

STYL WSPÓŁCZESNEGO AKTORSTWA

1 „Uchodził to za nieszczęście wielkich talentów aktorskich, że nie pozostawiają po sobie żadnego śladu poza nieuchwytną legendą i że geniusz wielkiego aktora ginie wraz z nim, nie pozostawiając światu swego obrazu. Dla aktorów jest to, być może, nieszczęście lub co najmniej okoliczność nieprzyjemna, ale dla sceny — prawdopodobnie — korzyść, otwiera bowiem nowe możliwości dla oryginalnych talentów. Teatr zawsze rozpoczyna od nowa: kandydaci do sławy teatralnej zawsze zaczynają od początku nie skrupowani imitowaniem błędów czy mistrzostwa swoich poprzedników”.

Wypowiedziana przed półtora wiekiem myśl Williama Hazlitta, który podjął próbę oceny dla potomnych geniuszu Edmunda Keana, trafnie oddaje sytuację psychologiczną wolności aktorskiego rzemiosła. Diagnoza krytyczna ubiegłego stulecia, nie znającego techniki mass mediów, przemilczała musiała element dziś niebagatelny. Rozwój szkolnictwa teatralnego, a także coraz częstsze notacje filmowo-telewizyjne, sprawiły znaczną w tym zawodzie presję tradycji środowiskowej. Toteż, by zrozumieć dialektykę sił kształtujących osobowość aktorską, warto przywołać te dokonania początku wieku, które legły u podstaw stylistyki nowoczesnego aktorstwa polskiego.

Poszukiwanie prawdy sztuki aktorskiej Juliusza Osterwy w Reducie, styl gry krakowskiego teatru Pawlikowskiego i Solskiego, szkoła charakterystyczności PIST-u Aleksandra Zelwerowicza i metoda realistyczna Stefana Jaracza — to cztery drogi kształtowania postaci stworzyły w powojennej Polsce zarówno tradycję scenicznej kreacji, jak i nauczania zawodu. Każdemu bowiem z wymienionych protagistów polskiego teatru dziesięć lat musiało w uszach słynne zawołanie Kazimierza Kamińskiego:

„Aktorstwo to rzecz, którą trzeba umieć tak jak szewstwo i krawiectwo”.

Drugim momentem integrującym stylistykę Osterwy, Solskiego, Zelwerowicza i Jaracza, jest ich stosunek do realizmu, chociaż sam termin „realizm” — jak świadczy o tym trud Henryka Markiewicza w odniesieniu do teorii literatury — kryje w sobie różne, trudne do usunięcia, niejasności i nieścisłości. W przypadku Osterwy jest to realizm, przeniknięty metafizyką,

„prawda sztuki aktorskiej urasta [bowiem] bezpośrednio do symbolu ofiary, aktu okupienia, jakie osiąga aktor wyzwalając innych za pośrednictwem przeżywania wobec nich jako świadków”. „Przeżywanie [zaś] — jak powie kiedy indziej twórca Reduty — polega na tym, że aktor nie umie udawać w chwili, w której jakąś postaci tworzy. Ma sobie urobić pewną rzeczywistość, którą przeżywa”.

„Umiarkowany realizm” Pawlikowskiego i Solskiego polegał na „hamowaniu temperamentu na rzecz prawdopodobieństwa”. Charakterystyczność Zelwerowicza to koncesja na rzecz naturalizmu, a więc identyfikacja z postacią jako punkt wyjścia transformacji, na której użytek aktorską *conditio sine qua non* staje się posiadanie ekletycznej odmienności technik dla portretowej sylwety. Wreszcie aktor wierny metodzie Jaracza nigdy „nie jest” postacią, ale „uwydatnia” charakterystyczność i poprzez pozabawiony drobiazgowości naturalizm realizm syntetyczny, i kształtowany interpretatorską pasją obserwatora rzeczywistości realizm krytyczny.

Analiza przeżycia, osiągniętego dzięki skupieniu i kontemplacji u Osterwy, konkurować ma z dominacją rzeczywistości wewnętrznej postaci u Solskiego, który często używa charakterystyki wbrew charakterowi, a charakterystyczność, wywodząca się z samej postaci aktora u Zelwerowicza, ścierać się będzie u Jaracza z charakterologicznym żywiołem opartym na racjonalnym zastosowaniu precyzyjnych zabiegów technicznych.

Przemiany, jakim podlegała sztuka aktorska w ciągu ostatniego pięćdziesięciolecia, sprowadziły ten czteroczęściowy trakt do wymiaru dwóch przeciwstawnych pasm interpretacyjnych

2 Edward Csató napisał słusznie, iż „tylko rówieśnicy oddać mogą prawdziwą sprawiedliwość swoim aktorom”. I rzeczywiście, chociaż dane mi było oglądać w dziedzinie Solskiego i Fertnera, Białoszczyńskiego i Jaroszewską, odegrali oni w mojej teatralnej edukacji zupełnie inną rolę, niż aktorzy, z którymi potrafiłem się identyfikować pokoleniowo. Wpływ ten nazwać można fascynacją teatrem, którego możliwości rozciągają się między radykalnością rzeźby a subtelnością rysunku. W tych granicach realizuje się aktorstwo określane mianem „prawdziwego”. „Prawdziwe” znaczy tu „trafne” pod względem zewnętrznej charakterystyki, „bogate” w zakresie różnorodności metamorfoz, „troskliwe” w czelowaniu formy, „wyraziste” w poszukiwaniach psychologicznych odmianności ludzkiej osobowości, „jaskrawe” w dobrze wyuczonej technice, wreszcie „typowe” jako trafne odwzorowanie wystudiowanej formacji społecznej.

Aktorzy mojej młodości: Herdogen, Lassek, Antoni Pszoniak, Zbigniew Wójcik, Jerzy Nowak, Bińczycycki, Walczewski, Olszewski, Polony, by operować w kręgu krakowskim, uczyli, że najważniejsza cecha teatru (określenie Zygmunta Grenia) „polega na otwarciu wszystkich wobec wszelkich szans, na oczekiwaniu po prostu na szansę jedyną i własną, na unikaniu przedwczesnego wyboru”. Sekret ich obecności nie tylko scenicznej, przybierający formy i dystansu, i agresji zawierał się zarówno we własnej koncepcji grannej postaci, jak i możliwości improwizacji zależnej od okoliczności. Konstancy Stanisławski nazywał to słusznie „odświeżeniem procesu przeżywania przez nowe przystosowanie”. Otwarcie takie oznacza ponadto nie tylko indywidualną decyzję poszukiwania, ale i zespoloną atmosferę akceptacji ryzykownych często dla profesjonalistów wyborów. Dlatego tak istotnym elementem pracy tego pokolenia staje się i partner, i reżyser. Partner dobrze znany, odpowiadający na odzew i zdolny do poświęceń. Reżyser uznający właściwości kreacyjne aktorskiego zawodu.

Marzenia mojej grupy rówieśniczej zawarte są w fascynacji podobieństwem, jakie istnieje między grą aktora współczesnego a prawdziwym zachowaniem się zwyczajnego człowieka, który znajduje się na scenie, stanie na wprost kamery, czy też zasiądzie przed mikrofonem.

„Po prostu żyć” — wykrzykuje Wojciech Pszoniak; „Marzę, abym mógł realizować w pracy aktorskiej swą osobowość i swoją filozofię życiową” — oświadcza Daniel Olbrychski; „Być sobą” — deklaruje Jerzy Trela; „Myślę, że aktor powinien za wszelką cenę chronić swoją tożsamość, by nie składać się wyłącznie z cytatów granych ról” — wyjaśnia Mirosław Gruszczyński; „Widzowie nie chcą [...] bogów, ale ludzi sobie podobnych” — tłumaczy Zygmunta Malanowicz.

Czy znaczący to ma, że manifestujący swoją niechęć do ulubionych przez naturalizm sztuczek transformacyjnych prezentują bardzo określony typ aktorstwa? Nie podobnego, bo ich pedagogzy uświadomili im niebezpieczeństwo owego podobieństwa, owego znaku równości, jaki w imię odczucia prawdy lubi stawić odbiorca między życiem a teatrem. Ową niewiarę utwierdziły w nich chyba pytania Stanisławskiego:

„W co [...] wierzyć: czy w to, że w teatrze i sztuce istnieje realna prawda faktów, zdarzeń materialnego świata, czy też w to że zrodzone w duszy artysty uczucie, wywołane nie istniejącym w rzeczywistości pomysłem scenicznym, jest autentyczne i rzeźbione?”

Dlatego też wszyscy członkowie tego pokolenia, które otrzymało szansę znakomitych debiutów i niesłuchanie „ostrego wejścia” na aktorski rynek poprzez film, teatr, telewizję i radio jednocześnie, mają świadomość, że dzieląc ich będzie właśnie osobowość, ów sposób bycia, któremu pragną pozostać wierni również na scenie.

Różnicę zaś pomiędzy trzema egzystującymi obok siebie i wzajemnie się przenikającymi warstwami aktorstwa uwydatniają najlepiej przy-

kłady. Wybrałem nie tylko najbliższe mi, ale i dosyć charakterystyczne: Eugeniusz Fulde, Ewa Lassek, Jerzy Trela.

3 „Złoty okres” aktorstwa Fuldego przypadał na przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Mimo deszczu nagród, jaki spłynął wtedy na krakowskiego artystę, mimo wymieniania jego ról przez krytykę jednym z czołowych osiągnięć Woszczerowicza i Holoubka, nikt nie potrafił sprawiedliwie ocenić Fuldego, którego osiągnięcia w tych latach kwalifikowały do ścisłej czołówki polskich aktorów. Marco z „Widoku z mostu” (1959), Porfiry ze „Zbrodni i kary” (1959),



Eugeniusz Fulde jako Priamus w „Odprawie posłów greckich” Kochanowskiego, w reżyserii Marjany Broniewskiej, Teatr im. Słowackiego w Krakowie, 1964.

Brechtowski Galileusz (1960), Phil Hoogan — ze sztuki O'Neill'a „Księżyc świeci zabiakany” (1961), czy bohater „Przypadki z Vaterlandem” (1963) ocenę tę dzisiaj potwierdzają.

„Mój stosunek do życia, jeżeli chodzi o warsztat aktora, moje podejście i deowo jest takie, jakie przekazali mi Jaracz i Zelwerowicz” — powiedział w telewizyjnym programie „Twarze teatru” Eugeniusz Fulde. I rzeczywiście, w całej swojej scenicznej karierze okazał się nieodrodnym wychowankiem Zelwerowiczowskiego PIST-u. „Moją pracę nad rolą rozpoczyna często przesławienie, że nie ma postaci absolutnie złych, ani charakterów nieskażonych. Zobaczenie dwóch stron osobowości, analiza szczegółowa dobrych stron „czarnego charakteru” ukazywała możliwości, których nie można było nie wykorzystać”. Dobry to wstęp do analizy ról, w których wydobycie detalu pozabawia postać niebezpiecznej jednoznaczności.

Marco, małomówny emigrant włoski ze sztuki Artura Millera, stał się w interpretacji Fuldego autentycznym Wiochem z „Kędzierzawym ibem” (określenie Tadeusza Kudlińskiego), który przytłoczony początkowo biedą i sytuacją życiową długo ukrywa swe prawdziwe uczucia. Dopiero skrzywdzony wybuch potęgając własne nieszczęście zdradzonego mężczyzny.

Porfiry, właściwy antagonistą Raskolnikowa, „upostaciowany — jak napisał Zygmunta Greń — destylat psychologii policyjnej”, okazał się w krakowskim spektaklu „Zbrodni i kary” główną dramatis personą. Okragły, jowialny „przyjaciół ludzi” z przyklepionym do twarzy uśmiechem, był doprowadzonym do ostatecznych granic zawodowej perfidii kreaturą policyjnego gracza. Słusznie puentował swą recenzję krytyk w „Życiu Literackim”: „Porfiry Fuldego — to interpretacja, która nie śniła się filologom”.

Brechtowski Galileusz natomiast kontynuował to odkrywanie ambiwalentnych wartości w osobowości bohatera. Fulde zaznaczył wybornie zarówno wielkość, jak i małość genialnego uczonego. W tej scenicznej propozycji mieliśmy do czynienia z człowiekiem, który nie zdaje egzaminu życiowego i wyraża się odkryć pod naciskiem Inkwizycji Wyrzeka się tego wszystkiego w imię umiłowania życia. Z krakowskiej inscenizacji wysnuć można było jednak i wniosek przeciw-

stawny: Gaileusz Fuldego to wyniosły konformista, którego stać na zwierzenia dosyć cyniczne, bo gardzi tym wszystkim, co go otacza. Jest bowiem ponad tym. I co ciekawsze, taka amplituda wewnętrznych drgań życiowej drogi, wiodącej uczonego od zwycięstw wieku dojrzałego do klęsk starości, stanowiła o wiernym niemal odwzorowaniu zamysłu Brechtowskiego za pomocą... realistycznego warsztatu aktorskiego.

Rola Hoogana ze sztuki O'Neill'a kontynuowała te poszukiwania, by zaowocować w pełni w „Przypadku z Vaterlandem”. Hoogan, na pozór prostoduszny kombinator, to z jednej strony ślepo kochający swą córkę ojciec, z drugiej bezwzględny dzierżawca, który nie waha się używać córki do swoich ciemnych interesów. Hoogan w interpretacji Fuldego jest śmieszny i groźny, liryczny i komiczny. Podobnie i Johann Daubmann ze sztuki Kruczkowskiego. Rozdwojona dusza ojca — chciwego ambicjonera i ofiary tragedii — mimo groteskowej charakterystyki: „pod Hindenburga” (Fulde był mistrzem charakterystyki) — przekonywała i wzruszała.

Ta relacja, jaka zaistniała między plastyką zewnętrznego opisu a psychologia, a którą zaowocowały w pełni postaci przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, została przygotowana przez dokonania wcześniejsze. Jeden z takich przygotowawczych ciągów stanowią role czysto komediowe. Role komediowe i zadania farsy wykształciły u Fuldego rzadko już dzisiaj spotykaną umiejętność zespolenia sylwetki i maski. I jeszcze jedno: wytrawna technika w komediach Fredry ani na chwilę nie okazała się artystycznym ozdobnikiem, zaś ostra deformacja charakterologiczna szekspirowskich typów i farsowych typków podporządkowana była zawsze nadrzędnemu zadaniu postaci w określonej sztuce.

Dobrym lustrem metody aktorskiej Fuldego jest repertuar romantyczny. Prezes z „Kordiana” (1956), hetman Kossakowski z „Horsztyńskiego” (1959), Senator z „Dziadów” (1963) i Książ Gwardian ze „Złotej czaszki” (1969) to egzemplifikacje z kolekcji Fuldego najważniejszych.

Prezes w ujęciu Fuldego „musi mieć dość siły, aby pokazać nie tylko rację oportunistu, ale i sumienia, które zamknął przed Kordianem świat” („Dziennik Polski”). Hetman to człowiek, „który przeżywa rozterkę; na jego twarzy pojawiają się refleksy zwątpienia, niepokoju, zniecierpliwienia, zblazowania, przesyty czy na odwrót nasyconej żądy wrażeń, głodu, rozkoszy i zniszczenia. Jest to postać bardzo XVIII-wieczna, cyniczna, ale nie na sposób schematyczny, bo psychologicznie umotywowany, jest to nawierający pewną aktualność wizerunek człowieka, który władzę pojmuje przede wszystkim jako ujęcie dla instynktów sadyzmu, brutalności i kaprysu” („Teatr”). Senator zaś — chwalony mimo klęski inscenizacji Korzeniewskiego — „jest groźnym i brutalnym chamelem, ale nie pozbawionym zewnętrznej oglądy”. Ojciec Gwardian Fuldego w inscenizacji Golińskiego: „apoplektyczny”, z półmłasnieniem, półskrzywieciem, wielki opój, raptus niedużego rozumu — to figura jak z „Monachomachii” („Życie Literackie”).

Widać więc, jak szczególny ton dostojności i powagi, stereotyp obowiązujący w tradycji, otrzymał w propozycjach romantycznych Fuldego znamienne uzupełnienie interpretacyjne. Ton charakterystyczny niósł ze sobą dystans, przmrużenie oka, a czasem nawet, publicystyczny atak.

Obszar artystyczny, spenetrowany przez 600 ról Eugeniusza Fuldego, leży właśnie między radykalnością rzeźby a subtelnością rysunku. Wychowankę warszawskiej szkoły, od czasów wojny wierny scenie krakowskiej Solskiego i Wyspiańskiego, dowiódł, jak w jego pokoleniu w Krakowie mogła nastąpić symbioza dwóch aktorskich tradycji.

4 Charakterystyczną cechą pracy Ewy Lassek nad rolą wydana jest wewnętrzne dążenie do niezamykania postaci na generalnej próbie i na pierwszych przedstawieniach.

„Kiedy mogę jeszcze podjąć własną, osobistą decyzję wypełnienia pozostałych, a pokrywanych techniką «pustych miejsc» interpretacyjnych, owych «białych plam» w strukturze postaci, wtedy czuję, że coś istotnego, coś twórczego w mojej pracy zaistniało” — powiedziała Lassek w telewizyjnej „Twarzy teatru”.

Umiejętność dostrzeżenia procesu nawarstwiania się w czasie pracy nowych elementów interpretacyjnych doprowadziła aktorkę do następującego wyznania:

„To ciekawe, że rozwijanie jakiegoś problemu «gubi się» po to, by «wrócić znowu». Najbardziej fascynuje mnie fakt, że nowe odkrycia w czasie eksploatacji spektaklu są często powrotami do faktów już kiedyś na tej samej kanwie utkanych”.

Istotny sprawdzian tych przemysłów stanowiła dramaturgia Tadeusza



Ewa Lassek jako Raniewska w „Wiśniowym sadzie” Cechowa w reżyserii Jerzego Jarockiego, Stary Teatr, 1975.

Różewicza, „Wyszedł z domu” i „Moja córeczka” — to jakby dwa bieguny.

Prowadząca rolę Ewy w „Judze dramatyczno-poetyckiej” — jak określił „Wyszedł z domu” Józef Kellera — pozwoliła aktorce na takie podawanie tekstu, jakby wsłuchiwała się w swój biologiczny rytm, decydujący o życiowym działaniu. Stąd w ustach kobiety, poddanej całkowicie kompleksowi biologii, polemika z egzystencjalizmem zabrzmięć musiała burleskowo. Zasadę konstrukcji roli ukazuje jeszcze pełniej epizod Kierowniczką w „Mojej córeczce”. Ta porzucona przez męża, sparaliżowana i przykuta do inwalidzkiego wózka stara kobieta wyraża swoją filozofię jedynie za pomocą podawanego „na białą” tekstu i ekspresji twarzy. Zadziwiająca było, jak Lassek wypełniając „białe plamy” Różewiczowskiej frazy uzyskiwać zaczęła przewagę nad obecnymi na scenie partnerami.

Głos Lassek, drżący i chropawy, rozplywa się najpierw w konfidencyjnym szepcie, potem narasta pulsując kaskadami zdań informacją najintymniejszej, różnicującej i natężenie dźwięku i zmieniającej rytm po to, by znaleźć ujście w bezsilnym krzyku i zamrzeć w filozoficznym pogodzeniu się z sobą i ze światem. Kierowniczką Lassek stała się w przedstawieniu Jarockiego tragicznym komentatorem świata, w którym Henryk poszukuje na próżno wartości.

Lustro drugie stanowi Czechow, mistrz ról kobiecych. Z trzech propozycji Lassek (Masza z „Trzech siostr”, Raniewska z „Wiśniowego sadu” i Arkadina z „Gazjki”) godna uwagi dla naszego wywodu jest Arkadina. Jarocki wraz z Lassek zaproponowali nową wersję postaci, decydując się na podniesienie rangi intelektualnej bohaterki, uszlachetnienie jej uczuciowości, a także — co najistotniejsze — na wzbogacenie mentalności Raniewskiej o całe Czechowskie spojrzenie na świat. Tym sposobem ta żywa, dramatyczna w swych niepokojach, wahaniach i oczekiwaniach, kobieta stała się postacią dominującą. Nawet „przygaszona”, dyskretna tonacja zawarła w mini-gestach i przy-ruchach, manifestujących czy to dyskretną ironię, czy lekkie zniecierpliwienie, nie osłabia jej „kommentującej” ostrości widzenia.

Jest wreszcie Ewa Lassek aktorką obdarzoną szczególnym wycuciem formy. Dala tego dowody w inscenizacjach dramatów Witkacego. Zwłaszcza tytułowa rola w „Matce” dostarcza znakomitego materiału do analizy. W wersji pierwszej Lassek poddana została trudnemu zadaniu. Zagrała ze starczą charakterystyką, by w finale podać w wątpliwość sprawę wieku poprzez odmłodzenie. Ponadto poetka „nadkabaretu”, z narzuconym przez Jarockiego „rytmem zaspiewów”, uwydatniała wprawdzie plastykę Witkacowskiego słowa, ale zamazywała dialektykę serio i humoru.

Wersja druga, rezygnująca z formalnych rozwiązań na rzecz wydatnienia niepokojów cywilizacyjnych, przybliżyła widzowi i Leona, i Matkę. Wyposażona dodatkowo w tragiczną świadomość dojrzałości, Matka w tej interpretacji nie tylko że rozumie idee Leona, ale jest od nich przyszłościowo mądrzejsza. To, że nie powstrzymuje syna pedzającego ku zagładzie, wynika z przesławienia o koniecznościach historii.

Analogiczną funkcję dramaturgiczną otrzymała Lassek w „Szewcach”. To Księżna właśnie wypo-wiada skrót całego procesu polityczno-rewolucyjnego. Ostentacyjną odautorską retorykę uzupełnia

(Ciąg dalszy na str. 3)

200 LAT KRAKOWSKIEJ SCENY

(Ciąg dalszy ze str. 7)

wysmakowanymi dyskusjami ze Scurvym i Czeladnikami, akcentując niezmiennie związki między polityką a seksem. Gra cały czas „naddemona”, bawiąc się Witkowską frazą i próbując pokładów metafizycznego międzysłowia zarówno w perwersyjnych kapryśkach erotycznych, jak i dyskursie polityczno-instrumentalnym.

Przywołanie postaci Różewicza, Czechowa i Witkacego, prezentujących przecież trzy niesłychanie skomplikowane kręgi aktorskiego piekła zagadek, prowadzi do odkrycia metody drugiego pokolenia już popadziernikowego teatru. Sekret obecności, na który składa się i obnażenie sensualne, i intelektualna agresja, prowadzi do postaci złamanych wewnątrz, ale broniących się przed światem kapitałem nadświadomości. Dobrze się jednak dzieje (myślę tu o prawdziwych aktorskich dokonaniach), że ta wewnętrzna świadomość egzystencji własnej i otoczenia, stanowiąca zwykle punkt widzenia autora lub reżysera, niewiele tej postaci pomaga. Pozostaje wtedy gorzka przegrana i konieczność wypełnienia swego losu do końca. Przewrotność tłumia prawdziwe załamania, czy powstrzymuje ironia i złośliwość, zaś wielkoduszność wobec równych sobie zastępować lub pogarda dla słabszych. Efektem tej deterministycznej dialektyki losu staje się fakt pokrywania wszystkich prawdziwych wrzesań przez udanie. Niepokoję egzystencjalne pokolenia otrzymały pełny swój wyraz w sztuce aktorskiej. Przykład Ewy Lassek i jej konsekwencji jest może skrajny, ale prawdziwy i charakterystyczny dla przemian sztuki aktorskiej.

5 „Interesuje mnie przede wszystkim psychika człowieka” — deklarował jeszcze w roku 1974, tuż po premierze „Wyzwolenia” Jerzy Treli. Po latach rozwinął tę artystyczną deklarację w bardzo osobistym wyznaniu. „Gdy grałem Konrada z „Wyzwolenia” — stwierdził — wydawało mi się, że sam nim jestem. Praca nad tą rolą uczuliła mnie na te sprawy do tego stopnia, że zacząłem traktować je jako najbardziej osobiste”.

Trela, świadom, iż aktorstwo to „samo życie, z którego wyeliminowano kawałki nudy”, omija trafnie rąfki równania: życie — teatr. Jednocześnie, zgodnie z przemysleniami amerykańskich adaptatorów metody Stanisławskiego, zdaje się pamiętać, że „do współczesnictwa w jakiejś scenie można zmusić widza tylko wtedy, jeśli ukaże się ją szczegółowo”. Jerzego Treli „bycie sobą” zaprzeczmy pragnie w ten sposób scenicznemu istnieniu „naturażycia”, podając jednocześnie w wątpliwość potrzebę zegarmistrzowskiej doskonałości „technika” budującego życiowe analogie charakterów.

Przekrój dokonań aktorskich Treli, który w praktyce sceniczej doświódł przyjętych założeń, rozpoczął trzeba od polemiki z obiegową formułą krytyczną, iż Jerzy Trela to aktor całkowicie ukształtowany przez Konrada Swinarskiego. Zauważyć nie trudno, że dwóch Konradów z historycznych już dzisiaj inscenizacji „Dziadów” i „Wyzwolenia” decydować miało o dzisiejszej pozycji Treli w teatrze polskim. Ale jednocześnie nie należy zapominać, że w tym syntetycznym obrachunku uchodzą uwagi te intymne doświadczenia Treli, które zadecydowały o jego „przedwczesnej dojrzałości”. A przecież to ta „tycylowa” cecha Treli zadecydowała o wyborze Swinarskiego, bezbłędnie widzącego w tym aktorze przyszłego współtwórcę nowej szkoły interpretacji zakorzenionych w polskiej tradycji postaci.

Ową dojrzałość ukształtowały następujące etapy: praca w nowohuckim teatrze lalk, obecność w Teatrze STU w czasie studiów na PWST i wpływ wielkich nauczycieli teatru: Mikołaja Gogola, Antoniego Czechowa i Stanisława Ignacego Witkiewicza. Etapy ze sobą powiązane, bo zarówno nowohucki teatrzyk, jak i Teatr STU oznaczały dla wstępującego aktora istotne doświadczenia z Gogolem.

Debiutancki „Płaszcz” zafascynował poetką „skazu”. „Pamiętnik wariata” w Teatrze STU wymagal w rozpisanym na trzy głosy monologu transformacji zakochanego urzędnika w oskarżyciela systemu, który dostaje pomieszania zmysłów. „Nos” wreszcie na scenie Proscenium Teatru Rozmaitości wymagał interpretacji rozszereżenia jaźni idiotyczynownika. Już wtedy dla określenia aktorstwa

Trela zaczęto używać dwóch bardzo nieprecyzyjnych i „workowatych”, bo przyjmujących na siebie wiele znaczeń, określeń. Pisano, że Trela „gra z dystansem” i jest „bardzo charakterystyczny”. A tymczasem ów „dystans” w przypadku aktorstwa Treli rozumieć trzeba tylko jako świadomy proces obiektywizacji, który niesie z sobą pierwiastkowe motywy „systemu zasłon”, jakie człowiek wytwarza między sobą a swoim myśleniem. O „charakterystyczności” natomiast w przypadku Treli mówić można co najmniej w dwóch znaczeniach. Ze każdą graną przez siebie postaci obdarza charakterologicznymi cechami swojej osoby. Ale jednocześnie, jak pokazuje to wczesne role, charakterystyczność Treli to rezultat precyzyjnych zabiegów technicznych.

Terminowanie u Gogola miało konsekwencje jeszcze dalej idące, bo owocujące do dziś. W postaciach Treli, podobnie jak u Gogola, rzadko śmieszne jest to, co powszechnie uważane bywa za śmieszne. Zwykle natomiast następuje wewnętrzny rozdźwięk między człowiekiem jako pełną i oryginalną ludzką istotą a człowiekiem „zawartym w postaci”. W telewizyjnych „Graczech”, którzy w interpretacji Hussakowskiego przestali pełnić funkcję naturalistyczno-komediowego lustra, Trela wziął na swe barki rolę Szulera. W jego interpretacji — zgodnie zresztą z intencją autora — stał się „aktorem do kwadratu”: grał gracza i grał jako gracz.

Doświadczeń jeszcze bardziej istotnych dostarczył Czechow. Punktem wyjścia był Platonow. Oddziaływanie Platonowa-Treli wyznaczała umiejętność mówienia i myślenia o samym sobie, widzenia własnego upadku i marzenia o jedynym sposobie przetrwania poprzez nieustanne „użycie świata”. Rozterki jednak i wahania stawały tego Platonowa w ręceż zarazy „jaskółczym niepokojem” romantyków, predestynowały do kręgu nie przystosowanych do życia XIX-wiecznych „buntowników bez powodu”.

Sprawdzian trzeci, związany z osobą Jerzego Jarockiego, stanowił Witkacy. Rola Czeladnika I w „Szewcach” stała się poważną lekcją sceniczną formy, w której kształtowaniu aktor odegrać miał pierwsze skrzypce. Trela, prowadzony bezbłędnie przez Jarockiego, spróbował w swojej roli poszukać owego „metafizycznego rozdarcia”, które sprawia, że prosty szewc przemawia ze sceny językiem filozoficznego wykładu. By taki efekt osiągnąć, zdawał się podpowiadać reżyser, wystarczy zawrzeć tekstowi i „po swojemu”, to znaczy z pozycji myślowej szewskiego czeladnika, wyłożyć skomplikowane tezy nauki o pięknie.

Wszystkie te doświadczenia przygotowały dobry grunt dla Konrada z „Dziadów”. Konrad Mickiewiczowski to nie tylko znaczący w ogólnopolskiej skali sygnał startu młodego aktora, to także — co ważniejsze — protoplasta całego szeregu postaci, które nazwać by można romantykami o skłonnościach inteligentkich. Znaczący to, że kolejne Konradowskie wcielenia otrzymują w darze od aktora jego własne cechy przyrodzone, jakie przynosi ze sobą charakterystyczność plebejskiej biologii. Konrad Swinarski bezbłędnie odczytał na wyrazistej twarzy „przedwczesnie dojrzałego” młodego aktora owo napięcie, jakie rodzic musiał koegzystencją szarpającego niepokojem myśli i zafascynowania z drzemiącym w kącikach ust uśmiechkiem realistycznej oceny świata.

„Szukaliśmy człowieka — wspominał Trela jako bohater telewizyjnej „Twarzy teatru”. — Balem się, czy zdołam widza przekonać, że jedynym moim celem stało się, idąc za myślą Swinarskiego, odnalezienie w tym Boskim Konradzie siebie — człowieka”.

Jeśli Konrad z „Dziadów” to znacząca polemika i tradycja, to już bohater „Wyzwolenia” uznany być musi za interpretacyjne wyzwanie, rzucone i historii literatury, i dziełom narodowej sceny. Jeśli Trela na skomplikowanym materiale Mickiewiczowskiego arcydramatu pozbierał dopiero warsztatowe nauki od Swinarskiego, to w zagadkowej strukturze „wyzwoleniowego” rozliczenia się Wyspiańskiego ze społeczeństwem zachowywał się już jako polemista dojrzały. Jeśli Swinarski dość długo musiał przekonywać Trele do takich racji Gustawa Konrada, które przyniosło potem przedstawienie, to tok myślowy polskiego Edypa był dla przekonanego już aktora prawdziwą ucztą duchową.

Fizycznie „morderca” dla aktora interpretacja Konrada z „Wyzwolenia” zespół w sobie miała dwa odkrycia Swinarskiego. Pierwsze, w sposób niemal medyczny odczytujące w amplitudzie wizyjnego umie-

wienia zapis postępującej choroby Wyspiańskiego. Drugie zaś, mające nie mniejszy wpływ na sposób zachowania się aktora na scenie, to potwierdzone drobiazgowymi studiami filologicznymi przekonanie, że Maski to wcale nie myśli Konrada, ale poglądy członków określonej społeczności.

Identyfikując każdą z Masek z jej życiowym, konkretnie upostaciowanym prototypem, postawił Swinarski swego Konrada przed zadaniem równie przewrotnym intelektualnie, co technicznie skomplikowanym. Łańcuch bowiem reakcji, budujących linię uczuciową stanu „odi et amo”, musiał otrzymać realistyczny kontekst znanych ówczesnemu społeczeństwu sporów i polemik ideologicznych. Jeśli dodać do tego świadomą grę konwencji teatru w teatrze i wprowadzone przez Wyspiańskiego realistyczne samooczekiwania „polskiego Edypa”, to obszar wewnętrznych przemian Konrada, jaki zaproponował Swinarski, wydać się musi zgoła nieosiągalny do przekazania widzowi.

Dwóch Konradów, których prowadził Trela za Swinarskim poprzez labirynt pytań i wątpliwości, uwolnionych od sztafażu heroicznego uskrzydlenia i intelektualnych mistyfikacji, zrodziło typ bohatera, z którym młody krakowski aktor był przez długi czas utożsamiany.

Jest jeszcze jedna twarz Treli uchodząca powszechnej uwadze. Wypełnia ją „szary człowiek”, bohater plebejski, bardzo w dokonaniach aktora zróżnicowany. I chociaż szeregowanie wszystkich plebejskich postaci Treli mijsia się z celem, to warto zwrócić uwagę na dwa ich sposoby bycia. Pierwszy satyrycz-



Jerzy Trela jako Jasiek w „Weselu”, reżyserowanym przez Jerzego Grzegorzewskiego w Starym Teatrze w Krakowie, 1977.

no-ironiczny, w którym obok Bimbra ze sztuki Tyma „Rozmowy przy wycinaniu lasu” pojawia się Mrozkowa postać Parobka C. i Różewiczowski typ Chłopa z telewizyjnej „Kartoteki”, narzuci się z całą wyrazistością. Drugiego, wewnętrznego bardziej zróżnicowanego, szukać trzeba w takich „buntownikach”, jak Gralak z „Zyciorysu” Kieślowskiego, Sycylijszyk Marco z „Widoku z mostu” (Teatr TV) czy też chłopski bohater „Wesela” — Jasiek.

Najbardziej godni uwagi są: Bimber, chłop-robotnik, „demoniczny drwal z duszą intelektualisty i twarzą Bustera Keatona” (J. Bober), i jedyny przeciwnik inteligentkiej zbiorowości w wizji „Wesela” Grzegorzewskiego — Jasiek, całkowicie osamotniony w swym finałowym krzyku przeciwko „wszystkim”.

Aż dziw, że to, co najważniejsze w aktorstwie Treli, mającego ambicje „uchwylenia czasu” i „zatrzymania życia” „w sobie”, zrealizowało się dotychczas jedynie w teatrze. Idea amerykańskiego aktorstwa kinowego tkwił przecież w analogicznych poszukiwaniach i zbieżnej metodzie pracy.

6 Ogólne pytanie postawione na wstępie tego krakowskiego rekonesansu otrzymało odpowiedź — eszaktowe i szczegółowo-wycinkowe. Może to za mało, by laboratoryjne szpeclonki uznać za surowiec, którą karmi się cały organizm. Ale przekrój przez trzy warstwy organizmu aktorskiego potwierdza sprostowanie Edwarda Csató:

„Konstatując, że sztuka aktorska jest najbardziej pośród wszystkich przemijająca, mamy najczęściej na myśli niemożność jej dość wiernego utrwalenia. Ale jeszcze ważniejsza jest tu okoliczność, że sztuka ta w jakiś sposób rośnie, dojrzewa, osiąga największe triumfy i wreszcie starzeje się w nas — widzach. Aktorzy przemijają w takim stopniu, w jakim przemijamy my; i nie przemijają w takim, w jakim i my nie przemijamy”.

— KRZYSZTOF MIKLASZEWSKI

Na prawym brzegu Tamizy, w Royal Festival Hall, otwarto latem na okres trzech miesięcy wystawę „Picassy Picassa”. Przywędrowała z Paryża i zawiera około 500 prac artysty, w tym malarstwo, rzeźbę, grafikę, rysunki i kolaże. Prac tych Picasso nigdy się nie pozbył, i teraz Francja otrzymała je od spadkobierców zamiast podatku od schedy. Pokazane zostały w dwupoziomowej Hayward Gallery, poczynając chronologicznie od dzieł najwcześniejszych do ostatnich. Zobaczyłam obraz trzynastoletniego Picassa, „Bosonoga dziewczynka”, zdumiał mnie wspaniały i ukochny przez niego rzeźby z brązu, z którymi nigdy się nie rozstawał, np. „Mężczyzna z owcą” czy „Kozka”. Najstarszy autoportret pochodzi z 1901, kiedy artysta, mając dwadzieścia lat, po raz pierwszy przybył do Paryża, głodny i chudy. Jest słynna głowa byka, którą zrobił z siodełka i rączek od roweru, są pełne temperamentu „Dziewczyna biegnąca po plaży” oraz cała masa kubistycznych, a potem surrealis-

HALINA KWIATKOWSKA

Drobiazgi londyńskie

tycznych obrazów. Krytyka nie przecenia ukazanych prac, podkreśla jednak ich niebywały emocjonalny ładunek i świeżość, niezależnie od wieku trzynastoletniego chłopca czy dziewięćdziesięcioletniego starca. Wystawę uznano za sensację i gwóźdź obecnego sezonu. Zwiedzają ją tłumy ludzi i czytalam na ich twarzach pokorę wobec ogromu pracy artysty i podziw dla jego dzieła. Bilety kosztują jednego funta przed, a dwa funty po południu. Można wypożyczyć słuchawki z nagraniem komentarzem w różnych językach, kupić tanio skape lub drogo obfite książkowe katalogi i piękne, we wszystkich rozmiarach, reprodukcje.

Po wyjściu z wystawy idę wzdłuż plotu, na którym naklejono setki plakatów filmowych, z całego świata, sprzed dwudziestu lat i całkiem nowych. Z przyjemnością stwierdziłam, że z tego daleko ciągnącego się szeregu rwały oczy plakaty naszych świetnych grafików, z Henrykiem Tomaszewskim na czele. Uległam dość osobliwemu wrażeniu, kiedy tu w Londynie stanęłam nagle twarzą z moimi krakowskimi kolegami — „Wodzirejem” Jurkiem Stuhrem i Jurkiem Radziwiłowiczem jako „Człowiekiem z marmuru”.

Ow wystawowy plot prowadzi niemal pod próg dosyć dziwacznej pracowni malarza i rysownika Feliksa Topolskiego. Tutaj pod prześcieraniem czy w luku wiaduktu, gdzie nad głową huczy wielka londyńska komunikacja, pracuje artysta. Wnętrze przypomina trochę małą fabryczną halę, na stołach i biurkach walają się rulony ze szkicami, leżą niezliczone kartony z rysunkami, na ścianach wiszą obrazy o potężnych rozmiarach. Tu stoi duża kanapa, tam fotele, stoliczki, półki z książkami, skóry, dywany, wszystko w nieładzie. W wydzielonym kątku piękna sekretarka parzy nam kawę, obok angielski reżyser omawia z malarzem scenariusz jego biografii, wchodzą i wychodzą goście. Jest to dzień przyjęć i siedemdziesięcioletni Feliks Topolski jak wódz czuwa nad całością, wydaje polecenia, dyskutuje, przesiada się z miejsca na miejsce, jego żywe, palące czy wszystko dostrzegają. Drugi sekretarz prowadzi mnie do oddzielnego, jeszcze większego pomieszczenia, które dzięki ustawieniu ścian przypomina labirynt. Na każdej z nich widnieją malowidła-wspomnienia, specjalnie oświetlone. Osobny plakat głosi, że oscylują one pomiędzy obrazem a abstrakcją pamięci. Topolski miał w swym bogatym życiu bardzo wiele przeżyć, spotkał z najsławniejszymi ludźmi, podróży, i wszystko notował rysunkiem. Pamiętam, kiedy w siedemdziesiątych latach przyjechał do Krakowa, gdzie hadano mu na Uniwersytecie Jagiellońskim doktorat honoris causa, na wieczornym spektaklu cały czas szkirował nasze „Dziady” w Starym Teatrze, a po nich przyszedł jeszcze na kabalet w Jamie Michalika i tam również ani chwili nie próżnował. Zapraszają go na wszystkie uroczystości i na każdą londyńską premierę, zna się na teatrze wspaniale i z satysfakcją słucha się jego opinii. Miło mi, kiedy szczegółowo opowiada o londyńskich przedstawieniach Starego Teatru, zresztą sam zrobił znakomity plakat do „Nocy listopadowej” w reżyserii Wajdy. Tymczasem zwiedzam tam-

ten labirynt „Memoir of the Century”. Co chwila zaskoczenie. Z feerii barw wyłaniają się Bernard Shaw i Stalin, Gandhi i Franco, papież Paweł VI i proces norimberski, Kuba, Chiny i Teksas, i tak dalej i tak dalej, wszystko w kolejności przeżyć twórcy. W zakamarku stoi wysoka drabina, kuby z farbami, leżą duże pędzle. Do pracowni przybyło tymczasem jeszcze dwóch Polaków. Topolski zwierza się nam z zamiaru wydania całego cyklu poświęconego Polsce. Ma mnóstwo pomysłów, jego oczy błyszczą i jest w tym żywieco coś wspaniałego. Na pożegnanie otrzymuję od niego rysunek Jana Pawła II z autorską dedykacją.

Sporo polskich plakatów wisi również w hallu kina Camden Plaza, gdzie następną pozycją repertuarową będą Wajdowskie „Panny z Wilka”. Obecnie idzie tu najnowszy film Antonioni o parcie na utworze Cocteau „The Observed Mistry” z Moniką Vitti w roli głównej. To pewna sensacja, że po długim milczeniu Antonioni zrobił swój pierwszy kostumowy

film, i to właśnie z aktorką, z którą dawniej był tak blisko związany. Jednakowoż tym razem reżyser zawodzi nasze nadzieje. Łzawa i nudna historia miłości królowej wdowy od młodego poety niewiele nas obchodzi, jest źle grana i nie mogą uratować filmu nawet fascynujące zdjęcia pięknej przyrody, robione nową, eksperymentalną techniką kolorystyczną. Trawy, drzewa, cała bujna natura otaczająca zamek zmieniała radykalnie, choć w płynny sposób, swoje barwy, tak jak by to były różne kolorowe druki w bardzo dobranych, wysmakowanych, wyrafinowanych i nierealistycznych tonacjach. W dużej kinowej sali siedziało nas sześćcioro.

Natomiast przymiotnik „erotyczny, zmysłowy, perwersyjny” skutecznie reklamują ostatni film Walteriana Borowczyka „Trzy amoralne kobiety”, oznaczony literą X, czyli niedozwolony dla młodzieży poniżej osiemnastu lat. Treścią są trzy filmowe nowele, pierwsza o Rafaelowej Fornarinie, a trzecia, współczesna, o bogatej pani, która padła ofiarą porwania. Każda z części kończy się nieoczekiwaną przewrotną puentą. Najbardziej podobała mi się druga opowieść o tragicznej miłości kilkunastoletniej, prześlicznej dziewczynki. Panią ta ma okropnych rodziców, bezdusznych mieszczuchów, znakomicie zresztą, w sposób karykaturalny zagranych. Ona sama biega radośnie po łące, rozbiiera się, nurza w trawach i kwiatach i kocha nieodłącznego swego towarzyszka, malutkiego, białego i puchatego króliczka, który tulony pięści ciała dziewczyny. Ta nie zwraca żadnej uwagi na wulgarnie zaloty młodego Murzyna pracującego obok w rzeźni. Tymczasem rodzice ziośliwie knują śmierć króliczka. Widzimy znakomitą scenę obiadu, kiedy cała trójka żuje króliczą potrawkę. Dziewczynka nie daje satysfakcji rodzicom, choć przezuwa nieszczęście. Po obiedzie samotnie rozpacza, gdyż klatka rzeczywiście jest już pusta. Biegnie w nocy do rzeźni, gdzie młody Murzyn brutalnie ją gwałci. Dziewczynka porwuje rzeźniczy nóż, wraca do domu i morduje śpiących rodziców. Krew leje się potokiem. Mimo drastycznej i krwiożerczej akcji całość została pokazana na ironicznie i wbrew pozorom poetycko i delikatnie. I ten kontrast właśnie daje bardzo interesującą artystyczny efekt. O bilety, trudno.

Poziom angielskiej telewizji nie zachwyca. Podobały mi się „wiadomości”, fotografowane żywo i różnorodnie, podawane z pamięci i bardzo swobodnie przez spikerów. Wiele miejsca poświęca się ludziom niesprawnym fizycznie. Widziałam na przykład wywiad ze sparaliżowanym młodym mężczyzną na wózku, bezwładnym aż do klatki piersiowej, który wydał już drugą książkę na temat „sposobu na życie”. Pamiętam jego inteligentne, pogodne i ciepłe oczy, wyrażające aktywną ciekawość świata i słyszę jego ciężki, trudny oddech. Fryzowały mnie rozrywkowe programy, co chwila przerywane przez nagrane na taśmie huraganowe śmiechy, imitujące tak zwaną żywą reakcję widzów. Podkreślały najnudniejsze dowcipy. Tylko czekać, jak usłyszymy tłumione, to znów rodzierające zbiorowe szloch w czasie melodramatów i tragedii...

HALINA KWIATKOWSKA