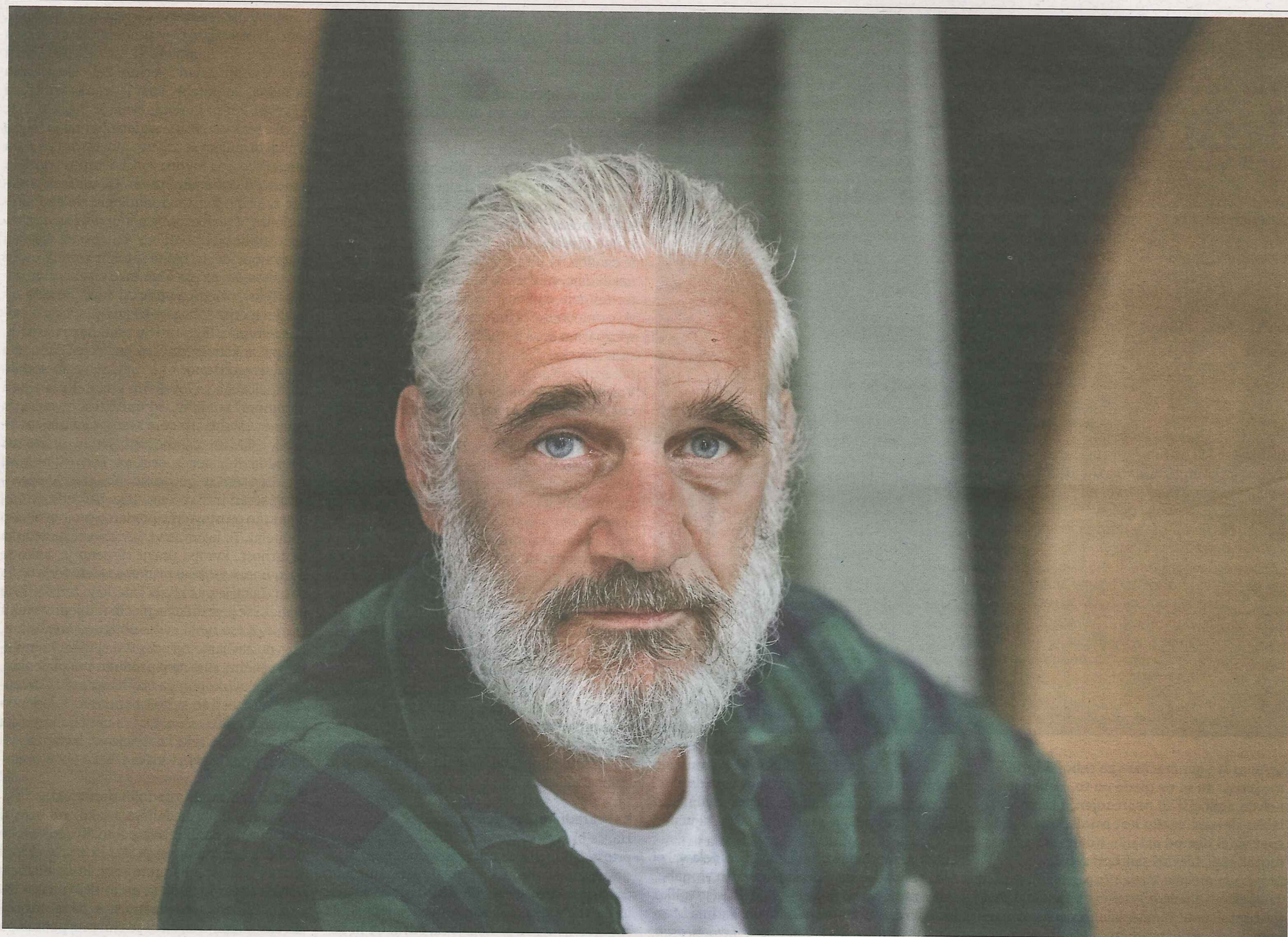


Tony De
Maeyer

V Slovenijo je na povabilo društva za transdisciplinarno gledališče EX-teater in v sodelovanju s Plesnim teatrom Ljubljana ter zavodom Bufeto, ki se ukvarja z razvojem cirkuško-gledališke umetnosti, prišel prvič. Trenutno živi in dela v Berlinu, razpet med Brusljem, Antwerpnom, Strasbourgom ... V Ljubljani, ki se mu zdi čudovito, prijazno, sproščeno in pregledno mesto, je vodil delavnico biomehanike.

Biomehanika je univerzalni jezik gledališča



Tekst

Andreja Kopač

Foto

Jože Suhadolnik

Biomehaniko je v dvajsetih letih prejšnjega stoletja razvil ruski gledališki režiser in igralec Vsevolod E. Mejerhold. Tonyju De Maeyerju je biomehanika, odkar se ji v zadnjih petindvajsetih letih intenzivno posveča in jo poučuje, spremenila percepcijo gledališke umetnosti. Za seboj ima bogato igralsko in pedagoško pot in vse te izkušnje vrejo iz njegovih besed, izrazov, razmislekov, gibov, oči. Zanimala me je predvsem »njegova zgodba« o biomehaniki; kako jo vidi, čuti, diha danes, kakšna je njena zgodovina in zakaj je – kljub poskusom totalnega izbrisa – zanj ključni jezik gledališča.

Mejerholda je Stalin februarja 1940 pokončal, a njegova zapuščina je ostala kot ena od najbolj atraktivnih veščin gledališča, saj, kot poudarja De Maeyer, gre za princip življenja, ki postavlja v izhodišče telo in fizični spomin.

Tony De Maeyer je mednarodno delavnico o biomehaniki izvedel v Plesnem teatru Ljubljana.

“

Kako ste se prek Genadija Bogdanova srečali z biomehaniko, glede na to, da ste igralec, in kaj je bila prelomna točka, da ste se začeli ukvarjati s to metodo in jo poučevati?

Menim, da obstaja napačno razumevanje, kaj je biomehanika; ni tehnika, ker tehniko lahko vedno prepoznaš, niti ne gre za igralski slog. Če vzamem na primer tehniko pantomime, je ta pri izvajalcu vedno zelo vidna. Po Mejerholdu gre za sedem osnovnih principov biomehanike, od katerih niso vsi gibalni, ampak tudi filozofski. Uporabljamo jih tudi v vsakdanjem življenju, vendar se jih ne za-

vedamo, kot na primer *preparacija*; vstaneš s stola, hočeš odpreti vrata, hočeš kaj pobrati. Gre za spremembo smeri v gibanju, za kar je nujna tudi sprememba v mišljenju, da lahko gib sploh izvedeš. Preden spregovoriš, zajameš zrak, vdih je *preparacija* za govor. Ta je prisotna tudi pri vseh športih, morda malo manj pri azijskih borilnih veščinah, ker delujejo po načelu, da želijo nasprotnika presenetiti, in se učijo, kako skriti preparacijo. Biomehanika izhaja iz impulza, je veščina, ki jo uporabljamo, da razumemo, kako telo govori. Veliko ljudi vidi fotografije iz leta 1920, ki jih ljudje povezujejo denimo z rusko revolucijo iz leta 1917, vendar se je hkrati dogajala tudi revolucija na področju industrializacije, znanosti, umetnosti. Ruska avantgarda je bila pod močnim vplivom konstruktivizma. Forme, ki jih je tedaj uporabljal Mejerhold, so bile tedaj nekaj povsem novega. Mejerhold je iskal »novega« igralca in hkrati deloval kot glavni igralec Stanislavskega. Skupaj sta sodelovala pri predstavi *Galeb*; Stanislavski je igral starega pisatelja, Mejerhold mladega pesnika, in je ves čas zahteval nove forme, rekoč, če ne pridemo do njih, vse skupaj nima

“ Svoboda je zame kot igralca v tem, da lahko pošljem svoje telo »naprej«. Če vzamemo katerokoli sodobno dramo, tekst sam po sebi ni več nosilec smisla. Glavna stvar je v tem, kako utelesiti to, da boš zgradil karakter, ki je na odru dovolj prepričljiv.

“ V trenutku, ko stopiš na oder, moraš ta oder »sestaviti« v kompozicijo. Če si sam, sta tam prostor in ti; če je dvajset ljudi, boš moral (iz)najti svoj prostor. To je kot slika: dobra slika vedno sledi principom kompozicije.

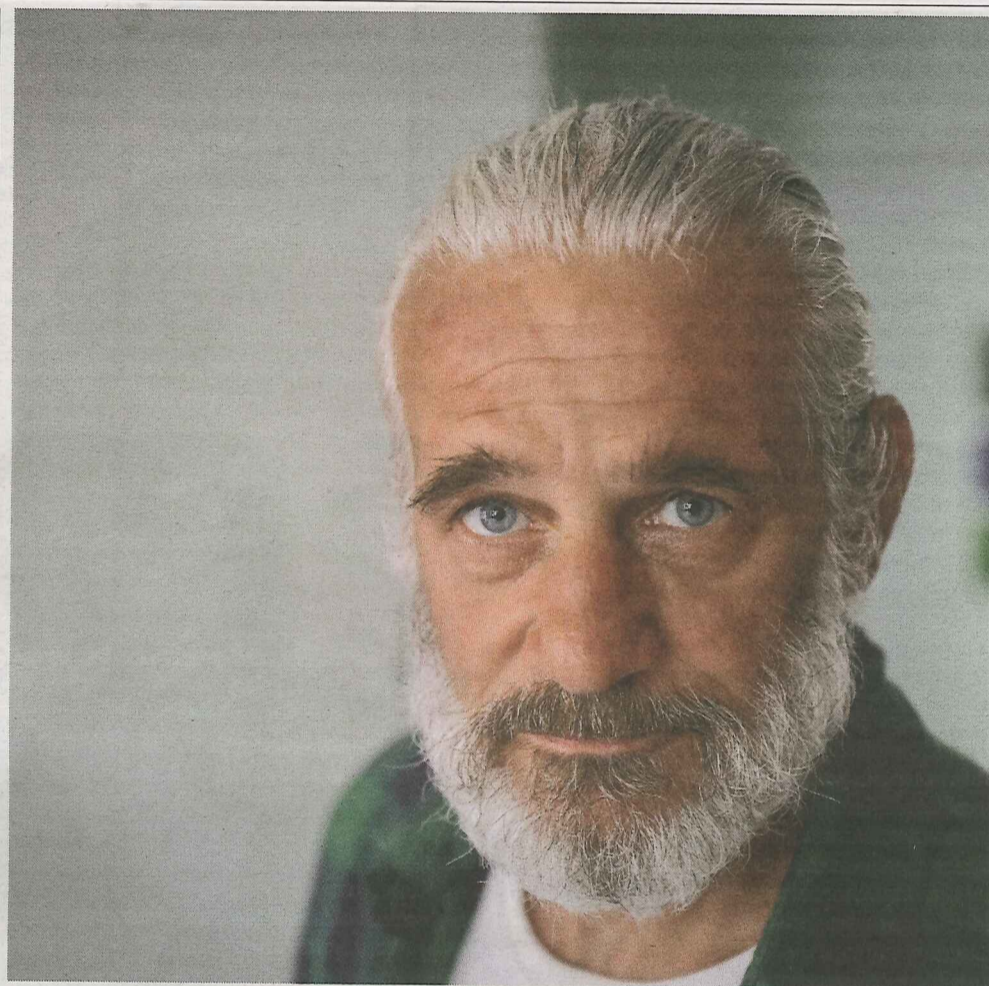
smisla. Mejerhold se je najprej moral otresti form svojega učitelja, zato lahko tudi rečemo, da je šlo v tistih časih morda za stil igre, za biomehantično formo, ki jo danes uporabljamo na vajah. Grotosko na primer razumem kot maksimalno možnost razširitve giba. Igralec mora ta princip najprej ponotranjiti, in da bi iznašel svojo formo, iskati pri največjih možnih amplitudah giba. Telesni spomin je močnejši od možganskega, saj si zapomni stvari, ki jih možgani pozabijo. In fizični spomin je nekaj, na čemer naj bi igralec delal, saj se nanj vedno lahko zanese.

Bi lahko rekli, da je ključna razlika med Stanislavskim in Mejerholdom točno v tej razliki med fizičnim, telesnim in emocionalnim spominom oziroma imaginaciji slednjega?

Ko skušam govoriti o razlikah med njima, sem vedno zelo previden in tega ne maram preveč. Zame je to odnos, ki ga lahko primerjam s principom *jina in janga*. Ne moreš uporabljati enega, če ne poznaš drugega, in obratno. Tako sta kompatibilna kakor bela barva, ki vključuje vse druge barve, ne moreš ju enostavno ločiti. Najbolj enostaven način, kako ju razlikovati, je morda v tem, da je Stanislavski delal iz notranjosti navzven, Mejerhold pa iz zunanosti navznoter. Zame osebno je edina razlika v izhodiščni točki, v impulzu. Kje začnem? Ali začnem s psihološkega vidika in moje telo tej logiki sledi ali pa rečem, da te logike ne potrebujem, in sledim fizični logiki, ki bo, če je treba, pripeljala do psihološke logike. Izhodiščna točka za igralca po slednji logiki je v tem, da skuša iskati svobodo v fizičnem izrazu, ne da bi bila ta vnaprej reducirana na psihološko logiko. Ena od izhodiščnih točk Stanislavskega je v izdelavi lastne biografije. Tako lahko igralec sledi navodilom režiserja in hkrati lastnemu izkustvu. Vse to je v redu, ampak lahko pa lik, ki ga igram, ne bi nikoli naredil tega tako. Zaradi navezave na biografijo si psihološko lahko reduciram možnosti na fizični ravni. In tako se reducira umetnost. Ampak tega nočem, saj hočem biti pri ustvarjanju popolnoma svoboden. Zato obeh principov ne moremo kar tako ločiti, ampak začetna točka zame je fizična, ne psihološka. In seveda bom potem v svoj gib umestil tudi psihološke elemente, ampak pri tem se soočamo z veliko predsodki, da je biomehanika nekaj eksotičnega.

V tem vidim nekaj podobnosti s kvantno teorijo – za razliko od relativnostne teorije –, ki prostor in čas, ki sta bila v relativnosti »zlepljena«, osvobaja na ravni vseh možnosti, ki jih še (ne) moremo misliti, lahko pa se zgodijo fizično v smislu osvobajanja od predvidevanja vseh možnih izidov. Kakor da preveliko vključevanje psiholoških vidikov vnaprej ukinja možnosti, ki jih omogoča telo. Vendarle, kdaj ste to spoznali?

Igro sem študiral na konservatoriju v Antwerpnu, kjer nisem bil najbolj zadovoljen, zato sem študij v drugem letniku opustil. In potem sem se ozrl naokoli. Sem otrok hladne vojne, rasel sem v strahu, da nas lahko



Rusi kadarkoli napadejo. V Antwerpnu je bil leta 1993 festival z bombastičnim naslovom *Rusi prihajajo*, na katerega so povabili veliko ruskih umetnikov, med njimi tudi Genadija Bogdanova, ki se je z biomehaniko Mejerholda spoznal prek Nikolaja Kustova. Želel sem se udeležiti njegove delavnice, vendar je bila pogoj dobra fizična kondicija, zato sem upanje opustil. Dve leti zatem sem na čisto drug način v Antwerpnu znova videl Bogdanova in si rekel, tokrat moram poskusiti, in tudi sem. Vse, o čemer je govoril, mi je bilo tako naravno, pa tudi on je v meni hitro videl nekoga, ki je sposoben razvijati biomehaniko naprej, zato me je mesec zatem povabil v Berlin na zahtevnejšo delavnico. Mislim, da je bila to ena od najboljših na svetu, ki se je kadarkoli zgodila, ker je Bogdanov povabil izredno kvalitetne ljudi. Bilo je izjemno naporno, tudi z veliko poškodbami. Nato sem bil povabljen na delavnice v Francijo, Anglijo, Nemčijo, z mano je naredil tudi solo. Imel sem veliko priložnosti delati z Bogdanovom ter principe biomehanike vse bolj razumel in obvladoval. Veliko ljudi se ob prvem srečanju počuti omejene, ker večšina zahteva veliko treninga, ampak na to sem bil pripravljen. Biomehaniko sem imel priložnost razvijati in hkrati preizkusiti, kako deluje v mojem igralskem poklicu. Pri večini je bil problem v tem, da imaš določeno »telesno abecedo«, ki je ne moreš z nikomer deliti, ker je nihče ne pozna. In ker je biomehanika za večino igralcev predvsem tehnika, za to niso tako zainteresirani, kot na primer za emocije in energijo. Telo je zelo konkreten »material«, na katerem lahko delaš, kar ne velja za emo-

cije. Na začetku si nesvoboden zato, da bi na koncu postal svoboden, kar zahteva določen čas. Moraš si znati zagotoviti znanje, ki ga kot igralec potrebuješ. Poleg tega na svetu ni šole, akademije, ki bi se ukvarjala z biomehaniko. Srečen sem, da učim na UDK v Berlinu, den Bosch in drugih šolah in da imam delavnice po celem svetu. Igralce učimo zato, da bi postali boljši umetniki. Svobode ne moremo vzeti kot nekaj gotovega, ampak moramo za to delati. Toda ko enkrat poznaš principe in jih vgradiš v svoj sistem, pridobiš ogromno form in izrazov, ki jih ne bi nikoli, če ne bi šel skozi biomehaniko. Svoboda bo prišla kasneje in bo veliko večja, kot bi bila, če ne bi šli čez ves proces. Vsak umetnik mora razvijati svojo umetnost in nikoli nehati iskati.

Kako pa je s svobodo pogleda z vidika gledalca? Na delavnici ste izpostavili, kako pomembno je, da gledalec lahko »uzre« igralca iz perspektive kroga 360 stopinj; da bi se okoli njega lahko sprehodil kakor okoli umetnine v muzeju. Ali, ko govorite o svobodi, mislite tudi na to ali bolj na sposobnost telesa, da nenehno raziskuje nove forme?

Mislim predvsem na to, da se osvobodi psihologizacije in dogmatične uporabe teksta. Mejerhold je dejal, da je tekst samo »olepševalec« giba in ni glavna tema. Seveda je relevanten, vendar je telo pomembnejše. Svoboda je zame kot igralca v tem, da lahko pošljem svoje telo »naprej«. Če vzamemo katerokoli sodobno dramo, tekst sam po sebi ni več nosilec smisla. Glavna stvar je v tem, kako to utelesiti, da boš

zgradil karakter, ki je na odru dovolj prepričljiv.

Rekli ste tudi, da moraš, ko greš na oder, pozabiti na biomehaniko. Kaj ste mislili s tem?

Zato, ker občinstvu nočemo ponuditi okusa sestavin, ampak občutek, da uživajo v pripravljem obroku. Obstaja razlika med formo in formalnostjo; nekateri uporabljajo formo in končajo pri formalnem, kar ni preveč zanimivo. Koga to zanima? Ampak forma je »vozilo« za vsebino. Moraš (iz)najti formo, ker jo potrebuješ, da preneseš vsebino do gledalca.

Druga izjava, ki me je pritegnila, je bila, da ne gre toliko za ritem, kolikor za melodijo

...
Ja, ampak to je čisto moja stvar, ki nima toliko opraviti z Mejerholdom. Moj pristop je vezan na to, da se hočem znebiti zgodovinskega, političnega konteksta, ki ga nosi čas, v katerem je deloval Mejerhold. Tega seveda ne morem in nočem zanikati, ampak se hočem tega zavedati, ker to ni nekaj, kar dela biomehaniko zanimivo danes. Koga zanima, kaj se je dogajalo v Rusiji leta 1917? Mejerholda je dal Stalin ubiti leta 1940 in hkrati uničiti vse arhive in doseči izbris; kot da nikoli ni obstajal, kot da biomehanike ni bilo. Ljudje so bili zaradi pritiska in terorja prestrašeni. Rehabilitiran je bil leta 1955, po Stalinovi smrti. Dejstvo je, da je to bil eden od najbolj vplivnih umetnikov tedanjega časa, ki se ni vklopil v sistem socialnega realizma. Prav zaradi Stanislavskega je lahko sploh deloval, saj mu je bil dolgo v oporo in ga ščitil pred pregonom oblasti. Po smrti Stanislavskega leta 1938 je šlo z Mejerholdom zelo hitro navzdol. Avgusta 1939 so ga vrgli na cesto in 2. februarja 1940 obsodili na smrt. Zatem so prišli novi ljudje, kot so Artaud, Brecht, Piscator z novimi idejami o gledališču, medtem ko je bil Mejerhold z biomehaniko povsem odrinjen in pozabljen. Počakati je bilo treba na leto 1980, ko je njegova ideja postala znana tudi na Zahodu. The Living Theatre ga je hotel rehabilitirati, naleteli so na fotografije Nikolaja Kustova, vendar niso dobro vedeli, kaj počnejo, saj niso poznali principov za tem, ampak so kvečjemu reproducirali formo.

Kdaj je »vaše telo« to formo prepoznalo kot ključno in jo sprejelo za svojo?

Tudi pred tem sem bil bolj fizičen igralec, a sem svojo energijo razmetaval povsod po prostoru, ves čas sem bil utrujen. Pred tem sem tudi kar nekaj boksal, igral nogomet, tenis, se na konservatoriju spoznal z aikidom, ki mi je služil kot vez med biomehaniko in azijsko filozofijo, v čemer vidim veliko povezav. Biomehanika je po svoje precej geometrična glede na linije in forme, kar prispeva k temu, kako se posameznik znajde v prostoru. V trenutku, ko stopiš na oder, moraš ta oder »sestaviti« v kompozicijo. Če si sam, sta tam prostor in ti; če je dvajset ljudi, boš moral (iz)najti svoj prostor. To je kot slika: dobra slika vedno sledi principom kompozicije.

Kaj pa plesalci, ki imajo tovrstne principe že umeščene v svoje delo?

« Telesni spomin je močnejši od možganskega, saj si zapomni stvari, ki jih možgani pozabijo. In fizični spomin je nekaj, na čemer naj bi igralec delal, saj se nanj vedno lahko zanese.

« Ko sem sam odkril biomehaniko v dnevnem življenju, sem začel na primer kuhati »na biomehaničen« način, rezati, gnesti, peči ... In vse je postalo kot ples v kuhinji, ki se nikoli ne konča. Zavest ni nekaj, kar pride iz veselja v nas, ampak nastane v nas in jo mi jo »pošiljamo« v veselje. Če zanikaš telo, zanikaš vzpostavljanje novih povezav.

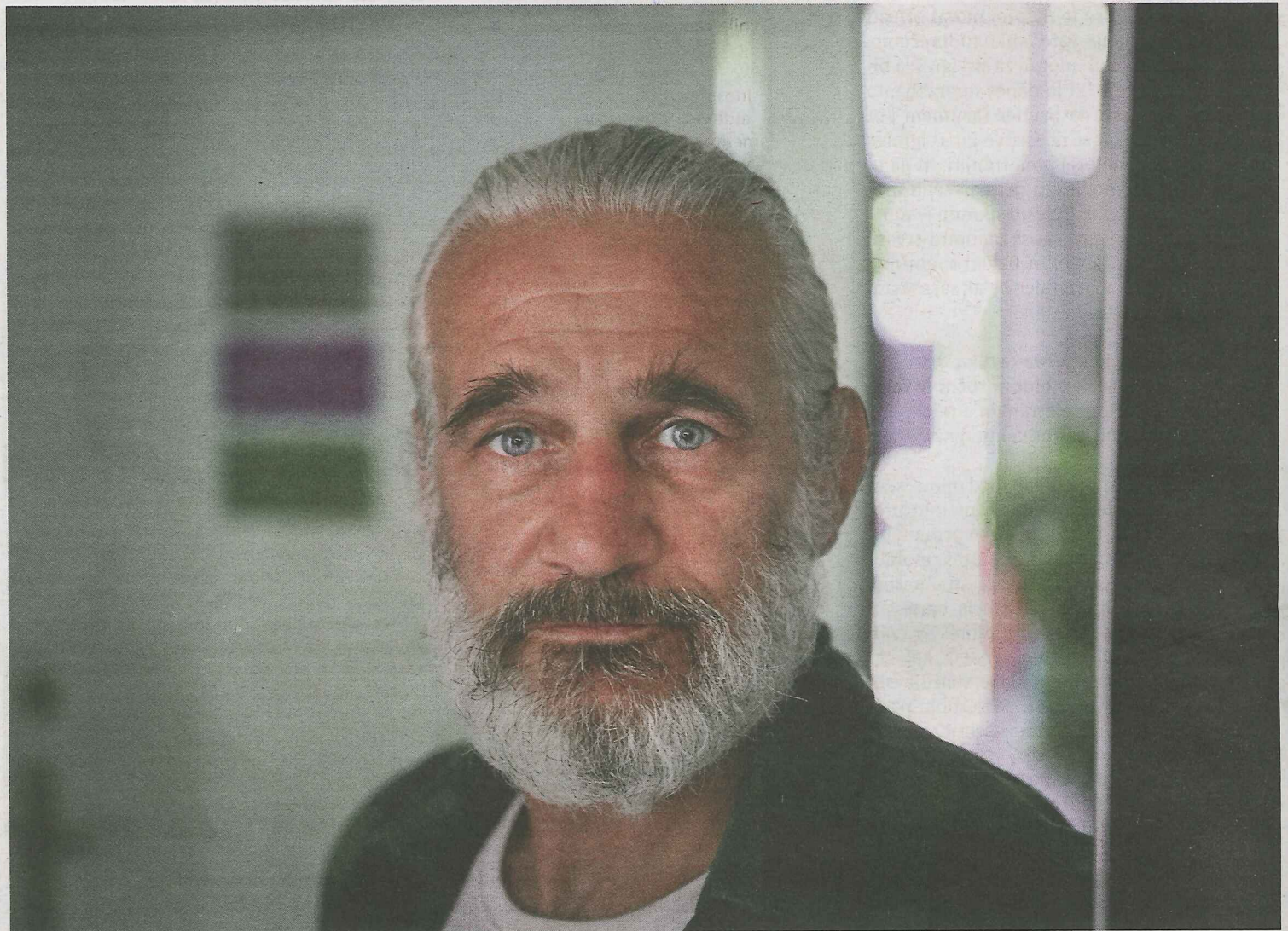
Plesalci imajo zelo organski, naraven pristop k principom biomehanike. Zavedajo se, da je telo njihov material, ne da bi o tem razmišljali. Pri igralcih je drugače, ker so ves čas »v glavi« in tekstu. Telo je nekaj, kar morajo šele najti, kot vrata, da lahko vstopijo v telo skozi razumevanje emocij, ki se nanašajo na tekst. Stanislavski je rekel: »Imaš tekst, zatem imaš emocijo do teksta, in nato bo gib sam prišel.« Mejerhold pa je rekel: »Najprej potrebujemo gib, tekst je manj pomemben.« Čeprav je sam delal le z izvrstnimi pisci, je bil zanj vedno prvi gib in nato emocija, ki iz giba izhaja in ti pomaga govoriti tekst. Ko delam z igralci, jih moram naučiti, da postavijo v ospredje telo. Če glava vodi telo, ostanejo v reducirani obliki glede vseh možnosti, ki jih ponuja telo. Če režiser reče »Tukaj potrebujem modro«, bi biomehanik rekel »Kakšno modro hočeš?«. Svoboden si v tem, da daješ predloge, in v tem je zame umetniška svoboda.

Zanimivo je tudi, kaj se zgodi z osredotočenostjo gledalca, saj lahko ta naenkrat opazuje več stvari hkrati; kakor da začuti kontrolo in svobodo giba naenkrat.

Pri tem je najpomembnejši proces. Ko enkrat odpreš to pandorino skrinjico, je ne moreš več zapreti. Biomehaniko lahko zanikaš, ampak ne moreš delovati nebiomehanično. Moja izkušnja v več kot petindvajsetletnem delovanju je, da veliko igralcev to še vedno zanika. Toda ko se enkrat začneš ukvarjati s tem, se začne proces, ki se nikoli ne konča. Cilj mojih delavnic je spodbuditi, da igralci začnejo razmišljati o tem in postanejo *bolj* igralci. Če ne delaš na procesu, zanikaš samega sebe kot umetnika, ker umetnost nima končne točke. Ko imaš enkrat metodo v telesu, se počutiš svobodnega. Pogoj je, da razumeš in usvojiš material ter razumeš svoj instrument (telo) in ga ves čas izboljšuješ. Igralci pogosto ne počnejo tega. Raje gredo na pivo in se pogovarjajo o emocijah. Če čutim, potem je vse v redu. To ni res! Lahko sicer čutijo, a če tega ne vidim, se to zame ni zgodilo. Zato moraš znati to prenesti do občinstva, razumeti, kako uporabiti svoj material v kontekstu, v katerem delaš, in razmišljati, kako boš uporabil svoje telo, da bo sporočilo prišlo do gledalca. Za igralca glavno vprašanje ni kaj, ampak kako. Ni stvar v tem, da se identificiraš s karakterjem, ampak da najdeš način, kako se bodo lahko s tem identificirali gledalci. Največ, kar lahko igralec doseže, je ustvariti možnosti za katarzo v občinstvu. Več ko ima orodij, več možnosti ima, da bo to dosegel.

Ali menite, da je učinkoviteje, če ustvarite situacijo, v kateri se občinstvo lahko identificira, kot uprizorite zgodbo, ki je lahko tudi resnična?

Mislím, ja. Ljudje običajno mislijo, da gre za tehniko ali za stil igranja, za nekaj zastarelega. V sto letih se principi niso spremenili. Pred kratkim sem prebral in si izpisal, kar je Bogdanov rekel na eni od delavnic v Seattlu: »Jezik plesa (baleta) je francoščina, jezik glasbe italijanščina, jezik gledališča – biomehanika.« Biomehanika je zame univerzalni jezik igralca, ampak igralec ga ne prepozna kot



takega. Zakaj? Ker po mojem mnenju preveč verjame v svobodo čutenja. Kaj je emocija? Ko rečem »Jaz čutim«, ne more nekdo drug reči, da to ni res. Ampak v trenutku, ko to izrečem, te odrinem stran, nisi več del tega, ker ne moreš čutiti tega, kar jaz pravkar čutim. Zato velikokrat, ko govorimo o čustvih, ne vemo natančno, o čem govorimo. Mejerhold je rekel: »Vsaka fizična sprememba spremeni način mišljenja.« Že samo če spremeniš svojo fizično pozicijo, začneš razmišljati drugače. Emocija ni nekaj svetega, brezčasnega, in igralec mora vedeti, kako priti do tja, ne zgolj govoriti o tem. Če sem sposoben spremeniti pozicijo, sem sposoben spremeniti mišljenje. In če spremenim mišljenje, si odprem vrata, kako priti do emocij. Fizični spomin mi omogoča tovrstne situacije ponoviti in doseči avtentičnost v telesu. Nisem intelektualec in govorim iz svojih izkušenj, ampak vedno znova si nabiram izkušnje in se učim.

Koliko diskusij potrebujejo igralci pri biomehaniki, koliko razlag, koliko odgovorov? Denimo pri kontaktni improvizaciji je zelo pomembno deliti mnenja in (s) komunicirati, kaj je gledalec videl in kaj plesalec občutil ...

Včasih pustiš, da se stvari zgodijo, drugič potrebujejo več vaj, da se sprostijo, včasih moram več razložiti. Želim si, da sami analizirajo, razumejo in razmišljajo, hkrati pa, da

njihovo telo postane bolj inteligentno. Rad bi, da tudi po tem, ko je delavnice konec, sami delajo naprej z orodji, ki sem jih posredoval, kar lahko vsak implementira po svoje glede na to, kaj potrebuje. In da odprem zavedanje oziroma zavest o njihovem lastnem materialu. Želim posredovati, da je biomehanika princip, ki ga lahko »vadijo« vsak dan, da ne potrebujejo prostora, učitelja, je nekaj, kar morajo odkriti v vsakodnevnem življenju. Ko sem sam odkril biomehaniko v dnevnem življenju, sem začel na primer kuhati »na biomehaničen« način, rezati, gnesti, peči ... In vse je postalo kot ples v kuhinji, ki se nikoli ne konča. Zavest ni nekaj, kar pride iz veselja v nas, ampak nastane v nas in jo mi jo »pošiljamo« v veselje. Če zanikaš telo, zanikaš vzpostavljanje novih povezav. Kot pedagog sem precej blizu Bogdanovu, a moram to znati peljati naprej, kar je za vsakega igralca različno. Proces nas nam omogoča, da se ves čas učimo in izboljšujemo. Prav tako že več let poskušam najti boljše besedo od biomehanike in hkrati ostati zvest Mejerholdu. *Bioživljenje* ali *biomehanizem*? Ne morem spremeniti besede biomehanika, lahko pa dodam novo razlago. Gre za mehanizme življenja in umetniški način razmišljanja. Ko človek vidi leva, se najprej ustraši in potem začne teči. Druga razlaga pa je, da človek najprej začne teči in se šele zatem ustraši – in to je biomehanika, je menil Mejerhold.

Kakšno je vaše mnenje o političnem gledališču?

Političnost v gledališču je zelo pomembna, saj če ni jasnega stališča, temu ne morem reči umetnost. Umetnost mora pripeljati ljudi iz cone udobja, pri tem mora vztrajati tudi igralec. Ampak kako najti pot do občinstva? Če slikaš svet črno-belo, bodo ljudje na koncu skomignili z rameni in se vprašali: »Ja in?« Če ti uspe najti groteskno različico vsakdanjega življenja, bodo ljudje prisluhnil. Pri tem, kako pretvoriš politično tezo v gledališko, je ključna forma. Če izrekaš parole, zakaj bi potreboval oder? Znati prevesti v odrski jezik bo privedlo do katarze, pri čemer je ključna misel, da bi nekaj rad spremenil in ne zgolj kazal, kako stvari stojijo. Mejerhold je bil izjemen naturalistični igralec, ampak tega ni maral. Seveda pa je bil igralec Stanislavskega in je znal oboje povezati, zato tudi danes rečem; potrebujem oba! Če bi si izbral samo eno željo, bi ta bila, da bi lahko govoril vse jezike na tem planetu kot svoj materni jezik. Če bi drug drugega razumeli, bi si izkušnje lahko izmenjevali ter bili natančni v formulaciji in bi bilo manj vojn in spopadov. Biomehanika je jezik gledališča. Lahko tega ne verjameš, ampak nikoli se ne boš mogel izogniti njegovi uporabi.