

Małgorzata Jabłońska

Uniwersytet Łódzki (PL)

ORCID: 0000-0002-4532-6296

Biomechanika – naukowa organizacja pracy aktora

O związkach treningu aktorskiego Wsiewołoda Meyerholda z koncepcją tayloryzmu

Abstract

Theatrical Biomechanics—the Scientific Management of an Actors Work: On Links between Vsevolod Meyerhold’s Actor Training and the Concept of Taylorism

The paper addresses the relationship between ‘theatrical Taylorism’, i.e. Vsevolod Meyerhold’s biomechanics, and Frederick Winslow Taylor’s scientific organisation of work, arguing that biomechanics, although inspired by the tools of Taylor, the Gilbreths and Le Chatelier, constituted an autonomous, theatrical scientific study that approached the actor’s body as an object of research rather than objectifying control. The analysis is based on a study of source materials and the author’s own empirical experience in biomechanical

training, enabling the reconstruction of the practical aspects of the method. Previous research on theatrical biomechanics has been taken into account, pointing to the hitherto overlooked emancipatory dimension of Meyerhold's method. The article discusses key concepts of acting training, such as biomechanical third, in the context of the scientific labour management, to show how biomechanics was situated between the productivity discourse and the artist's autonomy.

Keywords

Vsevolod Meyerhold, theatre biomechanics, acting techniques, actor training, Taylorism, Russian theatre

Abstrakt

Autorka podejmuje zagadnienie powiązań pomiędzy „teatralnym tayloryzmem”, czyli biomechaniką Wsiewołoda Meyerholda, a naukową organizacją pracy Fredericka Winslow Taylora, argumentując, że biomechanika, choć inspirowana narzędziami Taylora, Gilbrethów i Le Chateliera, stanowiła autonomiczne, teatralne opracowanie naukowe, które traktuje ciało aktora jako przedmiot badania, a nie uprzedmiotawiającej kontroli. Analizę opiera na materiałach źródłowych oraz własnych doświadczeniach w treningu biomechanicznym, pozwalających rekonstruować praktyczne zastosowanie metody. Uwzględnia dotychczasowe badania nad biomechaniką teatralną, wskazując na pomijany dotąd emancypacyjny wymiar metody Meyerholda. W artykule omówione zostały kluczowe pojęcia treningu aktorskiego, takie jak trzecia biomechaniczna w kontekście naukowej organizacji pracy, by pokazać, jak biomechanika mieści się pomiędzy dyskursem produktywności a autonomią artysty.

Słowa kluczowe

Wsiewołod Meyerhold, biomechanika teatralna, aktorstwo, trening aktorski, taylorizm, teatr rosyjski

Określenie „teatralny taylorizm” przypisane historycznie biomechanice teatralnej funkcjonuje obecnie¹ częściej jako skrót myślowy, mający dowodzić uprzedmiotowienia aktora wpisanego w system stworzony przez Wsiewołoda Meyerholda. Jako potwierdzenie tego przekonania przywołuje się konsekwencje recepcji i wdrożenia idei Fredericka Winslow Taylora w przemyśle i szeroko rozumianym zarządzaniu pracą. Doprowadziły one do postępującej alienacji pracowników i nieludzkiego zwiększania nakładanych na nich norm produkcyjnych². Ostatecznym zaś argumentem są stosowane przez samego Meyerholda określenia odwołujące się do jego, skądinąd nieskrywanego, mechanistycznego światopoglądu, jak na przykład zamykające spis „Zasad biomechaniki” zdanie: „Pierwsza zasada biomechaniki: ciało – maszyna; działający – maszynista”³. W kontekście współczesnych konotacji metafora ciała-maszyny budzi zrozumiały opór, jednak w latach dwudziestych XX wieku nie miała jeszcze znaczenia tak bardzo dehumanizującego. W ówczesnym dyskursie naukowym, jak również artystycznym stanowiła raczej wyraz fascynacji możliwościami poznania i rozumienia ukrytych dotąd procesów cielesnych – zarówno w laboratorium, jak i na scenie. Na podstawie analizy źródeł oraz w oparciu o własne praktyczne doświadczenie treningu biomechanicznego będę chciała wykazać, że użycie przez Meyerholda taylorowskich kategorii racjonalizacji i organizacji pracy, choć wpisuje się w logikę produktywności, wynikało przede wszystkim z zainteresowania naukową analizą ruchu i jego eksperymentalnym kształtowaniem. Meyerhold nie przejął od Taylora ani jego wyników badań, ani koncepcji zarządzania miejscem pracy, a jedynie metodę badania ruchu – eksperymentalną obserwację i analizę efektywności działań fizycznych. Zbliżało go to raczej do Henri Louisa Le Chateliera, który rozwijał idee Taylora w kierunku cyklicznego doskonalenia procesów i ich zastosowań dydaktycznych. Meyerhold, wykorzystując tę wiedzę, dokonał transferu metodologicznego, przeprowadził własne naukowe badania nad ruchem aktora i sformułował odrębne wnioski właściwe dla dyscypliny teatralnej. Będąc badaczem z natury, traktował pracę aktora przede wszystkim jako przedmiot poznania, nie kontroli. Natomiast powstały w wyniku jego doświadczeń trening pozostaje, w moim rozumieniu,

¹ Katarzyna Peplińska, „Kultura, organizacja, technika: Biomechanika Wsiewołoda Meyerholda w perspektywie performatycznej”, *Performer*, nr 7 (2013), dostęp 15 listopada 2013, <https://grotowski.net/performer/performer-7/kultura-organizacja-technika-biomechanika-wsiewoloda-meyerholda-w-perspektywie>.

² Mark Bahnisch, „Embodied Work, Divided Labour: Subjectivity and the Scientific Management of the Body in Frederick W. Taylor’s 1907 *Lecture on Management*”, *Body & Society* 6, no. 1 (2000): 51–68, <https://doi.org/10.1177/1357034X00006001004>.

³ Michaił Korieniew, red., „Zasady biomechaniki Wsiewołoda Meyerholda”, tłum. Małgorzata Jabłońska, *Didaskalia*, nr 124 (2014): 67, pkt. 44. Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenia z języka rosyjskiego i angielskiego M.J.

narzędziem o potencjale tyleż opresyjnym – wyrosłym na gruncie modernistycznej idei „udoskonalania” człowieka poprzez optymalizację procesów, co emancypacyjnym – umożliwiającym aktorowi samodzielną twórczą ekspresję wzmocnioną przez wiedzę i precyzję.

Prace nad zrębem wspomnianej techniki treningowej Meyerhold rozpoczął jeszcze w Petersburgu, jednak po wybuchu rewolucji październikowej, stając z przekonaniem po stronie nowego komunistycznego państwa, chciał w duchu epoki, w której zmiany oparte na naukowej analizie i eksperymencie obejmowały coraz więcej gałęzi działalności zawodowej, zobiektywizować profesjonalną wiedzę dotyczącą zawodu aktora i reżysera, ułatwiając tym samym dostęp do nich⁴. Takiemu nastawieniu sprzyjał dyskurs rewolucyjny, postulaty równości i powszechnej dostępności dóbr wcześniej przeznaczonych dla elit. Innym istotnym, pozaestetycznym impulsem do podjęcia pracy nad bardziej racjonalnym podejściem do aktorstwa był fakt, że kondycja fizyczna i psychiczna czynnych zawodowo aktorów, na którą wpływały rozpowszechnione, choć z punktu widzenia Meyerholda dyletanckie, zwyczaje, była po prostu zła, a pobyty w szpitalach psychiatrycznych oraz przedwczesna śmierć nie należały wcale do rzadkości. Meyerhold poruszał ten wątek wielokrotnie podczas pracy w komisjach TEO Narkomprosu⁵ i w publicznych wykładach. Podczas zorganizowanej w 1933 wewnętrznej konferencji dla pracowników Teatru im. Meyerholda na temat metody twórczej ich teatru tak wspominał kierujące nim i jego współpracownikami pobudki:

Były więc i takie obyczaje: on lub ona myśli, że dziś rola się nie uda, on lub ona czuje zmęczenie i przyjeżdża na spektakl z dużą butelką kawy z dodatkiem alkoholu i w ciągu całego spektaklu, przed każdą sceną, przed każdym wyjściem taki aktor lub aktorka popija kawę z koniakiem. Niektórzy robili tak przed sceną, która wymaga wyjątkowego podniecenia. Przykładem może być scena Laertesa z *Hamleta*, [...] wykonawca roli Laertesa potrzebował, żeby statyści, którzy znajdowali się za kulisami mocno trzymali go za ręce i w talii, by on mógł się z ich rąk wyrwać. Potrzebował, by oni najsilniej jak to możliwe go powstrzymywali, a w porozumieniu z reżyserem zostało ustalone, że

⁴ W Studiu na Borodinskiej w Petersburgu prowadzono prace z wykształconą młodzieżą ze środowiska inteligentkiego. Po rewolucji sytuacja uległa zmianie – w Moskwie Meyerhold współpracował z młodzieżą pochodzenia robotniczego, dotkniętą wojną, nierzadko bez przygotowania i doświadczenia teatralnego. Ponadto teatr nie dla wszystkich aktorów był głównym miejscem pracy, wielu było zatrudnionych jako robotnicy w fabrykach i na scenę wychodzili po godzinach pracy, zob. Alma Law and Mel Gordon, *Meyerhold, Eisenstein, and Biomechanics: Actor Training in Revolutionary Russia* (Jefferson: McFarland & Company, 1996), 226.

⁵ Teatralny Oddział Ludowego Komisariatu Oświaty.

wypuszczą go na sekundę przed jego wyjściem. Nastroiwszy się tak za kulisami ze statystami, aktor wbiegał na scenę i z jego punktu widzenia wypowiadał monolog Laertesu lepiej, niż gdyby się nie wzburzał. [...] Właśnie te motywy skłoniły nas, pedagogów, do zastanowienia się, co trzeba zrobić, aby aktor nie marnował sił na libacje, na narkotyki, na podniecanie się z pomocą statystów, ponieważ jest to absolutnie szkodliwe dla serca. Aby nie stwarzać zagrożenia dla aktora, gdyż musi on potem siedzieć w sanatorium dla umysłowo chorych, a statystyki pokazują, że w okresie, kiedy biedni aktorzy musieli uciekać się do tak niebezpiecznych środków, kończyli, oczywiście, swoje życie tragicznie.⁶

Dążenie Meyerholda do ustanowienia obiektywnych zasad i wypracowania bezpiecznych specjalistycznych narzędzi praktyki aktorskiej podyktowane było zatem troską o dobrostan aktorów, istotny przede wszystkim ze względów profesjonalnych, choć nie bez znaczenia były także względy społeczno-polityczne. Po 1917 język „maszynowości” i „mechanizacji” był językiem emancypacyjnym. Maszyna symbolizowała nowe społeczeństwo, równość i modernizację, przeciwstawienie się dekadenskiemu indywidualizmowi i mistycyzmowi starej kultury. Meyerhold, wchodząc w ten dyskurs, nie deprecjonował człowieka, tylko wpisywał aktora we wzorzec obywatela nowego, moralnie zdrowego socjalistycznego państwa — świadomego, zdyscyplinowanego, twórczego uczestnika procesu produkcji sensu. Jednym z głównych argumentów Meyerholdowskiej krytyki zastanych systemów gry aktorskiej, wyrażonym w wykładzie pod tytułem „Aktor przyszłości i biomechanika” towarzyszącym pierwszemu publicznemu pokazowi biomechaniki teatralnej, było narażanie aktora na destabilizację emocjonalną, na stany osłabiające wolę i wydajność pracy:

Zupełnie naturalne, że przy istniejących dotychczas systemach gry („wnętrzem” i „przeżywaniem”, które są, mówiąc szczerze, w istocie tym samym, różniąc się w metodach, którymi są realizowane: pierwszy za pośrednictwem narkozy, drugi – hipnozy), aktor zawsze tak zachłystywał się emocjami, że w żaden sposób nie mógł odpowiadać za swoje ruchy i głos. Nie było nad tym kontroli i za powodzenie albo niepowodzenie swojej gry aktor, oczywiście, nie mógł ręczyć.⁷

⁶ Rossijskij gosudarstwiennyj archiw literatury i iskusstwa (dalej – RGALI), fond 963, opis’1, jedinicza chranijenija 58, *Stienogramma tworczeskoj konfieriencyi rabotnikow tieatra i statja B. Rutkowskoj ob itogach konfieriencyi* 10–11 maja 1933, 4. Laertesu grał Siergiej Martinson, aktor Teatru Rewolucji i Teatru im. Meyerholda, którego reżyser znał jeszcze z Petersburga.

⁷ Wsiewołod Meyerhold, „Aktor buduszczezo i biomechanika”, w: *Statji, piśma, riecz, biesiedy*, t. 2 (Moskwa: Iskusstwo, 1968), 487.

Meyerhold sprzeciwiał się dominującym dotąd afektywnym i intuicyjnym sposobom funkcjonowania aktorów. Podobną niechęć budziła w nim także artystowska postawa inteligenckiej wyższości oraz atmosfera tajności i ekskluzywności otaczająca teatry i studia. Ich krytyka znalazła się w wydany na pięciolecie działalności Teatru im. Meyerholda szkicu autorstwa Aleksandra Gwozdiewa:

Otoczony indywidualistycznym teatrem mieszczańskim aktor rozgryzał orzech subtelnej tajemnicy i obracał się wokół intymnych zwrotów duszy. Z dala od walki klasowej aktor starego teatru nieświadomie stawał się sojusznikiem klasy rządzącej, zajmując w ten sposób pozycję wroga proletariatu, być może nawet nie zdając sobie z tego sprawy. Teatr rewolucyjny nie potrzebował marzyciela z innego świata ani neutralnego „kapłana czystej sztuki”, lecz świadomego budowniczego życia Republiki Sowieckiej.⁸

Przekonany o konieczności transparentności zawodu w jego wymiarze rzemieślniczym Meyerhold punktem wyjścia dla swojej pedagogiki uczynił, jak wspomina jego uczeń i aktor Erast Garin: „likwidację kapłaństwa i szamanizmu wokół zagadnień sztuki aktorskiej”⁹. Meyerhold postrzegał aktora (obok między innymi muzyka i tancerza) jako profesjonalnego rzemieślnika, który może wspiąć się na wyżyny artyzmu pod warunkiem mistrzowskiego opanowania zasad i narzędzi swojego fachu. Sukcesywny rozwój mistrzostwa mogła zagwarantować tylko rzetelna, w pełni świadoma, odpowiedzialna praca. Bo właśnie tym stało się w koncepcji Meyerholda aktorstwo – przestało być twórczym szaleństwem czerpiącym z natchnienia i warunkowanym niezdefiniowanym talentem, a stało się pracą wysoko wykwalifikowanych specjalistów. W przywoływanym już wykładzie „Aktor przyszłości i biomechanika” mówił:

Aktor pracujący dla nowej klasy przejrzy wszystkie kanony starego teatru. Sam cech aktorski znajdzie się w nowych warunkach. Praca aktora w zakładzie pracy będzie rozpatrywana jak produkcja niezbędna dla prawidłowej organizacji pracy wszystkich obywateli [...]. Konstruktywizm wymagał od artysty, żeby stał się inżynierem. Sztuka powinna opierać się na naukowych podstawach, a każda twórczość artysty powinna być uświadomiona.¹⁰

⁸ Aleksiej Gwozdiew, *Teatr imieni Ws. Mijercholda (1920–1926)* (Moskwa: Academia, 1927), 16.

⁹ Erast Garin, *S Mijercholdom: Wspominanija* (Moskwa: Iskustwo, 1974), 30.

¹⁰ Meyerhold, „Aktor buduszczo i biomechanika”, 488.

Rodzący się na fali fascynacji rozwojem technologii i przemianami społecznymi konstruktywizm, a zwłaszcza jego gałąź produkcyjna, z woli samych twórców postulował włączenie działalności artystycznej w służbę przemian politycznych i budowania nowego ładu społecznego, przyjęcie etosu pracy zamiast etosu twórczości, przemiany społecznej w miejsce indywidualistycznej ekspresji. Teatr – przede wszystkim teatr samego Meyerholda, pomysłodawcy Teatralnego Października – został włączony do tego porządku. Świadomość, samokontrola i precyzyjny dobór środków ekspresji stały się w koncepcji reżysera podstawą działalności zawodowej aktora, który jako element nowego ładu społecznego obarczony został nową odpowiedzialnością nie tylko wobec zespołu teatralnego czy sztuki, ale i wobec społeczeństwa. Meyerhold mocno podkreślał rzemieślniczy wymiar aktorstwa, zbliżając pracę aktora do pracy robotników fabrycznych:

Praca powinna stać się lekką, przyjemną i nieprzerwaną, a sztuka powinna być wykorzystywana przez nową klasę jak coś życiowo niezbędnego, pomagającego w procesie pracy pracownikowi, a nie tylko jak rozrywka: przyjdzie zmienić nie tylko formy naszej twórczości, ale także metodę. [...] W procesach pracy nie tylko można prawidłowo rozmieścić czas odpoczynku, ale koniecznie należy znaleźć takie ruchy w pracy, dzięki którym będzie można maksymalnie wykorzystać czas roboczy. Przyglądając się pracy doświadczonego robotnika, zauważymy: 1) brak zbędnych, bezproduktywnych ruchów, 2) rytmiczność, 3) prawidłowo odnaleziony środek ciężkości ciała, 4) stabilność. Ruchy stworzone na tych zasadach charakteryzują się „tanecznością”, a proces pracy doświadczonego robotnika zawsze przypomina taniec, tu praca znajduje się na krawędzi sztuki. Widok prawidłowo pracującego człowieka zawsze sprawia przyjemność. Wszystko to odnosi się także do pracy aktora teatru przyszłości.¹¹

Jako doświadczony i utalentowany aktor wiedział, że komunikat płynący ze sceny, zwłaszcza komunikat bazujący na ruchu, by był zrozumiały, musi być klarowny. Niezdecydowanie, ruchy chaotyczne, mimowolne tiki zamazują charakter tworzonej przez aktora postaci, dlatego muszą zostać wyeliminowane. Nie była to jednak konieczność jedynie estetyczna. W dokumencie „Aktor: Tezy o aktorze-absolwencie ГЕКТЕМАСУ przy Teatrze im. Ws. Meyerholda” przestrzegał przed konsekwencjami natury pragmatycznej:

¹¹ Meyerhold, „Aktor buduszczege i biomechanika”, 48g.

Ścisła ekonomika ruchów i gestów (oszczędność środków ekspresji), tzn. [aktor] pozwala sobie tylko na te ruchy i gesty, których wystarczy, by dostarczyć świadomości widza to, co aktor ma do zakomunikowania. Wywołane jest to specyfiką pracy aktora, która pociąga za sobą szybkie znużenie. Aby go uniknąć – ponieważ w stanie znużenia aktor nie może wykazać maksymalnego pobudzenia – nieodzownie należy ściśle obliczać (racjonalizować) swoje ruchy, dopuszczać tylko najbardziej niezbędne, unikając ruchów pozbawionych celu.¹²

Wymaganie to korespondowało idealnie z koncepcją racjonalizacji ruchów roboczych, którą zaproponował Frederick Winslow Taylor. Naukowa organizacja pracy (NOP), po raz pierwszy zaprezentowana w 1903 w tekście „Zarządzanie zakładem wytwórczym”¹³, w początkowych dziesięcioleciach XX wieku wyznaczała standardy dla wielu dziedzin ludzkiej działalności także poza środowiskiem fabryki. Sednem koncepcji Taylora było zastosowanie do zarządzania zakładami przemysłowymi (a zatem, w tym czasie, głównie fizyczną pracą ludzi) metod naukowych i poszukiwanie na drodze eksperymentów rozwiązań zgodnych z przewodnią ideą wysokiej efektywności, czyli wykonywania jak największej ilości pracy przy jak najmniejszej inwestycji zasobów (materiałów, czasu i sił pracowników).

Taylor, badając linie produkcyjne, przyglądał się wszystkim ich elementom składowym, w tym także działaniom robotników. Trzeba przyznać, że włączenie człowieka do zasobów przedsiębiorstwa na równi z maszyną jest faktycznie dehumanizujące. Taylora z tej perspektywy krytykowano wielokrotnie. Jednak nie był on wrogiem pracowników – jego idea naukowego zarządzania miała łączyć efektywność i sprawiedliwość, przynosić wzrosty dochodów tak pracodawcom, jak i robotnikom, o czym świadczy choćby pierwsze zdanie otwierające jego opracowanie: „Głównym celem zarządzania powinno być zapewnienie maksymalnego dobrobytu pracodawcy w połączeniu z maksymalnym dobrobytem każdego pracownika”¹⁴. Dopiero późniejsza praktyka przemysłowa (zwłaszcza zastosowanie taylorowskiego zarządzania na dużą skalę w zakładach Forda¹⁵) przekształciła „naukowe zarządzanie” w mechaniczne i dehumanizujące narzędzie

¹² Wsiewołod Meyerhold „Актор: Положеніе об акторіе, выпускаемом ГЕКИЕМАСОМ при Тіеатрі ім. Вс. Мієієрчолда”, w: Nikołaj Piesoczinskij, red., *Мієієрчолд: К історіі творчєского мієтода; Публикаці; Статті* (Sankt-Pietierburg: Kultiinformpriess, 1998), 50. Dokument został sporządzony przez Nikołaja Baśitowa pod kierunkiem i wedle materiałów udostępnionych przez Meyerholda.

¹³ Frederick Winslow Taylor, „Shop Management”, *Transactions of the American Society of Mechanical Engineers* 24 (1903): 1337–1480.

¹⁴ Frederick Winslow Taylor, *The Principles of Scientific Management* (New York: Harper & Brothers, 1911), 4.

¹⁵ P.-O. Börnfelt, „Taylorism and Fordism”, in *Work Organisation in Practice: From Taylorism to Sustainable Work Organisations* (London: Palgrave Macmillan, 2023), https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-031-21667-1_2.

kontroli, zrywając z pierwotnym humanistycznym zamysłem. W rzeczywistości badania Taylora zapoczątkowały zainteresowanie sposobem pracy człowieka i działaniem ciała w warunkach produkcyjnych, co pociągnęło za sobą dalsze prace, między innymi badania Franka i Lillian Gilbrethów, skoncentrowane na człowieku i wprowadzające do naukowego zarządzania elementy psychologiczne, ergonomiczne i uwzględniające dobrostan pracowników.

Na najbardziej podstawowym poziomie badania Taylora polegały na rozbiciu każdego zadania zlecanego robotnikowi na części składowe, odmierzaniu czasu i trajektorii ruchu w realizacji każdej części (na podstawie badania elementarnych ruchów roboczych Gilbrethów), a następnie reorganizacji części pod kątem największej efektywności poprzez eliminację działań zbędnych i modyfikację koniecznych, by były wykonywane w sposób optymalny. W wyniku badań jako znaczące wskazano więc takie elementy analizy jak: zadanie i jego części: podzadania i czynności elementarne, środek ciężkości ciała i zachowywanie równowagi, użycie mięśni oraz fazy spoczynku. Mierząc i kalkulując, Taylor chciał przekształcić zarządzanie, które było zasadniczo tradycją ustną, w zestaw technik bazujących na obliczeniach i wyznaczających standard pracy. Nie powinno nas zatem dziwić zainteresowanie NOP-em Meyerholda, który latami szukał rozwiązań dla niemal tych samych zagadnień we własnej dyscyplinie. Tayloryzm i wyrastająca z niego koncepcja cykli organizacyjnych Henriego Le Chateliera¹⁶, okazały się kluczowe dla ostatecznego kształtu biomechaniki teatralnej. Wytyczne teatralnego tayloryzmu trafiły do zbioru zaleceń dla aktorów i reżyserów w celu poprawy wydajności ich procesów (wy)twórczych.

Faktem jest, że w Sowieckiej Rosji naukowa organizacja pracy zyskała znaczenie gdzie indziej niespotykane, stając się oficjalną filozofią partii rządzącej. Prace Taylora (większość z nich została opublikowana w Rosji do roku 1913) otrzymały jedno z najbardziej radykalnych wykładni między innymi w opracowaniach Aleksieja Gastiewa – twórcy Centralnego Instytutu Pracy powołanego w Moskwie w 1920 roku. Tayloryzm został z poparciem Włodzimierza Lenina wykorzystany przez socjalizm, budujący nowy ład społeczny na fundamencie pracy jako najwyższego moralnego dobra. Charakterystyczny język NOP stał się dominującym dyskursem państwowym lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, i to nie tylko w refleksji nad ekonomią i organizacją działalności przemysłowej, ale również w polityce, sztuce i życiu codziennym. Meyerhold mógł więc świadomie korzystać z tego dyskursu

¹⁶ Henri Louis Le Chatelier (1850–1936) – francuski chemik i teoretyk organizacji, propagator tayloryzmu. Artykuły poświęcone naukowej organizacji pracy drukował w założonym przez siebie czasopiśmie *Le Revue de Métallurgie*. Opracowane przez Taylora reguły uogólnił i sformułował jako zasadę stopniowego doskonalenia, zwaną cyklem organizacyjnym. W Rosji jego opracowania i komentarze rozpowszechniał Centralny Instytut Pracy (*Centralnyj institut truda*) Aleksieja Gastiewa.

z powodów koniunkturalnych i ideologicznych. Jako przewodniczący TEO Narkomprosu Meyerhold miał powód, by formułować swoje idee w sposób zgodny z oficjalną retoryką, co ułatwiało nie tylko legitymizację jego eksperymentów teatralnych, ale także zapewnienie instytucjonalnego wsparcia dla tworzonego programu.

Zastanawiające, że pomysły reżysera związane z włączeniem tayloryzmu do prac teatralnych spotykały się z krytyką zarówno tych, którzy widzieli w tym zagrożenie dla naturalności, spontaniczności, emocji, instynktu i talentu aktora¹⁷, jak i tych, którzy w biomechanice teatralnej za nic nie mogli się dopatrzeć prawidłowo zastosowanego tayloryzmu, bardzo często utożsamianego z odtwarzaniem wzorcowych ruchów roboczych, badanych i propagowanych przez CIP Gastiewa. W tym duchu biomechanikę krytykował między innymi Ippolit Sokołow, poeta, działacz Proletkultu, współtwórca programu „teatralizacji kultury fizycznej”, który Meyerhold jako kierownik TEO realizował we współpracy z kierownictwem Wsiewobuczu¹⁸. Wychodząc od stwierdzenia, że już sam termin biomechanika użyty został przez Meyerholda ze względu na jego siłę propagandową, zarzucał technice nienaukowość i nieprecyzyjność:

Pomimo tego, że podstawą biomechaniki są elementy akrobatyki cyrkowej, plastyki, gier ruchowych oraz piramid Sokolskich (zawszad po trochę), z jakiegoś powodu Meyerhold przykleja do swojej biomechaniki tzw. racjonalizację ruchów mięśniowych. Cała biomechanika – to krzyczący antytayloryzm. Żadne z ćwiczeń biomechanicznych nie ma nic wspólnego z zasadami ekonomii, prostoty, celowości i dokładności ruchów. Cała biomechanika to marnotrawstwo sił, a nie ekonomia. Oczywiście jest, że biomechanika nie może mieć nic wspólnego z precyzyjnymi zasadami automatyzacji, ekonomii i racjonalizacji ruchów w gimnastyce pracy¹⁹.

¹⁷ b.a., „Sztukarstwo: A. W. Łunaczarskij o Miejercholdie” i Wasilij Sachnowskij, „Miejerchold”, w: *Miejerchold w ruskiej teatralnej krytyce: 1920 – 1938*, red. Tatjana Łanina (Moskwa: Artist. Reżissior. Teatr, 2000).

¹⁸ Wsiewobucze wojennoje obuczenie – system powszechnego szkolenia wojskowego obywateli w Sowietach Rosji.

¹⁹ Ippolit Sokołow, „Biomechanika po Miejercholdzie”, *Teatr* nr 5 (1922): 151. Krytyka Sokołowa mogła mieć podłoże raczej personalno-polityczne niż merytoryczne. W tym okresie między nim a Meyerholdem pojawiły się napięcia oraz rywalizacja o kierowanie organizacją Tefizkult (program teatralizacji kultury fizycznej). Obaj też starali się objąć zarząd sceny w moskiewskim Ogrodzie „Akwarium”. W wyniku tych konfliktów Sokołow odszedł z Tefizkultu i zaczął pracować nad rozwojem własnej wersji „gimnastyki pracy”. Zob. Irina Sirotkina «Teatr kollektiwno entuziazma»: Miejerchold, Podwojskij i roždienie žanra fizkultparadov; *Teorija mody: Odieżdža. Tiefo. Kulturna*, nr 33 (2014), dostęp 26 listopada 2022, <http://www.intelros.ru/readroom/teoriya-mody/t33-2014/24928-teatr-kollektiwno-entuziazma-meyerhold-podvojskij-i-rozhdenie-zhanra-fizkultparadov.html>. Pozostawiając jednak anegdotyczne konteksty, krytyka Sokołowa współgra z głosami, które pojawiały się w tamtym okresie. Jonathan Pitches wskazuje inne motywy, które mogły stać za wyborami Meyerholda i krytyką Sokołowa: „Popularność terminu i samych badań może tłumaczyć cynizm Sokołowa wobec ambicji Meyerholda; trening aktorski, który jest ewidentnie częścią szerszego, wspieranego przez państwo programu badawczego, z pewnością przyciągnie uwagę niezależnie od siły jego teoretycznego ugruntowania”, Jonathan Pitches, *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting* (London: Routledge, 2006), 54.

Inspiracje Meyerholda – trzeba pamiętać – nie były nigdy przez niego mechanicznie przekładane wprost na kontekst teatralny. Każdorazowo znajdował dla nich ściśle teatralny ekwiwalent. Jeśli przyjrzymy się ruchom składającym się na zachowane ćwiczenia biomechaniczne, uznamy pewną zasadność zarzutów Sokołowa – bez trudu dostrzeżemy szerokie gesty, gwałtowne zmiany rytmów i kierunków, powtórzenia, intensywne działania angażujące całe ciało, zgodnie zresztą z pierwszą zasadą biomechaniki, która głosi: „W działaniu najbardziej nieznacznej części ciała uczestniczy całe ciało”²⁰. Zasada ta stoi w jawnej sprzeczności z zaleceniami Gilbrethów: „Ruchy rąk i ciała powinny być ograniczone do tych mięśni, które wymagają najmniej wysiłku (z reguły palce, przedramiona i ramiona)”²¹. Największym zaś „marnotrawstwem” jest fundamentalna dla biomechaniki teatralnej zasada *otkaza*, zwiększającego amplitudę i energię kinetyczną ruchu. I choć zastosowanie racjonalizacji ruchu miało na celu eliminację zbędnych i mimowolnych ruchów oraz przyuczenie aktora do świadomego i precyzyjnego planowania działania, to jednak zasady kompozycji ruchu wpisane w biomechanikę teatralną są w swojej istocie zaprojektowane tak, by wydobyć z aktora nadmiar energii, maksimum zaangażowania. Nie znaczy to, że Sokołow miał rację.

W eksperymentach Taylora zasadą rekompozycji ruchu robotnika była jak największa wydajność pracy przy jak najmniejszym nakładzie sił fizycznych i czasu. Celem była zwiększona produkcja, a ruch był jedynie środkiem do jej osiągnięcia. Dla Meyerholda celem nadrzędnym była efektywność ekspresji i komunikatywność oraz „pobudzenie zarażające widzów, wciągające ich w grę aktora”²², dlatego ruch komponowany był z przewagą szerokich gestów, wyrazistych zmian układu ciała i z zaangażowaniem całego garnituru mięśniowego. Jednocześnie do jego kompozycji stosowane były wyniki wcześniejszych eksperymentów z technikami teatralnymi, które pozwoliły na wyodrębnienie chwytów najsukuteczniejszych komunikacyjnie i ekspresywnie. Tayloryzm Meyerholda był zatem tayloryzmem teatralnym, racjonalną organizacją pracy aktora w przestrzeni scenicznej, w specyficznym zakładzie pracy, jakim jest teatr. Trzeba przyznać, że takie użycie przez Meyerholda tego terminu (i analogiczne użycie terminu „biomechanika teatralna”), choć po zastanowieniu okazuje się sensowne i uzasadnione, rodziło wiele nieporozumień i zmuszało do publikowania sprostowań. Na zarzuty Sokołowa odpowiedział oficjalnie uczeń Meyerholda, Arkadij Pozdniew:

²⁰ Korieniew, „Zasady biomechaniki”, 67, pkt. 1.

²¹ Zbigniew Martyniak, *Historia myśli organizatorskiej: wybitni autorzy z zakresu organizacji i zarządzania w pierwszej połowie XX w.* (Kraków: Wydawnictwo Akademii Ekonomicznej, 2002), 21.

²² Meyerhold, „Aktor buduszczyzny i biomechanika”, 488.

Sokołow przedstawia zasadę i definicję: „Geometryczne i najbardziej efektywne tayloryzowane gesty to linia prosta i właściwy kąt”. Jest to prawda w odniesieniu do robotników, ale żadną miarą nie jest to prawda w odniesieniu do teatralnych gestów pracy, ponieważ gest robotnika jest wykonany w celu formowania materiału poza nim samym, gest teatralny jest w tym samym momencie zarówno narzędziem, jak i produktem teatralnej pracy. Podstawą wszystkich gestów teatralnych jest efekt, jaki wywierają na widzu. To jest ich główny cel, dla osiągnięcia którego aktor musi wszystkie swoje działania zorientować według projektu scenicznego spektaklu i koordynować je nie z kątami i prostymi liniami, ale elementami scenografii. [...] Oczywiście taylorizm i teoria ruchów roboczych są pożyteczne i będzie korzyścią dla Ippolita Sokołowa, jeśli będzie je studiował. Ale *teatr* musi mieć inny „teatralny taylorizm”, swoją własną teorię teatralnych gestów i ruchów. Ten taylorizm będzie nakierowany wyłącznie na naturalność, akcent, szerokość gestów. Jego celem będzie walka ze zbędnymi i bezużytecznymi „gestami dla samych gestów” na scenie. Tą teorią jest biomechanika. Taylorem dla teatru jest Wsiewołod Meyerhold.²³

Analogicznie do ustaleń NOP, której kluczowym pojęciem stało się *task management* (zarządzanie przez zadania), Meyerhold wprowadził w biomechanice kategorię zadania, która stała się organizacyjnym trzonem techniki, stanowiła podstawę konstrukcji i wykonania roli oraz komunikacji między aktorem a reżyserem. W wykładzie „Aktor przyszłości i biomechanika” Meyerhold wyjaśniał, że „aktor powinien tak wytrenować swój materiał – ciało, żeby mogło ono w mgnieniu oka spełnić otrzymane z zewnątrz (od autora, od reżysera) polecenie. Ponieważ zadaniem gry aktora jest realizacja określonego polecenia, oczekuje się od niego ekonomii środków ekspresji gwarantującej dokładność ruchów i sprzyjającej najszybszej realizacji zadania”²⁴. Należy jednak podkreślić, że pojęcie zadania w biomechanice ma zupełnie inne znaczenie niż w systemie Stanisławskiego. Zbieżność terminologiczna prowadziła niekiedy do błędnych utożsamień z głównymi i pobocznymi zadaniami motywacyjnymi postaci we wczesnej wersji systemu, co z kolei rodziło nieporozumienia i zarzuty wobec biomechaniki – o pozbawianie aktora autonomii i sprowadzanie gry do mechanicznego wykonywania ruchów²⁵. W rzeczywistości, w zamyśle Meyerholda zadanie stanowiło zasadę porządkowania działań i narzędzie samoregulacji aktora, a nie środek organizacji działań postaci.

²³ Cyt. za publikacją anglojęzyczną: Arkady Pozdnev, „Taylorism on the Stage”, in Law and Gordon, *Meyerhold, Eisenstein, and Biomechanics*, 149–150.

²⁴ Meyerhold, „Aktor buduszczegego i biomechanika”, 488.

²⁵ Garin, *S Miejercholdom*, 40.

Wyznaczaniu zadań przyświecała celowość mieszcząca się w logice spektaklu ustanawianej przez zasady teatru jako sztuki, pomysł autora tekstu i reżysera oraz wolę aktora. Zadania bardziej złożone, na przykład dotyczące całej sceny, były analizowane i dzielone na zadania bardziej podstawowe, które możemy interpretować jako teatralny odpowiednik taylorowskiej „czynności elementarnej”. W teatrze Meyerholda, w którym ruch był „samostanowiącą sceniczną wartością” i podstawowym tworzywem teatralnym, części elementarne zadania w pierwszej kolejności przybierały formę poleceń dotyczących ruchu i pozycji ciała. „Jednym z najważniejszych aspektów władania swoim materiałem — czytamy w dokumencie „Aktor: Tezy o aktorze-absolwencie ГЕКТЕМАСУ przy Teatrze im. Ws. Meyerholda” — jest umiejętność ustawiania i przemieszczania swojego ciała w przestrzeni scenicznej, tzn. gry *rakursami*”²⁶. Celowe i w pełni zrozumiałe zadanie oznacza, że aktor może dokonać efektywnego doboru środków ekspresji i wykonać działanie precyzyjnie. W „Zasadach biomechaniki” znaleźć możemy następujące zalecenie: „Koordynacja ruchu w przestrzeni i w polu gry, umiejętność odnalezienia się w przepływie grupy, zdolność adaptacji, spostrzegawczość i precyzyjna kalkulacja odległości – to podstawowe wymagania biomechaniki”²⁷.

Co jest w tym miejscu fundamentalnie ważne dla zrozumienia biomechaniki, to fakt, że źródłem zadania/polecenia mógł być ktoś z zewnątrz: pedagog, autor, reżyser, ale przede wszystkim była nim „inicjatywa wykonawcy”²⁸. Tę kwestię Meyerhold wyjaśniał w wykładzie „Aktor przyszłości i biomechanika”:

W aktorze mieszczą się wspólnie zarówno organizator, jak i organizowany (czyli artysta i materiał). Formułą aktora będzie takie wyrażenie: $N = A_1 + A_2$, gdzie N – aktor, A_1 – konstruktor, planujący i dający nakaz realizacji planu, A_2 – ciało aktora, wykonawca, realizujący zadania konstruktora (A_1).²⁹

Nawet w przypadku polecenia z zewnątrz w praktyce każde zadanie musiało zostać przyjęte przez aparat myślowy (A_1) i niejako przetłumaczone „na swoje”, by mogło zostać wykonane przez ciało (A_2), postrzegane jako wykonawca i jednocześnie dzieło *in statu nascendi*. To miejsce największego rozdzwięku pomiędzy efektami badań Meyerholda a Taylora, który kategorycznie oddzielał kompetencje poziomu analityczno-decyzyjnego (kierownictwa) od kompetencji poziomu wykonawczego (robotników). Meyerhold mocno podkreślał specyfikę kondycji aktora, który obie te

²⁶ „Актор: Поłożение об акторіе”, 46, pkt. 9.

²⁷ Korieniew, „Засады biomechaniki”, 67, pkt. 8.

²⁸ Wsiewołод Meyerhold, Валерій Бібутов, Іван Аксіонов, *Амплуа актора* (Moskwa: GWYRM, 1922), 3.

²⁹ Meyerhold, „Актор будущего і biomechanika”, 488.

władze łączy w sobie w celu wykonania pracy. Według niego aktor miał za zadanie wymyślić ruch i dokonywać niezbędnych analiz każdorazowo samodzielnie, dlatego niejednokrotnie podkreślał znaczenie jego intelektualnej sprawności: „Mózg musi być na pierwszym miejscu, ponieważ mózg jest tym, co inicjuje zadanie dla samego siebie, mózg jest tym, co prowadzi, co daje serię ruchów, akcentów, itp”³⁰.

W zarysie biomechaniki, zawartym w recenzji książki Aleksandra Tairowa, Meyerhold akcentował opisany powyżej proces dyspozycji zadań oraz aktywną kontrolę i regulację ich wykonania:

W aktorze-akrobacie zawsze są dwa w jednym: A1 daje zadanie (źródło aktywne), A2, wyrażając zgodę na przyjęcie proponowanych przez A1 form, stawia się w pozycji materiału (źródło pasywne). Zaczyna się gra. Do właściwości inicjatywnej A1 natychmiast dołącza się wszystko, co czyni je regulatorem wobec A2. A2 pozostaje w zasadzie zjawiskiem typu pasywnego, a jednocześnie – nie jest to tylko materiał, jest to siła robocza, która podjęła się zadania i jest świadoma siebie jako maszyny.³¹

W tych kontrowersyjnych z dzisiejszego punktu widzenia określeniach Meyerhold próbował ująć specyfikę aktorskiego doświadczenia w trakcie gry. To opis poczucia paradoksalnej rozłącznej łączności: kiedy aparat myślowy (A1) wydaje ciału-wykonawcy (A2) polecenia i kontroluje ich wykonanie na bieżąco, jednocześnie jednak przyjmuje informacje zwrotne pozwalające modyfikować założony plan w zależności od okoliczności. Oznacza to, że łączność między nimi jest dwustronna, bezpośrednia i precyzyjna. Ta łączność stanowiła ważny składnik aktorskiej świadomości i wyznacznik gotowości aktora do pracy. Jednocześnie Meyerhold, pisząc o A2 jako *świadomej* sile roboczej, a nie tylko bezwolnym materiale, zwracał uwagę na procesy pamięci motorycznej i intuicji somatycznej odbywające się poza polem nakierowanej uwagi i świadczące o względnej autonomii ciała wobec świadomego umysłu³².

Praktyka biomechaniki przewidywała oczywiście konkretny fizyczny sposób na doświadczenie wspomnianej łączności i konkretny moment przed rozpoczęciem każdego ćwiczenia, kiedy następowało „pozбиерanie siebie do pracy”, ponieważ „tylko z dobrze pozбиieranym materiałem można przystąpić do wypełnienia zadania”³³. „Pozбиерanie”

³⁰ RGALI, *Stienogramma tworczeskoj konfierencyi robotnikow tieatra*, 18.

³¹ Wsiewołod Meyerhold, „[Oczyw o knigie A. Ja. Tairowa *Zapiski rieżysiora*]”, w: *Statji, pis'ma, riecz, biesiedy*, t. 2, 37.

³² Zob. Richard Shusterman, „Muscle Memory and the Somaesthetic Pathologies of Everyday Life”, *Human Movement* 12, no. 1 (2011): 4–15, <https://doi.org/10.2478/v10038-011-0001-2>.

³³ Korieniew, „Zasady biomechaniki”, 67, pkt. 38.

realizowane było za pomocą ustawienia ciała w prawidłowej pozycji wyjściowej, co wymagało przeprowadzenia jego skanowania i ewentualnych poprawek. „Pozbierany materiał” to zatem materiał z jednej strony responsywny wobec impulsów pochodzących od aparatu myślowego, a drugiej – objęty jego kontrolą w całości, co oznaczało, że A1 zna i rozumie kondycję i pozycję A2. Meyerhold tłumaczył studentom podczas wykładów, że „sztuka w tym, by cały czas w myśli lustrować³⁴ siebie”, by utrzymywać w myśli obraz swojego ciała w przestrzeni aktualizowany na podstawie doniesień propriocepcyjnych. Praktycznym sposobem przeprowadzania takiego lustrowania, zwłaszcza w kontekście otaczającej przestrzeni scenicznej, była koncentracja uwagi na punkcie centralnym ciała i kontrola położenia innych części ciała w relacji do tego punktu i przestrzeni poprzez promieniście wychodzące z niego linie uważności „skanujące” przestrzeń. Niezależnie od zastosowanej wizualizacji, sednem pozostaje czuła uważność aparatu myślowego wobec stanu i pozycji ciała w każdej chwili działania. Sprawna kontrola wykonania działania zależy od możliwości egzekwowania zmian tempa, kierunku, rytmu i jakości ruchu, ale również kontrolowania prywatnej emocjonalności i twórczego ego. Meyerhold na każdym etapie nakazywał aktorom „trzymać swój temperament na wodzy”, zaś mechanizmem umożliwiającym tę kontrolę w biomechanice uczynił *tormoz* – hamulec. Aktor biomechaniczny działa, realizując zasadę zapasu: „Widownia zawsze powinna zostawiać z wrażeniem niewykorzystanej rezerwy [środków]. Nigdy i nigdzie aktor nie powinien eksploatować całego posiadanego zapasu. Nawet najbardziej otwarty gest powinien zostawiać możliwość jakiegoś jeszcze bardziej otwartego”³⁵. Dzięki temu wszystkie działania wykonuje się przy udziale stale napiętej wewnętrznej siły hamującej, uzyskując w ten sposób precyzyjną kontrolę nad ruchem, pozwalającą reagować w nieoczekiwanych okolicznościach zachodzących na scenie³⁶.

³⁴ Przekładając rosyjskie słowo *zierskaliť* na „lustrować” zdecydowałam się na podkreślenie występującego w intencji oryginału elementu kontroli, który silnie oddaje polski odpowiednik. Równie silny pozostaje tu jednak aspekt mentalnego „widzenia siebie w lustrze”. Metafora wewnętrznego lustra pojawia się w pismach Władimira Biechtieriewa na temat fizjologii mózgu i odnosi się do odkrytych przez jego nauczyciela Paula Flechsig’a części mózgu odpowiedzialnych za reprezentację doznań cielesnych i kształtu ciała. Odkrycie to było podstawą dla koncepcji Biechtieriewa dotyczącej osobowości jako sumy utrwalonych odruchów, zob. Ute Holl, *Cinema, Trance and Cybernetics* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017), 219–246.

³⁵ Korieniew, „Zasady biomechaniki”, 67, pkt. 30.

³⁶ *Tormoz* jest także wynikiem zainteresowania Meyerholda najnowszymi osiągnięciami badań neurologicznych. W 1863 Iwan Sieczenow opublikował pracę *Odruchy mózgowe*, o mózgowym hamowaniu odruchów rdzeniowych. Badając odruchy zwierząt, odkrył (było to odkrycie powtarzane, oparte na replikacji wcześniejszych o ponad dekadę obserwacji Ernsta Webersa) ośrodki nerwowe, które wstrzymują aktywność motoryczną. Na tej podstawie wprowadził pojęcie hamowania, które obok procesu pobudzenia ma wpływ na reakcje odruchowe. To umożliwiło wyjaśnienie aktów woli nie jako siły wynikającej z przymiotów duszy, lecz jako wyniku działania swoistej „machiny mózgowej”, wyposażonej w różnego rodzaju ośrodki. Opierając się na jego odkryciach Władimir Biechtieriew wskazywał na zależność poczucia samoświadomości z doznaniem hamowania odruchów. Pisał: „Każdemu opóźnieniu lub zahamowaniu odruchów asocjacyjnych w ich zewnętrznych przejawach towarzyszy wzrost stanu subiektywnego”, Władimir Biechtieriew, *Obszczije osnovy riefleksologii czelowieka: Rukowodstwo k objektivnomu izuczeniju licznosti* (Moskwa: Gosudarstwennoje izdatielstwo, 1928), 479.

Samokontrola powstrzymuje wszelkie nieścisłości i słabości w wyrażaniu ludzkiego „ja” aktora, tak jak hamulce powstrzymują energię jadącego samochodu. Idealny stan hamulców, czyli sterowanie, jest warunkiem koniecznym dla każdej maszyny od momentu jej wypuszczenia „w świat”. Aktor ze swoją wybuchową treścią emocjonalną jest w tej samej pozycji – ośrodki zatrzymujące muszą działać bez zarzutu.³⁷

Skutkiem ubocznym działającego *tormoza* jest (jawnie sprzeczne z zasadami taylorizmu) większe wydatkowanie energii, co z kolei może powodować silniejsze fizjologiczne oddziaływanie na widza i przekładać się na jego większe zaangażowanie.

By umożliwić aktorowi przyuczenie się do sprawowania tej aktywnej kontroli nad swoim materiałem, Meyerhold wyposażył go w narzędzie działające na planie psychofizycznym w czasie wykonu – w swoistą „listę kontrolną”. Realizacja zadania – jak zapisano w broszurze *Amplua aktiora* – stanowi pojedynczy element gry. Każdy element gry odbywa się zawsze w trzech obowiązkowych etapach, zwanych niekiedy tercją biomechaniczną. W planie A1 są to:

1. Zamiar; 2. Realizacja; 3. Reakcja.

Zamiar to intelektualna percepcja zadania otrzymanego z zewnątrz (od autora, reżysera, z samodzielnej inicjatywy aktora).

Realizacja to cykl odruchów wolicjonalnych, mimetycznych i głosowych (mimetyczne – termin oznaczający wszystkie ruchy pojawiające się w peryferiach ciała aktora oraz ruchy samego aktora w przestrzeni).

Reakcja to redukcja odruchu wolicjonalnego służącego do realizacji odruchów mimetycznych i głosowych oraz przygotowanie do przyjęcia nowego zamiaru (przejście do nowego elementu GRY).³⁸

Połączenie wielu „elementów gry”, przechodzenie w łańcuchu działań do realizacji kolejnych i kolejnych zadań buduje w tej koncepcji grę aktora (w przeciwieństwie do gry polegającej na „spontanicznych” działaniach wytworzonej psychologicznie całościowej postaci w systemie aktorstwa psychologicznego). Formuła tercji przekłada się na plan A2. Przyjmuje formę widocznego rozczłonkowania sekwencji ruchów na czytelne ogniwa składające się z trzech elementów: *otkaz*, *posył*, *stojka/toczka* (odmowa, przesłanie, postawa/kropka).

³⁷ Garin, *S Meyercholdom*, 30.

³⁸ Meyerhold, Biebutow, Aksionow, *Amplua aktiora*, 4.

Otkaz to ruch (przedruch), który w wykonywanym ogniwie posiada wektor przeciwny do ruchu głównego, czyli *posyłu*, będącego realizacją zamiaru. Najłatwiej zrozumieć *otkaz*, próbując wypowiedzieć zdanie – konieczne staje się wówczas nabranie powietrza lub wykonanie rzutu piłką – by piłka poleciała do przodu, rzut musi być poprzedzony zamachem (ruchem ręki do tyłu). Taka faza przygotowania to właśnie *otkaz*. W chodzie wiąże się on oczywiście z przeniesieniem ciężaru ciała do tyłu i do przodu przy wykonaniu działania zasadniczego, zgodnie z pierwszą zasadą biomechaniki. Generuje to specyficzny „pływający” ruch ciała³⁹, który przypomina kołysanie się cieczy w pojemniku, opiera się na grze z równowagą i jej wytracaniem. *Otkaz* powiększa energię mechaniczną i amplitudę głównego ruchu, a tym samym jego plastyczną wyrazistość. „Každy element zadania – czytamy w „Zasadach biomechaniki” – powinien mieć swoją „stację czołową” – początek i koniec wypełnienia każdego zadania powinny być wyraźnie zaakcentowane”⁴⁰.

Celem ruchu jest realizacja zadania określonego w momencie powzięcia zamiaru. Realizacja zadania w czasie i przestrzeni określana jest jako *posył*, co w języku rosyjskim oznacza „przesłanie”, „myśl przewodnią”, ale także fizyczne „nadanie” na przykład listu. *Posył* kierowany jest przez zamiar, myśl, i kończy się, kiedy ta treść zostanie zrealizowana (nawet jeśli będą przerwy i zakłócenia). Fraza ruchowa kończy się *stojką*, czyli ustawieniem ciała w dynamicznym *rakursie* w konkretnym punkcie w przestrzeni scenicznej, czyli w *toczce*. Zakończenie działania ma dynamikę kropki kończącej zdanie (w języku rosyjskim słowo *toczka* oznacza także kropkę jako znak interpunkcyjny), ale niekoniecznie kończącej wypowiedź. W tej ostatniej fazie przewiduje się momentalne zatrzymanie, jakby stopklatki, w których aktor ponownie „lustruje” stan swojego materiału, ponieważ „každy ćwiczący powinien być świadomy, kiedy może przejść z jednej pozycji do drugiej. Niezbędna jest cezura po wykonaniu każdego elementu zadania”⁴¹. W momencie reakcji, czyli zakończenia każdej tercji, następuje przygotowanie do podjęcia kolejnego zamiaru i przyjęcia kolejnego działania: „W poszczególnych elementach pracy konieczna jest koncentracja, stan przewidywania następnego przejścia i zmiany ruchu. Stąd biorą się *toczki* oraz przystanki początkowe i docelowe”⁴².

³⁹ Zob. nagrania Erasta Garina w roli Chlestakowa w *Rewizorze* Gogola, reż. Meyerholda. Deliberate, Movement Theatre, Excerpts from Meyerhold's Government Inspector (2015), dostęp 1 czerwca 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=mi5FrLiG6Mk>

⁴⁰ Korieniew, „Zasady biomechaniki”, 67, pkt. 22.

⁴¹ Korieniew, pkt. 4.

⁴² Korieniew, pkt. 36.

Tak zbudowana formuła działania aktorskiego przywodzi na myśl przetworzenie cyklu organizacyjnego Henriego Le Chateliera, francuskiego propagatora taylorizmu, który zwracał uwagę przede wszystkim na intelektualny, organizacyjny aspekt tej teorii. Wyłożył ją w tekście *Filozofia systemu Taylora* (1914):

Celem stosowania cyklu zorganizowanego działania jest podniesienie wydajności pracy poprzez eliminację marnotrawstwa i błędów mogących pojawić się w działaniu, i tym samym to zorganizowane działanie ma umożliwić sprawną realizację określonego celu. Jeśli do organizacji zastosujemy zasadę podziału, oddzielimy kolejne czynności, które trzeba wykonać za każdym razem, aby dość do jakiegoś wyniku, to odróżnimy:

1. Wybór celu, który mamy osiągnąć.
2. Zbadanie środków i warunków, które są potrzebne do osiągnięcia celu.
3. Przygotowanie środków i warunków uznanych za potrzebne.
4. Wykonanie stosownie do powziętego planu.
5. Kontrolę otrzymanych wyników.⁴³

Na etapie „zamiaru” aktor biomechaniczny po wydaniu sobie polecenia, czyli wybraniu celu, organizuje swój materiał, dobiera środki z zasobów swojej techniki, pokładów wyobraźni i doświadczenia, a następnie rozplanowuje działanie w czasie i przestrzeni. Etap „realizacji” poprzez *posył* jest wykonaniem powziętego zamiaru zgodnie z założonym celem. Na koniec trzeci element tercji biomechanicznej – „reakcja” odpowiada piątemu punktowi cyklu i jest momentem kontroli zarówno wykonanego działania (realizacji zadania), jak również końcowej postawy ciała (*stojki* i *rakursu*⁴⁴). Tercję biomechaniczną możemy więc uznać za cykl organizacyjny pracy aktora, który pozwala na utrzymanie, a w razie utraty na odzyskanie kontroli nad wykonywanym działaniem. Na etapie treningu, przy wykonywaniu ćwiczeń biomechanicznych, służy jako narzędzie do skierowywania uwagi aktora ku „tu i teraz” w działaniu. Jak tłumaczył w *Proletkulcie* Eisenstein:

⁴³ Henri Louis Le Chatelier, „Filozofia systemu Taylora”, w: *Twórcy naukowych podstaw organizacji. Wybór pism*, red. Jerzy Kurnal (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Ekonomiczne, 1972), 105.

⁴⁴ *Rakurs* (od fr. *racourcir* – skrót perspektywiczny) – ustawienie ciała w ekspresyjnej pozycji, czytelnej i interesującej dla widza, oraz rozumienie punktu ciężkości figury i obrazu widzianego z perspektywy widza, jaką stwarza tak ustawione ciało. *Rakurs* stanowi bazę wszystkich zabiegów komunikacyjnych aktora biomechanicznego. Był podstawą myślenia Meyerholda o kompozycji roli i włączaniu aktorskiego działania w większą plastyczną całość przestrzeni scenicznej. Sergiej Eisenstein wyjaśniał pojęcie *rakursu* następująco: „Utrwalenia nieprzerwanych ruchów mięśni dokonuje się poprzez ustawienie [*rakurs*] ciała, a nie pozę, to znaczy aktywne niepewne (nie w sensie równowagi) [położenie], przechodzące w inne położenie ciała w przestrzeni. Ustawienie perspektywiczne – to jedyne położenie ciała, które aktywnie działa na widza”, Władimir Zabrodin, red., *Eisenstein o Meyerholdzie*, tłum. Henryk Chłystowski (Warszawa: Wydawnictwo Akademickie „Sedno”, 2015), 272.

Biomechanika uczy świadomie dzielić ruch na elementy, dlatego aktor w każdej chwili może odtworzyć albo włączyć potrzebny mu ruch – ustawienie [rakurs]. Umiejętności analizowania, syntetyzowania i konstruowania ruchu oraz wykorzystywania ustawień [rakursów] nabywa się dzięki ćwiczeniom.⁴⁵

Dzięki przyswojeniu metody frazowania ruchu, aktorzy myślą o swoich działaniach jako o sekwencji ujęć, które mogą, niczym w filmie, zmontować i w razie potrzeby przemontować, by zwrócić uwagę widza na konkretny szczegół. Możliwość rozciągnięcia w czasie elementów tercji dzięki zastosowaniu specjalnie skomponowanych ćwiczeń pozwala na uwydatnienie tego procesu i pracę nad rozwojem łączności pomiędzy A1 i A2, czyli zgodnie z postulatem Meyerholda – nad „sprowadzeniem do minimum procesu uświadomienia zadania (czasu prostej reakcji)”⁴⁶. Oczywiście zadania bardziej skomplikowane mogły być dzielone na kilka elementów gry i być realizowane w ramach kilku tercji, a zadania rozłożone do podstaw w celu łatwiejszego przyswojenia – na powrót zlewać się i ulegać automatyzacji, by w końcu być rozumianymi i wykonywanymi jako jedno większe zadanie. Zmienia się wtedy też plastyczna jakość wykonywania działań, która może być osobnym tematem badania: „Kiedy ćwiczenie rozkłada się na małe elementy, należy je wykonywać *staccato*; *legato* pojawia się, kiedy ćwiczenie wykonujemy jako płynną, nieprzerwaną całość”⁴⁷. Na zakończenie każdej tercji aktor na nowo analizuje sytuację na scenie i podejmuje kolejną decyzję o formie i jakości ruchu – daje to kontrolę nad wykonaniem, pozwala wziąć pod uwagę sytuację na scenie oraz reakcję widowni, a także swobodnie i twórczo improwizować. Ta kontrola/swoboda jest źródłem satysfakcji aktora i stanowi motor jego pracy. Mówił o tym Meyerhold podczas jednego z wykładów:

Zadowolenie z gry w ostatecznym rozrachunku ma swe źródło w zdolności aktora do dysponowania wszystkimi swoimi ruchami lub słownym materiałem – w tej cudownej tercji, w tej sekundzie, kiedy na chwilę zatrzymuje się w swojej grze, kiedy zamyśla się – to wszystko w tercji, zamyśla się, wiedząc, co będzie robić, co będzie mówić i obowiązkowo przeprowadzi to wszystko przez swój aparat myślowy. [...] Ta właśnie zdolność, by w ciągu jednej tercji zmusić do pracy swój aparat myślowy, buduje naturę aktora.⁴⁸

⁴⁵ Zabrodin, *Eisenstein o Meyerholdzie*, 133.

⁴⁶ Meyerhold, Biebutow, Aksionow, *Amplua aktora*, 4.

⁴⁷ Korieniew, „Zasady biomechaniki”, 67, pkt. 40.

⁴⁸ Wsiewołod Meyerhold, „«Iz czego woznikajet aktiorskaja igra». Dokład o sistemie i prijemach aktirowskoj igry, proczitannij w Institutie Istorii Iskusstw w Leningradie 23 sientjabria 1925 goda”, *Pietierburgskij teatralnyj żurnal*, nr 8 (1995), <https://ptj.spb.ru/archive/8/in-auditorium-8/izchego-voznikaet-aktjorskaya-igra/>.

Z postępowaniem treningu i wzrostem kompetencji aktora cały cykl rytmizuje się i nabiera płynności, a czas potrzebny na jego przeprowadzenie skraca się do pożądanego przez Meyerholda tempa odruchu. To połączenie działań świadomych, operacji intelektualnych z reakcjami odruchowymi, zakorzenionymi w ciele, stanowi głęboki rdzeń biomechanicznej sztuki aktorskiej i faktyczną istotę procesu gry.

Opanowanie trójdzielnej zasady ruchu wymaga ćwiczeń i dopiero dobre jej przyswojenie pozwala na faktyczne wykorzystanie w pracy scenicznej, zwłaszcza jeśli chcemy, by pozostała niezauważalna dla widza. W *stojkach* (punktach cezury ruchu) mających miejsce w *toczkach* (punktach w przestrzeni) aktor świadomie fiksuje figurę ciała skomponowaną jako atrakcyjny *rakurs*, czyli tworzy trójwymiarowy kształt plastyczny. Z tego powodu *stojki* możemy rozpatrywać jako momenty mocniejszego skupienia uwagi widza. Ruch biomechaniczny to zatem rytmiczne naprzemienne następstwo ruchów oraz figur. Kombinacja kinetycznego momentum i zahamowania daje pracy wrażenie elastyczności i steruje napięciem oglądającego. Meyerhold z mocą wpajał studentom, że mimo zatrzymania ruch nie zamiera, ciało nie znajduje się w spoczynku, a pomiędzy elementami gry energia nie wygasa. Następująca pomiędzy kolejnymi tercjami pauza powinna być rozumiana analogicznie do pauzy w muzyce: „Jak muzyka jest zawsze dokładnym następstwem taktów, które nie rozbijają muzycznej całości, tak my ćwiczymy następowanie z matematyczną precyzją dokładnych przesunięć [ciała], które powinny być wyraźnie zarysowane i nie czynić zakłóceń w ogólnym wzorze”⁴⁹. W tercji dopatrywano się też bardziej uniwersalnego dramaturgicznego wzorca kompozycyjnego:

Etiudy treningowe miały wspólną strukturę logiczną: po ruchu przeciwnym do celu, takim jak zamach przed ciosem lub krok w tył przed biegiem (*otkaz*), następowało „ogniwo gry” (zamiar – realizacja – reakcja). Wdrożenie poprzedzało zwykle opóźnienie, spowolnienie przed wybuchem (*tormoz*) – zwiększało to siłę rażenia tego, co miało się wydarzyć. Innymi słowy, psychologiczna istota utworu została ujęta w skonstruowaną akcję.⁵⁰

W teatrze Meyerholda ruch sceniczny był samodzielnym środkiem ekspresji i szczególnym kodem komunikacji z widownią. Musiał podlegać świadomemu procesowi kształtowania zgodnie z prawami ściśle teatralnymi. Dlatego też niezbędne stało się przygotowanie, które pozwalało na pełną kontrolę nad jego jakością. Ponieważ celem Meyerholda było „stworzyć szereg prawideł, szereg aksjomatów i pokazać szereg

⁴⁹ Korieniew, „Zasady biomechaniki”, 67, pkt. 39.

⁵⁰ Dawid Zolotnickij, *Budni i prazdniki tieatralnogo Oktjabria* (Leningrad: Iskusstwo, 1978), 17.

ćwiczeń niezbędnych, by opanować ten przedmiot” — biomechanika była przez niego prezentowana jako „wyższa technika aktorska”, „swobodna ekspresja talentu i wytrenowania współczesnego człowieka, która jest rozwijana ponad wszelkimi uwarunkowaniami muzealnymi, archeologicznymi i stylizacyjnymi”⁵¹. Odmieniona rzeczywistość domagała się nowego języka teatralnego, Meyerhold dążył więc do syntezy techniki nienacechowanej stylistycznie (sic!) i neutralnej, wyabstrahowanej z kontekstów historycznych i estetycznych, w których się rodziła. W zamierzeniu miała dać się w sposób nieograniczony adaptować. Zamyśl Meyerholda był, trzeba przyznać, ambitny. Tak jak dążył do odkrycia obiektywnych, naukowych podstaw i praw inscenizacji, tak samo poszukiwał takich praw dla sztuki aktorskiej. Biomechanika teatralna miała więc funkcjonować jako uniwersalna naukowo-techniczna wiedza o aktorstwie, a nie zamknięty zasób reprodukowanych ruchów normatywnych.



Bibliografia

- Bahnisch, Mark. „Embodied Work, Divided Labour: Subjectivity and the Scientific Management of the Body in Frederick W. Taylor’s 1907 *Lecture on Management*”. *Body & Society* 6, no. 1 (2000): 51–68. <https://doi.org/10.1177/1357034X00006001004>.
- Biechtieriew, Władimir. *Obszczije osnovy riefleksologii czelowieka: Rukowodstwo k objektivnomu izuczeniju licznosti*. Moskwa: Gosudarstwiennoe izdatielstwo, 1928.
- Börnfeldt, P.-O. „Taylorism and Fordism”. In *Work Organisation in Practice: From Taylorism to Sustainable Work Organisations*. Cham: Springer Nature Switzerland, 2023. https://doi.org/10.1007/978-3-031-21667-1_2.
- Chatelier, Henri Louis Le. „Filozofia systemu Taylora”. W: *Twórcy naukowych podstaw organizacji: wybór pism*, redakcja Jerzy Kurnal. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Ekonomiczne, 1972.
- Garin, Erast. *S Miejercholdom: Wospominanija*. Moskwa: Iskusstwo, 1974.
- Gwozdiew, Aleksiej. *Tieatr imieni Ws. Miejercholda (1920 – 1926)*. Moskwa: Academia, 1927.
- Gładkow, Aleksandr. *Meyerhold Speaks, Meyerhold Rehearses*. Translated by Alma Law. London: Routledge, 1997.
- Holl, Ute. *Cinema, Trance and Cybernetics*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017. <https://doi.org/10.5117/9789089646682>.

⁵¹ Nina Panfitowa i Oleg Feldman, red., «Prawda naszego bytija»: Iz archiwow Tieatra Ws. Miejercholda (Moskwa: Nowoje izdatielstwo, 2014), 179–180.

- Law, Alma H., and Mel Gordon. *Meyerhold, Eisenstein, and Biomechanics: Actor Training in Revolutionary Russia*. Jefferson: McFarland & Company, 1996.
- Łanina, Tatjana. red. *Miejierchold w russkoj teatralnoj kritike: 1920–1938*. Moskwa: Artist. Reżissior. Tieatr, 2000.
- Martyniak, Zbigniew. *Historia myśli organizatorskiej: Wybitni autorzy z zakresu organizacji i zarządzania w pierwszej połowie XX w.* Kraków: Wydawnictwo Akademii Ekonomicznej, 2002.
- Meyerhold, Wsiewołod. *Statji, pis'ma, riecz, biesiedy*. Tom 1 i 2. Moskwa: Iskusstwo, 1968, 1971.
- Panfilowa, Nina, i Oleg Feldman, red. «Prawda naszego bytija»: Iz archiwow tieatra Ws. Miejercholda. Moskwa: Nowoje Izdatielstwo, 2014.
- Peplińska, Katarzyna. „Kultura, organizacja, technika: Biomechanika Wsiewołoda Meyerholda w perspektywie performatycznej”. *Performer* 7 (2013). <https://gro-towski.net/performer/performer-7/kultura-organizacja-technika-biomechanika-wsiewoloda-meyerholda-w-perspektywie>
- Piesoczinskij, Nikołaj, red. *Miejierchold: K istorii tworczeskogo mietoda; Publikacyi; Statji* (Sankt-Pietierburg: Kultinformpriess, 1998).
- Pitches, Jonathan. *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*. London: Routledge, 2005. <https://doi.org/10.4324/9780203391204>.
- Shusterman, Richard. „Muscle Memory and the Somaesthetic Pathologies of Everyday Life”. *Human Movement* 12, no. 1 (2011): 4–15. <https://doi.org/10.2478/v10038-011-0001-2>.
- Sirotkina, Irina. „«Tieatr kolektywnogo entuziazma»: Miejerchold, Podwojskij i roždienije žanra fizkul'tparadow”. *Teorija mody: Odieżda. Tielo. Kultura*, nr 33 (2014). <http://www.intelros.ru/readroom/teoriya-mody/t33-2014/24928-teatr-kollektivnogo-entuziazma-meyerhold-podvojskiy-i-rozhdenie-zhanra-fizkul'tparadov.html>.
- Taylor, Frederick W. „Shop Management”. *Transactions of the American Society of Mechanical Engineers* 24 (1903): 1337–1480.
- Taylor, Frederick W. *The Principles of Scientific Management*. Harper & Brothers, 1911.
- Zabrodin, Władimir, red. *Eisenstein o Meyerholdzie*. Tłumaczenie Henryk Chłystowski. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie „Sedno”, 2015.
- Zołotnickij, Dawid. *Budni i prazdniki teatralnogo Oktjabria*. Leningrad: Iskusstwo, 1978.

MAŁGORZATA JABŁOŃSKA

teatrolożka, pracuje w Katedrze Dramatu i Teatru Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się historią i problematyką treningu aktorskiego (ze szczególnym uwzględnieniem biomechaniki Wsiewołoda Meyerholda), strategiami komunikacji niewerbalnej w teatrze opartymi na ciele oraz historią polskiego teatru alternatywnego.