magja. Hogy ott lenni, csak lenni, és alig, és akkor, de viszont tényleg mindig valami, és nincs az, hogy most én megyek, és ööööö, szóval, nem. Mindig van egy koncentráció, és egy teljesen összepréselt energia, tehát, hogy nem adod, azt, hogy miről van szó, azt nem adod el, azt nem mutatod meg, mert az bened van, az egy titok így.

GM:

A magyar közönség nem feltétlenül szeretne energiát befektetni, koncentrálni egy-egy színpadi darabra. A gyors, könnyű élvezetekre vágyik nagyrészt. Mi lehet a magyarázat, hogy a holland emberek értékelik, odafigyelnek az Ön művészetére? K.d.C.

Ez nálunk is pontosan ugyanígy van! A populáris dolgok nagyon kelendőek, de valóban jobban értékelik őket a más fajta művészetet is. Na persze, nekem megvan a magam közönsége, ez tény és való. Én fölneveltem az embereket, a közönséget, és nagyon sokan, ezt értékelik. Az a fontos, hogy nem szabad túl sok kompromisszumot kötni. Az nonszensz. Folytatni kell azt amit elkezdte, és hinni kell benne. Ez az igazság.

GM:

Miben érzi magát magyarnak, amellett, hogy a temperamentuma egy jól artikulálható magyar identitása?

K.d.C

Abban, hogy közvetlen vagyok, és abban, hogy nyitott, persze, ez karakter

kérdése is. A magyarokba benne van az, hogy olyan az ember amilyen, és hogyan kommunikál. A hollandoknál más, a holland az egy visszafogott nép. Én mondjuk, talán a művészetben a színpadon visszafogott vagyok, de egyszerűen kimondom, szóval, én az vagyok, amilyen. És ezt a magyaroknál sokkal jobban meg lehet találni, hogy megmondják, hogy na, most ez van, és kész.

G.M.

Tehát, egyenes, direkt?

K.d.C

Igen. És mégis az emberek neveltebben viselkednek, nagyon nyitottak, mégis lecsiszoltabbak de távolságtartóak. A kulturális különbség nagyon



1996. Stalen Neuzen

nagy. A hollandok elég durva, hajós népség, nem csoda állandóan a szél ellen biciklizni, vagy hajózni. A magyarok sokkal kulturáltabbak. Azért is jövök ide vissza sokszor. A kultúra és az irodalom gyönyörű és főleg egyéni.

G.M.

Mégis úgy döntött, hogy Hollandiában éli le az életének a nagyobbik részét, ennek gazdasági megfontolása volt? K.d.C.

Nem, így alakult. Az ember ott valamit felépít, van egy közönségem, akit felneveltem és szeret. Az nagyon gyönyörű dolog, hogy az utcán találkozom emberekkel, és mondják, hogy menyire szeretik a munkámat. Azért is érdekes, mert én nagyon különböző dolgokat csinállok, ugye. Absztrakt és mégis valahol ott van mögötte az érzelem, figyelem kell hozzá, előképzettség, akkor meg lehet találni. Nem mindig kell túlradni, nem kell mindig kiköpött dráma. Igazi belső érzés van egy absztrakt tánc mögött is.

G.M.

Mi volt a konkrét oka annak, hogy magyar vonatkozású darabok lesznek ma este?

K.d.C

Főleg azért, mert ezek az utolsó darabjaim. Az estből két darab is Ligeti György zenéjére készült. Már dolgoztam az egyiken amikor Ligeti sajnos meghalt. Nagyon érdekes, és nagyon jó a Ligeti, merész ez nagyon magyar zene. És hát ha az ember ilyen kor-

ban ide eljön Magyarországra. a saját munkáit szeretné megmutatni, főleg a magyar zenével való kapcsolat végett.

G.M.
Milyen kihívások, és milyen előnyök vannak azáltal, hogy most, 30 év után már nem egyedül vezet egy együttest?

K.d.C
Ő, hát az nagyon jó, és nagyon érdekes, mert azért mégiscsak, mindig egyedül, és mindent egyedül eldönteni, az nem volt könnyű. Más fajta táncosokat kaptam, meg kell szoknunk egymás munkáját Itzikkal, a táncosoknak is, de sokkal változatosabb amit csinálunk. Mindkettőnk számára fontos hogy magas nívón legyenek a táncosok. Nagyon nagy divat manapság, hogy a táncosok nem vesznek órákat. Szomorú, de így van, nagyon szomorú. Az egész világon egyre inkább tendencia lezserül csinálni a modern táncot. Botrány...

G.M.
Hogy nincsenek napi tréningben?

Kd.C
A fiúkat láttam, a pozsonyi csoportot, látszik rajtuk, hogy nem vesznek órákat. Nem értem, mert az én táncosaimnak, muszáj mindennap órát venni. Az emberi testet nevelni kell tovább, ez kell ahhoz, hogy maximális dolgokat el tudjunk vele érni. Az hogy változatosabb az élet így a Dansgroep Amsterdamba, azt is jelenti, hogy vendég koreográfusokat is hívunk. Tehát Itzik Galili és rajtam kívül mindig egy harmadikat. Fontos hogy fiatalok is kapjanak mindig sanszot, amit én mindig is csináltam, de egyre többet fogom csinálni, már a koromnál fogva is. Nagyon érdekes téma, hogy mi történik akkor, ha az ember ennyi éven át keményen dolgozott. Nehéz lemondani úgy, ha még mindig úgy érzi sok energia van benne.

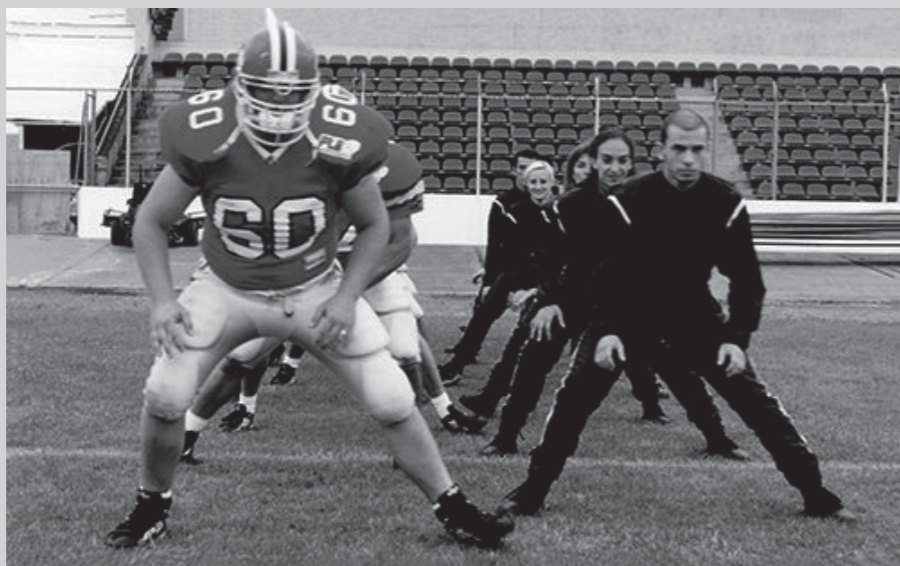
G.M.
És úgy érzi, hogy kényszer van, hogy lemondjon?

K.d.C.
Háát, nem, nem egészen, de ez persze, tipikus. Az embereknek át kell adni a helyét a fiataloknak, lehetőségeket adunk. A nevünk által, a nevem által, mi nagyon jól eladjuk az előadásokat.



G.M.
A legtöbb esetben nagyon fiatal táncosokkal dolgozik. Ez azért van, mert nagyon dinamikus, és nagyon pontos technikai tudású táncosokat szeretne, vagy van ennek valami más oka is?

K.d.C
Persze, mondjuk, mint karakter, az nagyon érdekes idősebbekkel dolgozni, az tény és való, de azért nekünk, mert ugye nagyon sok főiskola van Hollandiában, és mert én 20 éven át tanítottam ezekben az iskolákban, feladatunk is hogy megadjuk a lehetőséget, hogy bemutatkozhasanak mint művészek. Nagyon érdekes, hogy nagyon tudsz valakit átalakítani, felnevelni. Nekem nagyon sok táncosom kapott díjakat és erre rendkívül büszke is vagyok.



1998. Blindsight Block

G.M.
Igen, ezt olvastam több helyen is, hogy gyermekeinek tekinti neveltjeit, mert hogy önnök nincsen saját gyermeke. Ez egy tudatos döntés volt, hogy a táncosai a családja, és nem szeretne saját családot?

K.d.C.
Nem, az csak úgy alakult. Inkább azért, mert a nevelési tendencia benne megvan. Szerintem a nevelés az nagyon jó, mert akkor el kell felejteni a saját kis egodat, hogy nahát most izé művészkedni, nem. Koncentrálni kell a növendékekre, és ezt én nagyon jól kombináltam, a saját munkámmal. Jól balanszban tart, ha érdek nélkül foglalkozol emberekkel.

G.M.
A közeljövőben tervez új darabot készíteni?

K.d.C
Igen most, ... november 16-án kezdem.

G.M.
És mi volt az új inspiráció?

K.d.C.
Egy film. A Walz with Bashir. (Libanoni keringő) A háborúról szól, nagyon inspirált.



2.2.3. GAÁL ISTVÁN: PÁLYAMUNKÁSOK

2.2.3.1. JÓZSA PÉTER GONDOLATAI, RABINOVITS LEÓ ÁLNÉV ALATT

- „A különböző csendrétegek akkor a leghatásosabbak, ha összerántják a téridőt.”
- „Csodálatos ez a hamis hang, ez a szabálytalanság a szigorúan megkomponált ritmus végleges beindulása előtt. A kötetlenségnek és kötöttségnek ez a laza egybemosódása.”
- „A hallható ritmus-idő növekvő feszültsége mellett a látható tér is zsugorodik.”
- „[...] észrevétlenül, hangtechnikai dramaturgia is létezik: a zörej erősödése belső hanggá változik [...]”
- „A teremtés óta tudjuk már, hogy az anyagot nem szaporítani kell, hanem tagolni és szétválasztani, néhányan mégis azon mesterkednek, hogy a filmidőt a valós idővel szinkronizálják – mindez merő kóklerség csupán.”

- „A film akkor fuzionálhat más anyaggal, ha mindkettő eléri a százmillió fokot – s ekkor csillag születik.”

2.2.3.2. BEKE LÁSZLÓ GONDOLATAI

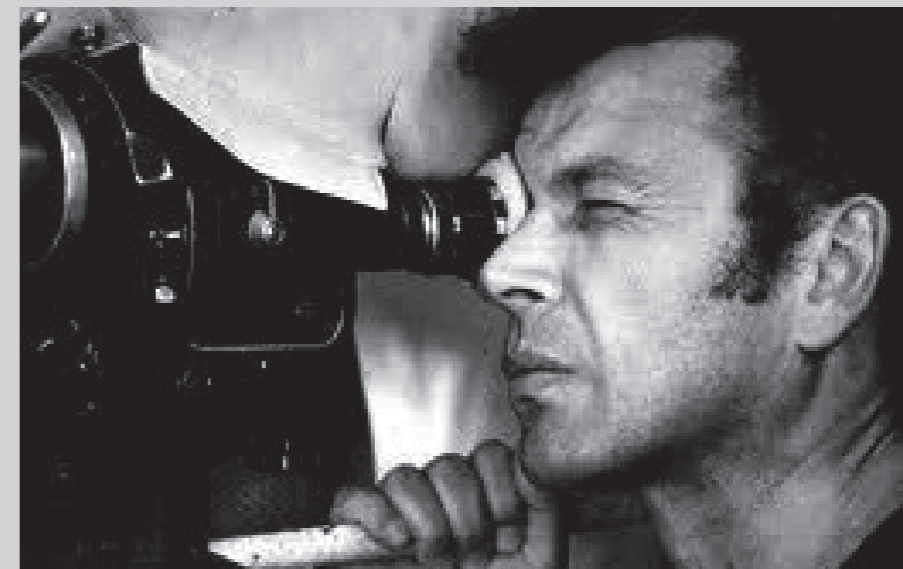
- „[...]átüt a korstílus a fotografált képen, de mintha ezt a törvényszerűséget is uralni tudná a filmkészítő szubjektív tekintete.”
- „Gaál István a film időbeli struktúráját a hang egyetlen nagy íveként építi fel, melyet azonban a vonatfűttel mintegy az arany-metszés pontján megszakít és két részre tagol. Az általa megrajzolt grafikon az első részben folyamatos felgyorsulást mutat egészen a csúcspontig (a képi szekvenciák egyre rövidebbé válásával), majd a megszakítás után a nulláról meredek emelkedést és hasonlóan gyors eltávolodást és zenei »diminuendót«.”

A teljes kritika itt olvasható:

Beke László

Gaál István | Pályamunkások

Több okból is le kell mondanom arról, hogy az ötven éves remekműről „mintaelemzést” írjak. Pedig a Pályamunkások megérdemelné: egyfajta „munka himnusza”, egy korai „gyöngyszem” Gaál István életművében, melyben „már megmutatkozik az érett filmrendező számos erénye”, későbbi munkamódszerének több jellegzetessége – hogy csak néhány közhellyel tisztelegjünk előtte. Kínálkoznék a lehetőség, hogy a filmet snittről snittre leírjuk, – mely feladat minden komoly, tudományos analízis alapja volna – de ezt megtette már Józsa Péter, Rabinovits Leó álnéven. (lábjegyzet: Rabinovits Leó: A három csákányütés meg a hamu, in: Filmkultúra, 1986/1) Talán lehetett volna interjú készíteni a mesterrel, de megelégedtem rendkívül informatív visszaemlékezésével.



(lábjegyzet: Zalán Vince: Gaál István krónikája, Osiris Kiadó, Budapest, 2000, 70-74). Legfontosabb mulasztása azonban a munkámnak, hogy meg kellett volna szerveznem a film külön vetítését, ehelyett megelégedtem egy tévéadás nyomán felvett videokazet-

tával. Így elveszett a képméretből és fényerőből adódó hatás (csupán feltételezni tudom, hogy az eredetileg vetített kópia 16 majd 35 mm-es lehetett), valamint a normál moziban adódó hangminőség, cserében viszont annyiszor és ott állíthattam le a videóle-



játszót, amennyiszer csak szükség volt arra, hogy a film mikroösszefüggéseit jobban megismerhessem.

Ez a fajta megállítós, „rewardolás” képnézési mód létezett ugyan már kezdettől fogva, amióta filmvágás létezik, a vágóasztalon gyakorlatilag rekonstruálni lehetett a vágó munkáját (Bódy Gábor vagy Erdély Miklós szerint a filmművészeti alkotómunka itt kezdődik, nem a felvételnél.). Könnyen megvalósíthatóvá azonban csak a videó megjelenése tette. [Tudatosan megnézni egy videókazettát: franciául „visionner”.] Esztétikai-„ismeretelméleti” jelentősége a kritikus számára felmérhetetlen: ugyan nem válaszolhatja meg, de jobban „körüljárhatja” azt a kérdést, hogy mennyire befolyásolhatja a befogadást vagy az esztétikai élvezetet az első látásra észrevétlenül maradó részletek, összefüggések tudása – mennyire jogos egyáltalán a nézés során a kontinuitás megszakítása. Ez a probléma a zeneművek esetében is fennáll. További általánosítás: a mű mennyire fedí fel a struktúráját első látásra/hallásra? A Pályamunkások esetében azért is lényeges ez a kérdés, mert a rendező maga vágta meg a filmjét és többször épített be – mint maga mondja, a láthatóság határán – háromkockás snitteket. (lábjegyzet: olykor 1 kockát is érzéklni tudunk, mint Ivan Ladislav Galeta – ugyancsak sínekkel kapcsolatos – Piramidas című filmjében. – Moholy-Nagy László még a háború előtt a másodpercenkénti kockaszám növelésében látta a látásérzékenység fokozásának útját.) Mindenesetre e sorok írója jól emlékezik az első látás okozta, a rövid, 4 perces időtartam miatt meglepetésszerű élményére, és frissen él benne az a megannyi felfedezés, melyet a film újra meg újra nézése tett lehetővé.

A film keletkezéséről talán már minden lényegeset elmondott Gaál István. „1956. október 21-én a Vas utcában, a 2/c-ben, a harmadik emeleten Keleti Márton, aki a harmadik évben az osz-

tályfőnökünk volt, a Pályamunkások című etűdöm forgatókönyvét bedobta a szemétkosárba: >hogyan képzelhet ilyen hülyeséget, Gaál elvtárs?< felkiáltással.” (lábjegyzet: Zalán, 67). A forradalom után ugyanez a Keleti lelkendezve üdvözlö a kész filmet. Ekkoriban a budapesti Filmművészeti Főiskolán az egyik vizsgafeladat etűd készítése, illetve valamilyen irodalmi mű, lehetőleg novella megfilmesítése. A dokumentumfilm iránt érdeklődő Gaál egy pillanatra eljátszik Veres Péter Pályamunkások című regényével mint lehetséges témával, az alapötlet azonban mégis konkrét hűvösvölgyi és még korábbi pásztoi



élmények adták. A pályamunkások krampácsolásának zeneisége ihlette meg a fiatal filmest a mű elkészítésére. Gaál pontosan megadja ennek a munkának a defínícióját, melynek során a munkások „csákányaik lesújtó élével zömítik a kavicsokat a vasúti síneket tartó, tölgyfából készült talpfák alá” (lábjegyzet: Zalán, 70 – vö. Idegen szavak és kifejezések szótára, 1973: „szlovák, műsz. vasúti talpfák alá tompa végű csákánnyal köveket ver be, hogy a talpfa szilárdan álljon”). További kérdés, hogy amennyiben a Pályamunkásokat dokumentumfilmnek tekintenénk, nyerhetnénk-e belőle egzakt információkat e munka lényegéről és folyamatáról. Szerintem igen, de nem ez a film esztétikai üzenete. Az üzenetet elsősorban a film ritmikus hangja (Kemenes Frigyes), azaz zenéje hordozza, illetve a zene által generált kép. A mozgóképek a zenére vannak vágva, mint később Erdély Miklós Partitája (1974), a zenei vágás iskolapéldája.

Tudhatjuk még azt is, hogy a film előkészítése során rengeteg fénykép keletkezett. Ez a generáció (Huszárik Zoltán, Sára Sándor, Tóth János stb.) állandóan fényképezett, mint ahogy a '70-es évek balázsbelás nemzedéke,

Bódy Gábor, Dárday István és a többiek is. Egy külön tanulmány témája lehetne, hogy az 1960-as és 1970-es években mennyire szoros kapcsolat volt a dokumentarista szemléletű („szoció”) fotóművészet és a filmművészet képi világa között. Hasonló konstelláció, mint az 1930-as években, amikor a fénykép „korstílus” erősebbnek bizonyult, mint a különböző politikai irányzatok és ideológiák, egyéni elképzelések és témaválasztások együttvéve. (I.)

A film cselekménye minimális. Először a munkásokat látjuk alulnézetből egymás után feltűnni egy töltésen, megjelenik a címfelirat, majd a menet befordul balra, hang nincs, a kép első-



tétül („leblende”). A következő szekvencia az egész pályaszakaszt mutatja, jobbra kőfallal, balra, távoli dombokkal. A sínpár vége felől a brigád közeledik. A képet a krampácsolás zenéje követi, ritmikusan kihallatszik belőle egy-egy csengő hang. Majd felülnézetből látjuk a helyszínt, mely kitarul balra a Balatonra, a sínen dolgozó tizenkét munkással. Most ők következnek egy közelebbi felülnézetből: három négyes csoport, amint ütögetve a köveket, illetve a sínt, lassan balra kimennek a képből. (az összhang kissé felbomlik, csörömpölésre vált). Egyre szűkebb lesz a kivágás, rövidebbek a képsorok, a csákányt tartó kezek, a lábak, az összehajló fejek váltakozása, a csákány kőbe ütközése. A csákányütések zajának hibátlan összhangja és ritmusa. Egy különös koreográfia: két munkás a csákány fejével felülről ütögeti a sínt, miközben szinte rituálisan helyet cserélnek. Hirtelen vonatfütty hangzik, a hang egy-két magányos csákányütés után tétován abamarad, egy fej kiemelkedik, majd jobbra kifordul a képből. Felülnézet: mindenki elhagyja a vágányokat és kiáll a sziklafal mellé. Mozdonypöfögés, egy homlokát törő arc premier plánja. Jobbról a közeledő, pöfögő mozdony, balról a

kőfal „V” nyílásában állnak a munkások, egy-egy karakterisztikus arc kiemelkedik közülük, a premier plánok között pedig bevágva tekintetük tárgya, a sín közelije oldalnézetből (mintegy a munka próbája, amint a mozdony és a szerelvény áthaladnak rajta). A vonat elhalad, a brigád néz utána, velünk szembefordulva. Felülnézet: a személyvonat távolodik a síneken. Alulnézet: a tilost jelző tábla függőlegesbe lendül, csörömpölő zörejjel. Itt következik a már-már drámaian feszültséggel teli holtpon: csákányt tartó kéz közelije, mozdulatlanul, a vágottkövek között egy cipő is látszik. A csákány ütésre lendül, lecsap a kőre, csattanása „megadja a jelet”. Négy egyedi ütés hallatszik, majd beindul a már jól ismert, ritmikus „zene”. Látjuk a hajladozó testeket, majd kitágul a kép, messzebből látjuk a pályamunkásokat, még messzebből, jobbra füves domboldal ad a kivágásnak támaszt, majd a jól ismert kőfal következik, a kép elsőjétől, a csákányok zenéje elhal. 4 perc telt el.

A film akár a szocreál diadalának is tekinthető (hiszen aranyérmert nyert a VIT-en) – lett volna, de képi világának gyökerei önkéntelenül is messze túl az '50-es évek sémáin, a '20-as és a '30-as évek orosz-szovjet filmjeihez és Kassák Munka-csoportjának szociófotójához nyúlnak vissza. Ezekre a forrásokra utalnak a meredek alul- és felülnézetek, a munkárcsapat ábrázoló premier plánok, de még a hajladozó testek fölött megjelenő fehér felhők is. A svájci sapka, ez a munkában és a hétköznapi életben egyaránt viselt, lassan feledésbe merülő fejedő, a rendező édesapjának szikáran szoborszerű portréját juttatja eszünkbe. Ismét átüt a korstílus a fotografált képen, de mintha ezt a törvényszerűséget is uralni tudná a filmkészítő szubjektív tekintete. (II.)

Gaál István a film időbeli struktúráját a hang egyetlen nagy íveként építi fel, melyet azonban a vonatfüttytel mintegy az aranyérmés pontján megszakít és két részre tagol. Az általa megrajzolt grafikon az első részben folyamatos felgyorsulást mutat egészen a csúcspontig (a képi szekvenciák egyre rövidebbé válásával), majd a megszakítás után a nulláról meredek emelkedést és hasonlóan gyors eltávolodást és zenei „diminuendót.” A hangzó anyag valószínűleg csak rész-

ben azonos a felvett képek hangjával, hiszen a vágás lényege itt a mozgásoknak az előre kialakított hang lefutásához igazítása. Mint ilyen, hibátlan. Lehet, hogy egy mai Pályamunkások kizárólag a képek eredeti hangjához ragaszkodna, és addig kísérletezne, míg ezt vágás nélkül, egyetlen szekvenciával (és gépállással) el lehetne érni. Ez azonban már az „etűd” és az experimentális vagy avantgárd filmfelfogás anakronisztikus számonkérésének tűnhetne fel. A Pályamunkások zenei struktúrája a maga nemében tökéletes és korszerű. Miközben Gaál ujjgyakorlatként a munkadalokat és Ravel Boleróját tanulmányozza, filmje hangzásvilágával bizonyos értelemben a konkrét zenét is előlegezi (a nyolcvanas évek repetitív zenéjéről és napjaink ütőegyütteseiről nem is beszélve, melyek a maguk részéről szintén ősi zenékből táplálkoznak). Ez az „etűd” a kiindulópontja annak a folyamatnak, mely majd a Balázs Béla Stúdióban teljeseedik ki, Szirtes András Hajnalával, Erdély Vonatútjával vagy Galeta Piramidasával. E sorba tartozik, mindjárt az elején Gaál Rómában készített 6 perces Étude-je (1956, a szekvenciák lassú váltakozásával s a záróképpel, ahogy az üres hajnali utcán a távolban egy autó áthalad az üres síneken) és Huszárik Elégiája (1965), melynek a vágástechnikája okozza a képek tragédiába forduló felgyorsulását.

A remake-ek és appropriationok korszakában nem kellene-e megpróbálni ezt a tiszta klasszikus modern filmet mai körülmények között, mai technológiával rekonstruálni? Ha erre Gaál István vállalkoznék, tökéletesebb ívű életműve filmrendezőnek a világon nem lenne.

FORRÁS | Metropolis 2005/3.
<https://metropolis.org.hu/gaal-istvan-palyamunkasok-1>

46 | Sally Baner: Terpiszkhoré torna-csukában – Az amerikai posztmodern tánc. Planétás, 2001.

47 | A Quasi Survey of Some 'Minimalist' Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A. In Minimal Art: A Critical Anthology, ed. Gregory Battcock, New York: E.P. Dutton, 1968, pp. 263–273.

48 | Kovács András Bálint: Mozgókép elemzés, 13. old.

49 | Wets, P. – Rushkoff, D.: Ingyen betépni, 91. old.

50 | Rabinovics Leó: A három csákányütés meg a hamu.

2.3. A MINIMALISTA TÁNCFILM KÉSZÍTÉSÉNEK SAROKKÖVEI

2.3.1. AZ EURÓPAI MODERN TÁNC AMERIKAI HATÁS ALATT – YVONNE RAINER

„Az európai modern tánc egy fogalommal minősíthető: redukció. Redukciója a kiterjedésnek, redukciója a látványnak és a lényegtelen dolgoknak.” (Lepecki, 129. old.)

Ahogy a zene, úgy a tánc is rendkívül nagymértékben az amerikai modern tánc hatása alá került. Az európai emberek átvették gondolkodásmódjukat és mozgólataikat. Az egész európai modern tánc fejlődésére nagy hatással voltak a modern és a posztmodern táncnyelvalkotók. Az 1960-as évek posztmodern amerikai kísérletezői, Steve Paxton, Trisha Brown és Yvonne Rainer voltak azok, akik a minimalista eszközök kifejlesztésének remek táptalajt kínálták.

Paxtonnál és Rainernél is megjelenik a mindennapi dolgok beemelése egy előadásba (pl. séta). Rainer semleges jelenléte a *Trió A* című műben előrevetíti a minimalista érzelmentes robotszerűséget. Mivel Rainer munkássága a repetíció, a frazírozás és az energia újradefiniálásáról szól, érdemes megvizsgálni közelebbről is a legsikeresebb darabját, a fent említett *Trió A*-t.

A *Trió A* és a *The Mind is a Muscle* című, 1966-os darab része. Mégis immár több mint 50 éve a mai napig táncolt darab, mind profik, mind amatőrök előadásában. 4,5 perc alatt 3 táncos a saját tempójában, de egyszerre adja elő a *Trió A*-t.

Yvonne Rainer a cunninghami Chance Operations gondolatát vitte tovább előadásaiban, miszerint minden ugyanolyan fontos és bármi bármivel egyenrangúan illeszthető. Sally Baner szerint: „a táncot leglényegesebb elemeire csupaszította le”⁴⁶. Rainer szándékosan kerül el minden addigi koreográfiát alkotóelemet. Nincs csúcspont, nincs ismétlés. Úgy használja a minimalizmus ideáját, hogy nincs egyik dolognak nagyobb jelentősége, mint a másinak, tehát nem frazíroz. Az előadó jelenléte is más, mint az addig preferált. A művész kizárólag a mozgatra fókuszál, nincs a közönséggel kapcsolata. Egyfajta hétköznapi lebegi körül a táncost. Jelmeze is utcai ruházat: sportcipő, nadrág és valamilyen felső. Gyakran a mozdu-

lok is a New York utcáin lézengő emberek mozgólatainak adaptációi. Korának helyzetére aktívan reagáló politikai darabnak számított a *Trió A*. Keersmaeker nagymértékben táplálkozott ebből a lecsupaszításból. Ha a zenei alkatgóriával szeretnék élni, akkor Rainer főképp konceptuális minimalista, Keersmaeker pedig repetitív minimalista.

Maga Rainer mondja a sokat idézett, *A Quasi Survey of Some 'Minimalist' Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A* című, 1968-as esszéjében, hogy: „a cselekvésre (mozdulatra) legjobban úgy tudunk figyelni, ha hagyjuk elmerülni a személyiségünket, tehát ideális esetben az ember szinte már nem is önmaga, az ember egy semleges »cselekvő«”.⁴⁷ Ez az önmagunkon túlmutató jelenlét tökéletesen egybecseng a meditáció én feletti céljaival.

Rainer koncepciója határozott. A modern tánc addig kialakult nyelvein és a klasszikus balett hagyományain is továbblépve, azzal szembehelyezkedve kereste az emberi test megnyilvánulási lehetőségeit. Alkotásaiban erőteljes gesztust gyakorolt a speciálisan képzett testek ellen. Ugyanakkor Rainer felveti azt a nem elhanyagolható tény, miszerint ez a személytelenség, és egyáltalán ez a fogódzó nélküli alkotási mód nem teszi egyszerűvé a befogadást, ahogy ő mondja: „nem egyszerű nézni”.

Hogy hogyan tud egy ilyen táptalajból mégis befogadható minimalista táncfilm kialakulni, azt megmutatni a további fejezetek feladata lesz.

2.3.2. A MINIMALIZMUS HATÁSMECHANIZMUSA

Egy műalkotás befogadása során a látványt és a hallottakat öntudatlanul elemezzük. Sőt, „ugyanazokkal az érzékszervekkel fogadjuk be az összes műalkotást és hajtjuk végre a percepciózus mechanizmust, ha filmet nézünk vagy színházban, otthon vagy kiállít teremben vagyunk”⁴⁸. Mint befogadó értékelünk, szelektálunk, összpontosítunk.

Ezen tevékenységek helye az elme, és a minimalizmus pontosan az elmével operál. A minimalizmus a látvánnyal kialakított

viszonyt oly módon veszi célba, hogy olyan tudatállapotra kívánja emelni a befogadót, amelyben az analitikus elme nem dolgozik, hiszen nincs túl sok új információ, amit fel kellene dolgoznia, hanem egy meditatív állapotot céloz meg, amiben „repülhetünk erőfeszítés nélkül”⁴⁹.

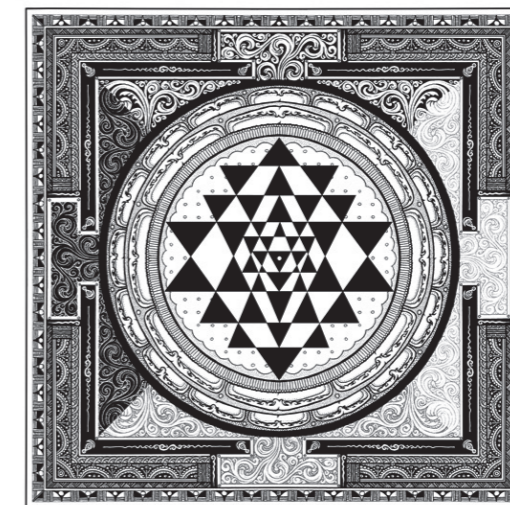
Éppen ezért érdemes megvizsgálni, hogy milyen különbségek és hasonlóságok vannak a meditáció hatásmechanizmusa és a minimalista műalkotás befogadása közötti élményekben.

Azért, hogy minél egyértelműbb, konkrétabb tudjon lenni az összehasonlítás, a mantrameditációt választottam a számtalan meditációs módszer közül az összehasonlító elemzés egyik szereplőjének, mert ennél a módszernél a meditáció konkrét szavakat, hangzókat használ. Így összehasonlíthatóvá válik a szintén szavakat, hangzókat használó minimalista zeneművekkel, melyek a hangra reflektáló mozgólatakká tudnak válni.

2.3.3. MINIMALIZMUS ÉS A MEDITÁCIÓ

A hindu tradíció „elmeképzése”, leképeződés módszerei lépten-nyomon párhuzamba hozhatóak a minimalizmusnak a matematikai eszközeivel harmóniára törekvő rendszerével. Ahogy Józsa Péter írja a *Pályamunkásokról* „[...] ez a film egy, a világűr súlytalanságában fogant, végtelen szögű, kubista gömb”⁵⁰. Amit Józsa vizionál, az gyakorlatilag egy háromdimenziós jantra vagy mandala.

Sri-jantra, bővebben itt olvashatunk róla:



JANTRA

A jantra szimbolikus diagram, geometrikus ábra, amely a természet erőit, vagy az egész mindenséget reprezentálja. A jantrákat előszeretettel alkalmazza a tantrikus iskola, gyakorlatilag minden istenséghez rendelnek egy-egy jantrát. A szó eredeti jelentése szerkezet, eszköz, valamint kötél, béklyó, s így korlátozás, elzárás. A jantráknak a mágikus világkép részeként szimbolikus varázserőt tulajdonítanak, talizmánként is használják őket. Egyrészt a meditációban és imádatban, másrészt a templomok rituális alaprajzának meghatározásában alkalmaznak jantrákat. Ez utóbbi esetben a jantra az univerzum numerológiai arányait tükrözi, ezzel teremtve kapcsolatot a kozmikus régiók, a tér-idő komplexum és a leendő épület között. Akár alaprajz szimbólumaként, akár meditációs eszközként használják, a jantra a külvilág felől a középpont felé tereli alkalmazójának figyelmét.

A jantrákat általában kétdimenziós ábraként készítik el, legkívül egy négy-szögletes övezet a mindenség anyagi szféráját, a külvilágot jelzi, amelyen kapuk nyílnak az égtájak felől. Ezek a kapukon keresztül juthat az ember a szakrális szférák, vagy meditációja belső tereibe. Itt általában lótuszvirág pártákhöz hasonlatos körkörös övezetek fogadják, s terelik tovább a koncentrikus alakzatokon (négy-szögek, háromszögek stb.) át a középpont, a bindu felé. Ez az áttörési pont, az emelkedés, a tökéletesség lehetősége. A jantrák egyes mezőibe mágikus formulákat írhatnak. Az egyik legismertebb a Srí-jantra, amelyen négy háromszög csúcsával felfelé áll, s az aktív férfi princípiumot szimbolizálja, öt háromszög pedig csúcsával lefelé, a passzív női princípium szimbólumaként. A Srí-jantra a mindenség duális princípiumait a középpontban lakozó végső, isteni lényeg köré fonja.

A speciális meditációkhoz használatos jantrákat szokás szerint arany- ezüst- vagy rézlemezre vésik, esetleg más alapanyagra festik, rajzolják. Fontos az avatott készítő, és az ábra mantrákkal történő aktiválása, a jantra ugyanis rezonanciát kelt szemléltetője és a megtestesített istenség, kozmikus erőter vagy eszmény között, ami csak a hiteles módon megy végbe.

Jantra szótári jelentései: 1. támasz, állás; 2. kötél, béklyó, pányva, kantár, gyeplő; 3. sebészeszköz, tompa végű eszköz; 4. készülék, gép, berendezés, szerkezet; 5. pecek, csapszeg, zár; 6. erőszak, korlátozás, elzárás; 7. amulett, misztikus diagram, asztronómiai jel.

Forrás | Kagylókürt, 60/2013
<http://www.kagylokurt.hu/12467/orientacio/darsanak/jantra-tantra-mantra-spirituális-eszköztar.html>

51 | Daniel Goleman:
A meditáció ősi
művészete. 147. old.

52 | A mála a medi-
táció gyakorlásánál
használatos számláló
eszköz. Általában 108
szemből és egy végső,
nagyobb szemből áll,
amit buddhagyöngy-
nek, guruszemnek
és sztúpának hívnak.
Gyakran láthatunk
olyan málákat, melyek
további 3, a többi-
től eltérő szemet is
tartalmaznak. Ezek
a szemek négy – 27
szemből álló – része
osztják a málát. A 108
szem jelképezi a 100
békés és erőteljesen
védelmező aspektust
a közteslétben (bardo),
valamint a nyolcféle
tudatosságot.

53 | Dr. Georg Feuer-
stein: Yoga Tradíció, 2.
kötet. 137. old.

54 | Dr. Georg Feuer-
stein: Yoga Tradíció, 2.
kötet. 137. old.

55 | Dr. Georg Feuer-
stein: Yoga Tradíció, 2.
kötet. 136. old.

56 | Feldmár András:
A tudatállapotok szí-
várványa. Jaffa Kiadó,
2010.

Mind a minimalizmus, mind a meditáció módszere **tudatmódosítást** ér el. A meditáció az öntranszformáció eszköze⁵¹. A művészet is kínál az átváltozáshoz segédeszközt. De mi a különbség a módszerek között?

A minimalizmus, egy **lassan, de folyamatosan változó folyamat**, egy határozottan **irányítottabb**, kontrollálhatóbb rendszer a meditációhoz képest.

Egy mantrameditáció gyakorlásánál csak a mála⁵² pörgetése tart a jelenben és tartja egyszerre a fókuszot az elme lecsendesítésén. Hiszen a jóga „a mindennapi tudatosság csomóit vágja el”⁵³, ideális esetben a **jóga elszakítja** „magát az összes feltételes létezéshez rögzítő köteléktől”⁵⁴.

A minimalista műalkotás „mantrái” viszont a szisztematikus változás okán folyamatosan átbillentik egy másik szintre a befogadót, amitől az elragadtatás egy **határozott irányt** tud csak venni, ahol az elmélyülést csak korlátozott ideig engedi a mű.

Tehát mindkét helyen megszűnik az időkorlát, de a minimalizmus rendszerénél a folyamat, az irányított változás behatárolja az érzékelést, a tudat önfeledt elragadtatását.

Mindkét módszer alapvető sajátja a ritmus, ez a kapu. Átlüktet az elme rétegein. Egy igazi segédeszköz. Nem véletlen, hogy Keersmaecker számára is oly kézenfekvő volt erre a lüktetésre a táncos testét rákomponálnia.

A különbség az, hogy a mantrameditáció során az adott mantra meghatározott számban (a számoknak meghatározott jelentésük van ebben a rendszerben) ismétlődő **ugyanolyan formában**. Ezen túl még a meditáció rítusához hozzátartoznak a kezdő és befejező mantrák, amik eltérnek magától a meditációban használt mantrától (legtöbbször az AUM mantrával kezdődik a meditáció és a SHANTI mantrával végződik).

De maga a mantra változatlan formában ismétlődik ahhoz, hogy „A legfelsőbb boldogság – ahogy Patandzsali is mondja – egy olyan önfeledt, azaz én feletti tapasztalás „legyen”, ahol a feloldozott elme elmerül az abszolútba. Ez az örök lét, örök tudatosság, örök boldogság helye.”⁵⁵

A minimalista mű ritmusa viszont folyamatos változásban van. Itt is megfigyelhető az ismétlésszám ereje, de ezt köve-

ti a ritmus váltása, ahol megtörténik az **elme „fölélesztése”** vagy az elmeállapot módosítása. A vizsgált Reich-műveknél a felvezetés és a lecsengés sem számottevő, sőt legtöbb esetben teljesen elmarad a keret megalkotása. Pusztán a folyamat van, amit persze felfoghatunk szintén egy, a végtelenre reflektáló aktusként.

Összegezve tehát az eszközhasználatról elmondható, hogy mindkét vizsgált módszer letisztult, kevés eszközt használó, és mint fentebb tárgyaltuk, minél kevesebb dolog jelenik meg ingerként, annál jobban segít az elme letisztulásában.

Az „éntelenséget” mint legmagasabb elérendő célt viszont más módon közelítik. Bár mind a meditáció, mind a minimalizmus a ritmus által tart a jelenben, mégis az „itt és most” erőteljes tudatállapotát más-más szinten tartják.

Másképp fogalmazva: a meditáció a végtelen horizontját a változatlanosság eszközével jóval szélesebbre tárja, mint a minimalizmus, mely módszeresen bár, de változó rendszerrel bent tartja az idő rendszerét mint korlátozó tényezőt. Ezáltal a tudat egyfajta éberség állapotába kényszerül, így folyamatosan lehetőséget ad az önreflexióra. Ám ha ez megtörténik, az önfeledtség, a katarzis, már nem tud kibontakozni.

Az elemző folyamat ezen pontján jutunk el a mű élvezetéhez vagy a meditáció hatásmechanizmusához. Hiszen egy jó műalkotás vagy egy jól kivitelezett meditáció első része a megélés, a befogadás, a második fejezet ott kezdődik, ahol véget ér a meditáció és befejeződik az előadás.

Azt is mondhatjuk, hogy a csavar ott van, mint minden jó mű élvezete során. Később hat.

Pont úgy, mint a meditáció utáni relaxáció: a jógában egy-egy ászanát mindig egy kompenzáló gyakorlat követ, mely kiegyensúlyoz, éppúgy, mint ahogy minden meditációt relaxáció követ. Az élmény a második fázisban mélyül el. Egy kompenzációs gyakorlat során az ellentételessége az, ami segíti a helyzet szó szerinti beidegzését, egy relaxáció során a beidegzés elmélyítése történik meg, főképp, ha ászana után történik. Meditáció után pedig egy jól kivitelezett relaxáció olyan, mint mikor a tenger hullámai lassan, észrevétlenül elcsendesednek, és a víz tükörsima lesz. Az élmény katartikus és tökéletesen semleges egyszerre.

A minimalizmus is így, a befogadást követően hat, csak másképp. De hogyan is hat másképp? Megvizsgáljuk a meditáció és a minimalizmus által előhívott tudatállapotot, és látni fogjuk, hogy a sok hasonlóság mellett különbözőséget is hordoz. Azaz a *tudatállapotok szivárványán*⁵⁶ hasonló színben, de különböző árnyalattal tündökölnék.

A meditáció megélése során elengedjük az eszközt, azaz ebben az esetben a mantrát, a minimalista kompozíció befogadása közben érzékeljük, hogy a folyamat logikai rendszer sejtet. Ezek után két lehetőség van. Vagy megfejteti az elme a rendszert és a megértés diadala után „ráfekszik” a logika hullámaira, vagy elengedi a befogadó a megérteni vágya kényszerű feszültségét és a minimalista mozgást kinesztetikusan „együtt mozogja el” az elméjében a táncossal. Mindkét esetben szintén, ahogy a meditáció utáni relaxációban, az elmében tovább zakatol az élmény.

Ám innentől a befogadás olyan személyes szférájába érkezünk, mely megszámlálhatatlan változót rejt magában. Végtelen számú kérdés marad megválaszolatlan. Az élmény után az emberben, túl az én felett, milyen szűrő működik,

ami mégis kollektív módon hasonló élményeket ad a befogadónak? Min múlhat az, hogy mi is történik a befogadóval? Honnan tudjuk, hogy hová vezet a mű befogadása minket? Mi az a kultúrtörténeti, szociális környezet, ami nyitott volt a minimalizmus befogadására?

Láthattuk a hatásmechanizmusok elemzése során, hogy a módszer akkor célravezető, ha minél kevesebb eszközzel dolgozik. A meditáció mint módszer analízisából megérthettük, hogy a minimalizmus is annál hatékonyabban éri el az önfeledt létállapotot, minél semlegebbek az eszközök, és minél kevesebb változást emel be a rendszerbe.

Ha nézőpontot váltunk és az alkotó oldaláról taglaljuk a minimalizmust, mondhatjuk akár azt is, hogy rendkívül csekély a „szórakoztatás” eszközeinek száma. Az alkotó szinte eszköztelen. Hiszen a pusztán logika az, amire a figyelmet irányítja a minimalizmus. Minden más a semlegesre, a figyelemmentességre törekszik. Nem kap figyelmet a jelmez. Nincsenek kirívó öltözékek. A táncosok érzelmentesek, eltárgyasult eszközök. Keersmaecker esetében inkább csak mozgó hangszerek, Châtel esetében pedig leginkább egy mozgó tér installációs eszközei.



2.3 KUTATÁSI EREDMÉNY

IV. TÉZIS

Egy minimalista táncfilm befogadásában sokat segít egy erős rendszer, még akkor is, ha a rendszer rejtve marad.

Negyedik állításom sarokkövei:

- | | |
|--|---|
| 1. Egy erős rendszer segíti a befogadást | 2. A rendszer működik, még ha nem is egyértelmű, hogy mitől |
|--|---|

Ahogy Józsa Péter írásában is olvashatuk: „A film akkor fuzionálhat más anyaggal, ha mindkettő eléri a százmillió fokot – s ekkor csillag születik”, ezt a hőfokot pedig úgy lehet elérni, hogy mindegyik műfaj tiszta esszenciáját használjuk. Pont, ahogy Krisztina de Châtel is elmagyarázza ezt a tánc esetében: „Az emberi szellem, de főleg egy magasan képzett emberi test sajnos mindig sokat akar. Ez a szomorú, mert egyszerűen nem kell sokat akarni, hanem gondolkodni azon, hogy a semmi is nagyon sok, és milyen relatív az, hogy mozgás.”

A minimalista zenei struktúra által vezetett táncfilm hármas komponensű: jelen van a matematika mentén szerveződő zene, a mozgás művészete és a film művészete. Ahogy ez a keersmaekeri elemzésekből világossá válik, a minimalista táncfilmhez elég, ha két irányból van rendszerezve, a harmadik művészeti ágának nem szükséges kapcsolódnia a rendszerhez.

Ahogy Gaál Istvánnál is jól megfigyelhető volt a kötetlenségnek és kötöttségnek a művészi egyensúlya. Érdekes megfigyelni, hogy a kötetlenség mindig valami nagyon emberi, valami nagyon személyes jellemrajz, ami gyakorlatilag az összes vizsgált műnél legjellemzőbben az arcközélikben képekben jelenik meg.

Tehát tézisem állítása, miszerint az erős rendszer segíti a befogadást, úgy pontos, ha elmondjuk, hogy a rendszer akkurátus betartása mellett megjelenik ellenpólusként valamiféle eszköz segítségével a kötetlenség, a személyesség, a személyiség.

A tézisem ezen fele gyakorlatilag nem állja meg a helyét. Amennyiben nincsen a befogadónak a kognitív rendszer megértésében rutinja, akkor valószínűleg nem tud „ráülni” a megértés hullámára (bár nagyon csekély esélye azért van). Azon egyszerű oknál fogva sem, mert – mint ahogy ezt az előző fejezetben felvázoltam – a rendszer a legtisztább és legegyszerűbb formájában a leghatékonyabb. Viszont, ha nem tudja kivárni a befogadó, mert nem találja meg a sorvezetőt, a logikát, a tematikát, a rendszert, ami széppé teszi, akkor egyszerűen kikapcsolja idő előtt a figyelmét.

IV. TÉZIS

A zene és a tánc képesek egymást megkomponált keretek között úgy befolyásolni, hogy az a keret korlátai által nemcsak leszűkítik a kifejezések tárházát, hanem új minőség létrehozására is sarkallnak.

A ritmus, melynek a matematika a mozgatórugója vagy a vizuálisan megjelenő „térítmus”, vagy a mind a látható mind a hallható ritmust megjelenítő

- | | |
|--|-----------------------------------|
| 1. A zárt keret, tehát a kotta vagy a koreográfia nem limitálja a társművészetet | 2. A zárt keret inspirálni is tud |
|--|-----------------------------------|

Amennyiben a zenét vesszük alapul, mint ahogy tette ezt Keersmaeker, Steve Reich *Clapping music* című darabjánál, ahol a zenét leképezte egyfajta látható ritmuskíséretté, a sagittális síkon történő mozgásokkal rendkívül látványossá téve a ritmusjátékot, azt mondhatjuk, hogy a zene és a kameraállás alkotta szabályok és a vizuális leképezés okozta mozgás-szabály: előre-hátra történő mozgás párhuzamos és elkülönült vétagokkal, mely mozgás által képes a táncos az egy helyben állásra és a haladásra is. A mozgások nagyságát meghatározta a ritmus időtartama, hiszen addig kell emelni, hajlítani stb., ameddig az előre meghatározott hanghossz mondja. Tehát a keret erősen behatárol. Megoldásképp, főképp a láb-munkára Keersmaeker a tornacipőt hozza. Úgy alkalmazza azt, mintha spicc-cipő lenne. Így nyitva teret a múlt reflexiójának, de rámutatva mégis az akkori jelen időre. Rendkívül tömör, ötletes, maradandó kép-pé téve a mozdulatot.

Így ebben az esetben elmondható, hogy igen, az elképesztően feszes szabály is tud új kapukat nyitni. Hiszen kénytelen felülvizsgálni a koreográfus a teljes eszköztárát, melyben ez esetben a jelmez kínált új megoldásokat.

Az előző gondolat folytatásaként most nem a látható zene, hanem a hangzó mozdulat gyönyörű megoldását láthatjuk a *Pályamunkásokban*. A zenei szövet a mozdulatokból születik, a mozdulat okozta hangok és csöndek váltakozásából áll össze.

A kamera helyzetének mozgása is a koreográfia része, a vágás ritmikája a zeneszövet részévé válik. A vizuális ritmus koreográfia, amely mindhárom művészeti ágat keresztül-kasul átszövi. A funkcionális mozgás, amely térben és időben rendkívül kötött, arra készíti a filmrendező Gaált, hogy a lehető legtöbb nézőpontból vizsgálja meg az egyszerű mozgást, és ezáltal tárja fel az egyszerűségben rejlő sokszínűséget, rámutatva a vizuális szabályszerűségek szépségére.

Összegezve tehát elmondható, hogy akármilyen nagymértékű is a társművészetek adta keret korlátozó szorítása, egy kimagasló művész számára inspirációvá válhat.

BIBLIOGRÁFIA

- Adolphe, Jean-Marc (szerk.): Thierry De Mey. *Mouvement* nr. 59, 2011.
- Aggiss, Liz: *What is screendance?* In *Take 7* study pack, South East Dance Publisher, 2008.
- Albert Dorottya: *Tágítani a kereteket*. HYPERLINK: <https://szinhaz.net/2018/04/28/albert-dorottya-tagitani-a-kereteket/>
- Algra, Jacqueline (szerk.): *Krisztina de Châtel: Dwars door de ruimte*. International Theater en Film Books, Amsterdam, 2001.
- Balázs Béla: *A látható ember – A film szelleme*. Új Palatinus Könyvesház Kft., 2005.
- Becker, Nancy F.: *Filming Cunningham dance: A conversation with Charles Atlas*. In: Porter Jenelle (szerk.): *Dance with the camera*. Institute of contemporary art, University of Pennsylvania, Philadelphia, 2009.
- Beke László: *Gaál István: Pályamunkások*. Metro-polis, 2005/3.
- Beumers, Birgit, Bocharov, Victor, Robinson, David (szerk.): *Alexander Shiryayev: Master of Movement*. Le Giornate del Cinema Muto, 2009.
- Blom, Lynne Anne, Chaplin, L. Tarin: *The Intimate Act of Choreography*, London, Dance Books Ltd., 1989, 41. old. (Ford.: Gaál Mariann)
- Branninghan, Erin: *Dancefilm, Choreography and the Moving Image*, Oxford University Press, 2011.
- Cage, John: *A csend*. Jelenkor, Pécs, 1994.
- Contra, Capa Livraria (szerk.): *Dance em foco, vol. 3: Entre Imagem e Movimento, Oi Futuro*, Rio de Janeiro, 2008.
- Croce, Arlene: *Dance in Film*. In: Porter Jenelle (szerk.): *Dance with the camera*. Institute of contemporary art, University of Pennsylvania, Philadelphia, 2009.
- Cullberg, Birgit, Reuterswärd, Mans, Lauritzen, Bertil: *Dance in new dimension, Birgit Cullberg and the TV Ballet*. Proprius Publishing Co. Stockholm, 1987.
- Danse Cinema, Capricci, Centre national de la danse, 2012, szerk.: Thierry Lounas.
- Dixon, Steven, Smith, Barry: *Digital Performance, A history of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, The MIT Press, 2007.
- Dr. Miltényi Márta: *A sportmozgások anatómiai alapjai I*. Budapest, Semmelweis Egyetem, Testnevelési és Sporttudományi Kar, 2005, 201. old.
- Dr. Dienes Valéria: *A plasztika profil tagozata. Mozdulatművészeti sorozat, Duncan–Dienes füzetek 1.*, Az Orkesztika Alapítvány kiadványa, 2000.
- Feldmár András: *A tudatállapotok szivárványa*. Jaffa Kiadó, 2010.
- Dr. Feuerstein, George: *Yoga Tradíció*. Mandala Véda Kiadó Kft., 2001.
- Franklin, Eric: *Dynamic Alignment through imagery*. Human Kinetics, 1996.
- Franklin, Eric: *Dance Imagery for Technique and Performance*. Human Kinetics, 1996.
- Fuchs Lívia: *Száz év tánc*. L'Harmattan, 2007.
- Fuchs Lívia: *Fejezetek a modern tánc történetéből*. Magyar Művelődési Intézet, 1995.
- Fuchs Lívia: *Mit nevezünk fizikai színháznak?* Színház, online folyóirat, 2011. április. http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36038:mit-nevezzuenk-fizikai-szinhaznak&catid=53:2011-aprilis&Itemid=7
- Fuchs Lívia: *Edit – először*. Nemzetközi Táncfilm Fesztivál az Örökmozgóban, Filmkultúra, 2005. <http://www.filmkultura.hu/regi/2005/cont.hu.shtm>
- Fügedi János: *Laban Rudolf – az európai táncnyelv megújítója*. http://real.mtak.hu/80762/1/Fugedi_Janos_Laban%20Rudolf%20E2%80%93%20az%20eurapai%20szinpad%20tancnyelv%20megujitoja.pdf
- Goleman, Daniel: *A meditáció ősi művészete*. Nyitott Könyvműhely Kiadó Kft., 2008.
- Halász Tamás: *A titokzatos remegés, beszélgetés Krisztina de Châtel-lel*. Színház, Kritikai és elméleti folyóirat, 2004/11.
- Hielke Diemer: *Lesgeven in daseexpressie*. Rotterdamse Dansacademie, 1990.
- Horecki Krisztina: *A táncfilm kezdetei*. Filmvilág, online folyóirat, 2016. február.
- Humphrey, Doris: *A koreografálás művészete*. Budapest, Planétás Kiadó, 2000, 20. old.
- Jonas, Gerald: *The pleasure, power and the art of movement*. Harry N. Abrams, inc., Publisher, New York in association with thirteen/wnet, 1992.
- Képkorszak, Szöveggyűjtemény a mozgókép-kultúra és médiaismeret oktatásához. Korona Kiadó, Budapest, 1998, szerk. Hartai László.
- Kerkhoven, Marianne van, Laermans Rudi: *Anne Teresa de Keersmaeker*. Kritisch Theater Lexicon, Vlaams Theater Instituut, 1998.
- Kovács András Bálint: *Mozgókép elemzés*. Palatinus, 2009.
- Kozel, Susan: *Closer, performance, technologies, phenomenology*. Massachusetts Institute of Technology.
- Körtvélyes Géza: *Művészet, Tánc, Táncművészet*. Planétás Kiadó, Budapest, 1999.
- Laban Rudolf: *Koreográfia*. Budapest, L'Harmattan, 2008, 102. old, szerk.: Fuchs Lívia.
- Larry Lavender: *Dancers Talking Dance, Critical Evaluation in the Choreography class*. Human Kinetics, 1996.
- Martha Bremser (szerk.): *Fifty Contemporary Choreographers*, szerk.: Routledge, 2000.
- McPherson, Katrina: *Making Video Dance, Step by step guide to creating dance for the screen*. London – New York, Routledge, 2006. (Ford.: Gaál Mariann)
- Mike Featherstone, Mike Hepworth, Bryan S. Turner: *A test, Társadalmi fejlődés. Kulturális teória, Jószoeg Műhely Kiadó, 1997.*
- Mitoma, Judy, Zimmer, Elizabeth, Stieber, Dale Ann (szerk.): *Envisioning Dance on Film and Video*. Routledge, 2002.
- Német András, Major Rita, Mizerák Katalin, Tóvay Nagy Péter (szerk.): *Hagyomány és újítás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatásban*. Planétás, 2009.
- Popat, Sita: *Invisible Connections: Dance, Choreography and internet communities*. Routledge, London and New York, 2006.
- Rabinovics Leó: *A három csákányütés meg a hamu*. In *Filmkultúra*, 1986/1.
- Rainner, Yvonne: *A quasi survey of some „minimalist tendencies in the Quantitatively minimal dance activity midst the Plethoram or an analysis of trio A*. In: Porter Jenelle (szerk.): *Dance with the camera*. Institute of contemporary art, University of Pennsylvania, Philadelphia, 2009.
- Rose, Brian (szerk.): *Televising the Performing Arts*. Greenwood Press, London, 1992.
- Sári László: *Kreatív zenei gyakorlatok*. Jelenkor Kiadó, 2010.
- Stejnholm, Johan: *Doing The Mathematics: Choreography, Laban Space Harmony, and Music*. In: Kovarova, Miroslava, Regina Miranda: *Laban and Performing Arts, Bratislava, Bratislava in Movement Association Academy of Music and Dramatic Arts*, 2006, 167. old. (Ford.: Gaál Mariann)
- Szabó Gábor: *Filmes könyv – Hogyan kommunikál a film? Ab ovo*, 2002.
- The International Journal of Screendance: *Scaffolding the Medium*, Spring 2012, Volume Two. Szerk.: Douglas Rosenberg, Claudia Kappenberg, Parallel Press, Madison, Wisconsin.
- Títrha, B. K.: *Jantra, Tantra, Mantra – Spirituális eszköztár*. Kagylókört, 60/2013.
- Vekerdy Tamás: *A színészi hatás eszközei Zeami mester művei szerint*. Ursa Minor Könyvek, 1999, 105. old.
- Veress József: *A magyar film története*. Anno Kiadó.
- Wels, P. – Rushkoff, D.: *Ingeny betépni*. Maitreya Kiadó, 1998.



Mariann Gaál

Barbakán

rethought

Interdisciplinarity in
Minimalist Dance Films



Barbakán

rethought

Interdisciplinarity in Minimalist Dance Films

By | Mariann Gaál,
DLA supervisor | Ábel Szalontai Photographer
and associate professor, DLA habil

Moholy University of Art and Design, 2022

THESIS I. | Music and dance can influence each other within an improvisational framework in a way that not only narrows the range of expressions through the limitations of the framework, but also encourages the creation of new qualities.

THESIS II. | The interplay between music and dance is useful in both the educational and the creative spheres.

THESIS III. | Although the genre definition of dance film is still vague, the cornerstones of dance filmmaking can be defined.

THESIS IV. | The reception of a minimalist dance film is aided by a strong system, even if the system remains hidden.

THESIS V. | Music and dance are able to influence each other within a composed framework in such a way that the limits of the framework not only narrow the range of expression, but also encourage the creation of new qualities.

BRIEF DESCRIPTION

This thesis explores the interplay of dance with music and film within a framework constrained by the traits of minimalism. In the first chapter, it presents experiences of the interdisciplinary possibilities of music and dance in both staged and educational forms.

Here we read about the creation and running of the Performershouse in Denmark. Examples of the fusion of the Sány and Laban methods into a common set of rules are presented.

The first half of the second chapter discusses the challenges and solutions of the dance film genre. Here I analyse the specificities of dance film mainly from a practical point of view.

I examine the possibilities of the choreographer, the dancer, the cinematographer and the editor in the light of the national situation, with the constraints of the genre.

In the second half of the second chapter, I present methodological analyses of value-creating works of art by outstanding artists.


Anne Teresa De Keersmaecker's two films *Clapping Music*, directed by Thierry De Mey and composed by Steve Reich, and Peter Greenaway's *Rosa*, set to music by Béla Bartók, are analysed in a chart.

Krisztina de Châtel's credo is presented through personal interviews. Two reviews of István Gaál's masterpiece, *Pályamunkások*, will be used to filter the characteristics of minimalist film.

My masterpiece is a reimagining of a work I made 14 years ago. The first *Barbican* was made in 2008 with cinematographer Daniel Reich and editor Gábor Kerta. Now, in 2022, the same system has been put into a new context with the same film team, incorporating the experiences of the past years.

BIBLIOGRAPHY

- Adolphe, Jean-Marc (szerk.): Thierry De Mey. *Mouvement* nr. 59, 2011.
- Aggiss, Liz: *What is screendance?* In *Take 7* study pack, South East Dance Publisher, 2008.
- Albert Dorottya: *Tágítani a kereteket*. HYPERLINK: <https://szinhaz.net/2018/04/28/albert-dorottya-tagitani-a-kereteket/>
- Algra, Jacqueline (szerk.): *Krisztina de Châtel: Dwars door de ruimte*. International Theater en Film Books, Amsterdam, 2001.
- Balázs Béla: *A látható ember – A film szelleme*. Új Palatinus Könyvesház Kft., 2005.
- Becker, Nancy F.: *Filming Cunningham dance: A conversation with Charles Atlas*. In: Porter Jenelle (szerk.): *Dance with the camera*. Institute of contemporary art, University of Pennsylvania, Philadelphia, 2009.
- Beke László: *Gaál István: Pályamunkások*. Metro-polis, 2005/3.
- Beumers, Birgit, Bocharov, Victor, Robinson, David (szerk.): *Alexander Shiryayev: Master of Movement*. Le Giornate del Cinema Muto, 2009.
- Blom, Lynne Anne, Chaplin, L. Tarin: *The Intimate Act of Choreography*, London, Dance Books Ltd., 1989, 41. old. (Ford.: Gaál Mariann)
- Brannigan, Erin: *Dancefilm, Choreography and the Moving Image*, Oxford University Press, 2011.
- Cage, John: *A csend*. Jelenkor, Pécs, 1994.
- Contra, Capa Livraria (szerk.): *Dance em foco, vol. 3: Entre Imagem e Movimento, O Futuro*, Rio de Janeiro, 2008.
- Croce, Arlene: *Dance in Film*. In: Porter Jenelle (szerk.): *Dance with the camera*. Institute of contemporary art, University of Pennsylvania, Philadelphia, 2009.
- Cullberg, Birgit, Reuterswärd, Mans, Lauritzen, Bertil: *Dance in new dimension, Birgit Cullberg and the TV Ballet*. Proprius Publishing Co. Stockholm, 1987.
- Danse Cinema, Capricci, Centre national de la danse, 2012, szerk.: Thierry Lounas.
- Dixon, Steven, Smith, Barry: *Digital Performance, A history of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, The MIT Press, 2007.
- Dr. Miltényi Márta: *A sportmozgások anatómiai alapjai I*. Budapest, Semmelweis Egyetem, Testnevelési és Sporttudományi Kar, 2005, 201. old.
- Dr. Dienes Valéria: *A plasztika profil tagozata. Mozdulatművészeti sorozat, Duncan–Dienes füzetek 1.*, Az Orkesztika Alapítvány kiadványa, 2000.
- Feldmár András: *A tudatállapotok szivárványa*. Jaffa Kiadó, 2010.
- Dr. Feuerstein, George: *Yoga Tradíció*. Mandala Véda Kiadó Kft., 2001.
- Franklin, Eric: *Dynamic Alignment through imagery*. Human Kinetics, 1996.
- Franklin, Eric: *Dance Imagery for Technique and Performance*. Human Kinetics, 1996.
- Fuchs Lívia: *Száz év tánc*. L'Harmattan, 2007.
- Fuchs Lívia: *Fejezetek a modern tánc történetéből*. Magyar Művelődési Intézet, 1995.
- Fuchs Lívia: *Mit nevezünk fizikai színháznak?* Színház, online folyóirat, 2011. április. http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36038:mit-nevezzuenk-fizikai-szinhaznak&catid=53:2011-aprilis&Itemid=7
- Fuchs Lívia: *Edit – először*. Nemzetközi Táncfilm Fesztivál az Örökmozgóban, Filmkultúra, 2005. <http://www.filmkultura.hu/regi/2005/cont.hu.shtm>
- Fügedi János: *Laban Rudolf – az európai táncnyelv megújítója*. http://real.mtak.hu/80762/1/Fugedi_Janos_Laban%20Rudolf%20E2%80%93%20az%20eurapai%20szinpad%20tancnyelv%20megujitoja.pdf
- Goleman, Daniel: *A meditáció ősi művészete*. Nyitott Könyvműhely Kiadó Kft., 2008.
- Halász Tamás: *A titokzatos remegés, beszélgetés Krisztina de Châtel-lel*. Színház, Kritikai és elméleti folyóirat, 2004/11.
- Hielke Diemer: *Lesgeven in dasexpressie*. Rotterdamse Dansacademie, 1990.
- Horecki Krisztina: *A táncfilm kezdetei*. Filmvilág, online folyóirat, 2016. február.
- Humphrey, Doris: *A koreografálás művészete*. Budapest, Planétás Kiadó, 2000, 20. old.
- Jonas, Gerald: *The pleasure, power and the art of movement*. Harry N. Abrams, inc., Publisher, New York in association with thirteen/wnet, 1992.
- Képkorszak, Szöveggyűjtemény a mozgókép-kultúra és médiaismeret oktatásához. Korona Kiadó, Budapest, 1998, szerk. Hartai László.
- Kerkhoven, Marianne van, Laermans Rudi: *Anne Teresa de Keersmaeker*. Kritisch Theater Lexicon, Vlaams Theater Instituut, 1998.
- Kovács András Bálint: *Mozgóképek elemzése*. Palatinus, 2009.
- Kozel, Susan: *Closer, performance, technologies, phenomenology*. Massachusetts Institute of Technology.
- Körtvélyes Géza: *Művészet, Tánc, Táncművészet*. Planétás Kiadó, Budapest, 1999.
- Laban Rudolf: *Koreográfia*. Budapest, L'Harmattan, 2008, 102. old, szerk.: Fuchs Lívia.
- Larry Lavender: *Dancers Talking Dance, Critical Evaluation in the Choreography class*. Human Kinetics, 1996.
- Martha Bremser (szerk.): *Fifty Contemporary Choreographers*, szerk.: Routledge, 2000.
- McPherson, Katrina: *Making Video Dance, Step by step guide to creating dance for the screen*. London – New York, Routledge, 2006. (Ford.: Gaál Mariann)
- Mike Featherstone, Mike Hepworth, Bryan S. Turner: *A test, Társadalmi fejlődés. Kulturális teória, Jószoeg Műhely Kiadó, 1997.*
- Mitoma, Judy, Zimmer, Elizabeth, Stieber, Dale Ann (szerk.): *Envisioning Dance on Film and Video*. Routledge, 2002.
- Német András, Major Rita, Mizerák Katalin, Tóvay Nagy Péter (szerk.): *Hagyomány és újítás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatásban*. Planétás, 2009.
- Popat, Sita: *Invisible Connections: Dance, Choreography and internet communities*. Routledge, London and New York, 2006.
- Rabinovics Leó: *A három csákányütés meg a hamu*. In *Filmkultúra*, 1986/1.
- Rainner, Yvonne: *A quasi survey of some „minimalist tendencies in the Quantitatively minimal dance activity midst the Plethoram or an analysis of trio A*. In: Porter Jenelle (szerk.): *Dance with the camera*. Institute of contemporary art, University of Pennsylvania, Philadelphia, 2009.
- Rose, Brian (szerk.): *Televising the Performing Arts*. Greenwood Press, London, 1992.
- Sári László: *Kreatív zenei gyakorlatok*. Jelenkor Kiadó, 2010.
- Stejnholm, Johan: *Doing The Mathematics: Choreography, Laban Space Harmony, and Music*. In: Kovarova, Miroslava, Regina Miranda: *Laban and Performing Arts, Bratislava, Bratislava in Movement Association Academy of Music and Dramatic Arts*, 2006, 167. old. (Ford.: Gaál Mariann)
- Szabó Gábor: *Filmes könyv – Hogyan kommunikál a film? Ab ovo*, 2002.
- The International Journal of Screendance: *Scaffolding the Medium*, Spring 2012, Volume Two. Szerk.: Douglas Rosenberg, Claudia Kappenberg, Parallel Press, Madison, Wisconsin.
- Títrha, B. K.: *Jantra, Tantra, Mantra – Spirituális eszköztár*. Kagylókört, 60/2013.
- Vekerdy Tamás: *A színészi hatás eszközei Zeami mester művei szerint*. Ursa Minor Könyvek, 1999, 105. old.
- Veress József: *A magyar film története*. Anno Kiadó.
- Wels, P. – Rushkoff, D.: *Ingeny betépni*. Maitreya Kiadó, 1998.



PORTFÓLIÓ

GAÁL MARIANN

TARTALOMJEGYZÉK

Táncfilmek

Barbakán
Emlékezetből
Inside


Multimédiás Színpadi Előadások

Haláltánc variációk
Chanse Operation
Kő-papír-...
Ott
Hármas függelék
Triplex

G A Á L M A R I A N N | P O R T F É L I O

BARBAKÁN

Premier: 2008. október 18.

 EDIT IV. Nemzetközi Táncfilm Fesztivál | Toldy Mozi | Budapest

A Barbakán négy tétéles kortárs zenei táncfilm. Az alkotás két ellentétes karakter kapcsolatát, egyedüllétét, azonosságukat és különbözőségüket térképezi fel. Pármiczky András zenei ötletét, Gryllus Samu komponálta poliritmikus játékká. A kétszólamú kompozíció a két táncos mozdulatai által szólal meg. Az első tételben a 4/4-ben íródott szólamot Réti Anna szólaltatja meg 60-as tempóban. A második tételt Domonkos Flóra táncolja ki 75 ös tempóban, 5/4 es beosztásban. A harmadik és negyedik tételben a két szólam egyidejű kijátszását hallhatjuk megmutatva ezzel találkozási, sűrűbódsi pontokat, szüneteket, A két utolsó tétel vizuális és mozgás variáció.

<https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/barbakán-0?>

Szereplők - Réti Anna, Domokos Flóra
Rendező, koreográfus - Gaál Mariann

Operatőr - Reich Dániel, Vágó - Kertai Gábor, Zeneszerző -
Gryllus Samu, Gyártásvezető - Fülöp Péter

Segédoperatőr - Kertai Gábor

Fővilágosító - Blahó László, Fahrtmester - Reiter István

Kameradaru - Biró Attila

Sminkes - Horváth Kertai Dóra

Asszisztens - Gyurika Péter Ákos, Reiter Dániel

Hangmérnök - Karaszek Zoltán

Hangtechnikus - Takács Géza

Zenei munkatárs - Pármiczky András

Gyártó cég - The Garden

Producerek: Lóth Balázs, Gaál Mariann

Támogatók: Nemzeti Kulturális Alap, Magyar Mozgókép

Közalapítvány, Művészetek és Irodalom Háza, Pécs, Új

Előadóművészeti Alapítvány, Műhely Alapítvány, Pécsi

Városüzemeltetési és Vagyonkezelő Zrt. Sopianae Örökség

Kht. Duna-Ipoly Nemzeti Park, Pilsni Parkerdő, Vocational

Sponsor: Duna Televízió Zrt.



BARBAKÁN VARIÁCIÓK

2009-ben három zenei formációt kértünk fel a feladatra, hogy egy-egy 10 perces művet komponáljon, és adjon elő előben a Barbakán film aláfestéseként. Az élő zenével lehetőséget kívántunk adni az elkészült művek improvizatív kiteljesítésére is.

Három merőben eltérő zenei stílus képviselheti magát az itthon egyedülálló kíséretben:

1. Elektro-akusztikus

Szöveg zene: DJ Sanyi, Tóth Evelin, Bánki Gergő
2009. október. 15. csütörtök

2. Kortárs Komoly Zene

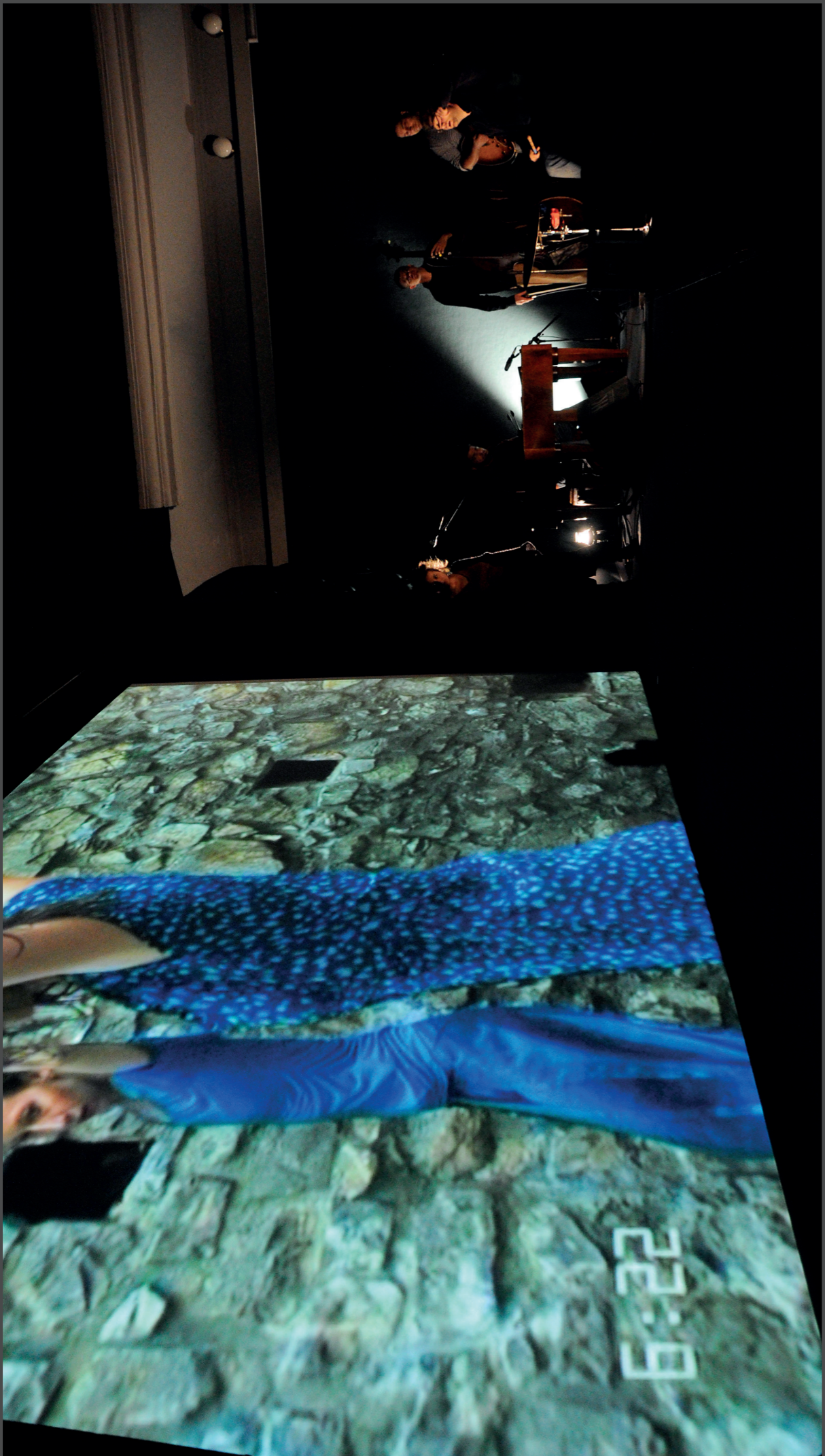
THReNSeMBIE: Madai Zsuzsanna – fuvola, Bartek Zsolt - klarinét, basszusklarinét, Tornyai Péter – hegedű, Rohmann Ditta – gordonka, Szabó Ferenc János – zongora, Vezényelt: Horváth Balázs, Zeneszerző: Gryllus Samu,
2009. október 14. szerda

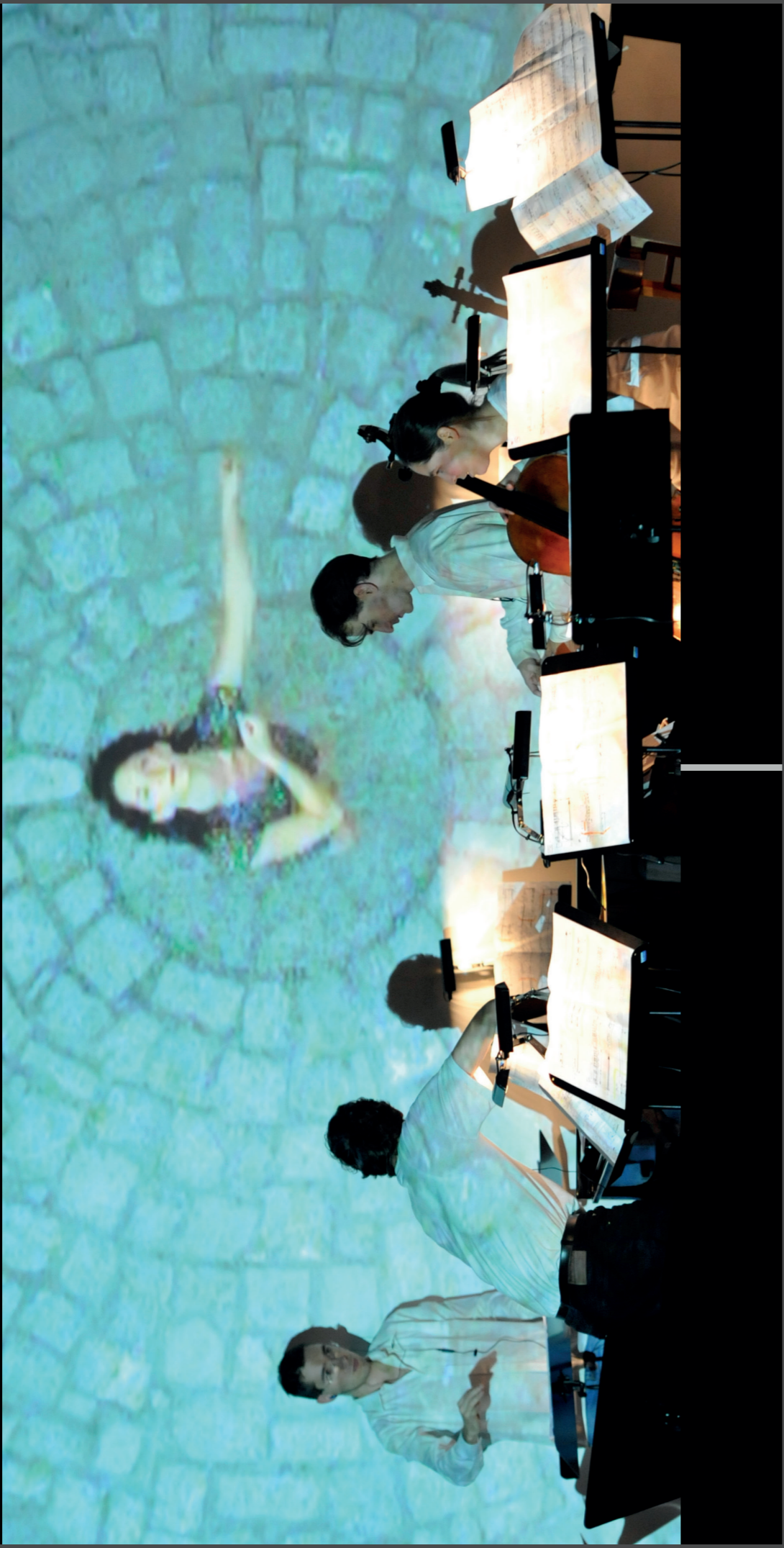
3. Jazz verzió

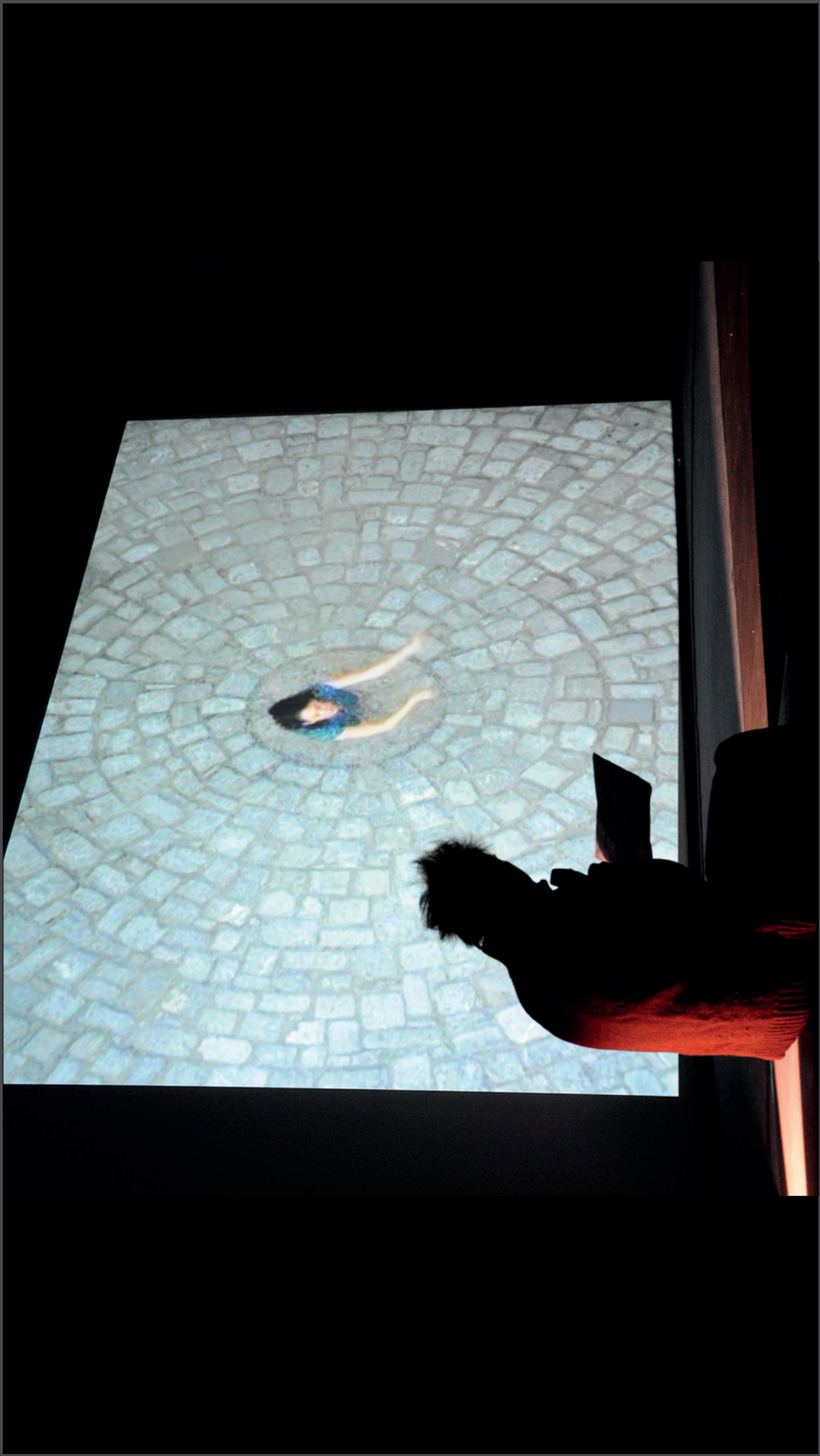
Tóth Evelin, Dés András, Lukács Miklós, Párniczky András
és Nagy Péter.
2009. október. 16. Péntek

https://www.youtube.com/watch?v=R_HEWH2075I&feature=youtu.be&fbclid=IwAR3ZzackdIjgD_GNJPimo05mXmKoH8loGzfH3JJ2sPvt9EPVJGbb1IjEJmg









VETÍTÉSEK

2009

- *Táncfilm szemle*, Bem Mozi, Budapest
- *Cinedans*, Amsterdam, Hollandia
- *Bartók Fesztivál*, Szombathely
- *VI. Kalászi Kortárs TáncTalálkozó*, Budakalász
- *Movie Mental, International Dance and Video Festival*, Napoly Olaszország, EDIT V. Nemzetközi Táncfilm fesztivál
- *Toldy Mozi*, Budapest
- *Archauz*, Aarhus, Dánia

2010

- Tokyó, Nagoyaában, Kyotóban és más Japán városokban került vetítésre az *AAS film art series, DMJ International Video Dance Festival* 2010 szervezésében
- *The International Video Dance Festival of Burgundy*, Franciaország
- *Bilbao- Act Festival*, Spanyol ország
- *Art járó*, Szolnoki Művésztelep Fesztiválja,
- *Bejing National Center of Performing Arts*, Peking, Kína
- *Jumping Frames Dance Video film Festival* if Hong kong, Kína
- *Video Dance Selection*, a Dance and Media szervezésében Japán számos városában

VETÍTÉSEK

2011

- *Eötvös 10*, két jazz zenész kísérte élő zenével a Barbakánt,
- *Dance and Media*, Japan, Kyoto, Japán,
- Ráday Könyvesház, Budapest
Élő zenei kíséret (Winkler Orsolya, hegedű) Gryllus Samu: 4-5 steps című alkotására
- *A Másik? Nem.*, Miskolci Galéria előadással egybekötött vetítés,

2013

- *Palma amb la Dansa – Videodanza*, *Casal Solleric*, Palma de Mallorca, Spanyolország

2018

- *Cinedans Festival*, Eye Filmmuseum, Amszterdam, Hollandia

2019

- *Kosmos Cinema*, Zürich, Svájc

SUGÁRZÁS

2010

- 2010. április 21-én és 29-én: Duna Tv
- 2010. november 5-én: Duna Tv

G A A L M A R I A N N | P O R T F É L I O

KRITIKA

„Gaál Mariann *Barbakánja* felerősíti az ember táncfilmekre érzékeny szenzorait; a *Barbakán* nagyszerűen egyesíti a filmes látásmódot és a tánc celluloidon is látványos elemeit. A cím a film által rögzített táncesemény helyszínére utal, a *barbakán* egy kőből épült bástya, mely egy-egy nőt zár magába. A sok vágás, az olykor szemből, olykor felülnézetből vett táncosok (Réti Anna, Domonkos Flóra) mozgása, a szűk képkivágások csak növelik a két nő szabadulni vágyását.

A közeli kameraállítások miatt nem láthatjuk teljes egészében a helyszínt, azt sem tudjuk, hogy a két nő egyszerre van-e a térben, vagy egymástól elzártan.

http://www.ellefeny.hu/index.php?view=article&id=2145%3Aszi-szuephosz-visszavag&option=com_content&Itemid=51

Ez a térrel való játék teszi filmszerűvé a *Barbakánt*, hiszen a rendezőnek/operatőrnek lehetősége van arra, hogy csak azt mutassa meg nekünk, amit ő akar. A színpadon mindez lehetetlen lenne - ott minden látható. A film utolsó egységében kiszélesedik a kép, a táncosnők egyetlen térbe kerülve ismétlik korábbi mozgásukat. Ugyanakkor a *Barbakán* egy újabb értelmezési lehetőséget is magában hordoz: a *barbakán* maga a táncoló személy, aki képes szavak nélküli is beszélni és kitérni a néma vártból.”

EMLÉKEZETBŐL

 **Premier:** 2010. október 8.
Budapesti Őszi Fesztivál | EDIT Nemzetközi táncfilm fesztivál

Gaál Mariann és Reich Dániel táncfilmje

...egy ember mozgásélet története...

Táncos: Kálmán Ferenc

Operatőr: Reich Dániel

Zene: Gryllus Samu

Vágó: Kerta Gábor

Világosítók: Pethő Krisztof, Hoffer Zsolt, Pethő Gergely, Steadicam: Kertai Gábor

Rendező: Gaál Mariann és Reich Dániel

Köszönet: Közép- Duna-völgyi Környezetvédelmi, Természetvédelmi és Vízügyi Felügyelőség,

Mozdulat Művészeti Stúdió, Fülöp Péter, Lóth Balázs

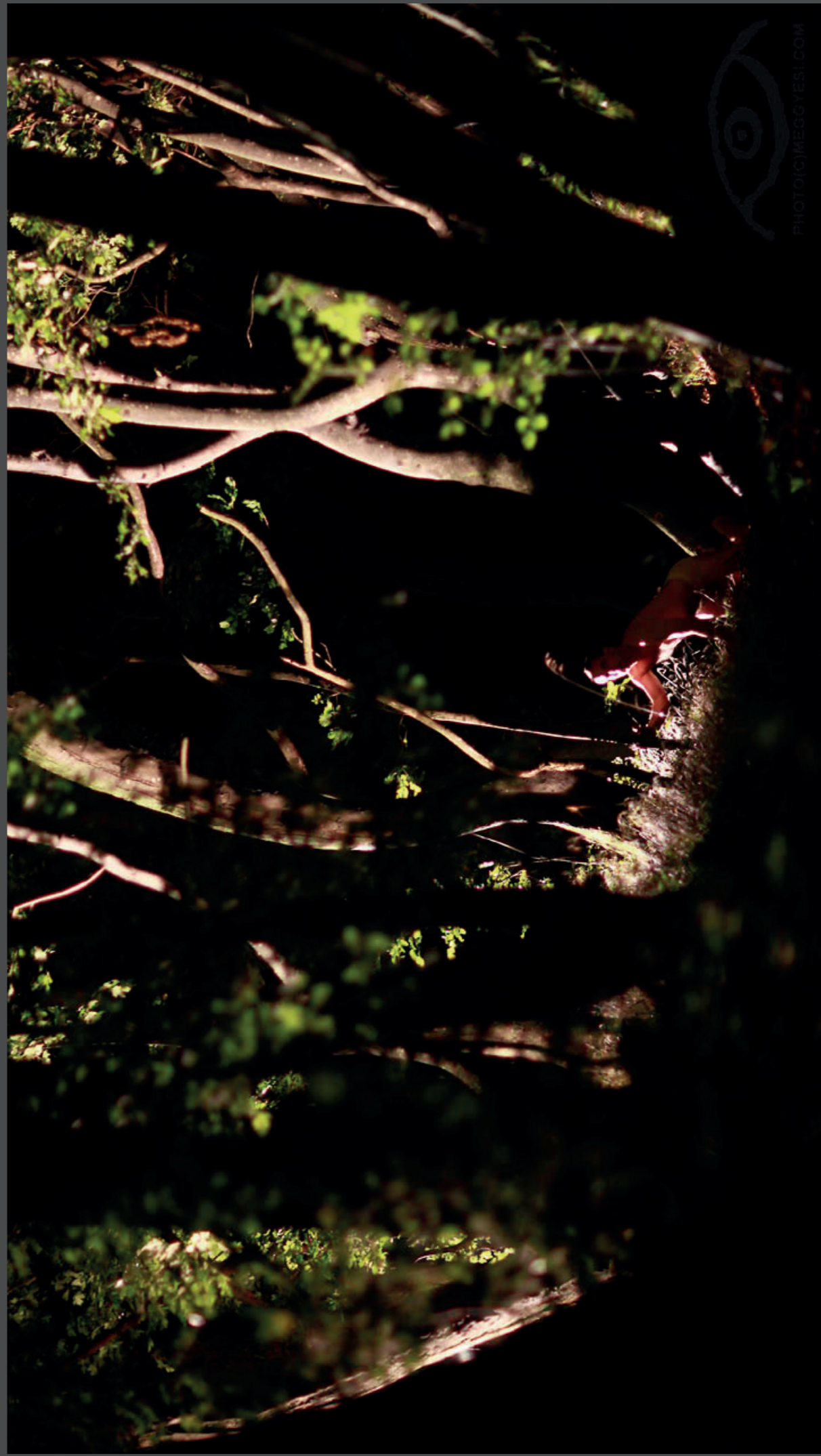
Készült: a Nemzeti Kulturális Alap Táncművészeti Szakkollégiumának támogatásával

Időtartam: 9 perc, 30 másodperc

Képarány: 16:9 PAL

<https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/remembering?#>





VETÍTÉSEK, DÍJAK

2010

- **Premier:** Budapesti Őszi Fesztivál, EDIT Nemzetközi táncfilm fesztivál



Legjobban fényképezett film
VESDECURT- FESTIVAL INTERNACIONAL DE CORTOMETRAJES DE DÉNIA , Spanyolország

2011

- *Brunch a testről*, Hadik Kávézó, Budapest
- *A Másik?* Nem. , Miskolci Galéria
- *Vesdecurt- Festival Internacional De Cortometrajes De Dénia* , Spanyolország
- *Napolidanza*, Nápoly, Olaszország

Megosztott első hely a legjobb táncfilm kategóriában
VESDECURT- FESTIVAL INTERNACIONAL DE CORTOMETRAJES DE DÉNIA , Spanyolország

INSIDE



Premier: 2012.november 27. Mu Színház
EDIT IV. Nemzetközi Táncfilm Fesztivál | Toldy Mozi | Budapest

Fejes Ádám azonos című koreográfiájának táncfilmes adaptációja

Táncosok: Fejes Ádám és Hoffmann Adrienn

Bölcsek: Mahboubi Salim, Csordás Róbert, Nagy Dávid, Maksi Csaba

Koreográfus: Fejes Ádám

Vágó: Kertai Gábor

Operatőr: Reich Dániel

Rendező: Gaál Mariann - Reich Dániel

Produkciós manager: Ida Reich, Gaffer: Richy Romwalter, Electrítia: Tibor Weber

Dolly Grip: András Tóth

Focus Puller: Ferenc Németh

Sound Design: Tamás Dévényi

Foley Artist: Tamás Beke

Zene: Igor Stravinsky: Le sacre du printemps, Radio Filharmonisch Orkest, vezényel: Jaap van Zweden, Colorist: Levente Hódi,

Set Manager: Ferenc Payer,

Fogging Electrítia: László Kóniger

Produkciós asszisztens: Dóra Asztalos, Anita Barabás, Anita Csernus,

Blanka Fekete, László Kovács, Barbara Rózsa

Támogatta: Nemzeti Kulturális Alap

<https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/inside-dance?s>








G A Á L M A R I A N N | P O R T F É L I O

HALÁLTÁNC VARIÁCIÓK

 **Premier:** 2011 május 17.
Nemzeti Táncszínház

Az inspirációt Liszt Ferenc: *Haláltánc* című műve adta. Dies یرهه – a harag napja - a zenemű vezérmotívuma, s egyben a táncelőadás alapszituációja.

A földi - általunk valóságnak megtapasztalt élet – lehetőségeit, a döntés és a kiszolgáltatottság helyzeteit mutatja meg. Liszt Haláltánc című zeneművét Soli Árpád fiatal, ám jeles

A színpad a hétköznapi poklok láncolatának színtere.

Liszt Interpretátor dolgozza át kortárs felfogásba.

Bár az előadás a halál- és az élet utat jeleníti meg, semmi estere sem szereine narratív, egzakt történettel rendelkező mű lenni.

<https://port.hu/adattap/szindarab/szinhaz/halaltanc-variaciok/directing-17072>

A döntést (az életről) és a kiszolgáltatottságot (halálról) helyzeteit szeretné megmutatni egy a hétköznapitól elemeltebb nyelvrendszerrel.

Az absztrakcióban jelentős szerepe jut a díszletnek, melyet Sebetény Ferenc építész tervez. A díszlet aktív része a darabnak.

Leválaszthatatlan a koreográfiáról. A koreográfiát, ma különböző élet szövetségek, pár kapcsolatok, közösségek, magányok kettősségét mutatják.

Koreográfus: Gaál Mariann

Előadók: Pécsi Balett

https://www.youtube.com/watch?v=r6sgt-0at1A&feature=youtu.be&fbclid=IwAR2gcR6xn6BMQ_Ub1f1wR9AENXD_4lQH9fSseYaWeNOwNq9JF90dLvner6pQ

Liszt Ferenc Haláltánc című műve alapján

Zeneszerző: Solti Árpád

Látvány, diszletterv: Sebestény Ferenc

Díszlet: Körmeny Pál, Sebestény Ferenc

Fény: Fejes Ádám

Videó: Kertai Gábor, Reich Dániel

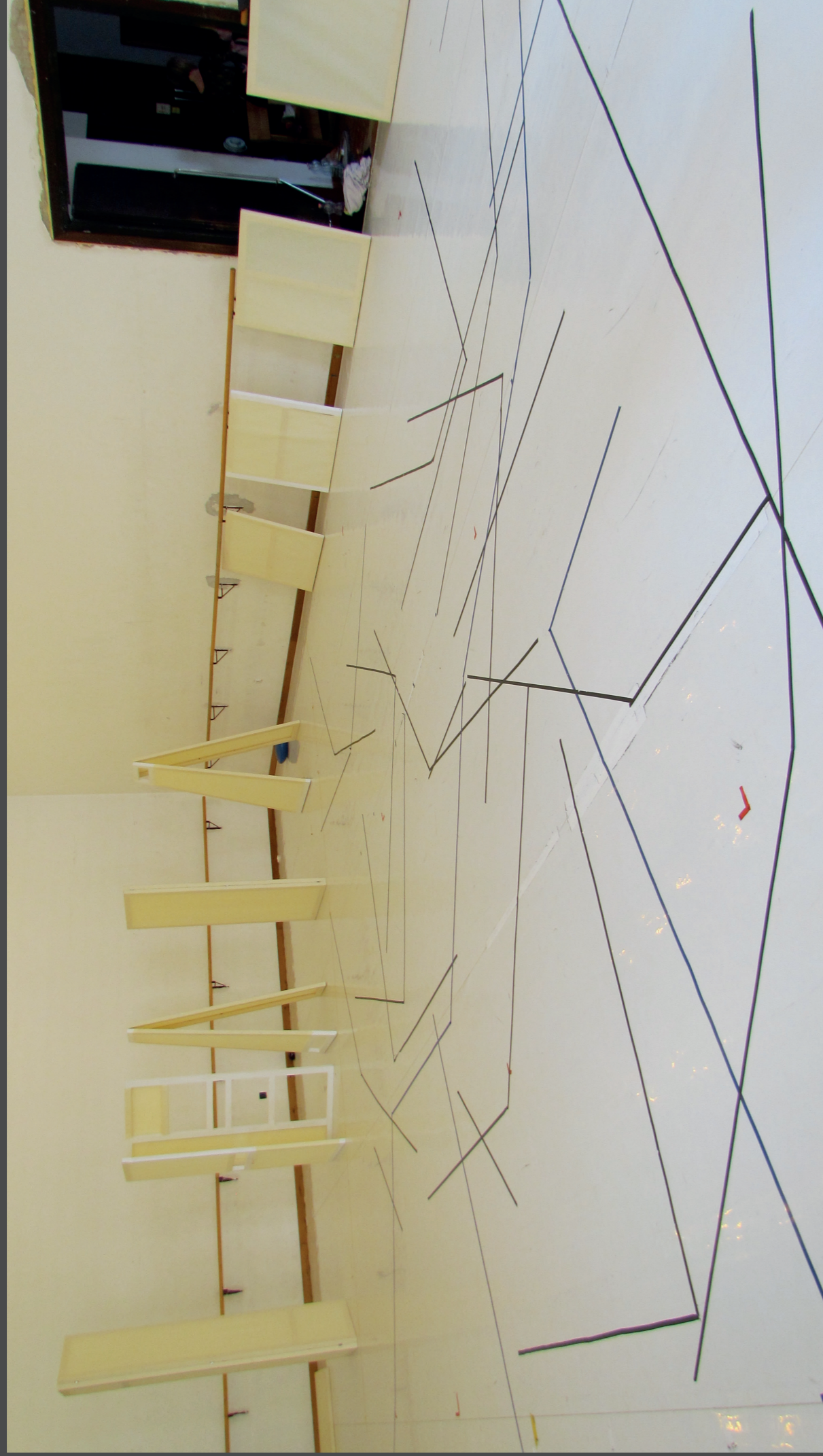
Koreográfus: Gaál Mariann

Előadók: Domszjai Edit, Nagy Írisz, Kiss Eszter, Kócsy Mónika,
Ujvári Katalin,

Dóri István, Koncez Péter, Molnár Zsolt, Tuboly Szilárd, Szabó
Márton







GAÁL MARIANN | PORTFÓLIO

KRITIKA

„...A táncelőadások az utóbbi időben szívesen alkalmazzák, emelik a koreográfia szerves részévé a mozgókép eszközeit. Nem könnyű homogenizálni a különböző kifejezés módokat és művészeti formákat úgy, hogy egyik se homályosítsa el a másikat, és a kettő összeadásából ne csupán a részek összege, hanem egy hatványozott minőség szülessen.

Gaál Mariann figyelemreméltó alázattal oldja meg e feladatot. Egyrészt alázattal Liszt iránt, másrészt alázattal a tánc irányába, mely kifejezési formát képes alárendelni a koncepció egészének, hogy így adhasson többet, mint amire az egyes művészeti ágak képesek. Így azonban nem igazán tánc koreográfia, inkább tér-koreográfia született tánca ágyazva.

Az elképzelés eleve grandiózus, hiszen Liszt *Haláltánc* c. műve, a Dies Irae gregorián dallamára épülő variációk sorozata meghatározó, mondhatni parancsoló hangulatú, erőteljes alap az inspirációra.

A zene szinte az elejétől a végéig felfokozott tempót diktál, alig enged az intenzitásból. Végig tartja a kezdeti feszültséget arra kényszerítve a koreográfust, hogy ebben a pihenést nem engedő felfokozott állapotban igyekezzen megtalálni a variációs-lehetőségeket.

A megoldás végül nem a táncelemek variálásában, és csak olykor a táncosok különböző viszonyrendszereiben, tagozódásában születik meg, inkább a díszletelemek variálta tér-kompozíciókban. A multifunkcionális díszletelemek meglepő egyszerűséggel, de végtelen finnyával teremtenek új és új közeget. Az alapvetően ablakokat formázó négyzetek és ajtóknak gondolható téglalapok (egy másik világra nyíló átjárókat, kapukat szimbolizálva) nyílnak és csukódnak, emelkednek és süllyednek, működnek függőlegesen és vízszintesen.

Anyaguk folytán egyszerre képesek felületet nyújtani a vetítésnek, a táncos testek az árnyjátékának vagy a mögéjük varázsolt rejtett történetnek. Az elemek könnyen mozgathatóak és éppen akkorák, hogy egy-egy táncos gond nélkül képes mozgatni őket. A szinte folyamatosan mozgásban lévő díszletelemek behálózják a színpadot, ugyanúgy képesek variációk sorában egymáshoz kapcsolódní, mint partnerként szolgálni a táncosok számára, akik nem csak mozgatóják és hurcolják őket, hanem körülölelik és maguk közé táncolják azokat.

A díszletelemek – meghatározó szerepük, illetve variációs képességük okán – olykor átveszik az uralmat, de a zenemű diktálja feszes áramlás alkalmanként nem engedi, hogy az egyes térkompozíciók kifejedjenek, és a táncosok birtokba vegyék azokat mint táncteret. Így a variálódás kényszere folytán sokszor nem tud kibontakozni az aktuális variáció.

<http://ellenfeny.hu/index.php/tanc/allando-tarsulatok/4591-halal-kombinatorika>

Liszt műve nagyszerű virtuozitással valósítja meg, hogy a variációk gazdagsága mögött alig észrevehetően sejjik fel maga a variált alap, végig sikerül fenntartania a hallgató érdeklődését anélkül hogy többszöri ismétlésen kapnánk az alkotót.”

CHANCE OPERATION



Premier: 2008 szeptember 24.
Pécsi Nemzetközi Táncalálokzó

A **Chance Operation** olyan kompozíciós forma, melynek először John Cage adta ezt a nevet. Táncban ezt az eljárást Cage élet- és alkotótársa, Merce Cunningham alkalmazta először az 1950-es években. Ez a módszer a kombinatorikus lehetőségek tudatos végtelenítésére és kimeríthetlenségére törekszik. Egy előadás keretében való alkalmazása lehetőséget ad az improvizáció–? a pillanat művészetének érthetővé válásához. Mindamellet, hogy az így alakuló művet követni tudja a néző, jelenlétével módosító tényező is lehet.

Az este struktúráját, a tánc motívumok sorrendiségét és variációit a szabályok és véletlenek rendezik egésszé.

<https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/inside-dance?s>

A koreográfus: Gaál Mariann

Előadók: Pécsi Balett

Film: Kertai Gábor

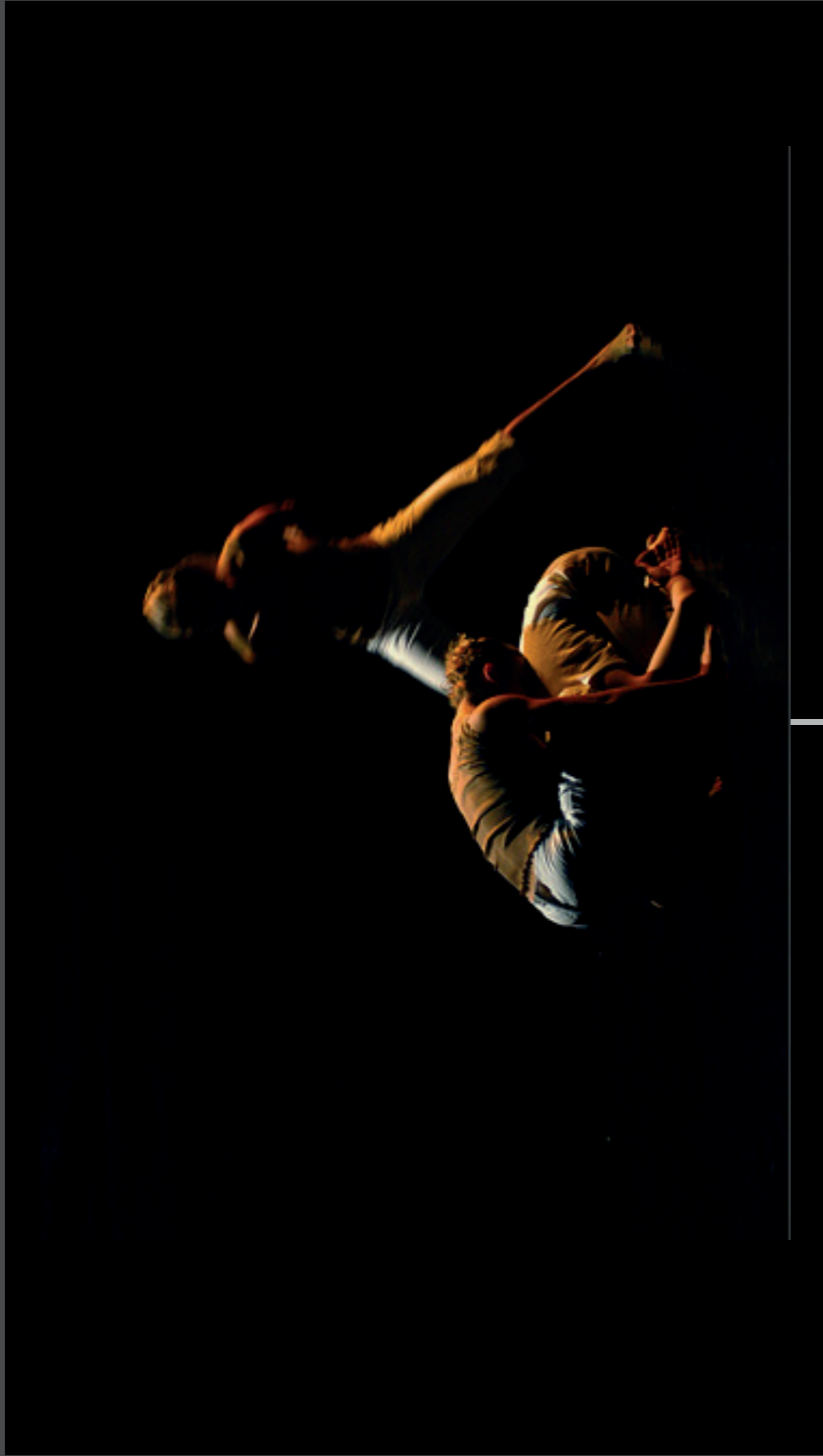
Vizuális konzulens: Fenyve Márk

Gitár: Párniczky András

Nagybőgő: Nagy Péter

Dob: Jeszenszky György, Balássy Szilvia, Lázár Eszter, Vincze Balázs, Molnár Zsolt





KRITIKA

“ minden táncetűdhöz remek kisfilm is tartozik, amit a fehér háttérfalra vetítenek: **Kertai Gábor** videó munkája szépségesen letisztult,

ugyanakkor rendkívül találatos kísérlet a színpadi tánc és a mozgókép reflektív összekapcsolására úgy, hogy mindeközben a tánc és a film is önálló értékhozó felület marad. A filmes koncepció nemesen

egyszerű: a homokkal felszórt, terepasztalszerű, lírai fényekkel árnyassá

tett steril térben a videó s érezhetően súlyos, tömeggel bíró, alighanem

csiszolt márvány vagy márványhatású téridomokkal (gömb, hasáb,

korong, oszlop, stb.), közelebbről a pécsi illetőségű **Kecskeméti Sándor**

szobraival – vagy szobortörredékeivel? – játszik, filmes trükkökkel megbolondítva, mely mintegy átveszi, s a saját közegébe adaptálja a koreográfiára jellemző mozdulatgyűjtéseket (hintázás, egyensúlyhelyzetek, gúlaszerű építkezés, stb). ”

https://revizoronline.com/hu/cikk/1505/gaal-mariann-pecsi-baleti-chance-operation-mu-szinhaz/?saarch=1&txt_ssrc=gaal%20Mariann&__utma=126678670.29962375.1249987000.1249987000.1&__utmb=126678670&__utmz=126678670.1249987000.1.1.utmccn%3D%28organic%29%7Cutmcsr%3Dgoogle%7Cutmctr%3Drevizor%20nka%7Cutmcmd%3Dorganic

KŐ-PAPÍR-...

Tánc és zene improvizatív kölcsönhatásának kísérlet sorozata



A darab egy folytatásos kísérlet sorozat, melyen Párniczky András zeneszerzővel több mint öt évig dolgozunk folyamatosan. Munkánk a zenei improvizáció és a tánc improvizáció kölcsönhatásának lehetőségét kívánta feltérképezni. Mind pedagógiai módszerként mind színpadi formába vittük tovább a kísérleteket. 2006 januárjában egy hónapos interdiszciplináris kurzust tartottunk Dániában. Ugyanebben az évben tartottunk Pakson illetve Budapesten is kurzusokat a témában. 2006 őszén az Őszi fesztivál és a Műhely alapítvány segítségével mutathattuk be első közös, *kő-papír...* című darabunkat. 2007 tavaszán a Győri Művészeti Szakközépiskolának tartottunk kurzust és készítettünk darabot a koncertvizsgájukra. A Dánia Performers House nyitó fesztiváljának is jeles vendége lehetett a darab. 2007 augusztusában a Millenárison a következő darabunk: *...papír-olló* címen mutatkoztunk be. Ezután az új Berlini Magyar ház megnyitójának közönsége is láthatta decemberbe a következő változatot. A Millenárison nagyszabású bemutót tartottunk. Hosszasan lehetne sorolni, hogy hány helyen és formában zajlottak az előadások, kísérletek. Ennek a sorozatnak egyfajta konklúziója lett a *Barbakán* című táncfilm.



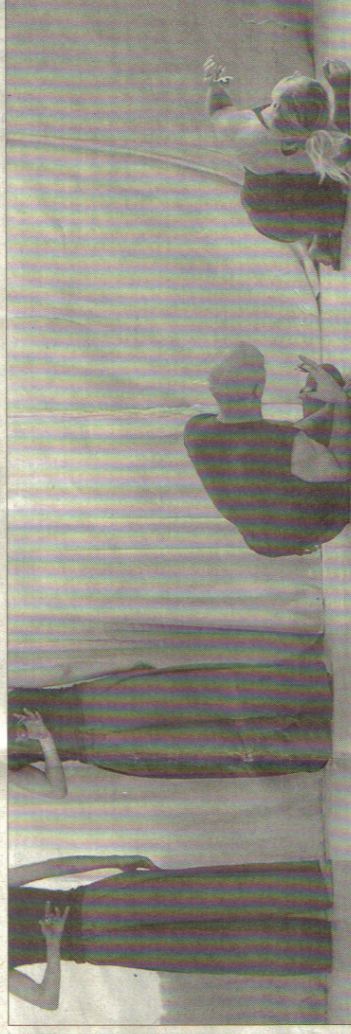






Tánc a kínai templomban

Magas mérce a szezon kezdetén · Bemutató a Millenáris Teátrumban



A karok hol gyorsabban, hol lassabban lendülnek egymás után

FOTÓ: TELERBAUCS

Gaál Mariann koreográfus és **Párniczky András** zeneszerző közös darabját a kortárs tánc-ideny első produkciójaként bemutatta a Millenáris Teátrum színpadán a Magyar Mozdulatművészeti Társulat – Még I! Mozdulatszínház együttese. A hatszereplős darab mellőz minden felesleges, erőltetett üzenetet. A...Papír-olló című előadás líraiságát látva borítékolható, hogy az elkövetkezendő szezon produkcióinak magas lesz a mércéje.

M O Z D U L A T

■ MONDÁK GYÖKERT

Csupán egy hatalmas, fekete terep s halvány fénycsíkkal megvilágított hat táncost mutat a darab kezdő képe. Majd végtelemlil lassan, kímérten és másodpercre pontosan kiszámított ritmusban emelkednek a kezek a magasba. Az előadás első tíz percében zenei kíséret nélkül csupán a karok mozgását látjuk. Hol gyorsabban, hol lassabban lendülnek egymás után. A csődben játszódó jelenetben ezen

kivül nem történik semmi, a néző mégsem unja el magát, hiszen a mozdulatok ritmusa, ereje, lekötő figyelmét. A színházban uralkodó némaságot egy kaszanyettára emlékeztető hangszer csattogása, a szívritmus ütemes dobogása töri meg. Először csak az egyik, majd a másik táncos kezében szóval meg a szemühből előkerült hangszer. A pillanatok alatt felbuzgózt ritmusú csengés-bongás azonban nem csap át kaotikus zöreijbe, hanem lüktető dallamná alakul.

A földön fekvő szereplők (*Aszfaltos Dóri, Fenyves Márk, Hámsziti*

Adrienn, Hücker Káta, Kovács Katalin, Lex Alexandra) lassanként felállnak, s elkezdődik a játék, amelyben egymásba forr hang és mozdulat. A butoh technika lassúságát, koncentrációját a limon technika puháságát gyors, szinte ugrálásba torkolló táncmódozat váltják fel. A játékosság, amely az előadás címében is rejlik, végigkíséri a darabot. Emellett az előadásnál elmarad a fülisikező elektronikus zene.

Ha nem a táncosok adják a hangjukkal vagy a cseppnyi hangszerelemmel a ritmust, akkor is csupán egyetlen akusztikus gitár finom dallamainak kíséretében mozognak, játszanak a ritmussal, mozdulataikkal, egyúttal és az erre kiválóan alkalmas verssel, *Weöres Sándor* Kínai templom című alkotásával. Egyetlen dolgot azonban a játék során nem szabad elfelejteni: valaki mindig veszít. A darabban ezé

nem csupán a gyermeki vidámság kap főszerepet, hanem a vesztes keserű játéka is.

Az utóbbi időben oly divatosá váló harsány, erőszakos kortárs előadások rendezésében ritkán előbukkannó líra után szinte kapcsolódott a néző. Bizott benne, hogy a másfél órá s darabban nem csupán tíz percet áldoznak a tisztán, egyszerűen eláncolt mozdulatokra. Olyan produkcióra vágyott, ahol ahol nincs más, csak a táncos és a ritmus. Nos, az év első előadása megad egy régóta hiányolt eleményt, a mozdulatok áhítatát, s csak bizni lehet benne, hogy ez lesz a divat, nem a kifilózás, amely létezik anélkül is, hogy színpadra állítanák.

(*Millenáris Teátrum*... *Papír-olló*. Alkotók: *Gaál Mariann, Párniczky András*.)

OTT

Premier: 2010. május 21.
MU Színház

Multidiszciplináris táncelőadás a MU Terminállal

Táncosok: Baranyai Erika, Frigy Ádám, Hoffmann Adrienn, Horváth Ádám, Molnár Zita, Plóza Gabriella, Emily Severin

Koreográfia / Choreography: Gaál Mariann és a táncosok

Zene: Párniczky András





KRITIKA

Gaál Mariann *Ott* című darabjában a tánc diszkrét vetítéssel is kiegészül.

A csupa fekete-fehér előadásban, ahogy a címben is áll, az ott és az itt közötti utat járják be a táncosok. A falon ennek megfelelően vaskerítés, köves út látható, amelyekkel interakcióba is lépnek a szereplők. A kerítést például végül ők maguk „bontják le”, sokadik nekifutásra és próbálkozásra, ahogy az ember az életben is legyőzi az akadályokat.

Vagy ahogyan egy táncos ledönti a maga, a mások vagy a fizika emelte falakat. Az élő gitárjátékkal és a hangszerrel előállított effektekkal kísért, feszült, karcos zenei világú előadásban leginkább egy szellemi út mutatkozik meg.

<https://revizoronline.com/hu/cikk/2401/mu-terminal-vevfolvam-c-est-mu-szinhez/>

Az *Ott* táncba oltott filozófia az úton levésről, az e közbeni magányosságról és másokra találásról, a megérkezésről. A megérkezés azonban nem fényes, hanem küzdelmes, nagy, de a semmibe vesző győzelem. A kerítés eltűnését sötét követi, és a további út ismeretlen marad.

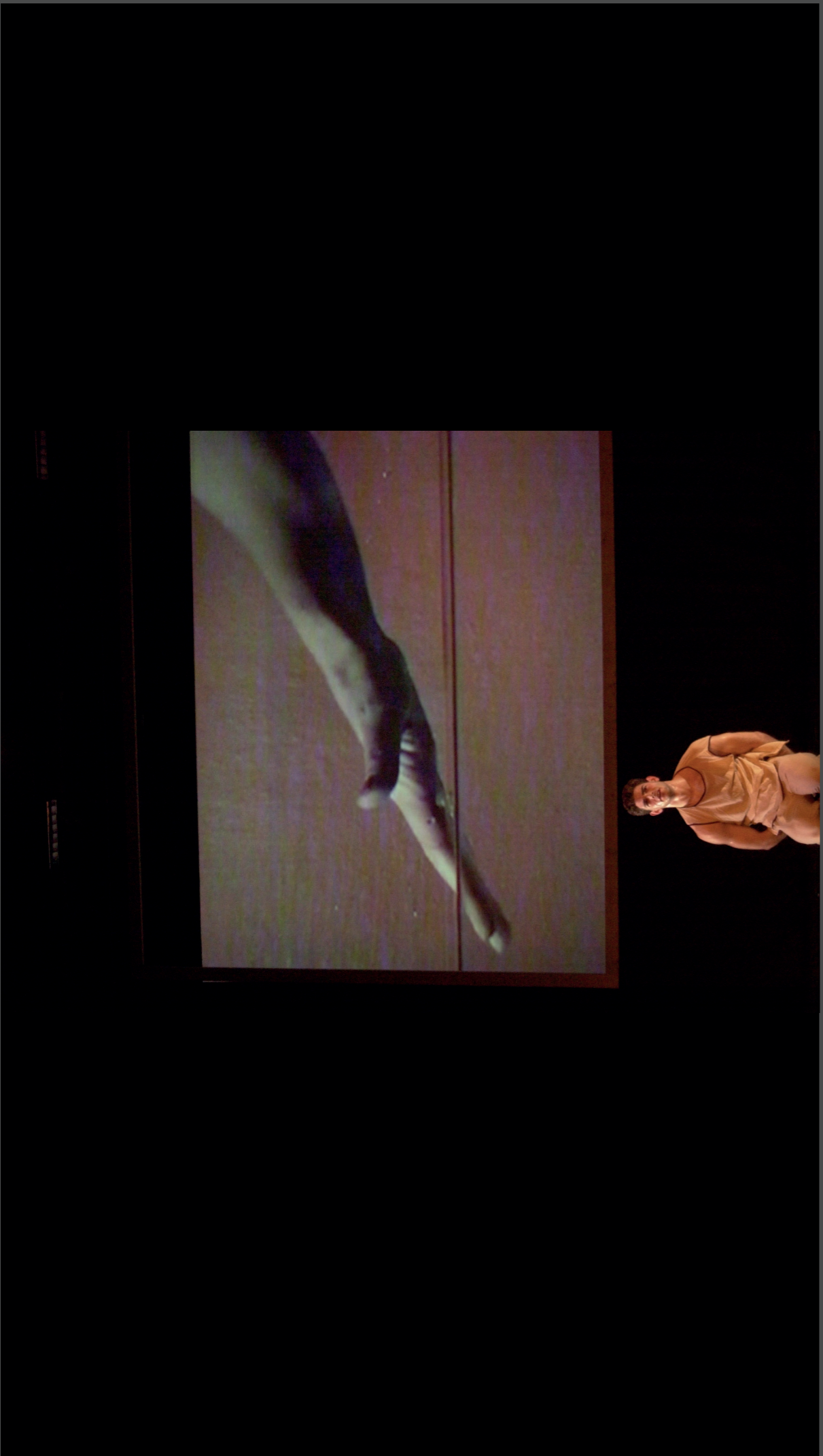
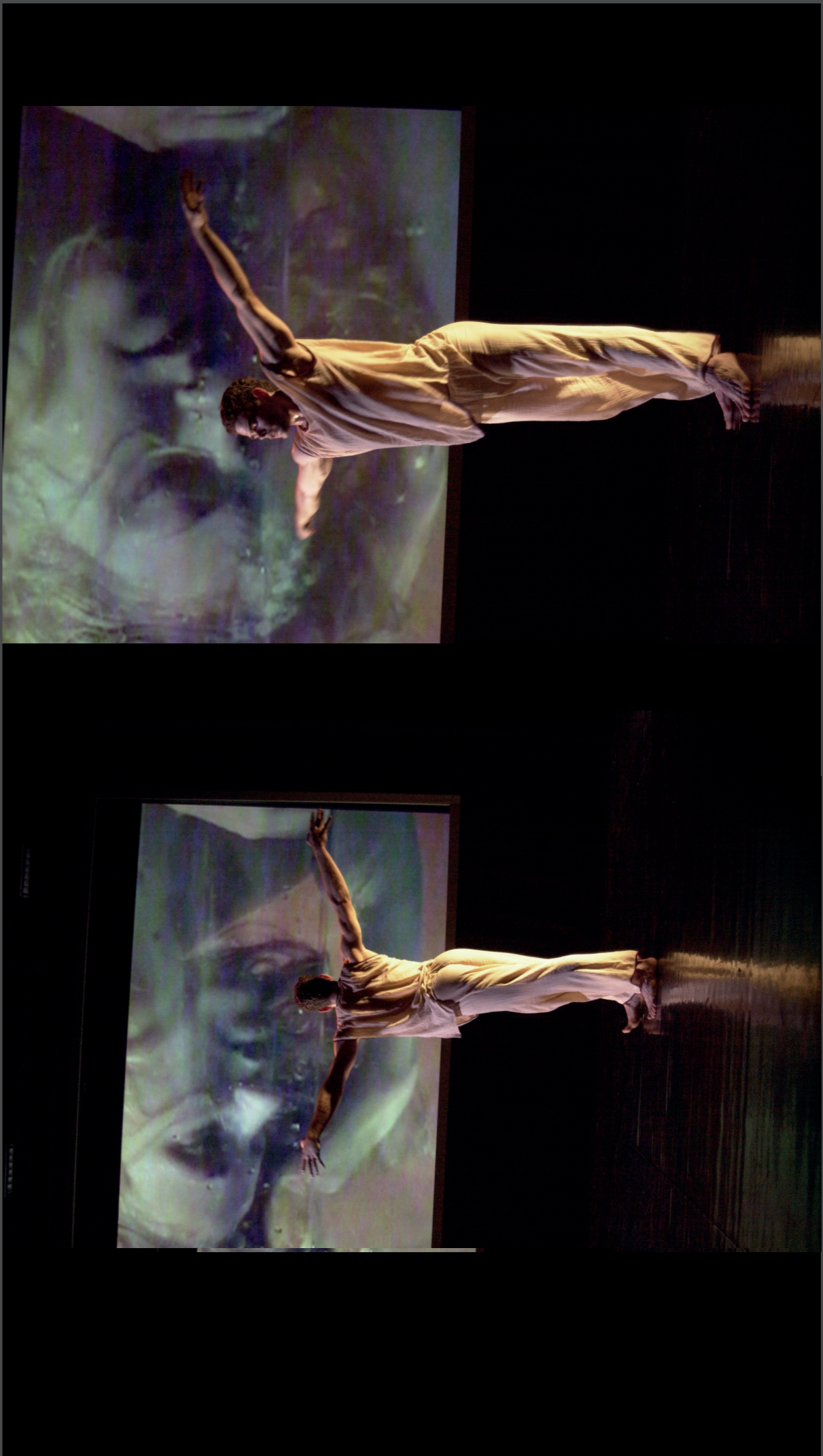
HÁRMAS FÜGGELÉK

 **Premier:** 2003 November 02.
Interaktív táncelőadás

Táncolták: Haraszi Adrienn, Finta Gábor, Haller János

Zene: Vázsonyi János

Koreográfus, vizuális koncepció: Gaál Mariann



TRIPLEX

 **Premier:** 2004. március 13.

RED – Traió

Kortárs táncprodukció

Kortárs táncszínházi előadás, ahol együtt van jelen zene film és tánc

élő változékonyságában és rögzített valóságában. A produkció a tánc

és a videó produkció együtt -hatásának lehetséges módzataival

kísérletezik. Megmutat képlekeny arcokat, nőket, különbségeket,

egységeket.

Ötlet, koreográfia: Réti Anna, Gaál Mariann

Táncosok a filmen: Hargittai Mariann, Réti Anna, Kócsy Mónika, Karsa Illdikó,
Horváth Lilla

Szereplők a színpadon

Táncosok: Réti Anna Gaál Mariann, Haraszi Adrienn

Zenészek: Vázsonyi János- szaxofon, Benkő Róbert- nagybőgő







