



Mirosław Derecki  
AKTOR WSPÓŁODPOWIEDZIALNY.  
ROZMOWA Z PROF. JERZYM TOEPLITZEM

- Tegoroczne Lubuskie Lato Filmowe, impreza mająca już swoją dwunastoletnią historię, a przede wszystkim wysoką pozycję w naszym życiu filmowym, poświęcona była aktorstwu. „Aktor jako zwierciadło wartości w polskim filmie współczesnym”: tak brzmiało hasło tegorocznego Łagowa i temu właśnie zagadnieniu poświęcono referaty Seminarium Stowarzyszenia Filmowców Polskich i Klubu Krytyki Filmowej SDP. Zarówno w rejestrach jak i w dyskusjach zarysowała się bardzo mocno sprawa współodpowiedzialności aktora za kształt dzieła filmowego. To zjawisko zaznacza się ostatnio dobitnie w polskim kinie; nie jest to przecież problem charakterystyczny jedynie dla naszego kina. Jak pan profesor - jako historyk sztuki filmowej, ale także pedagog, wieloletni rektor szkoły filmowej w Łodzi, a następnie szkoły filmowej w Sydney w Australii, wykładowca na uniwersytetach amerykańskich - jak pan widzi nasze „doświadczenia” w tym względzie, na tle kina światowego? Czy udział polskich aktorów we współtworzeniu filmów, w których „występują”, to znaczy grają pewne „role”, posiada swoją szczególną specyfikę, czy zaznacza się bardziej wyraźnie niż gdzie indziej?

- Wspomniał pan o „rolach”, jaką aktor ma w filmie do zagrania. Może właśnie od tego należałoby zacząć naszą rozmowę. Jeszcze w początku lat pięćdziesiątych, że już nie wspomnę o latach przedwojennych, aktor, który nie najlepiej spisał się na ekranie zwykł się tłumaczyć: „A cóż miałem począć, skoro nie dano mi nic do zagrania”. To znaczy scenarzysta nie napisał dla niego tekstu, który aktor mógłby odpowiednio wygrać, a reżyser nie wyeksponował odpowiednio postaci, którą aktor odtwarzał. Aktor miał do zagrania w filmie swoją rolę, a o resztę, o kształt artystycznej całości dzieła filmowego, o jego społeczne czy filozoficzne przesłanie mieli się troszczyć inni. Dzisiaj dla większości aktorów stała się oczywista potrzeba sojuszu roli z postacią. Zrozumiano, że aktor, reżyser, i scenarzysta muszą przemawiać wspólnym językiem. Aktorzy poczuli się współodpowiedzialni za to, czego wymaga od nich reżyser i za wymowę tego, co ukaże się następnie na ekranie.

- U nas chyba pierwszy Zbigniew Cybulski stał się aktorem współodpowiedzialnym. Rola Maćka Chełmickiego w „Popiele i diamencie”, a potem dalsze tworzone przez niego postacie...

- To już się zaczęło wcześniej. W 1954 roku. W „Pokoleniu” Andrzeja Wajdy. To był film robiony przez ludzi należących do tego samego pokolenia, myślących w podobny sposób, mających podobne doświadczenia życiowe, tak samo patrzących w przyszłość. Scenariusz napisał Czeszko, reżyserował Wajda, główną postać odtwarzał Łomnicki. Grał tam zresztą w niewielkim epizodzie także Cybulski. Ale to właśnie Tadeusz Łomnicki był tym aktorem, który „wtrącał” się reżyserowi do koncepcji postaci, jaką miał odtwarzać, a co za tym idzie, i do koncepcji filmu. Łomnicki pomagał Wajdzie w tworzeniu postaci, którą miał zagrać. Był to w historii naszego kina precedens. W przedwojennej i tuż powojennej naszej kinematografii nic takiego się dotąd nie zdarzało. I jeszcze, mówiąc o „Pokoleniu”, nie zapominajmy o Tadeuszu Janczarze. On tutaj także wniósł swój własny głos. Ci dwaj: Łomnicki i Janczar, tworzyli już w „Pokoleniu” swoje role, podczas gdy ich koledzy, występujący w tym samym filmie, wciąż je jeszcze grali.

- Ale jednak mit Cybulskiego zatarł w powszechnej świadomości to, co się tworzyło w 1954 roku, na planie filmu „Pokolenie”...

- Wie pan, czy my już sami nie zaczynamy mitologizować, mówiąc wciąż o micie Zbigniewa Cybulskiego?! Bo jest to wszak mit, który już się kończy. Tak jak skończył się mit Jamesa Deana, który w świadomości ogólnej jest po prostu bardzo dobrym aktorem, podobnie jak w przypadku Gerarda Philippe’a czy Marilyn Monroe... Natomiast Cybulski jest bez wątpienia reprezentantem pewnej epoki, odbiciem epoki, w której przyszło mu żyć. Podobnie zresztą jak Kobiela. Ten Cybulski przechodzący przez kilkanaście filmów, tworzący w nich kolejne warianty tej samej w gruncie rzeczy postaci, jest jakby personifikacją pięknej legendy. Legendy rozwijającej się na tle bieżącego życia, ale zarazem, właśnie z tego powodu, coraz bardziej błędnej. Potem, po śmierci Cybulskiego, próbowano na jego kontynuatora pasować Daniela Olbrychskiego. No cóż, Olbrychski jest przecież inny. Grając w filmach historycznych, był jednak zawsze człowiekiem innej, współczesnej epoki. Cybulski był wybuchowy, Olbrychski - refleksyjny. W Olbrychskim nie ma nic z Konrada, już raczej więcej w nim z... Josepha Conrada...

- A Skolimowski?

- Skolimowski to zupełnie nowe pokolenie, które nie pamięta już wojny. Interesujące, na ile jego filmy autorskie, gdzie sam zawsze występował jako aktor (mówię o filmach powstałych w Polsce), wpłynęły na rozwój poczucia współodpowiedzialności twórczej wśród młodych aktorów oraz na fakt docenienia tej sprawy przez reżyserów młodego pokolenia. W każdym razie jeżeli w 1954 roku współudział Łomnickiego w powstawaniu „Pokolenia” był

precedensem, to dzisiaj jest już chyba u nas nie do pomyślenia, żeby reżyser, przystępując do kręcenia filmu, nie „konsultował” się z aktorem, któremu w tym filmie powierza rolę. Więcej: młodzi polscy reżyserzy bardzo sobie dzisiaj cenią tę współodpowiedzialność aktorską, o której tutaj mówimy.

- Na przykład współpraca Jerzego Stuhra z Kieślowskim w „Amatorze”, a przede wszystkim chyba z Falkiem w „Wodzireju” i „Szansie”, gdzie Stuhr był także współautorem dialogów. A także chyba współautorem wielu pomysłów reżyserskich i inscenizacyjnych.

- Ale też i Janusz Kijowski pracuje z aktorami w podobny sposób. On daje pewne myśli i idee mającego powstać filmu, które aktorzy mają następnie przetworzyć; od tego momentu zaczyna się dla nich wszystkich dalsza wspólna praca. Jedną z najbardziej interesujących rzeczy w tym, o czym tutaj mówimy, jedną z rzeczy najbardziej istotnych, to właśnie owa współpraca aktora z reżyserem, jeżeli chodzi o warstwę dialogową filmu. Wspólna praca nad tym, aby z ekranu nie padały słowa sztywne, lecz żeby to były słowa prawdziwe.

- Skupiamy się wciąż, co jest zresztą oczywiste, na sprawach polskiego kina. Czas jednak chyba spytać, jak wygląda problem aktorskiej współodpowiedzialności w innych kinematografiach; czy podobne tendencje zaczęły się wcześniej niż w polskim filmie? Czy na przykład tak głośna swego czasu francuska „nowa fala” nie odwoływała się w sposób szczególny do współodpowiedzialności aktora?

- No cóż, może najłatwiej byłoby znaleźć takie odniesienia w filmach Godarda. Wydaje mi się, że on miał inne, niż wielu jego kolegów, podejście do sprawy twórczego aktu filmowego. Zostawiał aktorowi wielki margines własnej działalności. Na pewno pozwalał na spontaniczność bo to leżało w jego założeniach artystycznych. I to mogło rzutować bardzo mocno na film, który mógł nawet nabierać wtedy innego charakteru, niż w założeniu początkowym... No tak, ale „nowa fala” skończyła się bardzo szybko już, po kilku latach od chwili powstania, a dzisiejszy francuski film wciąż przeżywa artystyczną niemoc... Jest tradycja pewnej artystycznej „wspólnoty” aktora i reżysera w akcie tworzenia w kinie amerykańskim. Takie na przykład indywidualności aktorskie jak Jack Nicholson czy Dustin Hoffman mają niewątpliwie wpływ na kształt powstającego z ich udziałem filmu. Mają też swój wpływ na kształt filmu tamtejsze wielkie „gwiazdy” ekranu. Niekoniecznie wpływ niedobry... U nas, w Polsce, nie ma „gwiazd aktorskich”, natomiast liczba utalentowanych, doskonałych aktorów stale rośnie. Ci ludzie dysponują wysokim stopniem świadomości artystycznej. I nie tylko artystycznej. W odróżnieniu od innych kinematografii, współodpowiedzialność aktorska jest u nas najbardziej powszechna. To nas na pewno, w sposób pozytywny, wyróżnia.

Tylko znowu, mówiąc tak wiele o aktorach, nie zapominajmy, że istnieją reżyserzy. Że są różne odmienności współczesnej reżyserii, inne podejście do aktora stosowane przez różnych reżyserów, inne poglądy na sposób „otwierania” aktora.

Bresson, przystępując do realizacji „Dziennika wiejskiego proboszcza”, spędzał całe miesiące na rozmowach z głównym aktorem, żeby wspólnie zrozumieć... Ale na przykład Antonioni nie dopuszcza aktora do żadnej „interwencji”, lecz pracuje z nim na zasadzie szoków i zaskoczeń. Jest taka tendencja w reżyserii, żeby odkrywać możliwości aktorskie systemem niespodzianki, i dzięki temu uzyskiwać jak największą świeżość przeżycia. A druga metoda głosi: jak najwięcej mówić, analizować, dyskutować z aktorem, aby w ten sposób... uzyskać podobne wyniki. Więc to tylko dwie różne drogi wiodące do tego samego celu. Toteż mądrość i świadomość współczesnego reżysera polega, między innymi, na umiejętności zastosowania odpowiedniej z tych zasad do poszczególnych indywidualności aktorskich.

- I na odpowiednim „zgraniu” całego zespołu aktorskiego.

- A to jest rzecz bardzo trudna. W „Dyrygencie” na przykład, Janda i Seweryn mają coś od siebie do powiedzenia, publiczności, a aktor tej miary, co Gielgud... pozostaje chłodny, odległy od spraw, jakimi żyje postać, którą odtwarza. Czy nastąpiło tu niedorysowanie, czy zniekształcenie postaci? Czy to wina scenariusza, czy też samego aktora?

- Czy może braku poczucia współodpowiedzialności za ten film?...

- Kiedy po ośmiu latach pobytu w Australii obserwuję teraz, co się dzieje w naszym kinie, to między innymi bardzo uderza mnie bogactwo środków wyrazu, jakim dysponują nasi aktorzy. Nawet grając role bardzo epizodyczne, potrafią nasycić je prawdą, a tworzone przez nich postacie pozostają w całkowitej równowadze wobec postaci pierwszoplanowych, nie są ani „gorsze”, ani „lepsze”, zespół aktorski tworzy wyrównaną całość. To się najlepiej udało, jak sądzę, w „Aktorach prowincjonalnych” Agnieszki Holland, gdzie o każdej postaci, nawet tej na najdalszym planie, można powiedzieć, że jest ona współtworząca. Poza tym wydaje mi się, że Holland, która studiowała reżyserię w Pradze w okresie „szkoły czeskiej”, wyniosła stamtąd umiejętność - bez wpadania w naturalizm - tak doskonałego odmalowania warstwy obyczajowej, umiejętność pokazywania realiów... A to jest bardzo ważne także... w pracy z aktorem. Bo aktorowi trzeba umiejętnie stwarzać nie tylko psychiczne, ale także i fizyczne środowisko, w którym ma się on poruszać. Pamiętając zresztą cały czas przy tym, aby przedmiot, rekwizyt nie przerósł aktora. Jeden z wybitnych francuskich aktorów ujął to w taki sposób: „Aktor musi odnaleźć swoje miejsce w przestrzeni; od tego zależy jego osobowość aktorska”. Nie chodzi wszak przecież o przestrzeń tylko w znaczeniu fizycznym.

- Kiedy się rozmawia z aktorami, nawet tymi, którzy dużo grają w filmie, wciąż słyszy się, że prawdziwą satysfakcję artystyczną osiąągają występując „na scenie”. Czy tak jest

wszędzie, także w krajach, gdzie istnieją potężne kinematografie, mogące zapewnić „stałą” pracę ludziom, którzy poświęcili się aktorstwu?

- Tu nie chodzi o to, że teatr miałby być dla aktora „Świątynią sztuki”, a film - czymś gorszym. To chyba nie to. Teatr to przede wszystkim: możliwość korekty. W gotowym filmie aktor nie może już niczego poprawić, zagrać raz jeszcze, ulepszyć. Jego dzieło, lepiej lub gorzej wykonane, stało się rzeczą skończoną i czy chce on tego, czy nie chce, będzie prezentowane milionom widzów, w tysiącach sal kinowych. Po drugie, teatr to sprawa kontaktu z żywym człowiekiem, tym siedzącym na widowni. Reagującym natychmiast. Sprawa łatwo odczuwalnego porozumienia. Choć jest to, oczywiście, sprawa czyjejs wyobraźni: ów „bliski” czy też „daleki” kontakt. Majakowski na przykład twierdził, że nie przeszkadza mu czytanie do mikrofonu radiowego w studio, że odczuwa z tysiącami radiosłuchaczy taką samą więź jak podczas jego słynnych wieczorów autorskich...

- A jednak jest w krajach produkujących wiele filmów rocznie spora grupa aktorów, którzy żyją tylko z filmu, którzy żyją tylko dla filmu i wcale nie marzą o „prawdziwym” teatrze.

- Może jest słuszność w tym, co pan mówi... Tak, są także aktorzy, o których powiedziałbym, że grają przede wszystkim „dla siebie”. Może należałoby ich porównać najprędzej z pisarzami? Takiemu aktorowi może nawet przeszkadzać, że na niego ludzie patrzą, kiedy on występuje. Dlatego najchętniej „gra” w filmie lub w telewizji. Kiedy „gra” sam. No bo reżyser, kamerzyści, elektrycy, są dla niego tylko częścią pewnej maszynarii, w której on się obraca. Może o takim aktorze należałoby bardziej precyzyjnie powiedzieć, że jest to artysta, który się wypowiada, a nie: przemawia.

- Każdy, nawet najlepszy film kiedyś jednak się musi zestarzeć i zniknąć na półkach archiwum. I jest w tym akcie także jakby trochę ze śmierci aktora. Może też i dlatego wielu aktorów woli teatr?

- Proszę pana, stare filmy nie umierają. One tylko odchodzą w cień i mogą wrócić, w nowym zrozumieniu, dla nowych pokoleń. A aktorzy filmowi piszą kronikę naszych czasów, w której zawsze przecież żyje załączek przyszłości.

Pierwodruk: „Kamena”, 1980, nr 16, s. 1,10.