

ERHARD ERTEL

PERCEPCJA STROBOSKOPOWA.

Ciągłość i przerywanie jako elementy konstytutywne rzeczywistości i procesu poznania

Punktem wyjścia do moich rozważań nad kwestią percepcji w kontekście sztuk widowiskowych, włącznie z ich techniczno-medialnymi formami istnienia, było pewne zaskakujące pytanie, które zadano mi kilka lat temu. Od ponad dwudziestu lat zajmuję się rejestrowaniem przedstawień teatralnych¹, zarówno w aspekcie praktycznym, jak i w wymiarze refleksji teoretycznej. To zastanawiające zdarzenie, które miało miejsce kilka lat temu, sprowadzało się do prostego pytania w odniesieniu do pewnego konkretnego przedstawienia teatralnego: „Za pomocą ilu kamer zrealizowali Państwo to nagranie?”. Przedstawienie zostało utrwalone za pomocą jednej kamery. Ponadto nie było ani żadnych cięć, ani jakichkolwiek innych ingerencji – kamera w sposób ciągły pokazywała przebieg całego spektaklu. Co doprowadziło do powstania złudzenia i trwałej zmiany perspektywy? Wspomniane zdarzenie stało się źródłem interesującego pytania dotyczącego teorii percepcji, na które postaram się odpowiedzieć w poniższych rozważaniach.

1.

Rozpocznijmy od pewnych uogólniających założeń.

Po pierwsze – ludzka percepcja zmysłowa była i jest podstawą funkcjonowania w świecie rzeczywistym, zarówno w aspekcie praktycznym, jak i w wymiarze teorii poznania. Jednakże w toku historii zmieniała się relacja między percepcją właściwą – „na żywo” – a percepcją zapośredniczoną przez technikę medialną.

Po drugie – zasada przerywania była i jest podstawową zasadą antropologiczną, która umożliwiała strukturyzowanie a) zachowań, b) myślenia. Z biegiem czasu zmieniał się jednak stosunek między robieniem przerw w percepcji „na żywo” a możliwościami technicznymi umożliwiającymi ich produkcję.

Trudno sobie wyobrazić procesy historyczne czy artystyczne, przede wszystkim w sferze sztuk przedstawieniowych, bez możliwości „łamania” ciągu wydarzeń. Pozornie ciągły ruch jest w istocie fragmentaryczną sekwencją przerw, skoków, zwrotów itp., których związek, z pozoru naturalny, jest raczej skutkiem świadomej kompozycji, chociaż historycznie

ukształtowane rozmaite formy iluzji mogą sprawiać, że fakt ten jest wypierany ze świadomości.

Rzeczywistość należy więc rozumieć jako konstrukt indywidualno-historyczny, którego potęga oddziaływania polega na połączeniu następującej sekwencji działań: rekonstrukcja – dekonstrukcja – konstrukcja. W dzisiejszej dobie na te sekwencje działań niewątpliwie silny wpływ wywierają dyskursywne możliwości mediów audiowizualnych oraz możliwości ich kontrolowania za pomocą technologii cyfrowych.

2.

Jeśli spojrzeć dziś na historię mediów audiowizualnych, należy w naszym kontekście wspomnieć o dwóch zmianach w percepcji, które mogą okazać się istotne dla zrozumienia prezentowanej tu problematyki.

Jeżeli chodzi o sposoby percepcji przekazywane z pokolenia na pokolenie, to w sferze mediów audiowizualnych należy, po pierwsze, skonstatować koniec perspektywy centralnej². Jest to szczególnie istotne z punktu widzenia percepcji estetycznej w kształcie, w jakim istniała ona w przededniu pojawienia się mediów audiowizualnych (przed wszystkim filmu) – chodzi o dominację iluzjonistycznych sposobów postrzegania sztuki mieszczańskiej (przed atakiem ze strony różnych prądów awangardy). W praktyce sztuki teatralnej już sam ten fakt odgrywał główną rolę ze względu na uwarunkowania architektoniczne, a we wczesnej fazie został on także przeniesiony do filmu. Radykalnym zmianom uległa jednak wtedy percepcja z perspektywy centralnej, a to dzięki wyzwoleń kamery³, które pozwoliło na jej nieograniczoną ruchomość w przestrzeni, tym samym uruchamiając nieskończone możliwości montażu różnych perspektyw oraz zmiany perspektywy. Do zdobyczy wiążących się z pojawieniem się mobilnej kamery, która odpowiada fizycznej mobilności widza wyzwolonego z fotela teatralnego, należy także wyzwoleń oka – pod względem technicznym jest ono realizowane dzięki różnym możliwościom prowadzenia kamery oraz kształtowania dynamiki obiektywu. Chodzi o zróżnicowanie perspektywy wynikające z ruchu kamery i zmiany ogniskowej.

Po drugie, w dziedzinie rozwoju mediów – również w opisanym wyżej kontekście historycznym – należy skonstatować koniec ciągłości. Przejawem wyzwolenia percepcji z czasu i przestrzeni stało się pojęcie montażu, które zakłada zrozumienie koncepcji atomizacji czy fragmentaryzacji. Zasada montażu jest rozpatrywana przede wszystkim z perspektywy tworzenia kompozycji, ale równie ważne jest przyjrzenie się temu, jakie strategie przerywania są z nią związane i konieczne. Nie rozważamy tu jednak kwestii strategii, za pośrednictwem których w wyniku fragmentaryzacji ciągłej rzeczywistości powstaje nieciągły montaż, pozostający w zgodzie z regułami ciągłości estetycznej.

Postawione wyżej pytania o percepcję i jej związek ze zjawiskiem przerywania ciągłości są tutaj oczywiste i stanowią podstawę procesu rozumienia rzeczywistości, który został wyżej opisany w triadzie: rekonstrukcja – dekonstrukcja – konstrukcja w odniesieniu do strategii medialnych (oraz innych strategii artystycznych).

Medialne przemiany percepcji, które można obserwować i opisywać jako historyczne sekwencje, nie powinny być jednak – z punktu widzenia produkcji estetycznej/artystycznej – rozumiane jako sekwencje oderwane czy wymazywane. Dawne techniki produkcji mogą współistnieć z nowymi i generować niezależne formy kreacji. Statyczna kamera oferuje przestrzeń działania dla aktorów w ramach nagranych wycinka obrazu i może być przez nich wykorzystywana w sposób twórczy, a z drugiej strony, wyzwolona kamera w połączeniu z montażem działań aktorskich może wspomóc percepcję, która istnieje wyłącznie w rzeczywistości medialnej.

3.

Co ciekawe, rozważając relacje między sztukami performatywnymi⁴ a mediami audiowizualnymi, możemy poczynić obserwacje, które będą miały zastosowanie zarówno do artystycznego, jak i dokumentalnego wykorzystania mediów. Załóżmy, że przez dokument rozumiemy pewien konstrukt komunikacyjny – taki sam, jak produkcje artystyczno-estetyczne – który sam w sobie nie wykazuje żadnych właściwości, lecz również jest efektem intencjonalnie tworzonej kreacji. W związku z tym zwracamy tu uwagę na pewne wnioski dotyczące dokumentacji teatralnej (czyli czegoś na styku teatru i mediów audiowizualnych), które mają równocześnie zastosowanie do produkcji artystyczno-estetycznych. W obu przypadkach – czy to dokumentacji teatralnej, czy też sztuki widowiskowej produkowanej w oparciu o środki techniki medialnej – chodzi o to, aby nagrać ten, a nie inny występ przed kamerą (oczywiście przy założeniu różnych intencji), a tym samym wprowadzić do dzieła subiektywną wolę twórcy.

Przyjrzyjmy się dokładniej pewnej szczególnej cesze dokumentacji teatralnej.

Audiowizualne przedstawienie teatralne jest nie tylko śmiałą próbą wciągnięcia we wzajemną relację dwóch estetycznie rozbieżnych środków przekazu, ale jeszcze trudniejszą próbą zestrojenia dwóch różniących się struktur wydarzeń, wielowymiarowego zapośredniczenia wydarzeń teatralnych i

medialnych. (To pytanie można postawić także w odniesieniu do produkcji fikcyjnych, choć jest ono nieistotne, ponieważ wytwór znajdujący się przed kamerą nie ma żadnego własnego życia estetycznego.) Audiowizualne przedstawienia teatralne nie są więc w istocie autentycznym świadectwem rzeczywistości teatralnej, lecz konstrukcją zapośredniczoną (nadal mają one najczęściej charakter przypadkowy, a tylko czasami są zamierzone).

Jest to ogólna prawidłowość: dokument jest konstrukcją, wynikiem przyporządkowania. To przyporządkowanie musi zostać najpierw wytworzone przez teatrologów za pomocą innych materiałów i specyficznych sposobów myślenia. Audiowizualne dokumenty teatralne nie są *a priori* zrozumiałe same przez się – wprost przeciwnie, często mają charakter irytujący czy dezorientujący. Nie należy ich więc rozumieć jako dokumentacji teatralnych samych w sobie, lecz postrzegać jako materialne podstawy pewnej dokumentacyjnej postawy i praktyki, które tworzą specyficzny dyskurs poprzez zastosowanie właśnie tego materiału. Dokumentację teatralną należy rozumieć jako postawę i czynność, które należy zdefiniować.

Do przykładów historycznych, które są w tym sensie inspirowane, należy bez wątpienia inspirowana przez Bertolta Brechta praca dokumentacyjna Berliner Ensemble. Zasługa Brechta polega przede wszystkim na połączeniu czynności dokumentowania⁵ z istotną kategorią teoretyczną – modelem – i na dokonaniu przez to funkcjonalizacji postawy dokumentacyjnej. Sens tworzonych w Berliner Ensemble zapisów modelowych inscenizacji Brechta nie polega w żadnym razie wyłącznie na przechowywaniu inscenizacji, lecz na możliwości ich wykorzystania w nowych inscenizacjach, które są na nich oparte, a także obserwowania zachodzących zmian. Postulat zmienności wyraźnie pokazuje, że w żadnym razie nie chodzi tutaj tylko o rekonstrukcję wydarzenia teatralnego.

Bazą materialną tych modeli są fotografie i teksty. Można dyskutować, czy nagranie filmowe (obecnie realizowane głównie za pomocą urządzeń elektronicznych) stanowi linearną kontynuację tej dokumentacji czy też nowe, inne medium dokumentacji. Wychodząc z Brechtowskiej teorii teatru, możemy powiedzieć, że właściwe dla medium filmowego jest to, czym cechuje się audiowizualna dokumentacja teatralna, czyli coś w rodzaju „skoku kwantowego”: chodzi o dokumentację ruchu, jednak nie ruchu jako takiego, lecz ruchu reprezentującego jakoś teatralną. Chodzi tu o możliwość utrwalenia zmysłowych, cielesnych ruchów aktorów charakteryzujących się jakością aktorską w rozumieniu Brechtowskich kategorii postawy, gestu i procesu.

4.

Punkty wyjścia do wspólnego myślenia o Brechtowskiej funkcjonalnej koncepcji teatru epickiego i konkretnych modalnościach percepcji, a przede wszystkim do zrozumienia związku między technikami gry aktorskiej a specyficzną organizacją percepcji znajdujemy u Waltera Benjamina (zob.:

Benjamin, 1977, s. 16). W naszym kontekście istotna jest tu centralna rola zasady przerywania, a także określenie punktu wyjścia dla działań medialnych.

Walter Benjamin wychodzi tutaj z następującego założenia: „Teatr jest teatrem gestu. [...] Gest jest jego tworzywem, a celowe wykorzystanie tego tworzywa jest jego zadaniem” (tamże). Gest wykazuje tutaj właściwości, z których jedna polega na tym, aby konstytutywne momenty całego procesu ukonkretnić: gest, „w przeciwieństwie do działań i poczynañ ludzi, ma dający się oznaczyć początek i możliwy do ustalenia koniec. To zamknięcie w ściśle ograniczonych ramach każdego elementu postawy, która przecież jako całość znajduje się w potoku życia, jest nawet jednym z podstawowych dialektycznych fenomenów gestu. [...] Wynika stąd ważna konkluzja: uzyskujemy tym więcej gestów, im częściej przerywamy osobie działającej. Dlatego w teatrze epickim na plan pierwszy wysuwa się przerywanie akcji” (tamże, s. 16-17). Zasada przerywania i utrwalania obrazów chwili, m.in. także początku i końca, dotyczy zarówno makrostrukturalnego poziomu działania, całego procesu, jak i konkretnego poziomu mikrostruktury gestów aktorskich. Z perspektywy dramaturgii możemy powiedzieć, że przerywanie jest przesłanką do realizacji Brechtowskiego efektu obcości (*Verfremdungseffekt*). Natomiast z perspektywy aktorskiej należy zauważyć, że zasada przerywania procesu jest przesłanką posługiwania się techniką uzyskiwania efektu obcości, w szczególności gestu pokazywania. Ta pierwsza organizuje poznawcze rozumienie procesu, podczas gdy druga organizuje niezbędny do tego proces percepcji. Przerywanie w grze aktorskiej służy wyraźnie sformułowanemu oznaczeniu początku i końca gestu, a utrwalanie póź jest ukazywaniem punktów szczytowych gestu, co urzeczywistnia gest pokazywania. Dzięki temu możliwy jest Brechtowski postulat cytowalności gestu. Benjamin potwierdza to słowami samego Brechta: „Uczynić gesty możliwymi do cytowania – oto najważniejsze osiągnięcie aktora; musi on umieć oddzielać swoje ruchy, jak zecer słowa” (tamże, s. 25). Pojawia się tu coś, co możemy zobaczyć dalej w pojęciu obrazów chwili: „Dialektyka, do której zmierza teatr epicki, nie jest skazana na sceniczne następstwo w czasie, manifestuje się w elementach gestycznych, które leżą u podstaw wszelkiego następstwa w czasie, a które tylko w przybliżeniu można nazwać elementami, ponieważ są prostsze niż jego następstwo. Tym, co w statycznym układzie rzeczy – jako odbiciu ludzkich gestów, poczynañ i słów – ulega natychmiastowemu rozpoznaniu, jest immanentnie dialektyczne działanie” (tamże, s. 26). Wraz z przerywaniem i utrwaleniem obrazów chwili za pośrednictwem zatrzymanego w czasie ruchu powstaje nie tylko cytowalność, ale także możliwość świadomej percepcji przedstawianych procesów, związana z uporem i poczuciem własnej wartości.

5.

Rolę, jaką w zrozumieniu procesów percepcji odgrywają medialne ingerencje w proces inscenizacji, należy objaśnić poprzez powtórne odwołanie się do dokumentacji teatralnej.

Rozważamy wszelkie formy dokumentacji teatralnej jako dyskursy dotyczące teatru, jako dokumenty przeznaczone do specyficznego zastosowania, które muszą dostarczyć zarówno materiału, jak i instrukcji jego użytkowania. Wytwarzanie dokumentacji teatralnej oznacza więc tworzenie materiału referencyjnego, a także instrukcji obsługi. Ta ostatnia, rozumiana jako komentarz, nie polega tylko na konstruowaniu opisowych (słownych) wyjaśnień, lecz w przypadku tworzenia dokumentacji teatralnej za pomocą mediów audiowizualnych wykorzystuje również techniczne możliwości obróbki, z których tworzy swoistą retorykę audiowizualną. Audiowizualna dokumentacja teatralna jest – mówiąc prościej – medialnie spreparowanym przedstawieniem teatralnym. W tym samym sensie filmy teatralne są medialnie spreparowanymi inscenizacjami przeznaczonymi dla kamery i mają konkretne cele estetyczne.

Analityczne wykorzystanie nagranych materiałów po to, by przekształcić go w dokumentację, polega na jego produktywnym medialnym przetworzeniu. (Dotyczy to też medialnej produkcji artystycznej – konstruktywne podejście do inscenizowania działań aktorskich przed kamerą polega również na ich medialnej obróbce.)

Przedstawienia teatralne i nagrania filmowe służą przede wszystkim prześledzeniu procesów scenicznych, działań czy aranżacji. Mamy tu więc do czynienia z konstruktywną rekonstrukcją. Nagrany materiał pojawia się na poziomie obrazów, a sekwencje obrazów/dźwięków mają konkretną postać, która nie jest jednak tożsama z postacią procesów, aranżacji itp. w teatrze. Chodzi o to, aby budować sens tych teatralnych procesów poprzez dekonstrukcję materiału audiowizualnego. Dopiero dekonstrukcja materiału wytwarza to, co można uznać za dokumentację teatralną. Jednak zarówno w przypadku przedstawienia teatralnego, jak i produkcji filmowej następuje – na bazie tak wytworzonych medialnych elementów składowych – proces konstrukcji filmu dokumentalnego lub fikcyjnego. Zaakcentowana przez Brechta i Benjamina cytowalność – czyli element konstrukcji medialnej – staje się tutaj podstawą tworzenia dokumentu lub utworu.

Tak więc proces pracy obejmuje następującą triadę: rekonstrukcja – dekonstrukcja – konstrukcja. Związane z cyfryzacją możliwości wzajemnego powiązania wszelkich rodzajów materiałów dają dziś rozległy repertuar aranżacji, które mogą posłużyć do takich konstruktywnych dekonstrukcji.

Wybitnym przykładem takiego podejścia do produkcji dokumentów jest cykliczny program *Verschollene Filmschätze* na niemiecko-francuskim kanale telewizyjnym o profilu kulturalnym ARTE. Mimo że program ten dotyczy dokumentacji wydarzeń historycznych, stosowane w nim podejście może stać się inspiracją również w przypadku dokumentacji wydarzeń teatralnych. Wspomniany cykl programów wyraźnie wskazuje na to, że obróbka elektroniczna stwarza wartość

dodaną dla informacji, czyli a) wzbogaca faktograficzny materiał filmowy o ustrukturyzowane informacje, b) nadaje im widoczność dzięki procedurze tworzenia obrazu oraz c) w ten sposób tworzy dopiero właściwy dokument filmowy. To właśnie punkt b) wskazuje na organizację procesów percepcyjnych.

Widać to bezpośrednio w niektórych teoretycznych podejściach teatrologicznych. Tak więc R. M. Köppl definiuje przedmiot nauki o teatrze następująco: „Teatrologia opisuje historię pewnego szczególnego zachowania kulturowego. Bada odgrywanie ról, autokreację i zainscenizowaną percepcję – w teatrze, w mass mediach i w życiu codziennym” (Köppl, 1990, s. 356). Mówiąc precyzyjniej, chodzi o badanie zainscenizowanej percepcji procesów/działań teatralnych/aktorskich. Dotyczy to także produkcji medialnych, jak również zainscenizowanych percepcji – przede wszystkim za pośrednictwem przez dane medium. Można stąd wyciągnąć wniosek, że (audiowizualna) dokumentacja teatralna jest produkcją (audiowizualnych) analiz zainscenizowanej percepcji.

6.

Już w 1888 roku fizyk i filozof Ernst Mach snuł refleksje nad analitycznymi możliwościami medialnej reprezentacji rzeczywistości (Mach, 2002, s. 21-24). Dla potrzeb badań teatrologicznych, a przede wszystkim historii teatru, rozstrzygający jest wniosek Macha mówiący o tym, że poznanie naukowe wypływa z doświadczenia zmysłowego, a z kolei doświadczenie zmysłowe wychodzi poza wyobrażenie uruchamiane za pośrednictwem opisu. Aby jednak dojść do sensownych wniosków, niezbędne jest spreparowanie doświadczenia zmysłowego, zagęszczenie danych dostępnych zmysłowo. Opierając się na możliwościach fotografii dostępnych pod koniec XIX wieku, Mach widział możliwość zwiększenia mocy postrzegania zmysłowego oraz poszerzenia pola manewru, czyli podejścia analitycznego. Techniki obrazowania należy wykorzystywać do poszerzania wglądu w rzeczywistość, co można sobie wyobrazić również w przypadku wydarzeń teatralnych – poprzez rozciągnięcie przestrzeni i czasu w sensie ich powiększenia i pomniejszenia, a także przyśpieszenia i spowalniania. Dzięki obecności cyfrowych technik przetwarzania obrazu jest obecnie dostępny szeroki zakres narzędzi analitycznych, które można w tym celu wykorzystać.

Niemal pół wieku później, w 1931 roku, w swoich przypisach do inscenizacji sztuki *Mann ist Mann* („Człowiek jak człowiek”) w berlińskim Staatstheater Bertolt Brecht objaśniał inną koncepcję audiowizualną: „Bardzo interesujący eksperyment, niewielki film, który nakręciliśmy w taki sposób, że filmowaliśmy akcję, przerywając ją w głównych punktach zwrotnych, aby warstwa gestów pojawiła się w dużym skrócie, co potwierdziło zaskakująco dobrze, że Peter Lorre właśnie w tych długich partiach mówionych trafnie oddaje

mimiczny sens wszystkich (wprawdzie niesłyszalnych) zdań” (Brecht, 1964, s. 81).

Przedmiotem zainteresowania w niniejszych rozważaniach nie jest argumentacja na rzecz gestykulacyjnego sposobu mówienia Lorre’a, lecz zaakcentowanie tego rozwiązania w odniesieniu do nagrań filmowych. Mówiąc „filmowaliśmy akcję, przerywając ją w głównych punktach zwrotnych” (tamże), Brecht opisuje tutaj właśnie ów opisany wyżej proces konstrukcji (dokumentu) poprzez dekonstrukcję (przerywanie) procesu nagrywania filmu.

Dokumentacyjna wartość (dodana) tego procesu polegała na tym, „że [...] warstwa gestów pojawiła się w dużym skrócie” (tamże).

7.

Ten moment dekonstrukcyjnego konstruowania – tutaj realizowany jako nagłe przerwanie ciągłości nagrania – nabiera fundamentalnego znaczenia, kiedy zastosuje się go do procesów postrzegania charakterystycznych dla człowieka.

Dla wyjaśnienia przytoczymy tutaj hipotezę, że nasza percepcja zachowań ludzkich również w życiu codziennym zasadniczo podlega procesom przerywania. Postrzeganie kontinuum wydarzeń zostaje rozbite na pojedyncze operacje, w ramach których zachowujemy poszczególne obrazy nadające sens rzeczywistości, a następnie je przywołujemy. W ten sposób powstaje gwałtowna sekwencja obrazów, w ramach której dochodzi do selekcji momentów, kiedy ludzka ekspresja otrzymuje postać brzemiennej w sens. (Ten proces postrzegania zachodzi równolegle z postrzeganiem, jednak różni się od niego dzięki swojemu wymiarowi analitycznemu). Odwołując się do pewnych technicznych procedur obróbki obrazu, ten rodzaj percepcji nazywam widzeniem stroboskopowym. Również i w tym przypadku proces jest rozbijany na selektywną sekwencję obrazów, a ich kolejność nie narusza rzeczywistej ciągłości czasu.

Warto odnotować, że Siergiej Eisenstein praktykował w swoich filmach analogiczną metodę. Ponieważ nie istniała możliwość nagrywania stroboskopowego przy zastosowaniu techniki filmowej, wykorzystywał specyficzną technikę gry aktorów, którą z dzisiejszej perspektywy można opisać jako styl stroboskopowy. Eisenstein przyzwyczaiał swoich aktorów do tego, by zamiast psychologicznej ekspresji, stosowali szybką, nagłą sekwencję póz, gestów i mimiki, która budowała wrażenie odbioru stroboskopowego.

Ta sekwencja ekspresyjnych gestów (pojedynczych kadrów) w czasie rzeczywistym zyskuje dynamiczny i intensywny efekt dzięki dwóm własnościom: po pierwsze, dzięki selekcji poszczególnych gestów, a po drugie, dzięki procesowi krótkotrwałego zamrożenia (zatrzymania) tych gestów na potrzeby percepcji.

Te „zamrożone” gesty niewątpliwie przypominają to, co w ekspresji fotograficznej określano jako pozę. O dziwo, również Charlie Chaplin wypracował styl aktorski, który polegał na tym, że zmechanizowaną techniką ruchu aktorskiego wieńczyła poza („zamrożony” kadr – stopklatka).

Produktywne powiązanie selekcji i „zamrożenia” wytwarza pożądaną wartość dodaną dzięki odwołaniu się do widzenia stroboskopowego. Należy to rozumieć jako przykład produktywnej formy retoryki wizualnej w ramach dekonstruująco-konstruującego procesu kreacji.

Druga metoda, którą w tym kontekście można byłoby uznać za niemal komplementarną, to cyfrowy morfing (płynne przechodzenie jednego obrazu w drugi). W przeciwieństwie do metody stroboskopowej, akcent kładzie się tutaj właśnie na fazę przejścia, która jest pomijana przy percepcji stroboskopowej – uwagę widza skupia proces płynnej zmiany, która nie zachodzi w tym przypadku skokowo.

8.

Metoda stroboskopowa jest *implicite* przedmiotem filozoficznych rozważań u Gilles’a Deleuze’a w jego pracy na temat ruchomych obrazów, choć nie posługuje się on tym pojęciem (zob.: Deleuze, 2008). Chodzi przede wszystkim o treść pierwszego rozdziału, traktującego o tezach dotyczących ruchu, które autor rozumie jako komentarz do Bergsona (Bergson, 1907). Wskazuje na to już pojawiające się na samym początku stwierdzenie, że tzw. teza Bergsona właściwie składa się z trzech tez, a ich określenia wskazują, że są one istotne dla rozważań o procesach percepcji, które bazują na widzeniu stroboskopowym: 1) Ruch i moment, 2) Momenty wyróżnione i dowolne, 3) Ruch i zmiana. Całość, otwartość i trwanie.

W dążeniu do badania możliwości percepcji ruchu w przestrzeni punkt wyjścia Deleuze’a, odwołującego się do Bergsona, jest zbieżny z postawionym przez nas pytaniem, choć używane przez Bergsona sformułowanie wydaje się problematyczne. Chodzi o przyjęcie jednolitej przestrzeni oraz niejednolitego ruchu, powiązaną z nimi podzielność przestrzeni oraz niepodzielność ruchu, z czego Deleuze wyciąga wnioski, że ruch nie tworzy żadnego powiązania z przestrzenią⁶. Jeszcze ciekawszy jest wniosek, że wraz z wynalezieniem filmu i sformulowaniem zasady kinematografii widzenie stroboskopowe uznaje się za podstawę technologii, a jego codzienna obecność jest przedmiotem refleksji filozoficznej już od czasów antycznych. W obu przypadkach chodzi o fundamentalne poznanie procesów percepcji, których właściwość Bergson już w 1907 roku opisał jako *iluzję kinematograficzną*. „Kino w istocie funkcjonuje dzięki dwóm komplementarnym danym: momentalnym odcinkom, które nazywamy obrazami, oraz dzięki ruchowi czy czasowi – bezosobowemu, jednostajnemu, abstrakcyjnemu, niewidzialnemu lub niezauważalnemu, który jest «w» aparacie i «dzięki» któremu uzyskuje się konsekwentny przepływ obrazów. Kino przekazuje nam zatem nieprawdziwy ruch [...] W istocie – twierdzi Bergson – film, rekonstruując ruch za pomocą nieruchomych odcinków, realizuje jedynie to, czego dokonała już najstarsza myśl (paradoks Zenona), czyli to, czego dokonuje percepcja naturalna” (Deleuze, 2008, s. 10). Mamy więc tutaj dowód na to, że nasze normalne postrzeganie (znane od czasów Zenona) działa na zasadzie stroboskopowej. Specyfika codziennej

percepcji polega jednak na tym, że proces ten pozostaje niewidoczny i stąd możemy mówić o „kinematograficznej” iluzji. Specyfika oprawy artystycznej czy zasada estetyczna może teraz właśnie polegać na tym, że proces percepcji stanie się znowu świadomy i widzialny, a dzięki temu obraz służący celom estetycznym może wydawać się odmienny od obrazu postrzeganego w życiu codziennym. Metodę stroboskopową (jako ingerencję środków technicznych) można bez problemu wykorzystywać w tym celu poprzez zastosowanie zmiennych interwałów czasowych. Bezosobowy, abstrakcyjny, jednolity czas (mechaniczne taktowanie perforacji w aparacie) staje się tutaj czasem kształtowanym. Metoda stroboskopowa zawiera więc co najmniej dwojaki potencjał: z jednej strony potencjał estetycznego odrealnienia, a z drugiej strony potencjał analitycznego przenikania. Z tego względu metoda ta nadaje się zarówno do kreacji o walorach estetycznych, jak do produkcji o charakterze dokumentalnym.

Odrealniające sięgnięcie po ruch – a tym samym potencjał poznawczy – polega na selekcji realizowanej przez metodę stroboskopową, w ramach której jedne obrazy chwil są akcentowane (*momenty uprzywilejowane*), a inne są pomijane (*momenty dowolne*). Już sam proces technologiczny, który działa według zasady przypadkowości, tworzy odrealniającą wartość dodaną. Optymalizacja polegałaby na kontrolowanej zmienności wyboru obrazu chwili.

Rozważania Deleuze’a na temat filozoficznych stanowisk dotyczących rozumienia ruchu oraz kwestii rekonstrukcji ruchu na podstawie momentów i pozycji odnotowujemy tutaj tylko dla porządku. Interesujące jest natomiast odwołanie do pewnej właściwości *ruchu*, rozumianej jako *dialektyka form*. Istotna dla rozumienia widzenia stroboskopowego jest rzecz następująca: „Tak pojęty ruch będzie więc regularnym przechodzeniem od jednej formy do innej, to znaczy porządkiem pozycji [*poses*] lub uprzywilejowanych momentów, jak w tańcu. Formy czy idee »wyróżniać mają pewien okres, którego kwintesencję jakoby wyrażają, podczas gdy cała reszta tego okresu jest zapełniona przez przejście od jednej formy do drugiej, przejście samo w sobie pozbawione znaczenia. [...] Zaznacza się tedy metę końcową albo punkt szczytowy [...]” (tamże, s. 20).

Niewątpliwie przypomina to apel Benjamina, aby robić przerwy i oznaczać je za pomocą punktów początkowych i końcowych.

Technika filmowa realizuje ten proces przerywania w sposób wprawdzie regularny, lecz dowolny – produkuje fotografie chwili w jednakowych odstępach i czyni to w celu wytworzenia *iluzji kinematograficznej*. Chodzi tutaj o podjęcie próby przełamania iluzji kinematograficznej za pomocą metody stroboskopowej. „W tym sensie kino jest systemem, który odtwarza ruch jako funkcję *dowolnego wybranego momentu*, to znaczy jako funkcję równooddalonych chwil, wybranych tak, by wywoływały wrażenie ciągłości. Jakikolwiek inny system, który odtwarzałyby ruch poprzez porządek ujęć projektowanych tak, by jedno przechodziło w drugie lub by się «przekształcały», jest

kinu obcy” (tamże, s. 13). Patrząc z tej perspektywy, można zauważyć, że film animowany problematyzuje się jako film (w sensie procesu kinematograficznego), ponieważ pozwala on dysponować obrazami chwili, a tym samym kontrolować ich dowolności. Sednem kreacji filmowej są obrazy chwili, jednak estetyczna rola konstytutywna przypada tak zwanym obrazom wyróżnionym. Również Deleuze wyraźnie to stwierdza i wskazuje przy tym w szczególności na Eisensteina (zob. wyżej): „Często powiada się, że Eisenstein wydobywa z ruchów czy ze zmian pewne węzłowe momenty i czyni je w pełnym tego słowa znaczeniu obiektem kina – to właśnie nazywał «patosem»: wyławia puenty i okrzyki, doprowadza sceny do paroksyzmu oraz do ich wzajemnych zderzeń” (tamże).

Klasyycznym odniesieniem w tym kontekście są eksperymenty filmowe twórców takich jak Étienne-Jules Marey i Eadweard Muybridge. W eksperymentach tych szczególnie wyraźnie widać istotę rozumienia percepcji. Ciekawe i ważne jest wskazanie, że należy dobrze dobrać jednostkę odległości (pomiędzy obrazami chwil). W konwencjonalnej produkcji filmowej jednostka ma charakter mechaniczny, a tym samym stała. Bardziej potrzebna byłaby jednak dynamiczna jednostka odległości (co byłoby możliwe w świecie techniki cyfrowej), pozwalająca wyzwolić proces wyboru wyróżnionych chwil z dowolności. W przypadku dokumentacji teatralnej (a być może również sztuki filmowej w ogólności) ciekawe z technicznego punktu widzenia są dzisiaj dwie metody: 1) Ogromne zwiększenie (najlepiej nieskończone, ewentualnie optymalne, które należy ustalić) rozdzielczości obrazu, dzięki czemu można byłoby w dowolny sposób zastosować zbliżenie obrazu (*zoom*); 2) zdecydowanie podwyższona częstotliwość spustu migawki (zredukowane kamery typu *high-speed*, dopasowane do ludzkich możliwości ruchowych, które wytwarzają również optymalną – czyli maksymalnie niezbędną – liczbę obrazów). Najtrudniejszy do rozwiązania jest problem dynamicznej – a więc zmiennej – częstotliwości, która przy odtwarzaniu przekształca się w ruch nienaturalny, a jednocześnie specyficznie estetyczny (w sztuce filmowej) lub analityczny (w dokumentacji). Głównym problemem tego wyzwania technologicznego pozostaje przezwyciężenie dowolności w wytwarzaniu chwil wyróżnionych. Potencjał percepcyjny momentów uprzywilejowanych staje się produktywny tylko przy przewyżczeniu dowolności⁷: „Jeżeli momenty są uprzywilejowane, to ze względu na znaczące czy niepowtarzalne punkty należące do ruchu [...]. Uprzywilejowane momenty u Eisensteina [...] to wciąż dowolne momenty; po prostu dowolny moment może być regularny lub niepowtarzalny, zwykły lub znaczący. To, że Eisenstein wybiera momenty znaczące, nie wyklucza tego, że wydobywa je z immanentnej analizy ruchu, a nie z transcendentalnej syntezy” (Deleuze, 2008, s. 14). Eisenstein tworzy wyjątkowość (i związany z nią skok jakościowy) poprzez kumulowanie zwykłości. „Eisenstein sam wyjaśniał, że «patos» zakłada «organiczność» jako całość złożoną z dowolnych momentów, przez które muszą przechodzić cięcia” (tamże).

Jest jasne, że chwila dowolna nie może być punktem wyjścia ani dla nauki, ani dla sztuki. Kierunek poszukiwań możliwości generowania chwil wyróżnionych został wskazany powyżej. Odwołując się do trzeciej tezy Bergsona, należy jeszcze dodać, że poszukiwanie chwil wyróżnionych może się udać tylko wtedy, kiedy ruch postrzega się jako „zmiannę w trwaniu” (tamże, s. 16), a tym samym jako proces przemiany w ramach pewnej całości. Należy niniejsze rozważania zakończyć uwagą, którą poczynił sam Deleuze: „Ruch to przemieszczanie się w przestrzeni. Otóż za każdym razem, gdy części przemieszczają się w przestrzeni, następuje zarazem jakościowa zmiana w całości” (tamże).

Rozważania te, nawiązujące do problematyki percepcji w odniesieniu do zasady stroboskopowej, miały dać odpowiedź na pytanie postawione na wstępie artykułu. Mylne wrażenie, jakoby przedstawienie teatralne zostało zarejestrowane za pomocą wielu kamer, wynikało bez wątpienia ze sposobu subiektywnego tworzenia obrazów chwili, które były odbierane jako reprezentatywne dla procesu teatralnego. Zostały one zachowane w pamięci i połączone w referencyjną sekwencję obrazów. Ponieważ (jedna) kamera poprzez (powolne) działania, takie jak panoramowanie i – przede wszystkim – operowanie ogniskową, wytworzyła różnorodne kadry z przebiegu wydarzeń, powstało wrażenie cięcia – w wyniku subiektywnego wymazania momentów dowolnych. W związku z tym powstało uzasadnione, lecz złudne przypuszczenie co do wykorzystania wielu kamer. ■

Tłumaczenie: Biuro Tłumaczeń Sine Qua Non Maciej Zgondek

¹ Od 1992 roku, czyli od rozpoczęcia kadencji Franka Castorfa na stanowisku dyrektora artystycznego *Berliner Volksbühne*, przygotowywałem tam z różną intensywnością nagrania wideo niemal wszystkich inscenizacji. Od tamtego czasu – zarówno w *Volksbühne*, jak i w innych teatrach – powstało ponad 300 nagrań.

² Czemu nie przeszkadza fakt, że już przed jej odkryciem w sztuce utrwalone były całkiem odmienne sposoby postrzegania. Można to wykazać zarówno w historii sztuk wizualnych, jak i na podstawie zmieniających się form sceny teatralnej.

³ W najbardziej przekonujący sposób – zarówno teoretycznie, jak i praktycznie – urzeczywistniony przez Dzigę Wiertowa, przede wszystkim w jego filmie *Człowiek z kamerą*, ZSRR, 1929. To, że w tej samej dekadzie przedmiotem dyskusji była również radykalna zmiana teatru, ukazuje programowo także Aleksander Tairow w swojej koncepcji i książce *Teatr wyzwolony* (1922/23).

⁴ Niemiecki termin „*Darstellende Künste*” (sztuki widowiskowe) oznacza tutaj coś, co wykracza poza tradycyjne wyobrażenia o teatrze – całokształt działań inscenizacyjnych, które znajdujemy we wszystkich formach teatru i tańca, performansu i happeningu etc. Odpowiada to mniej więcej otwartemu pojęciu *performing arts*.

⁵ „Berliner Ensemble tworzy tzw. modelowe zapisy – *Modellbücher* – niektórych swoich przedstawień. Jak dotąd, powstały już *Pan Puntilla i jego sługa Matti*, *Matka* czy *Matka Courage i jej dzieci*. W przygotowaniu jest *Guwerner*. Składają się one z 450 do 600 nagrań danego przedstawienia oraz objaśnień dotyczących doświadczeń i dyskusji w

trakcie prób spektaklu. [...] Tworząc zapisy modelowe, asystenci reżysera komentują to, co dzieje się na próbach". (*THEATERARBEIT*, 1967, s. 294 i nast.)

⁶ Ta wypowiedź jest niezbyt logiczna. Podczas gdy przestrzeń może być odbierana jako konkretna rzeczywistość, ruch nie jest elementem rzeczywistości, lecz właściwością elementu, np. ciała. Zamiast sformułowania „...ruch nie wchodzi w żadną łączność z przestrzenią, w której się odbywa” należałoby raczej powiedzieć „ciało w ruchu nie wchodzi z przestrzenią w żadną łączność”. Ostatecznie jednak to czyni. Odpowiedniejsze byłoby następujące sformułowanie: w zależności od konkretnego wymiaru ruchu ciało wchodzi w jakąś konkretną relację z przestrzenią. Jeśli wyobrazimy sobie ruch między dwoma biegunami: bezruchem/wstrzymaniem oraz nieskończoną prędkością, ich relacja polega na przebywaniu oraz/lub przecinaniu. Sposób przemierzania przestrzeni – a więc ruch – umożliwiają wybrane momenty (fiksacje) ruchu jako całości.

⁷ Nie można wykluczyć, że przy technicznym zastosowaniu metody stroboskopowej generowane są obrazy chwil, które powstają w sposób mechaniczny, a więc dowolnie, ale mogą zawierać – wskutek działania zasady przypadkowości – także określony procent obrazów chwil, które określilibyśmy jako wyróżnione. Technologicznym wyzwaniem jest więc rozrachunek zarówno z dowolnością, jak i z zasadą przypadkowości.

Bibliografia:

- Benjamin, Walter, *Allegorien kultureller Erfahrung. Ausgewählte Schriften 1920–1940*, Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig 1984. Cytaty pochodzą z polskiego przekładu: *Co to jest teatr epicki?*, przeł. K. Krzemiński-Ojak, [w:] *Brecht w oczach krytyki światowej*, wybór R. Szydłowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.
- Bergson, Henri, *L'Evolution créatrice*. Alcan, Paris, 1907. Wersja niemiecka: *Schöpferische Entwicklung*, tłum. Gertrud Kantorowicz; Diederichs, Jena 1921.
- Brecht, Bertolt, *Schriften zum Theater, Bd. II 1918–1933*, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar 1964.
- Deleuze, Gilles, *Kino 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, przeł. Janusz Margański, słowo, obraz/terytoria, Gdańsk 2008.
- Köppel, Rainer Maria: *Das Tun der Narren. Theaterwissenschaft und Theaterdokumentation*, [w:] *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*, red. R. Möhrmann, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1990.
- Mach, Ernst, *Bemerkungen über wissenschaftliche Anwendungen der Photographie* (1888), [w:] Kümmel, Albert; Löffler, Petra, *Medientheorie 1888–1933. Texte und Kommentare*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2002.
- THEATERARBEIT. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1967.

Theatre as a Laboratory Series
*Considering that 50% of all books in translation worldwide are from English while only 6% are translated into English, **Odin Teatret** (Denmark), **the Grotowski Institute** (Poland), and **Theatre Arts Researching the Foundations** (Malta) have created **Icarus Publishing Enterprise** whose purpose is to present English translations of texts by artists and scholars about the practice and vision of theatre as a laboratory. From September 2012 **Icarus Publishing Enterprise** has a new partner.*

***Routledge** is the fourth musketeer in a joint publication venture for a series of books dedicated to **Theatre as a Laboratory**.*



ICARUS PUBLISHING ENTERPRISE
 HOLSTEBRO – WROCLAW – MALTA

ROUTLEDGE
 LONDON – NEW YORK



SERGEI TCHERKASSKI **Stanislavsky and Yoga**

Translated from Russian by Vreneli Farber

This book deals with one of the most important sources of the Stanislavsky System – Yoga, its practice and philosophy. Sergei Tcherkasski carefully collects records on Yoga in Stanislavsky's writings from different periods and discusses hidden references which are not explained by Stanislavsky himself due to the censorship in his day. Vivid examples

of Yoga-based training from the rehearsal practice of the Moscow Art Theatre and many of Stanislavsky's studios (the First Studio in 1910s, the Second Studio and Opera Studio of the Bolshoi Theatre in 1920s, Opera-Dramatic Studio in 1930s) are provided.

In this book Tcherkasski acts as a researcher, historian, theatre director and acting teacher with practical experience. He argues that some forty per cent of basic exercises in any Stanislavsky-based actor training programme today are rooted in Yoga. Actors, teachers, and students will find it interesting to discover that they are following in the footsteps of Yoga in their everyday training and rehearsals.