

Kraków, 5 września 2023 roku

mgr Małgorzata Jabłońska  
Katedra Performatyki  
Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

**AUTOREFERAT ROZPRAWY DOKTORSKIEJ**

**Ku dramaturgii ciała.**

**Biomechanika teatralna Wsiewołoda E. Meyerholda jako inspiracja dla  
dwudziestowiecznych koncepcji treningu aktorskiego w teatrze europejskim.**

Promotor:

Prof. dr hab. Dariusz Kosiński – Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Recenzentki:

Dr hab. Ewa Partyga, prof. IS PAN – Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie

Prof. dr hab. Małgorzata Leyko – Uniwersytet Łódzki



Mimo upływu ponad 100 lat od pierwszego publicznego pokazu biomechaniki teatralnej kontrowersje na temat jej kształtu i znaczenia nie zostały rozwiązane. Wciąż stanowi ona przedmiot badań i dyskusji. Dla jednych jest kluczem do teatralnej twórczości Wsiewołoda Meyerholda, dla innych systemem aktorskim i obietnicą nowej teatralności, jeszcze innych rozczarowuje, gdy na pierwszy rzut oka widzą podstawowe ćwiczenia żonglerskie oraz kilka mocno stylizowanych, ekscentrycznych choreografii wykonywanych niczym musztra. Komentatorzy tak w przeszłości, jak i dziś nader często utożsamiają estetykę spektakli Meyerholda z jego metodami dydaktycznymi. Precyzyjnych rozróżnień nie ułatwia fakt, że sam artysta nie pozostawił żadnego kanonicznego opracowania swojej metody, co z kolei wspiera tezę, że metoda taka nigdy nie powstała, a praktyka szkoły i teatru Meyerholda nie wyszła poza mniej lub bardziej oryginalny zestaw doraźnych ćwiczeń.

W rozprawie *Ku dramaturgii ciała. Biomechanika teatralna Wsiewołoda Emiliewicza. Meyerholda jako inspiracja dla dwudziestowiecznych koncepcji treningu aktorskiego w teatrze europejskim* prezentuję potwierdzoną w przeprowadzonych przeze mnie badaniach tezę przeciwstawną: Meyerhold stworzył system edukacji aktora, na który składają się fundamentalne zasady kreacji i kompozycji dramaturgicznej cielesnych działań aktorskich oraz ćwiczenia-narzędzia, za pomocą których aktor przyswaja ucieleśnioną, implicytną i eksplicytną wiedzę o aktorstwie. Tym samym ustanowił nowy paradygmat dla treningu aktorskiego, który czyni z niego działalność poznawczą.

Wsiewołod Meyerhold, rewolucyjny reżyser utalentowany aktor, ale przede wszystkim badacz teatru, konsekwentnie poszukiwań kwintesencji teatralności teatru (analogicznej do literackości literatury badanej przez Jakobsona i rosyjską szkołę formalną). Upatrywał jej w jawnej umowności (konwencjonalności) i „konstruktywności” (*konstruktivnost'*). Dzięki tym poszukiwaniom dał impuls do rozwoju nowych gatunków teatralnych, ukazując możliwość i potrzebę przemyślanej dramatycznej kompozycji autonomicznych, choć pozostających w dialektycznym związku, warstw (scenografia, muzyka, tekst itd.) składających się na spektakl teatralny. Dotyczyło to w pierwszej kolejności cielesnej ekspresji aktorskiej, która według Meyerholda powinna zmierzać do wyrazistości i konkretności znaku. Aktorskie działania jako ucieleśnione medium komunikacji z widzem wymagały zatem odrębnych, specyficznych zasad kompozycji – dramaturgii ciała. Niebagatelne kompetencje historyka teatru pozwoliły Meyerholdowi stworzyć dobrze ugruntowane podstawy naukowych badań nad aktorstwem, które w ramach swojego projektu zdefiniował jako charakterystyczną dla człowieka formę przyrodniczego mimetyzmu. W procesie poszukiwań Meyerhold czerpał z jarmarcznych tradycji

widowiskowych, komedii dell'arte, praktyk teatrów orientalnych, rosyjskiej i światowej klasyki dramatu, koncepcji europejskiej awangardy oraz wiedzy i praktyk dziedzin pokrewnych teatrowi, przede wszystkim filmu i cyrku, przekonany, że na podstawie wiedzy o przeszłości oraz prowadzonych z naukową ścisłością eksperymentów uda się zbudować nowoczesny model aktorstwa jako rzemiosła posiadającego własne zasady i narzędzia, poddające się racjonalnej, naukowej weryfikacji. Dlatego też wybrał dla swojego systemu określenie „biomechanika” od nazwy gałęzi anatomii, która pod wpływem rosnącego zainteresowania sportem, kulturą fizyczną i naukowym podejściem do kwestii warunków pracy, zyskała znaczenie jako osobna dyscyplina naukowa. Dodanie określenia „teatralna” oznaczało przesunięcie pola zainteresowania biomechaniki w obszar szczególnych warunków pracy wykonywanej przez aktorów (gest Meyerholda jest w tym zakresie podobny do gestu wykonanego później przez Eugenia Barbę tworzącego Antropologię Teatru). Biomechanika teatralna według zamysłu Meyerholda to zatem gałąź wiedzy (praktycznej i teoretycznej) na temat specyficznego ciała ludzkiego, jakim jest ciało aktora, w ruchu warunkowanym przez specyficzne środowisko, jakim jest teatr, czyli zasady i siły rządzące przestrzenią sceniczną w sytuacji gry. Meyerhold był przekonany, że nauka o teatrze powinna obejmować nie tylko historię teatru, ale – jak każda inna dyscyplina naukowa – dążyć w głąb zjawisk, produkując wnioski dla działalności praktycznej i generując odkrycia składające się na postęp.

Konfrontując się w praktyce z nieadekwatnym w jego poczuciu poziomem przygotowania zawodowego większości aktorów, podjął się znalezienia metody ich kształcenia, która przeciwdziałałaby tym niedostatkom. Reżyser chciał pracować z aktorami tak, jak pracował z kompozytorami muzyki i twórcami scenografii. Aktor miał profesjonalnie współtworzyć spektakl, operując świadomie swoim materiałem i narzędziami swojego zawodu. Jednak by to było możliwe, by aktor mógł się stać społecznie odpowiedzialnym, samodzielnym twórcą, nie wystarczyło samo metodyczne opracowanie technik wykonawczych – konieczny był nowy paradygmat pedagogiczny, nastawiony na trenowanie samodzielności ucznia. Biomechanika teatralna powstała jako odpowiedź na to zapotrzebowanie – jawi się nie jako dana do naśladowania technika gry aktorskiej, ale jako działalność poznawcza w paradygmacie „pre-formacji” (Eugenio Barba) czy też „przygotowanego doświadczenia” (Dariusz Kosiński, Małgorzata Jabłońska), pozwalająca aktorowi przez praktykę doświadczać niedostępnych w dyskursie, ucieleśnionych zasad zawodu i według nich komponować swoje działania w dowolnej estetyce i dowolnym kontekście.

Biomechanika teatralna, oparta przede wszystkim na praktykach cielesnych,

nastęcza badaczom trudności ze względu na charakter pozostawionego po sobie przekazu. Można go ująć w opozycyjnych kategoriach archiwum i repertuaru stworzonych przez Dianę Taylor, gdyż mamy do czynienia zarówno z „ulotnym repertuarem praktyk ucieleśnionych/wiedzy ucieleśnionej”, jak i przeciwstawianym mu przez badaczkę „archiwum, na które składają się materiały uznawane za dość trwałe (teksty, dokumenty, budynki, kości)”. W tym konkretnym przypadku nie stają one w opozycji, jak dzieje się w sytuacji, gdy tradycja pisana wypiera tradycję czynioną lub gdy przekaz archiwalny dostarcza jedynie wiedzy anegdotycznej do żywej tradycji wykonawczej. Sytuacja biomechaniki teatralnej jest dodatkowo skomplikowana ze względu na wpływ, jaki na procesy przekazu – tak cielesne, jak dokumentalne – miała ingerencja władzy państwowej: egzekucja Meyerholda w 1940 roku i lata cenzury politycznej zmierzającej do wymazania jego osoby i osiągnięć z historii teatru. Specyficzny status biomechaniki polega na jej wtórnym, po dwudziestu latach nieobecności, wprowadzeniu do obiegu kultury i nauki, co nastąpiło po rehabilitacji Meyerholda w 1956 roku. Dotyczy to opracowania uszczuplonych przez tę ingerencję materiałów archiwalnych, gdyż mimo zawodowej aktywności wychowanków szkoły Meyerholda, praktyka biomechaniki uważana była za straconą aż do lat siedemdziesiątych, kiedy to z inicjatywy Walentina Płuczka siedmioosobowa grupa aktorów Teatru Satyry podjęła trening pod okiem Nikołaja Kustowa, jednego z nauczycieli biomechaniki z lat trzydziestych. Z tej grupy wywodzą się współcześni nauczyciele techniki: Giennadij Bogdanow i Aleksiej Lewinskij. Tak więc wzajemne oddziaływanie zapisów dokumentalnych i praktyki biomechaniki stanowi przykład skomplikowanych zależności pomiędzy archiwum a repertuarem, które starałam się naświetlić w rozprawie, przyjmując niezbędną według mnie, wymuszoną przez charakter przedmiotu badań podwójną metodę badawczą: z jednej strony własne doświadczenie cielesne treningu biomechanicznego, z drugiej historycznoteatralne opracowanie tematu na podstawie dostępnej literatury, skonfrontowane z możliwie niezapośredniczoną analizą dokumentów z archiwum Teatru im. Meyerholda. Rozprawa zawiera więc *Aneks*, na który składają się spolszczone przeze mnie dokumenty źródłowe, dotąd niepublikowane w języku polskim, z których większość stanowią programy nauczania i konspekty zajęć, zapiski studentów z wykładów Meyerholda oraz sporządzone przez nich opisy ćwiczeń – czyli dokumentacja najściślej związana z działalnością pedagogiczną. Mimo rosnącego zainteresowania środowiska naukowego wnioskami badawczymi płynącymi z praktyki, zdecydowałam się w badaniu biomechaniki nie odrzucać perspektywy historycznej, by po pierwsze zrozumieć kontekst naukowej i dyskursywnej legitymizacji pracy Meyerholda, po drugie nadać ramy praktycznemu

doświadczeniu poprzez zarysowanie realiów transmisji praktyki i jej współczesnego kształtu w odniesieniu do całego systemu edukacji aktorskiej, którego nukleum według koncepcji szkoły teatralnej Meyerholda stanowił trening biomechaniczny.

Powodem podjęcia przeze mnie tego tematu była więc z jednej strony zidentyfikowana podczas kwerendy nieobecność w pogłębionej naukowej refleksji teatrologicznej dokonań Wsiewołoda Meyerholda na polu metodyki i pedagogiki teatralnej, z drugiej zaś strony chęć zabrania głosu w bardzo dotąd ograniczonej na gruncie polskim metodologicznej dyskusji na temat treningu i kształcenia aktorów. Podjęte w rozprawie analizy przedmiotu historycznego służą jako modelowa egzemplifikacja dla ogólnej refleksji metodologicznej na temat miejsca treningu w teatralnym procesie twórczym. Stworzenie modelu treningu syntetycznego, naświetlenie skuteczności nowego paradygmatu pedagogicznego, stosowanego w wiekach XX i XXI w wielu ośrodkach artystycznych i dydaktycznych w Europie (i na świecie) służy zarysowaniu pola wpływu, jaki w zmianie myślenia o treningu miała koncepcja Meyerholda.

W toku pracy starałam się zrekonstruować biomechanikę teatralną Meyerholda jako projekt badawczy, program dydaktyczny, technikę aktorską, ale przede wszystkim model ucieleśnionego myślenia o tworzeniu komunikatów scenicznych, co odzwierciedla budowa rozprawy, podzielonej na trzy części.

Pierwsza poświęcona jest procesowi wypracowania przez Meyerholda systemu pedagogicznego. Proces ów przebiegał w kilku etapach: 1) diagnoza niedostatków zastanej sytuacji teatru i ogłoszenie projektu poszukiwania nowego aktora i nowego teatru; 2) kolejne eksperymenty w pracy laboratoryjnej i studyjnej (działalność Studia na Borodinskiej, 1913–1917); 3) opracowanie metodyki dydaktycznej (Kurmascep i Szkoła Rzemiosła Aktorskiego, 1918–1919); 4) synteza programu nauczania; 5) ewaluacja wyników nauczania i pracy artystycznej (GWYRM/GWYTM, Teatr im. Meyerholda, 1921-1936). Opis historiograficzny pozwala mi przedstawić periodyzację pracy Meyerholda w zakresie pedagogiki teatralnej, a jednocześnie wypełnić luki w rozumieniu biomechaniki. Część jej unikatowych cech staje się zrozumiała dopiero w historycznym świetle, ponieważ Meyerhold z zasady dążył do uniwersalizacji tworzonej techniki, niekiedy świadomie zacierając ślady jej pochodzenia, co argumentował chęcią wyzwolenia jej spod „przyporządkowań muzealnych, archeologicznych i stylistycznych”. Na każdym etapie śledzę przede wszystkim ścieżki inspiracji i związku ze środowiskiem naukowym tego czasu (system edukacji fizycznej Piotra Lesgafta, taylorizm, refleksologia Pawłowa i Biechtieriewa).

Tak przygotowana baza służy mi do przedstawienia w części drugiej możliwie

szczegółowej rekonstrukcji Meyerholdowskiego projektu biomechaniki teatralnej jako „wyższej techniki aktorskiej”, której bazą są ekspresja fizyczna i kompozycja artystyczna. Projekt ten obejmował zarówno szczegółowe zasady tworzenia i komponowania ruchów ekspresyjnych w sytuacji komunikacji scenicznej składające się na *know-what* zawodu aktora, jak i cały system treningu pozwalającego na przyswojenie owych zasad na poziomie cielesnego *know-how*. Postrzegając grę aktora jako pracę, do uzyskanych wyników przyłożył Meyerhold narzędzia racjonalizacji pracy, by proces konstrukcji roli sprowadzić do schematów dających się komunikować w systemie edukacyjnym. Narzędziem racjonalizacji na poziomie wykonawczym miała być inherentna analiza procesu decyzyjno-wykonawczego (tercja biomechaniczna), a na poziomie kompozycyjnym zaktualizowane przez niego tabele *emploi* jako ramy gotowe do twórczego wypełnienia. „Wypełnieniem” tych ram miał być artystycznie zorganizowany aktorski materiał – wytrenowane ciało, zrozumiałe dla samego aktora na poziomie anatomii i biomechaniki, ale przede wszystkim na praktycznym poziomie przydatności scenicznej. Aby osiągnąć stan dobrej kondycji psychofizycznej i możliwość biegłego posługiwania się ciałem na scenie, konieczne były praktyczne ćwiczenia ciała — „gimnastyka biomechaniczna”.

Tworzenie i wykonanie roli oparte na kompozycji działań wymaga od aktora zrozumienia kontekstu (dramaturgicznego oraz historycznoteatralnego) użytych środków i chwytów, umiejętności ich plastycznej i muzycznej organizacji, antycypacji reakcji widowni, a także bieżącego dostosowywania działań do sytuacji scenicznej. To duży zasób wiedzy ogólnej i duża ilość informacji, którą jednorazowo aktor musi przepracować. Wiąże się z nimi także duża — autorska — odpowiedzialność. Opanowanie tych umiejętności wymagało więc przejścia szczególnego szkolenia skoncentrowanego nie tylko na kondycji fizycznej czy świadomości ciała, ale przede wszystkim na rozbudzeniu samoświadomości performatywnej aktora i szczególnej aktywności intelektualnej jego aparatu myślowego, którą Meyerhold nazywał „pasją konstruktorską”.

W takim ujęciu, jakie wyłania się z lektury programów nauczania Meyerholdowskiej szkoły, trening biomechaniczny nie jest tylko ekscentryczną gimnastyką, ale stanowi cielesną podstawę „systemu biomechanicznego”. Wnioskuje, że jest to zaawansowany projekt dramatycznego teatru fizycznego, w którym budowanie roli w repertuarze dramatycznym polega na tworzeniu partytury ruchowej, ale w odróżnieniu od koncepcji Grotowskiego (rozwijającego koncepcję działań fizycznych Stanisławskiego) budowanie partytury nie polega na fiksowaniu psychofizycznej reakcji organizmu wynikłej z „naturalnych przeżyć”, ale na świadomym, konceptualnym projektowaniu ruchu z wykorzystaniem zasad

kompozycji muzycznej, plastycznej i przede wszystkim dramaturgicznej (na ogół określano ją mianem „świadomości rytmu całości przedstawienia”).

Część trzecia rozprawy przedstawia biomechanikę teatralną w szerszej perspektywie teoretycznej: 1) jako wzorcowy przykład syntetycznego treningu aktorskiego – otrzymanego w wyniku przeprowadzonej laboratoryjnie, eksperymentalnie syntezy heterogenicznych elementów uwspólnionych przez cel edukacyjny, któremu służą (to model treningu aktorskiego rozpowszechnionego obecnie głównie w teatrach pracujących „w procesie”, metodami *devised theatre*, a jednocześnie nieobecnego we współczesnych polskich szkołach teatralnych); 2) jako przykład narzędzia transmisji ucieleśnionej wiedzy w Modelu Uczenia się przez Doświadczenie (*Experiential Learning Model*) Davida Kolba w postulowanej przeze mnie jego szczególnej teatralnej wersji „przygotowanego doświadczenia”. Konkluzją części trzeciej jest analiza funkcji ćwiczeń biomechanicznych jako wzorca dramaturgicznego modelującego procesy twórcze aktora. Proponuję tu rozumienie treningu aktorskiego jako platformy doświadczenia umożliwiającej przesunięcie ramy percepcyjnej aktora z modusu życia codziennego na modus twórczości i transmisję nabytego rozumienia, będącego efektem doświadczeń fizycznych i kognitywnych płynących z innych dziedzin rzemiosła teatralnego, na plan profesjonalnej, twórczej działalności aktorskiej.

W zakończeniu rozprawy, powracając do zaproponowanej przez Dianę Taylor opozycji archiwum i repertuaru, starałam się zarysować losy biomechaniki od czasu zamknięcia Teatru Meyerholda do dziś. Opisując działalność uznanych współczesnych spadkobierców techniki: Aleksieja Lewińskiego i Giennadija Bogdanowa, oraz spadkobiercy „samozwańczego”, Nikołaja Karpowa, przedstawiłam reprezentowane przez nich różne postawy wobec tradycji, które można streścić w pytaniu o kanon i nienaruszalność integralności przekazu. Poddając refleksji dziedziczną spuściznę chciałam bowiem wyjść poza spór postaw: wierność kanonowi *vs.* wierność idei (który dotyczy obecnie nie tylko biomechaniki) i spojrzeć na lekcje płynące z biomechaniki dla przyszłych praktyk treningowych.

Podsumowując, biomechanika teatralna to zbiór wynalezionych na drodze eksperymentu zadziałań/zadań zmierzających do zapewnienia aktorowi metodycznie uporządkowanego doświadczenia zawodowego. Jest ona przemyślanym systemem (ćwiczenia+zasady) umożliwiającym zarówno jego reprodukcję, jak i rozwój (np. zmianę ćwiczeń, by służyły nowszej estetyce) w zgodzie z rozwojem wiedzy naukowej. Ta cecha – konstrukcja systemów ruchu ze względu na doświadczenie, którego są nośnikami, a



odpowiadające zapotrzebowaniu ideologicznemu bądź estetycznemu – charakteryzowała pracę wielu zespołów w drugiej połowie XX wieku. Jakkolwiek nie definiowalibyśmy tej kondycji aktora, zasada doświadczenia i syntezy w treningu pozostaje taka sama. Dobór ćwiczeń odbywa się na zasadzie zapotrzebowania na doświadczenie, proces tworzenia treningu jest zatem dokładnie ten sam – ćwiczenia biomechaniczne będące medium doświadczenia kinestetycznego określają warunki wejścia w tryb gry i stanowią platformę translacji doświadczenia życiowego w doświadczenie sceniczne i komunikat teatralny. Stanowią „klucz zachowań ekspresywnych” (określenie Eisensteina) – dziś zdajemy sobie sprawę, że nie ma kluczy neutralnych, że za każdym z nich kryją się socjopolityczne założenia dotyczące ciała i kondycji ludzkiej, że każdy z kluczy specyficznie dramatyzuje ciało. Nie ma wątpliwości, że długotrwałe zaangażowanie w praktykę psychomotoryczną pozostawia ślady w sposobie funkcjonowania ciała i mózgu (wszak o to nam chodzi). Nie wyklucza to jednak skuteczności scenicznej owych kluczy. Wręcz przeciwnie – dobrze dobrany klucz będzie rezonował z aktorem i widownią. Jednak dziś, w dobie dokonującego się zwrotu etycznego i krytyki postkolonialnej musimy podjąć bardziej intensywne badania zmierzające do ewaluacji psychofizycznego wpływu, z drugiej strony zadać sobie znacznie więcej pytań na temat kontekstów zapożyczeń w treningach o charakterze eklektycznym i syntetycznym. Zarówno praktyki Meyerholda, jak i na przykład Grotowskiego czy późniejszych zespołów opierających się na technikach „źródłowych” wymagają w tej perspektywie ponownej analizy, do której, mam nadzieję, narzędzi dostarcza moja rozprawa.