

TOMASZ CIESIELSKI

# MONTAŻ ŚWIADOMOŚCIOWY

## NEUROKOGNITYWNA ANALIZA PRAKTYK WSIEWOŁODA MEYERHOLDA<sup>1</sup>

### TOMASZ CIESIELSKI

Performer, tancerz, badacz teatru. Od 2009 członek Stowarzyszenia Teatralnego Chorea, uczestnik projektów: *Antyk/Taniec w Re-Konstrukcji*, *Koguty*, *Borsuki i inne Kozły*, *Oratorium Dance Project*. W zespole Granhøj Dans zrealizował spektakle *Men & Mahler* oraz *Rite of Spring Extended*. Twórca autorskich performance'ów: *Sense-action*, *Idylluzja*, *Taśmy profesjonalne*, *Taniec, moja miłość*. Autor publikacji i uczestnik międzynarodowych projektów dotyczących możliwości zastosowania wiedzy z zakresu nauk kognitywnych i neuronauk w badaniach nad tańcem. Sekretarz Rady Redakcyjnej *Słownika tańca XX i XXI wieku*. Stypendysta Alternatywnej Akademii Tańca 2016. Wykładowca na kierunku choreografia w Akademii Muzycznej w Łodzi, doktorant w Katedrze Dramatu i Teatru Uniwersytetu Łódzkiego.

### WSTĘP

Wsiewołod Meyerhold, jak sugeruje Katarzyna Osińska, przejawiał skryte „pragnienie stworzenia kanonu, wyrwania aktorstwa z chaosu przypadkowości, odwołania się do tego, co istnieje jako obiektywne [...], podstawy sztuki aktorskiej”<sup>2</sup>. Tę dość radykalną tezę badaczka argumentuje antropologicznymi poszukiwaniami podstaw teatralności w tradycji komedii dell'arte oraz teatru nō i z tym kontekstem trudno się nie zgodzić. Ocena „kanonicznych” ambicji Meyerholda wydaje się jednak nieco na wyrost. Być może mistrzowi chodziło jedynie o wypracowanie za pomocą tradycji teatralnych materiału, który – precyzyjnie opanowany – byłby podstawą późniejszej pracy na scenie, a nie „wytworzenia uniwersalnego modelu technik ciała”<sup>3</sup>. Taką ewentualność potwierdza także Małgorzata Jabłońska, stawiając tezę, że biomechanika miała na celu wykształcenie poprzez doświadczenie odpowiednich kompetencji poznawczych aktora, a nie zdolności wykonawczych osadzonych w konkretnej estetyce<sup>4</sup>.

Jednocześnie jednak w pierwszym okresie swojej działalności „Mistrz właściwie «nie pracował z aktorami, tak jak jest to przyjęte w innych teatrach, nie szkolił ich, nie wychowywał». On «budował spektakl, tak

<sup>1</sup> Fragmenty niniejszego artykułu zostały przedstawione na konferencji „Current Challenges in Doctoral Theatre Research” w Brnie 21 listopada 2015, w wystąpieniu *Historical Performing Strategies in Neurocognitive Perspective – Vsevolod Meyerhold*.

<sup>2</sup> K. Osińska, *Klasztory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerżycki, Wachtangow*, Wydawnictwo Słowo/Obraz, Terytoria, Gdańsk 2003, s. 228.

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> M. Jabłońska, *Biomechanika – trening aktorski w paradygmacie przygotowanego doświadczenia*, „Performer” 9/2014, [http://www.grotowski.net/performer/performer-9/biomechanika-trening-aktorski-w-paradygmacie-przygotowanego-doswiadczenia#footnoteref4\\_bqz46ne](http://www.grotowski.net/performer/performer-9/biomechanika-trening-aktorski-w-paradygmacie-przygotowanego-doswiadczenia#footnoteref4_bqz46ne) (15 marca 2018).

jak buduje się dom, i stać się w tym domu choćby klamką u drzwi było wielkim szczęściem»<sup>5</sup>. Gdyby interesowała go technika aktorska sama w sobie, skoncentrowałby się głównie na szeroko pojętym treningu aktorskim czy wręcz doświadczeniu performerera, tak jak to zrobił Grotowski w końcowym okresie swojej pracy. Jednocześnie wybrzmiewający w słowach o „budowaniu spektaklu” konstruktywistyczny rodowód twórczości Meyerholda sugeruje raczej jego pragmatyczną, a nie dogmatyczną postawę wobec tworzonych technik.

Jak więc ocenić cele treningów w studiu na Borodińskiej? W przywołanym tekście Osińska stwierdza: „ani pedagogika, ani eksperymenty studyjne nigdy nie były dla Meyerholda celem samym w sobie: potrzebował ich o tyle, o ile mógł je spożytkować w swoich pracach reżyserskich”, i dalej: „teatr Meyerholda miał być skonstruowany na podobieństwo formuły matematycznej”<sup>6</sup>. Aby ją zbudować, nie jest potrzebny, ani możliwy, ograniczony zbiór kanonicznych ruchów, lecz odpowiednio przygotowany aktor<sup>7</sup> oraz raczej precyzyjne i „istniejące jako obiektywne” reguły, umożliwiające przeprowadzanie odpowiednich „kalkulacji”. Rodzi to pytanie, jakiej natury miałyby być te zasady i czego istotnie dotyczyć. Zainteresowanie Meyerholda medycyną i psychologią, w tym wczesnymi pracami Williama Jamesa – prekursora nowoczesnej psychologii i fenomenologii, Władimira Michajłowicza Biechtieriewa oraz Iwana Pietrowicza Pawłowa – twórcami wczesnej neuropsychologii<sup>8</sup>, choć towarzyszyło innym poszukiwaniom<sup>9</sup>, sugeruje, że przestrzeń rozpoznawania tych zasad była przede wszystkim natura ludzkiej percepcji oraz świadomości<sup>10</sup>, w tym funkcjonującej niejako pomiędzy nimi uwagi.

Podążając tym tropem, proponuję przyrzeć się praktyce Meyerholda przez pryzmat współczesnych badań neurokognitywnych, by znaleźć w nich uzasadnienie i pełniejsze rozpoznanie decyzji warsztatowych podejmowanych przez rosyjskiego mistrza. Biorąc pod uwagę możliwe wątpliwości co do funkcjonalności takiego aparatu teoretycznego dla badań teatrologicznych<sup>11</sup>, staram się zwracać również uwagę na słabości przytaczanych koncepcji i ich alternatywne odczytania. W efekcie niniejszą propozycję należy wciąż traktować jako preliminarzną i wymagającą dalszych uściśleń.

## KINESTETYKA EMOCJI

Jak wynika z dotychczasowych ustaleń, celem działań Meyerholda nie był zwykły rozwój psychomotorycznych kompetencji aktora, ale raczej uczynienie jego ciała bardziej funkcjonalnym i komunikatywnym. Wykonawca miał przede wszystkim posługiwać się ekspresją ciała. Jak zauważył Robert Leach: „Mowa była

5 J. Zawadzki, *Wsiewołod Meyerhold i jego korespondencja*, [w:] *Korespondencja Wsiewołoda Meyerholda*, tłum. E.P. Melech, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988, s. 7.

6 K. Osińska, *Klasztory i laboratoria...*, dz. cyt., s. 214, 228.

7 W. Meyerhold, *Rekonstrukcja teatru*, tłum. J. Rdułtowski, „Pamiętnik Teatralny” 2–3(18–19)/1956, s. 8.

8 E. Braun, *Meyerhold. A Revolution in Theatre*, Methuen Drama, London 1998, s. 172.

9 M. Korieniew, *Zasady biomechaniki Wsiewołoda Meyerholda*, „Didaskalia” 124/2014, s. 66.

10 E. Braun, *Meyerhold on Theatre*, Eyre Methuen, London 1991, s. 244.

11 Wątpliwości te zostały przeze mnie szeroko przeanalizowane gdzie indziej, zob. T. Ciesielski, *Taneczny umysł. Teatr ruchu i tańca w perspektywie neurokognitywistycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2014.

rzadko widziana przez Meyerholda jako wehikuł dla emocji. Myślał o niej raczej muzycznie i uważał, że jej prymarną funkcją jest współtworzenie tymczasowego rytmu akcji<sup>12</sup>. Sam Meyerhold stwierdzał ponadto: „Aktor przedstawiający strach nie może najpierw doświadczyć strachu, a potem uciekać, musi najpierw uciekać (odruch), a potem wziąć przerażenie z tego działania. Przetłumaczone na współczesny język teatralny znaczy to: «Nie należy doświadczać strachu, a wyrażać go na scenie w działaniu fizycznym»<sup>13</sup>.

Koncepcja ta była oczywiście częścią polemiki Meyerholda ze Stanislawskim i teatrem naturalistycznym. Aktor nie musiał współodczuwać z postacią, którą performował, tylko rozwinąć ją fizycznie albo nawet cielesnie w relacji do innych funkcjonalnych elementów spektaklu. Postrzeganie przez Meyerholda ciała i ruchu jako podstawowych środków działania w zaskakujący sposób odpowiada współczesnym teoriom dotyczącym emocji. Jedną z najbardziej interesujących jest propozycja Jesse’ego Prinza, która rozpoznaje emocje jako ucieleśnioną percepcję. Punktem wyjścia dla jego tezy jest fenomenologia emocji, którą zdają się wyczerpywać doznania fizyczne, co potwierdzają liczne badania<sup>14</sup>. Uwypukla to także język, jakiego używamy do opisywania emocji, który bardzo często odnosi się do jakości cielesnych: „wzdrygnąć się”, „być wstrząśniętym”, „poruszonym”, „rozgorączkowanym”<sup>15</sup>. Okazuje się, że jeśli usuniemy z własnego doświadczenia fizyczne oznaki afektu, nie pozostanie zbyt wiele. W przedstawionej propozycji emocje są rejestracją (ale nie reprezentacją) stanów cielesnych<sup>16</sup>. Trudno jednak wyobrazić sobie, że nasz strach wywołuje szybkie bicie serca, bo wówczas nie byłoby żadnej różnicy między przerażeniem i głębokim zauroczeniem, które także przyspiesza rytm. Taka hipoteza byłaby zatem sprzeczna z behawioralną funkcją emocji<sup>17</sup>. Intuicja skłania ku opinii, że emocje są stymulowane przez czynniki zewnętrzne i je reprezentują. Wyjaśniając to, Prinz wprowadza, za Richardem Lazarusem, termin rdzennych tematów relacyjnych, czyli relacyjnych właściwości dotyczących dobrostanu podmiotu<sup>18</sup>. Rozbija on znaczenie emocji na przedmiot konkretny i formalny. Pierwsze związane są na przykład ze zgubieniem cennej pamiętki, drugie zaś reprezentują utratę, czemu odpowiada uczucie smutku<sup>19</sup>. W podobny sposób można skonstruować skończony zbiór rdzennych tematów relacyjnych związanych z różnymi emocjami<sup>20</sup>.

12 R. Leach, *Makers of Modern Theatre. An Introduction*, Routledge, London 2004, s. 80.

13 *Actors on Acting. The Theories, Techniques, and Practices of the World's Great Actors, Told in Their Own Words*, red. T. Cole, H. Krich Chinoy, Three Rivers Press, London 1995.

14 Prinz w swojej publikacji podaje ogromną liczbę przypisów do badań empirycznych nad sposobem funkcjonowania emocji, zob. J.J. Prinz, *Emocje jako ucieleśnione oceny*, [w:] *Formy aktywności umysłu*, red. A. Klawiter, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 42.

15 Tamże, s. 43.

16 Tamże, s. 45.

17 Z drugiej strony ciekawe jest, że różnica pomiędzy strachem i miłością może sprowadzać się do skorelowanych ze stanem fizycznym wyobrażeń.

18 J. Prinz, *Emocje...*, dz. cyt., s. 56.

19 Tamże, s. 52.

20 Fragment opisujący koncepcję Prinza został zaczerpnięty z wcześniejszej publikacji, zob. T. Ciesielski, *Taneczny umysł...*, dz. cyt., s. 137.

Prinz proponuje zatem alternatywny schemat reakcji emocjonalnej. Pierwszy jest stan percepcyjny – na przykład spostrzeżenie węża – skorelowany później z odpowiednim rdzennym tematem relacyjnym. Powstały stan kognitywny skutkuje zespołem charakterystycznych zmian stanu ciała, które stają się przedmiotem intercepcji: rozpoznanie zmiany postawy, rytmu bicia serca, wzmożone pocenie itd. Na tej podstawie umysł generuje wniosek co do spostrzeżonej emocji (*emotion*), lub raczej odczucia (*feeling*), jak napisałby Prinz.

Wydaje się, że Meyerhold miał rację, twierdząc, że: „Gesty, ruchy, spojrzenia, milczenie zdradzają prawdę o stosunkach wzajemnych ludzi. Słowa wszystkiego nie wypowiadają”<sup>21</sup>. Zauważył on, że zdolność aktora do skutecznego podjęcia gry na scenie wymaga nade wszystko odpowiednio przygotowanego, aktywnie doświadczającego ciała, a jedynie wtórnie psychologicznej empatii lub analizy charakteru. Jak jednak stwierdza Jabłońska, „nie można tego doświadczenia ograniczać jedynie do walorów czuciowych i odmawiać mu inteligencji tylko dlatego, że jego charakter jest pozawerbalny”<sup>22</sup>. W kontekście koncepcji Prinza wydaje się, że ćwiczenia biomechaniczne przekierowywały uwagę aktorów na inne aspekty doświadczenia teatralnego. Później mogli oni świadomie wykorzystywać zbudowaną w ten sposób wrażliwość w pracy na scenie. Tak rozumiany trening potencjalnie oferował dodatkowe korzyści, takie jak zdolność aktorów do osiągnięcia na scenie specyficznej synchronizacji emocji. Poprzez wspólny trening fizyczny połączony z czasem z zadaniami akrobatycznymi aktorzy mogli osiągnąć nie tylko czasową i przestrzenną symetrię ruchu, ale także emocji i intencji<sup>23</sup>. To znacząco wpływało na ogólną jakość ich działania.

### SYNCHRONIZACJE SENSOMOTORYCZNE

Meyerhold wysoko cenił i podkreślał również funkcje oraz znaczenie widza w teatrze. Zapraszał publiczność nawet na bardzo wczesne próby czy regularne praktyki. Stwierdzał: „Przed chwilą przemknął przez scenę długonogi Pierrot, przed chwilą publiczność rozpoznała w jego ruchach tragedię cierpiącej w milczeniu ludzkości”<sup>24</sup>. Oczywiście te słowa można czytać w kategoriach zwykłej metonimii. Wydaje się jednak, że Meyerhold był intuicyjnie świadomy mechanizmów odpowiedzialnych za percepcję intencji i emocji. Rozpoznał, że jako reżyser tylko modeluje spotkanie autora, a przede wszystkim wykonawców i widzów, a to ono tworzy teatr:

*Reżyser teatru umownego chce prowadzić aktora, a nie dominować nad nim [...]. Pełni jedynie funkcję pośrednika między duszą autora i duszą aktora. Aktor przyswoiwszy sobie twórczy zamysł reżysera, staje samotny wobec widowni, i dopiero skutek zetknięcia się*

<sup>21</sup> W. Meyerhold, *Pierwsze próby stworzenia teatru umownego*, [w:] tegoż, *Przed rewolucją (1905–1917)*, tłum. A. Drawicz, J. Koenig, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988, s. 53.

<sup>22</sup> M. Jabłońska, *Biomechanika – trening aktorski...*, dz. cyt.

<sup>23</sup> S.M. Boker, J.L. Rotondo, *Symmetry building and symmetry breaking in synchronized movement*, [w:] *Mirror Neurons and the Evolution of Brain and Language*, red. M.I. Stamenov, V. Gallese, John Benjamins Publishing, Amsterdam–Philadelphia 2002.

<sup>24</sup> W. Meyerhold, *Buda jarmarczna*, [w:] tegoż, *Przed rewolucją...*, s. 171.



tych dwóch niczym nie krępowanych żywiołów – twórczego aktorstwa i twórczej wyobraźni widza – rodzi się prawdziwa sztuka<sup>25</sup>.

Koncentracja Meyerholda na treningu fizycznym pozwala domniemywać, że według jego intuicyjnego rozpoznania te narodziny odbywają się w sposób szczególny w ciałach uczestników wydarzeń teatralnych. Takie wnioski płyną z badań ostatniego dziesięciolecia, w szczególności rosnącej wiedzy na temat tak zwanych neuronów lustrzanych wspierających koncepcję ucieleśnionych mechanizmów symulacji w mózgu.

Neurony lustrzane są w rzeczywistości częścią złożonej struktury – jak nazywa ją Emily S. Cross – *Action Observation Network* (Sieci Obserwacji Działania)<sup>26</sup>. Obejmuje ona między innymi: komórki, które kodują tylko ruch, neurony kanoniczne łączące akcję z jej obiektami i komórki symulacyjne. Niepowtarzalność neuronów lustrzanych polega na ich zdolności do abstrakcyjnego kodowania złożonej aktywności skierowanej na cel, niezależnie od tego, czy na przykład chwytemy ustami, czy ręką, a co najważniejsze – niezależnie od działającego podmiotu. Jak pisze Maxim Stamenov: „to skandaliczne udostępnianie własnego modelu ciała”<sup>27</sup>. Odkrycia w obszarze neurobiologii symulacyjnej aktywności umysłu w dużym stopniu przyczyniły się do współczesnego podejścia do poznania jako ucieleśnionego, osadzonego w rzeczywistości, wcielonego w życie i rozszerzonego (*embodied, embedded, enacted and extended*). Pomimo wywierania znacznego wpływu na współczesną humanistykę przez tzw. podejście 4Es<sup>28</sup>, często kwestionuje się ideę neuronów lustrzanych jako empirycznie niewłaściwą próbę udowodnienia filozoficznej teorii poznawczej<sup>29</sup>. Wątpliwości te wynikają jednak głównie z często nieuprawnionych wniosków i uogólnień, jakie tworzone są w oparciu o dostępne badania. Przyczyną takiego stanu rzeczy może być sama metaforyczna nazwa zaproponowana przez włoskich naukowców – tyleż nośna, co nieprecyzyjna. *Action Observation Network* jest jedną z propozycji, które z niej rezygnują, a jednocześnie proponują bardziej zniuansowane i poparte badaniami modele. Są one przy tym zgodne co do znacznego nakładania się obszarów mózgu odpowiedzialnych za percepcję, wykonywanie i zapamiętywanie ruchu<sup>30</sup>.

Badania i dyskusje w tej dziedzinie są ciągle prowadzone, a ponieważ nie ma tu wystarczająco dużo miejsca, aby je dokładnie przedstawić, wyciągnę tylko trzy

25 W. Meyerhold, *Pierwsze próby...*, dz. cyt., s. 61.

26 E.S. Cross, *Building a dance in the human brain. Insights from expert and novice dancers*, [w:] *The Neurocognition of Dance. Mind, Movement and Motor Skills*, red. B. Bläsing, M. Puttke, T. Schack, Psychology Press, Taylor and Francis Group, New York 2010, s. 179.

27 M.I. Stamenov, *Some features that make mirror neurons and human language faculty unique*, [w:] *Mirror Neurons...*, dz. cyt., s. 250.

28 R. Menary, *Introduction to the special issue on 4E cognition*, „Phenomenology and the Cognitive Sciences” 9/2010, s. 459–463.

29 G. Hickok, *Eight problems for the mirror neuron theory of action understanding in monkeys and humans*, „Journal of Cognitive Neuroscience” 7(21)/2008, s. 1229–1243.

30 Bettina Bläsing wraz z innymi ważnymi badaczami zagadnień kontroli motorycznej w systematyczny sposób zbierają kluczowe koncepcje w tym obszarze, proponując przy tym ich całościowe ujęcie, zob. B. Bläsing, B. Calvo-Merino, E.S. Cross, C. Jola, J. Honisch, C.J. Stevens, *Neurocognitive control in dance perception and performance*, „Acta Psychologica” 2(139)/2012, s. 300–308.

istotne wnioski z teorii ucieleśnionego poznania bazującej na mechanizmach symulacji. Po pierwsze, ucieleśniona symulacja działania jest niezależna od naszej woli i, po drugie, jest to rodzaj interpretacji/generalizacji obserwowanych działań, niekoniecznie opartej na reprezentacji<sup>31</sup>. Ostatecznie model ciała obserwatora jest kluczowym parametrem dla wytwarzanej w ten sposób mentalnej reprezentacji działania innego podmiotu. Trzecie stwierdzenie jest szczególnie ważne z punktu widzenia twórcy teatru. Może służyć wyjaśnieniu, dlaczego Meyerhold regularnie zapraszał widzów na próby, w tym pacjentów pobliskiego szpitala<sup>32</sup> – chciał natychmiast sprawdzić i dostosować akcję na scenie do cielesnej kompetencji odbiorców. Z drugiej strony, cała praca studyjna grupy Meyerholda miała na celu jak najskuteczniejsze przekazanie cielesnych komunikatów aktora ciałom widzów. Jeśli dla reżysera byłby wystarczający wyłącznie intelektualny udział widzów, nie poświęciłby tyle swojej uwagi treningowi fizycznemu i świadomości ciała aktora:

*Założenie, że każdy ruch, nawet mały, odbija się w całym ciele [reverberates through the whole body], jest warunkiem sine qua non systemu Meyerholda; zauważ, jak ta praca przypomina studentowi kwestię równowagi. To samo można powiedzieć o pracy z kostiumami. Aktor na stażu ćwiczył z płaszczem lub kapeluszem, ucząc się, jak można ich używać, by coś ukrywać lub ujawniać, i że to kształtuje wzorce [działania – przyp. TC] lub postać<sup>33</sup>.*

Ostatnie zdanie sugeruje, że Meyerhold brał pod uwagę fakt, iż działanie zawsze ma miejsce w kierunku czegoś, a odpowiednie działania z przedmiotem wymagają treningu. Uczniowie pamiętali jego uwagi, że:

*Każdy ćwiczący powinien rozumieć i wiedzieć, na której nodze stoi – na prawej, na lewej, czy na obu razem. Każda zmiana położenia ciała lub jego elementów powinna być natychmiast uświadomiona. [...] Każdy ruch powinien być w pełni świadomy. Każdy element zadania powinien mieć swoją „stację czołową” – początek i koniec wypełnienia każdego zadania powinny być wyraźnie zaakcentowane. Punkt wyjścia zawsze powinien być oznaczony. Każde ćwiczenie to seria takich punktów<sup>34</sup>.*

Tak duży nacisk na świadomość ciała ponownie sugeruje, że Meyerhold intuicyjnie wiedział o istnieniu modelu ciała, który obejmuje nie tylko statyczne cechy biologiczne, ale także właściwości dynamiczne – charakterystyczne tempo i dramaturgię ciała związaną z jego pracą. Ta z gruntu fenomenologiczna koncepcja ma odzwierciedlenie we współczesnych badaniach, Thomas Shack zaproponował dla niej termin *Basic Action Concepts* (Podstawowe Koncepty Działania)<sup>35</sup>. BAC to jednostki kodowania ruchu w mózgu, ich treść jest bardzo zróżnicowana. Takim „konceptem” może być baletowe *plié*, które zawiera w rzeczywistości wiele

31 Zob. T. van Gelder, *What might cognition be, if not computation?*, „Journal of Philosophy” 7(92)/1995, s. 345–381.

32 K. Osińska, *Klasztory i laboratoria...*, dz. cyt., s. 199.

33 R. Leach, *Makers of Modern Theatre...*, dz. cyt., s. 77.

34 M. Korieniew, *Zasady biomechaniki...*, dz. cyt., s. 66.

35 T. Shack, *Building blocks and architecture of dance*, [w:] *The Neurocognition of Dance*, dz. cyt., s. 17.

drobnych ruchów, ale również ruch palca naciskającego przycisk. Zawsze jednak Podstawowe Koncepty Działania mają rodzaj prymarnej struktury dramatycznej, którą można odczytywać tak, jak Meyerhold opisuje strukturę ruchu w przytoczonym cytacie. Co ważniejsze, ćwiczenia, o których wykonanie prosił adeptów swojego studia, wydawały im się początkowo czysto fizycznymi (technicznymi), ale z czasem sami aktorzy dostrzegli w nich dramatyczność. Podobnie jak współcześni trenerzy współpracują ze sportowcami nad jakością i ilością ich „podstawowych konceptów działania”, Meyerhold starał się pomagać aktorom w tworzeniu świadomości ciała i możliwych modeli motorycznych, aby móc odpowiednio wykorzystać je na scenie. Jak zauważył Wadim Szczerbakow:

*Nauczanie biomechaniki na warsztatach Meyerholda polegało na wyjaśnieniu pewnych teoretycznych tez oraz wielokrotnym, zmierzającym do doskonałości, wykonywaniu specjalnych ćwiczeń. Za ich pomocą adepci zdobywali umiejętność dokładnego i maksymalnie wyrazistego posługiwania się każdą częścią swojego ciała. Zwykło się twierdzić, że wszystkie możliwe sytuacje sceniczne były reprezentowane w tych ćwiczeniach, tym samym dając aktorowi nie tylko metodę pracy, ale także konkretne modele, typy ruchu niezbędne do realizacji każdego zadania otrzymanego od reżysera. W istocie ćwiczenia te były miniprezentacjami, posiadającymi fabularne rdzenie. Niemal w każdym z nich zawarty był swoisty dramatyczny konflikt, seria: zawiązanie – kulminacja – rozwiązanie (czy też w języku biomechaniki: intencja – realizacja – reakcja)<sup>36</sup>.*

Ale gdyby Meyerhold chciał, by jego aktorzy opracowywali w ten sposób ruchy codzienne, wówczas nie odszedłby od Stanislawskiego. W teatrze autora biomechaniki dominowała konstruktywistyczna groteska. Według Meyerholda: „Groteska łączy ze sobą przeciwieństwa, podkreśla świadomie ostrość sprzeczności, operując jedynie oryginalnością własnej metody”<sup>37</sup>.

Jak dodaje Leach: „Zmusza widza do przyjęcia ambiwalentnej postawy wobec akcji scenicznej [i] zachowuje tę ambiwalentną postawę w widzu poprzez zmianę przebiegu akcji uderzeniami kontrastu”<sup>38</sup>.

### PERCEPCYJNA GROTESKA

Efekt, jakiego oczekuje Meyerhold, wydaje się w perspektywie odkryć neurobiologicznych osiągalny przez niego na dwa sposoby. Pierwszym jest wygenerowanie swoistego konfliktu percepcyjnego. Poprzez przygotowaną choreografię aktorzy „przenoszą” na ciało widza pierwszy poziom, a raczej linię narracji. W tym samym czasie słowa, obrazy i dźwięki „przenoszą” inną, potencjalnie przeciwną linię. Zgodnie z propozycją współczesnej nauki oba bodźce spotykają się w jednym miejscu – obszary *Action Observation Network* są odpowiedzialne za czynności związane z przetwarzaniem bodźców ruchowych, wystarczy ich dźwięk lub nazwa. Wedle niektórych teorii są one także zaangażowane w rozumienie języka

<sup>36</sup> W. Szczerbakow, *Kilka słów o biomechanice*, „Didaskalia” 124/2014, s. 69.

<sup>37</sup> W. Meyerhold, *Buda jarmarczna*, dz. cyt. 173.

<sup>38</sup> R. Leach, *Makers of Modern Theatre...*, dz. cyt., s. 71.

w ogóle<sup>39</sup>. Innymi słowy, w teatrze Meyerholda te same obszary mózgu widza mogły otrzymywać sprzeczne lub przynajmniej niedopasowane bodźce. Tworzyłyby on w ten sposób tragiczny konflikt percepcyjny, który stanowiłby neuronalny odpowiednik groteski. Można to uznać za pierwszy typ „atrakcji”, jak nazywał je Siergiej Eisenstein w opisie spektakli swojego nauczyciela: „Każda agresywna chwila teatru”, „Wszystko, co poddaje widzów... specyficznym wstrząsom emocjonalnym”<sup>40</sup>. Wydaje się, że tworzeniu takich chwil służyły Meyerholdowi metody „hamulca” (*tormoz*) i „odmowy” (*otkaz*)<sup>41</sup>, za pomocą których denaturalizował działanie – zakłócał sekwencję ruchu, wprowadzając niepraktyczne ruchy wstępne itp. – a zarazem znacznie podnosił ich wyrazistość. Pozwoliło to znacząco zwiększyć efekt osiągnięty przez performance.

Na tej podstawie można stawiać hipotezy także co do drugiego typu „atrakcji”. Również one miały związek z groteską, ale w przeciwieństwie do pierwszego typu nie były osiąmane przez zaskakującą kompozycję niekoherentnych cech, ale niezwykłą intensywność prezentowanej jakości. Vilianur Ramachandran w swojej koncepcji neuroestetyki nazywa to prawem przesunięcia maksimum. Opisuje je, wykorzystując eksperyment Nikolaasa Tinbergena na mewach<sup>42</sup>. Badacz ten studiował zachowania piskląt – obserwował, na jakiej podstawie rozpoznają matkę i zaczynają podnosić dziób w oczekiwaniu na jedzenie. Okazało się, że reagują na czerwoną kropkę na końcu żółtego dzioba matki. Kolejne próby dowiodły, że w rzeczywistości pisklątom wystarczy tylko kropka, ponieważ w ten sam sposób odpowiadały na patyk z czerwoną kropką. Co zaskakujące, jeszcze mocniej reagowały na długi patyk z narysowanymi na końcu trzema czerwonymi paskami, które już w niczym nie przypominały dzioba mewy. Ramachandran nazywa takie bodźce supernormalnymi. Są to ewolucyjnie zakodowane w mózgu określone typy wzorców poznawczych, które pozwalają na maksymalnie szybką i odpowiednią reakcję na pewną grupę bodźców – niezależnie od tego, czy oznacza to ucieczkę, czy przygotowanie do jedzenia. To samo dotyczy ludzi – mózg generalizuje bodźce zmysłowe, ułatwiając sobie manipulowanie danymi, i przekazuje je do naszej świadomości. Nie jest to prosta synteza, ale biologiczny proces regulowany preferencją biologiczną i prawdopodobnie wieloma czynnikami, które muszą jeszcze zostać określone<sup>43</sup>.

Być może w swoim konstruktywistycznym teatrze Meyerhold stworzył właśnie takie bodźce. Widzowie odczuwali silne emocje, jednak mieli znaczne trudności w precyzyjnym ustaleniu, co było ich przyczyną. Im bardziej anormalne

<sup>39</sup> Zob. V. Gallese, G. Lakoff, *The brain's concepts. The role of the sensory-motor system in conceptual knowledge*, „Cognitive Neuropsychology” 3(22)/2005.

<sup>40</sup> Eisenstein wykształcił w oparciu o to doświadczenie koncepcję „montażu atrakcji”.

<sup>41</sup> Terminy te szczegółowo definiuje Małgorzata Jabłońska, co ciekawe, odwołuje się przy tym także do inspiracji, jakie Meyerhold czerpał z wczesnej neurologii, zob. M. Jabłońska, *Biomechanika – praktyczny słownik techniki*, „Didaskalia” 124/2014, s. 77–78.

<sup>42</sup> V. Ramachandran, *Neuronauka o podstawach człowieczeństwa. O czym mówi mózg?*, tłum. A. Binder, M. Binder, E. Józefowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 229.

<sup>43</sup> W szerszym kontekście przedstawiam propozycję Ramachandrana gdzie indziej, zob. T. Ciesielski, *Taneczny umysł...*, dz. cyt., s. 128.



było montowanie takich „atrakcji” przez reżysera, tym bardziej wymagający był to spektakl. Percepcyjna groteska lub groteskowość mogły być tutaj nie tyle wyraźnym środkiem stylistycznym, ile swoistą stałą cechą formalną teatru Meyerholda. Montaż tak zbudowanych scen cechowała przede wszystkim nie narracyjna spójność, ale raczej abstrakcyjny rytm, rozumiany tutaj dwojako. Po pierwsze, jako regularność muzyczna i wizualna, która pozwalała odbiorcy łączyć się z obiektywnie bardzo niedopasowanymi bodźcami. Po drugie, szczególny rytm ludzkiej percepcji, którą Meyerhold bawił się poprzez odwoływanie się do znanych modeli poznawczych i ich dekonstruowanie. Osiągnięcie tego efektu było możliwe tylko dzięki precyzji działań aktorów, którzy mogli generować subtelne przesunięcia jakościowe i tworzyć w ten sposób wspomniane „atrakcje”.

### MONTAŻ ŚWIADOMOŚCIOWY

Precyzyjny montaż prowadzi ponownie do konstruktywizmu, który w Rosji rozwijał się na początku XX wieku, właściwie w tym samym czasie co biomechanika i teatr umowy Meyerholda czerpiący z tego trendu pełnymi garściami. Wpływ na to miała zapewne ponownie rozległość zainteresowań reżysera, ale także otwarty charakter i popularność jego instytucji. Kształcili się tam aktorzy, ale odwiedzali je muzycy, rzeźbiarze i malarze, wśród których konstruktywizm rozwijał się najprężniej<sup>44</sup>. Świadectwem tego jest także twórczość Eisensteina, który był przecież studentem Meyerholda. W swojej refleksji teoretycznej jako najbardziej rozwinięty typ montażu przedstawiał on montaż intelektualny, budowany „nie według prostej fizjologicznej ekspresji nadtonu, lecz ekspresji nadtonu wyższego rzędu – intelektualnego. [...] O filmie intelektualnym można będzie mówić wówczas, gdy wprowadzone zostaną zestawienia na zasadzie konfliktu nadtonów fizjologicznych i intelektualnych”<sup>45</sup>. Takie kontrapunktowe połączenia są zbliżone do efektów percepcyjnej groteski naszkicowanych przeze mnie wcześniej. Jednocześnie jednak, choć analiza twórczości Meyerholda, czy narzędzi reżyserskich w ogóle, w kontekście modeli Eisensteina jest bez wątplenia możliwa, pozostaje zaczerpnięta z innej formy sztuki. Pomimo że pomiędzy filmem i teatrem istnieją silne związki, ich tworzywa i sytuacja przedstawiania są różne<sup>46</sup>. Stąd w przypadku teatru Meyerholda bardziej adekwatny wydaje się termin „montaż świadomościowy”, bo wskazuje na jego kinestetyczną charakterystykę sztuki performatywnej i uwzględnia jawny oraz ukryty<sup>47</sup> poziom doświadczenia.

<sup>44</sup> K. Osińska, *Klasztory i laboratoria...*, dz. cyt., s. 194.

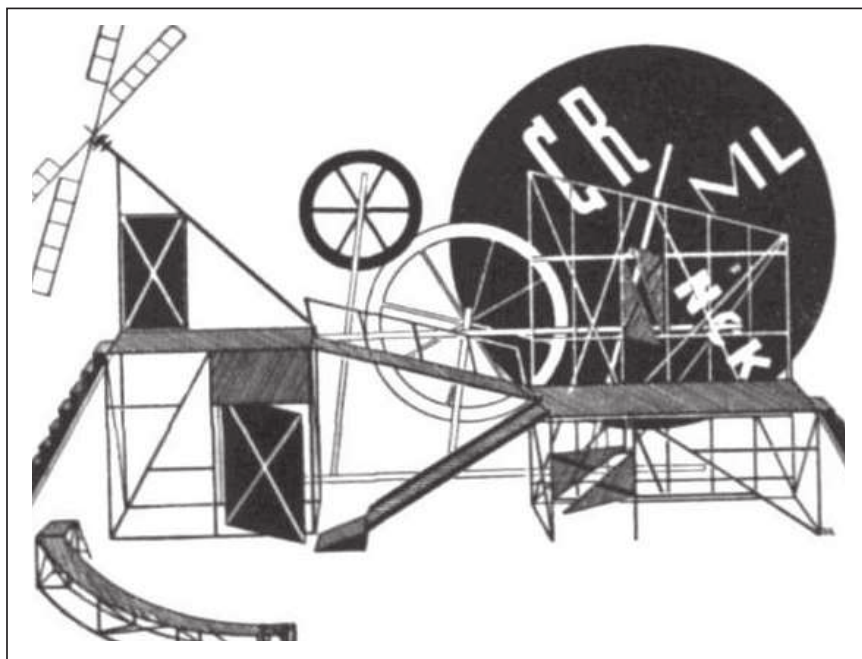
<sup>45</sup> S. Eisenstein, *Film czwartego wymiaru*, tłum. M. Kumorek, [w:] tegoż, *Wybór pism*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1959, s. 334.

<sup>46</sup> Paradoksalnie jest to także problem współczesnych badań kognitywnych i neuroestetycznych. Ze względów technicznych korzysta się głównie z rejestracji widowisk, ale ich postrzeganie pod wieloma względami przynosi inne efekty neurofizjologiczne niż w realnej sytuacji teatralnej. Zob. C. Jola, M.H. Grosbras, *In the here and now. Enhanced motor corticospinal excitability in novices when watching live compared to video recorded dance*, „Cognitive Neuroscience” 2(3)/2013, s. 90–98.

<sup>47</sup> Odwołuję się tutaj do fenomenologicznego rozróżnienia na refleksywny, werbalizowalny poziom (samo)świadomości i jej formę wcześniejszą, prerefleksywną, ale nie nieświadomą, zob. S. Gallagher, D. Zahavi, *Fenomenologiczny umysł*, tłum. M. Pokropski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015.

Korelacja konstruktywizmu teatralnego ze współczesnymi naukami kognitywnymi wydaje się teraz także najbardziej pociągającym obszarem badań. Pozwala na nowo spojrzeć na idealistyczne i humanistyczne aspekty konstruktywizmu, i wykształcić przez nie nowe płaszczyzny badania jego historycznych przejawów w sztuce oraz ich powiązań ze współczesnymi praktykami. Dążenie do zmniejszenia liczby wykorzystywanych środków okazuje się, niczym w eksperymencie Tinbergena, rodzajem naturalistycznej redukcji o pragmatycznym czy nawet utilitarnym charakterze. Natomiast awangardowe projekty artystyczno-społeczne są odniesieniami do podstawowych praw kierujących ludzkim poznaniem na poziomie biologicznym.

Z drugiej strony korelacja ta ujawnia konstruktywistyczne resentymenty we współczesnych badaniach neurokognitywnych, które, chcąc nie chcąc, pozostają w jednej diachronicznej linii z eksperymentami wspomnianego wcześniej Pawłowa. Jednym z nich jest problem „modelowalności” i, co za tym idzie, dominującej w badaniach wzrokowości. W nauce dotyczy on adekwatności opisów niektórych zjawisk dokonywanych za pomocą ich reprezentacji i w oparciu o strategie obliczeniowe. Regularnie zagadnienie to powraca w dyskusjach metateoretycznych, zwykle owocując propozycjami skłaniającymi się ku strategiom dynamicznym i ekologicznym<sup>48</sup>. Podobny problem rozpoznawalny jest także w konstruktywizmie i zagadnieniu interpretacji „znaczenia” tekstów kultury łączonych z tym nurtem.



Rys. Scenografia autorstwa Lubow Popovej do sztuki Wsiewołoda Meyerholda, 1922 (źródło: domena publiczna, Wikipedia)

<sup>48</sup> Zob. T. van Gelder, *What might cognition be...*, dz. cyt.

Konstruktywizm u Meyerholda przejawiał się przede wszystkim w jego metodach pracy, które hołdowały formalnej dyscyplinie: „Bezladne nagromadzenie रुपиeci na scenie teatrów naturalistycznych musi w nowym teatrze ustąpić miejsca precyzyjnie zaplanowanym układom, ściśle podporządkowanym rytmicznemu ruchom linii i muzycznemu zestrojeniu plam kolorystycznych”<sup>49</sup>. Podstawą dyscypliny miała więc być w tym przypadku matematyczna precyzja rytmu muzycznego, co odpowiada geometryczności obrazów konstruktywistycznych. Funkcjonowanie Meyerholda w tej konwencji podkreśla także jego plastyczna, wzrokowa wyobraźnia sceniczna.

Uważał on, że praca reżysera jest pracą architekta, a ruch aktorów w spektaklu opisywał jako wibrujący układ przecinających się linii i barw<sup>50</sup>, w którym „aktor powinien zachować posągowość rzeźby”<sup>51</sup>. Wszystkie te postulaty podsumowuje puenta jednego z listów Andrejewa do Meyerholda, z którą ten ostatni w pełni się zgadzał: „im bardziej to, co mamy przed sobą, jest obrazem, tym silniejsze jest wrażenie życia”<sup>52</sup>. Paradoksalnie stwierdzenie to pasuje także do kolejnych propozycji filozoficznie zakorzonego kognitywizmu, które często wydają się podporządkowywać zbierane dane dostępnym wzorcom obliczeniowym i wyobrażeniowym. Działalność rosyjskiego mistrza pozwala domniemywać, że wyczuwał on, iż matematyczność struktury jest trudna do obronienia w pracy z żywym aktorem oraz widzom. Podobnego przesunięcia doświadczają kognitywiści.

## PODSUMOWANIE

Proponowana tutaj strategia analizy procesu twórczego Meyerholda jest nadal projektem fragmentarycznym. Jego ograniczenia i związane z tym niebezpieczeństwa nadają mu dyskusyjny, ale także obiecujący charakter. Oczywiście korzyścią płynącą z tego typu badań jest poszerzenie naszej wiedzy na temat historycznych praktyk teatralnych, w szczególności tych, które współcześnie funkcjonują w sposób ograniczony. Ich rozwinięcie i kontynuacja mogłyby przynieść także nowy wgląd w wyrażające się poprzez konkretne praktyki ruchowe reżimy ciała, stanowiące milczącą wiedzę wybranych środowisk teatralnych. Naturalnie wymagałoby to szeroko zakrojonych, interdyscyplinarnych badań, łączących paradygmaty wykraczające poza kognitywizm. Jak punktowo sugerowałem to w tekście, jednym z nich powinna być *practice as research* (praktyka jako badanie), służąca przywróceniu lub aktualizacji konkretnych metod treningowych. W przypadku biomechaniki „żywy” materiał źródłowy jest częściowo dostępny, co potwierdzają przywoływane przeze mnie badania Małgorzaty Jabłońskiej. Kolejnym kontekstem budowania odpowiedniego aparatu teoretyczno-pojęciowego mogłaby być fenomenologia jako rodzaj pomostu pomiędzy subiektywnym doświadczeniem aktora a trzecioosobowymi ustaleniami psychologii poznawczej. Możliwe modele takiego połączenia są szeroko dyskutowane przez Shauna Gallaghera i Dana

<sup>49</sup> W. Meyerhold, *Pierwsze próby...*, dz. cyt., s. 54.

<sup>50</sup> Tamże, s. 62.

<sup>51</sup> Tamże, s. 55.

<sup>52</sup> Tamże, s. 62.

Zahaviego<sup>53</sup>. Przekroczenie tego metodologicznego wyzwania jest istotne także dla współczesnej twórczości teatralnej i pozwala skorelować ją z historycznymi praktykami, a przez to przeprowadzić bardziej rzetelne analizy porównawcze na osi diachronicznej.

Praca powstała w wyniku realizacji projektu badawczego nr 2016/21/N/HS2/02671 finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

Data wpłynięcia: 5 września 2017 r. Data zatwierdzenia do druku: 13 kwietnia 2018 r.

### CONSCIOUSNESS MONTAGE – NEUROCOGNITIVE ANALYSIS OF MEYERHOLD'S PRACTICES

The article suggests using the context of the latest neurocognitive research as a source of a new paradigm used in knowledge of theatre area analysis. It can be used in reinterpreting historical aesthetics of the performing arts and its cognitive-imaginative patterns. The analysis of Vsevolod Meyerhold's practice, carried out with the use of contemporary works focusing on the topic of perception of emotions and movement and neuronal simulation rooted in the concept of the embodied cognition.

**SŁOWA KLUCZOWE:** biomechanika, trening aktorski, konstruktywizm, percepcja, kognitywizm

**KEY WORDS:** biomechanics, actor training, constructivism, perception, cognitivism

---

<sup>53</sup> Zob. S. Gallagher, D. Zahavi, *Naturalizowanie fenomenologii*, [w:] tychże, *Fenomenologiczny umysł*, dz. cyt.