



↑ Isadora Duncan.

Dantzan ari den gorputzaren egia (filmatuaren) bila

(Lau begirada
lau dantza-filmetan)

1. Isadoraren beldurra eta Annabelleren irribarrea

Dirudienez, Isadora Duncan beldur zen dantzan filmatuko ote zuten. Honen beldurra, dena den, ez zen izango antzinako herri batzuek erakusten zuten beldurra, arbasoengandik jasotako hura; izan ere, diotenez, antropologoak edo esploratzaileak argazki-kamera erakusten zuelarik, honek arima kenduko ote zien beldur ziren jende haiek. Onartu egin behar dugu, baina, Duncanen beldur honetan bazela, era berean, osagai irrazional bat, nahiz itxura batean logikoak ziren argudioak zituen oinarri, artea irudietan desegoki isla zitekeela eta, ondorioz, obra gaizki uler zitekeela eta. Hauxe izango dugu, bada, bere garaian oso pertsonaia ospetsua izan arren, eta ordurako zinematografoaren artea hasita bazegoen ere era guztietako ekitaldiak eta pertsonaia ospetsuak erretratatzan, haren dantzaren film-erregistrorik ez egotearen arrazoia (ez baitago, behintzat, dantzaria hura dela erabat ziurtatzeko modukorik).

Zeharo beste aldera joz, ordea, garaikide izan zuen Annabelle Whitford Mooreren irudi ugari iritsi zaigu, kameraren aurrean ari zelarik *Serpentine* eta *Butterfly* ospetsuak interpretatzen: hasiera batean Loie Fulleren koreografiak baziren ere, 1894 eta 1897 bitartean W. K. L. Dicksonnek eta beste batzuek Edison, Biograph eta American Mutoscope konpainientzat egindako grabazioak izan dira zinearen historiako geratu direnak.

Vodenvilleko dantzaria eta Broadwayko izarra, Annabellek ez zituen Duncanen kezka metafisikoak izan irudi zinematografikoen eta bere dantzaren errealitatearen artean egon zitekeen distantziaren inguruan; eta beraren filmak Coney Islandeko Penny Arcadesetan ikusienetako batzuk izatera iristea izan zen horren emaitza, mende baten amaieraren eta hurrengoaren hasieraren arteko garai hartan.

Aldi berean gogoan duelarik baina axola ez diola aurrean duen medioaren funtzionamendua, grabazio hauetan Annabellek kamerari zuzenean begiratu ere egiten dio, eta irribarrea eskaintzen gainera, eskumuturretan loturik dituen oihalak eta airean dabilzan beloak birarazten dituzten beso mugimendu dotore eta konplexuak zehaztasun handiz egiten dituen bitartean, hankak ere txandaka goratuz, ikusleen begi-gozagarri (garai hartan, noski, gizonezkoak). Bere dantzaren antzera, Annabelleren begirada arina da, laño eta zuzena.

—

Ezin da kontraste handiagorik izan hauen eta, guri bizkarra eman ez eta egiten dituen mugimenduak noizean behin ezkututzen dituzten bi zuhaitzen artean dagoela, Isadora Duncani «lapurtutako» irudi isilpeko horien artean, une batez dantzan ikusten baitugu. Isadorak modu erritmikoan altxatzen ditu besoak, garai klasikoko tunikak (haren erreferenterik maitatuenetako bat) gogorazi nahi dituztela dirudien oihal eta gazetan bildurik, eta burua atzerantz botatzen du, zerua begiratzen duela modu informal samarrean, han bildu den jendearen txaloak hartu aurretik (bigarren plano batean ikusten dugu hau eta, aurrez aurrekoa dela ikusita, pentsa dezakegu kameralari anonimoak desplazamendu bat egin zuela).

Plano labur honetan Isadora ikusten dugu, une batez, burua pixka bat makurtuz eskerrak ematen ari dela; baina aurpegia ez du kamera aldera jartzen, badirudi eta ez duela aintzat hartu ere egiten, baizik eta duen artea txalotzen duten gizonezkoei zuzendurik; Annabelleren irudietan gertatzen denaz bestela, bere begiradaz zeharka ari zaigu esaten dantza ez dela guretzat (irudi hondoan agertzen da, han bai, dantzaren benetako hartzailea, bertan dauden ikusleak alegia).

Beharbada, filmazio bion arteko desberdintasunak aurreratu egiten digu, nolabait, topatzen dugun dantza-lan filmatu bakoitzean geroago etengabeko bereizketa izango dena; izan ere, bereizketa honek, hasteko, alde batean jarriko ditu berariaz kamerarentzat egindako performance bat sortzeko helburua duten erregistroak, eta bestean, berriz, «zuzenean», dokumentu huts gisa, lortutako performancea erakustera mugatzen direnak.

Eta dikotomia horrek, funtsean gezurrezkoa bada ere, neurri handi batean aurreratu egiten digu zinearen mende osoan zehar, are urrunago helduz ere, «eszenaratze» ideiarene eta «errealitate» edo «dokumentu» ideiarene arteko eztabaidan gertatuko dena.

2. Martha beldur ikaraz

Ia berrogeita hamar urte geroago Nathan Kroll produktoreak Martha Grahamei eskatu ziolarik estudioan bere koreografiatako batzuk grabatzea eta elkarrizketa bat ere egitea, horrekin guztiarekin telebistako programa bat egitearren, orduan dantza modernoaren erabateko divoa zen hura beldur ikaraz agertu zen, Duncanek hainbat urte lehenago bizi izan zuen egoera gogora ekarriz; Grahamek dantza-lengoiaren benetakotasuna behar bezala islaturik geratuko ez ote zen sentitzen zuen beldurra, ikus-entzunezko erregistroak koreografiak berekin zekarten ustezko egia hari indarra galaraziko ote zion beldurra, behartu egin zuen Kroll -bestelakoan aitzindaria baikenuen telebistako produkzioari eman tratamendu artistikoan- sedukzio lan patxadatsurako urtebete hartzera, harik eta, 1957an, helburua lortu eta 1958 eta 1961 urteetan jarraitasuna izango zuen dantzariarekiko kolaborazio-sorta bati bidea zabaldu zion arte.

Orain, kolaborazio horietako lehenean geldialditxo bat egitea komeni da. *A Dancer's World* izan zen, eta printzipioz anbiguoena dugu kontakizun zinematografikoaren aldetik; horrenbestez, aztertzeke unean konplexuagoa ere badugu. Obra honek, Grahame arte, laneko metodo eta eskoletako praktikari buruzko telebistako erreportaje suertetzat ikusirik, bere formatuan bildu egiten ditu dantzariaren koreografie buruzko erakustaldi teknikoek eskainitako zatiak -haren dantzarietako estudioan interpretatzen baitzituzten koreografiak- eta Martha Grahame beraren iruzkinak; azken hauetan, gehien interesatzen zaizkion arte-alderdiak aipatzen ditu artistak.

Jakin badakigu, baina, filmatze lana ez zela batere samurra izan: Grahame biografo Agnes de Millek idatzita laga zigun bezala, grabatzeko unean Martharen txanda heldu zenean dantzarien eszena guztiak egoki filmatu ondoren, divoak barrena jo zuen, beldur ikaraz (eta hitzez hitz horrela izan omen zen, barrari heldu behar izan omen zion eta, ez erortzeko). Baina interesgarriena zera dugu hemen, ikustea zein izan zen arazo hau konpontzeko bidea, berriro ere Krollen pertsuasiorako gaitasunari esker jorratua: lantaldea beste une batean itzuliko zen grabatzera, eta orain Martha kamerinoan agertuko zen, eszenara irteteko prestatzen ariko balitz bezala, kamerari begira hitz eginez eskuak makillajearekin edo ilearekin zereginen batean zeuzkan bitartean.

Hau da, zuzeneko dokumentuak eragin zezakeen izuaren aurrean, egoera «gordintasun osoz» erakuts baitzezakeen (eszena-beldurra alegia), narrazioaren artifizioa, zinemako lengoia gisako eszenaratzea salbaziorako baliabidetzat ageri da. Halaz, estudioko dantzaren erregistroaren ezaugarria diren garabi-mugimenduez eta travellingez gain (milimetroz milimetro baitaude neurtuta, bestenez ere), zinema-lengoia klasikoaren narrazio kanonetik abiatuta eskaintzen dizkigute Grahami kamerinoan egin hartualdiak, kamerari zuzenean begiratze horren salbuespen bakarraz, behar bezala justifikatuta baitago, inolaz ere, kasu honetan, lekukotasun gisako grabazio bat da eta.

Ez dezagun, baina, pentsa dantza-erakustaldien irudiak espontaneoak direnik lan honetan: horietan ikusten dugun guztia zehatz-mehatz planifikatuta dagoela ematen du, eta sentsazio orokorra ez da kamera hara entsegu bat grabatzera joan denik, baizik eta kameraz erregistrorik onena lortzera begira prestatu dela entsegu oso bat, begi-bistakoak baina, era berean, funtsezkoak diren kontuei erreparatuz, honakoak baitira: argiztapena, espazio txiki samar batean zeharreko desplazamenduak, eta plano-aldaketetan mugimendujarraitasuna lortzeko ezinbesteko efektuak bilatzea, batez ere. Eta honen guztiaren atzean, ageriko asimilazio ahalegin bat dago, hots, Grahamen dantzaren kontzeptuan gorputzek duten mugimenduen arintasuna Peter Glsuhanoken errealizazioan garabi-mugimenduek eta kameraren travelling desplazamenduek duten arintasunaz formalki asimilatzea; beraz, dena oreka eta harmoniaz beterik dago, bai mugimenduetan bai enkoadratzeetan, eta beti-beti multzoaren ikusgarritasun gorena bilatzen da.

Martha Grahamek, bere alokuzioaren une batean, esaten du «askatasuna bakar-bakarrik diziplinaz lor» daitekeela, eta hau oso agerikoa da, inolako zalantzarik gabe, lanak oro har ematen duen sentsazioan. Are gehiago, esango genuke ezen, urteak igaro ahala, diziplina dela mantentzen dena, askatasunak tokia galdu duen bitartean: estudioko espazio zuria bera, bere ispiluaz eta bere barraz, errealizazio hain zehatz honetan munduko beste guztietatik zeharo bakarturiko lekutzat ageri zaigu, eta, neurri horretan, klaustrofobiko samartzat. Era guztietako enkoadratze eta ikuspegiak ugaritzeak ere, uneoro irudi egokienaren bila, ez du laguntzen kontrako zentzuan, zeren eta mugimenduen itxurazko "erraztasun» hori, edertasun eta arintasun hori erakusteko ahalegin etengabea, azkenean, zineak dantza erregistratzeko dituen aukera ustez mugagabeen zerrendatze nekagarria bihurtzen baita. Eta zerrendatze horretan preso hartuta bezala, gorputzak azkenean objektu bihurturik ageri dira, zurrun, bizitasunik gabe bezala, goragoko eginkizun bat erakusteko lehengai huts bihurturik, hots, Artearen erakusle

huts: Grahamen aurrez aurreko begirada argiztatuak hain ongi irudikatzen duen eginkizun horretarako.

3. Yvonnek eremutik at begiratzen du (eta inork ez du erantzuten)

Yvonne Rainerek, hirurogeiko urteetan Judson Dance Theateren saioetako partaide ospetsuenetakoa bera (eta neurri horretan autore batzuek, esaterako Sally Banesek, dantzaren kontzepzio posmodernoko aitzindaritzat hartua), bere ikus-entzunezko lanaren bidez erakutsi egiten digu, halaber, mugimenduan den gorputzaren erregistro posibleen arteko gatazka hori. Bere lehen filmazioetatik jada, ikusten da bere emanaldiak kamerarentzat berariaz koreografiatzeko asmoa nagusitzen dela; eta, era berean, berehala ikusiko dugu nola sortzen den, harengan, zinegile «bihurtzeko» desira eta, koreografia aldetiko kezka hutsa bazterrean lagaz, nola jotzen duen, gorputz eta arima, gorputzaren egiaren erregistrora, zeharo bestelako ikuspegi batez, honetan sartuz sarritan «fikziotzat» hartu ohi den horretatik are hurbilago dauden narrazio estrategiak (hau guztia, batez ere hirurogeita hamarreko hamarkadatik aurrera egiten hasiko den film luzeetan ikusiko dugu).

Trio A (hau film bihurtuko zen 1978an, 1966an koreografia gisa sortu zutenetik denbora luzea igaro ondoren) izango dugu, agian, Rainerek bere piezetako bat maila dokumentalean erregistratzeko egin ahalegin urrietako bat. Honetan, dantzariak koreografiaren pausoak egiten ditu estudioko espazio neutroan, plano orokor batez eta inolako soinurik gabe. Eszenaratze horren izaera minimalistak, forma aldetiko soiltasunak, badirudi nabarmendu egiten dutela, kasu honetan, dokumentu izaera, eta neurri horretan bertan aukera ematen digute irudiaren halako "egia" erregimen bati, inolako zalantzarik gabe gu ohituta gauden bati, lotzeko. Alabaina, «froga dokumental» izaera ukalezina bada ere, ikusten dugu pieza ez dagoela ikusleen aurrean landuta, baizik eta koreografoak kameraren begiradarentzat interpretatzea aukeratu duela: hau da, ikusten ari gara lan mota honetan bi egiantz erregimen desberdin nahasten direla, alde batetik dokumentua baita, eta, aldi berean, bestetik, eszenaratze bat (gurutzatze hau, bestenaz ere, nahiko gauza arrunta izango da eremu kontzeptualetik iritsitako artisten belaunaldia protagonista den bideoperformance lan ugarietan, hirurogeita hamarreko urteen hasieraz geroztik).

Izaera bikoitz hau, baina, ez al zegoen inplizituki jasota Dicksonen *nickleodeonerako* egin Annabelleren dantzen filmazioetan? eta, halaber, Peter Glushanokek Nathan Krollentzat egin Martha Grahamen konpainiaren «entsegu» usteko haren grabazio arduratsuetan?

Egia bada ere horietan guztietan tentsio bera antzematen dela, bi egiantz erregimen kontrajarriren arteko gatazka bideratu gabea alegia, aldeak edo desberdintasunak ere mamizkoak dira: lehen kasuan erregistro zuzenaren borondatea nagusitzen baita denen gainetik, berehala kontsumitzeko xede batez, eta bigarrenean, batez ere «filmazio eder» bat egin nahi hori koreografia erregistratuaren berezkotasunaren kaltean doa nolabait, eta neurri horretan, halaber, bere egiantzaren kaltean (nahiz honetan ere, ostean, errealizadoreen borondate nagusia kamera dantzaren zerbitzuan jartzea den, inolako zalantzarik gabe, hauek bezalako pieza sofistikatuek, telebistaren bidez, ohikoez bestelako eta handiagoko ikuslegoa inguratu ahal izan dezaten: hau da, zine dokumentalak beti hain desiratu eta maitea izan duen dibulgazio edo zabalkunde asmoa da nagusi).

Paradoxikoki, Sally Banesek 1978an Yvonne Rainerrentzat produzitu zuen *Trio Aren* grabazioa, azkenean, gehiago hurbiltzen zaio Annabelleren dantzaz Dicksonen egin filmazioari, honetako laztasun nagusiari, zuzenean ikuslerik ez izateari eta bietako filmatze-espazio biluz edo gorriari erreparatuz gero behintzat, ezen nahiko urrun geratzen da Grahamen koreografia erregistratzen den estudiantik (hau, travellingen eta kamera-garabien eraginez, eta fokuen kokapen ezkutukoaz lagunduta, hurbilago baitago telebistako platotik benetako entsegu-lokaletik baino).

Trio A, oso-osorik, plano orokor batez gauzatzen da, eta hau ia-ia ez da aldatzen pieza osoan zehar; gainera, etenik gabe dago filmatuta, sekuentzia-plano ereduari jarraiki. Irudiak, soinurik gabe eta zuri-beltzekoa dela, estudio bateko espazio garbia erakusten digu, zurezko lurrak eta hondo gris batez. Kamera goxo-goxo mugitzen da dantzariaren pausoen atzetik, albo-travellingak eginez, eta baita aurrerantz eta atzerantz ere joz pixka batez. Fokuen presentzia mugitzen ari den gorputzaren itzalen bidez antzematen dugu, gurutzaturik aurkezten zaizkigu eta hauek, inolako disimulurik gabe, eszenako espazioaren hondoan.

Alabaina, Annabellerekiko alde handi-handi bat badago: hemen, dantzariaren begiradak ihes egiten dio, uneoro, kamerari. Alde batera eta bestera begiratzen du, gorantz batzuetan, eta begirada, oro har, galdu egiten zaio uneoro narrazio-eremutik atekoan. Osterantzean, performancearen mugimenduak, dagoeneko esan bezala musika-zein beste inolako soinurik gabe eginak, sinpleak dira itxuraz, hutsalak, birtuosismorik gabeak, eta ondoan jartze hutsez heltzen dira bata bestearen atzetik.

Une jakin batean, baina, pieza amaitzen denean, tarteko titulu bat ageri da, ingelesez iragarpena egiten diguna: *Details*

(«Xehetasunak»). Une honetatik aurrera, koreografiaren plano ertain edo xehetasunezko planoen kateatze bat ikusiko dugu, batetik bestera distira zuri suerte bat besterik ez dagoela, filmazio gordina kameran muntatzean sortutako efektua horixe baita. Bigarren zati honek ematen digun sentsazio orokorra zineko apunte-koaderno baten aurrean gaudela da, eta koaderno horretan, ustez modu objektibo eta grina gabeko batez, lehenik bere izaera orokorraz erakutsitako koreografia baten ezaugarri partikularrak apuntatu direla. Dena den, performancearen zerbitzuan jarritako zineak hemen duen izaera instrumentala hor badago ere -dokumentu gordin gisa ageri baitzaigu ustez-, ikusten duguna, benetan, dantzaren film-idazketarako ariketa bat da, hau da, koreografia erregistratzeko modu berri bat.

Lehenik oinak ikusten ditugu, plano ertain batez; gero plano amerikar batek besoen mugimendua erakusten digu; bularraren, zangoen plano ertain gehiago; besoak balantzaka ari dira oreka bila, hanka bat altxatzen du, eta makurtzen da gero... nahiz planoak ondoan jartzean ihes egiten zaion raccord edo jarraitasun eragin orori, eta, ildo honetatik segmentuen artean sintaxia eraikitze ahalegin orori (halaz, plano-aldaketa bakoitza benetako mozte edo irudi-jauzi bat da); baina, hala eta guztiz, egia da itxura batean narrazio logikarik ez duen mugimendu segida honetan gorputzeko keinu eta gorputz zatien zerrendatze moduko bat ikusten dugula, eta horren bidez, azkenean, ahalegina egiten ari dela estetika minimalistaren beraren «objektibotasuna» edo axolagabekeria bereganatzeko, metaforaren berezko desplazamendu logikatik honantzago atzerarazten gaituen inmanentzia desira horren indarrez.

Baina irudiek, hemen, izaera dokumental garbia badute ere beste inon baino gehiago, ia-ia ustezko proba objektibo bihurtu baitira eta, beraz, narrazio oroz gabeturik baitaude, zirkuitulabur txiki bat sortu dela aipatu behar da, honakoa baita: hain zuzen ere dantzariaren begirada galduak eragiten duena.

Zeren eta Yvonne Rainerrek, bere begiradaren eta ikuslearenaren arteko gatazka saihesteko ahaleginean, nahi gabe beste narrazio igurikapen batzuk sorrarazten ditu (etenik geratu arren, betetzeke alegia), bere koreografia beste idazkera batean, zinematografikoan, txertatzen den neurrian; izan ere, azken honen logikak beste bide batzuk jorratzen ditu: dantzaren zerrendapen logikan distantzia objektiboa izatea nahi den hori (esate baterako, begirada neutroa, koadrotik kanpo), film logikan espazio birtual baten aktibatze bihurtzen da berehala, eremuz at dagoenaren aktibatzea, eta hau narrazio aukerez blai dago, igurikapenez gainezka, subjektibotasun potentzialaz lepo, eta zabalik, bide batez, ikuslearen irudimenak hainbat modutan bete dezan.

Rainerren bideoan ez dago begirada galdu horien hartzailea zein den ikustea ahalbidetzen digun kontraeremurik: ez baita, inola ere, Annabelleren dantza atzeman zuen objektiboaren atzean ezkutaturiko ikusle birtuala, ez Isadoraren dantza erakusten duten irudi anonimoetan ageri den ikuslea, ezta Marthak, bere arteaz argitu nahi duelarik, begiratzen dion telebistako ikuslea ere.

Ikusle izateari uzteko gonbita egiten zaion ikuslea izango ote, orduan, iragartzen ari dena ikuskizunari uko egitea denean?

Yvonneren begirada laguntza eske dugula dirudi, ulertzea eskatzen digula; horren bidez dantza egiteari uzteko desira iragarriko baligu bezala. Eta gorputzaren irudia, hemendik aurrerako bere lan zinematografikoan, beste modu batez artikulatzen hasiko da, modu konplexuago, gozoago, eliptikoago batez: eremuz ateko bere begirada bezalaxe.

