

BIRGIT CULLBERG ÉS A SVÉD TV BALETT

A svéd Birgit Cullberg¹ a táncfilm-történet jelentős alakja, az ún. *TV balett* (*TV ballet*) úttörője. Aki az 1960-as és 70-es években megannyi autonóm koreografikus művet hozott létre a televízió médiumának, médiumában. Ahogy Fuchs Livia is rámutat², az 1960-1980 közötti időszak nagy változásokat hozott a táncművészetben. Ekkor szűnt meg az akadémikus balett és a különböző (amerikai) modern tánc irányzatok ellentéte. A klasszikus balett műveket újraértelmezték, átdolgozták. A második világháború utáni alapélmény „*az emberi létezés törekvénysége és bizonytalansága*”³, aminek tudatában értelmetlen kerek, egész történeteket elmesélni.

„*Táncdramaturgiájuk szakított a lineáris elbeszélésmóddal, de közben nem mondtak le a közlésről, sőt, elsőként gondolták azt, hogy a tánc alkalmassá válhat filozófiai-intellektuális tartalmak érzéletes megjelenítésére.*”⁴

„*E balettek többé nem homogén és lezárt történeteket, azonosítható hősök sorsának drámai alakulásait mesélték el, amelyeket a néző a befogadás során a ráismerés aktusában megértett, hanem többnyire általános emberi alaphelyzeteket, eszméket, típusokat és szituációkat vázoltak fel, amelyeket a néző – egyszerűen irányítva és szabadon – interpretált.*

Ez a dramaturgia az idő táncszínpadi felfogásában is új megoldásokat hozott [...] [A] nem lineárisan egymást követő epizódok sora [...] lehetetlenné tette az egymást követő jelenetek kronologikus értelmezését, így ráismerés helyett asszociációs megértést követelt.

[A] balettek hagyományos eszköztára is kibővült, egyrészt a kifejezés érdekében bármilyen mozgás – akár a hétköznapi is – színpadi legitimációt kapott, másrészt hamarosan beszüremkedtek a táncszínpadokra a színház – a beszéd és/vagy ének – és a vizuális művészetek újabb (vetítés és „élő” kamera) elemei.”⁵

Cullberg azon kevesek egyike, aki mindezek előtt már kísérletezett a balett és az expresszionizmus – így az európai modern tánc – társításával. Csakhogy, állítja Fuchs⁶, e törekvések periférikusak maradtak, tekintve, hogy Svédország kiesett az európai tánc vérkeringéséből.

Mindenesetre e kísérletek jelentős része a Svéd Nemzeti Televízióállomás (SVT) 2-es csatornáján folyt, annak egyik stúdióját használva speciális próbateremként. Ehhez Ami Skånberg Dahlstedt

¹ Birgit CULLBERG (1908-1999) svéd koreográfus, rendező, táncművész
Vö. <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095652513> (utolsó letöltés: 2018.01.19.)

² FUCHS Livia: *Száz év tánc* Budapest, L'Harmattan Kiadó 2007. 221-223.

³ FUCHS 221.

⁴ FUCHS uo.

⁵ FUCHS 221-222.

⁶ FUCHS 222.

megjegyzí⁷, hogy például 1969-ben Cullberg társulatának nem volt saját táncstúdiója vagy próbaterme, s hogy ily módon e művek egyúttal korai térspecifikus előadásokként is felfoghatóak⁸.

Cullberg a balettet, mint matériát használta a médium eszköztárával történő játéokra. Vagyis e mozgóképekben a központi elem, az alapanyag, az „állandó” a tánc. Amit az egykamerás felvételeken az optikának rendezve, a tévéképernyő képkivágására komponált meg. Ez egész pontosan úgy értendő, hogy a táncpróbák ideje alatt a rendező-koreográfus egy magnetofont használt a balettzene bejátszására, a stúdiótérben mozgó táncosokat pedig egy tévéképernyő sablonján keresztül nézte és instruálta.

Mondhatjuk tehát azt is, hogy e művek másik állandója a *keret* volt. Az a kihasított térelem, amelyben kellett megmutatni a tánckompozíció egészét.

A koreográfia végső soron az optikának, a képtérnek jött létre, azaz *dance for camera*ként tekinthető. A látványt a test-tér-kamera viszonya határozta meg. Illetve olyan további technikai lehetőségek, amelyeket a korabeli televízió gyártás kínált. Így speciális nézőpontok és az ezek révén keletkező optikai trükkök, az áttűnéses vágás, vetített háttér etc.

A *dance for camera* egyúttal azt is jelenti, hogy ezek a művek is fenntartással értelmezhetőek táncszínházi adaptációként. Illetve éppen azokat a kérdéseket vetik fel, amelyeket az értekezésemben is rendre érintek az *adaptáció/transzformáció kapcsán*: hogy tudniillik igazában nincs egy „színpadi alapmű”, amit a rendező mozgóképre dolgozna át. A mű a mozgóképnek, a mozgóképen születik meg.

Ezt az eljárást, persze, értelmezhetjük a Fuchs által leírt tánc történeti jelenségek felől. Vagyis úgy, hogy Cullberg a TV stúdióban törte fel a narratív balett lineáris dramaturgiáját és *filozófiai-intellektuális tartalmak érzékletes megjelenítésére* használta a TV balettet. Az adaptáción így valami hasonlót érthetünk, mint amikor egy klasszikus balett repertoári darabot nem lineáris dramaturgiával, esetleg nem csak balett mozgásokkal vittek színre.

Vagy gondolhatjuk azt is, hogy Cullberg nem *a táncszínpad[ra] hagyta beszüremked[ni] [...] a vizuális művészetek újabb (vetítés és „élő” kamera) elemei[t]*, hanem épp fordítva: a TV stúdióba vitte be, a képernyőre tette fel a balettet.

Ennyiben Cullberg teljes filmes életműve rokonítható az értekezés holland fejezetében tárgyalt multimediális művekkel. Már pusztán azért is, mert a fejezet bevezetőjében felvázolt tánc történeti előzmények, amelyekből aztán levezettem a három fő holland irányt – a kommerciális filmest, az új pantomimest és a multimediálist – egyidejű a svéd alkotó működésével.

⁷ Ami SKÅNBERG DAHLSTEDT: *Paradigms of Movement Composition* in: KAPPENBERG, Claudia – ROSENBERG, Douglas (szerk.): *The International Journal of Screen Dance*, Fall 2014 – Volume 4, *Practice (into) Theory*, Madison, Parallel Press, 2014. 130-146.

⁸ SKÅNBERG DAHLSTEDT 135.

Ugyanakkor az is tudható, hogy, ahogy a koreográfus-rendező szabad kezet kapott a svéd TV-ben, hogy esztétikai, és technikai kísérleteket folytathasson a médiummal, úgy kísérletezhettek a BBC és a Channel 4 stúdióiban az 1990-es években, amiről az értekezés brit fejezetében szoltam. Sherril Dodds⁹ alapján utaltam rá, hogy a tánc televízióban történő bemutatásának már az 1930-as évektől hagyománya van Nagy-Britanniában.

Hajlok tehát arra, hogy Cullberg tevékenységét az értekezésben tárgyalt brit művek előképeként is tekintsem. Annál is inkább, mivel, ahogy Cecilia Olsson is rámutat¹⁰, két nemzetközi televíziós díja, a Prix d'Italia elnyerése után – a *Den Elaka Drottningen*ért (*The Evil Queen*¹¹) 1961-ben és a *Rött Vin i Gröna Glas*ért (*Red Wine in Green Glasses*) 1971-ben¹² – a BBC is felfigyelt rá: a rákövetkező évben műsort készített alkotói tevékenységéről.

A *Rött Vin i Gröna Glas*-ban a kamera felső gépállásban, a stúdió plafonjáról rögzítette a mozgásokat, amelyek mégis úgy kerültek koreografálásra, mintha nem felülről, hanem szemből mutatná a táncosokat. Ezt az eljárást Skånberg Dahlstedt a francia rendező-koreográfusnak, Philippe Decouflé-nak 1998-ban készült *Abracadabra* című táncfilmjében látható vizuális koncepciójával rokonítja¹³. De nem csak Decouflé játszik a talaj, a test és az optika viszonyainak összezavarásával: az Amerikai Egyesült Államokban alkotó Maya Deren *The Very Eye of Night*¹⁴ című, negatív filmnyersanyagról vetített munkája 1958-ban készült, azaz vagy tíz évvel megelőzte a *Rött Vin i Gröna Glas*-t. Látványában és koncepciójában is tekinthető e három valamiféle ötvözetének Szabó Réka 2010-ben bemutatott *Árnyékfilmje*¹⁵, melyben szintén felülről vette a kamera a fehér háttér előtt, azaz a talajon fekete kosztümben mozgó két táncost.

Cullberg filmjeit, különben Måns Reuterswård¹⁶ TV producerrel közösen jegyzi, ami akár újabb megvilágításba is helyezheti a koreografikus televíziófilmek alkotói hierarchiáját...

⁹ Sherril DODDS: *Dance on Screen. Genres and Media from Hollywood to Experimental* London – New York, Palgrave Macmillan, 2001.

¹⁰ Cecilia OLSSON: Dancescreen Sweden in: www.sharingsweden.se
<http://sharingsweden.se/wp-content/uploads/2016/03/Cecilia-Olssons-text-English-SI.doc> (utolsó letöltés: 2018.01.19.)

¹¹ Olssonnál 'Wicked'

¹² Olssonnál 1969-ben Vö. <http://www.imdb.com/title/tt0166333/> (utolsó letöltés: 2018.01.19.)

¹³ SKÅNBERG DAHLSTEDT 135.

¹⁴ <http://www.imdb.com/title/tt0124199/>

¹⁵ SZABÓ Réka: *Árnyékfilm* (HU 11'2010.) Vö. <http://tunetegyuttes.hu/film/arnyekfilm> (utolsó letöltés: 2018.01.19.)

¹⁶ Måns REUTERSWÅRD (1932-) svéd tv producer, gyártásvezető
Vö. <http://www.imdb.com/name/nm0720712/> (utolsó letöltés: 2018.01.19.)

JIRÍ KYLIÁN KÉSŐI KOREOGRAFIKUS MOZGÓKÉPEI

Jirí Kylián¹⁷ színrelépése a Nederlands Dans Theatre vendégkoreográfusaként, majd állandó koreográfusaként 1973-ra, művészeti vezetőjeként 1975-re tehető, vagyis a Cullberg kapcsán már vázolt tánctörténeti időszak második felére.

A prágai születésű Kyliánnak nemcsak a második világháború utáni alapélmény „*az emberi létezés törékenysége és bizonytalansága*” jutott, hanem az immáron a keleti blokkhoz tartozó Csehszlovákia politikai-társadalmi közege. A szorongató kommunizmus, ha úgy tetszik. Kulturális szempontból azonban, ahogy maga a koreográfus állítja életrajzában¹⁸, az ország a hatvanas években korántsem volt elzárt, nagyon is sokszínűnek mutatkozott, áthatotta a nyugati szabad világgal való megannyi kapcsolódása. Alighanem így történhetett, hogy 1967-ben e szabad világnak egyik kulturális központjába, Londonba nyert ösztöndíjat, a *Royal Ballet School*ba. Majd szerződést kapott a John Cranco¹⁹ vezette *Stuttgart Ballet*ba. E kettő között tért vissza Prágába, hogy saját bőrén tapasztalhatta meg az „emberarcú szocializmus” totális kudarcát. A 68-as események aktív résztvevőjeként ő is kint volt a tüntetéseken, ám aztán előbb Nyugat-Németországba, utána Hollandiába távozott.

Az értekezés szlovén fejezetében tárgyalt poszt-szocialista inspirációs bázist és szimbolikát működtető Iztok Kovač 1962-ben született. Akkor, amikor Kylián felvételt nyert a prágai konzervatóriumba. Az értekezéséből végül kihúzásra került Nagy József. Aki 1957-ben született Jugoszláviában, a vajdasági Magyarokanizsán, majd 1980-ban távozott Párizsba. Ő is tíz évvel fiatalabb Kyliánnál. A három művész a tánc más-más generációjához tartozik, így koreográfiai nyelvük is eltérő. Mégis, van valami, ami szembeszökően azonos (táncfilmes) életműveikben: a közép-kelet-európai úriember karaktere. Aki egy darabjaira hullott világban, annak roncsai közt tölti mindennapjait. Mindhármuknál megjelenik egy fehér inges, sötét öltönyös figura, gyakran kalapban.

Ezen a figurán és további koreográfiai, mozgóképes eszközökön keresztül megkonstruálódik egy speciális identitás, amely bizonyos mértékben az értekezésben tárgyalt K. Homi Bhabha-féle „megkésettséggel”, bizonyos mértékben a C. Nadia Seremetakis-féle nyugalmi pozícióval, a „*still acttel*” rendelkezik. Vagyis egyfajta határhelyzetben áll a gyarmatosító és a gyarmatosított között. Képes távolságot tartani és önreflexióval viszonyulni saját megkésettségéhez.

Kovač, ahogy azt a dolgozatban részletesen taglalom, a mozgókép koreográfiai textúrájában, azaz mint anyagban építi fel a múlt és a jelen ütközéseit, elcsúszásait. A múlt tereibe igyekszik a koreográfia behatolni a testeken keresztül. A felfüggesztett test vagy testek együttese kívül kerül a jelen valóságán.

¹⁷ Jirí KYLIÁN (1947-) Hollandiában élő cseh koreográfus, táncművész

Vö. <http://www.jirikylian.com/existence/> (utolsó letöltés: 2018.01.19.)

¹⁸ <http://www.jirikylian.com/existence/> (utolsó letöltés: 2018.01.19.)

¹⁹ John Cyril CRANCO (1927-1973) dél-afrikai születésű, Londonban és Stuttgartban alkotó koreográfus, táncművész

Nagy József személyes rítusokban kapcsolódik a kanizsai táj elemeihez: megmerítkezik a földben, sárban, a Tisza vizében. Vagyis saját testét, mint emberi testet a szakrálisig fokozott mozdulatokkal szimbolikusan közelíti a múltat, a bázist jelentő tájhoz. Mozdulatait gyakran az újvidéki gyermekkor hétköznapi emlékeiből meríti. Az ács apa, a borbély, a zenész, a színész egy-egy egyszerű gesztusát nagyítja, ruházza fel koreografikus-szakrális jegyekkel. A személyes rítusok mellett megjelenik a pantomim is, mint mozgásforma. E kettő különös ötvözete megakadályozza, hogy mozgóképeit a holland fejezet narratív, némafilmese, a modern pantomimet felhasználó műveivel rokonítsuk. A narratíva egyfelől töredezett. Megtörik a mozgókép különböző valóságsíkjai, minőségei. Másfelől a rituális-szimbolikus mozdulatok önmagukba zártága teszi feleslegessé az egyes „jelenetek” történetként való azonosítását. Éppúgy rítusok sorát láthatjuk a *Dernier paysage*²⁰ című táncfilmben, mint színpadi munkáiban.

Kylián is alkalmazza a pantomimet filmjeiben. Méghozzá igen hangsúlyosan. Erre a legjobb példa a *Car-Men*²¹, ami már egyfajta némafilmese stílusparódiaként hat – többek között. Merthogy meglehetősen ironikusan viszonyul Georges Bizet Carmen operájához vagy egy annak alapján létrejövő baletthez is. Például négyszereplősre redukálja a művet. A szereplők jóval idősebbek, mint az eredeti történetben²². (Ily módon kapcsolódik a Fuchs által leírt új dramaturgiához és a balett repertoár újraértelmezéséhez.) Például nem csak a szereplők láthatóak úgy, mint mikor régi filmtekercesek lejátszásakor a rögzített mozgás tempója nem azonos a filmszalag vetítési tempójával, s így olykor gyorsított felvételnek hat, máskor mintha kockák maradnának ki, s így a mozgásfolyam szakadozottá válik. De Bizet zenéje is átkomponálódik, transzformálódik a műben. (A komponista Han Otten.) Eszeveszetten felgyorsul, vásári vurstlivá torzul, vagy disszonáns zörejkoncertként csörömpöl. (A zene és a karakter aszinkronja rámutat az idő és az ember viszonyának relativitására.)

A táj nagyon hasonló ahhoz, mint ahol Patrick Otten és Kovač *Narava Beso*, Thierry De Mey és Anne Teresa De Keersmaeker *Prélude à la mer* vagy Thierry De Mey és Michèle Anne De Mey *Love Sonnets* című alkotása játszódik. Vagyis valamilyen magára hagyott ipari táj – homok- vagy kőbánya. „Textúrával”, „érzéki anyagisággal” rendelkező táncfilmese kulissza, melyeknek kibontakozására a belga fejezetben, Thierry De Mey oeuvre-jében hoztam példákat.

Kylián figurái úgy csetlenek-botlanak ebben a tájban, mintha eszük ágában nem volna táncos testükkel bármilyen módon kapcsolódni az „érzéki anyagisághoz”. Ám egyfelől a táj mégis körülöleli groteszk alakjaikat. Ez köszönhető az érzékenyen fotografált totáloknak és a valamiféle textúrával rendelkező képeknek. (A digitálisan megdolgozott, öregített fekete-fehér mozgóképbe archív/archív hatású képkockák kerültek, ám érzékelhetően szándékos digitális roncsolással.) Másfelől, az értekezésben

²⁰ NAGY József: *Dernier paysage* (FR 52' 2006.) Vö. http://www.numeridanse.tv/fr/video/338_dernier-paysage (utolsó letöltés: 2018.01.19.)

²¹ http://www.jirikylian.com/creations/film_video/car-men/#

²² Vö. http://www.jirikylian.com/creations/film_video/car-men/#

tárgyalt művek elemzése után, e művek felől képtelenség nem ironikusan olvasni, ami itt történik. A már-már chaplini „futkorászt” a homokdűnéken a *Love Sonnets* csoportos koreográfiáival szemben, a rozsdás roncsok közt „matatást”, vaslánc „lóbálását” Kovač függeszkedéseivel szemben... etc. Sőt, az egyik jelenetben a Carment alakító Sabine Kupferberg (Kylián filmjeinek állandó szereplője) teste szó szerint egyesül a tájjal, amikor egy gépkocsi áthajt rajta a homokban. (A táj és a karakter aszinkronja rámutat a tér/környezet és az ember viszonyának relativitására.)

Az egy régi prágai villamos szerelvényben játszó *Swarzfahrer*²³ mozgásanyaga és szimbolikája hasonlít Nagyéhoz, talán azzal a különbséggel, hogy a pantomim és a személyes rítus – vagy helyesebben itt inkább szimbolika – mellett a humor is jelen van. Egy fiatal férfi (Patrick Marin) és egy idősebb nő (Kupferberg) párhuzamos szólóinak és duettjeinek részleteit tárja elénk a klipszerűen szerkesztett montázs, melyet Schubert zenéje (a *Nacht und träume*) kísér. A szerelvény ablakaiban, digitális trükk révén, Prága épületeit vízfelszín váltja fel – a kocsit tengerbe térül. Ez a vizuális megoldás éles ellentétben áll Kovač vagy Nagy termegjelenítéseivel, de egyáltalán nem idegen a holland műhelytől.

Az egy tengerparti duett-sorban kibomló *Scalamare*²⁴ egyik motívuma, az, hogy egy nagy, nyúlós, rózsaszín rágógumit nyújt, ragaszt, rág egymás szájába, szájából, fülébe, ujjába a két szereplő – Kupferberg és Peter Jolesch – Nagy hasonló, de agyaggal vagy kenyértésztával végrehajtott mozdulatait idézi meg – és teszi idézőjelbe, értelmezi ironikusan. (Hasonló játékot láthatunk a *Swarzfahrer*-ben, csak ott egy almával.)

A *Swarzfahrer* mellett, talán még annál erősebben is kapcsolható a holland műhelyhez a *Zugvogel*²⁵. Mint ami valamelyest narratív, látványos filmi helyszíneket alkalmaz, azokat professzionális mozgókép formájában, változatos plánokban és kameramozgásokkal dolgozza fel, többé-kevésbé hagyományos filmnyelvet használva. Mozcásanyaga széttartó: hol hétköznapi, máskor pantomim, de kortárástánc mozdulat, vagy még inkább jelenlét is van benne. Ám ez a mű is mélyebb rétegeket rejt. A nem hétköznapi mozgásokat beágyazza a mű vizuális világába. Kicsinyít-nagyít, szürrealis jelenetsort hoz létre, a szürrealitást sejtelmes, drámai zenével húzza alá. Egy tengerparti kastélyt egyszer makettként vagy babaházként látunk egy kislány kezében, máskor óriási épületként, melybe egy idősebb nő (Kupferberg) besétál, ahol aztán megtalálja a kislányt, majd egymást keresve, egymás elöl elbújva, egymást figyelve-szemlélve bolyongnak az épületben.

Nem állítom, hogy Kylián szándékosan nagyítja vagy kicsinyíti, torzítja el azt a szimbolikát, azokat a koreográfiai és mozgóképi koncepciókat, amelyeket az értekezés utolsó két fejezetében úgy ismertetek, mint az általam alapvetően hitelesnek gondolt táncfilmese kísérleteket. Talán nem több ez

²³ http://www.jirikylian.com/creations/film_video/schwarzfahrer/#

²⁴ http://www.jirikylian.com/creations/film_video/scalamare/#

²⁵ http://www.jirikylian.com/creations/film_video/zugvogel/#

nála, mint folyamatos önreflexió és önirónia. Mindenesetre, mint kelet-európai gyökerű, de a nyugati tánc történetbe beágyazott, világhíres koreográfusmester e késői műveiben megformált legapróbb önironikus gesztusaival is tágabb kontextusban értelmeződik. Olyan alkotóként, aki a prágai tavaszt, vagy a berlini fal leomlását éppúgy átélte, mint Európa és a világ mai válságjelenségeit.

A filmjeiben megjelenő világ egy letűnt kor, a huszadik századi Közép-Kelet-Európa nosztalgikus képe. A Monarchia tengerpartjával, a harmincas évek prágai villamosával és macskakövével, az úriemberek és úrihölgyek öltözékeivel, a régi autók, kofferekkel, tükrökkel, bútorokkal... etc. (Sok művének, így táncfilmjei egy részének is német címe van. Ez az apró momentum is a Monarchia csehországi úriemberének németes műveltségét asszociálja a számomra.)

Mozgóképművei alapján nem kétséges, hogy ötven év hollandiai tartózkodás dacára is megőrizte kelet-európai identitását, „másságát”, mely szerves része szimbolikájának. Ami Kovačnak a Trbovlje-i bányavidék, Nagy Józsefnek az újvidéki letűnt világ hétköznapijaiból elcsent mozdulatok rítusig fokozása, az Kylián mesternél a groteszk és az irónia. Ami az egyébként nosztalgikus vagy szentimentális, giccses képeit finoman megtöri.

Ahogy az értekezésben a *still act*ről írtam, C. Nadia Seremetakist idézve:

„[A] szubjektum megakasztja a történelem áramlását és a rákérdezés gyakorlatával él.”²⁶

Úgy érzékelem, Kylián a nosztalgiába épített irónia eszközét használja e filmekben, hogy megakasszon és rákérdezzen jelenségekre. (Csak fiatal lehet-e Carmen vagy Don Jose? Idős énünkben bújik-e meg a fiatal vagy fordítva –is? Egyáltalán milyen a viszonyunk az időhöz, a környezetünkhöz, a közeghez, amelybe beágyazva vagyunk? Egyáltalán kapcsolódunk-e a közeghez, amely körülvesz? Vagy csak mozgunk, viselkedünk benne?...)

²⁶ SZÜCS: *Koreografikus mozgóképekről* 45.
http://szfe.hu/wp-content/uploads/2017/11/DI_Sz%C5%B1cs-R%C3%A9ka-DLA-dolgozat.pdf (utolsó letöltés: 2018.01.19.)