Eugenio Barba
Meyerhold: a groteszk, vagyis a biomechanika

Plaszticitás, mely nem a szavakat tükrözi

Vszevolod E. Meyerhold a múlt század végén kezd Nemirovics-Dancsenkoval dolgozni. Egyike azon tanítványoknak, akit Sztanyiszlavszkij Moszkvai Művész Színházának tatjai közé választanak, ahol ott is marad 1902-ig. Ekkor alapítja meg saját társulatát és utazik szerte az országban, de 1905-ben visszatér Moszkvába, hogy Sztanyiszlavszkij felkérésére vezesse a Színház Stúdiót.

Itt kezdi megfogalmazni és a gyakorlatban is megvalósítani elgondolását az „új színház"-ról, melyet *uszlovnij*-nak nevez. A szó jelentése „stilizált", vagy „konvencionális". A „régi színház" (Sztanyiszlavszkij naturalisztikus színháza) olyan színészeket képzett, akik a metamorfózis és a reinkarnáció művészetében jeleskedtek, de a plaszticitás *(plasztika*) nem játszott szerepet a munkájukban.

„A plaszticitást a régi színház is a kifejezés fontos eszközének tekintette, gondoljunk csak Salvinire *Othello* vagy *Hamlet* szerepében. A plaszticitás önmagában nem új, csak az a forma, amire én gondolok, az új. Azelőtt ez szorosan megfelelt az előadott szövegnek, ezzel szemben én olyan plaszticitásról beszélek, amely nem felel meg a szavaknak. Mit is értek ez alatt?

Két ember beszélget az időjárásról, művészetről, lakásokról. Egy harmadik – feltételezve, hogy eléggé fogékony és figyelmes – pontosan meg tudja állapítani, csak a beszélgetésre való odafigyelésből, hogy a két ember barát, vagy ellenség, vagy szerelmespár – még akkor is, ha a beszélgetés témájából nem derül ki a kettőjük közötti viszony. Meg tudja ezt állapítani abból, ahogyan gesztikulálnak, állnak, szemüket mozgatják. Ez azért van, mert úgy mozognak, hogy az független attól, amit mondanak, viszont árulkodik a köztük fennálló kapcsolatról" (1907).

Meyerhold számára a plaszticitás – kulcsszó – az a dinamika, amely mind mozdulatlanságra, mind a mozgásra jellemző. Ahhoz, hogy a néző tisztán lásson, a színpadi mozgások egyfajta rendszere szükséges.

„Az emberi kapcsolatok lényegét gesztusok, pozitúrák, pillantások és némaságok határozzák meg. A szavak önmagukban nem tudnak mindent elmondani. Ezért a színpadon egyfajta mozgásrendszerre (sémára) van szükség ahhoz, hogy a nézőt éber megfigyelővé változtassuk… A szavak a fülre hatnak, a plaszticitás a szemre. Így a néző képzelete kettős hatásnak van kitéve: orális és vizuális ingereknek. A régi és az új színház között az a különbség, hogy az új színházban a beszéd és a plaszticitás saját, különálló ritmusuknak van alárendelve és a kettő nem feltétlenül esik egybe" (1907).

Ez azt jelenti, hogy a színész nem hagyja, hogy a teste a szavai ritmusát kövesse: a vokális és a fizikai ritmusok szinkronizmusát meg kell törni. Mindaddig, amíg Meyerhold nem világított rá erre a különbségtételre, a színészt totalitásnak tekintették, legalábbis a színházelméletben. Úgy gondolták, hogy egy bizonyos feladat megvalósítása a színpadon egy egész színészt kíván. Meyerhold feloldja ezt a totalitást. A szerepformálás munkafázisai során, a színész különválaszthatja a különböző szinteket, dolgozhat rajtuk külön-külön, és a végén összerakhatja a részeket kész egésszé.

Így is dolgozhat a színész. De vajon miért? A választ Meyerhold egy másik írása adja meg, amelyben arról ír, hogy „van egyfajta szcenikus ritmus, ami megszabadítja a színészt saját temperamentumának önkényes túláradásától. A színpadi ritmus lényege a valóságos, mindennapi élet antitézise… Hol ér el az emberi test, mely képes arra, hogy mindent

kifejezzen a színpadon, a fejlődés legmagasabb csúcsára? A táncban. Mert a tánc az emberi test mozgása a ritmus szférájában. A tánc az a testnek, ami a zene a gondolatnak: mesterségesen, mégis ösztönösen létrehozott forma" (1910).

Az *uszlovnij* színház színészei feladják személyiségük egy részét, a vokális és fizikai ritmusok között fennálló organikus szinkronizmust és így egy szcenikai ritmust teremtenek meg. Feladják azokat a szokásokat, amelyek a megszokott mozgásuk és előadásmódjuk sajátjai. Ez olyan, mintha természetességüket kéne feladni, hogy más törvényeket követhessenek, melyek egyedül a színpadra jellemzőek. Céljuk a plaszticitás megteremtése, egy szcenikai ritmusé, ami maga a tánc.

De milyen táncról beszél Meyerhold? A balettról, mint amilyet Marinszkijnél lehet látni, vagy valami egészen másról?

Angelo Maria Ripellino, az a tudós, aki a legköltőibben tudta felidézni Meyerhold produkcióit, így ír a *Don Juan* előadásról (1910): „Eltávolította a rivaldafényt és a színészeket egy kinyúló, félkör alakú előszínpadon mozgatta, ahol a néző számára egyetlen gesztus, egyetlen grimasz, egyetlen szemöldökrándítás sem maradt észrevétlen. Ez az előszínpad igen pontos „*Nuancespiel*"-t követelt a színésztől, szubtilis mikro-mimikrit, amit még fel is erősített a színpadról és a nézőtérről rá irányított éles fény. A színészeknek folyamatos odafigyeléssel kellett pozitúráikat egyensúlyozni, mozdulataik pókhálóját minden részletre kitérően, a legnagyobb odafigyeléssel szőtték".

Ez a leírás megegyezik Meyerhold kijelentéseivel a Don Juannal kapcsolatban. Csak egyetlen kifejezésben tér el és ez a „mozdulatok pókhálója". A tánc, mint „pattern" (minta, rendszer) nem más, mint „pókháló", melynek dinamikája nem követi a hétköznapi élet szabályait.

A groteszk

Mi szövi a pókhálót? A pók. És nem valami esztétikai megfontolásból teszi ezt, hanem hogy csapdába ejtsen valamit. Meyerhold világosan megfogalmazza, hogy mit akar a színész a táncával mozdulatainak hálójába csalogatni: a néző érzékeit.

„Stimulálhatjuk a néző elméjét és rábeszélhetjük, hogy elgondolkozzék és hogy vitatkozzék. Ez csak egyike azon dolgoknak, amire a színház képes. Van egy másik, egészen másfajta tulajdonsága is: stimulálhatja a néző érzelemvilágát is (*csuvsztvo*) és az emóciók egész labirintusát tárhatja fel előtte".

Meyerhold hozzáteszi, hogy ez nem az érzelmek iránti fogékonyság kérdése, hanem érzéki szenzibilitás, mint például, ha valaki azt mondja, hogy „fázom".

„És ismét a színész az, aki az energia fő közvetítője" (1929).

Meyerhold egy hathatós reflexet akar kiváltani a nézőből, amit nem feltétlenül intellektuális csatornák közvetítenek, hanem ami az érzékszervek fogékonyságán alapszik, a kinesztézián. A groteszk nem más, mint az a szcenikus eljárás, ami ehhez a hatáshoz vezet. Ellentétekre épül és folyamatosan félrevezeti a néző percepcióját. Meyerhold nem ért egyet azzal, hogy ezt a kifejezést a „komikus" szinonimájának fogjuk fel. Így ír erről: „A groteszk művészete a tartalom és a forma harcán alapszik. A groteszk nemcsak az emelkedett és a banális szintjén mozog, hanem összevegyíti a kontrasztokat, szándékosan éles ellentmondásokat teremtve ezzel… A groteszk addig mélyíti a mindennapi életet, amíg megszűnik a szokványosat ábrázolni. A groteszk az ellentétek esszenciáját foglalja össze egy szintézisben, és arra ösztönzi a nézőt, hogy megfejtse a felfoghatatlan rejtélyét… A groteszk segítségével arra kényszerítjük a nézőt, hogy kétféleképpen viszonyuljon a színpadi történésekhez és ez a kétféle attitűd hirtelen és váratlanul vált át egyikből a másikba. Egyetlen dolog fontos a groteszkben: a művész azon törekvése, hogy a nézőt egy adott síkból egy

teljesen váratlan és ellentétes síkba emelje át. Szembesülvén az enigmával, a néző kénytelen mobilizálnia magát, hogy megfejtse azt, megragadja azt és orientálódjék. A néző, egy szóval kifejezve, tisztánlátóvá válik, 'éber megfigyelő' lesz". „A groteszkben rejtve vannak a tánc elemei, mert a groteszket csak a tánccal lehet kifejezni" (1912).

A színésznek képesnek kell lennie arra, hogy szintézist teremtsen, mely magában foglalja az ellentétek elemeit, és ezt a szintézist a plaszticitáson keresztül kell materializálnia, a szcenikus mozdulatok rendszerén keresztül, amit Meyerhold szintén táncnak nevez.

De újra feltesszük a kérdést: milyen táncról is van szó? Amikor Meyerhold meg akarta ezt magyarázni, Loie Fullerre és Charlie Chaplinre hivatkozott, mint példákra. Egy utazásra indul, ami mind transzkulturális, mind pedig intrakulturális, az „exotikus" színházi formák felé, illetve olyan korszakok felé, melyeket figyelmen kívül hagytak a kortársai. Idézi a keleti színházakat – amiket sosem látott – a *kabuki*t, a *noh*-t a pekingi operát, vagy visszatekint a nyugati színházi múltba, a spanyol *siglo de oro* korszakára, vagy mindenekelőtt a *commedia dell'arte* művészetére.

1914-et írunk. Meyerhold a Cári Színház igazgatója, de nyitott egy Stúdiószínházat is, ahol tanítványaival régi rögeszméjére akarja megtalálni a választ: hogyan mozogjon a színész a színpadon, hogyan valósítsa meg a „mozdulatok rendszerét", mely a színész-néző viszonyt érzékszervi szinten konkretizálja, mielőtt még az intellektuális és a pszichológiai interpretációra sor kerülne. A Stúdió az alábbi programokat hirdeti meg: tánc, zene, atlétika, vívás, diszkoszvetés, az itáliai komédia improvizáció alapelvei, a XVII. és XVIII. századi európai színházak hagyományos technikái, az indiai dráma szabályai, japán és kínai színpadi technikák és előadásmódok.

1922-ben, a forradalom és polgárháború után Meyehold előáll kutatásának legújabb eredményeivel, a biomechanikával.

Biomechanika

„Ha megfigyelünk egy szakmunkást munkavégzés közben, az alábbiakat figyelhetjük meg a mozdulataiban: 1. minden fölösleges és improduktív mozdulat hiánya. 2. ritmus. 3. a test súlypontja megfelel a gravitációnak. 4. stabilitás. Ezen szabályoknak megfelelő mozdulatok tánc-szerűek: egy szakmunkás, amikor dolgozik, egy táncosra emlékeztet.

… Minden szakember – a kovácsmester, a fémöntő, a színész munkájának alapja a ritmus, és ismernie kell az egyensúly törvényeit. Ha egy színész nem ismeri az egyensúly törvényeit, még egy segédmunkásnál is kevesebbet ér.

…A modern színész legalapvetőbb hiányossága, hogy nem ismeri a biomechanika törvényeit" (1922).

Igor Ilinszkij, Meyerhold produkcióinak fő előadója abban az időben résztvett a biomechanika tanának kidolgozásában. „Meyerhold azt akarta, hogy mozdulataink és testünk hajlítása pontos mintát kövessen. 'Ha helyes a forma' – szokta volt mondani – 'akkor a hangnem és az érzések is helyesek, mert fizikai pózok határozzák meg őket'…A biomechanikai gyakorlatokat nem arra szánták, hogy előadják őket. Az volt a céljuk, hogy a tudatos mozgás érzületét keltsék a színészben, azt, hogyan kell mozogni a színpadi térben".

Naponta több tucat biomechanikai gyakorlatot végeztek: az egyik színész ráugrik a másik mellkasára, leugrik, követ dob, nyilat lő, pofon vág egy másik színészt, leszúrja a tőrével, ráugrik a partner hátára, az futásnak ered, az első megint rárohan, vagy egy másik színészt lök rá. De voltak egyszerűbb gyakorlatok is: megfogni valaki kezét, meghúzni a karját, ellökni magától.

Kétfajta akciót lehet felfedezni ezekben a gyakorlatokban: az első az *otkaz,* vagyis a elutasítás. Minden fázisnak az ellentétjével kell kezdődnie: ha pofon vágunk valakit, akkor előbb a kart hátra kellett lendíteni, azután előre. A gyakorlatok ezért nem egy akció lineáris

kivitelezései voltak, hanem nehéz, ide-oda, cikk-cakk mozgás. Három fázisú dinamikus mozdulatsort kellett végrehajtani, mint a daktilus ritmusa, ami 1. semleges álló helyzetből indul, 2. felfelé mozgás lábujjhegyre állva és megfeszítve a gerincet, 3. letérdelni heves lefelé mozgással, mialatt hátravetjük a karokat és a testsúlyt a kilépő lábra helyezzük.

Ha elemezzük a biomechanikai gyakorlatokat, felfedezzük, hogy egyiket sem egyenes vonalban kell végrehajtani, hanem mindannyi az egyik pózból a másikba való átmenetek sorozatából áll, a testsúly folyamatos áthelyezésével, egyik perspektívából a másikba. Mintha a színész a mozgás törvényét személyesítené meg, nem pedig az ügyeskedést tanulná. A színész egy dinamikus hálót sző, ahol a téma és az akció nem mindig esik egybe. A testsúly ilyen kontrasztokban gazdag áthelyezése táncszerű hatást ad a művész mozgásának.

Bios életet jelent. *Mechanika* a fizika azon ága amely a testek mozgásával és egyensúlyával foglalkozik. Amit Meyerhold biomechanikának nevez, a mozgásban lévő emberi test törvénye. Egy évtizeddel azelőtt ezt nevezte groteszknek.

„A biomechanika alapvető szabálya nagyon egyszerű: minden mozdulatban részt vesz az egész test".

1939-ben mondja ezt, amikor védeni próbálja magát azokkal a vádakkal szemben, melyek a biomechanikát formalista eszköznek tartják. Ez volt pedig az, amit felfedezett és a gyakorlatban is megvalósította Sztanyiszlavszkij Studiójában 1905-ben.

A tánc szabályait, vagyis a színpadi élet törvényszerűségeit, amit Meyerhold a múltban keresett és a Keleten, végülis a jelenben és Nyugaton fedezte fel, mégpedig Frederick Taylor vezette rá erre, aki a tudományos menedzsment és a munka termelékenység szabályait fektette le.

Meyerhold instabil pozitúrákról, kényes egyensúlyról, az ellentétek dinamikájáról, a tánc energiájáról beszélt. Csak más terminusokat használt. Kedvenc mondása volt: „A művészetben jobb sejteni, mint tudni". De a biomechanika és a groteszk elve nem véletlen megsejtés volt. Felismerése volt azoknak az elveknek, melyek ma a színházantropológia tükrében közismertek és pre-expresszív szinten minden előadó kiindulási pontjai.

Fordította: *Szőke Zsófi*. Forrás: A Dictionary of the Theatre Anthropology.