

Katarzyna Peplinska

Biomechanika jako performans kulturowy, organizacyjny i techniczny

W studium *O teatrze marionetek* Heinrich von Kleist opisuje spotkanie z Panem C. – tancerzem zafascynowanym teatrem marionetek, który „zdążył się przekonać, że z marionetek usunąć można i to ostatnie rozdarcie ducha, że taniec ich można cały odegrać w krainie mechanicznych sił i, tak jak myślałem, wydobyć za pośrednictwem korbry”¹.

Pan C. analizuje mechanizm pracy marionetek, ruch determinowany umiejętnym władaniem ośrodkiem ciężkości, ich antygravitację i grację. Lalka przewyższa człowieka wolnością od ciężaru materii, ograniczeń cielesnych i podatności na oddziaływanie emocji. Staje się ideałem perfekcji, której człowiek nie może osiągnąć.

Wsiewołod Meyerhold w okresie tworzenia inscenizacji dramatów symbolicznych czytał studium Kleista, które można uznać za ważne odniesienie dla biomechaniki. Podjął więc wyzwanie stworzenia treningu, za pomocą którego aktor mógłby osiągnąć perfekcję marionetek; zdyscyplinować swoje ciało, stać się jednocześnie twórcą i tworzywem: tym, który kontroluje ruch, i tym, który przyjmuje określone pozy. Aktor uczył się internalizować ruch i technikę, a jednocześnie dążył do twórczego wykorzystania zdobytych podstaw, ryzykowania, czerpania przyjemności z gry. Biomechanika przez wie-

¹ H. von Kleist, *O teatrze marionetek*, [w:] tenże, *Dramaty wybrane*, tłum. J. S. Buras, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 342.

le lat ze względów politycznych (czystki stalinowskie, które doprowadziły do zlikwidowania teatru Meyerholda, aresztowania twórcy i jego stracenia w 1940 roku) była nieobecna w oficjalnym dyskursie. Przemycano ją jedynie w dziełach uczniów Meyerholda i mimo odtajnienia archiwów w latach dziewięćdziesiątych nadal pozostaje dość enigmatyczna. Sam Meyerhold nie wyjaśnia w zapiskach do końca zasad biomechaniki, a jej recepcja w dużej mierze jest zdeterminowana tym, jak zapamiętali ją i przekazali dalej uczestnicy treningów prowadzonych przez Meyerholda. Siła jej oddziaływania okazała się jednak ogromna. Biomechanika wymazana przez władze sowieckie z historii teatru znacznie wpłynęła na jego współczesny kształt i stanowi ważne odniesienie dla teatru, w którym najważniejsza staje się bezpośrednia cielesność aktora.

Celem mojego artykułu nie będzie jednak analiza tego wpływu i zajmowanie się biomechaniką wyłącznie w obrębie metody teatralnej. W moim przekonaniu ten złożony system przekracza kwestie artystyczne. Meyerhold, choć nigdy nie stracił z pola widzenia względów teatralnych, traktował system ćwiczeń biomechanicznych szerzej. By tę tezę potwierdzić, wystarczy przyjrzeć się kontekstowi historycznemu. Z jednej strony biomechanika powstała w wyniku długofalowych eksperymentów Meyerholda z tradycyjnymi konwencjami teatralnymi: *commedia dell'arte* i japońskim teatrem kabuki. Z drugiej – rozwijała się w okresie, gdy Meyerhold czynnie wspierał komunizm i pragnął, by sztuka odbijała walkę klas, dotykała kwestii społecznych, miała znaczenie dla ludu, a nie stanowiła jedynie efektu indywidualnych przeżyć artysty. Nie można więc traktować biomechaniki tylko jako niewinnego, użytecznego wyłącznie w teatrze systemu rozwijającego możliwości aktora. Biomechanika, zrodzona z fascynacji teoriami psychologicznymi i organizacyjnymi, stała się narzędziem politycznym, które odzwierciedlało rewolucyjne idee, na przykład postulat pracy kolektywnej. Jednocześnie jednak ten system ćwiczeń nie tracił nigdy na znaczeniu artystycznym i pozostawał znakomitym treningiem fizycznym i metodą teatralną. Właśnie ten różnorodny potencjał biomechaniki wydaje mi się najbardziej interesujący.

Chcę zaproponować więc przyjrzenie się biomechanice jako modelowi, który łączy trzy rodzaje performansu, o których pisze Jon McKenzie w książce *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*: performansowi kulturowemu, organizacyjnemu i technicznemu.

Performans kulturowy

Jon McKenzie jako charakterystyczne dla performansu kulturowego wymienia wyzwanie skuteczności. Staje się on operacją na normach społecznych, związaną z działaniami podtrzymującymi aktualne społeczne uzgodnienia lub ma-

jącymi charakter transgresyjny². Wyzwanie skuteczności podejmuje opracowana przez Meyerholda biomechanika, w którą, według mnie, zostaje wpisany imperatyw odpowiedzialności politycznej. Oczywiście, jej znaczenie polityczne jest bardziej zakamuflowane niż w słynnych inscenizacjach Meyerholda. W *Jutrznie* na przykład treści agitacyjne były jeszcze przedstawiane wprost: za pomocą nawiązań do plakatów propagandowych lub komentarzy wplatanych między scenami na temat aktualnych zwycięstw Armii Czerwonej czy śpiewaniem *Międzynarodówki*. Choć biomechanika wydawała się tylko efektownym elementem przedstawienia, imponującym systemem paragimnastycznym lub, jeszcze prościej, nowością, ciekawostką tak różną od święcącego triumfy teatru naturalistycznego, to czy nie okazała się skuteczniejsza nie wprost, ale poprzez obraz, jaki budowała i wrażenie, jakie ten obraz wywoływał?

Należy się zastanowić, czy konstrukcja ta nie była odbiciem modelu pożądanego przez ideologię komunistyczną zasad zarządzania społeczeństwem. Uważam, że nowy system uznany za rewolucję w teatrze można zestawić z proklamowaną, także przez Meyerholda, rewolucją proletariatu. Teatr Meyerholda po 1917 roku, jak również biomechanika, stał się jej odbiciem, opracowywaniem jej idei w warunkach teatralnych. Nowatorska, precyzyjnie skonstruowana forma dyskretnie odzwierciedlała ideologię państwa komunistycznego. Nie zamierzam w tym miejscu przeprowadzać dogłębnej analizy podobieństw między biomechaniką a ideologią sowiecką, ale otworzyć pole możliwości takich poszukiwań.

Aby jednak oprzeć się na konkrety, a nie tylko mglistych rozważaniach, chcę wprowadzić w tym miejscu pojęcie socjomechaniki Anatolija Łunczarskiego, ideologa państwa komunistycznego. Chcę przypomnieć jedno z założeń socjomechaniki, które współgra z poglądem Meyerholda na temat powinności sztuki. Mówi ono, że człowieka najlepiej charakteryzuje świadomość klasowa i pozycja w społeczeństwie, nie zaś indywidualna psychologia. Zilustrowaniu tej tezy może służyć wygląd aktorów praktykujących biomechanikę, widoczny na jednym z zachowanych fragmentów filmowych z lat 20. Ich cielesność została bardzo mocna wyeksponowana – przez krótkie spodenki czy odsłonięty tors mężczyzn. Ogromną rolę odgrywa oczywiście pragmatyczny aspekt wygody, ale ważna jest jeszcze jedna kwestia: ten sposób ubierania się nie podkreśla seksualności aktora i atrakcyjności ciała, ale na pierwszy plan wysuwa jego użyteczność jako materiału i narzędzia. Widoczny jest każdy ruch mięśni, ważniejszy niż osobowość i emocje aktora, którego jednym z głównych celów staje się jak najdokładniejsze wykonanie zadania, tak by idealnie zgrało się ono z pozostałą częścią etudy. Indywidualne ciało zostaje podporządkowane systemowi. To w jego strukturze musi znaleźć swoje miejsce, które system zawłaszczają na swój użytek.

² Zob. J. McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, tłum. T. Kubikowski, Universitas, Kraków 2011, s. 39.

Wychodząc od tego punktu, można następnie wskazać podobieństwo do komunistycznej idei wpisywania zdyscyplinowanej, dążącej do coraz większej wydajności jednostki w pracę kolektywną. Posłużę się przykładem etiudy „skok na pierś”. Robert Leach opisuje ją w następujący sposób:

Ćwiczeniem zatytułowanym „Skok na pierś” Meyerhold zachwyił swoich studentów. Jego najprostsza wersja jest dokładnie tym, na co wskazuje tytuł: jeden ze studentów-aktorów staje stabilnie, stopy ustawiając jedna za drugą. Drugi student-aktor biegnie wprost na niego, wskakuje, kierując kolana na klatkę piersiową partnera, oplatając przy tym jednym ramieniem jego szyję, podczas gdy pierwszy aktor obejmuje ramieniem (czy ramionami) kolana skoczka³.

Analizując przebieg prostej etiudy, można stwierdzić, że każdy z aktorów był w pełni skoncentrowany na zajmowaniu właściwego miejsca w przestrzeni, wykorzystaniu energii ciała i dokładnym wykonaniu odpowiedniego ruchu. Nie tracił swojej indywidualności. Jego zaangażowanie w działanie, opanowanie umiejętności i odszukanie właściwego rytmu wiązało się z ideą pracy kolektywnej. Aktorzy, skupiając się na perfekcyjnym wykonaniu swojego gestu, byli gotowi na przyjęcie ruchu wykonanego przez partnera. Ich gesty były całkowicie skoordynowane.

W biomechanice bardzo ważna wydawała się kwestia współdziałania w celu osiągnięcia perfekcyjnej całości. Pełne skoncentrowanie się na przydzielonym zadaniu jednocześnie łączyło się z gotowością do współpracy, która była warunkiem udanego przebiegu etiudy biomechanicznej. Obraz taki mógł z powodzeniem afirmować ideał pracy kolektywnej. Moją uwagę zwraca jeszcze wizualny przekaz, który płynie z ćwiczenia biomechanicznego. To połączenie uczucia siły i wrażenia lekkości, z jakimi wykonywane były kolejne działania. Konstruowanie takiego obrazu także można czytać jako gest polityczny. Przez ukazanie zdyscyplinowania ciała, przekraczanie jego ograniczeń, uczynienie go perfekcyjnym funkcjonującym mechanizmem etiuda biomechaniczna stawała się znakiem zwycięstwa człowieka. Obraz potęgi, którą buduje się lekko i z radością, można połączyć z wyobrażeniem, jakie o nowym systemie politycznym miała z pokazów wynosić publiczność. Pełne zaangażowanie w wykonywanie choćby najmniejszego działania, gotowość stania się trybikiem w maszynie działań zbiorowości, aby ta mogła osiągnąć perfekcję i siłę, opanowanie zmęczenia, czerpanie radości z najbardziej wyczerpujących działań – taki przekaz niosła biomechanika. Mógł on być bardzo atrakcyjny dla umacniającej się władzy komunistycznej, gdyż wizualizował jej ideały.

Czynnikiem wpływającym na skuteczność biomechaniki była możliwość doświadczenia uczestnictwa w procesie. Stawał się on czymś więcej niż tylko widowiskiem artystycznym i nową konwencją teatralną. Pobudzone, porusza-

³ R. Leach, *Meyerhold i biomechanika*, tłum. J. Krakowska, „Dialog” 2002, nr 3, s. 165.

jące się w przestrzeni ciało oddziaływało na widza w sposób szczególny. Jak pisze Erika Fischer-Lichte w *Estetyce performatywności*:

Ćwiczenia biomechaniczne nie zostały pomyślane jako zestaw znaków, za pomocą których można przekazywać znaczenia. Wydobywają one i eksponują raczej określone możliwości motoryczne ciała i kierują uwagę na własną dynamikę, na odruchowe pobudzenie, które „wstrząsa widzem”⁴.

Widz wprowadzony w stan pobudzenia stawał przed zadaniem generowania znaczeń i przed wyzwaniem stania się współtwórcą spektaklu. Między sceną a widownią zachodziło sprzężenie zwrotne. Razem tworzyli wspólnotę, która miała zostać przemieniona, by zyskać nową świadomość polityczną. Meyerholda interesowała liminalność. Pragnął więc, by spektakl budował wrażenie konstruowanego tu i teraz, niegotowego produktu, procesu, który nie kończy się w teatrze, tylko rozpoczyna w widzach akt przemiany.

System skonstruowany w określonym momencie historycznym był więc związany z próbą produkowania nowego Rosjanina i nowego społeczeństwa. Biomechanika nie tylko stanowiła wyraz poszukiwań twórczych Meyerholda determinowanych buntem wobec teatru naturalistycznego. Meyerhold przecież negatywnie utożsamiał go z panowaniem burżuazji i porządkiem społecznym, który należało zastąpić komunizmem. Biomechanika rzucała też jednak wyzwanie rzeczywistości. W fizycznym performansie-eksperymentcie został ukazany dynamiczny związek liminalności i normy, buntu, który staje się dyscypliną.

Performans organizacyjny

Aby omówić biomechanikę jako performans organizacyjny, należy wskazać na pozateatralne inspiracje Meyerholda. Na jej kształt wpłynęła koncepcja psychologiczna Williama Jamesa, wskazująca na powiązanie stanu emocjonalnego z położeniem ciała. Według jego koncepcji pobudzony organizm reaguje emocją, która zostaje uświadomiona dopiero po pewnym czasie. Meyerhold odwoływał się także do teorii asocjacyjnych odruchów motorycznych Władimira Biechtieriewa i odkryć Iwana Pawłowa w dziedzinie odruchów warunkowych. By jednak mówić o biomechanice jako o performansie organizacyjnym, istotne wydaje się zainteresowanie Meyerholda tayloryzmem. Mowa o metodzie organizacji pracy stworzonej przez Fredericka Winsłowa Taylora, której głównym założeniem była maksymalizacja wyników pracy przy minimalnym wkładzie kosztów i czasu. Interesująco łączy biomechanikę z tayloryzmem Joseph Roach, który pisze o Meyerholdzie: „usiłował zhumanizować taylorizm,

⁴ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 130.

wprowadzając pierwiastek estetyczny w performans wydajnego ruchu⁵. Wydajność stała się tym samym jedną z cech pozwalających uznać biomechanikę za szczególną formę performansu organizacyjnego.

Pierwsza zasada biomechaniki mówiła o tym, że ciało ludzkie jest maszyną, a maszynistą jest ten, kto go używa. Aby osiągnąć pożądane efekty, ciałem należało odpowiednio zarządzić, zorganizować system, by zmaksymalizować jego rezultaty. Są w tym widoczne echa zasad taylorizmu, według których praca robotnika podlegała normom kształtowanym w ramach zarządzania naukowego. Nie wymieniam źródeł, z których Meyerhold czerpał inspirację. Zależy mi jedynie na tym, by wskazać, jak wpłynęły one na metody pracy z aktorem.

Interesujący wydaje się sam proces powstawania biomechaniki na podstawach naukowych. Meyerhold nie poszukiwał wyłącznie za pomocą improwizacji, choć cenił ją ogromnie. Czerpał jednak też z teorii psychologicznych i organizacyjnych. Musiał zakładać, jakie konkretne rezultaty chce osiągnąć. Poszukiwania interesującego go ruchu były precyzyjnie zorganizowanym systemem podzielonym na poszczególne etapy. Jon McKenzie wskazuje na zastąpienie modelu zarządzania naukowego opartego na teorii Taylora zarządzaniem performatywnym. Miało to nastąpić w drugiej połowie XX wieku⁶. Można chyba podobny proces zauważyć w pracy Meyerholda. Wychodząc od teorii w treningu biomechanicznym, obok dyscypliny i dążenia do wydajności Meyerhold wskazywał na potrzebę kreatywności i swobody twórczej aktora. Aktor, praktyk biomechaniki, wykonując wielokrotnie te same czynności, nie popadał w monotonię i nie mógł pozwolić sobie na rutynę. Choć po opanowaniu ruchu ćwiczenie biomechaniczne wydawało się proste, za każdym razem wymagało takiego samego wysiłku i energii. Zakładając, że biomechanika reprezentowała performans organizacyjny, warto zauważyć, że poszczególne ruchy nigdy nie istniały w oderwaniu od siebie, a ćwiczenia organizowały się w system. Głównym zadaniem tego systemu był performans wydajnego ruchu.

Z organizacyjnego punktu widzenia interesującym zagadnieniem jest sposób prowadzenia treningu biomechanicznego. Proces działania aktora, który ma wyzwolić w nim żywe odruchy, układa się w łańcuch: myśl – ruch – emocja – słowo ze szczególnym podkreśleniem znaczenia przedgry, którą Meyerhold traktował jak trampolinę, coś napiętego, co uwalnia się w grze. Proces ten można porównać – choć może jest to porównanie ryzykowne – z pracą przy taśmie produkcyjnej z założeniem, że szukamy rozwiązania jej podstawowej wady: monotonii. Podobieństwo widzę w dążeniu do osiągnięcia poszukiwanego ruchu w przypadku biomechaniki i końcowego produktu w ramach pracy przemysłowej. Aby możliwe było osiągnięcie zaplanowanego wyniku, należy przejść przez wszystkie wskazane etapy, bez pomijania żadnego, gdyż inaczej wynik końcowy będzie niekompletny. Kolejna zasada biomechaniki to zasada

⁵ J. Roach, *The Future That Worked*, cyt [za:] J. McKenzie, *Performuj albo...*, s. 77.

⁶ Zob. J. McKenzie, *Performuj albo...*, s. 80.

totalności mówiąca, że ruch części ciała jest jednocześnie ruchem całego ciała, i zasada segmentacji. Ruch dzieli się na trzy etapy: stojka, odkaz i posył, który ponownie przechodzi w stojkę będącą początkiem i końcem każdego ruchu. Inaczej: intencji, akcji, reakcji. Podział ten został zainspirowany cyklami taylorowskimi normującymi pracę robotnika.

Podsumowując, biomechanika jako performans organizacyjny kieruje się wykorzystaniem teorii w celu osiągnięcia praktycznych rezultatów, dąży do wydajności i dzieli system pracy na poszczególne, ściśle z sobą powiązane segmenty.

Performans techniczny

Z trzech wymienianych przez Jona McKenziego w *Performuj albo...* performansów performans techniczny wydaje się pojęciem najbardziej enigmatycznym. Pojęcie to McKenzie odnosi do performującej technologii, główną uwagę skupiając na pocisku raketowym jako metamodelu⁷. Zastanawiałam się, czy biomechanikę, która wyraźnie spełnia funkcję performansu kulturowego i performansu organizacyjnego, można również nazwać performansem technicznym. Wydaje mi się, że tak, jeśli, zgodnie z pierwszą zasadą biomechaniki, ciało będziemy traktować jak maszynę, którą należy ciągle udoskonalać. Aktor-konstruktor określa wyniki, które pragnie osiągnąć. Następnie dąży do zoptymalizowania działania ciała-maszyny za pomocą modyfikacji, prób kolejnych wariantów i wykluczenia błędów, co ostatecznie ma prowadzić do bezbłędnego działania. Sprawdzianem dla osiągniętych na danym etapie możliwości ciała staje się performans ruchu, który prowadzi do zatwierdzenia pewnych działań jako właściwych i włączenia ich w system biomechaniczny oraz wyeliminowania tych, które go zakłócają, powodując spadek wydajności. Podobnie przebiega performans techniczny, który podlega pomiarom, prognozom i ocenie oraz dąży do spełnienia trzech ważnych postulatów: sprawności, niezawodności i wydajności.

Podczas oglądania zachowanych etiud jeszcze jeden aspekt zwraca uwagę w odniesieniu do ciała jako maszyny. Podczas treningu aktorki i aktorzy są ubrani identycznie, a uniformizacja odwraca uwagę od seksualności. Ruch i mimika są pozbawione indywidualnego wyrazu. Z działań zostaje wykluczony przypadek. Nic nie odwraca uwagi od nadrzędnego celu, jakim jest osiągnięcie pożądanego ruchu, który sprawi, że ciało-maszyna zostanie uruchomione przez impuls. Biomechanika jako performans techniczny kieruje przepływem energii, włączaniem impulsów i ich zatrzymywaniem oraz produkcją ruchu. Zainteresowanie tym, co biologiczne, potrzeba wywoływania odruchów cielesnych i dopiero potem emocjonalnych przewrotnie realizuje się

⁷ Zob. tamże, s. 171.

w technicyzacji ciała. Można w tym momencie znów przywołać studium *O teatrze marionetek* i zapisane w nim pragnienie dorównania perfekcyjnemu mechanizmowi. Praktyk biomechaniki zdaje się kierować zasadą: „Chcę być maszyną” i dopiero przez zbliżenie się do tego ideału jest możliwe pojawienie się przeżycia. Biomechanika jako performans techniczny zbliżała aktora do tego, co emocjonalne, symboliczne i społeczne.

Z krótkich analiz biomechaniki jako performansu kulturowego, organizacyjnego i technicznego można wyciągnąć wnioski o ich wzajemnym oddziaływaniu. W podsumowaniu chciałabym to zobrazować następującą zależnością: ciało-maszyna jest narzędziem i przedmiotem działania. Zostaje określony cel ruchu, sprawdzenie ruchu w działaniu, a następnie poddanie go ocenie – widzimy tu działanie performansu technicznego.

Performans techniczny dzieje się w określonym miejscu (nazwę je laboratorium ze względu na pojemność tego słowa, które odsyła zarówno do badań naukowych, jak i praktyki teatralnej) i czasie, który dzieli się na powiązane z sobą etapy, wspólnie tworzące system. Zadaniem tego systemu jest zrealizowanie zaplanowanych efektów – to performans organizacyjny.

Performans techniczny i organizacyjny doprowadzają do przemiany aktora, który w geście, ruchu i mimice zrywa z prawdopodobieństwem życiowym. W chwili wykorzystania biomechaniki jako elementu spektaklu widz zostaje skonfrontowany z działaniami aktora. Zostaje w ten sposób sprawdzona skuteczność oddziaływania performansu jako narzędzia transgresji lub oporu. Możemy więc mówić o biomechanice jako o performansie kulturowym.

Biomechanika była zarówno wyrazem buntu Meyerholda wobec zastanej w ówczesnym teatrze estetyki, jak i obrazem jego potrzeby rewolucji w życiu polityczno-społecznym. Jako performans-eksperyment stanowiła jednocześnie metodę teatru, który stał się narzędziem umacniania władzy komunistycznej. Mam nadzieję, że przez odwołanie do teorii Jona McKenziego udało mi się otworzyć pole pytań o biomechanikę, które wykraczają poza ramy treningu aktorskiego. To otwarcie było przynajmniej moim nadrzędnym celem.