

Драган Стојменовић
Универзитет у Новом Саду
Академија уметности
Департаман драмских уметности

Оригинални научни рад
UDC 791.01

Биомеханика Др Департута

Не чинити ни великих покрета у малим осећањима, ни малих покрета у великим.
Леонардо да Винчи (Мејерхољд, 1976:160)

Апстракт. Предмет истраживања су основни модели Мејерхољдове биомеханике, којим дефинишемо њена теоријска начела. Професор Мејерхољд, позоришни вођа ексцентричне струје, којом је променио модерно схватање театра, оформио је технику биомеханике анализирајући израчунату врсту покрета. Анализа одређује одговоре на питања: Какав је утицај Тејлорове „научне организације рада“ на дефинисање начела Мејерхољдове технике биомеханике? Који естетички модели сценског покрета су били један од основних предмета истраживања Мејерхољда? Мејерхољдов театарски рад проучавали су многи позоришни теоретичари, међутим, колико његов рад утиче и на филмски медиј?

Кључне речи: биомеханика, покрет, мизансцен, емпатија, филм

Субјективни импресионизам и стилизација симболиста, полако су све више удаљавали реалност од уметности у генералном смислу, у којој је, у својој естетизацији илузије, нестао близак однос са ширим аудиторијумом. Када су се изненада нашли под притиском утилитаристичке индустријализације почетком 20. века, традиционални уметници нису успели да одговоре на питање модернизације друштва. Дакле, из *несклада* између естетске традиције и нове економије заступници авангардних покрета генеришу своју одредницу истраживања „нове уметности“.

Професор Мејерхољд (Vsevolod Emilevich Meyerhold), истраживао је сценски модел покрета који је имао корен у техници *комедије дел арте*. Ова сценска техника подељена на серију ликова и њихових маски, имала је велики утицај како на авангардну сценску изражајност, тако и на европски филм. Из контекста Мејерхољдовога чувеног надимка – Др Депертутто, можемо пронаћи путоказ за основну идеју његових експерименталних проучавања покрета, као и однос његове визије самог себе као уметника. Др Депертутто, као сценско име Мејерхољда-редитеља, односио се, управо, на познати лик италијанске комедије дел арте. Маска доктора из Болоње представља пародијско отелотворење педантерије и прецизности научника, пројектујући се на Мејерхољдово схватање научног истраживања уметности. Међутим, Др Депертутто је имао и своје више злокобно значење, односећи се на Хофманову причу, где јунак закључује са ђаволом паклени уговор, купујући своју слику у огледалу. Дакле, већ значење његовог надимка може да пружи занимљиве информације о схватању модела сценског покрета.

Мејерхољд у Москви води Вишу државну редитељску радионицу, коју су похађали многи велики уметници, међу којима је и највећи експонент формалистичке кинематографије Сергеј Ајзенштејн. Посвећен педагошком раду, Мејерхољд почетком двадесетих година 20. века формира програм глумачког физичког тренинга, који је под називом *Биомеханика* ушао у анале теорије сценских уметности.

Техника биомеханике нуди органски засновану, израчунату врсту покрета, којом се замењује „аутохипноза“ Московског художественног театра (МХАТ-а). Научна анализа покрета, као и спорт заснован на науци, близак је новој врсти радничког моделовања покрета тела, захтеваног новим радним условима и машинама. Те релације успостављају мост за повратак уметности „на велика врата“. Управо зато је научна организација рада виђена као пут до нове уметничке експресије.

Мејерхољд је биомехаником желео да истражи последице промене рада у новим производним условима насталим модернизацијом друштва. Рад се посматра кроз призму продуктивности повезане са радном мотивацијом. Мејерхољд производне услове види у психолошкој парадигми: „Рад се неће доживљавати као проклетство, него као радосна нужност. Под оваквим идеалним радним условима природно

је да уметност мора добити једну нову основу.“ Теоријске основе за овакво размишљање потицале су из теорије научне организације рада, познате под називом *тејлоризам*, коју су, почетком 20. века, формирали Американац Фредерик Тејлор и пролетерски песник А. К. Гастев. Тејлоризам се може дефинисати одговором на питање: „Како студијама времена и кретања умањити губитке времена код индустријске производње?“ (Poliwoda, 1994: 44) Металски радник, трговачки униониста, новинар и писац, припадник групе пролетерских радника „Кузница“, Алексеј Гастев основао је 1920. Централни институт за рад, скраћено ЦИТ (ру. Централный институт труда). Циљ института било је убрзање индустријског развоја у Совјетском Савезу, које би било постигнуто прилагођавањем методе физиологије рада и „научног менаџмента“ Фредерика Тејлора (Frederick Taylor) систему организације рада у руском амбијенту револуционарних околности.

Један елемент „научне организације рада“, као Тејлоров програм преведен на руски, била је биомеханика. Тејлор 1922. године ангажује Николаја Бернштајна (Nikolai Bernstein) за своје одељење биомеханике. Израз „биомеханика“ одређује нову теорију кретања живог тела која тражи да механизира тело у служби побољшања ефикасности и економичности. У уводу науке о организацији рада, Гастев пише:

„Постоји много прича о изгубљеној енергији и економији рада. Ипак, наш први задатак је да проучавамо дивну машину која нам је тако блиска: људски организам... Постоји потреба за посебном науком, наиме, биомехаником, која мора да буде култивисана под условима лабораторијске организације, али такође може да се практикује у свакој просторији у кући, напољу, на било ком тргу, у било којој радионици.“ (Kursell, 2006:245-273)

Схватајући уметност као организацију материјала, Др Департуто је тејлоризам применио на радну организацију глумца на сцени, где би се глумачки израз означио конструктивистичким приступом: глумац је инжењер, систематизујући уметност на научним основама. Сам врх истраживања огледао се у дефинисању практичних механичко-телесних закона, као и специфичност говора глумца. Мејерхолд дефинише формулу:

$$H = A1 + A2$$

Симбол *H* означава глумца, *A1* представља креатора који има одређену намеру и упутства како да се ова намера реализује, док је *A2* тело глумца које задатке креатора изводи и реализује.



Сл. 1. Мизансцен по биомеханичким принципима: „Theatre of Meyerhold“, Alexander Grinberg (<http://www.cours-theatre-salimov.com/meyerhold-experimentateur-infatigable-par-emile-salimov/>)

Тејлоризам театра, промовисан од стране Мејерхољда у предавању 1922. године, односио се, такође, и на рад неурофизиолога Ивана Павлова. „Свако психичко стање“, објаснио је Мејерхољд, „одређено је појединачним физиолошким процесима“. Када се актер постави физички у неким ситуацијама, он производи рефлексно одређене емоције у себи и публици, на пример, када се премести, као да бежи од пса, он ће подстаћи страх у себи, који ће се рефлексно пренети и на публику.

Биомеханика је систематизована различитим техникама основних вежби, развијајући „унутрашњи циљно орјентисани покрет“ „поновним оживљавањем природних покрета, који се још могу уочити код деце и животиња“. Ова равна биомеханике односила се на припрему и вежбу глумаца и није се односила на сценску изведбу.

Крајњи циљ биомеханике, дакле, лежи у кључном појму „рефлексна узбуђеност“ (ру. *reflektornaja vozбудimost*; нем. *Reflektorische Erregbarkeit*), означавајући телесно држање глумца, које треба да евоцира код гледаоца жељену емоцију. (Mailand-Hansen, (1980), S. 90./ Poliwoda, 1994: 45)

Термин „рефлексна узбуђеност“ – *ексцитабилност* (ру. ВОЗБУДИМОСТЬ), Мејерхољд теоријски разрађује и у тексту о глумачкој техници „КАКОЙ ЧЕЛОВЕК ГОДИТСЯ В АКТЕРЫ“, 1922. Анализирајући појам рефлексне узбуђености тј. ексцитабилности, не само у односу глумца према гледаоцу него и као саму глумачку технику којом се моделују начини сценске изражајности у игри глумца, Мејерхољд записује:

“Координиране манифестације ексцитабилности чине глуму. Сваки елемент игре увек формирају три обавезна фактора: 1. Намера 2. Имплементација 3. Реакција“

Дакле, термин „рефлексна узбуђеност“ се може тумачити на два начина. Први је као бихевиористички термин узбуђености у смислу рефлексно-емпатијског односа између глумца и публике, док се други односи на саму глумачку технику координације узбуђености – ексцитабилност.

Анализа првог тумачења појма „рефлексне узбуђености“ у односу глумац – публика, показује и авангардне тежње за спектакуларном интеракцијом глумца и гледаоца и разбијањем позоришне „рампе“ између публике и сценских догађања. У прилогу томе, Мејерхолц закључује да свако ментално стање може бити стимулисано физиолошким процесом:

„У томе што глумац пронађе решење за своје физичко стање, он достиже почетну позицију, при чему код њега настаје узбуђеност која ће инфицирати гледаоце, повући их у то (то смо пре назвали освајање гледаоца) и то чини биће једног глумца.“ (Mejerchol'd, u: Brauneck (1988), S. 76./Poliwoda, 1994: 46)

У чланку „Кинефикација позоришта“ (1929), Мејерхолц расправља о односу освајања савремене публике спектаклом и емотивним сензибилитетом, пишући:

„Излив емоција које савремена публика очекује од спектакла такав је да она жели да искуси велико стање напетости при чему ће се струја мерити не у стотинама, већ у хиљадама [волти]... технике савременог режирања на позорници покренуле су свој механизам идејом да ће спектакл бити могућ не само уз помоћ напора глумца и механизма позорнице, већ и уз помоћ напора публике.“ (Taylor, 2002: 271-72)

Биомеханика, као метода глумачког тренинга и изражајности, била је супротстављена глумачком „Систему“ Станиславског, базирајући емотивну изражајност лика као *покрет од унутра ка напољу*, док је Мејерхолц градио методу *покрет од споља ка унутра*. Као глумачка доктрина, биомеханика је формирала технику универзалне сценске експресије. *Биос* значи живот, а *механика* је део физике који се бави равнотежом и кретањем тела. Оно што је Мејерхолц назвао *биомехаником* дефинише законитост тела у животу. „Основно правило биомеханике је врло једноставно: цело тело учествује у сваком *покрету*“. Један од Мејерхолцових „лабораторијских радника“, изјавио је у позоришном часопису „Драма“, 1922. године:

„Тело глумца – биомеханичара ради попут машине. Сваки покрет сваке мишићне групе мора бити схваћен од стране гледаоца као рад моторног рефлекса целог телесног апарата.“

Едукативни принцип биомеханике може се сагледати у сачуваном запису „Лекција о Биомеханици“ (1935). Текст описује дискусију на једном од часова,

односећи се на питање о основним принципима покрета у биомеханици. Међу одговорима студената могло се чути:

„Покрет са минималним трошковима енергије... Развој прецизности покрета... Координација свих покрета.“

Констатује се да је у биомеханици глумачког израза најважнија највећа сврсисходност, обликована радном телесном машином: „без искуства и емоције.“ Дакле, принцип биомеханике је: најједноставнији и најизразитији начин глумачке интерпретације, са најмањим трошковима енергије. За Мејерхољда глумац је *трансформатор*, савршени „глумац за све“, трансформисан у редитеља.

Дакле, метода покрета *од споља ка унутра*, обликује глумчеву емоцију са рефлексijом публике, стварајући са њом емпатијско садејство. У том контексту, у наставку лекције, наставник Гольцев (Гольцев) истиче драмски ефекат „Чапајев“, назван по истоименом филму (*Чапаев*, Georgi&Sergei Vasilyev, 1934), посебно у игри Бориса Бабочкина, заснивајући се на утилитаристичком биомеханичком концепту:

„Креирање апсолутног хероја, али на начин да готово свако осећа да би могао да буде та особа – то је једна од најмоћнијих ствари у „Чапајеву“. *Емпатија* и „Чапајев“, осећају једно са другим акцију – лако.“ (Сл. 2)



Сл. 2 *Чапаев*, Georgi&Sergei Vasilyev, 1934/ www.spletnik.ru

Елеменат *емпатије* сагледава се као битан чинилац целине призора или лика, њиховог кредибилитета и схватања природе уопште, као сасвим истинитог и на најнижем нивоу перформанси. Не само на нивоу генералног карактера лика, него и до најситнијих детаља, емпатијски ефекат лежи у биомеханичкој техници.

Голџев наставља:

„То је исти закон који *гест*, *изражајни покрет* или *израз лица* прави у складу са органским законом који се јавља у природи, лако подразумевајући, лако репродукојући – органски. Ако иду према другим законима, могуће је да их опонашају, али ван психолошког апарата публике. Да ли знате одговор на прослављену поделу – шта је настало прво гест или емоција?“

Из наведене дискусије закључују се могућности две теорије о изворном облику геста и емоције. Прва дефинише да покрет претходи тужној емоцији којом се особа доводи до суза, док друга теорија каже да сузе долазе зато што је човек тужан – не зна се која је теорија тачна. Чињеница је да човек има дуалистички поглед на свет, представљајући менталне и моторичке манифестације обједињене у јединствени процес. У суштини, не постоји примат једне или друге, него се ради о садејству и прожимању рефлекса и емоције, који се не могу делити, јер зависе једно од другог.

Међутим, информације о систему биомеханике могу се посматрати као техничка скица, али не и као уоквирен теоријски метод. Чињеница је да је биомеханика први корак ка експресији покрета, али иза овог првог корака веома мало је, у ствари, теоријски отишао и сам Мејерхолд. Он је наставио да се бави овом специјалном биомеханичком гимнастиком, као видом глумачког тренинга, али се није бавио даљим корацима у приближавању теоријског система покрета и одређивању његових појединачно стилских квалитативних законитости. Иако уоквирена сврсисходном формулом, биомеханика, у суштини, представља само један драгоцен *основни принцип*, који је основа експресивног покрета: експресивни покрет – покрет који се одвија у складу са законима, општег, *органског покрета*.

Архаични естетички модели сценског покрета тела са Далеког истока били су један од основних предмета истраживања Мејерхолда, као и, како смо констатовали, велике већине водећих авангардних аутора. Глумци Истока стварају и развијају све своје *радње* посредством основног принципа названог *принцип супротности*. Кинески глумац сценску радњу увек започиње њеном супротношћу. На пример, да би погледао особу која седи са његове десне стране, глумац Запада направиће директан, линеарни покрет врата. *Директан* покрет, који економише путању главе, нема своју специфичну естетику и чулност. Кинески глумац почиње радњу као да хоће да погледа у *супротном (недиректном)* правцу, потом изненада мења правац и okreће очи према тој особи. Оваквим нелинеарним покретом, као сценском конвенцијом, користе се глумци Истока како би истакли одређену гестуалну радњу, чинећи је очигледнијом, стварајући ефекат изненађења и усмеравајући тако гледаоачеву пажњу.

Прву сценску инсценацију, по методи биомеханике, Мејерхолд је реализовао драмским текстом глумца Фернанда Кромелинка (Fernand Crommelynck):

„Великодушни рогоња“ (фр. „Le Cocu magnifique“; нем. „Der großmütige Hahnrei“). Објављен 1921, драмски текст, ремек дело жанра „лирске фарсе“, са темом љубоморе једног од супружника, премијерно је изведен 25. априла 1922. Мејерхољдови конструктивистички сетови, први такве врсте, обезбедили су представи велику популарност. У духу конструктивизма, представа је базирана на телесној експресији глумца, без шминке, реквизита и раскошних костима, да би били „приморани да пунте своја тела да се изразе, што су пре успевали шминка, костими и перике“. (Mailand-Hansen, (1980), S. 106.)

Мејерхољдов театарски рад проучавали су многи теоретичари, међутим, за конвенционалну теорију филма он представља фигуру која је имала само посредан утицај на формирање теорије филмског текста. Два Мејерхољдова филмска остварења, *Слика Доријана Греја* (1915), *Јаки човек* (1916), и треће незавршено *Уроци с оне стране гроба* (1917), које је изгубљено, заобилазе се у анализама филмолога, иако историчар Фревалски закључује да је његово дело имало јак директан утицај на целокупну совјетску, делимично и светску, уметност.



Сл. 3 Плакат за филм *Слика Доријана Греја*, 1915 (www.kinopoisk.ru)

Мејерхољд је обогатио филмску уметност у истраживању структуре покрета, ритма и монтаже. Он даје изјаве и пише кратке есеје из филмске естетике. У есеју „О филму“ (1915) пише: „У почетку бих желео да проучим и проанализирам елемент *покрета* у филму.“ О својој концепцији филмског мизансцена Мејерхољд говори на конференцији за штампу 1916, где наглашава да жели на биоскопски екран да пренесе „посебне *покрете* уметничке интерпретације, подвргавајући их законима ритма и служећи се, што је могуће шире, светлосним ефектима својственим филму“. Из овога можемо закључити да је Мејерхољд филм схватао и посматрао кроз призму естетичко-перцептивног модела покрета, експериментишући и унапређујући његову експресију научним принципима, транспонованим у „тело филма“.

Закључак

Циљ Централног института за рад Алексеја Гастева био је убрзање индустријског развоја у Совјетском Савезу, које би било постигнуто прилагођавањем методе физиологије рада и „научног менаџмента“ Фредерика Тејлора систему организације рада у руском амбијенту револуционарних околности. Елемент „научне организације рада“ – тејлоризма, била је биомеханика. Израз „биомеханика“, дакле, одређује нову теорију кретања живог тела која тражи да механизира тело у служби побољшања ефикасности и економичности и дефинисан је у Мејерхољдовој формули:

$$H = A1 + A2$$

„Тејлоризам театра“, промовисан од стране Др Департута пружа бихевиористички закључак да је свако психичко стање одређено појединачним физиолошким процесима. Када се актер постави физички у неким ситуацијама, он производи рефлексно одређене емоције у себи и публици. Крајњи циљ бихевиористичког приступа биомеханици, дакле, лежи у кључном појму „рефлексна узбуђеност“, означавајући телесно држање глумца, које треба да евоцира код гледаоца жељену емоцију тј. одређени степен *емпатије*. За Др Департута глумац је *трансформатор*, савршени „глумац за све“, трансформисан у редитеља. Закључује се да, иако уоквирена сврсисходном формулом, биомеханика, у суштини, представља само један драгоцен *основни принцип*, који је основа експресивног покрета. Експресивни покрет је покрет који се одвија у складу са законима, општег, *органског покрета*.

Закључили смо, такође, да се Мејерхољдова филмска остварења заобилазе у теоријским анализама студија филма, иако се закључује да је његово дело имало јак директан утицај на целокупну совјетску, делимично и светску, уметност. Генерални резиме доктрине др Департута може се објединити у чињеници да човек има дуалистички поглед на свет, представљајући менталне и моторичке манифестације обједињене у јединствени *биомеханички процес*.

Литература:

Барба, Е, Саварезе, Н. (1996). *Тајна уметност глумца*. Београд: ФДУ, Институт за позориште, филм радио и телевизију.

Kursell, Julia, *Piano Mécanique and Piano Biologique: Nikolai Bernstein's Neurophysiological Study of Piano Touch*, Configurations, Volume 14, Number 3, Fall 2006, pp. 245-273|10.1353/con.0.0015 <http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/configurations/v014/14.3.kursell.pdf>>01.02.2015.

Martin, Marcel, *Mejerholjdovi izgubljeni filmovi*, Sineast br. 55/56

Meyerhold, <http://ebookbrowse.com/meyerhold-tcm4-121267-pdf-d97040792>>15.09.2014

Meyerhold, *О ВС. Э. Мейерхольде*, http://www.teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/O_meyer/#Rome>01.02.2015.

Meyerhold, *Лекция о биомеханике 28 марта 1935/* http://www.teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/O_meyer/#_Точ292184274>01.02.2015.

Мейерхольд В. Э., Бebutov В. М., Аксенов И. А. Ампула актера. М.: ГВЫРМ, 1922.
15 с. КАКОЙ ЧЕЛОВЕК ГОДИТСЯ В АКТЕРЫ, <http://www.teatr-lib.ru/Library/Emplouis/Emplouis/>

Poliwoda, Bernadette. (1994). FÈKS – Fabrik des exzentrischen Schauspielers. München: Verlag Otto Sagner,

Richard Taylor and Ian Christie, *The Cinefication of Theatre: Vsevolod Meyerhold*; оригинални извор: “О кинофикации театра”, V. E. Meierkhol'd, Zhizn' iskusstva, 14. jul 1929, paragraf 4-5; извор: „The Film Factory“, Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939, Routledge, 2002.

Dr Dapertutto's Biomechanics

*“To make no great movements in small emotions,
nor small movements in big emotions.”*

Leonardo da Vinci (Meyerhold, 1976: 160)

Abstract. The subject matter of the research is the basic models of Meyerhold's biomechanics, which were used to define its theoretical principles. Professor Meyerhold, the theatrical leader of an eccentric stream, with which he changed the modern understanding of the theatre, established the technique of biomechanics by analysing the calculated type of movement. The analysis determines the answers to the questions: What kind of influence does Taylor's “scientific management of work” have on defining the principles of Meyerhold's techniques of biomechanics? Which aesthetic models of stage movement were some of the basic subjects of Meyerhold's research? Meyerhold's theatrical work has been researched by a number of theatre theorists. However, how much does his work influence the film medium?

Key words: biomechanics, movement, *Mise-en-scène*, empathy, film



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ