

W P Ł Y N Ę Ł O

dnia 17.05.2019

L. Dz. 1011/2019 podpis

Białystok, 14.05.2019

Mateusz Smaczny

„Świadomość ciała aktora-lalkarza. Próba analizy motoryczności aktorskiej oraz jej przełożenia na motoryczność lalki, w oparciu o rolę Gustawa w spektaklu *Śluby panińskie* w reżyserii Artura Dwulita.”

Teatr lalek to bogactwo światów. Każda realizacja zaskakuje nas, aktorów, nowymi, niejednokrotnie niezwykle inspirującymi rozwiązaniami teatralnymi. Praktycznie każda stawia także przed nami nowe wymagania. Zadaję sobie wciąż pytanie, jaką drogę samorozwoju obierać, żeby każda nowa teatralna forma, jaką będę się w kolejnych spektaklach posługiwał, stała się dla mnie jak najszybciej na tyle organiczna, żebym mógł poświęcić całą moją uwagę swobodnemu tworzeniu. To pytanie jest oczywiście ściśle związane także z moją działalnością pedagogiczną. Jak pomóc dziś studentom w twórczym odnalezieniu się w tak różnorodnym świecie teatru ożywionej formy? Moja praca pedagogiczna w różnych materiałach teatralnych, zarówno samodzielna, jak i pod okiem doświadczonych profesorów, zmusza mnie wciąż do jak najbardziej precyzyjnego nazywania problemów, które stają przede mną w mojej aktorskiej pracy, i które stanąć mogą również przed dzisiejszymi adeptami sztuki teatralnej. W moich przemyśleniach przyświeca mi wciąż myśl, że u podstaw właściwie każdej materii teatru stoi ciało aktora. Organiczna praca z własnym ciałem jest, jak sądzę, jednym z najważniejszych czynników, które determinują twórczą pracę nad kreacją aktorską w praktycznie każdej przybieranej konwencji. Teatr ożywionej formy wymaga świadomości ciała na bardzo wysokim poziomie. Zarówno lalkarscy teoretycy, jak i praktycy, są raczej zgodni, że najważniejszym środkiem wyrazu lalki jest ruch. Ruch ożywianej materii jest natomiast wynikiem ruchu i wyobraźni ruchowej aktora-lalkarza.

We wprowadzeniu do mojej pracy zastanawiam się nad samą istotą i istotnością pracy aktora-lalkarza z własnym ciałem. W moich badaniach interesuje mnie teatr kreacji, czyli teatr, w którym aktor świadomie kreuje nowe światy, a przede wszystkim nowe organiczne postaci sceniczne przy użyciu różnorodnych teatralnych środków. Osiągnięcie efektu organiczności postaci w tego typu spektaklach jest według mnie podstawą do nawiązania kontaktu z widzem, który może dzięki temu współodczuwać z wiarygodnymi bohaterami scenicznymi. Organiczność postaci scenicznych rozumiana jest przeze mnie na dwóch

płaszczyznach, które wzajemnie się dopełniają. Pierwszy aspekt efektu organiczności polega na zasugerowaniu widzom, że ożywiane postaci rzeczywiście żyją swoim biologicznym życiem. W tym celu odnosimy się do żywych ruchowych mechanizmów ciała, a także do znanej nam z życia emocjonalności i uczuciowości ruchu. Drugi rodzaj efektu organiczności polega na osiągnięciu wrażenia wewnętrznej spójności ożywianej formy. Ruch danej materii powinien być kompatybilny z jej autonomicznymi predyspozycjami i jej indywidualnym charakterem. Oba aspekty efektu organiczności wymagają, według mnie, zarówno umiejętności twórczej pracy z własnym ciałem, jak i wyobraźni ruchowej, która stanowi główne źródło inspiracji dla animatora.

Drugiej części rozprawy nadałem tytuł „Biomechanika lalkarska”. Poruszam w nim te aspekty pracy aktora z własnym ciałem, które wyposażają go w świadomość, jaką, posługując się nomenklaturą Eugenia Barby, nazwałbym „wiedzą ucieleśnioną”. Umiejętne komponowanie ciała; znajomość podstawowych, codziennych mechanizmów ruchu; świadoma praca z równowagą; zręczność; zdolność reagowania na otrzymywane bodźce oraz zdolność przystosowania do zmieniających się warunków czasowo-przestrzennych; a także umiejętność działania w odpowiednim rytmie – to obszary pracy cielesnej, które mogą okazać się niezwykle przydatne dla twórczego scenicznego działania, zarówno z własnym ciałem, jak i ciałem teatralnej lalki czy przedmiotu. Celem takiej pracy jest nie tylko osiągnięcie fizycznej sprawności, ale także pobudzenie ciała do twórczego i inspirującego działania na scenie. Skrupulatny fizyczny trening może być także świetną bazą dla poznawania indywidualności swojego własnego organizmu.

„Indywidualność twórcza” to zagadnienie części trzeciej mojej rozprawy. Zakładam, że jednym z najważniejszych aspektów świadomości ciała jest odkrywanie jego indywidualnego potencjału. Ciało każdego człowieka, ukształtowane specyficznie przez lata konkretnych doświadczeń, jest niepowtarzalnym twórczym materiałem, który najlepiej musi poznać sam jego właściciel. Taka poznawcza praca jest bardzo intymna i trwać powinna przez całe artystyczne życie aktora, chociażby dlatego, że samo ciało ulega przecież nieustannym zmianom. Kierunki, jakie dzisiaj wydają mi się słuszne w takiej pracy, starałem się opisać w czterech podrozdziałach, którym nadałem tytuły odpowiadające czterem żywiołom (powietrze, ogień, ziemia, woda). Stanowią one cztery różne, w moim odczuciu skrajne rejony aktorskiej samoświadomości. I tak, z żywiołem powietrza łączę: świadomość własnego oddechu, w którym zawiera się indywidualny rytm życiowy; sceniczną lekkość, która zależna jest w dużej mierze od ekonomii ruchu i umiejętności świadomego działania z rozluźnieniem i napięciem; a także atmosferę, która jest indywidualnie odczuwaną duszą wszystkich

aspektów teatralnego zdarzenia. Żywiół ognia łączę przede wszystkim z uczuciami i emocjami, do których cielesny dostęp warunkuje aktorską wrażliwość. Ziemia to w mojej nomenklaturze szeroko pojęta forma – forma własnego ciała wraz z jego wszystkimi indywidualnymi aspektami; autonomiczna forma nieożywionej materii, którą będziemy się posługiwać w danym przedsięwzięciu; forma całego spektaklu wraz z jego konwencją i wszystkimi założonymi okolicznościami; ale także forma, którą zewnętrznie narzucamy własnemu ciału aby ukierunkować i odpowiednio stymulować jego sceniczne działanie – czyli precyzja i partytura teatralna. Żywiół wody to dla mnie w jakimś sensie poczucie płynnej całości – zarówno płynnego połączenia wszystkich odrębnych części naszego ciała, jak i połączenia wszystkich punktów teatralnego zdarzenia w jedną całość. Próba świadomego balansowania pomiędzy owymi czterema żywiołami może zbliżyć aktora do pełnej, twórczej, indywidualnej obecności na scenie.

W czwartej części mojej pracy opisuję proces budowania przeze mnie roli Gustawa w spektaklu *Śluby panińskie* Aleksandra Fredry w reżyserii Artura Dwulita. Na przykładzie tej pracy próbuję ukazać, że wszystkie wymieniane wcześniej aspekty pracy z ciałem przekładają się na konkretną pracę z nieożywioną formą nawet wtedy, kiedy animator ukryty jest za parawanem, a jedynym widocznym scenicznym bytem jest lalka. Praca nad tym spektaklem uświadomiła mi, że fizyczne zespolenie ciała animatora z ciałem lalki jest podstawowym wymaganiem dla zbudowania teatralnego przeżycia. Połączenie dwóch indywidualności – indywidualności aktora i indywidualności formy może w rezultacie stworzyć pełnokrwistą postać sceniczną ze swoją własną, nową indywidualnością. Zrozumiałem także, że, zanim dotrze się do tego, co stanowi według mnie esencję teatru, czyli żywego spotkania, zarówno z partnerami na scenie jak i z widzami, należy wcześniej stworzyć odpowiedni język i skrupulatnie wypracować właściwe mechanizmy teatralnego działania. Praca taka może być efektywniejsza właśnie dzięki wcześniejszej rzetelnej pracy z aktorską techniką, czyli „wiedzą ucieleśnioną”, a także dzięki pogłębianiu wrażliwości na swoje własne ciało. Ciało, które, jak staram się to udowodnić w całej rozprawie, jest wspólnym mianownikiem podczas tworzenia wszystkich scenicznych bytów.

Aktor świadomy własnego ciała i wrażliwy na jego indywidualność ma, według mnie, duże predyspozycje także do skutecznego obdarzenia lalki autonomicznym, organicznym życiem. Dlatego właśnie praca nad tego typu świadomością wydaje mi się słuszną drogą samodoskonalenia aktora-lalkarza.

Mateusz Smarzyński