

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna

im. Leona Schillera w Łodzi

Wydział Operatorski i Realizacji Telewizyjnej

Studia Doktoranckie

Krzysztof Stasiak

nr albumu 92

Obrazy ruchome - Emocje w ruchu

Moving Pictures - Moving e-Motions

Pisemny komentarz do pracy doktorskiej:

„TACTUM - żywioly tańca”

Promotor:

prof. dr hab. Zbigniew Wichłacz

Łódź - 2022

1. Wstęp	4
2. Kino tańca - czym jest ?	5
3. Taniec w formach filmowych i telewizyjnych	7
3.1. Historia tańca w kinie	7
3.2. Taniec w Musicalu filmowym	9
3.3. Taniec w teledysku muzycznym	14
3.4. Narracyjne kino tańca w Europie	19
3.5. Kanadyjski film taneczny	26
3.6. Sztuki kreatywne z wykorzystaniem ruchu w telewizji japońskiej	30
3.7. Musical w kinie indyjskim	32
3.8. Kamera jako choreograf w dokumencie etnograficznym	35
4. Realizacja filmu „Tactum - żywioły tańca” wg własnego scenariusza.	37
4.1. „Tactum - żywioły tańca” - geneza powstania scenariusza	37
4.2. Założenia inscenizacyjne – między tańcem i dokumentem.	38
4.3. Konstrukcja - warstwy filmu	42
4.3.1. Warstwa 1: Ajurwedyjski taniec żywiołów	42
4.3.2. Warstwa 2: Kolor	43
4.3.3. Warstwa 3: Muzyka - Dźwięk	48
4.4. Bohaterowie – tancerze – obsada – kostiumy.	50
4.5. Lokalizacje. Scenografia. Choreografia. Wybór kamery. Sposób filmowania.	51
4.6. Postprodukcja. Montaż, udźwiękowienie, muzyka.	55
5. Podsumowanie i wnioski	57
6. Bibliografia	60
7. Metryka filmu	61



Kadr z filmu „Flamenco, Flamenco” Carlosa Saury (2010)

*„moje ciało rusza w ślad za własnymi myślami -
bo moje ciało nie ma tych samych myśli, co ja”¹*

Roland Barthes

¹ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 22.

1. Wstęp

Powstanie sztuki filmowej wiąże się bezpośrednio z „poruszeniem” fotografii co w efekcie doprowadziło do powstania tzw. ruchomych obrazów - „moving pictures”. Nie wszyscy uważali wtedy, że rodzi się przyszłość, że dzięki odpowiedniemu połączeniu różnych scen - czasami przypadkowych - w głowach, a może i w sercach widzów zaczną powstawać historie. Prawie zawsze, historie te były (i są) odbierane tak różnie i indywidualnie przez każdego widza. Z czasem sztuka filmowa stawała się coraz bardziej autonomiczna, wypracowała odrębny język, kamera ze statycznej zaczęła się ruszać, a zbliżenie zrewolucjonizowało język filmu, który później zaadoptowała również telewizja. Odtąd widz, mógł „dojrzeć” myśli, uczucia aktora i dosłownie „poczuć” jego emocje. Natomiast to, o czym często zapominamy w filmie, to ruch i znaczenie jego jakości. A przecież już sama oryginalna amerykańska nazwa sztuki filmowej: „moving pictures” (ruchome obrazy) mówi sama za siebie.

Moją pierwszą pasją, również związaną z moim wykształceniem jest muzyka stąd naturalna fascynacja kinem muzycznym i musicaliem. Najbardziej jednak interesują mnie filmy twórców, dla których muzyka i taniec są nie tylko dodatkiem do historii a „językiem” opowiadania. Reżyserem, którego filmy zrobiły (i robią nadal) na mnie ogromne wrażenie jest Carlos Saura. We „Flamenco, Flamenco” osiągnął coś zbliżonego do czystej formy w ruchu, porzucając konwencjonalną narrację na rzecz kamery „uwolnionej”. Angażując kinetyczny taniec nie jako część musicalu lub występu scenicznego, ale jako opowiadanie samo w sobie. Współpracując z doświadczonym operatorem Vittorio Storaro, Saura skupia się na intensywności wykonawców i na nieprzerwanym stanie żywej ekspresji. Ich skłonność do uchwycenia i urzeczywistnienia ruchu jest równie zachwycająca jak sama muzyka i śpiew. We „Flamenco, Flamenco” istnieje świat narracji, ale pozostaje on ukryty w tradycji tak namiętnie przedstawianej.

Niniejsze opracowanie stanowi opis procesu jaki towarzyszył mi przy tworzeniu scenariusza i późniejszej realizacji filmu wykorzystującego ruch jako główny element narracji opowiadania filmowego. Film pt. „Tactum - żywiły tańca” stanowi kulminację moich poszukiwań w obszarze ruchu w kadrze z wykorzystaniem ciała aktora-tancerza. Osią tych badań jest połączenie kina tańca z filmem dokumentalnym i próba wprowadzenia do słownika filmowego pojęcia: „dokument choreograficzny”. Zanim, w poniższym komentarzu zajmę się omówieniem powstania i realizacji filmu-tematu mojej pracy doktorskiej, przytoczę wiele przykładów filmowych z wykorzystaniem ruchu i tańca z naciskiem na jego narracyjną funkcję w filmie-spektaklu. W wielu krajach realizuje się tego typu filmy a fundusze filmowe i instytucje kultury

wspierają finansowo takie produkcje. Co więcej powstają wydziały realizacji filmów tanecznych w szkołach artystycznych co ma odzwierciedlenie w prawie 200 festiwalach filmowych związanych z tą tematyką. Mam nadzieję, na podobne wsparcie w naszym kraju do czego być może przyczyni się moja praca doktorska.

2. Kino tańca - czym jest ?

Wynalezienie technologii filmowej i później wideo, wywarło ogromny wpływ na taniec. Nie tylko poszerzyło do niego dostęp, ale pomogło przy jego tworzeniu, zrozumieniu i docenieniu. Po raz pierwszy mogliśmy zobaczyć taniec przekraczający granicę ras, kultur i różnic klasowych. Był to proces krytyczny dla rozwoju tej dziedziny sztuki. Taniec nigdy nie posiadał (i nie ma nadal) praktycznego systemu zapisu; w konsekwencji rejestracja filmowa dostarczyła pierwszych praktycznych środków jego dokumentacji. Tancerze ciągle używają kamer jako narzędzi badawczych, studiują swoją technikę, przeglądają i analizują choreografię oraz rozwijają swoje umiejętności wykonawcze. Etnolog, który wcześniej opierał się na piśmie i relacjach fotograficznych, potrafi obecnie uchwycić ruchome obrazy tańca w kontekście kulturowym, stanowiące dlań cenne narzędzie badawcze.

Technologia filmowa zrodziła całkowicie nowe formy tańca, powstające, gdy reżyser i choreograf wychodzą poza ramy ograniczeń ciała i znajdują nowe sposoby uchwycenia ludzkiego ruchu. Czy to jako narzędzie dokumentujące, czy jako pomoc naukowa lub kreatywne medium, nagrywanie ruchomego obrazu z tańcem na zawsze zmieniło sposób, w jaki go postrzegamy i doświadczamy. Rola tańca wzrasta tu jeszcze bardziej; taniec nie pełni tylko funkcji języka ruchu, lecz staje się językiem filmu. Poprzez taniec wyrażane zostają uczucia, emocje bohaterów, ich różne przeżycia wewnętrzne, stan psychiczny, wzajemny stosunek bohaterów do siebie a niekiedy skomplikowane relacje międzyludzkie. Rezygnacja ze słów, skoncentrowanie się na poziomie języka ciała, zaakcentowanie poszczególnych ruchów i gestów pozwala na dokładniejszą obserwację ludzkich zachowań i reakcji. Taniec ma za zadanie zaprezentować widzom treść filmu; opowiedzieć jakąś historię, zdarzenie. Zdarzenia mogą być powiązane, tworząc w ten sposób układ fabularny; mogą też łączyć się ze sobą w ciągi przyczynowo skutkowe, co wraz z rozwojem akcji może prowadzić do wzrostu napięcia.

Pierwsi pionierzy filmu szybko dostrzegli, że taniec to idealny temat na zademonstrowanie magii ich nowego wynalazku. Thomas Edison podczas swych pierwszych prób rejestrował egzotyczne, uwodzicielskie i niezwykle witalne tancerki tamtych czasów by wymienić Ruth Dennis. W późnych czasach wiktoriańskich film pozwalał widzom zbliżyć się do siebie za pomocą

obrazów w bezpiecznym „dystansie społecznym” ciemnej sali kinowej. Dzięki tym wyborom, ówcześni twórcy filmowi, ukształtowali nową definicję tańca, kształtując postawy wobec tej formy i jej wykonawców na wiele następnych dziesięcioleci. Wprowadzenie nowych technologii na przełomie XIX i XX wieku miało również wpływ na zawód tancerza. W owych czasach wielu wierzyło, że taniec na ekranie zagraża fundamentalnej wartości bezpośrednich spotkań interpersonalnych podczas występów na żywo. Przykładem tu niech będzie Isadora Duncan, która nigdy nie pozwoliła nikomu sfilmować swojego tańca (jedyne znane jej nagranie zostało zrobione z ukrycia).² W tym czasie twórcy tańca byli zdani na łaskę filmowców, którzy bardziej interesowali się samą technologią niż tańcem. Niewielu tancerzy miało luksus korzystania z kamer, a jeszcze mniej wiedziało cokolwiek o montażu i innych możliwościach postprodukcji. Ponadto we wczesnych latach rozwoju kina koszt rejestracji filmowej był poza ich zasięgiem.

Lata sześćdziesiąte XX w. zapoczątkowały pokolenie tancerzy, którzy chcieli przejąć kontrolę nad kamerą, aby kreować i produkować filmową rejestrację tańca. Tworzenie tzw. kina tańca jest naturalnym przedłużeniem umiejętności – wrażliwości artysty w formie wizualnej: ruchu, przestrzeni, czasu i światła, a także pasji tworzenia. W obliczu wysokich kosztów i powtarzalności występów na żywo, logiczne jest, aby tancerze patrzyli na nowe technologie jako na sposób uczestniczenia w globalnej wymianie swojej twórczości.

Dziś, wraz z pojawieniem się technologii cyfrowej, jesteśmy świadkami bardzo wielu nowych możliwości. Coraz częściej twórcy tańca starają się uchwycić swoją pracę poprzez kreatywne wykorzystanie kamery, montażu, dźwięku i efektów specjalnych. Ostatnie postępy w rozwoju dostępnej technologii rejestracji (smartfony) umożliwiają tworzenie coraz bardziej złożonych wizualizacji tańca. Coraz częściej widzimy osoby wykonujące taniec specjalnie „do kamery”. Dzieła te, z choreografią tworzoną w montażowni, istnieją jako odrębna jednostka. Wykorzystanie projekcji filmowych podczas działań performatywnych, ożywia teatralne koncepcje scenografii. Ze zwiększającą się dostępnością i łatwością obsługi sprzętu i wraz ze zmniejszającymi się kosztami produkcji, twórcy kina tańca inwestują dużo twórczego kapitału w nowe technologie rejestracji. Materiały filmowe stają się podstawową ofertą promocyjno-handlową w katalogach dystrybutorów, zespołów tanecznych i teatrów. Są też podstawowym źródłem opiniowania przy pozyskiwaniu dofinansowań dla swoich produkcji, przez zespoły taneczne i teatry służąc również katalogowaniu i archiwizacji swoich prac. Chociaż jakkolwiek wysiłki te mogą być niepełne, tworzą kronikę historii kina-tańca, która pozostanie z nami dla przyszłych pokoleń.

² „Envisioning Dance On Film” - 2002 , ze wstępu Judy Mitoma str. xxxi (tłumaczenie własne)

3. Taniec w formach filmowych i telewizyjnych

3.1. Historia tańca w kinie

Walka o uchwycenie i okiełznanie tańca rozpoczęła się w momencie wynalezienia kamery filmowej. Pierwsi filmowcy wierzyli, że tworzenie ruchomych obrazów (moving pictures) oznacza filmowanie ruchomych obiektów. Pędzące lokomotywy, konie wyścigowe, a wkrótce i tancerze stali się treścią wczesnego filmu niemego. Kiedy wprowadzono dźwięk, narodził się musical filmowy. Twórcy filmów kierowali swe kamery na taniec, jakby byli częścią widowni zasiadającej na scenie. Najpopularniejsi tancerze tamtych dni tańczyli w kadrze kamery odległej i pasywnej. Taniec został uwięziony w kadrze - jak w ogromnej ramie obrazu, w której postaci pojawiają się i znikają poza jej granicami.

Ale w końcu i kamera „zatańczyła”. Z pomocą choreografów, filmowcy zaczęli eksperymentować, zmieniając kadry i kąty ujęć. Kamera ruszyła z miejsca a obiektyw zaczął skupiać się na zbliżeniach, dodając tancerzom ekspresji. Poczucie ruchu i bezpośredniości zostało włączone do tańca filmowego.

Sama natura tańca w filmie to od dawna temat wielu dyskusji. Krytyk Arlene Croce napisała w swojej książce „Afterimages” (Powidoki): *„W filmach możemy tworzyć taniec, którego nie można wykonywać nigdzie poza filmem. ... Czysto statycznie filmowany taniec może być pretensjonalny i nudny; znowu złożona filmowa ekstrawagancja może być całkowicie pozbawiona uroku kinetycznego.”*³

Przez dziesięciolecia eksperymentów takich innowatorów jak m.in. Busby Berkeley, Fred Astaire i Gene Kelly, powstał musical – gatunek filmowy, który oprócz muzyki zawierał wiele elementów tańca. Berkeley nigdy nie skupiał się li tylko na „tańcu”; raczej to jego kamera „tańczyła”. Używał szybkich cięć i wielu efektów specjalnych by stworzyć swoją „taneczną tapetę” (dancing wallpaper), jak nazywano później jego muzyczne wizje. Fred Astaire i Hermes Pan w swoich filmach postanowili skupić się na tańcu. *„Albo kamera zatańczy, albo ja zatańczę”*⁴, powiedział kiedyś Astaire. Utrzymywanie Astaire'a i jego partnerek w pełnym planie, przy kamerze podążającej za ruchem umożliwiło użycie płynnych i długich ujęć, pozwalając widzowi odczuć fizyczność i naturalność jego choreografii. Ruch kamery Roberta Altona składający się z

³ Croce, Arlene. *Mierimages* (Nowy Jork: Knopf, 1997).

⁴ „Music Video as Short Form Dance Film” str 13 rozdziału 2 opracowania „Envisioning Dance On Film and Video” - 2002 (tłumaczenie własne)

wielu panoram, wyprzedzeń i podążań za tancerzami był w owych czasach najbardziej wdzięcznym zestawem sekwencji ruchowych w filmach w ogóle. Jego układ „Atchison, Topeka i Santa Fe” z filmu „The Harvey Girls” (1948) zawiera tylko kilka kroków tanecznych, ale dzięki ruchowi kamery cała sekwencja pulsuje.⁵

Większość choreografów filmów hollywoodzkich z lat 30 i 40 XX wieku miała niewielki wkład w to, jak ich prace zostaną filmowane i montowane. Jednak niektóre gwiazdy tamtych lat, jak np. Gene Kelly miał duży wpływ na taneczną zawartość jego filmów i zwykle osiągał swój cel. Od zagrania w filmie pt. „For Me and My Gal” (1942), Kelly zaczął studiować filmowanie tańca i uświadomił sobie, że szybkość ruchu, dystans i otoczenie tancerza zależą bezpośrednio od pracy kamery. Zdał sobie też sprawę, że choć zbliżenie oddawało siłę gry aktorskiej, zwykle osłabiało siłę tańca. Kelly często mawiał: „*Filmowanie tańca jest próbą zamknięcia trójwymiarowej rzeczywistości i przełożenia jej na format dwuwymiarowy*”.⁶

Musical osiągnął swoje apogeum w latach 50 i w tej samej dekadzie odszedł do lamusa, gdy publiczność zachłysnęła się zaawansowanymi technologicznie filmami akcji. Po suchych dekadach lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, lata osiemdziesiąte nagle wypełniły się tańcem w filmie reklamowym. Stało się tak z trzech powodów: nostalgii do wczesnych lat rock'n'rollowej niewinności, wprowadzenia nowych form tańca klubowego oraz powstania teledysku - największej, jak się później okazało, szansy dla twórców tańca na realizację ich kreatywnych pomysłów w filmie od czasu wynalezienia kamery.

Krótkie muzyczne formy filmowe z prezentacjami artystycznymi rozpoczęły się już w latach 40-tych (tzw. „Soundies” i „Talkies”). Filmy te były tworzone, aby być wstępem do wieczornych seansów kinowych. Forma ta zaczęła się od statycznych nagrań piosenkarza i akompaniatora często z tańcem jako tłem. Filmy „Soundies” w końcu stały się bardziej innowacyjne, ponieważ reżyserzy i choreografowie mogli również uczestniczyć w procesie twórczym. Przykładem jest krótkometrażowy film taneczny pt. „Jammin' the Blues”



„Jammin' the Blues”, (1946 Warner Brothers)

⁵ j.w.

⁶ j.w.

(1946 Warner Brothers), w którym sylwetki Archie Savage i Marie Bryant, pojawiają się na wielu obrazach, pod abstrakcyjnymi kątami pomysłowo zintegrowanej całości.⁷



Szafa grająca - Scopitone

W latach pięćdziesiątych wynaleziono Scopitone (formę wizualnej szafy grającej); za ćwierć dolara klienci mogli zobaczyć występ swoich ulubionych artystów. W latach 60-tych gwiazdy pop śpiewały swoje przeboje, a tancerze w tle poruszali się w rytmie ówczesnego tańca go-go. Ujęcia kamery, w których pojawiał się taniec, były głównie podglądaniem swingujących bioder młodych dziewcząt ubranych w bikini.

Wraz z nadejściem nowej technologii wideo w latach 70-tych forma prezentacji tańca zrobiła gigantyczny krok naprzód. Bez niegdyś popularnych programów telewizyjnych, które miały na celu różnorodność muzyczną, ekspozycja artystów zmalała i narodziła się potrzeba komercyjna dla teledysku (rozdział 3.3)

3.2. Taniec w Musicalu filmowym

Wczesne podrygi (Clodhopping)

Od czasu, gdy Thomas Edison wynalazł ruchome obrazy, wykorzystywano kamerę do uchwycenia występów tancerzy scenicznych. Wczesne filmy nieme obejmują występy minstrelów, wodewilowe „tancerki w spódnicach” oraz występy primabalerin, jak Anna Pavlova i Isadora Duncan. Taniec odegrał dużą rolę w złotym wieku kina



Charles King i jego skaczące dziewczyny na stronie z programu pamiątkowego dla Broadway Melody (1929).

niemego, zwłaszcza gdy Rudolph Valentino w latach dwudziestych XX wieku rozpalil światowe szaleństwo tanga.

⁷ „Music Video as Short Form Dance Film” str 13 rozdziału 2 opracowania „Envisioning Dance On Film and Video” - 2002 (tłumaczenie własne)

Od 1929 roku dźwięk całkowicie wyparł niemy film w Hollywood, a filmowy profesjonalizm zastąpił duch rozpaczliwej improwizacji. Kamery były pozamykane w nieruchomych kabinach dźwiękoszczelnych, nadając wczesnym filmom mówionym „talkie” statyczny wygląd. W rezultacie większość musicali nakręconych w latach 1928-1930, mimo ogromnej wartości archiwalnej jest dziś trudna do oglądania. Najwcześniejsze musicale hollywoodzkie to wielu utalentowanych wykonawców i kilka niezapomnianych piosenek mimo, iż sekwencje taneczne są tam prawie zawsze upiorne. Weźmy na przykład „Broadway Melody” (MGM - 1929), pierwszy musical, który zdobył Oscara dla najlepszego filmu. Kiedy w kulminacyjnej scenie filmu główny bohater Charles King śpiewa tytułową piosenkę, towarzyszy mu szereg pulchnych, skaczących dziewcząt (Clodhopping chorines), z których jedna ożywia pokaz stepując w baletkach.

W tym samym roku faworyta Broadwayu, Marilyn Miller, wystąpiła w ekranizacji popularnego przeboju teatralnego „Sally” (1929). Choć aktorstwo i śpiew Miller nie robią wrażenia, jej sekwencja taneczna podczas piosenki „Wild, Wild Rose” eksploduje energią i gwiazdorstwem. Pomimo kiepskich ustawień kamery, Miller lśni, udowadniając, że taniec może dodać tyle życia filmowi muzycznemu, co występom na scenie. Niestety, z udziałem Marilyn Miller nakręcono niewiele filmów, a taniec pozostawał dodatkiem w filmowych musicalach jeszcze przez kilka lat.

Rewolucja Musicalu: Busby Berkeley

Busby Berkeley zdobył reputację reżysera tańca w kilku przedstawieniach na Broadwayu i stworzył niezapomniane sceny do kilku filmów z Eddiem Cantorem w roli głównej. Po stworzeniu sekwencji tanecznych do zakulisowej sagi „Forty-Second Street” (Ulica szaleństw) z 1933 r., Berkeley zrezygnował z Broadwayu przechodząc do musicalu filmowego zmieniając jego historię.



Kadr z filmu „42nd street” Loyda Bacona (1933)

Busby Berkeley stał się pierwszym filmowcem, który zdał sobie sprawę, że choreografia w filmie, oprócz filmowania tancerzy to przede wszystkim odpowiednie ustawienie i ruch kamery. Zamiast filmować układy taneczne pod stałym kątem, wprowadził swoje kamery w ruch na specjalnie zbudowanych kranach i szynach. Znakiem rozpoznawczym Berkeleyya było umieszczanie tancerek w kalejdoskopowych formacjach i filmowanie ich z góry. Oszałamiające

widoki geometrycznie ułożonych tancerek, poruszających się synchronicznie, zachwyciły kraj desperacko pragnący oderwać się od problemów Wielkiego Kryzysu. Czasem erotyczne, czasem wulgarne, czasem spektakularne – najlepsze z obrazów Berkeley do dziś olśniewają widzów.

Taniec jak romans: Fred Astaire i Ginger Rogers

Weterani Broadwayu, Fred Astaire i Ginger Rogers, robili niewielkie postępy w Hollywood, dopóki RKO Studios nie obsadziło ich w drugoplanowych rolach filmu „Flying Down To Rio” (Lato w Rio)” z 1933. Kiedy zatańczyli do utworu „The Carioca”, ich energia sprawiła, że występ zrobił furorę. Film wywarł zaskakujący wpływ na widzów. Przyszły reżyser Stanley Donen tak opisał swoją reakcję:

„Miałem dziewięć lat i nigdy wcześniej czegoś takiego w życiu nie widziałem. To było tak, jakby coś we mnie eksplodowało. . . Byłem zahipnotyzowany. Nie mogłem przestać patrzeć, jak Fred Astaire tańczy. Codziennie wracałem do kina by obejrzeć „tę scenę”. Widziałem ją co najmniej dwadzieścia razy. Fred Astaire był pełen wdzięku. To było tak, jakby połączył się z muzyką. Płynął z nią swobodnie i bez wysiłku - jakby stanowił z nią jedność. Zachowywał się tak, jakby był całkowicie pozbawiony grawitacji.”⁸

Producenci dostrzegli ogromny talent Astair’a i Rogers realizując filmy z bardzo rozbudowaną i efektowną scenografią jak np. „The Gay Divorce” (Wesoła rozwódka) z 1934 r., gdzie zbudowano gwiazdny pojazd stanowiący tło dla ich tanecznego kunsztu. Ich wielki sukces wynikał z naturalności i swobody przed kamerą. Na ekranie tworzyli duet, który sprawił, że ich klasa i seksapil były widoczne i przyciągające. Ich filmy były też ogromnym sukcesem komercyjnym. Choreografię układał głównie Astaire i jego współpracownik Hermes Pan. Były to pierwsze musicale (na scenie i ekranie), w których w znacznym stopniu wykorzystano taniec do rozwijania fabuły i postaci. Partytury dostarczali tu jedni z największych kompozytorów w branży, ale publiczność była przede wszystkim zainteresowana tańcem Freda Astaire i Ginger Rogers.

Męski wigor: Gene Kelly

Broadwayowski tancerz Gene Kelly zadebiutował na ekranie musicali u boku Judy Garland w „For Me And My Gal” (Dla mnie i mojej dziewczyny) z 1942. Atrakcyjny wygląd Kelly'ego i jego styl tańca macho sprawiły, że stał się natychmiast ulubieńcem publiczności. Jego kariera nabrała rozpędu, kiedy wystąpił w hicie „Cover Girl” (Modelka) z 1944 r. Asystent

⁸ - cytata Stephena M. Silvermana w „Dancing on the Ceiling: Stanley Donen i jego filmy”. (Nowy Jork: Alfred A. Knopf, 1996), s. 11-13.

choreografa Stanley Donen umieścił Kelly'ego w serii popularnych układów tanecznych, gdzie m.in. tańczy ze swoim własnym odbiciem. Kelly zdobył wielkie uznanie i został gwiazdą studia



Gene Kelly w filmie „Cover Girl” (1944)

Metro Goldwyn Meyers. Następnie pomógł Frankowi Sinatra'emu w układach tanecznych do „Anchors Aweigh” (Podnieść kotwicę) z 1945, a wraz z Fredem Astaire'em w filmie „Ziegfeld Follies” (Rewia na Broadwayu) z 1946 utworzył olśniewający duet wokalny taneczny.

Następnie Kelly zagrał główną rolę i stworzył choreografię do ekranowej

wersji „On The Town” (Na przepustce) z 1949, pierwszego z kilku filmów, które wyreżyserował wspólnie ze Stanleyem Donenem, byłym tancerzem na Broadwayu o niezwykłym instynkcie do musicali. Donen, Kelly i producent Arthur Freed współpracowali przy najlepszych musicalach, jakie kiedykolwiek nakręcono.

„W MGM podczas mojej kadencji, bardzo poważnie podchodzono do musicali. Znakomite przygotowanie techniczne szło w parze z dobrą zabawą i klimatem pracy. Wszyscy współpracowali blisko siebie: choreografowie, reżyserzy, producenci, muzycy, dyrygenci, aranżerzy muzyczni, projektanci, kostiumolodzy – lista jest nieograniczona. Prawdopodobnie w Metro było więcej talentów w tej branży niż gdziekolwiek indziej w tamtym czasie.”⁹

W latach 50. gdy stary system studyjny uległ samozniszczeniu, Gene Kelly przeniósł taniec filmowy na nowy poziom wyrafinowania.

Magia wypożyczona: Broadway na ekranie

Od lat pięćdziesiątych XX wieku większość ważnych hollywoodzkich musicali była ekranizacją przedstawień na Broadwayu. Choreografowie mieli okazję odtworzyć swoje układy na dużym ekranie. W rezultacie otrzymaliśmy pięknie sfilmowane wersje baletów Agnes DeMille z „Oklahomy” i „Carousel”, tańca Jerome'a Robbinsa w „The King and I” (Król i Ja) i „West Side Story” oraz pracy Boba Fosse w „Damn Yankees” (Czego pragnie Lola) i „The Pajama Game” (Pizamowa rozgrywka).

⁹ Wprowadzenie Kelly'ego do The Hollywood Musical Clive'a Hirschorna (NY: Crown Publishing, 1981), s. 7

W latach 60. przy spadającej liczbie musicali na ekranie, taniec stawał się coraz mniej istotnym elementem. Zdarzały się wyjątki, warto wspomnieć o układach Marca Breaua i Dee Dee Wood w „Mary Poppins” (1964) i choreografii Boba Fosse w „Sweet Charity” (Słodka Charity) z 1969. Broadwayowska choreografka Onna White wybrała najlepsze ze swoich prac scenicznych w ekranowej wersji „The Music Man” (Muzyk) z 1962 i stworzyła kilka niezwykle nowych układów dla zdobywcy Oscara „Olivier” (1969).

Kilka udanych musicali filmowych z lat 70. miało niewiele wspólnego z tańcem choć warto wspomnieć o realizacjach mojego ulubionego Boba Fosse: „Cabaret” z 1972 i „All That Jazz”



Liza Minelli w filmie „Cabaret” Boba Fosse z 1972 r.

(Cały ten zgiełk) z 1979. I choć musical „Grease” (1978) w reż. Randa Kleisera z udziałem Johna Travolty i Olivii Newton-Johns pobił rekordy kasowe, to już choreografii Patricii Birch jako parodii z epoki nie uznano za dobry pomysł.

W latach 80. i 90. pojawiło się tylko kilka musicali, żaden z godną uwagi choreografią. Po nieco ponad pół wieku musicale filmowe zostały zastąpione animowanymi pięknościami, bestiami i lwami.

Tanec czy montaż?

Wraz z rozwojem telewizji kablowej pod koniec XX wieku, kanał MTV znalazł ogromną publiczność prezentując teledyski gwiazd rocka i pop. Szybki, pomysłowy montaż i mnóstwo elektronicznego olśniewającego blasku sprawiły, że w pełni wykorzystano często ograniczone możliwości taneczne wykonawców. Wraz z nadejściem XXI wieku, musicale filmowe, takie jak „Loves Labour's Lost” (Stracone zachody miłości) z 2000 r. i „Moulin Rouge” (2001), wykorzystywały techniki inspirowane przez MTV, aby ich nie-śpiewające, nie-tańczące gwiazdy wyglądały i brzmiały jak zawodowcy. Wyniki często były równie nie-zadawalające (śpiew i taniec Ewana McGregora i Nicole Kidman). W tym ostatnim filmie na wspomnienie zasługuje udział naszego polskiego aktora Jacka Komana, którego „Roxanne” zapewne przejdzie do historii.

Kiedy „Chicago” (2002) zostało pierwszym od 35 lat musicalem kinowym, który zdobył Oscara dla najlepszego filmu, młodzi fani byli zachwyceni. Ale ci, którzy pamiętali długie ujęcia rozkoszując się prawdziwymi talentami tanecznymi Astaire'a, Kelly'ego i Powella, nie mogli nie

zauważyć, że każda sekwencja taneczna w Chicago zawierała dziesiątki (jeśli nie setki) szybkich



Kadr z filmu „Chicago” Roba Marshalla (2003)

cięć. W zespole wystąpiło wielu weteranów z Broadwayu, ale trudno było ich odróżnić od tancerzy początkujących. Więc mimo, iż choreografia Roba Marshalla wyglądała świetnie, niektórzy zastanawiali się, czy to triumf świetnego tańca, czy sprytnego montażu?

Podsumowanie

Mimo, iż lata świetności musical filmowy zdaje się mieć za sobą jako gatunek ma się dobrze. Świadczy choćby o tym sukces filmu „La La Land” z 2016 r., który zdobywając 6 Oskarów i uzyskując aż 14 nominacji wyrównał rekord Titanica. Co prawda film nie zdobył głównej nagrody, ale i tak zasługuje na uwagę dzięki dobrej obsadzie, wpadających w ucho piosenek i nie sztampowych rozwiązaniach fabularnych. „La La Land” bawi się formą i tematem oraz odwołuje do klasyki będąc w pewien sposób hołdem dla gatunku i to zrobionym przez bardzo młodych twórców. Ten ostatni fakt pokazuje, że fascynatów musicalu po obu stronach kamery nie brakuje. Potwierdzeniem niech będzie 5 premier musicalowych w 2021 roku a wśród nich kolejna adaptacja „West Side Story” zrealizowana przez samego Stevena Spielberga do zdjęć naszego rodaka Janusza Kamińskiego (nominacja do Oscara w 2022).

3.3. Taniec w teledysku muzycznym

MTV - nowa sieć telewizyjna, miała swoją premierę 1 sierpnia 1981 roku i to ona spopularyzowała nową formę filmu krótkometrażowego łączącego muzykę i taniec. Z bardzo ograniczonym budżetem na starcie, młoda telewizja poprosiła firmy fonograficzne o darmową promocję ich produkcji w postaci teledysków tworzonych specjalnie do



„telewizji muzycznej” — reszta jest już historią. Początkowo produkowane w ograniczonej ilości, aby pobudzić sprzedaż płyt, teledyski szybko stały się kanonem w branży. Nie tylko dawały

kontakt z artystami i pomagały sprzedawać płyty, ale same w sobie stały się sukcesem komercyjnym. Były sprzedawane w sklepach wideo, szeroko pokazywane w innych sieciach telewizyjnych na całym świecie i nagradzane za artyzm i doskonałość. Kariery wielu początkujących reżyserów filmów fabularnych i choreografów rozpoczęły się od teledysków (m.in. Anton Corbijn, Jonathan Glazer).

W poprzednich dekadach ewolucja tańca scenicznego wpłynęła na taniec w filmie. Obecnie dzieje się odwrotnie: stale zmieniające się nowe style taneczne wykorzystywane w teledyskach wpływają na taniec towarzyski i klubowy. Puryści wzdygają się przewracając oczami na wzmiankę o tańcu w tej krótkiej formie filmowej. Są to dziełka pop, stworzone dla nowej kultury „5 minut sławy”, jednak choreografii z teledysków uczą się miliony młodych ludzi, którzy potrafią z pamięci wykonywać rozbudowane układy taneczne. Archiwalny skarb, jakim będzie teledysk dla przyszłych historyków, jest nieoceniony. Szkoda, że nie istniał teledysk, kiedy świat tańczył Charlestona!

Z czasem teledyski muzyczne coraz bardziej zaczęły przypominać mini filmy jak np. „Bohemian Rhapsody” zespołu Queen (1975), czy „Fashion” i „Ashes to Ashes” David Bowie. Teledysk „Twilight Zone” zespołu Golden Earring (1982), wyreżyserowany przez Dicka Maasa, po raz pierwszy w historii zawierał sceny fabularne i taniec a zdjęcia realizował czołowy operator obrazu.

Różni krytycy i historycy przypisują stworzenie formatu teledysku Busby'emu Berkeleyowi. Te jego rozwijające się kalejdoskopowe wzory i dobrany montaż z pewnością miały przewagę komercyjną. Intencją Berkeleya nigdy nie było popularyzowanie piosenek; chodziło mu raczej o wizualizację muzyki i tańca, rodzaj gry pomiędzy kamerą a maszerującymi i pozującymi tancerkami – najczęściej skąpo odzianymi. Ponieważ Berkeley był reżyserem tańca, a nie choreografem, jego wizja nigdy nie dotyczyła li tylko tańca. Chodziło mu raczej o tańczące obrazy (dancing wallpapers).

Inni krytycy za „pierwszy niezamierzony długi teledysk” uznali „Fantazję” Walta Disneya (1940). W tym przełomowym filmie artyści z Disney Studios stworzyli idealną wizualizację muzyki. Muzyka utworzyła poematy dźwiękowe, które wyzwalały wyobraźnię animatorów. Tej integracji technik filmowych, choreografii i tańca (niektóre autorstwa George'a Balanchine'a) nigdy już nie udało się powtórzyć w podobnym wymiarze. Krytyk Walter Terry napisał: „W



Kadr z filmu „Fantazja” Walta Disneya (1940)

Fantazji Walt Disney zebrał najbogatsze cechy swojej choreografii: ludzie, zwierzęta i kwiaty - wszystko tańczy”. Mary Jane Hungerford posunęła się tak daleko, że nazwała Fantazję „cinedance” w Dance Magazine, ponieważ stale poruszające się obrazy stworzyły film, który tańczył, a nie film z tańcem”.¹⁰

Walt Disney kontynuował tworzenie filmów, które można uznać jako prekursorskie wideo muzyczne. Filmy „Saludos Amigos” i „The Three Caballeros” (Trzej Caballeros) to żywe latyno-amerykańskie tancerki połączone z animowanymi, wirującymi kwiatami, wybuchającymi fajerwerkami i gwiazdami. W „Make Mine Music” (1946), filmie składającym się z wizualizacji muzyki popularnej, Tania Riabouchinskaya i David Lichine zostali otoczeni w tańcu przez fantazyjne animowane obrazy. W tym właśnie filmie piosenka „All the Cats Join In” jest jedną z najbardziej żywiołowych, swingujących, animacji wszech czasów.

Na filmowy styl teledysków z pewnością miał wpływ reżyser Richard Lester w debiucie filmowym Beatlesów, „A Hard Day's Night” (1964). Ponieważ sami Beatlesi nie tańczyli (tańczyć mieli widzowie), film nie zawiera ani jednego kroku tanecznego, ale ruch i energia sekwencji muzycznych nie zatrzymują się. Efekt osiągnięto dzięki różnorodnym ujęciom w ruchu i szybkiemu montażowi. Inscenizację zdjęć realizowano w montażowni; „*atakuję ona widza szybkimi, niestabilnymi obrazami ułożonymi pod różnymi kątami*” powiedział Don Cox w Dance Magazine. Choreograf Jeffrey Hornaday opisał później ten sposób montażu jako „minimalizowanie „płaskości” dwuwymiarowej płaszczyzny kamery”.¹¹

Na początku taniec w teledysku był używany oszczędnie będąc tłem nietańczących gwiazd. Akceptacja wzbogaconego, zintegrowanego tańca w nowej formie rozpoczęła się od historycznej współpracy między choreografem Michaeliem Petersem, reżyserem Bobem Giraldim i wyjątkowym talentem Michaela Jacksona przy teledysku „Beat It” (1983).

¹⁰ „Music Video as Short Form Dance Film” str 15 rozdziału 2 opracowania „Envisioning Dance On Film and Video” - 2002 (tłumaczenie własne)

¹¹ j.w.



Michael Jackson w teledysku „Beat It” (1982)

"Beat It" zmniejszył także dominację białych artystów pokazywanych w MTV, gdyż to właśnie Michael Jackson zaczął wówczas dominować w przemyśle muzycznym. W 1983 roku Jackson, Peters i reżyser John Landis rozszerzyli formę teledysku realizując „Thriller” - 13 i półminutowy mini-film zawierający piosenkę, taniec, efekty i dużą kreatywność. „*Taniec*

pomaga w opowiadaniu historii” – powiedział choreograf Peters. „*Jest energetyczny. Sprawia, że widz chce tańczyć. Ktoś spojrzy i powie: „Boże, chciałbym to zrobić”. Chcę, żeby ludzie to robili*”.¹²

Kevin Metheny, dyrektor programowy w MTV, zgodził się z tym: "*Taniec nagle wydał się fajniejszy w szerszym segmencie. Pomógł w tym Michael Jackson.*" Metheny przyznał, że spośród około 30 klipów wideo, które MTV prezentował każdego tygodnia, te z tańcem niezmiennie się wyróżniały.¹³

Kiedy Jacksonowie zaczęli tworzyć teledyski promujące swoją muzykę, musical był ich inspiracją. Zarówno Michael Jackson, jak i jego siostra Janet, oglądając fragmenty musicali filmowych, inspirowali się gwiazdorstwem Freda Astaire, Gene Kelly, Nicholas Brothers oraz choreografią Michaela Kidda i innych. Inni wkrótce podążyli za nimi dodając najnowsze osiągnięcia techniczne. Od czasu, gdy James Brown, Chubby Checker i Elvis Presley wprowadzili taniec i ruch w swoje występy w latach 60., świat muzyki pop nie miał tak wielu charyzmatycznych wokalistów, którzy potrafili tańczyć. W „Material Girl” Madonny Kenny Ortega ponownie wyobraził sobie inscenizację Jacka Cole'a z występu Marilyn Monroe do utworu „Diamenty są najlepszą przyjaciółką dziewczyny” z filmu „Mężczyźni wolą blondynki” (1955). „Cold Hearted” Pauli Abdul został zainspirowany erotyczną reklamą lotniczą Boba Fosse w „All that Jazz” (Cały ten zgiełk) z 1979 r., a jej taniec z animowanym wilkiem wywodził się z jej dziecięcych wspomnień Gene Kelly i Jerry'ego Mouse w „Anchors Aweigh” (Podnieść kotwicę) z 1945. „Alright” Janet Jackson było hołdem dla sekwencji otwierającej Michaela Kidda z „Guys

¹² Cox, Dan. „Video Fever!” Dance Magazine (październik 1984); dalej cytowany jako Cox.

¹³ „Music Video as Short Form Dance Film” str 15 rozdziału 2 opracowania „Envisioning Dance On Film and Video” - 2002 (tłumaczenie własne)

and Dolls” (Faceci i laleczki) z 1955, a sam Kidd został poproszony o współpracę. Aby jeszcze bardziej uwydatnić „klasyczny” charakter teledysków Jacksona, jego filmy zawierały występy Nicholas Brothers i Cyd Charisse. Utwór Lionel’a Ritchie „Dancing on the Ceiling” powstał we współpracy Freda Astaire i Stanleya Donna wykorzystując taniec na ścianach i sufitach z „Royal Wedding” (Królewskie wesele) z 1951. A w przypadku „Smooth Criminal” Michaela Jacksona, Vincent Paterson znalazł inspirację i wskazówki w wielu innych źródłach.



Madonna w teledysku do piosenki „Material Girl”
1984

Kariery Pauli Abdul (która również była choreografką), Madonny, Janet Jackson, M.C. Hammer i Prince zostały wzmocnione dzięki MTV i układom tanecznym w tak przełomowych utworach muzycznych, jak „Knocked Out”, „Vogue”, „What Have You Done for Me Lately?”, „U Can't Touch This” i „When Doves Cry”. Wielu nietańczących wokalistów wkrótce zdało sobie sprawę z potęgi tańca i zaangażowało choreografów do współtworzenia niektórych z ich najlepszych dzieł: „All Night Long” Lionela Ritchiego (choreografia Susan Scanlan), „Uptown Girl” Billy'ego Joela (Michael Peters) i „Stand Back” Stevie Nicks (Veffrey Hornaday).

Taniec jest szeroko stosowany, dając wyzwania choreografom oraz zatrudnienie nowym pokoleniom tancerzy. Teledyski są kompletnymi dziełami samymi w sobie. Forma ta nie wyszła z niczego, ani nie musi za czymś podążać. W szczytowym okresie filmów opartych na tańcu nie były to już niskobudżetowe utwory muzyczne ale w pełni bogate produkcje zbliżające się swą skalą, pod względem kreatywności i budżetu do złotych lat MGM. Reżyser filmowy Martin Scorsese, który chętnie podjął wyzwanie wyreżyserowania teledysku, stwierdził: „*Amerykański musical to forma sztuki*”.

W teledyskach taniec nie jest rejestrowany przez kamerę. Sam film tańczy, skacze i wiruje. Podobnie jak w filmach Busby Berkeley’ a, teledyski traktują taniec jako jeden z ruchomych elementów filmu, odpowiednio wykorzystanych. Zamiast skupienia uwagi na fizyczności tańca, ruch jest tu wzmocniany lub wręcz tworzony przez efekty specjalne: zwolnione tempo, nakładanie obrazów, grafikę komputerową. Wyciągnięte ramiona, skręty, napinanie bioder, rozwiane włosy wzmocniają energię tańca i wywołują ekscytację. Podczas błyskawicznego montażu ruchy nie dopełniają się same, lecz stają się częścią ruchu filmu.

Choreografowie muszą poznać i wykorzystywać coraz to nowsze techniki filmowe. W programie Dance in America „Everybody Dance Now” z 1991 roku, Martin Scorsese omówił reżyserię „Bad” Michaela Jacksona, w choreografii Michaela Petersa: *„Same kroki taneczne zostały dopracowane tak, aby połączyć je z ruchem kamery. Aby sama kamera „tańczyła”, a jej ruch był tak samo ważny jak tancerze. Chciałem zrobić coś klasycznego w taki sposób, w jaki robili to wielcy choreografowie pod koniec lat czterdziestych, na początku lat pięćdziesiątych w filmach, które widziałem dorastając... Niektóre z teledysków tanecznych przeszkadzają mi, bo jest tam za dużo szybkich cięć i efektów, a tak naprawdę nie widzę tańca... Ale zderzamy tu dwie formy. Może samo wideo jest tańcem. Wiesz, kawałek samego filmu i wrażenia, jakie wywołuje w umyśle, gdy zmieniasz kanały... może to nowy, inny język młodszego pokolenia. Kto wie?”*¹⁴

Choreografowie teledysków nowego tysiąclecia, wykorzystują koncepcje pracy kamer Busby'ego Berkeleya, Stanleya Donena, Roberta Altona, Jacka Cole'a, Boba Fosse'a, Michaela Kidda i innych mistrzów kina z przeszłości. Twórcy tanecznych teledysków aby uchwycić taniec na filmie, wykorzystują techniki filmowe, postęp techniczny i kreatywną współpracę zespołową na niespotykanym dotąd poziomie.

3.4. Narracyjne kino tańca w Europie

Choreografia to sztuka improwizacji. Choreograf przenosi pomysł w postaci utworu muzycznego, tekstu lub po prostu niejasnego konceptu i zaczyna pracować z nim w przestrzeni. Typowa produkcja filmowa jest tradycyjnie sztuką z góry przyjętych założeń. Filmowiec przed nakręceniem pierwszej sceny powinien mieć napisany scenariusz lub storyboard. Co prawda wraz z nadejściem technologii wideo podejście do tego stało się bardziej elastyczne, ale zasady tradycyjnego filmu wciąż opierają się na świecie teatru i literatury. Struktura ta jest zwykle podobna – scenariusz, rozwój postaci, dramatyczny łuk akcji i mise-en-scène, czyli dobór inscenizacji. Podsumowując: historia w filmie to konflikt, który główny bohater musi rozwiązać na jego końcu.

Taniec współczesny, przeciwnie, ewoluował poza tymi zasadami, a postmodernistyczni choreografowie skupiali się na elementach innych niż postać, historia lub klasyczna forma narracji.

¹⁴ „Music Video as Short Form Dance Film” str 18 rozdziału 2 opracowania „Envisioning Dance On Film and Video” - 2002 (tłumaczenie własne)

Jednak w latach 80 i 90-tych XX wieku taniec zaczął powracać do narracji jako sposobu na zaszczerpienie treści i znaczenia, a choreografowie ponownie zaczęli tworzyć taniec nawiązujący do klasycznej struktury opowieści. W filmach tanecznych pojawiły się bardziej tradycyjne elementy fabuły, w których w większości nadal unikano dialogu, aby historie opowiadać siłą gestu i ruchu. Opowiadanie historii obrazami, a nie słowami, jest silną stroną tańca, ale często scenografia pozostaje tu mocno abstrakcyjna. Z godnymi uwagi wyjątkami choreografów, takich jak Meredith Monk, której publiczność „podróżowała” między scenami, i Piną Bausch, która tworzyła wspaniałe scenografie z drzew, ziemi, wody czy innych naturalnych elementów, większość tańca współczesnego tworzono na scenie z minimalizmem i brakiem rekwizytów. Jedną z najbardziej ekscytujących rzeczy, która odróżnia taniec w filmie od jego scenicznego odpowiednika, jest to, że kino zabiera naszą wyobraźnię do miejsc rzeczywistych by oglądać księżniczki w zamkach, żołnierzy na polach bitew czy pijaków w barach.

Ta podróż najlepiej zaznaczyła się w europejskim filmie tanecznym, gdzie twórcy tańca i filmu są obecnie zwolennikami narracji, w której historie i postaci są rzeczywiste. Współczesny taniec europejski zmienił się w hybrydę tańca i teatru, wprowadzając te same elementy co klasyczny film fabularny. Kiedy dochodzi do współpracy filmowców i choreografów, z natury rozmawiają oni tym samym językiem. Potrafią opowiedzieć o wszystkich aspektach filmu – zarówno tych przed kamerą (inscenizacja, scenografia, narracja), jak i tych poza nią (wybór ujęć, oświetlenie, montaż) i do tego wykorzystują wszystkie aspekty choreografii tak aby opowiedzieć historię poprzez odpowiedni ruch.

Ta klarowność w osiągnięciu celu narracyjnego pomogła filmowcom, takim jak Pascal Magnin ze Szwajcarii i Clara Von Gool z Holandii, stworzyć jedne z najmocniejszych przykładów dzisiejszego filmu tanecznego. Wykształceni w szkołach filmowych i doświadczeni w filmach fabularnych, oboje reżyserzy współpracowali z najlepszymi choreografami Europy. Ich filmy były pokazywane na najbardziej prestiżowych festiwalach filmów tanecznych na całym świecie, m.in. Grand Prix du Video Danse we Francji, IMZ Dance Screen w Niemczech czy Dance on Camera Festival w Nowym Jorku, gdzie zdobywali najwyższe nagrody.

Enter Achilles - Clara Von Gool

Przykładem niech będzie tu filmowa adaptacja spektaklu „Enter Achilles” brytyjskiego zespołu tanecznego DV8 w reżyserii Clary Von Gool. To jeden z najbardziej cenionych filmów tanecznych lat dziewięćdziesiątych. Jako filmowiec Von Gool interesowała się opowiadaniem historii bez słów, dlatego też często podejmowała współpracę z choreografami (m.in. Angelica Oi i Jamie Watton) czy tworzyła choreografie własne. Jednak jej najwybitniejszym dziełem pozostaje



Kadr z filmu „Enter Achilles” Clary Van Gool, zdjęcia: Nils Post

współpraca z Lloydem Newsonem (twórca zespołu DV8) przy filmie „Enter Achilles”. Von Gool dzięki swojemu kunsztowi, używając konwencjonalnej pracy kamery bez efektów specjalnych czy iluzji filmowych, tworzy silne poczucie narracji, skupiając się na tym, co jest przed kamerą. Zręczny montaż, silna muzykalność i różne kąty ujęć nadają jej filmom poczucie realizmu, którego

często brakuje współczesnemu tańcu scenicznemu.

Von Gool „opowiada” tańcem historie wykorzystując możliwości kamery do uwydatniania świata otaczającego – kolorów, tekstur i dźwięków. To pozwala jej nie ingerować w taniec, zachowując jego dłuższe fragmenty w całości z niewielkim tylko montażem. Miejscem akcji wspomnianego filmu jest pub z drewnianym barem, piwem, stołem bilardowym i kuflami.

Zresztą sam choreograf Lloyd Newson podchodzi do tworzenia tańca podobnie jak reżyser filmowy. Jeszcze przed rozpoczęciem prób przygotowuje scenariusz, który ustala strukturę opowiadania i postaci. Następnie obsadza swoich wykonawców w oparciu o potrzeby scenariusza. Co być może najważniejsze, pisze to z jasną intencją. Newson zwykle układa choreografie z motywacją psychologiczną, a jego twórczość bezpośrednio odnosi się do kontekstu społeczno-kulturowego, w którym żyje. Dąży do jasności intencji i treści oraz emocjonalnego i fizycznego wigoru.

Inscenizacja teatralna „Enter Achilles” (1995) rozwinęła się z serii warsztatów w Glasgow, ale jej rozmach nadała noc w pubie po dniu spędzonym w studiu tanecznym. Newson, który cały czas obserwuje akcję otaczającego go świata, zasugerował, żeby następnego dnia do studia wszyscy przynieśli okulary. To małe zadanie pozwoliło mu zbadać cały świat gestów i insynuacji, które określają i kwestionują męskość i sposób, w jaki mężczyźni komunikują się fizycznie i werbalnie.

Ponieważ Newson stworzył wyraźny szkic, Von Gool wiedziała, kim są bohaterowie i co robią razem w przestrzeni pubu. W filmie widzimy grupę ośmiu mężczyzn pijących piwo dostrzegając zarazem wiele szczegółów na temat niektórych członków tej grupy. Jest tu uwodzicielski Superman w pelerynie, tajemniczy rozpustnik i samotny barman.

Napięcie rośnie, gdy młodzieńcy po początkowym flircie zaczynają sobie wzajemnie wygrażać. Konflikt pojawia się, gdy ich motywacje – strach, zazdrość i wściekłość – zaczynają nawzajem przeciwdziałać. Następuje pomysłowa choreografia, w której tancerze przeskakują się nawzajem lub przewracają po podłodze w barze, wciąż trzymając w dłoniach kufle piwa. Von Gool uwydatnia ciekawą choreografię, odkrywając osobowości mężczyzn, śledząc ich intensywne działania, by w końcu przybliżyć nam ich bardziej wrażliwe intencje. Jej kamera porusza się po krętej linii wraz z ewoluującą akcją choreografii. Poprzez intymność filmu jeszcze bardziej wzmacnia i tak już silną psychologię prowokacyjnego tańca DV8.

Pascal Magnin - Contrecoup

Pascal Magnin stworzył trylogię filmów tanecznych, które oferują jedne z najbardziej dynamicznych interakcji między choreografią i fabułą. Jego film pt. „Contrecoup” (1997) (adaptacja spektaklu scenicznego w choreografii Guilherme Bothelho) eksploruje drażliwy temat przemocy domowej. Magnin, używając różnych lokalizacji definiuje dwa odrębne światy: świat sceny i świat ulicy. Pomagają mu w tym różne techniki filmowe (retrospekcje i zwolnione tempa) oraz zróżnicowane oświetlenie i palety kolorów. Zbliżenia oddają emocje tańczących par, zmagających się z wzajemną komunikacją, a taneczne sceny kręcone na ulicach miasta, jak w filmach Scorsese dodają intensywności i poczucia rzeczywistości. Kiedy Magnin zaczyna wprowadzać ujęcia z rzeczywistej scenografii, oglądanie tak agresywnego tańca z dystansującym efektem teatralnej scenerii jest zarówno niespodzianką, jak i ulgą.



Kadr z filmu „Contrecoup” Pascala Magnin, zdjęcia: Nils Post (1996)

Używając złożonego montażu i krótkich ujęć, Magnin wzmacnia dramaturgię i napięcie. To pozwala mu przeprowadzić widza płynnie poprzez świat sceny i ulicy niezależnie od ich lokalizacji.

„Contrecoup” to dobry przykład filmu tanecznego zrealizowanego w klasycznej formie narracyjnej, która wciąż wyraża abstrakcję i

emocjonalność choreografii. Podobnie jak klasyczny film fabularny, „Contrecoup” osadzony jest wokół jasno określonych postaci i historii opartej na rozwiązywaniu konfliktów. Podążając za klasyczną formą narracji, choreograf i reżyser sprawili, że wszystkie działania wywodzą się z wewnętrznych pragnień i konfliktów bohaterów. Choć film zawiera stylizowane i dynamiczne wzorce ruchowe, każda sekwencja taneczna wynika z przyczyn psychologicznych. Widzimy

głównych bohaterów – parę – i jesteśmy świadkami różnych etapów ich niestabilnej, agresywnej relacji, w której dochodzi do wielu fizycznych i werbalnych sporów. Jednocześnie przedstawiane są historie trzech innych samotnych osób a wszystko w ciągu jednej „gęstej” nocy w mieście.

W swoim wcześniejszym filmie „Reines d'un jour” (Królowe jednego dnia - 1996) Magnin opuszcza teatralne przestrzenie i zabiera tancerzy do interakcji z mieszkańcami tradycyjnej szwajcarskiej wioski w górach. Surowe, postarzałe twarze i ciała mieszkańców wioski kontrastują z młodzieńczą żywiołowością tancerzy w nowoczesnych, ulicznych strojach w zdumiewająco pięknym i wymownym zestawieniu upływającego czasu.

Siłą „Reines d'un jour” jest to, że Magnin łączy choreografię z naturalnym otoczeniem opowieści. Film zaczyna się od zbliżenia ciał, które toczą się po zboczu wzgórza. W miarę jak następuje kontynuacja tańca podczas schodzenia do wioski, rozwijają się subtelne historie: jedna kobieta kołysze w dłoniach głowę mężczyzny; druga daje czuły pocałunek innemu śpiącemu na trawie. Lokalne zwierzęta stają się częścią choreografii, biegnąc przez pole z dzwieczącymi dzwoneczkami i trzęsąc głowami. Wkrótce i tancerze naśladowują stworzenia, popychając się nawzajem.

Ta wymowna mieszanka bujnej scenografii, przenikliwej choreografii i niejasnych postaci tworzy pozornie nienarracyjną serię obrazów, ale w rzeczywistości wywodzi się z klasycznej struktury opowieści. Morał tej historii ujawnia się dopiero pod koniec filmu, kiedy niezwykle stara kobieta opowiada o trzech młodych dziewczynach, którym zabroniono tańczyć, a które przeciwstawiając się starszym nagle znikają. Jest to opowieść o moralności zaczerpnięta od starszyny tej wioski, a teraz przekazana przez kreację taneczną.

Opowiadanie tańcem - „Le Bal” Ettore Scola

Jest wczesny wieczór. Starszy portier porusza się po przepastnej, słabo oświetlonej paryskiej sali tanecznej, przygotowując ją na kolejną nocną ucztę. Krzesła na blatach stoją z powrotem na podłodze; butelki są ustawione na półkach. Barman wchodzi, dokonuje kilku drobnych poprawek, włącza jaskrawe światła i wybiera utwór disco w szafie grającej. Jedna po drugiej przybywają samotne, zdecydowane kobiety, wszystkie nieco przeterminowane. Mężczyźni, równie samotni i każdy w wyrazistym typie, stoją przy barze, przyglądając się wchodzącym kobietom pokazując pozy wskazujące na różne stopnie znudzenia.

W ten sposób Ettore Scola rozpoczyna „Le Bal”, bardzo wystylizowany spektakl filmowy, który skupia około 50 lat europejskiej społecznej i politycznej historii w jedną noc w sali tanecznej. „Le Bal”, który czasami przypomina rodzaj komedii, to seria scen muzyczno-tanecznych bez

dialogu mówionego. Postacie spotykają się, flirtują, walczą, godzą się i na końcu rozchodzą. I jak w życiu, ludzie rzadko wychodzą z sali razem.

Film przenosi nas z szarej terażniejszości do 1936 roku i krzykliwych dni Frontu Ludowego we Francji. Scena po scenie przesuwa się do II wojny światowej, niemieckiej okupacji, wyzwolenia, powojennych lat Planu Marshalla, wojny algierskiej, maja 1968 i wreszcie znów do terażniejszości.

Pierwowzór filmu do widowisko teatralne Jeana-Claude'a Penchenata o tym samym tytule wystawione w 1981 roku w paryskim Théâtre du Campagnole, gdzie odniosło ogromny sukces,. Ukazując ostatnie półwiecze dziejów Francji poprzez zmieniające się obyczaje, uwidaczniające się na tanecznym parkiecie. Scola nie przeniósł na ekran spektaklu, a przedstawił zawarte w nim treści, używając stricte filmowych środków wyrazu. „*Staralem się zobaczyć, co Historia narzuca, jak wychowuje jednostki i jak determinuje ludzkie dzieje*” – wyznał w wywiadzie dla „Revue du Cinéma”. Jego film jest pełen aluzji do historii kina, tańczą w nim postaci upozowane m.in. na Charlie Chaplina, Jeana Gabina, Freda Astaire'a i Ginger Rogers.

Pina Wima Wendersa - narracja czy dokument?

Film „Pina” to przykład, w którym uznany twórca filmowy bierze na warsztat taniec i nowe technologie tworząc hybrydę dokumentu opowiedzianego ruchem. Wim Wenders był pod wielkim wrażeniem i głęboko poruszony, gdy w 1985 roku w Wenecji zobaczył po raz pierwszy zespół Tanztheater Wuppertal. To spotkanie z Piną Bausch zaowocowało długoletnią przyjaźnią i wraz z upływem czasu powstał plan realizacji wspólnego filmu. Jednak do realizacji tego planu nie doszło ze względu na ówczesne ograniczone możliwości filmowego warsztatu. Wenders czuł, że nie znalazł jeszcze sposobu, aby odpowiednio przenieść na ekran wyjątkową sztukę Piny Bausch: jej ruchu, gestu, słowa i muzyki.



Kadr z filmu „Pina” Wima Wendersa (2011)

Decydujący moment dla Wima Wendersa nastąpił podczas filmowej prezentacji koncertu irlandzkiego zespołu U2 podczas festiwalu w Cannes, zrealizowanej w technice 3D. Wenders od

razu stwierdził, że dzięki tej technice ich projekt będzie w końcu możliwy do zrealizowania. „Tylko w ten sposób, poprzez dodanie głębi i przestrzeni, będę w stanie przenieść twórczość zespołu Piny na ekran w odpowiedniej formie!”¹⁵. Wenders rozpoczął prace nad nową technologią cyfrowego kina 3D, by w roku 2008 wraz z Piną Bausch podjąć decyzję o realizacji ich wspólnego marzenia.. Na początku 2009 rozpoczęli fazę przygotowań do zdjęć. Po pół roku intensywnej pracy, a zaledwie dwa dni przed planowaną sesją prób, Pina Bausch nagle i niespodziewanie zmarła. Wydawało się, że to koniec wspólnego projektu filmowego. Wim Wenders natychmiast zatrzymał przygotowania do zdjęć, przekonany, że film bez Piny nie powinien być realizowany. Kiedy minął okres żałoby i refleksji, za zgodą rodziny zmarłej i pod wpływem nacisków tancerzy zespołu Tanztheater Wuppertal, gotowych do podjęcia dalszych prób, Wim Wenders podjął decyzję, aby kontynuować prace nad filmem bez Piny Bausch u jego boku.

Film „Pina“ został nakręcony w Wuppertalu w trzech etapach: jesienią 2009 roku oraz wiosną i latem 2010 roku. W pierwszym etapie spektakle "Café Müller", "Święto Wiosny" i "Vollmond" zostały zarejestrowane na żywo na scenie Opery w Wuppertalu. Niektóre, nawet z publicznością, rejestrowane były w całości. Oprócz skomplikowanego procesu rejestracji w 3D, doszły inne wyzwania, ponieważ zdjęć nie można było przerywać ani powtórzyć. Technologia ta wymaga intensywnych przygotowań i długiego planowania. Przekonał do niej jednego z najbardziej doświadczonych pionierów stereografii, Alaina Derobe. Do unikatowych zdjęć „Piny“, Derobe opracował specjalne mocowanie kamery (rig) na kranie. Aby uzyskać głębię przestrzeni bardzo ważne jest, by trzymać się blisko tancerzy i podążać za nimi. Zwykle, przy realizacji filmów z tańcem, kamera jest ustawiona z przodu sceny, z dala od akcji. W „Pinie“ kamery ustawione są pomiędzy tancerzami, dosłownie tańczą z nimi. Dlatego każdy członek ekipy musiał poznać choreografię poszczególnych utworów. Każdy musiał dokładnie wiedzieć, gdzie tancerze podążają, aby kamera podążała wraz z nimi nie przeszkadzając im w ruchu. Derobe był wspierany przez innego specjalistę od technologii 3D François Garniera. Tancerze nie mogli być rejestrowani w krótkich sekwencjach, dlatego ciągłym wyzwaniem było pozostawanie z kamerą blisko poruszającego się tancerza. Pomimo trudności, Garnier był przekonany o słuszności użycia technologii 3D. Taniec jest z natury ruchem w przestrzeni i nie ma lepszej metody niż technologia przestrzenna. 3D oferuje całą tę głębię i jej możliwości. Odczucia fizyczne są tu znacznie bardziej intensywne niż percepcja intelektualna. Kino 3D przenosi nas na nowy poziom doznań.

¹⁵ Wszystkie wypowiedzi Wendersa, ze strony internetowej filmu „Pina“: www.pina-film.de - tł. własne

W drugim etapie zdjęć, ekipa zarejestrowała "Kontaktthof" wczesny spektakl Piny Bausch, tym razem bez publiczności. Ten klasyczny już utwór został nakręcony przez Wima Wendersa w trzech różnych wersjach stworzonych przez Pinę Bausch: z zespołem Tanztheater Wuppertal, z mężczyznami i kobietami w wieku pomiędzy 65 a 80 lat i grupą nastolatków w wieku około 14 lat. Rejestracje partii solowych zostały zaś zrealizowane poza ograniczoną przestrzenią sceny. Do tego celu wykorzystano krajobrazy przemysłowe, ulice miasta Wuppertal i okolice Bergisches Land oraz dodatkowo słynną kolejkę linową w Wuppertal.

Podsumowanie

Umieszczając taniec w rzeczywistych lokacjach i uszlachetniając je strukturą narracyjną, filmy takie jak „Enter Achilles”, „Contrecoup”, „Le Bal” i „Pina” wnoszą do choreografii wysoki kontekst i poczucie rzeczywistości. Filmy te wykorzystywały mocne strony filmowej opowieści i połączyły je z głęboko emocjonalnymi elementami ruchu tanecznego. Ciało w ruchu, rytmiczny montaż i kompozycja (z wykorzystaniem nowych technologii) to główne elementy tej nowej hybrydowej formy sztuki, w której estetyka tańca i filmu łączą się a choreografia dopowiada historię.

3.5. Kanadyjski film taneczny

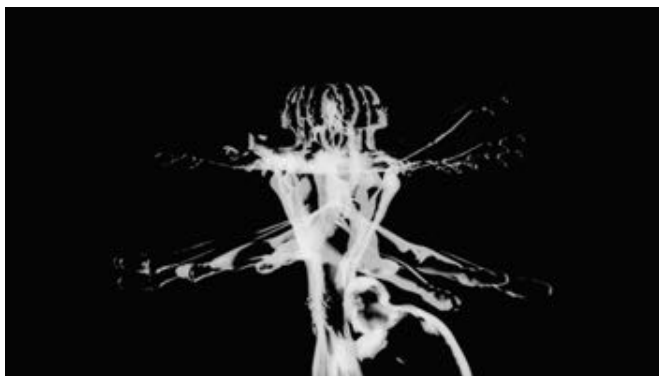
„I think the term “movies” is such a much more wonderful term than the term “film.” Because movies mean that they move. That’s the essential quality.”¹⁶

- Norman McLaren

Taniec w filmie może być doświadczeniem transcendentnym. Może zabrać cię w inne miejsca, emocje, boskie krainy lub po prostu wywołać doświadczenia pozacielesne (out-of-body experience). Pokolenia dynamicznych, intrygujących choreografów i tancerzy z Kanady wstrząsa opinią publiczną dzięki ich eksperymentom „bez zakazów”, wynosząc taniec poza narrację i poza sferę baletu lub tańca tradycyjnego. Artyści ci zamienili scenę na film.

Jeden z ich pionierów, kanadyjski animator Norman McLaren, rozpoczął karierę filmową już w 1934 r. Podczas studiów w Glasgow School of Fine Arts, urodzony w Szkocji McLaren miał dostęp do projektora filmowego, ale nie do kamery. To zainspirowało go do tworzenia

¹⁶ Cytat Normana McLarena jest trudny do przetłumaczenia na j. polski. Oto próba: „Myślę, że termin „movies” jest o wiele ciekawszym terminem niż termin „film”. Bo „movies” oznacza, poruszenie. To jego podstawowa wartość”. Za Don McWilliams, „Talking to a Great Film Artist,” *McGill Reporter* (April 28, 1969), s. 3



Kadr z filmu „Pas de deux” Normana McLarena (1968)

bezpośrednio na taśmie filmowej, poprzez jej zdrapywanie. Zapoczątkowało to jego długą drogę twórczą z wykorzystaniem obrazu i dźwięku. McLaren inspirował się pracami niemieckich eksperymentatorów filmowych i rosyjskiej awangardy zarówno w grafice jak i w teatrze; zaczął tam, gdzie inni skończyli i rozwinął swoją sztukę

poprzez zastosowanie nowych technologii. Jego prace to jedne z najbardziej spójnych i osobistych dzieł jakie wyłoniły się z zachodniego kina animowanego XX wieku.¹⁷ Poszukując jedności pomiędzy warstwą wizualną a akustyczną filmu, McLaren wykorzystał możliwości animacji w celu zintegrowania muzyki i obrazu. Komponowana przez niego, poprzez odręczny rysunek bezpośrednio na taśmie, syntetyczna ścieżka dźwiękowa, była podstawą dla obrazu, który stanowił jej barwne odwzorowanie i zwielokrotnienie. W rezultacie można równolegle „oglądać to, co się słyszy”.¹⁸

Twórczość McLarena definiuje zgłębianie języka ruchu. Na przykład w „Blinkety Blank” z 1954 r. (Złota Palma w Cannes za film krótkometrażowy)¹⁹ niektóre kadry pozostawił na czarno, eksplorując w ten sposób powidok, który pozostaje na siatkówce oka, chociaż żadnego obrazu nie ma na kliszy.

Wielu krytyków nazywa arcydzieło McLarena „Pas de deux” (1967) – wizualnym poematem formy i ruchu. Para tancerzy ubrana w proste, białe kostiumy tańczy powolne pas de deux²⁰ na czarnej scenie a ich ciała kontrastują z bocznym oświetleniem. Gdy poruszają się w przestrzeni (choreografia Ludmiły Chiriaeff), ciąg wielokrotnych ekspozycji rozciąga się, pozostawiając opóźnione ślady obrazów – niemal jak upiorne odciski na ekranie – zastygłe w pozycji, w której możemy kontemplować ruch. McLaren zastosował, w epoce przedkomputerowej technikę zwaną chronofotografią, w której ruchy dwóch tancerzy są rozłożone i nakładane przez wielokrotną ekspozycję, by uzyskać efekt stroboskopowy.

¹⁷ William Jordan, “Norman McLaren: His Career and Techniques,” *Quarterly of Film, Radio, and Television* (1953), s.1.

¹⁸ <https://wrocenter.pl/pl/norman-mclaren-synchronie-musique-optique/>

¹⁹ <https://www.nfb.ca/directors/norman-mclaren/>

²⁰ Pas de deux – duet w balecie klasycznym, taniec wykonywany przez pierwszego solistę i solistkę, którego celem jest ukazanie ich kunsztu tanecznego. <http://sloowniktanca.uni.lodz.pl>

Balet „Adagio” (1971) ma mniej technicznej magii, ale pomysł McLarena polegał na przedstawieniu uznania dla klasycznego baletu i obserwowania technik i mechaniki ruchów adagio²¹. McLaren sfilmował tancerzy w cielistych trykotach w zwolnionym tempie. Spowolnienie ciał pozwala widzowi obserwować nie tylko piękny i soczysty ruch, ale także detale, muskulaturę i koncentrację wymaganą przez taniec formalny. Geniusz McLarena pokazuje coś, co nie jest oczywiste.

Kontynuacją tradycji przełomowego stylu filmowego McLarena, są prace Philippe'a Baylaucq'a (np. film „Lodela” z 1996 r.). Rewolucyjna w przeszłości praca McLarena z wieloma obrazami i animacją „poklatkową”, zainspirowała Baylaucq'a do zbadania, co można zrobić za pomocą miniaturowych aparatów fotograficznych i innowacyjnej technologii cyfrowej.

W filmie „Lodela” widz podąża za dwoma punktami widzenia: obiektywnego i subiektywnego. Perspektywa obiektywna ukazuje taniec „z zewnątrz”, tradycyjnie widziany przez publiczność. Część subiektywna, reprezentowana przez miniaturowe kamery przymocowane do różnych punktów na ciałach tancerzy, oddaje ruch „od wewnątrz” tak, jak doświadczają go tancerze, jak najbliżej do tego, co widzą oni sami, gdy poruszają się w przestrzeni.²²

Ta interakcja z „subiektywną” kamerą przynosi zupełnie nowe połączenia grawitacyjne przekraczając dwuwymiarowe granice związane z tradycyjnie poziomą powierzchnią sceny. W „Lodeli” źródłem grawitacji jest światło, które przyciąga do siebie ciała tancerzy; poruszają się oni w przestrzeni na płaszczyznach: poziomej, pionowej i ukośnej.



Kadr z filmu „Lodela” Philippe'a Baylaucq'a (1996)

Baylaucq czerpał inspirację do swojej historii przede wszystkim ze świętej Tybetańskiej Księgi Umarłych, która opisuje transmigrację duszy ze śmierci do nowego życia. Tytuł „Lodela” jest inspirowany francuskim określeniem zaświatów l'au-delà. W filmie człowiek umiera, a jego

²¹ Adagio - ćwiczenie: taneczna fraza składająca się z póz, pochyleń, różnego rodzaju podnoszeń nóg, wolnych obrotów i pracy rąk; pozwala wypracować koordynację i równowagę ciała, spektakl: taniec dwojga solistów, wolny początek pas de deux, po którym następują dwie partie solowe i partia finałowa.
<http://sloowniktanca.uni.lodz.pl>

²² Baylaucq po raz pierwszy pracował z małą kamerą w 1990 roku przy projekcie Beating the Raccoon. „Narzędzia, na które się natknąłem, były przeznaczone do innych rzeczy, np. kamera obserwacyjna do tajnej pracy policji” – wspomina. Kamera używana w Lodela została pierwotnie zakupiona przez Hydro-Quebec w celu zbadania wewnętrznej struktury rur cementowych dużych zapór elektrowni wodnej w północnym Quebecu.

dusza podróżuje po świecie złożonym z ciemności i światła, miejscem między śmiercią a odrodzeniem. Powstała kompozycja filmowa jest zarówno malarska, jak i rzeźbiarska, tworząc przejmujące znaczenia i nastroje. Urodzony w Kanadzie Baylaucq, który studiował rzeźbę i film w Hornsey and St. Martin's Schools of Art w Londynie i wychował się wśród malarzy, mówi, że fascynowało go opowiadanie historii w prostych geometrycznych formach, ukazując niesamowitą poetykę obrazu. *„Okrągły dysk umieszczony w czarnej ramie kamery sam w sobie tworzy abstrakcyjne emocje”* – mówi Baylaucq.²³

To, co instynktownie przyciągnęło Baylaucq do McLarena, to jego pomysł, by kadr filmowy traktować jak płótno malarskie. Suma wszystkich tych poruszających się „płócien” stanowiła większe płótno, w podobny sposób, w jaki Eisenstein argumentowałby, że każdy z jego kadrów, poprzez montaż przyczynia się do większej idei.

W rzeczywistości kręcenie półgodzinnych filmów tanecznych i wideoklipów w Kanadzie okazało się niezwykle trudne do osiągnięcia z powodu komplikacji finansowych i skromnych zysków, jakie można uzyskać z takich produkcji. Oprócz filmów nakręconych przez Baylaucq i Laurę Taler, w ostatnich latach powstało niewiele dzieł dłuższych. Na szczęście istnieje kanał Bravo!, wyspecjalizowany nadawca programów o sztuce i kulturze z siedzibą w Toronto, który odgrywa ważną rolę we wspieraniu artystów i filmowców z całej Kanady poprzez swój fundusz BravoFACT, dotując kanadyjskie filmy o sztuce o długości do 12 minut.

Kanadyjczycy dużo tworzą szczególnie na styku ruchu ludzkiego i tańca wirtualnego. Firma Softimage z siedzibą w Montrealu, wiodący w branży producent wysokiej klasy oprogramowania do wszystkich obszarów produkcji wizualnych, w tym narzędzi do animacji 3D i 2D, zadaje pytanie: *„Czy taniec jest tylko tym, co potrafi ludzkie ciało, czy też taniec jest tym, co ma sprawić, by ludzkie ciało tak tańczyło?”*²⁴ Z kolei pokrewna Fundacja Daniela Langloisa finansuje współczesne praktyki artystyczne wykorzystujące technologie cyfrowe do wyrażania estetycznych i krytycznych form dyskursu oraz zachęca do badań interdyscyplinarnych.

²³ William Jordan, “Norman McLaren: His Career and Techniques,” *Quarterly of Film, Radio, and Television* (1953), 1.

²⁴ „*Envisioning dance on film and video*” - rozdział 30, s. 174

3.6. Sztuki kreatywne z wykorzystaniem ruchu w telewizji japońskiej²⁵



Kadr z przedstawienia Kabuki

Film i telewizja w Japonii przyczyniają się znacząco do popularyzacji klasycznych sztuk scenicznych, ale prym wiedz tu „kabuki” - japoński teatr śpiewu i tańca (jeden z trzech głównych rodzajów tradycyjnego teatru japońskiego, wywodzący się z XVII wieku). Sceny odgrywane przez tamtejszych aktorów w zupełności nie

przypominają tych, znanych z zachodnich teatrów. Podobnie, jeżeli chodzi o scenografię, kostiumy czy charakteryzację.

W przeciwieństwie do drogiej realizacji zachodnich, programy w telewizji japońskiej są prostymi prezentacjami z naciskiem na sztukę wykonawczą i znaczenie przedstawienia. Występy na żywo to pełnowymiarowe produkcje telewizyjne, a ich dodatkiem są prezentacje taneczne wykonywane w studio. Taniec może być fragmentem pełnometrażowych spektakli, jednak częściej są to pojedyncze układy taneczne, które od wieków są częścią repertuaru „kabuki”. Sale do przedstawień mają przeszkloną kabinę, z której można kręcić bez przeszkadzania publiczności. Realizator używa co najmniej trzech kamer, w odpowiednich momentach używając zbliżeń.

Praca kamery, dzięki wykwalifikowanym operatorom, doskonale znającym fragmenty przedstawienia, wyróżnia się przejrzystością, prostotą i umiejętnością skupienia na najważniejszych momentach każdej sceny. Nie ma żadnych sztuczek, „efektownych” ustawień, podchwytliwego oświetlenia, którego by nie można znaleźć w samym przedstawieniu scenicznym – nic, co mogłoby odwrócić uwagę od przedstawienia.

W niektórych przypadkach realizator telewizyjny umożliwia widzom spojrzenie za kulisy, niedostępne dla widza w teatrze. Możemy wtedy zobaczyć *Ennosuke*: technikę szybkich, zakulisowych zmian - jak podnoszące artystów windy lub przewracający się dach wyglądają zza kulis. Może to demistyfikować część spektaklu, ale pozwala widzowi docenić techniczną złożoność „kabuki”.

²⁵ „Envisioning dance on film and video” - rozdział 31 - „NHK: A Model for Performing Arts in the Media - Leonard C. Pronko - opracowanie własne

Japońska telewizja przedstawia też programy specjalne z aktorami „kabuki”. Ich występy, ujęcia za kulisami oraz przejścia pod sceną podczas szybkich zmian. Dodatkowo są sekwencje dokumentalne: aktor w pociągu, w restauracji i w małym prowincjonalnym teatrze uczący się od wiejskiego aktora starego, prawie zapomnianego już stylu „kabuki”.

Michiyuki (taniec-podróż) to standardowa scena tańca w sztukach „kabuki”. Shizuka²⁶ jest wykonywana przez Bando Tamasaburo (ur. 1950), jednego z najjaśniejszych gwiazd „kabuki”, który zadziwiał swoją dojrzałością i umiejętnościami już w wieku zaledwie dwudziestu lat. Wielokrotnie występował na Zachodzie występując w sztukach Bójarta czy pojawiając się w filmach i telewizji, na przykład jako Lady Makbet.

Tadanobu (postać Samuraja) jest wykonywany przez Ichikawę Ennosuke (ur. 1939), prawdopodobnie największego miłośnika drugiego planu w „kabuki” dzięki swoim technikom szybkiej zmiany i zgrabnej akrobacji. Ale Ennosuke jest także wybitnym tancerzem i, jak można się spodziewać po artyście tak uniwersalnym, występuje zarówno w rolach męskich, jak i żeńskich. Jednym z fascynujących aspektów roli *Tadanobu* jest jego ukryta lisia natura.

W realizacji przedstawień „kabuki” praca kamery jest dyskretna. Używając długich i szerokich ujęć widz może się skupić na inscenizacjach zbiorowych, a zbliżenia pozwalają uchwycić szczegóły we fragmentach solowych. Można tu zobaczyć drobne ruchy i subtelną mimikę tancerza, które często są niewidoczne przez widzów w dużych teatrach „kabuki”. Dzięki takiej pracy kamery zwiększa się uznanie widzów dla umiejętności wykonawców. Większość spektakli oglądamy od frontu sceny, ale ujęcia są również z prawego i lewego tylnego rogu sali. Główna kamera jest ustawiona wprost na *hanamichi*²⁷, gdzie widzimy aktorów z przodu na scenie teatru. Praca kamer niezmiennie ujawnia głęboką znajomość form teatralnych i najdrobniejszych szczegółów każdego przedstawienia, a dobre ich rozmieszczenie i umiejętności operatorskie, ukazują wieloletnie doświadczenie ekipy telewizyjnej.

²⁶ Postać jednej z najśłynniejszych kobiet w japońskiej historii i literaturze, była shirabyōshi (tancerką dworską) z XII wieku

²⁷ Jest to długa, podnoszona platforma, biegnąca na lewo od środka sceny przez publiczność, łącząca się ze sceną główną.

3.7. Musical w kinie indyjskim

Indie produkują od 800 do 1000 filmów fabularnych rocznie, dwa razy więcej niż w Hollywood. Filmy docierają do widzów w całym kraju, przełamując różnice w kulturze regionalnej, wiejskim i miejskim stylu życia, wykształceniu, a także podziałach kastowych, klasowych i językowych²⁸. Kino to popularna rozrywka dla całej rodziny. Szacuje się, że co tydzień w Indiach sprzedaje się 75 milionów biletów, co jest prawdopodobnym zaniżeniem, ponieważ kina na obszarach wiejskich i kina „namiotowe” rzadko prowadzą rejestry sprzedaży i często nie wydają biletów. Filmy są eksportowane za granicę i oglądane przez emigrantów z Indii na zachodzie, a także przez nie-indyjską publiczność na Bliskim Wschodzie, w Europie Wschodniej, Azji oraz w niektórych częściach Afryki.

Wszystkie filmy fabularne realizowane na rynek masowy to filmy wielogatunkowe. Kategorie takie jak komedia, dramat, romans, akcja itp. są rozmyte w kontekście indyjskim, ponieważ każdy film stara się zaoferować coś dla każdego. Jeśli jakikolwiek gatunek jest możliwy do zidentyfikowania, to jest nim musical, ponieważ wszystkie filmy posiadają przerywniki z piosenką i tańcem. Widzowie oczekują, że w trzy i półgodzinnym filmie fabularnym będzie sześć do ośmiu przerywników śpiewno-tanecznych. I wydaje się, że nie ma tu ograniczeń ani zasad; w 1994 roku film, który zawierał 14 takich sekwencji, był wielkim hitem będąc wyświetlany w kinach ponad rok.

Muzyka filmowa jest bardzo popularna w Indiach i słychać ją wszędzie: na festynach, weselach, w sklepach i restauracjach. Ponieważ jest promowana już przed premierą filmu a teledyski emitowane w telewizji, widzowie często dzięki niej decydują, czy obejrzeć film. Popularność muzyki i tańca może czasami wywołać zamęt podczas projekcji filmu, ponieważ widzowie, gdy śpiewają, a nawet tańczą w kinie żądają przewijania filmu i wielokrotnego pokazywania ulubionej sekwencji tanecznej.

Filmowe teledyski, działają jako pragmatyczne narzędzie narracyjne. Służą do przedstawiania stanów, takich jak miłość, radość, żal i tęsknota. Są sposobem na powiedzenie tego, czego zwykle nie przekazuje się w przyziemnej mowie w kontekście indyjskim: zakochane postacie zaczynają śpiewać. Przerywniki muzyczne to także magia i niezwykłe zdarzenia, sny, wspomnienia i lęki. W tych quasi-operowych sekwencjach dzieją się rzeczy fantastyczne, gdy bogowie i przodkowie komunikują się z postaciami z filmu, teraźniejszość łączy się z przeszłością,

²⁸ Rząd Indii uznaje szesnaście głównych języków, a każdy z nich ma kilka dialektów.

a bohaterowie są przenoszeni w czasie i przestrzeni w sekwencjach retro i futurospekcji („flash-forward”).

Muzyka i taniec są sposobem na wprowadzenie sekwencji podróży i egzotyki. Często odnoszą się do historii. Scena we współczesnych Indiach nagle zmienia się w taniec fantasy rozgrywający się na Mauritiusie, RPA, pustyni w USA czy wodospadzie Niagara. Publiczności nagle pojawiają się kangury i szalony taniec przed Operą w Sydney w filmie (Hindustani)



Kadr z filmu „Banjo” reż. Ravi Jadhav z 2016 r.

osadzonym mocno w okręgu Madras w Indiach. Sekwencja, która trwa kilka minut na ekranie, może zająć kilka miesięcy zdjęć i pochłonąć znaczną część budżetu. Producenci filmu „Jeans” odwiedzili wszystkie Siedem Cudów Świata, promując go jako „najdroższy indyjski film, jaki kiedykolwiek powstał”.

Muzyczne interludia to spektakle z bogatą scenografią i

kostiumami: od mitologicznych po ultramodne. Najlepszym sposobem na ich opisanie jest podkreślenie estetyki nadmiaru, która je definiuje. Dzięki bezpośredniemu stylowi prezentacji, mnogości gatunków i skupieniu się na spektaklu i podróży, kino indyjskie jest bliższe kinu z przełomu wieków i jego estetyce zdumienia, którą Tom Gunning nazwał „Kinem atrakcji”²⁹.

Choreografie w kinie indyjskim to połączenie różnorodnych stylów. Niektóre są prezentacją kostiumów i scenerii; inne oparte na bardziej tradycyjnych stylach tanecznych, takich jak *bharatanatyam*³⁰ i *kathak*³¹. To forma eklektyczna, łącząca tradycję i nowoczesność. To kolaże, które niczym wodewil kierują się zasadą różnorodności, a nie ciągłością i spójnością.

Taniec służy do prezentowania talentu gwiazdy. Wiele dawnych aktorek, które miały formalne wykształcenie w zakresie tańca klasycznego, rządziło w Bollywood jako Dream Girl w

²⁹ termin z zakresu historii filmu, charakteryzujący wczesny etap rozwoju kina niemego, kiedy to filmy koncentrowały się przede wszystkim na wizualnej atrakcyjności. Termin stworzyli w 1985 roku Tom Gunning i André Gaudreault

³⁰ Bharatanatjam – antyczny styl klasycznego tańca hinduskiego, istniejący od około 3000 lat. Pochodzi z Indii południowych i utożsamiany jest z kulturą Tamilów. <http://sloowniktanca.uni.lodz.pl/indie-rozwoj-tanca-wspolczesnego/>

³¹ Katak, kathak – jeden z klasycznych stylów północnych tańca hinduskiego. Nazwa pochodzi od słowa katha – bajka, opowiadanie - <http://sloowniktanca.uni.lodz.pl/kathak/>

latach 70. i wczesnych 80. Były one również znane ze swojej biegłości w *bharatanatyam*. Widzowie oczekują, że zarówno męskie, jak i żeńskie gwiazdy będą dobrymi tancerzami i krytycznie oceniają ich zdolności taneczne w filmie. Taniec pokazuje również męskość aktorów, ponieważ wymaga dużej sprawności fizycznej.

W indyjskich filmach nie ma „scen miłosnych”, a do niedawna całowanie na ekranie było również zabronione. Filmy muszą umiejętnie obchodzić się z cenzurą i społecznym tabu, a muzyka i taniec stały się tego źródłem. Erotyczny taniec, przedstawia jedynie fantazje bohatera. Woda to kolejny zasób: często wprowadzenie do filmu „sceny deszczu” jest znakiem, że pojawi się taniec erotyczny. Innym zabiegiem erotycznym bywa wprowadzenie „tanecznej” postaci wampira. Taniec ten jest bardzo energiczny, z dużą ilością ruchów bioder i pchnięć miednicy. Niektóre aktorki słynęły z umiejętności wykonywania takiego tańca. Tańce erotyczne często przykuwają uwagę mediów. W filmie „Khalnayak” piosenka „Chholi ke Peechey” (Pod bluzką) i towarzyszący jej taniec wywołały burzę medialną dzięki sugestywnym tekstom i ruchom. Zaatakowani autorzy piosenek bronili się mówiąc, że to, co jest „pod bluzką”, to serce.

Musical jest zwykle kojarzony z Hollywood, ale Indie mają również swój rodzimy gatunek „muzyczny” zakorzeniony w tradycji ustnej i teatrze ludowym. Epopeje religijne, takie jak Ramajana i Krysna Lila, mają formę wersetów i są odgrywane jako dramaty taneczne. Podczas gdy osoby spoza kultury popularnego kina indyjskiego mogą uznać musicale za nieprzystające i trudne do naśladowania, bywalcy lubią ten wielowymiarowy format. Być może właśnie to sprawiło, że filmy stały się konkurencyjne. W przeciwieństwie do brytyjskiego, kanadyjskiego i francuskiego przemysłu filmowego, który ustąpił miejsca popularności hollywoodzkim produkcjom, indyjski film nadal fascynuje swoich widzów³².

³² Istnieją dowody na to, że kino indyjskie wpływa na kręcenie filmów w stylu hollywoodzkim — reżyser Moulin Rouge potwierdził wpływ tego kina na jego film. Filmy takie jak *American Beauty* czy *Nurse Betty* zawierają sekwencje fantazy wzorowane na kinie indyjskim.

3.8. Kamera jako choreograf w dokumencie etnograficznym

Komercyjny model produkcji, nadzorowany przez producentów, rozdziela zadania na specjalistów. Niezależny filmowiec, szczególnie w dokumencie etnograficznym, jest często samotnym wilkiem, występującym jako własny producent, operator i montażysta. To dotyczy większości osób, które kręcą filmy dokumentalne i etnograficzne o tańcu. Ich wyzwaniem jest odkrycie formy, która współgra z treścią.

W tańcu i interakcji jest więcej prawdy niż w wywiadzie czy spektaklu. W połowie lat 60-tych ludzie tacy jak Ray Birdwhistell podjęli się mikroanalizy sfilmowanych interakcji międzyludzkich, aby przeanalizować niewidzialne i nieświadome elementy komunikacji społecznej. Projekt Choreometria Alana Lomaxa³³ przeniósł to badanie na poziom makro, co było jak dotąd najbardziej ambitnym i szeroko zakrojonym wykorzystaniem próbki filmu międzykulturowego.

Lomax postulował, że taniec ma głęboki rezonans kulturowy na innym poziomie niż to, co rzekomo miało być narracją tańca lub to, co ludzie o nim mówili – że znaczna część społeczeństwa jest zakodowana w sposobie, w jaki ludzie tańczą. Jego zespół opracował zestaw łatwo dostrzegalnych parametrów, aby „zmierzyć” taniec na filmie dla dowolnej kultury. Przyjrzeni się, jakie części ciała są używane i w jaki sposób. Zauważyli synchroniczność lub jej brak między tancerzami a społecznością. Ustalili, czy mężczyźni i kobiety tańczą w tym samym czasie, razem czy osobno, i czy robią to samo.

Lomax szukał języka ruchu, który nie zależał od umiejętności tancerza i nie był łatwo zmieniany przez kulturowe uprzedzenia operatora kamery. Opisując style taneczne jako profile tych parametrów, opracował leksykon, który może porównywać ruch w różnych kulturach. On i jego współpracownicy doszli do wniosku, że styl ruchu był w dużej mierze spójny w obrębie danej grupy kulturowej i że istniały specyficzne grupy cech, które odróżniały od siebie obszary kulturowe. Jego profile pomagają wyjaśnić, dlaczego nigdy nie pomylisz australijskiego tańca aborygeńskiego z subsaharyjskim czy polinezyjskiego z tańcem Eskimosów.

Lomax głęboko wpłynął na film etnograficzny. Jako koneser kamery, wściekł się na trywializację obrazów kulturowych i wierzył, że materiał filmowy zawiera dane ważniejsze niż to, co zrobił z nich przemysł rozrywkowy. W swoich poszukiwaniach w latach 1960-1975 poznał wszystkich światowych twórców filmów etnograficznych, około 50 osób, które stworzyły ten

³³ Alan Lomax był amerykańskim etnomuzykologiem, najbardziej znanym z licznych nagrań terenowych muzyki ludowej XX wieku. Był też sam muzykiem, a także folklorystą, archiwistą, pisarzem, naukowcem, działaczem politycznym, historykiem mówionym i filmowcem - <https://www.loc.gov/folklife/lomax/alanlomaxbio.html>

gatunek. Zadręczał ich, aby zajęli się tematem wymowy, pieśni i tańca oraz układami rozmieszczenia ludzi; wpłynął na dyskusję, która określiła gatunek filmu etnograficznego. Każdemu etnografowi zlecił nakręcenie w planie pełnym, długiego, pełnego tańca w grupie, tak aby można go było dodać do światowego dorobku. Tak się nie stało, ale filmowcy nabrali nowego szacunku do muzyki i tańca i zaczęli wykorzystywać to jako podstawę swojej pracy.

Godnym uwagi przykładem jest tu „*Bitter Melons*” Johna Marshalla z 1971 roku, opowiadający o plemieniu Khwe San w Botswanie. Po zetknięciu się z choreometrią, Marshall skonstruował ten 20-minutowy film wokół pieśni *ju hoasi* i zabaw tanecznych, wybierając fragmenty i zestawiając je z podobnymi rytmami i ruchami z życia Kalahari.

„Kiedy kręciłem New England Fiddles i New England Dances, miałem do czynienia z ludźmi, którzy cenili zwięzłe wypowiedzi, cykliczne tańce i muzykę taneczną oraz wirtuozowskie solówki na skrzypcach i na parkiecie. Chociaż było to dla mnie kulturowo znane, wiele tygodni zajęło mi znalezienie stylu montażu, który pasowałby do ich muzyki i tańca a do tego opowiadał historię.”³⁴

Zajmowanie się tym, co robią inni, a nie tym, co ty mógłbyś zrobić, wymaga pewnej dozy pokory. Filmowcy dokumentalni i etnograficzni mogą wydawać się jakby na służbie w innych realiach, ale złapani w wir mijającej chwili, wychwytyją wszelkie odłamki, jakie tylko mogą, i jak Anioł Historii, wiecznie spoglądając wstecz, przesuwając się w czasie, przenoszą przeszłość do teraźniejszości. Tworzą pamięć, którą możemy badać.

³⁴ The Camera as Choreographer in Documentary and Ethnographic Film - John Bishop - rozdział 46 opracowania „Envisioning Dance On Film and Video” - 2002 (tłumaczenie własne)

4. Realizacja filmu „Tactum - żywioly tańca” wg własnego scenariusza.

Dla potrzeb pracy przyjmę pewne zasady i będę analizować te elementy warsztatu filmowego, które uważam za najważniejsze w mojej pracy zawodowej. Przedstawię też genezę powstania filmu, założenia scenariusza, warstwy symboliczne i znaczenie poszczególnych części.

4.1. „Tactum - żywioly tańca” - geneza powstania scenariusza

Pomysł na realizację filmu „*TACTUM - żywioly tańca*” powstał jeszcze na moich studiach magisterskich w Szkole Filmowej w Łodzi. Na zajęciach prof. Robakowskiego dotyczących sztuki Video Art poznałem twórczość Matthew Barney’a i jego cykl pięciu filmów o tytule „Cremaster.” Wówczas wydawało mi się, iż jest to przerost formy nad treścią a jednak filmy te zaintrygowały mnie i zostawiły trwałe ślady. Były pewnego rodzaju zapalnikiem twórczym. Wizja Barney’a próbującego zmierzyć się z dwupłciową naturą człowieka trafiła we mnie na podatny grunt.

Drugim czynnikiem twórczo-sprawczym była moja ówczesna fascynacja taniem i tańcem w ogóle. Po części wpływ na to miały filmy Carlosa Saury i Sally Potter, po części spektakle Piny Bausch i film „Pina” Wima Wendersa, o którym pisałem w swojej pracy magisterskiej w PWSFTviT w Łodzi. Dopełnieniem tych fascynacji była moja współpraca ze studentką reżyserii naszej szkoły Moniką Zamojską podczas realizacji jej etudy studenckiej, wykorzystującej elementy tanga. Pewnego dnia Monika zabrała mnie na spektakl tańca współczesnego. Pokaz odbył się w ...Galerii Handlowej. Tam właśnie poznałem tancerza, choreografa i nauczyciela tanga Pawła Skalskiego (jednego z bohaterów mojego filmu). To dzięki niemu dotarłem do łódzkiego środowiska związanego z tańcem współczesnym odnajdując odpowiednich aktorów do mojego filmu.

Przedstawiłem Pawłowi mój wstępny pomysł i po wielu rozmowach i próbach choreograficznych powstała pierwsza jego wersja - wtedy jeszcze w jednoczęściowej wersji (obecnie AKT 2). W efekcie powstał film, którym broniłem dyplom magisterski w szkole filmowej w Łodzi. Jego tytuł to: „Tetigi, Tangere, Tango” a słowa te są koniugacją łacińskiego czasownika „dotykać” (wyraz „Tactum” jest jedną z tych koniugacji).

Temat dotyku idealnie pasował do mojej wizji spotkania dwóch światów: męskiego i kobiecego - idei poznanej kiedyś podczas projekcji „Cremaster” Matthew Barneya. Pasowało to również do przedstawienia dwóch przeciwnych pozornie: świata idei i materii. Zestawienie to miało by się realizować nie na zasadzie rozdzielania, jak to ma miejsce współcześnie, ale na

zasadzie przedstawienia, zrozumienia i w efekcie połączenia odmiennych sobie stron. W moim zamierzeniu akt zbliżenia tych dwóch pierwiastków jest wskazówką do zrozumienia istoty naszej natury. Duchowej natury człowieka XXI wieku poszukującego źródeł swojego pochodzenia i często odnajdującego go w świecie przyrody.

Do zobrazowania tych idei wykorzystałem kilka symbolicznych warstw, przedstawionych za pomocą różnorodności ruchu (rodzajów tańca), kolorów i sił natury. Jeśli chodzi o tę ostatnią warstwę, pomocna okazała się hinduska Ajurweda i jej zasada trzech „dosz” określających nasze pochodzenie. W hinduizmie nazywa się je: Kapha, Pitta i Vata. Zawierają one w sobie najważniejsze żywioły naszego świata: wodę, ziemię, ogień, powietrze i eter, odzwierciedlone w naturze każdego człowieka. Podział na „dosze” Ajurwedy naturalnie utworzył trzy akty filmu „*Tactum - żywioły tańca*”, z odmiennym kolorem, tańcem i muzyką.

Kolejne warstwy uwydatniające odmienny charakter części (aktów) filmu to barwa i ruch. Każdy akt określa inny kolor i taniec. Pierwsza część jest zielono-ziemista, przedstawiająca charakter ajurwedyskiej „doszy” Kapha związanej z ziemią i wodą. Dominującym jest tu taniec współczesny. Druga część filmu to czerwień, czyli żywioł ognia. Gorący charakter tego żywiołu został połączony z tangiem. Trzeci akt to eteryczność i powietrze, dlatego dominuje tu kolor beżowy i niebieski, wyrażony m.in. w kostiumach tancerek, gdzie całość dopełnia eteryczna muzyka i balet. W historię filmu wplotłem dokumentalne sekwencje z udziałem bohaterów, tworząc w ten sposób kino hybrydowe nazywając go: „Dokumentem Choreograficznym”

W 2012 roku ze Śląskiego Funduszu Filmowego otrzymałem dofinansowanie na produkcję filmu i w tym samym roku rozpoczęły się zdjęcia do 1 aktu filmu. Zdjęcia z przerwami trwały 2 lata a w styczniu 2015 roku zakończyliśmy prace postprodukcyjne. Prapremiera filmu odbyła się w marcu 2015 podczas festiwalu filmowego Shortwaves w Poznaniu. Oficjalna premiera miała miejsce w Teatrze Tańca „Rozbark” w Bytomiu w czerwcu tego samego roku.

4.2. Założenia inscenizacyjne – między tańcem i dokumentem.

Dobry film dokumentalny uwzględnia całą kulturę jako taką. Podpatrując konkretną aktywność ludzką, umieszczasz ją w kontekście społecznym. Ponieważ większość muzyki i tańca powstaje w określonej grupie lub zespole (i często ich kombinacji), model kulturowy jest tu szczególnie ważny. Na przykład film „Dancemaker” Matthew Diamonda ukazuje funkcjonowanie zespołu tanecznego w takim samym stopniu, jak praca jego choreografa Paula Taylora. Widać to jeszcze bardziej w przypadku filmu „Pina” Wima Wendersa, gdzie zespół i jego liderka są tak

mocno ze sobą złączeniu, że nawet po jej śmierci czuje się jej obecność. Podtekst wpływa na treść filmu. Jednak intencja jest dużo łatwiejsza niż działanie.

Konceptualizacja, prezentacja i planowanie filmu to proces zawarty zwykle w głowie jego twórcy, który jest w opozycji do filmowanego obiektu. Historia - film, który stworzyłem nie miał wyraźnego związku z materiałem dokumentalnym, z którym się zmierzyłem. Wykorzystałem go jako tworzywo - klej pewnej koncepcji nadając jej rzeczywistość i jak miemam wiarygodność. Punktem wyjścia była idea powstania filmu przedstawiającego emocje, wrażliwość i historię opowiedaną językiem ruchu a Taniec jak mi się zdawało, jest najpiękniejszą, najszlachetniejszą formą ruchu jaki stworzył człowiek. Aby moją wizję i historię urzeczywistnić, niejako sprowadzić „na ziemię”, postanowiłem połączyć język ruchu z językiem filmu dokumentalnego.

Wiadomo, że dokument łączy się bardzo często z rzeczywistym bohaterem. Mimo, że nie było wyraźnego związku między moją wizją a moimi bohaterami udało mi tak ich dobrać, aby byli nośnikami pewnych idei i założeń estetycznych. I przede wszystkim by widz nie poczuł braku naturalności tego połączenia. Przykładem jest lekcja tanga w drugim akcie przedstawiająca proces nauki tego tańca. W tej części chciałem pokazać czym Tango jest, wykorzystując odpowiedni klimat, muzykę i kolor sceny. To też namiętność, konkretna i sensualna jaka powstaje pomiędzy mężczyzną a kobietą. Ta energia, kolor i forma pasowała mi jak ulał do przedstawienia doszy „Pita” i żywiołu ognia, którego jest synonimem.

Paweł nie był jedynym bohaterem, którego brałem pod uwagę w tej części filmu. Wydawał mi się pierwszym i naturalnym wyborem, jednak oprócz obserwacji lekcji tanga chciałem też uchwycić napięcie w rzeczywistej relacji pomiędzy kobietą i mężczyzną. Tego początkowo nie zauważyłem podczas przeglądu materiału zdjęciowego z lekcji.

Poszukiwania zaprowadziły mnie do Kopenhagi, gdzie filmowałem parę doświadczonych tancerzy Tango na ulicy starej części miasta. Ciche Nunez i Ester Duarte to para byłych małżonków, która z racji zobowiązań zawodowych ciągle ze sobą trenuje, występując na pokazach tanga w całej Europie. Chiche to Argentyńczyk a Ester ma korzenie polsko-żydowsko-afrykańskie co daje jej interesującą urodę. Spędziłem z nimi kilka godzin na sali prób podczas treningu przed kolejnym występem. Wydawało mi się, jak się później okazało niesłusznie, że pomiędzy byłymi kochankami wybuchnie żar, pojawi się napięcie tak mi potrzebne do tej części filmu. Niestety nic takiego się nie stało. Być może przeszkodą ku temu była obecność kamery, być może namiętność pomiędzy dawną parą już wygasła...

Kolejną parą tancerzy obserwowaną przez mnie byli młodzi ludzie wykonujący tzw. taniec towarzyski. Wybrałem się na ich próbę do Dąbrowy Górniczej, ale mimo nakręconych kilku godzin materiału zdjęciowego tutaj również niewiele się zadziało. Pojechałem z nimi na zawody

taneczne do Rybnika kręcąc sceny za kulisami i ich występ na „wybiegu”, lecz po przejrzaniu materiału stwierdziłem, że w tańcu sportowym jest faktycznie więcej sportu niż tańca. W końcu wróciłem do pierwotnego materiału z lekcji tańca w Łodzi z udziałem Pawła Skalskiego i jego partnerki. Po dokładnym przejrzaniu i przede wszystkim wysłuchaniu materiału filmowego, udało mi się znaleźć pewien rodzaj napięcia pomiędzy nimi co wykorzystałem w ostatecznej wersji filmu.

Do pierwszej części wykorzystałem taniec współczesny. Jako choreografa zaproponowano mi Witolda Jurewicza, założyciela i wieloletniego kierownika Teatru Tańca „Alter” w Kaliszu. Witek obecnie wykłada na Wydziale Choreografii Akademii Muzycznej w Łodzi. Co roku prowadzi zajęcia z profesjonalnymi tancerzami podczas Ogólnopolskich Warsztatów Tańca Współczesnego w Połczynie Zdroju. Po zaproszeniu go do współpracy omówiłem z nim koncepcję mojego pomysłu oraz scenę, przy której mieliśmy współpracować. Poprosiłem go, aby wybrał ośmioro tancerzy: cztery dziewczyny i tyle samo chłopaków i przeprowadził z nimi tygodniową ścieżkę pracy w terenie. To miało przygotować ich do jak się okazało trudnych i niebezpiecznych zdjęć w lesie, wodzie, bagnie.

Podczas trzech dni zdjęciowych Witkowi udało się zrealizować założenia ruchowe wg moich oczekiwań jednak już w pierwszym dniu zdjęć okazało się, że choreografia i reżyseria filmu to dwa różne elementy. Tancerze byli świetnie przygotowani fizycznie i ruchowo, jednak w dużej mierze ich taniec był oparty na improwizacji. Wykorzystując naturalne warunki terenu wraz z Witkiem i Nicolasem Villegas - operatorem zdjęć, próbowaliśmy osiągnąć jak najlepsze rezultaty choreograficzne i filmowe. Ta część „ruchomych obrazów”, powstawała właściwie na naszych oczach w trudnych warunkach puszczy, bagien i wód Pojezierza Drawskiego. Było tam oberwanie chmury, zalanie oświetlenia i magiczne światło odbite z pobliskiego pola pszenicy, które posłużyło nam jako naturalne oświetlenie do ujęć slow-motion. Nie obyło się niestety bez bólu: pod koniec ostatniego dnia jedna z tancerek nabiła się na stłuczoną butelkę leżącą na dnie jeziora co skończyło się wizytą na pogotowiu i kontuzją na parę miesięcy. Na szczęście produkcja była ubezpieczona i tancerka mogła liczyć na częściową rekompensatę szkody.

Trzecia część filmu miała w założeniu ukazać żywioł powietrza, elementu ajuwedyjskiej „doszy” o nazwie Vata, charakteryzującej się ulotnością i eterycznością. Naturalnym tańcem w tej części wydał mi się balet klasyczny co w połączeniu z wyjątkową muzyką Aleksandra Lasonia w wykonaniu Kwartetu Śląskiego, w pełni oddawało moje zamierzenia.

Do choreografii tej części filmu wybrałem Dominikę Koj, tancerkę baletową Opery Śląskiej i wykładowczynię Szkoły Baletowej w Bytomiu. Dominika jest jedną z trzech tancerek,

które brały udział w zdjęciach odbywających się w Kopalni Piasku Kotłarnia a jej lekcja baletu została wybrana do części dokumentalnej.

Trzeci Akt filmu to, jak wspomniałem, żywioł powietrza. Ulotność i eteryczność. Nie miałem problemu z wyborem charakteru tańca i balet wydał mi się naturalną decyzją. Lecz tutaj podobnie jak w drugiej części pojawił się problem z wyborem bohatera części dokumentalnej. W pierwszej wersji wraz z operatorem Adamem Bajerskim zrealizowaliśmy interesujące zdjęcia z klasycznej lekcji baletowej, którą poprowadziła wicedyrektor Szkoły Baletowej w Bytomiu. Okazało się, że „ostry” charakter tej lekcji, nie pasował do mojej koncepcji. Po paru miesiącach wybór padł naturalnie na Dominikę Koj, gdyż szczęśliwie okazało się, iż prowadzi ona ciekawe zajęcia łączące balet i jogę. To rzadkość w szkołach baletowych, ale klimat i charakter zajęć idealnie wpisywał się w temat eteryczności i delikatności. Te zdjęcia przeprowadziłem już sam bez innych członków ekipy filmowej, dbając o intymność zajęć i spokój na planie.

Podsumowanie założeń

Wielu artystów tańca jest podejrzliwych wobec kamery. Oczekują grzecznego i powściągliwego instrumentu, który nie będzie przeszkadzał „prawdziwej” publiczności. Ale kamera to wnikliwy, natrętny i również świetny obserwator. Jej ustawienia i sposób w jaki się rusza, kształtują i zmieniają postrzeganie widza. Istnieją konwencje dobrej pracy kamery, ale rezultaty są najlepsze, gdy operator wykracza poza swoje umiejętności wyczuwając, co się dzieje przed obiektywem.

Jako filmowiec uważam, że „dokument” filmowy jest bardzo szerokim, aczkolwiek mylącym pojęciem. Dokumentowanie sugeruje mechaniczną obiektywność beztroskiego świadka z wykorzystaniem kunsztu filmowca. Film oparty na rzeczywistości, sam w sobie jest sztuką i wymaga bystrości obserwacji i rygorystycznego opowiadania historii. Większość filmów i programów telewizyjnych tworzy syntetyczne rzeczywistości z fikcji. Dokument ukazuje rzeczywistych ludzi, prawdziwe zdarzenia i stara się je przedstawić na własnych warunkach. Próbuje być prawdą. Jest to ćwiczenie z epistemologii, elokwentnego poszukiwania tego, co jest prawdą w świecie, który jest w dużej mierze iluzją.

4.3. Konstrukcja - warstwy filmu

4.3.1. Warstwa 1: Ajurwedyjski taniec żywiołów

Wg starych hinduskich ksiąg wedyjskich na początku była Uniwersalna Dusza, Czysta Świadomość. Z niej wyłonił się pierwotny, święty dźwięk Om. Jego wibracja wytworzyła przestrzeń (*akaśa*). Przestrzeń pod wpływem dźwięku zaczęła wirować, doprowadzając do powstania powietrza (*vayu*). Wirujące powietrze i przestrzeń pocierały o siebie, tworząc energię, żar - tak zrodził się ogień (*agni*). Ogień płonął, a jego ciepło sprawiło, że powietrze zaczęło się skraplać – powstała woda (*jala*). Woda mieszając się z ogniem, powietrzem i przestrzenią dała początek ziemi (*prthivi*). I tak z tych pięciu elementów powstał wszechświat i jego wszystkie przejawy fizyczne.

Ajurwedyjska teoria pięciu żywiołów (*panca mahabutha*) pozwala opisać każdy element fizycznej rzeczywistości. Żywioły traktowane są symbolicznie jako nośniki pewnych cech i tak:

- przestrzeń / eter jest manifestacją idei lekkości, delikatności, miękkości, gładkości;
- powietrze cechuje lekkość, ruchliwość, chłód, suchość, szorstkość;
- ogień symbolizuje gorąco, suchość, ostrość, intensywność, lekkość;
- woda to wilgoć, chłód, miękkość, kleistość, tłustość;
- ziemia symbolizuje solidność, ciężkość, twardość, stałość, powolność.



Kombinacja tych pięciu elementów pozwala na opisanie nas samych, wszystkiego, co nas otacza i naszej relacji ze światem. W tym znaczeniu człowiek jest mikrokosmosem otaczającego go makrokosmosu.³⁵

Akt 1 filmu „Tactum - żywioły tańca” reprezentuje doszę Kapha, która zawiera żywioły ziemi i wody. Sceny części tanecznej odbywają się w wodzie a później w lesie, ziemi i błocie pobliskich mokradeł. Tancerki wychodzą z wody - to symbol powstania życia, podobnie jak to ma miejsce podczas narodzin człowieka. Wyjście z wody na ziemię jest jak wyjście z macicy do świata rzeczywistego. W lesie pierwiastek żeński spotyka męskość, gdzie następuje ich zderzenie. Konfrontacja prowadzi do ucieczki.

³⁵ <https://mariatwardowska.com/2018/11/25/ajurwedyjski-taniec-zywiolow/>

Akt 2 to dosza Pity. Temperatura tanga i relacji pomiędzy kobietą i mężczyzną przekształca się w rytm gorącego miasta. Jego ulice pulsują miarowo jak krew w żyłach doprowadzając do „wybuchu” rytmicznego Urban tanga, gdzie dochodzi do zbliżenia obu płci. Część ta kończy się pożarem - dosłownie.

Akt 3 to eteryczna Vata. Na zgłiszczach miasta powstaje nowe życie. Pierwiastki męskie i żeńskie łączą się niewinnością młodych tancerek i mistyczną muzyką kwartetu. Młodość spotyka dojrzałość - okruchy piasku spotykają metal maszyny.

4.3.2. Warstwa 2: Kolor



Czołówka filmu „Tactum - żywioły tańca”

Kolor jest uniwersalnym językiem natury a jego przebogata symbolikę znajdujemy w alchemii, sztuce i literaturze. Istnieje wiele rozważań na temat znaczenia koloru.

„Różne barwy miały i mają w rozmaitych kulturach odmienne, niekiedy przeciwne znaczenia symboliczne, poczynając od barw fresków na ścianach jaskiń paleolitycznych, od kolorowych pigmentów wcieranych w skórę ciała przez prymitywne plemiona aż do barw heraldycznych i ubiorów sakralnych oraz do kolorów znaków drogowych.”³⁶

Czym jest to zjawisko zwane „kolorem”? To pytanie przez wieki zbijało ludzi z tropu. Już Arystoteles wysnuł teorie kolorów opartych na czterech żywiołach: Ziemia, Wiatr, Ogień i Woda. To po części w naturalny sposób zaczęło dopełniać moją teorię żywiołów opisaną w rozdziale poprzednim. Podczas korekcji barwnej mojego filmu nie tylko zainteresowałem się techniką koloryzacji, ale przede wszystkim symboliką barw, poznając dokonania pierwszych naukowców

³⁶ „Słownik symboli” - Władysław Kopaliński

związanych z odkryciem postrzegania koloru w optyce i fotografii. Izaak Newton, już w XVII w. po raz pierwszy zaczął eksperymentować z optyką myśląc o kolorze jako funkcji światła, gdzie kolor jest tak naprawdę naszą psychologiczną reakcją na bardzo wąskie pasmo promieniowania elektromagnetycznego, które nazywamy światłem. Na podstawie swoich eksperymentów stworzył pierwszy na świecie krąg barwny, używając siedmiu kolorów, będących odzwierciedleniem siedmiu nut skali muzycznej. To zainteresowało również mnie, jako że muzyka to moja pierwsza pasja i dziedzina sztuki, którą praktykuję do dziś.

Jednak ludzka siatkówka oka reaguje tylko na trzy kolory światła. Każdy z nich jest postrzegany jako reakcja mózgu na kombinację bodźców barw: czerwonej, zielonej i niebieskiej. Odkrywca powyższej teorii: James Maxwell zastosował ją w fotografii. Dzięki temu wraz z Thomasem Sutton stworzyli po raz pierwszy na świecie pierwszą trwałą fotografię barwną i podstawy wszelkich przyszłych fotografii kolorowych. Jako ciekawostka dodam, iż barwy podstawowe wymienione w powyższej teorii (RGB: Red, Green, Blue), to również barwy dominujące trzech części filmu „Tactum - żywioły tańca”.

Historia koloru w kinie to osobny temat, ale warto dodać, że pomimo długiej i skomplikowanej drogi do jego powstania, nie powstrzymało to pierwszych filmowców przed dodaniem koloru do swoich filmów co zwykle robili już po nakręceniu zdjęć. Niektórzy filmowcy, tacy jak D.W. Griffith używali barwienia i tonowania, aby wzmocnić elementy emocjonalne filmu. Później, kiedy do masowej produkcji filmowej w latach 30 XX wieku wprowadzono technologię barwną Technicolor, skorzystały na tym prawie wszystkie musicale co wręcz spowodowało łączenie tego gatunku z kolorem w filmie. Technologia barwy jest dziedziną bardzo fascynująca, lecz wymiar kreatywny kolorów jeszcze bardziej.

Od momentu dopracowania technologii barwienia taśmy a szczególnie obecnie, kiedy filmy rejestrowane i odtwarzane są w wersji cyfrowej, korekcja barwy stała się dziedziną bardzo twórczą, a także symboliczną. Paleta kolorów użyta w filmie może pomóc opowiedzieć historię. Pomaga to widzowi odczuwać emocje, takie jak użycie czerwonej krwi w horrorze lub odcieni zieleni dla wzmocnienia poczucia zazdrości. Kolor pomaga również zwrócić uwagę użytkownika na konkretny szczegół, jak czerwona kłamka na białych drzwiach. Kolor może nadać ogólny ton filmu. Na przykład użycie fioletu do stworzenia poczucia fantazji. Odpowiednia barwa może pomóc filmowi zidentyfikować cechy charakteru postaci, takie jak chciwy biznesmen ubrany na zielono lub postać melancholijna na żółto. Kolor może być również użyty do pokazania ewolucji bohatera lub historii w filmie.

Każda barwa ma wiele różnych znaczeń. Może ona wywoływać zmienne emocje, kształtować naszą percepcję i reakcje w oparciu o podłoże historyczne i/lub znaczenie globalne.

Te kulturowe, historyczne i religijne znaczenia zmieniają nasz odbiór filmu. W filmie „Tactum - żywioly tańca” wprowadziłem trzy różne korekcje barwne odpowiadające poszczególnym aktom.

AKT 1 KAPHA - kolor zielony

Zieleń stała się symbolem ekologii. Niektórzy uważają zieleń za kolor święty, a inni za kolor szczęśliwy.

„Zieleń jest symbolem przyrody, życia, płodności, wegetacji, wody, morza, nocy, wiosny, odrodzenia, liści, traw, rozkładu (pleśni), śmierci, zmartwychwstania, nieśmiertelności; miłości, płci żeńskiej, świeżości, młodości, radości, gościnności, zdrowia, wolności, obfitości, trwałości, bogactwa”³⁷

Na większości sygnalizacji świetlnej kolor zielony jest kolorem gotowości do jazdy. Odcieni w zieleni jest więcej niż w jakimkolwiek innym kolorze. W filmie zieleń to kolor natury, uzdrowienia, wytrwałości, zdrowia...

W „Tactum” zieleń pierwszego aktu symbolizuje naturę i pierwiastek żeński, który spotyka się ze swoją męską częścią (animusem)³⁸. Akcja pierwszej części tanecznej dzieje się w wodzie i lesie, gdzie dominuje barwa zielona. Jednak już w dokumentalnym fragmencie tej części: scenie na przystanku autobusowym, podkreślam zielony kolor używając celowej zmiany barwy szyby wiaty podkreślony efektem dźwiękowym.



Kadr z filmu „Tactum - żywioly tańca”

³⁷ „Słownik symboli” - Władysław Kopaliński

³⁸ Męski archetyp w psychice kobiecej; ideał mężczyzny istniejący w nieświadomości kobiety - źródło: <http://www.jungpoland.org/pl/slownik-jungowski/animus.html>

AKT 2 PITA - kolor czerwony

Czerwony to kolor skrajności. W filmie czerwień to kolor miłości, pasji, podniecenia, pożądania, przemocy, krwi, niebezpieczeństwa, gniewu, ognia, wojny, gorąca i wściekłości. Czerwony przyciąga uwagę widza i jest najbardziej widoczny. Dlatego jest używany na wozach strażackich i znakach stopu. Kolor czerwony skupia się za siatkówką oka, co powoduje, że soczewka staje się bardziej wypukła. Pozwala to widzowi postrzegać czerwień jako poruszającą się z przodu i przykuwa jego uwagę.

W tym akcie czerwień to dominanta części tanecznej realizowanej w studio. Specjalnie wybrana podłoga jest czerwona, dominuje czerwony i czarny kolor kostiumów. Na ciałach tancerzy odbija się kolor czerwony, podkreślając namiętność i napięcie w ich ruchu. W części dokumentalnej, podczas wejścia bohatera do budynku, kolor drzwi również zmienia się na czerwony.



Kadr z filmu „Tactum - żywioty tańca”

Akt kończy się pożarem domu, gaszonym przez strażaków (ich wóz strażacki jest oczywiście również czerwony).

Bohaterka kolejnego aktu przygląda się akcji gaszenia pożaru czekając na przejściu dla pieszych. Zmienia się światło sygnalizacji z czerwonego (pożar) na ...niebieskie. Ten zabieg miał celowo podkreślić wejście w nową część: Vatę gdzie dominuje powietrze i eteryczność.

AKT 3 VATA - kolor niebieski

Jeden z najbardziej ulubionych kolorów, kolor natury, od wody po niebo. (Tak przebiega linia ujęć w scenach tanecznych „Tactum”) Niebieski jest tak zimny, jak czerwony jest gorący. Jest to również jeden z podstawowych kolorów triady RGB. W filmach niebieski to kolor chłodu, izolacji, melancholii, bierności, spokoju, wiary, duchowości, lojalności, harmonii, jedności, zaufania.

W części dokumentalnej oprócz zmiany koloru światła na przejściu dla pieszych, dodatkowo podkreśliłem dźwiękiem i barwą niebieską zmianę koloru szyby podczas wejścia nauczycielki do szkoły baletowej.



KAdr z filmu Tactum - żywiły tańca”

Jako, że zdjęcia odbywały się w Kopalni Piasku, zdecydowałem się tu dodać również barwy piaskowej co widać w kostiumach tancerek.

4.3.3. Warstwa 3: Muzyka - Dźwięk

Wstęp i Akt 1.

Z wykształcenia jestem muzykiem i zdarza mi się coś skomponować, ale z powodów pragmatycznych do własnego filmu zaprosiłem innych kompozytorów.. Realizując film o takiej złożoności nie chciałem popaść w iterację znaczeń i symboli. Zależało mi na niezależnym głosie, innym, świeżym spojrzeniu na warstwę muzyczną. To samo zresztą dotyczyło estetyki obrazu (w każdej części jest inny operator filmowy).

W pierwszym akcie do współpracy zaprosiłem Mikołaja Blajdę, muzyka - kontrabasistę, aranżera i kompozytora. Mikołaj to współtwórca krakowskiej Filharmonii Futura a poznaliśmy się podczas realizacji telewizyjnej spektaklu „Ifigenia w T...” Teatru Gardzienice, gdzie Mikołaj prowadził zespół muzyczny. Autorska kompozycja Mikołaja zaczyna się od pojawiającego się ostinato, granego na elektronicznym ksylofonie, symbolizującego upływający czas. Ten muzyczny wstęp to kontrapunkt do industrialnego obrazu z otwarcia filmu. Przemysłowy krajobraz: kominy Huty Katowice, Elektrowni Szombierki i szyby górnicze Kopalni Boże Dary jest zestawiony z przyrodą co w założeniu miało spajać pierwiastek męski (industria) i żeński (przyroda). Mechaniczna muzyka ma być wprowadzeniem do sekwencji tanecznej. Kiedy po otwarciu filmu pojawia się pierwsza bohaterka części dokumentalnej, muzyka cichnie by powrócić na koniec zajęć z tańca współczesnego. Do sekwencji rytmicznej dochodzi element melodyki współgrający z owadami „tańczącymi” nad wodą. Kompozycja powoli nabiera tempa współgrając z odgłosem kroków w wodzie i szumem liści na drzewach i wybucha, kiedy na wychodzące z wody kobiet spadają mężczyźni. Do końca tego aktu muzyka pozostaje na wysokim poziomie energetycznym urywając się wraz z przejeżdżającym samochodem.

Akt 2.

Muzyka w tej części pojawia się w postaci audycji w radiu jadącego samochodu naszego następnego bohatera Pawła Skalskiego. Paweł podczas jazdy zmienia poprzednią wybrzmiewającą jeszcze echem muzykę na nową odpowiadającą mu taneczną kompozycję w stylu tanga. Muzyka ta, wydobywając się ciągle z głośników samochodu towarzyszy bohaterowi aż do trzaśnięcia drzwiami samochodu. Następne ujęcie to już lekcja tanga. Tutaj wykorzystałem muzykę niemieckiego kompozytora stylu elektro-tango Iwana Harlana. Dwie kompozycje Iwana towarzyszą lekcji. Drugi utwór to w zasadzie Rumba w kompozycji Iwana Harlana i Mustafy Zekirova, którą wykonuje zespół Turlitawa. Ta hipnotyczna muzyka wprowadza w gorący acz nostalgiczny klimat niełatwej relacji dwojga tancerzy. Dziewczyna, partnerka prowadzącego

zajęcia Pawła, sprawia wrażenie odrzuconej. Muzyka podkreśla jej wycofanie. Wraz z dźwiękiem klarnetów zostajemy zabrani z sali prób, z jej mikroświata do coraz większej przestrzeni miasta. Miasta nocą. Kiedy kamera pokazuje w pełni nocną panoramę miasta (z Łodzi i Katowic płynnie przechodzimy do Bogoty w Kolumbii) pojawiają się pierwsze dynamiczne dźwięki industrialnego tanga - kolejnej zamówionej przeze mnie kompozycji, której autorem jest Darius Gall z Berlina. Pierwsze takty zlewają się tu z efektem dźwięku łopat hutników wrzucających węgiel do pieca, co ma podnieść temperaturę tej sceny. Dalej, to już wprowadzenie do gorącej relacji trzech par w tzw. „kontakt improwizacji” przeradzające się w rytmiczne, industrialne tango będące podkładem do studyjnej realizacji tańca w choreografii Pawła Skalskiego (zdjęcia realizowane w łódzkiej szkole filmowej). Muzyka nabiera rozmachu i zmienia tonację kończąc się nagle w swoim apogeum zdjęciami pożaru domu.

Akt 3.

Wybrana kompozycja do trzeciego aktu filmu idealnie wpisała się w moje zamierzenia:

*„Kwartet smyczkowy 'Siedem i pół kwartetu' powstał z okazji 750-lecia lokacji Bytomia, stąd symboliczny tytuł kompozycji nawiązujący do siedmiu i pół wieku miasta. Poszczególne jego części dedykowane zostały "artystycznym przyjaciółom kompozytora”*³⁹.

Część kwartetu, którą wybrałem do filmu została poświęcona Jackowi Łumińskiemu i jego Teatrowi Tańca. Chciałem w ten sposób zaznaczyć obecność, przynajmniej symbolicznie, tego jakże zasłużonego dla historii tańca współczesnego w Polsce zespołu. W początkowej wersji pracy przy filmie zakładałem, iż przy zdjęciach na Śląsku naturalnym wyborem byłaby współpraca ze śląskim zespołem tanecznym. Jednak inne względy pokrzyżowały moje plany.⁴⁰

O muzyce Lasonia napisano tak:

*„Eufonia. Symfonia smyczków. Przyrodziana w duchową przyjemność słuchania i ulotną boskość trwania dźwięków. Naturą tej muzyki jest bycie, ale nieokreślone. Apoteoza wolności i przeznaczenia”*⁴¹. Opis ten idealnie pasuje do mojej koncepcji ulotności, niedookreślenia, po prostu bycia.

Zanim zabrzmiała muzyka „5 Kwartetu” Aleksandra Lasonia pojawia się moja własna wariacja nt. tego utworu. Nazwałem ją „Discreet Tactum” i jest to nawiązanie do ambientowego

³⁹ <https://culture.pl/pl/dzielo/lason-5-i-6-kwartet-smyczkowy-20-dla-4>

⁴⁰ Śląski teatr Tańca, jeden z pierwszych w Polsce teatrów tańca – obok Polskiego Teatru Tańca (PTT) z Poznania. Założony w 1991 przez Jacka Łumińskiego, tancerza i choreografa, który był dyrektorem teatru do 2013 roku. ŚTT został zlikwidowany przez władze Bytomia jesienią 2013 r.

⁴¹ [Justyna Kowalska-Lasoń] <https://pwm.com.pl/pl/aktualnosci/szczegoly/2506513,v-kwartet-smyczkowy-siedem-i-pol-kwartetu-aleksandra-lasonia-w-filharmonii-wroclawskiej.html>

charakteru muzyki Briana Eno, którego jestem wielkim fanem. Muzyka ta pojawia się od początku lekcji baletowej Dominiki Koj i jej uczennic wprowadzając nas w klimat ostatniego aktu filmu. Chciałem w ten sposób złamać muzyczny schemat podziału części dokumentalnych i tanecznych wprowadzając łącznik muzyczny ostatniej części. Podczas szukania pomysłu nad klimatem muzycznym do ww. sceny, wykonałem ciekawy zabieg przetwarzając komputerowo instrumenty kwartetu smyczkowego, odwracając i zwalniając dźwięki jednej z sekwencji kompozycji Aleksandra Lasonia.

4.4. Bohaterowie – tancerze – obsada – kostiumy.

Ponieważ „Tactum - żywiły tańca” jest filmem hybrydowym, łączącym dokument z kinem artystycznym, poprzez odpowiedni dobór bohaterów chciałem uzyskać płynne przejścia pomiędzy poszczególnymi częściami dokumentalno-tanecznymi.

W pierwszej części filmu bohaterką jest dziewczyna, która bierze udział w zajęciach tańca współczesnego. Pierwsza scena jest na przystanku autobusowym, gdzie dziewczyna czeka na autobus. To **Karolina Brzęk** - solistka Teatru Tańca „Alter” z Kalisza, działającą również w Łodzi m.in. w „Pracowni Fizycznej” Jacka Owczarka. Dziewczyna po scenie zajęć tanecznych z Iwoną Olszowską pojawia się w scenach zbiorowych w wodzie i lesie by na koniec tej części filmu zatańczyć w dynamicznym solowo.

Zajęcia tańca współczesnego w części dokumentalnej prowadzi **Iwona Olszowska**, twórczyni metody BMC - Body Mind Centering, pracy z powięzią podczas ruchu ciała. Iwona to uznana tancerka, choreograf, pedagog, wykładowca PWST w Krakowie. Prowadzi zajęcia dla tancerzy, aktorów i instruktorów w Polsce i za granicą.

Akt 1 pierwszy kończy się płynnym przejściem, a w zasadzie przejazdem kolejnego bohatera filmu, tancerza, choreografa i nauczyciela tanga **Pawła Skalskiego**, który omal „nie przejeżdża” Karoliny podczas jej solo na drodze. W dalszej części Paweł prowadzi lekcję tanga, gdzie widzimy kursantów i jego partnerkę, która jak się zdaje nie do końca jest zadowolona z metod pracy Pawła.

Część taneczna drugiego aktu to solo **Marioli Benesz**, również ówczesnej tancerki Teatru Tańca Alter z Kalisza i Pracowni Fizycznej z Łodzi. Mariola, z racji swojego uderzającego podobieństwa do Giuletty Masiny (aktorki i żony Federico Felliniego), wystąpiła w moim pierwszym filmie tanecznym pt. „Masina” zrealizowanym w 2011 r. dzięki stypendium Marszałka

woj. śląskiego. W części zbiorowej tego aktu filmu występują trzy pary tancerzy współczesnych i towarzyskich ze środowiska łódzkiego („Pracownia Fizyczna”).

Akt 3 filmu zaczyna tancerka i nauczycielka bytomskiej szkoły baletowej **Monika Koj**. Monika jest autorem choreografii i jedną z trzech tancerek baletowych występujących w Kopalni Piasku Koblarnia. W tejże kopalni występują jeszcze muzycy **Kwartetu Śląskiego**, uznanego na świecie zespołu muzyki kameralnej rodem z Katowic. Skład zespołu to Szymon Krzeszowiec - I skrzypce, Arkadiusz Kubica - II skrzypce, Łukasz Szymicki - altówka, Piotr Janosik - wiolonczela. Muzycy kwartetu to również uznani pedagodzy katowickiej Akademii Muzycznej.

Podczas napisów końcowych, oprócz bohaterów widzimy ekipę filmową biorącą udział w realizacji filmu w Kopalni Piasku. To nawiązanie do estetyki filmów Felliniego („Rzym”), którego jestem wielkim fanem.

Kostiumy do aktu drugiego i trzeciego dobierała **Barbara Dębska** z Łodzi, natomiast do aktu pierwszego uznana kostiumograf **Aleksandra Staszko**, będąca m.in. autorem kostiumów do Oskarowego filmu „Ida” Pawła Pawlikowskiego.

4.5. Lokalizacje. Scenografia. Choreografia. Wybór kamery. Sposób filmowania.

Przestrzeń i lokacje

„Tactum” było realizowane na przestrzeni kilku lat. Pierwsze zdjęcia, które zostały wykorzystane również w moim dyplomie magisterskim, zrealizowano w studio PWSFTviT w Łodzi już w 2010 r. podczas trzech pierwszych dni listopada. Studio w szkole zostało całkowicie zmienione i dzięki pomocy łódzkich scenografów: Justyny Kaliskiej i Zbigniewa Olejniczaka, udało mi się stworzyć klimat rodem z filmów Carlosa Saury. Jako tła użyłem, dwóch dużych prześwitujących ekranów, zamówionych i uszytych specjalnie na tę okazję. Na ekranach dzięki tylnej projekcji był wyświetlany materiał filmowy mojego autorstwa, nakręcony na ulicach Wenecji. Obraz stanowił ruchomą scenografię, tło dla tancerzy występujących na pierwszym planie. Aby podkreślić „gorący” charakter sceny zamówiłem specjalną czerwoną wykładzinę wypełniającą przestrzeń sceny przed ekranami.

Otwarcie filmu było nakręcone przy Pustyni Błędowskiej w miejscowości Klucze, obok której wtedy mieszkałem. Kolejne ujęcia to: Huta Katowice w Dąbrowie Górniczej, kominy Elektrowni Szombierki w Bytomiu nakręcone z Kopca Wyzwolenia w Piekarach Śląskich oraz szyby Kopalni Boże Dary w Katowicach kręcone z leżącej obok górniczej hałdy. Film był

dofinansowany ze śląskiej instytucji co wymagało przeprowadzenie części zdjęć (min 50%) w lokacjach tego województwa. Drugim powodem wybrania śląskich lokacji był fakt, iż sam się tam wychowałem i zależało mi na wykorzystaniu filmowego potencjału tego regionu. Natura i przemysł, które spotykają się tu na każdym kroku, idealnie pasowały do mojej wizji zderzenia dwóch pierwiastków: żeńskiego i męskiego.

Cały akt 1, szczególnie jego część dokumentalna była nakręcona w Połczynie Zdroju podczas Ogólnopolskich Warsztatów Tanecznych „Na bosaka” w latach 2012 i 2013. Natomiast część taneczna to trzy dni zdjęciowe gorącego sierpnia 2012 roku. Lokalizacja tej sceny to Jezioro Kłokowskie na pojezierzu Drawskim. Wybór lokalizacji był bardzo pragmatyczny: w jednym miejscu miałem do dyspozycji prawie całe środowisko tańca współczesnego: najlepszych tancerzy i choreografów w kraju oraz doskonałą naturalną scenografię Pojezierza Drawskiego.

Akt 3 był wyzwaniem pod względem inscenizacyjnym. Długo szukałem odpowiedniej lokacji do zdjęć „pustynnych”. Pustynia Błędowska okazała się prawie całkowicie zarośnięta, wydmy Sowińskiego Parku Narodowego niedostępne i zbyt odległe dla moich bohaterów. Nie uzyskałem również zgody na zdjęcia w kopalniach piasku w okolicach Dąbrowy Górniczej. W zasadzie „rzutem na taśmę” (mijał termin zakończenia zdjęć wg. harmonogramu produkcji) udało się uzyskać zgodę na realizację w Kopalni Piasku Kotlarnia obok Kędzierzyna Koźła. Dyrektor obiektu okazał się przyjaznym dla kultury człowiekiem i pomiędzy 25 a 27 września 2012 roku zrealizowaliśmy zdjęcia do ostatniej tanecznej części filmu. Sceneria kopalni okazała się idealna ze względu na umiejscowienie tam starej ogromnej koparki piasku. Dostaliśmy do dyspozycji operatora tej koparki, który zależnie od ustawienia światła słonecznego zmieniał nam położenie ramienia maszyny.

Ogromnym wyzwaniem logistycznym był występ muzyków Kwartetu Śląskiego, którzy jak się okazało występowali w takiej scenerii po raz pierwszy i słusznie zresztą obawiali się o swoje drogie instrumenty. Problemem był tu wiatr, który jakkolwiek świetny dla efektu filmowego, mógłby stać się zabójczy dla instrumentów muzycznych. Temperatura mimo września była dosyć wysoka i zrobiło się gorąco, co też utrudniało pracę na planie i zwiększało obawy muzyków. Na szczęście udało się „zgrać” kwartet we wszystkich zamierzonych ustawieniach zanim wiatr i temperatura dały się wszystkim we znaki.

„Przerywnikiem” drugiej części filmu był występ pary zawodowych tancerzy tanga: Chiche Nuneza i Ester Duarte. Zdjęcia realizowałem osobiście na ulicach Kopenhagi podczas zimnego listopada 2013 roku. Wybór tego miasta wiązał się ze stałym miejscem zamieszkania tancerki Ester Duarte a budżet filmu i terminy nie pozwoliły na ściągnięcie jej do Polski. Decyzję o wyborze lokacji spowodował też fakt, iż jej partner Chiche Nunez, mieszkający na stałe w

Berlinie, odwiedza Ester wraz z ich córką raz na 2 tygodnie co idealnie udało się zgrać z moim wolnym terminem.

Ostatnie zdjęcia do filmu „Tactum - żywiły tańca” zostały przeprowadzone przez mnie w październiku 2014 roku już podczas moich studiów doktoranckich. Zbliżał się termin zakończenia produkcji w harmonogramie umowy koproducentkiej z Instytucją Filmową „Silesia”. Prace montażowe były na ukończeniu, ale ciągle nie byłem zadowolony ze zdjęć dokumentalnych zrealizowanych rok wcześniej w szkole baletowej w Bytomiu. Na szczęście z pomocą przyszła Dominika Koj, tancerka trzeciej części filmu. Dominika była nauczycielką w Ogólnokształcącej Szkole Baletowej im. Ludomira Różyckiego w Bytomiu i jak się okazało prowadziła, jak na tego typu szkołę, dosyć innowacyjne zajęcia łączące balet i jogę. Pasowało to idealnie do „eterycznego” charakteru tej części filmu więc udałem się z kamerą na zajęcia i nakręciłem całą lekcję, w której, oprócz Dominiki, występują dziewczynki - uczennice szkoły baletowej. Następstwem tej sceny były dodatkowe zdjęcia dokumentalne Dominiki Koj zrealizowane na ulicach Bytomia.

Wybór i praca kamery

Do pracy przy filmie zaprosiłem Mariusza Lisieckiego, przyjaciela jeszcze ze studiów magisterskich PWSFTviT w Łodzi, który jest właścicielem firmy produkcyjno-rentalowej w Poznaniu - CVK Studio. Mariusz ze swoją ekipą towarzyszył mi w zasadzie podczas zdjęć do tanecznych każdej części filmu. Począwszy od studia w szkole filmowej w Łodzi, poprzez jeziora i lasy Pojezierza Drawskiego aż po Kopalnię Piasku Kotlarnia. Dzięki tej współpracy udało mi się użyć, jak na tamte czasy bardzo dobrej kamery filmowej firmy RED One z obiektywami Carl Zeiss. Materiał był kręcony w formacie plików Raw, co ułatwiło późniejszą korekcję barwną.

Zdjęcia były rozciągnięte w czasie czterech lat co z powodów logistycznych nie umożliwiło pracy z tym samym reżyserem obrazu przy każdej części filmu. To jak się okazało nie przyczyniło się do pogorszenia jakości przekazu artystycznego a wręcz ułatwiło uzyskać odmienny charakter zdjęciowy każdego aktu. Do każdej części filmu zaprosiłem innego operatora, kierując się względami artystycznymi i ich dostępnością. Wszystkich znam dobrze i każdemu zaufałem co przełożyło się na owocną i jak mniemam udaną współpracę.

W akcie drugim w sekwencji tańca głównym realizatorem obrazu był Jakub Jakielaszek. Zdjęcia odbywały się w studio szkoły filmowej w Łodzi. Kuba, ówczesny student szkoły okazał się sprawny w wykorzystaniu trzech kamer, kranu i jazdy co pomogło uzyskać zamierzony przez mnie efekt końcowy. W zdjęciach tych wykorzystaliśmy głównie „lustrzanki” Canon 5D z optyką Canona.

Zdjęcia taneczne aktu pierwszego były realizowane przez Nicolasa Villegasa, kolumbijskiego operatora zdjęć, również absolwenta naszej szkoły. Z Nicolasem znamy się od wielu lat i zrobiliśmy wcześniej kilka wspólnych projektów. Podczas trzech dni zdjęciowych nad Jeziorem Kłokowskim obok Połczyna Zdroju pracowaliśmy na kamerze RED One z obiektywami Carl Zeiss. Do kilku ujęć z ręki (np. podczas sceny biegu w lesie) wykorzystaliśmy lżejszą kamerę JVC GY-HD200E. W zdjęciach nad wodą wykorzystaliśmy kran co pozwoliło umieścić kamerę bezpośrednio nad taflą wody w jeziorze a do sekwencji w lesie wykorzystywaliśmy jazdę. Oprócz ogólnych sekwencji tanecznych w parach zależało mi również na uchwyceniu wielu detali, dlatego stosowaliśmy długą optykę i płytką głębię ostrości.

W drugim dniu zdjęciowym nad jeziorem przeszła ogromna burza, która przerwała zdjęcia na godzinę i niestety uszkodziła agregat do zasilania lamp. Ponieważ po burzy zrobiło się ciemno, dalsze zdjęcia w lesie stawały pod znakiem zapytania. Mieliśmy jednak wiele szczęścia. Zza chmur częściowo wyszło słońce wysyłając promień światła na pobliskie pole pszenicy. Odbijając się od pola zapewniło nam oświetlenie ostatniej sceny, którą kazałem Nicolasowi nakręcić w wysokim klatkażu w celu stworzenia efektu slow-motion (zwolnienia). Dodatkowo po deszczu, za namową choreografa Witka Jurewicza, tancerze wskoczyli na drogę tarzając się w błocie co „załatwiło” sprawę charakteryzacji. Scena ta powstała przypadkowo, ale efekt jest bardzo zadawalający.

Do aktu 3 zaprosiłem uznanego reżysera zdjęć Adama Bajerskiego, który jest moim przyjacielem i z którym pracowałem przy wielu projektach również jako dźwiękowiec (m.in. przy filmie „Sztuczki” Andrzeja Jakimowskiego). Ponieważ Adam jest uznanym operatorem, przez jego związanie kontraktem z Agencją, nie było łatwo dogadać terminy zdjęć odpowiadające jemu i muzykom Kwartetu Śląskiego. Udział Kwartetu był bardzo ważny, wręcz wymagany przez koproducenta Silesia Film.

Z Adamem pracowaliśmy w Kopalni Piasku Kotłarnia wykorzystując ponownie kamerę RED One i obiektywy Carl Zeiss. Do zbliżeń kwartetu wykorzystywaliśmy jazdę. Trzeci akt filmu miał przedstawić eteryczność i płynny ruch kamery był tu jak najbardziej na miejscu. Do ujęć z góry wykorzystaliśmy pomosty koparki więc obyło się bez użycia kranu co oszczędziło wiele czasu. Przez cały czas zdjęć świeciło mocne słońce więc ekipa oświetleniowa głównie zajmowała się maskowaniem światła niż „świeceniem”.

Jeśli chodzi o zdjęcia dokumentalne, z racji na dużą rozpiętość czasową realizacji filmu używaliśmy różnych kamer. Głównie były to lustrzanki Canon 5d, bezlusterkowce Panasonic Lumix GH4 oraz niewielkie kamery cyfrowe Panasonic. Wiele zdjęć do filmu wykonałem osobiście: w zasadzie wszystkie „śląskie” zdjęcia otwarcia filmu, kominy hut i szyby Kopalni

Boże Dary, nocne zdjęcia miast (Bogota w Kolumbii, Katowice). To samo dotyczy sekwencji przystanku i wsiadania do autobusu pierwszej bohaterki filmu oraz całej lekcji baletu w szkole w Bytomiu wraz z „miejskimi” ujęciami nauczycielki Dominik Koj. Zajęcia Iwony Olszowskiej w Połączynie Zdroju kręciliśmy razem z Nicolasem Villegasem a lekcję tanga i przejazdu w Łodzi realizował Adam Bajerski.

4.6. Postprodukcja. Montaż, udźwiękowanie, muzyka.

Cały montaż filmu „Tactum - żywioły tańca” przeprowadziłem w zasadzie sam posiłkując się komentarzem i konsultacją uznanych fachowców. Decyzja ta wynikła z powodu długiego czasu realizacji filmu i braku wystarczających funduszy. Przy filmie konsultowałem się ze świetnym montażystą Marcinem Kot-Bastkowskim i Bartem Gaviganem, uznanym scenarzystą, producentem i reżyserem z Wielkiej Brytanii. Ich wskazówki były bardzo cenne i kluczowe przy powstaniu ostatecznej wersji filmu. Część taneczna Aktu 2 filmu „Tactum - żywioły tańca”, to w głównym stopniu modyfikacja materiału zdjęciowego mojego filmu dyplomowego. Wykorzystałem wiele ujęć i niektóre rozwiązania montażowe mojego ówczesnego montażysty Błażeja Banysia więc on też został ujęty w napisach końcowych filmu „Tactum”. To samo stało się ze sceną tańca w lesie w części 1: sekwencja tańca w parach to efekt współpracy z Natalią Cieluch z TVN.

Materiały napływały do mojej montażowni z planu na bieżąco, czyli w całym okresie zdjęciowym „Tactum”, który trwał od 2010 do jesieni 2014 roku. Większość zdjęć do materiału „tanecznego” zostało zakończonych już w roku 2013 i to one zostały zmontowane w pierwszej kolejności. Na bieżąco, tworzyłem układki każdej części wg scenariusza i raportów zdjęciowych. Potem wspólnie z wybranymi osobami oglądałem sceny, wymieniając ujęcia, na których szczególnie mi zależało, dokonując skrótów, pilnując rytmu montażowego. Obraz był zamknięty we wrześniu 2014, ale jesienią tego roku dokręciłem jeszcze scenę lekcji baletowej w Bytomiu. Termin kolaudacji w Silesia Film był wyznaczony na 15 grudnia 2014 roku więc cały poprzedni miesiąc spędziłem na „dopieszczeniu” ostatecznej wersji filmu. Pokaz odbył się Centrum Sztuki Filmowej w Katowicach i ocena komisji kolaudacyjnej była dobra. Zaproponowano kilka poprawek i ustalono termin premiery filmu na wiosnę 2015 r.

Postprodukcja dźwięku: czyszczenie setek, podkładanie ścieżek z efektami synchronicznymi oraz efektami skojarzeniowymi, tłami i muzyką odbywała się od 15 grudnia 2014 r. do końca stycznia 2015, kiedy to nastąpiło zgranie wszystkich ścieżek z obrazem w moim własnym studio nagraniowym w Chorzowie. Zamówione kompozycje muzyczne do wstępu,

części pierwszej i drugiej montowałem i zgrywałem również sam. Muzyka kwartetu została zaimportowana z płyty CD a na planie wykorzystaliśmy playback. Do sprawdzenia poprawności dźwięku wykorzystałem możliwości sali CSF w Katowicach, ponieważ budżet filmu nie mieścił kosztów wynajęcia profesjonalnego studia do zgrań w warunkach kinowych. Wszystkie efekty dźwiękowe zostały nagrane przeze mnie osobiście po zakończeniu zdjęć.

5. Podsumowanie i wnioski

Film taneczny, znany również jako „screendance”, „dance for camera”, „cine dance” i „video dance”, jest zarówno rodzajem praktyki artystycznej jak obszarem dyskursu teoretycznego; to również nowatorski język w sztukach wizualnych, który rozkwita w wielu krajach – dowodem są liczne festiwale, sympozja, konferencje i publikacje. Ta pasjonująca hybryda, która w przeszłości funkcjonowała na marginesie praktyk tanecznych i filmowych, dziś staje się niezależną formą wypowiedzi artystycznej na ekranie. Dzięki zaangażowaniu praktyków i badaczy na całym świecie dziedzina ta coraz głębiej wskazuje na jej bogate zakorzenienie w historii sztuki; staje się źródłem zrozumienia tańca współczesnego, filmu, mediów cyfrowych i performance.

Festiwale filmów tanecznych (Screendance) na całym świecie pokazują ogromny potencjał i energię artystów tworzących tę nową formę języka filmowego. Gatunek nie ma jeszcze uporządkowanego zestawu reguł formalnych ani zasad konstrukcyjnych, ale wyraźnie ma potencjał, by uchwycić i wyrazić siłę wynikającą z połączenia żywego tańca i obrazu filmowego. Jaka jest przyszłość tej sztuki?

Douglas Wright, wspaniały tancerz znany publiczności w Stanach Zjednoczonych z czasów, gdy był członkiem Paul Taylor Dance Company, uważa wideo za dar niebios. *„To sposób na to, aby świat dowiedział się, co robię tutaj w Nowej Zelandii. Robienie filmu jest jak wysyłanie wiadomości w butelce”*⁴². Ta metafora jest wymowna. Filmowcy i choreografowie, którzy przed kamerą wykorzystują okazję wyrażania swoich uczuć, myśli i emocji, wydają się być na dobrej drodze. Intymność relacji z widzem, niezależność i innowacja wzmacniają twórców kina tańca. W swoim corocznym rytmie festiwale tej formy filmowej wypracowują nowe standardy jakości, dając przykład innym twórcom i inspirując producentów do wspierania podobnych projektów. W Polsce stałym punktem na mapie Kina Tańca jest sekcja „Dances with Camera” Międzynarodowego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych „Shortwaves” w Poznaniu. Tam też prezentowałem swoje trzy filmy (m.in. „Tactum”) i miałem zaszczyt zasiadać w łóżu jurorów.

Podczas festiwalu możemy dowiedzieć się, kto finansuje tego typu projekty a co powstaje własnym sumptem. Dotychczas przeważają filmy niezależne. Dzięki nowej technologii artyści mogą realizować swoje dzieła niewielkim kosztem. Czy przyszłość tego gatunku leży w filmach samodzielnie wyprodukowanych?

⁴² „Envisioning Dance On Film” - 2002 , rozdział 34 str 189 (tłumaczenie własne)

Twórcy Kina Tańca pracują z wielowarstwowymi strukturami narracyjnymi. Często są one surrealistyczne i abstrakcyjne, dzięki czemu „ruchome obrazy” nie przypominają realizmu dzisiejszego kina. Wiele „screendance” – na przykład prace Eiko & Koma⁴³ – nie opiera się na tradycji tanecznej ani filmowej, a na poezji; to abstrakcyjny, osadzony w naturze taniec, sugerujący neoromantyzm. Natura staje się metaforą emocji wyrażanych przez ruch, a sceneria stanowi tło stanu umysłu wynikającego z choreografii. Te filmy odwracają punkt widzenia sennych sekwencji tanecznych, charakterystycznych dla hollywoodzkich i broadwayowskich musicali z lat czterdziestych: zamiast tańczyć we śnie, tancerze zapraszają widza do snu. Marzenie – potrzeba podzielenia się nim, wywołania go – wydaje się być ważnym czynnikiem motywującym w wielu współczesnych filmach tanecznych. Niektórym taniec na żywo wydaje się zbyt odległy, podczas gdy taniec na dużym ekranie, z intymnością zbliżeń daje widzowi intymność odbioru.

W dzisiejszych czasach tancerze, jeśli nie pracują w teatrach muzycznych czy w fabrykach marzeń w Hollywood, uwalniają własne wizje dzięki nowym technologiom. Nie ograniczeni łaską producentów i budżetu, przystosowując się do szalonego techno życia, wybierają współpracowników – filmowców, kompozytorów, kostiumologów czy programistów – którym mogą zaufać. Tworzą się więzi, które zbudowane na zaufaniu, owocują nowym wymiarem ich dzieł.

Być może wkrótce dokumentowanie tańca stanie się odpowiednikiem ćwiczeń choreograficznych specjalnie dostosowanych do wolnego od grawitacji ekranu. Zrewidowane zostaną konwencje tańca, od baletu po hip-hop. Standardowe pas de deux mogłoby stać się pas de quatre, z kamerzystą i montażystą jako magikami podnoszącymi tancerza na wyżyny swoich możliwości. Kontakt-improvizacja może rozwinąć się w filmowanym kontekście za pomocą łączenia trzech „ujęć”: jednego wizualnego zapisu fizycznego spotkania, następnie dwóch do śledzenia reakcji strumienia świadomości każdego tancerza. Te nowe media mogą ożywić sztukę współczesną.

W XXI wieku tancerze mogą naturalnie i biegle posługiwać się językami sceny i ekranu. Granice między dyscyplinami sztuki znikają w globalnej wiosce jutra, kiedy artyści wszelkiego rodzaju wyrażają doświadczenie czasu i przestrzeni. Pytania o pierwszy plan i tło, o płaszczyzny, dynamikę i kształt są naturalne dla wszystkich artystów. Choreografowie obrazów filmowych „malują” ciałami, kształtując przestrzeń ekranu zarówno poprzez scenografię jak i głębię ostrości.

⁴³ Eiko Otake i Takashi Koma Otake, ogólnie znani jako Eiko & Koma, to japoński duet wykonawczy. Od 1972 roku Eiko i Koma pracują jako reżyserzy, choreografowie i wykonawcy, tworząc wyjątkowy teatr ruchu z bezruchu, kształtu, światła, dźwięku i czasu.

Współpracujący z nimi kompozytorzy i reżyserzy świadomie znajdują analogie do swoich metod pracy, czego kapitalnym przykładem jest belgijski kompozytor i reżyser Thierry de Mey⁴⁴ współpracujący z choreografką Anne Teresą de Keersmaker i jej zespołem Rosas⁴⁵. (Ich prace, zostały wręcz wiernie i nie do końca legalnie, skopiowane przez gwiazdę muzyki pop Beyonce)⁴⁶.

Prezentacje wideo zdobyły już miejsce i uznanie w świecie muzeów. Galerie wypełnione są ekranami. Ten trend może przyczynić się do zmiany każdej przestrzeni publicznej w park rozrywki. Być może w przyszłości widz mógłby odtworzyć film na monitorach wielkości ściany, zatrzymując go, aby przestudiować konkretną klatkę. Architekci zlecają choreografom stworzenie filmów tanecznych, które uwydatnią sufity, tak jak robiło to malarstwo w renesansowych Włoszech.

Tancerze dojrzewają również jako aktorzy: w zbliżeniach kamer uczą się kontrolować swoją dynamikę ruchu a ich zakres ekspresji poszerza się. W miarę wzrostu zapotrzebowania na wszechstronność, uniwersalność stanie się nowym wymogiem w szkołach tańca. Ewolucja tancerzy-aktorów i choreografów-reżyserów może sprawić, że w programach telewizyjnych pojawi się więcej tańca.

Druga połowa wieku XX to powstanie teatrów tańca i powrót do opowiadania historii, ale także uznanie dla chaosu i szalonego ruchu, w którym obecnie żyjemy. Genialna choreografia niemieckiej tancerki Sashy Walz, w wideo-adaptacji jej dzieła scenicznego „Allee der Kosmonauten” z 1998 roku, wpisuje się w tradycję telewizyjnej komedii sytuacyjnej, pomieszanej z telenowelą i ponurością Twin Peaks Davida Lyncha. Pamiętajmy również o wszechobecnym Internecie i grach komputerowych... To też obszar wielu możliwości.

Tak długo, jak czerpiemy energię z ruchu i adrenaliny, taniec będzie istnieć, z kamerą lub bez niej. Czystości tańca nie można dotknąć, ale poprzez film można go poczuć i dopóki kamera jest dostępna, możemy dzielić się tą magią z widzami.

⁴⁴ <https://brahms.ircam.fr/en/composers/composer/1059/>

⁴⁵ <https://www.rosas.be/en/>

⁴⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=3HaWxhbH4c>

6. Bibliografia

- Praca zbiorowa pod redakcją Judy Mitoma - „*Envisioning Dance On Film*”, Nowy Jork, 2002;
- Arlene Croce - „*Afterimages*”, Nowy Jork, 1997;
- Steven M. Silverman - „*Dancing on the Ceiling - Stanley Donen and his movies*”, Nowy Jork, 1996;
- Clive Hirschorn - „*The Hollywood Musical*”, Nowy Jork, 1981;
- Dan Cox - „*Video Fever!*”, Dance Magazine, X 1984;
- Don McWilliams, “*Talking to a Great Film Artist*,” - *McGill Reporter* (April 28, 1969)
- William Jordan, “*Norman McLaren: His Career and Techniques*,” *Quarterly of Film, Radio, and Television*, 1953;
- Władysław Kopaliński - „*Słownik symboli*”,

Netografia

www.pina-film.de

<https://mariatwardowska.com/2018/11/25/ajurwedyjski-taniec-zywiolow/>

<http://www.jungpoland.org/pl/slownik-jungowski/animus.html>

<https://culture.pl/pl/dzielo/lason-5-i-6-kwartet-smyczkowy-20-dla-4>

<https://pwm.com.pl/pl/aktualnosci/szczegoly/2506513,v-kwartet-smyczkowy-siedem-i-pol-kwartetu-aleksandra-lasonia-w-filharmonii-wroclawskiej.html>

<https://brahms.ircam.fr/en/composers/composer/1059/>

<https://www.rosas.be/en/>

<https://youtu.be/3HaWxhbhH4c>

<http://slowniktanca.uni.lodz.pl/kathak/>

<https://www.loc.gov/folklife/lomax/alanlomaxbio.html>

<https://wrocenter.pl/pl/norman-mclaren-synchronie-musique-optique/>

<https://www.nfb.ca/directors/norman-mclaren/>

7. Metryka filmu

„Tactum – żywioly taca”, czas: 28’, format HD, kolor.

Premiera 13.06.2015 g. Teatr Rozbark - Bytom

Scenariusz i reżyseria: Krzysztof Stasiak

Zdjęcia: Jakub Jakielaszek, Adam Bajerski, Nicolas Villegas, Krzysztof Stasiak

Choreografia: Witold Jurewicz, Paweł Skalski, Dominika Koj

Scenografia: Krzysztof Stasiak, współpr. Justyna Kaliska, Zbigniew Olejniczak

Kostiumy: Barbara Dębska, Aleksandra Staszko

Montaż: Krzysztof Stasiak, współpr. Błażej Banyś, Natalia Cieluch, Mariusz Lisiecki, Mariola Benesz

Dźwięk: Krzysztof Stasiak

Muzyka: Mikołaj Blajda, Dariusz Gall, Aleksander Lason, Krzysztof Stasiak, Iwan Harlan

Bohaterowie: Iwona Olszowska, Paweł Skalski, Dominika Koj

Tancerze: Karolina Brzęk, **Marta Pańka**, Mariola Benesz, Agnieszka Muczyń, Krystian Łysoń, Piotr Stanek, Jakub Gontarski, Sebastian Fliegel, Joanna Jaworska, Aleksandra Klimiuk, Katarzyna Matusiak, Paweł Grała, Radosław Klimecki, Wojciech Łaba, Ester Duarte, Chiche Nunez, Dominika Koj, Alicja Balasa, Natalia Polak

Kwartet Śląski: Szymon Krzeszowiec - I skrzypce

Arkadiusz Kubica - II skrzypce

Łukasz Syrnicki - altówka

Piotr Janosik – wiolonczela

Produkcja: BMC FILM, SILESIA FILM, CVK STUDIO