

Ansambl aktorski

ABSTRACT. Hendrykowski Marek, *Ansambl aktorski*, [Actors' ensemble]. „Images” vol. XIX, no. 28. Poznań 2016. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 133–145. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2016.28.11.

This article analyses how actors' ensembles function as an alternative to the star system of actors' participation in film.

KEYWORDS: actor, actress, acting, star, star system, team, collective creation, ensemble, casting, cast direction, art of film, semiotics

Studium to bynajmniej nie pretenduje do tworzenia ponadczasowej syntezy typów aktorstwa w filmie. Jego autor wyznaczył sobie jedynie skromne zadanie zwrócenia uwagi na alternatywny wobec modelu gwiazdorskiego model gry aktorskiej, umownie zwany tutaj ansamblovym. W świetle przedstawionego ujęcia nie chodzi o żaden odrębny styl grania, lecz o stale rozwijany w dziejach kina wariant funkcjonalny udziału aktora w dziele filmowym. Istnienie takiego wariantu nie jest abstrakcyjnym teorematem. Ma on swoje źródło w praktyce twórczej, stanowiąc jeden z wielu wyznaczników aksjologii sztuki filmowej.

Ansambl aktorski jako alternatywa gwiazdorstwa? Czy możliwość taka realnie występuje, przekładając się w sposób zauważalny i historycznie konsekwentny na praktykę twórczości filmowej? I czy jest to rzeczywista alternatywa, czy też jedynie odległy offowy margines w stosunku do dominującego modelu aktorstwa, z którym mamy zazwyczaj do czynienia w sztuce ruchomych obrazów?

Zacznijmy od tego, że refleksja teoretyczna nad aktorstwem w filmie co najmniej od lat 20., od czasów publikacji Guillaume'a Apollinaire'a, Jeana Epsteina, Léona Moussinaca, Louisa Delluca, Béli Balázsa czy młodego Waltera Benjamina (piszącego między innymi o Sessue Hayakawie), nieodmiennie grawituje w stronę roztrząsań dotyczących fenomenologii gwiazdy i gwiazdorstwa. Aktorka i aktor liczą się przy takim podejściu jedynie o tyle, o ile ucieleśniają, reprezentują i realizują powszechnie już wtedy znany w całym XX-wiecznym świecie gwiazdorski model kina.

Z socjokulturowego punktu widzenia nietrudno ową „gwiazdną” tendencję objaśnić i wytłumaczyć określonym sposobem budowania aktorskiego nimbu kina i traktowania udziału wykonawcy w filmie. Kluczem do niej okazuje się ówczesny charakter kultury filmowej, nie tylko tej hollywoodzkiej, również europejskiej. Kino drugiej, trzeciej i czwartej dekady XX wieku zawładnęło masową wyobraźnią dzięki temu, że dysponowało w grze o wielką publiczność nieodpartymi atutami w postaci plejady gwiazd i gwiazdorów srebrnego ekranu.

Wprowadzenie

Aby dostrzec ciągłą presję gwiazdorstwa, wywieraną codziennie na masową wyobraźnię ówczesnych społeczeństw, wystarczy sięgnąć po europejską i amerykańską prasę filmową sprzed 80–90 lat. Już wtedy kino osiągnęło niebywałe globalne powodzenie, będące rezultatem nigdy dotąd niespotykanej na taką skalę spektakularnej plejady gwiazd. Gwiazdozbiór ten tworzyły: Asta Nielsen, Henny Porten, Musidora, Mary Pickford, Pola Negri, Gloria Swanson, Theda Bara, Greta Garbo, Louise Brooks, Marlene Dietrich, a oprócz nich pierwsi gwiazdorzy srebrnego ekranu: Max Linder, Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks, Harold Lloyd, Buster Keaton, William S. Hart, Broncho Billy Anderson, Tom Mix, Rudolph Valentino.

Nie wybitni reżyserzy, których przecież w tamtym okresie nie brakowało, a właśnie konstelacja cieszących się ogromną sławą ulubieńców publiczności – współtworzących na nieznaną dotąd skalę mitologię kina i kultury masowej – skupiała na sobie uwagę milionów kinomanów. Wymownie oddaje ten „gwiazdny” model pojmowania aktorstwa z dumą eksponujące własny stan posiadania hasło reklamowe wytwórni Metro-Goldwyn-Mayer „More stars than there are in heaven” (mamy więcej gwiazd niż jest ich na niebie).

Nie ma żadnej przesady w stwierdzeniu, iż ówczesny star system dysponował już niemal tym wszystkim, co ma do dyspozycji dzisiejsza machina marketingowa nowej ery gwiazdorstwa filmowego. Zmienia się co prawda i udoskonala arsenal środków technologicznych, jakimi posługuje się nasza współczesność, ale nie sama zasada funkcjonowania aktora w roli gwiazdy. W pierwszej połowie lat 20. wytworzył się nawet fenomen „antygwiazdora”, który fascynująco uosabiał Erich von Stroheim, anonsowany w reklamach jako „najbardziej znenawidzony człowiek na świecie” („The Most Hated Man in the World”) albo „człowiek, którego uwielbicie nienawidzić” („The Man You Loved To Hate”).

Jest rzeczą znamionną, że w początkach kształtowania się star systemu umiejętności warsztatowe nie miały większego znaczenia. Nade wszystko liczyła się popularność. Kryteria oceny gry aktorskiej pozostawały zamazane i nieostre. Gwiazdy z samej swej definicji grały po prostu wybornie. Kiepscy aktorzy i marne aktorki osiągnęli sławę równą ich dzisiejszym odpowiednikom. Z kolei najwyższej klasy wykonawcy ról niekoniecznie osiągnęli status wielkich gwiazd. Kult gwiazdorstwa filmowego sprawiał, że „gwiazda” i „gwiazdor” funkcjonowali niejako ponad statusem „aktorki” i „aktora” i demonstrowanym przez nich mistrzostwem warsztatowym. Rzadko się też zdarzało, choć przecież bywało – za dowód niech posłużą: *Dziesiąta muza* Karola Irzykowskiego (Irzykowski 1924) oraz pionierskie studium Jana Mukařovský'ego poświęcone grze Charliego Chaplina w *Światłach wielkiego miasta*, (Mukařovský 1970) – by teoretyk filmu pisał o aktorach i ich sztuce, nie odwołując się ani razu do ich gwiazdorskiego statusu.

W stronę definicji ansamblu

Ansambl aktorski jest zjawiskiem doraźnym, okazjonalnym i zmiennym. Przyjmijmy roboczo założenie, iż chodzi o pewien kreacyjny fenomen, który nie ma ściśle określonej liczby uczestników.

Nieodzowny klucz do jego zrozumienia stanowi interaktywny charakter tego typu aktorstwa. Aby zatem zasadnie mówić o jego istnieniu, niezbędny jest co najmniej duet. Każda większa liczba aktorów uczestników okazuje się dlań możliwa i funkcjonalnie uzasadniona. Nie chodzi bowiem o taką czy inną wymaganą do stworzenia ansamblu liczbę wykonawców (duet, tercet, kwartet, kwintet, sekstet itd.), lecz o szczególny sposób związania z sobą określonej grupy aktorów, która go tworzy. W tym sensie ansambl aktorski okazuje się czymś innym niż rutynowa obsada wykonawców występujących w danej produkcji.

Obsada aktorska stanowi układ statyczny: zespół stały i zamknięty. Ansambl, przeciwnie, cechuje dynamika, mobilność, płynność i przemienność. W jednym filmie, w zależności od konstrukcji jego scen, sekwencji i całej kompozycji, może się pojawić na ekranie dowolnie rozwinięty szereg różnych ansambli. Nie ma tutaj konieczności ograniczeń innych niż takie, które podyktowane są budową danej sytuacji ekranowej, sceny, sekwencji etc. Obsada (spektaklu scenicznego, opery, filmu, widowiska) jest po prostu listą wykonawców, ansambl natomiast – twórczo zorganizowanym i zorientowanym zespołem aktorskim powołanym do wykonania określonego zadania lub serii zadań.

Liczba aktorów nie ma znaczenia i w toku rozwoju akcji może się co rusz zmieniać. Niektóre z ekranowych ansambli mają charakter kameralny, na przykład duet Lily Tomlin – Keith Carradine w rozmowie telefonicznej inaugurującej sekwencję *I'm easy* w *Nashville* Roberta Altmana (1975). Inne z kolei ukazują poszerzoną o więcej osób kameralność kilkorga wykonawców, jak w mistrzowsko skomponowanym i zagrany kwartecie aktorskim: Keith Carradine – Shelley Duvall – Geraldine Chaplin – Lily Tomlin w dalszym ciągu tej samej, co przed chwilą sekwencji, w której każdej z trzech zauroczonych kobiet wydaje się, iż piosenka *I'm easy* wykonywana przez Carradine'a jest dedykowana jej i śpiewana właśnie dla niej.

Powstaje pytanie: czy aktorstwo ansamblowe występuje tylko w scenie zbiorowej? Odpowiedź brzmi – nie. Jego wyznacznikiem nigdy nie był i nie jest mniejszy czy większy zestaw wykonawców widocznych na ekranie. Liczy się sposób funkcjonowania ansamblu nadający swoiste znaczenie tego rodzaju aktorstwu. Nie ogranicza się ono do małej liczby aktorów występujących w scenach o charakterze kameralnym. Z ansamblem nieporównanie większym od kameralnego duetu, tercetu czy kwartetu mamy do czynienia również – co szczególnie trudne i wymagające od reżysera fenomenalnej wprost inwencji inscenizacyjnej – w rozpisanych na aktorski wielogłos scenach zbiorowych. Do przykładów takiego operowania ansamblem aktorskim należą między innymi: *Męczeństwo Joanny d'Arc* Carla Theodora Dreyera, sekwencja końcowa w *M-mordercy* Fritza Langa, *Dwunastu gniewnych ludzi* Sidneya Lumeta, a także niedościgły *tour de force* mistrza, jaki stanowi finał muzyczno-filmowego wspomnianego już wcześniej fresku Roberta Altmana *Nashville*, w którym jednocześnie bierze udział parędziesiąt znanych widzowi, fenomenalnie zindywidualizowanych postaci!

Wynika stąd, iż funkcjonowanie ansamblu aktorskiego odnosi się w każdym przypadku do konkretnej partytury reżyserskiej i przewidzianego w niej zestawu zadań, jakie zostają powierzone wykonawcom. Ujmując rzecz metaforycznie, ansamblu nie stanowi obsada jako lista osób zamustrowanych na dany rejs, bowiem nie należy go utożsamiać z zamkniętą, ostatecznie skompletowaną załogą. Ansamblowy wariant aktorstwa, o którym mowa, tworzy doraźnie sformowany zespół otrzymujący konkretne indywidualne i zarazem zespołowe zadanie do wykonania od kapitana jednostki, czyli reżysera filmu.

Ansambl aktorski – przez swoją fascynującą zdolność kreowania, wyłaniania się i odradzania – nieustannie przypomina o proteuszowej naturze aktorstwa. Zadania aktorskie się zmieniają, podobnie jak zespoły, które je wykonują w danej scenie czy sekwencji filmowej. Rzeczą reżysera bywa w każdym przypadku nadanie odpowiedniej dynamiki i wydobyć z wszystkich uczestników ansamblu optimum ekranowej ekspresji. Tyle o kwestiach funkcjonalnych dotyczących zadań reżysersko-aktorsko-operatorskich oraz morfologii pracy zespołowej na planie zdjęciowym.

Oprócz tego, idea ansamblu aktorskiego ma jednak także swój wymiar antropologiczny i komunikacyjny, powiązany ściśle z modelem świata i sposobem jego postrzegania oraz wyrażania. Znakomity semiotyk Meyer Schapiro rzekłby zapewne, iż ansambl aktorski koresponduje „z koncepcją świata, w którym stosunki zachodzące między prostymi elementarnymi składnikami są podporządkowane ścisłym prawom, ale który jednak w całości jest otwarty, nieograniczony i nieprzewidywalny” (Schapiro 1976, s. 301). To właśnie jest owa korzyść i dodatkowa wartość wytwarzana przez umiejętnie zaprojektowany i poprowadzony przez reżysera ansambl. Do wartości tej powrócimy jeszcze w dalszej części rozważań.

Zespół marzeń

Historia kinematografii przekonuje, iż profesjonalnie zorganizowany i działający przemysł filmowy dysponuje w praktyce możliwościami obsadowymi, których nie ma żaden nawet najbardziej renomowany teatr. Kino – od kiedy stało się sztuką powszechnie znaną i uznaną – ma niemal nieograniczony dostęp do bogatego zasobu aktorów. W tym sensie może sobie pozwolić na zaangażowanie znakomitego grona najbardziej renomowanych i pożądaných wykonawców, wspólnie stanowiących zespół marzeń: producenta, reżysera i widowni przyszłego filmu.

Ansambl aktorski – w jego kompletnym, optymalnie doskonalym kształcie obsadowym (Ziomek 1967; zob. również Hendrykowski 2016)[1] – można więc potraktować jako swoisty dream team. Taki aktorski zespół marzeń złożony nie z gwiazd, lecz z samych najlepszych wykonawców trafia się w filmie bardzo rzadko, głównie z powodów

[1] O literacko-filmowych filiacjach gwiazdorstwa w polskiej kulturze międzywojnia pisał Wojciech Otto w książce: *Literatura i film w kulturze polskiej dwu-*

dziestolecia międzywojennego (rozdziały „Gwiazdy filmowe” oraz „Fascynacje kinem”).

organizacyjno-logistycznych. Reżyserzy obsady wiedzą aż nadto dobrze, jak trudno jest zakontraktować i zebrać w jednym miejscu i czasie wszystkich planowanych odtwórców ról, których chciałby mieć na planie reżyser. Podobne zamierzenie – i to też nie zawsze, lecz wyjątkowo – udawało się tylko najlepszym, najbardziej renomowanym z nich. Należą do nich: Carl Theodor Dreyer, Fritz Lang, Luis Buñuel, Luchino Visconti, Marcel Carné, Ingmar Bergman, Federico Fellini, Andrzej Wajda, Miloš Forman, Robert Altman, Francis Ford Coppola, Jim Jarmusch, Mike Leigh, Spike Jonze i niewielu innych.

Aktorstwo ansamblowe ma swoją długą i piękną tradycję. Przychodzą w tym miejscu na myśl takie słynne dzieła wymienionych twórców, jak: *Męczeństwo Joanny d'Arc*, *M-morderca*, *Komedianci*, *Wieczór kuglarzy*, *Viridiana*, *Lampart*, *Zmierzch bogów*, *Wszystko na sprzedaż*, *Portret rodzinny we wnętrzu*, *Dyskretny urok burżuazji*, *Osiem i pół*, *Rzym*, *Amarcord*, *Wesele*, *Ojciec chrzestny Lot nad kukułczym gniazdem*, *Nashville*, *Dzień weselny*, *Próba orkiestry*, *Panny z Wilka*, *Fanny i Aleksander*, *Amadeusz*, *Prêt-à-porter*, *Noc na ziemi*, *Gosford Park*, *Sekrety i kłamstwa*, *Broken flowers*, *Adaptacja*.

Nasuwa się pytanie: czy gwiazdna poświata aktorki bądź aktora z góry wyklucza ich prawdziwie twórczy udział w ansamblu? Co wtedy, gdy w obsadzie wymienionych filmów natrafiamy oprócz wykonawców o mniej znanych nazwiskach na słynne gwiazdy kina: Lillian Gish, Arletty, Burt Lancaster, Marcello Mastroianni, Anouk Aimée, Sandra Milo, Alain Delon, Vittorio Gassman, Daniel Olbrychski, Jack Nicholson, Kim Basinger, Sophia Loren, Julie Christie i inne? Jak różnica dzieli obie te formuły (resp. estetyki) aktorskiego udziału w filmie?

Należy wyraźnie oddzielić od siebie dwie różne sprawy. Jedną z nich jest gwiazdorska obsada konkretnego filmu; drugą – pokierowanie doskonale dobranym, biegłym warsztatowo i umiejętnie zorkiestrowanym zespołem aktorskim. W ansamblu nie liczą się bowiem sławne nazwiska (choć w obsadzie wymienionych wyżej utworów znalazło się bardzo wiele, skądinąd cieszących się ogromną popularnością, aktorek i aktorów o statusie gwiazdy filmowej), lecz jedynie doskonały warsztat umożliwiający wykonawcom grę na najwyższym poziomie w danym zespole.

Niekoniecznie na prawach dygresji pojawi się w tym miejscu glosa historyczna. Otóż pierwszym w świecie reżyserem filmowym, który z pełnym powodzeniem realizował ambitny model kreacji ansamblu aktorskiego, jeszcze zanim wytworzył się hollywoodzki system gwiazd, był David Wark Griffith. Należał on do elitarnego grona koneserów i smakoszy obsady filmowej. Sam będąc aktorem, potrafił wydobyć z innych optimum aktorskiego talentu i ekranowego wyrazu. Wiele z tych znakomitości (jak choćby siostry Lillian i Dorothy Gish) właśnie w jego filmach stworzyło swoje największe, najbardziej pamiętne kreacje.

Griffith nie był sam. Niemal w tym samym czasie na gruncie burleski ślupstickowej – twórczo wykorzystując wcześniejszy model „stajni aktorskiej” wytwórni Keystone stworzonej przez Macka Sennet-

ta – wykreował własny zespół akompaniujących mu aktorów Charlie Chaplin. Znaleźli się w nim najlepsi z najlepszych komików tamtej ery: Henry Bergman, Sydney Chaplin, Chester Conklin, Roscoe „Fatty” Arbuckle, James T. Kelley, Edna Purviance, Mack Swain, Eric Campbell, Leo White i in. Chaplin jako reżyser i lider tej nieformalnej grupy gospodarował i zarządzał swoim zespołem bardzo przemyślnie i umiejętnie, budując z niego w zależności od doraźnych potrzeb różnorodne ansamble i konfiguracje.

Jak z powyższego wynika, ansambl ansamblowi nierówny. Inaczej ansambl aktorski jako zespół marzeń pojmował ktoś taki, jak Michael Curtiz w *Casablance*, a inaczej neorealiści włoscy, dla których liczyła się przede wszystkim wizualna i audialna typowość wykonawców ról. Doświadczenie neorealizmu, a priori odrzucającego gwiazdorstwo jako wartość, nie zostało w kinie zarzucone. W filmie Felliniego *Próba orkiestry* wielka osobowość aktorska lub gwiazdorski udział słynnej gwiazdy rozbiłyby koncepcję obsady, w której nikt z wykonawców nie powinien przewodzić ani dominować nad innymi. Z kolei we wcześniejszym *Rzymie* tegoż reżysera przeciętność i typowość będąca wartością aktorską całego filmu pozostaje niezastąpiona aż do momentu, gdy na ekranie – niczym wspaniały kontrapunkt w scenie finałowej – nie pojawia się we własnej osobie Anna Magnani, odmawiając dalszej rozmowy i życząc reżyserowi „buona notte, Federico!”

Gwiazdorski model aktorstwa w filmie, będący po części dziełem XIX-wiecznego modelu teatralnego, opiera się na indywidualizmie głównych wykonawców. Zamknięty, przedustawny układ, jaki realizuje, cechuje wysoka przewidywalność. W przeciwieństwie do niego model ansamblowy jest otwarty i nieprzewidywalny: stawia na grę zespołową, zacierając podziały na role główne, drugoplanowe i epizodyczne. Tak pojęty ansambl przypomina zespół muzyczny czy też orkiestrę z ich zapisanym w danej partyturze polifonicznym układem instrumentów i wykonawców. Trafna obsada takiego ansamblu stanowi dla reżysera nie lada twórcze wyzwanie. Wiedział o tym Krzysztof Zanussi, angażując kwintet aktorski w składzie: Maja Komorowska – Daniel Olbrychski – Jan Nowicki – Halina Mikołajska – Jan Kreczmar w *Życiu rodzinnym* (1971).

Powróćmy jeszcze na moment do ery kina niemego. Reżyserem, który myślenie o aktorstwie filmowym w kategoriach ansamblu doprowadził do absolutnego mistrzostwa, był Carl Theodor Dreyer w niemym *Męczeństwie Joanny d’Arc* (1928). Mamy tutaj odartą z wszelkiego gwiazdorstwa jedną solistkę (Renée Falconetti w roli tytułowej), kilkoro protagonistów i wieloosobowy chór dalszoplanowych postaci towarzyszących, złożony z najwspanialszych francuskich aktorów tamtych czasów. Pod względem zastosowania ansamblowego modelu aktorstwa dzieło Dreyera może zostać uznane za prefigurację serii następnych, często odległych w czasie.

Tą samą drogą blisko cztery dekady później podążał Miłoś Forman, kompletując przez osiemnaście miesięcy obsadę *Lotu nad kukuł-*

czym gniazdem (1975). W jednym i drugim przypadku w pamięć widza głęboko zapada – osiągnięta środkami filmowymi – niezapomniana wyrazistość każdej z postaci ukazujących się na ekranie. Z punktu widzenia osiągniętego efektu nie jest dziełem przypadku, iż proces skompletowania aktorskiej obsady marzeń zajął obu reżyserom tak wiele czasu.

W przyjętym tutaj rozumieniu ansambl aktorski stanowi alternatywną wobec modelu gwiazdorskiego koncepcję udziału aktora w filmie. Powstaje jednak pytanie o swoistość samej alternatywy i kolejne pytanie: o głębszy sens jej odmienności wobec modelu gwiazdorskiego. Z czego składa się ansambl aktorski? Odpowiedź najprostsza brzmi: z grupy wykonawców. To jednak stwierdzenie zbyt enigmatyczne, skoro każda obsada aktorska spełnia ten warunek. Pytamy tutaj o coś innego, mianowicie o morfologię ansamblu, o sposób jego funkcjonowania na planie zdjęciowym, a przede wszystkim – w ramach danego świata ekranowego, którego jest sercem.

Ponownie postawione pytanie o funkcję ansamblu prowadzi już do innej refleksji. Ansambl aktorski jest za każdym razem strukturą (konfiguracją) i zarazem procesem: zmiennym, rozwijającym się w obecności widowni wieloaspektowym układem relacji pomiędzy wykonawcami. Ansamblowy model aktorstwa tym różni się od modelu gwiazdorskiego, że całkiem inaczej buduje i realizuje napięcie między określoną rolą a jej wykonawcą. Widać i słychać niemal natychmiast, iż w obu wariantach aktorstwa proces gry aktorskiej (czytaj: interakcja między wykonawcami i interakcja między ekranem a widownią) przebiega w odmienny sposób.

W modelu gwiazdorskim role są z góry rozdane: gwiazdzie z oczywistych względów przypada rola główna. Reszta wykonawców pełni funkcję jej tła, gra „pod nią” i „na nią” – określa się poprzez odniesienie do niej. W modelu gwiazdorskim przez cały film utrzymuje się więc trwały podział na wyeksponowaną ponad miarę pozycję solistki/solisty/solistów i mało liczącą się resztę, która pełni wobec tamtych pomocniczą funkcję zaplecza i tła aktorskiego. Takie ustawienie układu zestawu wykonawców w istotny sposób ogranicza pulę niesionych przez film znaczeń, dynamikę związków między nimi i zespołowy aspekt łączących ich zależności. Raz rozdane role: główne, drugoplanowe i epizodyczne nie ulegają w toku rozwoju widowiska zasadniczej zmianie.

Inaczej wygląda to w modelu ansamblowym, w którym na pierwszy plan wysuwa się właśnie *p a r t n e r s k i* (resp. zespołowy, kolektywny, procesualny, wynikający ze zmienności i dynamiki sieci powiązań interpersonalnych) aspekt relacji pomiędzy uczestnikami toczącej się gry. Stąd w każdej chwili możliwa jest rekonfiguracja raz wytworzonych więzi, a wraz z nią zmiana dotychczasowego układu ról. Wartością nadrzędną staje się tu ścisła kooperacja i współzależność zachodząca między wykonawcami, a wraz z nią efekt aktorskiej *syner-*

Z czego składa się ansambl

gii – z przyczyn systemowych (inna koncepcja tworzenia postaci) niemożliwy do osiągnięcia w modelu gwiazdorskim.

Gwiazdorski wariant aktorstwa z natury rzeczy zawsze grawitował w stronę przemysłu kinematograficznego, podczas gdy wariant aktorstwa zespołowego bliski jest sztuce filmowej. Paradoks funkcjonalny modelu gwiazdorskiego polega na tym, że sytuując w centrum uwagi i eksponując indywidualność gwiazdy, w istocie ją reifikuje i depersonalizuje. Paradoks funkcjonowania ansamblu aktorskiego, wprost przeciwnie, tkwi w tym, iż stawiając na grę zespołową, czyni ją źródłem znaczenia, co pozwala określić i wydobyć indywidualną osobowość każdego z wykonawców. Model gwiazdorski ma charakter zamknięty, bazując na statyce układu, podczas gdy model ansamblowy cechuje wieloznaczność i dynamika wynikająca z podejścia otwartego i holistycznego.

Emploi niesie aktora, ale jednocześnie krępuje jego ekspresję. Gwiazdorstwo jako element kreacji aktorskiej w kinie niesie z sobą przewidywalność, natomiast model ansamblowy stawia na nieprzewidywalność. Opisanie tu przeciwstawienie przekłada się na przepastną różnicę i opozycję artystyczną. Wiadome i z góry dane konfrontuje się z niewiadomym, wykalkulowane i proste zderza ze złożonym, nieoczywistym i intuicyjnym.

Trawestując słynny podział André Bazina na reżyserów „wierzących w obraz” i „wierzących w rzeczywistość”, rzec można, iż gwiazdorski model aktorstwa, od kiedy istnieje, opiera się na wierze w sztucznie wykreowaną realność ekranowego obrazu (kult gwiazdy uprawiany przez kino i star system jako jedyna warta zachodu rzeczywistość), podczas gdy model ansamblowy czerpie swą energię z diametralnie różnej wiary w powstający na naszych oczach obraz rozpoznawanej ciągle na nowo rzeczywistości. Rzeczywistości, którą w przejmujący sposób zdolny jest ukazać adresatowi autor filmu przy udziale wspólnie realizującego ogólniejszą myśl autorską – twórczo z sobą współpracującego – zespołu zaangażowanych aktorów.

Na alternatywie tej zyskuje niepomiernie sztuka aktorska, a wraz z nią sztuka ruchomych obrazów. Ansambl aktorski wprowadza do filmu odmienną narrację, a wraz z nią inaczej modeluje społeczny obraz świata, jednostki i zbiorowości. Orkiestra aktorska zaprezentowana na ekranie przeistacza się dzięki temu w orkiestrę ludzką, zaś tworzący ją ansambl wykonawców okazuje się – niemożliwym w inny sposób do osiągnięcia – odzwierciedleniem bogactwa i różnorodności natury przemienionej w znak.

Rodzime tradycje ansamblu

Rodzime tradycje na polu aktorstwa zespołowego – zarówno w teatrze, jak w filmie – okazują się cenniejsze i bogatsze niż mogłyby się na pierwszy rzut oka wydawać. Wprawdzie już wcześniej pojawiło się nazwisko Wajdy w związku z *Weselem*, *Pannami z Wilka* czy *Panem Tadeuszem*. Jak dotychczas, niewiele miejsca przypadło jednak w niemiejszych rozważaniach kinu polskiemu. Spróbujmy w tym miejscu nadrobić ów widoczny niedostatek. Nie ulega wątpliwości, iż bardzo

mocną i nadal inspirującą dla twórców podstawę ansamblowej estetyki aktorstwa w polskiej sztuce filmowej stanowi rodzima kultura dramatyczna (zwłaszcza dramat romantyczny, neoromantyczny i modernistyczny: Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Wyspiański, Witkacy), a wraz z nią wysokiej próby kultura teatralna. Nowoczesność ansamblowego nurtu występującego nie od dzisiaj w rodzimym aktorstwie okazuje się mieć głębokie korzenie.

Dramat i teatr polski pod względem artystycznym dostarczyły naszemu aktorstwu filmowemu wielu cennych impulsów. Mowa tutaj nie o złożonych z plejady znakomitości renomowanych obsadach teatrów repertuarowych, z których rutyną i bezwładem walczył w swoim czasie Konrad Swinarski (Swinarski 1967), lecz o znakomitej próbie teatralnym *offie*, jaki w teatrze polskim XX wieku stanowią doniosłe dokonania sceniczne i doświadczenia warsztatowe związane przed wojną z Redutą Juliusza Osterwy (od 1919), a po wojnie z Teatrem Cricot 2 Tadeusza Kantora (od 1955), opolskim Teatrem 13 Rzędów (1959–1964) oraz wrocławskim Teatrem Laboratorium Jerzego Grotowskiego (od 1965). To właśnie one wspólnie tworzą ową cenną tradycję.

Polski wariant ansamblu aktorskiego w filmie zawdzięcza niezmiernie wiele koncepcji aktora wypracowanej w wymienionych teatrach awangardowych. Przepływ twórczych impulsów i inspiracji pomiędzy jednym a drugim można dostrzec na wielu przykładach. Nie jest dziełem przypadku, że wyszkolona przez Grotowskiego początkująca aktorka Maja Komorowska z taką finezją realizowała w *Za ścianą* oraz *Życiu rodzinnym* Krzysztofa Zanussiego szereg – tyleż indywidualnych, co zespołowych – zadań improwizacyjnych opartych na technice ogólnych dyspozycji i otwartych dialogów.

Ansamblowy model aktorstwa eliminuje bezduszną próżnię ekranowego wyniesienia roli głównej ponad pozostałe udziały aktorskie. W centrum twórczego zainteresowania sytuuje się w nim spotkanie i nawiązanie głębszego partnerskiego kontaktu z drugim człowiekiem, a w konsekwencji również – będące jego artystycznym rezultatem – wnikliwe i odkrywcze studium relacji międzyludzkich: komunikacyjnych, psychosomatycznych, emocjonalnych, rodzinnych, psychologicznych, społecznych, egzystencjalnych etc.

W rozwoju polskiej sztuki filmowej na prawach „długiego trwania” daje o sobie znać pewien ciąg historyczny. W latach 50. prekursorskie aktorstwo ansamblowe, oprócz filmów Wajdy, dostrzec można u Andrzeja Munka, zwłaszcza w *Eroice* i *Zezowatym szczęściu*. Późniejsze poszukiwania w kinie polskim obejmują między innymi twórczość reżyserską Tadeusza Konwickiego (*Salto*, *Lawa*. *Opowieść o „Dziadach” Adama Mickiewicza*), Edwarda Żebrowskiego (*Ocalenie*, *Szpital Przemienienia*), Marka Piwowskiego (*Muchotłuk*, *Rejs*), Krzysztofa Kieślowskiego (*Personel*, *Amator*), Agnieszki Holland (*Aktorzy prowincjonalni*, *Gorączka*, *Kobieta samotna*), Marka Koterskiego (*Dom wariatów*, *Dzień świra*, *Wszyscy jesteśmy Chrystusami*) oraz Wojciecha Marczewskiego (*Zmory*, *Dreszcze*, *Ucieczka z kina „Wolność”*, *Czas zdrady*).

Prekursorską wartość, gdy mowa o zespołowej koncepcji aktorstwa w Polsce, wniosła też niegdyś odkryta po latach etiuda dyplomowa Michała Tarkowskiego *Przerwane śniadanie Braci Montgolfier* (1980), dyskontująca najlepsze cechy zespołowości kabaretowego spektaklu-happeningu uprawianej w dekadzie lat 70. przez trójkę liderów słynnego Salonu Niezależnych (zob. Hendrykowski 2015).

Współcześnie klasą dla siebie w materii tworzenia z ansamblem aktorskim w naszym kinie jest Wojciech Smarzowski, jedyny dzisiaj polski reżyser filmowy, który dopracował się własnego zespołu aktorskiego (Kinga Preis, Bartłomiej Topa, Robert Więckiewicz, Arkadiusz Jakubik, Marian Dziędziel i in.). Jak doniosłe znaczenie ma w przypadku twórczości tego reżysera aktorstwo zespołowe, widać jak na dłoni już w *Weselu* (2004). Potem przyszedł czas kolejno na: *Dom zły* (2009), *Różę* (2011), *Drogówkę* (2012) i *Pod Mocnym Aniołem* (2014). W każdym z przywołanych filmów daje o sobie znać wolny od powielania, zaskakująco oryginalny rezultat artystyczny, ściśle powiązany ze sposobem pracy reżysera z aktorami.

Modelowi aktorstwa ansamblowego przypada jeszcze jeden – nieistniejący w modelu gwiazdorskim – atrybut w postaci głębszej wartości poznawczej. Gra aktorska w takim wydaniu – indywidualna i zespołowa równocześnie – staje się procesem i aktem odkrywania realnej ludzkiej rzeczywistości. O ile gwiazda nie wychodzi poza kolejną replikację: niczym stykówkę z kliszy wcześniejszego wyobrażenia, o tyle aktor działający w zespole poszukuje nieznanych dotąd, oryginalnych rozwiązań twórczych, wyzwalać siebie (i innych) z rutyny rozmaitych nawyków i gotowych matryc.

Celem niniejszego studium nie było kategoryczne przeciwstawienie modelu aktorstwa gwiazdorskiego ansamblowi aktorskiemu. Dychotomia taka, w praktyce niezmiernie trudna do utrzymania, byłaby czymś arbitralnie narzuconym i sztucznym. Wiele wybitnych aktorek i wielu aktorów o statusie gwiazdy (dla przykładu: Jean Gabin, Anna Magnani, Marlon Brando, James Dean, Harriet Anderson, Liv Ullmann, Gena Rowlands, Susan Sarandon, Robert De Niro, Al Pacino, Meryl Streep, Glenda Jackson, Juliette Binoche, Julia Roberts, Agnès Jaoui, Gene Hackman, Robert Duvall, Anthony Hopkins, John Malkovich, Leonardo DiCaprio, Bill Murray, Scarlett Johansson, Johnny Depp, Benedict Cumberbatch, u nas Krystyna Janda, Janusz Gajos, Jerzy Stuhr, Robert Więckiewicz i in.) latami uprawia z powodzeniem swoistą alternację, potrafiąc płynnie przechodzić od jednego do drugiego.

Faktem jest jednak, że ilekroć w sztuce filmowej pojawia się kolejny oryginalny wariant aktorstwa ansamblowego (jak niegdyś w *Wałkoniach* Federica Felliniego, *Kabarecie* Boba Fosse'a czy w *Kawie i papierosach* Jima Jarmuscha), zmienia się też język filmu, a wraz z tym dochodzi ponownie do głosu artyzm X Muzy – jako wartość naddana, umożliwiająca widzowi odkrycie nowych możliwości percepcji człowieka i świata, w którym żyjemy.

- Hendrykowski M., 2015, *Przerwane śniadanie z Braćmi Montgolfier*, „IMAGES. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” vol. XVII, nr 26.
- Hendrykowski M., 2016, *Jerzego Ziomka teoria aktora i aktorstwa*, „IMAGES. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” vol. XVIII, nr 27.
- Irzykowski K., 1924, *Dziesiąta muza, Zagadnienia estetyczne kina*, Kraków.
- Mukařovský J., 1970, *Analiza strukturalna fenomenu aktorstwa (Chaplin w „Światłach wielkiego miasta”)*, przeł. J. Mayen, w: J. Mukařovský, *Wśród znaków i struktur. Wybór pism*, Warszawa.
- Otto W., 2007, *Literatura i film w kulturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań.
- Schapiro M., 1976, *Niektóre problemy semiotyki sztuk plastycznych: pole i nośniki znaków obrazowych*, przeł. E. König-Krasińska, w: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*, red. J. Białostocki, Warszawa.
- Swinarski K., 1967, *Kilka słów o współpracy z aktorem*, „Dialog” nr 9.
- Ziomek J., 1967, *Aktor w systemie znaków*, „Dialog” nr 9.



Fot. Justyna Sulejewska