Slavica Wratislaviensia CLIII • Wrocław 2011 • AUWr No 3277

MARTA KACWIN
Uniwersytet Jagielloński, Polska
martakacwin1@wp.pl

Biomechanika ciała i rozumny arlekin. Cielesność „nowego" aktora w świetle teorii Wsiewołoda Meyerholda i Łesia Kurbasa

Teatr istnieje przede wszystkim dla aktora
i bez niego egzystować nie może,
wobec czego nowa sztuka wymaga nowych aktorów
oraz zupełnie nowej techniki.

Konstanty Stanisławski[1]

Przełom XIX i XX wieku w historii teatru europejskiego jest określany przez badaczy mianem Wielkiej Reformy. Terminem tym operuje się, biorąc pod uwagę procesy i zjawiska teatralne związane z odrzuceniem teatru mieszczańskiego i próbami wprowadzenia nowych form teatralnych[2]. Pierwsze przejawy Reformy związane były z naturalizmem i realizmem na scenie oraz z nowocześnie pojmowaną reżyserią, później do teatru wkroczyły i rozwijały się równolegle — symbolizm i ekspresjonizm, a wraz z nimi pojawiły się hasła reteatralizacji teatru oraz postulat poddania całości przedstawienia „artyście teatru"[3], który miał stać się mistrzem inscenizacji. Wielka Reforma odrzuciła malowane dekoracje na rzecz nowoczesnej scenografii, przetwarzała dawne konwencje teatralne, zwróciła się ku teatrom pozaeuropejskim, miała swe dokonania praktyczne, wytworzyła nowe style w aktorstwie i scenografii.

Wielka Reforma przyniosła również nowe spojrzenie na aktora, na jego ciało i role odgrywane w teatrze. „Ciało znów zaczyna istnieć dla naszych oczu" — pisał jeden z prawodawców Reformy Adolf Appia. Zainteresowanie ciałem, rehabilitacja i reedukacja ciała, zmiana obyczajów społecznych zwią-

[1] K. Stanisławski, *Moje życie w sztuce*, przeł. Z. Petersowa, Warszawa 1954, s. 329.
[2] *Wielka reforma teatru*, [w:] D. Kosiński, *Słownik teatru*, Kraków 2006, s. 220.
[3] Pojęcie wprowadzone przez E.G. Craiga.

© for this edition by CNS

zanych z ciałem, jego ubiorem, ruchem, ukazywaniem były jednym z awangardowych prądów epoki i Reforma nie pozostała wobec nich obojętna. Pod ich wpływem zaczynają kształtować i się rozwijać nowe kierunki w aktorstwie scenicznym.

Począwszy od schyłku XIX wieku, rozwijały się zwłaszcza dwa wyraźne i całkiem odmienne nurty w sztuce aktorskiej. Pierwszy kierunek propagował realizm i naturalizm gry scenicznej. Nurt ten reprezentowany był przez André Antoine'a, doprowadzony do perfekcji został przez Konstantego Stanisławskiego, który występował przeciw patosowi, rutyniarstwu, szablonowi czarnych charakterów, fałszywemu liryzmowi. Propagował „codzienność", grę plecami do widza, „naturalną" konwencję teatralną. Rosyjski reżyser największy nacisk kładł na wewnętrzne, psychiczne przygotowanie aktora do roli. Aktor miał zapomnieć o obecności widzów, miał w pełni identyfikować się z bohaterem scenicznym. Stanisławski żądał od swoich aktorów, by doprowadzili się do stanu autentycznego przeżycia emocjonalnego sytuacji granych bohaterów i następnie odtwarzali podczas spektakli te stany z maksymalnym prawdopodobieństwem.

Kierunek antynaturalistyczny pojawił się niemal jednocześnie z naturalistycznym, a jego inicjatorem był Edward Gordon Craig, który głosił zasadę integralności i suwerenności sztuki teatru. Jednak nie było w niej miejsca na samodzielność aktora. W myśl zasady autora „Sztuki teatru" w teatrze przyszłości żywe ciało aktora miało zostać zastąpione przez nieożywioną postać Nadmarionety. Tylko chwilowo dopuszczał Craig udział aktora w przedstawieniu, ale wymagał od niego przede wszystkim wyrazu ruchowego, a szczególnie rytmu zespalającego całość; żądał zerwania z ruchem naturalnym czy konwencjonalnym i stosowania gestu koniecznego w określonej sytuacji, choć pozornie niepotrzebnego[4]. Natomiast zdecydowanie dalej w swej koncepcji poszedł Appia, który uznał, że przede wszystkim należy w teatrze zrehabilitować ludzkie ciało, a w zasadzie przywrócić je teatrowi, który — jak konstatuje Appia: „zintelektualizował się; ciało jest już w nim tylko nosicielem i przedstawieniem teatru literackiego"[5], a mogłoby być jego podstawowym tworzywem. Żywe, działające, ruchliwe ciało aktora miało na scenie zajmować naczelne miejsce, stwarzać „żywą przestrzeń", „żywy czas"[6]. W miejsce „przeżywania" teatr antynaturalistyczny proponował zatem wprowadzenie nowych środków wyrazu i ekspresji ciał. I to właśnie na tej linii rozwoju — teatru antynaturalistycznego — leżą dokonania dwóch wielkich reżyserów Wsiewołoda Meyerholda oraz Łesia Kurbasa.

We froncie przeciwników naturalizmu i realizmu Wsiewołod Meyerhold był indywidualnością najbardziej oryginalną: początkowo uczeń Stanisławskiego

[4] K. Braun, *Wielka Reforma Teatru w Europie. Ludzie — idee — zdarzenia*, Wrocław 1984, s. 114–127.

[5] A. Appia, *Dzieło sztuki żywej*, przeł. J. Hera, L. Kossobudzki, H. Szymańska, Warszawa 1974, s. 127.

[6] K. Braun, *op. cit.*, s. 70–71.

© for this edition by CNS

i wychowanek jego teatru, później reżyser w Studio na ul. Powarskiej w Moskwie, wreszcie przeciwnik mistrza całkowicie odrzucający realizm. Zwolennik teorii R. Wagnera, zainteresowany symbolizmem, czytelnik pism Craiga, Appi i G. Fuchsa — Meyerhold odrzucił realizm, oskarżając go o używanie głosu i mimiki aktora jako jedynych środków wyrazu. Doszedł do wniosku, że niemożliwe jest pominięcie potencjału ekspresji, jaki daje całe ciało aktora, jego pozy, gesty i ruchy. Metodzie i systemowi Stanisławskiego przeciwstawił Meyerhold swoją „biomechanikę" — technikę zewnętrzną gry i fizyczną sprawność aktora. Źródła tej koncepcji były trojakie[7]: po pierwsze — tradycja teatralna (inspiracje płynące z komedii dell'arte, teatr japoński, chiński, przedstawienia jarmarczne), po drugie — dziedziny pokrewne teatrowi (cyrk, music-hall, rytmika É. Dalcroze'a, boks, gimnastyka) i po trzecie — współczesna myśl naukowa na temat ruchu, pracy i psychiki ludzkiej (tayloryzm, refleksologia oraz badania I. Pawłowa). Meyerholdowi zależało jednak najbardziej na oparciu swej metody na podstawach naukowych, a nawet nadaniu jej samej cech naukowych. Wszystko w ramach polemiki z teorią przeżywania i psychologizmu stosowanych przez Stanisławskiego. Wykorzystując odkrycia Taylora, Gasiewa, Jamesa, Bechtierewa, badania Pawłowa, opracował Meyerhold zestaw wydajnych bodźców — ruchów, za pomocą których aktor wpływałby na widza, wywołując w nim określone i zamierzone z góry reakcje. Reżyser pisał:

> Chcemy, żeby widzowie nie tyle obserwowali, ile brali udział w cielesnym akcie kreacji; aktor staje samotny, twarzą w twarz z widzem i z tarcia pomiędzy tymi dwoma niezafałszowanymi żywiołami, twórczością aktora i wyobraźnią widza, roznieca się czysty płomień[8].

Warto pamiętać, że biomechanika obejmowała pracę na 3 etapach: 1) przygotowanie do działania, 2) stan umysłu i ciała w momencie działania, 3) reakcja na wykonanie działania[9]. Z pierwszego założenia wysunął Meyerhold swoją zasadę „przedgry", czyli wprowadzania długich przerw pomiędzy kolejnymi fragmentami przedstawienia. W ich czasie aktor powinien skupić się na pokazaniu widzowi w pantomimicznej improwizacji stanu umysłu odtwarzanej postaci, aby widz nie był zaskoczony zmianami, które zajdą w jego zachowaniu. W pracy na drugim etapie biomechanika wymagała od aktora sprawności ruchu i gestu, miała utrzymać umysł w ścisłym rygorze tak, aby udało mu się wykorzystać cały potencjał fizyczno-motoryczny ciała. Praca na trzecim etapie wynikała z głównego założenia biomechaniki, że na wszelkie bodźce mechaniczne, wizualne, akustyczne płynące z otoczenia człowiek pierwotnie reaguje ruchem, ale to również ruch jest w stanie wyrazić wszelkie emocje, przeżycia, stany. Przeciwstawiając się teoriom Stanisławskiego, Meyerhold twierdził, iż

[7] Zob. K. Osińska, *Klasztory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerżycki, Wachtangow*, Gdańsk 2003, s. 211–212.

[8] Cyt. za: J.L. Styan, *Współczesny dramat*, przeł. M. Sugiera, Wrocław 1997, s. 362.

[9] *Ibidem*, s. 365.

© for this edition by CNS

o wokalnej ekspresji, emocjach aktora przesądza jego fizyczna postawa: kiedy jesteś przerażony — biegniesz, dopiero później jesteś w stanie wyrazić swój strach za pomocą dźwięków:

> Aktor nie powinien przeżywać strachu, lecz wyrażać go na scenie w działaniu fizycznym[10].

Aktorzy musieli zatem codziennie ćwiczyć dynamikę ruchu, aby uzyskać maksymalną kontrolę nad własnym ciałem. Mieli dorównać akrobacie i atlecie precyzją oraz szybkością ruchów.

Biomechanika jako metoda gry aktorskiej dawała w efekcie teatr ekspresji ciała. Meyerhold koncentrował się na rozwijaniu technik ciała, sięgając do najprzeróżniejszych źródeł: wspomnianych dawnych stylów teatralnych, teatru orientalnego, sztuki cyrkowej i komedii dell'arte. W jego koncepcjach stale obecny był motyw wyprowadzenia ruchu i słowa z muzyki, co w praktyce oznaczało budowanie nowych związków pomiędzy rytmem aktora a rytmem inscenizacji:

> Oto narodziny nowego rodzaju pantomimy, w której muzyka króluje na jednym planie, a ruch aktora przebiega na drugim. Aktorzy, nie ujawniając widzowi muzycznej i ruchowej konstrukcji w metrycznym porządku czasowym, w jednej chwili, kierowani wolą reżysera, mistrza, próbują tkać rytmiczną sieć[11].

Ale ciekawe, że muzyka niekoniecznie musiała, według reżysera, wyrażać się w dźwiękach — mogła wypływać z samego aktora, być obecna w charakterze kontrapunktu do jego linii ruchowej. Trudno się zatem dziwić, iż w pracy Meyerholda wysuwa się na plan pierwszy postać aktora:

> Aktor, którego postać nie ginie wśród płóciennych dekoracji […] staje się obiektem zainteresowania jako dzieło sztuki. Każdy gest aktora, mający za zadanie nieodwracanie uwagi widza od rysunku muzycznego, musi być bardzo „znaczący"[12] .

Staje się więc maksymalnie treściwy. Jest prosty, wyrazisty, rzeźbiony, rytmiczny. Meyerhold nigdy nie dążył do tego, aby aktora identyfikować z rolą, ale nie chciał również, aby aktor miał pełny dystans do odtwarzanej postaci. W swoim Studio na Borodińskiej reżyser szukał klucza do pokazania charakteru postaci za pomocą jednego gestu lub szczególnego zachowania (tak powinno się rozumieć sformułowanie Meyerholda o tym, że gest ma być „znaczący").

Odrzucenie realizmu, psychologizmu na scenie, metody Stanisławskiego, teatru i aktorstwa naturalistycznego to również początek myśli teatralnej Łesia Kurbasa. Podobnie jak dla Meyerholda, dla Kurbasa najważniejszy na scenie okazał się ruch. Znając pisma Craiga, Fuchsa, a nade wszystko Wagnera, ukraiński reżyser dostrzegał konieczność odejścia od psychologizmu postaci oraz porzucenia otoczki realizmu na rzecz koncentracji wokół gry aktora — kreatora widowiska.

---

[10] W. Iliński, *Pamiętnik aktora*, Warszawa 1962, s. 127.

[11] Cyt. za: K. Osińska, *op. cit*., s. 212.

[12] *Ibidem*, s. 222.

© for this edition by CNS

> Bez ruchu nie ma i nie może być teatru[13]; Dowiodła swej prawdziwości teza o tym, że gest i dźwięk, a nie literatura, stanowią środki teatru i odrodzenie tych środków mają na celu […] inscenizacje[14]

— pisał w pierwszych tekstach reżyser. Zwracał uwagę, że za obecny kryzys w teatrze, nie tylko ukraińskim, odpowiedzialny jest doprowadzony do granic możliwości realizm, „który rozpanoszył się na scenach, wskutek czego przedstawienia są powielanymi schematami, szablonami"[15]. W *Liście teatralnym* zaproponował swoją wizję nowego teatru ukraińskiego. Po pierwsze, uznał, iż teatr ten powinna cechować „narodowa europejskość", czyli jednoczesne czerpanie z dwóch źródeł: światowego dziedzictwa oraz rodzimej tradycji. Reżyser postulował więc zwrot „bezpośrednio ku Europie i ku samemu sobie. Bez pośredników i bez autorytatywnych wzorców"[16]. Jednocześnie reżyser pragnął, aby jego teatr odznaczał się intelektualną głębią oraz filozoficzną i estetyczną rozmaitością. Wizja teatru przyszłości może zostać jednak zrealizowana dopiero wówczas, kiedy uda się stworzyć nowy typ reżysera i przede wszystkim aktora. Na czasy „Młodego Teatru" (1916–1920) przypadło sformułowanie przez Kurbasa dwóch najważniejszych w jego pracy pojęć: „peretworennia" oraz „rozumnego arlekina", które stawiały przed nowym aktorem wymagania związane nie tylko z warsztatem scenicznym.

Istota „peretworennia" polegała przede wszystkim na zestawieniu tego pojęcia z „przeżywaniem". Według Kurbasa, zaproponowana przez Stanisławskiego zasada „przeżywania" na scenie nie znalazła uznania wśród widzów nowego teatru, ponieważ była nienaturalna dla samej istoty teatru — teatr bowiem nigdy nie miał być miejscem do wiernego odtwarzania rzeczywistości. Za przykład Kurbas podał sztuki wystawiane w średniowiecznym teatrze. W misteriach, moralitetach aktor nie grał tego, co czuł:

> Teksty sztuk nie były dla niego naturalne, bo pisane w liturgicznej formie akatystu bądź litanii. Aktor nie mógł przeżywać, bo tekst, który wygłaszał, nie leżał w zasięgu jego ludzkich przeżyć. Jedyne, co mógł przeżywać, to nie tekst, nie wydarzenie, ale postać Chrystusa, którą przyszło mu grać[17].

Sztuka stworzyła nową realność, której w życiu nie było. Współczesny widz przyjmował „przetworzenie", nie zaś całkowite zrośnięcie się aktora z postacią, zdarzeniem czy uczuciem.

---

[13] Л. Курбас, *„Затоплений дзвін" — вистава української студії-Театру в держдрамі*, [w:] *Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників. Документи*, red. В. Ревуцький, О. Зинкевич, Балтимор-Торонто 1989, s. 130. Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie własne.

[14] Ł. Kurbas, *Na krawędzi*, przeł. B. Chojak, „Krasnogruda" 2000, nr 10, s. 173.

[15] Ł. Kurbas, *List teatralny*, przeł. B. Chojak, „Krasnogruda" 2000, nr 10, s. 162.

[16] A. Korzeniowska-Bihun, *Łeś Kurbas, czyli teatr Rozstrzelanego Odrodzenia*, „Teatr" 2008, nr 7, s. 28.

[17] Л. Курбас, *Психологізм на сцені*, [w:] *Лесь Курбас у театральній діяльності*, s. 152–153.

© for this edition by CNS

W „Młodym Teatrze" Kurbas dał nazwę nowego zjawiska — „peretworennia". Rozwinięcie tego pojęcia i próby wdrażania go na scenie podjął w kolejnym stworzonym przez siebie teatrze — „Berezolu" (1922–1933). Nelli Kornijenko udowadnia, że dopiero wówczas sformułowany został alfabet „peretworennia"[18]. Wypracowanie nowej formuły aktorskiej było bowiem pierwszym zadaniem reżysera:

> Aktor to człowiek, który ma 1) zdolność do trwania w niewyznaczonym przez wyobraźnię rytmie, 2) zdolność odnajdowania i demonstrowania w materiale — w człowieku (w samym sobie) oraz w innym materiale teatralnym — symboli, które wyrażać będą przedstawianą rzeczywistość[19].

W przeciwieństwie do Stanisławskiego, który odsyłał aktora do psychologicznej głębi, czy Meyerholda, który szkolił ciało w ramach biomechaniki, Kurbas poszukiwał formuły aktorskiej w życiu, przejawach energii i przede wszystkim w rytmie. Trwanie w rytmie rozumianym przez reżysera jako ekwiwalent bytu pozwolić miało aktorowi na przedstawienie symbolu, który dotrze i zostanie przez widza zrozumiany. Aktorzy imitujący, naśladujący nie byli w stanie spełnić oczekiwań, jakie wnosił do teatru młody reżyser. I tutaj z pomocą przyszła reżyserowi, zarysowana już w „Młodym Teatrze", koncepcja „rozumnego arlekina".

Kilka lat wcześniej, otwierając Studio przy „Młodym Teatrze", Kurbas tak pisał o „nowym" aktorze:

> To będzie typ aktora całkowicie inny od tego, który znamy. […] To będzie rozumny arlekin. Wykształcony nie gorzej od artystów z innych dziedzin sztuki […]. Ten aktor nie pójdzie do klubów i między ludzkie zgromadzenia w poszukiwaniu materiału i tematów dla swej twórczości. Nie będzie szukał typów do zewnętrznej imitacji. On pójdzie szukać siebie […], w ciszy swego laboratorium będzie szukał właściwego stylu, doskonałych form dla wyrażenia nieodgadnionych żywiołów własnej duszy[20],

a tak o swojej pracy z aktorem:

> Materiałem swojej pracy czynimy ciało. Dlatego cała nasza uwaga zostaje poświęcona jego rozwojowi i ma rozwijać naszą zdolność sprawnego posługiwania się nim. Nadać mu piękne kontury i linie, przestudiować każdy mięsień, nauczyć się mówić ciałem w stopniu doskonałym, zmusić swoje ciało, aby mówiło bardziej wyraźnie i zrozumiale od słowa, pokazać poprzez ciało wszystko, co boskie i diabelskie w przyrodzie — takie zadania stawiamy przed aktorem[21].

I dalej przywoływał słowa Mikołaja Jewrieinowa z książki *Pro scena sua*:

> Jego ciało będzie wspaniałe, mężne i gibkie. Sam tylko wygląd tego rozwiniętego, pełnego wyrazu ciała kierowanego wolą skończonego estety, zaprze dech w piersiach[22].

---

[18] Н. Корнієнко, *Лесь Курбас. Репетиція майбутнього*, Київ 2000, s. 183.

[19] Л. Курбас, *Актор у нашої системі і праця над роллю*, [w:] *idem*, *Березіль*, Київ 1998, s. 54.

[20] Ł. Kurbas, *List teatralny*, s. 166–167.

[21] І. Волицька, *Курбас: погляд на тіло*, „Курбасівські читання" 2006, nr 1, s. 104–105.

[22] Ł. Kurbas, *List teatralny*, s. 167.

© for this edition by CNS

Jednak koncepcja aktora jako rozumnego arlekina nie opierała się jedynie na zwróceniu uwagi na perfekcyjnie wyszkolone ciało. W celu szkolenia nowego aktora, zdolnego do poznania siebie, Kurbas wykładał w otworzonym przy teatrze Studio, prowadząc zajęcia z kultury, filozofii, religii, a także ćwiczył z aktorami. Największym osiągnięciem nowego, stworzonego w ten sposób aktora miało być połączenie technicznie wspaniałego ciała z duszą. Reżyser twierdził, że aby dobrze i przekonująco zagrać sztukę, trzeba ją najpierw zrozumieć:

> Sztuki nie można zagrać, jeśli my, aktorzy, nie będziemy w stanie przepuścić wszystkiego przez siebie, przez swoje charaktery i biografie[23].

W jego wypowiedziach na temat nowego aktora wyraźnie pobrzmiewają echa filozofii Hryhorija Skoworody. Z wielu teorii tego ukraińskiego filozofa najbardziej bliska Kurbasowi była nauka o „wewnętrznej osobie", która powinna poznawać siebie „nie po to, żeby znać, a po to, żeby istnieć". Według niego, należy wychowywać i doskonalić „cielesnego ducha" tak, aby przywrócona została jedność i harmonia[24]. Poznanie siebie, swoich naturalnych reakcji miało owocować na scenie w postaci doskonałej gry aktorskiej, która nie imitowała rzeczywistości, lecz miała zmniejszyć przepaść pomiędzy sceną a widownią. Jednocześnie odwoływał się tutaj Kurbas do H. Bergsona mówiącego o duszy i ciele jako o „wulgarnym dualizmie"[25], który zaproponował, aby nie oddzielać ciała od rozumu, materii od świadomości, ale rozumieć te zjawiska jako nierozerwalną, będącą ciągle w ruchu jedność, w której wszystko się zmienia i w której wszystko się zbiega.

Wyszkolenie nowego aktora było jednym z najważniejszych zadań w okresie Wielkiej Reformy. Każdy twórca tego okresu inaczej widział rolę, jaką odgrywać miał aktor i jego ciało na scenie — być materiałem, częścią czy może istotą przedstawienia. Twórcy stojący w opozycji do teatru naturalistycznego osią swoich rozważań, doświadczeń, przedstawień czynili osobę aktora. Deklarując swą niezależność od tekstu i psychologizmu, starali się sformułować mowę ciała aktora na podstawie znaków-symboli. Ciało wykorzystywane było nie jako pośrednik w przekazywaniu emocji, idei, wzruszeń, ale było materiałem niepodporządkowanym emocjonalnemu przeżywaniu; samo w sobie było istotą nowego teatru. Taka koncepcja ciała i nowego aktora znalazła swój, za każdym razem indywidualny, wyraz zarówno w biomechanice Meyerholda, jak i w „rozumnym arlekinie" Kurbasa. Obaj reżyserzy, śledząc przemiany obyczajów społecznych i zachowań związanych z ciałem ludzkim, starali się wprowadzić ciało w problematykę i praktykę swojego teatru. Ich metody były jednocześnie wyrazem dążenia do związania teatru z otaczającym go światem, do umożliwienia aktorowi wypowiedzi na temat najważniejszych problemów epoki — w tym nagiego, „żywego" ciała. U Meyerholda ciało odgrywało

[23] Н. Корнієнко, *Лесь Курбас*, s. 56.
[24] Zob. Н. Корнієнко, *Григорій Сковорода — гіпотеза щастя*, „Ї" 1992, nr 11, s. 15.
[25] І. Волицька, *op. cit.*, s. 110.

© for this edition by CNS

pierwszorzędną rolę, stanowiąc właściwie materiał pracy dla biomechaniki, która samą swą konstrukcją przypominać miała regułę matematyczną. Reżyser zaproponował kanon sztuki aktorskiej, mającej wyzwolić aktorstwo z przypadkowości, pokazać, że istnieje coś, co nazwać można obiektywnymi podstawami sztuki aktorskiej. Udało mu się spełnić postulat Craiga o ograniczeniu samodzielności aktora, skupić uwagę na procesie ruchowym, zerwać z ruchem naturalnym. Cielesność, fizyczność aktora zdominowała teatr rosyjskiego reżysera. Trochę inaczej było w przypadku Kurbasa. Koncepcja „rozumnego arlekina" sięgała dalej niż tylko do perfekcyjnego ukształtowania ciała. Technika i możliwości fizyczno-motoryczne ciała miały być doskonale znane aktorowi, ale jednocześnie powinien on nieustannie poszerzać i pogłębiać własną recepcję świata przez stałą bliskość innych dziedzin sztuki, „kultywować rozumienie"[26]. „Rozumny arlekin" był aktorem. Jego aktorstwo przejawiało się w tym, że był wykonawcą, liderem, a także reżyserem. Prowadził treningi i zajmował się metodologią, był wszechstronnie wykształcony, miał pojęcie o kulturze i — co ważne — znajdował w niej oparcie[27]. Dzisiaj moglibyśmy powiedzieć, że „rozumny arlekin" był antytezą pokornego aktora-wykonawcy słuchającego wyłącznie uwag reżysera.

Co więcej, zaproponowana przez Kurbasa koncepcja aktorstwa staje się jeszcze bardziej interesującą, jeśli spojrzy się na nią właśnie przez pryzmat teatru współczesnego. Od aktora oczekuje się obecnie przede wszystkim wszechstronności — współczesna scena wymaga od niego zarówno sprawności fizycznej, jak i duchowej, a także opanowania wielu, często odmiennych stylów i sposobów gry. Jedną z technik może być biomechanika skupiona na biologizmie i dezintegracji postaci sprowadzonej do maski bądź typu fizycznego. Współczesne aktorstwo większy nacisk kładzie jednak nie na technikę gry, lecz na edukację aktora, pogłębianie jego wiedzy, szkolenie umysłu. Wynika to z założenia, że aktorstwo nie może być ograniczane tylko do sztuki tworzenia i grania postaci teatralnej, jego specyfikę należy wiązać ze świadomością gry i bycia obserwowanym oraz z technikami cielesnymi i głosowymi, jakich używa. I właśnie przy takim założeniu aktor może być jednocześnie twórcą, tworzywem i dziełem. Taką — dość idealistyczną — wizję aktora zaproponowali współczesnej scenie tacy wielcy ludzie teatru, jak Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, ale również Łeś Kurbas, którego nazwisko nie jest wymieniane wśród nazwisk reformatorów teatru, choć zdecydowanie na to zasługuje.

[26] A. Korzeniowska-Bihun, *op. cit.*, s. 29.
[27] Por. *ibidem*, s. 30.

© for this edition by CNS

Theory of biomechanics of the body and the "conscious arlequin" (It. Arlecchino). Body material in the theory by Vsevolod Meyerhold and Les' Kurbas

Summary

The thesis is the analysis of two perspectives on the actor's body in the time of Great Theatre Reform. The body concepts depended on the artist at that time — one treated it either as a material or the essence of theatre. However, the body was never being used as a mean of getting over the emotions and never acting out any feelings. Both Meyerhold and Kurbas were highly interested in the new body concept and they derived their different theories from that — first „biomechanics", second „conscious arlequin."

The thesis proves that the acting body was the main part of the performance for Meyerhold. His biomechanical theory was based on the mathematical experiments. Thinking through the actor's body is what the author finds specific for this director.

Unlike the previous theory, the one by Kurbas contradicts it on some levels. His theory might be described as an expanded version of Meyerhold's proposition. However, perfection of the actor's body and its technique was still necessary but what Kurbas marks is the consciousness of an actor — education and knowledge. In his mind the perfect actor was highly aware of his action on stage and only a craftsman. He was far from executing tasks.

Keywords: Great Theatre Reform, biomechanics, conscious arlequin, Kurbas, Meyerhold.

© for this edition by CNS