

Psychologia zorientowana na proces. O wolności w twórczości, czyli analiza powstawania i pogłębiania roli aktorskiej w monodramie pt. *Historia księcia H.*, zrealizowanego w nurcie teatru ożywionej formy.

Pojęcie wolności w kontekście twórczości aktorskiej, ze względu na specyfikę wykonywania zadań stawianych przez reżysera, stało się dla mnie ciekawym zagadnieniem do analizy. Na ile wewnętrzna intuicja staje się potrzebna aktorowi i w jakim stopniu mamy do niej dostęp? Czy warto docierać do najgłębszych sygnałów naszej podświadomości, czy może lepiej skupić się na wyćwiczeniu swojego ciała, aparatu mowy, rezonatorów głosowych oraz sprawności operowania obiektem do animacji?

Nie chodzi o wolność rozumianą jako zaprzeczenie panujących zasad i ustaleń w obrębie danej sztuki. Wręcz przeciwnie – zrozumienie konwencji scenicznej staje się podstawą, punktem wyjścia, w ramach którego, docierając do głębokich pokładów własnej indywidualności, aktor będzie w stanie ubogacać obroną przez inscenizatora konwencję sceniczną poprzez własną oryginalną osobowość.

Stawiając tezę, iż moja indywidualność jest największym źródłem twórczej energii scenicznej prowadzącej do wolności aktorskiej, podjąłem analizę szczególnej roli teatralnej w moim dotychczasowym dorobku aktorskim. Jest nią postać aktora w monodramie *Historia księcia H.*, w reżyserii Jacka Malinowskiego, zrealizowanego w Białostockim Teatrze Lalek w 2016 roku. Z dwóch powodów.

Pierwszy – samodzielne spotkanie z widzem i tym samym całkowita odpowiedzialność aktorska za przeprowadzenie historii teatralnej.

Drugi – specyfika konwencji spektaklu mieszczącego się w nurcie teatru ożywionej formy, opierająca się na charakterystycznym działaniu aktorskim, polegającym na wchodzeniu w interakcję z – obiektami do animacji (przedmioty, lalka), muzyką (Max Richter), fragmentami tekstu (*Hamlet* Williama Shakespeare'a).

Aby przyjrzeć się interesującemu mnie zagadnieniu szczegółowo, swoją rozprawę doktorską podzieliłem na trzy części.

W pierwszej, zanim przystąpię do analizy sztuki aktorskiej w konwencjach teatru lalkowego, ukazuję podstawową różnicę pomiędzy kierunkiem działań aktora, a aktora lalkarza. Posługuję się do tego dwoma monologami odnoszącymi się do aktorów. Friedrich Schink w przywołanym przeze mnie tekście *Książę Hamlet z Danii*, kieruje uwagi skłaniające do nienaturalistycznego kierowania lalką przez aktora. Zupełnie odwrotnie William Shakespeare posługując się swoim tytułowym bohaterem w dramacie *Hamlet*, przemawia do aktorów występujących bez lalek, skłaniając ich do jak najnaturalniejszego bycia, a nie grania, na scenie.

Rozróżnienie aktorstwa klasycznego teatru lalek, wywodzącego się ze świata parodii, karykatury, satyry, baśniowości, z czasem przeznaczonego w Polsce głównie do funkcji wychowawczej dla dzieci, od współczesnego teatru ożywionej formy skierowanego do widza dorosłego i opierającego się na literaturze o znacznie głębszej psychologii niż w pozycjach skierowanych do odbiorcy dziecięcego, służy rzeczowemu nakreśleniu okoliczności w jakich znajduje się obecnie aktor teatru ożywionej formy, będącego stykiem konwencji aktorskiej i lalkowej.

W celu klarowności o jakim rodzaju teatru i zadań aktorskich będziemy mówili analizując rolę w monodramie, posługując się fragmentami artykułów Haliny Waszkiel piszącej o konwencjach scenicznych oraz Henryka Jurkowskiego piszącego o odmiennych funkcjach aktora w tychże konwencjach, przytrzymuję się przy trzech konwencjach panujących współcześnie w repertuarach teatrów lalek:

- lalkowej – główny środek ekspresji scenicznej to lalka, a aktor zostaje w jej cieniu bądź całkowicie wysłonięty;
- aktorskiej – główny środek ekspresji scenicznej to aktor;
- mieszanej – łączącej działania lalkowe z aktorskimi; szeroki zakres środków ekspresji scenicznej spowodował aktualizację nazewnictwa w środowisku lalkarskim z teatru „lalkowego” do „ożywionej formy”;

W drugiej części, analizuję indywidualny proces tworzenia i pogłębiania roli aktorskiej w monodramie *Historia księcia H.* Interesuje mnie jaki wpływ na działanie aktorskie mają poszczególne założenia inscenizacyjne i w jakim stopniu oddziałują one na wolność aktora podczas działania scenicznego.

Wykorzystując kilka fragmentów tekstu Shakespeare'a, inscenizator osadził akcję sceniczną w garderobie teatralnej, w której to aktor przygotowując się do roli Horacja wykonuje ćwiczenie Michała Czechowa polegające na przywoływaniu obrazów wewnętrznych.

O ile w ćwiczeniu przeznaczonym dla aktorów dramatycznych ten rodzaj ćwiczenia staje się polem do pracy wewnętrznej, czyli do przywoływania w wyobraźni poszczególnych zachowań postaci czy wydarzeń z tekstu sztuki, o tyle w konwencji teatru ożywionej formy, to samo ćwiczenie nabiera innych możliwości.

Otóż to co wewnętrzne (wyobraźnia), ma okazję uzewnętrznić się. To znaczy, że aktor mający do dyspozycji kilka przedmiotów takich jak – ludzkie czaszki w zmniejszonej skali (druk 3D), korona, kropidło, świeca, kartki scenariusza, kostiumy teatralne, krzesło oraz mała lalka szkieletu ludzkiego, ma możliwość namacalnego tworzenia sytuacji z dramatu Shakespeare'a, nadal kierując się własną wyobraźnią. Aktor będący sam w swojej garderobie (konwencja „czwartej ściany”), podążając za wskazaniem Czechowa, odkrywa kolejne sensy zawarte w tekście literackim oraz wynikające z nich indywidualne uczucia, emocje, wyobrażenia, aby lepiej zrozumieć postać Horacja.

Podczas przeprowadzania analizy co do istoty docierania do indywidualności aktora, postanowiłem zgłębić w sposób teoretyczny (lektury źródłowe) oraz praktyczny (roczny Kurs Trenerski w warszawskiej Akademii Psychologii Procesu) narzędzia nauki psychologii, która to w centrum swoich badań stawia psyche człowieka.

Z różnych odłamów współczesnej prężnie rozwijającej się nauki o ludzkich procesach psychologicznych, podjąłem tę zorientowaną na proces. „Proces” w rozumieniu ciągłego poznawania siebie samego w najgłębszym tego

słowa znaczeniu, poprzez nabieranie świadomości co do informacji przebiegających poprzez kanały dostępu (wewnętrzne – zmysły, intuicja; zewnętrzne – wydarzenia, sytuacje i osoby, które na co dzień spotykamy). „Proces” w znaczeniu odkrywania własnej indywidualności, prowadzący do pełni satysfakcji, która przestaje być naśladowaniem innych lub dążeniem do zaspakajania otoczenia, staje się prawdziwą wolnością w twórczości aktorskiej. To bardzo istotne zwłaszcza w specyficie teatru ożywionej formy, w którym ważnym środkiem ekspresji scenicznej stają się różnorodne obiekty do animacji.

Twórca nurtu psychologii procesu – Arnold Mindell, w swojej koncepcji „śniącego ciała”, korzysta z wielu różnorodnych dziedzin, takich jak – fizyka kwantowa, buddyzm, Gestalt, Joga, psychodrama i inne. Wszystko co koncentruje się na człowieku w sposób zewnętrzny (działania fizyczne) i wewnętrzny (np. medytacje czy praktyki religijne), staje się dla Mindella źródłem informacji o niepowtarzalnym, indywidualnym procesie człowieka.

Czułość proponowana przez Mindella w obserwowaniu własnych reakcji oraz wydarzeń zachodzących dookoła człowieka, staje się inspiracją do realizowania zadań w obrębie teatru ożywionej formy. Objawia się to poprzez traktowanie potencjalnych „partnerów scenicznych” jako bodźca do własnych działań.

W celu ukazania perspektywy procesowej Arnolda Mindella, podejmuję w pracy kilka kluczowych zagadnień – koncepcja śniącego ciała, metaumiejętności, symptomy cielesne, pętla oddźwięku, umysł początkującego.

Perspektywa przedstawiana przez psychologię procesu, poszerzyła moje pole postrzegania na procesy zachodzące podczas twórczości aktorskiej, charakteryzującą się pracą z wieloma różnorodnymi osobami przy każdej kolejnej produkcji teatralnej oraz polegającej na ciągłej analizie odmiennych motywacji do działania bohaterów scenicznych.

Sztuka aktorska mocno bazująca na psychologii postaci scenicznej, bardzo często pomija procesy psychologiczne zachodzące w samym aktorze,

który bazując przecież zawsze na swojej osobie – tworzy kolejne postaci teatralne. Uważam, że nie należy pomijać tego aspektu podczas własnej praktyki aktorskiej, a także co ważniejsze – podczas wprowadzania młodych ludzi, studentów, w świat rzeczywistości teatralnej. Uczulanie młodych adeptów sztuki aktorskiej na docieranie do ich własnych intuicji, uczuć, emocji, podczas pracy scenicznej staje się w moim rozumieniu bardzo istotnym elementem ich rozwoju, który będzie ubogacał sztukę aktorską w kolejne osobowości sceniczne.

W ostatniej, trzeciej części pracy poświęconej pracy pedagogicznej, zwracam uwagę, iż aby skutecznie praktykować podejście zorientowane na własny proces, na odkrywanie kolejnych informacji płynących różnymi kanałami, potrzebna jest – technika. Bez techniki, bez umiejętności manualnych, bez świadomości ruchu swojego względem obiektu animacji, na nic zda się wiedza co do nazywania procesów psychologicznych, informacji płynących z ciała aktora. To ona, technika, pozwala unaoczniać wewnętrzne zamysły aktora.

Prowadząc zajęcia z różnych technik lalkowych na trzech rocznikach podczas dotychczasowej dziesięcioletniej praktyki, miałem doskonały materiał do tego aby przeanalizować swoją tezę prowadzoną w niniejszej pracy. W rozprawie opisałem swój autorski program skomponowany dla pierwszego rocznika nowego przedmiotu wprowadzonego w sezonie 2018/2019 o nazwie Klasyczne Techniki Animacji, który to łączy w sobie trzy techniki parawanowe (kukła, pacynka, jawajka), nauczane od początku powstania białostockiej uczelni lalkarskiej (1974r.).

Konwencja parawanowa, która w XX wieku była bardzo rozpowszechniona w teatrach lalek, dla współczesnego adepta sztuki aktorskiej nie jest tak oczywista. Głównym oporem dla młodego człowieka podczas wspomnianych zajęć, staje się niewygodność prowadzenia lalek ponad swoją głowę. Współczesne realia w spektaklach teatrów nadal nazywanych „lalek” ukazują, że realizatorzy rzadko korzystają z lalek sensu stricto, a z technik parawanowych bardzo sporadycznie. Częściej są to różnorodne animanty (smuga światła, cień, etc.), które odbiegają od klasyfikacji

gatunkowej. Ten fakt stanowi dużą przeszkodę w tym aby młody adept sztuki lalkowej zechciał „przeskoczyć” trudności technik parawanowych i aby dzięki zdobywanej technice mógł w pełni korzystać z własnej osobowości podczas ożywiania lalki w trakcie etiud (czy to czysto ruchowych, czy to opartych na prostym konflikcie).

Stojąc przed zadaniem prowadzenia wspomnianych zajęć, wiedząc z własnej praktyki że i w tej konwencji jest mnóstwo możliwości opowiadania ciekawych, humorystycznych czy nawet wzruszających historii, których najistotniejszym elementem staje się indywidualność aktorska, postanowiłem skomponować ćwiczenia, które zaznajamiając w przystępny dla współczesnego studenta sposób z techniką obsługi technik parawanowych, będą kładły akcent na jego własne wycucie i intuicje.

Taniec lalkami (układy rytmiczno-ruchowe), gry parawanowe oparte na improwizacji, dostosowane do każdej specyfiki lalki, oprócz ćwiczenia techniki miały służyć wprowadzaniu studentów w świat absurdu, karykatury, wyolbrzymienia, które są domeną konwencji parawanowej. Na drugim semestrze przystępowaliśmy do pracy z tekstem literackim, przeznaczonym z założenia dla konwencji aktorskiej. To połączenie stwarzało przestrzeń na interpretację zapisanych słów przez pryzmat metafory, otwierając przed studentem szerokie pole interpretacyjne.

W tej samej części pracy opisuję również swoje doświadczenia w pracy z III rocznikiem studentów przy innym przedmiocie, który również miałem i nadal mam przyjemność prowadzić. Na nim zadanie jest znacznie odmienne – otóż nie chodzi już o poznanie konkretnej techniki lalkowej. Tu chodzi o stworzenie od początku do końca własnej wypowiedzi scenicznej.

Samodzielny wybór tematu, konwencji, tekstu lub podstawy literackiej, stworzenie lub wybór dostępnych na uczelni obiektów do animacji, elementów scenografii, wybór lub skomponowanie muzyki i finalne opowiedzenie historii – to wszystko należy do studentów w obrębie danego przedmiotu o nazwie Teatr Ożywionej Formy.

Biorąc pod uwagę różnorodność zadań aktorskich wynikających z odmiennych kodów scenicznych, zwracam uwagę na indywidualność studenta jako wspólny mianownik w różnych konwencjach teatralnych. Przykładam kilka ćwiczeń psychologii procesowej, przy zagadnieniach dotyczących pracy przy omawianym przedmiocie:

- Istota otwartości studenta. Ćwiczenie – role w grupie.
- Specyfika procesu pedagogicznego przy studenckich wypowiedziach scenicznych. Ćwiczenie – docieranie do substancji.
- Istota komunikacji. Ćwiczenie – trudności komunikacyjne.

Po dokonaniu analizy zawartej w trzech częściach pracy, upewniam się, że w indywidualności aktora (zewnątrznej – sprawność i świadomość ciała własnego mająca bezpośredni wpływ na animację różnorodnych obiektów do animacji; wewnętrznej – umiejętność odczytywania bodźców procesów psychologicznych, symptomów cielesnych, uczuć, emocji), znajduje się źródło nieograniczonej energii twórczej. Docieranie do niej poprzez rozwój kanałów dostępu, staje się kierunkiem mojego dalszego rozwoju jako współczesnego aktora tworzącego w obrębie różnorodnych konwencji scenicznych, korzystających ze środków ekspresji teatru lalek, teatru ożywionej formy oraz teatru aktorskiego.