

Vivien Leigh

Życie w zwierciadle sztuki

MAREK PALKA

*Aktor jest to istota, która cierpi dla przyjemności
drugich i w spełnieniu tego zadania umiera.*

Alfred de Musset

Aktorstwo, zawód tragiczny...

Świadectwem twórczości aktorów pozostają ich role, ale właściwie tylko te zapisane na taśmie filmowej lub magnetycznej. To najczęściej jedyny prawdziwy, choć nie zawsze wiarygodny dowód ich zawodowej klasy. Aktorom, którzy stworzyli swe kreacje w teatrze, w sposób szczególnie przejmujący towarzyszy myśl o przemijaniu i niemożności powtórzenia – świadomość, że dzieło sztuki teatralnej, choćby najdoskonalsze, musi zginąć bezpowrotnie ¹. Zapewne w związku z tym Nina Andrycz, legenda polskiej sceny, powiedziała kiedyś, że wykonuje zawód tragiczny. Ta sama myśl nasuwa się w odniesieniu do Vivien Leigh, zwłaszcza w kontekście jej nieustającego pragnienia osiągnięcia statusu wielkiej aktorki teatralnej. Dziś, po latach, o wielkim kunście aktorskim Vivien Leigh świadczą nieliczne filmy z jej udziałem.

To niezwykle, ale wydaje się, że niemal wszystkie filmowe role Vivien Leigh (teatralne w pewnej mierze również) stanowią lustrzane odbicie epizodów z życia aktorki, jej osobowości, miłości, fascynacji, lęków i – co najwyraźniej się ujawniło – dręczących ją psychicznych dolegliwości. I trudno jest ostatecznie stwierdzić, czy w jej przypadku to sztuka naśladowała życie, czy też życie – sztukę. Czasami owe zbieżności miały charakter przypadkowy, lecz często aktorka całkiem świadomie wybierała taką, a nie inną postać, którą bardzo chciała zagrać. Najbardziej charakterystyczny przykład stanowi teatralna i filmowa rola Blanche w *Tramwaju zwanym pożądaniem* (1950). Kilka lat później, w okresie nasilenia choroby psychicznej, aktorka mówiła kwestiami z dramatu Tennessee Williamsa... Może to być wyrazisty i jakże smutny dowód potwierdzający wyznawaną przez Oscara Wilde'a teorię o naśladownictwie sztuki przez życie: *Wystarczy stworzyć piękne dzieło sztuki, aby życie natychmiast je skopiowało* ². Nie można przecież odmówić piękna kreacji Vivien Leigh w filmie *Kazana*, a tym bardziej jej wstrząsającego tragizmu.

Każde dzieło sztuki – jest nim także (a przynajmniej bywa) kreacja aktorska – ukazując świat zewnętrzny, jednocześnie wyraża wewnętrzny świat artysty ³. Aktorzy posługują się swoim ciałem, osobistą wrażliwością, inteligencją. *Jesteśmy zawsze sobą – w zaprogramowanych okolicznościach* ⁴ – powiedziała kiedyś

Zofia Kucówna i wypowiedź ta może posłużyć jako argument, że pisanie o rolach aktorów jest w pewnym stopniu pisanem o osobach aktorów. Bowiem aktor nawet najbardziej wczuwający się w postać sceniczną czy filmową dochodzi do niej przez własne doświadczenia, refleksje, odczucia; w jakimś stopniu przystosowuje postać do własnej osoby. Wydaje się jednak, że najwyraźniej można dojrzeć osobę twórcy-aktora (zwłaszcza gwiazdy) w zwierciadle jego kreacji filmowych, jako że film – jak zauważył Helmuth Plessner – *stwarza iluzję aktora, który ucieleśnia samego siebie. Toteż właściwie tylko w filmie rola może się stać wyłącznie pretekstem i środkiem pomocniczym przedstawienia osoby, którą osobisty urok czyni gwiazdą*⁵.

Legenda Vivien Leigh jako gwiazdy filmowej wiąże się przede wszystkim z postacią głównej bohaterki *Przeminęło z wiatrem* (1939). Smutnym tego przejawem był fakt, że kiedy 8 lipca 1967 roku doniesiono o śmierci aktorki, tytuły gazet żegnały Scarlett O'Hare, nie Vivien Leigh... Scarlett to niewątpliwie najbardziej znany filmowy wizerunek aktorki – rola, która przyniosła jej olbrzymią sławę i stała się początkiem międzynarodowej kariery. Ten wielki sukces artystyczny, zwieńczony nagrodą Akademii Filmowej, miał się okazać ciężarem dla dalszej twórczości. Widmo jednej roli ciągnęło się za aktorką przez całe życie. Fenomen Scarlett ma jeszcze inny wymiar; daje on bowiem pewne wyobrażenie o Vivien Leigh, jako że w postaci głównej bohaterki *Przeminęło z wiatrem* widziała ona (czy też chciała widzieć) swoje *alter ego*. Zdecydowanie i upór w realizacji zamierzeń, niezależność, życiowa zaradność, osobisty urok oraz skłonność do ulegania wielkim namiętnościom – te cechy charakteryzowały również samą Vivien Leigh. Producent *Przeminęło z wiatrem* David O. Selznick jakby potwierdzał to podobieństwo; opisywał Vivien jako *młodą, pełną siły i ognia kobietę o zdecydowanym irlandzkim spojrzeniu*⁶. Jako pierwszy dostrzegł też w Vivien Leigh idealną odtwórczynię Scarlett. Z drugiej strony Olivia de Havilland (filmowa Melania) zachowała w pamięci nieco inny wizerunek swojej przyjaciółki: *Jej charakter był mniej silny niż charakter Scarlett. Była bardziej delikatna, krucha (...), można ją było porównać do pięknej porcelanowej figurynki*⁷.

Mimo ugruntowanej pozycji międzynarodowej gwiazdy filmowej (ogromne sukcesy w filmach: *Przeminęło z wiatrem*, *Pożegnany walc* z 1939 oraz *Lady Hamilton* z 1940), Vivien Leigh myślała o sobie jako aktorce, której daleko do zawodowej doskonałości. Całą swą ambicję, pracowitość i zapał chciała skoncentrować na karierze teatralnej. Jak wówczas odnotował londyński krytyk i przyjaciel Vivien Leigh, James Agate (współpracownik Oliviera przy pracy nad adaptacjami filmowymi Szekspira): *[Vivien] raz za razem powtarza, że woli teatr od filmu, wspierana w tym przez Oliviera, który twierdzi, że aktorstwo filmowe to nie jest zajęcie dla prawdziwego aktora*⁸. Teatr jest tym miejscem – zdawał się mówić Laurence Olivier – gdzie wymaga się prawdziwej sztuki aktorskiej. Opinia taka, sławiąca wyższość teatru nad kinem, obowiązywała dziesiątki lat. Dziś jesteśmy skłonni przyznać, że jest to po prostu kwestia dwóch odmiennych rodzajów sztuki aktorskiej.

Vivien Leigh, aktorce, której epizody prywatnej biografii częstokroć przybierały formę dramatyczną, życie w teatrze przynosiło momenty największego szczęścia, ale i bolesne klęski. Teatr był jej miłością – nie większą jednak niż miłość do człowieka, z którym miała spędzić, na scenie i w życiu, blisko 25 lat.

Dzieje jej romansu, a z czasem małżeństwa z Laurencem Olivierem (od 1948 r. sir Olivierem...) przez długie lata pozostawały przedmiotem zainteresowania publiczności, prasy i mediów. Pelen zawirowań, wzlotów i upadków związek niezwykle utalentowanej pary aktorskiej zyskał w oczach obserwatorów miano „teatru życia Olivierów”, w którym aktorce przyszło grać rolę Lady O. Analogie z losami Vivien Leigh i Laurence’a Oliviera można odnaleźć bez trudu w historii Emmy Hamilton i admirała Nelsona, sfilmowanej przez Alexandra Korde pod tytułem *Lady Hamilton* w 1940 r. – właśnie z parą tych aktorów w rolach głównych. Historia wielkiej miłości kochanków zmuszonych do ukrywania swego związku w tajemnicy przypominała ich własną. *Moje życie – zwierza się w filmie lady Hamilton – naprawdę rozpoczęło się, gdy miałam 18 lat. Posiadałam wszystko, co można mieć w świecie, więc dlaczego nie byłam szczęśliwa?* Sytuacja Emmy znakomicie odzwierciedlała małżeństwo dalekie od idyllicznego szczęścia osiemnastoletniej Vivien z pierwszym mężem, Leigh Holmanem... W 1947 Vivien Leigh otrzymała propozycję zagrania tytułowej roli w *Annie Kareninie* w reżyserii Julien’a Duviviera. Grając, *identyfikowała się z Anną i czytała Tolstoja*, a wraz z postępami w realizacji filmu popadała w depresję. Opowieść o kobiecie, która opuściła swój dom, męża i dziecko, bliska była prawdy o pierwszym małżeństwie Vivien Leigh, a także o trwającym cztery lata i pozostającym w ukryciu romansie z Laurencem Olivierem, o obsesyjnej wręcz miłości, jaką go darzyła. Dwa lata później (w 1949 w teatrze, a 1950 w filmie) Vivien Leigh objawiła się w swym najbardziej tragicznym wcieleniu – jako bohaterka dramatu Tennessee Williamsa – Blanche Du Bois. I wydaje się, że jest to rola będąca nie tylko najwyższym wyrazem prawdy aktorskiej, ale też prawdy o osobie Vivien Leigh. Wiele także mówi o cenie płaconej za zawód, który wykonywała, o lękach, presjach i załamaniach związanych z pracą aktora, wreszcie – o sprzedawaniu własnej prywatności.

W kręgu dramatów Williamsa

Tennessee Williams, amerykański dramaturg, który z początkiem lat pięćdziesiątych zyskał sobie miano najwybitniejszego, obok Arthura Millera, przedstawiciela realizmu psychologicznego, niemal we wszystkich swoich utworach zamieszczał obrazy załamania psychicznego i obsesji seksualnych jednostek nadwrażliwych i nieprzystosowanych. A wszystko to w charakterystycznym dla tego autora, bardzo sugestywnym klimacie dekadencji. Twórczością Williamsa bardzo szybko zainteresowali się filmowcy. W 1950 roku weszła na ekrany filmowa adaptacja *Szklanej menażerii* w reżyserii Irvinga Rappera z Jane Wyman i Kirkiem Douglasem w rolach głównych. Wielkim wydarzeniem artystycznym roku 1951 była premiera filmu zrealizowanego przez Elię Kazana *Tramwaj zwany pożądaniem* z Vivien Leigh i Marlonem Brando. Od tej pory niemal każda sztuka Williamsa trafiała na ekran. Do najbardziej znanych adaptacji, dokonanych w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, należą *The Rose Tattoo* (1955) Daniela Manna z Anną Magnani i Burtem Lancasterem, *Baby Doll* (1956) Elii Kazana, *Kotka na gorącym dachu* (1959) Richarda Brooka z Elizabeth Taylor i Paulem Newmanem, *Nagle zeszłego lata* (1958) Josepha Mankiewicza z Elizabeth Taylor i Montgomerym Clifftem (1958), *Słodki ptak młodości* (1962) Richarda Brooksa

z Geraldine Page, *Noc Iguany* (1964) Johna Hustona z Richardem Burtonem i Deborah Kerr czy wreszcie *Boom* (1968) Josepha Loseya z Elizabeth Taylor i Richardem Burtonem. Co było powodem tak dużej popularności utworów Williamsa w środowisku filmowym? Jedną z możliwych odpowiedzi daje zestawienie dwóch najważniejszych motywów jego dramatów, jakimi są patologia psychiczna oraz erotyzm, z uderzająco wysokim współczynnikiem ludzi psychicznie chorych wśród twórców filmowych, szczególnie aktorów. Anonimowy lekarz psychoanalityk, badający środowisko hollywoodzkie na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych opublikował pracę pt. *State of Mind – A Preview of Emotional and Psychiatric Problem*, w której podaje, że 3/4 hollywoodzkich aktorów składa się bądź to z ludzi chorych, bądź stojących na progu choroby, bądź też zmierzających w kierunku choroby. Zaburzenia z zakresu psychiatrii są codziennymi epizodami w wytwórniach filmowych. Seks jest w Hollywood naczelną siłą, stąd często tu spotykać można postacie nimfomanek i Don Juanów...¹⁰ Ale byłoby dużym uproszczeniem tylko tym tłumaczyć wielką popularność dramaturgii Tennessee Williamsa. Zdaniem Elii Kazana: *Williams ma znakomite wyczucie sztuki filmowej, jego dramaty zdradzają dużą fantazję wizualną i dlatego tak dobrze dają się zaadaptować na ekran*¹¹. Kazan uważa, że cechą najbardziej charakterystyczną twórczości filmowej i teatralnej Williamsa jest jego emocjonalność. *Ma on jakiś genialny zmysł dobierania tematów i postaci, w których perypetiach publiczność odnajduje część własnego doświadczenia i znajome cechy charakteru. Ludzie rozpoznają ludzi*¹². Tennessee Williams posiadał dar kreowania jedynych w swoim rodzaju postaci. Te bardzo wnikliwe i głębokie portrety psychologiczne można podzielić na dwa rodzaje, a ich zderzenie staje się osią dramatów Williamsa. Pierwszy – to osobnicy silni i brutalni, prostackie typy pozbawione skrupułów. Drugi – osoby słabe, neurotyczne, z pogranicza patologii psychicznej, dręczone przez obsesje seksualne – przy czym są to jednostki kulturowo wyrafinowane. W grupie tej można wyróżnić ponadto specjalny typ Williamsowskich kobiet: kruchych, jeszcze (lub niegdyś) pięknych, nie znajdujących w sobie sił na walkę z brutalnością życia i mijającym czasem – stąd bierze się ich ucieczka w alkoholizm i wyuzdanie erotyczne. Są to postacie tak sugestywne, jak choćby Blanche Du Bois, której smutny los i skomplikowana psychika do tego stopnia poruszyły Vivien Leigh, że postanowiła uczynić wszystko, by dramat Williamsa *Tramwaj zwany pożądaniem* wystawić w Londynie.

Jak podaje Jesse Lasky Jr, tekst tej sztuki aktorka przeczytała pod koniec roku 1948 i od tej pory *nie była w stanie myśleć o niczym innym; wiedziała, że coś w charakterze Blanche dotknęło ukrytych stron jej własnej psychiki*¹³. Wiele wyjaśniają tak charakterystyczne podobieństwa ówczesnej sytuacji życiowej Vivien Leigh do tej, w jakiej znajdowała się bohaterka Williamsa: ocierająca się o szaleństwo psychiczna dezintegracja, nadużywanie alkoholu i nadpobudliwość seksualna (ściśle związana ze stanami maniakalno-depresyjnymi, na które cierpiała aktorka), kruchosc, eteryczność, przewrażliwienie oraz trwożliwe poczucie mijającej młodości. A także wisząca nad każdym chorym na depresję maniakalną groźba pojawienia się schizofrenii.

Równie bliski kolejom życia Vivien Leigh miał się okazać tekst innego utworu Williamsa, *Rzymska wiosna pani Stone*, sfilmowanego w 1960 roku przez Jose Quinterro. Vivien zagrała tam właściwie samą siebie, aktorkę Karen Stone, opusz-



Przeminęło z wiatrem, reż. V. Fleming (1939)

Tramwaj zwany pożądaniem, reż. E. Kazan (1951)



czoną przez męża (w filmie mąż pani Stone umiera, w rzeczywistości Vivien Leigh była tuż po rozwodzie z Olivierem), z trudem przyjmującą nieuchronny upływ czasu. Pani Stone ma opinię aktorki utalentowanej, aczkolwiek nie na tyle, by mogła być wielką aktorką klasyczną. To jakby echo stosunku krytyków teatralnych do ról scenicznych Vivien Leigh. Lecz tym razem to nie kwestia talentu lub jego braku jest główną przyczyną dramatu aktorki, ale jej lęk przed starzeniem się oraz wielka potrzeba uczucia, dlatego też lustro będzie ważnym motywem pojawiającym się w filmie. W jednym ze zwierciadeł w witrynie sklepu pani Stone ujrzy prześladowającego ją włoskiego chłopca, pełniącego rolę symbolu fatum, nieuchronnego końca¹⁴. Zwierciadło będzie również rekwizytem-symbolem ostatniego filmu Vivien Leigh – *Statek szaleńców* (1965), wyreżyserowanego przez Stanleya Kramera. Film przedstawia psychiczną i moralną degrengoladę pasażerów tytułowego statku, reprezentantów wyższych sfer społeczeństwa. Vivien Leigh ponownie zagrała postać w pewien sposób do siebie podobną: alkoholicką-milionerkę, gnębioną napięciem seksualnym. Obraz Kramera zawiera wstrząsającą scenę, w której aktorka, w bardzo silnym makijażu, w otoczeniu butelek alkoholu, rozmawia ze swym odbiciem w lustrze. Film ten nie był wprawdzie adaptacją tekstu Williamsa, lecz powieści Katharine Anne Porter, ale jego atmosfera i charakter postaci zdają się bliskie duchowi dramatów „piewcy Południa”. Wymienione wyżej trzy bohaterki grane przez Vivien Leigh łączy przede wszystkim niemożność znalezienia miejsca w otaczającej rzeczywistości, przy czym, o ile Blanche jest bardziej impulsywna i ekstrawertyczna (podobnie jak milionerka ze *Statku szaleńców*), o tyle pani Stone raczej tłumii reakcje i ukrywa uczucia, które wybuchają z dużą siłą dopiero w finale filmu.

Tennessee Williams i Vivien Leigh byli ze sobą zaprzyjaźnieni. Dramaturg dobrze rozumiał jej psychiczną udrękę, ona akceptowała jego homoseksualizm. Pracę na planie *Rzymskiej wiosny* wspominał po latach: *Po prostu siedziałem i obserwowałem wdzięk i tragiczny styl Vivien Leigh. Myślę, że film jest poematem. To było ostatnie wielkie dzieło zarówno Vivien, jak i reżysera, Jose Quintero, człowieka, który jest tak bliski memu sercu, jak pani Leigh*¹⁵. Zarówno życie Williamsa, jak i życie Vivien Leigh, było wielką huśtawką wzlotów i upadków, stanów maniakałnych i depresji. Oboje cierpieli na bardzo poważne dolegliwości psychiczne.

Głęboka depresja, niepohamowana mania

Trudno jest określić jednoznacznie przyczyny choroby psychicznej Vivien Leigh. Pierwsze poważne symptomy zaobserwowano krótko po traumatycznym wydarzeniu, jakim było poronienie dziecka na planie filmu *Cezar i Kleopatra* (1945). Vivien zaczęły nadochodzić gwałtowne i nasilające się ataki hysterii, a jej stan psychiczny pogarszały przykre objawy gruźlicy, która była wynikiem zaniedbywania zdrowia i nieprzestrzegania zaleceń lekarzy. O ile gruźlicę na pewien czas udało się zaleczyć, o tyle dolegliwości psychiczne z biegiem lat zaczęły się pogłębiać. W dzieciństwie Vivien jedna rzecz budziła niepokój od początku i miała się stać nieodłączną częścią jej kondycji psychofizycznej – otóż zawsze sypiała nadzwyczaj krótko: od 2 do 4 godzin. Poza tym pobyt w szkole klasztornej w Anglii, kilka tysięcy kilometrów od domu rodzinnego i kochających rodzi-

ców (którzy przebywali w Indiach, gdzie zresztą aktorka się urodziła), odcisnął prawdopodobnie silne piętno na psychice Vivien. Przed 1945 zdarzył się jeszcze co najmniej jeden epizod zapowiadający przyszłą eskalację objawów chorobowych. Thomas Kiernan (autor biografii Laurence'a Oliviera) odnotował, że w roku 1937, kiedy wystawiano *Hamleta* w Danii, Vivien przygotowująca się do roli Ofelii zachowywała się bardzo dziwnie. Po próbach, w jednej chwili była wyciszona i nieobecna, by zaraz potem przejść do histerycznych krzyków. Jego zdaniem były to wczesne znamiona choroby, na którą, być może, już wtedy cierpiała¹⁶.

Dolegliwości psychiczne aktorki nikt początkowo nie był świadomy. Zaczęły się one objawiać przede wszystkim ekstremalną zmianą nastrojów; zauważono, że Vivien ma okresy „dawns” i „ups”, przy czym te drugie przeradzały się często w niekontrolowane ataki wściekłości, które zamieniały ją wręcz w obcą osobę i przypominały chwilami opętanie. Okresy „ups” charakteryzowały się przypływem energii i dzikim entuzjazmem, Vivien wierzyła, że jest zdolna dokonać wszystkiego, co zaplanuje. Ten rodzaj hiperaktywności łączył się między innymi z wydawaniem przyjęć i alkoholowymi spotkaniami do białego świtu – chora aktorka nie odczuwała potrzeby snu. Dochodziły do tego na przemian stany euforii i agresji bez powodu. W okresie „dawns” przypominała osobę autystyczną. Ataki były częste, choć krótkotrwałe. Kiedy Vivien Leigh dochodziła do siebie, pisała listy przeproszające do osób, które – jak jej się wydawało – obraziła. Nie pamiętała bowiem swoich ataków złości i tego, przeciwko komu były skierowane¹⁷.

Konsultacje z psychiatrami amerykańskimi przyniosły wreszcie oficjalną diagnozę. Laurence Oliver przyjął do wiadomości, że jego żona cierpi na depresję maniackalną (cyklofrenię), która oznaczała cykliczne przechodzenie od głębokiej depresji do dzikiej, niepohamowanej manii – i z powrotem. Dowiedział się, że okresy te mogą następować regularnie lub nieregularnie albo też ze wzrastającą częstotliwością, co z kolei nieuchronnie prowadzi do schizofrenii¹⁸. Szczególnie niebezpieczny przebieg choroby Vivien odnotowano w 1953 roku na Cejlonie podczas kręcenia zdjęć do filmu *Ścieżki stonia* (jedyne refleksy w całej twórczości Vivien Leigh odnoszący się do jej dzieciństwa w Indiach). Miała tam się pojawić wraz ze znakomitym aktorem australijskim Peterem Finchem, z którym zresztą wcześniej nawiązała romans. Od początku niepokojące było zachowanie aktorki, dziwne było już jej postanowienie, by wystąpić w filmie zapowiadającym się jako bardzo słaby (zawsze rozsądnie wybierała role). Laurence Olivier wspomina, że Vivien *czyniła pracę nad filmem całkowicie niemożliwą. Nie okazywała ani śladu zwykłego zdyscyplinowania i nie sposób było przemówić jej do rozumu*¹⁹. Wkrótce w strasznym ataku manii zaczęła tracić świadomość, wołając do Fincha: *Larry, Larry!* a kulminacją ataku miały być wykrzykiwane przez aktorkę kwestie Blanche Du Bois z *Tramwaju zwanego pożądaniem*²⁰. Film *Ścieżki stonia* ukończono w innej obsadzie. Rolę, którą miała zagrać Vivien Leigh, powierzono Elizabeth Taylor.

Vivien Leigh została poddana leczeniu szpitalnemu. Psychiatrzy zalecili serię elektrowstrząsów (jedną z wielu, jakie miała w przyszłości otrzymać). Zawsze zgadzała się na nie bez wahania, a często wręcz sama prosiła o zastosowanie takiej kuracji, gdy czuła, że nadchodzi *zły okres*. Olivier wyrażał zaniepokojenie

ewentualnymi skutkami takiego sposobu leczenia: *Obawy moje dotyczyły drobnych, lecz dostrzegalnych zmian osobowości (...) Była mi teraz bardziej obca, niż mógłbym to sobie kiedykolwiek wyobrazić. Coś się z nią stało, coś bardzo trudnego do opisania*²¹. Z kolei biografowie aktorki wspominają o powolnej, aczkolwiek zauważalnej poprawie zdrowia psychicznego aktorki po jej rozwodzie z Olivierem (1960). U boku oddanego jej towarzysza życia, Jacka Merrivala, czyniła postępy w walce z chorobą.

Z czasem w środowisku filmowym pojawiła się opinia, że angażowanie Vivien Leigh do pracy w filmie jest ryzykowne ze względu na jej psychiczne i fizyczne (gruźlica) choroby. Miało to, jak się wydaje, poważny wpływ na rzadkie pojawienie się aktorki przed kamerami od wczesnych lat pięćdziesiątych do jej śmierci w 1967 (ukończyła tylko trzy filmy). Laurence Olivier był jednak zdania, że choroba jego żony nie była zauważalna i że tylko on doświadczał jej przykrych skutków: *Przez cały ten okres, kiedy pozostawała we władzy niesamowicie złowrogiego potwora, jakim jest depresja maniakalna, zaciskająca coraz bardziej nieubłaganą pętlę, Vivien zachowywała przebiegły spryt – zdolność ukrywania rzeczywistego stanu zdrowia przed niemal każdym oprócz mnie*²². Objawy chorobowe aktorki były jednak trudne do ukrycia, i to do tego stopnia, że postać Vivien Leigh i jej ciężkie przeżycia osobiste stały się inspiracją twórczości filmowej (jeszcze nawet za jej życia). Wiąza się one przede wszystkim z nazwiskiem Elizabeth Taylor.

W 1963 roku dramaturg Terence Rattigan zaproponował, by wykorzystać autentyczne wydarzenia z udziałem Vivien Leigh na lotnisku Heathrow, kiedy to przebywając w fazie manii usiłowała *dać się porwać* Peterowi Finchowi i polecieć z nim do Nowego Jorku. Wejściu na pokład przeszkodziła jednak mgła, a zanim opadła, Vivien wróciła do normalnego stanu i dłużej już nie zaprzętała sobie umysłu pomysłem opuszczenia Oliviera. Scenę tę odtworzyli Elizabeth Taylor i Richard Burton w filmie *V.I.P.'s* (1963)²³. Ten sam duet aktorski wystąpił w słynnym obrazie Mike'a Nicholasa *Kto się boi Virginii Woolf* (1966). Elizabeth Taylor (według jej biografa Alexandra Walkera) miała grać postać Marthy, identyfikując się z Vivien²⁴, tragiczną heroiną, która nie wahała się podejmować odważnych wyzwań aktorskich i nie wystrzegała się ukazywania własnych słabości. Takim wyzwaniem była dla Taylor postać alkoholiczki w filmie Nicholasa (Vivien Leigh była proszona o zagranie tej roli w teatrze w Paryżu, lecz odmówiła po obejrzeniu sztuki na Broadwayu; aktorce nie odpowiadała nadmierna długość dramatu Albeego). Kondycja psychiczna Vivien bliska była też osobowości bohaterki filmu *Secret Ceremony* (1968). Mrs Gofort (grana przez Taylor), osoba cierpiąca na leukemię i miotająca się pomiędzy ekstremalnymi stanami euforii przechodzącymi w depresję, umiera śmiercią nagłą. Reżyser filmu, Joseph Losey, wskazywał, jak podobny był ten proces do manii – depresji Vivien Leigh, która również zmarła nieoczekiwanie – niecały rok wcześniej: *Elizabeth Taylor wydawała się grać z myślą o Vivien*²⁵ – zauważył Alexander Walker.

Lustrzane odbicie tragicznych doświadczeń Vivien Leigh najwyraźniej widoczne było jednak w jej własnych rolach, zarówno tych filmowych (Blanche, pani Stone), jak i teatralnych, by wspomnieć Ofelię, Sabinę Wildera, Antygone, Blanche, Lady Makbet... Można się zastanawiać, czy występy w tych sztukach mogły być podejmowaną ze strony Vivien Leigh próbą odreagowania dręczących ją

konfliktów wewnętrznych, czy mogły być formą terapii? Przekonanie o terapeutycznej roli teatru mające korzenie w starożytności, utrzymuje się w czasach współczesnych. Słynna kilkadziesiąt lat temu metoda doktora Jacoba Moreno – psychodrama – miała wywoływać efekt uzdrawiający u aktora, *który przedstawia dramat i w tym samym czasie uwalnia się od niego*²⁶. Bardzo wymowna była nazwa, jaką określał swoją metodę Moreno: psychiatria szekspirowska. Twórca psychodramy uważał, że grając rolę (a więc działając w świetle urojonym), chory, dzięki procesom projekcji i identyfikacji, wyrzuca poza siebie *wszystko to, co w ciemnym wnętrzu własnego „ja” burzy się i fermentuje (...). Metoda wykrywania i zdejmowania maski umożliwia przywrócenie równowagi zakłóconej osobowości*²⁷. Ale osoba, która gra, nie jest już profesjonalnym aktorem, lecz chorym poddawanym leczeniu. Taki sposób leczenia, tyle że „bardziej subtelny” – jak pisze Odette Aslan – wprowadzono do aktorstwa zawodowego. Chodzi o System Stanisławskiego, przekształcony przy udziale Lee Strasberga w Metodę²⁸. Czy zatem tak zapamiętałe wcielenie się Vivien Leigh w postać Blanche (a ujawniły się w tej roli aspekty osobowości aktorki nigdy dotąd tak silne nie ukazywane), były próbą świadomie podejmowanej terapii – o tym biografowie nie wspominają. Nawet jeżeli taki był jej zamysł, to skutki 325 spektakli *Tramwaju zwanego pożądaniem*, które dała w Londynie (1948-1949), były odwrotne od zamierzonych.

Po każdym przedstawieniu znajdowano Vivien Leigh w garderobie w całkowitym rozstroju psychicznym. Długo dochodziła do siebie po emocjonalnych (objawiających się również histerią) załamaniach. Lekarze sugerowali aktorce, by zaprzestała występów i wzięła długi urlop, lecz ta uparcie odmawiała²⁹. Zauważono, że Vivien Leigh pod koniec sezonu teatralnego cierpiała na wzmoczone stany depresyjno-maniakalne. Alexandrowi Walkerowi aktorka zawsze przypominała, że rola Blanche (zarówno sceniczna, jak i filmowa!) *wpędzała ją w szaleństwo*³⁰. Cierpiała na cyklofrenię i walczyła z zaciskającą się pętlą niekontrolowanych nastrojów, które bardzo odciskały się na jej życiu i osobowości, i jednak odczuwała presję wynikającą z podobieństwa stanów emocjonalnych Blanche do jej własnych. Sama aktorka po zakończeniu pracy w spektaklu mówiła: *Czuję się fizycznie wyczerpana. Sztuka wyssała całą moją energię*³¹. Cień postaci Blanche miał się pojawiać w życiu Vivien Leigh jeszcze niejednokrotnie. Na przykład wyjątkowo źle psychicznie działały na aktorkę role w spektaklu teatralnym *Tytus Andronikus* (w którym grała Lawinię) oraz w filmie *Statek szaleńców*.

Wspaniała technicznie aktorka filmowa

Tramwaj zwany pożądaniem wpisuje się w dominujący dla całej twórczości Williama temat *człowieka zmagającego się ze swym przeznaczeniem, skłóconego z życiem*³². Pojawia się tu też bardzo charakterystyczna dla tego pisarza problematyka Południa oraz zderzenia dwóch kultur: wyrafinowanej, ziemiańskiej o tradycjach europejskich, reprezentowanej przez Blanche Du Bois i brutalnej, prymitywnej kultury zdobywców z Północy, uosabianej przez Stanleya Kowalsky'ego. Jest to konflikt ogromnej wrażliwości, godności, delikatności i poezji Blanche z prymitywizmem, siłą i vitalnością Kowalsky'ego. Zderzenie

romantycznych marzeń i iluzji z brutalną rzeczywistością. Film Kazana do tego stopnia respektuje tekst dramaturga, że można go uznać za sfilmowany spektakl. Podstawą sukcesu stały się: praca kamery i wspaniałe aktorstwo Vivien Leigh i Marlona Brando, na którym głównie koncentruje się uwaga widzów. To właśnie *kontrast między zwierzęcym Brando-Stanleyem a kruchą Leigh-Blanche stał się materiałem artystycznej kreacji i głównym tematem filmu* – pisał w „Iluzjonie” Jan Słodowski³³. Film Kazana jest zbudowany przede wszystkim z bliskich planów – kamera prawie nie odstępuje od aktorów, którzy wypełniają ekran swoją fizycznością. Zauważalna od początku ruchliwość drobnej sylwetki Blanche, jej dość gwałtowna i patetyczna gestykulacja, nerwowy wyraz twarzy znakomicie charakteryzują neurotyczną osobowość bohaterki Williama. Kulminacyjna, łącząca wszystkie płaszczyzny sekwencja filmu Kazana zawiera kluczową scenę gwałtu. Jest to rodzaj pojedynku między parą głównych antagonistów, w którym Blanche z góry jest skazana na przegraną. Roztrzaskane lustro, kadr, którym kończy się ta scena, jest tu istotnym symbolem. Można go interpretować jako sugestię totalnego rozbicia osobowości Blanche, a także jako symbol zagłady świata dobrych manier, elegancji, a przynajmniej potrzeby istnienia jakiejś jej namiastki w życiu. Pełne poezji życie Blanche to nie tylko przewrażliwienie, to także ginące Południe i jego romantyczne tradycje, których była reprezentantką – podobnie jak grana przez Vivien Leigh kilkanaście lat wcześniej Scarlett O'Hara. Jednak Scarlett miała wielką pasję życia, a Blanche towarzyszy raczej destrukcja i dopalające się, jak płomyk świecy, namiętność. Tęsknota za mijającą bezpowrotnie młodością to jeszcze jeden bardzo ważny rys osobowości Blanche, który Vivien Leigh oddała znakomicie. Pokazała wszystko to, co w postaci bohaterki Tennessee Williama było najpiękniejsze: bogactwo wyobraźni, inteligencję, godność i wewnętrzne piękno.

Partnerem Vivien Leigh w filmie Kazana był Marlon Brando, grający rolę szwagra Blanche również w prapremierze sztuki (1947, Broadway, reżyseria także Elia Kazan). Wychowanek Actors Studio Lee Strasberga wcielił się w postać dzikiego Kowalsky'ego z ogromną naturalnością i żywotnością: *...wszedł we wszystko, co ciemne i dzikie w jego bohaterze, z tak głębokim zrozumieniem charakteru i z tak absolutną artystyczną łatwością, jakby nie miał tu nic do zagrania. Wszedł na scenę (cztery lata później na plan) jako właśnie on – „ja w złożonych okolicznościach”*³⁴. O ile na Broadwayu przedstawienie należało do niego, to w filmie Elia Kazana sukces musiał dzielić na równi z Vivien Leigh. Tym sposobem doszło w filmowej wersji *Tramwaju zwanego pożądaniem* do zderzenia dwóch tradycji kina i dwóch różnych stylów gry aktorskiej, reprezentowanych przez Leigh i Brando: tradycyjnej brytyjskiej szkoły aktorstwa i tzw. Metody Actors Studio.

W nowojorskim studiu aktorskim, którego współpracownikiem był Lee Strasberg, usiłowano walczyć z aktorstwem konwencjonalnym, zwracając się w stronę podświadomości aktora (i opierając się w dużej mierze na psychoanalizie). Tak zwana chwila prywatna, jako podstawowy element Metody Studia, znaczyła odniesienie do prawdziwych wydarzeń i stanów własnego życia aktora. Powinien on zatem objawiać publiczności najgłębsze zakątki swej psychiki³⁵. Korzenie szkoły Strasberga tkwią w założeniach teorii aktorstwa Konstantego Stanisławskiego, który domagał się od aktora realizmu nie tylko zewnętrznego, fizycznego,



Lady Hamilton, reż. A. Korda (1941)

ale i psychologicznego; budowania stanów emocjonalnych. Teoria Stanisławskiego jest jednym z najważniejszych głosów w kwestii odwiecznego sporu dotyczącego formuły gry aktorskiej – dylemat ten Odette Aslan sformułowała następująco: *Poddać się wzruszeniu, czy je ujarzmić?*³⁶ Zwolennicy nieujawniania wzruszeń uważają, że aktor winien ściśle kontrolować swoje emocje, pokazywać zewnętrzny obraz uczucia i nie ma prawa pokazywać własnych przeżyć. Jest to tradycyjny biegun szkoły aktorskiej, zwany „racjonalistycznym”, zalecający opanowanie uczuć i niepoddawanie się roli. Natomiast szkoła psychologiczna (emocjonalna) zmierza do ścisłego utożsamienia się z postacią, uznaje występowanie własnych emocji aktora za przydatne w pracy nad rolą. Stanisławski, najsłynniejszy przedstawiciel tej szkoły, walczył ze sztampą i tak zwanym „rzemiosłem aktorskim” na scenie. Celem pracy aktora według niego ma być stworzenie postaci żyjącej życiem wewnętrznym. *Najlepiej gdy cały aktor pochłonięty jest sztuką, mimowolnie żyje rolą, nie uświadamiając sobie tego, nie myśląc o tym, co robi; wszystko dzieje się podświadomie*³⁷. Uczucia postaci są przejmowane podczas pracy nad rolą – aktor musi uwierzyć w prawdziwość swoich uczuć, uwierzyć, że jest tą postacią naprawdę. Nie istnieje jednak wyraźna granica między obiema szkołami. Pojawily się stanowiska pośrednie, łączące te dwa style gry – aktor w takim wypadku wybiera ich poszczególne elementy, zależnie od typu roli.

Laurence Olivier, mistrz i niepodważalny autorytet aktorski dla Vivien Leigh, był przede wszystkim praktykiem, wysoko stawiającym technikę (w szkole Strasberga przeciwnie, rezygnowano z perfekcji warsztatowej, emisji głosu, dykcji itp.³⁸). Młodzieńcze lektury Stanisławskiego Olivier określa jako *fascynację lat dwudziestych*. Zdecydowanie odżegnywał się od metod nowojorskiego Actors Studio (pisał o tym przy okazji współpracy z Marilyn Monroe, której mentorką była Paula Strasberg), nie był zwolennikiem tzw. zwierząt teatralnych i intuicjo-

nizmu. Natomiast bardzo cenił drobiazgową analizę roli, często przy tym konsultował się z psychologami. Podobny był stosunek Vivien Leigh do koncepcji gry aktorskiej – zawsze dokładnie zgłębiała postacie swoich bohaterów oraz (tak w teatrze, jak i w filmie) kładła ogromny nacisk na technikę. Pytana w 1959 roku, co sądzi o tzw. Metodzie, odpowiadała: *Nie rozumiem. Nie wiem, czym jest ta Metoda* ³⁹. Elia Kazan podczas pracy na planie *Tramwaju zwanego pożądaniem* z pewnego rodzaju zaskoczeniem odkrył, że Vivien jest przede wszystkim *wspaniałą technicznie aktorką filmową* ⁴⁰. Reżyser, początkowo nieufnie odnoszący się do Vivien Leigh (miał też inną od aktorki koncepcję postaci Blanche – mniej sympatyczną), docenił jej wielki profesjonalizm i oddanie w pracy nad rolą: *Mogłaby przeczołgać się po rozbitym szkle, gdyby to miało pomóc filmowi* – wspominał ⁴¹. Już kilkanaście lat wcześniej, w czasie zdjęć do *Przemiętło z wiatrem*, Vivien Leigh zaprezentowała godny podziwu profesjonalizm, świadczący o dopracowaniu swojej roli do ostatniego szczegółu. Według Olivii de Havilland w przerwach między kolejnymi ujęciami Vivien mogła grać w szachy, czytać, szydełkować, a wywołana na plan – natychmiast stanąć przed kamerą i zagrać (i to jak znakomicie!), bez żadnego wcześniej „koncentrowania się”. Pozostali aktorzy potrzebowali choćby dziesięciu minut na tzw. wejście w rolę ⁴². Wydaje się, że również na scenie Vivien uznawała racjonalistyczne podejście do gry (podobnie jak Olivier). Może trochę inaczej przedstawiał się stosunek aktorki do roli Blanche Du Bois w *Tramwaju zwanym pożądaniem*. Olivier twierdził, że upór i determinacja, z jaką Vivien chciała zagrać Blanche, przypominał jej wysiłki w celu zdobycia roli Scarlett O'Hary. Najbliżsi z otoczenia aktorki mogli zaobserwować zmianę, jaka zaszła w jej charakterze, jeszcze zanim przystąpiła do pracy nad rolą. Była spięta, przewrażliwiona, bardzo nerwowa. Zauważono, że podczas prób Vivien zawsze pojawiała się w tej samej czarnej sukience. Nosiła ją jak uniform, tak by bardziej skupić się na sztuce: *Pracowała niesamowicie ciężko nad rolą. To, co ona wносиła do spektaklu, było dobre, ale nie było to dobre dla niej samej. To był przerażający wysiłek, wyczerpał ją emocjonalnie* ⁴³. W postaci Blanche Vivien Leigh bardzo silnie ukazała aspekty własnej osobowości; w pracy nad rolą czerpała ze swojego doświadczenia, z bogactwa emocji i ich intensywności. Ale należy podkreślić, że przede wszystkim była to kreacja od początku do końca opracowana technicznie. Rola Blanche, tak bardzo sugestywna w odbiorze, łączyła się u aktorki ze zmianą jej dotychczasowego, silnie utrwalonego wizerunku: przefarbowała włosy na blond (charakterystyczne, że poza sceną i poza planem filmowym zakładała ciemną perukę, by powrócić do znanego z życia prywatnego wyglądu, a tym samym „wyjść z roli”) oraz postarała się o wydobywanie bardziej szorstkiego głosu. Były to bardzo istotne zmiany, łącznie z odmiennością charakteru Blanche, wręcz szokujące dla tych, którzy wciąż mieli utrwalony obraz Vivien Leigh jako Scarlett O'Hary. Niespodziewany, o wiele głębszy i bardziej szorstki głos, jaki aktorka zaprezentowała w sztuce Williama, zrobił na wszystkich widzach duże wrażenie: *Zafascynowany, obserwowałem dziwną nową osobę, która zrodziła się z tej jednej, podstawowej zmiany tonacji* ⁴⁴ – wspominał Olivier. Dopelnieniem tego wizerunku były: charakteryzacja, kostium, specjalny sposób poruszania się, opracowane gesty i mimika – w każdym najmniejszym ujęciu. W *Tramwaju zwanym pożądaniem* Vivien Leigh pokazała w całej pełni, jak szeroką skalą możliwości aktorskich dysponuje. Tak

bliskie aktorce problemy Blanche zostały przefiltrowane przez jej własną psychikę, doświadczenie i wrażliwość, przybrane w fizyczny kształt jej reakcji. W pracy nad rolą aktorka była perfekcyjna, na planie filmowym, jak wspominają współpracownicy, nie było mowy o żadnej improwizacji, była to kreacja bardzo dokładnie przemyślana, do ostatniego detalu. Jest to rola – moim zdaniem – mistrzowska, nagrodzona zresztą Oscarem (1951), nagrodą Krytyki Nowojorskiej oraz główną nagrodą na festiwalu filmowym w Wenecji (1951).

Wydaje się, że większości aktorów tzw. wychodzenie z roli przychodzi dość łatwo, a poza sceną żyją własnym życiem. Vivien Leigh, niestety, nie pozbyła się łatwo ciężkiego balastu roli ze sztuki Williamsa. Pisano kiedyś o pewnej roli Konstantego Stanisławskiego, że *to aktor w transie, opętany przez kogoś innego*⁴⁵. Niedobrze jest jednak, gdy opętanie rolą długo nie ustępuje po okresie występów scenicznych, jak to miało miejsce w wypadku Vivien Leigh. Podsumowaniem powyższych rozważań niech będzie zdanie Luisa Jouveta, który uważał, że: *jest najzupełniej nieważne, co czuje aktor. Kwestia w tym, co czuje widz. (...) Widz ma się wzruszać, nie wy! Na scenie stoicie nie dla własnej przyjemności, ale dla satysfakcji publiczności*⁴⁶. Sprostac zaleceniu nieujawniania własnych uczuć jest jednak trudno, często więc zdarza się, że *dla przyjemności widzów aktor cierpi i w spełnieniu tego zadania umiera*, o czym z kolei przypomina piękny aforyzm Alfreda de Musseta.

Film of memory

The Film of Memory – tak Mura Budberg⁴⁷ zaprzyjaźniona z Vivien Leigh zatytułowała przetłumaczoną przez siebie na język angielski powieść Maurice'a Druona pt. *Żądza życia*. Tekst ten stał się z kolei kanwą dla wystawionej w 1965 r. (z Vivien w roli tytułowej) sztuki pt. *La Contessa*. Opowiadała ona o jednej z najbardziej ekstrawaganckich postaci lat dwudziestych, która żyła, jak można sądzić, propagowanym swego czasu przez Oscara Wilde'a *życiem zwielokrotnionym*, zawierającym *możliwie najwięcej rzeczy: wielkie namiętności, ekstazy i cierpienia miłosne albo rozmaite formy entuzjazmu*⁴⁸. Swoista lekkomyślność Contessy oraz jej pogarda dla konsekwencji bardzo zafascynowały Vivien Leigh, której życie było równie „bogate i różnorodne”, bo – jak zauważają biografowie: *Na ponad pięćdziesiąt lat jej życia składało się przynajmniej dziesięć różnych życiorysów*⁴⁹.

Ale *The Film of Memory* to nie tylko przejaw charakterystycznych i przewijających się przez całą działalność zawodową Vivien Leigh zbieżności sztuki z życiem. W tym dwuznacznym tytule kryje się być może coś jeszcze: cień wielkiego dramatu aktorki. Znamy i podziwiamy Vivien przede wszystkim jako gwiazdę filmową, rzadko zdając sobie sprawę, że podzielała ona raczej lekceważący stosunek Laurence'a Oliviera do aktorstwa filmowego. Starła się usilnie dorównać mężowi w twórczości teatralnej, osiągnąć status „królowej brytyjskiej sceny”, którego, niestety, jej odmawiano. O sztuce *La Contessa* nie pamięta już prawie nikt głównie dlatego, że spektakl odniósł porażkę artystyczną⁵⁰. Ale czy tak tragiczne w swoim wyrazie zapomnienie nie dotyczy do pewnego stopnia również i tych przedstawień z udziałem Vivien Leigh, które niegdyś obwołano wielkimi wydarzeniami teatralnymi? Wydaje się więc, że to przede wszystkim

filmy z Vivien Leigh i jej role, będące świadectwem kunsztu artystycznego, tworzą portret wspaniałej indywidualności aktorskiej. A jednocześnie w niezwykle sposób pełnią rolę swoistego zwierciadła jej życia.

Vivien Leigh jest kojarzona najczęściej z postacią Scarlett O'Hary. Socjologiczny fenomen Scarlett oraz psychologicznie prawdziwa kreacja aktorska, złożyły się na ogromną sławę, jaką zyskała wówczas Vivien Leigh. Ta najbardziej efektywna kreacja przyniosła jej popularność i uznanie, ale trzeba pamiętać, że aktorka odniosła sukces dzięki swojemu ogromnemu talentowi i pracowitości wynikającej z pokory wobec uprawianego zawodu. Każda następna rola filmowa Vivien Leigh była dowodem wzbogacania skali możliwości artystycznych, dowodem dojrzewania i umiejętności przekładania życiowych, często bardzo dramatycznych doświadczeń na język aktorskich środków wyrazu.

MAREK PALKA

¹ A. Falkiewicz, *Teatr – Społeczeństwo*, Wrocław – Warszawa, 1980, s. 11.

² Za: J. Parandowski, *Król życia*, Warszawa 1984, s. 44.

³ *Artysta nie może przedstawić świata zewnętrznego inaczej niż przez pryzmat swej rzeczywistości psychicznej i odwrotnie: owa psychiczna rzeczywistość nie może być ukazana inaczej niż w powiązaniu z elementami świata zewnętrznego*, za: I. Wojnar, *Sztuka jako „podręcznik życia”*, Warszawa 1984, s. 64.

⁴ *Odkryty nerw*. Z Zofią Kucówną rozmawia K. Nastulanka, „Polityka” 1970, nr 25.

⁵ H. Plessner, *Pytanie o condito humana*, tłum. M. Łukaszewicz, Warszawa 1988, s. 210.

⁶ H. Vickers, *Vivien Leigh*, London 1988, s. 105.

⁷ J. Lasky Jr., *Love scene*, New York 1978, s. 107.

⁸ H. Vickers, dz. cyt., s. 152.

⁹ A. Edwards, *Vivien Leigh. Przemięta z wiatrem*, tłum. E. Pankiewicz, Warszawa 1998, s. 178.

¹⁰ Za: K. T. Toeplitz, *Świat bez grzechu*, Warszawa 1963, s. 145.

¹¹ *Kazan o teatrze i filmie*, „Dialog” 1957, nr 5, s. 149.

¹² Tamże.

¹³ J. Lasky Jr., dz. cyt., s. 189.

¹⁴ Charakterystyczne, że większość filmów o starzejących się gwiazdach ma tragiczną wymowę (np. *Słodki ptak młodości* /1962/, *Co się zdarzyło Baby Jane* /1962/ czy klasyczny *Bulwar Zachodzącego Słońca* /1950/).

¹⁵ H. Vickers, dz. cyt., s. 294.

¹⁶ T. Kiernan, *Sir Larry*, London 1985, s. 151.

¹⁷ Za: J. Lasky Jr., dz. cyt., s. 209-210.

¹⁸ Za: L. Olivier, *Wyznania aktora*, tłum. M. Roniker, Warszawa 1988, s. 211. *Kliniczny opis manii depresji, zwanej chorobą afektywną dwubiegunową podkreśla wzmoczone samopoczucie i beztroskę w fazie manii. W bardziej nasilonych atakach maniakałnych pogodny nastrój zanika, a jego miejsce zajmuje nastrój gniewny, który leży u podstaw zachowań agresywnych (niezamierzonych). Wzmoczona w fazie manii aktywność ruchowa, zmniejsza długość snu nocnego. Chory bezkrytycznie ocenia swoje możliwości, ma urojenia wielkościowe. Podejmuje wiele inicjatyw, na przeszkodę w ich realizacji reaguje gniewem. Następuje nasilenie popędu płciowego; często występuje nadużywanie alkoholu. Depresja przybiera formę osłupienia, zahamowania reakcji. Elektrowstrząsy są sprawdzoną i skuteczną metodą w leczeniu tego rodzaju depresji*. Za: *Psychiatria. Podręcznik dla studentów medycyny*, pod red. A. Bilikiewicza i W. Strzyżewskiego, Warszawa 1992, s. 204-210. Z kolei badania przeprowadzone przez angielskich psychologów wykazały silny związek pomiędzy psychozami maniakałno-depresyjnymi a zdolnościami twórczymi. Stan umysłu szczególnie sprzyjający tworzeniu zwany jest hipomanią (oryginalność, jakościowo i ilościowo spotęgowane procesy myślowe, przeżywanie głębokich uczuć oraz ekstremalnych nastrojów, odmienność w postrze-

- ganiu rzeczywistości, niewyczerpana energia). Lista słynnych nazwisk osób dotkniętych manią-depresją jest imponująca: G. F. Händel, H. Berlioz, R. Schumann, E. O'Neal, T. Williams, V. Woolf, S. Plath, E. Hemingway. *Time for the extracts*, w: *From Mollusks Moppets*, za: K. Dobrowolski, *Think about it*, Warszawa 1990, s. 68.
- ¹⁹ L. Olivier, dz. cyt., s. 218.
- ²⁰ A. Edwards, dz. cyt., s. 216.
- ²¹ L. Olivier, dz. cyt., s. 228.
- ²² Tamże, s. 203.
- ²³ Za: A. Walker, *Elizabeth*, London 1990, s. 255.
- ²⁴ Tamże, s. 290.
- ²⁵ Tamże. Vivien Leigh była (wg A. Walkera) ulubioną aktorką Elizabeth Taylor. Zdaniem Taylor Vivien reprezentowała niewinność na krawędzi dekadencji (A. Walker, dz. cyt., s. 90.) Brenda Moddoh, autorka biografii Elizabeth Taylor (*Kto się boi Elizabeth Taylor...* tłum. W. Kalinowski, Warszawa 1985) jeden z rozdziałów swej książki zatytułowała *Cień Scarlett*, a to dlatego, że Taylor jej zdaniem miała wyraźnie naśladować typ urody Vivien Leigh. Podobieństwo to świadomie wykorzystano w filmie *Raintree Country*, gdzie Elizabeth gra postać, której losy są nieco podobne do losów Scarlett O'Hary.
- ²⁶ A. Hausbrandt, *Podnieść kurtynę*, Warszawa 1989, s. 354.
- ²⁷ H. Witalewska, *Teatr i my*, Warszawa 1987, s. 65.
- ²⁸ O. Aslan, *Aktor XX wieku*, tłum. D. Żmij-Zielińska, Warszawa 1978, s. 238.
- ²⁹ J. Lasky Jr., dz. cyt., s. 192.
- ³⁰ A. Walker, dz. cyt., s. 92.
- ³¹ J. Lasky Jr., dz. cyt., s. 192.
- ³² L. Glenn, *Tennessee Williams – Kłęsa sukcesu*, tłum. I. Sieradzki, „Dialog” 1984, nr 4, s. 77.
- ³³ J. Słodowski, *Elia Kazan*, „Iluzjon”, 1981, nr 2, s. 14.
- ³⁴ J. Beresnicki, *Na przykład Marlon Brando*, tłum. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 1979, s. 122.
- ³⁵ B. Osterloff, M. Raszewska, K. Sielecki, *Leksykon teatralny*, Warszawa 1996, s. 7.
- ³⁶ Za: A. Hausbrandt, dz. cyt., s. 272.
- ³⁷ E. Staroń, *Emotywacja w pracy aktora*, Kraków UJ 1987 (praca magisterska), s. 63.
- ³⁸ M. Hendrykowski, *Leksykon filmowy*, „Film” 1996 nr 6, s. 126.
- ³⁹ W. Young, *Famous actors and actresses on the American stage. Documents of American theater*, New York – London 1975, t. 2, s. 681.
- ⁴⁰ J. Lasky Jr., dz. cyt., s. 136.
- ⁴¹ E. Kazan, *A life*, New York 1988, s. 387.
- ⁴² Ch. Highan, *Sisters. The Story of Olivia de Havilland and Joan Fontain*, New York 1986, s. 94.
- ⁴³ J. Lasky Jr., dz. cyt., s. 191.
- ⁴⁴ L. Olivier, dz. cyt., s. 193.
- ⁴⁵ Za: A. Hausbrandt, dz. cyt., s. 278.
- ⁴⁶ Tamże, s. 278.
- ⁴⁷ Baronowa Mura Budberg, Rosjanka z pochodzenia, była bardzo ważną postacią w kręgu brytyjskiej elity kulturalnej. Piastowała stanowisko kierownika literackiego w firmie Alexandra Kordy. Korda królował w mieszkaniu-salonie Mury Budberg, w którym *ileż spraw zatatwiono, ileż filmów obsadzono, ile sztuk dyskretnie podsumiło reżyserom czy dyrektorom teatrów*, M. Michałowska, *Przez kuchnię i od frontu*, Warszawa 1994, s. 93.
- ⁴⁸ J. Parandowski, *Król życia*, Warszawa 1986, s. 15.
- ⁴⁹ H. Vickers, *Vivien Leigh*, London 1988, s. 327.
- ⁵⁰ Ostatni okres życia zawodowego Vivien Leigh (po 1960 r.) był jednak naznaczony bardziej sukcesami niż porażkami. Jeszcze w 1962 r. bardzo odważnie wystąpiła w musicalu *To varich* na Broadwayu. Olbrzymi sukces u publiczności i krytyki został zwieńczony nagrodą Tony dla najlepszej aktorki musicalowej. Ostatnia rola teatralna Vivien Leigh, w *Iwanowie* Czechowa (1966), była zwiastunem smutnego losu aktorki: historia gruźliczki, która umiera i żegnając się z życiem, widzi ukochanego męża romansującego z dużo młodszą od siebie dziewczyną. Według recenzenta „The Harford Timesa” Vivien Leigh jako *Anna dała najpiękniejszą i najbardziej dojrzałą kreację*, za: H. Vickers, dz. cyt., s. 319.