



in: Instrumentarium teatru. Brzmienia sceny, Szczecin 2012, S. 101-108
© Brigitta Helbig-Mischewski / www.helbig-mischewski.eu

Wypracowana przez Jacoba Levy'ego Moreno na początku XX wieku metoda teatru psychodramatycznego (psychodramy) w terapii grupowej powinna, zdaniem niektórych niemieckich pedagogów i teoretyków teatru, znaleźć wyraźniejsze zastosowanie w kształceniu aktorów teatralnych i filmowych, a także w profesjonalnej pracy z aktorami. Fakt, że do tej pory tak się nie stało, uwarunkowany jest przede wszystkim niekorzystnymi warunkami zawodowej pracy aktorskiej. Zbyt mało uwagi poświęca się osobowości i psychice aktorów, ich emocjonalnemu przeżywaniu roli – są w tej dziedzinie przeważnie pozostawieni samym sobie. Ma to negatywne skutki zarówno dla psychiki aktorów, jak i dla produkcji teatralnych, filmowych i telewizyjnych. Gdybyśmy wprowadzili metody psychodramy do przemysłu rozrywkowego i teatralnego, grane przez aktorów role byłyby bardziej autentyczne, a wyniki ich pracy bardziej przekonujące. Przede wszystkim jednak poprawiłaby się atmosfera na scenie/planie i kondycja psychiczna aktorów. Tak brzmią postulaty jednego ze współczesnych niemieckich dramaturgów i pedagogów teatru, specjalisty od psychodramy Matthiasa Schluttiga. Praktyka psychodramatyczna (m.in. praca z bezrobotnymi) całkowicie zmieniła jego podejście do pracy z aktorami. Dużo większy nacisk kładzie teraz na indywidualną interpretację roli, na zbudowanie odpowiedniej relacji aktora z partnerem na scenie i przygotowanie go do ekspresji publicznej. W pracy zespołowej aktorzy wracają do ważnych motywów własnej biografii i przepracowują związane z nimi emocje, opierając się na założeniach i strategiach psychodramy. Dynamikę grupową Schluttig bada i koryguje metodami socjometrii wypracowanymi przez Moreno.

Jakob Levy Moreno, człowiek charyzmatyczny i niezwykle przede wszystkim ze względu na swoją wielostronność, urodził się w roku 1889 w Bukareszcie. Dzieciństwo i młodość spędził w Wiedniu, a w roku 1925 wyemigrował do USA, gdzie zmarł w roku 1974. Był lekarzem, psychiatrą, pedagogiem, działaczem społecznym, reżyserem, kaznodzieją, naukowcem, pisarzem, nauczycielem prywatnym, wydawcą i redaktorem ekspresjonistycznego pisma „Der Daimon” oraz „Der Neue Daimon” (1918-1919), a także wynalazcą psychodramy jako metody terapeutycznej. Działał w czasach przełomu kulturowego i eksplozji nowych prądów artystycznych po pierwszej wojnie światowej, w okresie wielkich awangard i eksperymentów. Miał poczucie, że jest uzdrowicielem i prorokiem. W kwietniu 1921 roku otworzył w Wiedniu własny teatr improwizacji, który dał początek teatrowi terapeutycznemu. Moreno jest wynalazcą psychoterapii grupowej, którą stosował w pracy z więźniami oraz pacjentami klinik psychiatrycznych i zakładów

wychowawczych, jednym z pierwszych, którzy zajmowali się socjodynamiką jako teorią relacji społecznych. Dzięki niemu psychoterapia grupowa weszła do literatury fachowej. Moreno wprowadził też do badań socjologicznych (analizy struktur grupowych) wspomnianą już metodę socjometrii. W 1936 roku w Nowym Jorku stworzył pierwszy teatr psychodramatyczny.

Na czym polega psychodrama jako metoda terapeutyczna? To przede wszystkim odgrywanie procesów psychicznych na scenie. Nawiązuje ona do antycznego rozumienia teatru jako instancji „uzdrowicielskiej”, uwalniającej widzów od zablokowanych emocji, wyzwalającej lęk i współczucie, prowadzących do *katharsis*. Psychodrama zmierza do oczyszczenia poprzez przedstawienie na scenie życia wewnętrznego tzw. protagonisty przez niego samego i grupę współaktorów (wśród nich antagonistę) pod kierunkiem prowadzącego. Psychodrama wychodzi z założenia, że działanie, akcja ma większą realność i siłę sprawczą niż sama werbalizacja problemu. Przez odgrywanie skryptu naszego życia na scenie uświadamiamy sobie, po pierwsze, zablokowane emocje i problemy, z którymi mamy do czynienia, a także nasze stereotypowe sposoby reagowania na pewne sytuacje/bodźce, szukamy więc prawdy o nas samych; po drugie zaś, uczymy się nowych zachowań, odmiennych od skostniałych schematów, którymi przywykliśmy kierować się w życiu. Przy czym odbywa się to wszystko przy współpracy całej grupy i nie jest pozbawione dużej dawki tragikomizmu. Moreno był pierwszym, który wprowadził humor do psychoterapii.

Najważniejsze w koncepcji psychodramy jest świadome, suwerenne „działanie” (*handeln*), którym protagonista pomału uczy się zastępować pod(przed)świadome „funkcjonowanie” (*agieren*) według utartych wzorców, niekoniecznie konstruktywnych. Tylko bowiem jeśli zaczniemy działać inaczej niż do tej pory, zmieni się coś w naszym życiu. W psychodramie wypracowujemy, w atmosferze zabawy, nowe sposoby interakcji po to, aby w realnym życiu uniknąć niekończących się reinscenizacji tego samego skryptu, wyłączyć starą płytę, opuścić błędne koło, zmienić kurs. Na scenie piszemy więc na nowo (lub korygujemy) sztukę naszego życia. Psychodrama wychodzi z założenia, że jesteśmy reżyserem swej biografii i sami decydujemy o tym, czy będzie ona komedią, czy tragedią. Uświadamia nam naszą sprawczą moc, koncentruje się na naszych zasobach, nie na deficytach. Moreno wykorzystuje uzdrawiający potencjał kreatywności i spontaniczności, zabawy i fantazji/imaginacji (dzisiaj coraz bardziej doceniany w różnego rodzaju terapiach). Podczas zabawy koncentrujemy się na „tu i teraz”, wszystkie nasze uczucia są prawdziwe, choć to tylko gra. Dochodzi do wyładowania emocji, z cienia wychodzi podświadomość. Nasze demony, jak mówił Moreno, wypełzają na światło dzienne¹. W procesie tym bardzo ważną rolę odgrywa grupa, porównuje się ją między innymi do roli chóru w dramacie antycznym. Spontaniczność gry w zespole i *feedback* grupy pomaga nam uwolnić się od różnorodnych fiksacji na emocjach i zachowaniach destrukcyjnych.

Psychodrama stosuje trzy podstawowe techniki – dublowania, zwierciadła i wymiany ról. W przypadku dublowania za protagonistą staje tzw. sobowtór (którego protagonista nie widzi, tylko słyszy) i naśladuje jego ruchy i działania,

¹ J.L. Moreno, *Psychodrama und Soziometrie*, red. J. Fox, Köln 2001.

jednocześnie nazywając odczytywane z ciała protagonisty emocje. Protagonista może przejść wypowiedzi sobowtóra i uznać je za własne (wypowiedzieć je własnymi słowami wobec antagonisty) lub też nie zgodzić się z nimi. W przypadku metody zwierciadła któryś z członków grupy imituje – już bez obecności protagonisty na scenie – jego sposoby poruszania się i zachowania. W tym wypadku protagonista widzi tragikomikę swych zachowań, a to inspiruje go do zmian. Wymiana ról natomiast polega na tym, że protagonista odgrywa rolę swego antagonisty i na odwrót, co również przyczynia się do swoistych olśnień i rozpoznań, a w konsekwencji do korekty własnych nastawień i zachowań. Psychodrama umożliwia głębsze rozeznanie w naszej rzeczywistości psychicznej, przede wszystkim w tym, jakie – powtarzające się – sytuacje budzą w nas wyolbrzymione, nieadekwatne emocje (*flashback*). Może się to okazać bardzo pomocne w profesjonalnej pracy aktorów nad rolą, aktywizującej w nich podświadome skrypty i nierzadko budzącej lawinę emocji, z którymi zazwyczaj sami muszą sobie radzić.

Podstawowa teza Schluttiga brzmi: im bardziej profesjonalne i z punktu widzenia rynku efektywne produkcje teatralne i filmowe (np. w teatrach państwowych, studiach hollywoodzkich, programach telewizyjnych nadawców prywatnych itp.), tym bardziej „niehumanitarne” jest obchodzenie się z biografiami, emocjami i wspomnieniami aktorów, czyli z aktorem jako osobą prywatną. Na przeciwnym biegunie takich produkcji Schluttig umieszcza właśnie psychodramę jako przykład pozytywnej, uzdrawiającej interakcji scenicznej. Oczywiście wiele zależy także od osobowości terapeuty czy reżysera. Bywają źli terapeuci i wrażliwi reżyserzy, ogólnie jednak psychodrama zakłada interakcje bardziej „ludzkie”, respektujące człowieka w aktorze. W sesjach terapeutycznych takich jak psychodrama czy grupy wsparcia obowiązują, rzecz jasna, inne reguły współpracy, hierarchie, zależności niż przy produkcji filmu katastroficznego stacji „Pro 7”. Jednak, jak przekonuje Schluttig, terapia psychodramatyczna i produkcja filmu więcej mają ze sobą wspólnego, niż wydawałoby się na pierwszy rzut oka. Na planie takich filmów, jak *Pieć nad Berlinem* (*Das Inferno – Flammen über Berlin*) czy *Życie na podstuchu* (*Das Leben der Anderen*) aktorzy grali niemalże w realnym ogniu, a więc w ekstremalnie niebezpiecznych warunkach i przeżywali bardzo autentyczne emocje. Była to dla nich niemal traumatyczna sytuacja. W gotowości stało pogotowie, brakowało natomiast terapeutów i superwizorów. Aktorów, jako „rzemieślników uczuć”, pozostawiono samym sobie. Reżyserzy zazwyczaj wychodzą z założenia, że profesjonalni aktorzy potrafią, grając autentyczne emocje, jednocześnie przerabiać własne przeżycia związane z grą.

Zastosowanie psychodramy mogłoby pomóc w przepracowywaniu aktorskich emocji. Oprócz psychodramy Schluttig zaleca jeszcze inne formy inscenizacji teatralno-terapeutycznych, położonych między biegunami psychodramy a profesjonalnymi produkcjami teatralnymi i filmowymi. Są to między innymi teatr playbacku i dramoterapia. Teatr playbacku (*playback theatre*) to rodzaj teatru improwizacji łączący psychodramę z inscenizacją artystyczną. Któryś z widzów przejmuje rolę protagonisty zwanego tutaj narratorem i opowiada prawdziwe historie z życia, które następnie odgrywane są na scenie, pod kierunkiem lidera, przez profesjonalnych aktorów. Jak pisze Wacław Sikorski: „rekonstruowana

historia – przy aktywnym udziale narratora i prowadzącego – ma ostatecznie uzmysłowić narratorowi, co ewentualnie z jego przeszłości negatywnie rzutuje na jego codzienne funkcjonowanie². Historie odgrywane są nieraz kilkakrotnie, w miarę dostarczania przez narratora nowych informacji, aż do momentu, kiedy zakończenie okaże się zadowalające i bardziej konstruktywne od zakończenia pierwowzoru. W skład gry wchodzi także elementy improwizacji.

Teatr playbacku powstał w roku 1974 w Nowym Jorku, jego założycielami byli Jo Salas i Jonathan Fox. Jest to raczej forma teatru niż terapii, teatru pomyślanego jako „archaiczny” kontrapunkt wobec przemysłu rozrywkowego. Wielką rolę odgrywa w nim publiczność. Dla aktorów teatr playbacku jest wielkim wyzwaniem – aż do rozpoczęcia spektaklu nie wiedzą bowiem, co będą grać. Spontanicznie muszą wcielić się w fantazje czy emocje kogoś z widzów. Emocjonalne naładowanie sceny jest bardzo duże. Przeważnie odgrywane są konfliktowe i trudne sytuacje życiowe. Inaczej niż w teatrze profesjonalnym obowiązuje jednak tzw. humanistyczny kanon reguł, zakładający, że aktor może odmówić grania danej roli, na przykład jeśli wykazuje ona zbyt dużą bliskość wobec jego własnych wewnętrznych treści i istnieje niebezpieczeństwo, że gra mogłaby wytrącić go z równowagi. Nad aktorami i ich przeżyciami związanymi z rolą czuwa także prowadzący. Zwraca uwagę na to, aby aktorzy respektowali swoje granice i zgłaszali każde ich przekroczenie. Inaczej niż w psychodramatycznym *sharingu feedback* wobec aktorów nie jest jednak rytualną częścią wystąpienia (może być, ale nie musi). Obowiązuje natomiast rytualne przedstawienie się aktorów. Przedstawiają się publiczności jako ludzie, którymi naprawdę są. Ułatwia to proces wejścia w rolę. Gra jest naturalniejsza, jeśli aktorzy przed wstąpieniem w fikcyjną sytuację uświadomią sobie i widzom, kim są w świecie realnym.

Kolejną dziedziną z pogranicza teatru i terapii jest dramoterapia. „Tutaj teatr staje się czynnikiem mającym ułatwić czy umożliwić wyrażanie siebie, manifestowanie własnych postaw, poglądów i przekonań, a także gotowych interakcji – pod kątem działań korekcyjnych, kompensacyjnych i psychoterapeutycznych³. Ma więc charakter kreatywnego medium, powodującego dotarcie do zaburzeń (tzw. wgląd) i ich usunięcia (tzw. przepracowanie). Aktorami są tu sami pacjenci. Dramoterapię różni od psychodramy między innymi odwołania do koncepcji teatralnych Stanisałwskiego, Brechta, Grotowskiego, Artauda i Brooka. Z jednej strony nie należy ani wczuwać się w rolę tak bardzo, jak zaleca to Stanisłowski, byłby to bowiem niedobór dystansu. Z drugiej strony nie należy dystansować się wobec niej tak mocno, jak postuluje Brecht w teorii *Entfremdung* – byłby to bowiem z kolei nadmiar dystansu. Dramoterapia zaleca jako złoty środek tzw. dystans estetyczny⁴. Z próby połączenia perspektyw niedoboru i nadmiaru dystansu powstaje, jak przyjmują dramaterapeuci, napięcie psychiczne, które wyładowuje się w formie śmiechu, płaczu itp. (*katharsis*). W dramoterapii, inaczej niż w psychodramie, są stosowane także istniejące już dzieła dramatyczne, takie jak *Król Edyp* czy inne motywy mitologii greckiej dla przepracowania archetypowych tematów ludzkiej egzystencji. Dramaterapeuci mówią o swoistym

paradoksie działania tej formy terapii: Dystans wytworzony przez rolę i pracę na scenie umożliwia kontrolowane, bezpieczne (a więc nie nazbyt bolesne) zbliżenie się do siebie, czyli samopoznanie, na przykład uświadomienie sobie negatywnych wzorców zachowań czy tłumionych emocji. Dramoterapia daje też okazję pokonania lęku przed publiczną ekspresją.

Metody psychodramy, teatru playbacku czy dramoterapii Schluttig postuluje włączyć do kształcenia aktorów, a także do profesjonalnej pracy z aktorami na scenie lub planie filmowym, gdzie, jak do tej pory, dominują zupełnie inne metody, niespektujące osobowości i zdrowia psychicznego aktora. Biegunem przeciwnym metod teatru terapeutycznego jest metoda Lee Straßberga radykalizująca tezy Stanisałwskiego. W roku 1948 Straßberg objął prowadzenie nowojorskiego Actors Studio i rozwinął tam własną teorię aktorstwa nazywaną „The Method”. Pracował między innymi z Marlonem Brando, Jamesem Deane, Robertem de Niro i Marilyn Monroe, wielu producentów Hollywood angażowało go jako trenera. „The Method” wymaga od aktorów całkowitego wczucia się w rolę, emocjonalnego i fizycznego zlania się z nią w jedno, traktowania jej jak rzeczywistości. Służy temu aktywacja własnych emocjonalnych wspomnień aktora (*affective memory, sense memory, memory of experience*), zwłaszcza z dzieciństwa. Zgodnie z etosem zawodowym przypisanym tej koncepcji aktor ma wykorzystywać (czy wręcz wyzyskiwać) własną biografię i z całkowitą samokontrolą nakazywać sobie emocje. Metoda Straßberga i jego „Actors Studio” w Nowym Jorku ma do dzisiaj decydujący wpływ na sztukę aktorską, zwłaszcza hollywoodzką – na niej opiera się estetyka głównych amerykańskich produkcji filmowych. Wiarygodna emocjonalność aktorów ułatwia widzom perfekcyjną identyfikację z bohaterami i gwarantuje pełne kasy. Producenci nie widzą więc potrzeby zagwarantowania aktorom opieki psychologicznej. Ten paradygmat kształcenia aktorów – nieuwzględniający najnowszych rozpoznań psychologii, neurobiologii czy psychodramy – Schluttig uważa za przestarzały. Polemizuje z tezą Gerharda Eberta (byłego docenta szkoły aktorskiej „Ernst Busch” w Berlinie), że aktor gra, co prawda, na realnej scenie, w realnym czasie i przestrzeni, ale grana przez niego rzeczywistość jest fikcyjna i w związku z tym pozbawiona wszelkich konsekwencji dla jego osoby. Zdaniem Schluttiga, pogląd ten służy wychowywaniu młodych aktorów w duchu większego hartu w stosunku do samych siebie („to wszystko przecież fikcja”). Dramaturg podkreśla, że granice między fikcją a realnością są płynne i trudno powiedzieć, kiedy sytuacja wyobrażona nabiera dla aktora realności, gdyż aktywizuje w nim pamięć biograficzną, własne emocje związane z trudnymi czy traumatycznymi przeżyciami, obszarami tabu itp. (Schluttig powołuje się tutaj na najnowsze rozpoznania neurologii, np. Antonia Damasio, zgodnie z którymi mózg reaguje na bodźce „tylko” wyobrażone podobnie jak na „realne⁵). Charakterystyczne dla sytuacji granicznych, w których gra nabiera dla aktora realności psychicznej, są zjawiska *flashback* czy *déjà vu*. Dla każdego aktora niektóre sceny są łatwe, a niektóre trudne. Pedagodzy i reżyserzy zbyt rzadko jednak uwzględniają konsekwencje gry dla całej osobowości aktora i dość nieludzko obchodzą się z jego emocjami. Zdaniem

in: Instrumentarium teatru. Brzmienia sceny, Szczecin 2012, S. 101-108
© Brigitta Helbig-Mischewski / www.helbig-mischewski.eu

² W. Sikorski, *Psychoterapia. Wybrane formy i techniki*, Nysa 2005, s. 112.

³ Tamże, s. 115.

⁴ Zob. M. Aissen-Crewett, *Grundlagen und Grundbegriffe der Dramatherapie*, Potsdam 1999.

⁵ A. Damasio, *Descartes Irrtum. List*, Berlin 2006.

Schluttiga, w dydaktyce i pracy aktorskiej więcej czasu i uwagi należałoby poświęcać aktorom jako osobom prywatnym. Z powodu ogromnego popytu na miejsca w szkołach aktorskich reżyserzy, nauczyciele i producenci nie czują jednak potrzeby rewizji dotychczasowych metod. Przemysł filmowy i telewizyjny stawia na identyfikację, czyli całkowite utożsamienie się aktora z rolą, a rynek przyznaje mu rację. Wystarczy spojrzeć na sukcesy niemieckich filmów ostatnich lat, takich jak wspomniane już *Życie na podłuchu* czy *Lektor (Der Vorleser)*. Przypisuje się je właśnie sukcesom stosowanych w Niemczech metod nawiązujących do szkoły Straßberga. Brak pieniędzy i czasu powoduje, że nikt nie interesuje się procesami psychicznymi zachodzącymi w aktorach.

Tymczasem praca na scenie/planie dotyka trudnych biograficznych tematów, a w wypadkach ekstremalnych (w przypadku osób strauumatyzowanych w przeszłości) może prowadzić nawet do retraumatyzacji. Inscenizacje sceniczne i filmowe zostawiają ślady w osobowościach aktorów, są one dla nich nie tylko fikcją, lecz także realnością. Poza tym aktorzy, pracując w swoim zawodzie, uzewnętrzniają się publicznie, co również nie pozostaje bez wpływu na ich osobowość. Mają do czynienia z silnymi oczekiwaniami widzów wobec siebie (związanymi z granymi przez nich wcześniej rolami), są w sposób szczególnie narażeni na krytykę, sympatie, antypatie i różnego rodzaju projekcje. Często mają trudności w codziennym przechodzeniu z przestrzeni publicznej/zawodowej do prywatnej, ponieważ przeżycia na scenie/planie i krytyka w mediach wymagają przepracowania. Ze względu na to, że normy i reguły zachowań na planie (np. sceny tortur) mogą bardzo odbiegać od tych obowiązujących w życiu codziennym, aktorzy powinni być w kompetentny sposób wprowadzani do roli i z niej wyprowadzani. Schluttig podkreśla, jak ważne jest w praktyce aktorskiej zastosowanie rytuałów z tym związanych, typowe dla psychodramy. Rytuały te (*Einrollen, Ausrollen*) zapobiegają na przykład projekcji roli na osobę aktora przez antagonistów czy widzów i umożliwiają mu bezpieczny powrót do prywatności.

Jest jeszcze jeden ważny aspekt rytuałów wchodzenia w rolę i wychodzenia z niej. Pomagają one w wypracowaniu większej elastyczności poruszania się w rolach społecznych i psychicznych w ogóle. Koniecznym krokiem w tym kierunku jest nabranie umiejętności rozróżniania ról zarówno tych społecznych, polegających na interakcji z innymi, jak i tych wewnętrznych, opartych na interakcji między różnymi aspektami naszego „ja”. Zgodnie z rozpoznaniem współczesnej psychologii psychika ludzka nie jest czymś jednolitym, lecz raczej, jak to metaforycznie określa Friedemann Schulz von Thun, zespołem wewnętrznym (*inneres Team*)⁶. Składa się on z różnych aspektów nas samych, tzw. *ego states*. Ich rozpoznanie, czyli praca z zespołem wewnętrznym, jest ważnym elementem praktyki psychodramatycznej, a także na przykład terapii osób strauumatyzowanych. Teoria *ego states* powstała w latach osiemdziesiątych XX wieku. Jej twórcami są amerykańscy terapeuci traumy John i Helen Watkins⁷, a ostatnio została rozwinięta i zaktualizowana przez psychiatrów niemieckich, między innymi Jochena Peichla⁸ i Luise Reddemann⁹. Można ją o tyle przenieść do pracy z aktorami,

o ile konflikty przeżywane przez grane na scenie postacie (np. przez Fausta) są symbolizacją konfliktów wewnętrznych. Praca z *ego states*, na przykład metodami dublowania, pozwala rozbić daną rolę na poszczególne aspekty (np. demon, anioł), a w razie potrzeby odnieść je do odpowiedników w psychice aktora.

Niezbędna w pracy aktorskiej jest refleksja między rolą a „ja” prywatnym aktora. Systematycznego przepracowania wymaga, zdaniem Schluttiga, w ogóle problematyka przemiany aktora z osoby prywatnej w publiczną – gwiazdę idealizowaną w dyskursie publicznym. W wykształcenie aktorskie należałoby włączyć refleksję na temat ceny, jaką aktor płaci za sławę (utrata prywatności). Trening psychodramatyczny mógłby pomóc aktorom w świadomym kształtowaniu własnej biografii. Jednym z jego aspektów powinna być praca z oporami wobec roli. Można tu zastosować na przykład przejętą z psychodramy metodę *sharingu*. Jest to przebiegające według dokładnie określonych reguł dzielenie się przeżyciami i emocjami związanymi z grą przez członków grupy, służące celom integracyjnym. *Sharing* jest szczególnie ważny wtedy, gdy aktorzy przeżywają momenty nadmiernego pobudzenia emocjonalnego, to znaczy kiedy granie jakiejś sceny budzi w nich nieadekwatny wybuch afektów. Należy wówczas przeprowadzić tak zwaną interwencję kryzysową, czyli zastanowić się nad tym, jaką sytuację z własnej przeszłości przypomina aktorowi dana scena, czyli co jest wyzwalaczem emocji (*trigger*). W tym kontekście należy przyjrzeć się także relacjom ze współaktorami, stworzyć dystans do granej roli oraz odczytać jej podteksty. W celu rozpoznania oporów budzonych przez rolę Schluttig zaleca również stosowanie metod dublowania czy zwierciadła.

W aktorstwie profesjonalnym i show-biznesie nie uwzględnia się zazwyczaj oporów aktora wobec roli. Reżyser jest tu instancją nieomylną i decydującą, kimś w rodzaju boga. Natomiast w technikach granicznych (między psychoterapią a teatrem) priorytetem jest rozwój wewnętrzny aktora. Stąd też wszelkie opory przeciwko roli traktuje się poważnie. Analizuje się, przeciwko komu/czemu opór jest skierowany i czy zlokalizowany jest w „ja” aktora (gdy np. budzą w nim agresję wypowiedzi postaci przypominającej mu któregoś z rodziców), między partnerami gry, w dynamice grupowej czy w sprzecznościach między normami, wartościami i przekonaniem aktora a tymi przekazywanymi przez spektakl/film (gdy np. Hitlera trzeba przedstawić „na wesoło”). W niektórych przypadkach pracuje się nad problematyką podobnych oporów nie z całą grupą, lecz indywidualnie, monodramatycznie. Jeśli opory dotyczą całej grupy, można rozwiązywać je metodami socjometrii wypracowanymi przez Moreno. nierozwiązane konflikty międzyludzkie na scenie/planie szkodzą nie tylko osobowościom aktorów, lecz także pracy artystycznej.

Kolejną ważną metodą całościowej, czyli uwzględniającej ich osobowość pracy z aktorami, jest doradzanie lub odradzanie roli (*Rollenberatung*). Oznacza to wspólne z trenerem zastanawianie się nad tym, jaka rola najbardziej przyczyniłaby się do rozwoju danego autora, na przykład rozszerzyłaby repertuar granych

in: Instrumentarium teatru. Brzmienia sceny, Szczecin 2012, S. 101-108
© Brigitta Helbig-Mischewski / www.helbig-mischewski.eu

⁶ F. Schulz von Thun, *Miteinander reden 3 – Das „innere Team”*, Reinbek 1998.

⁷ J. Watkins, H. Watkins, *Ego States Theory and Therapy*, New York-London 1997.

⁸ J. Peichl, *Innere Kinder, Täter, Helfer & Co. Ego-State-Therapie des traumatisierten Selbst*, Stuttgart 2010.

⁹ L. Reddemann, *Imagination als heilsame Kraft. Zur Behandlung von Traumafolgen mit ressourcenorientierten Verfahren*, Stuttgart 2001.

przez niego w życiu prywatnym ról. Warto, zdaniem Schluttiga, wybierać role, które są kontrapunktem wobec tych granych przez nas w życiu. Jeśli w życiu wybieramy najczęściej rolę o statusie niskim, warto żebyśmy spróbowali zagrać rolę o statusie wysokim, eksperymentowali z nią. Doradztwo takie ma naturalnie sens tylko wówczas, gdy współpraca między aktorem a prowadzącym jest długofalowa i aktor takiej porady sobie życzy.

Schluttig zaleca także podniesienie działań rutynowych w filmie/teatrze do rangi rytuału. Po przekroczeniu tego progu aktorstwo przestaje być jedynie zawodem, staje się praktyką egzystencjalną, reżyser zaś czymś w rodzaju mistrza ceremonii. Rytuał łączy proces produkcji artystycznej z osobistym losem aktora. Aby tak się stało, rola musi stać się czymś więcej niż tekstem do wyuczenia, musi wejść w dialog ze swym odpowiednikiem w psychice aktora, na przykład z „Gretchen” we mnie, „Mefistofešem” we mnie itp. Nie będzie to możliwe, dopóki reżyserzy będą widzieć w aktorach wyłącznie rzemieślników emocji, najętych pracowników czy gwiazdy, siebie zaś uważać za instancję nadrzędną. Aby potencjał psychodramy mógł zostać wykorzystany w teatrze czy w filmie, potrzebujemy empatycznych, zrytualizowanych interakcji wszystkich osób biorących udział w procesie produkcyjnym. Trudno, aby tak się stało, dopóki najważniejszym uwarunkowaniem nowych produkcji teatralnych i filmowych będzie ich rynkowość. Zmiana paradygmatu oznaczałaby, w obliczu wszechobecności filmów i obrazów w naszej dzisiejszej rzeczywistości, niemalże rewolucję kulturową. Postulaty Schluttiga wydają się utopią, warto jednak z pewnością przynajmniej się nimi zainspirować.