

Małgorzata Jabłońska

Rozprawa doktorska

Ku dramaturgii ciała.

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

Streszczenie

Mimo upływu wieku od pierwszej publicznej prezentacji biomechaniki teatralnej nie stała się ona przedmiotem muzealnym i wciąż stanowi temat żywych dyskusji. Stworzona przez jednego z największych inscenizatorów i rewolucjonistów teatralnych XX wieku, jednym niesie obietnicę nowej istoty teatralności, innych rozczarowuje, gdy widzą coś, co na pierwszy rzut oka wygląda na podstawowe ćwiczenia żonglerskie oraz kilka mocno stylizowanych, ekscentrycznych choreografii wykonywanych niczym musztra na dźwięk rosyjskojęzycznych poleceń: *otkaz, posył, stojka*. Komentatorzy zdają się nader często utożsamiać 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 nigdy nie wyszła poza mniej lub bardziej oryginalny zestaw doraźnych ćwiczeń. Niniejsza praca prezentuje tezę przeciwną: Wsiewołod E. Meyerhold (1874–1940) – wizjoner, ale przede wszystkim badacz sztuki aktorskiej, postawił sobie za zadanie uwolnienie aktorskiego ciała spod dyktanda psychologicznej imitacji charakteru w konsekwencji walki o niezależność teatru od literatury. Dał tym samym impuls do rozwoju nowych gatunków teatralnych, ukazując możliwość i potrzebę przemyślanej dramatycznej kompozycji autonomicznych, choć pozostających w dialektycznym związku, warstw składających się na spektakl teatralny. Dotyczyło to w pierwszej kolejności cielesnej ekspresji aktorskiej, która powinna zmierzać do jaskrawości i konkretności znaku. Aktorskie działania jako medium komunikacji z widzem wymagały zatem skutecznych autonomicznych zasad kompozycji – dramaturgii ciała. Będąc genialnym aktorem, Meyerhold stworzył biomechanikę teatralną jako zestaw fundamentalnych zasad kreacji i kompozycji dramaturgicznej cielesnych działań aktorskich, oraz ćwiczeń, na podstawie których aktor przyswaja owe zasady stanowiące ucieleśnione *know-how* profesji. Tym sposobem biomechanika jawi się nie jako dana do naśladowania technika gry aktorskiej, ale jako

paradygmat „pre-formacji” (Eugenio Barba), pozwalającej aktorowi przez praktykę doświadczać naczelných zasad zawodu i według nich komponować swoje działania w dowolnej estetyce i dowolnym kontekście. Niebagatelne kompetencje historyka teatru oraz zacięcie badawcze pozwoliły Meyerholdowi stworzyć dobrze ugruntowane podstawy do naukowych badań nad techniką aktora. Czerpał z jarmarcznych tradycji widowiskowych, komedii dell’arte, praktyk teatrów orientalnych, z rosyjskiej i światowej klasyki dramatu oraz koncepcji europejskiej awangardy przekonany, że na podstawie praktyk z przeszłości oraz prowadzonych z naukową ścisłością eksperymentów uda się zbudować nowoczesny, profesjonalny model aktorstwa jako zawodu, rzemiosła posiadającego własne zasady i narzędzia, poddające się racjonalnej weryfikacji i opisowi.

Pierwsza część pracy poświęcona jest procesowi wypracowania nowego języka teatralnego i nowej techniki aktorskiej, który przebiegał w kilku etapach: 1) diagnoza niedostatków zastanej sytuacji teatru i ogłoszenie projektu poszukiwania nowego aktora i nowego teatru (praca w Teatrze Studio, książka *O teatrze*, lata 1905–1912, Rozdział 1.); 2) kolejne eksperymenty w pracy laboratoryjnej i studyjnej, których wyniki sprawdzał w praktyce aktorskiej (działalność Studia na Borodinskiej, 1913–1917, Rozdział 2.); 3) opracowanie metodyki dydaktycznej nowej techniki aktorskiej (Kurmascep i Szkoła Rzemiosła Aktorskiego, 1918–1919, Rozdział 3); 4) synteza programu nauczania opartego na biomechanice teatralnej; 5) ewaluacja wyników nauczania i pracy artystycznej (otwarcie GWYRM/GWYTM i objęcie kierownictwa własnego teatru, 1921, Rozdział 4.). Biomechanika jest pierwszym na gruncie teatru zachodniego syntetycznym treningiem aktorskim otrzymanym „sztucznie” w wyniku syntezy heterogenicznych elementów uwspólnionych przez cel edukacyjny, któremu służą. Staram się przedstawić periodyzację pracy Meyerholda w zakresie pedagogiki teatralnej, a jednocześnie wypełnić luki w rozumieniu biomechaniki. Część jej unikatowych cech staje się zrozumiała dopiero w takim 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 intelektualnym 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” bazującej na ekspresji fizycznej i kompozycji artystycznej jako

metodzie twórczej. Projekt ten obejmował zarówno szczegółowe zasady tworzenia i komponowania ruchów ekspresyjnych w sytuacji komunikacji scenicznej (Rozdziały 5 i 8), jak i cały system treningu pozwalającego na przyswojenie owych zasad na poziomie cielesnego *know-how* (Rozdziały 6 i 7). Analizę tę prowadzę, przyjmując perspektywę historycznoteatralnej analizy dokumentów, wspartej własnym praktycznym doświadczeniem praktyki treningowej.

Część trzecia przedstawia biomechanikę teatralną w szerszej perspektywie – jako wzorcowy przykład syntetycznego treningu aktorskiego – stworzonego „na zamówienie” poprzez syntezę heterogenicznych praktyk w odpowiedzi na zapotrzebowanie dydaktyczne, jak również jako model i narzędzie transmisji ucieleśnionej wiedzy opartej na doświadczeniu. (Rozdziały 9 i 11). Konkluzją tej części jest powrót do teatralnego kontekstu i analiza funkcji ćwiczeń biomechanicznych jako wzorca dramaturgicznego modelującego procesy twórcze aktora (Rozdział 10). Biomechanika teatralna Meyerholda stanowi tu dla mnie model paradygmatu treningu aktorskiego rozpowszechnionego obecnie głównie w teatrach pracujących „w procesie”, metodami *devised theatre*, a jednocześnie nieobecnego we współczesnych polskich szkołach teatralnych. Model ten zestawiam z propozycjami Antropologii Teatru Eugenia Barby, który niejednokrotnie podkreślał wagę swoich zapożyczeń z koncepcji Meyerholda, nazywając siebie „wnukiem Meyerholda”.

Na koniec, korzystając z zaproponowanej przez Dianę Taylor opozycji archiwum i repertuaru, staram się zarysować losy biomechaniki od czasu zamknięcia Teatru Meyerholda do dziś. Opisując działalność uznanych współczesnych spadkobierców techniki: Aleksieja Lewńskiego i Giennadija Bogdanowa, oraz spadkobiercy „samozwańczego” Nikołaja Karpowa, przedstawiam reprezentowane przez nich różne postawy wobec tradycji, które można streścić jako pytanie o kanon i nienaruszalność integralności przekazu. Poddając refleksji dziedziczną spuściznę chcę wyjść poza spór postaw: wierność kanonowi vs. wierność idei, i spojrzeć na lekcje płynące z biomechaniki dla przyszłych praktyk treningowych. Do pracy dołączony jest *Aneks* zawierający spolszczone teksty i dokumenty źródłowe, dotąd nie publikowane w języku polskim.