

AKADEMIA TEATRALNA im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

ROZPRAWA DOKTORSKA

Adrian Zaremba

Od głównej roli, po epizod.

Współpraca z Wojciechem Smarzowskim na przykładzie ról
w *Bez tajemnic*, *Wołyniu*, *Klerze*, *Weselu* i *Domu dobrym*

PROMOTOR

Prof. dr hab. Grzegorz Chrapkiewicz

Warszawa

2025

Spis treści

Wstęp	3
Bez tajemnic. Debiut	4
1.1 Casting	4
1.2. Debiut marzeń	5
1.3. Zapoznanie z metodą pracy Smarzowskiego	9
1.4. Relacje między bohaterami	15
1.5. Podsumowanie	20
Wołyń. Zdobyć doświadczenie	22
2.1. Wstęp	22
2.2. Preprodukcja	24
2.3. Trudności młodego aktora	27
2.4. Metoda Smarzowskiego	32
2.5. O filmie	37
2.6. Podsumowanie	40
Kler, Wesele i Dom dobry. Aktor częścią całości	42
3.1. Rola drugoplanowa w <i>Klerze</i>	42
3.2 Role epizodyczne w <i>Weselu</i>	46
3.3 Rola epizodyczna w <i>Domu dobrym</i>	50
Podsumowanie	52
4.1. Kino Smarzowskiego	52
4.2. Struktura roli i jej funkcja w całości dzieła	54
4.3. Aktorski zespół Smarzowskiego	57
4.4. Wpływ ról u Smarzowskiego na moją pracę pedagogiczną	58
4.5. Zakończenie	61
Bibliografia	62

Wstęp

Z Wojciechem Smarzowskim spotkałem się po raz pierwszy w 2013 roku, jeszcze w trakcie studiów na Wydziale Aktorskim warszawskiej Akademii Teatralnej, na zdjęciach próbnych do roli Jeremiego Krawczyka w serialu *Bez tajemnic*, w jego reżyserii. Rolę tę ostatecznie zagrałem. W następnych latach współpracowaliśmy jeszcze czterykrotnie, przy okazji powstawania jego kolejnych filmów – *Wołynia*, *Kleru*, *Wesela* i *Domu dobrego*.

Na planach Smarzowskiego spędziłem blisko sto dni zdjęciowych. Udział w każdej z powyższych pięciu produkcji okazał się intensywnym, fascynującym doświadczeniem. Miałem szansę zagrać u tego znakomitego reżysera różnorodne role. W filmach historycznych i takich, których akcja toczy się współcześnie. Role, które wymagały jakiejś przemiany fizycznej, lub nabycia nowych umiejętności, takich jak jazda konna, czy mowa gwarą. Wreszcie – były to role w produkcjach, które uważam za ważne. Od strony wyrazu i jakości artystycznej wypowiedzi wszystkie te filmy są próbą poruszenia jakiegoś istotnego tematu. Zaś od strony zawodowej i rzemieślniczej są to produkcje zrealizowane na wysokim poziomie, z dbałością o szczegóły, z bezkompromisowym szacunkiem do rzemiosła właśnie, a niekiedy z formalną finezją i brawurą.

Ta wielka przygoda pozwala mi w niniejszej pracy – opisując kolejne spotkanie zawodowe ze Smarzowskim – snuć rozważania na temat metody pracy tego reżysera z aktorami, sposobu konstruowania filmowej roli (zarówno pierwszoplanowej, jak i drugoplanowej oraz epizodycznej) przez aktora i fenomenu nieformalnego zespołu aktorskiego, jaki przy tym reżyserze niewątpliwie powstał.

Bez tajemnic. Debiut

1.1 Casting

Okoliczności powierzenia mi roli Jeremiego Krawczyka w serialu *Bez tajemnic* produkcji HBO przypominają o oczywistej prawdzie na temat kariery aktorskiej – przypadek, lub „wyłowienie z tłumu” są tak samo istotne, jeśli nie ważniejsze, niż ciężka praca, czy coś tak niewymiernego, jak talent.

Na przełomie 2012 i 2013 roku Magdalena Szwarcbardt, czołowa polska reżyser obsady, szukała w Akademii Teatralnej w Warszawie młodych aktorów do ról dwóch synów pułkownika Ryszarda Kuklińskiego w filmie *Jack Strong* w reż. Władysława Pasikowskiego. W jednej z sal na pierwszym piętrze, popularnej „jedynce”, pośród innych chętnych studentów, poznałem Magdę i nagrałem tak zwaną wizytówkę. Dwa etapy zdjęć próbnych i kilka tygodni później dowiedziałem się, że castingu nie wygrałem, ale w ramach nagrody pocieszenia zagram epizodyczną rolę kierowcy gazika.

Na marginesie, proces castingu w tym projekcie był wspaniałym doświadczeniem. Dość powiedzieć, że w finale spotkało się czterech młodych aktorów i czterech aktorów doświadczonych – potencjalnych Kuklińskich. Dla studenta drugiego roku aktorstwa możliwość zagrania tej samej sceny cztery razy, z Marcinem Dorocińskim, Maciejem Stuhrem, Ireneuszem Czopem i Pawłem Małaszyńskim, stanowiła nie lada gratkę i jakże cenną lekcję. Poszczególne interpretacje roli pułkownika Kuklińskiego znacznie się od siebie różniły, w sposób zasadniczy wpływając na dynamikę próbnej sceny.

Wkrótce Magdalena Szwarcbardt przeprowadzała kolejne zdjęcia próbne – tym razem do *Bez tajemnic*. Zapamiętała mnie i zaprosiła do castingu.

Nie opuszcza mnie banalna myśl, że wystarczyło nie wejść owego popołudnia do sali numer jeden na końcu korytarza pierwszego piętra Akademii Teatralnej w Warszawie, żeby moje zawodowe losy potoczyły się zupełnie inaczej.

1.2. Debiut marzeń

Rola Jeremiego Krawczyka w serialu *Bez tajemnic* w reżyserii Wojciecha Smarzowskiego okazała się wymarzonym startem, debiutem o jakim nie śniłem (mój dzień zdjęciowy w roli kierowcy gazika w *Jacku Strongu* odbył się wprawdzie przed zdjęciami do *Bez tajemnic*, lecz jeśli o kolejności ról w filmografii decydować miałyby data premiery, to właśnie serial HBO zapoczątkował moją drogę zawodową). Na komfort, który odczuwałem jako debiutant złożyło się wiele czynników.

Przede wszystkim – rewelacyjny tekst. Scenariusz autorstwa Magdaleny Fertacz był precyzyjny, choć pozostawiający aktorowi pewne pole do własnej interpretacji. Co ważne, dialogi zostały napisane żywym, prawdopodobnym językiem. Szczególnie język nastolatków bywa pułapką dla scenarzysty – jak często w polskiej telewizji widzę, że najmłodszy bohaterowie nie mówią swoim slangiem, ale tak, jak dojrzały scenarzysta wyobraża sobie język nastolatków. Fertacz zaś tchnęła prawdę i życie w kwestie Jeremiego.

Najważniejsze jednak było to, jak złożoną, skomplikowaną i fascynującą postać przyszło mi zagrać. Jeremi Krawczyk to siedemnastolatek, biologiczne dziecko bogatych, wykształconych rodziców – Aleksandry i Maurycego Lenartów – którzy porzucili go po urodzeniu. Od wieku przedszkolnego wie, że został adoptowany przez Krystynę i Mariana Krawczyków – pielęgniarzkę i mechanika samochodowego – skromnych, prostych ludzi. Szybko wykryto u niego ADHD, co zdefiniowało go jako tak zwane „trudne dziecko”. Krawczykowie kochają go i chcą dla niego jak najlepiej. W rezultacie jest przez nich traktowany ulgowo, bez wyraźnej wytyczonych granic, tak potrzebnych dziecku. W wieku szesnastu lat, po odkryciu swojej seksualności, przyznaje się rodzicom do homoseksualizmu. Ich reakcja, pełna lęku, niezrozumienia i wyparcia, pogłębia jego poczucie odrzucenia i niezrozumienia. W momencie, gdy widz poznaje Jeremiego, chłopak jest złośliwym, wulgarnym, aroganckim, okrutnym buntownikiem, zagrożonym dyscyplinarnym wyrzuceniem z liceum. Jest całkowicie zagubiony, nie panuje nad swoimi emocjami i ich nie rozumie. Ale Jeremi jest też niezwykle inteligentnym, bystrym chłopakiem. Ma szeroką wiedzę z wielu różnych dziedzin, którą się szczyci i popisuje, choć niekiedy jest może nieco powierzchowna. Czyta i cytuje autorów, których jego rówieśnicy raczej nie czytają (na przykład Emila Ciorana, lub Zygmunta Freuda). Rozmowy z psychoterapeutą

Andrzejem Wolskim, głównym bohaterem serialu, jakie Jeremi odbywa podczas sesji terapeutycznych, przybierają formę brutalnej, błyskotliwej szermierki słownej. W pewnym sensie inteligencja i odczytanie Jeremiego pogłębiają jego poczucie odrębności od Krawczyków. Prostolinijność, skromność – a w jego oczach prostota i bezbarwność – rodziców adopcyjnych zostaje w serialu zderzona z nieprzeciętną inteligencją i ciekawością świata Jeremiego. Dla chłopaka Krystyna i Marian, poza wszystkimi poważniejszymi problemami, zwyczajnie nie są partnerami do rozmowy. Traktuje ich z wyższością, nie chce skończyć tak jak oni, może co najwyżej wzgardzić nimi i odizolować się od nich.

Rola Jeremiego Krawczyka stanowiła znakomity, popisowy i – jak to bywa w przypadku takich ról – bardzo wymagający materiał. To zadanie zmuszające aktora do niezwykłej intensywności, „zanurzenia w postaci” i głębokiego zrozumienia jej na tyle, by nie uczynić jej jednowymiarową. Jeremi to człowiek pełen niepewności, poczucia niższości i odrzucenia, generowanych historią jego adopcji i dzieciństwa, ukrytych pod zbroją agresji, cynizmu i manipulacji.

Choć moje dotychczasowe doświadczenie życiowe były całkowicie odmienne od losu Jeremiego, to muszę przyznać, że zrozumienie go nie przyszło mi z wielkim trudem. W końcu raptem kilka lat wcześniej sam byłem nastolatkiem. Przechodziłem przez dojrzewanie, które potrafi przecież być pełne lęku i zagubienia. Przeżyłem traumę związaną z chorobą i śmiercią ojca. „Dzieciństwo każdy miał trudne”, jak podobno powiedział Marek Hłasko. I tym cytatem najprościej wytłumaczyć, skąd wzięła się nić porozumienia między mną, a Jeremim.

Nie bez znaczenia dla jakości scenariusza z pewnością pozostaje fakt, że *Bez tajemnic* to tak zwany format telewizyjny. W 2005 r. miała miejsce premiera izraelskiego serialu *BeTipul*. W 2008 r. HBO wyprodukowała amerykańską wersję pod tytułem *In treatment*. W kolejnych latach regionalne oddziały HBO z powodzeniem realizowały wersje tego serialu w kilkunastu innych krajach, w tym w Polsce. A zatem pewien szkielet historii, charakterystyka postaci i przede wszystkim sama formuła serialu już istniały (każdy odcinek jest niemal w całości jedną, nieprzerwaną sceną sesji terapeutycznej, od poniedziałku do piątku widz mógł śledzić losy jednego z pięciu pacjentów, w sobotę zaś oglądał

superwizję samego głównego bohatera). Z drugiej strony, fakt, że *Bez tajemnic* było formatem, wymagał od twórców umiejętnego przeniesienia opowieści w polskie realia. To również udało się znakomicie, zarówno dzięki Magdalenie Fertacz, jak i Wojtkowi Smarzowskiemu, który wprowadził do tekstu pewne zmiany. Zmiany istotne i w sposób zasadniczy wpływające na historię (w pierwotnej wersji scenariusza, śladem amerykańskiego *In treatment*, filmy kręcone przez Jeremiego stają się jego prawdziwą pasją i chłopak ma wyraźną potrzebę wyrażania się poprzez sztukę, z czego reżyser zrezygnował, by uczynić losy chłopaka „bardziej zwyczajnymi”), oraz zmiany drobne – dowcipy, lub auto-cytaty, w których Smarzowski się lubuje (obecność siekiery w finałowej scenie wątku Jeremiego, czy „tak się kaszle”, jako komentarz Jeremiego, dotyczący poziomu życia Lenartów, by wymienić tylko dwa).

Scenariusz osadzał mojego bohatera bardzo precyzyjnie w założonych okolicznościach. Zarówno w szerszej perspektywie, bo jasno opowiadał o dotychczasowym życiu Jeremiego, jak i w ramach poszczególnych scen. Przecież w każdym odcinku trwała sesja terapeutyczna, co determinowało w znacznym stopniu relacje między bohaterami, czy kameralną sytuację sceniczną. W dużym uproszczeniu – codziennie na planie do przeprowadzenia był dialog z terapeutą, na kanapie, przy stoliku kawowym, w intymnym zaciszu gabinetu. Pewność tych okoliczności i pewne „dookreślenie” przedstawionego świata były źródłem wielkiego komfortu aktorskiego i pozwalały skupić się na zagadnieniach naprawdę ważnych i kluczowych dla roli. Dla jeszcze większego spokoju i porządku, wkrótce po obsadzeniu mnie w serialu, oprócz scenariuszy dostarczono mi szczegółowy życiorys Jeremiego i jego rodziców.

Skupieniu aktorów na pracy sprzyjały też wygodne warunki produkcyjne. Poza nielicznymi plenerami, zdjęcia odbywały się w hali Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie. W ostatnich dniach przed rozpoczęciem zdjęć, w gotowej dekoracji – gabinecie terapeuty Andrzeja – odbyły się próby kamerowe. Na każdy niespełna półgodzinny odcinek przeznaczono dwa dni zdjęciowe. Oprócz tego dwa dni na nieliczne sceny poza gabinetem i korytarzem kliniki. Łącznie spędziłem na planie *Bez tajemnic* szesnaście dni.

Bez tajemnic okazało się debiutem marzeń również z racji rozmiarów roli Jeremiego. Siedem niespełna półgodzinnych odcinków, każdy składający się niemal w całości z pojedynczej sceny dialogowej, najczęściej na dwoje, czasami troje aktorów. Mówiąc wprost – to olbrzymi materiał, który na pewno pozwalał na budowę istotnego elementu roli, jakim jest tak zwany przebieg postaci. Materiał, który dawał duże pole do niuansowania, czy różnicowania.

Ponadto, sceny wątku Jeremiego kręciliśmy chronologicznie (za wyjątkiem dwóch dni zdjęciowych poza gabinetem serialowego Andrzeja). To oczywiście niezwykle rzadkość w kinie i telewizji. Na szczęście w wypadku *Bez tajemnic* pozwalała na to formuła serialu i realizacja scen w kolejności chronologicznej nie stanowiła niemożliwego wyzwania organizacyjnego i finansowego dla producenta.

Jak powszechnie wiadomo, gra się tak, jak pozwala partner. W moim debiucie przypadł mi zaszczyt partnerowania Jerzemu Radziwiłłowiczowi, bez mała legendzie polskiego aktorstwa. Zatem i ten aspekt pracy sprzyjał mojemu komfortowi. Radziwiłłowicz okazał się rzecz jasna zawodowcem i etycznym wzorem do naśladowania. Ponadto, czternaście dni zdjęciowych na kanapie naprzeciwko tego znakomitego aktora to dużo czasu, by poobserwować jego technikę aktorską. Jerzy Radziwiłłowicz grał Andrzeja Wolskiego prosto, efektywnie. Jego rola jest precyzyjna, oszczędna, często oparta pozornie tylko o pewne „techniczne działania”, które w rzeczywistości wymagają niezwykłego skupienia, dyscypliny i zrozumienia scenariusza. Spotkanie z nim okazało się swoistym warsztatem mistrzowskim z tak zwanego „aktywnego słuchania”. W tym właśnie obszarze Radziwiłłowicz łączył prostą aktorską technikę z artystycznym wykonaniem. Podczas próby kamerowej błyskawicznie ustalał dominantę w kwestii partnera i reagował właśnie na nią w każdym ujęciu. Dokładnie ten sam moment, to samo słowo, ta sama reakcja. Tym sposobem zapewniał sobie skuteczność i powtarzalność. Jednak w odróżnieniu od wielu aktorów, momentu na reakcję, czy zmianę stanu nie znajdował „w boju”, w roli, grając na sto procent i pozwalając się zaskoczyć. On ten moment, tę dominantę, identyfikował już wcześniej, chciałoby się powiedzieć „głową, nie sercem”, intelektem, a nie aktorskim żywiołem.

Wreszcie – praca i relacja z reżyserem. To nic oryginalnego powiedzieć o Wojciechu Smarzowskim, że jest znakomitym twórcą. Ale co zrobić, skoro taka jest prawda. Już na zdjęciach próbnych mogłem przekonać się, w jaki sposób pracuje Smarzol, jak zwraca się do niego całe środowisko filmowe. Niezwykle uważny, zaglądający „w głąb”. Rzucający pozornie zwięzłe i proste uwagi, które zawsze stanowią niezwykle pożywkę i inspirację dla aktora, zawsze pozostawiają mu sporą przestrzeń na własne decyzje i wybory. „Zagraj to o miłości”, „Powiem Ci, kiedy się nudziłem” – te słowa, wyjęte z kontekstu, brzmią zdawkowo i ogólnikowo. Jednakże Smarzowski posiada niezwykle dar błyskawicznego porozumienia z aktorem. Bardzo szybko ustala z nim wspólny język i cel, do jakiego dąży dana postać, wątek, czy scena. W takich okolicznościach, zacytowane powyżej uwagi reżyserskie stają się darem od reżysera dla aktora. Smarzol „wypuszcza” aktorów, daje im przestrzeń, traktuje ich jako równorzędnych twórców, pozwala się zaskakiwać. Jego plan filmowy to nie garnizonowy plac, na którym odbywa się musztra. To raczej piaskownica o nieograniczonych możliwościach.

Wszystkie powyższe walory mojego debiutanckiego zadania zawodowego sprawiły, że wspominam je jednoznacznie pozytywnie i sądzę, że wiele mnie nauczyło.

1.3. Zapoznanie z metodą pracy Smarzowskiego

Niezwykle istotne okazały się nieliczne, niedługie, ale intensywne próby ze Smarzowskim i Radziwiłłowiczem przed rozpoczęciem zdjęć do serialu. To właśnie wtedy poznałem i nauczyłem się niezwykle skutecznej metody prowadzenia prób przez Smarzola. U Smarzowskiego służą one raczej zaplanowaniu tego, co wykonamy na planie, umówieniu się na pewne rozwiązania, niż przeprowadzeniu tego najpierw w zaciszu sali prób, by powtórzyć to podczas zdjęć. Metoda ta gwarantuje świeżość wykonania roli na planie, opiera się też w pewnym sensie na zaufaniu dla aktora. Próby czytane są też dla Smarzowskiego kolejną okazją do ingerencji w tekst – reżyser nie boi się wykreślać kwestii, które okazują się niepotrzebne, na przykład dlatego, że powtarzają komunikat, który pada już wcześniej. Na tym etapie Smarzol dokonuje pewnej „kalibracji” struktury dialogu, rozkłada akcenty, czyniąc niektóre kwestie subtelniejszymi, lub odwrotnie – dobitnymi.

To właśnie podczas prób umówiliśmy się na kolejne elementy „postaciowania” – od charakteryzacji (odmłodzenie mnie do roli siedemnastolatka wymagało golenia zarostu dwa razy dziennie – rano i po przerwie obiadowej) i kostiumu (użyliśmy na przykład mojej prywatnej torby, która okazała się stworzona, by zagrać w tym serialu), po nerwowe przyruchy Jeremiego, kojarzące się z nadpobudliwością ruchową typową dla ADHD. Na potrzeby *Bez tajemnic* przeszedłem też na dietę – mój bohater musiał być najzwyczajniej w świecie bardzo szczupły.

Dobrze pamiętam dzień prób kamerowych w niemal całkowicie gotowych dekoracjach w hali Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych. Byłem przekonany, że spotykamy się, by pozwolić pionowi operatorskiemu na wprowadzenie ostatecznych poprawek. Będę musiał jedynie stanąć, lub usiąść w świetle. A przy okazji zapoznać się z przestrzenią, w której wkrótce spędzimy długie godziny. Jakie było moje zdziwienie, gdy Wojtek poprosił o próbę sceny zaplanowanej na jutro. To kilkanaście stron dialogu, połowa pierwszego odcinka. Około 10 minut dialogu z Jerzym Radziwiłłowiczem, bez cięć. I jaka była ulga, którą poczułem, gdy zrozumiałem, że celem tej próby jest oswojenie mnie, zapewne spiętego debutanta, z planem filmowym. Dzięki temu sprytnemu ruchowi Smarzol z zaskoczenia pozbawił mnie pierwszej tremy, niepotrzebnego napięcia. Nazajutrz, na swój pierwszy dzień zdjęciowy, przyjechałem już wiedząc dobrze, co mnie czeka. I wiedząc, że to nic przerażającego.

Wreszcie rozpoczęliśmy właściwe zdjęcia. Znakomity scenariusz pozwolił mi na budowanie roli i dialogowanie oparte na skutecznym i intensywnym środku aktorskim – na ciągłym niemal ukrywaniu prawdziwych intencji i emocji, przy ich maksymalnym napięciu, niejako „o krok od wpadki”. W mojej interpretacji Jeremi swoje prawdziwe uczucia, swój ból i niezrozumienie, ukrywa za agresją i ironią. Zależało mi jednocześnie na tym, by mojego bohatera nie uczynić niemądrym, dlatego często w duchu przyznawałem rację serialowemu Andrzejowi. Pozwalałem sobie zrozumieć swój problem, na krótką chwilę dopuszczać do siebie prawdę, by następnie uciec na z góry upatrzone pozycje. Wydawało mi się, że historia młodego, zagubionego Jeremiego może być bardziej poruszająca, jeśli będzie on postacią inteligentną. Jeśli będzie miał do pewnego stopnia świadomość swoich błędów. Jeśli czasami będzie wiedział, lub się domyślał, co powinien

zmienić, ale perspektywa tych zmian będzie dla niego zbyt trudna, przerażająca. Jednocześnie Jeremi pozostaje umiejętnym kłamcą i manipulatorem. Jego intrygi właściwie zawsze przynoszą zamierzony skutek. Kilukrotnie okłamuje Andrzeja, a także wmanewrowuje najpierw matkę, a potem ojca, w wizytę na terapii.

W dialogach Fertacz odnalazłem dużo miejsca na pewną żonglerkę prawdą i kłamstwem. Na wielokrotne przypuszczanie agresywnych ataków wobec terapeuty, a następnie odpuszczanie, w świadomości, że popełniło się błąd. Myślę, że udało mi się opowiedzieć o tym, że Jeremi tak naprawdę wie, że Andrzej może mu pomóc, że należałoby się przed nim otworzyć, zaufać mu. I wreszcie, że obrażanie go jest zwyczajnie nie fair.

W utrzymaniu intensywnego rytmu wewnętrznego z pewnością pomagały nerwowe przyruchy, o których pisałem powyżej. One również stały się aktorską szansą, niejako kolejnym medium, przez które opowiadać mogłem o postaci.

W tym momencie muszę oddać cześć osobie, bez której nie zbudowałbym roli w ten sposób. To o tyle niecodzienne, że osoba ta z pewnością nie wiedziała nawet o moim istnieniu. Otóż od wczesnego etapu pracy nad rolą Jeremiego Krawczyka, od niemal pierwszych chwil z kompletem scenariuszy w rękach, w wynajmowanym studenckim mieszkaniu, zrozumiałem, jak wiele wspólnego ma mój bohater z... Tonym Soprano, głównym bohaterem przełomowego serialu produkcji HBO, pod tytułem *Rodzina Soprano*. Sposób, w jaki nieodżałowany, przedwcześnie zmarły w czerwcu 2013 roku (a zatem w trakcie naszych zdjęć do *Bez tajemnic*) James Gandolfini prowadził swojego bohatera przez liczne sceny psychoterapii, wydał mi się więcej niż adekwatny do zadania stojącego przede mną. Kontrast między wrażliwością i pogłębiającą się świadomością dotyczącą swojego problemu, a agresją i wyparciem oraz sposób prowadzenia myśli między tymi dwoma biegunami - to swoisty cytat z Gandolfiniego, mój ukryty hołd.

Interesującym aspektem budowy roli Jeremiego okazała się praca z kamerą w iPhone chłopaka. Jeremi dostaje od przerażonych możliwością utraty syna rodziców nowy telefon komórkowy. Drogi telefon, na który Krawczyk w zasadzie nie stać. Chłopak ochoczo korzysta z rodzicielskiej łapówki. Kamera w jego nowym iPhone staje się medium, przez które opowiada o tym, jak widzi rzeczywistość, kiedy indziej tarczą, za

którą chowa się w trudnych sytuacjach, czasami wreszcie narzędziem do prowokacji. Smarzowski, znany z chętnego miksowania faktur filmowych w swoim kinie, część scen zrealizował iPhonem nastolatka. Wszystkie te sceny kręciłem osobiście i również ten aspekt pracy nad postacią Jeremiego Krawczyka sprzyjał głębokiemu wejściu w rolę, dawał jeszcze jedno narzędzie do snucia opowieści o moim bohaterze.

Na marginesie mówiąc, Smarzowskiemu zależało, by materiały Jeremiego były jak najbardziej surowe, niedoskonałe. Na planie często prosił mnie o dubel gorszy technicznie. O ile wyraźnie zwiększa to różnicę między scenami zrealizowanymi kamerą filmową (długie, płynne ujęcia, zawsze ze statywu lub jazdy, ewentualnie steadicamu), a tymi kręconymi kamerą w telefonie (rozedrgane, nerwowe, sprawiające wrażenie improwizowanych), to do dziś nie mogę pozbyć się wrażenia, że być może są zbyt surowe. Że Jeremi, urodzony w latach 90. XX wieku, wychowany przed ekranami telewizora i komputera, odruchowo kadrowałby odrobinę lepiej. Tak, to jego pierwszy smartfon, wyposażony w najlepszą kamerę, jaką dotychczas miał w rękach, ale mimo to uważam, że materiały Jeremiego powinny być odrobinę czystsze.

Rzecz jasna, moja praca – zarówno podczas preprodukcji, jak i na planie – nie była nieprzerwanym pasmem łatwo przychodzących sukcesów. Szczególnie dobrze zapamiętałem mój trud podczas realizacji drugiego odcinka wątku, który stanowi w historii swego rodzaju ciszę przed burzą. Jeremi otwiera się w nim nieco przed Andrzejem, opowiada o swoim dzieciństwie i więzi z ojcem. W kolejnym odcinku chłopak pojawi się na sesji z matką, będzie ją traktował okrutnie, upokarzał i przedrzeźniał, pograżając się w swoim zagubieniu. Jednakże teraz wydaje się, że terapia może przynieść oczekiwane skutki.

To musiał być trzeci, lub czwarty dzień zdjęciowy. W pewnym momencie pracy, stało się dla mnie i Smarzowskiego oczywiste, że w momencie szczególnie intymnego wyznania Jeremiego, chłopak powinien się popłakać. Gram jeden dubel, drugi, trzeci i okazuje się, że nie mogę tego w sobie odnaleźć, podczas sceny docieram do pewnego poziomu intensywności emocjonalnej i tam się zatrzymuję. Pada propozycja, by skorzystać ze sprawdzonego środka – jedno dmuchnięcie mentolem i załzawione oczy gotowe. Niechętnie się na to godzę. Janusz Kaleja, znakomity charakteryzator, czyni honory, a ja

gram dubel w poczuciu absolutnej klęski. Dziś moje emocje w tamtej chwili wydawać mi się mogą absurdalne, powodowane niezdrową ambicją debiutanta, który nagle sięgnął szczytów i pracuje z najlepszymi, więc sam też musi być najlepszy. Ale naturalnie wtedy nie potrafiłem tego dostrzec. Kończymy pracę nad moim zbliżeniem, trwa tak zwana przestawka kamer, a ja siedzę w dekoracji – serialowym korytarzu przychodni – wściekły, rozzarowany, niemal upokorzony. Obok mnie siada Smarzowski. „Pamiętaj, że nie chodzi o to, kto jest najlepszy w piaskownicy.” – nasza rozmowa mogła być dłuższa, ale najbardziej zapamiętałem te słowa. Jak zwykle w przypadku Wojtki – jedno krótkie zdanie kryło wiele znaczeń. W istocie powiedział mi, że akceptuje mnie i moją pracę, że jest przy mnie i że zwyczajnie niezbędne dla powodzenia naszej dalszej pracy jest, bym wziął się w garść, bo za kilka chwil przechodzimy do pracy nad kolejnym ujęciem. Smarzol nie musiał robić wykładu, wyjaśniać początkującemu aktorowi na czym polega jego praca. Wystarczyło, że łagodnie i od serca powiedział mi to, co potrzebowałem usłyszeć.

Pamiętam też lekcję pracy z kamerą, którą jako debiutant otrzymałem od Smarzowskiego. „Nie widzisz kamery – wychyl dyrkę.” Trzy sekundy z dobrym reżyserem i umiejętność nabyta.

Przez kolejne dni zdjęciowe coraz lepiej poznawałem metodę twórczą Smarzowskiego. Z Wojtkiem, paradoksalnie, nie rozmawia się dużo o aktorstwie, czy technice aktorskiej. Nie jest też reżyserem, który formułuje uwagi w sposób charakterystyczny dla artystów wywodzących się ze świata teatru, czy jeszcze wężiej – świata Akademii Teatralnej (nic w tym dziwnego, to czystej krwi filmowiec – studiował na łódzkim wydziale operatorskim i nigdy nie pałał miłością do teatru, co sam szczerze przyznaje). Przykłada natomiast wielką uwagę do psychologii postaci, oczekuje i poszukuje minimalistycznej prawdy ekranowej, jest niezwykle wyczulony na jakąkolwiek, najmniejszą przesadę, „aktorzenie”. Lecz znowu - nie poświęca wiele czasu na długie, skomplikowane dyskusje z aktorem. Smarzol, niezwykle czuły i skoncentrowany na partnerze, na drugim człowieku, pełen szacunku i ciepła, posiada rzadką umiejętność ustalenia wspólnego artystycznego celu właściwie w kilku słowach. Aktor bardzo szybko orientuje się, „do której bramki gra” wspólnie z reżyserem. Smarzowski reżyseruje „bez niepotrzebnych ruchów”. Na planie wprowadza atmosferę pełną luzu i humoru, ale jednocześnie skupienia. Aż chce się napisać, że – tropem innych wielkich reżyserów – otacza się wybitnymi

specjalistami i pozwala im wykonywać swoją robotę. Mam jednak poczucie, że ten popularny opis warsztatu reżysera można źle zrozumieć, bo jest pewnym uproszczeniem. Wszak to reżyser musi panować nad każdym aspektem realizacji zdjęć i balans między kontrolą, a oddaniem artystycznej wolności współpracownikom jest trudniejszy, niż może się wydawać.

Film powstaje trzykrotnie - na papierze, na planie i na stole montażowym. Praca ze Smarzowskim pozwoliła mi to świetnie zrozumieć. Na jego planie aktor ma tego pełną świadomość, nie tylko ze względu na to, że Smarzowski najzwyczajniej w świecie o tym mówi, ale też dlatego, że jego metoda pracy jest owemu „rytmowi na trzy” podporządkowana. Scenariusz u Smarzola trzykrotnie podlega zmianom (w przeważającej większości skrótom) – najpierw przed zdjęciami, na próbach (o czym już wspomniałem wyżej), następnie na planie i wreszcie podczas montażu. Jego filmy są tak dynamiczne i gęste między innymi dzięki temu zabiegowi, w którym trzykrotnie odnajduje się i eliminuje ich zbędne elementy.

Ale z perspektywy aktora owo „trzykrotne powstawanie filmu” jest ważne z innego powodu. Otóż w kinie, w odróżnieniu od teatru, aktor ma nieco inną funkcję, mniej sprawczą. Na scenie teatralnej aktor jest ostatnim ogniwem – wykonawcą roli i spektaklu w obecności widza. Każde kolejne przedstawienie zależne jest od pojedynczego, niepowtarzalnego wykonania aktora, które – zostawiając na boku kwestie etyczno-zawodowe – może nawet zasadniczo różnić się nie tylko od wykonania poprzedniego, ale nawet od ustaleń z reżyserem. W kinie zaś, mówiąc brutalnie, aktor oddaje zaledwie materiał do montażu. To reżyser podejmuje ostateczną decyzję dotyczącą kształtu roli, wykonanej na planie przez aktora. Coś do powiedzenia ma naturalnie montażysta i – co ważne – producent, ale to temat na inną opowieść. W przypadku Smarzowskiego bowiem można mówić o kinie autorskim, w którym „pakiet większościowy” należy do reżysera.

Takie spojrzenie na pracę aktora pozwoliło mi uświadomić sobie, że rolę można traktować jako zbiór elementów możliwych do wymiany, czy do żonglowania nimi, które składają się na jakąś całość, iluzję prawdziwej osoby. Rolę buduje się z klocków – przemawia do mnie ta prościutka metafora.

Świadomość istnienia gdzieś stołu montażowego i nożyc montażysty nie odbiera mi, jako aktorowi, podmiotowości. Przeciwnie – daje mi wolność. Podejrzewam, że daje też wolność samemu Smarzowskiemu, który często pozwala sobie na realizację różnych wariantów scen. Kolejne duble na jego planie potrafią różnić się nie tylko „aktorską temperaturą”, ale nawet tekstem, inscenizacją, czy zakończeniem sceny. Tak też wyglądała nasza praca na planie *Bez tajemnic*. Budowę tych wymiennych elementów, „klocków”, uważam za wielką szansę dla aktora. Szansę na ciągłe odkrywanie nowego, na świeżość wykonania, na pielęgnowanie ciekawości w stosunku do roli, na tworzenie precyzyjnej konstrukcji.

1.4. Relacje między bohaterami

Tak jak nie ma aktora bez partnera, tak nie ma postaci, bez relacji z innymi postaciami. Owe relacje starałem się nazwać, czy określić, dość precyzyjnie, pozostawiając jednak spore pole do zagospodarowania już podczas ujęcia, dając sobie szansę na „rozpoznanie bojem”. Nawiasem mówiąc, dość często używam tego określenia w pracy ze studentami i uważam, że pozostawienie sobie możliwości, by samemu się zaskakiwać, by odkrywać coś w trakcie grania, to niezwykle istotny i cenny element warsztatu aktora.

Adopcyjna matka Jeremiego, Krystyna (w tej roli Izabela Dąbrowska) kocha swoje dziecko, ale nie potrafi się skonfrontować z przerastającą ją rzeczywistością, Problemy syna, jego tożsamość seksualna oraz poczucie inności i niedopasowania przerażają ją. Na swój sposób próbuje mu pomóc, ratować go z opresji. Po kolejnym wybryku Jeremiego w szkole, błaga dyrektora, żeby nie wyrzucał syna. Ale chłopakowi bardziej przydałoby się jasne wytyczenie granic. A co jeszcze ważniejsze, Jeremi potrzebuje prawdziwie szczerzej rozmowy, otwartości i akceptacji.

W trzecim odcinku wątku Jeremiego zmanipulowana przez chłopaka Krystyna pojawia się w gabinecie Andrzeja. Ta scena, pełna świetnych, krwistych, bolesnych dialogów, dawała nam duże pole do popisu. Jest widowiskowa, efektowna i zagranie jej było wspaniałą przygodą. Scena ta stwarzała też możliwość pracy nad chwiejnym balan-

sowaniem Jeremiego między prawdą, a kłamstwem, między maską, a prawdziwymi pragnieniami. Przy całym okrucieństwie kwestii wypowiedzianych przez Jeremiego, zależało mi na tym, by opowiedzieć o jego bólu, potrzebie akceptacji i miłości do matki. Z resztą w ogóle wszystkie złośliwe, pogardliwe komentarze dotyczące matki, które chłopak wypowiada na przestrzeni całego serialu, starałem się budować na „fałszywym fundamencie”. U podstaw tych kwestii, odrzucających matkę, usiłowałem umieścić ich przeciwieństwo, czyniąc je zwyczajnie kłamstwami i czymś więcej – swoistym wołaniem o uwagę.

Analizując tę scenę, nie sposób zapomnieć o pewnej prostej, acz skutecznej zasadzie dialogowania. Otóż zróżnicowanie rytmów wewnętrznych scenicznych partnerów gwarantuje, że scena będzie interesująca i pełna napięcia. Izabeli Dąbrowskiej, Jerzemu Radziwiłłowiczowi i mnie udało się te rytmy maksymalnie zróżnicować.

Po wyjściu matki z gabinetu, Jeremi, widząc reakcję Andrzeja, rozumie, że jego prowokacja nie przyniosła oczekiwanego skutku. Może to jednak nie tak, że Krystynie na nim nie zależy. W tym momencie nie sposób nie docenić końcowego ujęcia odcinka. Sesja dobiega końca, Jeremi, opuszczając gabinet Andrzeja, otwiera drzwi i widzi na korytarzu matkę, czekającą na niego ze spojrzeniem pełnym miłości. Prosty pomysł o wielkiej emocjonalnej sile rażenia.

Postać Mariana, adopcyjnego ojca Jeremiego, została nakreślona przez Fertacz i Smarzowskiego kilkoma wyrazistymi ruchami, a następnie sugestywnie zagrana przez Wojciecha Skibińskiego. Prostolinijny, ciężko pracujący, przemęczony mechanik, fan sportu, prawdopodobnie zbyt często zaglądający do kieliszka (lub raczej tak zwanej „małpki”).

Relacja Jeremiego z ojcem wyraźnie różni się od tej z matką. Według opowieści chłopaka, w przeszłości był wpatrzony w Mariana, chciał być taki, jak on. Wszystko zmieniło się wraz z odkryciem przez chłopaka jego tożsamości seksualnej i prawdziwego pochodzenia. Obaj mężczyźni są wybuchowi i niezwykle trudno przychodzi im konfrontacja z własnymi emocjami. Dlatego oddalili się od siebie. W stosunku do syna Marian jest, w gruncie rzeczy, przemocowy. Tak, ma dobre intencje, ale ewidentnie brak mu narzędzi, by pomóc synowi. I co bardzo ważne - wciąż jest w procesie godzenia się z homoseksualizmem syna.

W scenie wizyty Jeremiego z Marianem u Andrzeja w finałowym odcinku tego wątku, postaraliśmy się wygrać widoczne podobieństwo charakterologiczne ojca i syna. Wojciech Skibiński stosuje w swojej roli pewne środki podobne do tych, których używałem i ja. Nerwowo wędruje po gabinecie, nie może opanować przyruchów, jest wybuchowy.

To, w jaki sposób słuchamy partnerów jako aktorzy bardzo często więcej mówi o naszych postaciach, niż to, jak partnerom odpowiadamy. Scena wizyty Mariana w gabinecie jest tego szczególnie wyrazistym przykładem. Jeremi niewiele w niej mówi, raczej słucha tyrad ojca. Mądrze napisane dialogi dały mi przestrzeń do wygrania wielu istotnych tematów. I tak, przy ojcu Jeremi bardziej się kontroluje. Stara się wkupić w jego łaski. Bierze jego stronę, nawet wiedząc, że ten się myli. Wciąż manipuluje, kłamie, ale tym razem robi to wbrew sobie, ze strachu i w wyniku kalkulacji. Gdy już wie, że nie czeka go długie, szczęśliwe, bogate życie u boku Lenartów, biologicznych rodziców, musi wkupić się w łaski Krawczyków, którymi tak gardził, nie dopuszczając do świadomości, że to oni w istocie są jego kochającym rodzicami. Do wizyty Mariana w gabinecie Andrzeja Jeremi doprowadził swoimi kłamstwami i manipulacjami. Niejako wmanewrował się w sytuację, w której z obawy przed utratą rodziców, musi utracić Andrzeja. Swojego psychoterapeutę, ale chyba też przyjaciela i autorytet. Figurę ojcowską, której tak bardzo w życiu potrzebuje.

Najwięcej czasu na ekranie Jeremi spędza właśnie z Andrzejem. Ich relacja jest też kluczowa dla całej historii. Chłopak od początku poddaje terapeutę testom. Testom w jego niepodrabialnym stylu – obraża go, prowokuje, okłamuje. Ale za każdym razem kiedy Jerzy Radziwiłłowicz jako Andrzej w sposób zasadniczy zarysowywał granice, ja w roli Jeremiego wycofywałem się. Po to, by opowiedzieć, że jasne zasady, wyraźnie wytyczone granice to coś, czego mój bohater potrzebuje, a czego na co dzień w swoim życiu, w swoim domu, nie ma.

Z biegiem czasu Jeremi ufa Andrzejowi coraz bardziej, coraz częściej otwiera się (jak w drugim odcinku, gdy wspomina dzieciństwo) i pozwala sobie przemyśleć i zrozumieć swoje emocje, nawet jeśli ze strachu wraca potem na z góry upatrzone pozycje.

Wizyta w mieszkaniu Andrzeja w szóstym odcinku wątku i to, że Jeremi znał jego adres, świadczy w pewien pokrętny sposób o przywiązaniu i zaufaniu chłopaka do jego terapeuty. W sytuacji krytycznej, gdy boleśnie rozwiały się złudzenia Jeremiego dotyczące jego możliwej przyszłości u boku rodziców biologicznych, szuka on pomocy właśnie u Wolskiego. Czuje, że tylko jemu może zaufać. Jak wspomniałem powyżej, całą rolę prowadziłem tak, by zaznaczyć, że Jeremi rozumie Andrzeja, często w duchu przyznaje mu rację, wie, jakie błędy popełnił (zwłaszcza w stosunku do rodziców adopcyjnych) i nie potrafi wybrnąć z miejsca, w które sam się zapędził. Wydarzenia w szóstym odcinku świadczą o tym jednak najbardziej. Niestety, przywiązanie do Andrzeja, poszukiwanie u niego wsparcia i aprobaty, to w istocie iluzja, kolejna ucieczka Jeremiego od jego życia i problemów. Chłopak, szukając akceptacji u Wolskiego, postrzega go jako kogoś innego, niż lekarza. Wyobraża sobie inny rodzaj relacji. Zupełnie jak w przypadku Lenartów, w stosunku do których ma nieuzasadnione faktami oczekiwania i marzenia.

W czwartym odcinku chłopak po raz kolejny przekracza granicę - częstuje młodziutkiego syna Andrzeja skrzętem. Nagrywa całe zajście i później pokazuje film psychoterapeucie. Pozornie ta prowokacja jest zupełnie pozbawiona sensu. Jeremi wpada na ten pomysł spontanicznie, gdy widzi na ulicy małego Wolskiego. Ot, zwyczajnie sieje chaos. Myślę jednak, że podświadomie robi to po to, by sprawić, że znowu ktoś dla niego ważny, tym razem Andrzej, go odrzuci. Skoro nie jest wart niczyjej uwagi, to Wolskiego również. Reakcja psychoterapeuty jest zdecydowana, wyraźnie poruszony wyrzuca chłopaka z sesji.

W kolejnym odcinku, a w świecie serialu tydzień później, Jeremi wraca do gabinetu, przepaszając Andrzeja. Traktuję tę scenę jako swoisty punkt wrzenia w przebiegu roli Jeremiego. W tym momencie chłopak czuje się odrzucony przez wszystkich. Rodziców adopcyjnych (którzy go nie akceptują), rodziców biologicznych (którzy go porzucili) i chłopaka (który z nim zerwał). W tych okolicznościach Jeremi nie ma już żadnej kontroli nad emocjami i swoimi działaniami.

Tę scenę kręciliśmy mniej więcej w połowie zdjęć, w momencie, gdy cała ekipa była już dobrze zgrana. Pracowaliśmy w bardzo dobrym, szybkim rytmie (w rekordowo

sprawnym dniu zdjęciowym skończyliśmy pracę jeszcze przed przerwą obiadową, a Smarzół żartował sobie, że producent jest przekonany, że ten popołudniami kręci reklamy).

W związku z wysokim komfortem i standardem pracy na planie *Bez tajemnic*, scenę tę mogłem zagrać z pewną dozą improwizacji (improwizacji sytuacyjnej i emocjonalnej, ale pozostającej w ramach zapisanego tekstu). To właśnie wtedy szczególnie wyraziście zmanifestowało się „rozpoznanie bojem”, o którym pisałem wcześniej. Odnalezienie w pracy przestrzeni na nieznane, koniecznej żeby aktor nawet siebie samego zaskakiwał, jest wyjątkowo twórcze i satysfakcjonujące.

Podsumowując, w mojej interpretacji Jeremi postrzega Andrzeja jako autorytet, którego tak bardzo mu w życiu brak, a ich relacja ma cechy relacji ojcowskiej. Jerzy Radziwiłowicz – aktor introwertyczny, rzetelny, całkowicie panujący nad warsztatem – bez wątplenia mój autorytet, wcielił się w postać, będącą autorytetem mojego bohatera. Właściwie można nazwać taki dobór obsady umiejętnym przeplataniem prawdy i fikcji.

Do analizy pozostała mi jeszcze jedna, ostatnia z istotnych dla opowiadanej w serialu historii, relacja. Lenartowie, biologiczni rodzice Jeremiego, którzy porzucili go krótko po narodzinach, fascynują chłopaka. Żyją na wyższym poziomie, niż Krawczykowie. Mają wszelkie cechy stereotypowych bogatych par z dużych ośrodków miejskich. Mieszkają w nowoczesnym domu z nowoczesnie zaprojektowanym ogrodem, a popołudniami popijają wino na tarasie. Ojciec, Maurycy, jest reportażystą, pisarzem, znawcą Ameryki Łacińskiej. Lenartowie stanowią kontrast dla Krawczyków – skromnej, „szarej” rodziny, której Jeremi się zwyczajnie wstydzi. Chłopak podziwia podglądanych rodziców biologicznych. Chwyta się wszystkiego, by wmówić sobie, że jest do nich podobny, że coś dla nich znaczy (na przykład, gdy pod pseudonimem komentuje wpisy na blogu Maurycego). Prawdziwego kontaktu zaś długo unika, ze strachu, że może zostać odrzucony. Konfrontacja z Lenartami w szóstym odcinku, w dniu urodzin Jeremiego, to moment, w którym dociera do niego prawda. Nie czeka go cudowna, całkowita zmiana życia. Nie czeka go utęskniony uścisk biologicznej matki. Łudził się, że zostanie przyjęty z otwartymi ramionami, nie mając ku temu żadnych podstaw. Tkwił w zaprzeczeniu. Naturalnie, o negatywny rezultat najścia Lenartów niesłusznie obwinia siebie, ale już rozumie, że do nich nie ucieknie.

W ostatnim odcinku Jeremi przyznaje, że to on sam jako pierwszy odezwał się do Lenartów, po tym, jak Krystyna nakryła go w pokoju z Michałem, ówczesnym chłopakiem, w intymnej sytuacji, a następnie, zawstydzona, uciekła od konfrontacji z synem. Tym samym mój bohater wyznaje, jaka była prawdziwa przyczyna, która wywołała całą lawinę zdarzeń w życiu jego i jego rodziców. Poczucie wstydu i braku akceptacji oraz rozpaczliwa i niespełniona potrzeba miłości, które, jak sądzę, są głównymi motorami napędowymi tej roli.

1.5. Podsumowanie

Rola Jeremiego Krawczyka w *Bez tajemnic* okazała się wielką szansą, przygodą i początkiem mojej współpracy z Wojciechem Smarzowskim. Miałem szczęście znaleźć się w odpowiednim miejscu i czasie, zostać dostrzeżonym i zagrać główną rolę w prestiżowej produkcji, w tak zwanym serialu premium. I to akurat po ukończeniu drugiego roku aktorskich studiów, a zatem w momencie bardzo intensywnego rozwoju aktorskiego. Myślę, że w trakcie studiów i krótko po nich młody aktor jest wyjątkowo „rozgrzany”, pozostaje w pewnym impecie twórczym. Dlatego tak ważne dla jego dalszego rozwoju jest, by szybko otrzymał wymagające zadanie. O warsztat aktorski należy dbać, pielęgnować go i doskonalić, a niezwykle trudno to robić, nie wykonując zawodu aktora. Do tego należy pamiętać o aspekcie psychologicznym. Młody aktor, a może każdy aktor, jest niezwykle wrażliwym twórcą i utrata jego z trudem budowanej pewności siebie może być błyskawiczna.

Fakt, że mój zawodowy debiut nastąpił nawet nie po, ale w trakcie edukacji aktorskiej, sprawił, że mogłem utrzymać pęd, momentum. Mogłem budować aktorską, artystyczną i zawodową pewność siebie. Mam głęboką świadomość, którą pielęgnuję, że jest to przywilej.

Praca z Wojciechem Smarzowskim niewątpliwie w sposób zasadniczy wpłynęła na moje rozumienie aktorstwa. To na planie *Bez tajemnic* nabrałem nawyku upewniania się, że nie dubluję komunikatów kierowanych do widza. W związku z tym, należę do, jak

mniemam, mniejszości aktorów, która lubi skracać swój tekst i nie walczy o każde napisane słowo, jak o niepodległość. Słowo to ostateczność. Dlatego, z szacunku i zaufania do widza, staram się nie zamęczać go powtórzeniami.

To właśnie podczas pracy ze Smarzowskim zrozumiałem, że rolę można złożyć z elementów, poddających się pewnej manipulacji. Że warto poszukiwać nowych rozwiązań i pomysłów do samego końca.

Gdybym zaś miał w największym skrócie zdefiniować najgłębsze dążenie i cel postaci Jeremiego, powiedziałbym, że jest nim potrzeba akceptacji. To czyni jego historię poruszającą i uniwersalną.

Wołyń. Zdobyć doświadczenie

2.1. Wstęp

W 2013 roku, jakiś czas po zakończeniu zdjęć do *Bez tajemnic*, po drodze na postsynchrony do tego serialu, odbieram telefon od Wojtka Smarzowskiego.

– Jeździsz konno?

– Jeszcze nie.

– Wrócimy do tematu. Wyślę ci scenariusz.

Niedługo później odczytuję maila. W załączniku scenariusz. W treści zaś dwa zdania: „Rola – Antek. Żebyś nie pomyślał, że Zosia.”

W ten sposób zostałem obsadzony jako Antoni Wilk w filmie *Wołyń*. Właśnie stanęło przede mną kolejne fascynujące wyzwanie zawodowe i artystyczne.

Jak się okazało, praca nad *Bez tajemnic* była dla Smarzowskiego przy okazji próbą znalezienia aktora do jego kolejnego filmu. Istotnie, Antek Wilk to postać bliższa moim warunkom aktorskim, niż Jeremi Krawczyk. Pewnego razu zresztą Smarzol powiedział mi, dlaczego to właśnie mnie obsadził w serialu HBO. Choć w zdjęciach próbnych wzięli udział aktorzy, którym bliżej było do zagubionego, agresywnego nastolatka, to jednak reżyserowi spodobała się moja warsztatowa elastyczność. Dla mnie, początkującego aktora, był to oczywiście wymarzony komplement, potwierdzenie skuteczności moich starań i pracy. Nie od razu uświadomiłem sobie za to, jak wyjątkowa była to okazja. Zagrać postać wbrew własnym warunkom – z biegiem mojej kariery zawodowej, przekonałem się, że zdarza się to naprawdę rzadko. Jak sądzę, wymaga to od podejmujących decyzję reżysera, reżysera obsady i producenta sporej odwagi. To najzwyczajniej w świecie ryzyko. Polska kinematografia nie dysponuje budżetami tak wielkimi, by skomplikowany i rzetelny proces przygotowania aktora do roli jeszcze przed rozpoczęciem właściwych zdjęć był standardem. Poza tym, jest to również decyzja artystyczna. Współczesne kino bardzo często chce być „jak najbliżej prawdy”, co sprzyja opieraniu się na naturalnych przymiotach aktorów.

Tym razem zagrać miałem „po warunkach”. Bułka z masłem? Jak się okazało, nic bardziej mylnego.

Antek Wilk to młody idealista, akowiec, człowiek o silnie ugruntowanej moralności i równie silnym poczuciu patriotyzmu. Spośród czterech głównych bohaterów filmu, to Antek do wybuchu wojny żył zdecydowanie w największym dobrobycie, „najbliżej miasta”. Jest synem nauczyciela, odebrał wykształcenie w patriotycznym duchu. Ukształtowany przez prozę Sienkiewicza, kieruje się w życiu honorem i poczuciem obowiązku wobec rodaków. Ten idealistyczny obraz Smarzowski w swoim niepodrabialnym stylu przełamuje i komplikuje. Zosia odnajduje ранego Antka w stodole i ratuje mu życie. Niemiecką kulę wyciąga z jego pośladka – czyżby w momencie postrzału ten bohater z czytanki uciekał z pola bitwy? W obliczu narastającego zagrożenia ze strony ukraińskich sąsiadów, Antek usiłuje wyrwać społeczność wsi z niepopartej faktami bierności i spokoju o własny los. Wspólnie z Zosią zakopuje skrzynię z najcenniejszymi przedmiotami, a w obawie o atak na dom, śpi z rodziną w stodole. Jednak w ostatecznym rozrachunku absolutnie wszystkie jego działania nie przynoszą sukcesu. Nie przekonuje sąsiadów do organizacji samoobrony, nie ratuje rodziny (bo rodziną niewątpliwie stają się dla niego Skibowie). Również jego działalność w Armii Krajowej jest nieskuteczna – próba pertraktacji z UPA kończy się makabryczną śmiercią emisariuszy i ucieczką Antka.

Warto poświęcić chwilę uwagi funkcji postaci Antka w filmie i szerzej, w całej twórczości Smarzowskiego.

Przegrywający na każdym polu Antek Wilk uosabia ocenę reżysera, dotyczącą działań AK na Wołyniu. Organizacja, zbudowana na wzniosłych i słusznym ideałach, nie potrafiła obronić serca Ojczyzny – czyli jej ludności. Armia Krajowa wobec banderowskich mordów zachowała się opieszale, a jej reakcja była spóźniona i niewystarczająca.

Patrząc zaś szerzej – na całą filmografię Smarzowskiego – Antek wpisuje się w szereg specyficznych protagonistów, „ostatnich sprawiedliwych” w twórczości reżysera. Porucznik Mróz w *Domu złym* i Ryszard Król w *Drogówce* (obaj w interpretacji znakomitego Bartłomieja Topy), czy Antek Wilk w późniejszym *Weselu* (w tej roli Mateusz Więclawek). Nazwisko każdego z nich składa się z jednej sylaby – w przypadku Smarzow-

skiego, celowo żonglującego niewielką pulą nazwisk, którymi obdarowuje swoich bohaterów w kolejnych filmach, z pewnością nie jest to przypadek. Nawiasem mówiąc, czy Antek Wilk z *Wołynia* i *Wesela* to ta sama postać? Teoretycznie, jest to możliwe – miałby dwa lata, by przewędrować po 1941 roku z centralnej Polski na Wołyń. A może raczej Antek Wilk jest dla Smarzowskiego tym, czym jest na przykład Adaś Miauczyński dla Marka Koterskiego? Możliwością kreowania kolejnych wariantów postaci, by opowiadać jeszcze raz o własnych obsesjach, o własnym bólu?

2.2. Preprodukcja

Zanim wszedłem na plan, rozpoczął się czas przygotowań do zdjęć, które, można by rzec, biegły trzema torami, ponieważ składały się z przygotowań fizycznych, poszerzania wiedzy w zakresie tematu filmu i epoki, w której toczy się jego akcja i pomocy w zdjęciach próbnych do głównej roli w filmie – Zosi Głowackiej.

W ciągu kilku miesięcy poprzedzających rozpoczęcie zdjęć pobierałem nauki jazdy konnej i powożenia w stadninie należącej do znakomitego polskiego kaskadera, nieżyjącego już dziś Andrzeja Kostrzewy (jego synowie, Jakub i Hubert, z dużym powodzeniem kontynuują kaskaderską działalność rodzinnej firmy). Muszę przyznać, że było to niezwykle doświadczenie. Jak przekonałem się w następnych latach, pobierając lekcje w innych stadninach, dobrobyt koni i dbałość o ich komfort, zdrowie i szczęście, jakie zaobserwowałem u Kostrzewów, bynajmniej nie są absolutnym standardem w branży. Ponadto, nauka pod okiem doświadczonych kaskaderów łączyła ze sobą dwie pozornie sprzeczne cechy – iście ułańską fantazję oraz wysoki standard bezpieczeństwa i odpowiedzialności. W związku z tym, mój kontakt z końmi był kompletny, nieulegający. Nie przystosowany dla wygody klienta, ale pozwalający na obycie z tymi niezwykle zwierzętami i prawdziwe poznanie. W miarę możliwości uczyłem się też podstawowych kaskaderskich trików, wykonywanych z siodła. Nawiasem mówiąc, na treningach korzystałem zarówno z autentycznych wojskowych siodła z epoki (niezwykle wygodne, trzeba przyznać), jak i wozów wykonanych technikami z lat 30. i 40. ubiegłego wieku. Doświadczenie to było nie tylko solidnym przygotowaniem do zadań czekających na planie, ale również niezwykle ekscytującą przygodą.

Ostatecznie, w wyniku zmian scenariuszowych, jak i decyzji montażowych, niewiele mam w filmie z końmi do czynienia. Jednakże, czas spędzony u Kostrzewów przydał mi się w przyszłości – w następnych latach kilkakrotnie korzystałem w pracy z nabytych wówczas umiejętności. Dziś zaś, po zagranii Michała Wereszczaki w filmie *Niepewność. Zakochany Mickiewicz* w reżyserii Waldemara Szarka, roli, której lwią część wykreowałem w siodle, muszę szczerze przyznać, że w 2014 roku, podczas pracy nad *Wołyniem* z pewnością nie byłem jeszcze jeźdźcem, a jeśli w ogóle się nim stałem, to dopiero przy pracy nad rolą Wereszczaki blisko 10 lat później.

Później, już niedługo przed rozpoczęciem pierwszej transzy zdjęć, obejmującej między innymi realizację scen z września 1939 roku, całym zespołem aktorskim przeszliśmy intensywne kilkudniowe szkolenie z zakresu zachowania w bitwie, obsługi broni z epoki i umiejętności walki na bagnety. Pracowaliśmy również nad choreografiami walki, użytymi następnie na planie.

Praca intelektualna i praca z wyobraźnią opierała się głównie na studiowaniu przysparzającej o zawroty głowy ilości zdjęć oraz materiałów historycznych i dokumentalnych (zarówno o epoce i regionie, jak i o samej rzezi wołyńskiej) dostarczonych mi przez Wojtkę. Naturalnie, przeczytałem też *Nienawiść* Stanisława Srokowskiego – zbiór opowiadań, na którego motywach Smarzowski luźno oparł scenariusz filmu – oraz kilka innych tekstów o rzezi wołyńskiej. Rzecz jasna nie była to przyjemna lektura, a opis niektórych tortur sprawiał, że odkładałem książkę i wpatrywałem się w ścianę przez dłuższą chwilę, przytłoczony ogromem cierpienia i zła, którego właśnie dotknąłem.

Niezwykle interesująca okazała się praca nad wołyńską gwarą. Smarzowski przywiązywał wielką wagę do zgodności historycznej każdego aspektu filmu i do zachowania jak największego prawdopodobieństwa opisywanej historii. Oczywiście więc było, że aktorzy nie powinni posługiwać się współczesną polszczyzną. W celu odtworzenia nieistniejącej już dziś gwary, zatrudniono przy produkcji dialektologów i etnolingwistów, którzy najpierw przebudowali dialogi zapisane w scenariuszu w zgodzie ze stanem wiedzy dotyczącym ówczesnego języka regionu, a następnie przeszkolili nas – aktorów. Na planie zawsze obecna była konsultantka, Ludmiła Januszewska, która dbała o prawidłową wymowę w scenach. Poświęcono temu naprawdę dużo uwagi i nigdy później w pracy

zawodowej nie spotkałem się z taką dbałością o język. Pracowaliśmy nawet nad zróżnicowaniem wymowy poszczególnych postaci – mój bohater, Antek Wilk, jako syn nauczyciela i chłopak pochodzący z miasteczka, a nie wsi, mówi nieco bliższym literackiej polszczyźnie językiem o mniej wyrazistych zaśpiewach, niż choćby bohater Arkadiusza Jakubika – Maciej Skiba.

Praca nad gwarą wołyńską okazała się dla mnie bardzo istotnym elementem budowy roli Antka Wilka. Sposób, w jaki mówiłem pozwalał mi w pewnym sensie „zanurzyć się” w scenie i stał się błyskawicznie integralną częścią całej roli. Niewyobrażalnym dla mnie było, by Antek Wilk zaczął nagle mówić współczesną polszczyzną.

Nawiasem mówiąc, w jednej z rozmów Ludmiła przyznała, że zaskoczyły ją próby aktorskie, które odbywaliśmy pod jej językową opieką, zarówno te przed, jak i w trakcie okresu zdjęciowego. „Dlaczego gracie bez emocji?”, dziwiła się. Istotnie, jak pisałem w poprzednim rozdziale, próby u Smarzowskiego służą raczej ustaleniu kierunków, czy opanowaniu pewnych niezbędnych umiejętności – w tym wypadku mówienia gwarą. Dla osoby niezwiązanej ze środowiskiem artystycznym nasze „mówienie na biało” musiało być zwyczajnie dziwne i niepokojące. „Ty to będziesz tak grał?”, żartują często aktorzy. Gdyby Ludmiła знаła to *bon mot*, z pewnością by go użyła.

Wreszcie, na prośbę Wojtka Smarzowskiego i reżyser obsady Magdaleny Szwarcbardt, wziętem udział w zdjęciach próbnych do głównej roli żeńskiej w filmie – Zosi Głowackiej. To centralna postać całego scenariusza, akcja kręci się wokół niej, więc, co oczywiste, odpowiedni wybór aktorki był w tym przypadku kluczowy. Dla mnie zaś, możliwość zagrania tej samej sceny kilkanaście razy z różnymi aktorkami stanowiła ciekawe doświadczenie i lekcję na temat budowania obsady. Bowiem ta sama scena, o takich samych okolicznościach założonych, ale z inną partnerką, za każdym razem była odrobinę choć różna od poprzedniej. Nie bez powodu wielu wybitnych reżyserów filmowych powtarza, że najważniejszą częścią ich pracy jest casting.

Ostatecznie, po kolejnym etapie zdjęć próbnych, tym razem w celu sprawdzenia możliwych konfiguracji obsady ról Zosi i Macieja, wybrano debiutującą wówczas Michalinę Łabacz i Arkadiusza Jakubika, stałego współpracownika Smarzowskiego, u którego zagrał swoje najważniejsze role. Z pewnością był to strzał w dziesiątkę.

2.3. Trudności młodego aktora

Zdjęcia do filmu rozpoczęliśmy we wrześniu 2014 roku, od wspomnianych wyżej scen, składających się na sekwencję filmu opowiadającą o katastrofalnej kampanii wrześniowej i powrocie bohaterów do domów. Cały okres zdjęciowy był niezwykle długi. Film kręciliśmy w ciągu około 80 dni zdjęciowych (zawrotna liczba, jak na polskie kino), w czterech transzach – każda dla scen z innej pory roku. Wrześniowe zdjęcia dały mi przedsmak tego, jak wymagająca będzie to produkcja, tak emocjonalnie jak i fizycznie.

Oprócz szkolenia dla obsady aktorskiej, które odbyło się jeszcze w Warszawie, już na planie – w okolicy Rawy Mazowieckiej – poświęciliśmy dodatkowy dzień na próby kamerowe i precyzyjne ustalenia, dotyczące choreografii walk i inscenizacji poszczególnych ujęć. Następnie przyszły właściwe zdjęcia, zarówno dzienne, jak i nocne, wypełnione marszami przez bagna, biegami przez pola i walką w mundurze i w ryszunku żołnierskim. Kulminacją tej pracy z pewnością była realizacja sceny nocnej walki na bagnety w niemieckim okopie. W chaosie potyczki Antek Wilk ratuje życie Skibie, co staje się impulsem do nawiązania przez nich przyjacielskich stosunków. Bitwa znalazła się w końcu wśród sporej ilości scen nie użytych ostatecznie w montażu. Powody były dwa – niezadowalająca Smarzowskiego dostatecznie jakość materiału finalnego i fakt, że pozostałe sceny Antka i Macieja doskonale opowiadają o ich relacji, nawet bez motywu ocalenia życia. Co ciekawe, decyzję o rezygnacji ze sceny w okopach reżyser podjął wcześniej, jeszcze w trakcie jesiennej transzy zdjęć. Ta historia świadczy o strategii i nawyku Smarzowskiego, o którym pisałem już w poprzednim rozdziale – ten reżyser, z szacunku do widza i w trosce o tempo i klarowność filmu, nie powtarza komunikatów.

Rzecz jasna, z perspektywy budowy roli Antka, kluczową relacją z innym bohaterem, jest jego platoniczna miłość do Zosi. Wizerunek Wilka w oczach centralnej postaci *Wołynia* oparty jest na kontraście wobec wizerunku Macieja Skiby – twardego, nie znośzącego sprzeciwu, nie stroniącego od przemocy, patriarchalnego pana domu. Tymczasem Antek odnaleziony we młynie polskie książki zabiera do domu, chciałoby się powiedzieć, że ratuje narodowe artefakty, by czytać je wspólnie z synem Macieja i wpajać mu patriotyczne, wzniosłe ideały. W ogóle dobrze dogaduje się z dziećmi. A i w codziennych sytuacjach, takich jak wspólny posiłek, w odróżnieniu od innych mężczyzn w życiu Zosi,

rezygnuje z patriarchalnych przywilejów, na rzecz wspólnoty z kobietą. Antek i Zosia odnajdują porozumienie na najgłębszym emocjonalnym i duchowym poziomie. W innych okolicznościach, wolnych od okrucieństwa, z którym przyszło im się mierzyć, zbudowali by dojrzały związek, oparty na partnerstwie, zrozumieniu i szacunku.

Wołyń to film oszczędny w dialogach. Ponadto, Smarzowski precyzyjnie dawkuje widzowi informacje – to, jak już się rzekło, jego stała i sprawdzona strategia twórcza. W związku z tym, relację Zosi i Antka, niespełnioną miłość w nieludzkich czasach, budowaliśmy z Michaliną Łabacz niejako między wierszami. Tu kluczowy okazał się kontakt między partnerami. Spojrzenia, pauzy, czy przytulenie jako akt największej bliskości. Intensywne życie wewnętrzne postaci, odnajdujące jedynie maleńkie ujście na zewnątrz. Budowa tej relacji okazała się twórczym zajęciem i cennym doświadczeniem, lekcją na przyszłość. Mimo że każdy adept aktorskiego fachu słyszy od swoich mistrzów o potrzebie budowania napięcia, „nie sprzedawania” stu procent wnętrza postaci, to często robimy to po to, by zaprocentowało w kulminacyjnej scenie – na przykład wielkim monologu, lub emocjonalnej konfrontacji z antagonistą. Tymczasem rola Antka Wilka pozbawiona jest takiej wyrazistej pointy, wielkiego rozwiązania. A mimo to wierzę, że minimalizm, z jakim opowiedzieliśmy o Zosi i Antku okazał się słuszną strategią. Dobrze też zapracował w kontekście całego filmu, tak pełnego silnych, trudnych do zniesienia emocji.

„To taki ty”, powiedział mi Smarzowski o Antku Wilku podczas jednego ze spotkań przed rozpoczęciem zdjęć. Paradoksalnie, wcale mi to nie pomogło. Przez dłuższą część kreowania przeze mnie roli młodego akowca towarzyszyło mi poczucie, że nie mam wystarczającej wiedzy o moim bohaterze i oparcia w niej. Jednocześnie nie miałem pomysłu skąd jeszcze tę wiedzę mógłbym pozyskać. Nie mogłem pozbyć się tego wrażenia, męczyło mnie i dekoncentrowało. Sprawiało, że krytycznie patrzyłem na rezultaty mojej pracy na planie, oceniałem się negatywnie, a za tą ciągłą krytyką nie następowały, niestety, recepty na poprawę sytuacji.

Myślę, że mój dyskomfort miał zupełnie inne źródło, niż mi się wówczas wydawało. Przewertowałem przecież całe stosy materiałów, nie raz rozmawiałem z reżyserem i scenarzystą w jednej osobie. Sądzę, że brakowało mi... dialogów. Przyzwyczajony do intensywnej pracy nad scenami dialogowymi prozą i wierszem na Wydziale Aktorskim

warszawskiej Akademii Teatralnej, mając w pamięci zupełnie wyjątkowy, jak na scenariusze filmowe i telewizyjne, bo wypełniony w całości niemal rozmową, tekst *Bez tajemnic*, a następnie pozbawiony środka wyrazu, jakim jest słowo, poczułem się zagubiony. Straciłem oparcie. Błąd początkującego, chciałoby się skwitować. Scenariusz *Wołynia* wymuszał na aktorach nieco inny rodzaj obecności scenicznej. Obecności, jakiej najczęściej wymaga kino. Tu padają pojedyncze słowa, czasem zdania. Aktor absolutnie może sobie z tym poradzić, postać nie istnieje przecież tylko wtedy, gdy mówi. Postać po prostu jest. Postać po prostu działa. Postać czegoś chce, dąży do jakiegoś celu. To podstawowa umiejętność, jaką nabyć powinni adepci aktorstwa. Naturalnie, wierzę, że na etapie zdjęć do *Wołynia* miałem o niej pewne pojęcie. Ale mimo to, natrafiłem na trudności.

Aktor, w obliczu pojawienia się takiej czy innej przeszkody wewnętrznej, musi umieć sobie z nią poradzić, przezwyciężyć ją, by być skutecznym. Nie fiksować się na niej. Być może nieco odpuścić, dać sobie przyzwolenie na błędy i nawet po nieudanej w jego mniemaniu scenie (skąd wie na pewno, że była nieudana?), pozostawać w świadomości, że wkrótce czegoś go kolejna scena. I absolutnie nie musi jej grać z obciążeniem w postaci poczucia klęski po scenie poprzedniej. „Nie staraj się tak”, radzą często stare wygi początkującym aktorom. Niestety, mam wrażenie, że tę wskazówkę zrozumieć mogą tylko ci, którzy już posiadli umiejętność swego rodzaju odpuszczenia.

Dziś, blisko dziesięć lat po premierze filmu, widzę w roli Wilka momenty, które chętnie bym poprawił. Pewne drobne niekonsekwencje, czy niewykorzystane szanse. Jak na przykład scena pierwszego wspólnego posiłku Antka i rodziny Skibów. Różnica w stanie emocjonalnym mojego bohatera między dwoma ujęciami (gdy prosi Zosię, by zaczęła jeść i gdy później ją obserwuje), jest dla mnie, jako widza, trudna do zrozumienia, niekomunikatywna. Od ciepłego uśmiechu, do pełnej powagi i rodzaju napięcia. Dlaczego? Rzecz jasna, na przebieg danej sceny wielki wpływ ma montaż, ale trudno przecież uwierzyć, że Wojtek Smarzowski i Paweł Laskowski (zdobywca Orła za montaż naszego filmu, wielokrotny współpracownik Smarzola) wybrali taki dubel, który zaburza przebieg emocjonalny postaci.

W swojej ostatniej scenie Antek Wilk, ocalały z ataku na kościół, w którym przypadkiem się znalazł, po ucieczce przed banderowcami, dociera na zgliszczą obejścia Skibów. Przegrał. Nie zdążył na ratunek swojej nowej rodzinie. Mimo, że to konsekwentny finał, w sposób spójny i logiczny wynikający z historii bohatera, a ponadto dobrze pracujący w kontekście całego filmu i motywu odpowiedzialności Armii Krajowej za nieprzygotowanie na rzeź wołyniaków, pierwotna wersja scenariusza *Wołyńia* zakładała coś zupełnie innego.

W scenariuszu Smarzowskiego mord we wsi i tułaczka Zosi to bynajmniej nie koniec opowieści. Antek po dotarciu na zgliszczą domu nie poddaje się i odnajduje Zosię. Trafiają do polskiej samoobrony, która, przy wsparciu radzieckiego oddziału, skutecznie stawia opór banderowskiemu atakowi. Następnie Armia Czerwona rozbraja Polaków, skazując ich na niechybną, okrutną śmierć z rąk bojówek UPA. Antek, Zosia i Jasiek, czyli syn Zosi i Petra – jej pierwszej, wielkiej miłości – ponownie muszą uciekać. Gdy ukraiński pościg jest już blisko, raniony podczas ucieczki Antek zostaje w tyle, by kupić Zosi i dziecku czas, osłaniając ich. Ostatnią kulę zachowuje dla siebie i oddaje życie za ukochaną. Film miał kończyć się tak samo, jak faktycznie się kończy – przejazdem Zosi przez most na Bugu (a może to most „na drugą stronę”?).

W trakcie letniej, największej transzy zdjęć okazało się, że produkcja ma problemy finansowe i nie możemy dokończyć filmu. To wtedy zaczęła się w Internecie słynna zbiórka pieniędzy na dokończenie *Wołyńia*. Dzięki ofiarności widzów, udało się nakręcić brakujące sceny (w tym atak na kościół, z którego cudem żywy uchodzi Antek). Niemożliwa natomiast okazała się realizacja dużej części scenariusza, którą w skrócie opisałem powyżej.

Ale to nie była jedyna przyczyna decyzji o skróceniu opowiadanej historii. Tworzenie filmu to proces – w trakcie pracy nad tak zwaną pierwszą układką, to znaczy wersją montażową, stało się dla Smarzowskiego jasne, że kulminacją filmu jest nocny atak na wieś i nie należy przesadnie rozciągać opowieści. Ponadto, ilość zrealizowanego materiału była ogromna i nawet bez brakujących scen trudno było reżyserowi okiełznać metraż obrazu.

Niezależnie od złożoności procesu powstawania filmu i od różnorodnych przyczyn przebudowy finału *Wołynia*, dla mnie, jako młodego aktora, sytuacja ta stała się solidną lekcją.

Szukając przebiegu roli, rozwoju postaci, znalazłem swój punkt kulminacyjny w scenariuszu. Podczas pobytu w polskiej samoobronie, po rozbrojeniu przez Armię Czerwoną i w obliczu nieuchronnego ataku banderowców, Antek mówi ukochanej, że muszą uciekać.

– Antek... Antoś... Gdzie uciekać?

– Na Podolu za chwilę będzie to co u nas. Trzeba na zachód. Za Bug.

– -Po co?

W odpowiedzi, Antek całuje Zosię w usta.

Uważałem, że ta scena, wbrew pozorom, również dla Antka Wilka jest momentem zwątpienia. Tak długa walka o życie swoje i rodziny, ciągły lęk i nieludzki wysiłek psychiczny i fizyczny mogły go na tym etapie zwyczajnie wykończyć. Zależało mi, by w tej scenie mój bohater był o krok od poddania się. By, tłumacząc Zosi swój plan i całując ją w usta, sam wątpił, że ocalenie jest jeszcze możliwe. By zaklinał rzeczywistość. By się zwyczajnie bardzo bał.

Kolejna w scenariuszu jest już scena poświęcenia Antka, którą opisałem powyżej. Wilk staje zatem „na wysokości zadania”, lub też raczej to okoliczności decydują za niego. Oddaje życie w imię najwyższej wartości – miłości i zasila poczet polskich bohaterów-straceńców, miał go żarna historii.

Choć uważam tę interpretację za bardzo dobrą, niewątpliwie przy jej pomocy sam zastawiłem na siebie pułapkę. Zafiksowałem się na tym punkcie kulminacyjnym, czekałem na niego, oszczędzałem siły, być może popełniałem nawet oczywisty błąd, rodzaj grzechu próżności – myślałem o tej scenie, jak o popisie aktorskim, który konsekwentnie wyniknie z całego mojego prowadzenia roli.

Tymczasem, jakkolwiek słuszne i szlachetne jest pewne rozplanowanie roli filmowej, zaprojektowanie swoich działań, by zadbać o jej interesujący przebieg emocjonalny,

by uniknąć przesadnego powtarzania środków wyrazu, nie może to stać na przeszkodzie aktorowi, by skutecznie grał. Nie może się to stać swego rodzaju zaciągniętym hamulcem. „Kto im zabronił dobrze grać?”, podsumował kiedyś pewien reżyser wyjątkowo nieudane, źle wyreżyserowane przedstawienie, które właśnie obejrzelśmy. Przy całym zrozumieniu złożoności procesu powstawania filmu, czy spektaklu, przy świadomości, że nie tylko aktor buduje rolę, że podlega decyzjom reżysera, że ulec może różnym psychologicznym trudnościom, pojawiającym się w trakcie pracy, że wreszcie jest tylko częścią większej całości, to przecież wciąż uznać należy, że to wszystko nie zwalnia go z obowiązku nieustającej twórczej walki o jak najlepszy rezultat, z obowiązku pewnej aktorskiej czujności i adaptowania się do dynamicznych zmian w trakcie pracy.

2.4. Metoda Smarzowskiego

Bez wątpienia praca nad *Bez tajemnic*, z racji kameralności tego serialu, była dla mnie zaledwie wstępem do świata Smarzowskiego. To w *Wołyniu* poznałem jego metodę pracy i zachwyłem się nią.

Dla Smarzowskiego niezmiernie istotne jest zbudowanie wielowarstwowego, złożonego świata przedstawionego. Nie interesuje go fasada i ozdoba. Piętrowość i skomplikowanie swoich opowieści uzyskuje przede wszystkim dzięki uważnej pracy z całą obsadą. Smarzol skupia się na każdej postaci, łącznie z epizodycznymi i pozornie nieistotnymi. Poświęca czas na rozmowę z każdym aktorem, by krótko, ale skutecznie narysować odtwórcy roli, kogo ma zagrać, co znaczą dla niego wydarzenia w filmie, jaki ma stosunek do pozostałych bohaterów. Z tak zbudowaną bazą autentycznych, pełnych i żywych postaci, w scenach zbiorowych Smarzowski może przebierać w możliwościach zbliżeń na reagujących żywych ludzi, a nie na zakomponowane w ramach sceny kukły, bliższe scenografii, niż aktorom. Reżyser może też precyzyjnie operować w głębi kadru, co jest jednym z jego znaków rozpoznawczych. Na drugim, a niekiedy nawet trzecim i czwartym planie, inscenizuje nieprzypadkowe zdarzenia, oparte o wykreowaną siatkę postaci. Umieszcza tam informacje dla widza.

Tak utkaną wielowątkową, gęstą historię Smarzowski dekonstruuje w montażu. Często rezygnuje z ekspozycji w ramach poszczególnych scen, wrzuca swoich bohaterów w sam środek zdarzeń, ekstrahuje czyste, klarowne komunikaty (na przykład widzimy zrozpaczoną Zosię we łzach, po tym, jak została oddana wbrew jej woli Maciejowi Skibie za żonę, ale nie widzimy jak się rozpłakuje, bo Smarzowskiego nie interesuje ani popis aktorski, ani linearna opowieść, a jedynie komunikat o nieszczęściu i cierpieniu głównej bohaterki). Smarzol naprawdę „gęsto tnie”, nie zwracając uwagi na klasyczne zasady montażu. Ten fragmentaryczny montaż, montaż „po emocjach”, a nie „po chronologii”, najczęściej służy mu, by opowiedzieć o ekstremalnych stanach psychicznych jego bohaterów, by znaleźć się jak najbliżej ich perspektywy. Zaś fragmentaryczność okrutnych scen rzezi wydaje się być próbą artystycznego przedstawienia działania ludzkiej pamięci. Tę strategię Smarzowski stosuje w zasadzie w całej swojej twórczości, a jego konsekwencja i bezkompromisowość wciąż wzrasta, czego dowodem jest *Wesele* z 2021 roku, będące zapisem obumierającej pamięci cierpiącego na demencję głównego bohatera filmu, czy *Dom dobry* z 2025 roku, w którym narracja podporządkowana jest mechanizmom emocjonalno-psychologicznym (na przykład wyparciu) strauumatyzowanej ofiary przemocy domowej.

Czy z perspektywy aktora świadomość i zrozumienie języka Smarzowskiego wpływa na wykonywaną pracę? Prawdopodobnie nieszczególnie, wszak reżyser bynajmniej „nie zabrania dobrze grać”. Jak wspomniałem w poprzednim rozdziale, Wojtek jest niezwykle skupiony na prawdopodobieństwie psychologicznym postępowań jego bohaterów. Choć oczekuje często ekstremalnych emocji od swoich aktorów, nie zadowala się nigdy żadnym aktorskim trikiem, czy oszustwem. Szuka surowej prawdy, a nie wygładzonej, technicznej konstrukcji, lub partytury. Być może zrozumienie języka tego reżysera, prowokuje, a nawet zmusza aktora do jeszcze większej koncentracji na poszczególnych scenach, na pogłębieniu każdego aktorskiego tematu. Ponieważ nie do końca wiadomo, co zostanie wycięte, wszystko należy grać najlepiej jak się da, nie odpuszczać. Dostarczyć reżyserowi materiał do montażu.

Smarzowski często podkreśla różnicę w pewnej emocjonalnej cenie, którą za stworzenie filmu płaci aktor i reżyser. Otóż według jego słów emocje aktora są niezwykle intensywne, ale skoncentrowane w okresie zdjęciowym. Reżyser zaś, czy może raczej

autor, przeżywa podjęty temat może mniej intensywnie, ale znacznie dłużej. Ów temat najpierw dojrzewa w nim, potem zostaje przelany na papier, tkwi w nim podczas preprodukcji, zdjęć i postprodukcji, by uwolnić od siebie autora dopiero po premierze filmu.

Słowa o kosztach, jakie ponosi reżyser z pewnością nie są przesadą, czy megalomanią. Smarzowski zdaje się tworzyć kolejne filmy z powodu własnego bólu, wielkiej niezgody na zło, z powodu głębokiego społecznego zaangażowania. Niezwykle ważny jest dla niego proces dokumentacji podczas preprodukcji. W przypadku *Wołynia* była to potężna praca nad dokumentacją historyczną, próba jak najgłębszego zrozumienia trudnego tematu rzezi, analiza licznych świadectw ocalałych. Scenariusz filmu, choć oparty na *Nienawiści* (tak zresztą brzmiał roboczy tytuł filmu) Stanisława Srokowskiego, korzysta z autentycznych wydarzeń, i wspomnień ocalałych. Ot choćby, atak banderowców na kościół, w którym broni się Antek Wilk, jest inspirowany prawdziwymi wydarzeniami w Kisielinie 11 lipca 1943 roku. Jednym z ocalałych ze zbrodni był ojciec cenionego kompozytora Krzesimira Dębskiego – Włodzimierz Dębski, który w obronie plebani stracił nogę, a po wojnie zajmował się upamiętnieniem tragicznych wydarzeń, w których brał udział.

Nawiasem mówiąc, kolejne wersje scenariuszy Smarzowskiego są niezwykle ciekawą lekturą samą w sobie i świadczą o długiej i głębokiej analitycznej pracy autora. Fragmenty dialogów, których nie jest pewny, pisze mniejszym rozmiarem czcionki. Na kolejne wersje tekstu nanosi w różnych częściach strony, przy pomocy różnych czcionek i kolorów, coraz liczniejsze uwagi dla aktorów i realizatorów. Zaznacza problemy, które jeszcze nie znalazły rozwiązania, a nawet wtrąca dowcipy, czy emotikony.

Okres zdjęciowy, rozpoczęty we wrześniu 2014 roku transzą jesienną, zakończył się dopiero w maju roku 2016 – dokrętkami po udanej zbiórce pieniędzy na rzecz filmu. Uważam, że wbrew pozorom tak długa praca, podzielona na etapy odległe od siebie niekiedy o całe miesiące, jest niezwykle twórcza. Profesor Grzegorz Chrapkiewicz, którego byłem asystentem w warszawskiej Akademii Teatralnej, powtarza studentom, że rolę tworzy się również między próbami. Że życie z postacią, trawienie jej, jest równie ważne, jak właściwe próby i zdjęcia. Tak jest w istocie. Później w pracy zawodowej zdarzało mi

się jeszcze żyć z moimi bohaterami tak długo. Z powodu pandemii koronawirusa znacznie przedłużały się zdjęcia do *Domu pod dwoma orłami* w reżyserii Waldemara Krzystka, zaś *Niepewność. Zakochany Mickiewicz* w reżyserii Waldemara Szarka czekała na realizację kilka lat po tym, jak już zostałem w niej obsadzony. Sądzę, że w tym, co w rzeczywistości jest przeszkodą dla produkcji, aktor odnaleźć może pewne możliwości. Darowany czas. Nie oznacza to naturalnie ciągłej pracy nad rolą. Ale nawet gdy pozornie „odkładamy swojego bohatera na bok”, to rola wciąż w nas żyje, a pewne nowe pomysły, czy rozwiązania same do nas przychodzą i dojrzewają w nas.

Wołyń z pewnością odcisnął na mojej świadomości silne piętno – kiedy w styczniu 2016 roku po raz pierwszy dostałem do rąk scenariusz Wojtka Smarzowskiego do filmu *Kler*, zorientowałem się, że kwestie mojego bohatera, Wikarego Jana, odruchowo czytam wołyńską gwarą.

Naturalnie, tak długa i intensywna praca nad piekielnie trudnym filmem, wymagała od aktorów, ale i od całej ekipy, dużego wysiłku emocjonalnego. Niezbędna w naszej pracy była głęboka znajomość podjętego tematu i duże skupienie, ale muszę przyznać, że wspominam plan *Wołynia*, jako... wesołe miejsce. Momenty wielkiej koncentracji, szacunku dla pracy aktorów, harmonijnej współpracy wszystkich pionów, przeplatane były chwilami luzu, humoru i odreagowania. Myślę, że było to konieczne dla naszego zdrowia psychicznego, dla powodzenia naszej pracy. Jest to kolejna charakterystyczna cecha pracy ze Smarzowskim.

Dbłość o atmosferę na planie to w ogóle rzecz nie bez znaczenia dla Smarzola. Jakkolwiek banalnie to zabrzmiałoby, Wojtek codziennie wita się z każdym członkiem ekipy, zna wszystkie ich imiona, wszystkim poświęca uwagę. Szacunek i sympatia, jakimi darzy współpracowników sprawia, że każdy obecny na planie daje z siebie absolutnie wszystko. Zrozumienie tematu filmu i świadomość, że nie jest to kolejna błaha historia, również. Czy to powinien być standard? Być może. Ale na ilu planach filmowych operator kamery, dźwiękowiec, czy oświetleniowiec nie wie o czym jest film, czy serial, lub nawet jaka jest treść realizowanej akurat sceny? Na ilu planach lwią część ekipy zadowala się absolutnym minimum, nie dba o rezultat, nie chce uczynić go jak najlepszym? Wreszcie,

na ilu planach aktorzy ledwie znają tekst, który mają wypowiedzieć i nie rozumieją funkcji swojej postaci w całości filmu, bo nie przeczytali nawet scenariusza? Naturalnie, każdy współpracownik Smarzola wie przecież, że pracuje z „tym Smarzowskim”, a aktorzy marzą o występie w jego filmie. Ale pozycja w środowisku nie bierze się znikąd i nigdy nie jest dana raz na zawsze, a atmosferę wspólnoty w ekipie należy budować wciąż od nowa, pielęgnować ją.

Na szczególną uwagę w kontekście atmosfery pracy na planie *Wołynia* zasługuje poczucie wspólnoty zbudowane z ukraińskimi aktorami, którzy wzięli udział w filmie. Ich występ bynajmniej nie był oczywistością. Na etapie kompletowania obsady okazało się bowiem, że może się nie udać znaleźć ukraińskich aktorów do odegrania ukraińskich ról. Dla Smarzowskiego zaś niezmiernie ważne było, by swój głos i udział w filmie mieli również Ukraińcy. Z racji wciąż nierozwiązanej sprawy rzezi wołyńskiej, skomplikowanego stosunku do Stepana Bandery nad Dnieprem, wreszcie z racji polityki historycznej państwa ukraińskiego, reżyser obsady napotkała na swojej drodze duże przeszkody, dosłownie odbijając się od kolejnych drzwi. Nie uzyskała pomocy od ukraińskich agencji aktorskich, czy reżyserów obsady. Dopiero pomoc przy castingu Bohdana Graczyka, polskiego aktora, sprawiła, że udało się w ukraińskich teatrach (przede wszystkim we Lwowie i Tarnopolu) znaleźć odtwórców ról Petra, Wasyla, Mykoły i innych.

Nasza wspólna praca przebiegała w atmosferze wzajemnego szacunku, zrozumienia, otwartości i poczucia uczestnictwa w czymś ważnym i oczyszczającym.

Ich występ w *Wołyniu* wymagał z pewnością dużej odwagi i świadomości, bowiem nie zawsze znajdowali zrozumienie dla swojego wyboru w ojczyźnie. Dla wielu z nich nasz film stał się ważną, osobistą wypowiedzią artystyczną. Dla części był szansą, gdyż zostali w Polsce, kontynuując karierę aktorską po tej stronie granicy. Jak na przykład Wasyl Wasyłyk, odtwórca roli Petra, który po *Wołyniu* najlepiej odnalazł się na polskim rynku filmowo-telewizyjnym, a który po wybuchu pełnoskalowej wojny w Ukrainie podjął decyzję o powrocie do rodzinnego Lwowa i zaciągnięciu się do wojsk obrony terytorialnej. Ich dramatyczne losy i wybory w obliczu bestialskiej agresji rosyjskiej na Ukrainę są jednak materiałem dla innych rozważań.

2.5. O filmie

Uważam *Wołyń* za absolutnie spełnione dzieło i cieszę się, że mogłem wziąć udział w jego powstaniu. Ta pełna rozmachu i trudna, ale mądra epopeja filmowa pełna jest tak zwanego rzemiosła najwyższej próby.

Świetne są zdjęcia Piotra Sobocińskiego juniora. Szczególnie znakomicie oświetlone sceny nocne, których tak wiele jest w *Wołyniu*, zasługują na uznanie.

Podziw budzi charakteryzacja Ewy Drobiec, Darii Siejak i Moniki Podnajmer. Jest realistyczna i minimalistyczna, w czym największe znaczenie miała niemal całkowita rezygnacja z podkładów, na rzecz farb wodoodpornych. Olbrzymia ilość efektów charakteryzatorskich – kukieł, części ludzkich ciał, czy silikonowych protez dla aktorów – robi duże wrażenie. Nawiasem mówiąc, charakteryzacja w *Wołyniu* bardzo pomagała nam w wejściu w stan zmęczenia fizycznego i psychicznego, ciągłego lęku i napięcia, w którym żyją bohaterowie filmu. Oczywiście, charakteryzacja zawsze jest narzędziem, które służy aktorowi w budowie roli. A jednak atmosfera, jaką kreowała Ewa Drobiec i bliskość, jaką zbudowaliśmy, wzniosła współpracę aktorów i charakteryzatorki na wyższy poziom.

Piękna, łącząca nowoczesność z tradycją, jest muzyka Mikołaja Trzaski. W przejmujących kompozycjach, wykonanych przez Klezmerską Orkiestrę Teatru Pogranicza z Sejn, słysząc wpływ kultury polskiej, ukraińskiej i żydowskiej. Jako fan muzyki filmowej, odruchowo mam chęć powiedzieć, że aż szkoda, że tak mało genialnej kompozycji Trzaski wykorzystał ostatecznie w filmie reżyser. Ale taki jest język tego twórcy – Smarzowski unika jak ognia czystej ilustracji muzycznej – i to przecież kolejna cecha jego kina, która czyni je wyjątkowym. Od Trzaski, który jest jego stałym współpracownikiem i często komponuje już na etapie powstawania scenariusza, wymaga jedynie, by ten był blisko bohatera, by był na jego plecach, by był jego stanem duszy i umysłu.

Film pełen jest wyrazistych postaci w znakomitej interpretacji zespołu aktorskiego. Słusznie nagradzana za główną rolę Zosi Michalina Łabacz, Arkadiusz Jakubik i Jacek Braciak, czyli filmowi Skiba i Głowacki (scena targu o Zosię, pozornie zwyczajna,

jest doprawdy przerażająca), niemal nieludzki Lech Dyblik, jako Hawryluk, charakterystyczny, prawie że komediowy Roman Skorowski, jako Szuma, poruszająca Iryna Składan, jako matka Petra. Wymieniać można by długo.

Podjęcie tak trudnego tematu, w tak imponującej, pełnej rozmachu formie, było obarczone pewnym ryzykiem. Jak wykreować tak skomplikowany świat? Jak wyważyć racje poszczególnych grup? Jak zadbać o prawdę historyczną i obiektywizm? Myślę, że ta niełatwa sztuka Smarzowskiemu się udała.

Historycy są zgodni co do wierności faktom w *Wołyniu*. Kontrowersje wzbudziła właściwie jedynie scena błogosławieństwa broni upowców przez popa, gdyż źródła nie są w tym temacie jednoznaczne, w związku z czym wielu historyków, uważa, że takie zdarzenie nie miało miejsca.

Zmieniające się okoliczności historyczne, w których usiłują przetrwać bohaterowie *Wołynia*, Smarzowski ukazuje bez typowych dla kina historycznego tablic informacyjnych. To, który jest rok i dlaczego kolejne wojska maszerują przez wieś, wywnioskować można jedynie znając historię Drugiej Wojny Światowej. I bardzo dobrze. To kolejna konsekwentna decyzja reżysera, podobna do rezygnacji z muzyki ilustracyjnej, o której pisałem powyżej. Smarzowski zawsze stara się pozostawać jak najbliżej swoich bohaterów, przyjmować ich perspektywę i uparcie rezygnuje z „atrakcyjnego spektaklu”. A w *Wołyniu* opowiada o ludziach, żyjących na peryferiach ówczesnego świata, których dopadają i unicestwiają wielkie konflikty ich czasów.

Smarzowski mistrzowsko zarysował relacje między grupami narodowymi w ówczesnym wołyńskim społeczeństwie. Znakomity prolog, opowiadający o dniu ślubu Polki – siostry Zosi – z Ukraińcem – bratem Petra – stanowi nie tylko ekspozycję dla całego filmu, ale i uwiecznia ludową kulturę Wołynia. Przede wszystkim zaś, opowiada o problematyce politycznej regionu, iskrzącego od ścierających się narodów i ideologii, pełnego wzajemnej niechęci i przemocy. Spirala wzajemnych zadr i żali, ciągnący się właściwie od setek lat ucisk ukraińskiej ludności, doprowadził do przesilenia, w którym akcja filmu się zaczyna.

Na marginesie, już sama konstrukcja *Wołynia* – z rozbudowanym, będącym autonomiczną opowieścią i ekspozycją jednocześnie prologiem – stawia go w szeregu pełnych rozmachu utworów, o ambicjach większych niż zwyczajne opowiedzenie jakiejś historii. Na myśl przychodzi tu naturalnie *Łowca Jeleni* Michaela Cimino i słynne otwarcie tego filmu ślubem i weselem, czy podobne otwarcie w *Ojcu Chrzestnym* Francisa Forda Copolli. Ale wymienić można też współczesne amerykańskie freski, takie jak *Czas krwawego księżyca* Martina Scorsese, czy *Jedna bitwa po drugiej* Paula Thomasa Andersona.

W dalszej części filmu Smarzowski konsekwentnie rozwija świat przedstawiony. Opowiada o miejscu Polaków, Żydów i Ukraińców na drabinie społecznej Wołynia, o silnym przywiązaniu tamtejszej ludności do tradycji i religii, o codziennym znoju na roli, w rytm zmieniających się pór roku, o patriarchalnych, brutalnych relacjach wewnątrz rodziny, o wszechobecnej nietolerancji, wdrukowanej w dusze ludzkie już od najmłodszych lat (znakomite są sceny, ukazujące życie dzieci wszystkich narodowości we wsi, dziecięce przyśpiewki są bezwzględne i pełne przemocy, a uwagę zwraca nawet taki niuans – siostra nabija się z brata, gdy dowiaduje się, że ten był „chrzczony z wody”, bo najwyraźniej każdy pretekst jest dobry).

Przede wszystkim jednak udała się rzecz, która ze społeczno-politycznego punktu widzenia była prawdopodobnie najważniejsza. Film nie jest czarno-biały, zerojedynkowy, propagandowy, czy uproszczony. Nie pomija genezy niechęci i nienawiści między narodami. Ukazuje mnogość postaw ludzkich w obliczu okrutnej rzeczywistości. Uciskani Ukraińcy, w naiwnej nadziei na lepsze życie pod okupacją, tak samo serdecznie witają Sowietów, jak i Nazistów. Podczas wywózki Polaków na Sybir, jedna z Ukrainek wykrzykuje do Szumy: „Zapomniałeś, że twoja matka z domu Borucka?” W innych scenach Smarzowskiemu wystarczy tak zwana siatka spojrzeń między aktorami. Reżyser opowiada o polskim antysemityzmie i o Polakach ratujących Żydów. W porażających sekwencjach banderowskich pogromów znajduje miejsce dla Ukraińców ratujących życie polskich sąsiadów. Nie pomija wątku polskich ataków odwetowych. Film jest dosłownie napakowany komunikatami, budującymi wielką, skomplikowaną mozaikę ludzkich postaw. Po pogromie we wsi, Zosia z synem usiłuje dostać się do siostry, przemierzając świat zamie-

niony w piekło. Ukrywając swoją tożsamość, trafia w ręce Ukraińców. Jeden z nich, pijany niemal do nieprzytomności, znieczulony wódką, opowiada o szczegółach rzezi. U gorszego reżysera, byłby zapewne trzeźwy i – a jakże – demoniczny.

Pomimo skomplikowanej, wielopłaszczyznowej historyczno-społecznej problematyki filmu, reżyser nie traci z oczu swoich bohaterów. Każdy aspekt tej historii utkany jest z indywidualnych losów konkretnych postaci. Na przykład, w polskim ataku odwetowym udział bierze, oszalały z rozpaczy po śmierci rodziny, Jurczak (w tej roli Michał Gadowski, kolejny stały współpracownik Smarzola), którego postać, choć pozostająca na dalekim drugim planie, otrzymuje swoją własną historię i przebieg. Wątek drugoplanowych, od których roi się w filmie, było zresztą w scenariuszu jeszcze więcej. Wiele z nich ograniczył ostatecznie Smarzowski do pojedynczych szybkich komunikatów, jak na przykład losy rodziny żydowskiego karczmarza, lub wątek Mykoły, wykorzystującego seksualnie Zosię, w zamian za milczenie w sprawie ukrytych w jej stodole Meltzerów.

2.6. Podsumowanie

Praca nad rolą Antka Wilku w *Wołyniu* Wojtki Smarzowskiego była dla mnie szczególnie istotnym doświadczeniem. To pierwsza duża rola filmowa w mojej karierze. Niespodziewanie dla mnie, przyniosła mi spore trudności i dyskomfort (zapewne charakterystyczne dla młodego aktora), jakich uniknąłem przy debiucie w *Bez tajemnic*. Z pewną dozą ostrożności przyznam, że tego rodzaju wyboje mogą być zwyczajnie niemożliwe do uniknięcia. To one właśnie uczą nas najwięcej. Wykształcenie, jakie uzyskałem w Akademii Teatralnej, jest niezbędne do wykonywania zawodu aktora. Ale równie niezbędne jest doświadczenie i praktyka. Dynamika pracy w laboratoryjnych warunkach Wydziału Aktorskiego jest jednak inna, niż ta w świecie „zawodowym”. Z prostej przyczyny – na studiach pracujemy nad sceną, czy rolą dla siebie, dla własnego rozwoju i rozwoju naszego partnera. Później zaś, w życiu zawodowym, punkt ciężkości zostaje przesunięty w stronę satysfakcjonującego wyniku. Rezultaty naszej pracy prezentujemy widzowi. I to jest jej główny cel, niezależnie od tego, że wciąż pielęgnujemy skupienie na procesie i samodoskonaleniu.

W kontekście współpracy z Wojtkiem Smarzowskim, praca nad rolą Antka Wilka stanowiła pewne pogłębienie naszej relacji zawodowej. Lepiej i pełniej poznałem jego metodę. Świat *Wołynia*, znacznie bardziej rozbudowany, niż ten z *Bez tajemnic* i wywieziony ze scenariusz autorstwa samego Smarzowskiego, otworzył przede mną możliwość głębszego zrozumienia sensu naszej pracy według Smarzola i środków, jakie stosuje dla osiągnięcia pożądanego efektu.

Wołyń był ważnym momentem w mojej karierze z kilku powodów. Z artystycznego punktu widzenia, potwierdził to, co czułem już jako student. Spełnienie i szczęście w aktorstwie osiągam właściwie dopiero wtedy, gdy pracuję nad czymś, co uważam za ważne i potrzebne. A także nad czymś, co interesowałoby mnie, jako widza. A to, niestety, nie zdarza się zawsze.

Z zawodowego punktu widzenia, plan *Wołynia* był miejscem szczególnym. Spotkałem na nim znakomitych specjalistów w swoich dziedzinach, ludzi zaangażowanych, pomysłowych, doświadczonych i twórczych. Praca z najlepszymi uczy wiele i wyznacza standardy, do których później chce się dążyć. Istotnie, jak się później okazało, poziom pracy wykonywanej przez wszystkich członków ekipy Smarzowskiego stał się dla mnie wyznacznikiem jakości, wzorcem.

Wreszcie, nie bez znaczenia był pewien aspekt przygodowy, towarzyszący tej produkcji. Sceny batalistyczne, konna kaskaderka, zwierzęta gospodarskie, imponująca, powstała w Muzeum Wsi Lubelskiej scenografia, znakomita, pełna efektów, charakterystyka Ewy Drobiec. Przy całym szacunku dla tematu filmu – młody aktor, a być może każdy aktor, w takich okolicznościach jest zwyczajnie podekscytowany.

3.1. Rola drugoplanowa w *Klerze*

Wikary Jan, bohater w którego wcieliłem się w *Klerze* Wojtki Smarzowskiego, to dobry chłopak. Młody ksiądz, który stara się rzetelnie wywiązywać ze swoich obowiązków. Zapewne ma świadomość istniejących w Kościele patologii, ale stara się jakoś w tej organizacji odnaleźć, nie przykładać ręki do zła. Wierzy w pracę u podstaw. O jego stosunku do otaczającej go rzeczywistości myślałem trochę, jak o życiu w autorytarnym państwie. Rzecz jasna, nie o zrównanie Kościoła do reżimu idzie, a o pewien mechanizm, który pozwala nam żyć, realizować cele i marzyć, nawet w okolicznościach, na które nie ma naszej zgody. Przeciwno którym powinniśmy się właściwie zbuntować, ale z wygody, lub braku odwagi tego nie robimy.

W odróżnieniu od moich poprzednich ról u Smarzowskiego, przygotowania do tej były znacznie prostsze. Poza wnikliwą analizą scenariusza, spotkaliśmy się z reżyserem i Arkadiuszem Jakubikiem – filmowym Kukułą, proboszczem Jana – na obiad i próbę, podczas której ustaliliśmy, jak wyglądać powinna relacja między obu księżmi. Zaś konsultacje w sprawie prawidłowego zachowania podczas Mszy Świętej, czy zwyczajnych, z życia wziętych procedur na zakrystii, wygodnych metod zakładania sutanny i tym podobnych, odbywały się już bezpośrednio na planie, przede wszystkim pod czujnym okiem Piotra Szeląga. Szeląg to prawnik i teolog, który niegdyś zrzucił sutannę. Bliski przyjaciel nieodżałowanego księdza Jana Kaczkowskiego, podwładny biskupa Sławoja Leszka Głódzia (pierwowzoru filmowego Mordowicza, w znakomitej, jak zawsze, interpretacji Janusza Gajosa). Jego kariera w Kościele zaprowadziła go też do Watykanu. Człowiek o tak ciekawym i skomplikowanym życiorysie, który poznał instytucję Kościoła Katolickiego z tak wielu stron, był naturalnie wymarzoną kandydatem na konsultanta przy naszym filmie. Jego pomoc była nieoceniona. Zaś nasze prywatne rozmowy o chrześcijaństwie i człowieczeństwie zapamiętałem na długo.

Choć opowiedziana w filmie historia składa się z trzech przeplatających się wątków księży, prywatnie przyjaciół (proboszcz zamożnej parafii Kukuła, proboszcz parafii

biednej – Trybus i „ksiądz-urzędnik”, karierowicz Lisowski), to podczas pracy nad postacią Jana w sposób oczywisty skupiony byłem na wątku Kukuły, bowiem ścieżki Wikarego w żaden sposób nie przecinają się ze ścieżkami postaci Roberta Więckiewicza i Jacka Braciaka, czyli Trybusa i Lisowskiego.

W budowie roli Jana kluczowa była rzecz jasna relacja z jego proboszczem. W obliczu oskarżeń Kukuły o pedofilię, Wikary wierzy mu niemal bezgranicznie, jest po jego stronie. Broni go i wspiera, jednocześnie szanując każdą jego decyzję, nawet gdy uważa, że powinno się postąpić inaczej. Gdy telewizja ogłasza, że proboszcz jest niewinny, Jan jest autentycznie szczęśliwy. Podczas finałowego wyznania Kukuły w kościele, Wikary, podobnie jak zgromadzeni wierni, jest w szoku. Odczytuje to jednak jako oczyszczenie i wyzwolenie Kukuły, a nie pożegnanie z okrutnym światem, który go złamał. Gdy w kolejnej scenie bohaterowie rozstają się przed plebanią, Jan przytula prawdziwego przyjaciela.

Zinterpretowałem tę postać w taki sposób, naturalnie w uzgodnieniu z reżyserem, gdyż było dla mnie jasne, że Jan musi być w *Klerze* pewnym nośnikiem nadziei. W swojej twórczości Smarzowski często upatruje szansy na lepsze jutro w najmłodszych postaciach, w „następnym pokoleniu”. Stąd tak częsty motyw narodzin w jego kinie, często w pincie filmu (a może to też krzyk – „zobaczcie na jaki świat sprowadzamy kolejne pokolenia”?). Taką funkcję pełnią również w *Drogówce* mali chłopcy, którzy muszą zdecydować, czy sprzedać przeciwnej drużynie mecz piłki nożnej. Taką funkcję pełni wreszcie Wikary Jan. Jest młody, jeszcze nie całkiem ukształtowany i wciąż nieskalany złem. On dopiero stoczy walkę z Lewiatanem, o ile w ogóle ją podejmie. Walkę, którą Kukuła przegrał. Może tym razem się uda?

Ile? – to pytania pada w filmie bardzo często, z ust różnych bohaterów. Swego rodzaju zwielokrotnienie to główna strategia, którą reżyser przyjął w filmie, by opowiedzieć o grzechach Kościoła. Lista mniejszych i większych przewin księży zdaje się w *Klerze* nie mieć końca. Światem przedstawionym w naszym filmie rządzi pieniądź, władza i zwierzęce popędy. W tym kontekście tym ważniejsze było, by Jan pozostał postacią czystą.

Praca nad *Klerem* stanowiła dla mnie chyba najbardziej zaawansowaną lekcję składania roli z elementów, o którym wspominałem w poprzednich rozdziałach. Otóż zbudowaliśmy ze Smarzowskim wątek Jana w taki sposób, by reżyser na stole montażowym mógł zdecydować, czy Wikary jest gejem, pozostającym w sekretnym związku, czy też nie. A jeśli jest, to na ile jednoznacznie pokazać to widzowi. Wiele scen zagrałem w dwóch różnych wariantach. Przede wszystkim, nocna szczerza rozmowa obu księży u Kaczorowskiej (w tej roli Iwona Bielska) w jednej ze swoich odsłon kończyła się coming outem Jana – „Jestem gejem”, przyznawał wprost Kukule. Zrealizowaliśmy też scenę, w której proboszcz przypadkiem odnajduje zdjęcie uśmiechniętego Jana w objęciach mężczyzny. Przyjaciele na wakacjach, czy raczej coś więcej? W takim razie, może relacja obu księży zbudowana jest też na wdzięczności Jana wobec dyskretnego Kukuły?

Ostatecznie Smarzowski zdecydował, by kwestie zarówno orientacji seksualnej Jana, jak i jego domniemanego romansu pozostawić w domysłach i niedomówieniach. Przecież regularne wyjazdy Wikarego raczej nie dotyczą chorej mamy... W scenie zmywania obraźliwego graffiti z murów parafii, Jan zwyczajnie okłamuje proboszcza w sprawie ostatniej „wizyty u matki”.

Wątek sekretu Wikarego bardzo dobrze pracuje w kontekście problematyki całego filmu. Każdy w *Klerze* ma sekrety, ukryte cele działania, każdy kłamie. Co więcej, wszyscy żyją w pewnej zмовie milczenia. I tak, Kukuła domyśla się, że Jan mija się z prawdą, ale spuszcza na to zasłonę milczenia. „Dopóki pomagasz ludziom, to jesteś dobrym kapłanem”, żegna się z Janem proboszcz Kukuła w ich ostatniej wspólnej scenie. I wydaje się, że to jedyna szansa dla młodego księdza. Tylko tyle i aż tyle.

Rola Wikarego Jana nie jest duża. To raptem kilkanaście scen, często krótkich. Na planie, jak to najczęściej u Smarzowskiego bywa, zagraлиśmy ich więcej, ale do filmu ostatecznie trafiły tylko te, które są niezbędne, by posuwać wątek Kukuły do przodu. A jednak wierzę, że precyzyjne ustalenie kierunków rozwoju postaci z reżyserem i obranie wyrazistego stosunku bohatera do opowiadanych wydarzeń, sprawiły, że widz nie ma poczucia obcowania z poszatowaną historią. Myślę, że umiejętność skonstruowania postaci „prostymi pociągnięciami” i świadomość funkcji, jaką pełni się jako aktor w całości utworu, jest szczególnie ważna w przypadku ról drugoplanowych i mniejszych.

Oczywiście, charakterystyczne dla Smarzowskiego skupienie na nadaniu głębi i przebiegu postaciom na dalszych planach, znajduje swoje miejsce i w *Klerze*. Warto na przykład zwrócić uwagę na konsekwentny i spójny przebieg roli Bożeny (Katarzyna Chlebny) – postaci, która poza sceną swojej spowiedzi pozostaje w tle wydarzeń w filmie. Smarzowski ponownie doprowadza do perfekcji gęstą, wielowątkową narrację na kilku planach w obrębie jednej sceny. Na przykład, w scenie konferencji prasowej na początku filmu udaje się reżyserowi opowiedzieć o kilku tematach naraz. Trwa rzeczona konferencja, a w międzyczasie Lisowski załatwia co innego w telefonie komórkowym. W ramach sceny jest nawet miejsce na przebieg emocjonalny postaci Marcina Czarnika – Dziennikarza, zadającego niewygodne pytania.

Dla Smarzowskiego z pewnością szczególnie ważne było spotkanie w pracy z Januszem Gajosem. Jako reżyser marzył o tym od zawsze. Gajos otrzymał wcześniej propozycję roli Zięby w *Domu złym*. Ofertę tę odrzucił, a ostatecznie Ziębę znakomicie zagrał Sławomir Orzechowski. Smarzol zaś spotkał się z Gajosem 9 lat później, na planie *Kleru*. Postać Mordowicza z pewnością była dla Mistrza Gajosa bardziej atrakcyjna, niż komunistyczny aparatczyk z *Domu złego*, gdyż podobnych Ziębie bohaterów grał już nie raz.

Scenariusz *Kleru* pokazał mi Smarzowski jeszcze w trakcie zdjęć do *Wołynia*. Krótko porozmawialiśmy o problematyce filmu oraz o naszych poglądach i spojrzeniu na sytuację i pozycję Kościoła Katolickiego w Polsce. W żadnym wypadku nie była to jednak „rozmowa o pracę” w oparciu o światopogląd. Reżyser chciał raczej, by każdy zaangażowany aktor miał świadomość, w jakiej atmosferze powstanie film i z jaką krytyką się zmierzy.

Istotnie, choć *Kler* otrzymał dofinansowanie z Państwowego Instytutu Sztuki Filmowej, to powstawał pod zmienionym, niewiele mówiącym tytułem 3, który wiele ułatwiał, bo nie budził kontrowersji, na przykład u decydentów w miastach, gdy przychodziło do udzielenia zezwolenia na zdjęcia. Lwia część filmu powstała w Czechach, gdzie produkcji łatwiej było znaleźć lokacje, zwłaszcza kościoły i plebanie.

Ostatecznie, atmosfera skandalu i zamieszanie wokół filmu, pewna polityczna nagonka, tylko się mu przysłużyły. Widzowie dosłownie oblegali kina. W tak zwany week-

end otwarcia *Kler* obejrzało 935 357 widzów, najwięcej po 1989 roku. Łączna liczba widzów wyniosła zaś ponad 5 milionów. Po transformacji ustrojowej lepszy wynik uzyskały tylko dwa filmy: *Ogniem i mieczem* Jerzego Hoffmana i *Pan Tadeusz* Andrzeja Wajdy, oba w 1999 roku.

Trudno natomiast ocenić, na ile *Kler* wpłynął na polski Kościół i polskie społeczeństwo. Na pewno nie przyniósł ogólnonarodowej debaty, oczyszczenia i reformy. W erze bezprecedensowej polaryzacji przekonać udało się tylko przekonanych. Za to sądzę, że *Kler* znalazł stałe miejsce w polskiej kulturze, wdrukował się w naszą świadomość. Komiczna kwestia filmowego arcybiskupa Mordowicza, „Złote, a skromne”, weszła wszak na stałe do mowy potocznej. Przede wszystkim jednak, wierzę, że nasz film przyczynił się do ugruntowania świadomości o grzechach Kościoła. Ofiary uzyskają zadośćuczynienie i nie będą zapomniane, a kaci zostaną ukarani. Kiedyś.

3.2 Role epizodyczne w *Weselu*

Rolę w *Weselu* (a w zasadzie role, o czym za chwilę) dostałem na znacznie późniejszym etapie kompletowania obsady, niż w przypadku moich poprzednich zadań u Smarzowskiego. To epizod, więc naturalnie do układanki obsadowej dołącza najpóźniej.

W przypadku roli takich rozmiarów, praca ze Smarzołem odbywa się już w całości na planie.

Nauczyciel Cepkowski w wątku historycznym *Wesela* to przede wszystkim jedna ze składowych bohatera zbiorowego, jakim jest polska ludność w prowincjonalnym miasteczku, w którym dochodzi do okrutnego masowego mordu na żydowskich sąsiadach. To rola epizodyczna, ale scen zbiorowych z udziałem Cepkowskiego było w scenariuszu naprawdę dużo. Stwarzało to zatem pewne pole do twórczej pracy. Po raz kolejny ze Smarzowskim spróbowaliśmy różnych wariantów tej samej postaci. Najczęściej grałem, posługując się pewnym skrótem, antysemitę-endecka. Człowieka przekonanego, kto jest wrogiem i pewnego, co trzeba z wrogiem zrobić. „Ja to dla Polski zrobił” – to jedna

z kwestii mojego bohatera. Ale w niektórych dublach zmienialiśmy stosunek Cepkowskiego do okrutnych wydarzeń w miasteczku. Może ma wątpliwości? Może przeraziło go to, do czego doszło? Ostatecznie w filmie znajduje to swoje najwyrazistsze odzwierciedlenie w nierealistycznej scenie składania życzeń młodej parze. „Osiemset lat zażydzenia Polski. Wystarczy.”, mówi Cepkowski. Ale bynajmniej nie jest pewien swoich słów. Raczej musi się zmuszać do pewności, oszukiwać, że zbrodni dokonać po prostu trzeba było.

Myślę, że rola epizodyczna wymaga od aktora obrania jednoznacznego, nieprzesadnie skomplikowanego kierunku. Przy tak niewielkich rozmiarach zadania miejsca na niuanse może zwyczajnie zabraknąć. Nawet jeśli postać epizodyczna daje aktorowi szansę na zbudowanie pewnego przebiegu, drogi bohatera (co u Smarzowskiego zdarza się bardzo często, choć akurat w *Weselu* – filmie po brzegi wypełnionym całą rzeszą postaci, granych zresztą przez znakomitych aktorów – nieszczególnie było na to miejsce), to i tak warto zadbać, by taką rolę złożyć z wyrazistych składowych. Odważę się nawet uznać, że świadomość swojej funkcji w całości historii jest wówczas ważniejsza, niż psychologiczne prawdopodobieństwo działań, czy dogłębna analiza motywacji bohatera. Lub może, formułując to inaczej, należy odwrócić kolejność aktorskich działań. Przykładowo, w jednej ze scen *Wesela*, Cepkowski, wraz z grupą innych Polaków, w okrutny sposób „bawi się” nagimi Żydówkami. Panowie przerzucają przerażone kobiety między sobą, obściskują je, wyżywają się. To scena kręcona w planie ogólnym, wiedzieliśmy, że zbliżeń nie będzie. Treścią sceny zaś jest bestialska, seksualna zabawa katów swoimi ofiarami. Tu nie ma co niuansować, trzeba zagrać coś absolutnie potwornego i kropka. Treść sceny i zamierzony przez reżysera rezultat są w tym wypadku ważniejsze od opracowanych przez aktora drogi bohatera i jego życia wewnętrznego. Wobec czego, aktor może co najwyżej dobudować analizę psychologiczną do oczekiwanego rezultatu, nie zaś otrzymać rezultat w wyniku analizy psychologicznej.

Nawiasem mówiąc, scena ta była właściwie jedną z najbardziej obciążających psychicznie w mojej dotychczasowej karierze. Po skończonym ujęciu błagałem los, by dubla nie było. Niestety, z powodów technicznych był jeszcze jeden.

Nie był to zresztą jedyny wymagający moment podczas zdjęć do *Wesela*. Z warsztatowo-filmowego punktu widzenia kulminacyjna scena filmu, ukazująca płonącą stodołę, do której Polacy zagonili żydowskich sąsiadów, wymagała precyzji, finezji i solidnego przygotowania. Świadcami mordy są postaci z obu wątków. Historie się przecinają i nakładają na siebie. Na tle ognia, w którym 80 lat wcześniej giną setki ludzi, bohaterowie współcześni „załatwiają swoje sprawy”, przeżywają osobiste tragedie, rozstania, jakby obojętni na horror, który toczy się tuż obok. Wszystkie mikro-sekwencje musiały się odbyć w tym samym momencie, na planie bowiem płonęła prawdziwa stodoła. Całość kręcono przy użyciu kilku kamer i smartfonów. Po dwóch dniach prób podeszliśmy do jedynego dubla. Dubla, który – mimo przygotowań – okazał się dużym wyzwaniem. Żar bijący od pożaru był tak duży, że otaczająca stodołę ze wszystkich stron ekipa musiała się w popłochu cofać. Wyznaczone nam, aktorom, pozycje przestały obowiązywać i zdać musieliśmy się na „czucie kamery”. Wydaje mi się zaś, że z emocjonalnego punktu widzenia, żadna próba nie mogła nas przygotować na to, co odczujemy podczas ujęcia. Potęga żywiołu i świadomość, że odgrywamy autentyczne wydarzenia były po prostu piorunujące.

Niełatwe były również ponad dwutygodniowe zdjęcia nocne w pałacu w Ostromecku pod Bydgoszczą, poświęcone scenom weselnym w wątku współczesnym. Przedstawienie trybu życia z aktywności podczas dnia na aktywność nocą, podczas której realizowaliśmy właściwie same trudne, niekiedy mozolne, duże, zbiorowe sceny, przy akompaniamencie dudniącej muzyki disco-polo, było nieco psychodeliczne. Ponadto, naszą pracę przerwała kolejna fala zachorowań na COVID-19. Koronawirus dopadł i naszą ekipę filmową, a wcielający się w starego Antka Wilka Ryszard Ronczewski nie przeżył zakażenia SARS-CoV-2. Ten weteran trójmiejskich scen i wieloletni aktor Teatru Wybrzeże w Gdańsku nie dokończył roli u Smarzowskiego. Zdjęcia do *Wesela*, po niedużych zmianach w scenariuszu, wznowiliśmy już bez niego.

Druga rola, jaką wykreowałem w *Weselu*, to Klawiszowiec w zespole disco-polo, grający na weselu Kasi i Janka we współczesnym wątku filmu. To znowu postać pojawiająca się w wielu scenach zbiorowych, jednak tym razem zawsze tylko i wyłącznie w tle. To epizod tak maleńki, że bliski wręcz statystowaniu. Sam skład weselnego bandu był dla Smarzowskiego drobnym meta-dowcipem. Przy mikrofonie Arkadiusz Jakubik, na gitarze

Wasył Wasyłyk, na klawiszach zaś ja. Nasza trójka wcieliła się w *Wołyniu* w kolejnych partnerów Zosi, postaci granej przez Michalinę Łabacz. W *Weselu* zaś gramy w zespole dla Kasi, panny młodej, w którą wcieliła się... Michalina Łabacz.

Przede wszystkim jednak, podwójne role wielu aktorów w *Weselu*, w wątku współczesnym i historycznym, pełnią istotną funkcję w filmie i znakomicie współgrają z jego treścią. Wszak Smarzowski opowiada o zakłętym kręgu historii, powtarzających się błędach, powracającym wciąż złu, ksenofobii, rasizmie i antysemityzmie, które według jego diagnozy we współczesnym polskim społeczeństwie mają się świetnie. Wreszcie, opowiada o grzechach przeszłości, które nierozliczone, wracać będą zawsze.

Wiele pomysłów reżyserskich i scenariopisarskich w *Weselu* jest naprawdę znakomitych. Takie są właśnie podwójne role części obsady. Finezyjne jest mieszanie się wątków współczesnego i historycznego i zacieranie granic między nimi, jako fabuła przefiltrowana przez umysł starego, cierpiącego na demencję, Antka Wilka, dziadka panny młodej. Imponują takie szczegóły, jak butelki weselnej wódki, ozdobione datami ważnych wojen i bitew w historii Polski (Powszechnie, uproszczone, martyrologiczne i tylko pozornie patriotyczne postrzeganie historii, w filmie ukazane w krzywym zwierciadle. Ale czy na pewno w krzywym?), a nawet plakat wyborczy Głowackiego (w tej roli Andrzej Chyra, również podwójnie obsadzony), wiszący w scenografii jednej ze scen, na którym kandydat został przefarbowany przez wandalę na podobieństwo Adolfa Hitlera.

Nawiasem mówiąc, poczynawszy od *Kleru*, Smarzowski umieszcza w swoich filmach, których akcja toczy się współcześnie, liczne postaci ukraińskie. Obsadza, w swoim stylu, tych samych aktorów, których poznał podczas pracy nad *Wołyniem*. To jednak nie tylko lojalność wobec „swoich aktorów”. To też znak, że reżyser czuje współczesność, rozumie społeczeństwo i widzi zmiany, jakie w nim zachodzą. Zdziwiające, że na tak – wydawałoby się – prostą obserwację stać tak niewielu polskich reżyserów.

Olbrzymia ilość autocytatów w *Weselu*, z tytułem na czele, powtarzanych przez reżysera wątków, motywów, kwestii, czy nawet nazwisk bohaterów z jego poprzednich filmów, również ciekawie pracuje w kontekście problematyki *Wesela*. Historia się powtarza, nie uczymy się na błędach, a Smarzowski, jak autor, którego szczerze to boli, może jedynie powtarzać swoje nawoływania.

3.3 Rola epizodyczna w *Domu dobrym*

Moja rola Lekarza na porodówce w *Domu dobrym* ograniczała się do udziału w jednej scenie. Magdalena Szwarcbardt, reżyser obsady wszystkich, a zatem i tego filmu Smarzowskiego, proponując mi w nim udział, nazwała go cameo, co naturalnie łechtało moje ego. Przecież epizody grają aktorzy, ale cameo – znani aktorzy! Ponadto, jak czasami dowcipkuję, kiedy wzywa Smarzol – moim honorem jest zagrać. Odkładając żarty na bok, z przyjemnością zgodziłem się na udział w kolejnym dziele „mojego reżysera”.

Jak zwykle otrzymałem do przeczytania cały scenariusz. Tym razem z załączonym krótkim opis bohatera. Kim jest, jaki ma stosunek do postaci, z którymi występuje w scenie. Zwięźle i konkretnie, jak zawsze u tego reżysera. Po raz kolejny zatem Smarzowski dopilnował, by każdy element świata, który przedstawia, był wiarygodny i pełnokrwisty.

Mój bohater w swojej jedynej scenie wchodzi do sali szpitalnej, w której przemocowy mąż Grzesiek (Tomasz Schuchardt), z pomocą lokalnego księdza (Arkadiusz Jakubik) i zakonniczki (Magdalena Smalara), namawia pobitą wcześniej żonę w połogu (Agata Turkot) na powrót do domu. Lekarz wyrzuca z sali księdza i zakonnicę, a następnie informuje Grześkę, że zgłosił na policję ślady pobicia. Zgodnie z tym, co napisałem o budowie epizodu nieco wyżej, Smarzowskiemu zależało, by mój stosunek, tak do męża-oprawcy, jak i przedstawicieli Kościoła Katolickiego, był jednoznacznie zły, ostry.

Ostatecznie, całe to zdarzenie w *Domu dobrym* zostało znacznie skrócone. Wejście mojego bohatera i jego pierwsze słowa kończą scenę. Taki los aktora, który w kinie daje przecież ledwie materiał do montażu. O ostatecznym kształcie filmu decyduje w końcu rytm opowieści, jaki wyłoni się dopiero na stole montażowym. Dzięki skróciwi wejście lekarza w ostry, nagły sposób kończy scenę urabiania straumatyzowanej Gośki. Z perspektywy budowy całości, wprowadzenie wątku donosu Lekarza okazało się zbyteczne. Ponadto, pozostawienie w filmie dialogu Lekarza z Grześkiem komunikowałoby widzowi, że system, czy też społeczeństwo, w jakikolwiek sposób wyciąga pomocną dłoń do bitej kobiety. W historii lepiej pracuje raczej świadomość Gośki, że uratować ją może tylko ona sama. A przecież w tym momencie filmu, przełomowym zresztą, następuje rozdzielenie, rozwidlenie losów głównej bohaterki. W jednym z wariantów jej historii ucieka od

potwornego męża i próbuje się uwolnić. W drugim wraca do Grzeška i dosłownie tonie w bezmiarze okrucieństwa przemocy domowej. To zresztą kolejny interesujący i finezyjny zabieg formalny w kinie Smarzowskiego.

Kiedy piszę te słowa, *Dom dobry* wciąż jest wyświetlany na ekranach polskich kin. Od kilku tygodni widownia oblega sale w całym kraju. W stołecznym multipleksie sieci Cinema City w galerii handlowej Arkadia wciąż odbywa się 9 seansów dziennie. To bardzo dużo, biorąc pod uwagę, że minął już czwarty weekend od ogólnopolskiej premiery filmu. Łącznie *Dom dobry* obejrzało już dwa miliony widzów i niewykluczone, że ostatecznie zobaczy go jeszcze milion więcej. Zastanawiałem się, czy chłodne przyjęcie najnowszego obrazu Smarzowskiego na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni i zarzuty o nadużywanie scen dosłownej przemocy zniechęcą potencjalnych widzów. Stało się odwrotnie. Myślę jednak, że nie tylko z powodu elektryzującego marketingowego działania kontrowersji. Smarzowski po raz kolejny dotknął wstydlivej bolączki polskiego społeczeństwa. Po raz kolejny kieruje nasz wzrok, na coś, na co wolelibyśmy nie patrzeć. We wcześniejszych filmach było to na przykład więzienie alkoholowego uzależnienia (*Pod mocnym aniołem*), nowotwór skrajnego nacjonalizmu (*Wesele*), czy oblepiająca, powszechna korupcja (*Drogówka*). Tym razem to ukryty pod warstwą dobrze kryjącego podkładu, wstydlivy siniak.

Podsumowanie

4.1. Kino Smarzowskiego

Spotkanie z Wojtkiem Smarzowskim bez wątpienia było bardzo ważnym, w pewnym sensie definiującym momentem mojej dotychczasowej kariery. Oto na samym początku drogi zawodowej trafiłem na reżysera jedynego w swoim rodzaju, być może najważniejszego autora współczesnego polskiego kina. W ciągu dwunastu lat zagrałem u niego pięć razy – role główne, drugoplanowe i epizody – w niemal każdej historii, którą postanowił opowiedzieć, odkąd się poznaliśmy (wyjątkiem jest film krótkometrażowy *Ksiądz* z 2017 roku i spektakl telewizyjny *Winny* z 2025 roku).

Na tle twórczości Smarzowskiego nieco osobny zdaje się być wątek Jeremiego Krawczyka w *Bez tajemnic*. Spośród wszystkich produkcji w jego reżyserii, w których zagrałem, scenariusz tej tylko nie wyszedł spod jego pióra. Stąd inna tematyka i forma tego serialu. Dlaczego Smarzowski zdecydował się podjąć tego zadania? Mogę się tylko domyślać. Tekst był przecież bardzo dobry, oferta prestiżowa (to pierwszy polski serial produkcji HBO, a każdy z wątków w serii powierzono innemu uznanemu polskiemu reżyserowi – obok Smarzola byli to między innymi Agnieszka Holland i Bartosz Konopka). Poza tym, Wojtek szukał młodego aktora do swojego kolejnego filmu – *Wołynia*.

Kolejne wejścia w światy Smarzowskiego w ciągu tych dwunastu lat pozwoliły mi dobrze poznać jego metodę i zrozumieć jego kino. Punktem wyjścia zdaje się być dla niego zawsze problem, o którym chce opowiedzieć. Problem, który osobiście mu przeszkadza, autentycznie go boli, który domaga się przepracowania. Chciwość, degrengolada upodlonego totalitaryzmem społeczeństwa, korupcja, alkoholizm, nienawiść i skrajny nacjonalizm, zepsucie i uprzywilejowanie Kościoła Katolickiego, antysemityzm, przemoc domowa – kolejne tematy filmów Smarzowskiego układają się w kalejdoskop naszych narodowych traum, grzechów, czy problemów, o których wstydzimy się mówić, lub wolimy się z nimi nie konfrontować, bo burzą nasz z trudem zbudowany, wyidealizowany wizerunek, nasze mniemanie o sobie. Polska to przecież orzeł transformacji ustrojowej w regionie, a polski naród jest nowoczesny i zarazem świadomy potęgi tradycji, bohaterski, bo nigdy się nie zламаł i zawsze pomagał słabym w walce z silnymi. Otoczony

wrogami, zawsze stoi po stronie prawdy, piękna i honoru, nawet za cenę najwyższą. Cóż. Jest dla mnie oczywiste, że potrzebujemy kina Smarzowskiego, jako przeciwwagi dla naszego niekoniecznie popartego faktami dobrego samopoczucia.

Jednak za tematem filmu zawsze musi pójść opowieść. Fabuła, pchana losami bohaterów. O tym Smarzowski pamięta zawsze. Od aktorów wymaga głębokiego wejścia w opowiadaną historię, wykreowania postaci wyrazistych, ale jak najprawdziwszych. Co ciekawe, rzadko dotyka szczegółowych zagadnień związanych z techniką aktorską. Smarzowski nie jest reżyserem, który może dać aktorowi gotową partyturę do wykonania. Za to pozostaje skupiony na aktorze, jako partnerze reżysera, dba o jego bezpieczeństwo, a zarazem jest niezwykle wyczulony na prawdopodobieństwo psychologiczne w scenie. Świadomy, jak czuła i uważna jest kamera, jak łatwo jest jej uchwycić fałsz, aktorski naddatek, lub trik. Jednocześnie, komunikując się prostym językiem, sprawia, że wszystko, nad czym wspólnie pracujemy, zdaje się niewymuszone i niewykoncypowane. Zupełnie, jakby przychodziło „po prostu”. Kiedyś usłyszałem, że najbardziej imponujące są te role, który wyglądają, jakby nie kosztowały aktora właściwie nic (posłużono się wtedy rolą Jeffa Bridgesa w *Big Lebowski* braci Coen, jako przykładem). Na poziomie komunikacji z aktorem taka właśnie jest reżyseria Smarzola.

Uwagę przywiązuje Smarzowski nie tylko do głównych ról i ich odtwórców. Postaci buduje z dosłownie każdym aktorem. Za każdym najmniejszym epizodem w jego filmach stoją wspólne ustalenia reżysera i odtwórcy danej roli. W ogromnej większości przypadków aktor dostaje nawet szansę na przeprowadzenie historii swojej postaci, na budowę przebiegu roli. Tak solidnie i rzetelnie poprowadzeni aktorzy i postaci wykreowane wspólnie z aktorami (czy to w kilku próbach, na jednej kawie, a może tylko w mailu od reżysera, a później w dwuminutowej rozmowie na planie) pozwalają Smarzowskiemu na budowę jego skomplikowanych i żywych, a nie fasadowych, światów. Dzięki temu jego filmy są gęste zarówno na poziomie fabularnym, jak i w obrębie kadru, w którym dalsze plany stają się areną, na której toczy się życie bohaterów drugoplanowych i epizodycznych.

Kino Smarzowskiego, pełne autocytatów, powtórzeń, czasem nawet mrugnięć okiem, czy żartów (bohaterowie *Kleru* i *Domu dobrego*, oglądający poprzednie obrazy Smarzola, czy słynna siekiera, która jako rekwizyt pojawia się w każdym jego filmie),

może być gratką dla kinofilów choćby tylko z powodu okazji do wyszukiwania wszystkich odniesień i smaczków. Śladem mistrzów, takich jak na przykład Alfred Hitchcock, Smarzowski chętnie występuje, a właściwie statystuje, w swoich dziełach (na przykład w *Klerze* aż w dwóch rolach). Każdy jego dotychczasowy film kończy się odjazdem kamery w górę, w niebo i spojrzeniem z lotu ptaka na wydarzenia kończące daną opowieść. Wyminiać kolejne charakterystyczne cechy twórczości Smarzowskiego można by naprawdę długo.

4.2. Struktura roli i jej funkcja w całości dzieła

Jeremi Krawczyk i Antek Wilk to główni bohaterowie swoich opowieści (tego drugiego można też sklasyfikować, jako bohatera drugoplanowego, jeśli przyjąć, że jedyną główną bohaterką *Wołynia* jest Zosia). Wikary Jan – drugi plan. Nauczyciel Cepkowski, Klawiszowiec i Lekarz na porodówce – epizody.

Tak się złożyło, że zagrałem u Smarzowskiego rolę „w każdym rozmiarze”. Reżyser i ekipa filmowa pozostawały właściwie niezmiennie, konwencja opowieści, jej forma – też. Z tego powodu nietrudno mi zauważyć zasadnicze różnice w budowie ról głównych i mniejszych.

Role pierwszoplanowe pod pewnymi względami należą do najbardziej skomplikowanych. Oto aktor, często w pojedynkę, musi unieść ciężar całej opowieści. Czas ekranowy, jaki dostaje, pozwala mu za to na szczegółowe niuansowanie roli, stopniowanie intensywności, żonglowanie tematami. Budowa przebiegu głównej roli, wynikająca wprost ze scenariusza, może być prostsza (dążąca do jednego, wyrazistego punktu kulminacyjnego), lub nieco bardziej skomplikowana. Przykładowo, Smarzol i Michalina Łabacz doszli do wniosku, że Zosia w *Wołyniu* umiera kilkakrotnie – gdy zostaje wydana za Skibę, gdy ginie Petro, gdy ginie Maciej, gdy jest gwałcona przez Mykołę, gdy dochodzi do rzezi. Jak to zagrać? Jak zadbać o jakieś stopniowanie, różnicowanie, ale jednocześnie nie unieważniać kolejnych tragedii, nie bagatelizować ich? W kinie to zresztą pytanie nie tylko do aktorki, ale też reżysera i montażysty.

Za to Jeremi Krawczyk, przy całej mnogości i skomplikowaniu tematów, które miałem szansę grać, to bohater, który po prostu stopniowo, z odcinka na odcinek, traci kontrolę nad sobą i swoimi emocjami. Osiąga to epicentrum w piątym odcinku wątku, po którym dochodzi do kulminacji, w postaci dramatycznej konfrontacji z rodzicami biologicznymi. Szósty i siódmy odcinek to próba uporządkowania życia przez Jeremiego i jego wejście na drogę do zrozumienia swoich emocji. Można by zatem przebieg postaci młodego Krawczyka skrajnie uprościć do dwóch linii na wykresie, z których jedna się wznosi aż do momentu kulminacyjnego, a druga, poczynawszy od niego – opada.

Struktura budowy drugoplanowej roli Wikarego Jana w *Klerze* jest, oczywiście, prosta. W kontekście wątku oskarżenia Proboszcza Kukuły o pedofilię, Jan cały czas wie- rzy w niewinność przełożonego i wspiera go, a w momencie potwierdzenia jego niewin- ności – jest szczęśliwy. Zaś na poziomie osobistych rozterek Wikarego, związanych z ży- ciem w strukturach Kościoła Katolickiego i w zgodzie z jego zasadami, momentem prze- łomowym jest szczerza rozmowa z Kukułą w mieszkaniu Kaczorowskiej. Młody ksiądz od- najduje w Proboszczu akceptację i zrozumienie, co pozwala mu osiągnąć rodzaj równo- wagi i integracji wewnętrznej.

Wydaje mi się, że w budowie drugoplanowej roli jeszcze większą wagę należy przywiązać do precyzji w komunikowaniu widzowi tego, co chce się zakomunikować. Tu jest dużo mniej miejsca na pewne subtelne cieniowanie. Istotne jest też pełne zrozumie- nie swojego bohatera i odnalezienie swego rodzaju klucza, sposobu na istnienie postaci. Aktor musi wyznaczyć sobie wyrazisty stosunek do innych bohaterów i przedstawianych w filmie wydarzeń. A zatem, mówiąc najkrócej, rola drugoplanowa powinna być wyrazi- sta. Naturalnie, nie wyrazista poprzez zastosowanie szerokich środków aktorskiego wy- razu, które mogą nie sprawdzić się przed kamerą, a raczej zdecydowane obranie kierun- ków rozwoju postaci, o którym piszę w tym i poprzednich rozdziałach. Formułując to jeszcze inaczej: niezależnie, czy nasz bohater myśli „tak”, „nie”, czy „nie wiem” – musi myśleć o tym intensywnie.

Postaci epizodyczne natomiast, pozostawiają aktorowi niewiele miejsca na zbu- dowanie struktury i przebiegu roli. W przypadku epizodu, jak pisałem w poprzednim roz- dziale, bardzo ważne jest zrozumienie funkcji, jaką pełni się w całej opowieści. Owa funk-

cja jest właściwie nadrzędna wobec budowy roli, a nawet prawdopodobieństwa psychologicznego. Myślę, że ważne jest, by aktor odnalazł w tym nie ograniczenie i przymus, by wykonać coś służebnego wobec historii i partnerów, ale wręcz przeciwnie – wyzwolenie. Oto nadarza się okazja, by złamać zasady, nałożyć jakąś maskę tak po prostu, bez potrzeby wytłumaczenia się do cna.

W zrozumieniu i zaakceptowaniu funkcji roli epizodycznej niewątpliwie pomogły mi doświadczenia z okresu, gdy byłem członkiem zespołu Teatru Narodowego w Warszawie. Nie trwało to długo – pracowałem tam dwa i pół sezonu. Ale w tym czasie wziąłem w Narodowym udział w pięciu premierach i kilku czytaniach performatywnych. Wszystkie te zadania były epizodami (z wyłączeniem jednego, w przypadku którego trudno mówić o podziale ról ze względu na ich rozmiar, gdyż przedstawienie polegało na działaniu bohatera zbiorowego). *Kordian* w reżyserii Jana Englerta, *Dziady* w reżyserii Eimuntasa Nekrošiusa, *Soplicowo-owocilpos. Suplement* w reżyserii Piotra Cieplaka, *Matka Courage i jej dzieci* w reżyserii Michała Zadary, *Opowieść zimowa* w reżyserii Marcina Hyncara i czytania performatywne kolejnych ksiąg *Pana Tadeusza* w reżyserii Piotra Cieplaka. Miałem naprawdę wiele okazji i dużo czasu, by – pod okiem wybitnych osobistości świata teatru – przemyśleć, czym jest epizod i jak go grać.

Warto pamiętać, że rozpoznanie przebiegu roli w dużej mierze odbywa się na gorąco, podczas właściwego kreowania postaci. Nie wszystko można odkryć podczas pracy intelektualnej, poprzedzającej zdjęcie. Mało tego – gdyby tak było, ten zawód nie byłby w połowie tak ciekawy. Nawet obrawszy pewne założenia co do drogi własnego bohatera, należy pozostać otwartym na to, jakie odkrycia przyniesie obecność tu i teraz, podczas ujęcia. Czasownika „odkryć” używam z resztą z rozmysłem, bo sądzę, że aktor powinien odkrywać, a nie wymyślać i wszystko, co odkryte będzie zawsze cenniejsze od tego, co wymyślone.

Jak Smarzowski sam mówi, lubi, gdy „aktor ma podwójną piwnicę”. Istotnie, tajemnica jest być może kluczem do zbudowania każdej niemal roli. Manipulujący Jeremi, ukrywający orientację seksualną Wikary Jan, a nawet Nauczyciel Cepkowski ze swoimi wątpliwościami wobec mordu na Żydach – wszyscy mają coś do ukrycia, mówią i robią co innego, niż myślą. Owa podwójność generuje napięcie wewnętrzne w aktorze i prowokuje go do nieoczywistych, ciekawych zachowań.

4.3. Aktorski zespół Smarzowskiego

Łatwo wskazać nieformalny aktorski zespół Smarzowskiego. Arkadiusz Jakubik wystąpił u niego dziesięć razy, w tym w każdym jego filmie pełnometrażowym. Robert Wabich – również dziesięć. Michał Gadomski – osiem. Marian Dziędziel – sześć. Agata Kulesza, Lech Dyblik i Jacek Braciak – po pięć razy. Wymieniać można by długo. Nieśkromnie uważam się za członka tego znakomitego zespołu.

Wielokrotna współpraca z tym samym reżyserem jest niezwykle cennym doświadczeniem. Myślę, że powrót reżysera do aktora, z którym już wcześniej pracował, wynika zawsze z dobrego obopólnego zrozumienia. Aktor poznaje język reżysera i jest w stanie uzyskać rezultaty, na jakich reżyserowi zależy. Ten zaś inspiruje aktora i jest spokojny, o rezultat jego pracy, bo wie już, na co go stać. Ich wzajemna relacja zostaje w toku pracy pogłębiona i oparta na zaufaniu, jakie trudno byłoby zbudować podczas jednego tylko spotkania zawodowego. Najciekawszymi momentami takiej wieloletniej współpracy są na pewno chwile, gdy reżyser i aktor wspólnie decydują się na podróż ku czemuś nowemu. Na wspólne poszukiwanie, czego rezultatem może stać się zaskakująca nawet ich samych rola aktora, wykraczająca poza to, do czego aktor przyzwyczał swojego reżysera i widownię.

Bliższa relacja zespołu z reżyserem oznacza też bliższe relacje między aktorami. Wielokrotna współpraca pozwala nam „nadawać na tych samych falach” i „grać do jednej bramki”. Całą obsadę znamy i rozumiemy język swojego reżysera, co znacznie ułatwia nam pracę. Nie musimy martwić się dystansem w stosunku do obcej osoby, który należy pokonać, by skutecznie zagrać wspólnie scenę, bo przecież znamy się już dobrze i często ufamy sobie oraz wiemy, że możemy przed sobą otworzyć się, czy ryzykować.

To co czyni współpracę ze Smarzowskim cenną z perspektywy aktora jest też fakt, że Wojtek nie zawsze obsadza „po warunkach” i często daje aktorowi szansę na wykreowanie postaci odległej od jego emploi. Przykładowi bohaterowie Jakubika – Edward Środoń z *Domu złego* i Bogdan Petrycki z *Drogówki* – to przecież zupełnie inni ludzie. To samo można powiedzieć o moich bohaterach u Smarzowskiego. Jeremi Krawczyk, Antek Wilk i Wikary Jan są po prostu różni i nawet za to wdzięczny jestem Smarzowskiemu.

Ale zespół Smarzola to przecież nie tylko aktorzy. To też cała reszta ekipy. Smarzowski pracuje z tą samą grupą ludzi od lat. Naturalnie, przy okazji każdej kolejnej produkcji do zespołu dołącza ktoś nowy, często w istotnej funkcji. Trzon ekipy jest jednak ten sam. Relacje na planie są zatem naprawdę bliskie. Ekipa filmowa składa się z grupy dobrych znajomych, niekiedy nawet przyjaciół. Przede wszystkim zaś, łączy ją szczególne zaangażowanie w projekt i oddanie procesowi twórczemu. Na planie Smarzowskiego nikt nie „odbębnia roboty”. Wszyscy są zaangażowani i świadomi tego, co robią, a poczucie wspólnoty wyczuwalne wśród ekipy jest niezwykle.

Na mojej dotychczasowej drodze zawodowej spotkałem jeszcze jednego reżysera, który otacza się niemal zawsze tymi samymi aktorami. To Wojciech Adamczyk, u którego zagrałem przed kamerą – w serialu (*Dziewczyny ze Lwowa*) i spektaklach telewizyjnych (*Ekspedycja*, *Balladyna* i *Rewolwer*) – oraz w teatrze, w farsie (*Boeing, boeing*). Adamczyk pracuje z aktorem równie blisko i intensywnie, a jednak inaczej. W odróżnieniu od Smarzowskiego, skupia się na detalach aktorskiego wykonania, prowadzi aktora bardzo precyzyjnie i przywiązuję dużą wagę do analitycznego rozbioru roli, co zapewne częściowo wynika z faktu, że sam jest absolwentem wydziału aktorskiego. Z tego samego powodu, dla przyspieszenia komunikacji, zdarza mu się pokazać aktorowi, co zagrać, czego Smarzowski nie robi nigdy. Zdaje się, że szczególnie ważne jest dla Adamczyka zaufanie i poczucie bezpieczeństwa, wynikające z faktu, że wie na co stać jego sprawdzoną już nie raz obsadę. A zatem, choć obaj panowie inaczej pracują ze swoimi aktorami, to w gruncie rzeczy są w podobny sposób do nich przywiązani.

4.4. Wpływ ról u Smarzowskiego na moją pracę pedagogiczną

Doświadczenie zdobyte na planach filmowych Wojtka Smarzowskiego bez dwóch zdań wpływa na moją pracę pedagogiczną w Akademii Teatralnej w Warszawie. Mimo że ze studentami pracuję nad scenami teatralnymi, nie filmowymi, to większość spostrzeżeń, obserwacji i nawyków wyniesionych z pracy ze Smarzolem znajduje swoje miejsce w sposobie, w jaki prowadzę zajęcia.

Przede wszystkim uważam, że dobra atmosfera na zajęciach i poczucie bezpieczeństwa studentów jest niezbędne dla powodzenia semestru i – co ważniejsze – ich rozwoju. Studiowanie aktorstwa polega na ciągłym wychodzeniu z własnej strefy komfortu a konkurencję i presję związaną z wykonywaniem tego zawodu studenci odczuwają jeszcze zanim wejdą na tak zwany rynek. Czy zdam najbliższy egzamin? Czy nasz dyplom będzie dobry? Czy będę miał pracę po szkole? Czy w ogóle jestem utalentowany? – te pytania uparcie męczą studentów aktorstwa, chwielejąc ich z trudem budowanym poczuciem własnej wartości. Każdy z nich musi odnaleźć swój sposób na osiągnięcie i utrzymanie równowagi wewnętrznej w tym pięknym, ale trudnym świecie teatru i kina. Nie widzę żadnego powodu, byśmy my, pedagodzy, mieli im to utrudniać, w imię jakiegoś rodzaju przygotowania ich na trudności „świata zewnętrznego”. Poza tym, nie istnieje już wyraźny podział na świat zewnętrzny i zacisze Akademii Teatralnej. Zwłaszcza w czasach, gdy studenci coraz częściej wchodzą w zawód bardzo szybko, bo jeszcze na studiach.

Tropem Smarzowskiego, studentów staram się traktować w pracy jak partnerów. Wierzę, że rezultatem semestru powinien być efekt wspólnych, twórczych prób, a nie zadana przeze mnie partytura, którą studenci muszą opanować i wykonać. Prowokuję studentów, by sami podejmowali decyzje artystyczne. By odkryli w sobie i pielęgnowali intuicję. By byli otwarci na większe lub mniejsze zmiany założeń w scenie, które przyjść mogą zarówno ze strony prowadzącego zajęcia, jak i wykonawców – studentów. Zmiany te mogą się również rodzić spontanicznie – podczas grania sceny. Wychodząc z tej uczelni muszą jednak być świadomymi, samodzielnymi twórcami, a rynek wymagać będzie od nich więcej, niż tylko umiejętności wykonywania reżyserskich poleceń.

Przy całej świadomości, że teatr wymaga od aktora nieco innego zestawu środków wyrazu niż kino (kamera widzi oko aktora, widz w dwunastym rzędzie – niekoniecznie), staram się, by studenci szukali pewnej pogłębionej prawdy w swoim wnętrzu, by nie przekraczali cienkiej granicy fałszu. By nie zadowalali się zewnętrzną ekspresją, nawet jeśli stwarza pozory możliwej do zaakceptowania przez widza. Sceny i role wymagające emocjonalnie (jakich w kinie Smarzowskiego nie brakuje) muszą być zbudowane na fundamencie rozwibrowanego wnętrza aktora. Nie obronią się samą tylko techniką. W tym sensie bywają dość zero-jedynkowe. Ostatecznie, podczas przedstawienia, ujęcia,

lub próby na uczelni, aktor osiągnął pewien stan emocjonalny, lub nie. Nie ma nic pośrodku.

Gruntowna analiza roli i sceny, gromadzenie niezbędnych wyobrażeń i zderzenie solidnego warsztatu i przygotowania z otwartością na to, co nowe i zaskakujące – to dla adeptów aktorstwa nawyki, których muszą nabrać. Nawyki, które pomogą im zarówno w pracy, jak i w pracy zdobywaniu – na zdjęciach próbnych i castingach.

Smarzowski wpłynął nie tylko na to, jak postrzegam i rozumiem aktorstwo, ale też na to, jakim językiem się posługuję. Niekiedy łapię się, że w pracy zawodowej – i aktorskiej i pedagogicznej – używam powiedzonek Smarzola. Ot choćby, czas na scenie liczę w bieszczadzkich sekundach (sekunda bieszczadzka to około trzy sekundy mazowieckie).

Pracę w Akademii Teatralnej w Warszawie zacząłem krótko po ukończeniu studiów. Zostałem asystentem Profesora Grzegorza Chrapkiewicza, prowadzącego wówczas przedmiot Praca nad rolą. Choć dotychczas znaliśmy się pobieżnie, nie grałem ani nie uczyłem się u Profesora, to szybko okazało się, że znaleźliśmy wspólny język. Grzegorz Chrapkiewicz, prawdziwy pedagog z powołania, stał się moim mistrzem i przyjacielem. Bardzo ważne dla mojego pedagogicznego rozwoju było to, że od początku asystentury dostawałem od Profesora jasno określone zadania. Pod czujną opieką Profesora Chrapkiewicza, wykonywałem pracę własną ze studentami. Otrzymałem pewną autonomię, która wraz z moim postępami wzrastała.

Sposób, w jaki Profesor prowadzi zajęcia ma wiele wspólnego z metodą pracy Smarzowskiego, gdyż podobnie do niego, nie zasypuje studentów masą szczegółowych wskazówek, dotyczących aktorskiego wykonania, czy gotową, wyczerpującą analizą postaci. To wszystko mają szansę odkryć sami, zainspirowani celnymi wskazówkami reżyserskimi i szkieletem sytuacyjnym sceny. Rzecz jasna, to tylko punkt wyjścia pracy z Profesorem, który w toku semestru porusza liczne zagadnienia związane z techniką aktorską – wszak to nie teatr, ani plan filmowy, a uczelnia. Niemniej jednak, otwarcie przed studentami możliwości tworzenia, czy kreacji, wypełnienia pewnych ram samemu, nadaje całej wspólnej pracy niepowtarzalny rytm i energię.

Wszystkie powyższe cechy metody Smarzowskiego, jak i Profesora Chrapkiewicza, które wziąłem sobie do serca i staram się wcielać w życie, można sprowadzić do pewnego hasła, które lubię, gdyż jest pozornie proste, a mimo to skrywa pewną mądrość. Otóż myślę, że warto studentom zwyczajnie „pozwoić grać”. Nikt nie jest perfekcyjny od pierwszej próby. A adepci aktorstwa muszą wciąż próbować, odkrywać to, co nowe, popełniać błędy i się na nich uczyć, by wreszcie – odnaleźć swoją drogę.

4.5. Zakończenie

Podczas tak zwanych „przestawek kamery” na planie *Bez tajemnic* wychodziłem z gabinetu serialowego Andrzeja na poczekalnię kliniki, siadałem na krześle i w ciszy czekałem na kolejne ujęcie. Czułem, że potrzebuję ciągłego skupienia i minimalizowania bodźców niezwiązanych z serialem. Któregoś razu, drugiego, trzeciego, może czwartego dnia zdjęciowego, przysiadł się do mnie Smarzol. „Jak chcesz u mnie grać, to musisz pić ciepłą wódkę i palić mocne fajki.”, zażartował w swoim stylu. Rzeczywiście, dla aktora o moich warunkach niełatwo znaleźć miejsce w brudnym, szarym, pełnym zła świecie kina tego autora. Na szczęście dla mnie, to miejsce się znalazło. W gęstych, misternie konstruowanych na wielu planach, wielowątkowych filmach Smarzowskiego, wystąpiłem zarówno w charakterze aktora pierwszo- jak i drugoplanowego oraz epizodycznego. Wypełnianie filmu żywymi postaciami, pełnymi emocji, świadomie poprowadzonymi przez historię, w ramach kolejnych planów każdego kadru, jest być może najważniejszym talentem reżyserskim Smarzowskiego. Cieszę się, że mogłem ów talent obserwować i podziwiać z wielu perspektyw.

Bibliografia

- *Bez tajemnic* [serial], seria 3, odcinki 1, 6, 11, 16, 21, 26, 31, reż. W. Smarzowski, Telemark, HBO Polska, 2013
- *Wołyń* [film], reż. W. Smarzowski, Film It, 2016
- *Kler* [film], reż. W. Smarzowski, Profil Film, 2018
- *Wesele* [film], reż. W. Smarzowski, Studio Metrage, 2021
- *Dom dobry*, [film], reż. W. Smarzowski, Lucky Bob, 2025