

Dobrochna Ratajczak

Teatr albo "trzeba mieć ciało..."

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (32), 116-134

1977

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Dobrochna Ratajczak

**Teatr albo
„trzeba mieć ciało...”**

Surowa
selekcja

Na początku było ciało. Nie słowo. Przynajmniej w teatrze. „Wnętrze” i „dusza” nie potrafiły nigdy wypełnić sceny. I przykuć uwagi widza. Co innego ciało. Ocena jego scenicznej przydatności odbywa się już na etapie egzaminu do szkoły teatralnej. I jest to zawsze selekcja surowa. Kandydaci są oglądani „jak konie na padoku” — donosił jeden z zeszłorocznych sprawozdawców. Ciała przyszłych aktorów „rozpatruje się” tu jako całość, rozkłada na elementy pierwsze, nie pozbawione istotnego znaczenia i przydatności scenicznej: oczy, włosy, rysy twarzy, typ sylwetki, nogi... Kilkuwiekowa przynajmniej praktyka teatralna wspiera jak najbardziej takie postępowanie przy wstępnym naborze. Nie darmo jedna z maksym XIX-wiecznego teatru głosiła: „Brzuch to połowa kariery komika”. A któryś z wędrownych dyrektorów Melpomeny tak miał powiedzieć o Ludwiku Wostrowskim, lekkim amancie lwowskiej sceny z końca stulecia: „Choćby same te oczy warto już angażować”. Rzeczywistość sceniczna rządziła się bowiem zawsze własnymi prawami, opartymi na grze „zewnątrzności” i „pozorów”. Rozumiał to Wojciech Bogusławski, gdy pisał, iż Aleksander Macedoński mógł być niedużego wzrostu,

Wielki wódz
i aktor

ale sceniczny Rycerz *musi* odznaczać się ponadprzeciętną postawą. Stanisława Wysocka natomiast przytacza anegdotę o jakimś aktorze teatru prowincjonalnego, który miał zagrać Klaudiusza w *Hamlecie* i oburzył się, gdy usłyszał, że „król ma mówić tak, jak zwyczajny człowiek”, jako że przygotował był sobie właśnie na tę okazję „cały aparat zmienionego, huczącego jak trąba jerychońska głosu”, a swoje ręce „nastawił, aby się obracały jak śmigły wiatraka”¹.

W istocie teatr zawsze podporządkowuje się łatwiej zespołowi stereotypów o dużej nośności komunikacyjnej, sztafpowym regułom i kanonom, które ściśle określają cielesną „treść” ról i walory sceniczne aktora, niż niuansom słów i znaczeń. Stąd nie mogą dziwić westchnienia młodopolskich adoratorek Romana Żelazowskiego, podziwiających *wzrost* i *muskulaturę* słynnego teatralnego uwodziciela, bądź zachwyty nad „prerafaelicką” *sylwetką* Ireny Solskiej — będących najbardziej wyrazistą „siłą nośną” teatralnych sensów i treści. Wspomnijmy jeszcze zatem nogi Dulębianki, ubrane w szokujące widownię wczesnych lat dziewiętnastych *jupeculottes*, spójrzmy na zdjęcie Siemaszkowej z ogromnymi, rozpuszczonymi włosami, stwarzającymi intrygującą „zasłonę” dla sceny miłosnej w dramacie Kisielewskiego *W sieci*, przeczytajmy o skandalizujących widownię paryską *Anno Domini 1910* nagich (lub prawie nagich) piersiach Reginy Badet w trzecim akcie sztuczki Louysa-Frondaie... Taki był zawsze i jest nadal najbardziej sceniczny język teatru. Nic więc dziwnego, że najtrwalsze i najbardziej wyraziste okazuje się jakże często wspomnienie ciała aktora, utrwalonego na fotografii, zatrzymanego w pamięci wiernych widzów, partnerów, krytyków. W ten sposób to, co w aktorstwie najbardziej kuche i zniszczalne, „żyje” *de facto* i świadczy o sztuce aktor-

Ciało kuche..
i najtrwalsze

¹ S. Wysocka: *Studia teatralne*. W: *Teatr przyszłości*. Opr. Z. Wilski. Warszawa 1973, s. 130.

skiej — najdłużej. Wincenty Rapacki na przykład opowiadał Jerzemu Leszczyńskiemu o przejmującym spojrzeniu Modrzejewskiej, której oczu „nie zapomniał nigdy”. Gabriela Zapolska z kolei opisuje jej gest „jakby zganiania dookoła siebie motyli”, „ręce jej, białe, długopalcowe — ręce patrycjuszki”, które „coś odganiały i zwabiały w przestrzeni”².

W pochodzącej jeszcze z lat dwudziestych monografii Modrzejewskiej pióra Franciszka Siedleckiego odnajdujemy ściśle powiązania jej kunsztu i warunków fizycznych, które w swych proporcjach zbliżone były do helleńskiego ideału rzeźbiarskiego:

„Głowa mieści się ośm razy w całej długości ciała — pisze Siedlecki — długość stopy i długość ręki odpowiada długości głowy. Wymiary i proporcje jej twarzy już na pierwszy rzut oka, każdy najprostszy laik nazywał klasycznymi i takimi też były w rzeczywistości. (...) przejrzyście narysowany klasyczny profil, duże ciemne oczy głęboko osadzone, usta zdecydowanie narysowane z ledwie widzialnie cofniętą dolną wargą. Piękna głowa, okolona bujnymi ciemnoblonde włosami, sięgającymi niżej pasa, osadzona na kształtnej szyi w miarę długiej i cienkiej, równo toczonej, a jednak uwydatniającej grę mięśni przy ruchach. Szyja wiązała się w miękkiej modulacji z pierśsią, łagodnie uwydatniającą kształty kobiece. Spadające ramiona kończyły się długą i wąską ręką o cienkich palcach, żyjących w gestach samodzielnie jak pięć planet (...) W płynnych liniach biegły ku ziemi kształty bioder i nóg i kończyły się stopą o wysokim podbiciu, równą w wymiarach długości głowy”³.

Ową „grecką posągowość” budowy ciała aktorki wiąże Siedlecki z jej „rzeźbiarskimi” pozami, z harmonią ruchów posiadających idealnie wyważony środek ciężkości, płynnością chodu, mimiką i gestem, a więc z tymi elementami gry, które odczuwane są powszechnie jako wyraz trudnych do ujawnienia stanów duchowych, emocji i przeżyć. Taki jest ste-

Stereotyp
analogii
cialesno-
-duchowej

² G. Zapolska: *Helena Modrzejewska*. W: *Publicystyka*. Cz. 3. Opr. J. Czachowska. Wrocław 1962, s. 416.

³ F. Siedlecki: *Helena Modrzejewska*. Warszawa (bd), s. 125—126.

reotyp odbioru teatralnego, w którym piękno ciała funkcjonuje najczęściej jako przejaw i zewnętrzny przekąźnik piękna duchowego. Tak więc podkreślana niejednokrotnie iluzja niematerialności gry Modrzejewskiej i nasycenie tej gry pierwiastkiem duchowym było i musiało być tworzone w oparciu o ściśle określone warunki fizyczne, o „wrodzony jej wdzięk i czar, czar kobiecy, jaki wokoło siebie roztaczała”⁴. Patrząc na aktora jako na zamkniętą strukturę psychofizyczną, musimy z konieczności łączyć „posagowość” i „klasycyzm” ciała Modrzejewskiej z jej dążeniem do umiaru i osiągnięciem „złotego środka” w technice aktorskiej, z zalecanym w owej epoce „artystycznym taktem”, co nadawało w efekcie jej grze swoistą „idealność”, eliminując nawet „cień trywialności”, nie dopuszczając zbyt realistycznych przejawów życia. Toteż w pełni możemy docenić spostrzeżenie Władysława Bogusławskiego, porównującego grę dwóch sławnych wedett tego czasu, Modrzejewskiej i Bernhardt:

„Modrzejewska stwarza przede wszystkim dzieło sztuki, aby w nie następnie wlać życie; Sara Bernhardt bierze od razu życie, aby je podnieść do godności dzieła sztuki; Modrzejewska działa metodą arystokratyczną, z wyżyn ku nizinom zstępując, Sara obiera drogę demokratyczną i stając odważnie na tym poziomym padole unosi za sobą ku szczytom”⁵.

„Boska Sara” dawała zatem na scenie wizerunek bardziej „ziemskiej”, „cielesnej” i bezpośredniej postaci, dzięki swojej nerwowości i chudości sprzecznnej z klasycznymi proporcjami, w realistycznych odcieniach teatralnej śmierci, choroby i miłości wychodzących poza „takt” i „smak”, w jakże widocznej i jakże zwyczajnie kobiecej trosce o urodę, co tak złośliwie skomentował Shaw: „jej cera dowodzi, że nie na próżno studiowała malarstwo nowoczesne”,

Cielesność
bezpośrednia
i nieklasyczna

⁴ *Ibidem*, s. 123.

⁵ W. Bogusławski: *Helena Modrzejewska. Gościnne występy w Warszawie*. W: *Aktorzy warszawscy*. Opr. H. Secomska. Warszawa 1962, s. 73.

„jej usta przypominają świeżo pomalowaną skrzynkę do listów”, a uśmiech skopiowany jest z Mony Lizy...⁶. Postacie Modrzejewskiej, dbające o piękno gestu scenicznego, uciekały na ogół w „estetyczną wartość znaku przed brutalnością materii”⁷, nadając ekspresji aktorskiej sens ponadindywidualny. Ich sceniczny pocałunek nabierał charakteru symbolu oczyszczonego ze skazy cielesności; słynna scena śmierci z *Adrianny Lecouvreur* w wykonaniu „Pani Heleny” nie była „kopią natury”, ale „eterycznym” „rozwieraniem się” życia, jak pisał Lewestam. Tymczasem sceniczny pocałunek Sary był pocałunkiem namiętym, jej śmierć zaś w roli Adrianny — „to całe studium patologiczno-psychologiczne”. „Ostatni spazm konania, gest obu rąk podniesionych do ust kłasnających palce w śmiertelnym skurczu, wszystko to musiało być podpatrzone w naturze i oddane jest ze straszną, odrętwiającą wiernością”⁸. Dlatego o ile „konanie” Modrzejewskiej budziło na widowni litość i żal, „śmierć” Sary — w tym samym dramacie Scribe’a — wywoływała grozę i przerażenie, skłaniając widownię za każdym razem do diametralnie różnej oceny nieszczęsnej bohaterki.

W danym przypadku rozpiętość wewnętrzna postaci (Adrianna jest wielką, typowo gwiazdorską rolą) pozwoliła na ukształtowanie dwu różnych stereotypów wykonawczo-odbiorczych. Nie brak jednak ról scenicznych, które z góry określają, i to dosyć dokładnie, fizyczne walory, jakimi dysponować musi ich wykonawca, traktując je — w zależności od panującej estetyki — jak mniej lub więcej dokładne odpowiedniki cech psychicznych. Świadomość istnienia wyrazistej więzi między ciałem aktora a rolą od-

Więź roli
z ciałem

⁶ G. B. Shaw: *Duse i Bernhardt*, W: *Teatry londyńskie lat dziewięćdziesiątych*. Przekł. M. Skibniewska, Z. Sroczyńska, opr. G. Sinko. Warszawa 1967, s. 39.

⁷ Siedlecki: *op. cit.*, s. 147.

⁸ W. Bogusławski: *Sara Bernhardt. Gościnne występy w Warszawie*. W: *Aktorzy warszawscy*, s. 67.

najdziemy w wypowiedzi Wojciecha Bogusławskiego: „Najwyborniejszy Aktor, jeżeli w roli Monarchy albo sławnego Rycerza z małą postacią wystąpi, pomimo najdoskonalszą grę i najlepszą wymowę, zawsze coś jeszcze do żądania zostawi. Im on więcej zadowolniać, im mocniej widzów zachwycać będzie, tem częściej cicho wyrzeczone ubolewania słyszeć się dadzą: «Co za szkoda, że mu natura nie dała przyzwoitego wzrostu!» — Wszystkie więc w tej mierze rozumowania *nigdy* nie dowiodą prawdy owego *urojenia*, że byle mieć pewną układność tak zwaną «*tendue*», która się w pewnych towarzystwach nabywa; pewny rodzaj zwinności, jaka się okazuje w zręcznym podsunieciu krzeselka, zarzuceniu szala, albo podaniu wachlarza; pewny *bon ton* (...), można być «sublime» Aktorem. Cóż więc jest rzetelnie to, co nadaje talent sceniczny? — pyta Bogusławski. I odpowiada — Natura. Wielcy Aktorowie równie jak wielcy Poeci, Malarze, Muzycy, rodzą się. Sztuka nadaje im tylko sposobność okazania swojego talentu i objawia przyjęte prawidła, aby geniusz ograniczając się nimi, przyjemniejszym się stawał”⁹.

Nawet biorąc poprawkę na obowiązujące wówczas kanony gry i smaku, zastanawiać muszą w tych słowach dwie sprawy: przekonanie, że warunki fizyczne aktora wchodzą w skład jego talentu, oraz przeświadczenie, że w tyglu sztuki aktorskiej stapiają się tak różne pierwiastki, jak świadomie przywoływany i wykształcany „pewny rodzaj zwinności”, „pewna układność” (Tadeusz Kowzan powiedziałby „znak sztuczny”¹⁰) i rzeczywista, niemożliwa do całkowitego opanowania cecha ciała aktora, jak np. „tłusta kompleksja” Hamleta-Burbage’a. W ten sposób fikcja sztuki teatru przełamuje się na scenie z rzeczywistą „prywatnością” ciała aktora, zaakceptowaną i odczuwaną przez widza, ale zarazem stanowiącą istotny element umowy między sceną a widownią.

Fikcja a prywatność ciała

⁹ W. Bogusławski: *Wiadomość o Barbarze Sierakowskiej*. W: *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz Wiadomości o życiu sławnych aktorów*. Warszawa 1965, s. 277—278.

¹⁰ T. Kowzan: *Znak w teatrze*. W: *Wprowadzenie do nauki o teatrze. Materiały*. T. 1. *Dramat — teatr*. Wyb. i opr. J. Degler. Warszawa 1974, s. 260—261.

Od przypadku
do legendy

Tak daleko idąca współzależność „sztuki” i „natury” rodzić musi również oczywiste niebezpieczeństwa. Nazbyt podatne przecież na nieprzewidziane i przypadkowe czynniki ciało aktora może niejednokrotnie zrujnować całą strukturę spektaklu, a przynajmniej zachwiać jego równowagę. Nigdy nie jest bowiem dostatecznie opancerzone przeciwko nieopanowanym odruchom, emocjom, chorobom, uszkodzeniom i paraliżującej tremie. Ileż takich właśnie przypadków — przykrych lub zabawnych — przeszło z czasem do aktorskiej anegdoty. Nie brak tu Modrzejewskiej, płaczącej po śmierci przyrodniego brata prawdziwymi łzami w scenie z ojcem z *Wita Stwosza*; Jaracza w *Murzynie warszawskim* zasypiającego naprawdę w małżeńskim łóżu obok swej scenicznej żony; Lenczewskiego, który w piątym akcie *Szkoły żon*, nie mogąc (po alkoholu) wypowiedzieć swojej kwestii, po daremnych wysiłkach zwrócił się do publiczności: „To są słowa, których wypowiedzieć niepodobna!”; Weycherta zdzierającego w niefortunnym pocałunku Broniszównie sceniczny nos z nasenkitu; Pilarskiego grającego Zbyszka w *Moralności pani Dulskiej* w wysokim bucie ortopedycznym; Solskiego przetwarzającego we wstrząsający moment sztuki na premierowym przedstawieniu *Judasza* bełkot słów przerywanych atakiem czkawki. Bowiem, mimo iż — jak powiedziała Modrzejewska Rapackiemu przed wymienionym tu spektaklem — „Beata i Modrzejewska to dwie różne, odrębne istoty. Jedna o drugiej wiedzieć nie powinna. Proszę przedstawienia nie odwoływać, będę dziś grała”¹¹. W takich chwilach sztuka, umiejętności opuszczają jak gdyby pole gry, dochodzi zaś pełniej „do głosu” fizyczność aktora, wymykająca się w dużym stopniu spod kontroli świadomości. Chyba że artysta nawet nieoczekiwane defekty potrafi z miejsca wprowadzić dodatkowo do roli, podporządko-

¹¹ J. Leszczyński: *Z pamiętnika aktora*. Warszawa 1958, s. 101.

wując tę nagłą „bezbronność” nadrzędnej konwencjonalności przedstawienia. Ale nie w każdym przypadku jest to do osiągnięcia.

Ta właśnie chwiejność i niepewność ciała jako tworzywa artystycznego, wydanie go na łup przypadkowi i nieobliczalnej emocji niweczy, zdaniem Craiga, możliwość traktowania aktorstwa jako sztuki. „(...) ciało ludzkie — stwierdza Craig — jest całkowicie nieprzydatne jako materiał dla sztuki”¹².

Ciało —
niepewne
tworzywo
sztuki

„Czy nigdy nie istniał aktor (...) — pyta dalej, udzielając głosu malarzowi, jednej z osób wiodących spór w artykule o nadmarionecie — który tak wyćwiczył swe ciało, od stóp do głów, że było niezawodnie posłuszne nakazom intelektu, nie dopuszczając nawet do przebudzenia się emocji?” (...) „Nie! — stanowczo zaprzecza aktor, drugi uczestnik dyskusji — Nigdy, przenigdy; żaden aktor nie doprowadził swego ciała do stanu takiej mechanicznej doskonałości, żeby zamieniło się w absolutnego niewolnika jego umysłu (...)”. Na to malarz: „A więc przyznasz, że to byłaby doskonałość?” „Ależ oczywiście! Tylko, że to jest niemożliwe i zawsze pozostanie niemożliwe!” — woła aktor i wstaje niemal z uczuciem ulgi — „To przecież znaczy, że nigdy nie istniał aktor doskonały, że nie istniał aktor, który by swego występu nie zepsuł raz, dwa, dziesięć, czy niekiedy sto razy podczas jednego wieczoru? Nigdy nie było i nie będzie kreacji, którą by można nazwać chociażby bliską doskonałości?”¹³.

Niemożliwa
doskonałość

I chociaż to pytanie zostaje pozbawione w tym dialogu sformułowanej wprost odpowiedzi, wiadomo, że jest ona negatywna. Dążąc do tak pojętej doskonałości, musi więc Craig odrzucić ciało aktora i zaprogramować nadmarionetę nacechowaną niezniszczalną i niezmienną boskością.

Wyrok Craiga wydawać się może jednak co najmniej dyskusyjny, a jego marzenie o nadmarionecie nie wyznacza obecnie teatrowi tej jedynej i najważniejszej drogi rozwoju. Craigowską tezę można bowiem odwrócić i w tym właśnie, co potępił, do-

¹² E. G. Craig: *Aktor i nadmarioneta*. W: *O sztuce teatru*. Przekł. M. Skibniewska. Warszawa 1964, s. 70.

¹³ *Ibidem*, s. 74.

Prezentacja
osobowości

strzeżać wartość. Zamiast więc uznać, że „zła jest sztuka, która przemawia w sposób tak osobisty i emocjonalny, że odbiorca jej zapomina o istocie rzeczy, ulegając osobowości i emocjom wykonawcy”¹⁴ — możemy równie dobrze przyjąć, że współczesne dążenie do ulegania indywidualności aktora, sceniczna demonstracja jego własnej osobowości, jego prywatnej „partytury”, w której chwiejność i niedoskonałość ciała jest jednym z wkalkulowanych w grę elementów, stanowi moment przełamania konwencjonalnego utożsamienia pojęcia „roli” z pojęciem „osoby”. Dlatego też jakże „klasyczna” wydaje nam się dzisiaj teza o doskonałej nadmarionecie. Bardziej klasyczna niż sam klasycyzm, który dążąc także do rozwiązania aktorskiej kwadratury koła wyrażającej się w dylemacie: twórca czy odtwórca, pragnął podnieść aktorstwo do rangi sztuki, mimo całej niedoskonałości jego tworzywa. Nie przekreślał więc szans na uczynienie z ciała i psychiki aktora wartościowego materiału, stwarzając kategorię *emploi*, którą jak wiadomo Wielka Reforma w swej pasji likwidacyjnej wobec wynaturzonych już przejawów starego teatru usiłowała zniszczyć. Tymczasem *emploi* miało ustanawiać swoistą zgodność między predyspozycją psychofizyczną aktora do określonego typu ról a klasą cech, które odpowiadały danym typom¹⁵.

Emploi było podstawą kodu scenicznego, a zarazem efektem obezwładnienia ciała w jego czystej cielesności i sprowadzenia go do kategorii sztuki, uniezależnionego jakby od praw natury. Toteż zostało wprowadzone z pełną świadomością teatralnego charakteru konwencji. Właśnie postawienie aktorowi konkretnych żądań, jakie musi spełnić, by zagrać dany typ postaci, spowodowało, iż natura została tu

¹⁴ *Ibidem*, s. 82.

¹⁵ Pomijam tu fakt ścisłych związków między *emploi* a dramatem, tak samo jak problem historycznych przemian *emploi*, eksponując raczej trwałość reguły niż jej zmienność wewnątrz niej samej.

poklasyfikowana w sposób całkiem umowny i zewnętrzny, uzyskując charakter sztucznego systemu znaków. Aktor, zostawszy uzależniony od swych warunków: wzrostu, tuszy, oczu, głosu, nie przeistaczał się na scenie, lecz ją zapełniał, ciałem i charakterem zbliżony do teatralnego bohatera. Dzięki założeniu, że określona powłoka cielesna odpowiada określonemu kształtowi psychicznemu, z kolei zaś każda akcja „duszy” ma swój odpowiednik w mimice, geście, głosie, stworzono zamknięty krąg znaków i przypisywanych im znaczeń, zbudowano sztuczną, idealną rzeczywistość sceniczną, w której funkcjonowały postacie — artefakty, ciała, poprzez swoją typowość naznaczone stygmatem dzieła sztuki. Tak więc na przykład król i bohater musiał mieć silny głos o metalicznym brzmieniu, piękną postawę, odpowiedni wzrost i siłę, natomiast „szlachetny ojciec” powinien demonstrować pocziwy wygląd, wzbudzającą szacunek siwiznę i rozsądek zamiast temperamentu, przysługującego — wraz z nastroszonymi brwiami — raczej tyranom.

Proces „ufizycznienia psychiki”, dokonany dzięki *emploi*, nie tylko „nobiletował” ciało aktora, sankcjonował też podporządkowanie tego zawodu magii warunków. Albo talent — albo warunki. Oto co decydowało wielokrotnie o losie kandydata do tej profesji. Najlepiej oczywiście, kiedy „komediant” mógł spełniać jedno, a posiadać drugie. Co jednakże znaczyło „mieć warunki”? Przyjrzyjmy się próbie zestawu połączonych cech fizycznych aktora, dokonanej w oparciu o analizę przynajmniej kilku *emplois*, które mieściły się w ramach XIX-wiecznej estetyki. Twarz: wyrazista, ruchliwa; oczy: duże, ładne, pełne wyrazu; rysy: regularne; głos: mocny, dźwięczny, giętki, o ładnej barwie i możliwie dużej skali; ruchy: swobodne, harmonijne — najlepiej gdy „okrągłe”; dykcja: wyraźna, żywa, bogata w odcienie. Wykaz ten, zresztą bardzo niekompletny, zawiera cechy, których posiadanie przeznaczało aktora do ról pierwszego lub drugiego planu, amanckich, heroicznych,

Klasyfikacja
ciał

Wygląd
i charakter

tragicznych. Przy czym silne poczucie zależności między wyglądem a charakterem wiodło niejednokrotnie do przekonania, że warunki fizyczne aktora ujawniają duchową sylwetkę już nie postaci scenicznej, ale samego artysty.

„Już sam wygląd zewnętrzny Halpertowej świadczył o jej niezwykłości: — pisze Wincenty Rapacki — postać okazała, wdzięk w klasycznie zarysowanym obliczu, dusza w spojrzeniu, ruchy szlachetne, głos metaliczny i głęboko brzmiący, artyzm w pomysłach i w technicznym wykończeniu, zapal porywający”¹⁶. „W Żółkowskim — zauważa z przekonaniem Kotarbiński — natura wysiliła się, aby stworzyć nadzwyczajnego artystę”¹⁷. A heroinę warszawską, Helenę Marcello, tak opisuje Grzymała-Siedlecki: „Sugestywna postać jakby specjalnie na scenę stworzona, głowa jakby Tycjanowy portret gorącej rzymianki, wymowne oko, głos zdatny zarówno do heroicznych akcentów jak i miłosego żaru, w żyłach ogień”¹⁸. Takie warunki bez wątpienia stanowiły już połowę sukcesu, zwłaszcza w epoce, która dbała o urodę w teatrze, nawet w epizodach. Jednakże piekło teatralne — jeśli istnieje — jest zapewne wypełnione przez aktorów z warunkami, lecz bez talentów. Z drugiej zaś strony kroniki teatralne chlubią się nazwiskami tych, którzy w epoce „warunków” nie posiadali ich wcale lub też nie posiadali w pełni. Lecz dzięki temu akurat oni, zmuszeni do ciągłej walki z „warunkami”, tworzyli wielkie kreacje.

Klasycznym przykładem może być tu Jan Królikowski.

„Wszystko co dotyczyło warunków fizycznych było u Królikowskiego raczej mierne — stwierdza Grzymała-Siedlecki — Nieułomne i nie ponad przeciętność. Średni wzrost,

Wielcy
aktorzy bez
warunków

¹⁶ W. Rapacki: *100 lat sceny polskiej w Warszawie*. Warszawa 1925, s. 89.

¹⁷ J. Kotarbiński: *Aktorzy i aktorki*. Warszawa 1925, s. 22.

¹⁸ A. Grzymała-Siedlecki: *Świat aktorski moich czasów*. Warszawa 1973, s. 415.

szczupła i raczej jakby zastygła twarz, nieimponująca muskulatura korpusu, krótki wzrok. «Ale cóż z tego!» — mówili ci, co go nie raz i nie dziesięć razy na scenie widzieli, mówili i należy sądzić, że niezbyt przesadzali — o wszystkim tym zapominało się (...), bo grą swoją zdolny był wmówić, że nawet olbrzymia mamy przed sobą”¹⁹.

Królikowski „wmawiał” zatem nie przy pomocy zewnętrznych środków aktorskich, lecz, jak sugeruje Grzymała, dzięki dogłębnemu wczuciu się w „olbrzymia”, przemyśleniu roli do najdrobniejszych szczegółów i „nałożeniu” ich na własne ciało nie tyle w cechach fizycznych, ile w konsekwencjach czynów i zachowaniu bohatera. W ten sposób aktor, stapiając się psychicznie z postacią, „szamanił” i „wmawiał” widzowi fizyczność, której nie posiadał. Podobnymi „niedowarunkami” obdarzony był przez naturę inny warszawski aktor tego stulecia, Władysław Szymanowski. Przy kształtnej budowie ciała brakowało mu ekspresji, w twarzy suchej i jakby rzeźbionej raziła nieruchomość wyrazu, a głos, choć doskonale wykorzystywany, nie był donośny. Te mankamenty Szymanowski podniósł do rangi zalet dzięki rezygnacji z pełnej gry i przyjęciu zasady markowania, sugerowania widzowi wyglądu i charakteru postaci. Nie dorysowywał do końca, nie dogrywał roli, w jej konturze „wykropkowując” jak gdyby możliwości postaci i pozostawiając je domyślności widza.

Jeszcze inną metodę postępowania odnajdziemy w grze Wincentego Rapackiego czy Ludwika Solskiego. Oni również nie mieli korzystnych warunków, Solski zaś — miał wręcz rażące braki w konwencjonalnej „urodzie scenicznej”. „Głos miał przecieź dość suchy, pozbawiony metalicznych dźwięków, postawę mizerną, twarz całkiem nieurodziwą”²⁰. Rapacki był z kolei wysoki, kościsty, o pospolitych (choć wyrazistych) rysach twarzy, miał małe oczy, duży nos i głos o nie najlepszej dźwięczności. A jed-

Rażące braki
urody
Solskiego

¹⁹ *Ibidem*, s. 31.

²⁰ J. German: *Od Zapolskiej do Solskiego*. Warszawa 1958, s. 245.

nak dzięki stosowaniu metody uwidaczniania charakteru postaci scenicznej czysto zewnętrznymi środkami (robił to z niezwykłym mistrzostwem zwłaszcza Rapacki) — ciało granego przez nich bohatera nie przypominało na ogół prywatnego ciała aktora. Przekształcone i zmienione nie do poznania, stanowiło — jak określa Grzymała — „bilet wizytowy” scenicznej osoby. Sięgnijmy po wspomnienia Solskiego, który sam chudy i drobny, miał zagrać grubego Falstaffa. „Wywatowali mnie od szyi do kostek, pochodziłem w kostiumie, nabrałem ruchów i manier podpatrzonych u różnych grubasów (...), mogłem grać. Ale co zrobić z moją twarzą, twarzą typowego Chudogęby? Otóż znalazłem i na to sposób. Oklejałem twarz, kark i szyję — wata. Na to naciągałem, jak gdyby pokrowiec, maskę z najdelikatniejszej skórki safianowej w kolorze cielistym, na której charakteryzację robiłem pastelą. To wszystko oczywiście musiało być bardzo skrupulatnie przyklepione, musiało długo schnąć, potem rozpoczynałem ćwiczenia mimiczne, aby się cała maska poddawała. Doszedłem do takiej wprawy, że nieomal każdy żądany wyraz twarzy drugie moje oblicze oddawało bez zniekształceń”²¹.

O ile metodę Królikowskiego można by określić jako uzewnętrznianie „charakteryzacji psychicznej” aktora, a metoda Szymanowskiego sugerowała jedynie postać, omijając rafa braków cielesnych cech i właściwości, o tyle metoda Rapackiego wiązała się jak gdyby ze zmianą ciała przy pomocy pełnej zewnętrznej charakteryzacji. Wszystkie trzy w ten czy inny sposób ukrywały więc rzeczywiste warunki aktora, oferując widzowi to właśnie, czego artysta nie posiadał. Były efektem działania intelektu, triumfem świadomości nad materią, rezultatem pracy nad własnym ciałem aktora. Mimo to bez wąt-

Zwycięskie
przetwarzanie
ciała

²¹ L. Solski (L. W. Sosnowski): *Wspomnienia 1855—1954, na podstawie rozmów napisał A. Woycicki*. Kraków 1961, s. 164.

pienia aktor *emploi* był w znacznej mierze wytworem konwencji. Wtedy, gdy idealnie spełniał warunki tego *emploi*, jak i wówczas, gdy musiał przetwarzać swój wygląd, aby nadać postaci scenicznej wymagany konwencją kształt. Dlatego też obie tendencje uzupełniały się wzajemnie. Ale podczas gdy druga z nich wydaje się być rezultatem świadomości własnych niedostatków, niespełniania wymogów estetyki scenicznej (przy znakomitym rozpoznaniu własnych możliwości) oraz dążenia do dania widzowi mimo wszystko pełnej satysfakcji (co wiązało się zarazem ze zmianami metod pracy i hasłami realizmu scenicznego, który mimo różnic w interpretacji na ogół zawsze żądał od aktora „zaparcia się samego siebie”²² w imię interesów postaci), w pierwszym przypadku wystarczyło pozornie zdać się tylko na ciało, na przyrodzone warunki.

„Aktor taki — pisał Craig — nie lęka się o wyniki. Wychodzi na scenę śmiało, jak przystoi mężczyźnie, czasem też — jak przystoi centaurowi; wyzbywa się wszelkiej wiedzy, przezorności, rozumowania, a w rezultacie osiąga dobry nastrój na widowni, czyli to, za co publiczność chętnie płaci”²³.

Za co publiczność chętnie płaci

Craig twierdził, że takiego aktora oklaskujemy niesłusznie, nie ma on bowiem nic wspólnego ze sztuką. Ale przecież o ile aktorstwo łamiące *emploi* czyni przedmiotem działania pracą nad przekształceniem cielesno-psychicznej formuły aktora, o tyle aktorstwo oparte na akceptacji *emploi* tworzy z samej fizyczności aktorskiej dzieło sztuki dzięki doskonałemu dopasowaniu jej do stereotypu. Pierwsze więc będzie negatywnym, drugie — pozytywnym działaniem. Za każdym razem jednak będzie to działanie twórcze. I nie jest powiedziane, że konwencjonalne *emploi* nie mogło kształtować

²² Zob. A. Trapszo: *Podręczniki sztuki dramatycznej dla artystów i amatorów*. Ułożył... Kraków 1899, s. 13.

²³ Craig: *op. cit.*, s. 76.

nawet życia, losu aktora poza sceną. Świerzawski, dajmy na to, żył w kontuszu, grał w kontuszu i umarł w kontuszu, co poświadcza Wojciech Bogusławski. O cały wiek później żyjący Sobiesław (Włodzimierz Bystrzyński) i na scenie, i w życiu był lekkim amantem, pełnym uroku niefrasobliwym Guciem.

Warunki
zewnątrzne
surowcem
aktorstwa

W każdym wypadku warunki zewnętrzne są tedy dla aktora surowcem, materiałem dla budowy roli, choć nie z każdego materiału można te role zbudować. A do tego wszak aktor często jest zmuszony — pomimo iż wszelkie warunki tak silnie przecież ograniczają. Powtórzmy bowiem truizm, że w teatrze ma się ciało albo na Falstaffa, albo na Hamleta, rzecz jasna na Falstaffa i na Hamleta w rozumieniu danej epoki. I w istocie nie można uciec od swego ciała, choćby było poddawane daleko idącym scenicznym metamorfozom. Określona fizyczność przeszkadza więc niejednokrotnie w graniu pewnych ról. Wielkiemu Żółkowskiemu nie udało się z tego względu (według relacji Leszczyńskiego) rola Papkina, na którą był za wspaniały. „Zbyt wiele posiadał szlachetnej grandezzy; cała jego postać nie pasowała do tego pokurcza, pieczeniara, blagiera spod ciemnej gwiazdy. I grał tę rolę z tremą, on, bóg sceny”²⁴. Wyjściem z tej sytuacji byłoby złamanie stereotypu wyobrażenia danej postaci i stereotypu odbioru aktora, które wyabstrahowane z kontekstu żyją już własnym życiem w świadomości twórców i odbiorców.

Nie bez powodu Pawlikowski tępił zdecydowanie przywiązanie aktorów do grywania pewnego typu postaci, wytrącając ich z ciasnych ram etatu „drugiego komika” czy „lirycznego amanta”, z którym to etatem wiązał się sprecyzowany jasno repertuar ról. Bowiem podobnie jak stereotyp Papkina popsuł rolę Żółkowskiemu, tak sztapowe wyobrażenie Cyrana de Bergerac spowodowało powściągliwy odbiór

²⁴ Leszczyński: *op. cit.*, s. 26.

kreacji Frenkla w dramacie Rostanda. Grając po raz drugi tę rolę, miał już Frenkiel 51 lat, otyłą sylwetkę z wystającym brzuchem, ciężkie ruchy, głos pozbawiony akcentów młodości i świeżości. Stereotyp Cyrana, wpisany zresztą przez Rostanda w sztukę, eksponował przede wszystkim młodość i brawurę bohatera. Dlatego też odbiorca szukający tych właśnie cech w grze Frenkla zawodził się okrutnie, koneser zaś, w rodzaju Władysława Bogusławskiego, mógł podziwiać kunszt aktora, sposób opanowania jego starzejącego się ciała, jakby zgodnie z maksymą van Gogha: „Jubilerzy, zanim nauczą się dobrze układać drogie kamienie, stają się również starzy i brzydcy”²⁵.

Frenkiel
i jubilerzy

Sceniczna starość w roli Romea jest jednak udziałem niewielkiej liczby aktorów. Zazwyczaj bowiem wiek modyfikuje rejestr ról, zmusza aktora do zmiany *emploi*. Dawniejsza naiwna przechodzi do kategorii matek, amant obejmuje „etat” ojców. Takie jest prawo teatru motywowane nie tylko przez biologię, także przez utrwalone sztampy aktorskie. A sztampa — wbrew złej opinii, jakiej się dorobiła w XX w. — stanowi o trwałości teatru. To właśnie powtarzalność wzoru decyduje o swoistej stałości tej najbardziej ulotnej ze sztuk, nadając sens i siłę teatralnej tradycji. Zamiast więc powtórzyć za Meyerholdem: „sztampa to tradycja, która straciła sens”, powiedzmy ostrożniej: dzięki sztampie tradycja teatralna zyskuje znaczenie. To przecież sztampa, utrwalona w świadomości widzów i aktorów, zakotwicza, ucieleśnia — dosłownie i w przenośni — sztukę teatru. Dlatego ciągle jest żywotna kategoria *emploi*. Dlatego tak ciężki los mają tu nowatorzy, a teatr jest mimo wszystko nie bez powodu najbardziej konserwatywną ze

²⁵ V. van Gogh: *List do siostry Wilhelminy z dn. 8 IX 1888*. W: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*. Wyb. i opr. E. Grabska i H. Morawska. Warszawa 1963, s. 12.

Trudniej
zmieniać
ciało

sztuk. Słowo, które staje się ciałem, jest bowiem łatwiej zmieniać niż ciało, które staje się słowem. A w teatrze, jak wiadomo, tej najbardziej cielesnej, „niskiej” i „wulgarnej” ze sztuk, nawet duch powinien mieć ciało.

Rozważania te uzupełnijmy uwagą, że fizyczna obecność aktora na scenie występuje w podwójnej roli: jako ciało i jako znak ciała. Znajduje się więc w podobnej sytuacji co rekwizyt czy kostium. A czyż nie można powiedzieć, że w pewnym sensie zawsze jest kostiumem, przynajmniej dla ukrytych, wewnętrznych przeżyć i emocji postaci? Ciało zatem należy bez mała „nosić” na scenie jak kostium. Ogrywać jak kostium. Dlatego sceniczna nagość aktora na scenie jest nie tylko nagością ciała, ale również pełni funkcję „kostiumu”. Mianione epoki preferowały tu zresztą pewną neutralność w wyborze fizycznych walorów. Wszelki nadmiar (np. kobieta z brodą) lub niedomiar (liliput) kwalifikował się do cyrku, opierającego wówczas swą egzystencję na zasadzie demonstrowania monstrów. Dawny cyrk spełniałby więc wobec teatru funkcje „asenizacyjne”, przyjmując na swe areny każdą fizyczną niezwykłość, wszystko to, co przez swą nadmierną autentyczność, niemożność zmieszczania się w normie „złotego”, a więc w pewnym sensie „gładkiego środka” cielesności, było nazbyt semantyczne, obciążone nadmiarem „życiowego” znaczenia, odporne wobec wymagań sceny. Jakże charakterystyczna dla tego sposobu myślenia będzie tu anegdota o Stanisławie Wysockiej, która „będąc na generalnej próbie jakiejś sztuki zachwyciła się charakteryzacją jednego z aktorów, który grając marynarza, paradował w samych tylko portkach. Wspaniale — mówiła Wysocka — robi to wrażenie autentyku. Cały obrośnięty! Siedzący obok reżyser zaśmiał się. — Stasiu — powiedział — on jest w życiu taki kudłaty. — Fe, to obrzydliwe — skrzywiła się Wysocka — Jak można coś takiego poka-

Neutralna
cielesność
nośnikiem
znaczeń

zywać na scenie”²⁶. Reakcja Wysockiej jest absolutnie zgodna właśnie z regułą możliwie ograniczonej semantyczności i estetyczności ciała scenicznego, z normą tak utrwaloną, że nie przewalczoną nawet przez naturalizm, który przecież wprowadzając do teatru bohatera z ulicy, wwiódł zarazem na scenę zgodę na „bylejakość”, zgodę na zwyczajność i brzydotę. Powstało w ten sposób nowe *emploi*, *emploi* „prostego człowieka” i znamieny pod tym względem może być *casus* Jaracza, który rozpoczął swą karierę wówczas, gdy takie *emploi* nie istniało, i został początkowo zakwalifikowany jako „płaski komik”. Dopiero dzięki akceptacji nowego wzorca mógł stać się mistrzem właśnie w rolach typu Frania czy Szwejka.

Czy znaczy to jednak, że aktorem może być „prawie każdy z wyjątkiem przypadków organicznych wad i ułomności”²⁷? Jakkolwiek by nie odpowiadać na takie pytania, a we współczesnym teatrze pojawia się w tym miejscu odpowiedź twierdząca, wiąże się ono z podstawową kwestią przeznaczenia ciała aktora, „sprzedawanego” przecież co wieczór (dosłownie i w przenośni) odbiorcy, który ma je zaakceptować lub odrzucić. A mimo zmian w estetyce, w dramaturgii, mimo nowych wzorców scenicznych postaci, ciągle — obok możliwości, jakie otwierają się w teatrze dla nowych *emplois* — obowiązuje stare kryterium urody ciała. Uroda przecież zawsze przyciągała widza do kasy, cokolwiek by powiedzieć o wielkości brzydkich aktorów. Mieli oni na ogół znacznie trudniejszą drogę do sukcesu niż ci, którzy mieścili się w kanonie. Publiczność warszawska na przykład przez czas dłuższy „przyzwyczajala się” do Mieczysława Frenkla, o którym na początku kariery pisano, że ma nie tylko długi nos, ale też „płaski głos i figurę proboszcza”. Podob-

Czy każdy
może być
aktorem?

²⁶ Igor Śmiałowski *opowiada...* Warszawa 1976, s. 87—88.

²⁷ *Między pokorą a władzą. Z Gustawem Holoubkiem rozmawia Teresa Krzemięń.* „Kultura” z 15 sierpnia 1976 r.

nie Warszawa nie przyjęła Wysockiej, tak „męskiej” w swych warunkach zewnętrznych, pozbawionej czaru i ciepła kobiecego. Zaakceptowano ją dopiero po latach, w rolach starszych pań.

Wygląd aktora będzie zatem w wielu przypadkach określać niejako z góry reakcję widowni. I tak na przykład Jaracz został przez nią zaakceptowany wówczas, gdy znaleziono klucz do jego fizyczności, traktując go jako zwierciadło dla zwykłego człowieka, także w rolach Napoleona.

„Nie będąc miłym, ani przymilnym — pisze Szaniawski — miał poza tym charakter nie nadający się do kokieterii czy flirtu z widownią. Ustosunkowano się do niego poważnie. Nawet nie słyszałem, aby zdrabniano jego imię, co jest przyjęte, gdy się mówi o znanych «ulubieńcach». Zaś pospolitość warunków sprawiała, że wydawał się bardzo «ludzki», pozwalający na zbliżenie do siebie; (...) pozbawiony koturnów, udrapowań afektacji (...)”²⁸.

Taki też przetrwał w pamięci widzów, tak sportretował go Szaniawski, Wroczyński, Gojawiczyńska. W ten sposób ujrzeli go monografiści, patrzący zwykle na aktora przez pryzmat pamięci odbiorcy. Sztuka aktora żyje bowiem tak długo, dopóki żyje jego widownia. Nie ginie wraz ze śmiercią artysty — ale ze zgonem ostatniego widza. Chyba że postać dawno zmarłego aktora, zachowanego tak dobrze w pamięci — zechce założyć niejako na siebie niby dobry, przydatny kostium... jakiś daleki sceniczny następca.

Dalsze życie
w widzach

²⁸ J. Szaniawski: *Jaracz*. W: *W pobliżu teatru*. Kraków 1956, s. 152.