



Csillag Pál

A tánc mozgóképi ábrázolásának lehetőségei

A tánc, az egyik legősibb művészet, előadóművészet. Jellemzője, hogy – szemben az alkotóművészetekkel – nem rendelkezik tárgyiasult alkotással. Szorosan kötődik az őt létrehozó személyhez, s ezáltal az előadás pillanatához. E sajátosságból szinte adódik a kérdés: milyen formában őrizhető meg, hogyan rögzíthető, illetve ábrázolható a tánc oly módon, hogy akár önálló alkotásként is tovább élhessen?

Ha a tánc, illetve a táncművészet e jellegzetes tulajdonságát megvizsgáljuk, számos kérdés merülhet föl. Ha elvonatkoztatunk az előadó személyétől és magától az előadástól, és csak azt vizsgáljuk, amit a táncművész táncol, akkor a legtöbb esetben eljutunk a koreográfiához, az adott táncművészeti alkotás koreológiai módon lejegyezhető formájához. Az idők során többféle eljárást dolgoztak ki a lépések, a térformák és a zene egyidejű lejegyzésére. A két legismertebb az alkotóiról Benesh-, illetve a Laban-féle kinetográfiának (táncjelírásnak) nevezett módszer. Az előbbi az angol Rudolf Beneshről (1916-1975), az utóbbi a magyar származású Lábán Rudolfról (1879-1958) kapta a nevét. A táncjelírással azonban a lejegyzett koreográfia, rendkívüli bonyolultsága miatt, csak igen kevesek számára értelmezhető. Ha valaki mégis ismeri e jelrendszert és úgy mond „elolvas” egy táncművet, akkor sem érheti olyan élmény, mint amikor valamilyen tárgyiasult művészeti alkotást csodál, regényt olvas, festményben gyönyörködik vagy szobrot szemlél. Ha egy drámát vagy színművet „csak” elolvasunk, kialakulhat bennünk egy teljes belső kép az adott műről, még ha ezek a művek eredetileg színházi előadás számára készültek is. Ha mindezt színházi előadáson látjuk, természetesen sokkal többet kapunk. Az írott mű az előadás keretében teljesedik ki, válik egésszé, szorosan együttműködve a színház összes többi eszközével. A táncművészet ezzel szemben nem létezhet az azt megjelenítő, előadó emberi test, a táncművész nélkül, ezáltal még múlandóbb, mint bármelyik más művészet.

A táncművészet története során sokáig megoldatlan probléma volt, hogy milyen módon rögzítsék a táncművészeti alkotást. A táncjelírás mellett nagy szerepet játszottak az írásos emlékek, korabeli kritikák, rajzok, majd a fényképezés feltalálása után a fotográfiák, de a 19. századig mindezek együtt is csak töredékét tudták visszaadni a megszületett műveknek. Amikor a Lumière-fivérek feltalálták a kinematográfot (filmfelvevőgépet), és 1895. december 28-án egy párizsi kávéház átrendezett alagsorában megtartották első nyilvános vetítésüket, a helyzet alapvetően megváltozott. Az emberi agy egy másodperc alatt kevesebb, mint huszonnégy különálló kép észlelésére és elkülönítésére képes. Ha ennél több, tehát legalább 24 kép jelenik meg egy másodperc alatt szemünk előtt, agyunk azt folyamatos mozgásnak érzékeli. Értelemszerűen tehát a film is különálló képek, fényképek sorozata, és ugyanúgy a valóság illúzióját nyújtja ábrázolásmódjával. Kétdimen-



ziós keretbe foglalja, négy szél által határolt erőterbe és síkba tömöríti a valóságot. A film és a fotográfia sok hasonlatossága mellett van azonban egy alapvető és lényeges különbség. A film a valóság még egy fontos elemével több a fotónál, ez pedig az idő. A fenti szempontok alapján így sorolhatjuk a fotográfiát, a képi megjelenítést a térbeli művészetek, a filmet a tér-idős – tehát egyszerre térben és időben zajló –, de két dimenziós, a táncot és a színházművészetet pedig a tér-idős három dimenziós művészetek közé.

Minthogy a film is képek folyamatos egymásutánja, tehát különálló képekből áll, közelítünk a tánc és az ember ábrázolásához először az állóképen, a fotón át. A kép, így a fotó is négy szél által határolt tér, amely azon túl, hogy a valóság részletét síkba vetítve jeleníti meg, egyéb lehetőségeket is megnyit. Ez a tér a jó kompozíció, az alkotó személyisége és tehetsége által erőterré alakulhat. A képalkotó játékterévé, amelyben az alakok és a formák, a kép széleihez és egymáshoz képest, különböző erőviszonyokat jelenítenek meg. Valószínűleg mindenki számára átélt kérdés, hogy miért nem lett jó egy kép, miért nem ad vissza szinte semmit abból, amit a szemünkkel láttunk, amikor „megnyomtuk a gombot“, pedig akkor és ott nagyon szépnek láttuk. Nos, a fotó, a kép a valóságnak csak egy részletét ragadhatja ki, lekicsinyíti és egyetlen síkba tömöríti. Kiemeli az eredeti környezetéből, és attól a pillanattól kezdve bárhol megjeleníthetővé, megnézhetővé teszi. Nem viheti magával az eredeti környezet egészét, hangulatát, zaját és illatát sem. Pedig ha egy igazán jó „képet“ látunk, legyen az grafika, festmény vagy fotó, néha mintha hallanánk a valóság ábrázolt részletének a hangját, éreznénk a hangulatát. Igen, ha jó egy kép, akkor valóban kelthet illúziókat a szemlélőjében. Paradox módon akár még az idő illúzióját is érzékeltetheti oly módon, hogy szemlélője képzeletében megjelenhet a felvétel előtti és utána történő esemény is. Egy kép talán éppen akkor jó, ha mindezt érzékeltetni tudja, olyan maradandót tartalmaz, amely akár évtizedekkel az elkészülte után, egy teljesen más helyen fel tud idézni, elő tud hozni a szemlélőjéből olyan érzéseket és gondolatokat, amelyeket csak az élhetett át, aki részese volt az ábrázolt valóságnak.

Ha például egy táncos mozdulatának ábrázolását vizsgáljuk meg, egy jó táncfotó a rögzített egyetlen kép, illetve pillanat ellenére magában hordozhatja a megörökített mozdulat előzményét, az azt követő mozdulatot, az előadó személyiségét és a felvételkor fennálló hangulatot. Megjelenhet benne az ábrázolt személy, de az alkotó személyisége is. Akár egy fekete-fehér fotónak, táncfotónak is lehet dallama és ritmusa. A kompozíció, a képszélek által határolt tér és a benne elhelyezkedő alakok és formák adhatnak ritmust a képnek, a fények és árnyékok, tónusok pedig dallamot vihetnek egy jó képbe. A technikailag tökéletes eszközhasználat és tudás által létrejött művészi dokumentáláson felül a kép tartalmazhat a valóságos és megtörténnél többet is, ha az alkotója az alkalmazott eszközt és technikát többre használja, mint a valóság leképezésére és láttatására. Egyéni látásmódja, víziója is megjelenhet a képben, s így a végeredmény több, mint amit eredetileg leképezett.

Tekintettel arra, hogy a tánc képi rögzítésről, a képről beszéltünk, fel kell tennünk a kérdést: vizuális művészet-e a tánc? Első gondolatunk valószínűleg az, hogy ez nem is lehet kérdés, mivel látásunk útján fogadjuk be. A táncművészetben azonban az eddig megjelent számos stílus között például az akadémikus balett alapvetően formanyelv, tehát eszköz, amely az emberi testet használja egy kidolgozott és szigorú szabályok szerint fölépített mozgásrendszerrel és lépésanyaggal együtt, hogy történetet, érzéseket jelenítsen meg. Egyes vélemények szerint a látvány a táncban mindig elrejtja a lényegét, ezért nem vizuális művészet.



A tánc és a táncos szempontjából nem kerülhető meg az emberi test, még inkább a mozgó, táncoló test képi ábrázolásának végiggondolása. A kompozíció, és a már sokszor említett, a testnek a képet körülhatároló keretben való elhelyezése, a tánc esetében sokkal szigorúbb feltételeknek kell, hogy megfeleljen, mint egyéb képek esetében. Mivel a táncos az egész testét használja, és viszonylag ritka az a pillanat, amikor a testének csak bizonyos részletére kell koncentrálnia a képalkotónak. Egyértelműnek tűnik, de sajnos mégsem magától értetődő, hogy a komponálás során az emberi testet nem vághatjuk el izületben, nem komponálhatunk úgy, hogy a táncos kézfeje vagy lábfeje kívül essen a képen. Erős túlzással élve gondoljunk arra az esetre, amikor például a Csipkerózsikában Auróra spicc-cipőjét, lábfejét le hagyjuk a képről. Ha mégsem egész alakot mutatunk, annak fontos, képiles és dramaturgiaiailag egyaránt indokolt oka kell, hogy legyen. Az úgynevezett *plánok* alkalmazására elsősorban cselekményes táncműveknél van szükség, a megfelelő dramaturgiai pillanatokban, amikor az egész test egy részletének kiemelésével fokozhatjuk a cselekmény illetve a dramaturgia képi megjelenítését, de csak abban az esetben, ha ezt a koreográfia megengedi. Tehát nem hagyhatunk le szűkebb képkivágás következtében fontos mozzdulatokat, mozzanatokat. Drámai, dramatikus tartalommal rendelkező művek esetében csak akkor indokolt a közelkép használata, ha a nagyítás nem öncélú – pusztán filmes alkotói – eszköz a képiró számára, hanem az adott pillanat, a mozzdulat vagy arckifejezés fontosságát hangsúlyozza.

Ha részekre bontjuk és csoportosítjuk a tánc különböző megjelenési formáit, először vizsgáljuk meg a színház és a film kapcsolatát. Alapvető különbség közöttük, hogy míg a színházi előadás esetében akkor és ott, a szemünk előtt valósul meg az előadás, a film esetében, illetve, amikor a filmet nézzük, már egy korábban teljes egészében elkészült, megváltoztathatatlan dolgot látunk. A színházi előadás esetében a nézők tudják, hogy a színészek előre megírt darabot játszanak el, kötött szöveggel és pontosan kialakított szempontok alapján, mégis indokoltan úgy érzik, hogy az a produkció csak ott, az ő szemük előtt, az ő részvételükkel jön létre. A film ezzel szemben a szereplők és a látottak fizikai, testi hiánya miatt minden esetlegességet kizár, a mű szemünk előtt történő megszületését lehetetlenné teszi. Nincs semmilyen kontaktus vagy kölcsönhatás az előadók és a nézők között. Ezért a filmet érthető módon másként szemléli a néző, mint a színházi előadást. Ez azért fontos, mert a film – technikájának következtében, a környező világ tér- és időbeli reprodukálása nyomán – elméletileg sokkal inkább a valóság illúzióját nyújthatja, mint a színház. Mindezek ellenére a film nem tud olyan reális hatást kiváltani, mint a színház. Pedig a színház technikája és formája által is távolabb esik a valóság ábrázolásától. Mindennek számos oka lehet. A film vizuális reprodukciója a kamera előtt történeteknek, és ezt a néző is tudja. Színházi előadás megfilmesítése esetében kétszerelesen is reprodukció: a valóságreprodukáló dráma fotografikus reprodukciója.

A film valamilyen hordozóeszköze van rögzítve. Ez a rögzítettség elveheti a néző hitét, mert kizárja a dráma szabad voltának illúzióját. Ezen kívül fontos a kétdimenziós megjelenés, az élő ember, és azáltal az „emberi tényező” hiánya. A film mégis hatással van nézőjére, de ezt a hatást más eszközökkel éri el. Ha ugyanis filmet nézünk, valami olyat láthatunk, amit színházban soha.

A színházi előadás előtt, amikor leülünk a székre, véglegesen meghatároztuk azt a nézőpontot, ahonnan az egész előadást végig fogjuk nézni. Az előadásban belül nincs lehetőségünk máshonnan nézni és látni a színpadon történeteket. Egy színházi műnél figyelem-



be kell venni ezt a sajátosságot, és számolni kell azzal a nem csökkenthető távolsággal, amely a rivalda és a nézők között széksoronként növekszik. A színpadon megjelenő test valóságos térben helyezkedik el és ezáltal a nézőtér minden pontjáról, minden székéről más képet mutat. A színházban minden néző más-más szögben tekint a színpadra. A film viszont, kétdimenziós jellege miatt, minden néző számára ugyan azt mutatja.

A filmes ábrázolás a koreográfus és a táncos szempontjából sokkal inkább láthatóvá tesz, szó szerint felszínre hoz bizonyos hibákat. Ha egy sokszereplős kartáncot nézünk, a színpadon a színházi előadás sajátosságai és a korábban már említett térbeliség következtében kevésbé észrevehetőek az apróbb különbségek az egyes táncosok között. Lehet szó apróbb térformabeli hibákról, vagy hogy alig észrevehető mértékben nem mozognak pontosan egyszerre, vagy ha a végtagok magassága, iránya nem teljesen azonos. A filmen ezek a – előadás során esetleg csak nagyon hozzáértők számára felfedezhető – hibák mindenki számára érzékelhetővé válnak, fölerősödnek, láthatóvá válnak. Ennek az az oka, hogy a film az akár több tíz méteres távolságot – melyet a valóságban sokkal nehezebb egészében nézni és ezáltal áttekinteni – egy síkba tömöríti össze, és lekicsinyíti vagy felnagyítja. Így a néző szemének nem kell térben fókuszálnia a legelső és a leghátsó alak között, mert azok mintegy azonos síkba kerültek, „közvetlenül egymás mellé”. Ez nagy feladat elé állítja a táncosokat, főleg szimfonikus táncművek esetén.

Helyszíni közvetítéskor nincs lehetőség a felvételek megismétlésére és az utólagos editálásra. Mégis a film, a csak rá jellemző eszközökkel, a színházhoz képest számos olyan lehetőséget biztosít, amely alapvetően megváltoztathatja élményünket. A valóságban soha nem láthatunk semmit olyan közelről, mint ahogy egy közelkép megmutatja. Bármennyire koncentrálnak is egy távolabbi alakra, részletre szemünkkel, ez nem ér fel azzal a nagysággal, amit a kamera közelképe mutat. Ez belehelyez bennünket az eseményekbe, úgy csökkenti a távolságot köztünk és a kiválasztott tárgy között, hogy mindeközben nem mozdultunk el eredeti helyünkről. Ezzel megszünteti a rögzített távolságot, bármikor közelebb és távolabb vihet minket az eseményektől. De mindezt nem csak egy „tengelyen” teheti meg, hanem – több kamerával készülő felvétel esetén – más-más nézőpontból mutathatja meg ugyanazt, illetve a kamera felvétel közbeni mozgása esetén szinte vele együtt kísérhetjük nyomon a történetet, a szereplőt. Ezekkel az eszközökkel érheti el a film, hogy sokkal inkább úgy érezze a néző, hogy nemcsak külső szemlélője, hanem részese a lezajló eseményeknek. A színpad és a szereplők ettől kezdve nem megközelíthetetlen, más térben elkülönült világ a néző számára. A néző úgy érzi, felmegy a színpadra, ránéz a szereplőkre, együtt mozog velük. Így a képkalkotónak lehetősége van ellensúlyozni a film azon hátrányát, hogy az ábrázolt világ három dimenziós, a vászon pedig csak kétdimenziós, absztrakt, megragadhatatlan tér, mélység nélküli, ezért nem tudja pótolni az igazi textúrát. A kamera válik a néző szemévé, ezáltal a film belehelyezi őt az eseményekbe, és ha a szereplő tekintete a kamerára irányul, minden néző, akármelyik székben is ül, úgy érzi, úgy látja, hogy az ő szemébe néz. „Mit számít, hogy ugyanúgy egy helyben ülök két órát, mint a színházban? Mégsem a földszintről látom Rómeót és Júliát. Hiszen Rómeó szemével nézek fel az erkélyre, és Júlia szemével pillantok le Rómeóra. Pillantásom és ezzel tudatom azonosul a szereplőivel.” – mondja Balázs Béla.

Alapvető különbség azonban a valósághoz képest, hogy amikor valami közeledik felénk, annak a vászon, illetve képszel nem vágja le az alsó és felső részét. Csak a látóterünk csökken, ha mi haladunk valami felé. A színpaddal szemben, ahol adott a tér, a film



igyekeznek a színteret szűkíteni. Teszi ezt azért, hogy mindig a dramaturgia szempontjából legfontosabb momentumra koncentráljon. Ennek következtében a film alkotói, rendezői, operatőre uralja és irányítja a néző figyelmét. Színpadi rendezőnek, koreográfusnak erre nincs lehetősége, csak vezetni tudja a néző szemét, irányítani a tekintetét, szcenikai eszközökkel élhet, de nem határozhatja meg, hogy a néző a valóság melyik részét nézze. A filmmel ellentétben a színpadon nem határozható meg és nem kiszámítható, hogy a közönség figyelmét a dráma szempontjából milyen lényegtelen, esetleg oda nem tartozó motívum vagy részlet ragadja meg, mivel az egész színpadtér állandóan látható. Mindezekből következik, hogy a filmalkotónak óriási felelőssége van, hogy mi és hogyan kerül a filmvászonra, képernyőre.

Egy színházi előadás mozgóképi rögzítése nagyon komoly feladat elé állítja az erre vállalkozót. Ez elméletileg lehetetlen is. Megoldhatatlan egy előadást oly módon rögzíteni, hogy minden, amit a néző lát, érzel és tapasztal, megörökítésre kerüljön. A nyolcvanas évek végén állítólag kidolgoztak egy módszert, amivel megvalósítható lett volna ez a feladat. Eszerint 17 kamerát kellene használni a legkülönbözőbb helyeken felállítva, hogy minden, a színpadon zajló legapróbb történést is rögzíteni lehessen. Ez a módszer valószínűleg még elméletben is túl bonyolult ahhoz, hogy a gyakorlatban alkalmazható, kipróbálható legyen, a technikai megvalósítás nehézségeiről nem is szólva. Közelítsünk tehát más módon a lehetőségekhez. Először válasszuk szét a felvétel módját és megközelítését a felhasználása felől. A gyakorlatban legtöbbször előforduló felvételek általában belső használatra készülő, nyilvánosan nem vetített és használt, egy kamerával készült „házi” felvételek. Ezek sokféle okból készülhetnek. Az adott együttes számára dokumentálják az előadást. Egy-egy bemutatót rögzítve, egy próbafolyamat, illetőleg betanulási folyamat végén rögzítik az akkor fennálló állapotot, amikor az alkotó koreográfus, vagy ha az alkotó már nem él, a betanító mester színpadra állította a művet. E felvételek szerepe és feladata a mű lépésanyagának, stílusjegyeinek, a táncosok által megjelentetett térformáknak a lehető legpontosabb rögzítése, hogy a darab későbbi időpontban könnyebben reprodukálható és újra színpadra állítható legyen. Amíg nem létezett film, illetve nem volt elérhető az együttesek számára, addig a próbavezető balettmester, az esetleg a műben korábban már közreműködött művészek emlékezete, jegyzetek, rajzok, korabeli fotók és leírások alapján történt a művek rekonstruálása. Ezek a „házi” felvételeken tehát a filmet, mint a legpontosabb dokumentálásra alkalmas eszközt használták és használják. Sőt, az ilyen céllal készült felvételeket oktatási célokra, előadásokra való felkészülésre, betanulásokra használják abban az esetben, ha más mozgóképi felvétel nem áll rendelkezésre. Ezek számos esetben igazi kuriózumok, kortörténeti dokumentumok. A múlt században, a filmtechnika elterjedésével néprajzkutatók járták a legkülönbözőbb vidékeket kameráikkal, és igyekeztek olyan autentikus forrásokat, úgynevezett „adatközlőket” felkutatni, akik évszázados hagyományokat őriztek táncstudásukkal. Őket táncolás közben filmre vették, ezzel hatalmas értékeket őriztek meg, és hoztak létre az utókor számára. Az ilyen jellegű felvételek tehát hangsúlyozottan nem önálló filmművészeti alkotások, hanem dokumentációk, mégis – vagy talán éppen ezért – nagyon fontos, hogy milyen módon készülnek. Egy kész mű dokumentálása esetén a képalkotó keze meg van kötve. Nem ő hozza létre a művet, ő „csak” a saját eszközeivel látatja, dokumentálja. Mindez a legkisebb mértékben sem „lealacsonyító” feladat. Ebben az esetben is rendelkeznie kell – saját mesterségének természetes és magas fokú ismerete mellett



– olyan adottságokkal és tudással, ami lehetővé teszi számára e nagyon összetett feladat magas szintű elvégzését. Mindenekelőtt ismernie kell a felvételre kerülő művet. Dramatikus tartalommal rendelkező alkotás esetében a mű alapját képező irodalmi anyagot és a felvételre kerülő színpadi művet. Ha kortárs alkotó művéről van szó, elengedhetetlen a képi megfogalmazásnak az alkotóval történő előzetes megbeszélése és megtervezése. Ő ismeri legjobban a saját művét, és ő tudja elmondani azokat a szempontokat, amelyeket műve képi ábrázolásakor feltétlenül szem előtt kell tartani.

A színházi előadásokat a rendező és a díszlettervező is középre súlyozottan komponálja. Ez a pont, illetve terület általában – hagyományos színházak esetében – valahol a földszint tizenharmadik sor közepe táján helyezkedik el, körülbelül egy-másfél méterrel a színpad szintje fölött. Általában ez az a hely, ahonnan a színpad minden pontja tökéletesen látható és a legtermészetesebb rálátást biztosítja. Mindezek mellett, táncról lévén szó, meg kell említeni, hogy ha az emberi testet arányosan, a legkevesebb torzítás nélkül akarjuk megjeleníteni, akkor is ez a magasság, a leképezendő test közepének magasságában elhelyezett kamera adja az ideális képet. Ha alulról vagy felülről fényképezünk – akár embert vagy tárgyat – perspektivikusan torzult képet kapunk, mert a kamerát lefelé vagy felfelé meg kell billentenünk, hogy az alak kitöltse a képet. Ekkor a tárgy síkja és a kamera objektívje mögötti képérzékelő sík (film vagy szenzor) nem lesz párhuzamos. Ez a torzulás annál jobban jelentkezik, minél közelebb vagyunk a leképezendő alakhoz és ezáltal rövidebb gyújtótávolságú objektívet kell használnunk.

Egy kamerás felvétel esetén fel kell hívnunk a figyelmet a kamera elhelyezésnek hiányosságára. Ebben a helyzetben a kamerának gyakorlatilag nincs rálátása a színpadra, és mivel síkba tömöríti a leképezett folyamatot, és nem rendelkezik az emberi szem azon tulajdonságával, hogy a térben jól el tudja különíteni az egymás mögött megjelenő alakokat. Így a felvételen nagyon nehezen követhető nyomon a színpadon megjelenő alakok pontos elhelyezkedése, a testek által létrehozott térforma. Fontos, hogy ez nem a néző szempontjából lényeges, hiszen a felvételen az ő számára végeredmény az, amit lát, hanem a dokumentálás és az esetleges reprodukálás miatt. Ahhoz, hogy a színpadon történő térbeli elhelyezkedések és változások láthatóak legyenek, meg kell emelnünk a kamera nézőpontját, hogy kellő rálátása legyen a színpadra. Ekkor viszont már nem a darab élvezhetősége szempontjából ideális szögben történik a felvétel. A megoldás az lehet, hogy ha fontos a szereplők térbeliségének megőrzítése, két felvételt készítünk, különböző magasságból. Meghatároztuk a kamera – egy kamera – elhelyezésének legideálisabb pontját. De még ennél is fontosabb a kompozíció. A táncalkotó, illetve a darabot betanító szempontjából a másik fontos kérdés, hogy mit rögzít a kamera? Ha azt mondjuk, hogy kerüljön rá minden a képre, tehát a kép széleit a portálynílás határozza meg, így semmi sem maradhat le, nagyon statikus és gyakorlatilag használhatatlan képet, felvételt kapunk. Képzeljünk el egy labdarúgó mérkőzést, ahol végig annak a kamerának a képét látjuk, amely a pálya egészét mutatja! Mivel az emberi szem nem rendelkezik zoom optikával, hogyan is működhet ez? Hasonlítsuk össze egy színpad vagy stadion méretét egy ember nagyságával, és ugyanígy az embert a képernyővel. Azonnal érezhető a különbség. Az emberi szem és az agy együttműködése képes „interpolálni” a látottakat, felnagyítani a számára fontos részleteket. Bizonyára mindenkivel előfordult már, hogy egy színházi előadáson vagy sportmérkőzésen elkalandozott a tekintete és ugyan végig az egész színpad vagy játékter a látóterében volt, mégis lemaradt valamely dramaturgiailag lényeges momentumról,



esetleg a gólról. Tehát mit is kell akkor a kamerának rögzítenie? Mindent, ami lényeges, úgy, hogy az később a néző számára érthetően és jól érzékelhetően megmutassa az adott pillanat történéseit. Színpadi mű esetében ez feltételezi a rögzítendő mű pontos ismeretét. Míg egy labdarúgó mérkőzésen – a játék szempontjából lényeges – események a labda körül történnek, egy táncműnél, főleg dramatikus mű esetén ez nem ilyen egyszerűen meghatározható. Még akkor sem, ha az alkotó nagyon tudatosan vezeti a néző szemét, mert ebben az esetben is történnek párhuzamos események. Ha van rá lehetőség, olyan forgatókönyvszerű tervet kell készíteni, amely a darab elejétől a végéig pontosan tartalmazza a film szempontjából lényeges momentumokat. Leírja a kamerák helyzetét és esetleges mozgását, a dramaturgia szempontjából lényeges pillanatokot, és hogy e pillanatokban több kamera esetén mikor és melyik kamera milyen kivágású képet, és a színpad mely részét, kit mutasson. Ez szinte lehetetlennek és átláthatatlannak tűnik, főleg ha belegondolunk, hogy táncról lévén szó, a darabnak nincs mindenki által hallható és érthető szövege. Ezért nem lehet megtervezni, hogy amikor Júlia azt mondja, hogy....., akkor ennek a kamerának a közelképet kell mutatnia. Utópisztikusnak tűnik az a megoldás is, hogy a rendező, képről-képre, „lépésről-lépésre“ megismerje és megtanulja a táncművet. Az már talán közelebb áll a valósághoz, hogy valaki, esetleg a rendező, tud partitúrát olvasni, és felvételkor folyamatosan követi a darab menetét, és az előre megtervezett, a partitúrába beírt bejegyzések alapján „levezényli“ a felvételt. A feladat ebben az esetben is hihetetlen összmunkát és koncentrációt igényel az összes résztvevőtől.

Ha nem dramaturgikus, hanem szimfonikus táncművet akarunk ábrázolni, alapvetően más megközelítési módot kell alkalmaznunk. E művek cselekménnyel nem rendelkeznek, bennük sokkal fontosabb az esztétikum és a zene megjelenítése. Szimfonikus balett esetén a hangulat táncban való megjelenítésén kívül a koreográfus követheti, felhasználhatja a zene szerkezeti sajátosságait, szerkesztheti művét a zene szerkezetével szoros kapcsolatban, mintegy a zenét megjelenítve. Ilyenkor még nehezebb a feladata a képalkotónak. Mivel nincs történet, ami megjelenik vagy támpontot jelenthet, a képi ábrázolásban még inkább szükség van a zene és a tánc ismeretére, megértésére. Számos szimfonikus műben a koreográfus a zene felépítésének megjelenítésére törekszik, úgy készíti el alkotását, ahogy a zeneszerző felépíti a zeneművet. A koreográfia és a zene között előfordulhatnak konkrét összefüggések. Például egy koreográfiában hangszercsoportok és táncosok együtt szólnak meg, illetve jelennek meg vagy mozognak. Szimfonikus táncműveknél, amikor az esztétikáról beszélünk, fontos hangsúlyozni, hogy e művekben, jellegükből adódóan az emberi test ábrázolása sokkal hangsúlyosabb szerepet kap. Nincsenek drámai események, közelképekkel kiemelhető gesztusok, a képek önmagukért kell, hogy beszéljenek.

Az eddig leírtak alapján próbáljuk meg áttekinteni és rendszerezni a lehetőségeket, hogy milyen jellegű táncműveket és hogyan ábrázolhatunk a film eszközeivel. Először vegyük számba azokat a lehetőségeket, amikor egy kész táncművet saját környezetében, tehát abban a színházban, ahol repertoáron van, rögzítünk. Ez esetben, több kamerával készült felvétel esetén is, számos lehetőség áll rendelkezésünkre. Felvehetünk csak egy előadást, a helyszínen meghatározva, hogy mikor melyik kamera képét használjuk, helyben megvágva, csak a végeredményt rögzítve. Ez természetesen kizárja az utólagos változtatás lehetőségét. Ha megoldható technikailag, rögzíthetjük az összes kamera képét párhuzamosan, és utólag vághatjuk össze a felvételeket. Ez nagyobb szabadságot biztosít, de a technikai igényei nagyobbak és utómunkát igényel. Az előzőnél még több lehető-



séget biztosít a képírónak, ha nem egy, hanem több előadást rögzít és az így kapott, jóval nagyobb mennyiségű anyagot használja fel az utómunka során. Ha azonban nem előre rögzített zenei felvételt használnak az előadások során, hanem zenekari kíséretet, akkor zenei felvételt is kell készítenünk. Akár az előadás során, akár – ha nem küszöbölhető ki a színpadon történő események zörejeinek beszűrődése – külön.

Mindeddig olyan felvételekről beszéltünk, amelyek közönség előtt készültek. További, egészen új lehetőségeket kapunk, ha a színpadot műteremként használjuk, majd később, az egy vagy több előadás felvételeivel kombináljuk. Csak ebben az esetben van lehetőségünk, hogy olyan pontokon helyezünk el kamerákat, ahol egyébként a közönség miatt azt nem tehetnénk meg. Akár a színpad elején a rivaldánál, akár a lefedett zenekari árkon is mozoghatunk. Fizikailag is felmehetünk a színpadra és nem csak a kulisszából „leshetünk” be. Ekkor nyílik lehetőségünk olyan beállításokat és fénytechnikai változtatásokat alkalmazni, amelyek már „moziszerű” hatást keltenek. Készíthetünk külön vágóképeket is.

Végül készíthetünk „táncfilmet” műteremben. Ez esetben minden filmes eszköz a rendelkezésünkre áll, de mivel a színház adta kööttségek megszűnésével mindent nekünk kell kidolgoznunk, ez a legnehezebb feladat. Viszont a szabadság lehetőséget ad a filmes alkotónak, hogy a koreográfussal és az összes többi alkotóval együttműködve, a stúdió adta új lehetőségeket kihasználva átalakítsa, képi formájában újraértelmezze a művet, hisz többek között lehetősége van bármilyen szögből fotografálni. A legtöbb esetben valószínűleg élnie is kell ezzel a lehetőséggel, mert megszűnt a színpadra komponálás miatti kényszer, hogy a teret, amelyben a táncművészek mozognak, a közönség csak egy oldalról láthatja. Elég nagy stúdió esetén, akár az egész hasznos tér köré építhetünk sínrendszert, ezzel folyamatosan, vágás nélkül 360°-os teljes kört tehetünk, ha a díszletek ezt megengedik. Mivel az így létrejövő produkció nagy részben erre az alkalomra készül, a rendező feladata hogy a műről kialakítsa saját vizuális elképzelését. Ez természetesen lehet közös alkotói folyamat is, ha a koreográfusnak nincs határozott filmes víziója.

A stúdióban készített felvétel esetén a táncművész sokkal inkább alkotótársunk, mint a színházban. Ott ő van a saját környezetében, és mi vagyunk, akiknek alkalmazkodnunk kell a környezethez. Amint kiszakítjuk abból a környezetből, amit nemcsak, hogy megszokott és az ő szempontjait is figyelembe véve alakítottak ki, számtalan nehézség elé kerülhet. Például problémát okoz, ha a stúdió padlózata nem rugalmas hajópadló, mint a gyakorlóteremben és a színpadon, hanem sokkal keményebb beton. Ez egyrészt hidegebb, másrészt rugalmatlansága miatt nagyon igénybe veszi a táncos ízületeit. Tudatosítanunk kell magunkban és munkatársainkban, hogy a táncművész a testét használva – néha szinte a fizika törvényeit is meghazudtolva – hihetetlen munkát végez, akkor is, ha ebből vajmi keveset veszünk észre. Ahhoz, hogy erre a megterhelő feladatra képes legyen és minimalizálja a sérülés veszélyét, minden egyes alkalommal be kell melegítenie, amely időt vesz igénybe. Ha azonban valamely oknál fogva 10-15 percnél többet kell várakoznia, izmai kihűlnek, így a felvétel előtt újra be kell melegítsen. A legfárasztóbb a szervezetének, ha ez többször egymás után előfordul. Ezért kell minden szempontot figyelembe véve megszervezni a teljes munkafolyamatot.

Hogy mitől lehet jó egy táncművészeti alkotás mozgóképi ábrázolása? Nos, nagyon leegyszerűsítve azt mondhatjuk, hogy a képalkotónak a mű megismerésén és megértésén kívül meg kell látnia és meg kell éreznie a darab gondolat- és érzelemvilágát, és ezt saját eszközeivel, önálló képi látásmódjával kell mások számára megmutatnia.



Irodalom

- Rudolf Arnheim: *A film mint művészet*, Filmtudományi Intézet, 1962
 Balassa Péter: *A fényírásstudók felelőssége = Filmvilág*, 1990. 4. szám
 Balázs Béla: *A film*, Gondolat Könyvkiadó, 1961
 Balázs Béla: *A látható ember – A film szelleme*, Gondolat Könyvkiadó, 1984
 Roland Barthes: *Világoskamra*, Európa Könyvkiadó, 1985
 André Bazin: *Mi a film?* Osiris Kiadó, 1995
 Bíró Yvette: *A film dramaturgiája*, Gondolat Könyvkiadó, 1967
 Bíró Yvette: *A film formanyelve*, Gondolat Könyvkiadó, 1964
 Gerő György: *Film*, in: *F.I.L.M.*, szerk.: Peternák Miklós, Képzőművészeti Kiadó, 1991
 Hauser Arnold: *A művészet és irodalom társadalomtörténete I-II*, Gondolat Könyvkiadó, 1980
 Hauser Arnold: *A művészet szociológiája*, Gondolat Könyvkiadó, 1982
 Hevesy Iván: *A filmjáték esztétikája és dramaturgiája*, Magyar Filmintézet – Múzsák Köz-
 művelődési Kiadó, 1985
 Knut Hicethier: *Film- és televízió-elemzés*, Krónika Nova Kiadó, 1998
 Kaán Zsuzsa: *Egyetemes tánc történet*, Tankönyvkiadó, 1972
 Körtvélyes Géza: *A művészetek és a tánc*, Tankönyvkiadó, 1990
 Jurij M. Lotman: *Filmszemiotika és filmesztétika*, Gondolat Könyvkiadó, 1977
 Edgar Morin: *Az ember és a mozi*, Magyar Filmtudományi Intézet, 1976
 Nemes Károly: *A filmelmélet változásai*, Akadémiai Kiadó, 1981
 Erwin Panofsky: *A mozgókép stílusa és közege*, in: *A film és a többi művészet*, szerk.:
 Kenedi János, Gondolat Könyvkiadó, 1977
 Pudovkin: *A film technikája*, Bolyai Akadémia, 1944
 Sziklavári Károly: *Az első magyar mozgófénykép = Táncművészet*, 1996. 3-4. szám