

dr Grzegorz Mielczarek
PWST im L. Solskiego w Krakowie

AUTOREFERAT

Ciało w pracy aktora

*Dookoła noc ciemna.
Na ciele czuję zimne krople trwogi.
Czego się lękam? Siebie? Sam tu jestem.*
Wiliam Shakespeare

Możesz spać w powietrze
Wacław Niżyński

Niżyński. Zapiski z otchłani to przedstawienie w reżyserii Józefa Opalskiego, które powstało w oparciu o *Dzienniki* Wacława Niżyńskiego, genialnego tancerza i choreografa. Próba zbliżenia się i zrozumienia postaci którą miałem zaszczyt grać, zdaje się być interesującym punktem wyjścia do zastanowienia się nad fenomenem ciała w zawodzie aktora.

Praca nad tym przedstawieniem jest szansą na pochylenie się nad kondycją aktorską, nad drogą, często bardzo krętą, którą aktor musi przebyć budując rolę teatralną. Zdaję sobie sprawę z tego jak pojemny jest to temat, ile pułapek wiąże się z próbą jego opisanie. Działanie w przypadku aktorstwa jest zawsze na pierwszym miejscu, próby pisemnego relacjonowania pracy nad rolą grożą często manieryzmem ocierającym się o niebezpieczną pewność, że metoda/metody użyte podczas pracy, a teraz opisane, są w stu procentach trafne i są gwarantem sukcesu. Słowa opisują, lecz nie pokazują. Wiemy doskonale, że aktorstwa nie można pojąć bez praktycznych ćwiczeń. Moim celem jest próba podzielenia się przemyśleniami, asocjacjami, które składały się na końcowy efekt i nie twierdzę, że podjęte przeze mnie i twórców

działania są wyborem jedynie słusznym. To czysto subiektywna i osobista próba ujawnienia i podzielenia się tym wszystkim, co towarzyszyło nam podczas pracy nad przedstawieniem.

Kolejny raz w swoim życiu zawodowym zostałem postawiony przed wyzwaniem zmierzenia się z legendą, tym razem z „bogiem tańca” jak nazywano genialnego tancerza. Nie jestem i nie byłem tancerzem, choć już od pierwszego roku studiów słyszałem zdania dotyczące roli ciała w naszym zawodzie. Kondycja, uruchamianie emocji dzięki uwolnionemu ciału, poczucie rytmu, punktualność sceniczna, która jest niezwykle ważna w aktorstwie, zdają się potwierdzać zdanie prof. Ewy Lassek, która twierdziła, że w szkole bardzo ważna jest rytmika i wiersz. Powtarzał to na swoich zajęciach prof. Krzysztof Globisz.

Tylko umiejętne panowanie nad ciałem, zaprzyjaźnienie się z nim pozwala aktorowi z czystym sumieniem i poczuciem siły wybrać się w skomplikowaną podróż, jaką są próby teatralne i budowanie roli, szczególnie tej wbrew tzw. warunkom.

Cały świat jest w nas. Każdy posiada ogromne pokłady wspomnień, przemyśleń, marzeń, lęków i pragnień, które odpowiednio uruchomione w zderzeniu z tematem, charakterem postaci, pozwalają wierzyć, że przy odrobinie szczęścia oraz wytężonej, mozolnej pracy i oczywiście uwolnionej, niczym nie skrupowanej wyobraźni, uda się nam stworzyć interesującą, złożoną rolę, która wchodzi w swoisty dialog z realnym bohaterem. W tym przypadku z Wacławem Niżyńskim. Nie śmiem twierdzić, że poznaliśmy techniki, które gwarantują sukces i dzięki którym nasza wyobraźnia zostanie uwolniona i przyniesie świeże, odkrywcze rozwiązania. Jednak bliski jestem stwierdzeniu, że istnieje w naszym zawodzie trudno opisywalne zawierzenie. Intymny moment, decyzja, w której decydujemy się na poświęcenie czasu, energii, na podzielenie się czymś osobistym, w pewnym sensie ofiarowanie siebie.

Teatr to rodzaj ucieczki do świata marzeń i oczekiwań, niemający nic wspólnego z codziennością. To od nas zależy jak daleko uda się nam uciec od naszej kondycji psychicznej, od tego kim w danym momencie życia jesteśmy do krainy wyobraźni. Aktor jest ciałem i umysłem, które konsekwentnie i z uporem musi ćwiczyć. Nie dla swoich egotycznych pragnień, lecz by stać się świadomym przewodnikiem po wykreowanej na scenie i w wyobraźni jego i widzów rzeczywistości

Przykład na który się zdecydowałem, to podróż do wnętrza głowy wybitnego tancerza i choreografa. To próba nie tyle zrekonstruowania jego życiorysu a raczej

intymny zapis zmagania człowieka, którego życie przerosło. Człowieka głęboko nieszczęśliwego, którego świadomość zmała choroba.

Teatr jest aparatem do materializacji marzeń. Kameralność i intensywność spotkania z Niżyńskim dała szansę na szereg przemyśleń, a autoreferat daje szansę by się z Państwem tymi przemyśleniami podzielić. Nie ukrywam jednak, że opisywanie własnych doświadczeń jest trudne i wzbudza we mnie lęk, że te intymne chwile (nierozzerwalnie związane z konkretną grupą ludzi, czasem i miejscem) w próbie opisu nabiorą innego wymiaru, będą nasączone inną barwą, ponieważ zostaną ubrane w słowa. Słowa opisują lecz nie pokazują. Niżyński napisał: *Nie chcę być pisarzem. Chcę być myślicielem. Myślę i piszę*. Proszę zatem pozwolić, że podzielę się myślami, podejmę próbę wzięcia w ramy bardzo dla mnie istotny fragment mojej tzw. drogi artystycznej, która doprowadziła mnie do momentu, w którym piszę te słowa.

Zadebiutowałem w teatrze zawodowym w 2001 roku będąc studentem I roku Wydziału Aktorskiego Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. L. Solskiego w Krakowie rolą mnicha w spektaklu Agaty Dudy-Gracz pt. *Abelard i Heloiza* w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Już podczas pierwszego zetknięcia z zawodową sceną poznałem i zrozumiałem co znaczy intensywna praca ciałem. Szereg zadań jakie postawiła przede mną pani reżyser miał charakter ruchowy. Kolejne role niosły równie interesujące wyzwania.

Niespełniony kompozytor Duhring w spektaklu dyplomowym *Maestro* w reżyserii Krzysztofa Globisza to człowiek bardzo dojrzały, jego kondycja cielesna i psychiczna jest bardzo trudna. Dzięki temu zadaniu i wierze wybitnego artysty (mojego pedagoga i mentora) w to, że sobie poradzę, zetknąłem się z rolą, która wymagała transformacji cielesnej i psychicznej, wtedy obcej młodemu człowiekowi. Z próby tej wyszedłem – jak mi się zdaje – zwycięsko, przyniosła mi nie tylko satysfakcję i uznanie ze strony moich profesorów i kolegów, ale także nagrodę za rolę drugoplanową i Nagrodę sekcji teatrów dramatycznych ZASP na Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi.

Następnie partnerowałem Marianowi Dziędzielowi w *Straconych zachodach miłości* W. Shakespeara w reż. Tadeusza Bradeckiego. Kolejna rola, to Philip w *Kształcie rzeczy* N. Labuta w reż. Barbary Sass. Wkrótce miałem przyjemność wcielić się w cesarza Kaligulę w wyreżyserowanym przez Agatę Dudę-Gracz dramacie Alberta Camusa. To kolejny przykład tego, jak ważne jest ciało w teatrze, począwszy

od aspektu plastycznego, co u tej artystki jest niezwykle ważne, po cały wachlarz emocji ujawnianych ciałem. Permanentna obecność na scenie uświadomiła mi jak ogromnym wysiłkiem i odpowiedzialnością jest dźwiganie dużych i skomplikowanych ról. Kolejne propozycje teatralne i praca nad nimi konsekwentnie i bezlitośnie utwierdzały mnie w przekonaniu, że ciało w teatrze jest bardzo ważne.

Już na IV roku ówczesny rektor prof. Jerzy Stuhr i dziekan Wydziału Aktorskiego prof. Krzysztof Globisz, zaproponowali mi bym został na uczelni i rozpoczął pracę na stanowisku asystenta. Tak się stało i z czasem coraz wyraźniej widzę jak wiele zawdzięczam tej decyzji, to była szansa na szczególnego rodzaju przedłużenie studiów. Mogłem przyglądać się i coraz aktywniej uczestniczyć w procesie dydaktycznym. Nadszedł moment na prowadzenie samodzielnych zajęć. W PWST im. L. Solskiego w Krakowie miałem przyjemność prowadzić zajęcia z przedmiotów kierunkowych: prozy, elementarnych zajęć aktorskich, wiersza, scen klasycznych, scen współczesnych, pracy nad rolą klasyczną i pracy nad rolą współczesną oraz zajęcia fakultatywne. Władze uczelni, zapewne świadomie, zaproponowały mi taki pedagogiczny „slalom”, zdając sobie sprawę, że warto mieć otwartą głowę i nie przyzwyczajając się do poznanej już metody. Tego wymagały przedmioty, co sprawiało, że aktorstwo jawiło mi się jako zjawisko eklektyczne. Stawiało to przede mną nowe wyzwania. Proponowałem różnorodny materiał, a każda zmiana grupy studentów zmuszała do nowego, świeżego i nie obciążonego przyzwyczajeniem spojrzenia na ludzi i tekst, dzięki któremu wybierzemy się na kolejną teatralną wycieczkę. Ten metodyczny zabieg zmuszał do aktywności. Pedagodzy, których byłem asystentem, zawsze namawiali mnie bym poszukiwał własnego języka, bezwzględnie tropili jakiegokolwiek akcenty naśladowcze czy inspirowane ich metodą. Dbali o to bym się przypadkowo nie zasklepił w myśleniu i niechcący nie uznał, że znalazłem odpowiednią kondycję, nie „rozsiadł” się w niej wygodnie. To pierwsze kroki w teatrze i mądrość pedagogów uświadomiły mi, że świat teatru nie jeden ma język. Musimy mądrze i umiejętnie uczyć się dialektów teatru, by móc ujawniać najdrobniejsze subtelności. Powinniśmy zapoznać się z technikami aktorstwa naturalistycznego po aktorstwo kompozycyjne. Jakkolwiek nie próbowalibyśmy zdefiniować aktorstwa i jego rodzajów, najważniejsze by było skuteczne. Zatem wszystkie wysiłki aktora muszą składać się na partyturę działań wywołujących u widza skojarzenia, które zamierzaliśmy w nim obudzić i poruszyć swoją grą. Żeby uprawiać sztukę trzeba opanować instrument, dla aktora jest nim on sam.

Kolejną lekcją języka teatru było radio. To tam zrozumiałem jak ważne jest ciało. Nie wchodząc w szczegóły, po pierwszych nagraniach dotarło do mnie, że choć pozostają niewidoczny dla odbiorcy, to buduję emocje dzięki umiejętnemu panowaniu nad oddechem, napięciem mięśni, które pozwalają na uzyskanie zamierzonej intencji, barwy czy tonu. Uczyła mnie tego niezapomniana, wybitna osobowość Polskiego Radia pani Romana Bobrowska. To ona z zamkniętymi oczami wsłuchiwała się w tysiące słów, które wypowiadałem. Dzięki jej mądrości zrozumiałem, że czytając powieść, w której mam dziesiątki postaci do sportretowania, ujawnię ich charakter w dźwięku tylko wtedy gdy ciało uwolni (odblokuje) odpowiednie impulsy. Była to ważna praca. W zaciszu radiowego studia udowadniała, że każda wypowiedziana głoska musi odbyć odpowiednią drogę w ciele, by zabrzmiała odpowiednio.

Teatr dawał mi kolejne szanse na spotkania z interesującymi twórcami takimi jak: Rudolf Ziolo, Agnieszka Olsten, Michał Zadara, Magdalena Łazarkiewicz, Olga Lipińska, Agata Duda-Gracz, Maciej Pieprzyca, Janusz Wiśniewski, Krzysztof Babicki, Anna Smolar, Artur „Baron” Więcek, Andrzej Domalik, Iwona Kempa, Andrzej Wajda, Józef Opalski, Jerzy Stuhr, Marcin Wrona, Wojciech Kościelniak czy Krzysztof Jasiński, w którego *Biesach* miałem zaszczyt wcielić się w Piotra Stiepanowicza Wierchowienieńskiego. To Teatr STU na obozach przygotowawczych zawsze kładzie nacisk na ciało. Twórcy tego teatru z dyrektorem na czele, zdają się nieść następujący komunikat: to przez ciało przepływa energia dzięki której rodzi się, często w magiczny sposób, postać. Pamiętam jak na próbach reżyser podszedł do mnie i powiedział, *...jestem spokojny, jesteś bardzo blisko, znalazłeś chód, za moment znajdziesz całe ciało...* Brzmi nieco szamańsko, lecz rzeczywiście kiedy znajdziemy odpowiedni sposób poruszania, rytm, gestykulację, mimikę, kondycję oddechową, pojawia się nam postać. Jawi się tak wyraźnie, że moment jej „narodzin” pamięta się na całe życie. To ciało niesie rolę, jej kondycję intelektualną, wszystko. Każdy gest, krok, ruch, energia i ekspresja ciała są elementem kompozycji roli. Nawet krótka seria ruchów potrafi charakteryzować daną postać i jej intencje. Pragnę podkreślić, że wszystkie te magiczne chwile, gdy ciało się konstytuuje, poprzedzone muszą zostać gruntowną analizą. Nawet jeżeli jedną z metod będzie improwizacja, musi być ona przemyślana. Zadania muszą być odpowiednio postawione, a ciało, uwolnione od barier i lęku staje się stelażem na miarę bohatera, którego kreujemy. Aktor musi umieć dawać pokarm podświadomości mimowolnie ujawniać efekty jej działania. Ciało zdaje się być znakomitym medium. Staje się często miernikiem tego czy aktor „widzi cokolwiek?”. Na myśl przychodzi Jewgienji Wachtangow i jego *Aktor i Podświadomość*.

Każde spotkanie z nowymi studentami niesie pytanie jak uczyć, jak rozmawiać z nimi, jak dotrzeć do każdego. Wymaga to spokoju, czasu, wiary w to, że znajde odpowiednią drogę, którą wspólnie podążymy. Aktorski polot, zapewne również pedagogiczny, zależy od dwóch szczególnych funkcji ciała: zmysłów i wyobraźni. Są jak radary, które dostrzegają świat. Jednak żeby te radary prawidłowo działały, muszą być w odpowiedniej kondycji. Jeżeli decyduję się na poszukiwanie wraz ze studentami mapy, która pomoże nam odnaleźć się w nowym miejscu, w nowych założeniach, sam muszę mieć uwolnioną, nie skrępowaną wyobraźnię. Jedną z niepożądanych sytuacji, jest zablokowane ciało.

Ciało jako źródło blokady. Bliski jestem stwierdzeniu, że jednym z elementów wpędzającym aktora w stan poczucia izolacji jest nie uruchomione, nie odblokowane ciało. Częstym objawem jest paraliż: zamknięcie aktora wewnętrzne i zewnętrzne. Paradoksalnie akceptacja nieuchronnej porażki daje artyście błogą ulgę. Trzeba zacząć od pracy u podstaw, zrozumieć, że punktem wyjścia jest nasze ciało. Może być ono przyjacielem i największym wrogiem. Jest katalizatorem uczuć, ale także blokad, które zaciemniają wszystko co dostrzegamy i nie pozwala dojść do głosu kreatywności. Naszej wyobraźni nie można stawiać przeszkód, zapominamy o tym zaniedbując ciało, które niedoceniane tworzy „ciemność”, w której nasza wyobraźnia pęka jak pozbawiona elastyczności porcelana, a powinna pracować jak wyćwiczone mięśnie. Codzienne dzielenie się swoją wyobraźnią wymaga nie lada kondycji. Żeby osiągnąć pełną transformację, muszę przede wszystkim być pewien celu. Aby go dostrzec muszę być otwarty, pozbawiony blokad. Ciało uwolnione daje komfort, choć by go osiągnąć potrzebna jest wyteżona praca. Trening, czas i swoboda poszukiwań daje szansę na ciekawe spotkanie ze studentami oraz owocne próby w teatrze. Życie to ruch. Zatrzymujemy go często ponieważ ogarnia nas strach, który rozgascza się w ciele. Często ten strach zmusza nas byśmy nie dostrzegali danej sytuacji, lecz utrzymywanie się w tym stanie nie wnosi nic dobrego. Aktor musi szybko reagować i nazywać niedomagania po imieniu. Nie może bać się przyznać, że czegoś się boi, nie umie, to tylko komplikuje sprawę. Aktorzy powinni umieć się mylić, nie wiedzieć, przyznawać się do ograniczeń, bo tylko to pozwoli na eliminację niedogodności. Myśleniem nie nauczymy się pływać, musimy próbować. Każde spotkanie ze studentami czy z powierzoną rolą powinno być nauką, tak jak stało się to kolejny raz podczas pracy nad przedstawieniem *Niżyński. Zapiski z otchłani*. Ta praca obudziła nie uruchomione mięśnie ciała i umysłu. Codzienne treningi przed próbami pomogły zrozumieć, że tłumiąc, ograniczając swoje mięśnie aktor marnuje mnóstwo energii. Nie chodziło o pełną transformację, lecz znalezienie pewnego charakteru, jakości ruchu, świadczącego o tym, że mamy do czynienia z tancerzem, o

takiej a nie innej wrażliwości, ukształtowanej przez taniec i życiowe zmagania. Poszukiwanie tej kondycji, codzienne próby powodowały, że jawił się cel: próba uchwycenia nieziemskiej wrażliwości Jurodiwego i wydobyć z bełkotu powtarzających się zdań, tematów, wspomnień, niespójności, które rodziły krzyk egzystencjalnego niepokoju. Życie Niżyńskiego było jak sen, który jak u Calderona: ... *śni ciągle pokąd nie prześni siebie*. To dzięki wielkiej umiejętności twórców, Nawet oddech stał się ważny. Bolesne spotkanie z Niżyńskim, kolejny raz, choć nigdy wcześniej w tak dużym stopniu, udowodniło, że punktem wyjścia jest ciało. Musimy stworzyć mu odpowiednie warunki, a ono odwdzięczy się rysując mapę, na której cel zaznaczony będzie wyrazistym kolorem. A może będzie to oko w czerwono-czarnej czapce, które patrzy... tak jak patrzyło na zmałą chorobą i skomplikowanym życiem twarz Waława.

Józef Opalski był jak zwykle znakomicie przygotowany do pracy. Odniosłem wrażenie, że przeczytał i obejrzał wszystko o Waławie Niżyńskim. Po długich analizach przyszedł moment by rozpocząć próby sceniczne. Każdą próbę rozpoczynałem od rozgrzewki i porcji ćwiczeń pod czujnym okiem znakomitego tancerza, choreografa i pedagoga Jacka Tomasika. To dzięki tym ćwiczeniom zrozumiałem czym jest praca tancerza, ile energii trzeba włożyć, żeby w trakcie występu wszystkie ruchy zdawały się łatwe i nie wymagające wysiłku. Nie było naszym zamiarem wyćwiczyć, znaleźć perfekcyjną formę taneczną, by portretować Niżyńskiego. Było to zresztą niemożliwe. Chodziło o znalezienie w ciele stanu, który umożliwi znalezienie w ciele możliwości przedstawienia ludzkiego rozdarcia między karierą i pragnieniami. Zależało nam by wyrazić poprzez ciało i w formie obrazów scenicznych bolesne doświadczenia egzystencji. A wszystko z perspektywy człowieka, który targany chorobą, najlepsze lata życia ma już za sobą. Zrozumiałem, że ruch może być syntezą uczuć. Pina Bausch powiedziała, że: *nie tyle ważne jest JAK ludzie się poruszają, ale CO ich porusza, przez co taniec staje się przede wszystkim środkiem eksplorowania człowieczej kondycji*. Emocje to reakcja ciała na bodziec. Analizując naszą pracę nad przedstawieniem odnoszę wrażenie, że chodziło nam również o ucieleśnienie wspomnień. Podczas prób padały od reżysera i choreografa pytania o rodzinę, marzenia, aspiracje Niżyńskiego. To te pytania stawały się tematem improwizacji. Pracowaliśmy nad tak zwaną „fizykalizacją”, wybieraliśmy uczucie, ciało rozpoznawało je i reagowało w odpowiedni sposób. Zastanawialiśmy się jaki charakter obecności chcemy osiągnąć. Jasno postawione zadania ruchowe, precyzyjne instrukcje choreografa, wyostrzona czujność a zarazem elastyczność osób realizujących spektakl sprawiały, że frazy ruchowe układały się w kombinację stanów emocjonalnych: zaskoczenia, niepewności, lęku. Dzięki takim

ćwiczeniom intensyfikowały się uczucia i poszerzała skala natężenia emocji, które budowały irracjonalne, często pełne paradoksów środowisko. Panowało w nim poczucie zagrożenia, podbite znakomitą scenografią Przemysława Klonowskiego. Intensywne ćwiczenia oddechowe i codzienna praca nad ucieleśnianiem emocji sprawiała, że na próbach zaczęła gościć spontaniczność. Choć życie Niżyńskiego przypominało sen spowodowany nieuleczalną chorobą psychiczną a ciało popadało w katatonię, warto powiedzieć, że i paraliż ma podłoże fizyczne.

Spektakl jest pewnego rodzaju kolażem, to sekwencje obrazów i scen. Rządzi zasada powtórzeń, parokrotnie pojawia się ten sam wątek. Dzięki intensywnej pracy z ciałem szukaliśmy poetyckiego języka gry, pola, do ujawnienia wewnętrznego pejzażu genialnego artysty i utopii, jaka jawiła się w dziennikach, które Waław 19 stycznia 1919 roku, po ostatnim występie publicznym zaczął pisać. Nieprzerwanie przez sześć tygodni, do czasu gdy zostanie przywieziony przez żonę do Zurichu, gdzie znany psychiatra zdiagnozuje schizofrenię. *Dzienniki* są strumieniem świadomości Waław. Wydobywają na jaw myśli często pokrętne i obsesyjne. W tych wyznaniach Niżyński jest absolutnie szczery, nie troszcząc się o formę, otwiera swą chorą duszę. Cieszę się, że dane mi było pracować nad tym przedstawieniem. Patrząc z dalszej perspektywy nie tylko dlatego, że pracowałem ze znakomitymi ludźmi i mogłem przyjrzeć się drodze życiowej genialnego tancerza i choreografa, który był wizjonerem i wcielał tę wizję za najwyższą cenę, lecz również dlatego, że kolejny raz zrozumiałem jak ważne jest ciało w pracy aktora. Dzięki wyczerpującym fizycznie ćwiczeniom, improwizacjom, odkrywasz możliwości własnego ciała i zgłębiasz jego świadomość. Praca nad ciałem wymaga często rezygnacji z tzw. własnego „ja”, wyrzeczenie się siebie, czy raczej „wyobrażenia siebie”, jest fundamentem i co najważniejsze drogą. Paradoksalnie odrzucenie tego naszego wewnętrznego poczucia, ego, wydaje się doświadczeniem trudnym i niepotrzebnym. Jest jednak inaczej, często to „wyobrażenie” jest fałszywe lub po prostu blokuje dalszy rozwój i dalszą wędrówkę. Zakłada ono bowiem, że już siebie znalazłem, także zawodowo i wokół tego wyobrażenia siebie, będę konstruował rzeczywistość sceniczną. Uwolnienie się od tych przekonań pozwala odkryć swoją wewnętrzną wolność. Nieocenione jest dobrze uruchomione ciało, które odpowiednio ćwiczone, może być częścią treningu pracy z partnerem. Odpowiednie ćwiczenia są sposobem na odkrywanie własnych możliwości. W wypadku przedstawienia *Niżyński. Zapiski z otchłani*, była to metodyczna praca, która miała doprowadzić do stworzenia obrazów scenicznych, noszących znamiona kryzysu, miała być próbą dokopania się do „światła” wewnątrz ciała.

O tym, że ciało jest niezwykle ważne także w filmie miałem okazję przekonać się podczas pracy nad *Brzydkimi słowami* Marcina Maziarzewskiego, w którym gram osobę chorą na Zespół Tourette'a. To doświadczenie, choć filmowe, wymagające innych środków wyrazu, również niezwykle skutecznie udowodniło jak odpowiednio uruchomione ciało wpływa na sposób i jakość budowania roli. Liczne tiki ruchowe i werbalne, mruganie oczami, ruchy ramion, głowy, podskakiwania, serie nieskoordynowanych gestów, tiki wokalne, takie jak koprolalia, czyli patologiczna, niedająca się opanować potrzeba wypowiedzania przekleństw czy obelg, były niezwykle ważnym etapem pracy nad ciałem w procesie konstruowania roli. W tej części pozwolę sobie przypomnieć niezwykle ciekawą pracę Dawida Ogrodnika, mojego studenta, u którego boku występowałem w filmie Macieja Pieprzycy *Chce się żyć*. Jego rola niepełnosprawnego mężczyzny jest znakomitym przykładem tego, jak ważnym elementem aktorstwa pozostaje ciało.

Jeszcze jednym ważnym dla mnie przykładem jest praca z Anną Smolar przy przedstawieniu *Obcy* Alberta Camusa, nad rolą Meursaulta. Spektakl skupia się głównie na procesie sądowym. Mój bohater przez większą część spektaklu stoi w miejscu i jest przesłuchiwany. Podłoże sceny pokryte jest gąbką, która zmienia swój kształt pod wpływem ciężaru stojących na niej aktorów. Gąbka odsyła nas do miejsca akcji, w którym doszło do zbrodni. Ważniejsze jest jednak to, że niestabilne podłoże niestęchanie utrudniało utrzymanie równowagi. Dzięki temu zabiegowi ciało było w permanentnej niewygodzie, dyskomforcie. Odczuwałem ból fizyczny, który przekładał się na sposób wypowiedzi, reagowania na partnerów scenicznych. Niestabilność podłoża nakreśliła stan wewnętrzny bohatera i okoliczności jego życia (morderstwo dokonane na plaży).

Stan bohatera również dzięki ciału ujawnia się w przedstawieniu *Kochanek* Harolda Pintera w reżyserii Józefa Opalskiego. Każdy ruch, począwszy od pierwszego tańca, przez intensywne, rytmiczne sceny z bongosami, po ostatnie gesty do scenicznej partnerki, miały znaczenie fundamentalne. Przy niezwykle ascetycznej scenografii Agaty Dudy-Gracz, każdy ruch, muśnięcie palca, było widoczne i niosło określony ładunek emocjonalny. Tylko Ona (Dominika Bednarczyk) i On, w przestrzeni, która zmusza do zawierzenia sobie i chwili, w której odbywa się bezlitosny taniec dwójki kochających się kiedyś ludzi. Ten spektakl to nieskończona gama odbić życia. Poruszamy się o milimetr i obraz się zmienia. Trzeba mieć tego świadomość, inaczej krucha materia spektaklu ulegnie rozbiciu. Bardzo intensywne doświadczenie, które wdrukowało się w moją pamięć, nie tylko z powodu intrygującego tematu, ale również jako doświadczenie sceniczne,

które w namacalny sposób udowodniło potrzebę pielęgnowania świadomości ciała w procesie twórczym.

Ucieleśniona natura umysłu.

Warto wspomnieć o **pamięci ciała**. Jak wiele przykładów z życia aktorskiego można przywołać, związanych z próbami wznowieniowymi. Ile prób przypomnienia sobie dawno niegranego spektaklu się nie powiodło. Jestem przekonany, że wielu aktorom przytrafiła się „separacja” z rolą spowodowana dystansem czasowym. Na scenie to ciało przypomina sobie emocje, napięcia, oddech i przywołuje postać. To jakby zapis EKG i EEG postaci, dzięki którym poznajemy tajemnice i meandry zwichrowanego umysłu bohatera. Aktor jest instrumentem niezwykle złożonym. Aby dostać się do zaklętych i trudnodostępnych zakamarków umysłu swego i swoich bohaterów, musi nauczyć się grać szereg dźwięków, pasaża a nie tylko wygodnie poruszać się w tonacji dla siebie wygodnej. Poszukiwanie i nauka siebie jest wpisana w zawód aktora. Poznanie swoich umiejętności i niedomagań jest konieczne by osiągnąć kolejny, postawiony przed nami cel. Pamięć mięśniowa wskazuje na ucieleśnioną naturę umysłu. Amerykański filozof Richard Shusterman mówi o zdolnościach sensomotorycznych. Jakkolwiek byśmy tego zjawiska nie nazwali, niezaprzeczalne jest to, że nie powinno się pomijać ciała w procesie poznawczym aktora w pracy nad rolą. Ciało dzięki swemu potencjałowi ekspresyjności, powinno stanowić miejsce akcji, powinno być panoramą klimatu przedstawienia. Wewnątrz ciała mogą się znajdować krajobrazy, zjawiska naturalne, mogą powstawać burze, tornada, mogą śpiewać ptaki, może też być zupełnie puste, jak lala z delikatnej porcelany. Ważne by mieć tego świadomość i umiejętnie się wsłuchać w wewnętrzny głos ciała. Aktor musi mieć możliwość wypowiedzenia tego co w nim rozbrzmiewa (w jego ciele i duszy), inaczej jest skazany na cierpieniu. Ciało może być jego wrogiem lub największym sprzymierzeńcem.

