

Komunikacja z własnym ciałem drogą do komunikacji z partnerem
na scenie i widzom – głos i mowa w kreacji aktorskiej w kontekście roli Julii
w *Romeo i Julii* Williama Shakespeare'a oraz roli Anieli w *Ślubach panińskich*
Aleksandra Fredry

Moja przygoda z aktorstwem rozpoczęła się w czasie studiów w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Od samego początku zaczęły pojawiać się różnego rodzaju nurtujące mnie pytania, które czasem przeszkadzały, czasem pomagały – jednak zawsze inspirowały. Na przykład dlaczego bywają takie dni, że udaje się po prostu „być” na scenie. Gra wychodzi, nie ma poczucia ograniczenia ze strony ciała, jest się uważnym, pomysły przychodzą naturalnie, rozwiązania pojawiają się dokładnie wtedy, kiedy trzeba, a ciało jest rozluźnione. Granie przynosi wtedy dużo radości. Nazywam to przepływem, gdyż nie czuję wtedy „zastojów”, blokad dla myśli, reakcji, ruchu i dla tego co podpowiada wyobraźnia. Co to znaczy rozluźnienie? Nie jest to przecież stan, kiedy jesteśmy zmęczeni i już nie chce nam się nawet ruszać. Jednak w jakiś sposób go przypomina. Ciało jest bezwładne ze zmęczenia. Sama doświadczałam takich sytuacji, że kiedy byłam zmęczona, ciało mi wtedy „nie przeszkadzało”, nie miało siły się spinać i stanowić przeszkody do pokonania, aby swobodnie działać na próbach, czy zajęciach. Tak samo z przepływem emocji. W momencie, kiedy miałam wrażenie, że nie mam już niczego do stracenia, „będzie jak będzie”, nie zatrzymywałam się. Szłam do przodu bez analizowania sytuacji.

Nurtowało mnie pytanie pochodzące z obserwacji: „czy można osiągnąć taki stan nie tylko w zmęczeniu?”. „Czy można go w jakiś sposób wytrenować, nauczyć się, rozwinąć taką umiejętność?”. Skoro istnieją, pojawiają się takie momenty „gotowości”, to czy można do nich w jakiś sposób świadomie doprowadzać. Gdzie znajdują się ich źródła?

Jak zagrać tę muzykę? Jak zagrać w „orkiestrze” tworzonej z partnerami scenicznymi „pod batutą” reżysera? Jak tę muzykę dusz twórców i wykonawców przedstawić publiczności? Zacząć trzeba od siebie. Swojego instrumentu, na którym chcemy grać. Myśle tu o umyśle i ciele aktora. O samoświadomości. O byciu „tu i teraz”. O stanie gotowości. Momenty „uskrzydlenia”, jak pisze o nich Daniel Goleman¹, zdarzają się ludziom uprawiającym bardzo różne zawody. Może być to lekarz przeprowadzający operację, adwokat

¹ D. Goleman, *Inteligencja emocjonalna*

wyglaszający mowę końcową na rozprawie sądowej, nie tylko „natchniony” artysta. Interesuje mnie poszukiwanie bardzo konkretnych „przepisów” na osiągnięcie rezultatów, o których czasem jest trudno opowiedzieć, nazwać je.

W moim opisie pracy nad rolami przyglądam się problemom natury technicznej dotyczącym pracy z głosem, mową i ciałem oraz ich związkiem z blokadami natury psychologicznej, które pojawiły się podczas przygotowania ról, a potem również podczas kolejnych przedstawień. Analizy takiej dokonuję przede wszystkim, podpierając się dwiema rolami tj.: Julii z dramatu *Romeo i Julia* Wiliama Szekspira oraz Anieli ze sztuki Aleksandra Fredry pt. *Śluby Panieńskie*. Takie zestawienie wydaje mi się być szczególnie ciekawe nie tylko z powodu zupełnie odmiennych charakterów obu postaci czy atmosfery, w której skąpane są wątki miłosne obu dzieł, ale również odmiennych warunków pracy i różnicy w poziomie świadomości i moich umiejętności, którymi w danym czasie dysponowałam, a dzisiejszym moim oglądem tego samego materiału.

Przedstawiając obie bohaterki, pokazuję ich podobieństwa, ale przede wszystkim uwypuklam odmienną ich charakterów, podejścia do konwenansów i nakazów społecznych i w związku z tym opisuję jak różnego rodzaju problemy napotykałam na swojej drodze zbliżania się do postaci (celu).

Pierwsze kroki jako Anieli i Julii uprzytomniły mi ile różnych blokad, dylematów, przeżyć, traum i frustracji pojawia się w pierwszych realizacjach scenicznych. Jednak te problemy nie poszły na marne. Stały się powodem do poszukiwań. Próbowałam wielotorowo, trochę na oślep. Niektórych sposobów pomagania sobie doświadczałam sama, niejako intuicyjnie (czasem okazywało się, że były one zbieżne z istniejącymi metodami czy terapiami). Inną drogą było korzystanie różnego rodzaju warsztatów. Kiedy umiałam już nazwać problem, mogłam zapytać o radę, czy przedyskutować go z bardziej doświadczonymi praktykami lub pedagogami zajmującymi się nie tylko aktorstwem, a z którymi udało mi się w życiu spotkać. Inspiracje odnajduję wśród autorytetów dziedzin życia z pozoru bardzo odległych aktorstwu takich jak: muzyka, fizjoterapia, psychologia, psychiatria, sztuki walk, filozofia.

Pewne części mojej pracy mogą wydawać się mało przyjemne w odbiorze, ze względu na odwoływanie się przeze mnie do tematyki i słownictwa ściśle związanego z anatomią i fizjologią człowieka. Jednak, aby lepiej zrozumieć budowę struktur i ich funkcję w ciele człowieka, trzeba „przebrnąć” przez takie zagadnienia, przynajmniej w okrojonej i bardzo

skróconej formie. Chodź trudne i wymagające skupienia, finalnie mogą okazać się kluczem do zrozumienia i wykorzystania w praktyce.

W przygotowaniu roli, oprócz pracy nad aktorskim instrumentem, ważne jest również zebranie informacji związanych z tematem sztuki, czasach w których się odbywa, wiadomości związane z autorem i obyczajami, które wtedy panowały itp. W tej pracy przybliżyłam wiodący temat zarówno *Ślubów panieńskich* jak i *Romeo i Julii*, czyli miłość i jej charakterystykę. Staram się wychwycić „miłosne” mechanizmy, które wpisane są w omawiane utwory a poprzez ich pryzmat spojrzeć na obie bohaterki i wychwycić, co mogło nimi powodować.

Całą moją opowieść można by opisać odnosząc się do modelu tensegracyjnego, w którym częściami stałymi struktury byłyby: sprawny warsztat aktorski (wykonywanie ćwiczenia – jak u muzyków), wczytywanie się, nauczenie i zrozumienie tekstu, w żargonie aktorskim „rozczytanie nut”, sprawdzenie relacji swojej postaci z innymi postaciami sztuki, ramy i założenia poszczególnych scen oraz całej roli, scenariusz spektaklu, „przybliżenie” do siebie postaci, jeśli to możliwe, poprzez wczytanie się we wszystkie możliwe i dostępne informacje dotyczące np. czasów w których postać żyje, zależności społeczno-kulturowych, w których jest osadzona itp. W budowaniu roli, oprócz elementów stałych, jak w modelu tensegracyjnym, aktor powinien odczuwać, bądź ciągle poszukiwać pewnego rodzaju ciągłego „napięcia” przygotowując rolę. W sytuacji zaistnienia tegoż napięcia, siły, przepływu, feelingu, aktor powinien się poddać, nie przeszkadzać, nie burzyć tego, nie przerywać, a w sytuacji niezastnienia, ciągle poszukiwać i kierować się intuicją. Układ tensegracyjny mógłby zaistnieć poprzez wspólne oddziaływanie elementów stałych oraz napięć stanów, odczuć, intuicji, wyobraźni, którym poddaje się aktor, a cały ten układ byłby zbudowaniem roli. Analogie do układu tensegracyjnego można zauważyć na każdym poziomie przygotowania spektaklu, zależne jest to tylko od układu odniesienia – czy będzie to układ odniesienia dotyczący budowania roli przez aktora, czy spektaklu poprzez interakcję z widzem.

Laetia Wędełta