

ABSTRACT. Guczalska Beata, *Wajda i aktorzy* [Wajda and actors]. „Przestrzenie Teorii” 27. Poznań 2017, Adam Mickiewicz University Press, pp. 35–46. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2017.27.5.

Andrzej Wajda was one of those directors who created their actors in the way he allowed them to truly shape his films and theatre performances. The presence of his actors is striking in Wajda's work, not only in the professional sense but also the human element. On numerous occasions Wajda emphasised that the only moment of true inspiration in his work is in the process of casting. While selecting actors he stayed extremely close to the characters, and in his quest for the right person he asked: "Who, in today's social and existential situation, should play this character?" In his work he afforded his actors great freedom, which enabled them to develop their talents to the full. However, realising he could not always meet expectations with tried and tested actors, he sought out new faces and made radical changes to his team, which was often a source of frustration for actors. Aware of this lack of fulfillment, Wajda sometimes made it the subject of his films, sometimes returning to actors cast aside years earlier.

Sztuka Andrzeja Wajdy jest bardzo mocno naznaczona obecnością aktorów, autentycznych współtwórców jego filmów i przedstawień. Ale też Wajda należy do tych reżyserów, którzy swoich aktorów kreują, kształtują ich wizerunek i wpływają na dalsze artystyczne losy. (Są również reżyserzy, którzy jedynie korzystają z talentu i warsztatu zatrudnianych aktorów, potrzebnych do określonych zadań, nie wiążąc się z nimi na dłużej ani nie rozwijając szczególnie ich możliwości.) Tadeusz Janczar i Zbigniew Cybulski, Daniel Olbrychski, Wojciech Pszoniak, Krystyna Janda, Jerzy Radziwiłowicz – mimo niewątpliwego talentu i osobowości nie mieliby dziś takiego wizerunku i rangi w obiegu polskiej kultury, gdyby nie praca z Andrzejem Wajdą. I mniej istotne się wydaje, na ile reżyser odkrył ich talent i stworzył filmowe osobowości, na ile zaś ich potencjał wykorzystał. Andrzej Wajda jest bez wątpienia reżyserem, który przemawia przez aktorów bardziej nawet, śmiem twierdzić, niż przez obrazy. To oni są jego medium i agentami historii, jaką chce opowiedzieć. Oni są żywymi i autentycznymi wcieleniami postaw społecznych i symbolami spraw, jakie w danym momencie historycznym Polacy mają do załatwienia.

Zaraz więc po wyborze tematu filmu rodzi się pytanie: kto może być dzisiaj, teraz, Maćkiem Chełmickim, Rafałem Olbromskim, Mateuszem Birkutem albo Cezarym Baryką (oczywiście Wajda *Przedwiośnia* nie zrealizował, ale za każdym podejściem wyłaniała się nowa obsada głównej

roli: mieli to być kolejno Daniel Olbrychski, Jerzy Radziwiłowicz, Michał Żebrowski – pisze o tym Tadeusz Lubelski w książce *Historia niebyła kina PRL*<sup>1</sup>).

To kreowanie aktorów w przypadku Wajdy nie ogranicza się do filmu – występuje również w teatrze. Tu trzeba wyraźnie powiedzieć, że Wajda jest jedynym i pod tym względem wyjątkowym w polskiej współczesnej kulturze twórcą, który wypowiadał się w równym stopniu – i z równym sukcesem – przez medium teatru i filmu. Miał jasną świadomość ich odrębności i potrafił stosować inne wobec nich strategie twórcze.

Istotą filmu jest fotografia. Fotografia rzeczywistości. Film jest fotografią życia. A fotografia to imitacja życia. I to jest wystarczające. Filmy imitują wydarzenia, sposób zachowania ludzi, rzeczywistość, która rozciąga się za oknem lub jest w mieszkaniu czy w kawiarni. Teatr nie ma z tym nic wspólnego. Teatr jest sztuką z gruntu kreatywną. Aktorzy stoją przed widownią na scenie, która w niczym nie przypomina rzeczywistości. [...] Teatr naszej, europejskiej tradycji wywodzi się od teatru greckiego. Od teatru słowa. Kontynuatorem tego teatru jest Szekspir, jest Czechow, Strindberg. Teatr to jest słowo. Słowo, które musi dojść do widowni, czyli musi być wypowiedziane przez kogoś, kto zna technikę mówienia tak, aby go sala słyszała i rozumiała. Nie chodzi tylko o dykcję, ale o sens zamknięty w słowach. W filmie aktorowi podsuwają pod nos mikrofon, jeszcze bliżej kamerę, on coś bełkocze, coś przeżywa, aparat to rejestruje i koniec. Nie musi tego powtarzać, czyli nie ma tej umiejętności, bez której aktor teatralny nie może w ogóle istnieć. Jego wielkość polega na pamięci, jakie poruszyły się w nim uczucia, struny, myśli, żeby mógł zagrać jutro to, co gra dzisiaj. I pojutrze, i za rok. To jest zupełnie inna umiejętność. Myślę, że reżyserzy filmowi, którzy przychodzą do teatru, chcą osiągnąć szybko pewną imitację przedstawienia teatralnego i są przekonani, że ten efekt publiczności wystarczy. Ale to nie jest teatr, bo teatr robi się z czego innego. Teatr się rodzi z aktorów i reżyser musi to wiedzieć. Można być inscenizatorem nie wiem jak pomysłowym, ale jeżeli inscenizacji nie wypełniają swoim żywym ciałem i całym sobą aktorzy, to zawsze będzie martwe, sztuczne i przede wszystkim nudne. Teatr inscenizatorów jest ze swej natury bardzo nudny<sup>2</sup>.

A więc to żywioł aktorski, według Andrzeja Wajdy, decyduje o specyfice teatru – kto tego głęboko nie rozumie, nie ma szans na powodzenie.

W podobnym, choć naznaczonym odwrotnym wektorem – od teatru do filmu – kierunku zmierzał Konrad Swinarski, realizując wspaniałych *Sędziów* w wersji filmowej i pracując intensywnie nad filmem o polskim

<sup>1</sup> Por. T. Lubelski, *Historia niebyła kina PRL*, Kraków 2012, rozdz. VI *Przedwiośnie*, s. 138–153.

<sup>2</sup> *Muszę być romantykiem*. Wywiad z Andrzejem Wajdą, rozmawiała Bożena Winnicka, „Svet a divadlo” 1995, nr 2, przedruk w: *Andrzej Wajda o polityce, o sztuce, o sobie*, wstęp i wybór M. Malatyńska, Warszawa 2000, s. 176.

romantyzmie, choć nigdy się już nie dowiemy, czy byłaby to droga konsekwentna. Wielu twórców filmowych miało epizody teatralne, by wymienić Krzysztofa Kieślowskiego, Agnieszkę Holland, Krzysztofa Zanussiego, Filipa Bajona. Wszyscy jednak porzucali szybko teatr, nie odnajdując się w jego trybie pracy i odmienności jego medium. Zaś słynni polscy reżyserzy teatralni – Jarocki, Grzegorzewski, Lupa, Warlikowski – nie zdradzali tęsknoty za filmowym planem.

Także i w teatrze Andrzejowi Wajdzie udało się wykreować wybitnych aktorów – a przynajmniej współuczestniczyć w krystalizacji ich wizerunku. Pierwsza para to oczywiście Jan Nowicki i Wojciech Pszoniak, czyli Wierchowieński i Stawrogin z *Biesów* – dwie role, które pokazały pełnię możliwości obu artystów i ukształtowały ich aktorski profil. Dalej wymienić należy Teresę Budzisz-Krzyżanowską: od roli neurotycznej, nadwrażliwej księżnej Joanny w *Nocy listopadowej* przez żywiołową Julkę Chomińską w *Z biegiem lat, z biegiem dni...*, po Gertrudę w *Hamlecie* z roku 1981 i wreszcie Hamleta w *Hamlecie IV*. W karierze teatralnej bardzo wiele zawdzięcza Wajdzie Jerzy Stuhr, inteligent AA z *Emigrantów* Mrożka, Hamlet z roku 1981 i sędziego śledczy Porfiry Pietrowicz ze *Zbrodni i kary* – niewątpliwie w tych spektaklach zbudował najlepsze swoje role sceniczne. Dorota Segda weszła z powodzeniem w pierwsze szeregi aktorskie Starego Teatru dzięki Ofelii z *Hamleta IV* i Panny Młodej z *Wesela*.

A przecież w środowisku teatralnym długo krążyły opowieści o tym, jak to Wajda „nie umie reżyserować”. Słynna jest anegdota z prób *Biesów*: zapytano Jana Nowickiego, dlaczego wciąż nie opanował pamięciowo tekstu swojej roli; aktor odpowiedział, że opanuje go wtedy, kiedy reżyser nauczy się reżyserować<sup>3</sup>. Jerzy Radziwiłowicz wspomina, że był raz w życiu – właśnie przez Andrzeja Wajdę – „reżyserowany za pomocą dzwonka”: improwizowali z Janem Nowickim Myszkina i Rogożyna, a kiedy Wajda się nudził, dzwonił tym dzwonkiem, żeby zmienili temat. (Znamienne, że sam reżyser inaczej zapamiętał funkcje owego dzwonka: twierdzi, że dzwonił, „gdy było wyjątkowo pięknie”.)<sup>4</sup>. Krążyły legendy (niemające zresztą, co trzeba mocno podkreślić, nic wspólnego z rzeczywistością) o tym, że Wajda reżyseruje przez telefon, bo nie ma czasu na próby. Zamiast szczegółowo instruować aktorów, jak to czynią teatralni profesjonaliści, mówił: „Zagrajcie mi to pięknie”. Reżyser deklarował, że jego

<sup>3</sup> Ta anegdota jest przytaczana w wielu źródłach, np. w tekście Andrzeja Wajdy *Jak powstawały „Biesy”*, zamieszczonym w książce *Dostojewski – teatr sumienia*, oprac. M. Karpiński, Warszawa 1989, s. 15.

<sup>4</sup> Wypowiedzi Jerzego Radziwiłowicza i Andrzeja Wajdy w filmie dokumentalnym Ireneusza Englera *Dotknięcie Dostojewskiego*, Telewizja Polska 1994.

rola właściwie kończy się w chwili obsady, a dalej może już tylko stwarzać odpowiednie warunki, by aktor tworzył sam. Wierzył w talenty swoich aktorów i nie miał szaleńczej ambicji, by wszystko korygować.

Może właśnie dlatego, że przychodził do teatru z innego świata, mógł sobie pozwolić na eksperymenty niemożliwe do wymyślenia przez zawodowych reżyserów teatralnych. Wajda po prostu zdawał się nie wiedzieć, że „tak nie można”. Interesował się także teatralną awangardą – twórczością Kantora i Grotowskiego, których dzieła chciał utrwalić na taśmie filmowej.

Pierwszy z tych eksperymentów to oczywiście *27 publicznych prób „Idioty”* – projekt artystyczny wymyślony przez Andrzeja Wajdę wobec niemożności znalezienia sposobu na adaptację powieści – tak twierdził sam reżyser, choć inspiracją były także poszukiwania teatralne lat siedemdziesiątych, wkraczające na tereny pograniczne między sztuką a życiem, procesem kreacji a efektem<sup>5</sup>. Do prób przystąpiono więc bez gotowego scenariusza, nie było nawet jego zarysu – wszystko miało się wyłonić w procesie prób, z ciągle odnawianej inspiracji lekturą powieści. Wajda dodał jeszcze jedno piętro ryzyka: próby miały się odbywać w obecności widzów.

Dość szybko okazało się, że pierwszy element ryzyka podziałał twórczo, drugi – blokująco. „Obecność publiczności zmuszała nas do niepotrzebnej aktywności, zwłaszcza do wypowiedzania informacji przeznaczonych dla widzów, które nigdy nie padają między nami podczas pracy”<sup>6</sup>. Jan Nowicki określił to dosadnie: „Stała się rzecz straszna: myśmy nie myśleli, tylko graliśmy myślenie. Myśmy nie próbowali, tylko graliśmy próby”<sup>7</sup>. Po trzech tygodniach zdecydowano więc, że będą się odbywały próby nocne, w odosobnieniu i w tajemnicy przed widzami, którzy na „otwarte próby” mieli już zakupione wejściówki.

Ponieważ ostateczny kształt scenariusza ciągle się nie wyłaniał, a różne, konkurencyjne warianty, sceny i wątki wydawały się równie atrakcyjne, postanowiono utrzymać model improwizacyjny: aktorzy przy-

<sup>5</sup> „*Nastazja Filipowna* nie powstała z fascynacji grą konkretnego aktora ani dokonań konkretnego teatru, ale z zainteresowania reżysera poszukiwaniami teatralnej awangardy lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. W tym czasie Wajda bardzo uważnie przyglądał się jej dokonaniom. W 1977 roku zamierzał sfilmować *Apocalypsis cum figuris* Jerzego Grotowskiego z Teatru Laboratorium, sfilmował *Umarłą klasę*, przedstawienie Tadeusza Kantora z Cricot 2”. J. Walaszek, *Teatr Wajdy. W kręgu arcydzieł*, Kraków 2003, s. 155.

<sup>6</sup> A. Wajda, *Kino i reszta świata*, Kraków 2000, s. 192. Andrzej Wajda odnotowuje zresztą intuicję aktora w tym względzie: „Zaraz w pierwszych dniach Jan Nowicki, grający Rogożyna, powiedział – Jeżeli próbujemy z widzami, będziemy grać przy pustej widowni. – Słowa te omal nie okazały się prorocze”. Tamże, s. 192.

<sup>7</sup> Wypowiedź Jana Nowickiego w filmie *Dotknięcie Dostojewskiego...*

swoili sobie pewne fragmenty tekstu, mieli przygotowane sceny – z tego materiału każdego konkretnego wieczoru pod wpływem różnych inspiracji rodziła się nowa wersja. Z energii aktorów, z reakcji publiczności; nie raz pewne wątki ponosiły bohaterów zdarzenia i rozwijały się nieoczekiwanie, kiedy indziej w ogóle nie dochodziły do głosu. Najkrótszy przebieg trwał więc nieco ponad pół godziny, najdłuższy – około dwóch.

Drugi eksperyment to obsadzenie w roli Hamleta Teresy Budzisz-Krzyżanowskiej – i umieszczenie całej akcji w teatralnej garderobie, skąd otwiera się widok na opustoszałą scenę i widownię. Reżyser nie inspirował się bynajmniej kielkującymi teoriami gender, nie istniały jeszcze tezy o performatywnym charakterze płci kulturowej. Źródła jego decyzji były całkiem inne: aktorstwo Tamasaburo Bando, twórczość Kantora, który był w swoim teatrze Bogiem i sam ustalał, kto będzie w spektaklu mężczyzną, a kto kobietą, wreszcie fascynacja talentem Budzisz-Krzyżanowskiej, będącej wówczas w szczytowej formie twórczej (Wajda twierdził, że nie ma w tej chwili żadnego innego artysty sceny, który by lepiej niż ona nadawał się do roli Hamleta). A jednak stało się znamienne, że u progu nowej epoki, w czerwcu 1989, przemówił do publiczności Hamlet grany przez kobietę. Gdy dziesięć lat później Warlikowski obsadził parę aktorek w roli Rozenkranca i Guildensterna, nikogo to już nie dziwiło.

Chyba najczęściej powtarzane zdanie Andrzeja Wajdy w kwestii aktorów brzmi mniej więcej tak: w pracy reżysera jedynym momentem prawdziwego natchnienia jest wybór obsady.

Im dłużej pracuję w tym zawodzie, a reżyseruję już 20 lat, tym silniej utwierdzam się w przekonaniu, że jedynym momentem „natchnienia” w pracy twórcy filmowego jest chwila, w której dokonuje on wyboru aktorów. [...] z chwilą, gdy aktorzy zostali właściwie obsadzeni, reżyseria, w tradycyjnym tego słowa znaczeniu, staje się sprawą drugorzędną, zasadnicza zaś twórczość reżysera sprowadza się do stworzenia najkorzystniejszych warunków dla grających, głównie natury psychicznej, pozwalających otworzyć się, wyzwoić wyobraźnię<sup>8</sup>.

Zatem, wedle Wajdy, to natchnienie i poddanie się intuicji, czasem impulsowi, który pochodzi z bliżej nieokreślonych rejonów, pozwala obsadzić trafnie i właściwie, gwarantując odpowiedni stopień zespolenia aktora z postacią.

Zaraz po natchnieniu w wypowiedziach Wajdy pojawia się miłość. „Myślę, że reżyser ma tylko jedno, wielkie prawdziwe zadanie wobec ak-

<sup>8</sup> *Aktor w filmie. Najważniejsza jest sprawa wyboru.* Rozmowa A. Markowskiego, „Studio” 1974, nr 10, przedruk w: *Wajda mówi o sobie*, oprac. W. Wertenstein, Kraków 2000, s. 196.

torów: kochać ich. I żeby oni to wiedzieli. Tylko że to jest trudne<sup>9</sup>. Gdzie indziej mówi:

Mylna ocena możliwości aktora w stosunku do danej roli jest bardzo często spowodowana urzeczeniem osobą aktora, idealizowaniem jego fizycznego wyglądu, jego wnętrza, jego możliwości intelektualnych i emocjonalnych.

*Jak w miłości, kiedy nie dostrzegamy bądź nie chcemy dostrzegać wad i błędów ukochanej osoby.*

Niewątpliwie jest to uczucie pokrewne miłosnemu zauroczeniu<sup>10</sup>.

Czasem natchnienie łączy się nieoczekiwanie z miłością: zapytany o aktorów w *Biesach* odpowiedział: „To prawda, grali w natchnieniu, ale też w natchnieniu zostali przeze mnie wybrani. Ale wie pani, to takie samo natchnienie, jak znaleźć sobie kobietę na całe życie”<sup>11</sup>.

Natchnienie i miłość sytuują się w kręgu romantycznych pojęć, co dla Andrzeja Wajdy bardzo charakterystyczne. Ale co kryje się za nimi w praktyce? Jakiego rodzaju są instrumentem? Czy strategia Wajdy wobec aktorów rzeczywiście mieści się w ich kręgu?

Nie zamierzam bynajmniej dokonywać dekonstrukcji tych pojęć, udowadniając, że kryją się za nimi całkiem inne, tajne strategie, zaprzeczające deklaracjom. Chciałabym jednak zastanowić się, co owe pojęcia mogły znaczyć, jakie okoliczności w sobie gromadzą. Nader często bowiem kryją w sobie konieczny rewers, są jak negatyw warunkujący wyświetlenie pozytywu.

Niewtajemniczonemu widzowi wydawać by się mogło, że najbardziej oczywistym przejawem takiego spontanicznego reżyserskiego natchnienia było wybranie Zbigniewa Cybulskiego do roli Maćka Chełmickiego. Wajda zobaczył młodego aktora, zachwycił się, od razu zrozumiał, że to ten właściwy bohater *Popiołu i diamentu*...

Nic bardziej mylnego. Cybulski grał już w *Pokoleniu* – o czym niewiele widzów pamięta. W pierwszej scenie – scenie rzucania nożem – obok Łomnickiego, grającego główną rolę, widzimy także Zbigniewa Cybulskiego. Cybulski (Kostek) jest mistrzem gry, rzuca bezbłędnie nożem z głowy i czubka nosa. Siedzi wyprostowany, lekko odchylony do tyłu i śmieje się swoim urzekającym, ekstatycznym śmiechem, piękny i promienny. Biegnie z kolegami do pociągu, a potem znika. Wątek zostaje urwany, co wydaje się niezrozumiałe: po co reżyser użył tak przykuwającego uwagę aktora do jednego epizodu?

<sup>9</sup> *Spotkałem wielu ludzi*, przemówienie Andrzeja Wajdy w warszawskim „Iluzjonie”, 17.XII.1990, przedruk w: *Andrzej Wajda o polityce, o sztuce, o sobie...*, s. 65.

<sup>10</sup> *Aktor w filmie. Najważniejsza jest sprawa wyboru...*, s. 197.

<sup>11</sup> *Muszę być romantykiem...*, s. 177.



Pierwotnie postać, którą grał Zbyszek, obok roli Łomnickiego i roli Tadka Janczara, była równie rozbudowana. Stach Tadeusza poszedł w partię, Jasio Janczara w strach, a Kostek w szmalcownictwo, w degrengoladę. Była nakręcona taka scena – wielka, moim zdaniem! – gdy Stach, wracając z akcji na getto, na styku z samobójczą śmiercią Jasia (Janczar) natyka się na Kostka pod płotem kirkutu. Z workiem na plecach, w którym Kostek ma odrąbane głowy Żydów, by w domu pozdejmować ich przeżłoczone uzębienie. [...] Zbyszek siedział za szczytem kirkutu i trząsł się ze strachu przed Tadeuszem i przed zawodową kompromitacją. [...] I poszła kamera, aktorzy ruszyli, sekundy płynęły nieznośnie wolno. Aż stało się... Zbyszek, jak to czasem u niego bywało, ze strachu potrafił wzniesić się na niewyobrażalne szczyty aktorstwa. Tak stało się i tym razem, być może zresztą po raz pierwszy. Robił rzeczy, których nie byliśmy w stanie przewidzieć. Staaliśmy w zachwycie, zapominając o wszystkim<sup>12</sup>.

*Pokolenie* zostało ocenzone, ale wątek szmalcownika Kostka nakazał wyrzucić osobiście Aleksander Ford, sprawujący nad całą produkcją opiekę artystyczną. Ford przestraszył się tak otwarcie pokazanego obrazu kolaboracji Polaków w dziele Zagłady. Można by jednak zadać pytanie: co stałoby się, gdyby filmu nie okrojono i publiczność poznałaby Cybulskiego w roli symbolizującej polską hańbę? Czy wtedy mógłby zagrać Maćka Chełmickiego? Czy Wajda zdecydowałby się na taką obsadę?

Drugim podejściem do współpracy był *Kanał* – myślano o Cybulskim jako poruczniku Korabie, ale świetna, zjednująca publiczność rola Tadeusza Janczara w *Pokoleniu* przesądziła o wyborze reżysera. Janczar jako porucznik Korab sprawdził się znakomicie, stał się ikoną filmu i coraz wyraźniej rysował się jego wizerunek jako reprezentanta pokolenia: neurotycznego i chmurnego, wrażliwego chłopca, wrzuconego w nie swoją historyczną narrację. Toteż Wajda myślał o obsadzeniu go w roli Maćka Chełmickiego – do zaangażowania Cybulskiego doprowadził upór Kuby Morgensterna, ale i w trakcie zdjęć Wajda był pełen wątpliwości. „Ja nie byłem wcale taki pewny, czy może grać chłopiec w okularach, ubrany tak jak Zbyszek Cybulski... Czy on może grać chłopca z AK? To ja wyglądałem wtedy tak, jak ci chłopcy, i tak chodziłem ubrany. A Zbyszek wyglądał inaczej”<sup>13</sup> (to zresztą bardzo znamienity cytat, pokazujący, że Wajda szukał nieraz do głównej roli kogoś w rodzaju swojego sobowtóra, agenta czy awatara zastępującego reżysera, który sam chciałby wkroczyć bezpośrednio w akcję, ale wstrzymuje go przypisana mu funkcja). Cybulski chciał grać w swoich ubraniach, nie dał się przebrać w oficerki i długi płaszcz, przesłaniał i tak mało wyraziste oczy ciemnymi okularami, co

<sup>12</sup> K. Kutz, *Tadźko*, „Dialog” 1992, nr 7.

<sup>13</sup> *Spotkałem wielu ludzi...*, s. 66–67.

wówczas wydawało się podstawowym błędem w sztuce aktorskiej – rezygnacja z możliwości grania oczami wydawała się stratą nie do odrobienia.

Rolą Maćka Chełmickiego Cybulski jednym skokiem dostał się do historii światowego kina; Wajda umiał rozpoznać skalę jego talentu. „Był to pierwszy w powojennym kinie polskim aktor całkowicie oryginalny. Niepowtarzalny talent. Jedyny godny partner największych aktorów światowego kina. Jego gra filmowa, jednocząca rolę z biologią i własną osobowością, tworzyła na ekranie jakość nieosiągalną dla innych współczesnych mu aktorów polskich”<sup>14</sup> – pisał o nim po latach. Żałował, że nie obsadził go w *Lotnej*, że nie zdecydował się na powierzenie mu roli Hamleta w pierwszej inscenizacji w Teatrze Wybrzeże. A jednak tego nie zrobił – w praktyce reżyserskiej przeważyły może liczne argumenty na „nie”, które opinię o Cybulskim kształtowały („Nie, bo nie nauczy się tekstu, nie, bo w kostiumie będzie śmieszny, nie, bo nie ma dość siły głosu, aby występować na scenie, nie bo jest trudny w pracy na planie, nie, bo wtrąca się do scenariusza...”<sup>15</sup>). Obsadził go jeszcze tylko w marginalnej roli w *Niewinnych czarodziejach*, ale nie znalazł już dla niego miejsca w ogromnej obsadzie *Popiołów*. (Przy okazji tego filmu zauważyć warto, że Andrzej Wajda co jakiś czas dokonuje gestu radykalnej zmiany grona współpracujących aktorów, jakby potrzebna mu była odnowa płynących z tej strony źródeł inspiracji. Pierwszy taki gest nastąpił właśnie przy *Popiołach*, dobrym przykładem jest również *Katyni*.)

Nie sądzę, żeby Andrzej Wajda popełnił błąd, nie rozwijając współpracy z Cybulskim – reżyser ma tu oczywiście własne rachuby i poczucie utraty, zmarnowania możliwych do wyobrażenia rezultatów. Ale to jednak razowe właściwie, i tak niezwykle twórcze spotkanie mieści się w logice sztuki. Reżyser nie może kierować się sentymentami ani zobowiązaniami – właśnie w imię owego natchnienia, intuicji, która podpowiada właściwy wybór. Natchnienie, o którym mówi Wajda, to często odwaga, by jakiegoś sprawdzonego współpracownika odrzucić – ono właśnie sugeruje, że kolejny bohater musi mieć już inną twarz. Artystyczna intuicja nie zawsze pozostaje w zgodzie z międzyludzką lojalnością.

I sprawa druga: natchnienie sprzyja wyłącznie największym, tym, którzy bardzo dużo wiedzą i umieją. Andrzej Wajda często powtarza, że trzeba bardzo uważnie i z zaangażowaniem śledzić aktorski rynek – co sam czynił, oglądając przedstawienia w różnych teatrach, nie wyłączając amatorskiego Teatru Kolejjarza. W swoich genialnie trafnych obsadach

---

<sup>14</sup> A. Wajda *Kino i reszta świata. Autobiografia*, rozdział *Jeszcze za mną zatęskni* (*O Zbyszku Cybulskim*), Kraków 2013, s. 111.

<sup>15</sup> Tamże, s. 110.



korzystał z wcześniejszych odkryć innych reżyserów. Nowicki stał się sławny jako Stawrogin, ale wcześniej zrobił kilka dobrych ról w spektaklach Jarockiego – zwłaszcza zbuntowany Artur z *Tanga* mógł dawać wyobrażenie o jego temperamencie. Radziwiłowicz, zanim został Mateuszem Birkutem, przez rok pracował ze Swinarskim nad rolą Hamleta – ale decydujący był może jego udział (w roku 1974) w filmie *Sędziowie*, gdzie zagrał Żołnierza – Urlopnika. Właściwie w roli Birkuta rozwinął w jakimś sensie tę postać z *Sędziów*: człowieka dojmująco czystego, żarliwego, ofiarę bezwzględnego systemu. Pszoniak, zanim brawurowo zagrał rolę Wierchowieńskiego w *Biesach*, dał się poznać jako żywiołowy i dwuznaczny Puk w przedstawieniu Swinarskiego. Zaś role Stuhra w teatrze Wajdy bardzo wiele zawdzięczają zaangażowaniu aktora w kino moralnego niepokoju.

To wszystko prawda – jednak za sprawą ról u Wajdy wszyscy wymienieni trafiali od razu na wyższą półkę: nie tylko po prostu „dobrej roli”, ale roli genialnej, roli życia. Dokonywali czegoś, co było całkowitym artystycznym spełnieniem. W tym właśnie przejawiał się talent Wajdy w stosunku do aktorów: rozpoznać i ocenić rysujący się potencjał, dać odpowiednią rolę i stworzyć sytuację, która doprowadzi do takiej twórczej erupcji. I to całkiem inną metodą, niż stosowana przez Jarockiego, pedagoga-trenera, rzeźbiącego w aktorze wymyślony efekt, albo Swinarskiego, który w ciągu długich prób przeorywał dusze, dogrzebując się wstydom, wyparć, urazów. Wajda uzyskiwał nieraz świetne efekty przez chaos, dezorientację zespołu, niegotowość – paradoksalnie te pozorne braki wyzwalały samodzielność, wymuszały wzięcie odpowiedzialności za postać. Wyzwalały twórcze instynkty.

Pojęcie miłości pojawia się w kontekście pracy z aktorem nieprzypadkowo: stosunki między reżyserami i aktorami często przybierają formę wzajemnej fascynacji, czasem graniczącej z obsesją, a nawet nienawiścią: taka jest natura tego związku. Żeby aktor mógł zafascynować widza, najpierw musi uwieść reżysera, który dokona transmisji owego uwiedzenia – przekaze je widzowi. Charakterystyczne dla Wajdy jest operowanie przede wszystkim jasną stroną tej relacji: rzeczywiście przeważnie zachwyca się aktorami, nie stosuje wyrafinowanych technik motywowania przez druzgocącą krytykę, złośliwość, ustanawianie perwersyjnych relacji w zespole, morderczy trening. Daje ogromną swobodę, bo wierzy w trafność własnego wyboru. Ale też nie waha się porzucać na rzecz nowych fascynacji.

W *Smudze cienia*, do której przystąpił po sukcesie *Ziemi obiecanej*, główną rolę miał znów zagrać Daniel Olbrychski, główny aktor Wajdy ostatniego dziesięciolecia, z pamiętnymi rolami w *Popiołach*, *Wszystko*

na sprzedaż, *Krajobrazie po bitwie*, *Weselu* i właśnie *Ziemi obiecanej*. Olbrychski udzielił nawet wywiadu, w którym opowiadał, jak przygotowuje się do filmu... Nagle jednak zmieniła się koncepcja i Olbrychskiego zastąpił młody wówczas Marek Kondrat. Ten zwrot opisał obrazowo i złośliwie Janusz Majewski, reżyser *Zaklętych rewirów*, w których Kondrat brawurowo debiutował:

Andrzej przyszedł na kolaudację *Zaklętych rewirów*, zobaczył Marka i zakochał się od pierwszego wejrzenia. To określenie najlepiej pasuje do sytuacji, która nastąpiła: Andrzej zabrał Danielowi rolę i zaproponował ją Markowi, trochę tak, jakby odebrał długoletniej kochance pierścionek zaręczynowy i wręczył go nowej. W takim duchu to wtedy komentowano, bo było to przyjęte w Warszawie jako skandalik towarzyski. W mojej ocenie nie było w tym nic dziwnego. Andrzej ma charakter wampiryczny, wypija krew, z czego się da, tak robił zawsze i robi nadal<sup>16</sup>.

Film w generalnej ocenie krytyki i publiczności nie należy do wielkich sukcesów Wajdy – i nienajlepiej skończył się również ów nowy romans z Markiem Kondratem, który boleśnie odczuł zarówno atmosferę na planie, jak i późniejsze wypowiedzi reżysera.

Andrzejowi w ogóle wszystko się nie podobało. Ponieważ jest człowiekiem ekspresyjnym, chciał, żeby się coś działo – nie rozumiem jednak, po co w takim razie wziął się za historię statku na morzu i to bez wiatru. Zresztą prawie go tam nie było, bo źle znosił morze i rzygał. Film reżyserował właściwie Witek Sobociński. Było mi naprawdę przykro, kiedy potem w wywiadach Wajda mówił „Marek jest bardzo dobrym aktorem ale nie moim”. [...] Dostałem w czapkę od głównego pretendenta do tronu – wiadomo było, że nie będę się bronić. To było przykre i niepotrzebne<sup>17</sup>.

Ale, jak to bywa w miłości, są rozstania i powroty – Daniel Olbrychski już trzy lata później brawurowo zagrał Wiktora Rubena w *Pannach z Wilka*, a Marek Kondrat, po dwóch niewielkich rolach w *Człowieku z żelaza* i *Dantonie*, został przez Wajdę obsadzony w *Panu Tadeuszu*, w pięknie rozegranej roli Hrabiego.

Wajda oczywiście kocha aktorów, jest jednak przekonany, że to po prostu najlepsza strategia.

Są tylko dwie metody postępowania z ludźmi. Albo może im pan zapłacić, i wtedy nie musi pan słuchać tego, co mówią. Albo: nie ma pan pieniędzy, a chce ich po-

<sup>16</sup> J. Majewski, *Ostatni klaps. Pamiętnik moich filmów*, Warszawa 2006, s. 187. Cyt. za: K. Tomasik, „Jest bardzo dobrym aktorem, ale nie moim”, [w:] Wajda. Przewodnik Krytyki Politycznej, Warszawa 2013, s. 235.

<sup>17</sup> *Co pan tak gładziutko...* Z Markiem Kondratem rozmawia K. Bielas, „Kino” 1996, nr 7–8, s. 6. Cyt. za: K. Tomasik, dz. cyt., s. 236.

zyskać. Jeśli pan nie pozyska artystów, którzy z panem pracują, to oni dają z siebie 10–20%. A ja potrzebuję, żeby mi dali nawet nie 100, ale 150%, żeby mi dali wszystko. Dlatego muszą stać się moimi przyjaciółmi, muszą rozumieć, że ja bez nich nie mogę żyć, że tylko razem możemy coś zrobić<sup>18</sup>.

O wyborach obsadowych Wajdy decyduje podejście wcale nieczęste zarówno w kinie, jak i w teatrze. Kluczem dla reżysera jest możliwość zespolenia kilku czynników: osoby aktora – jako człowieka, nie jako dysponenta warsztatu, rodzaju jego talentu, postaci i czegoś, co nazwałabym potencjałem zbiorowego wyobrażenia o niej. Związek między aktorem i postacią musi być autentyczny. Powinniśmy móc uwierzyć, że w innych okolicznościach historycznych, w innej sytuacji życiowej – ten aktor mógłby być naprawdę młodym szlachcicem trafiającym w wir napoleońskich wojen, żołnierzem AK albo walczącym o wolność robotnikiem. Wajda zadaje pytanie: kto może być dzisiaj takim właśnie bohaterem? Jakiego jego oblicze okaże się wiarygodne dla publiczności?

Przy okazji realizacji *Hamleta* w roku 1981 Wajda zanotował:

No i wreszcie podstawowe pytanie: kto ma grać Hamleta? Kto jest Hamletem naszych czasów? W moim przekonaniu Hamletem naszych czasów jest ktoś, kto, nie będąc predysponowany do tego, żeby wziąć na siebie tak wiele, znalazł się w jego sytuacji. Po prostu ktoś z nas. I jeżeli Stuhr tak bulwersował niektórych, to znaczy, że miałem prawo wybrać takiego Hamleta do swojego przedstawienia, ponieważ on właśnie się na Hamleta nie nadawał<sup>19</sup>.

Ten „Hamlet z drzwi obok”, „ktoś z nas”, miał być właśnie takim Filipem Moszem, stającym nie wobec skorumpowanego systemu państwowego, ale w obliczu daleko potężniejszych, elementarnych sił. Wajda wy czuwał zapewne, że niedługo staniemy przed przerastającymi zwykłego człowieka wyzwaniem historii.

Zwracam tu uwagę na sformułowanie „Kto jest Hamletem naszych czasów?”. Kto mógłby nim być – jako artysta i jako człowiek, w określonym miejscu historii – i własnego życia. Kto nim jest w oczach publiczności? Wydaje się, że właśnie mistrzostwo łączenia tych różnych perspektyw obsadowego wyboru przesądza o istnieniu tak wielu wybitnych kreacji aktorskich w dziele teatralnym i filmowym Andrzeja Wajdy.

<sup>18</sup> *Artysta na rozdrożu*, rozmawiał K. Sutarski, [w:] *Andrzej Wajda o polityce, o sztuce, o sobie...*, s. 127.

<sup>19</sup> *Wajda i „Hamlet” w Starym Teatrze*, [w:] J. Opalski, *Rozmowy o Konradzie Swinarskim i „Hamlecie”*, Kraków 1988, s. 128.

## BIBLIOGRAFIA

- Andrzej Wajda o polityce, o sztuce, o sobie*, wstęp i wybór Maria Malatyńska, Warszawa 2000.
- Dostojewski – teatr sumienia*, oprac. M. Karpiński, Warszawa 1989.
- Lubelski T., *Historia niebyła kina PRL*, Kraków 2012.
- Opalski J., *Rozmowy o Konradzie Swinarskim i „Hamlecie”*, Kraków 1989.
- Wajda A., *Kino i reszta świata*, Kraków 2000.
- Wajda mówi o sobie*, oprac. W. Wertenstein, Kraków 2000.
- Wajda, Przewodnik Krytyki Politycznej*, redakcja Zespół KP. Warszawa 2006.
- Walaszek J., *Andrzej Wajda. W kręgu arcydzieł*, Kraków 2003.