

ADAM DOMALEWSKI

Department of Film, Television and New Media  
Adam Mickiewicz University, Poznań, PolandImages  
vol. XIX/no. 28  
Poznań 2016  
ISSN 1731-450X

## *Aktorzy filmowi, aktorzy teatralni? Polski rynek aktorski ostatnich lat*

**ABSTRACT.** Domalewski Adam, *Aktorzy filmowi, aktorzy teatralni? Polski rynek aktorski ostatnich lat* [Film actors, theatre actors? The Polish actors' market in recent years]. „Images” vol. XIX, no. 28. Poznań 2016. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 121–133. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2016.28.10.

The author of the paper analyzes the career paths of Polish film and theater actors in recent years, taking account of social and institutional changes in Polish theater and cinema after 1989. On this basis, current three strategies present in the acting profession are identified: Courtier, Byplay and Celebrity. These three groups are highlighted depending on actors' artistic achievements and accumulated symbolic capital. The main thesis of the article is that leading film actors, who are most successful on the big screen, forsake engagement in theater. While describing this regularity, the author provides specific examples of actresses and actors – eg. Magdalena Cielecka, Andrzej Chyra, Jacek Poniedziałek and Agnieszka Grochowska. The article concludes with considerations about the various reasons why Poland's market for film actors and the theater market have split in recent years.

**KEYWORDS:** film production, theater production, actors' market, best actors' awards, cinema in Poland after 1989, theater in Poland after 1989

Aktorstwo to zawód bardzo kapryśny, nieprzewidywalny, zależny od wielu czynników. Elementy składające się na sztukę aktora – metody jego pracy, proces tworzenia roli, osiągnięte rezultaty – z trudem poddają się opisowi, stawiając opór naukowej analizie czy też „obiektywnej” ocenie krytyka. Nieco inaczej rzecz ma się w odniesieniu do rynkowego oraz medialnego istnienia aktorów. Na tym polu dużo łatwiej o empiryczne dane, statystyki i zestawienia, choć równie problematyczne może okazać się wyciąganie na ich podstawie wniosków wartościujących aktorskie dokonania. Jednak – jak udowadniają coraz liczniejsze analizy z obszaru produkcji kulturowej (zob. np. Adamczak 2013) – warto włączyć perspektywę produkcyjną w obszar badań filmoznawczych.

Szczególne zasługi dla rozwoju tego rodzaju refleksji w Polsce przyznać trzeba Marcinowi Adamczakowi, który w 2010 roku w publikacji *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku* udowodnił, iż perspektywa produkcyjna nie wyklucza wyczerpujących analiz, a formułowane dzięki niej wnioski mogą być ciekawe, kompleksowe i zdolne do syntetycznej diagnozy stanu kinematografii. Nie kryjąc inspiracji płynącej ze strony tego autora, w szczególności z rozdziału *Strategie twórcze w polskim kinie po 1989 roku* zamieszczonego we wspomnianej pracy, staram się w podobny sposób przyjrzeć polskiemu rynkowi aktorskiemu ostatnich kilkunastu lat. Celem pośrednim, podobnie jak u Adamczaka, jest wskazanie strategii aktorskich, czyli „określonych możliwości, pojawiających się w polu produkcji kultu-

rowej dla tych, a nie innych twórców”[1] – w tym przypadku aktorów. Przy czym zasadnicza różnica między badanymi przez Adamczaka strategiami twórców-reżyserów filmowych a niniejszą próbą diagnozy rynku aktorskiego w Polsce tkwi w niemal nierozłącznym powiązaniu produkcji filmowej i teatralnej, gdy mowa o osiągnięciach aktorskich – przynajmniej wedle tradycyjnego wzorca tego zawodu. Innymi słowy, pole produkcji kulturowej w przypadku aktorek i aktorów oznaczają zarówno teatr, jak i film. Co więcej, prowadzone analizy ukazać mogą stopień wzajemnego powiązania obu tych dziedzin twórczości artystycznej, szczególnie na przykładzie aktorów osiągających największe sukcesy i zdobywających najwyższe uznanie.

Tak postawione zadanie może budzić wątpliwości związane z nieporównywalnie większą liczbą czynnych zawodowo aktorek i aktorów niż osób zajmujących się w Polsce reżyserią. Nie stawiam sobie jednak za cel wyczerpania wszystkich możliwych strategii poruszania się po organizacyjnych trybach produkcji filmowej i teatralnej, a jedynie zwrócenie uwagi na pewne szczególne, dające się zauważyć zależności pomiędzy występami w filmie i w teatrze. Dlatego, idąc śladem Adamczaka, chcę wyróżnić i kolejno scharakteryzować trzy strategie: Dworzanina, Epizodysty oraz Celebryty, sytuujące aktorów występujących w polskim obiegu filmowo-teatralnym na całkiem różnych pozycjach. W moim podejściu pracę aktorów w teatrze traktuję jako podstawową, co ma swoje uwarunkowania organizacyjno-instytucjonalne. Po pierwsze, system szkolnictwa artystycznego w Polsce nie przewiduje osobnego kształcenia dla aktorstwa filmowego (nawet w PWSFTviT w Łodzi) – adepci sztuki aktorskiej kończą „szkołę teatralną”. Po drugie zaś, liczba publicznych teatrów repertuarowych sięgająca 120 w skali kraju sprawia, iż o rolę na scenie dużo łatwiej niż w filmie, a większość polskich aktorów legitymuje się etatowym zatrudnieniem w teatrze[2]. W kontekście tych uwarunkowań okaże się, iż za przeciwstawne uważa należy strategię Dworzanina i Epizodysty, jako wyznaczające dwa krańce pola produkcji teatralno-filmowej.

### Strategia Dworzanina („aktorzy wiodący”)

Wyodrębniając tę grupę, mam na myśli aktorów o największym kapitale symbolicznym i dużym dorobku filmowo-teatralnym lub tylko filmowym. Aktorzy ci występują zwykle w głównych rolach filmowych i teatralnych, a jeśli pojawiają się na drugim planie, to tylko u określonych, uznanych reżyserów. Dworzanie nie angażują się we wszystkie proponowane im projekty, z rozmysłem dokonują zawodowych wyborów, dbając o rozwój swej kariery. Alternatywą dla działalności aktorskiej są dla nich często występy w telewizyjnych programach rozrywkowych i reklamach, gdzie mogą z łatwością zarobić stosunkowo duże pieniądze. Należą do tej grupy największe

[1] Adamczak powołuje się w tym miejscu na teorię pola produkcji kulturowej Pierre’a Bourdieua. Zob. Adamczak 2010, s. 13.

[2] Wykazy ról oraz informacje na temat zatrudnienia

aktorów czerpię z bazy osób dostępnej w archiwum wirtualnym na portalu e-teatr.pl, prowadzonym w ramach działalności Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego.

gwiazdy debiutujące i osiągające sukcesy jeszcze w czasach PRL-u (np. Janusz Gajos, Jerzy Stuhr, Krystyna Janda, Beata Tyszkiewicz, Jerzy Radziwiłłowicz, Maja Komorowska, Marek Kondrat) oraz aktorzy tzw. „pokolenia Rozmaitości”<sup>[3]</sup> (przede wszystkim Magdalena Cielecka, Maja Ostaszewska, Jacek Poniedziałek, Andrzej Chyra, Cezary Kosiński, Danuta Stenka).

W swej poświęconej głównie aktorstwu teatralnemu pracy *Aktorstwo polskie. Pokolenia* Beata Guczalska słusznie wskazuje na twórców pokolenia Rozmaitości (oprócz aktorów należeli do nich oczywiście także reżyserzy) jako odpowiedzialnych za „estetyczną i mentalną zmianę, dokonaną przez artystów polskiego teatru przełomu XX i XXI wieku” (Guczalska 2015, s. 13). Chodzi zatem o ludzi skupionych wokół Krzysztofa Warlikowskiego i Grzegorza Jarzyny w warszawskim Teatrze Rozmaitości w latach 1997–2007, którzy w latach 90. studiowali w krakowskiej PWST pod okiem Krystiana Lupy, lub o aktorów bardziej doświadczonych, którzy z czasem dołączyli do opisywanego grona (jak Danuta Stenka, ale też Stanisława Celińska, Marek Kalita, Adam Ferency i Zygmunt Malanowicz). W kolejnych latach w grupie tej pojawili się także Maciej Stuhr, Adam Woronowicz i Roma Gąsiorowska. Wszyscy ci aktorzy stworzyli w ciągu wspomnianej dekady i w latach późniejszych wybitne role teatralne, a jednocześnie większość z nich prędzej czy później dała się poznać szerszej publiczności występami na dużym ekranie. Jak podsumowuje Guczalska:

Aktorzy pokolenia Rozmaitości są pierwszym pokoleniem wykształconym i od początku działającym w nowym systemie społeczno-ekonomicznym. Większość z nich ma status gwiazd: funkcjonujących w medialnym obiegu, grających główne role w większości polskich produkcji filmowych. Udzielają wywiadów, pojawiają się na okładkach kolorowych czasopism, występują w reklamach – są rozpoznawalni i znani. Nie ograniczają się wyłącznie do przedsięwzięć wysoko artystycznych – grają zarówno w filmach narodowej wagi (*Katyni* Wajdy), jak w serialach. Inaczej niż w przypadku aktorów Lupy, teatr nie jest dla nich niemal wyłącznym obszarem twórczości. (Guczalska 2015, s. 417)

Istotnie, gdy prześledzić dokonania aktorskie wspomnianych osób, okaże się, że kariery teatralne wspierały i podbudowywały ich pozycję w filmie. Choć na przykład Magdalena Cielecka zadebiutowała w kinie jeszcze przed ukończeniem szkoły teatralnej – w dodatku rolę Anny w *Pokuszeniu* Barbary Sass przyniosła jej rozgłos i liczne nagrody, w tym za najlepszą pierwszoplanową rolę kobiecą na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni (1995). Bardzo szybko po tym sukcesie przyszły świetnie przyjęte przez krytykę występy w znaczących spektaklach teatralnych tamtego okresu, między innymi w *Ocalonych* Edwarda Bonda w reżyserii Rolla Gadiego (1996) i *Iwonie, księżniczce Burgunda* (1997) Jarzyny ze Starego Teatru w Krakowie, a następnie w warszawskich spektaklach tego ostatniego: *Niezidentyfikowanych*

[3] Zob. rozdz. 5 – *Ciało wydane na sąd. Aktorzy pokolenia Rozmaitości*, w: Guczalska 2015, s. 363–418.

*szczętkach ludzkich* (1998), *Magnetyzmie serca* (1999), *Księżciu Myszkynie* (2000) i *Uroczystości* (2001). Niejako ukoronowaniem pierwszego okresu aktorskiej aktywności oraz współpracy z Jarzyną był spektakl 4.48 *Psychosis* (2002) na podstawie sztuki Sarah Kane, który w repertuarze TR Warszawa utrzymywany jest do dzisiaj. W kolejnych latach Cielecka podjęła intensywną współpracę z Krzysztofem Warlikowskim, by w 2008 roku dołączyć do jego zespołu po schizmie w łonie macierzystej sceny. Błyskotliwy debiut filmowy oraz głośne występy teatralne sprawiły, że aktorkę można było oglądać niemal co roku w głównej roli filmowej; część z nich przeszła jednakowoż bez echa, co przynajmniej po części wynikało ze słabości polskiej kinematografii przełomu stuleci. Do mniej udanych przedsięwzięć tamtego okresu trzeba zaliczyć *Jak narkotyk* (1999) – drugą współpracę aktorki z Barbarą Sass, komedię romantyczną *Zakochani* (2000) Piotra Wereśniaka czy też *Listy miłosne* (2001) Sławomira Kryńskiego. Na tym tle najważniejszy okazał się występ w kontrowersyjnych *Egoistach* (2000) Mariusza Trelińskiego. Cielecka – a z nią większe grono polskich aktorek i aktorów – niewydolność systemu produkcji filmowej rekompensowała sobie częstymi występami w serialach oraz w spektaklach Teatru Telewizji, czym mało widowiskowo, ale skutecznie ugruntowywała swoją pozycję na rynku aktorskim. Artystyczną konsekrację – by znów użyć terminu Pierre’a Bourdieu – przyniósł jej bez wątpienia udział w *Katyniu* (2007) Andrzeja Wajdy – „filmie narodowej wagi”, jak określiła go Beata Guczańska. Natomiast w ostatnim czasie można zaobserwować renesans powodzenia aktorki, która po okresie słabszego zainteresowania ze strony kina powraca do łask reżyserów: po występach w serialach *Pakt* i *Prokurator* (oba 2015) oraz drugoplanowej roli w *Córkach dancingu* (2015) Agnieszki Smoczyńskiej aktorka zagra w najnowszych, ciekawie zapowiadających się filmach Tomasza Wasilewskiego i Borysa Lankosza.

W podobny sposób można by prześledzić i ukazać kariery innych najważniejszych postaci pokolenia Rozmaitości. W szczególności będą się one różnić, gdyż aktorzy ci występowali w filmach ze zmiennym szczęściem. Trudno bowiem porównywać bogatą filmografię Andrzeja Chyry ze skromnym dorobkiem ekranowym Jacka Poniażka. Kariera Chyry, dla której punktem zwrotnym okazała się rola Gerarda Nowaka w *Długu* (1999) Krzysztofa Krauzego, nabrała odtąd ogromnego tempa i trudno dziś wyliczyć wszystkie ważne role, jakie zagrał on od tego czasu. Zresztą Chyra nie studiował w Krakowie, tylko na warszawskiej PWST i do zespołu Rozmaitości dołączył w 2000 roku, po dekadzie przygodnych występów bez teatralnego etatu. Jednak poczawszy od *Bachantek* (2001), w których zagrał Dionizosa, wyrósł na wiodącą postać w teatrze Warlikowskiego, grając potem w *Burzy* (2003), *Dybuk* (2003), *Aniołach w Ameryce* (2007), *(A)pollonii* (2009), *Tramwaju* (2010) i *Kabarecie warszawskim* (2013). W tym samym jednak czasie aktor zdobywał ogólnopolskie uznanie występami w takich filmach, jak *Symetria* (2003), *Komornik* (2005),

*Wszyscy jesteśmy Chrystusami* (2006), *Katyń* (2007), *W imię...* (2013) czy *Carte blanche* (2015).

Całkiem inaczej wyglądają koleje kariery aktorskiej Jacka Poniedziałka, od początku ściśle współpracującego z Krzysztofem Warlikowskim. Poniedziałek zagrał już w debiutanckiej *Markizie O.* (1993) Warlikowskiego na deskach Starego Teatru w Krakowie, był przy tym zresztą asystentem reżysera. W latach 90. grał też w przedstawieniach wielu uznanych reżyserów (między innymi Jerzego Jarockiego, Jerzego Grzegorzewskiego, Marka Fiedora, Tadeusza Bradeckiego i Rudolfa Zioly), kojarzonych z bardziej tradycyjnym podejściem do inscenizacji, nawet jeśli – jak w przypadku Grzegorzewskiego – naznaczonym awangardową wyobraźnią i plastyką. W tym czasie aktor nie grał w ogóle w filmach. Popularność wśród szerokiej publiczności przyniosła mu dopiero rola Rafała Lubomskiego w serialu *M jak miłość* emitowanym w Telewizji Polskiej od 2000 roku. W kolejnych latach Poniedziałek występował we wszystkich spektaklach dramatycznych reżyserowanych przez Warlikowskiego w Polsce, w tym w *Krumie* (2005) na podstawie dramatu Hanocha Levina, w którym zagrał tytułową postać. Na potrzeby tej inscenizacji aktor dokonał przekładu sztuki z języka angielskiego i od tego czasu regularnie zajmuje się także tłumaczeniami dramatów. W kinie pojawia się stosunkowo rzadko, niejednokrotnie w „artystowskich”, mało komercyjnych przedsięwzięciach w rodzaju *Italiانى* (2011) Grzegorza Barczyka czy filmu *Sąsiedzy* (2015) Grzegorza Królikiewicza, choć wspomnieć też trzeba wcześniejsze, bardziej znane obrazy: *Przemiany* (2003) wspomnianego Barczyka oraz *Trzeciego* (2004) Jana Hryniaka. Istotne jest jednak to, że wszyscy wiodący aktorzy należący do pokolenia Rozmaitości starają się godzić występy w kinie z twórczością teatralną – nie tylko z aktorstwem: wystarczy wspomnieć opery *Gracze* (2013) i *Czarodziejska góra* (2015) reżyserowane przez Chyrę, czy też literackie przekłady Hanocha Levina, Tony’ego Kushnera, Tennessee Williamsa, Arthura Millera i innych autorów tłumaczone przez Jacka Poniedziałka.

Trzeba w tym miejscu wrócić do uwag Guczalskiej o obecności aktorów pokolenia Rozmaitości w polskim kinie. Jest oczywiście prawdą to, co pisze o ich gwiazdorskim statusie oraz otwarciu na pozateatralne pola twórczości artystycznej. Guczalską interesują jednak przede wszystkim przemiany pokoleniowe (w domyśle: ideowo-estetyczne) w polskim teatrze i być może dlatego autorka nie zauważa innej jeszcze grupy aktorów odgrywających ostatnio wiodącą rolę w polskim kinie – bardziej nawet niż pokolenie Rozmaitości. Bez wątplenia do aktorów charakteryzowanych tutaj jako Dworzanie należą także: Marcin Dorociński, Robert Więckiewicz, Mateusz Kościukiewicz, Agata Kulesza, Agnieszka Grochowska, Julia Kijowska, Kinga Preis, Bartłomiej Topa, Arkadiusz Jakubik, Ireneusz Czop czy ostatnio Tomasz Kot. Przypadek tej niezbyt licznej, ale bardzo silnej, jeśli chodzi o pozycję na polskim rynku aktorskim, grupy jest o tyle interesujący, iż – mimo występów we wszystkich chyba najważniejszych polskich filmach ostatnich lat –

aktorzy ci nie tylko nie byli i nie są związani z teatrami Warlikowskiego[4] i Jarzyny, ale w ogóle mają obecnie niewiele wspólnego z teatrem.

Weźmy przykład Grochowskiej. Aktorka w 2002 roku ukończyła Akademię Teatralną im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Początkowo grywała regularnie zarówno na scenie, jak i w filmie. W latach 2002–2006 wystąpiła w siedmiu premierowych przedstawieniach Teatru Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie, do zespołu którego została przyjęta, oraz dwukrotnie gościnnie na innych warszawskich scenach. Nie były to wielkie, obficie nagradzane bądź szeroko komentowane wydarzenia – raczej solidne warsztatowo, typowe dla miejskiego teatru repertuarowego spektakle (aż pięć z nich wyreżyserował ówczesny dyrektor Teatru Studio Zbigniew Brzoza). Jednocześnie Grochowskiej udało się z powodzeniem zaistnieć w kinie. Zagrała między innymi w głośnych, nagradzanych najważniejszymi polskimi nagrodami *Pręgach* (2004) w reżyserii Magdaleny Piekorz, a także choćby w filmie *Południe-Północ* (2006) Łukasza Karwowskiego. Aktorkę zobaczyć było też można w lżejszym repertuarze, by wspomnieć komedie romantyczne w rodzaju *Tylko mnie kochaj* (2006) czy *Mała wielka miłość* (2008).

W kolejnych latach dała się jednak zauważyć wyraźna zmiana. Wraz z coraz licześniejszymi i poważniejszymi rolami filmowymi Grochowska przestała występować w premierowych przedstawieniach teatralnych. Oficjalnie pożegnała się z Teatrem Studio 31 stycznia 2011 roku, jednak ostatnią rolę przygotowała tam pięć lat wcześniej. W ostatnich ośmiu latach aktorka dała się namówić na jeden gościnny występ teatralny – w *Wieczorze Trzech Króli* w reżyserii Dana Jemmetta (2011) w Teatrze Polskim w Warszawie. W tym samym czasie Agnieszka Grochowska zagrała w 10 pełnometrażowych filmach fabularnych, przeważnie kreując w nich główne role. Spośród nich wspomnieć trzeba na pewno: *Nie opuszczaj mnie* (2009) Ewy Stankiewicz, *W ciemności* (2011) Agnieszki Holland, *Bez wstydu* (2012) Filipa Marczewskiego, *Wałęsę. Człowieka z nadziei* (2013) Andrzeja Wajdy oraz *Obce niebo* (2015) Dariusza Gajewskiego, za które aktorka otrzymała Złote Lwy za najlepszą pierwszoplanową rolę kobiecą w 2015 roku. Trudno nie mówić w tym przypadku o paśmie sukcesów. Co jednak charakterystyczne, sukcesom tym towarzyszy zarzucenie ról w teatrze.

Tę samą prawidłowość daje się zaobserwować u wszystkich wymienionych przeze mnie Dworzan pominiętych przez Guczalską. U większości z nich można nawet wskazać moment, w którym – w miarę rozwoju filmowych karier – tracą zainteresowanie teatrem. Najwcześniej bodaj – bo już w 2004 roku, po sukcesie komedii Juliusza

[4] Dla ścisłości trzeba dodać, że Robert Więckiewicz otarł się o Teatr Rozmaitości: pracował tam w latach 1999–2001, zagrał nawet w dwóch głośnych przedstawieniach Warlikowskiego – *Hamlecie* i *Bachantkach* – oraz jednym Jarzyny – w *Księżu Myszkinie*. Role w dwóch pierwszych sztukach były jednak epizodycz-

ne. Podobnie rzecz ma się z Mateuszem Kościukiwiczem – w 2010 roku brał on udział w powstaniu spektaklu *Koniec*, już pod szyldem Nowego Teatru, ale później nie znalazł swojego miejsca w zespole Warlikowskiego.

Machulskiego *Vinci* – ze sceny zrezygnował Robert Więckiewicz, jeszcze w latach 90. intensywnie pracujący w Poznaniu i w Warszawie. W przypadku Dorocińskiego wydaje się, że przełomowe okazały się występy w *Rewersie* (2009) Borysa Lankosza i *Róży* (2011) Wojciecha Smarzowskiego – oba nagrodzone odpowiednio za drugoplanową i pierwszoplanową rolę męską na festiwalu w Gdyni. Kinga Preis, będąc już uznaną aktorką filmową, do 2011 roku regularnie grała w nowych przedstawieniach Teatru Polskiego we Wrocławiu, w ostatnim czasie tworząc świetne kreacje między innymi w obsypanych nagrodami wrocławskich spektaklach Jana Klaty – *Sprawie Dantona* (2008), *Szajbie* (2009) oraz *Utworze o Matce i Ojczyźnie* (2011). W 2012 roku, tuż po występach w *Róży*, *W ciemności* i *Sali samobójców* (wszystkie 2011), zrezygnowała z etatu w teatrze. Deszcz nagród w kolejnych latach pozwolił jej na występy w dwóch gościnnych przedstawieniach – okolicznościowych *63 Dniach Gniewu* (2011) oraz wyreżyserowanej przez Agnieszkę Glińską inscenizacji dramatu Doroty Masłowskiej *Jak zostałam wiedźmą* (2014) w Teatrze Studio w Warszawie. Obecnie Kinga Preis gra we Wrocławiu już tylko w dwóch od czasu do czasu wznawianych spektaklach Klaty.

Niektórzy spośród omawianych przeze mnie aktorek i aktorów dotąd figurują co prawda jako etatowi członkowie zespołów artystycznych któregoś z teatrów (przypadek Kuleszy, Kijowskiej i Dorocińskiego w tradycyjnie gwiazdorskim, stołecznym Ateneum czy też Czopa pracującego w Teatrze Jaracza w Łodzi), jednak nawet oni grywają tam dość rzadko. Wspomnianą trójkę oglądać można na macierzystej scenie w pojedynczych przedstawieniach – Marcina Dorocińskiego z Agatą Kuleszą w *Merlin Mongoł* (2012) – rosyjskiej sztuce Nikolaja Kolady wyreżyserowanej przez... Bogusława Lindę, Dorocińskiego w *Nastazji Filipownej* (2013), Kuleszę w *Mary Stuart* (2015), zaś Julię Kijowską w *Tramwaju zwanym pożądaniem* (2014), dużo bardziej udanym przedstawieniu również wyreżyserowanym przez Lindę. Inni z tego grona – jak Robert Więckiewicz, Kinga Preis, Bartłomiej Topa czy Tomasz Kot – całkiem zrezygnowali z angażu w teatrze, poświęcając się niemal wyłącznie produkcji filmowej i telewizyjnej. Z rzadka pojawiają się na scenie gościnnie, zwykle w prywatnych teatrach – dość przypomnieć, że Grochowska ostatni raz wystąpiła w premierowym spektaklu w 2011 roku, Mateusz Kościukiewicz w 2010, a Robert Więckiewicz – w 2004. W dalszej części artykułu powrócę do tych kwestii, zastanawiając się, o czym może świadczyć ta gruntowna zmiana w podejściu do występów w teatrze w przypadku wiodących aktorów filmowych w kontekście ekonomiczno-symbolicznej kondycji polskiego teatru i kina.

Do polskiego kina i publicznej telewizji trafić można z najmniejszych nawet miejscowości, ale droga do tego jest zazwyczaj długa i ostatecznie wiedzie przez Warszawę. Dlatego całe rzesze – nierzadko świetnych – aktorów grających na co dzień w teatrach w mniejszych miastach na obrzeżach kraju pozostają przez kino niezauważone i niewykorzysta-

**Strategia Epizodysty  
(„aktorzy  
prowincjonalni”)**

ne. Muszą oni cierpliwie czekać na swoją szansę, dlatego gdy pojawia się propozycja występu w filmie, zwykle nie zastanawiają się nad nią długo. Aktorzy ci kształtują bowiem przede wszystkim swój teatralny dorobek, etat w teatrze zapewnia im stabilny, choć mało spektakularny byt, a film jawi się jako szansa na zdobycie większej popularności i związanych z nią profitów, w tym dalszych angaży w kinie. Wielu polskich aktorów ma w swoim portfolio wpisy w rubryce filmografia, jednak często – zwłaszcza na początku kariery – są to role drugoplanowe i epizodyczne. Dla niektórych status Epizodysty stanowi jedynie pierwszy etap w rozwoju kariery, prowadzącej do osiągnięcia pozycji Dworzanina, innym nigdy nie uda się go przekroczyć. Alternatywą i w tym przypadku pozostaje telewizja, przede wszystkim liczne serialowe produkcje, które – choć nie zapewniają kapitału symbolicznego – przynoszą popularność i dużo większą gratyfikację finansową. Z konieczności więc tak scharakteryzowana grupa Epizodystów jest bardzo liczna – i wewnętrznie zróżnicowana. Należć do niej mogą zarówno aktorzy o ugruntowanej, wysokiej pozycji w środowisku teatralnym, ale niedostatecznie obecni w kinie, jak i aktorzy o przeciętnych możliwościach i niewielkich osiągnięciach, dla których teatr miejski pozostaje podstawą zatrudnienia. Gdyby próbować wymienić tylko tych, po których polskie kino wydaje się sięgać niesprawiedliwie rzadko przy obsadzaniu głównych ról, trzeba wspomnieć o: Mariuszu Bonaszewskim, Tomaszu Tyndyku, Marcinie Czarniku, Marcinie Hycnarze, Grzegorz Małeckim, Rafale Kronenbergerze, Andrzej Szerecie, Paulinie Chapko, Katarzynie Strączek, Sandrze Korzeniak, Marcie Nieradkiewicz czy Małgorzacie Hajewskiej-Krzysztofik i wielu, wielu innych.

### Strategia Celebryty („aktorzy rozpoznawalni”)

Osobną grupę w opisywanej przeze mnie rzeczywistości rynku aktorskiego w Polsce stanowią aktorzy-celebryci. Podobnie do Marcina Adamczaka, który widział strategię Barona jako rodzaj połączenia strategii Autora i Profesjonalisty w polu produkcji filmowej należącym do reżyserów, rozumiem strategię Celebryty jako połączenie pewnych cech charakterystycznych dla Dworzan i Epizodystów. Przedstawiciele tej grupy aktorów występują przed kamerą stosunkowo często, zwykle jednak w popularnych filmach gatunkowych: komediach i komediach romantycznych, filmach sensacyjnych i kryminalnych. Przedsięwzięcia te z reguły nie należą, niestety, do udanych, opierają się na banalnych scenariuszach i wykorzystują wszelkiego rodzaju stereotypy na temat płci, narodowości, wieku, klasy społecznej i życia zbiorowego. Postaci, w które wcielają się aktorzy-celebryci, są zwykle przerysowane, obdarzone niewielką głębią psychologiczną oraz wyrazistym, poddanym co najwyżej niewielkim zmianom charakterem. Operują najczęściej jedynie podstawowym wachlarzem emocjonalnym. Są to więc role mało wymagające, które mimo to nie zawsze zakrywają braki warsztatowe odtwórców.

Ze względu na dużą liczbę realizowanych przedsięwzięć, obecność w mediach oraz charakter zawodowej aktywności Celebryci cieszą się dużą popularnością, ale z tych samych powodów towarzyszy im



niewielki kapitał symboliczny. Sytuacji tej nie poprawiają dokonania teatralne, gdyż kariery sceniczne Celebrytów szybko się załamują i zmuszeni są oni grać w teatrach prywatnych (Polonia, 6. Piętro, Studio Buffo, Kamienica, Capitol – wszystkie z Warszawy) lub czysto rozrywkowych (stołeczne Syrena, Kwadrat, Komedia). Do wyrazistych przykładów aktorek i aktorów realizujących strategię Celebryty należą: Borys Szyc, Tomasz Karolak, Piotr Adamczyk, Anna Dereszowska, Joanna Liszowska, Małgorzata Socha, Paweł Małaszyński, Paweł Wilczak, Maciej Zakościelny, Anna Mucha, Weronika Książkiewicz, Marta Żmuda-Trzebiatowska czy Katarzyna Maciąg. Zdarza się, że do grona Celebrytów ze względu na systematyczny spadek jakości kolejnych produkcji dołączają aktorzy, którzy kiedyś cieszyliby się pozycją Dworzanina – to przypadek Bogusława Lindy, Grażyny Szapołowskiej, Cezarego Pazury i Michała Żebrowskiego. Niektórzy spośród aktorów rozpoznawalnych próbują walczyć z przypisanym im wizerunkiem, angażując się w przedsięwzięcia mniej komercyjne – filmowe (głośny udział Borysa Szycy w planowanym biograficznym filmie Jana Hryniaka o Tadeuszu Kantorze) lub teatralne (założony przez Tomasza Karolaka Teatr IMKA, realizujący ambitną linię repertuarową, na co pozwala gościnny udział wielu znanych aktorów lub wspomniane zajęcie się reżyserią przez Bogusława Lindę). Proces ten trwa jednak długo, a niejednokrotnie udane starania nie zawsze przynoszą oczekiwane rezultaty w kwestii zmiany utrwalonego medialnego wizerunku.

W opisywanej przeze mnie sytuacji, w której aktualnie wiodący aktorzy filmowi nienależą już do pokolenia Rozmaitości (a będzie ich tylko przybywać, gdyż zarówno TR Warszawa, jak i Nowy Teatr przestały być inkubatorem dla kolejnych roczników studentów kończących szkołę teatralną) nie są dalej skorzy do grania w teatrach repertuarowych, trudno oprzeć się wrażeniu rozejścia się aktorskiego rynku produkcji filmowej i teatralnej. Wyrazem tej postępującej rozłączności są także najważniejsze przyznawane w kraju nagrody. Firmowaną przez miesięcznik „Teatr” Nagrodę im. Aleksandra Zelwerowicza dla najlepszej aktorki i najlepszego aktora sezonu otrzymali w ostatnich latach: Halina Rasiakówna i Juliusz Chrzóstowski w roku 2015, Wiktoria Gorodeckaja i Bartosz Porczyk rok wcześniej, Krystyna Janda i Łukasz Lewandowski w roku 2013, Małgorzata Hajewska-Krzysztofik oraz Mariusz Bonaszewski z Krzysztofem Draczem w 2012, Ewa Dałkowska i Marek Kalita w 2011, a także Karolina Gruszka i Borys Szyc wraz z Marcinem Hyncnarem w roku 2010. Poza znanymi i doświadczonymi aktorami dominują więc nazwiska słabo obecne w polskiej kinematografii. Ci sami aktorzy – Rasiakówna, Lewandowski, Gruszka – byli też nagradzani na krakowskim festiwalu Boska Komedia, który w krótkim czasie stał się najważniejszym przeglądem spektakli teatru dramatycznego w Polsce. Poza nimi nagrody za role pierwszoplanowe w Krakowie odebrali od roku 2008 także: Danuta Stenka, Marta Ścisłowicz, Tomasz Nosinski, Michał Chachor, Agnieszka Kwietniewska,

## Poza teatrem

Andrzej Szeremeta, Magdalena Cielecka, Iwona Bielska i, aż trzykrotnie, występujący w spektaklach Krystiana Lupy Piotr Skiba. W zestawieniu z nagrodami aktorskimi przyznawanymi w ostatnich kilku latach na Festiwalu Filmowym w Gdyni trudno doszukać się wspólnych nazwisk, gdyż nagrody te otrzymywali głównie aktorzy wiodący marginalizujący występ w teatrze, tacy jak Grochowska (2015, 2012), Kot (2014), Kulesza (2013), Więckiewicz (2012) czy Dorociński (2011).

Chciałbym podjąć teraz próbę zdiagnozowania przedstawionego wyżej, stosunkowo nowego zjawiska z pogranicza polskiego kina i teatru, polegającego na odwróceniu od sceny aktorów odnoszących największe sukcesy na dużym ekranie. Przyczyn tego exodusu jest zapewne wiele. Na wstępie do analizy strategii twórczych w polskim kinie po 1989 roku Marcin Adamczak stwierdza, iż historię polskiego kina wyznaczają przełomy polityczne o ogromnym znaczeniu (Adamczak 2010, s. 225), co trudno uznać za sąd kontrowersyjny. Ostatnim takim przełomem była oczywiście transformacja ustrojowa kraju, która spowodowała duże i długofalowe zmiany w zakresie organizacji produkcji filmowej opisywane przez Adamczaka. Ustawa o kinematografii uchwalona w 2005 roku symbolicznie kończy – jak stwierdza sam autor – okres przemian instytucjonalnych polskiej kinematografii (Adamczak 2010, s. 243–244). Utworzenie Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej bez wątpienia otworzyło nowe perspektywy rozwoju dla polskiego kina, czego skutki stały się już odczuwalne. Znacząco inaczej przedstawia się ten sam okres odnośnie do teatru. Beata Guzalska stwierdza dobitnie, że „rok 1989 nie zaznaczył się żadną poważną zmianą w obrębie teatru” (Guzalska 2015, s. 366) – i ma na myśli zarówno jego stronę organizacyjno-produkcyjną, jak i ideowo-estetyczną. Można jednak wskazać pewną cechę wspólną przemian, które dotknęły polskie kino i teatr po roku 1989. Chodzi o zniesienie cenzury oraz wpływ, jaki wywarło ono na zdezorientowanych twórców, przyczyniając się także do spadku społecznego znaczenia i oddziaływania obu sztuk. Warto zacytować w tym miejscu fragment książki Guzalskiej:

[...] w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych teatr stracił impet i społeczną wagę, niepewny własnego statusu, zepchnięty na margines uwagi. Nowy ustrój polityczny i oficjalne zniesienie cenzury (w kwietniu 1990 roku) pozbawiły teatry wymiaru działania, który był istotą wielu przedsięwzięć, czyli ekspresji prawd powszechnie odczuwanych, lecz publicznie zakazanych. Znikła potrzeba porozumiewania się z publicznością poza zasięgiem władzy, rację bytu straciło zastępcze uprawianie polityki. Odplynęła publiczność, pochłonięta innymi sprawami i nie odnajdująca już w teatrze gorącej atmosfery wspólnoty wtajemniczonych. (Guzalska 2015, s. 366)

W bardzo podobnym tonie wypowiada się o polskim kinie tego okresu Adamczak, dochodząc do analogicznych wniosków – również na podstawie danych statystycznych. Jednakże w kolejnych latach trajektorie rozwojowe kina i teatru w Polsce stały się odmienne: teatr przeszedł znaczącą odnowę estetyczną na przełomie tysiącleci w ra-

mach odziedziczonego po PRL-u systemu organizacyjno-instytucjonalnego. Zmiana w kinie nie była aż tak wyraźna, w dodatku czekano na nią dłużej, jednak w przypadku kinematografii udało się znacząco unowocześnić i odbudować system publicznego dotowania filmów. Wydaje się, że brak zmian prawnych i instytucjonalnych[5] wpływa niekorzystnie na kondycję polskiego teatru, o czym część krytyków, kuratorów i polityków mówi otwarcie od kilku co najmniej lat[6]. Te różnice w dynamice i w jakości zmian, których doświadczyły kino i teatr, bez wątpienia wpływają na sytuację panującą na polskim rynku aktorskim, przemawiając na korzyść kina. Rosnąca w siłę produkcja filmowa (od kilku lat przekraczająca liczbę 30 premier kinowych rocznie) połączona ze stosunkowo dużym udziałem na rynku krajowym (dochodzącym do 30%)[7] umożliwia finansowe niezależnienie się aktorów od teatru. Co oczywiste, kino oferuje największym gwiazdom dużo atrakcyjniejsze zarobki niż scena, od niedawna jednak mogą oni liczyć na częste i regularne angaże.

Byłoby jednak nadmiernym uproszczeniem uważać czynniki organizacyjne za jedyne źródło przemian rynku aktorskiego w Polsce. Teatr nigdy nie był bowiem miejscem specjalnie atrakcyjnym finansowo, a mimo to aktorzy polscy ściśle wiązali swoje kariery ze sceną. Przyczyny muszą więc też tkwić w samym teatrze. I rzeczywiście, wydaje się, że – na skutek bardzo różnych czynników, ale niezależnie od przyjmowanych perspektyw – znacząco osłabł prestiż przypisywany „wysokiej” sztuce teatralnej. Dla jednych dzisiejszy teatr postdramatyczny utracił swój podniosły, uroczysty charakter, gdyż nie przystaje do dawnej – uważanej za wzorową – estetyki; inni uważają, że nadmiernie wikła się w autotematyczne rozważania nad samą teatralnością i swoim statusem w zmediatyzowanym świecie, przez co staje się niszowy i hermetyczny; jeszcze inni powątpiewają w jakąkolwiek skuteczność zaangażowanego społecznie teatru politycznego ostatnich lat, wskazując chociażby na wyniki niedawnych wyborów parlamentarnych. Utrata kapitału symbolicznego to jednak nie jedyny powód wstrzemięźliwego stosunku Dworzan do udziału w przedstawieniach. Ostatni, szósty rozdział swej pracy, poświęcony teatrowi najnowszemu, Gućzalska tytułuje: *Cząstki elementarne. Aktorzy w teatrze nowego wieku*. Autorka celnie charakteryzuje środki i wrażenia estetyczne, którymi operują reżyserzy urodzeni w latach 70. i 80. Píše między innymi:

[5] Zamiast gruntownego przemyślenia i strukturalnego przemodelowania systemu organizacji teatrów publicznych w Polsce dokonano jedynie częściowych zmian, między innymi w kwestii wyłaniania dyrektorów teatrów na drodze konkursów. Pojawiające się co rusz kontrowersje związane z pominięciem przez samorządy wskazanego przez komisję kandydata (choćby ostatnio w Gnieźnie i w Toruniu) dowodzą nieskuteczności uchwalonych, niepowiązanych z głębszą reformą przepisów.

[6] Por. np. wypowiedź Jerzego Hausnera w debacie

dotyczącej polityki zarządzania teatrami: „Uważam za błędny scenariusz powszechnego skomercjalizowania instytucji kultury. Nie da się jednak utrzymać modelu teatru repertuarowego jako dominującego. Nikt tego systemu nie demontuje, on się po prostu rozpada na naszych oczach”. *Monopol teatru repertuarowego...* 2012, s. 12–22.

[7] Zob. Anna Wróblewska (Romanowska), Rafał Jankowski, 2008, *Widzowie wybierają polskie kino*, <[www.pisf.pl/rynek-filmowy/rynek-filmowy/widzowie](http://www.pisf.pl/rynek-filmowy/rynek-filmowy/widzowie)> [dostęp: 8.11.2015].

Niewiele jest również w najnowszym teatrze ambicji *stricte* artystycznych: nie dąży się bowiem do tworzenia dzieł sztuki, ale do generowania wydarzeń. Przedstawienia w mniejszym stopniu traktowane są przez twórców jako artefakty, w większym – jako wypowiedzi, mające sprowokować żywy, nieraz polemiczny odbiór. Rzadko czeluże się tu efekty, równie rzadko podejmuje się próby sięgania do sfery emocjonalnej aktorów [...]. Czas przygotowań [przedstawień – dop. A.D.] skraca również posługiwanie się kliszami i konwencjami – chociaż nie są to już konwencje teatralne, lecz brane na zasadzie cytatu z mediów i kultury popularnej. [...] Teatr przemawia wieloma językami, atakuje zintensyfikowanymi strumieniami mowy, często pełnymi energii i anarchicznego chaosu – lecz słowa wypowiedane są bezosobowo, czasem automatyczne, kiedy indziej dla czystego efektu retorycznego. A przy tym bez emocjonalnego zaangażowania i „przeżywania” – jakby wypadały z produkującej je maszyny. Aktorzy nie wcielają się w postacie, ale uczestniczą w wielkim akcie pośredniczenia: słowa, frazy, gesty, wizerunki służą ukierunkowanemu przepływowi, którego źródeł nie da się jednoznacznie wskazać ani ogarnąć. (Guczalska 2015, s. 430–431).

Nawet jeśli powyższe uwagi nie odnoszą się do całości życia teatralnego w Polsce, to w zasadniczych punktach Guczalska trafnie przedstawia myślenie obecne w najnowszej twórczości teatralnej. Ta krótka i wyrazista charakterystyka wydaje się ważna, gdyż tłumaczy, dlaczego scena staje się nieatrakcyjna dla wielu aktorskich gwiazd. Teatr dystansujący się od tworzenia skończonych dzieł scenicznych i rezygnujący z pojęcia roli<sup>[8]</sup> wydaje się mało kuszący dla wiodących aktorek i aktorów, którzy musieliby zrezygnować w nim z wielu przywilejów i możliwości: kreacji głównej roli, z bycia podmiotem uprzywilejowanym i wyróżnionym wśród innych znaków scenicznych. Interes wspólnego teatru rozbiegł się z interesami aktorskich gwiazd – może poza kilkoma gwiazdorskimi zespołami, które dzięki rozpoznawalnym nazwiskom funkcjonują na uprzywilejowanych zasadach. Tym samym pojawiła się u nas pierwsza fala aktorów filmowych – i tylko filmowych.

Ciekaw jestem, jak dalej będzie wyglądał rozwój rynku aktorskiego w Polsce. Zależy on zarówno od samych aktorów, jak i od artystycznej ewolucji oraz trybów produkcji dostępnych dla polskiego kina i teatru. Być może niebawem podziały przestaną być aż tak widoczne. Na te pytania odpowiedzi znajdą najzdolniejsi aktorzy najmłodszego pokolenia, tacy jak Marcin Kowalczyk, Tomasz Schuchardt, Dawid Ogrodnik, Piotr Głowacki, Agnieszka Żulewska czy Zofia Wichłacz. Wszyscy oni mają już na koncie głośne filmy, świetnie przyjęte role i ważne nagrody, w tym na najważniejszym polskim festiwalu filmowym. Zofię Wichłacz nagrodzono w Gdyni w 2014 roku za pierwszoplanową rolę kobiecą w filmie *Miasto 44* Jana Komasy, a Tomasza Schuchardta

[8] „Coraz częściej więc aktor, zamiast «grać rolę», po prostu występuje – albo bierze udział – w przedstawieniu. Aktorzy grają – ale nie rolę – [...] wykonują zadania, czynności, wygłaszają teksty – ale przede wszystkim wnoszą swoją żywą obecność na scenę, nie odsyłając do żadnej ustanowionej wcześniej kon-

strukcji postaci. Fragmentaryczne, szczątkowe role odgrywają na chwilę i z demonstracyjnym dystansem. Wszystko to sytuje ich działania bliżej performansu niż tradycyjnie pojętego przedstawienia” (Guczalska 2015, s. 421).

wraz z Wojciechem Zielińskim za główną rolę męską w *Chrzcie Marcina Wrony* (2010). Trio Kowalczyk – Schuchardt – Ogrodnik zebrało świetne recenzje po filmie *Jesteś Bogiem* (2012) Leszka Dawida. Kolejni aktorzy z tej listy ustawili się w kolejce po Nagrodę im. Zbyszka Cybulskiego. Ostatnio, po Kowalczyku, Magdalenie Popławskiej i Głowackim, przypadła ona Agnieszce Żulewskiej za występ w filmie *Chemia* (2015) Bartosza Prokopowicza. A jednocześnie – co trzeba podkreślić – nie znikają oni z polskich scen, choć też trudno powiedzieć, by kolekcjonowali role. Dawid Ogrodnik gra regularnie w nowych przedstawieniach TR Warszawa – *Nietoperzu* (2012) wyreżyserowanym przez Węgra Kornéla Mundruczó oraz *Drugiej kobiecie* (2014) i *Męczennikach* (2015) Grzegorza Jarzyny. Podobnie Schuchardt – po przenosinach z Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi do Teatru Ateneum w Warszawie wystąpił już w trzech premierowych spektaklach. Ci dwaj aktorzy zdecydowali się na etatowe zatrudnienie. Agnieszka Żulewska – choć bez stałego adresu – współpracuje z głośnymi nazwiskami polskiego teatru ostatnich lat: Eweliną Marciniak, Krzysztofem Garbaczewskim i Marcinem Libeirem. Na filmie wydaje się koncentrować Marcin Kowalczyk, który po głośnym rozstaniu z Mają Kleczewską tuż przed premierą jej spektaklu *Bracia i siostry* (2013) w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu nie wziął dotąd udziału w żadnym nowym przedsięwzięciu. Imponująco wygląda filmografia najstarszego w tym gronie Piotra Głowackiego, który od 2011 roku zagrał w prawie 40 filmach – dotąd rzadko były to jednak główne role. Głowacki wydaje się o krok od zajęcia pozycji Dworzanina – ciekawe, czy śladem poprzedników całkiem zniknie wówczas ze sceny. Niedawno wystąpił jednak we wspomnianych *Męczennikach* (2015) Grzegorza Jarzyny.

- Adamczak M., 2010, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci*, Gdańsk.
- Adamczak M., 2013, *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*, „Images”, vol. XIII, nr 22: „Special Issue: Production Culture”.
- Guczalska B., 2015, *Aktorstwo polskie. Generacje*, Kraków.
- Monopol teatru repertuarowego. Rozmawiają: Jerzy Hausner, Krzysztof Mieszkowski, Agata Siwiak, Bartosz Szydłowski, 2012, „Didaskalia”, nr 111, s. 12–22.
- Wróblewska (Romanowska) A., Jankowski R., 2008, *Widzowie wybierają polskie kino*, <[www.pisf.pl/rynek-filmowy/rynek-filmowy/widzowie](http://www.pisf.pl/rynek-filmowy/rynek-filmowy/widzowie)> [dostęp: 8.11.2015]

## BIBLIOGRAFIA



Fot. Justyna Sulejewska