

Krzysztof D. Szatrawski

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

ORCID 0000-0003-3124-0384

Wirtualna scena tańca – od spektaklu baletowego do internetowych wideoklipów

Taniec jako element kultury muzycznej w dziewiętnastowiecznych ujęciach teoretycznych był zjawiskiem często marginalizowanym. Pojawiał się zwykle jako element rozbudowanych form scenicznych, baletu i opery, jednak poza rozstrzygnięcia funkcjonalne wychodzili nieliczni autorzy, najczęściej związani z filozofią i badaniami kulturoznawczymi. W końcu XIX stulecia powodzenie jakie zdobył balet klasyczny sprawiło, że wzrosło zainteresowanie tańcem, przekraczając w wieku XX wcześniej ustalone standardy. Kontynuacje tego trendu w kulturze modernistycznej to przede wszystkim renesans zainteresowania tańcem w pierwszej połowie XX wieku, nowoczesne formy tańca w latach powojennych oraz awangardowe poszukiwania w latach siedemdziesiątych. Warto zauważyć, że już w latach pięćdziesiątych pojawiły się nowoczesne przedstawienia baletowe przelamujące tradycyjne ramy wypowiedzi artystycznej i poszukujące nowych środków wyrazu dla prezentacji telewizyjnych, a równocześnie radykalnych wypowiedzi o charakterze estetycznym, etycznym i światopoglądowym. Nowe środki artystyczne kształtowano tak, aby mogły sprostać zainteresowaniom odbiorców i odzwierciedlać zmiany postaw społecznych. Ruchy społeczne lat sześćdziesiątych uruchomiły mechanizmy prowadzące do przełomu postmodernistycznego, którego częścią stał się teatr tańca.

Sceniczne formy taneczne oparte na komunikatach o charakterze narracyjnym i symbolicznym w okresie ostatnich stu lat przeżywały okres gwałtownego rozwoju. Proces ten był częścią generalnych tendencji, poczynając od szeregu reform przelamujących model imperialnego tańca klasycznego, a rozwijających się w kierunku wychodzenia poza stereotypowe role twórcy i odbiorcy oraz zmian wzajemnych relacji widza i artysty. Wraz z rozwojem filmu, telewizji a w końcu technologii informacyjnych opartych na swobodnym dostępie okazało się, że zmiany te obserwować można zarówno w przestrzeni scenicznej, jak i w mediach elektronicznych, a wykonania obecne w przestrzeni medialnej odgrywają rolę swoiście prominentną przyczyniając się do ożywienia języka ciała, który dzięki zwielokrotnieniu w czasie i przestrzeni docierał równocześnie do każdego odbiorcy

na całym świecie. W ten sposób gwałtowne przemiany technologiczne i społeczne przyspieszyły tempo przemian w sztukach performatywnych, przyczyniając się do przełamania ograniczeń jakim podporządkowane były tradycyjne formy wypowiedzi w tańcu i przez taniec. Semantyka ruchu i wymagania spektaklu w przestrzeni sceny uległy zasadniczemu poszerzeniu, pojawiły się zarówno możliwości używania pełnego spektrum efektów dźwiękowych, jak też zmian planu i stosowania szerszego spektrum efektów filmowych. Sytuacja ta prowadzi do estetycznego pluralizmu, co w pierwszym momencie może skutkować atomizacją odbiorców, niepewnością kryteriów zrozumienia dzieła i poczuciem wyobcowania, w konsekwencji jednak powinno generować zjawiska bliższe kulturowej rzeczywistości i lepiej spełniające oczekiwania odbiorców, a przez to również wzmacniające mechanizmy teatru tanecznego i muzycznego.

Zmiany społeczne i ekonomiczne, następujące w rezultacie postępu technologicznego, ukształtowały nowy stosunek widza do widowiska. O ile w tradycyjnym teatrze muzycznym funkcjonował układ pudełkowej sceny i statycznej widowni, w nowoczesnym teatrze wyznaczające ramy spektaklu przestrzeń sceny, kurtyna i inne punkty odniesienia zostały unieważnione. Proces ten przebiegał stopniowo, zaczynając się w wieku XIX, a pierwszych jego znamion można się doszukiwać już w reformie wagnerowskiej, kiedy deklarowana dbałość o realizm kazała wielkiemu reformatorowi opery oprotestować ramy formy operowej, uwerturę, układ arii i w rezultacie powrócić do punktu wyjścia. W rezultacie odbiorcy wagnerowskich dramatów, wyzwoleni od prostych jak pieśni ludowe arii, otrzymali arie o rozmiarach kantaty, przekraczające często granice wytrzymałości przeciętnego widza. Tym nie mniej, właśnie taka sztuka, trudna do zrozumienia i zaakceptowania, radykalna społecznie i odkrywczą pod względem estetycznym, stała się w XIX wieku czynnikiem napędzającym przemianę mentalności.

Tak jak idea postępu wydawała się uniwersalnym wzorcem wszelkich przemian, przekonanie o konieczności reform społecznych łączyło się z przekonaniem o konieczności rozwoju form i środków wyrazu artystycznego. Zakładana postępowość w sztuce była zatem powiązana z procesami zmian światopoglądowych – europejskie prądy intelektualne i programy artystyczne z jednej strony coraz bardziej radykalne hasła dotyczące konieczności postępu społecznego, z drugiej dążenie do uwolnienia sztuki od kontekstu politycznego. Proces ten można było obserwować już w wieku XIX, chociaż w powszechnym przekonaniu to kolejne stulecie stało się epoką artystycznych rewolucji. Stworzone w XIX wieku usprawnienia dostarczyły możliwości zapisu dźwięku i obrazu, które zrewolucjonizowały podejście do sztuki i do rzeczywistości.

Nowe media pozwoliły na rejestrację ruchu i już w czasach filmu niemego można było obserwować ruch tancerzy. Upowszechnienie filmu dźwiękowego od początku było związane z filmami muzycznymi i tanecznymi. Już w latach trzydziestych pojawiły się krótkie filmy prezentujące występy śpiewaków i tancerzy. Lata czter-

dzieste to żywiołowy rozwój musicalu, który w wersji filmowej stał się jedną z najpopularniejszych form rozrywki. Po wojnie popularność zyskała telewizja, która w okresie kilku dziesięcioleci stała się głównym medium kultury audiowizualnej. Rozwój technologiczny sprawił, że telewizja mogła prezentować również filmy. Upowszechnienie kaset wideo, z czasem także samodzielnie dokonywanych zapisów wideo spowodowało utrwalenie wybranych elementów kultury tanecznej. Rewolucja cyfrowa dokonująca się w dwóch ostatnich dekadach XX wieku przygotowała grunt pod media cyfrowe, które z chwilą upowszechnienia Internetu wkroczyły w erę powszechnej dostępności realizacji oraz powtarzalności przy praktycznie nieograniczonej liczbie odtworzeń. Przemiany te przebiegały równoległe do pogłębiających się dyskursów tożsamościowych, prób samookreślenia, które znajdowały odbicie w najbardziej powszechnych dziedzinach sztuki, głównie w muzyce i w tańcu. Przelamywanie konwencji dawało twórcze rezultaty w działaniach szeregu twórców, na przykład Sidiego Larbiego Cherkaouiego¹, równocześnie utrwalając postawy inkluzywne.

Charakterystyczną cechą wiążącą nowe media z tendencjami, jakie zarysowały się w okresie przyspieszenia przemian cywilizacyjnych, jest fragmentaryczność komunikatów i ich semantyczna migotliwość. Tradycyjne spektakle prezentowano w powszechnie znanych i akceptowanych ramach przestrzennych i czasowych, wiadomo było z góry na jakiej scenie i jak długo w przybliżeniu trwać będzie spektakl. Odbiorca rzadko bywał zaskakiwany zmianą spetryfikowanego porządku. Podobnie jak koncerty, spektakle operowe i baletowe na przełomie wieków miały już cechy społecznego rytuału, co w podobnym stopniu dotyczyło scen paryskich, wiedeńskich, petesburskich, czy choćby opery w Bayreuth. Zmiany zachodzące w XX stuleciu zaczynają się symbolicznym przekroczeniem granic przestrzennych. Nawiązania do komedii dell'arte i opery buffa, działania awangardowe i powrót do dawnych form ekspresji, na przykład do teatrów ulicznych i religijnych misterii, wszystkie te elementy teatralnej tradycji powracają echem w poczynaniach teatrów awangardowych XX wieku. W okresie powojennym dochodzi dodatkowy czynnik w postaci mediów elektronicznych – w odniesieniu do spektakli poczynając od lat pięćdziesiątych jest to telewizja, a od lat siedemdziesiątych rynek nagrań video. W latach osiemdziesiątych rozpocznie się proces cyfryzacji i rosnącej dostępności zarówno publikowanych nagrań jak też coraz tańszego sprzętu i czystych nośników.

Przestrzeń mediów publicznych podobnie jak starożytne forum, jest ogólnie dostępna i znajduje się w centrum uwagi społeczeństwa. Technologie medialne obiecywały, że mogą stać się szansą przyspieszenia procesu demokratyzacji – coraz więcej dóbr kultury znajdowało się w zasięgu coraz większej części społeczeństwa. Efektem tych oddziaływań miał być światopoglądowy pluralizm i przynajmniej

¹ I. Szatrawska, K.D. Szatrawski, *Synkretyzm gatunkowy i transgresje stylistyczne w teatrze tańca Sidiego Larbiego Cherkaouiego*, „Studia Choreologica” Vol. XIX, Poznań 2018, s.141.

częściowe przewyżczanie opresyjności kultury. W taki praktyczny sposób miał być rozstrzygnięty paradoks kultury, która w określonej przestrzeni społecznej i warunkach historycznych miała stopić indywidualności w inkluzywną zbiorowość, niwelując przy tym poczucie wyobcowania i włączając jednostki z różnych kręgów kulturowych. Poszerzenie kręgu oddziaływania na nieokreśloną grupę zainteresowanych skazywało jednak na konfrontację, a w konsekwencji najbardziej skuteczną strategią przetrwania było wytworzenie silnej tożsamości indywidualnej i grupowej, przy czym była ona równie płynna, jak zawartość medialnych przekazów². Kultura zwielokrotniona przez nawarstwiający się przekazy, prowadziła do jedynej możliwej konkluzji o równoprawności każdego punktu widzenia i każdego systemu wartości, co jest równoznaczne z zaprzeczeniem wartości wszystkich punktów widzenia i hierarchii wartości równocześnie. Jak zauważyli Horkheimer i Adorno, przez wyzwolenie z systemu tradycyjnie pojmowanych wartości przemysł kulturowy obiecał samorealizację jednostki w pluralistycznie pojmowanej rzeczywistości, która jednak okazała się niekończącym się procesem reprodukcji, a redukcja tożsamości prowadzi do redukcji rzeczywistości³.

Związane z nowymi technologiami i z wielkomięjskim rytmem życia zmiany w kulturze objęły znaczną część twórczej aktywności, ale ich konsekwencje można znaleźć wszędzie, nawet w obszarach aktywności tradycyjnej, podporządkowanej niezmiennym zasadom i z założenia konserwatywnym. W świecie historycznie poinformowanego wykonawstwa muzycznego, czy w klasycznym balecie, gdzie rewolucyjne zmiany byłyby zaprzeczeniem i odrzuceniem istoty spektaklu, zmiany przebiegają w otoczeniu, jako nowe sposoby promocji i kontaktu z publicznością. Często poprzez publikację fragmentów, czy traktowanie elementów dzieła w kategoriach wyczynu sportowego, artyści trafiają do szerszej publiczności. Śpiewacy wykonujący arie wyrwane z kontekstu podczas koncertów na stadionie, kiedy ich wysłuchanie możliwe jest tylko za pośrednictwem nagłośnienia to zjawisko naturalne, pojawiające się z coraz większą częstotliwością w miarę rozwoju technologii. Ale śpiewacy operowi, zmieniający technikę śpiewu, aby lepiej wykorzystać możliwości mikrofonu to zjawisko jakościowo nowe. Podobna zmiana podejścia nastąpiła w świecie tańca, kiedy tancerze baletowi i choreografowie zaczęli kształtować taniec z myślą o pracy kamery. W obydwu przypadkach komunikaty artystyczne skierowane są do odbiorcy, jednak pośrednictwo mikrofonu i aparatury wzmacniającej, albo kamery i ekranu sprawia, że odbiorca może je odbierać tak, jakby były skierowane wprost do niego. Często dochodzi do zacierania realistycznego obrazu poprzez wzmocnienie/powiększenie szczegółów, które w tradycyjnych ramach prezentacji na scenie byłyby nieuchwytnie. W konsekwencji dzieło sztuki performatywnej staje się wypadkową pracy zespołowej, w której istotny wkład twórczy wnosi większa niż

² D. Barney, *Spoleczeństwo sieci*, przeł. M. Fronia, Warszawa 2008, s. 175.

³ H. Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy. Badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego*, Warszawa 1991, s. 29.

dotychczas liczba osób, przez co też ostateczny efekt jest w mniejszym stopniu zasługą twórców i wykonawców, których tradycyjnie uznawano za autorów, a w coraz większym stopniu realizatorów przekazu medialnego⁴.

Przemysłowe standardy w produkcji filmów, nagrań wideo i audio, ale także spektakli operowych, baletowych, teatralnych i muzycznych, sprawiły, że poza tradycyjnym funkcjonowaniem w repertuarze, produkcje te sprzedawane są jako nagrania audio i wideo. Konsekwencją naturalnego zainteresowania publiczności oraz stosowania technik marketingowych jest zyskowość tego rodzaju przedsięwzięć, a zatem także rosnąca podaż, nasycenie rynku i coraz ostrzejsza konkurencja. Instytucje, które jako pierwsze uruchomiły platformy streamingowe, Metropolitan Opera i Berliner Philharmoniker zdobyły znaczącą przewagę i kiedy w okresie pandemii COVID-19 inne instytucje tworzyły podobne platformy, pozostawały bezkonkurencyjne zarówno pod względem technicznym jak i merytorycznym. Tworzone w okresie pandemii formy udostępniania spektakli były rozwiązaniami doraźnymi, jednak doświadczenia tego okresu miały istotny wpływ na późniejsze funkcjonowanie tych instytucji. Opera Paryska uruchomiła podobną platformę z możliwością zakupu rocznego abonamentu albo przedstawień na zasadach Pay-per-view, a Teatr Marinski w Sankt Petersburgu udostępnił platformę internetowego zakupu dostępu do pojedynczych przedstawień.

Kumulacja środków artystycznych, postępująca od ponad stu lat w kulturze artystycznej, uzależniona była od postępu technicznego, jednak w istocie była również spowodowana zmianami ilościowymi opartymi na rosnącej dostępności. Tak jak publiczność początku XX wielu zasadniczo różniła się od elitarnej publiczności początków romantyzmu, publiczność przełomu milenium dzięki zdecentralizowanemu internetowi i równoprawności peryferii przyczyniła się do przebudowy

⁴ Jest to tendencja ogólna, obecna w fonografii, filmie, produkcji wideo i gier. Stopień złożoności wielu produkcji artystycznych, przede wszystkim w sztukach performatywnych zakłada współpracę z wieloma specjalistami, a równocześnie rozwija się zjawisko doceniania zatrudnionych specjalistów. Wkład anonimowych techników w produkcję studiów eksperymentalnych, czy w efekt osiągnięty w nagraniu płytowym przez dziesięciolecie pomijany, coraz częściej zyskuje sobie miejsce w opisie dzieła. Tendencję tę można zauważyć porównując liczbę informacji zawartych w napisach końcowych filmów minionych dziesięcioleci, gdzie w latach pięćdziesiątych umieszczano tylko nazwiska aktorów grających główne role, a w latach dziewięćdziesiątych na niekończącej się liście obok osób odpowiedzialnych za każdy kadr i każde ujęcie, pojawiły się nazwiska programistów, księgowych oraz osób organizujących transport i catering podczas zdjęć. Uruchomienie przedsięwzięcia artystycznego, bez względu na to, czy jest to hollywoodzki film, produkcja gry wideo, czy przedstawienie operowe, wzorowane jest na organizacji przedsięwzięcia przemysłowego. I tak, jak w przypadku przedsiębiorstw, badanie trendów stanowi istotną część planowania. Por. J. Naisbitt, *High Tech – high touch. Technologia a poszukiwanie sensu*, Poznań 2003, s. 24.

fundamentów kultury⁵. Zmiany społeczne były głównym powodem przemian zachodzących w prezentacji i sposobie wykonywania muzyki i spektakli muzycznych. Tendencja ta sprawiła, że wykonanie czy spektakl mogły wywołać w krótszym czasie zamierzony efekt. Publiczność dziewiętnastowieczna poświęcała wyjściu do teatru cały wieczór. W wieku XX przedstawienia stawały się krótsze, chociaż nadal wystawiano również pełnowymiarowe spektakle baletowe, zwłaszcza w teatrach o charakterze tradycyjnym.

W ostatnich dekadach nie zabrakło tradycyjnych, rozwiniętych wypowiedzi artystycznych, jednak coraz częściej można zauważyć skłonność do skracania ram czasowych spektaklu. Podobnie jak poszukiwanie sposobów wzmocnienia emocjonalnego wyrazu często zaczynało się od wychodzenia poza przestrzeń sceny, zmiana perspektywy czasowej odpowiadała rytmowi współczesności. Przyczyniała się również do zmniejszenia kosztów samej produkcji i jej obsługi. Wiele eksperymentów szło w kierunku atrakcyjności wizualnej oraz intensyfikacji zawartości wyrazowej, choćby kosztem fragmentacji spektaklu. Prezentacja spektakli złożonych z wybranych fragmentów nie była zjawiskiem nowym, rozwiązania takie stosowano już w wieku XIX, jednak w drugiej połowie XX wieku wiele widowisk zrealizowanych dla telewizji miało ramy czasowe odpowiadające filmom krótkometrażowym. Tendencja ta uległa wyraźnemu przyspieszeniu wraz z rozwojem internetowych platform streamingowych powoli wypieranych przez usługi w ramach sieci społecznościowych, w których dominują materiały krótkie, od kilkudziesięciu sekund do kilku minut.

Ocena wartości publikacji internetowych oparta jest na statystyce, zwłaszcza na podstawowych zmiennych, takich jak liczba wyświetleń, czy liczba pozytywnych kliknięć. Zatem poszukiwanie formuły narracyjnej lub wizualnej przykuwającej uwagę i generującą wyższe wskaźniki sieciowego uznania, ewolucyjnie zmierzało do zwiększenia atrakcyjności komunikatu i do form prezentacji wymagających mniejszego zaangażowania odbiorcy, a równocześnie rosnąca liczba dostępnych produkcji sprawiała, że tylko najbardziej atrakcyjne mogły być zauważone w rozwijającym się nurcie nawarstwiających się dokonań przeszłości, dygitalizowanych produkcji historycznych i materiałów premierowych. Wiele zespołów, które początkowo nie zdecydowały się na publikację w mediach cyfrowych, wychodząc z założenia, że taniec powinien być odbierany na żywo, w kontekście wyznaczonym przez ramy spektaklu, w końcu uległy tej tendencji i rozpoczęły publikację fragmentów choreografii, dokumentacji przedstawień i podróży artystycznych.

Apogeum tej tendencji przypadło na okres kwarantanny podczas pandemii w 2020 roku, kiedy teatry były nieczynne, śpiewacy występowali na balkonach swoich mieszkań, a tancerze rejestrowali swoje ćwiczenia i umieszczali krótkie filmy w sieciach społecznościowych. Pandemia wymusiła oderwanie od kontekstu

⁵ Szerzej na ten temat: S. Zielinski, *Archeologia mediów*, Warszawa 2010, s.362-367.

scenicznego, co w wielu przypadkach sprzyjało budowaniu mikro spektakli w konwencji popisowej. Nie jest to jednak zjawisko nowe. Artyści znacznie wcześniej dostrzegali niebezpieczeństwo ewolucji oddalającej semantyczną zawartość układów tanecznych od tradycyjnych funkcji spektaklu. W latach osiemdziesiątych z powodzeniem eksperymentował z takim dwuznacznym odczytywaniem muzyki klasycznej Jiri Kylian w swych choreografiach realizowanych przez Nederlands Dans Theater. Przelamując granice tradycyjnej formy spektaklu baletowego, odwołał się do elementów teatru ulicznego, balansując pomiędzy żonglerskimi popisami a zabawą konwencją, często przy tym rozśmieszając widzów. Tego rodzaju widowiska Kyliana, oparte na muzyce klasycznej, w latach osiemdziesiątych stały się głośne, a w kolejnych dekadach były rozwijane aż do osiągnięcia klasycznej pozycji w balecie współczesnym.

Jedną z konsekwencji jest tendencja do odseparowania poszczególnych elementów widowiska jako osobnych narracji, bądź ich części. W tradycji spektaklu baletowego naturalny, związany z praktyką sceniczną podział akcji na szereg prezentacji usiłowano zniwelować, poszukując elementów tworzących powiązania pomiędzy poszczególnymi scenami narracji. W nowszych realizacjach cecha ta zostaje znaturalizowana a rozdzielność scen staje się cechą świata przedstawionego. Taka idea towarzyszy części spektakli jako założenie formalne. Na przykład *l'Apartment* Matsa Eka (Opera de Paris 2000) opiera się na założeniu, że każda scena przedstawia mikropowieść z życia innych mieszkańców tytułowego apartamentu. Z kolei w choreografii *In Memoriam* Sidiego Larbiego Cherkaouiego (Les Ballets de Monte Carlo 2004) historie upamiętnionych osób występują jako sceny – projekcje powiązane muzyką. Łączy je wspólna historia rodzinna, rozdziela jednak czas i prze-strzeń – poszczególne sceny niczym przebłyski pamięci, stanowią oderwane narracje. Rozwijają się one jednak według podobnego schematu, jakby nasza pamięć układała przeszłość we wzorcowych ramach, zacierając powoli konkretne cechy przeżytych wydarzeń.

Dominantą tematyczną współczesnych przedstawień tanecznych są konflikty tożsamościowe rozumiane zarówno w indywidualnej, jak zbiorowej perspektywie, sięgające do motywów uniwersalnych: miłości, wolności, społeczeństwa i indywidualności, a także ujęć aktualnych: opresji, przemocy, wykluczenia. Teatr tańca był rewolucją wobec tradycji klasycznego baletu nie tylko poprzez zmianę technik tanecznych czy rozszerzenie zakresu ekspresji, ale przede wszystkim przez zmianę zasad porządkujących sceniczną narrację i zmianę wymiarów przestrzeni scenicznej. Kiedy w 1973 r. Pina Bausch tworzyła balet Opernhaus Wuppertal później przemianowany na Tanztheater Wuppertal, przyjmowane rozwiązania estetyczne burzyły porządek przedstawienia baletowego, krzesła w przedstawieniu *Café Müller* (1978) ograniczały przestrzeń, były jednak ruchome, pozwalały się przesunąć, tancerze potracali je i przewracali, zmieniając na oczach publiczności wymiary przestrzeni scenicznej. Symboliczne przekraczanie granic, było wyzwoleniem z zamkniętego

trójwymiarowego układu, a zarazem przełamywało dystans pomiędzy tancerzami i publicznością. Przez wiele lat w internetowej przestrzeni archiwa z nagraniami teatru Piny Bausch funkcjonowały jedynie w postaci krótkich fragmentów, wyodrębnionych z audycji informacyjnych scen, czasami kilkunastosekundowych fragmentów. Powszechnie dostępne było amatorskie nagranie VHS filmu baletowego *Die Klage der Kaiserin* (1990). Było ono niepełne, zawierało jedynie dwie trzecie oryginalnego materiału, który został wyedytowany (ocenzurowany?) na potrzeby emisji w telewizji RAI. Charakterystyczną cechą tego filmu jest rozbitcie narracji na krótkie fragmenty, z dużym udziałem zdjęć w plenerze.

Warsztatowy i awangardowy charakter przedstawianego w ten sposób teatru tańca kształtował w społecznej wyobraźni obraz wypowiedzi fragmentarycznych, ekspresyjnych ale przez brak kontekstu również uniwersalnych. Z drugiej strony należy zauważyć stałą obecność tańca w narracjach filmowych, wśród których zdarzają się również takie, które tworzone są metodami choreograficznymi znanymi z teatru tańca. Najbardziej znanym przykładem jest *Lekcja tanga* Sally Potter, w której każdy element narracji podporządkowany jest zasadom tanecznym a równocześnie celem nie jest pokaz taneczny, lecz poszukiwanie istoty tanga⁶. Należy zauważyć, że sposób pokazywania tancerzy potwierdza to założenie, co zasadniczo różni *Lekcje tanga* od innych filmów, w których pokazy taneczne zajmują uprzywilejowane miejsce. Zarówno zainteresowanie tangiem, jak i dążenie do uchwycenia fenomenu tego tańca jest zjawiskiem znacznie szerszym. Podobny cel jak Sally Potter postawił sobie Sidi Larbi Cherkaoui realizując w Sandler's Wells Theatre przedstawienie *mjlonga* (2013).

Na tle kina popularnego, *Die Klage der Kaiserin* Piny Bausch jawi się jako fundamentalne osiągnięcie filmu baletowego końca lat osiemdziesiątych. Zestawienie tego filmu z działalnością teatru w Wuppertalu i występami na scenach całego świata pozwala docenić fenomenalną kreatywność Piny Bausch. Ambitny film baletowy pojawił się w kulturze medialnej znacznie wcześniej – już w latach pięćdziesiątych realizowano takie projekty. W telewizyjnych przekazach pojawiały się filmy eksperymentalne przedstawiające na przykład balety Marthy Graham *Appalachian Song* (1958) oraz *Night Journey* (1960). W odróżnieniu od produkcji kinowych kierowanych do szerszej publiczności, telewizja w pierwszych dziesięcioleciach pełniła istotne funkcje edukacyjne. Dzięki wyprodukowanemu na potrzeby telewizji filmowi *Bolero* (1975) choreografia Maurice'a Bédarta stała się powszechnie znaną wypowiedzią tańca modern i znaczącym artystycznym osiągnięciem Mai Plisieckiej. Tańcząca na okrągłym stole, otoczonym przez czterdziestu tancerzy, Plisiecka filmowana była między innymi „z góry”, a więc z perspektywy, która wcześniej publiczności teatralnej nie była dostępna. Takie ujęcia pozwalały na osiągnięcie nowych efektów, a także na łatwe przekraczanie założeń stylistycznych.

⁶ Por. M. Radkiewicz, *W poszukiwaniu sposobu ekspresji. O filmach Jane Campion i Sally Potter*, Kraków 2010, s. 153.

Belgijski choreograf Wim Vandekeybus twórca kompanii Ultima Vez, często stosuje tego rodzaju ujęcia aby urozmaicić narrację filmową. W filmie *Blush* (2005), pokazuje tancerzy „z góry”, „z dołu”, ale także posługuje się ujęciami typowymi dla filmu dokumentalnego, na przykład zdjęciami podwodnymi, a także ujęciami z poziomu lustra wody. Francuski mim i choreograf Philippe Decouflé łączący doświadczenia sztuki cyrkowej i tańca, zrealizował film *Abracadabra* (1998), w którym cała narracja ujęta została w rzucie pionowym, co zostało wykorzystane do stworzenia iluzji nieważkości tancerzy, którzy w rzeczywistości poruszają się na scenie w poziomie, jednak zawieszona w powietrzu kamera tworzy wrażenie, że unoszą się w powietrzu. Ten sam choreograf w spektaklu *Octopus* (2010) podobny efekt uzyskał na scenie za pomocą luster. Przenikanie się poetyk sceny i obrazu filmowego jest naturalną konsekwencją faktu, że obydwie odnoszą do świata tańca. To ciało tancerza jest najważniejszym elementem znaczącym przekazów i ruch staje się czynnikiem koordynującym zdarzenia w czasie.



Parsons Dance Company

Reklama Air France (Angelin Preljocaj – *Le Parc*)

Łączenie choreografii z montażem filmowym, które wydaje się przeczyć tradycyjnej sztuce tańca scenicznego, w którym choreografia i taniec stanowią podstawę czasu i przestrzeni, tworzy istotny ale nie jedyny wektor rozwoju kultury tanecznej. Z drugiej strony funkcjonuje zróżnicowany nurt zespołów tworzących teatr oparty na ruchu i dążeniu do czystych form tanecznych. Przykładem może być zespół Parsons Dance. Założony w 1985 roku przez choreografa Davida Parsonsa i projektanta świateł Howella Binkleya zespół składa się z dziewięciu etatowych tancerzy. Fundamentem spektakli jest taniec rozumiany jako wizualny odpowiednik muzyki. Choreografie Parsonsa są często organicznie zespolone z muzyką, rezygnując z zawartości semantycznej⁷. Sugerują to także tytuły nie zawierające sugestii interpretacyjnych. Klasyczna już choreografia *Nascimento* (1990), zawiera w tytule wyłącznie nazwisko kompozytora muzyki. Autor choreografii David Parsons wyraźnie uniknął sugestii interpretacyjnych, jakby chciał powiedzieć, że poza sensem muzycznym nie należy szukać żadnej innej narracji. Precyzja i piękno ruchu

⁷ Por. J. Hochman, Parsons Dance: More Dances of Joy, <https://criticaldance.org/parsons-dance-more-dances-of-joy/>, dostęp: 15 maja 2023 r.

odpowiadającego muzyce oraz gra światła podkreślająca emocjonalny charakter utworów sprawiają, że przedstawienia Parsons Dance cechuje energia przyciągająca publiczność na całym świecie. Chociaż jest to stanowisko przeciwstawne ideom tańca modern i teatru tańca, w których znaczenie i konteksty były osnową przedstawienia, coraz wyraźniej w tym kierunku skłania się kolejne pokolenie choreografów, wśród nich niezwykle ciekawa artystka urodzona w Warszawie, Katarzyna Skarpetowska, która w latach 1999-2006 związana była z Parsons Dance. Możliwe, że sukcesy choreografów dążących do oczyszczenia tańca z zobowiązań semantycznych zwiastują nowy etap w rozwoju sceny baletowej.

W świetle współczesnych tendencji inaczej należy postrzegać idee tańca modern i teatru tańca. Na etapie kształtowania się współczesnej sztuki baletowej, w drugiej połowie XX wieku były one kontynuacją awangardowych dążeń swojej epoki. Kariera choreografii Rolanda Petit *Le jeune homme et la mort* (1946), która po premierze w Théâtre des Champs-Élysées długo oczekiwała na docenienie, w 1966 roku została sfilmowana z udziałem Zizi Jeanmaire i Rudolfa Nureyeva, a pełne uznanie zyskała dopiero w latach osiemdziesiątych, kiedy zaczęto ją wystawiać na całym świecie. Opowiedziana środkami tańca klasycznego, lecz wyrazista w swej uniwersalnej wymowie, opowieść o młodzieńcu, który popełnia samobójstwo z powodu niewierności kochanki oparta została na *Passacaglii c-moll BWV 582* Johanna Sebastiana Bacha. Fatalistyczna muzyka i bogaty zestaw elementów symbolicznych sprawiają, że opowieść ta mogła być punktem wyjścia dla teatru tańca. Tendencja ta jest oczywista, zważywszy na renesans zainteresowania tym utworem w czasie, kiedy teatr tańca zyskał powszechne uznanie.

Pół wieku później dokonania teatru tańca stały się częścią współczesnej sceny baletowej, która stopniowo rozszerza definicję baletu włączając środki techniczne i estetyczne o zróżnicowanej genezie. Akceptacja form alternatywnych przez uznane sceny baletowe stała się koniecznością i nikogo już nie dziwi włączanie do choreografii odległych elementów stylistycznych, na przykład technik charakterystycznych dla tańca hip-hop, cyrkowych popisów zręcznościowych, elementów sztuk walki, ale także tańców salonowych, ludowych, elementów kultury popularnej. Problemem jest raczej takie nowatorstwo, jakie zaprezentował w 1999 roku Angelin Preljocaj w słynnym balecie *Le Parc* w Opéra de Paris. Scena pocałunku z *pas des deux* do środkowej części *Koncertu fortepianowego A-dur* Mozarta stała się rozwiązaniem oryginalnym, a jednocześnie nośnym, czego wyrazem stało się rozpowszechnienie jej w wielu odrębnie wykonywanych prezentacjach, a w końcu także w postaci reklamy linii lotniczych Air France.

Tendencja do lakoniczności komunikatów łączy się ze świadomie wykorzystywanymi elementami pokazu, rytualizacji i transowości. Elementy ekstrawaganzy i pokazów o charakterze cyrkowym, często z udziałem tancerzy nieprofesjonalnych, wprowadzali w swoich spektaklach twórcy teatru tańca. We wczesnych eksperymentach Piny Bausch, nawiązania do „numerów” cyrkowych były szczególnie

znaczące, pozwalały bowiem złamać granicę pomiędzy hermetyczną formułą baletu klasycznego i wykluczonymi obszarami kultury masowej, pokazu zręczności, zmiany kontekstu przez kostium, nawiązania do tresury, kiedy elementy przemocy związane są z dążeniem do osiągnięcia założonego celu (*Die Klage der Keiserin*). Podobną funkcję w teatrze tańca Piny Bausch pełniły elementy tańca towarzyskiego, a we wczesnych realizacjach Sibigo Larbiego Cherkaouiego elementy tańców tradycyjnych. W *Tempus fugit* (2004) taniec mężczyzn jest odpowiedzią na scenę kłótni z kochanką. Obrażony przez kobietę krzyczącą nań w języku hebrajskim mężczyzna zaczyna tańczyć arabski taniec brzucha, do którego dołączają inni mężczyźni. To interesujący zabieg przenoszący konflikt międzykulturowy w sferę identyfikacji seksualnej wyrażanej przez taniec⁸.



Pina Bausch - *Café Müller* (1978)



Sidi Larbi Cherkaoui – *I will Fall for You* (2017)

Szczególnie nośnym zabiegiem jest rytualizacja, a ściślej nawiązanie do obrzędowości – zarówno tradycyjnej jak wymyślonej. Pozwala to na podporządkowanie czasoprzestrzeni współczesnego widowiska tanecznego warstwie semantycznej, która nie wykracza poza znaczenia uniwersalne. Równocześnie zmianie ulegają ramy czasowe i przestrzenne spektaklu. Zerwanie z tradycyjną narracją opartą na czasowym następstwie powiązanych zjawisk sprawia, że związki pomiędzy poszczególnymi scenami mają charakter strukturalno-asocjacyjny. Tak jest w przypadku *Die Klage der Keiserin* Piny Bausch ale podobne zjawisko można zaobserwować w eksponujących symboliczne znaczenia ruchu ludzkiego ciała choreografiach Davida Parsonsa. Jeśli wszystkim, co mają nam do powiedzenia tancerze Parsons Dance Company jest wrażenie lekkości, to może rzeczywiście taniec jest buntem przeciwko ciężeniu i magiczną zdolnością swobodnego unoszenia się w powietrzu?

Pojawiające się w wideoklipach choreografii zdają się potwierdzać te tendencje, chociaż poetyka wideoklipu telewizyjnego lub internetowego, będąc rozwinięciem języka reklamy („krótki montaż”, filmowanie z kilku kamer, lakoniczność przekazu i powtórzenia elementów znaczących), wydaje się całkowicie sprzeczna z rozbudowanymi, czasami z trudem mieszczącymi się w ramach spektaklu narracjami.

⁸ Jest to stała tendencja w twórczości Cherkaouiego. Por. I. Sztrawski, K.D. Sztrawski, dz. cyt., s.143.

W kulturze masowej zdobycie uwagi publiczności jest warunkiem zaistnienia, toteż choreografowie i tancerze podejmują próby przewycięzenia tej sprzeczności. Choreografem, który od formy tanecznego wideoklipu zaczynał swą karierę jest Sidi Larbi Cherkaoui. Film do piosenki *Valtari* (2013) zrealizowany do muzyki zespołu Sigur Rós z udziałem tancerzy Jamesa O'Hary i Nicoli Leahey zdobył nagrodę UK Music Video Awards za choreografię. Kolejny wideoklip w choreografii Sidiego Larbiego Cherkaouiego do piosenki Woodkida *I will Fall for You* (2017) powstał na bazie fragmentu zaczerpniętego z wcześniejszej o dwa lata choreografii *Fall* (2015)⁹. W pierwszym filmie dominuje stylistyka znana z filmowych ilustracji, w drugim montaż jest tradycyjny, z przewagą długich ujęć i z zachowaniem ciągłości ruchu, tak, jakby całość była jednym przedstawieniem sfilmowanym z kilku kamer. Profesjonalni tancerze Drew Jacoby i Matt Foley zrealizowali swoje zadania precyzyjnie i z poczuciem pewności.

Odminną tendencję prezentuje choreografia Freyi Pauwels do piosenki zespołu Florence and the Machine *Cosmic Love* (2021), w której tańczy grupa tancerzy nieprofesjonalnych. W wideoklipach do muzyki rozrywkowej jest to częsty zabieg, ułatwia bowiem identyfikację widza z tancerzami. Prezentacja nieprofesjonalnych tancerzy w krótkich filmach prezentujących popularne piosenki należy do tradycyjnych, wielokrotnie sprawdzonych strategii. Najstarsze przykłady sięgają przedwojennych filmów muzycznych wyświetlanych w kinach jako materiały promujące wykonawców bądź piosenki. W podobny sposób prezentowano muzykę taneczną w telewizyjnych programach rozrywkowych w latach sześćdziesiątych i w wideoklipach z muzyką taneczną metoda ta jest kontynuowana. Wideoklipy muzyki popularnej to ogromny rynek nie tylko muzyki ale także promocja stylów i technik tanecznych takich jak popping (hitting), sliding, strobing, czy tuting¹⁰. Techniki tańca wywodzące się z kultury hip-hop pojawiają się na wielkich scenach. Zestawienie tancerza operującego takim zestawem technik z zespołem baletu klasycznego wprowadza dodatkowy dramatyzm. Takie założenie przyjął Vladimir Varnava w nowej choreografii do spektaklu *Yaroslavna* (2017) z oryginalną muzyką Borisa Tishchenko. Inscenizacja cieszyła się dużym powodzeniem.

Tendencja odwrotu od radykalnych narracji, realizowana jest również w wideoklipach tanecznych realizowanych pod wodą. Swobodne nurkowanie w połączeniu z wyształceniem baletowym pozwoliło Julie Gautier, francuskiej tancerce tańca podwodnego osiągnąć znaczący sukces. Film *AMA* (2018) ma ponad siedem milionów wyświetleń. Podwodny taniec daje nie tylko wrażenie lekkości, ale w istocie stan

⁹ C. Escoyne, We're Spellbound by this Sidi Larbi Cherkaoui/Woodkid Collaboration, <https://www.dancemagazine.com/spellbound-sidi-larbi-cherkaouiwoodkid-collaboration/>, dostęp 12 maja 2023 r.

¹⁰ Technika nazwana od imienia Tutenhammona, w skrócie Tut – tancerze przyjmują pozy znane z płaskorzeźb egipskich. C. Roberts, *What Is Popping? (Popping Dance)*, <https://www.steezy.co/posts/what-is-popping-dance>, dostęp 15 maja 2023 r.

zbliżony do nieważkości. Kariera tańca podwodnego jest też przejawem tendencji do przełamywania prostokątnej przestrzeni sceny. Wyjście poza tradycyjne układy przestrzenne realizowali przede wszystkim choreografowie eksperymentujący z planem filmowym: Pina Bausch, Anne Teresa De Keersmaeker, Wim Vandekeybus, Sidi Larbi Cherkaoui. W filmowej choreografii Cherkaouiego *I will Fall for You* przestrzeń wydaje się nieograniczona, tancerzy otacza mrok a jedynym widocznym szczegółem jest rozświetlony eliptyczny plafon, natomiast w sztuce *Foi* (2003) układ sceny jest trójkątny, co ma znaczenie symboliczne powiązane z religijnymi i formalnymi aspektami dzieła. Przełamany po przekątnej jest też układ sceny w balecie Vladimira Varnavy *Yaroslavna* (2017), a eliptyczny w balecie Alaina Plately *Out of Context – for Pina* (2010). Przestrzeń sceny może się dynamicznie zmieniać, tak jak we wspomnianym spektaklu *Café Müller* Piny Bausch. W berlińskiej inscenizacji *Dydony i Eneasa* (2005) Sasha Waltz wprowadziła akwarium o szerokości sceny, w którym pływają tancerze, gdy tymczasem wody w akwarium ubywa, aż do momentu, kiedy szklany zbiornik staje się zupełnie pusty.

Przykładem interesującej manipulacji przestrzenią spektaklu jest balet *l'Apartment* (2000) Matsa Eka w Opera de Paris. Pierwsza scena baletu tańczona jest na proscenium, na tle opuszczonej kurtyny, spod której wypelza tancerka, później w kolejnych scenach „odkrywane” są kolejne elementy wyposażenia, przestrzeń ulega rozszerzeniu, jednak w tle pozostaje historyczna kurtyna Opery Paryskiej, która z każdą sceną, kiedy światło wydobywa kolejne rekwizyty (meble) jest odsuwana na dalszy plan. Mieszkanie z każdą sceną zyskuje głębię, aż do momentu, kiedy w kolejnej odsłonie pojawia się zespół muzyczny, którego akompaniament słyszalny jest od początku spektaklu. Ta muzyczna epifania również pełni rolę momentu przełomowego narracji, ujawnienie źródła motoryki całego spektaklu wprowadza nową perspektywę, dzięki której fragmentaryczna do tej pory wizja zyskuje harmonijne i celowe uzasadnienie.

Zmiany technologiczne, które spowodowały wzrost dostępności dóbr kultury, zmieniły także struktury społeczne, co nabiera szczególnego znaczenia z punktu widzenia zmian w kręgu odbiorców sztuki. W przypadku kultury masowej była to zmiana gwałtowna, kultura artystyczna po okresie niepokojącego odpływu odbiorców, przeżywa renesans zainteresowania. Dostępność spektakli i koncertów za pośrednictwem abonamentów realizowanych przez transmisje internetowe sprawia, że liczba odbiorców jest wielokrotnie większa, a mimo to bilety na spektakle i koncerty cieszą się większym popytem niż kiedykolwiek przedtem.

Wzmoczone zainteresowanie sztuką związane jest z rosnącą świadomością jej znaczenia, ale też ze wzrostem zamożności i szerszym marginesem czasu wolnego. Kształtowanie gustów i wychowanie świadomych odbiorców jest obecnie w mniejszym stopniu uzależnione od lokalizacji, spektakle najważniejszych teatrów operowych i baletowych można odbierać praktycznie wszędzie, gdzie jest dostęp do Internetu. Sytuacja ta znajduje odzwierciedlenie w reakcji społeczeństwa na sztukę,

ale w nie mniejszym stopniu konstruuje układ odniesień, w którym funkcjonują artyści. Co jednak należy podkreślić, aktualizacja form i treści współczesnej kultury tanecznej nie zmieniła systemu podstawowych odniesień i symboli. Zmiany nie obejmują symboliki ciała, gestu, podobnie jak w muzyce nie zmienia się charakter określonych rytmów czy współbrzmień. A jeżeli są czytelne mimo upływu stuleci, to należą do świata tradycyjnych wartości kulturowych. Zmieniają się znacznie wolniej niż przemijają pokolenia i mody. Można stąd wnosić, że procesy zachodzące w ramach współczesnej sceny baletowej należy ujmować raczej w kategoriach zmian ewolucyjnych, niż rewolucji. A znaczy to również, że wszyscy ponosimy odpowiedzialność za jakość uczestnictwa w tym procesie.

Bibliografia

Źródła drukowane:

- Barney Darin, *Spoleczeństwo sieci*, Warszawa 2008.
- Marcuse Herbert, *Człowiek jednowymiarowy. Badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego*, Warszawa 1991.
- Naisbitt John, *High Tech – high touch. Technologia a poszukiwanie sensu*, Poznań 2003.
- Zielinski Siegfried, *Archeologia mediów*, Warszawa 2010.
- Radkiewicz Małgorzata, *W poszukiwaniu sposobu ekspresji. O filmach Jane Campion i Sally Potter*, Kraków 2010.
- Szatravska Izabela, Szatravski Krzysztof D., *Synkretyzm gatunkowy i transgresje stylistyczne w teatrze tańca Sidiego Larbiego Cherkaouiego*, „Studia Choreologica” Vol. XIX, Poznań 2018.

Źródła internetowe:

- Hochman Jerry, *Parsons Dance: More Dances of Joy*, <https://criticaldance.org/parsons-dance-more-dances-of-joy/>
- Escoyne Courtney, *We're Spellbound by this Sidi Larbi Cherkaoui/Woodkid Collaboration*, <https://www.dancemagazine.com/spellbound-sidi-larbi-cherkaoui-woodkid-collaboration/>
- Roberts Charise, *What Is Popping? (Popping Dance)*, <https://www.steezy.co/posts/what-is-popping-dance>

Spektakle i filmy baletowe:

- Bausch Pina, *Café Müller*, Tanztheater Wuppertal – 1978
- Bausch Pina, *Die Klage der Keiserin*, film baletowy, reż. Pina Bausch – 1990
- Béjart Maurice, *Bolero* – 1975

- Cherkaoui Sidi Larbi, *Fall*, Royal Ballet Flanders / Eastman – 2015
Cherkaoui Sidi Larbi, *Foi*, Les ballets C. de la B. – 2003
Cherkaoui Sidi Larbi, *I will Fall for You*, wideoklip, Woodkid – 2017
Cherkaoui Sidi Larbi, *In Memoriam*, Les Ballets de Monte Carlo – 2004
Cherkaoui Sidi Larbi, *Tempus Fugit*, Les ballets C. de la B. – 2004
Cherkaoui Sidi Larbi, *Valtari*, wideoklip, Sigur Rós – 2013
Decouflé Philippe, *Abracadabra* – 1998
Decouflé Philippe, *Octopus* – 2010
Gautier Julie, *AMA*, film baletowy, choreografia Ophélie Longuet, reż. Julie Gautier – 2018
Graham Martha, *Appalachian Song*, Martha Graham Dance Company – 1958
Graham Martha, *Night Journey*, Martha Graham Dance Company – 1960
Ek Mats, *l'Apartment*, Opéra de Paris – 2000
Parsons David, *Nascimento*, Parsons Dance – 1990
Pauwels Freya, *Cosmic Love*, wideoklip, Florence and the Machine – 2021
Petit Roland, *Le jeune homme et la mort*, Théâtre des Champs-Élysées – 1946
Platel Alain, *Out of Context – for Pina*, Les ballets C. de la B. – 2010
Potter Sally, *Lekcja tanga*, film baletowy, reż. Sally Potter – 1997
Preljocaj Angelin, *Le Parc*, Opéra de Paris – 1999
Vandekeybus Wim, *Blush*, film baletowy, Ultima Vez – 2005
Varnava Vladimir, *Yaroslavna*, Teatr Maryjski, Sankt Petersburg – 2017
Walz Sascha, *Dido and Aeneas*, Staatsoper Unter den Linden – 2005

Streszczenie

W XX wieku historia baletu była widowiskiem deklarowanych rewolucji estetycznych i istotnych zmian formalnych. Taniec nowoczesny był wczesną realizacją oczekiwanych zmian w podejściu do widowiska tanecznego, którego dalszą realizację umożliwiło powstanie teatru tańca. Radykalne zmiany kultury tanecznej powiązane były ze zmianami społecznymi i technologicznymi. Demokrytyzacja dostępu do kultury i wprowadzenie na szeroką skalę Internetu to zmiany cywilizacyjne, które miały istotny wpływ na społeczeństwo a w konsekwencji również na kulturę muzyczną i taneczną. Zmiany w teatrze tańca obejmowały przestrzenne i czasowe ramy spektaklu, formy oraz środki wyrazu. Dostosowanie środków artystycznych do oczekiwań publiczności prowadziło do radykalizacji treści. Wirtualna przestrzeń współczesnej sceny baletowej obejmuje szerokie spektrum środków artystycznych wykorzystywanych zarówno w inscenizacjach teatralnych jak i w dziełach filmowych. Aktualizacja form i treści nie zmieniła jednak podstawowych odniesień i symboli, zatem o zmianach współczesnej sceny baletowej należy mówić raczej w kategoriach ewolucji niż rewolucji.

Słowa kluczowe

kultura, balet, teatr tańca, spektakl, wideoklip

Krzysztof D. Szatrawski

Virtual dance stage: from ballet spectacle to online music videos**Abstract**

In the history of ballet the 20th century was the scene of declared aesthetic revolutions and significant formal changes. Modernist dance was an early implementation of the expected changes in the approach to dance performances, the further implementation of which was made possible by the creation of dance theater. Radical changes in dance culture were related to social and technological changes. The democratization of access to culture and the large-scale introduction of the Internet are civilizational changes that have had a significant impact on society and, consequently, also on music and dance culture. Changes in dance theater included the spatial and temporal framework of the performance, forms and means of expression. Adapting artistic means to the audience's expectations led to the radicalization of the content. The virtual space of the contemporary ballet stage covers a wide spectrum of artistic means used both in theater productions and in films. However, the update of forms and content did not change the basic references and symbols, so the changes in the contemporary ballet scene should be talked about in terms of evolution rather than revolution.

Keywords

culture, ballet, dance theater, spectacle, music video