

Kino jako dekonstrukcja pamięci

O aktorstwie dwudziestolecia międzywojennego

KRYSZYNA DUNIEC

Powojenny krytyk napisał, że *przedwojenny film polski znany jest z tego, że miał świetnych aktorów, z czego jednak niewiele wychodziło*¹. Miał na myśli niewątpliwie m.in. Stanisławę Wysocką, Janinę Romanównę, Stefana Jaracza, Aleksandra Zelwerowicza, Józefa Węgrzyna, Wojciecha Brydzińskiego, Jerzego Leszczyńskiego czy Kazimierza Junoszę-Stępowskiego. Powody tego stanu rzeczy były różne. Podstawowy – to odmiennosc warsztatu filmowego i teatralnego, której wszak aktorzy ci byli świadomi. Wiedzieli, że charakterystyczne dla filmu „granie na gorąco”, jak mówiła Wysocka – wymagało niesłychanego opanowania wszelkich środków ekspresji i wydobywania wielkiej wyrazistości, przy równoczesnym zachowaniu umiaru. Wysocka mogłaby powtórzyć za Emanuele Lévina, że *Inny objawia się zawsze przez twarz, a szczególnie przez oczy, twierdziła bowiem, że twórczy aktor filmowy cały musi być w oczach. Z jego oczu można wtedy wyczytać myśl, można ubrać ją w słowa. (...) Każde jego spojrzenie pełne jest znaczenia, a każde drgnięcie twarzy – każdy ruch – zespolone są wewnętrznym uczuciem*². Także Louis Jouvet powiadał, że dla aktora najważniejsza jest twarz, na której pożądane uczucie maluje się jak na komendę. Wiktory Jaczewski, autor *Kursu gry filmowej* z 1927 roku, uczył, że aktor tworzy twarz i ręce: *...gdy twarz pozostaje nieruchoma i opanowana, ręka wskaże nam uczucia wrzące w głębi piersi, ręce zaciśnięte kurczowo w trwodze lub w agonii, z gniewu, wściekłości lub też w uniesieniu szatu. Nieśmiały lub gorący uścisk ręki, serdeczne podanie obydwu dłoni dadzą nam skalę uczuć*³. Dla asy polskiej sceny, Aleksandra Zelwerowicza, nie było tajemnicą, że *aktor filmowy musi mieć idealne zrównoważenie we władaniu wszystkimi środkami ekspresji dramatycznej. Powinien umieć powiedzieć tyleż gestem, mimiką twarzy, drobnym ruchem, spojrzeniem, co słowem, głosem, westchnieniem*⁴. A jednak trudno było aktorom teatralnym, przyzwyczajonym do okrągłego mówienia nakazującego wykańczać dobitnie każde słowo, do szerokiego gestu, do specyficznych relacji przestrzennych z przedmiotami i partnerami, nadekspresji twarzy, przyjąć konwencję gry filmowej wymagającej znuansowanej naturalności. Niełatwo też było odrzucić przyzwyczajenie do prób analitycznych i pogodzić się z tym, że – jak powiadał Stefan Jaracz – *w filmie robi się kawałki, tak że nie można wziąć rozmachu*⁵ i że – ku irytacji Zelwerowicza – *aktor dopiero po przybyciu do atelier dowiadywał się, co grał, jaki urywek i otrzymywał tekst, który mu do zapamiętania często pisano na tablicy, tak że nieraz bywało, że grając już musiał natężyć wzrok i rozpraszać umysł sobie*

odczytaniem tekstu z tablicy⁶. Karol Adwentowicz twierdził, że mimo zaręczyn sceny z ekranem film jest sztuką odrębną, że słowo musi różnić się od obrazu, a kino w przyszłości będzie całkiem nową, niezależną formą. Adwentowicz zagrał w filmie tylko raz – był tytułowym przeorem Kordeckim (1934, reż. Edward Puchalski), a jak często się zwierzał, w Polsce nie kręciło się takich filmów, w których rodzaj ekspresjonistycznego talentu Wernera Kraussa, Wallace’a Baera czy Conrada Veidta miałyby coś do powiedzenia. Nie powstawały też filmy, w których na większą skalę mógłby brać udział Kazimierz Kamiński, arcymistrz techniki aktorskiej, studiujący na scenie najdrobniejszy gest, spojrzenie, opracowujący charakterystykę i kostiumy z muzealną drobiazgowością.

Niewątpliwie trudności techniczne także nie sprzyjały jakości pracy aktorskiej. Stopniowy rozwój techniki filmowej przyniósł wprawdzie odejście od światła lamp łukowych, malowania aktorów najpierw na fioletowo, potem na żółto i dopiero na kolor cielisty, wykorzystywanie scenariuszy filmowych w miejsce bezpośrednich wskazówek reżysera opowiadającego doraźnie treść filmu, ale jednak nie poprawił prymitywnych warunków technicznych, pracy kamery i techniki nagrań na tyle, żeby na przykład pokazać w pełni talent Stefana Jaracza. I chociaż film urzekł swoją magią artystów teatru, to przecież jedna z jego najwspanialszych aktorek, symbol filmowego aktorstwa, Mieczysława Ćwiklińska, jeszcze niedługo przed śmiercią w udzielanych wywiadach odpowiadała zawsze, że chętniej grała na scenie.

Powojennych widzów zapomniane dziś przedwojenne kino śmieszy pewnie niekiedy tak, jak przedwojennych aktorów ich własna sztuka z okresu kina niemego: *...najzabawniejsza była gra aktorów. Ich miny, grymasy, gestykulacja śmieszą nas dzisiaj niezmiernie, gdy oglądamy na ekranie film z tamtych czasów* – wspomina Władysław Grabowski, aktor warszawskiego Teatru Polskiego i popularny, ekscentryczny komediowy amant filmowy w typie Wojciecha Pokory. – *Wtedy to było na porządku dziennym, inaczej w ogóle się nie grało, gestykulacja zastępowała słowo mówione, a napisy wyjaśniały treść tylko w trudniejszych do zrozumienia miejscach*⁷.

Pamięć i zapomnienie to trwałe elementy dyskursów kultury. Jako kulturowe, a nie egzystencjalne doświadczenie pozwalają na rewizję i zarazem na uobecnienie przeszłości. Pamięć potoczna jest waloryzującą przeszłość pamięcią emocjonalną, Hegłowską „studnią”, „szybem”, w który wpadają uwewnętrznione obrazy. To uwewnętrznienie często przynosi zapomnienie. Przedwojenne aktorstwo filmowe żyje w pamięci jako tradycja sztuki teatralnej, o której się pamięta, ale i milczy. Nazwisk aktorów już się nie pamięta, nikt ich nie wymienia, ale wszyscy wiedzą, że są wybitne, chociaż nikt nie wie, czym na tę sławę sobie założyły. Pamięć potoczna aktorstwa przedwojennego to pamięć subiektywna, eliminuje negatywne doświadczenia, przekazując jedynie podziw publiczności i recepcji krytycznej. Pamięć badawcza je przywołuje, a rekonstruuje pamięć potoczną, zakłada, że nie spełnia ona swojej roli i nie komunikuje tego, co jednoznacznie prawdziwe. Polaryzuje ją, ujawniając jej sprzeczności. Na podstawie obejrzanych przeze mnie na użytek tego tekstu melodramatów: *Trędowatej* (1936) i *Wrzosu* (1938) Janusza Gardana, *Jego wielkiej miłości* (1936) Stanisławy Perzanowskiej, *Granicy* (1938) Józefa Lejtesa i *Kłamstwa Krystyny* (1939) Henryka Szaro; komedii: *Pawła i Gawła* (1938) Mieczysława Krwawicza, *Piętro wyżej* (1937) Leo-

na Trystana i Włóczęgów (1939) Michała Waszyńskiego, oraz patriotycznych: *Przeora Kordeckiego – obrońcy Częstochowy* (1934) Edwarda Puchalskiego i *Młodego lasu* (1934) Józefa Lejtesa, mogę tę legendę podważyć i pokazać jej subwersywność. Jeśli filmy te potraktować jako materiał dokumentacyjny przedwojennej teatralnej sztuki aktorskiej, to odpowiedź na pytanie, czy analiza aktorstwa na jego podstawie jest wiarygodna, będzie negatywna. Wielcy aktorzy nierzadko bywali w filmie tylko swoją teatralną karykaturą, nie potrafiąc znaleźć odpowiedniego ekwiwalentu dla stosowanych na scenie środków wyrazu. *Wzruszające i bezcenne dokumenty filmowe przywołują żywą sylwetkę, dają jakieś wyobrażenie o powierzchowności, ruchu czy o geście, ale w istocie zaprzeczają legendzie aktorskiej Jaracza*⁸ – pisze Edward Krasinski. Działo się tak pewnie także dlatego, że i operatorzy nie dysponowali odpowiednią techniką filmowania aktora. Nie miał racji Leon Schiller, przekonując, że reżyseria filmowa nie różni się od teatralnej, że sprowadza się do operowania materiałem żywym i martwym. Miał rację, kiedy dowodził, że *rytm montażu stanowi o wszystkim: nudzi lub porywa*⁹. Niewątpliwie to wybory kamery kształtowały statyczną, teatralną, ograniczoną przestrzeń, umajestatyczniały, wyolbrzymiały, patetyzowały grę aktorską. To kody kinematograficzne, montaż i kąt nachylenia kamery ośmieszały kody aktorskie, czyniąc zarazem z filmu pretensjonalny spektakl teatralny. Ale nawet jeśli przyjąć, że film polski w tym czasie stanowił jedynie odrodzenie się teatralności w innej formie, a ruch kamery skupiał się głównie na odczytywaniu konotacji osiągniętych przede wszystkim środkami scenicznymi, to nie sposób jednak traktować sztuki filmowej jako wiarygodnego dokumentu teatralnej sztuki aktorskiej, a filmu jako wiarygodnego dokumentu aktorstwa. Wiedzieli o tym i ówczesni krytycy filmowi. Leon Brun zdawał sobie sprawę, że *kreacje filmowe naszych wielkich asów teatralnych, jak Jaracz, Junosza-Stępowski, Ćwiklińska itd. dają bardzo fałszywe wyobrażenie o istotnej skali ich talentów*¹⁰. Wyeksploatowani do niemożliwości aktorzy *grają numerkami nie z tej gry i nie w tej grze*¹¹ – dopowiadał Tadeusz Kończyc. Niewątpliwie niezbędnym warunkiem wartości dzieła jest, aby forma, w jakiej zostanie ono przetworzone, odpowiadała przeznaczeniu, jakie wybrał dla niego autor. Nie ma wątpliwości, że filmowa, a nie teatralna adaptacja utworu scenicznego oznaczała jego transformację, pociągającą niejednokrotnie, zdaniem wielu, redukcję jego walorów literackich.

W procesie dekonstrukcji kina jako pamięci chodzi o to, żeby mając świadomość ograniczeń tekstu pamięci i zarazem tekstu artystycznego – filmu, podjąć kwestię wiarygodności legendy aktorstwa. Zadać pytanie, dlaczego aktorstwo symbolu kinematografii przedwojennej Elżbiety Barszczewskiej jest dzisiaj anachroniczne, a sztuka Stanisławy Wysockiej i Mieczysławy Ćwiklińskiej się broni? Dlaczego nie zestarzała się sztuka Junoszy-Stępowskiego, a nie widać w pełni magii Stefana Jaracza – nawet w filmie ze specjalnie napisanym dla niego scenariuszem i zamysłem ukazania wyjątkowości jego aktorstwa (*Jego wielka miłość*). Dlaczego nie obezwładnia Józef Węgrzyn, mimo że w pamięci wielu zapadł jako bohater wrażliwy, nieco neurasteniczny, ale mimo to potężny, choć nie posagowy, skomplikowany i przepełniony wewnętrzną męką? Jako ojciec Stefci w *Trędowatej* Węgrzyn wydaje się dzisiaj przecież nieprzekonującym i nudnym, obojętnym szarym człowiekiem, którego śmierć córki mało obeszła. I nic nie pomagają podniesione do góry środkowe części brwi, opuszczanie i ściąganie ich końców

jako wyraz bólu. Dlaczego nie porywa krotochwilna i farsowa technika Antoniego Fertnera czy Józefa Orwida? Dlaczego bardziej nuży niż wzrusza Michał Znicz, mimo że potomni pamiętają, że na scenie był niezwykle wzruszający w rolach małego, nieszczęśliwego człowieka, wyrzuconego poza nawias rzeczywistości, udręczonego przez życie i złych ludzi? Może dlatego, że jedni z wielkich aktorów sprostali sytuacji, w której techniki filmowe, wielki plan, kąty widzenia, ruchy kamery, montaż wymagały naturalności zacierającej granice między tym, co sztuczne a tym, co naturalne, między reprezentacją a prezentacją, a inni nie potrafili.

Pamięć jako rodzaj wiedzy o przeszłości zmusza badacza do rekonstrukcji mentalności przeszłego świata. Przedwojenny film polski nie miał wyraźnego adresu społecznego, był przeznaczony dla wszystkich. Stanowił swoisty odpowiednik teatru mieszczańskiego, a jego scenariusze przypominały *pièce bien faite*. Kino miało sprawić przyjemność i podobać się. Dlatego ważna tu była przede wszystkim uroda aktorów. Każdy numer przedwojennego czasopisma „Kino” otwierała rubryka „Jak jesteśmy fotogeniczni?” Aktor więc stał się gwiazdą nie za sprawą warsztatu ekspresji, tylko swej specyfiki i niepowtarzalności. *Aktor nigdy nie wchodzi niewinnie do filmu. Wyjątkowość jego budowy i gestu – płaszczyzna denotacji – odsyła jednocześnie – na płaszczyźnie konotacji – do mitów społeczno-kulturowych danej cywilizacji i danej epoki*¹². Zadaniem aktora było użyczenie postaciom własnej pięknej twarzy i sylwetki, przede wszystkim jako przedmiotów adoracji i idealizacji. W dwudziestoleciu międzywojennym efektowny sprawdzian kultury warsztatowej twórcy oraz estetyki opakowania gotowych wzorców ludzkiego losu stanowił więc naturalnie melodramat, mimo zalewu komedii, adaptacji literatury polskiej i filmów o tematyce patriotycznej. O emploi symbolu polskiego melodramatu, Elżbiety Barszczewskiej, pisał Tymon Terlecki: „*panienka ze dworku*”. *Dziewiętnastowieczne dziewczę z długimi warkoczami i w długiej sukni, typ kobiety wytworzonej przez naszą kulturę obyczajową, opromienioną przez naszą poezję. Łagodna, delikatna kobiecość łączy się z twardym pionem psychicznym, z niepodejrzanym hartem duszy, jej zdolności do wytrzymania napięć i docisków losu*¹³. Elżbieta Barszczewska – Stefcia Rudecka w *Trędowatej*, wzruszała jako uosobienie człowieczeństwa, bezbronnej kobiecości i ciepła. Jako Elżbieta Biecka w *Granicy* była uosobieniem szlachetności i tolerancji.

Melodramat jako podstawowy obszar kultury popularnej zorientowany na odbiorcę, zainteresowanego przede wszystkim otrzymaniem koniecznych informacji jak najmniejszym wysiłkiem, cieszył się ogromnym powodzeniem¹⁴. Nie znaczy to, że pamięć badawcza nie przywołuje głosów krytycznych z epoki. *W filmie polskim nie ma żadnych zagadnień, jest tylko anegdota, w której wszystko jest zakłamanie i wykoślawione*¹⁵ – pisała Stefania Heymanowa. Wtórował jej Eugeniusz Cękański: *...filmowi polskiemu zawsze prawie brak moralnego pionu, ambicji kulturalnych, jest przypadkowy, często irytujący w cynizmie, wynikającym z ujmowania sztuki jako biznesu*¹⁶. Jeśli jednak ma rację Jurij Łotman¹⁷ dowodzący, że kinem rządzi estetyka tożsamości przedstawionych sytuacji życiowych ze znanymi już publiczności szablonami, to łatwy do zidentyfikowania bohater, narracja jako centralny punkt dyskursu filmowego, prosto zarysowany konflikt dobra i zła sprawiały, że kino przedwojenne, po wojnie wykpiwane jako opium dla mas, musiało mieć i ma nadal wielbicieli. W kinie przedwojennym

najważniejsza była właśnie opowieść, nie gra aktorska. Dlatego wzruszały i wzruszają historie o upokorzonej miłości i konsekwencje megalomanii w *Trędowatej*, o uwiedzeniu i porzuceniu w *Granicy*, o bólu małżeństwa z rozsądku we *Wrzocie*, o miłości, która zwycięża wszelkie intrygi w *Kłamstwie Krystyny*, o dramatycznej obronie Częstochowy w *Przeorze Kordeckim*, o patriotycznym strajku młodzieży szkolnej w 1905 roku w *Młodym lesie*; dlatego bawiły i bawią śpiewogry *Zapomniana melodia* (1938), *Włóczęgi*, *Piętro wyżej*, *Paweł i Gawęł*. To jest odpowiedź na niezwykłą popularność Barszczewskiej, Heleny Grossówny, Stanisławy Angel-Engelówny czy Leny Żelichowskiej, Eugeniusza Bodo, Aleksandra Żabczyńskiego, Franciszka Brodniewicza, Adolfa Dymy czy radiobatarów Szczepka (Kazimierz Wajda) i Tońka (Henryk Vogelfanger). To jest też pewnie kolejna odpowiedź na jednowymiarowość i monotonię filmowego aktorstwa, które jakby zapomniało o tym, czego domagali się w tym samym czasie wielcy reformatorzy teatralni – o ekspresji ciała i gestu.

Głębsza recepcja filmu dwudziestolecia skłania do postawienia tezy, że filmową tożsamość aktorską tego czasu kształtowały kryteria i zasady dziewiętnastowieczne. Wprawdzie aktor filmowy nie przyprowadził sobie nosa, nie wypychał brzucha, ale obowiązywały przede wszystkim dziewiętnastowieczne wytyczne, kładące nacisk na typy fizjonomiczne. Amant więc powinien być mieć dość szeroką twarz i szeroką pierś. Toteż nic dziwnego, że podobali się Franciszek Brodniewicz, Eugeniusz Bodo i Aleksander Żabczyński. Obowiązywał także kod charakterologiczny. We wznowionym w 1922 roku na użytek aktorów *Przewodniku dla teatru amatorskiego* Rapackiego możemy przeczytać, że *wąsy przylepione pod samym nosem z odkrytą wierzchnią wargą zachodzące na policzki czynią twarz krótszą, nadają jej wyraz cyniczny*¹⁸. Takie właśnie wąsy i taką twarz miał Jacek Woszczerowicz, główny intrygant z *Kłamstwa Krystyny*. Przede wszystkim jednak najważniejsza była mimika. *Kurs gry filmowej* Wiktora Jaczewskiego z 1927 roku jasno określał rządzące nią prawa. Tak więc zakrywanie twarzy dłońmi miało oznaczać rozpacz, ręce zaciśnięte kurczowo przy nieruchomej twarzy – wściekłość, uniesienie czy agonię. Z kolei podniesienie brwi ze skurczem mięśni czoła, unieruchomienie powiek – uwagę i uważne obserwowanie, zakrycie ust – zdziwienie, ukośne podniesienie brwi i poważny wyraz twarzy – milczące pytanie, opuszczenie brwi – skupienie, podniesienie środkowych części brwi – ból, opuszczenie brwi połączone z zaciśnięciem zębów – ból moralny, opuszczenie powiek górnych – zawstydzenie, odrzucenie głowy w tył – bezczelność, oczu szeroko rozwarte, źrenice znieruchomiałe – obłąd. Wszystkie te wytyczne niezmiennie precyzyjnie realizowała idolka przedwojennego kina, Elżbieta Barszczewska.

Analiza filmowej gry aktorskiej przywodzi na myśl stosowaną z płaskim naśladownictwem teorię François Delsarte'a z jego prawem korespondencji głoszącym, że każdej funkcji umysłu odpowiada określona funkcja ciała, a każdej ważniejszej funkcji ciała określony akt umysłu. Tyle że u Delsarte'a ekspresja wychodziła nie z brwi, a z ramienia, *gdzie znajdowała się w stanie emocjonalnym i prezentowała w stanie afektywnym*¹⁹. Tablica synoptyczna pozycji ramienia objaśniała poszczególne stany emocjonalne. Zgodnie z nauką Delsarte'a ruchy aktorów, którzy uosabiali ludzi czynu, rozpoczynały się od członków, ruchy ludzi myśli rozpoczynały się od głowy, ludzi serca – od ramion. Także ostensywna modulacja głosu aktorów filmowych, zwłaszcza kobieca, realizowała wskazówki



Trędowata, reż. Janusz Gardan (1936)

francuskiego pedagoga: ...wyobraźcie sobie, że wśród waszego audytorium znajdują się niewidomi i głuchoniemi. (...). Wasza modulacja winna się stać pantomimą dla niewidomego, a wasza pantomima – modulacją dla głuchoniemego²⁰. Jednak nie pamiętali już, albo nie umieli zastosować zalecanych przez Francuza ćwiczeń koncentracji i odprężenia, synchronii impulsów ciała i umysłu, praktykowanych po latach przez Barbę i Grotowskiego. Za to dobrze pamiętali o wytycznych dotyczących sposobu chodzenia na planie, podsuwanych już przez Jacewskiego: ...unikaj należy stąpania z pięty, stąpania prostopadłego, zbyt dużego wyginania nóg w kolanach, zupełnego braku zgięcia nóg w kolanach, falowania kłębów biodrowych, zbyt staranności stawiania nóg²¹. Wyraźnie starali się wychodzić im naprzeciw aktorzy estradowi i rewiowi: Bodo, Brodniewicz, Żabczyński, Żelichowska, Lidia Wysocka.

Ciało aktora podlegało więc opresji znaku. Wszystkie zaś środki filmowej ekspresji, zwolnienie tempa, wielkie plany i naprzemiennie zbliżenia, półzbliżenia i portrety sprzyjały ostensywności gry. Przedwojenna sztuka filmowa realizująca proces nadawania sensu umocowanego w przestrzeni podstawowych doświadczeń sensomotorycznych stanowi bez wątpienia interesujący materiał dla kognitywisty. Dzisiaj, kiedy nastąpiło przesunięcie wszelkich granic, estetycznych i obyczajowych, kiedy ciało jest poddane różnym działaniom sensotwórczym i formatotwórczym, przedwojenne kino nienaruszające tych granic wzrusza swoim czarno-białym porządkiem, mimo że jego aktorstwo razi jednowymiarowością i szablonowością. W dwudziestoleciu międzywojennym obowiązujące jeszcze dziewiętnastowieczne wyobrażenie aktora jako tego, który oddaje swoje ciało Innemu, decydowało o kultowym stosunku do aktorów, przynajmniej niektórych. Dlatego być może zachwycono się Barszczewską – wiośnianą panienką

z cichego polskiego dworu w roli Stefci Rudeckiej, jej naturalnością i melodyjnym głosem.

W pamięci potocznej film przedwojenny funkcjonuje więc jako legenda wielkiego aktorstwa polskiego, pewnie jednak także za sprawą tych, których sztuka się nie zestarzała. Bowiem Junosza-Stępowski, Mieczysława Ćwiklińska, Stanisława Wysocka oglądani dziś nie są anachroniczni, ale już Aleksander Zelwerowicz, ojciec Kazi we *Wrzocie* czy Zenona Ziembiewicza w *Granicy*, nie potwierdza w filmie swojej aktorskiej sławy. Ordynat Michorowski w *Trędowatej*, inspektor Pakotin w *Młodym lesie*, prezes Sanicki we *Wrzocie* Junoszy-Stępowskiego to role współczesne, ujmujące wyrazistym rysunkiem psychologicznym bez sięgania po zbędne ostensywne środki wyrazu. Baronowa we *Włóczęgach*, księżna Podhorecka w *Trędowatej*, babka we *Wrzocie* Wysockiej budzi dziś jeszcze respekt siłą sylwetki, władczością lub nieoczekiwaną miękkością dyskretnego gestu, sympatię rozbawionym spojrzeniem skonstruowanym z posągowością postawy. Dama salonowa à rebours Mieczysławy Ćwiklińskiej: Idalia Elzonowska w *Trędowatej*, Ramszycowa we *Wrzocie*, matka Zenona Ziembiewicza w *Granicy* ujmują nie tyle znakomitą techniką operetkowo-farsowo-komediową, ile ironią i dystansem do granej postaci. Jacek Woszczerowicz jako groteskowy autor sztuki o Napoleonie w *Jego wielkiej miłości* prawdziwie bawi, a nie protekcyjnie śmieszy. Wszyscy oni wydali walkę sztampie i upozorowaniu na rzecz maksymalnej prostoty. Podstawę ich sztuki stanowił sposób myślenia, psychologia postaci, jej temperament przebijający się przez konwencjonalne nawyki. Kiedyś David Hume, promotor nowożytnej teorii uczuć, dowodził, że wszelkie przedstawione sensory trzeba zawsze mocno przeżyć sercem, broniąc prawa do ekspresji emocji, nie ich kontroli. Dzisiaj przyjęcie takiej postawy przez aktora rodzi anachroniczną nadekspresję. Ażebym wyrażać się szlachetnie, trzeba odczuwać szlachetnie – przykazywał popularny w Polsce w XIX wieku autor pracy *O aktorach i grze teatralnej*, Emanuel Murray, ale zarazem oczekiwał, że współdziałanie wszystkich środków aktorskich, postawy, zachowania, ruchu, gestu, głosu ma tworzyć *harmonijny ensemble* kierowany rozumem. Takie właśnie są dwudziestowieczne dokonania teatralne Junoszy-Stępowskiego czy Wysockiej. Stanowią sugestywne, ukształtowane na zewnątrz świata filmowego struktury, określające od razu charakter postaci filmowej, składające się na aktorstwo kreacji i transformacji, ale do maksimum redukujące zachowania i gesty przypadkowe, spójne stylistycznie, bo konsekwentne wobec podjętej koncepcji i podporządkowane globalnemu sensowi. Tworzyło to uzyskaną środkami warsztatowymi naturalność.

Niektórzy twórcy filmowi dowodzą, że w kinie wypowiedane słowa są proste, bezpośrednie i że aktor winien zadowolić się jedynie mówieniem swojego tekstu, rezygnując z pokazywania, że go już zrozumiał; nie ma niczego grać i wyjaśniać. Paradoks współczesnego aktorstwa polega na tym, że aktorzy, których dewizą była maksymalna naturalność, ale wedle ówczesnej normy, zestarzelili się. Aktorstwo Jana Kreczmara, ukształtowane przecież w dwudziestoleciu, w *Szyfrach* (1966) Wojciecha Hasa okazuje się dzisiaj mniej anachroniczne od improwizowanej, chaotycznej, nerwowej kreacji Zbigniewa Cybulskiego. W *Życiu rodzinnym* (1970) Krzysztofa Zanussiego semiotyczna sztuka Kreczmara²² znowu wytrzymała konkurencję współczesności i mniej się zestarzała niż aktorstwo kina moralnego niepokoju, Daniela Olbrychskiego, ucznia Kreczmara, czy Jana Nowickiego. Okazuje się zniena-

cka, że semiotyczne aktorstwo sensów niczym angielski kostium będzie zawsze aktualne, na czasie. Czy dlatego właśnie wirtuozerska, także otwierana semiotycznym kluczem, sztuka Zbigniewa Zapasiewicza wyda się kiedyś mniej anachroniczna niż antropologiczne, fizjologiczne aktorstwo współczesne oparte na biologii?

Problem pamięci i zapomnienia sztuki aktorskiej przywodzi na myśl problem okrętu Tezeusza: czy utrzymał on swoją tożsamość, jeśli pomimo wymiany wszystkich jego części zachował swój pierwotny wygląd i strukturę? Tak, dzięki pamięci. Jeśli uznać, że pamięć wiąże przeszłość i jest podstawowym tworzywem tożsamości, to w procesie dekonstrukcji pamięci można pokazać nie-tożsamość aktorstwa dwudziestolecia, ale po to, by dojść do konkluzji, że było ono bez wątpienia zgodne z kierunkiem, w jakim rozwijała się od kilkudziesięciu lat sztuka europejska i bez wątpienia przygotowało teatr najnowszy, chociaż rozmaitym twórcom wydaje się, że to oni wymyślili wszystko i dokonali wszelkich odkryć, choćby te były znane od lat. Umberto Eco powiada, że tym, co łączy dzieje kultury, jest zarówno pamięć, jak i zapomnienie. Dopiero razem tworzą historię. Owo razem odnosi się do wszystkich przedwojennych aktorów, którzy w filmie niczym się nie zapisali, tworząc jedną wielką kreację zbiorową. W teatrze każdy był indywidualnością, w filmie stanowili zbiór wykonawców.

KRYSTYNA DUNIEC

¹ A. Jackiewicz, *Latarnia czarnoksiężka* 2, Warszawa 1981, s. 12.

² S. Wysocka, *Aktor filmowy i aktor teatralny*, „Film” 1936, nr 9.

³ W. Jacewski, *Kurs gry filmowej*, Warszawa 1927, s. 13.

⁴ A. Zelwerowicz, *Z zagadnień szkolnictwa filmowego*, „Film” 1936, nr 7.

⁵ S. Jaracz, z wywiadu dla „Kina” 1935, nr 23.

⁶ A. Zelwerowicz, dz. cyt.

⁷ W. Grabowski, w: *Mniszkówna... i co dalej w polskim kinie? Wybór tekstów z czasopism filmowych dwudziestolecia międzywojennego*, oprac. B. Gierszewska, Kielce 2001, s. 61.

⁸ E. Krasiński, *Stefan Jaracz*, Warszawa 1983, s. 445.

⁹ *Człowiek teatru o kinie: co mówi reżyser Schiller*, „Kino” 1932, nr 2.

¹⁰ L. Brun, *Próba rekapitulacji doraźnej*, „Aktualności” 1939, nr 5.

¹¹ T. Kończyc, *Teatralizacja filmu*, „Wiadomości filmowe” 1939, nr 4.

¹² P. Brossard, *Szkic do portretu aktora*, tłum. E. Niewczas, „Kino” 1980, nr 9, s. 22.

¹³ T. Terlecki, *O Elżbiecie Barszczewskiej*, w: „Rzeczy Teatralne” 1984, s. 256-257.

¹⁴ Por. A. Madej, *Mitologie i konwencje. O kinie dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1994.

¹⁵ A. Heymanowa, *Wytwórnia złego powietrza*, „Kino” 1931, nr 46.

¹⁶ E. Cękański, *A jednak jest sztuką*, „Wiadomości kino-techniczne” 1939, nr 1.

¹⁷ J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, Warszawa 1984, s. 412-413.

¹⁸ W. Rapacki, *Przewodnik dla teatru amatorskiego* (1890), oprac. J. Gawlikowski, Lwów 1922.

¹⁹ Por. A. Arnaud, *François Delsarte*, Paryż 1882, s. 219. Cyt za: O. Asslan, *Aktor XX wieku*, Warszawa, 1978, s. 47.

²⁰ Tamże.

²¹ W. Jacewski, dz. cyt., s. 64.

²² Kreczmar traktuje aktorstwo jak dyskurs oparty na refleksji intelektualnej; jego role to spójne, koherentne postaci sceniczne, których poszczególne elementy zawsze są podporządkowane celowi nadrzędnemu, jakim jest semantyka postaci czy innymi słowy: jej sens, wykładnia, znaczenie globalne. Jego role pozwalają zatem na zastosowanie semiologicznych narzędzi wywiedzionych z teorii tekstu.