

Małgorzata Jabłońska

Rytm przestrzenny odbywający się w czasie

www.polishtheatrejournal.com

Wydawca

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie
Akademia Teatralna w Warszawie

Małgorzata Jabłońska

Rytm przestrzenny odbywający się w czasie

Katarzyna Kobro i Wsiewołod Meyerhold najprawdopodobniej nigdy się nie spotkali. Nie wiadomo też, czy Kobro kiedykolwiek widziała któryś ze spektakli Meyerholda. Władysław Strzemiński – partner artystyczny i późniejszy mąż artystki, miał być może taką możliwość jeszcze w Petersburgu podczas studiów. Meyerhold był już wtedy znanym reżyserem teatrów cesarskich i rozpoczął pracę w swoim Studio na Borodińskiej. Los jednak chciał, że po przyjeździe do Moskwy w 1920 roku Meyerhold dał pierwszą premierę dopiero 7 listopada, podczas gdy Katarzyna Kobro po skończeniu studiów w Drugich Państwowych Wolnych Pracowniach Artystycznych¹ i udziale w czerwcowej Ogólnopństwowej Konferencji Wychowawców i Studentów Sztuki, a może nawet wcześniej, bo już w marcu, udała się do Smoleńska. Wygląda na to, że minęli się o włos. Co jednak wydaje się mało prawdopodobne, to to, że będąc aktywnymi, zorientowanymi w środowisku artystami ani Kobro, ani Strzemiński o Meyerholdzie i jego dokonaniach nigdy nie słyszeli.

Jeszcze w 1917 roku Wsiewołod Meyerhold rozpoczął współpracę z Władimirem Tatlinem nad filmem *Czary nieboszczyka* według powieści Fiodora Sołoguba (produkcja nie została ukończona najprawdopodobniej z powodu wybuchu rewolucji), a w roku 1919 wystawił prapremierę sztuki *Misterium-buffo* Władimira Majakowskiego w opracowaniu scenograficznym Kazimierza Malewicza. Biorąc pod uwagę, że była to prapremiera „pierwszej prawdziwie sowieckiej sztuki” stworzona dla uczczenia pierwszej rocznicy rewolucji październikowej, inscenizacja ta musiała być znana i szeroko dyskutowana. Tym sposobem Meyerhold dał się poznać dwóm najsłynniejszym i najbardziej wpływowym nauczycielom i mistrzom Kobro i Strzemińskiego. Czy rozmawiali oni na temat tych prac ze swoimi studentami, nie wiadomo. Wiadomo jednak, że oboje, Kobro i Strzemiński, w latach 1919–1922 w Moskwie, Mińsku, Witebsku i Smoleńsku wystawiali swoje prace, wśród których były także projekty scenograficzne (w tym projekt do *Misterium-buffo*, Smoleńsk 1920).² Jako scenografowie tworzyli też dla smoleńskich teatrów (Kobro

1 Wtoryje Gosudarstwienyje Swobodnyje Chudożestwienyje Mastierskije – w skrócie Swomas

2 Por. Janusz Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984, s. 41.

była nawet zatrudniona w teatrze Domu Oświaty jako dekorator)³, więc można zaryzykować stwierdzenie, że teatr nie pozostawał poza sferą ich zainteresowań. Myślę, że to mogło wystarczyć, by docierały do nich informacje o kolejnych dokonaniach Meyerholda.

Choć tego rodzaju domysły i dedukcje bywają pasjonujące, zdecydowanie bardziej od tropienia wpływów inspirujące wydaje mi się spojrzenie równoległe na sposoby, jakimi w swoich dziedzinach – sztukach plastycznych i teatrze – wspomniani twórcy realizowali postulaty szczególnej formacji kulturowej, jaką była rosyjska lewicowa awangarda artystyczna początku XX wieku. Jak korespondowały ze sobą proponowane przez nich rozwiązania problemów stawianych sztuce przez nowoczesną rzeczywistość z jej rozwijającą się skokowo nauką (m.in. z koncepcjami nieeuklidesowej geometrii i alternatywnymi modelami przestrzeni, a w końcu czasoprzestrzeni Einsteina) i technologią po raz pierwszy w tym stopniu zaangażowaną w życie codzienne ludzi, rozrastającymi się i uprzemysławiającymi miastami oraz nowym odbiorcą, który na fali rewolucji uzyskał dostęp do wytworów sztuki wysokiej?

Kondensacja przestrzeni

Do najważniejszych teoretycznych wypowiedzi Katarzyny Kobro należą: napisana wspólnie z Władysławem Strzemińskim rozprawa *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego* (1931) oraz jej opinie wyrażone na łamach czasopism „Europa” (1929), „Forma” (1935 i 1936) i „Głos Plastyków” (1937). Tym pozycjom będę się przede wszystkim przyglądać w mojej analizie. Tutaj jednak konieczne jest krótkie wyjaśnienie. Jak pisze Janusz Zagrodzki, jeden z głównych badaczy twórczości Katarzyny Kobro, jej dokonania przez lata niesłusznie pozostawały na marginesie refleksji krytycznej i teoretycznej. Na skutek tragicznych wydarzeń wojennych duża część jej dorobku artystycznego uległa zniszczeniu, a prace teoretyczne ze względu na jej związek małżeński z Władysławem Strzemińskim i jego legendarny artystyczny status były pomijane lub przypisywane jego wpływowi, a niekiedy w całości jemu⁴. Jednak analiza prac i właśnie lektura tekstu *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, pozwala, jak pokazuje Zagrodzki, zarysować podział pomiędzy koncepcjami obojga artystów:

Potencjalny ruch form czy pojedynczej formy w zespole, traktowany był jako środek dla uwypuklenia dynamiki narastającej poprzez zmienność układów. Wczesne rzeźby Kobro były więc poważnie uwikłane w problematykę czasu i przestrzeni. Strzemiński zafascynowany «płaskością obrazu», dążąc do zlikwidowania wymiaru, jakim jest czas,

3 Por. wypowiedzi Zenobii Karnickiej – wieloletniej kustosz Muzeum Sztuki w Łodzi: „Żyła przecież w porewolucyjnej Rosji dobrych kilka lat, tam między innymi projektowała kostiumy teatralne, a nie kreacje dla siebie. [...] Praesens – grupa plastyczna. Wystawa w X. 1926 r. Kobro wstępuje do grupy początkowo bez Strzemińskiego i pokazuje swoje prace w tym dekoracje teatralne”, Marzena Bomanowska, *Siedem rozmów o Katarzynie Kobro*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2011, s. 39–40. Zob. także Zenobia Karnicka, *Kalendarium życia i twórczości*, w: *Katarzyna Kobro (1898–1951): w setną rocznicę urodzin* (katalog wystawy), red. Elżbieta Fuchs, Muzeum Sztuki, Łódź 1998, s. 33.

4 Janusz Zagrodzki, *Wewnątrz przestrzeni*, w: *Katarzyna Kobro (1898–1951): w setną rocznicę urodzin...*, dz. cyt., s. 71.

coraz bardziej oddalał się od propozycji Kobro. Odtąd jego obrazy będą wyrazem kolejnych faz unizmu, odnosząc się do osiągnięcia „bezwzględного spokoju i równowagi”. Podczas gdy dalsza twórczość Kobro wynika bezpośrednio z dynamicznych konstrukcji kształtowanych zgodnie z prawami kontrastu i prowadzi, od bogatych fakturalnie form, do purystycznych struktur otwartych, których podstawowym celem jest organizacja przestrzeni⁵.

Kierując się tą wskazówką, w tym artykule odwoływać się będę przede wszystkim do myśli i dorobku Katarzyny Kobro, zaliczając do niego także napisaną wspólnie z mężem *Kompozycję przestrzeni*. Oczywiście jednocześnie nieustannie należy mieć w pamięci wkład Władysława Strzemińskiego w wyjściową dla niniejszej analizy koncepcję jedności (unizmu) rzeźby i architektury z przestrzenią otaczającą.

We wspomnianych powyżej tekstach Kobro odnajdujemy wychodzące z założeń unistycznych przekonanie, że rzeźba nie jest i nie powinna być zamkniętym w granicach bryły obiektem estetycznym wyrażającym emocje lub obrazującym historię (Kobro była szczególnie przeciwna wszelkim pomnikom państwowym).

[...] należy stanowczo i bezpowrotnie raz na zawsze uświadomić sobie, że rzeźba nie jest ani literaturą, ani symboliką, ani indywidualną psychologiczną emocją. Rzeźba jest wyłącznie kształtowaniem formy w przestrzeni. Rzeźba zwraca się do wszystkich ludzi i przemawia do nich w sposób jednakowy. Jej mową jest forma i przestrzeń. Stąd wynika obiektywizm najekonomiczniejszego wyrazu formy. Nie ma kilku rozwiązań; jest jedno – najkrótsze i najwłaściwsze. Rzeźba stanowi część przestrzeni, w jakiej się znajduje. Dlatego nie powinna być od niej odłączona. Rzeźba wchodzi w przestrzeń, a przestrzeń w nią. Przestrzenność budowy, łączność rzeźby z przestrzenią, wydobywa z rzeźby szczerą prawdę jej istnienia. Dlatego w rzeźbie nie powinny być kształty przypadkowe. Powinny być tylko te kształty, które ustosunkowują ją do przestrzeni, wiążąc się z nią. [...] Łącząc się z przestrzenią, nowa rzeźba powinna stanowić najbardziej skondensowaną i odczuwalną część tej przestrzeni. Osiąga to, ponieważ kształty przez swe uzależnienie wzajemne tworzą rytm wymiarów i podziałów. Jedność rytmu powstaje wskutek jedności jego skali obliczeniowej⁶.

Już w tym ujęciu znajdujemy kilka najbardziej charakterystycznych cech koncepcji rzeźbiarskiej Kobro: postulat abstrakcyjności i racjonalności, a co za tym idzie uniwersalności rzeźby, która oparta jest o obliczenia matematyczne i wiedzę naukową, postulat najekonomiczniejszego wyrazu formy nawiązujący bezpośrednio do taylorizmu oraz przekonanie o jednorodności i łączności przestrzeni i rzeźby, która oddziałuje na percepcję przestrzeni dzięki formalnemu ukształtowaniu. Rzeźba nie jest bytem osobnym, ale szczególnym zagęszczeniem, konkretyzacją przestrzeni, która dzięki podziałom i domknięciom, czyli uporządkowanej, „skondensowanej” formie⁷ stanowiącej podstawowy

5 Tamże, s.73.

6 Katarzyna Kobro, *Rzeźba i bryła*, „Europa” 1929, nr 2, w: *Katarzyna Kobro (1898–1951): w setną rocznicę urodzin...*, dz. cyt., s. 148 (pisownia oryginalna).

7 Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, Biblioteka „a. r.”, t. 2, Łódź 1931, s. 41 (we wszystkich przytoczeniach tej książki pisownia oryginalna).

wyznacznik dzieła sztuki, staje się dla nas odczuwalna. Pogląd ten wyraziście obrazuje konwencja, jaką Kobra przyjęła w tytułowaniu swoich prac – rezygnując z tytułów oznaczających, a nawet z samego określenia „rzeźba” na rzecz określenia „kompozycja przestrzenna”. Z tego założenia wynika także inna fundamentalna cecha koncepcji Kobra – włączenie rzeźby w konkretną, fizyczną, zastaną przestrzeń, którą dzieli z oglądającym, będącym według Kobra nie wyabstrahowanym okiem, ale realnym, cielesnym człowiekiem. Tym samym obecność człowieka w przestrzeni poddana zostaje refleksji, z której wynika jej czynnościowy charakter.

To z kolei rodzi dwie najpoważniejsze konsekwencje dla koncepcji Kobra. Po pierwsze ucieleśniona percepcja – zmienna perspektywa spojrzenia i ruch ciała ludzkiego, staje się integralnym elementem samego dzieła sztuki, co z kolei uruchamia jego istnienie w czasie, czyniąc z niego byt czasoprzestrzenny (do tego tematu, jako najważniejszego dla niniejszej analizy, powrócę jeszcze w kolejnej części tekstu):

Wprowadzenie do dzieła sztuki trzeciego wymiaru tzn. głębi, pociąga za sobą jego czasoprzestrzenność. Czasoprzestrzennością nazywamy zmienność tego dzieła sztuki przy oglądaniu jego z rozmaitych stron. Każde przesunięcie oglądającego powoduje inny wygląd układu kształtów. Dzieło sztuki w ten sposób żyje nie tylko w przestrzeni, lecz również w czasie, gdyż ma znaczenie nie tylko układ kształtów sam przez się, lecz jednocześnie też kolejność, w jakiej się on objawia przy oglądaniu jego z rozmaitych stron. Rzeźbę i architekturę nie należy ujmować wyłącznie, jako rzecz statyczną, składającą się z 4 stron, odpowiednio zbudowanych, lecz przede wszystkim, jako proces przechodzenia jednej strony w drugą, jako czynność zmiany tych stron, jako rytm przestrzenny, odbywający się w czasie⁸.

Po drugie zainteresowanie funkcjonowaniem człowieka w przestrzeni rozszerza pole jej badania na architekturę, która w tym samym stopniu co rzeźba jest kompozycją przestrzeni i powinna podlegać tym samym wypracowywanym dla rzeźby zasadom kompozycyjnym. Tym sposobem rzeźba w rozumieniu Kobra stała się zagadnieniem nie tylko estetycznym, ale także funkcjonalnym, co zarówno w refleksji artystycznej, jak i w realizacjach miało potencjał wyprowadzenia jej z wydzielonych przestrzeni galeryjnych w przestrzeń społeczną.

Rzeźb Katarzyny Kobra nie należy jednak rozumieć jako gotowych projektów architektonicznych. Choć oboje ze Strzemińskim byli przekonani o zasadności włączania się artystów w proces budowania nowego świata i nowego społeczeństwa opartego na racjonalnych i naukowych przesłankach, byli jednocześnie przeciwnikami doraźnego utylitaryzmu bliskiego takim twórcom z kręgu rosyjskiej awangardy, jak choćby Aleksander Rodczenko. Uważali, że sztuka w swoich poszukiwaniach powinna dostarczać raczej ogólnych rozwiązań, zasad, powinna przesuwać granice poznania. Artysta niekoniecznie jednak powinien się angażować w doraźne projektowanie przedmiotów użytkowych. Rzeźba w koncepcji Kobra jest zatem – idę tu za myślą wyrażoną

8 Tamże, s. 52.

przez Małgorzatę Jędrzejczyk w jej analizach twórczości Kobro⁹ – laboratoryjnym eksperymentem na formie i percepcji, figurą myślową, urzeczywistnionym systemem obliczeniowym dla rozwiązań architektonicznych przyszłego miasta, które będzie miało wartość jako „futurał kierujący ruchami człowieka znajdującego się w nim, jako rytm czasoprzestrzenny człowieka wykonującego takie lub inne funkcje życiowe”¹⁰ i jako narzędzie organizacji stosunków wzajemnych w nowym społeczeństwie. **Podsumowując, rzeźba Kobro jest modelem ukształtowania przestrzeni architektonicznej, a więc przestrzeni wchodzącej w funkcjonalną interakcję z człowiekiem i jego ciałem.**

W tym miejscu właśnie w moim rozumieniu następuje zetknięcie koncepcji rzeźby Katarzyny Kobro i biomechaniki teatralnej Wsiewołoda Meyerholda, ponieważ biomechanika, co postaram się udowodnić w dalszej części tekstu, jest także laboratoryjnym eksperymentem i figurą myślową lub – jak mówił sam Meyerhold – „szeregiem prawideł, szeregiem aksjomatów”¹¹ w postaci ćwiczeń, które modelują **działanie fizyczne aktora, a więc człowieka, który w sposób szczególnie komponuje swój ruch w czasie i w interakcji z przestrzenią, i to przestrzenią szczególnie skomponowaną pod względem formalnym, czyli scenografią.** Postrzegam obie te koncepcje jako komplementarne eksperymenty myślowe, laboratoria formy i pracy z percepcją oraz wzajemnych oddziaływań przestrzeni i ruchu ciała ludzkiego.

Biomechanika teatralna jest koncepcją treningu aktorskiego. U jej podstaw leżą dwa przekonania: o specyficznej kondycji aktora jako twórcy i tworzywa w jednym, jako artysty, dla którego materiałem jest jego własne ciało, oraz o tym, że ciało jako maszyna biologiczna jest zbudowane logicznie i w całości daje się zrozumieć i racjonalnie organizować. Celem biomechaniki była racjonalizacja i uniwersalizacja procesu twórczego, który miał być oparty na uświadomionych i jawnych zasadach konstrukcyjnych, czyli tak jak u Kobro „zwycięstwo aktywnych sił intelektu ludzkiego nad obecnym stanem irracjonalizmu i chaosu”. Na poglądy Meyerholda w zakresie sztuki duży wpływ miał oczywiście rosyjski konstruktywizm, ale w jego przypadku postulaty naukowych

9 Por. Małgorzata Jędrzejczyk, *Formowanie życia. Katarzyna Kobro i jej formowanie przestrzeni*, w: *Wokół sztuki społecznej*, red. Piotr Bujak, Rafał Solewski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej, Kraków 2015, s. 106–118. Też, *Gdy przestrzeń staje się formą. Koncepcja rzeźby Katarzyny Kobro a eksperymenty z ciałem i percepcją w sztuce początków XX wieku*, w: *Poruszone ciała. Choreografie nowoczesności*, red. Katarzyna Słoboda, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2017, s. 221–235.

10 Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni...*, dz. cyt., s. 57.

11 „Wiele rzeczy jest dla mnie jeszcze niejasnych. Mamy u siebie laboratorium naukowo-badawcze, które teraz prowadzi prace przygotowawcze, ale będzie działać, i oczywiście ono także dąży do stworzenia jakiegoś dokumentu. My go jednak nie nazwiemy tak elegancko, jak to robi Konstantin Sergiejewicz – »system«. Jesteśmy skromniejsi, nazwiemy ten dokument podręcznikiem nieodzownym dla aktora i reżysera. Chcemy stworzyć szereg prawideł, szereg aksjomatów, pokazać szereg ćwiczeń niezbędnych, by opanować ten przedmiot”, *Meyerhold: K historii twórczego metody. Publikacji. Stati*, red. Nikołaj Piesoczynski, KultInformPress, Petersburg 1998, s. 67 (jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie MJ).

podwalin (w tym przypadku biomechanika ciała ludzkiego, refleksologia Pawłowa, fizjologiczna teoria uczuć Jamesa-Langego, naukowa organizacja pracy Taylora¹²) racjonalnej organizacji materiału i utylitaryzmu zeszyły się ze studiowanymi praktykami i konwencjami dawnych technik teatralnych, takich jak komedia *dell'arte* czy kabuki.

Jednak w stosunku do swojego nauczyciela Konstantego S. Stanisławskiego i jego „systemu”, będącego w tym czasie obowiązującym stylem gry, Meyerhold przewartościował całkowicie zadania aktora tak, że postulaty dotyczące wcielenia, autentyczności przeżycia czy kreacji psychologicznie wiarygodnej postaci zostały odsunięte na drugi plan lub stały się zupełnie nierelevantne. W wykładzie towarzyszącym premierze *Rogacza wspaniałego* (1922), czyli pierwszej publicznej prezentacji biomechaniki teatralnej jako metody pracy, opublikowanym następnie pod tytułem *Aktor przyszłości i biomechanika* Meyerhold określa twórczość aktora jako tworzenie plastycznych form w przestrzeni:

W sztuce zawsze mamy do czynienia z organizacją materiału. Konstruktywizm wymagał od artysty, żeby stał się inżynierem. Sztuka powinna opierać się na naukowych podstawach, a każda twórczość artysty powinna być uświadomiona. Sztuka aktora polega na organizacji materiału, czyli umiejętności prawidłowego posługiwania się ekspresywnymi środkami swojego ciała. [...] Ponieważ zadaniem gry aktora jest realizacja określonego polecenia, oczekuje się od niego ekonomii środków ekspresji gwarantującej dokładność ruchów i sprzyjającej najszybszej realizacji zadania. [...] Jako że twórczość aktora to **tworzenie plastycznych form w przestrzeni**, powinien on znać mechanikę swojego ciała¹³.

Już na tym poziomie znajdujemy więc w koncepcjach Kbro i Meyerholda elementy przystawalne: postulat ekonomii środków ekspresji i matematycznej precyzji organizacji materiału przy jednoczesnym uznaniu formy za szczególny sposób angażowania uwagi odbiorcy. W przeciwieństwie do Kbro, Meyerhold w teatrze nie mógł pozwolić sobie na zupełną rezygnację z treści fabularnych i posunięcie się do tworzenia ruchu zupełnie abstrakcyjnego, czym przekształciłby swoją sztukę w taniec lub pantomimę. Pozostał w domenie teatru dramatycznego, jednak dokonał zabiegu, który Eugenio Barba nazwał „rozszczerzeniem teatru”, a który zaważył na jego całej dalszej praktyce i w rzeczywistości na kształcie całego współczesnego teatru.

12 W niniejszym tekście inspirację naukową organizacją pracy Taylora i jej lokalnymi odmianami, jak dorobek Centralnego Instytutu Pracy Aleksieja Gastiewa w przypadku Meyerholda, zostały tylko zaznaczone ze względu na ogranicznie długości tekstu. Jest to temat fascynujący, szeroki i zasługujący na osobne opracowanie, które jest w przygotowaniu. O inspiracjach taylorizmem u Strzemińskiego i Kbro pisze wyczerpująco Tomasz Załuski w tekście *Futerał na ciało. Taylorizm i biopolityka w koncepcji architektury funkcjonalistycznej Katarzyny Kbro i Władysława Strzemińskiego*, w: *Architektura przymusu = Architecture of coercion: interdyscyplinarne studia nad dyscyplinującymi funkcjami architektury*, red. Tomasz Ferenc, Marek Domański, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, Łódź 2013.

13 Wiewołod Meyerhold, *Aktor buduszczonego i biomechanika*, „Ermitaż” 1922, nr 6, 20–26 czerwca, w: *Wiewołod Meyerhold, Stati. Pisma. Riecz. Biesiedy*, „Iskusstwo” (Moskwa) 1968, t. 2, s. 486–489, [tłum. – MJ].

Meyerhold – pisze Barba – zobaczył w swej pracy możliwość stworzenia wyrwy w praktyce teatralnej [...] wyjaśnił jak i dlaczego „działania plastyczne” aktora nie muszą być dostosowane do słów postaci. [...] Meyerhold pokazał, w jaki sposób aktor może świadomie kształtować te dwa poziomy zachowania, kreśląc swe ruchy w zgodzie z logiką, która splata nowe związki ze słowami, bez konieczności ilustrowania tych słów¹⁴.

Nowa logika ruchów nie musiała więc mieć nic wspólnego z życiowym prawdopodobieństwem. Możliwe było stylizowanie, abstrahowanie i większa formalizacja ruchu. W praktyce treningowej Meyerhold zalecał odstępianie od myślenia o działaniach życiowych i odgrywania na rzecz wykonywania zadań i precyzyjnych, formalnych ruchów w przestrzeni. Nakazywał aktorowi z jednej strony gotowość improwizatorską, która oznaczała umiejętności kompozycyjne i była do pewnego stopnia kombinatoryką elementów modułowych (wypracowany zasób póz i ustawień ciała w przestrzeni¹⁵), z drugiej strony równie mocno nakazywał precyzję odtworzenia formy już raz skomponowanej, świadomy jednocześnie paradoksu sytuacji aktora, który „w każdej minucie jest kompozytorem” i za każdym razem tworzy na nowo materiał już raz stworzony.

Warto w tym miejscu podkreślić jeszcze jedną cechę biomechaniki teatralnej wskazującą na jej laboratoryjny, modelowy i poznawczy charakter – rolę, jaką przyznano regularnemu treningowi. Trening biomechaniczny składa się z kilku rodzajów ćwiczeń komplementarnych wobec siebie, a generujących różne zachowania i postawy – „zestaw środków technicznych”. Trening składa się z:

- a) ćwiczeń przygotowujących i rozgrzewki – rozwijających świadomość ciała;
- b) ćwiczeń, które nazywam procesualnymi, gdyż nie mają jednoznacznie ustalonego przebiegu, ale skupiają się właśnie na nieprzewidywalności procesu (np. elementy żonglerki), czym trenują spostrzegawczość, wzrokowy pomiar przestrzeni, responsywność;
- c) etiid biomechanicznych, które mają charakter ściśle zamkniętej formy i trenują komponowanie ruchu w czasie i przestrzeni.

Wszystkie ćwiczenia wykonywane są z zachowaniem naczelnych matematycznych i kompozycyjnych zasad biomechaniki, które szczegółowo przedstawię w drugiej części tekstu. Ćwiczenia przygotowujące, jak i ćwiczenia procesualne skonstruowane są tak, by zapoznać z umiejętnościami, które są niezbędne do wykonania etiid biomechanicznych. Na scenie, w pracy nad konkretnym spektaklem nie używa się jednak żadnego elementu samego treningu, ale na jego podstawie i zgodnie z wytrenowanymi zasadami tworzy się i komponuje działania przynależne do danego spektaklu. Ten aspekt biomechaniki Meyerholda zarówno na początku wieku, jak i obecnie rodzi najwięcej

14 Eugenio Barba, *Partytura i podpartytura. Znaczenie ćwiczeń w dramaturgii aktora*, przeł. Grzegorz Ziółkowski, w: Eugenio Barba, Nicola Savarese, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005, s. 30.

15 Michaił Korieniew, *Zasady biomechaniki Wsiewiłoda Meyerholda*, w: Meyerhold. *Przewodnik*, red. i tłum. Małgorzata Jabłońska, „Didaskalia” 2014 nr 124, s.65, pkt. 14–16.

nieporozumień. Igor Iljinski – student Meyerholdowskich warsztatów i jeden z wybitniejszych aktorów Teatru im. Meyerholda – pisał, że ćwiczenia te

uczyły aktorów umiejętności dokładnego plastycznego obliczenia ruchu, obliczenia przestrzeni, celowych i skoordynowanych w stosunku do partnera ruchów, szeregu chwytów, które w różnorodnych wariantach pomagały aktorowi w przyszłych spektaklach w sposób bardziej swobodny i wyrazisty poruszać się w przestrzeni scenicznej. [...] „Chwyty” tych nie należało przenosić na scenę, mimo że początkowo demonstrowaliśmy je niekiedy w spektaklach. Wszystkie te ćwiczenia miały jedynie zaszczerpić uczniom kulturę świadomego poruszania się na scenie¹⁶.

Zauważmy jednak, że warunek ten jest także pokrewny opinii Katarzyny Kobro o jej własnej propozycji, którą ujęła w zakończeniu książki *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*:

Podany sposób dotyczy jedynie wielkości i kształtów i ich miejsca, nie rozpatruje natomiast kwestii samych kształtów. To rzecz należąca do artysty, który sam wie, jakie kształty są mu potrzebne. Natomiast dokładna wielkość tych kształtów, ich dokładne określenie miejsca, powiązanie tych kształtów tak, by tworzyły jednolity rytm czasoprzestrzenny, zamiast fragmentów zbudowanie jednolitego dzieła sztuki – mogą być osiągnięte jedynie przez zastosowanie jednolitego wyrazu liczbowego wzajemnych stosunków kształtów¹⁷.

W praktyce reżyserskiej, tworząc spektakle, Meyerhold wprowadzał na scenę działania afabularne, ruchy rytmiczne indywidualne i grupowe pozbawione jakiegokolwiek związku z działaniami pozateatralnymi, życiowymi. Korzystając z dorobku teatrów tradycyjnych: trików żonglerskich i akrobacji (*Las*, 1924, *Pluskwa*, 1929) czy synchronicznych ruchowych układów grupowych dawał widzom sygnał do bardziej wyęźżonego śledzenia działań fizycznych i innych komponentów spektaklu, których domeną była forma. Nawet w spektaklach późniejszych, kiedy z przekonania lub konieczności dziejowej powrócił do realizmu, on i jego aktorzy wypełniali odmienną treścią estetyczną stworzony wcześniej, działający podskórnie model.

Rytm przestrzenny odbywający się w czasie

Stając przed zadaniem wykonania ruchu w przestrzeni aktor biomechaniczny¹⁸, powinien przede wszystkim świadomie zobaczyć przestrzeń, zrozumieć jej wielkość i charakter, co oznacza w jego przypadku niemal automatyczne tłumaczenie przestrzeni na ruch (w ilu krokach mogą pokonać ten dystans? jak szybko dotrę do wyznaczonego punktu?).

16 Igor Iljinski, *Pamiętnik aktora*, przeł. Seweryn Pollak, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1962, s. 178.

17 Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni...*, dz. cyt., s. 78.

18 Ze względu na sprawność wywodu będę się posługiwała rodzajem męskim i liczbą pojedynczą z całą świadomością, że biomechanika była egalitarna płciowo (we wskazówkach technicznych pojawiają się jedynie „figury ciężkie” i „figury lekkie”), a wśród nauczycieli poczesne miejsce zajmowały m.in. Zinaida Reich i Irina Meyerhold, córka reżysera.

Następnie aktor dokonuje implementacji zadanego ruchu lub obmyśla swój ruch w przestrzeni, zawsze biorąc pod uwagę jego trajektorię i tempo. Wyznacza precyzyjnie miejsce rozpoczęcia ruchu w przestrzeni i miejsce jego zakończenia. Dopiero w następnej kolejności decyduje o formie ruchu, stopniu zaangażowania całego ciała (użycie nóg, kręgosłupa, ramion i rąk, głowy i oczu).

Decydując o jakości ruchu, aktor czuje i rozumie, jak poruszać się będzie jego ciało, jaka będzie trajektoria poszczególnych części ciała zgodnie z zasadą, która mówi, że jeśli porusza się mały palec, porusza się całe ciało. Dobrze przygotowany aktor biomechaniczny zawsze jest w stanie ocenić kondycję swojego ciała, jak i pozycję, w jakiej się w danym momencie znajduje. Przyjmując świadomie kolejne pozycje, aktor każdorazowo rozumie położenie swojego środka ciężkości i dąży do zachowania równowagi, choćby pozycja była wyjątkowo wymagająca.

10. Musisz nauczyć się mechaniki swojego ciała, abyś dokładnie znał zależność i budowę każdej jego części. Każdy ruch, choćby mały palec, musi natychmiast zostać odzwierciedlony we wszystkich częściach ciała, każdy ruch jednej części natychmiast przebudowuje związki, w których znajdują się części naszego ciała. Konieczne jest zrozumienie praw równowagi i umiejętność kontrolowania swojego ciała w taki sposób, aby w odpowiednim momencie od razu znaleźć punkt stabilności¹⁹.

Interesujące, że równowaga była też ważną kategorią dla Kobro. Tu wyczuwalny jest duży wpływ koncepcji unistycznych Strzemińskiego:

Stanem naturalnym przestrzeni w jej granicach nieskończonych jest równowaga stała. Każda rzeźba, znajdująca się w tej przestrzeni, ażeby zachować swoją łączność z przestrzenią powinna również być w równowadze stałej. Wypadając z równowagi, odrywa się od przestrzeni, traci z nią łączność, znajduje się w stanie innym, niż przestrzeń, i dlatego nie może być z nią powiązana. Wytrącenie z równowagi jakiegokolwiek kształtu jest katastrofą, gdyż powoduje utratę łączności tego kształtu z przestrzenią²⁰.

To znaczenie równowagi tłumaczyć można względami percepcji i uwzględnianiem przez twórców perspektywy odbiorcy. Precyzyjna organizacja formy, a zatem „kształt bez nadbudówek i naddatków”²¹ (Kobro) i „dokładny ruch” (Meyerhold), których walorem jest równowaga, ułatwia bowiem postrzeganie form i ich zmian. Postulat przejrzystości i typizacji formy nie oznacza obniżenia poziomu proponowanego dzieła, a wręcz przeciwnie, świadczy o jego jakości i jakości wykonania.

Należy zawsze dążyć do największej kondensacji i przejrzystości formy. Forma wielomówna, zawila i niezdecydowana nie jest przejrzystą. [...] A że zmianę formy postrzegamy najłatwiej, gdy jest maksymalnie uproszczona, z tego wynika, że najłatwiej jako formę doskonałą uznać możemy formę w jej wyrazie najkrótszym i najbardziej typizowanym [...]. Im przejrzystszy jest typ formy, tem trudniej jest odnaleźć

19 Michaił Korieniew, *Zasady biomechaniki Wsiewiłoda Meyerholda*, dz. cyt., s. 65.

20 Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni...*, dz. cyt., s. 19.

21 Tamże, s.17.

rozwiązanie najdoskonalsze, lecz z tem większą siłą występuje jego doskonałość²².

Co istotne, aktor biomechaniczny potrafi zaplanować nie tylko trajektorię ruchu poszczególnych części ciała, ale także kształt, jaki ono przyjmie w momencie zatrzymania. Potrafi nie tylko ocenić tę pozycję „od środka”, ale ma świadomość, jak wygląda ona z zewnątrz, a więc potrafi stworzyć wiele interesujących *rakursów* i grać nimi.

W tym momencie docieramy do najważniejszego w mojej ocenie terminu tego porównania. *Rakurs* (z fr. *raccourcir* – skrót) to najważniejsze wśród biomechanicznych określeń związanych z wyglądem zewnętrznym działającego ciała. Jest to termin pochodzący z fotografii i kinematografii, a oznacza ujęcie perspektywiczne czy też skrót perspektywiczny, czyli zniekształcenie wizerunku obiektu w zależności od perspektywy, z jakiej obiekt jest oglądany. W biomechanice teatralnej oznacza uświadomioną pozycję ciała komponowaną przez aktora z uwzględnieniem perspektywy widza (a nawet wielości perspektyw widzów siedzących w różnych miejscach na widowni). Pod uwagę brane też są zasady kompozycji plastycznej i komunikatywności, a więc zarówno historii teatru i historii sztuki, jak i pozateatralnego uzusu dotyczącego posługiwania się ciałem. Ostatecznie aktor musi wziąć także pod uwagę zależności przestrzenne na samej scenie, a więc łączność i interakcje jego ciała ze scenografią, która począwszy od lat 20. miała w Teatrze im. Meyerholda charakter architektoniczny (wielopiętrowe konstrukcje) i była według słów Lubow Popowej, scenografki *Rogacza wspaniałego*, „klawiaturą dla aktorów”. W tym aspekcie działające ciało aktora zyskuje łączność z przestrzenią, którą tak wnikliwie badała Kobro. *Rakurs* zatem jest tym, co dostrzega widz, patrząc w danym momencie ze swojego miejsca na ciało aktora. Aktor powinien dążyć do jak największej wyrazistości i ekspresji tworzonych przez siebie *rakursów*.

9. Jednym z bardziej kluczowych elementów kontroli nad swoim materiałem jest umiejętność umieszczania i przemieszczania swojego ciała w przestrzeni scenicznej, czyli gry *rakursami*. Weźmy lalkę bi-ba-bo [pacynkę – przyp. tłum.], widzimy, że postrzegamy ją jako wesołą lub jako płaczącą itp., mimo że maska jest wciąż nieruchoma, zmiany zależą wyłącznie od zmieniających się *rakursów*: tajemnica nie w mimice, ale w ruchach ciała, maska z umiejętnym użyciem może wyrazić wszystko, co wyraża mimika²³.

Rakurs jest zatem odpowiednikiem zmieniających się w zależności od miejsca, z którego patrzy odbiorca, płaszczyzn rzutowych z koncepcji Kobro. Biomechanicznym ekwiwalentem zapisanej na kartach *Kompozycji przestrzeni...* dbałości artysty o kompozycję trójwymiarowej rzeźby („zbudować je [dzieło sztuki] oznacza: zbudować jednocześnie w przestrzeni i w czasie, zbudować przestrzeń i zbudować kolejność w czasie następujących po sobie zjawisk przestrzennych”²⁴) są natomiast jego ruch i gra *rakursami*. Ze względu na statyczną pozycję widza

22 Tamże, s. 39–40.

23 Michaił Korieniew, *Zasady biomechaniki Wsiewiłoda Meyerholda*, dz. cyt., s. 65.

24 Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni...*, dz. cyt., s. 63.

w teatrze, odpowiedzialność za zmianę płaszczyzn rzutowych-*rakursów* musi zostać przeniesiona na aktora. Jednocześnie, zauważmy, wielość widzów w teatrze, wielość ich spojrzeń może być uważana za jakąś odmianę wieloperspektywiczności oglądu rzeźby. Tym sposobem aktor biomechaniczny staje się dziełem sztuki czasoprzestrzennej, artystycznie skomponowaną formą „znajdującą się w przestrzeni, lecz jednocześnie odbywającą się w czasie”²⁵. Staje się punktem kondensacji formy i tym samym punktem przyciągającym uwagę odbiorcy, komponując w ten sposób wstępnie wzrokowe doznania widza. Piszę „wstępnie”, ponieważ aktor nigdy nie ma ostatecznego wpływu na decyzję widza, na czym właśnie w tym momencie będzie on chciał skupić uwagę – przebieg tego procesu pozostaje wypadkową komunikacji pomiędzy widzem a aktorem. Czasoprzestrzenna forma stworzona przez aktora zgodnie z zasadami biomechaniki powinna przyciągać uwagę widza (preferowane asymetrie, szerokie, wyciągnięte kształty, otwarte przestrzenie pomiędzy częściami ciała), a zmiany pomiędzy formami powinny być angażujące (szerokie ruchy, zmienne tempo, kontrapunkty).

Ruch aktora biomechanicznego podzielony jest na fragmenty, można powiedzieć – odcinki – wyznaczone według głównych kierunków lub zadań ruchu. Cel lub zadanie ruchu realizowane w czasie i przestrzeni określane jest w biomechanice terminem *posył*, co w języku rosyjskim oznacza „przesłanie”, „myśl przewodnią”, ale także fizyczną czynność „nadania” (np. listu).

Każdy odcinek ruchu skonstruowany jest według schematu: *otkaz*²⁶ – *posył* – *stojka*, czyli przedruch, ruch właściwy, zatrzymanie z przygotowaniem do kolejnego ruchu. Lub jeszcze inaczej: (1) intencja – intelektualne zrozumienie zadania, przygotowanie ciała do działania; (2) wykonanie – cykl refleksów ruchowych i głosowych, działanie właściwe; (3) reakcja – redukcja odruchów nerwowych, przygotowanie do powzięcia nowej intencji. Tym sposobem zakończenie każdego odcinka jest już przygotowaniem do wykonania kolejnego. W tym miejscu warto przywołać fragment opisu z *Kompozycji przestrzeni...*:

Każdy kształt przestrzenny powinien być zaznaczony w ten sposób, że część jego tworzy jednocześnie część innego kształtu przestrzennego²⁷.

Jest to tym bardziej adekwatne, iż Meyerhold z mocą wpajał studentom, że mimo zatrzymania ruch nie zamiera, że pomiędzy jego frazami energia nie wygasa, ale zamienia się w energię potencjalną, jak w wahadle wychyłym maksymalnie, które zatrzymuje się u szczytu, by znów ruszyć w dół.

25 Tamże, s. 53.

26 *Otkaz* (z ros. odmowa) – to niewielki ruch (przedruch), który w wykonywanym odcinku ruchu posiada wektor przeciwny do ruchu właściwego. Najłatwiej zrozumieć go, próbując wykonać rzut wyobrażonym kamieniem. By kamień poleciał do przodu, rzut musi być poprzedzony zamachem (ruchem ręki do tyłu), i to właśnie jest *otkaz*. Powiększa on energię kinetyczną i amplitudę głównego ruchu, a tym samym jego plastyczną wyrazistość. Zasadę „ruchu zaprzeczającego” Siergiej Eisenstein uznał za najcenniejsze odkrycie biomechaniki. Zob. Małgorzata Jabłońska, *Biomechanika – praktyczny słownik techniki*, „Didaskalia” 2014, nr 124.

27 Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni...*, dz. cyt., s. 42.

Ta podstawowa zasada dzielenia i komponowania ruchu w biomechanice Meyerholda w ostatniej fazie przewiduje momentalne zatrzymania, jakby stopklatki, „cezury po wykonaniu każdego elementu zadania”²⁸ – *stojki*. W *stojkach* (punktach cezury ruchu) mających miejsce w *toczkach* (punktach w przestrzeni) aktor świadomie fiksuje figurę ciała skomponowaną ze wszystkimi walorami przyciągającego uwagę *rakursu*, czyli tworzy trójwymiarowy kształt plastyczny. *Stojki* dzięki temu możemy także rozpatrywać jako momenty większego skupienia uwagi wzrokowej widza. Dla uporządkowania terminologii zauważmy, że *rakurs* jest jakościowym, plastycznym aspektem pozycji ciała aktora, *stojka* – jej aspektem czasowym, a *toczka* – przestrzennym.

Ruch biomechaniczny to zatem naprzemienne następstwo ruchów oraz figur. Jeśli trzymać się określeń podanych w *Kompozycji przestrzeni...*, które mówią, że „rytm, jako zjawisko czasoprzestrzenne jest wynikiem następstw zjawiających się w czasie jedno po drugim zjawisk przestrzennych” i dalej, że „rytm jest uporządkowaną kolejnością zjawisk plastycznych, odbywającą się w czasie”²⁹, to biomechanika teatralna Meyerholda jest takim właśnie realizowanym przez ludzkie ciało rytmem czasoprzestrzennym wiążącym za pomocą ścisłych reguł w nierozdzielalną całość pierwiastki czasu i przestrzeni. Muszę przyznać, że koncepcja rytmu czasoprzestrzennego wyraża dużo lepiej ducha biomechaniki niż stosowane przez samego Meyerholda (wykształconego instrumentalistę) porównania muzyczne, które nie wyczerpują złożoności zjawiska ruchu w przestrzeni. W jego wypowiedziach pojawia się przecucie czasoprzestrzenności, dla której nie znalazł on być może właściwego dyskursywnego wyrazu.

Z perspektywy widza doświadczenie oglądania ruchu biomechanicznego jest niemal identyczne z zaproponowanym przez Katarzynę Kobro w *Kompozycji przestrzeni...* „łańcuchowym” procesem odbioru dzieła trójwymiarowego, czasoprzestrzennego, z tą różnicą, że w przypadku biomechaniki linie pionowe wyrażać będą *stojki*, a linie poziome ruch aktora:

Wrażenie optyczne dzieła trójwymiarowego sztuki plastycznej przedstawia się jako szereg płaszczyzn rzutowych, dowolna ich ilość wzajemnie do siebie niepodobnych, oderwanych jedna od drugiej. Każda przedzielona jest od innych pewną wartością czasu, w którym patrzący się przesuwają i obiera inne miejsce dla oglądania dzieła sztuki. Wrażenie całkowite, jakie odbieramy przy oglądaniu dzieła sztuki trójwymiarowego możemy przeto porównać do łańcucha:

|—|—|—|—|—|—|

w którym pioniki odpowiadają wrażeniom wzrokowym (płaszczyznom rzutowym), zaś linie poziome są znakiem okresów czasu, dzielących te wrażenia wzrokowe jedno od drugiego.

Jedność rzeźby samej w sobie i jej zgodność wewnętrzna, jako dzieła sztuki – nie może być osiągnięta przez stosowanie środków wyłącznie plastycznych. Plastyka jest sztuką przestrzeni. Tymczasem, jak wynika

28 Michał Korieniew, *Zasady biomechaniki Wsiewiłoda Meyerholda*, dz. cyt., s. 65.

29 Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni...*, dz. cyt., s.17.

z powyższego, rzeźba nie jest zjawiskiem całkowicie plastycznym, gdyż w jej założeniu leży współistnienie przestrzeni i czasu, tych dwóch pierwiastków, które się łączą jedynie w pojęciu ruchu, pojęciu syntetycznym, czasoprzestrzennym. Nieograniczoną ilość płaszczyzn rzutowych połączyć może jedynie pojęcie czasoprzestrzenne rytmu, jako ruchu uporządkowanego, ruchu podporządkowanego prawom ścisłym i wyraźnym³⁰.

Prawem ścisłym i wyraźnym rytmu, któremu podporządkowany jest ruch aktora biomechanicznego i jego komunikacja z widzem, zasadą obliczeniową łączącą ze sobą wszystkie formy od najmniejszego ruchu palcem po skomplikowane działania fizyczne, a nawet kompozycję całej roli, jest trójfazowość ruchu. Jeśli więc gdziekolwiek poza koncepcją rzeźby Katarzyny Kobro ma zastosowanie określenie o „rytmie przestrzennym odbywającym się w czasie”, to ma to miejsce właśnie w odniesieniu do aktora biomechanicznego, którego całe profesjonalne działanie – od wejścia na scenę do zejścia z niej, ale także od rozpoczęcia nauki i treningu do zakończenia kariery – jest istnieniem rytmicznym.

Bibliografia

- Barba, Eugenio, Savarese, Nicola, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005.
- Bomanowska, Marzena, *7 rozmów o Katarzynie Kobro*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2011.
- Czyńska, Małgorzata, *Kobro. Skok w przestrzeń*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015.
- Garin, Erast, *S Meyerholdom. Wspominania*, „Iskusstwo” (Moskwa) 1974.
- Gładkow, Aleksandr, *Tieatr. Wspominania i razmyslenia*, „Iskusstwo” (Moskwa) 1980.
- Gładkow, Aleksandr, *Meyerhold Speaks. Meyerhold Rehearses*, trans. by Alma Law, Routledge, London and New York 2004.
- Gładkow, Aleksandr, *Meyerhold*, „Sojuz teatralnych diejatelej RSFSR”, t. 2, Moskwa 1990.
- Gołowinkowa, Olga W., *Dokumenty RGWA o tragiczneskoj sudbie W. E. Meyerholda*, „Wiestnik archiwista” (Moskwa) 2008, nr 6.
- Hoover, Marjorie L., *Meyerhold: the art of conscious theater*, University of Massachusetts Press, Amherst 1974.
- Ilijnski, Igor, *Pamiętnik aktora*, przeł. Seweryn Pollak, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1962.
- Jędrzejczyk, Małgorzata, *Formowanie życia. Katarzyna Kobro i jej formowanie przestrzeni*, w: *Wokół sztuki społecznej*, red. Piotr Bujak, Rafał Solewski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej, Kraków 2015.
- Katarzyna Kobro (1898–1951): w setną rocznicę urodzin* (katalog wystawy), red. Elżbieta Fuchs, Muzeum Sztuki, Łódź 1998.

30 Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni...*, dz. cyt., s. 58–59.

- Kobro, Katarzyna, Strzemiński, Władysław, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, Biblioteka „a. r.”, t. 2, Łódź 1931.
- Leach, Robert, *Meyerhold*, Cambridge University Press, Cambridge 1989.
- Meyerhold: K istorii tworczeskogo metoda. Publikacji. Stati*, red. Nikołaj Piesoczynski, KultInformPress, Petersburg 1998.
- Meyerhold: Przewodnik*, red. Małgorzata Jabłońska, „Didaskalia” 2014, nr 124.
- O likwidacji tieatra im. Meyerholda*, „Prawda” (Moskwa), 8 stycznia 1938, nr 8 (7333).
- Poruszone ciała. Choreografie nowoczesności*, red. Katarzyna Słoboda, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2017.
- Słoboda, Katarzyna, *Uprzestrzennienia ciała – ucieleśnienia rytmu*, „Dialog” 2014, nr 11.
- Strzemińska, Nika, *Katarzyna Kobro*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 1999.
- Strzemińska, Nika, *Miłość, sztuka i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Res Publica, Warszawa 1991.
- Strzemiński, Władysław, *Pisma*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975
- Turowski, Andrzej, *Awangardowe marginesy*, Instytut Kultury, Warszawa 1998.
- Turowski, Andrzej, *W kręgu konstruktywizmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979.
- Meyerhold, Wsiewołod, *Stati. Pisma. Riecz. Biesiedy*, „Iskusstwo” (Moskwa) 1968, t. 2.
- Zagrodzki, Janusz, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984.
- Załuski, Tomasz, *Futerał na ciało. Tayloryzm i biopolityka w koncepcji architektury funkcjonalistycznej Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego*, w: *Architektura przymusu = Architecture of coercion: interdyscyplinarne studia nad dyscyplinującymi funkcjami architektury*, red. Tomasz Ferenc, Marek Domański, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, Łódź 2013.

ABSTRAKT

Małgorzata Jabłońska

Rytm przestrzenny odbywający się w czasie

Artykuł poświęcony jest analizie porównawczej koncepcji rzeźby nowoczesnej Katarzyny Kobro (1898–1951) i biomechaniki teatralnej Wsiewołoda Meyerholda (1874–1940). Punktem wyjścia jest domniemana wspólnota doświadczeń środowiska artystycznego twórców i ich przynależność (choćby czasowa) do nurtu konstruktywizmu. Poglądy Kobro rekonstruuje głównie na podstawie książki *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, skupiając się na zagadnieniach formalnego ukształtowania przestrzeni, rytmu czasoprzestrzennego i architektonizacji rzeźby, która staje się w tym ujęciu teoretycznym modelem dla komponowania przestrzeni wchodzącej w interakcję z ciałem ludzkim. W tym miejscu dostrzegam korespondencję koncepcji Kobro z biomechaniką teatralną Meyerholda, którą rozumiem głównie jako zapisany w praktyce zbiór zasad kompozycji ruchu ciała aktora w czasie i przestrzeni, czyli inaczej – realizację w ciele zasad rytmu czasoprzestrzennego. W analizie biomechaniki oprócz dokumentów posługuję się własnym praktycznym doświadczeniem techniki, skupiając się na takich jego elementach, jak gra rakusami (formy, pozycje ciała widoczne z perspektywy widza) i rytmizacja ruchu przez jego podział na trzy fazy (otkaz, posył, stojka).

Słowa kluczowe: Meyerhold, biomechanika, Kobro, rytm czasoprzestrzenny, awangarda, konstruktywizm.