

3.3.4. Studium postaci komediowej – Louis de Funès

Louis de Funès był wsławnym aktorem o niezwyklej osobowości i specyficznym aktorstwie, chociaż wiele osób uważa, że w filmach jest tylko śmieszny. Nic bardziej mylnego. Kiedy przeanalizuje się drobiazgowo każdą z jego ról, dostrzec można precyzję w doborze określonych środków dla indywidualnego charakteru granych postaci, poczynając od ich sposobu chodzenia, poprzez ekspresję mimiczną, reakcje na partnerów i sytuacje oraz sposób mówienia. Aktorstwo de Funèsa tylko z pozoru wydaje się „zestawem śmiesznych min i gagów”. Jest to precyzyjnie obmyślane i perfekcyjnie wykonane studium postaci komediowych, a zarazem charakterystycznych, które swój artystyczny rodowód wywodzą z burleski. O tym, jak aktor pracuje nad środkami wyrazu, de Funès mówił:

„To zabrzmni niepoważnie, co powiem, ale każdego ranka robię przed lustrem chyba ze sto grymasów. To przydaje dziarskości i dodaje pewności, że mogę jeszcze wymyślić coś zupełnie nowego. Oczywiście mam określony komplet grymasów i min, ale jest ważne, żeby umieć ich użyć w odpowiednim momencie. Trzeba o tym pomyśleć zawczasu, improwizacja może zawieść. (...) Jestem komikiem a nie clownem i najczęściej nie jestem nastrojony do żartów. W zasadzie jestem człowiekiem poważnym. (...) Nie cierpię amatorstwa, a unikanie go jest ustawiczną pracą. Myślę, że niejeden reżyser przeklina mnie, kiedy pracuje ze mną, wszystko bowiem chcę doprowadzić do perfekcji. Nie raz ze szkoda dla planu zdjęć”⁴⁵⁵.

3.4. Reżyser jako kreator osobowości

Osobowość aktora bardzo często kształtowana jest przez osobowość reżysera, z którym pracuje. Kreatorem nie tylko filmowych postaci był Federico Fellini, który w każdym filmie odciskał wyraźny, niepowtarzalny ślad swojej wielkiej artystycznej osobowości. W tytule filmu *Fellini-Roma* zawarł dominujący charakter reżysera–kreatora, jako twórcy obrazu, dzięki któremu całkowicie wypowiedział swoje artystyczne „ja”. Jest to więc nie tylko Rzym jako miasto symbol w artystycznej wizji Felliniego, ale jego jest styl, sposób narracji, kreowanie i upostaciowienie indywidualnych wątków, cytatów, komentowanie własnej twórczości. To sposób odczuwania tego miasta poprzez wspomnienia z dzieciństwa konfrontowane z rzeczywistością, także wykreowaną. W *Osiem i pół* Fellini mówił o swoich obsesjach, marzeniach, gustach, wyobraźni. W każdym obrazie ukazywał ludzi, jakimi ich widział. Poprzez wszystkie filmy kreował swój świat, ale kreował przede wszystkim siebie w świecie własnej wyobraźni⁴⁵⁶. Ewa Nurczyńska o filmie *Rzym* pisała:

„W lirycznym pamiętniku czy, może, eseju Felliniego jest również miejsce na wielką, urzekającą i wstrząsającą metaforę. Jej jakość i uroda budowana jest z przetworzonych przez wyobraźnię reżysera elementów konkretności, jaką przynosi to miasto. Tylko w Rzymie

⁴⁵⁵ Louis de Funès. *O swoim skoku ze spadochronem*, „Odgłosy”, nr 1/1975, s. 15.

⁴⁵⁶ E. Nurczyńska, *Rzym Felliniego*, „Odgłosy”, nr 7/1974, s. 11.

buldożery mogły przy budowie metra odkopać ukrytą w podziemiach starożytną wilęgę, na której ścianach zastygłe przez wieki freski znikną z naszych oczach zniszczone dotknięciem powietrza. Tylko w tej scenerii mogło nastąpić takie spotkanie czasu i kultur. Tylko w filmie Federico Felliniego ludzie siedzący dziś na sali kinowej chcą zerwać się z miejsc, by freskom tym biec na ratunek, by choć na chwilę jeszcze je zatrzymać. Scena ta należeć chyba będzie do najsilniejszych emocjonalnie spotkań człowieka ze sztuką, w której odczucie jej wartości ogarnie najbardziej nawet na piękno obojętnych. Wrażenie to dopełni wielki Fellini finałową, wizyjną wprost sekwencją, w której pędzący hordą poprzez nocny Rzym motocykliści, straszni, groźni, nieczuli i nie widzący cudów miasta, wydają się Jeźdźcami Apokalipsy⁴⁵⁷.

Osobowością, chociaż ukształtowaną przez aktorstwo i środowisko operowe, była Maria Callas. Jej moc oddziaływania na widownię i zdumiewająca ekspresją siła wyrazu granych postaci spowodowały, że włoski reżyser Pier Paolo Pasolini właśnie tę artystkę obsadził w tytułowej roli w filmie *Medea*. O jej aktorstwie pisała Ewa Nurczyńska: „gra Marii Callas nie może tu podlegać ocenom zwykłym. Wydaje się, że Callas nie gra, po prostu jest taka, jaką jej rolę i miejsce w swym filmie wyznaczył dziwny i wielki Pier Paolo Pasolini⁴⁵⁸. O wpływie na osobowość artysty każdej osoby, z którą się pracuje, sama Callas powiedziała:

„Zarówno ten, zdawałoby się najmniej ważny człowiek w Teatrze, jak również ci, którzy śpiewali najmniejsze partie w operach ze mną – każdy z nich dał mi coś i każdy wniósł pewien wkład w tworzeniu mojej artystycznej osobowości, w czasie mojej długiej kariery. W naszej pracy bowiem, niezależnie od pozycji, jaką się posiada w świecie muzycznym czy artystycznym, człowiek od każdego się uczy i to w sumie wpływa na wzbogacenie jego osobowości⁴⁵⁹.”

3.5. Aktorstwo małego ekranu

O zupełnie innych niż w teatrze środkach aktorskich w warunkach w pracy aktora w studiu telewizyjnym mówił Bogusław Sochnacki, aktor scen łódzkich, przygotowując się do roli Jana w sztuce *Pierwszy dzień wolności* Leona Kruczkowskiego. Podkreślał, iż najsilniejszym uczuciem w trakcie występu przed kamerą jest trema. Na poziom gry w sytuacji, kiedy przedstawienie było realizowane na żywo, wpływały takie czynniki jak zbyt mała ilość prób przed rejestracją, brak suflera w studiu oraz brak kontaktu z żywo reagującą publicznością. Ale najbardziej, jak stwierdzał Sochnacki, brakowało mu partnera, kiedy musiał grać np. monolog do zimnego obiektywu kamery. Aktor był wówczas sam na sam z bezdusznym sprzętem. O technice gry aktorskiej aktor powiedział:

⁴⁵⁷ Ibidem.

⁴⁵⁸ E. Nurczyńska, *O filmach dobrze i źle*, „Odgłosy”, nr 21/1971, s. 10.

⁴⁵⁹ *Maria Callas*, (tł.) W. Pawłowski, „Odgłosy”, nr 29/1976, s. 7.

„W aktorstwie chodzi zawsze o wewnętrzną prawdę i prostotę, ale w teatrze tę prawdę trzeba – ja bym powiedział – przyoblec w dostępny dla widza kształt, jakoś spotęgować. W telewizji będziemy mówili bardziej bezpośrednio, bardziej prywatnie, ot troszkę tak, jak mówię w tej chwili siedząc przy stoliku. Decydującą rolę będzie oczywiście grała twarz, jej wyraz, sposób patrzenia i tak dalej i tak dalej. Otóż gdy w teatrze można na upartego zrobić spektakl bez reżysera, to w telewizji jest to chyba niemożliwe – reżyser nie tylko musi ustawić sytuację, ale pilnować twarzy aktora. Ustalić z nim każdy skurcz podbródka i każdy uśmiech – kamera bowiem bezlitośnie wyłowi fałsz i przekaże go widzom”⁴⁶⁰.

Mistrzynią aktorstwa nie tylko scenicznego, ale i małego ekranu, była Halina Mikołajska, która w adaptacji powieści Marii Kuncewiczowej *Cudzoziemka* zaprezentowała aktorstwo określane mianem: koncert gry aktorskiej, wirtuozeria sztuki aktorskiej. A było to aktorstwo ostre, charakterystyczne. Postać Rożny była żywa, pełnokrwista, autentyczna, budząca podziw swoją zadziornością i temperamentem, zdumiewająca liryzmem kryjącym się za pozorami szorstkości i apodyktyczności. Aktorka jednym słowem i jednym zdaniem umiała „odsłaniać coraz to nowe pokłady skomplikowanej psychiki kobiety”. Precyzyjna reżyseria Jana Kulczyńskiego i znakomite partnerstwo Czesława Wołłejki były dodatkowymi atutami telewizyjnego spektaklu (1970 r., reż. telewizyjna Wojciech Wilanowski)⁴⁶¹.

Ewa Mirowska o specyfice aktorstwa telewizyjnego powiedziała:

„Po spektaklu telewizyjnym pozostaje aktorowi przeważnie uczucie niedosytu, w przeciwieństwie bowiem do premiery teatralnej, jednorazowy występ telewizyjny nie daje mu możliwości późniejszego rozwinięcia roli. Telewizja natomiast przynosi popularność, o jakiej nie może marzyć aktor, występujący wyłącznie w teatrze”⁴⁶².

Janusz Gajos w jednym z wywiadów wspominał, jak będąc studentem łódzkiej filmówki wyobrażał sobie swoją popularność, która powinna być połączona z satysfakcją, będącą rezultatem dobrze zagranych ról, a nie rozpoznawalności ekranowej. Na sukces aktora składa się nie tylko dobór ról, ale wykorzystanie warunków aktorskich i właściwe obsadzenie przez reżysera. Reżyserem, który bardzo istotnie wpłynął na aktorstwo i kierunek kariery Gajosa był Kazimierz Kutz: „Potrzebny jest właśnie taki człowiek jak Kutz, który patrząc na człowieka »z górnej półki« powie: ja cię potrzebuję. To pozwala znaleźć się od razu w innym wymiarze. Takim właśnie wymiarem były dla mnie *Opowieści Hollywoodu*”⁴⁶³. O sztuce Christophera Hamptona w zapowiedziach przed telewizyjną emisją (1987 r., Teatr Telewizji, reż. K. Kutz, realizacja telewizyjna Stanisław Zajączkowski) pisano:

⁴⁶⁰ *Aktor przed telewizyjną kamerą*. Bogusław Sochnacki, „Odgłosy”, nr 41/1960, s. 10.

⁴⁶¹ J. Katarasiński, *Koncert Mikołajskiej*, „Dziennik Łódzki”, nr 237/1970, s. 6.

⁴⁶² Ewa Mirowska. Wywiad M. Jagoszewskiego z E. Mirowską, „Dziennik Łódzki”, nr 14/1972, s. 5.

⁴⁶³ *Dopóki szukam – znaczy, że żyję*. Wywiad J. Cyperlinga z J. Gajosem, „Dziennik Łódzki”, nr 100/1989, s. 1–3.

„Opowieści Hollywoodu to jednak nie tylko pełne gorzkich konkluzji studium konfliktu między dwiema formacjami kulturowymi, europejską i amerykańską. To gorzka opowieść o wielkościach kultury europejskiej sprowadzonych za oceanem do roli bądź to żebraków, bądź to błaznów. Znakomite dialogi obfitujące w błyskotliwe, humorystyczne lub ironiczne pointy. Reżyseria Kazimierza Kutza nie tylko świetnie te walory tekstu wydobyla, ale także dała pokaz formalnych, swoiście telewizyjnych rozwiązań inscenizacyjnych”⁴⁶⁴.

Aktor zwrócił uwagę, że lekki repertuar przynosi aktorowi satysfakcję finansową, ale prestiż związany jest wyłącznie z graniem w teatrze o wysokiej, określonej renomie i tradycji. Gajos chce uprawiać aktorstwo w sposób „czysty” czyli „rzetelny, uczciwy wobec widzów”, ale nie znaczy „łatwy, gładki i przyjemny”. Gajos stwierdził: „Studentom powtarzam, że aktor nie jest tylko narzędziem, ale również artystą, który potrafi się tym narzędziem posługiwać”⁴⁶⁵. O różnicy w procesie pracy nad rolą filmową i teatralną Gajos mówił, że oba sposoby pracy różnią się stosowaniem innych narzędzi i świadomością. W filmie kłopot sprawiają dialogi, które często trzeba zmieniać, żeby nabrały prawdopodobieństwa i brzmiały jak normalna rozmowa między ludźmi. O pracy w teatrze aktor powiedział: „W teatrze mamy do czynienia z literaturą przygotowaną do pracy na scenie. Klasyka jest w zasadzie nienaruszalna. Można coś wyciąć. Rzadko coś dodać, chociaż ostatnio w poszukiwaniu formy często zostaje »ulepszana«”⁴⁶⁶.

Przykładem aktorstwa stricte telewizyjnego jest tytułowa rola Dereka Jacobi w 13 odcinkowym serialu *Ja, Klaudiusz*, który zrealizowali dla angielskiej telewizji Herbert Wise i Jack Pulman. Jacobi potrafił nie tylko zagrać postać, jako tworzywo dramatyczne scenariusza, ale obronić ją jako postać historyczną, dość kontrowersyjną i złożoną. W przypadku postaci historycznej, aktor zawsze stoi przed problemem *Jak ją zagrać? Czy podoła się stworzeniu na ekranie postaci, która jest znana?* W przypadku filmu czy teatru, koncepcja postaci, jaką ma zagrać aktor, wynika z całościowej koncepcji tekstu (dramatu lub scenariusza) oraz koncepcji reżyserkiej. Bywa, że przy słabym materiale wyjściowym (tekstowym), to właśnie aktor swoją wizją, ujęciem i grą postaci podnosi poziom i wymowę całego, skończonego dzieła artystycznego. Derek Jacobi nie zagrał postaci, która miała zadowolić historyków czy czytelników pierwowzoru literackiego, ale ukazał żywego człowieka. Zagrał określonego człowieka w konkretnych warunkach historycznych, politycznych i relacjach międzyludzkich. Użył dla zbudowania swojego bohatera wszystkich środków aktorskich: fizyczności ciała, sposobu poruszania się, mówienia, patrzenia, wyrazistej, ale oszczędnej mimiki. Dla stworzenia postaci zastosował pełną

⁴⁶⁴ Warszawa. Kazimierz Kutz gościem 10. odsłony cyklu „25/250” [online] [dostęp: 16.10.2016]. Dostępny w World Wide Web: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/212385.html>.

⁴⁶⁵ Janusz Gajos: „Nie powiem złego słowa o Łodzi”. Wywiad E. Flieger z J. Gajosem, „wyborcza.pl” [online] [dostęp: 17.10.2016]. Dostęp w World Wide Web: <http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35153,20836324,janusz-gajos-nie-powiem-zlego-slowa-o-lodzi-wywiad.html>.

⁴⁶⁶ Ibidem.

transformację swojej osoby. Był poruszający, przejmujący i absolutnie absorbujący uwagę widza siedzącego przed ekranem telewizora. Była to kreacja aktorska w najwyższym stopniu porywająca i zachwycająca. Znakomite aktorstwo zdecydowało o ogromnym sukcesie tego wspaniałego, angielskiego serialu. Pisali o tym recenzenci:

„Duży wkład w ostateczny sukces serialu Wise’a miał odtwórca tytułowej roli, znakomity aktor Derek Jacobi. Potrafił on stać się skutecznym obrońcą Klaudiusza w naszych oczach. Pewnie, że nie był jego Klaudiusz bohaterem, bo też nie był nim i w życiu. Fakt, że ulegał okolicznościom i wybierał co najwyżej mniejsze zło, ale przecież miał w sobie głębokie pokłady humanizmu”⁴⁶⁷.

Spektakl telewizyjny daje świadomość widowni, ale jest ona anonimowa. Telewizja w sposobie pracy na planie jest bardziej kameralna niż film. Aktor Zbigniew Bielski, mówiąc o specyfice pracy telewizyjnej i braku kontaktu z publicznością stwierdził: „Często rolę telewizyjnego widza, który reaguje, po którym widać, czy to mu się podoba czy nie, spełnia operator. Na nim też koncentruję swoją uwagę. Ale to są tylko momenty, namiastki tego prawdziwego kontaktu”⁴⁶⁸.

ROLA TELEWIZJI W ROZWOJU AKTORA:

- ułatwia poszukiwanie możliwości aktorskich,
- poszerza grany repertuar,
- daje możliwość częstych spotkań z innymi partnerami i reżyserami,
- pozwala na poznanie różnych metod i koncepcji pracy reżyserów,
- poszerza warsztat aktorski⁴⁶⁹.

3.5.1. Wyjątkowość aktorstwa Tadeusza Łomnickiego

Ewa Pankiewicz o wyjątkowości aktorstwa Tadeusza Łomnickiego pisała, że o teatrze wiedział wszystko, a w samym aktorstwie doszedł do perfekcji, która przekraczała granice warsztatowego mistrzostwa. Był chyba nie tylko w Polsce, ale i w Europie ostatnim geniuszem tej najbardziej kreatywnej sztuki, jaką jest „stwarzanie mikrokosmosu odmiennej osobowości, przeistaczanie się w drugiego człowieka, metamorfoza ciała i duszy”⁴⁷⁰. Jak mistrzowska gra tego wspaniałego aktora powinna była być pokazana przed obiektywem kamery telewizyjnej oraz jak obie sztuki – aktorska i operatorska – warunkują swoją wartość, mówił Wojciech Król, operator Łódzkiego Ośrodka Telewizji, który realizował sztukę *Ojciec* Augusta

⁴⁶⁷ W. Orłowski, *Klau – Klau – Klaudiusz*, „Odgłosy”, nr 31/1979, s. 2.

⁴⁶⁸ *Nie jest źle*. Wywiad J. Cyperlinga ze Z. Bielskim, „Dziennik Łódzki”, nr 170/1986, s. 4.

⁴⁶⁹ *Za: Zawsze ufam sobie*. Wywiad A. Hampla z Cz. Wołłejką, „Dziennik Łódzki”, nr 23/1973, s. 8.

⁴⁷⁰ E. Pankiewicz, *Tadeusz Łomnicki*, „Odgłosy”, nr 9/1992, s. 2.