IMPROWIZACJA, DRAMATURGIA, PAMIEĆ. WPŁYW AKTORSTWA TEATRALNEGO NA AKTORSTWO FILMOWE W NAJNOWSZYM KINIE POLSKIM

OLGA KATAFIASZ
Wydział Reżyserii Dramatu,
Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie

Spojrzenie, które chcę zaprezentować poniżej, jest jedynie cząstkowe. Nie stanowi próby syntezy zjawiska – byłoby to niemożliwe; ponadto takie podsumowania wymagają perspektywy, jaka pojawi się za kilka-kilkanaście lat, kiedy pewne przedstawienia i filmy nie będą już oceniane w dyskursie krytycznym, ale analizowane przez badaczy wolnych od, na przykład, konieczności wpisywania swoich sądów w pejzaż doraźnych ocen i dyskusji. Konieczność taka bowiem pojawiała się w przypadku przywoływanych przeze mnie filmów. Za kilka-kilkanaście lat wciąż żywe kontrowersje zejdą na dalszy plan, a krytyk czy badacz skupiać się będzie na kwestiach najbardziej go interesujących.

Dlatego, nie chcąc formułować pospiesznych diagnoz czy przedstawiać rozbudowanych syntez, które – jak zawsze w takim przypadku – wiążą się z niebezpieczeństwem nadużycia, a ponadto niekiedy dość szybko tracą na aktualności, wskażę jedynie kilka śladów, na tyle wyraźnych, że mogą stanowić podmiot badań obszerniejszych, wieloletnich. Moich kilka uwag ma być zatem nie tyle wejrzeniem badacza, który śledzi pewne tendencje czy przygląda się pracy poszczególnych aktorów, ale raczej krytyka-widza, na tyle znającego zarówno polski teatr, jak i kino, że może wskazać nie tylko pewne powiązania, ale i ich wzajemne oddziaływanie.

Niepotrzebna (?) scena

Tym, co skłoniło mnie do przyjrzenia się zjawisku wpływu aktorstwa teatralnego na aktorstwo filmowe w najnowszym polskim kinie, czyli tym ostatnich kilku lat, była jedna scena w filmie Małgorzaty Szumowskiej *W imię...* (2013). Rzecz jasna, ów wpływ istniał zawsze i wiązał z szeregiem innych zjawisk. W wydanej ostatnio monografii *Aktorstwo polskie. Generacje* Beata Guczalska, pisząc o aktorach warszawskiego Teatru Rozmaitości (dziś TR) i pokoleniu Rozmaitości (czyli aktorów, którzy występowali w przedstawieniach dwóch reżyserów, Grzegorza Jarzyny i Krzysztofa Warlikowskiego), zauważa: „Można zaobserwować zadziwiające nieraz powiązania między rolami teatralnymi a filmowymi, a także rolami przybieranymi w publicznym dyskursie – nie chodzi tu o aktorską technikę, ale o charakter i przesłanie tych ról. Jacek Poniedziałek zagrał w *Oczyszczonych* homoseksualistę Roda, a parę lat później publicznie deklarował swoją orientację seksualną – był to pierwszy tak wyrazisty *coming out*, odbierany jako akt odwagi i skutkujący żywą dyskusją na temat położenia i praw mniejszości seksualnych. Maciej Stuhr grał jedną z głównych ról (Agamemnona/Orestesa) w *(A)pollonii* Warlikowskiego, przedstawieniu o winie i ofierze w kontekście polsko-żydowskiej wojennej historii. Trzy lata później podjął rolę w *Pokłosiu*, obrachunkowym filmie Władysława Pasikowskiego, i musiał zmierzyć się prywatnie

z falą nienawiści i antysemityzmu, jaką ten film wywołał. Bronił racji filmu i reżysera już nie wyłącznie jako aktor, ale przede wszystkim obywatel. W tym samym przedstawieniu Maja Ostaszewska wygłaszała monolog Elizabeth Costello o holokauście zwierząt – co aktorka uwiarygodniała własną postawą: jako buddystka i wegetarianka od wielu lat angażuje się w publiczne akcje obrony zwierząt."[1]

W przywołanym już filmie Małgorzaty Szumowskiej *W imię...* jest jedna zagadkowa scena, która odwołuje widza do innego porządku niż tylko ten filmowy. Dwaj mężczyźni: starszy, o którym wiemy, że jest księdzem, grany przez Andrzeja Chyrę i młodszy, jego podopieczny z ośrodka poprawczego – w tej roli Mateusz Kościukiewicz – w polu kukurydzy, zasłaniającej ich sylwetki, bawią się: w pościg? w chowanego? Rozlegają się dziwne krzyki – najbardziej przypominają małpie nawoływania. Jeden z krytyków, Jakub Socha pisze o niej, że jest „poetycka": „Poezja – jakby z filmów Sokurowa – jest w ogóle zaprawą, która ma łączyć tę rozchwianą budowlę."[2] Nie chcę w tym miejscu wchodzić w polemikę z ocenami filmu Szumowskiej, interesuje mnie bowiem co innego: dlaczego scena, nieprzystająca do fabuły (bez niej opowieść o zakazanej i – jak się nam sugeruje – nigdy niespełnionej homoseksualnej miłości nie zmieniłaby swego kształtu) ani nie wpływająca znacząco na rysunek postaci, znalazła się ostatecznie w filmie? Skąd wziął się na nią pomysł?

Moim zdaniem, scena ta jest najwyraźniejszym przykładem zjawiska, które funkcjonuje w kinie polskim od dziesięcioleci – nieustannego, żywego wpływu, jaki wywiera proces twórczy aktora, zachodzący podczas jego pracy w teatrze, na późniejsze role filmowe, tworzone pozornie „niezależnie" od kariery scenicznej. Tego, że nie jest to fenomen wyłącznie polski, dowodzić nie trzeba (wiele można by przywoływać przykładów francuskich, niemieckich, a przede wszystkim brytyjskich czy radzieckich, a potem rosyjskich), choć – moim zdaniem – specyfika polska jest szczególna i wynika przede wszystkim z systemu organizacji pracy teatru i kinematografii. Nie chcę jednak analizować tego aspektu wzajemnych wpływów i fluktuacji; zajmuje mnie po pierwsze, funkcja i miejsce improwizacji, wywodzącej się z improwizacji teatralnej, w dziele filmowym, po drugie, wpływ procesu budowania roli teatralnej na kształtowanie bohatera filmowego. Przy czym zjawisk tych nie można niekiedy traktować rozdzielnie.

Rzecz jasna, improwizacja ma w kinie polskim długą tradycję, dość wspomnieć tak spektakularne przykłady, jak *Wszystko na sprzedaż* (1969) Andrzeja Wajdy czy *Ręce do góry* (1967/1985) Jerzego Skolimowskiego. W każdym pokoleniu twórców wspomniane zjawiska znajdują inny kształt, ze względu na, między innymi, różne modele teatru i to, w jaki sposób ewoluuje model produkcji filmowej (choćby coraz bardziej niknący wpływ zespołów filmowych, które przez lata decydowały o kształcie polskie kinematografii).

Temat wzajemnych wpływów dwóch obszarów aktorstwa jest niezmiernie rozległy – i nie mam tu ambicji omówić go choćby we wstępnym zarysie. Chciałabym zająć się jedynie kilkoma ostatnimi laty i wybranymi filmami, które – w moim przekonaniu – najwyraziściej zaświadczają o tym, że nie tylko pewne role, ale pewne struktury dramaturgii filmowej przebierałyby zupełnie odmienną postać, gdyby nie

[1] GUCZALSKA, Beata. *Aktorstwo polskie. Generacje*. Kraków : Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, 2014, s. 417 – 418.

[2] SOCHA, Jakub. Przytul mnie! In *dwutygodnik.com*, 2013, nr. 116.

doświadczenia aktorów w pracy z reżyserami kształtującymi polski pejzaż teatralny. Mam tu na myśli dwóch twórców, którzy od lat skupiają wokół siebie zespół lub zespoły i którzy wykształcili (choć to, rzecz jasna, stwierdzenie pospieszne i wymagające dłuższego rozwinięcia) pewien model pracy z aktorem i jego funkcjonowania w strukturze spektaklu: Krystiana Lupę i Krzysztofa Warlikowskiego.

Obaj reżyserzy wypracowali model, który wykracza poza teatralną codzienność. Beata Guczalska, pisząc o aktorach w teatrze Krystiana Lupy, zauważa, że: „Wpływ myślenia i pracy teatralnej Krystiana Lupy na kondycję polskiego aktorstwa nie podlega dyskusji – można jedynie rozmaicie szacować jego rozmiary. (...) Można odnotować w kilku punktach najważniejsze zmiany, jakie nastąpiły w kondycji polskiej sztuki scenicznej za sprawą Krystiana Lupy. Najważniejszą z nich jest konsekwentny nawyk rozpoczynania pracy od siebie, czynienia z własnej psychiki obszaru najważniejszych inspiracji, określenia osobistej relacji z postacią. To radykalne zerwanie z tradycją pojmowania aktorstwa jako wypełniania ściśle sprecyzowanych zadań, formułowanych przez autora tekstu i reżysera, zewnętrznych wobec osobowości aktora i angażujących wyłącznie jego profesjonalne umiejętności. Zmianie uległo także rozumienie udziału w przedstawieniu (...). Uczestnictwo w spektaklu powinno być w konsekwencji realnym doświadczeniem aktora i obszarem jego samopoznania."[3] Grzegorz Niziołek pisze o specyfice pracy nad przedstawieniami Krzysztofa Warlikowskiego: „Wielkość teatru Warlikowskiego zaczyna się od momentu, kiedy zaczynają pękać bariery między tematem wystawianej sztuki z doświadczeniem aktorów i widzów. Kiedy przedstawienie staje się czymś trudnym, uwierającym, wymagającym od aktorów odwagi, nawet tak elementarnej, jak odwaga rozebrania się na scenie. Choć nie o samą nagość fizyczną, rzecz jasna, chodzi. Raczej o pewną totalność niezakłamanego ludzkiego doświadczenia, które i nagość musi ogarnąć."[4]

Od razu pragnę też zaznaczyć, że wybieram filmy bardzo różne i nie jest przedmiotem mojej uwagi ich ocena jako dzieł filmowych ani polemika z publikowanymi wcześniej opiniami. Interesuje mnie jedynie zjawisko „zapożyczania" – nie tylko wypracowanych modeli aktorstwa, ale również pewnych mikrostruktur narracyjnych.

Pamięć postaci

W 2001 roku, po premierze *Wymazywania* Krystiana Lupy, Szumowska pisała: „W wielu momentach wydawało mi się, że Wymazywanie przekracza granice sceny, że rozsadza ramy teatru i przechodzi na jakąś inną, żywą płaszczyznę, gdzie wszystko stwarza się na oczach widzów. Miałam wrażenie, że widzę zupełnie nową formę. Formę podobną do filmu. Plastyczne obrazy, światło i cień, dźwięk (niesamowity pomysł odtworzenia gwaru rzymskiej ulicy), to wszystko nasuwa mi skojarzenia z Andrzejem Tarkowskim i jego filmami. Niektóre sceny to wręcz gotowe kadry filmu."[5]

W filmie Szumowskiej *33 sceny z życia* (2008) rodziców głównej bohaterki, Julii, grają Małgorzata Hajewska-Krzysztofik i Andrzej Hudziak. Już sam tytuł filmu wprowadza sugestię inscenizacji, opowiadania w obrazach. Obsadzenie w rolach małżeństwa aktorów, którzy grali męża i żonę w spektaklu Krystiana Lupy *Kalkwerk*

[3] GUCZALSKA, Beata. *Aktorstwo polskie. Generacje*, s. 361 – 362.
[4] NIZIOŁEK, Grzegorz. *Warlikowski. Extra ecclesiam*. Kraków : Wydawnictwo Homini, 2008, s. 19.
[5] SZUMOWSKA, Małgorzata. Po premierze. In *Didaskalia*, 2001, nr. 42.

(premiera miała miejsce w Starym Teatrze w 1992 roku; spektakl był kilka lat w repertuarze, potem wielokrotnie go wznawiano, ostatnie przedstawienia zagrano w 2008), oznacza tu więcej niż tylko decyzja obsadowa. Szumowska odwołuje się do legendarnego spektaklu, kreacje Hajewskiej-Krzysztofik i Hudziaka przeszły do historii polskiego teatru.

Konradowa, bohaterka grana przez Małgorzatę Hajewską-Krzysztofik, jest, jak pisał Tomasz Kubikowski w Odrze, „kawałkiem umęczonego i rozmazanego ciała w inwalidzkim fotelu"[6], „redukuje się do tego ciała i do jego sentymentów"[7]. W filmie Szumowskiej Barbara, matka głównej bohaterki, umiera na raka. Śmierć nie jest jedynie wydarzeniem, ale procesem, który reżyserka prowadzi subtelnie, ale dotkliwie. To swoisty paradoks tego filmu: w pokazywaniu umierania Barbary wyraźna wydaje się stylizacja teatralna, niektóre rozwiązania są budowane niczym sytuacje dramatyczne. Przy czym „teatralna" nie znaczy tu nieprawdziwa – wręcz przeciwnie: to raczej pewna kondensacja, a nie naturalistyczne przedstawienie. Nieruchoma kamera śledzi nadekspresyjne działania aktorów. Jednocześnie *33 sceny z życia* zachowują rytm filmowej narracji i ujawniają jeden z największych walorów kina Szumowskiej: umiejętność obserwacji codzienności w jej mikroprzejawach, na pozór rodzajowych, a przecież ujmujących istotę zjawisk.

Trudno również nie zauważyć pewnego kontekstu tego filmu: artystka nakręciła go niedługo po śmierci obojga swoich rodziców. W filmie umierają, jedno po drugim, oboje rodzice bohaterki. Nie wskazuję tu jednak na analogiczną sytuację kobiet: reżyserki i jej bohaterki – takie zestawienia zawsze okazują się zbyt proste, nachalne, nieprawdziwe. Pojmuję to inaczej: właśnie *Kalkwerk*, spektakl, o którym pisano, że to „traktat dotyczący kompletu pytań ludzkich, (...) od podstaw egzystencji aż po doświadczenie transcendentalne, nie mijając po drodze dylematu artysty: pytania o możliwości sztuki, o wartości poznawcze artyzmu (...)"[8], był dla Szumowskiej niezwykle inspirujący. Również w pytaniu „o możliwości sztuki". To istotne: reżyserka wybiera aktorów, którzy są niejako „naznaczeni" teatrem Lupy i spektaklem, w którym grali wiele lat. Wnoszą oni do filmu energię i pamięć postaci, która ulega przetworzeniu, ale nie zatraca swojej siły.

Sprzeczne porządki

W kilka lat późniejszym *I imię...* Szumowska obsadziła Andrzeja Chyrę i Mateusza Kościukiewicza. Chyra od wielu lat jest związany z zespołem, jaki najpierw w TR Warszawa, a potem Nowym Teatrze budował Krzysztof Warlikowski. Kościukiewicz jeszcze jako student Wydziału Aktorskiego krakowskiej Szkoły zagrał w przedstawieniu Warlikowskiego *Koniec* (którego premiera odbyła się w 2010 roku). To doświadczenie wydaje się kluczowe w budowaniu ról Adama i Dyni, bohaterów *W imię...*, ale również w pomyśle i konstrukcji sceny, o której wspomniałam na początku.

Scena w polu kukurydzy, w której bohaterowie nawiązują szczególny, pozawerbalny kontakt, jest oparta na aktorskiej improwizacji i – w moim najgłębszym przekonaniu – jej zaistnienie nie byłoby możliwe, gdyby nie praca Chyry i Kościukiewicza

[6] KUBIKOWSKI, Tomasz. Konrad, czyli uporczywa niemożność koncentracji. In *Odra*, 1993, nr. 2.
[7] Ibidem.
[8] MAJCHEREK, Janusz. Kamień filozoficzny. In *Teatr*, 1993, nr. 1.

z Krzysztofem Warlikowskim. Ten niezwykły taniec pośród dojrzałych kolb krytycy interpretowali różnie, najczęściej właśnie jako wyrażenie ukrytych lub ukrywanych pragnień w zderzeniu z naturą lub – jak twierdził cytowany już Jakub Socha – jako poetyckie ukazanie relacji bohaterów. Mnie najciekawsze w tej scenie wydaje się nie tylko wolność, jaką reżyserka dała aktorom, pozwalając im na tak swobodną improwizację, ale również jej szczególne miejsce w strukturze całego filmu. Owa „nieprzystawalność" jest tu znakiem niespełnienia, na jakie skazani są bohaterowie, ale też ujawnia nieprzeciętną zdolność Szumowskiej do budowania narracji filmowej w kluczu nie tylko realistycznym, do dezorganizowania jej i – w efekcie – tworzenia struktur, jakie wymykają się potocznej analizie.

Chyra i Kościukiewicz grali już postaci związane bliską relacją. W filmie *Wszystko, co kocham* (2009) Jacka Borcucha byli to ojciec i syn, obaj jednak z różnych światów, pozornie sobie wrogich, skonfliktowanych. Tu również dochodziło do porozumienia, niejako sprowokowanego wydarzeniami politycznym (początek lat 80., wprowadzenia stanu wojennego), ale w gruncie rzeczy wynikającego z najbardziej elementarnej ludzkiej relacji, rodzica i dziecka. Ojciec i syn po prostu się przytulają. Adam i Dynia z filmu Szumowskiej skazani są na relację dużo bardziej skomplikowaną, trudną i niejednoznaczną. Można ją wyrazić jedynie obrazem tak nieoczywistym, jak ten przywołany. Tadeusz Sobolewski pisał o utworach Szumowskiej: „Te filmy są robione w imieniu kogoś, kto nie wie, miota się, a w końcu idzie za swoim instynktem. Jest w tym ostrość i szczerość spojrzenia, które przyznaje: taka właśnie jestem, tacy jesteśmy. Ale jest też pewna dwuznaczność, poruszanie się na oślep, poczucie, że tak naprawdę nie wiemy, jak żyć."[9] Sobolewski inaczej niż większość krytyków analizował też kluczową w moim pojęciu scenę: „Zderzają się tu dwa sprzeczne, nie do pogodzenia porządki wartości. Następuje zawirowanie charakterystyczne dla naszego czasu. Nie można znaleźć ukojenia ani w tradycyjnej religii, ani w jej braku i pójściu ‚za głosem natury' – jak w symbolicznej scenie na polu kukurydzy, gdzie chłopak, niczym Tarzan, nawołuje i wabi księdza głosem małpy."[10]

Szumowska wykorzystuje improwizację nie tylko w pracy z zawodowymi aktorami. Przy okazji premiery *W imię...* mówiła o pracy z naturszczykami: „To są chłopcy, którzy mają po 18,19 lat. Ja im mówiłam, jakie film robimy, choć nie dawałam scenariusza do czytania, tylko konkretnie rozpisane sceny. Tekst ciągle się zmieniał, dużo improwizowaliśmy, często szliśmy na żywioł. Po jakimś czasie zaproponowałam im role. Postać chłopaka, który idzie się wyspowiadać księdzu, proponowałam czterem z nich. Przyjął ją jeden. Powiedział, że wie, że jest to tylko rola i że wystąpi z pełną świadomością, że jest to tylko film. Ci, którzy odmówili, zagrali inne role. Najważniejsze, że oni dali nam się podglądać, bardziej ich obserwowaliśmy niż kazaliśmy coś odgrywać."[11] Kluczowe wydaje mi się właśnie owo „podglądanie" – ono pozwoliło na prace nad improwizacjami, które zbudowały dramaturgię filmu. To dzięki tak rozbudowanym sekwencjom improwizowanym film Szumowskiej zyskał ostateczny kształt.

---

[9] SOBOLEWSKI, Tadeusz. Pobożne rozmyślanie. In *Kino*, 2013, nr. 3.

[10] Ibidem.

[11] SERDIUKOW, Anna. Wiecznie zaczynać od nowa (z Małgorzatą Szumowską rozmawia Anna Serdiukow). In *Film* 2013, nr 2, s. 21.

Obok postaci

Z teatrem Krzysztofa Warlikowskiego od lat związany jest również Maciej Stuhr. Ta praca wydaje mi się szczególnie ważna w przypadku roli, jaką Stuhr zagrał w filmie Władysława Pasikowskiego *Pokłosie* (2012). Józef Kalina, który nagle uznaje, że konieczność naprawienia – choćby po części – zła jest dla niego istotniejsza niż opieka nad żoną i dziećmi, to jedna z bardziej fascynujących postaci polskiego kina ostatnich lat. Bohater odnajduje we wsi żydowskie nagrobki, zniszczone przez nazistów i wykorzystywane jako materiał budowlany przez polskich sąsiadów już po wojnie. Odkupuje je od gospodarzy, na których ziemi są przechowywane, i umieszcza na swoim polu, czym wzbudza nienawiść ludzi w okolicy. Jak pisał Tadeusz Sobolewski: „Józek Kalina (świetna, wielowarstwowa, daleka od chłopskiej rodzajowości kreacja Macieja Stuhra) nie wie, jaki impuls każe mu ocalać żydowskie macewy użyte przez Niemców do budowy drogi (...). Nie myśli o tym jak o rodzinnej ekspiacji, robi to z instynktownego szacunku dla zmarłych. Nie spodziewa się, że wieś potraktuje jego czyn jako wrogie wyzwanie naruszające powszechną, ale starannie wypieraną tajemnicę. Józek nie zna swojej rodzinnej przeszłości. Nie wie tego, co wiedzą inni. Niechcący narusza zmowę milczenia."[12]

Nie zgadzam się z częścią krytyków, którzy twierdzili, że Stuhr został obsadzony niewłaściwie, „wbrew warunkom" i że to czyni tworzoną przez niego postać niewiarygodną. Wręcz przeciwnie: dzięki tej nieprzystawalności (delikatna, chłopięca uroda Stuhra zdaje się kontrastować z zaciętością, zamknięciem postaci, jej wrogością wobec świata) bohater okazuje się dużo ciekawszy, niejednoznaczny. Krótko mówiąc: niesie w sobie tajemnicę, której nie odkrywa wprost rozwiązanie fabularne. Joanna Tokarska Bakir pisała: „Najbardziej (...) podoba mi się w tym filmie to, czego w nim nie ma. A nie ma odpowiedzi na pytanie, dlaczego Józek Kalina, frajer i lebiega, w ogóle to wszystko robi."[13]

Maciej Stuhr mówił: „Droga, którą przeszedłem, żeby zagrać w tak ważnym filmie była bardzo długa."[14]. Bohater *Pokłosia* wiele zawdzięcza rolom, jakie Maciej Stuhr zagrał w przedstawieniach Warlikowskiego, mam tu na myśli przede wszystkim *Anioły w Ameryce*, *(A)pollonię* i *Koniec*. Joe Porter Pitt, Agamemnon, Orestes i Józef K., to postaci, które łączy poczucie nieprzynależności do świata, w jakim funkcjonują, lub nawet obcości. Wszyscy stają przez wyzwaniem, od jakiego nie ma ucieczki i które wymaga poświęcenia siebie lub innych.

W *(A)pollonii* (premiera w 2009 roku) Maciej Stuhr gra postać złożoną niejako z kilku bohaterów, kilku śladów ludzkich. Jak pisała Joanna Targoń: „Warlikowski przeprowadza nas przez kilka historii, wątków, dramatów, fragmentów dramatów, ułożonych bez dbałości o kunsztowną konstrukcję, bez troski o wygodę (umysłową) widza. (...) To prostota konstrukcji sprawia, że widzowie zostają brutalnie skonfrontowani z pytaniami o naturę człowieka."[15] Stuhr gra Agamemnona i Orestesa, ojca, który poświęca córkę, by mogła trwać wojna, i syna, który zabił matkę. Agamemnon „pochylony, w rozpiętym płaszczu, z zastygłą twarzą, zaraz powie, co to naprawdę

[12] SOBOLEWSKI, Tadeusz. Pokłosie. In *Gazeta Wyborcza*, 8. 11. 2012.
[13] TOKARSKA-BAKIR, Joanna. Pokłosie, czyli traceotomia, In *dwutygodnik.com*, 2012, nr. 95.
[14] STUHR, Maciej. In *dziennik.pl*, 14. 11. 2012.
[15] TARGOŃ, Joanna. Podróż. In *Didaskalia*, 2009, nr. 91.

znaczy wojna – słowami z *Łaskawych* Litella, maniakalnie dokładną statystyką zabitych, w której po przeliczeniu dochodzi do jednej ofiary co cztery i sześć dziesiątych sekundy. Liczby nabierają kształtu i ciała. (...) Kolejna historia należy do Orestesa (...). Orestes w długowłosej blond peruce ma miękkie, nieśmiałe ruchy i wysoki głos. Mocniej brzmi żal Orestesa, że matka go opuściła i oddała obcym niż to, ze zabiła mu ojca – znów Warlikowski dba o przybliżenie do współczesnej wrażliwości (...). Zaburzona seksualność Orestesa wyładowuje się w morderstwie o posmaku kazirodztwa."[16]

O roli K. w *Końcu* Warlikowskiego pisała Katarzyna Fazan: „W spektaklu K. to istota pozbawiona biografii. (...) Wadliwe urządzenie mózgu sprawia, że K. – jak mówi – nie odróżnia snu od prawdy, a masochistyczne skłonności kreują go na ofiarę. Spisek istnieje tu jako zagrożenie nie realne, ale zewnętrzne. (...) Maciej Stuhr potrafi nadać tej symbolicznej, odrealnionej sytuacji barwę autentycznego doświadczenia człowieka, nieustannie balansującego na granicy normy i szaleństwa, nad którym usiłuje zapanować. Jest to gra przekonująca, prowadzona subtelnie – bez histerii i patosu, skupiona wewnętrznie, co nadaje egotycznej samotności rys poważny i głęboki. To kreacja, która, mimo solipsystycznej konstrukcji, wychyla się ku innym w wyostrzonym reagowaniu na otoczenia, w uważnym obserwowaniu partnerów, albowiem wewnętrzne więzienie-labirynt to także obszar spotkania z ludźmi."[17]

Zaskakujące, jak postaci te są bliskie bohaterowi filmu *Pokłosie*, uwikłanemu w historię rodzinną, o której niewiele wie i obarczanego w końcu prawdą, której nie chce przyjąć. Co więcej, taka konstrukcja bohatera zdaje się współtworzyć również dramaturgię filmu – *Pokłosie* korzysta ze struktury gatunkowej thrillera. Tajemnica, jaka powoli odsłania się przed Józefem Kaliną i jego bratem i każe przewartościować im myślenie o swojej rodzinie i swoim miejscu w świecie, zostaje najpierw sygnalizowana widzowi właśnie poprzez irracjonalne zachowanie bohatera.

Opisałam nieliczne przykłady – nie sposób nie zauważyć, że ich ograniczenie wynika z faktu, jak rzadko reżyserzy filmowi podejmują współpracę z najciekawszymi aktorami teatralnymi. I znów – to zjawisko też pozornie nie odbiega od tendencji panujących w innych krajach, wydaje się jednak, że jest wyraźniejsze. Nie chcę tutaj oceniać kondycji polskiego kina czy analizować przyczyn niektórych zjawisk – to temat na osobny esej. Nie chcę również wymieniać szeregu nazwisk aktorów, którzy intensywnie i twórczo pracując w teatrze, w kinie nie znaleźli swojego miejsca. Chciałabym jednak wyraźnie zaznaczyć dwa obszary, w jakich starałam się tutaj poruszać: bezpośredniego wpływu warsztatu, techniki – najszerzej rozumianych – wykorzystywanych w pracy teatralnej na budowanie ról filmowych oraz przemieszczania modeli narracyjnych, teatralnych i filmowych. Ale owo zarażenie struktury filmowej elementami improwizacji teatralnej to temat na oddzielne studium.

[16] Ibidem.
[17] FAZAN, Katarzyna. Czarny mózg Warlikowskiego. In *Didaskalia*, 2010, nr. 100.

IMPROVISATION, DRAMATURGY, MEMORY: THE INFLUENCE OF STAGE ACTING ON MOVIE ACTING IN CONTEMPORARY POLISH CINEMA

Olga KATAFIASZ

The author examines the influence of stage acting on movie acting in contemporary Polish cinema, citing the example of three movies: Małgośka Szumowska's *33 sceny z życia* (2008) and *W imię...* (2013), and Władysław Pasikowski's *Pokłosie* (2012). She argues that the experience gained in constructing the characters in the performances directed by Krystian Lupa and Krzysztof Warlikowski played an essential role in conceiving the corresponding movie characters. In addition, the model of work with actors introduced by these two directors has had a very significant effect on stage acting as well as movie acting concepts in Poland. The author draws the reader's attention not only to Małgorzata Hajewska-Krzysztofik, Andrzej Chyra, Mateusz Kościukiewicz and Maciej Stuhr's parts, but also to the film dramaturgy which also displays the influence of theatre narrative structures.