

Universalios aktorių rengimo sistemos paieškos. Vsevolodo Mejerholdo ir Tadashi Suzuki pedagoginiai keliai

Aušra Kaminskaitė

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Teatro ir kino fakultetas, Kosciuškos g. 10, LT-01100 Vilnius

El. paštas: kam.ausra@gmail.com

XXI a. egzistuoja daugybė vaidybos sistemų, tačiau nė viena jų nelaikoma universalia. Linkstama tapatinti sistemas su konkrečiomis teatro stilistikomis užkertant kelią aktoriams išbandyti įvairius pasirengimo profesijai metodus. Klaidingai interpretuojant daugelį aktorių rengimo metodų teigiama, kad kiekvienas jų ugdo išimtinai psichologinį arba fizinį pasirengimą. Siekiant įrodyti, jog egzistuoja universalūs reikalavimai profesionaliems aktoriams, nepriklausomai nuo jų rasės, tautybės, lyties bei kultūrinių ar politinių sąlygų, pasitelkiamas Vsevolodo Mejerholdo biomechanikos ir Tadashi Suzuki metodo palyginimas.

RAKTAŽODŽIAI: vaidybos sistemos, vaidybos metodai, biomechanika, Suzuki metodas, aktorius, kompleksiskumas, psichofizika

Įsigilinus į žymiausių visų laikų režisierių pasisakymus apie naujo aktoriaus poreikį (kaip vienintelę galimybę sukurti naują teatrą) tampa akivaizdu, kad labai retai ir dažniausiai ankstyvaisiais kūrybos laikotarpiais teatro kūrėjai siejo aktoriaus parengimą su jo pritaikymu vienam konkrečiam teatrui. Dauguma teatro praktikų, ypač tie, kurių mokymai ilgainiui išaugo į plačiau taikomas sistemas bei metodus, visuomet akcentavo siekį rasti universalų aktorių rengimo būdą, kurį būtų galima taikyti rengiant profesionalius aktorius, nesvarbu, kurios valstybės ir kurioje teatro mokykloje. Paradoksas – nors per pastarąjį šimtmetį ne vienam režisieriui tokią sistemą pavyko sukurti, oficialiai universalios aktorių rengimo sistema neegzistuoja.

Kad sistema būtų pripažinta tinkama rengti aktorius aukštosiose mokyklose (šiuo metu pagrindinėse aktorių rengimo vietose), svarbu įrodyti, kad konkrečios sistemos pagalba aktoriai gali ugdyti profesines savybes, reikalingas dirbant bet kokios stilistikos ir estetikos spektakliuose. Kadangi šiuo metu oficialiai nė viena aktorių rengimo sistema nelaikoma universalia, dažnai kiekvienos valstybės aukštosios mokyklos pasirenka vieną metodą, tinkamą parengti aktorius to meto šalies teatrams. Lietuvoje pirmasis aukštojoje mokykloje parengtų aktorių kursas buvo išleistas 1956 m., kai Lietuva priklausė Sovietų Sąjungai, todėl pradėtas taikyti tuo metu čia populiariausias aktorių rengimo metodas – Stanislavskio sistema. Tuo metu sovietų valdžia visoje sąjungoje stengėsi propaguoti eiliniam darbininkui suprantamą, stipriai suprimityvintą, psichologinio realizmo persunktą teatrą, kurį klaidingai tapatino su ankstyvąja Konstantino Stanislavskio kūryba. Nepaisant nuolatinės teatro kaitos, egzistuojančių ir necenzūrojamų įvairių teatro stilistikų bei vaidybos mokymo dar keliose aukštosiose mokyklose, Lietuvoje rengiant aktorius iki šiol dominuoja Stanislavskio sistema arba tiksliau būtų pasakyti – tai, ką Lietuvos teatro pedagogai

vadina Stanislavskio sistema. Vertinant teoriškai, pasirinkimas nėra klaidingas – ši sistema yra viena tų, kurias galima vadinti universaliomis. Remiantis praktika, aki-vaizdu, kad pedagogai sistemą taiko tokia forma, kuri panaikina jos universalumą.

Pagrindinė kliūtis suvokti ir įvertinti kai kurių vaidybos sistemų universalumą yra sistemų tapatinimas su jas sukūrusių režisierių teatro estetikomis. Dažnai tikima, kad Stanislavskio sistema tinkama rengti tik psichologinio teatro aktorius, Mejerholdo biomechanika naudinga tik konstruktyvistiniams spektakliams, Jerzy Grotowskio pratimai – tik fiziniam aktorių rengimui ir siekiant „šventojo“ teatro, o Suzuki metodas apskritai gali būti taikomas tik japonų aktoriams su jų neva unikalia fiziologine sandara. Kiekvienas iš minėtų režisierių (tai pasakytina ir apie daugelį kitų, kūrusių šiuo metu taikomus vaidybos metodus) vykdė dviejų kryptių veiklą – meninę ir pedagoginę. Be abejo, visiškai jų atskirti neįmanoma, kadangi to paties režisieriaus veikla vienoje srityje neišvengiamai veikia jo darbą kitose, tačiau bet kurio iš minėtų režisierių rašytuose tekstuose šie aspektai atskiriami pakankamai aiškiai. Sunku būtų rasti jų patarimų, kaip aktoriui prisitaikyti prie vienos ar kitos konkrečios teatro estetikos. Aprašydami savo pedagoginę veiklą, režisieriai paprastai esminiu tikslu įvardija tam tikrų bet kokio pobūdžio darbui scenoje reikalingų aktoriaus savybių ugdymą. Atidžiau įsigilinus į režisierių bei jų mokinių tekstus paaiškėja, kad dauguma skirtingose sistemose įvardytų siekiamybių yra labai panašios ar net visiškai vienodos.

Vakarų teatro praktikai bei teoretikai iki šiol dažnai linksta skirstyti personažų kūrimą į „iš vidaus į išorę“ (vadinamąją psichologinę vaidybą) ir „iš išorės į vidų“ (vadinamąją charakterinę vaidybą)¹. Vis dėlto jau Stanislavskis, pirmasis vaidybos sistemos kūrėjas Vakarų kultūroje², teigė, kad tokio ryškaus skirstymo nėra ir negali būti visų pirma dėl žmogaus sandaros ypatybių. Remdamasis prancūzų mokslininko Theodule Armando Riboto idėjomis, Stanislavskis teigė, jog „kiekviename fiziniame veiksmo yra kažkas psichologiška, o kiekviename psichologiniame – kažkas fiziška“³. Kitaip sakant, kad ir koku būdu aktorius prieitų prie personažo, jis neišvengiamai panaudos tiek savo psichologiją, tiek kūno raišką. Sutelkti dėmesį į vieną iš šių aspektų, kitą paliekant nuošaly, yra didelė klaida, kaip teigė ir režisierius. Todėl paradoksalu, kad net XXI a. gyvuoja Stanislavskio sistemos kaip rengimo išimtinai psichologinei vaidybai samprata. Dažnai teigiama, jog svarbiausi sistemos metodai yra susitapatinimas su personažu, vaidmens pažinimas išskirtinai per psichologiją, emocinės atminties naudojimas. Visa tai priešinama Brechto atsiribojimo efektui, fiziniams pratimams paremtam Grotowskio metodui bei daugeliui kitų. Visų pirma svarbu paminėti, kad aktoriaus susitapatinimo su personažu Stanislavskis niekada

1 Merlin 2013: 27.

2 Seniausia pasaulyje išlikusi aktorių rengimo sistema yra Z. Motokiyo veikalas *Fushikaden, arba Sakmė apie žiedą* (1400–1418) apie aktorių rengimą japonų No teatrui.

3 Hodge 2010: 13.

netaikė dirbdamas su aktoriais. Anot anglų teatro tyrinėtojo Ricko Kempo, pats režisierius teigė, jog jei aktorius galvoja esąs kita asmenybė, tai yra patologinis atvejis⁴. Antra, teatro praktikai ir teoretikai iki šiol dažnai ignoruoja dar „Aktoriaus saviruošoje“ paminėtą fizinių veiksmų metodą, labai aiškiai apibūdinantį aktoriaus prisitaikymą scenoje pirmajame kūrybos etape pasirinkus ne psichologiją, o fizinius veiksmus. Ignoruojama ir šiuo metu vis dažniau taikoma vadinamoji Stanislavskio aktyvioji analizė, kai aktoriai, išsiaiškinę esminius pjesės taškus, iš karto kyla į sceną improvizuoti, praleisdami „analizės prie stalo“ etapą. Minėti pavyzdžiai įrodo, kad Stanislavskis neapsiribojo vienpusišku aktorių rengimu, bet keičiantis laikams ir nuolat vykdydamas tyrimus suvokė, jog rengiant žmones scenai svarbu ne tai, koku būdu jie pasirengs, bet kokias priemones, padėsiančias jiems prisitaikyti prie nuolatinių pokyčių teatre, įgis aktoriai.

Stanislavskio pavyzdys čia svarbus tuo, kad jo viso gyvenimo darbas buvo pirmasis tikras ir nuoseklus teatro tyrimas, siekiant atrasti universalią vaidybos sistemą. Režisierius negalėjo remtis niekieno tyrimais, pats kūrė sistemos pamatus ir natūralu, kad pirmaisiais etapais, būtent psichologinio teatro kūrimo metais, jis ne kartą priėjo prie klaidingų išvadų, kurias vėliau pats paneigė. Stanislavskio raštuose tam tikri netikslumai egzistuoja ir dėl vertimo klaidų, ir dėl sovietų cenzūros, netoleravusios tokių racionaliai paaiškinamų sąvokų kaip, pavyzdžiui, „dvasia“. Todėl tam tikra prasme iš režisieriaus tekstų dingo kompleksškumo poreikio rengiant aktorius samprata ir atsirado idėjų, kurių Stanislavskis niekada neteigė kaip veiksmingų. Grįžtant prie minėto emocinio aktoriaus susitapatinimo su personažu, klaidinga režisieriaus idėjų samprata ne kartą yra privedusi žmones prie psichikos sutrikimų. Taikant sistemą (tai pasakytina apie bet kurią sistemą ar metodą) nesuvokus jos esmės ir remiantis tik paskiromis idėjomis, ji praranda veiksmingumą ir nepasiekus rezultatų aktoriams taip pat gresia psichologinės problemos. Tai pagrindžia ir neseniai spaudoje pasirodęs straipsnis apie Didžiojoje Britanijoje atliktą tyrimą, kuriame teigiama, kad penktadalis scenoje dirbančių profesionalų kenčia nuo įvairių psichikos ligų⁵. Straipsnyje neteisingas vaidybos metodų taikymas nėra įvardytas kaip viena ligos priežasčių, tačiau tokie veiksniai kaip nerimas ir jaudulys dėl pasirodymo, nuolatinė savikritika, nuotaikų svyravimai įrodo, kad aktoriai nėra pasirengę savo profesijai – jie negeba susidoroti su esminėmis problemomis, su kuriomis yra supažindinami pačioje karjeros pradžioje – per stojamuosius egzaminus.

Visa tai veda prie išvados, kad pagrindiniai aktoriaus įrankiai, kuriuos jis turi įgyti studijų ar bet koku kitu pasirengimo profesijai metu, yra ne konkretus kelias kuriant personažą, ne tam tikrų formų įvaldymas ar gebėjimas logiškai sudėlioti etiudą – aktorių rengimo sistemos bei metodai turi ugdyti žmogiškuosius įgūdžius,

4 Kemp 2012: 7.

5 <http://kultura.lrytas.lt/-14228036651421292823-du-tyrimai-scenos-profesionalams-gresia-psichikos-sutrikimai.htm> (žiūrėta 2015 02 04).

kurie padėtų prisitaikyti ne vienoje ar kitoje, o bet kurioje estetikoje ar situacijoje. Būtent tokius metodus galima vadinti universaliais.

Egzistuoja nuomonė, jog universalios vaidybos sistemos negali būti ir dėl to, kad skirtingų tautybių, rasių, kultūrų žmonių kūno sandara bei neurologinė sistema nėra vienodos. Šiuo metu dauguma vaidybos sistemų ir metodų nuo Stanislavskio iki *Viepoints* yra taikoma visame pasaulyje – tiek Vakaruose, tiek Tolimuosiuose Rytuose, dauguma jų skolinasi detales vieni iš kitų, sukurdami naujas savitas visumas, kurias galima pritaikyti kaip savarankiškus metodus. Siekiant įrodyti, kad egzistuoja aktorių rengimo metodai, kuriuos galima taikyti žmonėms, nepriklausomai nuo jų biologinių, socialinių, kultūrinių, etc. veiksnių, naudinga pasitelkti dviejų aktorių rengimo metodų, sukurtų skirtingoms tautybėms, kultūroms, laikotarpiams priklausančių režisierių, dirbusių absoliučiai skirtingų politinių sistemų kontekste, palyginimą. Tai XX a. pr. rusų režisieriaus Mejerholdo sukurta biomechanika bei žymiausio visų laikų japonų teatro režisieriaus Suzuki metodas, pradėtas plėtoti XX a. antroje pusėje ir tobulinamas iki šiol. Drauge tokia analize siekiama pagrįsti hipotezę, kad egzistuoja pamatiniai principai, kuriuos turi suvokti aktorius ir tik juos tobulindamas sieks profesinių aukštumų; tuos principus yra išskyrę daug režisierių bei pedagogų, tačiau kiekvienas prie jų priėjo skirtingais metodais.

Jungiamuoju Mejerholdo ir Suzuki laikotarpiu galima vadinti XX a. 6 dešimtmetį. 1955 m. Sovietų Sąjungos valdžia reabilitavo Mejerholdą, panaikindama draudimą skaityti ir platinti režisieriaus raštus, idėjas, taip pat minėti jo vardą viešumoje. 1958-aisiais Suzuki įstojo į Tokijo Vasedos universitetą, kurio dramos studijoje prasidėjo jo režisūrinė karjera. Kitaip sakant, informacija apie abu metodus plačiau pasklido panašiu laiku – maždaug 7 dešimtmetyje. Vis dėlto kaip tada, taip ir dabar informacijos apie abu minėtus metodus kiekis bei pobūdis labai skiriasi. Režisierius Suzuki iki šiol rašo tekstus, viešai kalba apie savo metodą, visame pasaulyje pasklidę jo mokiniai, režisieriaus leidimu (ir dažnai jo prižiūrimi) dėstantys metodą savo tautiečiams (ir ne tik). Yra daugybė vaizdinės medžiagos, kurioje užfiksuoti aktorių mokymai drauge su režisieriaus ir jo aktorių komentarais. Pasaulyje egzistuoja keli dideli centrai, juose vykdomi įvairios trukmės Suzuki metodo mokymai, vis dar yra galimybė aktoriams dalyvauti mokymuose Japonijoje, kur užsiėmimus veda tiesioginiai režisieriaus mokiniai ir stebi pats režisierius. Suzuki metodas gyvas – jis nuolat keičiamas ir tobulinamas, atsisakant kai kurių pratimų ir papildant naujais. Biomechanikos situacija šiuo klausimu gerokai sudėtingesnė. Jos kūrėjas Mejerholdas nužudytas sovietų valdžios įsakymu ir jau 1940-aisiais buvo rūpinamasi, kad visa medžiaga apie režisieriaus veiklą būtų sunaikinta, o jo vardas pamirštas. Daugelį dešimtmečių Mejerholdo pavardė nebuvo viešai minima⁶, tačiau atskleidus jo mokinio, rusų kino režisieriaus Sergejaus Eizenšteino sukauptą ir

⁶ Teigiama, kad žinios apie biomechaniką pasaulyje plačiau pasklido tik po geležinės uždangos atvėrimo 1989 m. (*Meyerhold Theatre and...* 1997).

išsaugotą medžiagą, pasaulyje pasklido Mejerholdo užrašai, planai bei kita informacija. Iki šiol išlikę ir prieinami keletas Mejerholdo ir jo mokinių rašytų straipsnių apie režisieriaus teatro sampratą bei biomechanikos metodą, taip pat šiek tiek filmuotos medžiagos, kurioje užfiksuoti Mejerholdo aktorių atliekami biomechanikos pratimai – tai itin svarbus palikimas, suteikiantis galimybę šių laikų teatralams pamatyti, kaip atrodė elementai, besikartojantys kiekviename pratime (daktilis, atsitraukimas, etc.). Po pasaulį nepasklido jo mokiniai, skleisdami biomechanikos mokymą, šiuo metu nėra mokytojų, dėstančių biomechaniką iš pirminių šaltinių. Minima, kad po režisieriaus mirties biomechanikos elementus teatre bei kine dar naudojo Eizenšteinas, tačiau jis negalėjo ir iš dalies nenorėjo to pripažinti – tai draudė sovietų valdžia, o ir pats Eizenšteinas nuolat siekė atsiplėšti nuo savo mokytojo ir būti savarankišku kūrėju⁷ (tai primena paties Mejerholdo norą atsisakyti Stanislavskio idėjų, tačiau nesugebėjimą to padaryti dėl pasąmonėje įsišaknijusio mokymo). Pasaulyje biomechanika dėstoma kur kas rečiau. Amerikiečių režisierius ir pedagogas Robertas Leachas teigia, kad, pavyzdžiui, JAV, tai nestebina, nes čia labiau paplitusi neva Stanislavskio sistema, paremta natūralistinė vaidyba (apie tai straipsnyje *Theatre That You Have to Rethink* kalba ir režisierius Robertas Wilsonas), tad akivaizdus biomechanikos teatrališkumas daugeliui pedagogų neatrodo kryptingas. Vis dėlto šis teiginys yra klaidingas dviem aspektais. Visų pirma jis išryškina paviršutinišką vaidybos sistemų supratimą (šiuo atveju – Stanislavskio sistemos ir Mejerholdo biomechanikos), antra – jis prieštarauja logikai: lygiai taip pat formos prasme natūralizmui prieštaraujantis Suzuki metodas JAV yra dėstomas labai plačiai.

Kalbant apie galimą ar negalimą vaidybos metodų universalumą (turint omenyje taikymą įvairiose kultūrose), svarbu paminėti, kad šiuo atveju abejonės išsakomos tik dėl Suzuki metodo – biomechanikos tinkamumas įvairių tautybių žmonėms nėra diskutuotinas. Tai susiję su abejonėmis dėl vizualiai pasireiškiančių Vakarų ir Tolumųjų Rytų tautų skirtumų. Pats Suzuki viename svarbiausių savo straipsnių *The Grammar of the Feet* (1986) rašė, kad kai kuriems to meto japonų režisieriams atrodė neįmanoma savo teatre taikyti Maskvos dailės teatro metodų, nes „[japonų] išvaizda yra netaisyklinga: mūsų rankos ir kojos per trumpos“. Kitaip sakant, japonų aktoriai išgyveno daug skausmo, stengdamiesi imituoti, tačiau niekada nepasiekė tinkamo rezultato, o nesėkmė pakankamai vienprasmė buvo priskirta fiziologijai – trumpoms rankoms ir kojoms⁸. Lygiai taip pat amerikiečiai dažnai kvestionuoja Suzuki metodo tinkamumą savo tautybės (ir apskritai iš Vakarų kilusiems) žmonėms, pateikdami tuos pačius argumentus – amerikiečių kojos per ilgos Suzuki metodui. Nepagrįstą tokių teiginių kategoriškumą Suzuki įrodė 1988 m., atiduodamas Karaliaus Lyro vaidmenį amerikiečiui Tomui Hewi-

7 Hodge 2010: 37.

8 Suzuki 2010: 3.

ttui, kurio įspūdinga ir iš spektaklio neiškrentanti vaidyba patvirtino, jog Suzuki metodas yra veiksmingas ne tik japonų tautybės žmonėms⁹. Tad tam tikra prasme Suzuki metodo universalus pritaikymas yra pagrįstas stipriau nei biomechanikos. Pats Suzuki teigia, kad niekada nėra girdėjęs, jog kas nors Stanislavskio sistemą laikytų tinkama išimtinai rusų tautybės žmonėms¹⁰.

Vienas biomechanikos ir Suzuki metodo bendrumų, kurių apskritai galima įvardyti kaip svarbiausią abiejų disciplinų požymį, – tai kompleksiskumas. Medicinos mokslų daktaras profesorius Alfonsas Vainoras Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje 2014-ųjų rugsėjo pabaigoje vykusioje tarptautinėje konferencijoje „Permaštant vaidybos meną: nauji požiūriai į aktorius kūrybą“ pristatė pranešimą *Žmogus kaip kompleksinė sistema*, kuriame kalbėjo apie žmogaus fizinę, dvasinę, mentalinę ir emocinę sandarą. Medicininiais tyrimais įrodyta, kad kiekvieną iš minėtų žmogaus struktūros elementų yra svarbu tobulinti, neteikiant pirmenybės vienam ir paliekant nuošalyje kitą. Žmogus yra kompleksinė sistema, todėl taip ir turi veikti. Remiantis šia idėja, analizuojant vaidybos meną galima teigti, kad aktoriai turi būti rengiami ugdant fiziškai, protiškai, emociškai ir dvasiškai. Svarbu paminėti, kad tokiu atveju rengiant aktorius privaloma užtikrinti puikią jų fizinę, protinę ir emocinę sveikatą¹¹.

Mejerholdas savo užrašų knygelėje išsaugojo XVIII a. pr. prancūzų aktorius Henri Louiso Lekaino laišką ponui de la Ferte: „Siela – štai pirmas dalykas aktoriui, antras – intelektas, trečias – nuoširdumas ir atlikimo šiluma, ketvirtas – rafinuotas kūno judesių piešinys. *Voir son art en grand* (Matyti savo meno visumą) – toks aktorius devizas“¹². Kompleksiskumo svarba aktoriams įrodyta Vakarų menininkų ir mokslininkų. Konkrečiai neminėdamas kompleksiskumo sąvokos, Suzuki savo metodu taip pat teigia jo svarbą – reikalaujamas geros fizinės formos kartu siekia, kad aktorius suvoktų, ką ir kodėl daro, kad gebėtų sukurti emociją, kuri ir paskatintų scenos veiksmą, o dvasinis aktorius pasirengimas yra bendra Suzuki metodo dėstyto kultūra. Japonų režisierius savo metodu kalba apie tai, kas privaloma viso pasaulio teatre. Tikėtina, kad būtent šis aspektas lemia jo metodo veiksmingumą ir populiarumą visame pasaulyje.

Mejerholdas visos savo karjeros metu liko ištikimas pozicijai dėl vienodos psichologijos (vidinės savijautos) ir fiziškumo (išraiškos formos) reikšmės vaidmens kūrimo procese. Jis visuomet pripažino, kad kiekvienas aktorius kuria personažą tokiu būdu, koks jam pačiam priimtinesnis – vieni pirmiausia turi pajusti tam tikrus išgyvenimus

9 Apie Karalių Lyrą: „Tai buvo triumfuojantis, kilnus ir nuostabiai išlaikytas spektaklis, kuris parodė, kad vakariečiai aktoriai puikiai geba pavergti savo *ego* ir puikybę pagal rytietišką discipliną.“ Iš straipsnio laikraštyje *The New York Republic*, 1988 m. birželis.

10 Carruthers 2004: 55.

11 Merlin 2013: 189.

12 Mejerhold 2008: 92.

ir tik per patirtas emocines reakcijas atsiranda vaidmuo, o kitiems reikia atrasti formą – eiseną, įprotį, palinkimą, balso pobūdį – tik tada aktoriai sugeba įsikūnyti į personažą ar personažas į juos¹³. Vaidybos metodai nėra skirti išmokti kurti personažą – tam nėra fundamentalių taisyklių. Siekiant padėti aktoriui sukurti personažą, tikslinga leisti jam suprasti, koks priėjimo būdas jam pačiam yra priimtinausias – tai galima daryti padedant pralaužti vidinius aktorių barjerus, trukdančius atsiskleisti scenoje.

Suzuki idėjos plėtojasi ta pačia – kompleksiško – linkme. Aktoriui dirbant pagal Suzuki metodą lavinami jo fiziniai gebėjimai, vaizduotė ir psichologija – kitaip sakant, aktorius privalo mokytis tuo pačiu metu veikti pagal savo personažo logiką, vykdyti režisieriaus formos reikalavimus ir siųsti žinių žiūrovams, sąmoningai suvokdamas, jog jis yra teatro scenoje ir vaidina būtent jiems. Ir mokymuose, ir metodo aprašymuose nuolat akcentuojama, kad viską privaloma lavinti vienu metu – negalima vienų pratimų paskirti kūnui treniruoti, vieno – personažų logikai ir psichologijai įsisavinti, dar vieno – darbui su publika, etc. Pats žmogus yra kompleksinė sistema, todėl toks turi būti ir lavinamas. Kaip ir Mejerholdas, Suzuki vidinius aktorių procesus palieka patiems aktoriams – režisierius gali duoti nurodymų (tai dažniau pasitaiko spektaklių repetacijose nei parengiamuosiuose mokymuose), kokia žinia turi būti pasiūsta žiūrovui, kokia emocija turėtų apimti personažą, tačiau kaip aktorius tai įvykdys, priklauso nuo jo paties. Į vidinius jo procesus per mokymus nesikišama, tačiau visuomet reikalaujama, kad jie vyktų, nes tai ir yra vaidyba. Mejerholdo žodžiais tariant, „rengiami ne akrobatai, o aktoriai“¹⁴.

Mejerholdas ir Suzuki didelį dėmesį skiria žmogaus prigimčiai – dauguma jų teiginių apie žmogaus ir gamtos ryšį bei kultūrų ir rasių skirtumų dėsnių nepaisančius žmonių prigimtinius požymius yra pagrįsti jų pačių vykdytais praktiniais tyrimais bei stebėjimais, kaip kinta aktorių pojūčiai ir produktyvumas keičiantis darbo pobūdžiui. Žmonių prigimties svarbą režisieriams įrodo ir jų draudimai aktoriams iliustruoti situacijas. Iš Mejerholdo ir Suzuki pozicijų tokia idėja skamba kiek revoliucingai: pirmasis tai paskelbė natūralizmo ir realizmo klestėjimo metu, antrasis pasisakė prieš iliustraciją tradicinio japonų teatro, kuriame konkretūs ženklai (dažnai paremti iliustratyvumu) turi aiškias nekintamas reikšmes, ir realizmą imituojančio teatro paplitimo kontekste. Paradoksalu, kad būtent neilustratyvi vaidyba yra arčiau realybės¹⁵ – dažnai tikrosios žmogaus būsenos nematyti, o jo

13 „Sunku pasakyti, nuo ko reikia pradėti darbą su vaidmeniu. Daug kas priklauso nuo aktoriaus asmenybės. Kai kuriems padeda fiziniai pratimai, kitiems – psichologiniai. Mūsų sistema dažnai gretinama su Maskvos dailės teatro, tačiau tai nėra teisinga... Vienas gali pradėti nuo psichologinių treniruočių, kurios suteikia teisingą kūno išraišką, kitas – nuo fizinių, leidžiančių jam atrasti vidinę poziciją.“ (Law; Gordon 2012: 60).

14 Law; Gordon 2012.

15 I. Carruthers, rašydamas apie Suzuki spektaklius, pasitelkia A. Rodino skulptūros „Mąstytojas“ pavyzdį: „Skulptūroje akivaizdus vidinis mąstymo judesys. Vis dėlto niekas mąstydamas iš tiesų nesėdi tokioje pozicijoje. Rodinas efektingai pamelavo, kad parodytų mums tiesą“ (2004: 229).

dėmesys gali būti sukoncentruotas ne ten, kur nukreiptos jo akys. Panašūs šia tema ir Mejerholdo pasisakymai¹⁶, tokiais dėsniais vadovaujasi režisierius Suzuki, per mokymus reikalaujamas aktorių veiksmų dviprasmiškumo ir gebėjimo fiziškai bei protiškaisti judėti įvairių vektorių kryptimis.

Anot Suzuki, visi žmonės gimsta su teisingais refleksais (2009) – iš prigimties vaikai natūraliai (todėl teisingai) reaguoja į aplinkos dirgiklius. Augdami ir priimdami atitinkamą kultūrą, žmonės įgyja kitokių refleksų, kurie jau yra ne natūralūs, o išmokti. Aktoriaus užduotis – grįžti prie prigimtinių refleksų, kurie yra viena pagrindinių darbo scenoje sąlygų. Tą patį teigė ir Mejerholdas: „Žmogus per gyvenimą įgauna įvairiausių įpročių. Dėl tų įpročių jis dažnai praranda savo įgimtus talentus“¹⁷. Biomechanikoje refleksams suteikiama didelė reikšmė. Režisierius rėmėsi Pavlovo sistema, pagal kurią bet kokią gyvybės formą galima išmokyti norimų įpročių¹⁸. Vadinamųjų teisingų arba šiuo atveju – scenoje reikalingų refleksų pagalba siekiama organikos, naikinamos aktorių ribos, trukdančios laisvai elgtis scenoje. Galima išskirti svarbiausią Suzuki metodo principą – padėti aktoriams susidoroti su jų profesijoje išskylančiais sunkumais, ieškoti savo asmeninių ribų bei ribotumo priežasčių ir jas šalinti siekiant paveiktos sceninės raiškos. Lygiai tokį patį tikslą yra įvardinęs Mejerholdas, siekęs biomechanikos pagalba padėti aktoriams išsilaisvinti iš psichologinių suvaržymų. Eizenšteinas apie mokytojo metodą kalbėjo: „tokios scenos judesio konstrukcijos dėka nebėra aktoriaus emocinio tipo, vaizdo, personažo, jausmo patyrimo, išgyvenimo [*perezhivanie*] būtinybės, kadangi dėl ekspresyvaus aktoriaus judesio emocinis patyrimas perkeliamas ten, kur ir turi būti, – į konkrečią auditoriją. Aktoriaus darbas išlieka analogiškas cirko artisto ar atleto darbui – tai tas pats kliūčių įveikimas, apie kurį jau buvo kalbėta“¹⁹.

Kalbėdamas apie gebėjimą visapusiškai susikoncentruoti, Suzuki akcentuoja „ne-matomo kūno“ įvaldymą. Ši sąvoka nurodo kvėpavimo, energijos kiekio ir žmogaus svorio centro sąryšį – atsiradus trikdžių viename iš jų, kiti taip pat paveikiami. Todėl viena pirmųjų užduočių, besimokantiems Suzuki metodo, yra savo svorio centro pajautimas bei mokymasis kiekvieną judesį pradėti ir baigti juosmens srities pagalba. Sutvirtinus šiuos raumenis, sutelkiant daugiau įtampos juose, kūnas susigrupuoja, susikoncentruoja ir atsipalaiduoja galūnių raumenys – taip aktorius įgyja laisvesnę formą, kuri iš šalies atrodo patraukliau, o vaidinančiam suteikia daugiau laisvės judėti. Įtampos sukoncentravimas ties juosmeniu leidžia naudoti kur kas mažiau energijos – tokiu atveju nebelieka pašalinių nereikalingų judesių, dingsta energiją

16 V. Mejerholdas: „Žmonių judesiai dažnai būna neadekvatūs tariamiems žodžiams, nes plastika ateina iš pašonės. Todėl ir teatro raiškoje svarbu ieškoti neatitinkančios žodžių plastikos, kuri padėtų žiūrovams perskaityti paslėptas prasmes“ (Law; Gordon 2012: 41).

17 Ten pat: 236.

18 Pvz., jeigu kiekvieną kartą uždegs elektros lemputę duosi šuniui ēsti, po kiek laiko vos įsižiebus elektros lemputei šuns organizme pradės skristi skrandžio sultys, nes jis tikės gauti maisto.

19 Law; Gordon 2012: 187.

naudojanti ir judėti trukdanti įtampa galūnėse, kakle. Visa tai yra žmogaus, nepriklausomai nuo jo tautybės ar rasės, fiziologijos ypatybės. Lygiai taip pat daugumoje Mejerholdo biomechanikos pratimų svarbus vaidmuo tenka svorio centrui valdyti, tikslingai nešti svorį, o visa tai daryti, anot režisieriaus, būtina minimaliomis energijos sąnaudomis (tai sietina su Mejerholdo naudotomis teilorizmo idėjomis)²⁰. Abu režisieriai priėjo prie vienodų išvadų, kiekvienas dirbdamas su savo tautybės aktoriais – rusais arba japonais. Suzuki turėjo daug patirties ir su amerikiečiais, tačiau dirbdamas su jais jau taikė principus, susiklosčiusius per praktiką su japonais.

Nepaisant panašių biomechanikos ir Suzuki metodo principų, pirminės režisierių idėjos apie aktoriaus rengimo pobūdį išsiskiria. Mejerholdas gyveno socialistinėje Rusijoje, kur dauguma jo aktorių buvo darbininkai ir vaidybai galėdavo skirti tik laisvą laiką po darbo. Režisierius jautė poreikį sukurti sistemą, kurios dėka aktoriai galėtų greitai pasirengti scenai. Daugelyje šaltinių (iš nedaugelio prieinamų) teigiama, kad jau po mėnesio biomechanikos pratimų aktoriai tapdavo nepalyginamai laisvesni, lankstesni, vikresni ir gerokai imlesni režisieriaus pastaboms. Suzuki greito rengimo neįvardija savo metodo tiksluose; priešingai, režisierius teigia, kad aktorius niekada nėra iki galo pasirengęs, visada turi mokytis, nes per trumpą laiką priėti viršūnę neįmanoma. Lygiai taip pat neįmanoma išmokti taisyklingai atlikti Suzuki metodo pratimų – jie sukurti taip, kad aktorius nuolatos galėtų tobulinti ir palaikyti įvairius gebėjimus ir niuansus, ieškotų naujų tikslų ir tam skirtų didžiąją laiko dalį (čia atsiranda paralelė su Grotowskio metodu). Vis dėlto patys Suzuki metodo besimokantys aktoriai teigia jaučiantys kur kas spartesnę progresą nei iki užsiėmimų. Paradoksas – progresas prasideda tik aktoriams suvokus, kad jie niekada nepasiekia viršūnės. Būtent dėl supratimo, kad aktoriaus darbas – tiek mokymosi, tiek spektaklio metu – visų pirma yra procesas, ėjimas, siekimas, bet ne pasiektas tikslas, atsiranda noras ir gebėjimas nuolat eiti į priekį, net nepastebint apčiuopiamo rezultato. Vis dėlto biomechanika, nepaisant greito pasirengimo poreikio, taip pat nenutolsta nuo minėtos sampratos – Mejerholdas dažnai kalbėjo apie tai, kad, nepriklausomai nuo pasirengimo lygio, aktorius privalo visą gyvenimą kartoti biomechanikos etudus, siekdamas neprarasti įgytos formos, ir kelti sau vis naujus psichologinius bei emociinius iššūkius, kuriuos mokytūsi įveikti.

Iki šiol visame pasaulyje egzistuoja klaidingos biomechanikos ir Suzuki metodo sampratos. Visų pirma teatro teoretikai ir praktikai dažnai tapatina kiekvieno režisieriaus teatro estetiką ir jų darbo su aktoriais metodus, manydami, kad spektakliuose

20 Teilorizmas – mokslinės vadybos sistema, propagauta F. W. Tayloro. Jo nuomone, fabriku vadybos užduotis yra atrasti geriausių būdą darbuotojams atlikti darbą, pasiūlyti tinkamas priemones ir mokymus bei suteikti pasakatas gerai pasirodyti. Kiekvieną darbą jis išskaidė į individualius judesius, juos analizavo, siekdamas nustatyti, kurie jų yra esminiai, ir fiksavo darbuotojų laiką chronometru. Eliminavus nereikalingus judesius, darbuotojai tapo kur kas produktyvesni. Šaltinis: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/1387100/Taylorism> (žiūrėta 2015 02 06).

galima išvysti tą patį, ką ir mokymų pristatymuose. Daug vargo turėjo abiejų režisierių mokiniai, įrodinėdami, kad per mokymus yra ugdomi aktoriniai gebėjimai, reikalingi scenoje dirbti norintiems žmonėms. Abu režisieriai lipti į sceną ir dirbti su tekstu bei personažais leisdavo / leidžia tik tiems aktoriams, kurie gerai įsisavina reikalingus gebėjimus, techniką. Tada aktoriai yra pasirenge drauge su režisieriumi kurti teatro estetiką. Abu režisieriai ieškojo vaidybos sistemos, kuri būtų universali ir išmokytų aktorių ne vaidinti konkrečiame teatre, bet gebėti prisitaikyti prie bet kokių iškilusių aplinkybių. Nei Mejerholdas, nei Suzuki, rašydami apie savo metodus, niekada neminėjo, kuo jie naudingi konkrečiai jų teatrui, kokias scenas įgyvendinti padėjo jų sugalvoti pratimai. Buvo kalbama apie kliūtis, su kuriomis susiduria aktoriai, apie jų nugalėjimą, apie principus, kuriais turėtų vadovautis vaidybos specialybę pasirinkę žmonės, apie biologinę aktorių struktūrą, kurią suvokdami jie gali lengviau prisitaikyti prie tikėtų ar netikėtų situacijų scenoje, apie reikalingus refleksus. Išmokytas, kaip elgtis scenoje ir dirbti su savo kūnu, kad gebėtų transliuoti informaciją žiūrovui, aktorius lieka atviras įvairioms teatro formoms ir skirtingoms estetikoms. Tokių idėjų ir drauge aptariamų metodų universalumą pagrindžia tai, kad šiuo metu juos naudoja įvairiausių teatrų aktoriai.

Dėl šaltinių trūkumo „Apie teatrą“ skaitytojams gali susidaryti klaidingas įspūdis, kad Mejerholdas siekė sukurti naują teatrą ir todėl vėliau²¹ sugalvojo biomechanikos metodą. Iš tiesų XX a. 1 deš. jis pradėjo tolti nuo Maskvos dailės teatro estetikos, neigdamas joje vyrojusį natūralizmą, ir skelbė, kad turi atsirasti nauja mokykla, kuri rengtų aktorius, negalinčius vaidinti jokiame kitame teatre, išskyrus tą vieną naująjį²². Mejerholdas, po poros dešimtmečių sukūręs ir išstobulinę biomechaniką, jau teigė, kad jo metodas, pagrįstas psichologiniais judesio principais, yra sukurtas kaip universali sistema įvairioms teatro rūšims²³.

Dar vienas dažnas nesusipratimas analizuojant biomechaniką ir Suzuki metodą – tai jų, kaip paprasčiausių fizinio pasirengimo metodų, atliekančių scenos judesio funkciją, traktuotė. Tokia klaida yra suprantama – stebint metodus iš šalies akivaizdus yra tik fizinis krūvis ir konkreti forma, kurią aktoriai turi atlikti. Ugdyti fizinę išsvermę, tvirtumą, jėgą – tai svarbu aktoriaus profesijoje, todėl minėti metodai iš tiesų veiksmingi. Tačiau ir biomechanikos, ir Suzuki metodo pratimų esmė yra lavinti tai, kas plika akimi nematoma. Siekiant suvokti psichologinį ir mentalinį aktorių rengimą Suzuki metodo ir biomechanikos klasėse yra būtina atidžiai nagrinėti režisierių tekstus, kur kalbama apie aktorių rengimą, o geriausiu atveju – patiems tyrinėtojams išbandyti metodus, pasirinkus patikimus mokytojus.

21 „Apie teatrą“ publikuojami tekstai parašyti 1907–1910 m., o biomechaniką Mejerholdas pradėjo taikyti tik po 1917 m. revoliucijos; pirmasis viešas metodo pristatymas įvyko 1922 m.

22 „Mokykla už teatro ribų turi rengti tokius aktorius, kurie netiktų nė vienam teatrui, išskyrus tą, kurį jie sukurs patys. Nauja mokykla ta, kuri sukurs naują teatrą“ (Mejerhold 2008: 37).

23 Law; Gordon 2012: 26.

Akivaizdu, kad Suzuki metodą ir Mejerholdo biomechaniką daug kas sieja, o svarbiausia – kompleksiškas požiūris į aktorių rengimą, atsigręžimas į natūralią žmogaus prigimtį, individualus aktorių darbas su vidiniais procesais neprimetant tam jokių taisyklių. Metodų palyginimas įrodo, jog žmonių prigimtis yra vienoda visuose kraštuose. Vaidyba yra menas, kur žmogus savo kūnu pateikia istorijas ir idėjas kitam žmogui, tad natūraliai svarbiausia tampa tai, kad vaidinantysis suprastų pamatinius žmogaus fiziologijos, mentaliteto, emocijų bei dvasios dėsnius, suvoktų, koku būdu jis gali paveikti kitą asmenį. XX a. pab. – XXI a. pr. Japonijos teatro režisierius, kalbėdamas apie aktorinę pedagogiką, įvardija tuos pačius pamatinius principus, kuriuos minėjo XX a. pr. Rusijos teatro režisierius. Gilinantis į vaidybos sistemas paaiškėja, kad daugumą čia minėtų išvadų bei idėjų galima perskaityti ir Stanislavskio, Grotowskio, Brooko, Bogart tekstuose. Tai tik patvirtina, kad iš esmės didžioji ryškiausių teatro režisierių ir pedagogų dalis, rengdami aktorius, skiria dėmesį tiems patiems aspektams (kalbant apie originalią metodų sampratą, bet ne įvairias šiuo metu egzistuojančias interpretacijas). Taip pagrindžiama idėja, kad Mejerholdo biomechanika ir Suzuki metodas yra du iš daugybės universalių aktorių rengimo metodų, kuriuos kaip mokymo programos dalį galima ir būtina naudoti rengiant vaidybos specialistus bet kurioje pasaulio šalyje.

Gauta 2015 02 10

Priimta 2015 02 25

Literatūra

1. Allain, P. *The Theatre Practice of Tadashi Suzuki*. London: Methuen Drama, 2009.
2. Carruthers, I; Yasunari, T. *The Theatre of Suzuki Tadashi*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
3. Dokumentinis DVD. *Meyerhold Theatre and the Biomechanics*. Mime centrum Berlin, 1997.
4. Du tyrimai: scenos profesionalams gresia psichikos sutrikimai. *lytas.lt* (žiūrėta 2015 02 02). Prieiga per internetą: <http://kultura.lytas.lt/-14228036651421292823-du-tyrimai-scenos-profesionalams-gresia-psichikos-sutrikimai.htm>
5. Grotowski, J. *Skurdžiojo teatro link*. Vilnius: Teatro ir kino informacijos ir edukacijos centras, 2011.
6. Hodge, A. *Actor Training*. London and New York: Routledge, 2010.
7. *The International Symposium on the Suzuki Method of Actor Training (Toga Art park, Toyama, Japan, 2009 to 2011)*. Tokyo: The Japan Performing Arts Foundation, 2012.
8. Kemp, R. *Embodied acting*. London: Routledge, 2012.
8. Law, A.; Gordon, M. *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: Actor Training in Revolutionary Russia*. North Carolina: McFarland & Company. Inc., Publishers, 2012.
9. Mejerhold, V. *Apie teatrą*. Vilnius: Teatro ir kino informacijos ir edukacijos centras, 2008.
10. Merlin, B. *Beyond Stanislavsky: The Psychophysical Approach to Actor Training*. London: Nick Hern Books, 2013.
11. Motokiyo, Z. *The Spirit of Nob. A New Translation of the Classic Nob Treatise the Fushikaden*. London: Shambhala, 2013.
12. Pavlov, I. P. *Conditioned Reflexes: An Investigation of the Physiological Activity of the Cerebral Cortex*. New York: Dover Publications Inc, 2003.
13. SCOT (Suzuki Company of Toga). Bukletas, skirtas 25-osioms veiklos metinėms, 1992.
14. Stanislavskis, K. *Aktorius saviruoša*. Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1947.
15. Suzuki, T. *The Way of Acting*. New York: Theatre Communication Group, 2010.

Aušra Kaminskaitė

Searching for a versatile actor training system. Vsevolod Meyerhold's and Tadashi Suzuki's training methods

Summary

Theatre theorists and practitioners usually believe that most of the 21st century's acting systems include either physical or psychological preparation but never both. It results in a misconception that versatile acting systems do not exist despite the fact that some of the well-known acting systems already encompass both mental and physical preparation. What this means is that these systems can be adopted by any actors working in various styles of theatre in any country and any culture. Even the Stanislavski System can be considered versatile despite the fact that in many countries his ideas are known as fit for psychological theatre only. In order to prove that acting systems should not prepare actors for a certain kind of theatre but rather develop such abilities as uniting body and mind, dealing with inner and outer difficulties, a comparison of Biomechanics, created by a Russian director Vsevolod Meyerhold, and the Suzuki method, developed by a Japanese director Tadashi Suzuki, is applied.

These methods are based on a complex view on actor training and look back at the human nature and actor work with himself without any imposed rules on how to create a character. By comparing the methods, we seek to prove that the human nature is the same in any part of the world; therefore, versatile actor training methods could exist and be applied.

KEY WORDS: acting systems, acting methods, Biomechanics, Suzuki method, actor, complexity, psycho-physics