



## RUCH CIAŁA, RUCH KAMERY – O DIALOGU FILMU I TEATRU TAŃCA WSPÓŁCZESNEGO NA PRZYKŁADZIE DOŚWIADCZENIA REALIZACJI ARTYSTYCZNEGO DOKUMENTU EKSPERYMENTALNEGO *TENSITY*

Body and camera in motion – a dialogue between film  
and contemporary dance theater based on the experience gained  
in the making of the experimental art documentary *Tensity*

### Summary

The paper presents the relationship between the worlds of film and dance theater, and the ways in which the medium of the performing body can be translated onto the screen by the director and cinematographer. By analyzing his own experiences and related artistic decisions made during the realization of the experimental documentary *Tensity*, the author looks at the clash of two different media and the relations that may result from the effort to translate dance theater performance into traditional film medium. Along with the change of medium, the nature of the work also changes and a completely new artistic value is created, enriched with elements unknown to theater, such as film editing, camera work and, finally, screen time. A film work based on the theatrical medium becomes a separate artistic creation, allowing the director and the cinematographer to build upon the foundation of the performative art of the actor/dancer.

**Keywords:** film, documentary film, dance theater, dance cinematography

Wraz z ciągłym rozwojem środków wyrazu artystycznego, ewolucją kina, teatru oraz sztuk plastycznych stajemy się świadkami przenikania tych różnorodnych form ekspresji. Nie sposób zdecydowanie rozgraniczyć poszczególnych dziedzin, mamy do czynienia raczej z uzupełnianiem się tych odrębnych mediów niż prostym wykorzystywaniem zalet jednego z nich w służbie drugiemu. Sztuka wideo i film mogą być jedynie rejestracją, sytuować się

w stosunku podległym do rejestrowanego zjawiska, na przykład przedstawienia teatralnego. To najprostsze wykorzystanie właściwości tego medium, czyli możliwość rejestracji obrazu za pomocą analogowego materiału światłoczułego bądź sensora cyfrowego. Film może być jednak partnerem rejestrowanego przedstawienia artystycznego. Co więcej, może pełnić funkcję nadrzędną, tworząc nową jakość dzieła artystycznego przez inkorporację dzieła rejestrowanego. W takiej sytuacji rejestracja staje się jedynie punktem wyjścia do stworzenia nowych sensów przez zastosowanie świadomych artystycznych decyzji na etapach filmowania, montażu i udźwiękowania. Powstały film, będący realizacją wizji reżysera, wchłania to, co zostało zarejestrowane, stwarza dzieło odrębne, cechujące się innymi walorami artystycznymi w aspekcie zarówno plastyki obrazu, jak i przenoszonych sensów. Na potrzeby niniejszego artykułu terminu „film” używam w odniesieniu do utworu audiowizualnego *Tensity* zarejestrowanego za pomocą technologii cyfrowej.

W 2018 roku zrealizowałem film *Tensity* – eksperymentalny z pogranicza dokumentu, którego fundamentem stał się monodram teatralny *MELT* aktorki Heleny Ganjalyan. Dzieło teatralne Ganjalyan oparte jest na figurze szekspirowskiej Ofelii. Jak sama autorka pisze o swojej realizacji: „*MELT* to obraz, impresja, wrażenie – monodram oparty na pracy z figurą Ofelii z Szekspirowskiego *Hamleta*. Tu jest to Ofelia wytwarzająca własny język swojej fizyczności, seksualności, próbująca wyjść poza służalcze »tak Ojciec«<sup>1</sup>. Szczególny nacisk w wykonywanym monodramie został położony na aspekty związane z gestem i tańcem. Ciało, które dla Ganjalyan jest głównym medium, staje się jedynym obiektem na scenie. Za pomocą abstrakcyjnych gestów, ruchów i stworzonych z niego figur aktorka snuje opowieść o Ofelii. Tym, co szczególnie zainteresowało mnie w przedstawieniu Heleny Ganjalyan, jest próba odzyskania przestrzeni w Szekspirowskim dziele dla tej tragicznej postaci. Szekspirowska postać traktowana bywała różnorako, wystarczy przytoczyć *Hamleta* w ujęciu Craiga i Stanisławskiego. Craig widział w Ofelii niezbyt lotną córkę Poloniusza, która była jedynie pretekstem dla Hamleta zakochanego w nieistniejącym dziewczęcym ideale. Dla Craiga piękna i infantylna Ofelia miała być tłem, przemykać przez scenę. Zupełnie inaczej potraktował ją Stanisławski, widzący w tej postaci raczej ofiarę dworskich machinacji, której należałoby współczuć<sup>2</sup>. Tymczasem ujęcie Ganjalyan jest odmienne, przesuwające ciężar opowiadania na pomijaną historię Ofelii. W recenzji monodramu dobrze ujął to Łukasz Drewniak:

Jej wersja pokazuje córkę Poloniusza rozpuszczoną w wielu obrazach, zdradzoną przez ciało, zagłuszoną męskimi historiami. Ciało Ganjalyan jest zawsze obok tamtej Ofelii, obok prawdziwej roli. Jakby tylko jakiś fragment dziewczyny od Szekspira pasował do współczesnych kobiet. Taniec w suchej wodzie na scenie i pustka fraz przypisanych Ofelii wzmocnia tylko wrażenie nieobecności bohaterki. Ganjalyan ma intuicję, że najważniejsze w jej bohaterce jest to, czego nie zrobiła i nie powiedziała. Co się z nią i dla niej nie wydarzyło. Wreszcie można jednak to zmienić. [...] Zemsta Ofelii się dokonała<sup>3</sup>.

Filmowanie ruchu, tańca, dynamiki ciała to jedno, wyrażenie za pomocą plastyki filmowej idei monodramu, myśli bohatera i filozofii zawartej w dramacie to coś zgoła odmiennego. Moim początkowym pomysłem była realizacja filmu opartego głównie na rdzeniu przedstawienia Ganjalyan. Jednak w trakcie rozmyślenia o tym, co ostatecznie chciałbym przedstawić, w sposób naturalny odszedłem od pierwotnej koncepcji na rzecz obrazu traktującego o ciele jako medium teatru w szerszym kontekście. Helena Ganjalyan i jej historia miały posłużyć

<sup>1</sup> H. Ganjalyan, *MELT*, [http://helenaganjalyan.com/portfolio\\_page/melt/](http://helenaganjalyan.com/portfolio_page/melt/) (dostęp: 28.02.2021).

<sup>2</sup> J.L. Styan, *Współczesny dramaturg w teorii i scenicznej praktyce*, przeł. M. Sugiera, Wrocław 1997, s. 168.

<sup>3</sup> Ł. Drewniak, *Kary na was nie ma*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/kary-na-was-nie-ma.html> (dostęp: 28.02.2021).

mi jako kanwa opowiadania o wykorzystaniu ciała, gestu i ruchu. Chciałem zrozumieć, w jaki sposób ciało staje się medium przekazującym znaczenia, jak w dzisiejszym teatrze wykorzystuje się ten performatywny rodzaj działań tak, żeby skomunikować się z widzami jedynie za pomocą pozawerbalnych środków wyrazu. Figura aktorki a zarazem autorki monodramu, która będzie mogła przedstawić mi ten świat, wydawała się naturalnym wyborem. Należało zderzyć świat prywatny kobiety ze światem aktorki, tancerki. Wewnętrzne przeżycia, emocje dotyczące tańca z postacią sceniczną, figurą, którą tworzy na potrzeby swojej sztuki. Pozostawało pytanie, jak tego dokonać. Miałem świadomość, że nie chcę wykorzystać filmu jedynie jako medium rejestracji pewnego zjawiska. Nie chciałem też stworzyć filmu *stricte* dokumentalnego, podążającego za bohaterką. Byłem wewnętrznie przekonany, że możliwości, jakie daje ruchomy obraz, pozwolą na opowiedzenie mojego własnego rozumienia tego zjawiska nie tylko na gruncie zracjonalizowanego przedstawienia, lecz także własnych odczuć i wrażliwego odbioru tej sztuki. Miałem nadzieję na stworzenie dzieła zupełnie odrębnego, autonomicznego w swojej warstwie dźwiękowej, wizualnej i znaczeniowej. Zakorzenione w figurze i działalności Ganjalyan, nie opierającego się jednak na surowym pokazaniu faktów. Nie chciałem tworzyć odautorskiego komentarza, chciałem natomiast wykorzystać medium filmowe w celu poszerzenia medium ciała. Zderzyć te dwie formy i wykorzystać możliwości kadrowania, montażu oraz abstrakcyjnego opowiadania w wykreowanej sekwencji niedookreślonych ujęć. W przeciwieństwie do rozlicznych realizacji dotyczących tańca wykorzystujących formułę dokumentu, w którym autor mający już pewną wiedzę stara się ją objawić widzowi, podszedłem do tematu w sposób zgoła odmienny, stosując technikę całkowitej niewiedzy, wręcz ignorancji. Zamiast głębokiej analizy znaczeń, kontekstów i odniesień we współczesnej performatyce czy też w historii teatru postawiłem na prostą formułę – opowiedz i pokaż. W dobie ciągłej interpretacji zjawisk z pola sztuki obfitującej w nadprodukcję teoretycznych opracowań dotyczących danego dzieła chciałem sprawdzić, czy to, co prezentuje bohaterka, jest prawdziwe w obliczu bezpośredniego spotkania i rozmowy. Czy rzeczywiście będzie potrafiła obronić się w zderzeniu z obiektywem kamery, z wywiadem, pytaniami i obserwacją, którą przyszło mi poczynić. Nie chciałem jednak stosować zwyczajnej rejestracji zastanej sytuacji, raczej stworzyć pewną platformę umożliwiającą translację języka fizycznej cielesności tańca na materię filmową charakteryzującą się decyzjami plastycznymi podejmowanymi przez reżysera i operatora. Film składa się więc z napięć (stąd tytuł *Tensity*) wizualnych między wywiadem z bohaterką, jej tańcem, abstrakcyjnymi autorskimi ujęciami a dopełniającą całość muzyką, podkreślającą odpowiednie momenty.

Oczywiście synergia tańca i filmu nie jest niczym nowym, jak pisze Judy Mitoma: „Wyłazek filmu i technologii miał głęboki wpływ na taniec: na dostęp do niego, na tworzenie, zrozumienie i docenianie go”<sup>4</sup>. Czasy prób filmowania tańca sięgają aż do Thomasa Edisona i George’a Mélièsa. Jednak mnie nie interesuje rejestracja w ciągu dekad, nie film taneczny, nie choreografia filmowa, nie zapis tańca, lecz myśl przekazana w teatrze tańca na przykładzie dzieła Ganjalyan. W krytycznym podejściu do medium filmowego i technologii możemy spotkać się z postawami, które podkreślają niemożność przeniesienia tańca do formy rejestrowalnego obrazu ruchomego. Claudia Kappenberg przywołuje między innymi pogląd o niekompatybilności tańca i filmu, podkreślając, że pierwszy z nich ma charakter realistyczny, a drugi nierealistyczny. Interwencja techniczna za pomocą kamery może zniekształcać taniec i zaprzepaścić to, co niesie on sam w sobie<sup>5</sup>. Bliżej mi jednak do koncepcji mówiących o możliwościach przenikania się mediów i tworzenia dzieł sztuki opartych na zupełnie innym

<sup>4</sup> J. Mitoma, *Envisioning Dance on Film and Video*, New York 2002, s. 26.

<sup>5</sup> C. Kappenberg, *Does screendance need to look like dance?*, „International Journal of Performance Arts and Digital Media” 5, 2009, nr 2–3, s. 91.

źródle. Dobrze oddaje to praktyka Kandinskiego, którą przytacza Małgorzata Leyko we wstępie do esejów Schlemmera: „Kandinsky starał się wrażenie wywołane przez dzieło sztuki, na przykład malarskiej, wyrazić środkami właściwymi innej sztuce, na przykład przez taniec”<sup>6</sup>.

Jasne było dla mnie, że film mimo eksperymentalnej formy będzie mieścił się w domenie filmu dokumentalnego. Tak też początkowo podszedłem do tematu, spotykając się z bohaterką i przeprowadzając z nią wielogodzinny rejestrowany wywiad, który stał się podstawą do dalszych działań. Używając jednak sformułowania „wywiad”, bliżej mi tutaj do dokumentalnej rozmowy, o której pisze Andrzej Sapija, podkreślając, że zdjęcia to niekoniecznie wywiad, to raczej rozmowa, której naturalnym elementem jest również milczenie i zwyczajne ludzkie bycie z sobą<sup>7</sup>. Trudnym zadaniem jest zmuszenie kogoś do opowiedzenia o materii cielesnej za pośrednictwem słów, oczekiwałem więc w pewnym sensie wypowiedzenia niewypowiedzianego. Moja bohaterka niekoniecznie musiała mieć coś do powiedzenia o własnym teatrze tańca. W końcu mamy do czynienia z materią performatywną, odbywającą się na scenie, pełną energii chwili, ruchu. Czy powinniśmy wymagać pełnego wytłumaczenia tego, co widzimy? Czy możemy oczekiwać spowiedzi na temat tego, co chce nam pokazać artystka? Rozmowa z bohaterką trwała kilka godzin, z których jedynie kilka minut trafiło do ostatecznej wersji filmu. Oczywiście pojawia się pytanie, w jakim stopniu wykreowany obraz i słowa przynależą do bohaterki, a w jakim do mnie? Jak podkreśla Leszek Dawid, kino dokumentalne ma charakter subiektywny, a dyskusyjny pozostaje jedynie zasięg i sposób ingerencji autora w rejestrowaną rzeczywistość<sup>8</sup>.

*Tensity* nie miało mieć charakteru *stricte* dokumentalnego, jednak chciałem zachować pewną integralność postaci ekranowej z rzeczywistą bohaterką. Moja bohaterka знаła cel robienia tego filmu, było nim stworzenie artystycznej impresji dotyczącej zarówno bohaterki, jak i jej teatru tańca. Nie było tutaj mowy o dosłowności, nie było założenia przeniesienia jej świata w stu procentach. Miałem więc dowolność w kształtowaniu jej wypowiedzi na stole montażowym. Starałem się dowiedzieć podczas rozmowy, jakimi emocjami kieruje się Helena podczas tańca. Co na nią oddziałuje? Co czuje? Czego ją taniec uczy? Czym właściwie dla niej jest? W filmie z tych kilkunastogodzinnych wypowiedzi otrzymujemy pewnego rodzaju esencję zbudowaną przeze mnie, spełnia ona jednak podstawowe założenie szczerości bohaterki. To, co mówi Helena w filmie, jest bliskie temu, co myśli. A o tę właśnie szczerość chodzi, nawet jeżeli wyrażona jest ona niebezpośrednio, jeżeli jest zmontowana i stworzona z różnych wypowiedzi – wciąż zachowuje sens postaci, sens tego, kim jest bohaterka i czym jest dla niej taniec.

Bohaterka obdarzyła mnie pełnym zaufaniem i pozwoliła na dowolne kształtowanie każdej warstwy filmu. Nie zwalnia to jednak autora z odpowiedzialności za swojego bohatera i za to, w jakim świetle zostanie on przedstawiony. Andrzej Sapija, pisząc o swoich doświadczeniach z filmami dokumentalnymi o Tadeuszu Różewiczu, tak wspomina ten aspekt pracy: „Nigdy nie użyłem zdjęć, co do których miałem wewnętrzne przeświadczenie, że nie powinienem ich użyć. Poza tym zawsze po skończeniu montażu pytałem Różewicza, czy chce obejrzeć film przed jego upublicznieniem. Nie chciałem”<sup>9</sup>.

Włączając wywiad do filmu, nie chciałem pokazywać klasycznej gadającej głowy. Już na etapie filmowania wywiadu pomyślałem o mocnym związku gestu, tańca, ruchu i informa-

<sup>6</sup> M. Leyko, *Oskar Schlemmer i scena Bauhausu*, [w:] O. Schlemmer, *Eksperymentalna scena Bauhausu. Wybór pism*, Gdańsk 2010, s. 26.

<sup>7</sup> A. Sapija, *Sam na sam. Długotrwała obserwacja bohatera filmu dokumentalnego jako zagadnienie artystyczno-warsztatowe*, [w:] *Od obserwacji do animacji. Autorzy o kinie dokumentalnym*, red. K. Mąka-Malatyńska, Łódź 2017, s. 29.

<sup>8</sup> L. Dawid, *Dokument umarł? Kamera cyfrowa jako narzędzie dokumentalisty*, [w:] *Od obserwacji do animacji...*, s. 39.

<sup>9</sup> A. Sapija, *op. cit.*, s. 27.

cji pozawerbalnej. Postanowiłem więc zastosować zbliżenie podczas całego wywiadu aż do finalnego momentu filmu, kiedy po raz pierwszy zobaczymy całą twarz bohaterki. Zbliżenie na oczy, usta, twarz pozwoliło mi utrzymać pewną tajemnicę, jednocześnie skupiając warstwę wizualną na tym, co ważne w tańcu, mimo absencji samego tańca w tych ujęciach. Jak mówił wybitny operator Ingmara Bergmana Sven Nykvist, odnosząc się do zbliżenia: „odkryłem, jak ogromne znaczenie w filmie odgrywa twarz. Jak nieskończenie jest żywa. Nagle coś się dzieje. Małe, malutkie, niemal niedostrzegalne zmiany”<sup>10</sup>. Zbliżenia będą też przeważały w sekwencjach tańca Heleny. Podążając za myślą Jerzego Wójcika – dla niego zbliżenie pokazuje człowieka, który jest całym światem. To nie tylko pewien portret obecności człowieka w czasie, lecz także portret świata zewnętrznego. To, co jest zewnętrzne, spotyka się w tym wyjątkowym kadrze ze światem myśli<sup>11</sup>. Można powiedzieć, że następuje całkowite zespolenie tych dwóch rzeczy, które próbujemy cały czas pogodzić w filmie, czyli świata wykreowanego przedstawionego i świata wewnętrznego przeżyć bohatera, ale też podążając za teorią neuronów lustrzanych, świata przeżyć odbiorcy.

Kompozycja, w której dominującą rolę odgrywa bohater, pozbawia go zewnętrznych aspektów otaczającego świata, skupiając całą naszą uwagę na mimice, mikroruchu, ekspresji. Najczęściej na twarzy. Kwestia dokładnego określenia zbliżenia jest płynna, w nomenklaturze anglosaskiej oprócz *close-up* (zbliżenia) znajdujemy też pojęcie *medium close-up* (średniego zbliżenia), w którym możemy już określić pewne elementy otaczające bohatera, a które mogą wpływać bezpośrednio na odbiór wizualny obrazu. Dzięki decyzji o obecności rozpoznawalnego drugiego planu możemy dodać scenie charakteru dramatycznego, symbolicznego lub informacyjnego. Waga zbliżenia filmowego jest nie do przecenienia, pod warunkiem że zostanie ono użyte w odpowiednim momencie, w celu świadomej budowy dramaturgii danej sceny. Oczywiście zbliżenia możemy używać również wtedy, gdy obiekt jest tak mały, że wymaga odwzorowania poziomu szczegółowości, który umożliwi właśnie ten konkretny typ planu filmowego. Używamy go też wtedy, gdy chcemy podkreślić znaczenie filmowanego obiektu dla fabuły, jednak mniej najbardziej interesuje zbliżenie człowieka.

Znamy potoczne sformułowanie, że oczy są zwierciadłem duszy. Intuicyjnie wiemy, że twarz zdradza więcej, niż chcielibyśmy powiedzieć. Dzisiejsza nauka nie opiera się oczywiście na domysłach i działając na polu sztuki, warto czerpać również ze zdobyczy badań psychologicznych. Nie twierdzę, że tworząc dzieło, musimy być zaznajomieni z badaniami dotyczącymi dziedzin pokrewnych, jednak w dobie przenikania się pól aktywności artystycznej i naukowej warto czasami sięgać po zdobycze tej drugiej. Brian Knutson dowodzi, że ludzie przypisują innym cechy osobowości na podstawie ich mimiki<sup>12</sup>. Sposoby manipulacji twarzą służą jako podstawowy sposób określania tych komunikatów. Hysung Hwang i David Matsumoto określają takie ruchy jako gwałtowne oznaki, czyli zmiany na twarzy spowodowane skurczami mięśni twarzy, które poruszają skórę i zmieniają kształt jej rysów<sup>13</sup>. Dlatego też odczytywanie twarzy nie jest tylko kwestią identyfikacji jej statycznych wyrazów. Zamiast tego, aby uzyskać informacje za pomocą takich niewerbalnych środków, należy zauważyć, jak zmienia się wyraz twarzy w czasie. Zbliżenie jest tutaj narzędziem idealnym, wymusza na nas zatrzymanie się na niewerbalnej ekspresji w sposób wręcz chirurgiczny.

<sup>10</sup> S. Nykvist, *Kult światła*, przeł. J. Balbierz, Izabelin 2006, s. 87.

<sup>11</sup> Zob. J. Wójcik, *Labirynt światła*, Warszawa 2006.

<sup>12</sup> B. Knutson, *Facial expressions of emotion influence interpersonal trait inferences*, „Journal of Nonverbal Behaviour” 20, 1996, nr 3, s. 165.

<sup>13</sup> H. Hwang, D. Matsumoto, *Facial Expressions*, [w:] *APA Handbook of Nonverbal Communication*, red. D. Matsumoto, H. Hwang, M. Frank, Washington 2016, s. 257.

Skupienie na oczach bohaterki podczas jej opowieści dotyczącej emocji związanych z tańcem umożliwiło dwie rzeczy. Po pierwsze, zwrócenie do wewnętrznego świata przeżyć i emocji, niejako weryfikując prawdziwość wypowiedzianych twierdzeń. Po drugie, stworzenie intymnej sfery rozmowy między bohaterką a odbiorcą, dzięki zbliżeniu mamy wrażenie obcowania z Ganjalyan w prywatnej przestrzeni. Zależało mi na osiągnięciu efektu bezpośredniego połączenia między odbiorcą i bohaterką w taki sposób, żeby kamera stała się niewidocznym obserwatorem. Paradoksalnie zastosowanie ekstremalnego zabiegu, jakim jest zbliżenie, sprawiło, że zapominamy o fakcie rejestrującego urządzenia, ponieważ emocje na twarzy bohaterki są tak intensywne i połączone z naszym biologicznym pragnieniem dekodowania ekspresji drugiej osoby. Kamera jest aparatem badawczym, odbiorca może śledzić w nienaturalnie dokładny sposób ferię pozawerbalnych komunikatów na twarzy bohatera.

Rozmowa jest przeplatana dwiema innymi rzeczywistościami – sceniczną oraz abstrakcyjną, której miejsca i materii nie jesteśmy w stanie do końca uchwycić. Pierwsza z nich wiąże się bezpośrednio z tańcem bohaterki. Uchwycenie ciała Ganjalyan jako medium w tym wyjątkowym momencie jest niezwykle ważne. Przywołajmy postawę szwajcarskiego kompozytora Emile’a Jacques-Delcroze’a, który „ciało aktora traktował jak swoisty instrument, gdyż rytm był dla niego fizycznym wyrazem czasu i przestrzeni”<sup>14</sup>. Spójrzmy na podobną konkluzję Adolphe’a Appii, przedstawiającego ciało jako mistyczną reprezentację przestrzeni w czasie i czasie w przestrzeni<sup>15</sup>. Oddajmy też na chwilę głos Oskarowi Schlemmerowi: „Dzisiejszy aktor buduje swoją egzystencję na słowie autora. Ale tam, gdzie milknie słowo, gdzie przemawia samo ciało, a gra aktora – jako tancerza – wystawiona jest na widok, tam jest wolny i sam dla siebie ustanawia prawa”<sup>16</sup>. Schlemmer podkreślał również, że aktor przez na przykład abstrakcyjny ruch panuje nad przedstawieniem, stwarza siebie samego<sup>17</sup>. Wyróżnił trzy podstawowe formy sceny – oprócz sceny słowa, będącej sceną poety, scenę artysty malarza, posługującą się formą i barwą, oraz scenę gestyczno-mimiczną, we władaniu aktora<sup>18</sup>. Myślę, że druga z nich przynależy również do filmowca.

Posługując się formą i barwą, stanąłem w obliczu uchwycenia albo raczej tranzycji sceny gestyczno-mimicznej do uniwersum zarejestrowanego obrazu ruchomego. Zdecydowałem się na kontrastowe górne oświetlenie ukrywające w cieniu elementy niepotrzebne, a skupiające się jedynie na ciele aktorki. Brak światła i światło to także decyzje o charakterze symbolicznym, związane pośrednio z istnieniem życia oraz śmierci. Światło może być czymś, co rodzi energię, co rodzi świat i sprawia, że staje się on widzialny<sup>19</sup>. Światło buduje więc materię<sup>20</sup> i trzeba mieć pełną świadomość celowości jego użycia nie tyle na gruncie estetycznym, ile ideowym. Zastosowanie pojedynczego źródła światła w niskim kluczu pozwoliło mi na stworzenie przestrzeni niedookreślonej, jednak wypełnionej energią i znaczeniami związanymi z opozycją światło–ciemność. Nie bez znaczenia jest też wpływ oświetlenia na sposób oddania ciała Ganjalyan. Takie ustawienie zagwarantowało podkreślenie zarówno faktury ciała, jak i mocniejsze zarysowanie jego elementów (mięśni, kości). Zbudowana dzięki oświetleniu definicja ciała Ganjalyan przywołuje w pewnym zakresie skojarzenia z klasyczną rzeźbą i monumentalną figurą przedstawianej postaci. Kontrastowe oświetlenie nadaje dodatkowego dramatyzmu i utrzymuje widza w tym samym świecie,

<sup>14</sup> J.L. Styan, *op. cit.*, s. 163.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> O. Schlemmer, *op. cit.*, s. 38.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 42.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 19.

<sup>19</sup> J. Wójcik, *op. cit.*, s. 195.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 204.

w którym odbywa się wywiad. Chcę jednak podkreślić, że światło w wypadku tej realizacji nie ma znaczenia wyłącznie estetyzującego, jest wynikiem próby wykorzystania znaczeń związanych ze wskazaną opozycją światło–ciemność oraz intuicyjnym działaniem automatu zdjęcia obrazu. Co wydawało mi się również ważne, to zastosowanie odpowiedniej optyki i filtracji, która umożliwi właściwe odwzorowanie skóry oraz faktury ciała. Zastosowanie niedoskonałych obiektywów produkcji radzieckiej zagwarantowało mi uchwycenie organicznego wyglądu całości materiału. Współczesne obiektywy charakteryzuje wysoka możliwość oddania detalu. Są to narzędzia ostre, tworzące obraz o doskonałej definicji zarówno pod kątem ostrości obiektów, jak i koloru.

Wybór tego typu optyki w połączeniu z cyfrowym sensorem nie wydawał się dobrą drogą do realizacji plastycznej warstwy filmu. Taniec i teatr jawią się w mojej wizji jako działania głęboko związane z cielesnością i naturą, nieskrępowaną ekspresją, czymś fundamentalnie innym od działania technicznego, maszynowego. Wynikiem takiego rozumienia materii filmu *Tensity* był wybór optyki gwarantującej na poziomie ideowym połączenie z tym aspektem naturalnym, organicznym. W mojej ocenie taką energię obrazu możemy zarejestrować przez zastosowanie narzędzi niedoskonałych, charakteryzujących się występowaniem naturalnych technicznych ograniczeń. Obiektywy starszej konstrukcji pozwoliły mi na włączenie ich nieperfekcyjnej (jak na dzisiejsze standardy) plastyki do arsenału opowiadania o tańcu Ganjalyan.

Jako reżyser i autor zdjęć zarazem miałem wyjątkową możliwość kształtowania całościowej wizji, zarówno fabularnej, jak i plastycznej. Wydaje się to rzeczą fundamentalną, jeżeli chcemy sfilmować taniec, jego esencję w tak eksperymentalnej formie. Materią tańca jest ciało tancerki, stanowi fundament i budulec, który i w sensie fizycznym, i pewnych metaforycznych odniesień buduje postać sceniczną. Oczywiście nie byłoby mowy o tańcu i ruchu bez odpowiedniej interakcji. Warto jednak tu podkreślić, że ruch w *Tensity* to nie tylko przemieszczanie się ciała i jego fragmentów w przestrzeni. Ruch możemy też rozumieć w zgoła odmienny sposób, jak mówi Jerzy Wójcik: „Największym wyrazem ruchu jest myśl. Jest ona najbardziej subtelną materią”<sup>21</sup>. Dlatego ruch kamery w sensie głębszym, filozoficznym odnajdziemy zarówno w statycznych ujęciach portretowych, jak i dynamicznych ujęciach tańca Ganjalyan. Ruch w polu widzenia kamery jest podstawowym narzędziem wyrażenia kinematycznego. Może być to relacja między osobami, przedmiotami, miejscem. Może to być ruch kamery wobec nieruchomych przedmiotów bądź ruch kamery i ruch obiektów jednocześnie<sup>22</sup>.

Paradoksalnie to, z czym wchodzi w interakcję bohaterka mojego filmu, to pustka. Pozostawienie sterylnej sceny pogrążonej w mroku tworzy abstrakcyjną przestrzeń do uchwycenia zarówno dynamiki tańca, jak i idei, jaką próbuje przekazać bohaterka. Zastosowanie szerokich planów, przebijanych detalami, konsekwentnie unikając pokazania całej twarzy, stworzyło specyficzny rytm. Buduje się on w przebiegach ujęć ze zbliżeniami, które widzimy w rozmowie, i abstrakcyjnymi ujęciami bliżej nieokreślonych przestrzeni, o czym dalej. Wszystkie te elementy tworzą pewien układ, w którym jak mawiał Wójcik, część jest całością, a całość jest czymś więcej niż układ części<sup>23</sup>. Próba analizy poszczególnych kadrów i odpowiedzi na pytanie o zastosowanie konkretnych zabiegów operatorskich w danym momencie filmu wydaje się skazana na niepowodzenie. Świadomie dążyłem do uchwycenia konkretnych elementów, takich jak detal ciała, zbliżenie oka, w którym odbija się światło, czy w końcu całej postaci Ganjalyan w relacji z przestrzenią. Różnorodność zastosowanych technik operatorskich była jednak wynikiem w dużej mierze intuicji plastycznej, której nie da się podporządkować sztyw-

<sup>21</sup> J. Wójcik, *Sztuka filmowa*, Warszawa 2017, s. 14.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 44.

<sup>23</sup> J. Wójcik, *op. cit.*, s. 133.

nym ramom opisu. W szerszym kontekście istniały oczywiście założenia, które chciałem zrealizować. Jednak ich finalny układ w dziele filmowym podyktował wewnętrzny rytm dzieła, który pojawia się samoistnie podczas tworzenia kolejnych wersji montażowych. Ten moment, w którym pewne elementy zaczynają pasować do innych, tworząc przebieg kolejnych ujęć, ma w sobie coś nieuchwytnego. Rodzi się pewien klimat filmu, rytm, w którym autor decyduje o dodaniu bądź odjęciu konkretnego ujęcia, w dużej mierze intuicyjnie sprawdzając, jak dany element funkcjonuje w większym przebiegu. Myślę, że porównanie do spontanicznego komponowania muzyki oddaje sposób ułożenia kolejnych elementów w *Tensity*.

Całość musiała zafunkcjonować w pewnym wspólnym klimacie, stworzonym świecie. W jaki dokładnie sposób oceniłem przydatność danego elementu w danym momencie filmu, trudno stwierdzić w pełni racjonalnie. Jeżeli sekwencja ujęć poruszała mnie wewnętrznie i sprawiała, że czułem komplementarność przedstawionego świata – wtedy decydowałem o pozostawieniu jej w takiej formie. Na samym planie zdjęciowym podczas rejestracji Ganjalyan wiedziałem o kilku elementach, które chcę uwzględnić. Szerokie plany, w których widzimy całą postać bohaterki. Statyczne, wytrzymałe kadry, w których ruch jest elementem obserwowanym z dystansu, kontrastują z bliskimi dynamicznymi ujęciami, w których zastosowałem kamerę z ręki. Te zabiegi sprawiają, że mamy z jednej strony do czynienia z obserwacją czegoś nieznanego, z drugiej z bliską interakcją z bohaterką, z niepowtarzalną możliwością przeanalizowania jej sztuki, zagłębiając się w każdy ruch i gest, z którego korzysta Ganjalyan.

Pragnąc uchwycić abstrakcyjny charakter ruchu bohaterki, zdecydowałem się na użycie zmiennego klatkażu podczas rejestracji. Mamy więc do czynienia w filmie zarówno z ujęciami w normalnym tempie, przyspieszonymi oraz zwolnionymi. Momenty ich występowania są ściśle skorelowane z rytmem utworu i z energią tańca aktorki, którą próbowałem zinterpretować, właśnie stosując zmienną tempo utworu. To, w jaki sposób odczuwam energię tańca Ganjalyan w danym momencie, obrazuję za pomocą autorskiego użycia tempa, ale również nieciągłości ruchu (cięcia w trakcie trwania gestu) czy w kilku momentach odwrócenia ruchu przez odtworzenie fragmentu rejestracji od tyłu. Wszystkie te zabiegi mają charakter impresyjny i są związane z moim własnym odbiorem rejestrowanej sytuacji.

W *Tensity* ruch zarówno bohaterki, jak i obiektów prowadzi nas do kulminacyjnego momentu opowiadającego o samobójstwie Ofelii, do momentu przemiany Ganjalyan i rozwiązania będącego oddechem dla widza. Ruch i przemiana realizują się tutaj w zaplanowanym następstwie trzech przeplatających się przestrzeni – wywiadu, tańca i abstrakcji plastycznej. Realizuje się tutaj podstawowa zasada kompozycji filmowej – pojęcie rytmu, które dotyczy dzieła, ale jednocześnie rytm jest realizacją rytmu naturalnego dla wewnętrznej muzyki Ganjalyan, mimo że ta warstwa dźwiękowa jest dla odbiorcy niesłyszalna, tworząc jedynie wewnętrzne emocje bohaterki.

Kompleksowość *Tensity* opiera się na tym, że ruch bohaterki, dynamika ruchu kamery zostają zderzone z abstrakcyjnymi ujęciami autorskimi i z tych właśnie elementów tworzy się obraz, który jest zintegrowany, wewnętrznie spójny. Tworzy się pewna nowa jakość. Czym są abstrakcyjne fragmenty przypominające ujęcia planet i światła? Czy też może wody? Trudno powiedzieć wprost. Była to pewnego rodzaju próba oddania energii tańca, jaki zaprezentowała Ganjalyan. Ten element pracy uważam za najbardziej karkołomny; czy udany – ocenę pozostawiam odbiorcy.

Monodram wydawał się niewystarczający do przekazania rzeczywistych emocji, jakie niósł taniec bohaterki. Film to medium mające inne możliwości oddziaływania na widza niż oglądany na żywo spektakl. Nie uczestniczymy w performatywnym wydarzeniu zamkniętym w konkretnym wycinku czasu, mamy do czynienia z medium wielowątkowym, w którym istotną rolę odgrywa zarówno warstwa wizualna i dźwiękowa, jak i sposób jej zestawienia. Mając



już zarejestrowaną rozmowę, obserwując taniec, decydując się na dynamiczne i bliskie kadry, zdecydowany montaż, okazuje się, że w materii filmowej to wszystko może być niewystarczające do stworzenia świata, który opowie o wewnętrznych przeżyciach bohaterki. Na ratunek przychodzi wtedy własny wewnętrzny świat i sposób plastycznego opowiadania przez operatora i reżysera.

Wsluchując się w tekst i obserwując gesty wykonywane w tańcu, pomyślałem o pewnej organicznej nieokreślonej energii, która razem z bohaterką rozwija się i eksploduje w trakcie jej przedstawienia. Tak właśnie powstały abstrakcyjne kadry, w których możemy odnaleźć inną rzeczywistość, trudną do dookreślenia. Pozwoliło mi to stworzyć pewnego rodzaju komentarz do tego, jak rozumiem działania bohaterki. Dzięki wykreowaniu tych obrazów i zestawieniu ich z energią tańca Ganjalyan udało się uzyskać nie tylko nowe wrażenie wizualne, lecz przede wszystkim spójną wypowiedź dotyczącą sztuki tańca. Udało się zbudować rytm, będący fundamentem muzyki i tańca.

Mimo że te abstrakcyjne sekwencje mogą zostać uznane za nieprzedstawiające, nawiązują jednak do organicznych form znanych nam z otaczającego świata. Podświadome nawiązania do kosmosu bądź głębin morskich były zamierzone. Energia prezentowana w postaci punktu świetlnego pulsuje razem z bohaterką filmu, tak jak Ganjalyan podlega przemianom w trakcie swojej opowieści, tak niedookreślona abstrakcyjna forma zmienia się wraz z rozwojem historii. Prezentowana w filmie figura Ofelii i moment jej utonięcia jest nie tylko symboliczny w kontekście Szekspirowskiego dzieła, jest też momentem przemiany dla kobiety, aktorki, tancerki. Ofelia ginie, nie dostając swojego głosu – szansy na wypowiedzenie swojego zdania. Helena tę szansę przywraca swoim tańcem. Sprawia, że nie tylko Ofelia jako bohaterka odzyskuje pewną podmiotowość – także Ganjalyan tworzy manifest dla samej siebie, konstytuując się jako niezależny człowiek, wyzwolony dzięki scenie i teatrowi, który może wyzbyć się patriarchalnych ograniczeń. Ten moment to manifest w monodramie bohaterki, jej oświadczenie dotyczące siły jej sztuki, siły teatru tańca w zderzeniu z widzem, siły, jaką można zamanifestować i odzyskać na scenie.

Tym trudniejsze było znalezienie odpowiedniego środka wyrazu dla tego elementu. Kulminacyjnym momentem łączącym oba światy jest sekwencja pokazująca tonącą bohaterkę. W pewnym momencie w świecie abstrakcyjnych obrazów pojawia się element przypominający tonącą postać widzianą w dużej odległości. Ten swoisty łącznik między światem abstrakcji i rzeczywistością jest tak naprawdę łącznikiem między dwoma światami abstrakcji. Jednym z nich jest świat bohaterki, teatru tańca i ciała, drugim świat odautorskiego komentarza plastycznego ze strony reżysera. Był to dla mnie najtrudniejszy element, nie miałem do końca pewności, czy sekwencja tonięcia się powiedzie ze względu na ograniczenia operatorskie i czy rytmy następujących po sobie obrazów oddadzą ten kluczowy moment. Myślę jednak, że udało się osiągnąć swoiste *katharsis*, a wszystkie elementy zbudowały moment, który w filmie staje się równie ważny jak na scenie.

Ostatnim z elementów wprawiających całe opowiadanie filmowe w ruch jest muzyka. W wypadku *Tensity* musiałem postawić się w roli zarówno reżysera, operatora, jak i kompozytora muzyki na potrzeby filmu. Coś, co może wydawać się ograniczeniem, w tym eksperymencie było niezmiernie wyzwalającym doświadczeniem. Komponując muzykę na potrzeby obrazu, miałem do dyspozycji kolejne pole interpretacji i przekształcenia tańca Ganjalyan zgodnie z własnymi wyobrażeniami dotyczącymi tej sztuki. Muzyka stworzona na potrzeby filmu jest zakorzeniona w dokonaniach z gatunku *dark ambient* i nawiązuje w swoim minimalizmie do artystów takich jak Lustmord. Posłużyłem się prostym, powtarzającym się rytmem, budującym napięcie w korelacji z abstrakcyjnymi ruchami Ganjalyan oraz wyimaginowanymi sekwencjami abstrakcyjnego świata. Korzystając z rozlicznych plam

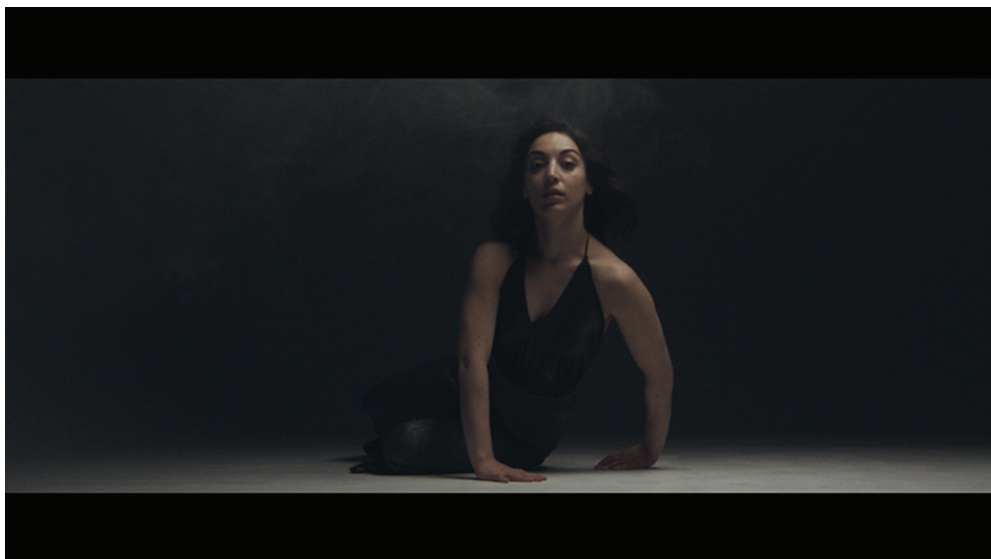
dźwiękowych, spowolnień i przekształceń instrumentów, starałem się stworzyć klimat miejsca i energii, z jaką mamy do czynienia w obrazie.

Muzyka w *Tensity* stała się w końcu podstawą do kompozycji całego filmu. Tak naprawdę to ona wyznaczyła ostateczny rytm montażowy tańca Ganjalyan i wpłynęła na charakter pauz, które możemy obserwować w filmie. Stało się tak poniekąd naturalnie. Działanie muzyczne jest w moim odczuciu podobne do performatywnego działania bohaterki. Tworząc muzykę do filmu, nie czułem ograniczeń technologicznych i plastycznych związanych z kreowaniem obrazu filmowego, pozwoliłem sobie na swobodną improwizację zgodną z własnymi odczuciami dotyczącymi tego, co zobaczyłem podczas występu Ganjalyan. Na początku wspominałem o szczerości przekazu w kontekście rozmowy z bohaterem. Myślę, że podobną szczerość w nawiązaniu do odczuwanych emocji można uzyskać podczas komponowania muzyki. Dlatego też warstwa muzyczna stała się jednym z głównych etapów wypracowywania ostatecznej formy dzieła.

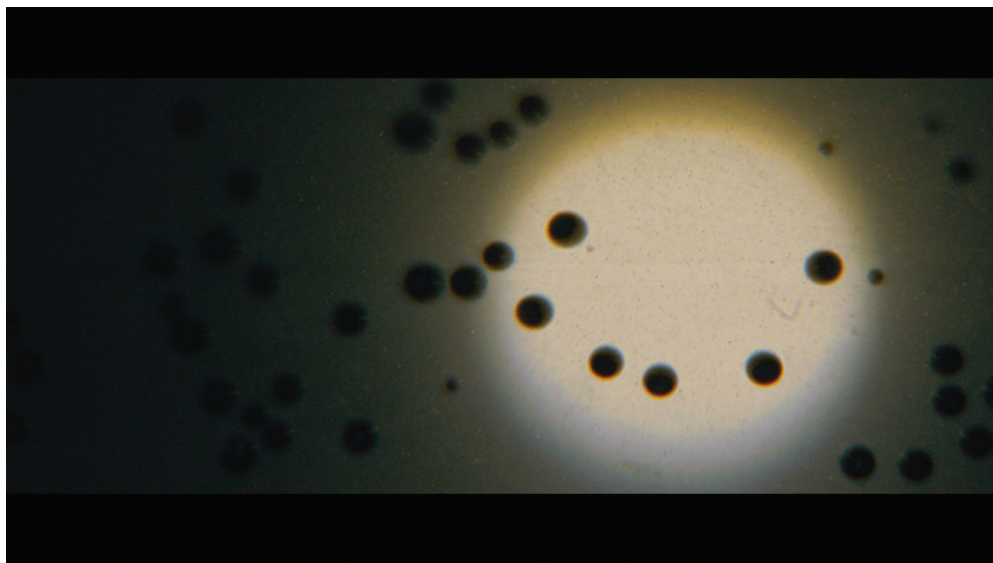
Wydawać by się mogło, że teatr tańca, performatywne działanie na scenie nastawione na bezpośredni kontakt z odbiorcą nie może znaleźć wspólnego języka z medium opartym na rejestracji. To największy paradoks tej translacji teatru tańca na ekran filmowy – próba oddania wydarzenia będącego tu i teraz na scenie teatru, konstytuującego się w kontakcie z widownią za pomocą medium poniekąd martwego, skazanego na swoje technologiczne ograniczenie i charakter, który implikuje jedynie bierne odtwarzanie zarejestrowanego materiału. Filmowanie tańca musi więc nieść nowe znaczenia i tworzyć światy możliwe. Pod tym pojęciem rozumiem wizualizację potencjalnych światów stworzonych przez bohaterkę na scenie podczas żywego przedstawienia. Na scenie mamy do czynienia z efemerycznymi momentami, w których zatracamy się, wspomagając się wyobraźnią, w filmie na poziomie realizacyjnym musimy uzupełnić taniec o te fikcyjne światy. Z jednej strony daje to bardzo dużą dowolność, z drugiej wymaga czujności i delikatności tak, żeby nie zniekształcić właściwych sensów zawartych w pierwowzorze i nie spłyć całości sztuki. Stąd nie rejestracja, nie nawet dokumentacja, ale kreatywne przeniesienie, przetłumaczenie języka tańca na język filmu z wykorzystaniem wszystkich możliwości tego ostatniego wydaje się rozsądną drogą. W wypadku *Tensity* wydało mi się to jednak niewystarczające. Samo kreatywne przeniesienie implikowało pewną podległość medium filmowego w stosunku do pierwowzoru scenicznego. Dlatego postanowiłem stworzyć dzieło będące odrębnym bytem, korzystające z pozascenicznego postaci Ganjalyan oraz z jej scenicznego wcielenia. Te elementy stały się fundamentem do zbudowania abstrakcyjnych światów plastycznych i dźwiękowych, które zostały następnie połączone z materiałami zarejestrowanymi. Edycja materiałów źródłowych miała na celu kreatywny wybór fragmentów, które stworzą spójną formę z abstrakcyjnymi obrazami odautorskimi. Chodziło więc nie tyle o uzupełnianie się nawzajem, ile o stworzenie nowego spójnego bytu, którego każdy element jest warunkiem występowania kolejnego.



Fot. 1. Kadr z filmu *Tensity*  
Źródło: materiały własne autora.



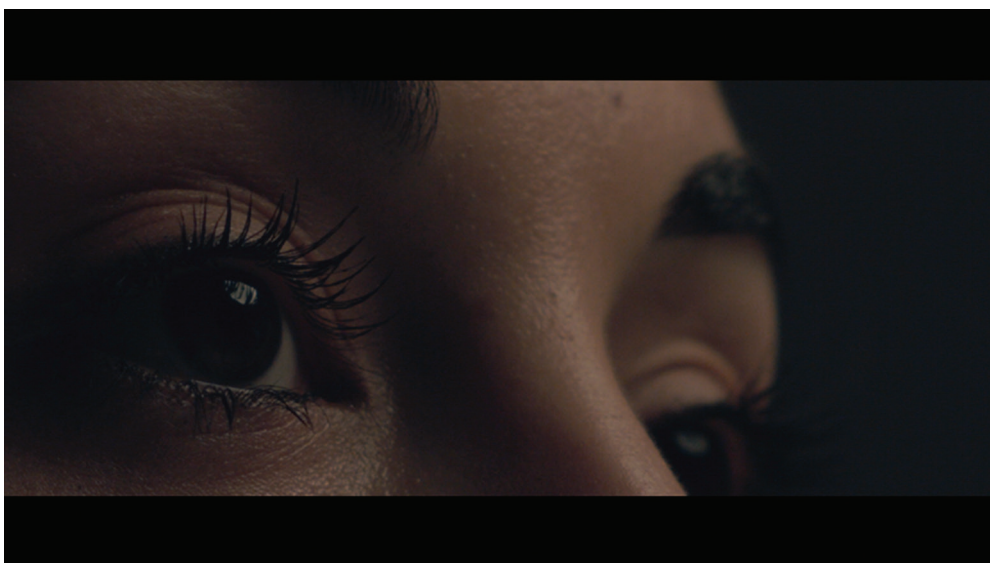
Fot. 2. Kadr z filmu *Tensity*  
Źródło: materiały własne autora.



Fot. 3. Kadr z filmu *Tensity*  
Źródło: materiały własne autora.



Fot. 4. Kadr z filmu *Tensity*  
Źródło: materiały własne autora.



Fot. 5. Kadr z filmu *Tensity*  
Źródło: materiały własne autora.

## Bibliografia

- Dawid L., *Dokument umarł? Kamera cyfrowa jako narzędzie dokumentalisty*, [w:] *Od obserwacji do animacji. Autorzy o kinie dokumentalnym*, red. K. Mąka-Malatyńska, Łódź 2017, s. 37–47.
- Drewniak Ł., *Kary na was nie ma*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/kary-na-was-nie-ma.html> (dostęp: 28.02.2021).
- Ganjalyan H., *MELT*, [http://helenaganjalyan.com/portfolio\\_page/melt/](http://helenaganjalyan.com/portfolio_page/melt/) (dostęp: 28.02.2021).
- Hwang H., Matsumoto D., *Facial Expressions*, [w:] *APA Handbook of Nonverbal Communication*, red. D. Matsumoto, H. Hwang, M. Frank, Washington 2016, s. 257–288.
- Kappenberg C., *Does screendance need to look like dance?*, „International Journal of Performance Arts and Digital Media” 5, 2009, nr 2–3, s. 89–105.
- Knutson B., *Facial expressions of emotion influence interpersonal trait inferences*, „Journal of Nonverbal Behaviour” 20, 1996, nr 3, s. 165–182.
- Leyko M., *Oskar Schlemmer i scena Bauhausu*, [w:] O. Schlemmer, *Eksperymentalna scena Bauhausu. Wybór pism*, Gdańsk 2010, s. 5–30.
- Mitoma J., *Envisioning Dance on Film and Video*, New York 2002.
- Nykvist S., *Kult światła*, przeł. J. Balbierz, Izabelin 2006.
- Sapija A., *Sam na sam. Długotrwała obserwacja bohatera filmu dokumentalnego jako zagadnienie artystyczno-warsztatowe*, [w:] *Od obserwacji do animacji. Autorzy o kinie dokumentalnym*, red. K. Mąka-Malatyńska, Łódź 2017, s. 15–36.
- Schlemmer O., *Eksperymentalna scena Bauhausu. Wybór pism*, Gdańsk 2010.
- Styan J.L., *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*, przeł. M. Sugiera, Wrocław 1997.
- Wójcik J., *Labirynt światła*, Warszawa 2006.
- Wójcik J., *Sztuka filmowa*, Warszawa 2017.

## Filmografia

*Tensity*

Polska, 2018

Reżyseria i zdjęcia: Konrad Kultys

Muzyka: Konrad Kultys

Zdjęcia dodatkowe: Dorota Stolarska

Wystąpiła: Helena Ganjalyan