

Książki o filmie

„Kwartalnik Filmowy” nr 109 (2020)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.276>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Teresa Rutkowska

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk
<https://orcid.org/0000-0002-2888-9206>

Bolesławski wasz i nasz

Słowa kluczowe:

Ryszard
Bolesławski;
kino polskie

Abstrakt

Praca zbiorowa *Ryszard Bolesławski. Jego twórczość i jego czasy – Richard Boleslavsky. His Work and His Times* (2018) pod redakcją Barbary Osterloff została wydana przez warszawską Akademię Teatralną i jest pokłosiem międzynarodowej sesji poświęconej temu artyście. Każdy z tekstów został wydrukowany w dwóch wersjach językowych – polskiej i angielskiej. Obok tekstów autorów polskich (m.in. Barbara Osterloff, Marek Kulesza, Joanna Wojnicka, Patrycja Włodek, Maciej Wojtyczko) znajdziemy tam eseje badaczy amerykańskich (Tino Balio czy Sharon Marie Carnicke) bądź rosyjskich (Siergiej Czerkasski, Polina Stiepanowa, Nadieżda Szybajewa). Bolesławski (1889–1937) był reżyserem teatralnym i filmowym, aktorem i nauczycielem aktorstwa, a także autorem teorii gry aktorskiej, którą sformułował w zbiorze wykładów *Aktorstwo. Sześć pierwszych lekcji*. Zrobił karierę w Hollywood (zrealizował tam dwadzieścia filmów), jednak pozostaje niedoceniony w ojczyźnie. Tom ma przywrócić mu należne miejsce w rodzimej historii teatru i filmu. Prezentuje szeroką skalę jego aktywności artystycznej, unikając jednak tonu hagiograficznego. Na uwagę zasługują zwłaszcza teksty poświęcone jego teorii aktorstwa, która zyskała rangę międzynarodową i jest praktykowana do dziś.



Znany reżyser hollywoodzki, przybysz z Rosji, znawca tego kraju i Rosjan, uczeń Stanisławskiego, świadek rozpadu carskiego imperium i triumfu rewolucji bolszewickiej, a jednocześnie ktoś, kto uparcie podkreślał, że jest Polakiem, i bił się o niepodległą Polskę z bronią w rękę (s. 148) – tak w największym skrócie Barbara Osterloff charakteryzuje sylwetkę Ryszarda Bolesławskiego w eseju poświęconym jego twórczości literackiej zamieszczonym w książce *Ryszard Bolesławski. Jego twórczość i jego czasy* (*Richard Boleslavsky, His work and His Times*). Obszerna, polsko-angielska publikacja (każdy tekst został wydrukowany w dwóch wersjach językowych) jest pokłosiem międzynarodowej konferencji naukowej zorganizowanej przez Akademię Teatralną im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie w maju 2016 r.

O należne miejsce dla tego artysty w historii polskiego teatru i filmu od lat zabiega Marek Kulesza, autor jego gęsto nasyconej informacjami, precyzyjnie dokumentowanej biografii pt. *Ryszard Bolesławski. Umrzeć w Hollywood*¹, współpomysłodawca i współorganizator wyżej wspomnianej sesji. Nie bez powodu większość polskich uczestników konferencji odwołuje się do tej pracy lub wchodzi z nią w dialog. Badacz, już po zakończeniu sympozjum, podjął kwerendy w Stanach Zjednoczonych, dzięki czemu można było wzbogacić tom o ciekawe i ważne poznawczo materiały ikonograficzne. Ponadto za pośrednictwem amerykańskiego popularyzatora twórczości Bolesławskiego, Tino Balio, udało mu się dotrzeć do archiwum rodzinnego Bolesławskich, co – jak zapowiada – dostarczy mu materiałów na kolejną książkę, uzupełniającą i weryfikującą dotychczasową faktografię. Tymczasem w otwierającym tom artykule wyłuszcza powody natury zarówno artystycznej, jak i politycznej, dla których Bolesławski długo pozostawał niedoceniany w swoich dwóch ojczyznach, Rosji (a potem w ZSRR) i w Polsce, a także wskazuje wartość wypełnienia luki w dotychczasowej refleksji nad jego twórczością.

Ryszard Bolesławski (właściwe nazwisko Srzednicki) w swoim niedługim życiu (zmarł nagle na zawał serca w wieku 48 lat) działał na wielu polach sztuki. Był aktorem, reżyserem teatralnym i filmowym w Rosji, w Polsce i Stanach Zjednoczonych. Pracował też krótko w Berlinie i Pradze, a także w Paryżu. W Ameryce stworzył szkołę aktorstwa i American Laboratory Theater (przekształcony potem w Actor's Studio), którego bazą była jego własna teoria wyrosła z założeń teatralnych Konstantego Stanisławskiego, a funkcjonująca w literaturze przedmiotu jako „Metoda – Gra aktorska” i sformułowana przede wszystkim w serii dialogów *Aktorstwo. Sześć pierwszych lekcji* (*Acting. The first Six Lessons*, pierwsze wydanie 1933)². Opublikował też za oceanem (przy współudziale Helen Woodward) dwie poczytne powieści autobiograficzne. Jako jeden z nielicznych naszych rodaków wpisał się trwale w historię Hollywoodu z dwóch co najmniej powodów. W ciągu niecałych dziesięciu lat wyreżyserował tam dwadzieścia filmów z udziałem największych gwiazd epoki, a jego wizja aktorstwa wywarła w Ameryce, i nie tylko, ogromny wpływ na podejście do rzemiosła aktorskiego, zarówno teatralnego, jak i filmowego. Autorzy tomu rzeczowo uwidaczniają tę wszechstronność i energię zawodową Bolesławskiego, unikając jednak tonacji hagiograficznej. Sprzyja temu tendencja do uwzględnienia aspektu kulturowego, politycznego i artystycznego zróżnicowanych środowisk, w jakich przyszło mu pracować. Istotny okazuje

się tu udział autorski badaczy amerykańskich i rosyjskich, którzy ujmują problem w odmiennej od naszej perspektywie, a w dodatku odnoszą się do źródeł mniej u nas znanych.

Część tekstów rozwija pewne wątki biograficzne, o których wspominał Marek Kulesza. I tak Mariusz Kulik z Instytutu Historii PAN pisze o służbie wojskowej reżysera w kontekście systemu szkolnictwa wojskowego i awansów w carskiej Rosji, zwłaszcza w Szkole Kawalerii w Twerze. Szkołę tę ukończył Bolesławski podczas wojny, by następnie przejść do polskiej formacji, z której w 1917 r. wyłonił się Pułk Ułanów Polskich. Polski mundur mógł założyć jednak dopiero po przyjeździe do kraju w 1920 r., ale w czasie wojny polsko-bolszewickiej, kiedy zgłosił się do armii na ochotnika, pracował głównie na zapleczu w sekcji propagandy, teatru i filmu.

Dramatyczne przeżycia z czasów I wojny Bolesławski przywołał w dwóch powieściach z 1932 r., *Szlakiem ułanów* i *Lance w dół*, z których pierwsza ukazała się w niepełnej i niedoskonałej wersji po polsku w 1939 r., już po śmierci autora, a druga nie została nigdy przetłumaczona, choć obie w Ameryce i na Zachodzie spotkały się z żywym zainteresowaniem. Eksplorują one mit bohaterstwa polskich ułanów i zderzają go z realnym barbarzyństwem wojny. Godząc się z faktem, że powieści te nie zaistniały i prawdopodobnie nie zaistnieją już niestety w świadomości polskiego odbiorcy, bo minął ich czas, Barbara Osterloff we wspomnianym na początku artykule zwraca uwagę na dwoisty typ doświadczeń Bolesławskiego. W 1918 r., w ogarniętej rewolucyjnym tumultem Rosji nakręcił propagandowy film *Chleb* (w którym również zagrał), a w wolnej już Polsce wyreżyserował patriotyczny dramat, pierwszy – jak pisze Tadeusz Lubelski – przebój polskiego kina narodowego³ – *Cud nad Wisłą* o wojnie 1920 r. (1921), niestety zachowany tylko we fragmentach. Ponieważ przetrwał zaledwie niewielki procent filmów z lat dwudziestych, wiarygodna ocena wczesnego dorobku Bolesławskiego jako aktora i reżysera jest dziś niemożliwa. Polina Stiepanowa i Nadieżda Szybajewa w tekście o dokonaniach aktorskich artysty z czasów jego ścisłej współpracy ze Stanisławskim piszą, że z jedenastu filmów, w których grał lub które reżyserował w latach 1914-1918, ocalał tylko jeden, *Car Iwan Wasilijewicz Groźny* (1915), gdzie można go dostrzec w epizodzie. Co ciekawe, zachowały się jednak opisy zaginionych filmów i jego w nich ról, fragmenty taśm, a także fotosy. Jedyny film, w którym można dziś zobaczyć pełnowymiarową kreację aktorską Bolesławskiego to *Napiętnowani* (*Die Gezeichneten*, 1922) Carla Theodora Dreyera i to ten film omawia w swoim szkicu Joanna Wojnicka, konfrontując rolę Bolesławskiego z koncepcją jego nauczyciela.

Wydaje się istotne, by dokonania Bolesławskiego jako reżysera filmowego w Hollywood mierzyć właściwą miarą. Przebieg jego amerykańskiej kariery rejestruje w punktach Tino Balio, osadzając ją mocno w systemie studyjnym, nastawionym na efektywność, cele komercyjne i sprawną organizację, w której najważniejszą funkcję pełnił producent. Balio wyjaśnia: *Rola reżysera w tym systemie ograniczała się do instruowania aktorów oraz do realizacji fabuły. Zwykle nie miał on wpływu na scenariusz i nie mógł robić od niego żadnych ustępstw* (s. 97). Patrycja Włodek kreśli szerzej zasady modelu producenckiego po przełomie dźwiękowym w klasycznym kinie hollywoodzkim lat trzydziestych, przy czym zwraca uwagę na sprawność rzemieślniczą Bolesławskiego i jego umiejętność realizowania założeń tego modelu z uwzględnieniem modyfikacji typowych dla poszczególnych wytwórni. Reżyserował on filmy różnorodnie gatunkowo, które znakomicie odpowiadały na zapotrzebowania widzów i zleceniodawców. Gdy wymagała tego sytuacja, angażowano go, by kończył pracę rozpoczętą przez innych reżyserów. Kategoria przeciętności czy typowości przywołana przez autorkę na potrzeby tego wywodu nie ma tu aspektu oceniającego, ale służy opisaniu cech głównego nurtu w kinie hollywoodzkim, który decydował o jego powszechnej atrakcyjności i trwałości.

Amerykańska znawczyni metody Stanisławskiego, Sharon Marie Carnicke, niejako na przekór swoim zainteresowaniom, postawiła sobie za cel wydobyć Bolesławskiego z cienia mistrza. Dowodzi więc, że metoda polskiego reżysera jest w dużo większym stopniu rezultatem jego własnej inwencji, niż się powszechnie sądzi. Za przykład służy jej pierwsza komedia w dorobku reżysera *Teodora robi karierę* (*Theodora Goes Wild*, 1936) wyprodukowana przez Columbia Pictures, realizowana w czasach, gdy aktorom filmów dźwiękowych musiały wystarczyć nieoficjalne kursy przy studiach filmowych, które z zasady działały w rozdzielaniu od sekcji produkcji. Jednak Bolesławskiemu, obdarzonemu dojrzałą świadomością technik aktorskich, udało się – jak twierdzi autorka – przemycić na etapie zdjęć elementy doskonalonej przez niego techniki zachowania się przed kamerą. Postawił na typ komedii sytuacyjnej, odwołując się do intuicji aktorskiej – co pozwoliło Irene Dunne, odtwórczyni głównej roli, zbudować wiarygodną i dynamiczną postać. Bolesławski podporządkował tu humor rytmowi, którego kadencję wyznacza nie tylko muzyka i dźwięki, ale też ton, ruch, forma, słowo, działanie i kolor (por. s. 270), słowem wszystkie elementy dzieła. W rezultacie praca edukacyjna z Dunne otworzyła przed nią drzwi do błyskotliwej kariery komediowej. Esej ten otwiera obszerny blok tekstów poświęconych bodaj najważniejszej gałęzi działań Bolesławskiego, jaką było kształcenie aktorów.

Należy podkreślić istotność i żywotność jego idei zarówno dla aktorstwa teatralnego, jak i filmowego, choć w *Sześciu pierwszych lekcjach* teatr jako sztuka zajmuje, jak się wydaje, miejsce najważniejsze. Film, według mentora udzielającego tam rad adeptce, może doskonale służyć utrwalaniu sztuki aktorskiej (*uraz z wynalezieniem możliwości nagrania żywego obrazu, ruchu, głosu, a w konsekwencji osobowości i charakteru aktora, ostatnie brakujące ogniwo w łańcuchu sztuki zniknęło i teatr przestał być przemijającym wydarzeniem, a stał się trwałym zapisem*⁴). Jest w tym coś na rzeczy, gdy weźmiemy pod uwagę, że jego wspomniany *Cud nad Wisłą* zarejestrował postaci dwojga wybitnych aktorów, którzy w żadnym innym filmie się już nie pojawili: Honoraty Leszczyńskiej i Wincentego Rapackiego. Ale w tym samym tekście pojawia się też konstatacja, że sam sposób budowania postaci w obu typach widowisk nie różni się zasadniczo. Pofragmentowany proces konstruowania roli typowy dla filmu i ciągłość pracy nad nią w teatrze nie ma według Bolesławskiego większego znaczenia. Aktor musi mieć świadomość akcji, do których jest przypisana jego postać i uczyć się ich jak muzyki. Mentor przywołuje też metaforę różańca czy też sznura koralików, na który są nanizane owe akcje postaci. Liczy się rola jako całość, nie to, od którego koralika zacznie się ją budować.

Siergiej Czerkasski, reżyser teatralny i pedagog pracujący w petersburskiej szkole teatralnej, śledzi przebieg drogi artystycznej Bolesławskiego od początków w I Studiu Moskiewskiego Teatru Artystycznego (MChAT) po krystalizację koncepcji aktorstwa w *Sześciu lekcjach*, które uważa za *pierwszą na świecie próbę literackiej wykładni Systemu* (s. 299). Frapujący jest tu opis etapów przyswajania teorii Bolesławskiego w praktyce pedagogicznej samego Czerkasskiego, rekonstrukcji Systemu i adekwatnego konstruowania programu nauczania w atmosferze zażartych debat metodologicznych między wykładowcami a studentami.

Należy nadmienić, że *Sześć lekcji* dostępnych jest w przekładzie (a ściślej w różnych przekładach) na polski zaledwie od kilku lat. Tomasz Kubikowski w zwartym, precyzyjnie skonstruowanym eseju analizuje te wykłady w zestawieniu z traktatem (później wydanym) Stanisławskiego *Praca aktora nad sobą*. Obie teorie zostały opublikowane niezależnie, choć wyrosły z jednego pnia, jakim był MChAT, ale różnią się, by tak rzec, taktyką metodologiczną, po części wynikającą z faktu, że u Stanisławskiego narratorem jest uczeń, który usiłuje dorównać mistrzowi, a u Bolesławskiego mentor jest *porte-parole* autora (Ja), zaś obiektem pedagogiki młoda naiwna uczennica nazywana, zależnie od przekładu, „istotą”, „postacią” lub „stworzeniem” (*creature*). Łączy ją z mentorem więź nieco perwersyjna,

a przynajmniej dwuznaczna. Kubikowski przekonująco wydobywa podobieństwa i różnice w ujęciach obu autorów. Podkreśla, że u Bolesławskiego szczególnie interesujące jest owo *przystosowanie doświadczeń MChT-owskich, wyniesionego stamtąd pojmowania aktorstwa i opanowanych tam technik pracy aktorskiej do filmu – do charakterystyki sztuki filmowej, sposobów pracy nad filmem, wrażliwości filmowej* (s. 363). Także Maciej Wojtyzsko podejmuje kwestię formowania, uwodzenia, oczarowywania „istoty” przez mentora w *Sześciu lekcjach*, co – jak przekonuje – stanowi poniekąd symbolicznie stały element pracy reżyserskiej.

Wykładom Bolesławskiego jest też poświęcony esej Jarosława Gajewskiego, który z kolei skupia przenikliwą uwagę na systemie wartości wpisanym w proces kształcenia aktora, wyrażającym się tu raczej w podtekstach i dygresjach, co nie podważa jednak jego istotności, jak w przypadku kategorii piękna, stanowiącego o istocie wszelkich działań artystycznych. Inne ważne pojęcia natury aksjologicznej odnoszące się do sztuki (teatru, aktorstwa) to praca rozumiana jako poświęcenie, radość i celebrowanie istnienia, wreszcie powołanie. Gajewski przywołuje też pojęcie godności ludzkiej (*dignitas*) wyrażające się u Bolesławskiego w pielęgnowaniu poczucia własnej wartości, a to z kolei ma umacniać w przeświadczeniu, że *obrona godności kreowanej postaci, jest zarazem powołaniem aktora* (s. 382). Za kluczową cechę pedagogiki Bolesławskiego uważa Gajewski dynamiczną, płodną relację między etyką a estetyką, co zawsze ma związek z indywidualnym wyborem istotnych wartości, zarówno w aspekcie indywidualnym, jak i artystycznym.

Ciekawą odpowiedzią na wstępny apel Marka Kuleszy o wypełnianie luk jest artykuł Edwarda Krasieńskiego na temat wciąż nie do końca rozpoznanych perypetii Bolesławskiego z lat 1920-1922, od gwałtownego opuszczenia Studia i Moskwy, ryzykownej przeprawy przez Berezynę i intensywnych zabiegów zmierzających do odnalezienia swego miejsca w polskim życiu teatralnym, aż po wyjazd z kraju. Krasieński szuka przyczyn kolejnych decyzji artysty w oficjalnych wypowiedziach, korespondencji, notatkach prasowych i wspomnieniach ludzi teatru i w dotychczasowych ustaleniach historyków. Odnotowuje skomplikowane niekiedy relacje i konflikty środowiskowe związane z odbudowywaniem pozycji teatru narodowego po latach niewoli.

Tom tekstów *Ryszard Bolesławski. Jego twórczość i jego czasy* z uwagi na swoją dwujęzyczną formułę ma szansę dotrzeć do szerokiego grona odbiorców, pozwalając upowszechnić wielorakie źródła kulturowe twórcy słynnej już w świecie metody aktorstwa. Poszerzy tę teorię o konteksty mniej znane, a przecież znaczące. Dla uchwycenia owych związków przyczynowo-skutkowych kluczowa wydaje się symbolika drzewa, którą w trzeciej lekcji posłużył się Bolesławski. Mówi: *Popatrz na to drzewo. To jest bohater wszystkich dzieł sztuki. To jest idealna struktura akcji. Ku górze ruch, a bokami przeciwdziałanie. Balans i rozrost (...). Spójrz na pień. Prosty, proporcjonalny i w harmonii z resztą drzewa. Wspomaga każdą jego część. To jest właśnie wiodące napięcie – lejtmotyw w muzyce, idea reżysera dotycząca akcji w sztuce lub założenie architekta czy też myśl poety w sonecie*⁵.

Ryszard Bolesławski. Jego twórczość i jego czasy (Richard Boleslavsky. His work and His Times), red. Barbara Osterloff, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2018.

¹ M. Kulesza, *Ryszard Bolesławski. Umrzeć w Hollywood*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.

² R. Bolesławski, *Aktorstwo. Sześć pierwszych lekcji*, tłum. M. Połatyński, Atlas Stage Production Canada i PWSFTviT im. Leona Schillera w Łodzi, Toronto 2013.

³ Por. T. Lubelski, *Historia kina polskiego 1895-2014*, Universitas, Kraków 2015, s. 57.

⁴ R. Bolesławski, dz. cyt., s. 55.

⁵ Tamże.

Teresa Rutkowska

Emerytowana redaktor naczelna „Kwartalnika Filmowego”. Publikuje w „Nowych Książkach”; tłumaczka, interesuje się problemami narracji i relacji między obrazem a słowem w filmie.

Bibliografia

- Bolesławski, R.** (2013). *Aktorstwo. Sześć pierwszych lekcji* (tłum. M. Połatyński). Toronto: Atlas Stage Production Canada – PWSFTviT im. Leona Schillera w Łodzi.
- Kulesza, M.** (1989). *Ryszard Bolesławski. Umrzeć w Hollywood*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Lubelski, T.** (2015). *Historia kina polskiego 1895-2014*. Kraków: Universitas.
- Osterloff, B.** (red.) (2018). *Ryszard Bolesławski. Jego twórczość i jego czasy* (*Richard Boleslavsky. His Work and His Times*). Warszawa: Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza.

Keywords:

Richard
Boleslavsky;
Polish cinema

Abstract

Teresa Rutkowska

Bolesławski Yours and Ours

The bilingual (Polish and English) collective volume *Ryszard Bolesławski. Jego twórczość i jego czasy – Richard Boleslavsky. His Work and His Times* (2018), edited by Barbara Osterloff, has been published by The Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw as a result of an international conference devoted to this artist. Beside Polish authors' articles (i.a. Barbara Osterloff, Marek Kulesza, Joanna Wojnicka, Patrycja Włodek, Maciej Wojtyszko) we can find in the volume essays by several foreign researchers, American (Tino Balio, Sharon Marie Carnicke) or Russian (Polina Stepanova, Nadezhda Shibayeva, Sergei Tcherkasski), among others. Bolesławski (1889–1937) was a theatre and film director, an actor and an acting teacher, as well as the author of the famous theory of acting formulated in the compendium *Aktorstwo. Sześć pierwszych lekcji* [*Acting. The First Six Lessons*]. He made a career in Hollywood and directed twenty films there, but remains underestimated in his homeland. The volume is to restore his rightful place in the history of Polish theatre and film. It presents the wide scope of his artistic activity, but avoids a hagiographic tone. The articles exploring his theory of acting, which has gained international importance and is still practiced, are especially noteworthy.