

#53 Reżyserować

Krótki opis

Odcinek poświęcony jest praktyce reżyserowania aktorów – zarówno w teatrze, jak i w innych formach (od profesjonalnych produkcji po działania amatorskie). Autor, odwołując się do własnego doświadczenia oraz książki Judith Weston „Reżyserowanie aktorów”, omawia dobre i złe praktyki: krytykuje „reżyserowanie na małpę” i przymiotnikowe uwagi („bardziej mrocznie, zabawniej”), proponuje pracę na czasownikach, zadaniach aktorskich, faktach z życia postaci i jasno określonych okolicznościach. Podkreśla wagę komunikacji, konstruktywnego feedbacku, przestrzeni na kreatywność aktora i gotowości reżysera do korzystania z cudzej wiedzy (eksperci, choreografowie, wokaliści).

Temat i cel odcinka

Temat: jak reżyserować aktorów w sposób szanujący ich podmiotowość, wykorzystujący ich kreatywność i oparty na konkretnych narzędziach, a nie na „mówieniu im, co czuć”.

Cele odcinka:

- nazwać najczęstsze błędy w pracy z aktorem (naśladowanie, przymiotniki, przeładowane zadania);
- pokazać alternatywę: praca na czasownikach, celach sceny, okolicznościach, podtekście;
- wskazać proste techniki (m.in. z Judith Weston, Meissnera) ułatwiające aktorowi wejście w rolę;
- podkreślić znaczenie komunikatu „ja”, konstruktywnego feedbacku i dawania pola dla kreatywności zespołu.

Główne wątki odcinka

1. Czego nie robić – „reżyserowanie na małpę” i przymiotniki

Reżyserowanie na małpę

- Reżyser (lub instruktor) „wchodzi na scenę”, pokazuje aktorowi, jak zagrać scenę, i każe mu to skopiować.
- Konsekwencje:
 - aktor czuje się sprowadzony do odtwórcy, traci poczucie sprawczości;
 - rola przestaje być „jego”, a staje się mechanicznym naśladownictwem;
 - efekt jest niewiarygodny, płytki, szybko się „wyciera” – w dłuższej eksploatacji aktorom przestaje się chcieć.

- Taki tryb pracy bywa spotykany w produkcjach robionych „na tempo” (np. paradokumenty), ale przy poważniejszej pracy artystycznej jest ślepą uliczką.

Przymiotniki i przysłówki

- Typowe uwagi: „zagraj to zabawniej”, „bardziej mrocznie”, „bądź bardziej wkurzony”, „powiedz to szybciej, bardziej złośliwie”.
- Problem:
 - przymiotniki i przysłówki każdy rozumie inaczej (inaczej reżyser, inaczej aktor);
 - trudno je przełożyć na konkretne działanie – „być bardziej mrocznym” to nie jest zadanie, tylko efekt.
- Lepsze podejście (za Judith Weston): zamieniać przymiotniki na czasowniki aktywne, skierowane do partnera:
 - zamiast „bądź wredny” → „upokórz go”;
 - zamiast „bądź urocza” → „uwieść go”, „rozbroisz go”, „zmiękczyć go”;
 - zamiast „zagraj to strasznie” → „nastraszyć ją”, „zdominuj go”.
- Czasownik daje aktorowi punkt zaczepienia: wie, co robi, do kogo i po co, a nie „kim ma być”.

2. Jak mówić o postaci – trzecia osoba, fakty, zadanie aktorskie

Trzecia osoba („ona”, „on”)

- Zamiast: „Ty chcesz go upokorzyć”, „Ty jesteś okrutna”, lepiej mówić: „Twoja postać chce go upokorzyć”, „Ona tu jest okrutna”.
- Ułatwia to:
 - oddzielenie osoby aktora od roli (szczególnie ważne u amatorów, dzieci, osób początkujących);
 - zmniejsza opór („ale ja taka nie jestem”), pozwala skupić się na zadaniu, nie na ocenie siebie.

Zadanie aktorskie (cel sceny)

- Klucz: jedno konkretne zadanie na scenę, a nie pięć naraz:
 - „upokórz go”, „przekonaj ją”, „zatrzymaj go”, „ukryj swoją winę”;
 - złożoność postaci wynika z dramaturgii i kontekstu, nie z nawarstwienia sprzecznych poleceń.

- Błąd: dawanie wielu zadań jednocześnie („uwiedz ją, ale tak naprawdę ją wspierasz i chcesz ją zranić, ale jednocześnie ją kochasz”) – aktor nie jest w stanie tego realnie zagrać.

Fakty zamiast przymiotników

- Zamiast: „on jest strauumatyzowany”, „ona jest zgorzkniała” – używaj faktów:
 - „On stracił przyjaciela w okopie”;
 - „Ona właśnie wróciła z pogrzebu matki”;
 - „On od trzech dni nie spał, bo czuwa przy chorym dziecku”.
- Fakty:
 - są łatwiejsze do wyobrażenia;
 - od razu uruchamiają wyobraźnię i ciało;
 - dają konkretny punkt wyjścia do budowania roli.

3. Tekst, podtekst, okoliczności – jak pomagać aktorowi rozumieć scenę

Analiza tekstu – nie jak na lekcji polskiego

- Reżyser i aktor muszą „przetłumaczyć” scenę z języka literackiego na język działania:
 - o czym jest ta scena?
 - czego chcą postaci?
 - co się zmienia na początku i na końcu?
- Przy klasyce (Szekspir, Mickiewicz) język bywa archaiczny – potrzebny jest close reading:
 - przełożenie trudnych fragmentów z „polskiego na polski”;
 - czasem warto zagrać scenę własnymi słowami (parafraza) i dopiero potem wrócić do oryginału.

Podtekst

- Podtekst = to, co postać naprawdę myśli/chce, choć mówi co innego.
- Praca reżysera:
 - wspólnie z aktorami nazwać podtekst każdej ważnej sceny („on gra uprzejmego, ale chce się zemścić”, „ona udaje wsparcie, ale w środku wrze ze złości”);
 - upewnić się, że aktor wie, „o czym tak naprawdę mówi”, kiedy wypowiada tekst.

Okoliczności założone

- „Gdzie jesteśmy? Co się wydarzyło przed tą sceną? Jakie warunki zewnętrzne?”
 - Zamiast efektu („mówicie szybko, bo się spieszycie”) – podajcie okoliczności:
 - „Od trzech dni idziecie przez pustynię, właśnie zobaczyliście oazę”;
 - „Właśnie się spóźniliście na ostatni pociąg, stoicie na peronie o 2 w nocy”.
 - Okoliczności pomagają ciału aktora znaleźć właściwy ton, tempo, energię.
- Independent activity (działanie niezależne)
- Z techniki Meissnera: postać wykonuje konkretną czynność w czasie sceny (obieranie warzyw, naprawa krzesła, pakowanie walizki).
 - Korzyści:
 - odciąża „myślenie o graniu”, pozwala skupić się na zadaniu;
 - generuje naturalne reakcje, rytm, pauzy;
 - tworzy dodatkową warstwę znaczeń (np. nerwowe sprzątanie, „ucieczka w działanie”).

4. Komunikacja, feedback i przestrzeń na kreatywność aktora

Komunikat „ja” i selekcja uwag

- Zamiast: „Źle grasz, za wolno, za szybko” → „Ja potrzebowałbym tu więcej czasu na refleksję”, „Czuję, że ta scena lepiej zadziała wolniej/szybciej”.
- Taki sposób mówienia:
 - mniej rani;
 - jasno komunikuje potrzebę reżysera jako „pierwszego widza”.
- Ważne: nie dawać zbyt wielu uwag naraz – ludzką możliwością jest wprowadzenie 1–2 zmian, nie 10.

Kanapka feedbackowa

- Struktura:
 - coś, co działa (konkret!);
 - 1–2 rzeczy do poprawy;
 - pozytywny akcent na koniec.
- Nie chodzi o manipulację, tylko o rzetelność: w każdej scenie zwykle są elementy udane i nieudane – obie strony warto nazwać.

Kreatywność aktora

- Reżyser daje ramy (koncepcja, sens sceny, cele postaci, fakty, podtekst), ale:
 - warto pozwolić aktorom proponować rozwiązania (ruch, gest, intonację, pomysły na działania);
 - warto wylapywać dobre przypadki z improwizacji i „klepać” je jako część sceny.
- Aktor, który czuje, że jest współtwórcą, ma większą motywację, by spektakl grać długo i z energią – to przekłada się na odbiór widza.

5. Pokora reżysera – techniki, konsultacje, odpowiedzialność

Techniki zamiast „mistrzowskich intuicji”

- Zamiast opierać się na „ja wiem lepiej”, warto sięgać do sprawdzonych metod:
 - Konstantin Stanisławski (zadanie aktorskie, okoliczności);
 - Sanford Meisner (repetition, independent activity);
 - Michaił Czechow (gest psychologiczny);
 - Judith Weston (czasowniki aktywne, praca z podtekstem, analiza scen).
- Reżyser nie musi być omnibusem – może korzystać z narzędzi wypracowanych przez innych.

Konsultacje i specjaliści

- Jeśli reżyser „nie domaga” w jakiejś dziedzinie (ruch, śpiew, rytm, walka sceniczna):
 - lepiej zaprosić choreografa, trenera wokalnego, coacha ruchowego niż „udawać, że się wie”;
 - zespół to zwykle docenia jako troskę, nie słabość.

Odpowiedzialność i „mit kolektywu”

- Nawet w bardzo „procesowym”, kolektywnym teatrze zawsze jest ktoś, kto:
 - ostatecznie decyduje;
 - bierze odpowiedzialność za efekt.
- Zdrowa postawa reżysera:
 - słucha zespołu, korzysta z jego kreatywności;
 - ale nie ucieka od „to moja decyzja”;
 - nie chowa się za mitem, że „wszyscy reżyserowali po równo”.

Końcowa myśl

- Reżyserowanie aktorów to nie jest „wydawanie poleceń z góry”, tylko partnerska praca, w której:
 - reżyser odpowiada za sens, strukturę, kierunek;
 - aktor – za ciało, głos, życie postaci;
 - technologie, podręczniki i eksperci są narzędziami, nie zastępstwem relacji.

Bibliografia / źródła

- Judith Weston, „Reżyserowanie aktorów” – podstawowa książka odcinka, źródło koncepcji pracy na czasownikach aktywnych, zadaniach aktorskich, podtekście, sposobach formułowania uwag dla aktorów i analizie scen.
- Konstantin Stanisławski, „Przygotowanie aktora”, „Praca aktora nad sobą” – klasyczne ujęcie zadania aktorskiego, okoliczności założonych, działań scenicznych i analizy tekstu z perspektywy aktora.
- Sanford Meisner, Dennis Longwell, „Sanford Meisner o aktorstwie” – źródło pojęć takich jak independent activity, repetition, praca na partnerze i koncentracja na działaniu zamiast na „graniu emocji”.
- Michał Czechow, „O technice aktora” – koncepcja gestu psychologicznego, pracy ciałem jako nośnikiem wewnętrznych impulsów postaci.
- Erika Fischer-Lichte, „Estetyka performatywności” – szerszy kontekst relacji reżyser–aktor–widz, obecności i performatywności w teatrze.