



„Plan Maggie” to „przypowieść o tym, że coraz rzadziej potrafimy żyć w stadzie”.

towarzyskich, w jakich przychodzi im żyć na co dzień. Kolejny ciekawy aspekt współczesnych rodzin – czy kobiety, pomiędzy którymi stoi mężczyzna, mogą się zaprzyjaźnić? Czy mogą – obiektywnie, odsuwając wszystkie niesnaski – zafascynować się sobą? Myślę że tak, bo w gruncie rzeczy więcej je łączy niż dzieli. Chociażby podobny gust odnośnie mężczyzn.

— **Jest pani reżyserką, scenarzystką, pisarką. Zawsze podkreślała pani jak ważne w sztuce jest słowo. Czy byłaby pani zainteresowana ekranizacją dramatu autorstwa swego ojca Arthura Millera?** W tę konfigurację wpisana by była jakaś nieprzyjemna, niepotrzebna rywalizacja. Nie wiem czy chciałabym i umiałabym stawić temu czoło. Znam wynik tego zestawienia, więc nieco asekuracyjnie zawsze odmawiałam tego typu propozycjom... Minęło sporo czasu, nim sama zaczęłam pisać, jeszcze więcej, nim przyznałam się przed sobą, że chcę i potrafię to robić. Nawet miałam takie marzenie jako nastolatka, chciałam zostać pielęgniarką... Oczywiście czas to wszystko zweryfikował. Dziś wiem, że uciekałam od porównań z ojcem, który był wielką osobowością i miał gigantyczny talent.

— **To onieśmiało?** Miał trzydzieści cztery lata, gdy napisał uhonorowaną Pulitazerem sztukę „Śmierć komiwojażera”, trzydzieści siedem lat, gdy wydał „Czarownicę z Salem”. Wzbudzał skrajne emocje, żył jak chciał, nikomu się nie tłumaczył i przed nikim nie kłaniał, a i tak największe wrażenie wciąż robi na mnie fakt, że przez kilka lat był mężem Marilyn Monroe.

— **Dlaczego to takie ważne?** Bo w pewnym sensie był to dla mnie świat na wyciągnięcie ręki. Świat barwnych, naprawdę niezwykłych osobowości. I nic z tego nie przetrwało. Nie ma już tamtych ludzi.

— Druga sprawa to zmiana cywilizacyjna, która dokonała się na przestrzeni kilkunastu lat. Mamy inne obyczaje, modę, język. Pytała pani, co mnie onieśmiało. Właśnie to. Chociaż...

— **Arthur Miller rozwiódł się z Marilyn Monroe w 1961 roku, a półtora roku później urodziła się... pani.** W pewnym momencie czas się kurczy, wszystko dzieje się jak na filmie, w przyspieszonym tempie. To małżeństwo istniało w dużej mierze w teorii, zwłaszcza w końcowej fazie już tylko na papierze. Ale nie bronię ojca. Może porozmawiamy o czymś ciekawszym i bezpieczniejszym. Literatura?

— **Zawsze lubiła pani opowiadać o ludziach, którzy kochają książki.** Wyniosłam to z domu. Książki były i są dla mnie ważne. Czytam dużo, otaczam się literaturą, cenię dyskusje na

ten temat i mogę je prowadzić do rana. Z kinem tak nie mam. Jako młoda dziewczyna zakochałam się na zabój w pewnym poecie. Pamiętam jego mieszkanie, pełne książek, tomików, różnorodnych publikacji. Uwielbiałam tam bywać. Chyba bardziej ceniłam zgromadzoną przez niego bibliotekę niż właściciela. Filmowe mieszkanie Grety jest urządzone na wzór tamtego. — **A wie pani jest jeden dramat mojego ojca, który zawsze szczególnie mnie interesował i wydawał mi się bliski. To „After the Fall” [Po upadku – przyp. red.]. Tyle że nie wiem czy starczy mi odwagi. Mój ojciec zmarł w 2005 roku. Często zastanawiam się, co by zrobił, jak by zareagował, co by mi doradził. Nie sądzę, żeby był zachwycony pomysłem, abym to ja reżyserowała jakiś jego tekst. Bycie pisarzem ma w sobie coś wampirycznego. Mówię to także z własnej perspektywy. Żerujesz na innych, na ich przyzwyczajeniach, śmiesznościach. Myślę że mój ojciec obawiałby się zostania obiektem obserwacji, ocen, krytyki. Choć przecież krytyce literackiej stawiał czoło przez całe życie, ale to co innego niż bycie sportretowanym przez drugiego twórcę.**

— **W tym wypadku przez własną córkę.** No właśnie. On chyba nigdy nie miał okazji pomyśleć o mnie jak o kimś, kto tworzy. Wiedział że próbuje, trzymał za mnie kciuki, ale też – z racji czasów w jakich żył – wątpił czy mi się uda. Dlatego – jak sam mówił – tak cenił Marilyn, bo ona choć naiwna i często bezbronna, nie obawiała się marzyć. — **Na szczęście współczesne czasy dostarczają mi nie mniej inspiracji. W kinie zawsze najbardziej pociągał mnie temat damsko-męskich relacji, tego jak kobieta i mężczyzna mogą na siebie wpływać, jak zmieniają się i reagują na siebie z upływem czasu.**

— **Pracuje pani w zawodzie zdominowanym przez mężczyzn. Dlaczego jest tak niewiele reżyserek?** Jest ich wiele, ale nie są zatrudniane. Ale żeby odpowiedzieć na to pytanie, trzeba by rozmawiać pięć godzin i pewnie nie wyczerpałoby to tematu. To bardzo złożona kwestia. Odpowiadając najogólniej, to problem sprawiedliwego zatrudniania kobiet i mężczyzn.

— **Przy każdym kolejnym projekcie słyszę pytanie czy będzie to film feministyczny. Pojawia się zawsze ta niewinna z pozoru, ale jednak zawsze wartościująca ciekawość, czy robię kino z myślą o kobietach i dla kobiet? Czy ktokolwiek zadaje tego typu pytania reżyserom? Czy pyta się facetów o ich intencje, światopogląd, o to czy wyrażają poprzez filmy swoje patriarchalne stanowisko? Czy robią kino dla mężczyzn? Jeśli powiem, że nie robię kina dla kobiet albo nie tylko dla kobiet, to jak to zabrzmiałoby? Śmieszne, że wciąż musimy się tłumaczyć. Niestety tak wygląda rzeczywistość kobiet, nawet tych, które odniosły sukces. Z sukcesów muszą się bardziej usprawiedliwiać niż z porażek** ■

TECHNIKA MEISNERA W PRACY REŻYSERA I SCENARZYSTY

TEKST: Judy Turan i Sylwia Kaczmarek

Technika Meisnera to metoda aktorska rozwijana przez ponad pięćdziesiąt lat przez Sanforda Meisnera w USA. Mimo że zalicza się ją do technik aktorskich, wokół Meisnera w ciągu całej jego działalności gromadzili się i współpracowali z nim reżyserzy i pisarze. Podobnie dzieje się w działającej od ponad dekady europejskiej kolebce Techniki Meisnera – londyńskim studio The Actors' Temple oraz w polskim studio szerzącym dzieło i poglądy Meisnera – Laboratorium Meisnera.

Meisner stworzył technikę dającą kompletny wgląd w pracę aktora: od etapu poznania instrumentu aktora - przygotowania wyobraźni do przyjmowania narzuconych wyimaginowanych okoliczności, bycia tu i teraz, nauki pełnego słuchania i spontanicznego reagowania, wyzbycia się mechanizmów obronnych pojawiających się w kontakcie z drugim człowiekiem, a tym

WYJAŚNIENIA:

Metoda (Method acting) – sposób pracy aktorskiej zapoczątkowany w The Group Theatre w Nowym Jorku w latach trzydziestych ubiegłego wieku i rozwijany przez Lee Strasberga, którego założeniem jest pełna emocjonalna identyfikacja aktora z odgrywaną postacią. Słynnym ćwiczeniem Metody jest praktyka pamięci afektywnej aktora, oparta na jego własnym doświadczeniu i przeżyciach.

The Group Theatre – kolektyw twórczy powołany w latach trzydziestych w Nowym Jorku, zainspirowany aktorskimi poszukiwaniami i pracą Konstantego Stanisławskiego. W skład grupy wchodził aktorzy, reżyserzy i pisarze, m.in. Harold Clurman, Cheryl Crawford, Lee Strasberg, Stella Adler, Elia Kazan i Sanford Meisner. Grupa ta dała podwaliny do rozwoju tzw. amerykańskich technik aktorskich: Metody Lee Strasberga, techniki Meisnera czy techniki Stelly Adler.



DODATKOWE INFORMACJE:

Kursy dla aktorów i reżyserów chcących doświadczyć techniki na sobie lub obserwować zajęcia:

Wprowadzenie do Meisnera: 7/9/10/11 listopada 2016; 9-12 grudnia 2016

Interpretacja piosenki: 23-25 listopada 2016

Przygotowanie emocjonalne: 6-7 grudnia 2016

Po zainteresowaniu, jakie wzbudziła metoda Meisnera na festiwalu Transatlantyk 2016, planujemy przeprowadzić cykl krótkich kursów dla reżyserów i scenarzystów od początku 2017.

Szczegóły na: www.laboratoriummeisnera.pl

samym pełnego dostępu do emocji; poprzez improwizację meisnerowskie, kreowanie postaci aż po analizę tekstu i empiryczną pracę z tekstem.

— Meisner powiedział, że aktorstwo polega na „umiejętności życia prawdziwie w wyobrażonych okolicznościach”. Autentyczne życie w tym kontekście należy rozumieć jako zdolność do funkcjonowania w warunkach sceny bez sztuczności, szczerze i prawdziwie, a tym samym angażująco zarówno dla widzów jak i dla twórców. Wspomniane wyimaginowane okoliczności to – mówiąc inaczej – to, co dostajemy od autora w tekście, założenia reżysera czy założenia improwizacji. Do niektórych wyimaginowanych okoliczności zaliczają się związki pomiędzy aktorami (np. granie męża i żony), ustalenie, gdzie i kiedy aktorzy działają, co mają do zrobienia. Te okoliczności są umowne, nieprawdziwe, jednak poprzez zaangażowanie aktorów stają się realne i pozwalają eksplorować tekst i postać.

ZASTOSOWANIE IMPROWIZACJI MEISNEROWSKICH W REŻYSERII SCEN I EKSPLORACJI POSTACI

— Improwizacje stanowią wielki rozdział edukacji w technice Meisnera. Odpowiednio przygotowani aktorzy mogą służyć pomocą reżyserowi w szeregu działań twórczych i eksploracyjnych w pracy nad filmem lub spektaklem.

— W Polsce środowiska twórcze dopiero poznają technikę Meisnera. Aktorzy na całym świecie pracują różnymi technikami i sprawny reżyser ma swoje drogi dotarcia do aktorów, uzyskując wysoką jakość gry. Zachęcamy do przyjrzenia się temu sposobowi pracy. Być może będzie on już na etapie czytania niniejszego artykułu inspiracją do twórczej pracy z aktorem, zarówno biegłym w technice Meisnera, jak i jej nie znającym.

BADANIE SCEN ZA POMOCĄ IMPROWIZACJI MEISNEROWSKICH

„...Sanford Meisner prowadził studentów, pracując zazwyczaj w parach, poprzez ćwiczenia improwizacyjne. W wywiadzie w 1985 r. powiedział, że ćwiczenia te mają na celu >>przysiężyć

ci, jak stać się jednością z tekstem i spowodować, żebyś czerpał z kolegów aktorów<<” (Peter B. Flint, New York Times, 4.02.1997)

— Zarówno reżyserzy, jak i aktorzy już w wczesnym etapie prac miewają pomysły na scenę i postać. Pomysł rodzi się zazwyczaj w głowie, raczej w wyniku intelektualnego procesu niż w efekcie empirycznych poszukiwań, dlatego często jest oczywisty i ograniczony przez to, co podyktował umysł. Sanford był wielkim zwolennikiem pracy twórczej polegającej na odkrywaniu tego, co kryje się za słowami tekstu i badaniu relacji postaci poprzez improwizację. Pracując w ten sposób reżyser lub aktorzy określają temat poszukiwań, przygotowują założenia improwizacji, po czym skupiają się na tym, co się dzieje w danym momencie: na tym, co robi i mówi partner. Podążając tą ścieżką można odkryć wiele niespodziewanych aspektów sceny i postaci oraz ciekawych niuansów.

— Przed przystąpieniem do pracy nad sceną robi się analizę tekstu, czyli określa się, co postać robi w scenie, jak działa na nią druga postać, czego pierwsza postać potrzebuje od drugiej. Ważne, żeby w analizie tekstu trzymać się faktów, nie kusić się o interpretacje, ponieważ może to zawęzić wizję i ograniczyć późniejsze eksploracje sceny jeszcze przed ich rozpoczęciem.

— Końcowym etapem analizy tekstu, który ma przybliżyć aktorowi postać, jest tworzenie tak zwanego As If. As If – w tłumaczeniu na polski „tak jakby” – jest pomostem łączącym postać z aktorem. Biorąc pod uwagę, że nie wszystkie sytuacje, w których jest postać, są bliskie aktorowi, warto zbudować między nimi połączenie, układając wyimaginowaną wiarygodną historię, która jest zrozumiała dla aktora na poziomie intelektualnym i emocjonalnym. Aktor sobie tę historię wyobraża i przeżywa pozytywne i negatywne konsekwencje spełnienia wykreowanych, ale realnych dla niego potrzeb. Następnie aktor wchodzi w improwizację i od tej chwili reaguje na partnera i na to, co się dzieje w danym momencie.

— „W porządku jest się mylić, nie w porządku jest nie spróbować”. Sanford Meisner

Na przykład postać jest w sytuacji, gdy musi zerwać kontakty ze swoją matką, żeby ocalić jej życie, przy czym nie może jej powiedzieć, dlaczego tak postępuje. Aktor, który nigdy nie był w podobnej sytuacji, buduje swoją historię „to tak, jakbym ja”, która pomoże mu zidentyfikować się z postacią.

— Kiedy reżyser ma analizy tekstu wszystkich postaci, warto zaplanować tematy improwizacji, czyli określić, co będzie badane. Sprawdzać można na przykład relacje między postaciami. Scenariusz pokazuje życie postaci od pewnego momentu, jednak ich relacje rozpoczęły się na długo przed rozpoczęciem scen, które widzi widz. Dla głębszego zrozumienia, co się dzieje w danej scenie, warto zbadać wydarzenia, które doprowadziły postaci do tego punktu. Na przykład film rozpoczyna się sceną, gdy chłopak zabija ojca, następnie śledzimy losy chłopaka bez retrospekcji. W tej sytuacji warto prześledzić improwizacyjnie, co mogło doprowadzić postać do takiego czynu. Nasuwające się improwizacje to, dajmy na to, najlepszy moment z ojcem, pierwsze odrzucenie przez ojca, najważniejszy konflikt pomiędzy ojcem a synem, ich ostatnia kłótnia. Każdą z tych improwizacji należy przygotować ustalając (poza relacją, bo tę już znamy), w jakim momencie dzieje się improwizacja, ostatnie ważne wydarzenie, które było udziałem obu postaci (shared event), punkt widzenia każdego z aktorów na to, co się wydarzyło, czego każda z postaci potrzebuje od drugiej. Po ustaleniu tych bazowych założeń aktor robi przygotowanie emocjonalne do wejścia w improwizację. Proces ustalania improwizacji jest dość złożony, jednak przynieść może niesamowite zrozumienie tego, co wydarzyło się w późniejszych scenach.

— Improwizacje można również stosować w przypadku badania konkretnych sytuacji, które dzieją się w scenie lub ją poprzedzają (scena poprzedzająca dzieje się poza ekranem). Na przykład jedna z postaci w scenie jest bardzo ekspresyjna, a druga wycofana – tak został napisany scenariusz. To może narzucać pewien sposób reżyserii i grania tej sytuacji. Warto spojrzeć na taką scenę pod innym kątem, np. co się stanie, jeśli unieruchomimy

postać ekstrawertyczną i na przykład każemy jej mieć problemy z mówieniem lub chodzeniem. Zazwyczaj w takiej improwizacji, która jest w kontrze do tego, co wydaje się oczywiste, pojawiają się nowe, ciekawe spojrzenie na to, co się dzieje między postaciami. Badanie sceny poprzedzającej – tu wybór, o czym ma być ta scena, należy do reżysera lub reżysera i aktorów – da również głębszy wgląd w logikę tego, co później nastąpi. Aktorzy są bardziej zmotywowani do działania, bo doświadczyli tego, co ich poprowadziło ku scenie widzianej w filmie albo w sztuce. Warto też poprzez improwizację szukać motywacji postaci do działania w scenie. Wtedy aktor może użyć As If – To tak jakby... i w ten sposób poszukiwać analogii między tym, co jest mu znane, a tym, co dzieje się w scenie. Przykłady możemy mnożyć w nieskończoność, zakres badań scen przy użyciu improwizacji jest bardzo szeroki i zależy od kreatywności i wnikliwości osób biorących w nich udział.

BADANIE POSTACI ZA POMOCĄ IMPROWIZACJI MEISNEROWSKICH

„Nie musisz grać postaci, postać jest w tym, w jaki sposób coś robisz”. (Peter B. Flint, New York Times, 4.02.1997)

Meisner twierdził, że nie można fizycznie stać się postacią, chyba że ktoś cierpi na rozdwojenie osobowości. Można jednak stworzyć „iluzję postaci dla widza”. W Laboratorium Meisnera poświęcamy pracy nad postacią duży obszar w pełnym treningu techniki. Odwołując się do powyższego cytatu warto wyjaśnić, że na sposób, w jaki aktor coś robi, składa się aspekt fizyczny i psychologiczny postaci.

— Fizyczność to między innymi: tempo wewnętrzne, ton głosu, sposób mówienia, śmiania się, akcent, sposób poruszania się i postawa, ułomności (np. niedowidzenie, bycie kulawym), tiki, bycie pod wpływem używek.

— Do aspektu psychologicznego zaliczymy: wybór taktyk aktorskich, którymi posługuje się aktor (jak uzyskuje to, czego potrzebuje w scenie), czy emocjonalność postaci (przygotowanie aktora do sceny z konkretnego punktu emocjonalnego).

— Taktyki aktorskie to sposób, w jaki aktor może zrealizować swoją potrzebę wobec drugiego aktora w scenie. Taktyki są definiowane przez aktywne czasowniki, np. flirtować, grozić, szantażować, inspirować, rozbawiać, oczarowywać, uwodzić. Wybór taktyk aktorskich wynikać będzie z zapoznania się z postacią i podstawowymi cechami określającymi jej osobowość, takimi jak introwertyzm, ekstrawertyzm, odcięcie, ciepło lub wyrachowane podejście do innych itp. Szerzej o taktykach aktorskich i ich zastosowaniu napiszemy poniżej.

— Pewne decyzje są oczywiste i narzucone przez tekst. Jeśli ktoś używa wózka inwalidzkiego czy niedosłyszy, to nie ma na sensu tego zmieniać, chyba że reżyser zdecydował inaczej. Pozostałe aspekty postaci można badać w pracy z tekstem i w improwizacjach, żeby – jak mówimy w Laboratorium Meisnera – po cyklu improwizacji i pracy z tekstem pozwolić, żeby postać na bazie tych doświadczeń przysła do aktora.

— Niebezpieczeństwem szybkich decyzji intelektualnych na temat postaci jest ograniczanie się przez aktora do jednego sposobu grania jej, co determinuje świadomy lub nieświadomy wybór wąskiej i oczywistej grupy taktyk aktorskich.

— W pracy z tekstem po analizie i ustaleniu As If aktor przechodzi do sceny lub monologu. Reżyser obserwuje, jakich taktyk aktor używa podświadomie. Wtedy można się zastanowić nad improwizacją, która eksplorować będzie inne podejście do tekstu, poprzez użycie odmiennych taktyk. Założenia improwizacji są tworzone w taki sposób, żeby zachęcić aktora do użycia wybranych nowych taktyk. Inną opcją improwizacji jest wybudzenie w aktorze konkretnej cechy, której nie używa, a chętnie widzielibyśmy ją w sposobie działania postaci, np. wyniosłości, uniżenia, okrucieństwa, zalotności, frywolności, ociężałości. W tej sytuacji szukamy improwizacji, która stymulować będzie aktora do określonego zachowania, znalezienia w sobie tej cechy a następnie wniesienia jej do pracy w scenach. Improwizacje w pracy nad postacią obejmują również stawianie aktora w sytuacjach gatunkowo i emocjonalnie zbliżonych do wymaganych



Mark Wakeling





przez scenę. Na przykład można zbadać, jak będzie zachowywać się młoda osoba na łożu śmierci, nie mogąca już jeść i prosząca o eutanazję – a materiał wypracowany w tej improwizacji można wnieść do postaci, która jest np. uzależniona od heroiny i w podobny sposób funkcjonuje, porusza się i wygląda.

- Bardzo ciekawym obszarem improwizacji są te, które eksplorują ułomności, takie jak głuchota, ślepotę, ułomności cielesne typu zniekształcone czy złamane kończyny, a także działanie pod wpływem różnych środków odurzających. Tym zagadnieniem w Laboratorium Meisnera poświęcamy cały cykl spotkań, ponieważ często aktorzy grają stan, zamiast poznać go poprzez research, wdrożenie w pracę z ciałem, a następnie wniesienie tego do improwizacji i dalej do pracy w scenach.
- Poza wkładem aktora w kreowanie roli, iluzję postaci dla widza tworzą też oczywiście takie elementy jak kostium, charakterystyka, scenografia, muzyka i inne, niezależne już od pracy aktora, ale to wykracza poza temat naszego artykułu.
- Podsuwując, improwizacje są serią badań, eksploracji konkretnych tematów dotyczących scen czy postaci, które następnie można wnieść do pracy aktora w danej roli lub odrzucić, uznając, że nie służy to opowiedzeniu historii widzowi. Jest to empiryczne podejście do pracy, prowadzące do organicznych a tym samym autentycznych zachowań aktora.

— TECHNIKA MEISNERA A KOMUNIKACJA Z AKTOREM

Żeby współpraca reżysera z aktorem przebiegała efektywnie i przyjemnie, potrzebna jest sprawna komunikacja. W sytuacji presji czasu i dużego stresu na planie czy scenie jest to trudne acz wykonalne wyzwanie.

- „Acting is doing”.
- Sanford Meisner
- Najwięcej problemów w porozumieniu między reżyserem a aktorem wynika z faktu, że reżyser ma wizję, a aktor powinien wcielić ją w życie. Niby jest to oczywiste, jednak w praktyce różnie się odbywa. Pochylmy się przez więc chwilę nad wykonywalnymi czy,

jak kto woli, możliwymi do zagrania wskazówkami reżyserskimi. Już pisząc te słowa używamy aktywnych czasowników, które są kluczowe w porozumiewaniu się z aktorami. Aktor bowiem ma coś zagrać, czyli właśnie zrobić coś w określony sposób – zgodnie z założeniami postaci, sceny czy improwizacji. Posługując się przykładem z życia zacytujmy pewną uwagę reżyserską: „Oni [widownia – przyp. autorki] mają się bać. Od pierwszych chwil mają wiedzieć, że nie są tu bezpieczni”. Pierwsze, co się nasuwa, to pytanie, jak w takim razie ich przestraszyć. Co zrobić, żeby uzyskać efekt realnego zagrożenia? Żeby znaleźć odpowiedź, zarówno aktor jak i reżyser może posłużyć się taktykami aktorskimi, o których była mowa wcześniej. Wracając do naszego przykładu, w celu wywołania efektu pożądanego przez reżysera można by użyć np. taktyki osaczenia lub grożenia widzom, których aktor ma zastraszyć. W technice Meisnera, która jest bardzo intuicyjną metodą pracy, mającą na celu rozbudzić instynkt aktora, pracujemy taktykami wdrażając je w życie na próbach (lub na naszych zajęciach) tak, żeby aktor zaczął używać ich bez wysiłku i bez zastanowienia. Jeśli taktyka już w aktorze „osiądnę”, stosujemy ją w scenie, z użyciem tekstu roli, jednak nie ustalając wcześniej, na jakiej kwestii zatosujemy którą taktykę, tylko sięgając do niej z impulsu, behawioralnego i intuicyjnego sygnału z ciała. Taki sposób pracy zapewnia spójność i brak ograniczeń twórczych. W sytuacjach zaś, kiedy potrzebna jest powtarzalność (np. przy kolejnych dublach), aktor, który ma wyćwiczoną taktykę, będzie pogłębiał jej eksplorację, mając na względzie, co i kiedy ma powtórzyć podczas ujęcia. W sytuacji, kiedy reżyser lub aktor nie są wyedukowani w technice Meisnera i nie mieli do czynienia z taktykami, szczerze zachęcamy do eksperymentowania i stosowania precyzyjnych wskazówek reżyserskich opartych na aktywnych czasownikach, które będą skierowane na partnera scenicznego, bo pozwolą one aktorowi wykonać zadanie efektywnie i szybko.

- Naprawdę nieświadomie używamy taktyk cały czas. Kiedy nam na czymś zależy, stosujemy różne sposoby, starając się osiągnąć cel. W życiu używamy jednak ograniczonej liczby taktyk, głównie

takich, które są dla nas skuteczne. Nie zawsze więc osobisty zestaw narzędzi aktora będzie służył postaci, która często kieruje się innymi pobudkami. Warto więc spojrzeć na postać na papierze w tym świetle, zastanawiając się, jakich sposobów osiągania celów używa (zarówno w całym scenariuszu, jak i w konkretnych scenach), i skupiać się z aktorami nad wypracowaniem taktyk służących postaci, ze szczególnym naciskiem na te, z którymi aktor nie jest zaprzyjaźniony, bo nie stosuje ich w życiu. Czego na przykład może użyć aktor, który ma zagrać seryjnego mordercę? Dobrze, gdyby reżyser po odpowiedzeniu sobie na pytanie, jaka ta postać ma być, pomyślał również o tym, jakimi sposobami to osiąga. Czy w kontaktach z ofiarami przed zbrodnią nawiązuje rzekomo przyjazne relacje? Wtedy taktyką byłoby przymilanie się lub komplementowanie. Czy się znęca? Jeśli tak, to czy robi to szantażując, zastraszając czy może sięga po bardziej wyrafinowane sposoby, jak na przykład złowieszcze uwodzenie? Możliwości jak widać jest wiele. Można używać konkretnych taktyk, dodając im określonego zabarwienia, np. flirtowanie może być dziewczęce – uzyskujemy wówczas lekkość, infantylną, lub natarczywe – wtedy jakoś będzie bardziej wyrazista, albo przyjacielskie – tu uzyskamy efekt ciepłej relacji o lekkim zabarwieniu erotycznym. Pomimo mnogości wariantów, kluczowe dla reżysera jest podjęcie decyzji, co chce uzyskać i konkretny komunikat dla aktora, który ma to zagrać.

- Użycie taktyk bardzo usprawnia współpracę reżysera z aktorem, zarówno na planie, kiedy potrzebne są szybkie modyfikacje, jak i w dłuższym procesie budowania roli, kiedy można je rozwijać w improwizacjach lub dopracować i aplikować już na tekście scenariusza.
- Kolejnym narzędziem w budowaniu platformy porozumienia reżyser – aktor jest praktyczna kompaktowa analiza tekstu sceny, również wspomniana wyżej, której uczymy w Laboratorium Meisnera aktorów a od nowego roku kalendarzowego także reżyserów. Pomaga ona wyluskać fakty na temat postaci, bazując tylko na tekście, i dotrzeć do potrzeby postaci wobec partnera. To z kolei przekłada się na konkretnie, precyzyjne wskazówki reżyserskie – wobec aktorów, a także odkrycia aktorskie – wobec tworzonej postaci.
- „W 1933 stracił on [Sanford Meisner – przyp. autorki] wiarę w tzw. Metodę (Method acting) i napisał: „Aktorzy nie są świnkami morskimi, którymi można manipulować, zrobić im sekcję zwłok i brutalnie porzucić. Nasze podejście [The Group Theatre – przyp. autorki] nie było organiczne, a tym samym nie było zdrowe”.
- (Peter B. Flint, 4.02.1997)
- Przy pogłębieniu pracy aktora nad rolą czy doraźnie na planie czy w procesie prób, bardzo użyteczne są również tzw. personalizacje. Są to sposoby na organiczne połączenie rzeczy zawartych w tekście, czyli de facto na papierze, z osobą aktora. Aktor lub reżyser wybiera kilka (lub kilkanaście, wedle potrzeby i chęci eksploracji) słów lub zwrotów w tekście, do których potem przypisuje intuicyjne i wyobrażone skojarzenia. Dzięki temu tekst wypowiedziany przez aktora zaczyna żyć własnym życiem i nabiera pełni wyrazu, którą gwarantuje nadane mu przez aktora znaczenie. Jest to szybki sposób na osiągnięcie spójności i prawdy w wypowiedzianym przez aktora tekście.
- Przygotowanie emocjonalne, o którym będziemy szerzej pisać w następnym numerze „FilmPRO”, jest kolejnym ważnym elementem w pracy aktora. Jego celem jest rozgrzanie emocjonalnego instrumentu aktora przed zagranieniem konkretnej sceny. Poprzez wyobrażanie sobie najlepszych i najgorszych scenariuszy z życia aktora, które bazują tylko na imaginacji, ale są realne i wiarygodne, aktor odbywa podróż w wyobraźni i przeżywa cały szereg emocji związanych z tym, co sobie „wyswietla”, wypełnia się nimi, kończąc na stanie, w którym ma zacząć scenę. Takie przygotowanie sprawia, że aktor jest emocjonalnie otwarty, podatny na partnera i receptywny. W celu pobudzenia emocjonalności aktora, reżyser może mu podsuwać pomysły na takie wyobrażone scenariusze, których efektem będzie wywołanie konkretnych stanów emocjonalnych.
- Przy pracy na tak głębokich emocjach ważne jest zadbanie o komfort aktora, jego poczucie bezpieczeństwa i upewnianie się, że ta praktyka nie dotyczy trudnych tematów z jego

obecnego życia i oparta jest jedynie na wyobrażonych wiarygodnych założeniach. Po latach praktyk aktorskich, począwszy od Stanisławskiego, poprzez eksploracje z Lee Strasbergiem, aż po swoje własne praktyki aktorskie a potem nauczycielskie Sanford Meisner zrozumiał ogromną potrzebę higieny pracy aktora. Z jednej strony wierzył, że jest to zawód, więc niezależnie od tego, ile nas kosztuje, powinniśmy umieć się od niego odciąć po skończeniu zdjęć czy zejściu ze sceny. To umożliwiła praca z wymagowanymi okolicznościami, które nie mają związku z naszym życiem, trudnymi doświadczeniami, bolesnymi wspomnieniami. Z drugiej zaś strony, kult człowieka – aktora i nieograniczonych możliwości rozwoju jego warsztatu i wyobraźni, były dla Meisnera zachętą do ciągłego pogłębiania pracy i sposobów kreacji.

- Do tej twórczej eksploracji, która wymaga od aktora skupienia, zaangażowania i otwartości, potrzebna jest sprzyjająca atmosfera pracy opartej na wzajemnym szacunku i wsparciu. Im trudniejsze sytuacje do zagrania, tym większa potrzeba koncentracji i prób przed ujęciami. Warto o to zadbać, żeby najgłębsze pokłady kreatywności zarówno aktorów, jak i reżysera przemówiły pełnym głosem •

STOSOWANIE IMPROWIZACJI DO OPRACOWYWANIA SCEN

wypowiedź Marka Wakelinga, twórcy Actors Temple

Stosowanie improwizacji w procesie opracowywania scenariusza nie jest nową koncepcją. Nawet samodzielny pisarz musi podjąć rodzaj improwizacji odgrywając sceny w swoim umyśle podczas wystukiwania słów na klawiaturze komputera albo zapisywania ich na papierze. Ogólna definicja improwizacji to „coś stworzonego spontanicznie lub bez przygotowania”, co brzmi dosyć ryzykownie, jednakże istnieją sposoby okiełzmania tej spontaniczności z zachowaniem czystości i prawdy, jaka może wynikać tylko z „działania bez myślenia”.

Moje doświadczenie improwizacji wynika z mojej pracy jako aktora i nauczyciela wykorzystującego techniki szkoleniowe nieżyjącego już Sanforda Meisnera. Celem improwizacji jako narzędzia nauczania jest pobudzenie wyobraźni studentów, uwolnienie zakresu behawioralnego i ponowne połączenie z ich naturalną głębią emocjonalną. Jednakże ze stylu improwizacji Meisnera wyłania się jeszcze inna cecha, która wydaje się katalizatorem transcendentnego poziomu pracy, który ja nazywam „odrobiną magii”. Sandy nazywał to po prostu „wiarą aktorów” – wiarą w wymyśloną scenę i przygotowania zakulisowe, wiarą w siebie samych jako dojrzałych ludzi z niewytłumaczalnie złożonymi niezgłębiionymi umysłami i co można uznać za najważniejsze – wiarą w reagowanie z bezpośrednią uczciwością na to, co dzieje się w danej chwili, bez ograniczeń myślenia intelektualnego.

Nacisk na pracę aktorów postrzegany jest głównie jako zdolność do oryginalnego odgrywania wcześniej napisanych scen. Improwizacja jest częściej stosowana jako narzędzie szkoleniowe/ próbne dla aktorów. Jednakże to, co wynika z naszej wieloletniej pracy przy szkoleniu aktorów w The Actors’ Temple Studio, to znaczenie i istota improwizacji jako narzędzia służącego do opracowywania scenariuszy i historii na wszystkich etapach procesu pisania. Umieść razem dwóch aktorów doświadczonych w stylu improwizacji Meisnera w prostej uzgodnionej relacji i w podstawowych wymyślonych okolicznościach, a pozornie z niczego przedstawiają oni zachowania, które rozpalą wyobraźnię wszystkich oglądających.

Wobec tego „behawioralnego tańca” między aktorami dla widowni niemożliwe staje się nieprzenieszenie idei charakteru na sytuację. Dla szukającego inspiracji pisarza jest to dar boży, a przy wsparciu aktora/reżysera również doświadczonych w tym sposobie improwizowania – elementy zachowania aktorów można wyodrębnić, wydobyc i dalej rozwinąć. Pisarz jest tutaj jak rzeźbiarz – delikatnie kształtujący początkową szorstką i niewyszukaną improwizację poprzez interakcję i współpracę z aktorami, których umiejętności pozwalają im na uwolnienie określonych zachowań przy jednoczesnym powściągnięciu innych, zgodnie z życzeniem pisarza. Ten proces można następnie z łatwością powtórzyć na każdym innym etapie pisanego scenariusza; jedyna różnica polega na tym, że na okoliczności improwizowane przez aktorów wpływać będzie to, w jakim miejscu znajduje się historia pisarza w danej chwili.

Podsumowując, improwizacja z aktorami to wysoce skuteczny sposób rozpalania i rozwijania historii. Wszystko, co jest potrzebne, to zdolni aktorzy, duch współpracy i nieco czasu i przestrzeni. Z mojego doświadczenia wynika, iż taka praca – eksperymentowanie, eksploracja, autentyczne spontaniczne zachowania i otwarty umysł – to fantastycznie szybki, fascynujący skuteczny i niewiarygodnie zabawny sposób pracy.