

IRENEUSZ CZOP

Actor

Images
vol. XIX/no. 28
Poznań 2016
ISSN 1731-450X

Fascynacje. *Peter Brook**

ABSTRACT. Czop Ireneusz, *Fascynacje. Peter Brook* [Fascinations. Peter Brook]. „Images” vol. XIX, no. 28. Poznań 2016. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 69–74. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2016.28.06.

The author analyses various aspects of acting in the context of Peter Brook's theory of acting. This discussion takes into account role construction, the authenticity and originality of the character, the problem of the actor's identification with the character and the importance of cooperation between the actor and the director in the pre-production process and on the shoot.

KEYWORDS: actor, film role, Peter Brook, director, screenplay

*Gdy złapiesz – trzymaj ze wszystkich sił,
Lecz gdy się wymknie – też będziesz żył.*

Peter Brook

Jak mawiał Jarosław Iwaszkiewicz, prawda to pewien rodzaj zmyślenia. Doszedłem kiedyś do takiego wniosku – jak się potem okazało, nie jako pierwszy... Nigdy nie wierzyłem, że prawda jest jedna. Przyjęcie takiego założenia daje ogromną wolność, a jednocześnie wpycha w pułapkę chaotycznej, dziecinnej wariacji każdej z chwil, która wibruje w milionach kombinacji.

Kiedy zaczynam pracę nad nowym utworem, nie mam najmniejszego pojęcia o jego finalnym kształcie. Raczej czuję się jak dziecko, które, obudzone ze snu w całkowicie zaskakujących okolicznościach, spotyka się z nowymi, nieznanymi ludźmi i co najistotniejsze: z kompletnym brakiem pewności, kim jest. Pozostaję więc w stanie absolutnego zakłopotania. Nie widząc całości i celów, zaczynam skupiać się na szczegółach, żeby chwycić się jakiegoś konkretnego. Poszukuję intuicyjnie czegoś, co znam. Smaku, zapachu, koloru, faktury tego nowego zdarzenia. Powoli wchodzę w energię ludzi, którzy są dookoła, po czasie dopiero zdając sobie sprawę, że przez swoje pragnienie ruszenia z punktu wyjścia czasem błędnie ich odczuwałem.

Marzeniem staje się to, żeby atmosfera podczas prób stworzyła szansę wolności. Możliwość błędu. Żeby każda propozycja była potencjalnie dozwolona, bez narzucania sztywnych ram i policyjnego rygoru. Żeby można było poszukiwać w drodze, a nie być wpychanym czy wpychać się w szablon, „wieszak na rolę”. Wszystko pozostaje przecież otwarte.

Ten brak cenzury! Nieważne, czy pomysł jest dobry, czy nie. To wyzwalające „A czemuż by nie?!” daje olbrzymią siłę i ochotę do tej

Fragment publikacji: Anna Sarna, Ireneusz Czop, *Praca nad rolą*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2014.

**Nie traktuj tego
tak poważnie!**



Kadr z filmu *Jestem twój*,
reż. M. Grzegorzek

poważnej zabawy. Po różnych doświadczeniach... nie liczę na urzeczywistnienie się tego wariantu. Wprowadzam się w stan „ruchomego punktu”. Ćwiczę, medytuję, szukam zewnętrznych, często bardzo odległych inspiracji. Oswajam się jak wilk, obwąchuję i smakuję. Uciekam...? Jest w tym coś paradoksalnego. Pomieszanie miłosnej fascynacji z agresją, bo przecież to nowe jest obce.

Trzeba zapomnieć o litowaniu się nad sobą i drażnić, powracać do początku drogi, żeby znajdować optymalne podstawowe założenia. Zakreślać spirale rozpoznawanych zależności. Znowu i znowu. Wgryźć się w suchą płataninę liter, by odnaleźć aluzje, ukryte wątki i wycisnąć z nich, co się da; wydobyć te elementy, które kryły się w zarodkowej postaci – co podkreśla między innymi Peter Brook. Muszę zaufać reżyserowi i partnerom. Nie znam ich, nawet pomimo wcześniejszych spotkań. Pozwolić na ból, pozwolić na dotknięcie? Muszę zapomnieć o sobie, o swoim ego. Ale nie mogę być „koniem podręcznym” z Montaigne’a, użytecznym i powolnym, nadskakującym, aby tylko zmieścić się w czyjejs koncepcji. Jak znaleźć złoty środek pomiędzy twardym, agresywnym egotykiem a dyplomatycznym, bezpłciowym formalistą, który wypełnia tylko zadanie w pracy? Nie jestem na budowie, nie odkładam narzędzi, idąc na fajrant. Jestem budową, narzędziem, i to bez fajrantu – sam w sobie, w świadomości i podświadomości życie karmię pracą, a pracę życiem.

Brook nie zgadza się z nazywaniem procesu tworzenia postaci w sztuce „budowaniem roli”. Wyrzuca to sformułowanie ze słownika artysty. Jest w tym słowie coś wyrobniczego, jest ciche założenie, że postępowanie zgodnie z instrukcją pozwoli wytworzyć produkt, który z pewnością się sprzeda. Da gotową postać. Choć spektakl, film czy wreszcie rolę można rzeczywiście uznać za pewien rodzaj produktu na

sprzedaż, aspekt handlowy nie jest przecież jedynym i głównym kryterium wypowiedzi artysty. A jeśli jest dokładnie na przekór *building a character*, jeśli „przygotowanie postaci [...] polega na burzeniu, usuwaniu cegła po cegle wszelkich napięć mięśni aktora, wszystkiego, co blokuje jego pomysły, co stoi pomiędzy nim a rolą, by pewnego dnia postać jak huragan mogła wniknąć w aktora wszystkimi porami” (Brook 2004, s. 19)? Koncepcja przebiegającego etapami procesu wytwarzania, prowadzącego do otrzymania produktu, jest mi całkowicie obca. Poszukuję raczej faz przygotowania do porodu. A jakże różni się charakterem praca polegająca na chodzeniu do fabryki czy na szycie od pracy, w której zajmujemy się tym, co kończy się porodem! W tej ostatniej możemy znaleźć nawet perwersyjną przyjemność. Może nawet miłość...

W samym podejściu do rzeczy tkwi istotna różnica. W rozpoznaniu, co jest efektywne, a co efektywne. Przecież marzeniem byłoby połączenie obu tych wartości. Są różne szkoły – od Stanisławskiego do Actors Studio. Na jednym biegunie znajduje się estetyka praktyczna Mameta z wiarą w ciągłą zmienność uwarunkowań biologicznych, fizyczności, na drugim – fanatyczne zapatrzenie w scenariusz. Jest Meyerhold, który „kładzie tak olbrzymi nacisk na rozwój ciała” ((Brook 2004, s. 19), co za sprawą Grotowskiego doprowadziło do dzisiejszego zainteresowania językiem ciała i rozwijaniem jego możliwości. Brecht, który uświadamiał aktorom, że nie mogą być „naiwnymi głupcami z XIX wieku, ale muszą stać się myślącymi, rozumnymi przedstawicielami swoich czasów” (Brook 2004, s. 19). I wszystkie te drogi odznaczają się jakąś hipnotyczną mocą. Mam jednak przecucie, że każdy z nas tworzy w mozaikowym, synkretycznym stylu swój własny, zależny od czasu, miejsca, ludzi i zadania, system.

Teraz jestem na etapie: wiedz i zapomnij. Peter Brook pisze:

Prawdziwy aktor jest imitacją prawdziwej osoby. [...] Prawdziwa osoba to ktoś, kto rozwinął siebie samego do takiego stopnia, że może w pełni się otworzyć – cieleśnie, intelektualnie i uczuciowo. [...] Aktor musi trenować, [...] by stać się refleksem wyjątkowego człowieka. (Brook 2004, s. 251–252)

Mam wrażenie, że pomimo mozołu wpisanego w tę pracę aktorską jest w niej blask. Aktor „musi bowiem pozostawać bezlitośnie szczerzy wobec samego siebie i być pewien, że nie spowija go duchowa mgła; musi też mocno stać obiema nogami na twardym gruncie swego rzemiosła” (Brook 2004, s. 252). Łącząc się w coraz większą i doskonalszą całość, aktor powinien preparować swoje ciało, żeby było wyraziste, przejrzyste i konsekwentne w swojej wypowiedzi. Emocje należy tresować w sobie, ponieważ „surowe – nieokrzesane emocje obnażają złego aktora. Dobry aktor to ktoś, kto rozwinął zdolność odczuwania, oceny i wyrazu całego szeregu emocji, od najbardziej brutalnych po najbardziej wyrafinowane” (Brook 2004, s. 19). Wytworzyć w sobie uczciwą perspektywę i stale znajdować kolejny „ruchomy punkt” obserwacji, żeby doceniać wartość własnych działań.

Zapomnieć, że to Ja.

Moim zadaniem jest wprowadzenie się w pewnego rodzaju schizofrenię. Jestem konkretnym człowiekiem w konkretnych okolicznościach, a jednocześnie jestem obserwatorem, który widzi i nie poprawia. Muszę zapomnieć, jak się „robi wrażenie” i „pokazuje”, muszę zapomnieć, jak się „zmyśla” i „wywołuje efekt”... Przestać myśleć. Obraz postaci jest większy niż aktor. Rzeczywistość sztuki, filmu jest większa, bo komponowana, więc wywindowana ponad zwykłą realność. Muszę zintegrować się z postacią, zapomnieć, kto czuje: ja czy postać. Muszę wprowadzić się w trans, utrzymując jednocześnie trzeźwy kontakt z partnerami. Zaufać wreszcie tym ostatnim ponad miarę, bo są najważniejsi. Energia, jaka z nich płynie, stwarza przecież co chwilę kolejne kombinacje możliwości, na które trzeba być wrażliwie otwartym. Koncentrować się na zdarzeniu i medytować w nim dynamicznie. W pełni uchwycić chwilę (tego życia).

„Aktorzy łatwo ulegają pokusie [...] własnych fantazji, teorii i obsesji” – pisze Brook – „reżyser zaś musi wiedzieć, które z nich podjąć, a którym się przeciwstawić. Aktor musi pozostać sobą i zarazem przekroczyć samego siebie, a reżyser powinien mu w tym pomóc – aby całościowe zrozumienie przewyciężyło jednostkowe postrzeganie rzeczywistości” (Brook 2004, s. 35). Mogę nazwać to czułym wprowadzeniem w postać. Oczywiście aktorzy dzielą się na tych, którym się proponuje rozwiązania, i na tych, którzy sami wychodzą z inicjatywą. Z pewnością proponują więcej ci, którym zadanie jest bliższe sercu, którzy lepiej rozgryźli temat. Niezależnie bowiem od intuicyjnego podejścia, które uwielbiam, zwykle detektywistyczne poszukiwanie klucza ukrytego w tekście, a więc idei, jest niezbędnym. I znowu trafnie ujmuje to Peter Brook.

Złota reguła mówi: aktor musi pamiętać, że sztuka jest większa od niego. Jeśli uważa, że zdołał pojąć sztukę, zredukuje ją do własnego wymiaru. Ale jeśli uszanuje jej tajemnicę – a w konsekwencji tajemnicę postaci, którą gra – i uzna, że znajduje się ona zawsze o krok przed nim, wówczas uświadomi sobie, że jego własne „uczucia” są zawodnym przewodnikiem. (Brook 2004, s. 36)

Komu więc ufać? Przez cały czas poszukuję, nazwijmy to: drogi środka lub złotej drogi, aby z całą szczerością i otwartością być sobą w czyichś dłoniach. Reżyser i aktor. Człowiek w rękach innego człowieka. Budowanie relacji pomiędzy nimi przypomina mi zachowanie jeźdźca i konia, którzy mogą być rozpięci w amplitudach: od niepełnosprawnego karła do Übermenscha i od młodego kucyka aż do narowistego dzikiego ogiera. Kwestią jest więc charakter aktora i reżysera, a sytuacje na scenie czy na planie filmowym dodają kompulsywnie prędkości powstającym tam emocjom. Warto też znaleźć rodzaj rytmu współpracy, żeby koncepcje nie były ustalane za wcześnie i zbyt sztywno, gdyż narzucone formy mogą zbyt obciążać aktorów i tym samym pozbawić ich intuicyjnego wycucia i potrzeby poszukiwania głębszych wzorców – o czym wspomina Brook. Rozwiązanie tkwi, jak

sądzę, w samej relacji twórców i określeniu partnerstwa. Zasadnicze znaczenie ma właśnie owo współrobienie, ponieważ pozostawanie chłopem pańszczyźnianym jest podejściem anachronicznym i jako takie jest nie do przyjęcia. Jak pisze Brook: praca może toczyć się swobodnie wyłącznie dzięki poczuciu wzajemnego zaufania, którego nie należy nadużywać (Brook 2004, s. 36).

Wierzę, że jesteśmy tu po to, by ulegać wpływom. Stale ktoś wywiera na nas wpływ i my też ciągle oddziałujemy na innych [...]. Nie może być nic gorszego niż przyjęcie firmowego znaku, wyrobienie rozpoznawalnego podpisu, stanie się sławnym dzięki jakimś charakterystycznym cechom. (Brook 2004, s. 40)

Rozumiem przez to, że ciągłe szufladkowanie i aktorów, i reżyserów w większości wypadków staje się dla nich więzieniem – usuwając ryzyko, odbiera jednocześnie szanse znalezienia innych przestrzeni. Widz

włącza telewizor i natychmiast musi:

- a) rozpoznać, czy postać, którą widzi, jest aktorem, czy nie,
- b) ocenić, czy ten ktoś jest miły, dobry, zły, z jakiego środowiska pochodzi – a najmniejszy gest zdradza, czy postać na ekranie jest łotrem, kłamcą itd.,
- c) zgadnąć, polegając na doświadczeniu i znajomości schematów dramatycznych – jaką część historii stracił. (Brook 2004, s. 45)

Z uwagi więc na wyrobioną, zwłaszcza przez masowe media, „gębę” – im lepsza, wyraźniejsza, bardziej akceptowalna, tym gorzej dla aktora, artysty – wyrwanie się z tego zamkniętego kręgu „gram tak, bo tak chcecie” okazuje się bardzo trudne. Taka sytuacja odbiera prawie całkowicie możliwość eksplorowania nowych, czasem wytęsknionych terytoriów. Jedyna rzecz, jaka nam pozostaje, to ryzyko. Ryzyko zaprzeczenia swojemu poziomowi profesjonalizmu i postawienia się w sytuacji nic niewiedzącego początkującego.

Bo jak wiadomo, bezpieczeństwo

To wróg rozsądku, to szaleństwo.

Hekate

Makbet W. Shakespeare

Podjęcie ryzyka jest bezwzględny warunkiem poszukiwania. Odnalezienie w sobie tej śmiałości, która daje nam szansę na błąd i natchnienie, i zachowywanie jej w życiu staje się w naszej epoce menedżerów i informatyków bardzo samotną drogą. A podważenie wzorców, chociażby po to, aby do nich powrócić – głównym zadaniem. Zaprzeczanie! Nie to bezczelne, pozbawione pracy, wewnętrznego wglądu i wiedzy, które będzie tylko arogancją, a raczej gotowe na niepowodzenie próby badacza, które dają szukającemu przynajmniej cię nadziei na odnalezienie prawdy. Bunt. I znowu, powołując się na Shakespeare’a – odnajdywanie „szlachetnego szaleństwa”.

Co mamy na myśli, gdy mówimy: prawda? Może trafniej jest w przypadku działającego na scenie czy planie filmowym człowieka zapytać, co oznacza „prawdziwy”, „autentyczny”, „organiczny”...? A może takie określenia dają nam jedynie pozór istoty zagadnienia? Może jest to coś w rodzaju wytrycha, umożliwiającego ucieczkę w bezpieczne rejony? „Ponieważ prawdziwe doświadczenie – jak pisze Peter Brook – mogłoby okazać się tak bolesne i osobliwe, że aż wydawałoby się «nieprawdziwe», »nieautentyczne« i «nienaturalne»” (Brook 2004, s. 79). Może zamiast stać i, wpatrując się w cień, rozpoznawać, skąd świeci słońce, należałoby się odwrócić i spojrzeć w stronę źródła promieniowania?

Prawda i kłamstwo. Wciąż poruszamy się pomiędzy nimi, tracąc umiejętność ich identyfikacji. Czym jest kłamstwo? Przyjmując bezkrytycznie i niewolniczo frazesy, schematy, którymi karmi się nas od urodzenia, okłamujemy tak głęboko naszą własną wewnętrzną prawdę, że tracimy odwagę, aby się przyznać do błędu lub choćby wyrazić przypuszczenie: „A gdybym nie miał racji?”. Sprzeciwiamy się kłamstwom w imię prawdy – w efekcie jednak konwencje przestarzałe zastępujemy nowszymi, które będą wydawały się prawdziwe dopóty, dopóki są świeże, łatwo akceptowane.

I tu nadszedł moment na pewnego rodzaju confiteor. Nawet jeśli podważam, poszukuję, drążę, wierzę i wątpię..., powtarzam sobie jak mantrę: nic nie mów! Niech to będzie w środku, wewnątrznie rozwibrowane, ale nie można atakować tym agresywnym, kaleczącym: dlaczego? Dlaczego ta postać tak myśli? Dlaczego tak ma się ruszać? Dlaczego tak, a nie inaczej działa i reaguje? Zamiast tego powinno się (a nawet trzeba) zbierać do wewnętrznego shakera wszystko, co jest w badanej przestrzeni. Smakować mieszankę w kolejnych wariantach. Może kiedyś zrodzi się z tego Słowo?

BIBLIOGRAFIA

- Brook P., 2004, *Ruchomy punkt. Czterdzieści lat poszukiwań teatralnych, 1946–1987*, przedmowa, przeł. i red. E. Guderian-Czaplińska i G. Ziółkowski, Wrocław–Poznań.