

Od pantomimy do Metody

Uwagi o ewolucji warsztatu aktora filmowego

PIOTR SKRZYPCZAK

Czas ewolucji aktorstwa filmowego – od technik pantomimicznych, wykorzystywanych w pierwszym okresie kina – do koncepcji amerykańskiej, zbudowanej na fundamencie systemu Konstantego Stanisławskiego w latach 40. obejmuje półwiecze, co w porównaniu z wielowiekową tradycją interpretacji scenicznej wydawać się może zaledwie momentem. W krytyce filmowej, jak zauważyła Alicja Helman, popularna jest teza, że dzieje kinematografii to swoisty skrót wszystkich innych dziedzin sztuki; w stu latach kina można znaleźć wszystkie podstawowe wzory sztuk pozostałych¹. Teza ta, ochocho przyjmowana, choć wcale nie zweryfikowana w przypadku sztuk tradycyjnych, jak literatura i malarstwo, jest trudna do przyjęcia, jeżeli chodzi o sztukę aktorską o rodowodzie teatralnym. Choć pozornie wydaje się, że kino w diachronicznym przebiegu swoich stylów powtarza odpowiednie kierunki teatralne, a niektóre z nich, np. ekspresjonizm, zachowuje dodatkowo w układzie wobec teatru synchronicznym, okazuje się, że ewolucja aktorstwa filmowego odbywała się zupełnie innym, własnym torem, jako zdeteminowana przez skomplikowany spłot teorii estetycznych i czynników technicznych.

W wydanym w 1959 roku manifestie pt. *Każdy film jest moim ostatnim filmem* Ingmar Bergman pisał: *Wielu reżyserów zapomina, że nasza praca w filmie zaczyna się od ludzkiej twarzy. (...) A zatem aktor filmowy jest naszym najcenniejszym instrumentem i kamera jedynie rejestruje reakcje tego instrumentu*².

W tej refleksji zawierają się trzy istotne pojęcia-problemy nurtujące twórców filmowej odmiany aktorstwa: twarz (zbliżenie fizjonomii), instrument (kinetyka ciała), rejestracja (montaż gry). Zmienność i różnorodność postaw twórców kina wobec tych zagadnień składają się na historię sztuki aktorstwa filmowego.

Griffith

Styl gry pantomimicznej, charakterystyczny dla pierwszego okresu kina, został zmodyfikowany przez Davida W. Griffitha dzięki zastosowaniu naturalistycznych, bardziej oszczędnych środków wyrazu. Zanim jednak do tego doszło, uprawiano typ wyrazistej gry, w którym chodziło o dodanie obrazowi klarownych znaczeń. Kino nieme, w obawie przed tym, że ani śródnapisy, ani akompaniament muzyczny nie są w stanie zrekompensować w pełni sfery pozawizualnej, „zapisywało” w ciele aktora znaczenie w sposób alegoryczny. Paul Coates podkreślił fakt, że taka „psychomima” pozostawała popularną techniką interpretacji

jeszcze w latach dwudziestych: *Jeszcze w roku 1923 Balazs uznawał za typowo amerykańskie takie techniki gry aktorskiej, dzięki którym ciało aktora mogło się stać znakiem konkretnej emocji. Techniki te z pewnością wiązały się z rosnącym w okresie głębokich przemian społecznych niepokojem, czy aby twarz aktora jest wystarczająco czytelna. Nadmierna swoboda interpretacji jest w istocie zakładaną z góry cechą kina niemego. Była ona możliwa dzięki temu, że gesty nie pozostawały ze sobą w ścisłych zależnościach, a rytmicznie prezentowane dalekie plany – wówczas powszechne – nasycaly obrazy aurą tajemniczości (kres jej położyły wprowadzone później zbliżenia)*³.

Alegoryczne stosowanie psychomimy krytykował Karol Irzykowski: *Przypuśćmy, że aktor w filmie wyraża mimicznie słowo: kocham. Zawraca odpowiednio oczyma lub je przynyma, kładzie rękę na sercu – według podanej recepty z jakąś indywidualną słodyczą lub wdziękiem (charme), który snobom wydaje się bezcenny. Aktor i reżyser myślą, że spełnili już zadanie, ale widz się nudzi*⁴.

Dla Irzykowskiego podobna mimika była blisko związana z językiem. Innego rodzaju alegoryzację tekstu filmowego postulowały też analizowane przez Jurija Tynianowa rosyjskie podręczniki dla akompaniatorów, wyliczające tematy „odpowiednie” dla stanów wewnętrznych, takich jak: „współczucie”, „natchnienie”, „wrogość” etc.

Analizując kreacje aktorskie w *Narodzinach narodu* Griffitha, Coates dostrzega pewną niespójność praktyki gry – łączącej alegoryczność z naturalizmem – oraz konkluduje, że w rezultacie przeczy ona zarówno alegoryczności w stosowaniu psychomimy, jak i dyskursowi „fotogeniczności” obowiązującemu wówczas w Europie. Według Coatesa gra aktorów w pewnych scenach *Narodzin narodu* personifikuje nienawiść Północy do Południa: *Dla Griffitha, tak, jak dla niemal współczesnego mu Freuda, ciało kobiety zachowuje się histerycznie i mówi nawet wtedy, gdy (...) jej usta milczą: milczenie jest kobiece, skojarzenie hysterii z kobiecością zaś samo histerycznie neguje możliwość hysterii męskiej (np. podczas wojny). U Griffitha osoba, która personifikuje określoną ideę, ulega opętaniu zagrażającemu jej tożsamości: kod alegoryczny przerasta możliwości aktorskie ludzi z krwi i kości. Innymi słowy, kod ten konkuruje z kodem realistycznym, który w latach 20. będzie coraz bardziej dominował, aż w końcu zatriumfuje*⁵.

Hybryda metod aktorskich, jeszcze bardziej skomplikowana, pojawia się w *Nietolerancji*; w opinii Coatesa wykrystalizowanie się w tym filmie opowiadania o wyrażnie „realistycznym” charakterze zapowiadało bliski kres operowania alegorią⁶. W swojej analizie *Nietolerancji* Aleksander Jackiewicz pisał: *W dziele Griffitha aktorstwo nie jest dobre. I to pierwszoplanowe. Zwłaszcza kobiety. Czyżby dlatego, iż przez nie reżyser starał się szczególnie wiele wyrazić od siebie: swoje oczarowania i fobie? (...) Mae Marsh o twarzy nietadnej (...) jakby nawet starawej – na początku filmu, dość długo jest nieznośna i przerysowana w słodyczy, figlarności, radości; za wiele się śmieje, za wiele cieszy, wykonuje mnóstwo, niby spontanicznych gestów. Gra z przesadą, w każdej niemal scenie*⁷.

Analizując pewne sztuczności i niedociągnięcia gry Marsh, usterki, które, owszem, rażą, Jackiewicz dochodzi jednak do zaskakującego wniosku: *Raptem ta partacka kreacja aktorki robi się gdzieś w połowie filmu przejmująca. Już w scenie nadejścia dobroczynnych dam (chodzi o epizod współczesny Nietolerancji – P.S.) to widzimy. Damy starają się odebrać Dziewczynie dziecko, żeby je*

umieścić w sierocińcu. Ona nie daje niemowlęcia przyciskając je spazmatycznie do siebie. Zbliżenie pokazuje twarz dziewczyny: przerażonej, nie wiedzącej o co chodzi, nie poczuwającej się do żadnej winy, rozumiejącej jedynie, że dzieje się coś strasznego. Twarz Mae Marsh jest bez szminki lub przynajmniej robi takie wrażenie, a że sytuacja wygląda dramatycznie, zapomina się niemal, iż to aktorstwo⁸.

Jackiewicz analizuje też grę aktora odtwarzającego w *Nietolerancji* rolę Chłopca: *Chłopiec – trzecia, a właściwie druga, obok Dziewczyny, postać epizodu, nie wygląda z pozoru w ogóle interesująco. Jest w opowieści długo raczej przedmiotem niż podmiotem działań. Nie z winy grającego go aktora, Roberta Harmona (...) lecz z woli reżysera. Bo Harmon poprawnie wypełnia po prostu swoje zadanie, jakie zostało przed nim postawione; ma być uczciwym wyrostkiem, który wprowadzie schodzi na złą drogę, ale z niej niedługo zawraca. Lecz znowu – trochę jak w wypadku Mae Marsh – gdzieś w połowie filmu jego aktorstwo staje się mistrzowskie. (...) Chłopiec Harmona już na procesie jest cały strachem. Usłyszawszy wyrok niemal traci człowieczeństwo i staje się strzępkiem materii. Taki pozostaje właściwie do końca. (...) Czy to co opisałem jest jeszcze kreacją aktorską? Tak, tyle, że kreacją aktorstwa kinowego (podkreślenie – P.S.), którego właśnie jedną z najistotniejszych cech – nazwijmy ją fizycznością – Griffith tu odkrył⁹.*

Jest rok 1916. Kino staje się wehikułem dla samego siebie; kreując stopniowo własną odmianę aktorstwa, poszukuje wypadkowej psychofizycznych stanów i zachowań fotografowanych postaci w idealnej dla obiektywu formule, zaś Griffithowi należy przypisać pierwszeństwo w perfekcyjnym ukazywaniu ludzkiej twarzy w postaci zbliżenia.

Rosyjscy reżyserzy-teoretycy

Z dala od Hollywood, w porewolucyjnej Rosji, dokonywała się inna rewolucja – w grze aktorskiej. Lew Kuleszow – pionier montażu gry aktorskiej i prekursor nowoczesnego podejścia do aktora, pojmowanego jako filmowany obiekt fizyczny, oświadczył: *W filmie wszystko buduje się na określonych wzajemnych zależnościach między ludźmi o różnych charakterach. Wygląd człowieka powinien być zgodny z jego rolą, powinien być do niej dostosowany¹⁰.*

Choć Kuleszow nie wymyślił montażu, jako pierwszy pojął możliwości wieloznaczności kadru. Konsekwencją tych przemyśleń był sławny, wręcz brawurowy eksperyment, nazwany później przez Francuzów „efektem Kuleszowa”. Montowanie ujęcia twarzy Iwana Możżuchina z rozmaitymi kadrami i w efekcie nadawanie portretowi aktora nowych i różnych znaczeń uświadomiło nie tylko wagę filmowego montażu, ale również na nowo określiło status aktora filmowego jako o b i e k t u. Tutaj Kuleszow proponował działanie z aktorem naturalnym – naturščykiem, czyli człowiekiem o charakterystycznej powierzchowności, o wyraźnie zarysowanym charakterze. Taki naturščyżnik powinien panować nad ciałem w granicach swoich fizycznych umiejętności¹¹. W *Sztuce filmowej* Kuleszow pisał o „osiach” ruchu mięśni i kończyn, o „kręceniu” i „ruchu śrubowym” i konstatował: *Wykonawca, który nie potrafi zmienić swojego zewnętrznego wyglądu pracą mięśni i który jest niedostatecznie wyćwiczony, nie nadaje się do pracy w filmie¹².*

Odwolując się do przedstawionej przez Wsiewołoda Meyerholda koncepcji aktorstwa, Kuleszow odrzucał ujętą w niej umowność działań, na którą składało się według niego zbyt wiele wyuczonych, nienaturalnie wyglądających ruchów, zaś przyjmował zasady biomechaniki działań. Zdecydowanie bliżej niż do antynaturalistycznego Teatru Kameralnego Aleksandra Tairowa i Teatru Meyerholda było Kuleszowowi do Teatru Artystycznego MChAT, realizującego w pracy z aktorem system Konstantego Stanisławskiego. Jednak opracowana przez Stanisławskiego praktyka osiągania autentyczności reakcji aktora na scenie nie wydawała się Kuleszowowi odpowiednia i wystarczająca w świetle zadań stawianych przezeń aktorowi na planie filmowym. Wziąwszy pod uwagę zupełnie odmienny od teatralnego jeden punkt widzenia postaci w kamerze oraz możliwości montażu, reżyser stwierdził: *Aktor teatralny, choćby o najwyższym kunszcie gry, zupełnie nie nadaje się do wykonywania ról filmowych, ponieważ technika jego gry opiera się na całkowicie innych, radykalnie odmiennych niż w filmie, zasadach. Realizacja zdjęć z jednego punktu widzenia stwarza warunki do nadzwyczaj dokładnych spostrzeżeń. (...) Tak więc – technika aktora teatralnego jest wprost przeciwna do techniki gry aktora filmowego*¹³.

Respektując warunki prostokątnego kadru filmowego, Kuleszow sformułował w tekście pt. *Szkolenie wykonawcy* szereg zasad dotyczących kinematyki gry aktora. Zaproponował tam zestaw ćwiczeń: 1) działania z imaginowanymi przedmiotami w imaginowanej przestrzeni, 2) ćwiczenia rytmiczne, 3) ćwiczenia mimiczne, 4) ćwiczenia w przestrzennej siatce metrycznej i układzie podstawowych osi kadru. Szczególnie te ostatnie ilustrują analityczne podejście Kuleszowa do postaci aktora jako filmowanego obiektu fizycznego. Jednak reżyser podkreślał, że realizacja jego wskazówek nie powinna prowadzić do schematyzmu i automatyzmu: *Nie wolno przyjmować tego systemu jako stylu, nie wolno dopuszczać do zbyt kanciastej, szorstkiej gry. Należy grać miękko, spokojnie, a przede wszystkim swobodnie i pewnie. Po przejściu pełnego kursu szkolenia wykonawca osiągnie niezbędną pewność ruchów połączoną z naturalną prostotą. Chaotyczność niezorganizowanej, mętnej, zagmatwanej gry zostanie zamieniona na wyraziste i precyzyjne aktorstwo*¹⁴.

Podobnie jak Kuleszow, Siergiej Eisenstein w swojej koncepcji „typaży” podkreślał strategiczne wykorzystanie fotografii twarzy aktora. Odwołując się do fizjonomiki Johanna Kaspara Lavatera, pisał: *Nie przypisujemy fizjonomii absolutnie żadnej obiektywnej wartości naukowej, ale gdy w trakcie wszechstronnej reprezentacji postaci, wskazującej pewien typ, potrzebna nam jest zewnętrzna charakterystyka jej oblicza, natychmiast wykorzystujemy twarz tak samo jak Lavater. Dzieje się tak, ponieważ w przypadkach tych musimy zadbać przede wszystkim i w pierwszym rzędzie o wrażenie, subiektywne wrażenie na obserwatorze, nie zaś obiektywne zestawienie znaku i istoty, rzeczywiście składających się na postać*¹⁵.

W filmach z pierwszego okresu twórczości Eisenstein korzystał z „aktorów naturalnych”, dokonując wyboru wykonawców według określonych typów w ludzkich reprezentujących określone klasy społeczne. Jako wyraziste egzemplifikacje owych klas sylwetki te doskonale oddawały pojęcie reżysera o przedstawianej zbiorowości. Na antropologiczne portrety naturalnych aktorów zwraca uwagę Jackiewicz: *Materialna strona egzystencji ludzkiej, jako baza historycznych struktur, była przez Eisensteina mocno respektowana. Marksista teoretyk i marksista praktyk,*

a zarazem trochę – jak wielu zapaleńców tamtego czasu – marksista neofita, dbał autor „Strajku”, niekiedy nawet w sposób nazbyt skrajny, o czystość dialektyki materialistycznej i historycznej. Z jednej strony marzył, aby na ekranie ukazywać społeczne i ekonomiczne prawa w pełnej ich abstrakcji (...) z drugiej jednak, w sposób podobnie konsekwentny nie spuszczał z oka trywialnych przyrodniczych uwarunkowań człowieka. Kiedy w „Strajku”, historii walki rosyjskiego proletariatu, podkreślał podobieństwo jego przeciwników do zwierząt – montując ich twarze na przemian z wizerunkami psów czy lisów – był to jeszcze chwyt retoryczny, ale gdy w sekwencji masakry robotników przez wojsko, sceny mordowania ludzi montował ze scenami w rzeźni, nie była to tylko figura stylistyczna, ale także – bardzo w duchu Eisensteinowskim – demonstracja „zwierzęcej” strony rzeczywistości ludzkiej¹⁶.

Nieporozumieniem byłoby jednak uznanie koncepcji aktorstwa w ujęciu Eisensteina jako ograniczającej się jedynie do antropologicznego typu. W swoich teoriach twórca *Października* poszedł znacznie dalej. Tadeusz Miczka podkreśla fakt, że w pracach plastycznych Eisenstein dokonywał drobiazgowego studium ruchu, aby w ten sposób dotrzeć do wyrazistej charakterystyki człowieka, ukazać najpełniej jego zachowania we wzajemnych stosunkach z otaczającym go światem i dlatego często powtarzał jedną sytuację psychologiczną w różnych wariantach, przedstawiając np. 127 rysunków na temat zabójstwa Duncana, i podobną powtarzalność dostrzega się również w jego filmach¹⁷. Analizując koncepcje plastyczne w filmach Eisensteina, Miczka przytacza interesującą, jeżeli chodzi o kinetykę aktora, relację Grigorija Aleksandrowa o pomyśle polegającym na „fazowości” ruchu inspirowanej rzeźbą *Dyskobola*, z okresu pracy nad *1905 rokiem*: *Gdyby można ją było ożywić i sfilmować ruch tego dyskobola, nie znaleźlibyśmy wśród kadrów fazy, odpowiadającej przedstawionemu przez Myrona położeniu ciała. Przyczyna tkwi w tym, iż w rzeźbie stopy nóg znajdują się w jednej fazie ruchu, kolana – w drugiej, biodra – w trzeciej itd. Ten właśnie sposób zastosował Leonardo da Vinci w „Giocondzie” – jej kolana (których nie widzimy na portrecie – P.S.) znajdują się w pierwszej fazie ruchu, tors – w drugiej, głowa w trzeciej, a oczy w czwartej. Ona jest w ruchu, w procesie obracania się. (...) Zrozumieliśmy – dlatego on (Eisenstein realizujący ujęcie marynarza tłukącego talerz – P.S.) sfilmował ruchy marynarza w kilku kadrach z kilku punktów widzenia. Dzięki temu Eisenstein mógł wyrazić gniew marynarza z większą pasją¹⁸.*

Jednym z najlepiej opracowanych systemów gry aktorskiej, znajdującym kontynuację w koncepcjach późniejszych, był system Wsiewołoda Pudowkina. Pudowkinowskie myślenie o sztuce aktorskiej przeszło zresztą pewną ewolucję – od skłonności do uznania aktora za „surowiec” w pracy reżysera, co zostało ujęte w pracy z 1928 roku *Reżyseria filmowa i scenariopisarstwo*, przez złagodzenie radykalnych poglądów traktowania aktora jako „modela” w pracy pt. *Aktor w filmie* (1934) po *summę* poglądów i doświadczeń zawartą w studium *System Stanisławskiego w filmie* (1954).

Przedstawioną przez Stanisławskiego metodę „przeżywania” roli Pudowkin połączył z warunkami montażowej formuły roli i związanej z tym umiejętności jednolitego i organicznego „przyswajania” postaci. Koncepcja Pudowkina została obudowana wokół rdzenia spójnego z tez wywiedzionych z systemu Stanisławskiego: 1) powiązania postaci z aktorem jako żywą indywidualnością, 2) jednolitości, naturalnej spójności kreowanej postaci, 3) „przeżywania” roli (w przeciwieństwie

do jej „przedstawiania” – co różnił za Stanisławskim), umożliwiającego scalenie luźnych jej fragmentów, rejestrowanych w filmie „urywkowo”.

Rozważywszy zagadnienie owej fragmentaryczności gry aktorskiej w filmie, Pudowkin doszedł do konkluzji o konieczności porzucenia fałszywej, jego zdaniem, koncepcji „postaci montażowej”, rozumianej jako postaci nie uświadamiającej sobie charakteru wykonywanej roli: *Montażowe ujęcie gry aktora (kompozycja na ekranie oddzielnie nakręconych ujęć) nie jest bynajmniej trikiem reżyserским, modyfikującym grę aktora. Jest ono nowym, potężnym, swoistym dla filmu środkiem interpretowania tej gry. Opanowanie montażu jest dla aktora filmowego sprawą równie doniosłą, jak dla aktora scenicznego opanowanie techniki teatralnej, scenicznej interpretacji swej gry. (...) Wynika stąd, że zawodowy aktor filmowy wtedy dopiero osiągnie pożądany poziom, gdy posiędzie znajomość sztuki montażu poszczególnych jego metod*¹⁹.

Pudowkinowskie spojrzenie na warsztat aktora filmowego rozwinęło się w koherentny system, obejmujący kompleks zagadnień, m. in. pracy nad utożsamieniem się aktora z rolą, konstrukcji postaci montażowej, pracy na próbach, pracy reżysera z „nieaktorem” (naturszczykiem), pracy nad dykcją, charakteryzacją i gestem. Podkreślając w swoich pracach teoretycznych odmiennosć i złożoność gry w filmie dźwiękowym, Pudowkin wiele uwagi poświęcił roli dialogu w rytmie utworu filmowego (pisząc o tzw. podwójnym rytmie dźwięku i obrazu) oraz specyfice emisji głosu na planie filmowym. Zauważając, że w rosyjskich szkołach teatralnych zbyt wielki nacisk kładzie się na doskonalenie artykulacji głosu, Pudowkin postulował zarzucenie niepożądanych, sztucznych deklamacji na rzecz dialogów realistycznych: *Czytelowanie mówionego słowa, odpowiednia dykcja, teatralne nasilenie głosu, nawet lekko podkreślony i uogólniony gest, ukazany w zbliżeniu ekranowym, sprawiają na widzu wrażenie zbędnego i niedorzecznego fałszu*²⁰.

Przed wszystkim jednak Pudowkin podkreślał, że inteligentny aktor powinien zmierzać do odnalezienia sposobów gry, które w efekcie stworzyłyby wyraziste i przekonujące formy, jakie przedtem stworzył film niemy. Pod żadnym zaś pozorem nie powinien ulegać chęci odwoływania się do obcych filmowi metod teatralnych. Budując most pomiędzy systemem Stanisławskiego a kinem dźwiękowym, Pudowkin postrzegał istotę gry teatralnej jako obcą swojej sztuce: *Kiedy mówimy o nadmiernej teatralności gry aktora, mówimy tak nie dlatego, że widzimy w samej teatralności coś ujemnego lub niemiłego. Stwierdzamy po prostu przykre wrażenie niedorzeczności, a więc i fałszu w wysiłkach człowieka zmagającego się z nieistniejącymi przeszkodami*²¹.

Filmowi aktorzy – filmowe gwiazdy

Choć coraz częściej zdawano sobie sprawę z tego, że zespół umiejętności nabytych w teatrze rzadko sprawdza się w filmie, od jego początków bynajmniej nie rezygnowano ze sprawdzonego na scenie warsztatu. Aktorstwo teatralne posłużyło nowym interpretatorom do opracowania nowych metod. Świadomość, że w odróżnieniu od teatru plan filmowy składa się ze znacznie więcej i znacznie bardziej skomplikowanych elementów technicznych, a sami aktorzy muszą się zgodzić na pewną egalitaryzację, nie dawała oczywiście wykonawcom komfortu.

Kiedy Edward G. Craig postulował wyeliminowanie funkcji aktora, zastąpienie go marionetą, chodziło mu o włączenie go w spektakl totalny, o pozbawienie poczucia gwiazdorstwa, wyeliminowanie taniego imitatorstwa życia, pseudorealizmu i odrzucenie zakurzonego już wachlarza aktorskich chwytów i trików. Natomiast kiedy Craig atakował hegemonię aktora-gwiazdy, z miejsca przeciwstawiał jej hegemonię reżysera. W czasie gdy kino doskonaliło procedury realizacyjne i zarazem poszukiwało nowych artystycznych środków wyrazu, własnej estetyki, kiedy tworzyło swój język – funkcja autora-reżysera wydawała się bardzo bliska koncepcji Craiga. Podobnie bliska jego wyobrażeniom mogła być funkcja aktora – pracownika zespołu filmowego, w pewnym sensie zdegradowanego do roli filmowanego obiektu, właśnie – nadmarionety. Teoria Craiga tchnęła w teatr nowe życie, zaś samą profesję aktorską poddała bolesnej, ale zbawiennej terapii. Ponieważ utwór filmowy, jak żaden inny, okazał się utworem zespołowym, aktorom filmowym łatwiej było zrozumieć ich rolę w świecie nowej sztuki. Craig wieścił więc na gruncie teatru coś, co zrealizowało się we własnym kształcie w kinie, kiedy pisał: *Usuniecie aktora, a tym samym usunięcie środka, dzięki którym zdegenerowany realizm teatralny rozwinął się i kwitnie* ²².

Tę rewizję funkcji aktora należy rozumieć nie inaczej niż jako zdecydowany protest przeciw jego dominacji jako gwiazdy w dziele scenicznym, podobnie jak postulat sformułowany przez Eleonorę Duse: *Aby ocalić teatr, trzeba go zniszczyć, trzeba, by wszyscy aktorzy i aktorki wymarli na dżumę. To oni zatruwają atmosferę, to oni uniemożliwiają sztukę* ²³.

Aktorzy wczesnego kina szybko uświadomili sobie, że bez zgody na podporządkowanie się sugestiom, a często i żądaniom reżyserów, bez przyzwolenia na traktowanie ich jako szeregowych funkcjonariuszy ekipy filmowej nie mogło być mowy o sprawnej realizacji przedsięwzięcia kinematograficznego. Jednak coraz częściej i coraz śmielej, bardziej pewni swoich umiejętności, starali się eksponować swoje role, uzyskać nie tylko indywidualny wizerunek, ale także i status gwiazd. Pudowkin zdecydowanie krytykował gwiazdorstwo jako przyczynę szufladkowania aktora i świadectwo tyranii producentów: *Jeżeli jakiś aktor w filmie został wyróżniony przez publiczność za swą powierzchowność, za swój sposób gry, prowadzący się w większości wypadków do systemu chwytów trikowych, wówczas wytwórnia czyni wszystko, co możliwe, by najtroskliwiej zachować w aktorze to wszystko, co publiczności podobało się i do tego zespołu elementów dopasować w dowolny sposób dowolną fabułę, byleby tylko była zwięzła i zajmująca. W gruncie rzeczy do odkrytej i odpowiednio uformowanej gwiazdy reżyser pod dyktando przedsiębiorców dorabia różne tła. (...) Moim zdaniem, taka metoda wielokrotnego ukazywania widzom aktora jest u nas (w Związku Radzieckim – P.S.) nie do przyjęcia. I w ogóle jest nie do przyjęcia w pracy artystycznej* ²⁴.

O ile pojawienie się nowego rodzaju aktorstwa było zasługą aktorów i reżyserów, o tyle pojawienie się gwiazd było zasługą aktorów i producentów. Najlepsi i najsłynniejsi aktorzy stawali się wzorem dla kolegów i całych pokoleń następców. Aktorki Griffitha – Lilian Gish, Mae Marsh, Miriam Cooper inspirowały Mary Pickford i Głorię Swanson. William S. Hart (*nota bene* eks-aktor trupy Heleny Modrzejewskiej) i Percy Marmont stworzyli typ bohatera o „kamiennej twarzy”, którego najsłynniejsze wcielenie przedstawił później Humphrey Bogart.

Kreując jeden typ postaci, mniej jednoznaczny od kreacji Toma Mixa, Hart konsekwentnie budował swój gwiazdorski wizerunek. W reżyserowanym przez siebie filmie *Błkitnooki Rowden* występował między innymi w scenie, kiedy jako „dobry-zły” bohater przemilcza przed starą kobietą fakt, że zabił jej syna – właściciela saloonu, który odziedziczył, a po chwili wahania daje jej schronienie przy owym saloonie. W szkicu poświęconym sztuce aktorskiej Harta Jackiewicz tak pisze o tej roli: *Znakomicie zagrał Hart tę rozterkę. Talent i doświadczenie aktorskie wyniesione z teatru dobrze mu posłużyły w tym, statycznym w końcu, dramacie. (...) Rowden w momentach kluczowych prawie nie gra. Jego chuda, ascetyczna twarz i te jasne oczy mogą wyrazić już wiele, resztę robi kontekst: poczciwa staruszka na głowie Rowdena, a obok saloonu mogiła zabitego, i ufność staruszki kontrastująca z przebiegłością tamtego, którego trzeba było unicestwić. Ale co robić – i Rowden zawiesza tabliczkę na grobie swojej ofiary z dopiskiem: porządny człowiek. Wreszcie więc nie gra aktorska, niejako nie aktor, lecz sytuacje prowadzą sprawę i, pełne wewnętrzznego napięcia, ujęcia zastępują akcję w omawianej partii*²⁵.

Hart-aktor poddał się więc sugestii Harta-reżysera, pozostając przy tym Hartem-gwiazdą.

Wraz z pojawieniem się gwiazd pojawiło się i niebezpieczeństwo uwięzienia w *emploi*. Cytowany już w tym miejscu Pudowkin wskazywał na możliwość uniknięcia tej pułapki, o ile ponowne przedstawienie aktora w filmie odbywać się będzie w imię udoskonalenia kreacji każdej nowej postaci²⁶.

André Malraux w *Zarysie psychologii kina* podkreślał, iż: *Pod żadnym względem gwiazda nie jest występującą w kinie aktorką. Jest osobą posiadającą minimum talentu aktorskiego, której twarz wyraża, symbolizuje, urzeczywistnia instynktowną potrzebę zbiorowości: Marlena Dietrich nie jest aktorką jak Sarah Bernhardt, lecz mitem jak Fryne*²⁷.

Zupełnie przeciwne stanowisko zajął György Lukács, uznawszy aktora filmowego za tego, kto sam tworzy swój typ bohatera i zbliża się w ten sposób do twórczości ludowej: *Cechą filmu jest to, iż określenni, indywidualni aktorzy jako tacy stają się typami na skalę światową. Dwoistość filmu jako sztuki ludowej występuje tu nader jasno: na najniższym stopniu znajdujemy aktorów, którzy już fizyczną obecnością nadają plastyczny kształt powszechnym, potocznym marzeniom. Takie typy stanowią ogromnie interesujący materiał dla socjologii. Estetyka może jednak poprzestać tylko na zarejestrowaniu ich istnienia. Rzecz nabiera poważniejszego znaczenia, gdy dobrzy, a czasem wybitni aktorzy zdolni są przekształcić pewien zespół cech w typ związany z ich osobami, lecz zarazem społecznie obowiązujący*²⁸.

Niemiecki ekspresjonizm

Antynaturalistyczny przełom w teatrze znalazł swoje odbicie w niemieckim ekspresjonizmie filmowym. W teatrze europejskim do okresu I wojny światowej realistyczna gra aktorska z teorią Stanisławskiego przeżywała okres największego rozkwitu. Ekspresjonistyczna teoria teatru zmieniła to zupełnie. Pisząc o przełomie antynaturalistycznym, Tadeusz Pacewicz wskazuje na dokonania najbardziej skrajnego twórcy pierwszej fazy ekspresjonizmu – Herwartha Waldena, który



Nietolerancja, reż. D.W. Griffith (1916)

Pancernik Potiomkin, reż. S. Eisenstein (1925)



negując całkowicie dotychczasowy teatr, pragnął uwolnić aktora od roli służebnej wobec tekstu literackiego, od konieczności wizualnego odtwarzania przeżyć postaci oraz imitowania postaci na scenie: *W sztuce dana jest tylko optyczna i akustyczna fantazja. Sztuka może być tworzona tylko przy pomocy artystycznych środków. Krzyk sam jest działaniem, ale nie krzyk z jakiegoś powodu. Westchnienie samo jest działaniem, ale nie westchnienie z jakiejś przyczyny. (...) Spektakl powinien składać się z takich działań, jakie byłyby zdolne pobudzać każdego widza do własnych skojarzeń, wzbogacać jego życie wewnętrzne przez wywołanie niespodziewanych asocjacji, rozszerzać skalę uczuć, przyspieszać tempo ich przemian*²⁹.

Mniej radykalny, natomiast o wiele ważniejszy program teoretyczny ekspresjonistycznej gry przedstawił Paul Kornfeld w pracy *Uduchowiony i psychologiczny człowiek* (1918). Podstawowa zasada Kornfelda brzmiała: sposób bycia aktora na scenie nie ma być kopią zachowania aktora w analogicznej sytuacji życiowej, co stanowiło zupełne zaprzeczenie zasady Stanisławskiego. Zdaniem Kornfelda: *Jeżeli (aktor) ma umierać na scenie, to niech nie chodzi do szpitala po to, by uczyć się jak umierać, (...) niech nie chodzi do knajpy, by patrzeć, co robi się, jak się jest pijanym. (...) Nie zaprzeczajcie mu prawa do gry w teatrze, ani nie każcie udawać rzeczywistości*³⁰.

Kornfeld żądał więc, aby nie grać ludzi, lecz abstrakcje, nie kreować osobowości bohatera przez wczuwanie się w postać, ale grać same przeżycia. Także Leopold Jessner, Karl Heinz Martin i Richard Weichert zdecydowanie odrzucili typ aktorstwa „przeżywającego” i zaproponowali zespół nowych rozwiązań w dziedzinie *mutatis mutandis* – gestu i mimiki. Sam układ ciała powinien być wyrazem ogólnego nastroju postaci, gest – pozbawiony psychologiczno-realistycznego znaczenia może pozostawać niedokończony, urwany.

Jednak przejście ekspresjonistycznej techniki gry z teatru do filmu nie odbyło się ani łatwo, ani bezpośrednio – z tego powodu, że był to film niemy. Wyłączony został z widowiska czynnik, w którym najpełniej wyrażała się ekspresja aktorstwa teatralnego – mowa. Fakt ten spowodował z kolei wzmocnienie innych elementów gry: gestu i mimiki. Pacywicz podkreślił to w kreacji Wernera Kraussa jako Caligariego (*Gabinet doktora Caligari* w reż. Roberta Wiene – 1919): *Krauss zdumiewa widzów wewnętrzną wizją postaci, która wprost przemieniała jego charakter, jego uczuciowość, wrażliwość, a także i wygląd wewnętrzny. (...) prawdziwym zaskoczeniem, zaskoczeniem nawet dla kogoś dobrze znającego twórczość sceniczną i ekranową Wernera Kraussa, jest oglądanie jego zdjęć prywatnych, z których dopiero można dowiedzieć się, że był ciemnym blondynem, że patrzył spokojnie, beznamiętnie, a więc, że wyglądał zupełnie inaczej, niż sugerowały jego słynne przenikliwe spojrzenia znane z jego ról*³¹.

W kinie ekspresjonistycznym postawa, ruchy, mimika, charakteryzacja i kostium aktora wraz ze scenografią, pracą kamery i światłem miały tworzyć dzieło spójne estetycznie. Pozbawiona zarostu twarz, straszliwa, nieprzyzwoicie łysa czaszka Nosferatu z filmu F. W. Murnaua (*Nosferatu* 1922), pyzata, opatrzona wulgarnym makijażem twarz Emila Janningsa z *Gabinetu figur woskowych* Paula Leniego (1924), tenże Jannings z nadekspresyjnie, ironicznie przerysowaną rolą natchnionego kabotyna w *Portierze z Hotelu „Atlantic”* F. W. Murnaua (1924) lub Fritz Kortner z nienaturalnie rozwartymi oczyma i rozdętymi warga-

mi w *Cieniach* Arthura Robinsona (1923) – to elementy ekspresjonistycznych światów, czasem niepokojąco niedoświetlonych lub upiornie przejawionych. Nie tylko indywidualni bohaterowie tych filmów, ale całe tłumy zdeterminowane zostały klimatem opowieści i scenografią. Podkreśliła to Lotte H. Eisner: *Po to, aby w „Metropolis” zobrazować masy mieszkańców podziemnego miasta – Lang z powodzeniem uciekł się do ekspresjonistycznej stylizacji. Ona to pomogła mu stworzyć owe istoty wyzbyte indywidualności, przygarbione, nawykłe do chodzenia z opuszczoną głową i do posłuszeństwa, odziane w stroje nie związane z żadną epoką. Zwróćmy uwagę na skrajną stylizację zastosowaną w scenie wymieniania się grup robotników oraz w scenie spotkania się dwóch kolumn maszerujących rytmicznym krokiem. Dorzućmy tu obraz robotników szczerbnie wypełniających windy, jak zwykle mających opuszczone głowy i pozbawionych indywidualności*³².

Ekspresjonizm pozbawiał aktorstwo wpływów naturalistycznych, uwalniał swoich aktorów od imperatywu psychologicznego rozbudowywania roli, pogłębiania każdego fragmentu tekstu. Nie znaczy to jednak, że środki ekspresjonistyczne nie zdołały przeniknąć do teatru realistycznego. Techniki ekspresjonistyczne pojawiły się w nowoczesnej sztuce aktorskiej i w to właśnie w nich mają swe źródło stosowane później skróty psychologiczne, dynamizujące role, obdarzające je wielką sugestywnością³³. W ten sposób wielu aktorów wywodzących się z nurtu ekspresjonistycznego zaczęło uchodzić za czołowych twórców „realistycznych” swej epoki, osiągając niejako „przy okazji” status „gwiazdy”. Największą indywidualnością był Emil Jannings, bardzo dobre role w filmach *Vanina* Carla Mayera (1922) i *Zatracona ulica* Georga Wilhelma Pabsta (1925) zagrała Asta Nielsen – „Eleonore Duse kina”, jak o niej mówiono, w *Zatrąconej ulicy* wystąpiła też Greta Garbo, a w *Madame Dubarry* Ernsta Lubitscha (1919) – Pola Negri. Jednak o wartości sztuki aktorskiej niemieckiego ekspresjonizmu filmowego miał świadczyć nie tylko wyrazisty styl interpretacji i nazwiska gwiazd, ale także wkład, jaki w kształtowanie formuły nowoczesnego aktorstwa filmowego miał Erwin Piscator – animator niemieckiego teatru nowoczesnego, współtwórca, razem z Karlem Heinzem Martinem i Jürgensem Fehlingiem, słynnej „caligarycznej” stylistyki gry w kinie ekspresjonistycznym. To właśnie Piscator dyktował wspólnie ze Stellą Adler w latach czterdziestych słynnemu nowojorskiemu Studium Dramatycznemu *New School*, które dało początek amerykańskiej szkole aktorstwa inspirowanej Stanislawskim.

System Stanislawskiego w USA – Metoda

Powszechnie uważa się, że system Stanislawskiego znalazł kontynuację w szkołach nowojorskich i tylko w nich został rozwinięty w metodę gry aktora filmowego. Tymczasem był i ważny polski akcent w historii aktorstwa filmowego. Ryszard Bolesławski – aktor, który w latach 1908-1919 współpracował z „MChat-em” i reżyserował tam najpierw sztuki, później zaś związał się z radzieckim kinem – jako jeden z pierwszych twórców filmowych próbował wykorzystać techniki Stanislawskiego w pracy z aktorami przed kamerą. Podsumowaniem tych doświadczeń okazał się wydany w 1933 roku i już w USA podręcznik gry aktorskiej pt. *Acting. The First Six Lessons*.

Również w cieniu szkół nowojorskich pozostawały przez dłuższy czas dokonania Michaiła A. Czechowa – współpracownika Stanisławskiego, Danczenki i Meyerholda, kierownika MChat-u. Pod koniec lat 30. Czechow znalazł się w USA, gdzie najpierw działał w stworzonym przez siebie studiu teatralnym „Chekhov – Players”, później zaś w studiu aktorstwa filmowego A. Tamirowa w Hollywood. Jego uczniami były późniejsze gwiazdy, m. in. Yul Brynner, Ingrid Bergman, Marilyn Monroe, Jack Palance. Doświadczenia praktyczne i ustalenia teoretyczne zawarł w pracach: *O technice aktora* i *Lekcje dla aktorów profesjonalnych*.

Na Czechowską koncepcję pracy aktora nad rolą składały się: 1) ćwiczenia wyobraźni prowadzące do „ujrzenia życia wewnętrznego postaci”, 2) ćwiczenia w „atmosferze” – przestrzeni działania aktora, 3) ćwiczenia w kształceniu uczuć indywidualnych, „współodczuwania”, 4) ćwiczenia „gestu psychologicznego”, 5) ćwiczenia w wydobywaniu rysów charakterystycznych postaci – „charakterystyczności”. Najciekawszy wydaje się zespół ćwiczeń „gestu psychologicznego”, określanego przez Czechowa krótko jako GP: *Gesty mówią o pragnieniach (woli). Jeśli pragnienie (wola) jest silne, to i gest wyrażający je będzie silny. Jeśli natomiast pragnienie jest słabe i nieokreślone, gest również będzie słaby i nieokreślony. Podobnie przedstawia się odwrotny stosunek gest-wola. Jeśli wykonasz silny, wyrazisty, dobrze sformowany, pełny gest, może obudzić się w tobie odpowiadające mu pragnienie. (Przypomnij sobie staruszkę, bohatera opowiadania Czechowa, który najpierw tupnął nogą, potem się rozżościł). Nie możesz zechcieć na rozkaz. Twoja wola nie podporządkuje ci się. Możesz jednak wykonać gest, a twoja wola zareaguje na niego*³⁴.

Teoria i praktyka GP wykorzystywała rozmaite techniki – od biomechaniki Meyerholda, przez wewnętrzną analizę roli Stanisławskiego po eurytmie Steinera³⁵. Jako kompletny podręcznik gry aktorskiej *O technice aktora* zdumiewa trafnością, często odkrywczością sformułowań oraz logiką i konsekwencją układu ćwiczeń. Choć praca ta wprowadza, krok za krokiem proces samokształcenia dokonujący się przede wszystkim na obszarze teatru, dowodzi także nowoczesnego spojrzenia Czechowa na warsztat aktora filmowego. Sam Stanisławski uważał Czechowa za swojego spadkobiercę i kontynuatora: *Jeżeli chcecie zapoznać się z moim systemem, obserwujcie pracę twórczą Miszy Czechowa*³⁶.

Kiedy oceniamy dorobek New School lub Actors Studio Pauli i Lee Strasbergów, musimy ponownie odnieść się do fundamentu teoretycznego obu tych szkół – systemu Konstantego Stanisławskiego. We wczesnych latach trzydziestych Stella Adler studiowała u Stanisławskiego w jego teatrze w Moskwie, a następnie przywoziła do Ameryki jego Metodę i przekazywała ją innym członkom The Group Theatre – zespołu reżyserów i aktorów, którzy już od 1931 roku stawali się coraz wyraźniejszą opozycją wobec komercyjnych teatrów Broadwayu. Zespół The Group przetworzył wkrótce nowe techniki pracy scenicznej w ów szczególny styl, do dzisiaj charakterystyczny dla amerykańskiej szkoły aktorskiej. Powstałe w 1947 roku Actors Studio stało się szkołą dla tych adeptów aktorstwa (nawet ze statusem gwiazd), którzy chcieli wzbogacić swój warsztat. Podejmując główny postulat Stanisławskiego – wewnętrznej interpretacji roli, Studio stworzyło najbardziej kontrowersyjny ze wszystkich stylów aktorstwa amerykańskiego. Wypada w tym miejscu przypomnieć tezy Stanisławskiego, z któ-

rych korzystali Adler i Strasbergowie: *System mój dzieli się na dwie główne części: 1) wewnętrzną i zewnętrzną pracę aktora nad sobą, 2) wewnętrzną i zewnętrzną pracę nad rolą. Wewnętrzna praca nad sobą polega na opracowaniu duchowej techniki, która by pozwoliła aktorowi na wprowadzenie siebie w twórczy nastrój, przy którym najłatwiej spływa na niego natchnienie. Zewnętrzna praca nad sobą polega na przygotowaniu ciała do odegrania roli i precyzyjnego odtworzenia jej wewnętrznego życia. Praca nad rolą polega na poznaniu wewnętrznej treści utworu dramatycznego, jądra, z którego powstał i które decyduje o znaczeniu utworu i o znaczeniu poszczególnych ról*³⁷. W innym miejscu: *Obserwując (...) siebie i innych zrozumiałem (to jest odczułem), że twórczość wymaga przede wszystkim całkowitej koncentracji całej psychicznej i fizycznej istoty. Koncentracji podlega nie tylko słuch i wzrok, lecz i pozostałe zmysły ludzkie. Podlega jej ciało i myśl, rozum i wola, czucie, pamięć i wyobraźnia. Cała fizyczna i duchowa istota musi koncentrować się na tym, co dzieje się w duszy bohatera*³⁸. O samym „przeżywaniu” roli: *Dziewięć dziesiątych pracy aktora, dziewięć dziesiątych całego wysiłku polega na tym, aby wczuć się w rolę, aby ją zrozumieć i zgłębić duchowo. Gdy to się stanie – rola jest już właściwie przygotowana*³⁹.

Stanisławski, szczególnie we wczesnym okresie tworzenia swojej Metody, wielką rolę przywiązywał do prób – do pracy analitycznej „przy stole”. Ten rodzaj prób stał się zresztą bardzo modny, a same próby zaczęły się przeciągać do granic wytrzymałości. Kiedy Stanisławski zwrócił się ku metodzie „działań fizycznych”, aktorzy odeszli od stołu prób. Przejście na scenę okazywało się jednak trudne i właśnie wtedy wprowadził metodę ćwiczeń, mającą na celu lepsze wniknięcie w postać, ale przede wszystkim rozładowanie aktorskiego stresu. Właśnie ten postulat przejęły nowojorskie szkoły. Mozolna i pieczołowita wewnętrzna praca nad rolą i „sobą w roli” była priorytetem Studia Pauli i Lee Strasbergów, teatralnego laboratorium, w którym wykonawcy próbowali grać różne role przed widownią składającą się z kolegów, podejmowali ryzyko pomyłek i wyśmiania przez tych, którzy bacznie im się przyglądali. Regularne sesje gromadziły nowych aktorów, w których wykształceniu istotną rolę zaczęło odgrywać między innymi poznanie i opracowanie wszelkich, nawet niuansowych elementów świata postaci, takich jak na przykład jej język, profesja, pochodzenie. Spełnienie tego warunku określało następny krok teorii określanej krótko jako Metoda; przychodził czas na „wzucie się” w rolę.

Kiedy głównym wykładowcą w Studiu był Elia Kazan, położono nacisk na ruch, integralność postaci i absolutną wierność tekstowi sztuki, jednak pod wpływem Strasberga nastąpił zwrot ku pogłębianiu postaci, co doprowadziło wręcz do „naduczuciowości” aktorów. Strasberg wymagał od słuchaczy, aby natychmiast przemogli wszystko, co utrudnia im wgląd w siebie. Prowadziło to niekiedy do przekształcania się sesji aktorskich w psychoterapeutyczne. Zupełnie serio łączenie psychoanalizy z grą prowadziło zresztą do tego, że wielu aktorów traktowało swe role jako... indywidualne terapie, wypełniając je własnymi problemami. Mimo to, a może właśnie dzięki temu taka koncepcja pracy aktorskiej doczekała się wielkiej rzeszy entuzjastów. Aktorka Geraldine Page stwierdziła po prostu: *Spróbował (Stanisławski – P.S.) wyłożyć to, co najlepsi aktorzy i tak robią. Nie wymyślił nic nowego. Dlatego ci aktorzy, którzy z Metody naigrywają się, są wobec niej nastawieni wojowniczo lub, przeciwnie, nigdy o niej nie sły-*

szeli, grając, i tak używają samych siebie jako materiału. Analizując sztukę aktorską od tej strony, zawsze okazuje się, że jest więcej analogii między osobowością aktora a rolą, niż się na początku wydawało. *Metoda* pozwala ci odkryć mniej oczywiste związki między tobą a daną postacią. Ona otwiera całe pole połączeń, które możesz świadomie z siebie wydobyć. Dużo odkrywasz nieświadomie i automatycznie, ale *Metoda* poszerza obszar twojego postrzegania, z jej pomocą możesz dodać więcej własnych kolorów postaci, którą kreujesz⁴⁰.

Pierwszymi aktorami, którzy zdobyli rozgłos, a korzystali z technik wykładanych w Actors Studio, byli: Marlon Brando, Montgomery Clift, James Dean, Paul Newman, Rod Steiger i Eli Wallach, jednak wydaje się, że to właśnie Brando był tym, który zrewolucjonizował amerykański styl gry, informując świat o wartości Metody.

Brando pojmował Metodę jako sposób odszukiwania w roli elementów własnej osobowości. Tak to opisywał: *W aktorstwie wszystko zależy od tego, kim ty jesteś, od różnych aspektów twojej osobowości. Wszystko jest częścią twojego doświadczenia. Wszyscy mamy w sobie pełen wachlarz emocji (...) zadaniem aktora jest wnikać w te emocje i wykorzystać te, które odpowiadają granej przez niego postaci. Przez praktykę i doświadczenie nauczyłem się, jak myśleć o rzeczach, które nas bawią, wprowadzać się w różne stany umysłu. Doszedłem do takiej sprawności, która pozwalała mi odwoływać się do pewnych aspektów mojej osobowości; selekcjonować uczucia i wysyłać umożliwiający doznanie tego uczucia impuls z mózgu do ciała*⁴¹.

Aktor podkreślał znaczenie planów bliskich w kreowaniu postaci: *W średnim planie język ciała, gestykulacja, staje się ważniejsza, choć uczucia musisz dawkować oszczędnie. Dopiero bowiem zbliżenie jest tym, co naprawdę je wyzwala. (...) Tak dzieje się wtedy, kiedy docierasz do tego wachlarza uczuć*⁴².

Brando bardzo ważną funkcję przypisał dyscyplinie, samokontroli aktora; według niego, aby konsekwentnie zbudować wiarygodną rolę, należy oszczędnie gospodarować swymi emocjami i środkami gry: *Jedną z najtrudniejszych lekcji, jakiej aktor musi się nauczyć, jest to, by przedwcześnie nie wyeksploatować wszystkich swych sił i emocji. Innymi słowy – musisz nauczyć się przez cały dzień trzymać je w stanie wrzenia, ale nigdy nie przegotować. Jeżeli pokażesz wszystkie swoje umiejętności w szerokim planie lub w długim ujęciu, mniej ich będziesz miał w średnim i – a tam ich potrzebujesz najwięcej – w bliskim planie*⁴³.

Wiele pisano o metodach pracy Brando, o tym, jak opracowywał nietypowe, a wręcz dziwaczne praktyki „wczuwania się” w rolę na przykład w *Buncie na Bountie* Luisa Milestone’a (1962), *Ojcu chrzestnym* (1972) i *Czasie Apokalipsy* (1979) Francis’a F. Coppoli. Charakterystyczną cechą aktorstwa Brando – w tych i innych filmach – jest wyjątkowo niewyraźna dykcja, owo słynne mamrotanie, którym na początku swojej kariery jakby manifestować lekceważenie dla gładko podawanych fraz innych aktorów hollywoodzkich. Jednocześnie ten kontrowersyjny, ale i niewątpliwie wybitny aktor wyrażał swój szacunek dla brytyjskich aktorów szekspirowskich: przede wszystkim Lawrence’a Oliviera, Kennetha Branagha i Johna Hurta. Z zachwytem, ale i żalem konstatawał przy okazji *Henryka V* Branagha (1989): *Nie okaleczył (Branagh – P.S.) języka, pokazał szacunek dla niego i ściśle zastosował się do instrukcji Szekspira. Było to nadzwyczajne osiągnięcie – wyrażenie prawdy ludzkich zachowań poezją języka. Nie wyobrażam sobie Szekspira wystawionego z większym wyrafinowaniem. W Ameryce nie po-*

trafimy się zbliżyć do takiego wysublimowania i oczywiście nie wyczuwamy jego smaku⁴⁴.

Jan Berezicki przeanalizował grę Brando jako Antoniusza i Johna Gielguda jako Kasjusza w *Juliuszu Cezarze* Josepha L. Mankiewicza (1953): *Gielgud gra Kasjusza*. W swej słynnej Szekspirowskiej kompozycji scenicznej „Wiek ludzki”, pokazanej kilka lat temu w Moskwie, wygłaszał on między innymi monolog Antoniusza. Również tutaj słyszymy jego nieporównanej piękności głos, w którym jakby przez cały czas drży, tremoluje to właśnie śpiewne, szlachetne „O-o!”, od którego w dawnych rosyjskich przekładach rozpoczyna się mowa Antoniusza nad trupem Cezara.

U Brando nie ma nawet śladu tego wzniosłego „O-o!” Nawet tam, gdzie jest ono w tekście Szekspirowskim, aktor pozbawia je patosu. Staje się ono ledwie wykrzyknikiem, którego omal nie dostrzegamy. (...) Nie ma w tym ani uproszczenia, ani pozorowania codzienności. Jest szlachetna prostota. Szlachetna prawda życia, która nie obniża prawdy poetyckiej, ale staje się jej oparciem i piedestałem. Koturnem Brando jest prawdopodobieństwo. (...) Nieco niedbały zazwyczaj sposób mówienia Brando pozostaje niedbały również tutaj. Tak samo jednak jak u Gielguda, nie ginie u niego ani jedno słowo, każde naładowane jest pasją⁴⁵.

Styl gry aktorów szekspirowskich wydawał się tak klasyczny, wręcz konserwatywny (szczególnie w świetle Metody), że nie nadawał się do pogodzenia z warunkami filmu – nie znoszącego np. tyrad *Ryszarda III* czy *Hamleta*. Że tak nie jest, dowiódł najpierw Olivier, a po nim aktorzy z teatru Royal Court: John Gielgud, Alec Guinness, Derek Jacobi, Peter O'Toole i później Kenneth Branagh, który podobnie jak Olivier w latach czterdziestych, jako aktor i reżyser przywrócił Szekspira szerokiemu obiegowi kultury filmowej w latach dziewięćdziesiątych. Marlon Brando cenil Oliviera, aktora filmowego głównie, a może jedynie za kreację Heathcliffa w *Wichrowych wzgórzach* Williama Wylera (1939). Opinie angielskich aktorów o Olivierze aktorze filmowym były różne, choć częściej powściągliwe i nieentuzjastyczne: *Larry ma dar grania w każdej formie przekazu*. (...) *Mówił mi, że z początku nie wierzył, że uda mu się złapać ten dryg, ale rzecz jasna udało mu się i stał się znakomitym aktorem filmowym. Myślę jednak, że jego prawdziwą miłością zawsze będzie scena teatralna* (Dame S.Thorndike). *Czuję, że Larry potrzebuje widoku przepełnionej sali i uważnej publiczności, by rzeczywiście wnieść się na wyżyny. Tego praca w filmie nie daje* (Alec Guinness). *To urodzony aktor. Trudno porównać i zmierzyć jego techniczne możliwości na scenie czy przed kamerą; w obu przypadkach jego warsztat jest znakomity. Jednakże twierdzę, że ze swej natury jest bardziej aktorem teatralnym niż filmowym* (Peter Glenville)⁴⁶.

W filmie Olivier stworzył wiele kreacji zasługujących na uznanie, ale żadnej, którą można by uznać za wybitną. Do ciekawszych należy zaliczyć rolę Christiana Szella – eksoprawcy z Auschwitz z filmu Johna Schlesingera *Maratończyk* (1976), gdzie partnerował młodszemu koledze, wówczas już uznanemu i słynnemu aktorowi – Dustinowi Hoffmanowi. Porównanie pracy obu aktorów w tym filmie to nie tylko przykład kontaktu dwu pokoleń aktorskich, ale co chyba ważniejsze, dwóch szkół aktorskich. Hoffman dwa lata kształcił się w Actors Studio pod kierunkiem Lee Strasberga oraz Lonniego Chapmana i stał się gorliwym wyznawcą Metody, Olivier zaś był mistrzem własnego warsztatu, świadomym różnic, jakie niesie ze sobą granie w teatrze i filmie; korzystał obficie z perfekcyjne dopracowanych rozwiązań i technik. Spotkanie tak skrajnie od-

miennych indywidualności aktorskich musiało więc wyglądać ciekawie i kilka historii z planu *Maratończyka* ma charakter anegdotyczny. Scenariusz filmu Schlesingera wymagał, aby Babe Levy – bohater grany przez Hoffmana – nie spał przez trzy doby. Hoffman postanowił pozbawić się snu na 36 godzin, aby osiągnąć przed kamerą odpowiedni, przekonujący efekt stanu oszołomienia. Olivier skwitował to krótko: *Nie spałeś? Drogi chłopcze, dlaczego nie spróbujesz aktorstwa?* Finałowa scena *Maratończyka* zaś wymagała, aby Szell, do którego celuje z rewolweru Babe, miotal się po wnętrzu stacji wodociągowej. Zgodnie z Metodą – Hoffman improwizował, podczas gdy Olivier – ze swoją precyzyjnie przygotowaną rolą – czekał. Starszemu aktorowi puchły kostki od przeciągających się w nieskończoność dubli, ale ostatecznie sam odnalazł rytm; zaczął improwizować wspólnie z młodszym kolegą i tak powstała znakomita scena, po której polykanie diamei-tów przez Szella jest wiarygodne, gdyż poprzedzone zostało sugestywnie odegraną psychodramą. Przy okazji *Nocnego kowboja* J. Schlesingera (1969) Hoffman praktykował długie i wyczerpujące przygotowania mające na celu utożsamienie z rolą, zaś po dwudziestu latach popisał się świetną, opartą na drobiazgowym studium autyzmu, rolą Raymonda w *Rain Manie* Barry'ego Levinsona (1988). Hoffman był wielkim orędownikiem Metody, z jej nawet najdrastyczniejszymi środkami. Czyniąc aluzję do swojej pracy nad rolą w *Maratończyku*, desperacko bronił Metody: *Nie mogłbym tego zrobić na scenie. Potrzebujesz tam energii. Ale w filmie chodzi tylko o osiągnięcie pożądanego efektu i nikogo nie powinno interesować, w jaki sposób się do tego dochodzi. Kiedy Bobby De Niro przybrał na wadze osiemdziesiąt funtów (32 kilo) grając we „Wściekłym byku” (...) prasa kazała widzowi zastanawiać się, jak wiele zjadł makaronu. Gdyby prasa miała taką władzę w przeszłości, dziennikarze przyszliby do Michała Anioła i zapytaliby: Od jak dawna pan nad tym pracuje? To już dziesiąty rok?*⁴⁷

Role Hoffmana pokazały, że aktor filmowy jest zdolny do zapanowania nad swoim ciałem i może traktować je jako instrument. Hoffman, podkreślając z pasją, że aktor filmowy, w odróżnieniu od teatralnego, może utożsamiać się z rolą na czas rejestracji przez kamerę, miał rację, zwłaszcza kiedy odwoływał się do aktorstwa Roberta De Niro.

De Niro – uznawany za następcę Brando – jest odbierany jako ten, kto Metodę doprowadził do najwyższego punktu perfekcji lub, jak kto woli, skrajności. Dziedzictwo po Brando zostało symbolicznie i sugestywnie potwierdzone pracą De Niro nad rolą młodego Vita Corleone w drugiej części *Ojca chrzestnego* F. F. Coppoli (1974). Kreacja szefa, ojca mafijnej rodziny, za którą Brando otrzymał Oscara w 1972 roku, stanowiła wyzwanie, gdyż De Niro musiał odwołać się do rysów postaci utrwalonych w kreacji słynnego kolegi, zachowując jednocześnie indywidualność. Musiał także zmierzyć się z legendą Brando. Praca nad rolą młodego Vito była precyzyjnie zaplanowana i miała kilka etapów. Najpierw De Niro udał się z magnetofonem na Sycylię, do położonego w górach miasteczka Corleone, od którego wzięło się nazwisko rodziny z powieści Mario Puzo. Doświadczenia aktora – amerykańskiego Włocha wychowanego w nowojorskiej dzielnicy Little Italy – także przydały się do przygotowania tej kreacji o wybitnie etnicznym charakterze. De Niro uważnie obserwował Sycylijczyków, robił notatki na temat wyrazu twarzy, charakterystycznych min, oczu, ust i nagrał dialekt. Po powrocie do Ameryki zaskoczył sycylijskiego konsultanta

Coppoli – Romano Pioniego – znajomością języka i lokalnych zwyczajów. Drugim etapem było przeanalizowanie gry Brando. Wielu aktorów, kierując się naśladownictwem, prowadzącym do pastiszu lub parodii, zaniechałoby odwoływania się do roli poprzednika. Tymczasem De Niro poddał drobiazgowej analizie grę Brando, wracając wielokrotnie do wielu scen z jego udziałem i znalazł w ten sposób elementy, z których mógł już budować rolę młodego Vito. Wreszcie nastąpiła faza trzecia; aktor przystąpił do psychologicznego opracowywania sylwetki, a więc tego, co Stanisławski nazywał określił jako „przeżywanie” roli, i równocześnie pracował nad swoim wyglądem, aby uwiarygodnić sylwetkę młodego Vito, którego widzowie poznali wcześniej jako seniora rodu Corleone. Efekt tej pracy był zdumiewający – choć De Niro widzimy w filmie zaledwie w kilkunastu minutach retrospekcji, jego rola jest niezwykle sugestywna i stanowi doskonale dopełnienie sylwetki mafijnego patriarchy w kreacji Brando.

Od tej pory De Niro stał się słynny z pieczołowitości i pełnego oddawania się roli, nad którą pracuje. Do jego praktyk wielu aktorów odnosiło się i odnosi z szacunkiem, wielu też z rezerwą, wypowiadając się o nich jako o efektach patologii zawodowej. De Niro traktuje swoje ciało jako instrument, kiedy na przykład przybiera lub traci na wadze kilkadziesiąt kilogramów (*Wściekły byk* Martina Scorsese – 1980, *Nietykalni* Briana De Palmy – 1987), przenika do środowisk, z których pochodzą lub w których działają jego postacie (*Taksówkarz* M. Scorsese – 1976, *Łowca jeleni* Michaela Cimino – 1978, *Ognisty podmuch* Rona Howarda – 1991), nabywa skomplikowanych umiejętności (saksofonista w *New York, New York* Martina Scorsese – 1977), po obserwacjach klinicznych wciela się w postać katatonika (*Przebudzenie* Penny Marshall – 1990), oszpeca lub deformuje ciało w charakteryzacji (*Przylądek strachu* M. Scorsese – 1991, *Mary Shelley Frankenstein* Kennetha Branagha – 1994).

Zdolność pełnego utożsamiania się z rolą aktor odkrył u siebie dosyć wcześnie. W filmie *Krwawa mama* Rogera Cormana (1970) grał narkomana. Shelley Winters, koleżanka z planu, wspominała: *Chodziło głównie o to, co zrobił ze swoim ciałem. Potrafił rumienić się i blednąć na zawołanie, ale tym razem postarał się nawet o chorobliwą wysypkę. Odstawił jedzenie, pił samą wodę, musiał stracić piętnaście kilo. A to wszystko tylko po to, żeby wyglądać jak narkoman. (...) Zgodnie ze scenariuszem, jego bohater Lloyd degeneruje się fizycznie, ale Bobby zrobił się taki mizerny, że wszyscy się o niego baliśmy*⁴⁸.

Skrajne praktyki De Niro odbierane są z podziwem, ale wywołują również głosy protestu, podobne do skierowanych przeciw wspomnianym eksperymentom psychoanalitycznym Strasberga. Odnosząc się do jego działań, Laurence Olivier, który aktorstwo traktował jako opanowanie techniki i szczegółowe opracowanie granej postaci, w żadnym razie zaś jako odwoływanie się do własnych przeżyć wewnętrznych, podsumował Metodę z irytacją: *To, co nazywają Metodą wcale nie jest, generalnie rzecz biorąc, korzystne dla aktora. Zamiast odgrywać w kółko jedną scenę, co przysparza im kłopotów, chcą dyskutować, dyskutować, dyskutować. Wolaliby osiem razy przerobić scenę, niż tracić czas na gadanie o abstrakcjach. Aktor dochodzi do perfekcji przez ciągłe powtarzanie*⁴⁹.

Lapidarnie można określić skalę współczesnych technik aktorskich w amerykańskim filmie jako rozpiętą pomiędzy dwoma biegunami: akceptacją i nieakceptacją Metody.

Refleksje i perspektywy

Różnorodność kierunków rozwoju aktorstwa filmowego nie usuwa z pola widzenia podstawowej zasady dotyczącej różnicy pomiędzy aktorstwem filmowym i teatralnym. Ta różnica o statusie ontologicznym jest związana z działaniem aktora przed żywą widownią i przed kamerą; z niej zaś bierze się zróżnicowanie warsztatu, techniki gry. W *Próbie krytyki fantazmatycznej* Maria Janion konstatawała: *Aktor teatralny to tzw. żywy człowiek, a aktor filmowy to jego szczególny sobowtór. (...) Tę różnicę ontologiczną można jeszcze określić inaczej: jako różnicę między człowiekiem a jego widzem*⁵⁰.

Z tej fundamentalnej różnicy bierze początek refleksja nad istotą aktorstwa filmowego, które na początku było realizowane środkami teatralnymi, lecz później już własnymi. Wszystkie przedstawione w tym tekście indywidualności reżyserkie i aktorskie, od Griffitha po twórców i adeptów amerykańskiej Metody, respektowały odmiennność warunków gry aktora filmowego, więcej, wskazując na ową odmiennność, czyniły ją fundamentem swoich systemów i praktyk. Zróżnicowanie koncepcji można traktować jako dowód dociekliwości i inwencji ich autorów w poszukiwaniu formuły nowoczesnego aktorstwa, można je też odbierać jako niezwykłą realizację zasady ogólnej „cielesności”, a właściwie „ciałowości”⁵¹, którą wyraził już Karol Irzykowski: *Na ekranie widać samo tylko ciało, duch jest ukryty i nieznany. (...) Jeżeli aktorowi udawało się dotychczas przedstawić duszę, to nie przez ciało, lecz mimo ciała, mianowicie dzięki trwającemu przez wieki ćwiczeniu w ukrywaniu tego pierwiastkowego antagonizmu, dzięki tresurze, która stwarzała fikcyjną harmonię duszy i ciała*⁵².

Aktorstwo filmowe, nie mające najistotniejszego atutu aktorstwa teatralnego, jakim jest kontakt z żywą widownią, a u zarania również ważnego elementu interpretacji – słowa, mowy, odmiennie poczęło wykorzystywać mimikę (w zbliżeniu), kinetykę ciała, inaczej także ustaliło związki pomiędzy emocją i gestem. W rezultacie interpretacja aktora filmowego w bardzo małym stopniu jeszcze przypominała sceniczną. Lew Kuleszow zilustrował to celnym a zarazem anegdotycznym przykładem: dwóch aktorów – teatralny i filmowy – mających zrealizować scenkę, w której postaci w gorącym pokoju robi się duszno, wywiąże się z zadania w różny sposób. Aktor teatralny rozepnie kołnierzyk, otrze wyimaginowany pot z czoła, westchnie i otworzy wyimaginowane okno, filmowy zaś podejdzie z miejsca do wyobrazonego okna i... otworzy je.

Zróżnicowanie systemów i praktyk aktorskich w filmie, w myśl zasady *les extrêmes se touchent*, osiągnęło w pewnym momencie pewien punkt wspólny, którym jest nowoczesna formuła aktorstwa filmowego, jednak nie oznacza to wcale, że jest to formuła ostateczna. Nowymi perspektywami, w tej chwili nieco niepokojącymi, są koncepcje wirtualizacji sylwetek aktorskich w nowym, elektronicznym medium, zastąpienie ich komputerowymi fantomami, wreszcie interaktywność widza wobec postaci oraz specjalna odmiana naturszczykostwa w widowiskach typu *reality shows*. Są to jednak techniki bardziej telewizyjne niż kinowe i wydaje się, że jako pozostające na marginesie sztuki filmowej mogą one mieć raczej pośredni niż bezpośredni wpływ na warsztat aktora.

PIOTR SKRZYPCZAK

- ¹ A. Helman, *O dziele filmowym*, Kraków 1981, s. 197.
- ² T. Szczepański, *Zwierciadło Bergmana*, Gdańsk 1999, s. 22.
- ³ P. Coates, *1915-1925: Alegoria, realizm, Mr. Griffith i Mr. Keaton*, w: *Kino ma 100 lat*, pod red. J. Reka i E. Ostrowskiej, Łódź 1998, s. 48.
- ⁴ K. Irzykowski, *X Muza, Zagadnienia estetyczne kina*, Warszawa 1977, s. 206.
- ⁵ P. Coates, dz. cyt., s. 52.
- ⁶ Tamże, s. 52.
- ⁷ A. Jackiewicz, *Moja historia kina*, cz. I, Warszawa 1988, s. 147.
- ⁸ Tamże, s. 148.
- ⁹ Tamże, s. 150.
- ¹⁰ L. Kuleszow, *Sztuka filmowa. Moje doświadczenia*, w opr. W. Godzica, Kraków 1996, s. 51.
- ¹¹ Tamże, s. 51.
- ¹² Tamże, s. 54.
- ¹³ Tamże, s. 47.
- ¹⁴ Tamże, s. 104.
- ¹⁵ S. Eisenstein, *Film Form and The Film Sense*, tłum. J. Leyda, Nowy Jork 1963, s. 127.
- ¹⁶ A. Jackiewicz, *Fenomenologia kina*, tom I. *Narodziny dzieła filmowego*, Kraków 1981, s. 151.
- ¹⁷ T. Miczka, *Plastyczne koncepcje Siergieja Eisensteina* w: *Eisenstein – artysta myśliciel*, pod red. T. Szczepańskiego i W. Wierzeńskiego, Warszawa 1982, s. 77.
- ¹⁸ Tamże, s. 78.
- ¹⁹ W. Pudowkin, *Wybór pism*, tłum. M. Wisłowska, A. Kaltbaum, Warszawa 1956, s. 177.
- ²⁰ Tamże, s. 154.
- ²¹ Tamże, s. 154.
- ²² E. G. Craig, *O sztuce teatru*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 1985, s. 92.
- ²³ Tamże, s. 90.
- ²⁴ W. Pudowkin, dz. cyt., s. 172.
- ²⁵ A. Jackiewicz, dz. cyt., s. 194.
- ²⁶ W. Pudowkin, dz. cyt., s. 171.
- ²⁷ Podaję za: A. Jackiewicz, *Fenomenologia kina*, dz. cyt., s. 154.
- ²⁸ G. Lukács, *Film*, w: *Estetyka i film*, pod red. A. Helman, Warszawa 1972, s. 279.
- ²⁹ Fragment tekstu H. Waldena, *Theater*, „Der Sturm” 1926 przywołuje T. Paccwicz w artykule: *Sztuka aktorska w niemieckim ekspresjonistycznym teatrze i filmie*, w: *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, pod red. A. Helman, Katowice 1978, s. 157.
- ³⁰ Fragment tekstu P. Kornfelda, *Die Verführung. Nachwort an den Schauspieler*, w: T. Paccwicz, dz. cyt., s. 158.
- ³¹ T. Paccwicz, dz. cyt., s. 168.
- ³² L. H. Eisner, *Ekran demoniczny*, tłum. K. Eberhardt, Warszawa 1974, s. 87.
- ³³ Tamże, s. 142.
- ³⁴ M. A. Czechow, *O technice aktora*, w opr. M. Solka, Kraków 2000, s. 43.
- ³⁵ Tamże, s. 178.
- ³⁶ K. Stanisławski, *Moje życie w sztuce*, tłum. Z. Petersowa, Warszawa 1951, s. 430.
- ³⁷ Tamże, s. 320.
- ³⁸ Tamże, s. 322.
- ³⁹ Tamże, s. 423.
- ⁴⁰ R. Bergan, *Dustin Hoffman*, tłum. M. Przyłpiak, Warszawa 1992, s. 50.
- ⁴¹ M. Brando, R. Lindsey, *Piosenki, które mi śpiewała matka*, tłum. E. Pankiewicz, Warszawa 1995, s. 161.
- ⁴² Tamże, s. 319.
- ⁴³ Tamże, s. 320.
- ⁴⁴ Tamże.
- ⁴⁵ J. Bereźnicki, *Na przykład Marlon Brando*, tłum. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 1978, s. 153.
- ⁴⁶ Wszystkie cytaty pochodzą z biografii L. Oliviera: L. Goulay, *Olivier*, Warszawa 1977, s. 25.
- ⁴⁷ R. Bergan, dz. cyt., s. 204.
- ⁴⁸ J. Parker, *Robert De Niro* tłum. H. Pustula, Warszawa 1997, s. 50.
- ⁴⁹ D. Spoto, *Marilyn Monroe. Biografia*, tłum. B. Cendrowska, Warszawa 1997, s. 293.
- ⁵⁰ Podaję za: M. Zielińska, *Mechanizm szczególnych przypadków*, „Teatr” 1993, nr 10, s. 15.
- ⁵¹ K. Irzykowski, dz. cyt., s. 223.
- ⁵² Tamże, s. 221.