

Dobrochna Ratajczak

Gest w laboratorium

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (38), 151-157

1978

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

poddane przypadkowości (aleatoryzm w muzyce, improwizacja jazzowa, malarstwo taszystowskie, filmowa improwizacja na planie⁹⁷). Rola przypadku odbija się w trzech — w różnym kontekście niejednakowo ważnych — etapach: 1) materiał i jego wybór, 2) wykonanie (*performance*) i 3) odbiór (*perception*)⁹⁸.

* * *

Powyższy przegląd teoretycznych systemów i szkół nie ma ambicji dodania nowych myśli do już zreferowanych, nawet nie na zasadzie przejścia ilości w jakość przy prostym sumowaniu składników. Zamiar autora będzie natomiast spełniony, jeśli powiodło mu się opracować skrócone kompendium — stąd obfite sięganie do oryginalnych tekstów, co miało umożliwić poszczególnym teoretykom pełniejsze przedstawienie własnych poglądów — ograniczając się do roli *cicerone* po bujnych rozgałęzieniach drobnej tylko cząstki estetycznej dzungli.

Aleksander Kwiatkowski

Gest w laboratorium

Sposób traktowania przez historyków teatru sztuki aktorskiej trafnie określa Jacek Lipiński w artykule *Mimika i gest* jako opowiadanie. Istotnie, w większości prac na ten temat odnajdujemy elementy narracji, opis, interpretujący komentarz teatroznawcy — co tworzy konstrukcję nośną, na której zwykle zostają rozpięte nici aktorskiego żywota złożonego z ról, ról, ról... Przyzwyczajaliśmy się już na tyle do takich aktorskich opowieści, że często umyka naszej uwadze fakt, iż mankamentem tego postępowania jest ograniczenie się do rejestracji i próby zrozumienia tylko zewnętrznych cech fenomenu aktorstwa, co sprawia nieodparte wrażenie pozostawiania *obok* tego fenomenu, być może zresztą nie do uchwycenia. Podejrzeniu temu zdaje się co prawda zaprzeczać Jan Mukařovský dzięki swojej analizie aktorstwa Chaplina, ale miał on do czynienia z utrwalonym i przywoływalnym aktorstwem, istniejącym niejako w pełnym „zapisie”. A więc z czymś, czego historyk teatru nigdy nie ma do swojej dyspozycji, nawet gdy założymy, że posiada film dokumentujący pracę aktora. Cechą zasadniczą studiów nad aktorstwem jest przecież ich niebezpośred-

⁹⁷ Która jest przeciwieństwem klasycznej teorii Pudowkina o tzw. żelaznym scenariuszu (montaż *a priori*).

⁹⁸ Interesujące myśli o nowej twórczości artystycznej i jej odbiorze prezentuje Susan Sontag w eseju *Jedyna kultura i nowa wrażliwość* (1965).

ność. Historyk teatru poznaje aktora zawsze „z drugiej ręki”, musi korzystać ze wspomnień, recenzji, opisów gry, fotografii... Ma przy tym do czynienia z relacją niepełną, z konieczności fragmentaryczną. Każdy typ dokumentu przekazuje wszak tylko część aktorskiego wizerunku, ofiarowując co najwyżej pojedynczy element lub zestaw luźnych składników do wybrakowanej mozaiki, której nie sposób ułożyć do końca.

Ze względu na liczne problemy, jakie rodzi każdorazowo próba opisania sztuki aktorskiej, cenne są wszystkie, podejmowane na różnych polach badawczych, prace, które mogłyby tutaj być pomocne.

Takie nadzieje zdaje się zrazu budzić książka Paula Bouissaca *La mesure des gestes. Prolégomènes à la sémiotique gestuelle*, wydana w 1973 r. w Moutonowskiej serii „Approaches to Semiotics” i poświęcona poszukiwaniom metody, która mogłaby doprowadzić do wyodrębnienia konstytutywnej jednostki gestycznej. Zanim wszakże przejdziemy do przeglądu zawartości interesującej nas pozycji, wypadałoby określić zespół jej wyjściowych założeń. Po pierwsze: Bouissac rozumie przez gestyczność sprawność ruchową całego ciała; po drugie: nie zalicza gestu do zjawisk paralingwistycznych, ale przyznając mu pełną autonomię, widzi go jako jedno z możliwych narzędzi komunikacji; po trzecie: gest ma dla badacza charakter systemowy, co oznacza ujęcie każdego aktu ekspresji ciała tylko jako modulacji ogólnego systemu tej ekspresji. Taki właśnie punkt wyjścia wyznacza podstawowy cel omawianemu studium: konieczność wydzielenia elementarnych jednostek gestu. Jest to pierwszy krok do poznania i opisanego jego struktury.

Dążąc do maksymalnego uściślenia podstawowych pojęć, Bouissac odrzuca kryterium semantyczne badań nad gestem i koncentruje się na skonstruowaniu formalnego modelu wypowiedzi gestycznej. Takie ujęcie umożliwia ściśle powiązanie teorii z eksperymentem, z laboratoryjnymi badaniami gestu, jakie postuluje. Przy czym przedmiotem badań nie staje się gest „w ogóle”, ale akrobatyka. Wiele przyczyn złożyło się na taki właśnie wybór. Wymieńmy kilka z nich: wyrazistość i „czystość” akrobatycznego ruchu, jego pewien „nadmiar”, autonomiczność, szczególnie wyeksponowana pozycja w spektaklu cyrkowym, choć zarazem względna izolacja w strukturze tego spektaklu. A także zapewne fakt, iż mamy tu do czynienia z pewną „idealizacją” obiektu badawczego, ze swoistym „obnażeniem” ruchu ciała do technicznego niemal schematu, który łatwiej podda się procesowi uabstrakcyjnienia niż zwykły „potoczny” gest, odbierany przede wszystkim substancjalnie, w ścisłym związku z osobą wykonawcy i sytuacją. Pragnąc więc wyeliminować natrętną substancjalność gestu, „odcieleśnić” go, ujawnić jego podstawowe struktury formalne, Bouissac rezygnuje z najczęściej stosowanych sposobów postępowania: opisu gestu (deskrypcji) i jego symbolicznej notacji (transkrypcji). Po wszechstronnej i bardzo in-

teresująco prowadzonej weryfikacji tych dwóch metod badacz dochodzi do wniosku, że ani w przypadku opisu, ani notacji symbolicznej nie można wyodrębnić elementarnej jednostki gestycznej. Deskrypcja bowiem eksponuje w znacznym stopniu osobę deskryptora, zależąc od jego wiedzy o ciele ludzkim, znajomości mechanizmów ruchowych (tak w teorii, jak w praktyce), od stosunku do przedmiotu opisu, przeznaczenia tego opisu, wreszcie od możliwości stylistycznych i dyspozycji psychicznych deskryptora. Z kolei transkrypcje kodują — często w sposób niezwykle skomplikowany, przy pomocy kombinacji symboli literowych, cyfrowych, ideogramów — jednostki narracyjne pierwotnego opisu. I właśnie jawny lub ukryty, lecz zawsze opisowy charakter obu metod uniemożliwia wyjście poza narrację odpowiadającą obserwowanym sekwencjom ruchowym, ustalenie ciała ludzkie i nie daje żadnych możliwości uchwycenia formalnych wyznaczników ruchu w czasie jego trwania.

Nowe perspektywy dla badań gestu otworzyły dopiero — zdaniem Bouissaca — doświadczenia zapoczątkowane na przełomie XIX i XX w. przez E. Muybridge'a, słynnego fotografa amerykańskiego i konstruktora zoopraxiskopu, oraz E. Mareya, profesora College de France, wykorzystującego do swych obserwacji ruchu chronofotografię, a także późniejsze, podejmowane już w latach dwudziestych na jednym z uniwersytetów amerykańskich, prace N. Oseretzky'ego nad wyznacznikami normalności i patologii ruchu. Wszystkie te doświadczenia opierały się na obserwacjach czynionych przy pomocy różnorodnej aparatury pomiarowej, a następnie na przetwarzaniu wyników tej obserwacji oraz poddawaniu ich — w mniejszym lub większym stopniu — formalizacji, dzięki czemu wyzwalano stopniowo zapis ruchu z więzów wizualnego odbioru (diagramy Muybridge'a, „fotogramy geometryczne” Mareya, motografia Oseretzky'ego).

Doświadczenia te, stanowiące według Bouissaca protohistorię semiotyki gestu, umożliwiły realizację kolejnego etapu badań, zaprezentowanych w czwartej (i zasadniczej) części omawianego studium. Jest to koncepcja — *volume gestuel*, objętości gestycznej, jednostki miary gestu. Bouissac proponuje konstrukcję laboratorium, w którym można by przeprowadzać automatyczne pomiary ruchu przy założeniu, iż rodzaj tego ruchu i jego znaczenie są nieistotne. Jak się zdaje, rozwiązanie to podsunęły mu badania fizyki cząstek elementarnych, bowiem laboratorium uczonego działa na podobnych zasadach co komora iskrowa lub pęcherzykowa. Jest to równoległościan (paralelepiped), będący jakby „klatką gestyczną”, w której zawiera się cała hipotetyczna przestrzeń gestu. Przestrzeń ta, tożsama z przestrzenią równoległościanu, zostaje podzielona na pewną liczbę sześciątów, a odpowiednio trzy pary ścian bocznych — na kwadraty. Jedna ściana z każdej pary ma źródła światła umieszczone we wszystkich kwadratach. Zatem w każdym sześciacie tej przestrzeni będą się w każdej chwili przecinały trzy wiązki świetlne,

pochodzące z trzech źródeł światła (Bouissac sugeruje tu użycie laserów).

Odpowiednio trzy detektory umieszczone poza równoległością odbiorą wszelkie zakłócenia tego światła. W tej sytuacji, gdy w przestrzeni równoległością ulokujemy obiekt w ruchu, w szeregu sześcianów zasłonięte zostanie światło. Staną się nieprzezroczyste, „zajęte”, co zostanie odebrane i zarejestrowane przez detektory. Taki nieprzezroczysty, „zajęty” pojedynczy sześcian — wyznaczy objętość elementarnej cząstki gestu. Bouissac nazywa ją *gestemem*. Gestem będzie więc śladem ruchu ciała w przestrzeni, a informację o nim przyniesie nam stan jednostki objętościowej (sześciannu): albo będzie „zajęta”, albo przezroczysta.

Z kolei Bouissac proponuje wykonanie rzutu „zajętych” jednostek przestrzennych na powierzchnię dwuwymiarową i stworzenie tzw. matrycy rejestrowania, z której będą przekazywane przez aparaturę na karty perforowane. Każda karta powinna zawierać jeden *volume gestuel* w całości jego przebiegu. Dzięki takiej operacji autor spodziewa się uzyskać wyodrębnione dynamiczne kontinuum w jednostkach dyskretnych i na tym „tekście” pragnie uchwycić zespoły syntagmatyczne gestu. Następnie, rezygnując z inwentaryzacji gestemów, dąży do ustalenia metodą hipotetyczno-dedukcyjną podstawowych reguł składniowych sekwencji gestycznej. Zakładając więc, że każde dynamiczne zachowanie ciała składa się z szeregu objętości (*volumes*) różniących się — na tym poziomie — czasem trwania i pracą w nie włożoną, uznaje czas i pracę za cechy dystyngtywne ruchu. Traktując natomiast każdy ruch jako układ typu: „równowaga — zachwianie równowagi — powrót do równowagi”, tworzy zapis podstawowej sekwencji gestycznej:

$$- (t_1) \rightarrow (t_2 \text{ Z } t_3) \rightarrow (t_4) -$$

W zapisie tym: — znaczy pauza, t_1 — to pozycja wyjściowa, t_2 — początek zachwiania równowagi, — jest znakiem podporządkowania, t_3 — to koniec zachwiania równowagi, a t_4 — symbolizuje pozycję ostateczną. Artykulacja składniowa tej sekwencji mieści się między t_2 a t_3 i może mieć różne aktualizacje wykonawcze. Rolę reguł gramatycznych pełnią tu uwarunkowania biologiczne i kulturowe. Rozwijając dalej swój wywód, buduje Bouissac — teraz już na poziomie struktur frazowych — diagramy drzewiaste, które tworzą uniwersalny model sekwencji złożonej, dający się zastosować do każdego dynamicznego zachowania ciała.

Swoją propozycję Bouissac koronuje określeniem sposobu rejestracji i odczytania sensu zachowania ciała. Wyodrębnia zespół konstytuujący znaczeniowych (plan *signifiant*), takich jak sekwencja akrobatyczna *sensu stricto*, kostium, kontekst lingwistyczny, zachowanie społeczne i akompaniament dźwiękowy oraz zespół elementów znaku (plan

signifié), na który składa się nieciągłość biologiczna pozytywna, wyższość biologiczna, normalność biologiczna, niższość biologiczna i nieciągłość biologiczna negatywna. Relacje między tymi dwoma planami określają pozycje każdego numeru akrobatycznego na czterech możliwych osiach: substytucji lub przyległości, ciągłości albo nieciągłości, arbitralności lub niearbitralności oraz jednoznaczności albo niejednoznaczności. I tak np. wykonana przez akrobatę sekwencja będzie w planie znaku nośnikiem wyższości biologicznej wykonawcy, a w planie znaczenia znajdzie się na osi przyległości. Natomiast w przypadku kłowna powtarzającego „na opak” tę samą sekwencję będzie ona posiadać znak biologicznej niższości. Kostium akrobata, jasny i błyszczący, podkreślający rysunek mięśni i urodę ciała, w planie znaku będzie nośnikiem nieciągłości biologicznej pozytywnej. Niezgrabny, jakby kokonowaty kostium kłowna, odwoła się do nieciągłości biologicznej negatywnej. Podobnie zapowiedź numeru akrobatycznego typu „najsilniejszy człowiek świata” czy „człowiek z brązu” mieć będzie zamię wyższości biologicznej, przy czym w tym ostatnim wypadku konstytuanta znaczeniową stanie się dodatkowo pełny makijaż ciała. W ten sposób cały kontekst zachowania akrobatycznego w ramach struktury spektaklu cyrkowego każdorazowo aktualizowałyby zaproponowane przez Bouissaca modele działalności ruchowej.

Przedstawioną tu skrótowo metodę pragnie Bouissac traktować jako wynik wielowiekowych poszukiwań najdoskonalszych sposobów rejestracji i analizy gestu. Przywołanie w dwóch pierwszych częściach prac „zapisywaczy” - amatorów, fachowców - akrobatów i naukowców różnych specjalności, zajmujących się tą problematyką, tworzy sugestywny krąg rozległej tradycji badawczej. Spośród tego kręgu autor wybiera określony zespół badań (firmowany nazwiskami Muybridge'a, Mareya i Oseretzky'ego), traktując swe studium jako ich bezpośrednie przedłużenie, chociaż także jako syntezę wcześniejszych, historycznych już doświadczeń. Dzięki temu własna propozycja Bouissaca została umiejętnie zlokalizowana na przecięciu różnoimiennych tendencji i sposobów traktowania gestyczności, co stanowić może dodatkową argumentację na rzecz faktu, iż nie jest ona tylko prostym przeniesieniem metodologii nauk ścisłych na grunt myślenia kategoriami humanistyki. Zasadniczo więc akceptując stwierdzenie Bouissaca, że jego sposób wyodrębnienia gestemu nie jest efektem mechanicznych transplantacji obcych metod postępowania, i przyznając, że propozycja ta mogłaby stwarzać pewne szanse dla semiotyki gestu, a zarazem odrzucając (trochę na zapas) uprzedzenia, jakie w humaniście może wywoływać złożona wprost deklaracja, iż tylko matematyzacja nauki decyduje o jej postępie, dajmy wyraz wątpliwościom, budzącym się podczas pierwszej przymiarki metody do takiego przedmiotu badań, jak gest teatralny. Zastanawiające jest już na wstępnym etapie lektury *La mesure des gestes* zastrzeżenie, że przedmiotem uwagi autora okaże się

gestyczność, rozumiana jako sprawność ruchowa ciała w przestrzeni, tj. zmienny stosunek tego ciała do przestrzeni, w jakiej się porusza. Takie określenie problematyki badawczej wynika z jednej strony z pojmowania gestu wyłącznie jako ruchu ciała (odrzucona zostaje mimika jako ekspresja twarzy, którą badacz się nie zajmuje), z drugiej zaś wiąże się z wybraną egzemplifikacją, z akrobatyką, dla której ta klasa ruchów jest podstawowa. Tymczasem w teatrze hierarchia gestyczna układa się zgoła inaczej. Po pierwsze, nie jest ona sprawą niezmienną, ustaloną raz na zawsze, gdyż w zależności od różnych typów dramatu i teatru preferuje się ekspresję różnych sfer ciała. Tak na przykład dla komedii *dell'arte* charakterystyczne będzie spostrzeżenie wyciągnięte przez Charlesa Dullina z jego badań nad tym teatrem i ujęte w celną formułę: konsekwencją włożenia maski staje się uczynienie mięśni brzucha. Z kolei w teatrze psychologicznym eksponuje się ekspresję twarzy i całą gamę drobnych gestów, właściwie chyba niemierzalnych w laboratorium Bouissaca. Po drugie, zespoły „przestrzennych” ruchów ciała, na co wskazywał słusznie Mukařovskij, mogą funkcjonować w spektaklu na podwójnej zasadzie: jako akty ekspresji pewnych stanów psychicznych (np. rozliczne omdlenia, padanie na kolana przed teatralnymi okrutnikami, miotanie się na scenie cnotliwych bohaterek dram romantycznych świadczyć miały dowodnie o ich gwałtownych, a dramatycznych przeżyciach) oraz jako zmiana położenia ciała aktora w przestrzeni scenicznej. Zatem ta sfera ruchów ma w teatrze podwójny aspekt: techniczno-funkcjonalny i znaczeniowy. Czyli aktor, by zagrać, musi najpierw w ogóle wejść na scenę i umieścić się na niej odpowiednio, ale ten ruch jest już ruchem znaczącym. Jak się zatem wydaje, istotną sprawą będzie tu fakt, iż gest teatralny — przy prostocie i zwyczajności swojej techniki (zaznaczymy lojalnie, że w szeregu przypadków może to być pozorna prostota) — pozostaje skomplikowany pod względem semantycznym. Natomiast gest akrobatyczny — będąc trudny technicznie — zadowala się elementarnym zakresem przywoływanych znaczeń, co widać wyraźnie w zaproponowanych przez Bouissaca zespołach konstatuant znaczeniowych.

Mimo tych zastrzeżeń sądzić jednak należy, że uprzednie pomiary wszelkich możliwych „przestrzennych” ruchów, ich „słownik” i reguły składniowe sformułowane na podstawie zaproponowanej metody mogłyby, po pewnej modyfikacji, mieć zastosowanie dla teatroznawców, którzy przecież niejednokrotnie ubolewali nad tym, iż gestyczność, ów „uniwersalny język ludzkości”, nie ma dotychczas ani gramatyki, ani swego słownika. Można by nawet przypuszczać, że matematyczne podejście do rejestrowalnych w laboratorium Bouissaca sfer ruchowych ciała zbliżyłoby (przynajmniej w omawianym zakresie ruchów) tak modny ostatnio zapis spektaklu do ideału obiektywności. Ale w tym miejscu powstaje kolejna wątpliwość. Otóż obiektywność nie wydaje się w tzw. zapisie spektaklu

sprawą wyłącznie dodatnią i powinna — jak sądzę — istnieć co najwyżej jako uzupełnienie celowo nieobiektywnej rejestracji przedstawienia. Jedyne bowiem subiektywizm, skrajna manifestacja własnego stosunku widza do spektaklu, zapewnia dziełu teatralnemu przetrwanie, pozostając dokumentem nie tylko artystycznych dokonań teatru, ale świadcząc przede wszystkim o tzw. współkreacji odbiorcy, a tym samym o żywotności spektaklu. Nie bez powodu najlepszym „zapisem” *Apocalypsis* Grotowskiego jest, jakże nieobiektywna, relacja Konstantego Puzyny.

Czy zatem propozycja Bouissaca może zmienić cokolwiek w warunkach i metodach rejestracji sztuki aktorskiej? Na razie ciągle nie. A w przyszłości, na dalszym etapie swego rozwoju? Trudno odpowiedzieć na pewno. W każdym razie obecna „chałupnicza” i zawodna metoda opisu aktora, jaką wciąż stosujemy, i opowiadanie o jego kunszcie montowane z całego arsenału cudzych wypowiedzi są nadal jedyne i niezastąpione. Różniąc się, rzecz jasna, w poszczególnych wykonaniach, pozostają mimo wszystko świadectwem bezradności odbiorcy wobec sztuki teatru. Ale mogą być także czymś jeszcze, świadectwem specyficznej roli widza teatralnego. Roli, która nie pozwala widocznie na pełne i doskonale „zobiektywizowane” istnienie dzieła teatralnego, lecz co najwyżej na jego fragmentaryczny i złudny byt w arcysubiektywnej, wybiórczej i niepewnej pamięci widza, na okaleczony i nieprawdziwy obraz spektaklu w szeregu dokumentów teatralnych. I wydaje się, że całkowita i triumfująca egzystencja dzieła scenicznego nigdy właściwie nie da się ujarzmić w ciasnych ramach badawczego laboratorium. Chyba że laboratorium przeobrazą się w żywy teatr, ukazujący sztukę w tak nieuchwytniej i ulotnej fazie jej trwania. Ale wówczas musiałoby działać na zasadzie teatru w teatrze, przetwarzając naukę w dzieło sztuki.

Dobrochna Ratajczak

Zaproszeni do tematu

Jerzy Święch: *Okupacja a stereotypy. Studium z dziejów poezji konspiracyjnej 1939—1945*. Lublin 1977
Wyd. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, ss. 181.

Niesłuchanie obfita twórczość konspiracyjna była wielokrotnie przedmiotem opisów badawczych i krytycznych, niemniej bardzo rzadko — opisów w pełni zobiektywizowanych, tzn. wolnych od emocjonalnych „dookreśleń” i aksjologii. Zresztą taki stan rzeczy nie powinien dziwić. Niewiele jest przecież w na-