

Aktorki w filmach realizmu poetyckiego Marcela Carné

KRZYSZTOF TROJANOWSKI

Francuscy twórcy, od początku istnienia kina, starali się w miarę wiernie przedstawić obraz współczesnego im świata, chętnie powołując się na zasady kartezyjskie. Opis aktualnej sytuacji społecznej to także przedstawienie obrazu kobiety, miejsca, jakie zajmuje ona w społeczeństwie. Należy tu jednak mówić raczej o wyobrażeniu twórcy, najczęściej mężczyzny, a uosabiająca ów portret kobiety aktorka, bez względu na siłę swojej osobowości, była formowana i dopasowywana do tej koncepcji. Prawdziwa osobowość aktora w zasadzie nie interesowała ani reżysera, ani scenarzysty, liczyła się przede wszystkim odpowiednia aparycja, zwłaszcza w przypadku kobiet. Wywodząca się z teatru praktyka kompletowania obsady w zależności od wieku i wyglądu zewnętrznego była we Francji szeroko rozpowszechniona i skrupulatnie przestrzegana. Aktorki angażowane przez Marcela Carné do głównych ról kobiecych w filmach z nurtu realizmu poetyckiego są pod tym względem typowe: niewątpliwie atrakcyjne i efektowne, często mało znane lub debiutujące, nie zawsze jednak potrafiące poradzić sobie z interpretacją.

Jednym z tematów często poruszanych w kinie francuskim lat 30. była sytuacja młodych kobiet u progu dorosłego życia, ich sfera uczuciowa i próba znalezienia swojego miejsca w pełnym pułapek świecie. Od aktorek wymagano zatem rzeczy nielatywnej: pogodzenia wrodzonej delikatności, wrażliwości, typowo kobiecego romantyzmu, czy wręcz skłonności do sentymentalizmu, z aktualną rzeczywistością kształtowaną przez postęp obyczajowy. Wymagania te spełniała Annabella, aktorka kojarzona głównie z rolami naiwnych, nieszczęśliwie zakochanych dziewcząt, niezwykle popularna we Francji i Europie do 1939 roku¹.

Odtwórczyni głównej roli w *Hôtel du Nord* (1938) debiutowała jako nastolatka epizodem w *Napoleonie* (reż. Abel Gance, 1926). Rozgłos przyniósł jej udział w filmach René Claira *Milion* (1931) i *14 lipca* (1933). Sentymentalna, pozbawiona wszelkiej dwuznaczności, bezpretensjonalna i prostolinijna, z zauważalnym paryskim akcentem, idealnie pasowała do populistycznego charakteru obrazów Claira, nie tworząc w nich jednak określonego typu; to raczej rodzaj *pełnego kwiatka, który wyrósł na paryskim bruku*². Zarówno filmy kręcone za granicą od 1934 r., przede wszystkim w USA i Anglii³, jak i melodramaty w reżyserii Marcela L'Herbiera i Raymonda Bernarda, wątpliwej wartości artystycznej, z pewnością utrwaliły popularność aktorki, ale jej bohaterki nie wyróżniały się niczym szczególnym, a gra Annabelli polegała najczęściej – jak określił to jeden z krytyków – na spacerowaniu przed kamerą. Za najlepsze uważa się powszechnie jej role w *Zalodzie* Anatola Litvaka (1935) i *Banderze* Julien Duviviera (1935).

W latach 1939–1946 przebywała w Hollywood, gdzie bez powodzenia wystąpiła w kilku filmach. Epizod amerykański zaważył negatywnie na dalszej karierze aktorki. Po powrocie do Europy zagrała jedynie w dwóch mało znaczących filmach hiszpańskich i trzech francuskich. Po 1950 r. zrezygnowała całkowicie z aktorstwa.

O udziale Annabelli w *Hôtel du Nord* zadecydowały względy komercyjne. Carné otrzymał propozycję nakręcenia filmu roku z Annabellą, wówczas gwiazdą numer jeden francuskiej kinematografii. *Chętnie opowiadano, że sama jej obecność w filmie wystarczała, aby sprzedać go do krajów Europy Środkowej za taką sumę, ile wynosił budżet całego filmu. Jednakże, pomijając to, jej talent nie rzucał na kolana... Mówiono, że jest miła, i w zasadzie tylko tyle można było o niej powiedzieć* – wspomina reżyser⁴. Henri Jeanson, współautor scenariusza i autor dialogów do filmu, nie ukrywał antypatii do aktorki, nazywając ją otwarcie „beztalenciem”, co znalazło odbicie w niezbyt ciekawym skonstruowaniu odtwarzanej przez nią postaci. Cikliwa i smutna Renée, nieszczęśliwie zakochana posługaczka z hotelu po próbie samobójczej, nie odznacza się niczym oryginalnym, wydaje się zbyt wyidealizowana, mało naturalna. Krytycy w większości nie kryli negatywnej opinii o roli Annabelli, o jej ograniczonych możliwościach aktorskich. Polski recenzent napisał wprost, że *Annabella dość pobieżnie potraktowała swoją rolę. Trochę deklamuje, trochę bierze na żalostną minkę, ale to nie jest gra na wysokim poziomie. A bądź co bądź – miała tu rolę pierwszorzędą – nie tylko w trudności, ale i rozpiętości. Annabella nie przekracza nigdy pewnych granic wysiłku aktorskiego i właściwie na wszystko ma jeden wyrazik – wzruszający widza i raz i dwa i dziesięć. Za setnym razem widz obojętnieje*⁵. Pojawiały się także głosy pozytywne, wręcz entuzjastyczne, choć w zdecydowanej mniejszości: *Sympatyczna Annabella doskonała, jak zwykle – chociaż trochę może za podobna do swych poprzednich kreacyj francuskich*⁶.

Twierdzenie, że aktorka pozostawiła zaledwie zarys postaci, w dodatku wykonany niepewną kreską⁷, jest może nieco przesadzone – wina spoczywa po części na scenarzyście. Braki w warsztacie aktorskim, powielanie schematów w środkach wyrazu i nieprzychylność recenzentów nie przeszkodziły jej jednak w zdobyciu ogromnej popularności wśród widzów.

O ile rola Annabelli w *Hôtel du Nord* jest bez wątpienia szczytem jej możliwości i jednocześnie ukoronowaniem kariery, udział Michèle Morgan w *Ludziach za mgłą* (1938) pozwolił młodej aktorce na szybki awans do rangi gwiazdy i stał się początkiem jej wyjątkowo długiej obecności na ekranach francuskich i europejskich⁸.

Do głównej roli żeńskiej w *Ludziach za mgłą* pretendowały trzy debutantki: Marie Déa (późniejsza Anna z *Wieczornych gości*), Gaby Andreu i Jacqueline Laurent (François z *Brzasku*). Ostatecznie reżyser zdecydował się na Michèle Morgan, początkującą aktorkę, która stworzyła ciekawą postać u boku Raimu w filmie Marca Allégreta *Zgrzeszyłam* (1937)⁹. Pomijając niewątpliwy talent, o wyborze Carné przesądziła szczególnie uroda Morgan: szczupła i delikatna sylwetka, wąska twarz z wystającymi kośćmi policzkowymi, wyjątkowa fotogeniczność, a przede wszystkim fascynujące spojrzenie dużych szarozielonych oczu – wszystko to idealnie pasowało do mrocznej atmosfery filmu i znakomicie współgrało z szorstką aparycją Jeana Gabina.

Pesymistyczna opowieść o miłości dezertera i tajemniczej dziewczyny, miłości z góry skazanej na porażkę przez nieuchronność przeznaczenia, najbardziej znany film Marcela Carné i Préverta, sugestywnie oddaje klimat ostatnich lat przedwojennej Francji. Eteryczna i wrażliwa Nelly, bohaterka Morgan, *nieskalany mały brylant wśród zgnilizny*, w płaszczu nieprzemakalnym i baskijskim berecie, przeszła do historii francuskiego kina jako *Garbo z przedmieścia*. *Niczym czarny anioł spadły z jakiejś tajemniczej galaktyki fascynuje zarówno dziwnie melodyjnym głosem, gracją ciała, które pod (...) płaszczem nieprzemakalnym, mokrym od deszczu, porusza się z podejrzaną niewinnością, przywodząc na myśl obietnice szalonych miłosnych uniesień, ale przede wszystkim głębią spojrzenia, w którym odbijają się wszystkie marzenia świata*¹⁰.

Melancholijne spojrzenie Morgan, które jednakowo urzekło reżysera i widzów, stało się jej przepustką do kariery. *Moje oczy, moje słynne oczy, wcześniej rozpoczęły wędrówkę ku sławie. Nie obawiając się zawrotu głowy spoglądali w nie najpoważniejsi krytycy, odkrywając w nich mnóstwo rzeczy, których istnienia nawet nie podejrzewałam. Czy to możliwe, aby moje oczy wyrażały jednocześnie rozpacz, czułość, niepokój, prostoduszność i tajemniczość? Cóż za praca dla jednego spojrzenia!* – wspomina aktorka w pamiętnikach¹¹. Carné, świadomy magicznego uroku spojrzenia Nelly-Morgan, potrafił znakomicie to wykorzystać; w miarę rozwoju historii i intensyfikacji uczuć między bohaterami, reżyser operuje coraz bliższymi planami, stosuje coraz więcej zbliżeń twarzy aktorki, jak gdyby celem było wejście w intymny świat dziewczyny, „wdrukowanie” jej twarzy w pamięć widzów. Cel został osiągnięty: *Atmosfera, jaką ona stwarza spojrzeniem swych przedziwnie jasnych, skośnych oczu i głosem miękkim, subtelnym, a przecież jakże niepokojącym – nie da się z niczym porównać. Michèle Morgan – to prawdziwa rewelacja* – pisał recenzent po polskiej premierze filmu¹².

Umiejętne i pomysłowe zabiegi techniczne reżysera przyczyniły się do stworzenia legendy „Garbo z przedmieścia”, z którą jednak niektórzy krytycy ostro polemizowali.

Jacques Siclier w analizie *Fałszywy mit: Michèle Morgan* twierdzi wprost, że aktorka reprezentuje najbardziej zafałszowaną postać kobietą w całym przedwojennym kinie francuskim. Niezwykła fotogeniczność Morgan, porównywana z niedościgłą fotogenicznością Greta Garbo, jest tylko efektem sztucznego światła reflektorów: *Jej oczy o niezmierzonej głębi pozostają nieruchome, ponieważ nie są rozświetlone od wewnątrz. Jej uroda jest zimna. Postać z marzeń – nie; z pocztówki – tak*¹³. Zdaniem krytyka w kolejnych filmach Morgan pozostaje równie nieautentyczna, z jednym drobnym wyjątkiem (w roli członkini Armii Zbawienia w *Niebiańskich grajkach*, reż. Georges Lacombe, 1939). Jedyнным filmem przedwojennym ukazującym rzeczywisty talent aktorki w idealnym połączeniu z rzadką urodą jest, jak twierdzi Siclier, *SOS* w reżyserii Jeana Grémillona do scenariusza Jacques’a Préverta. Film, kręcony z przerwami od 1939 r., z uwagi na niesprzyjającą sytuację (premiera pod koniec 1941 r.) przeszedł przez ekrany prawie niezauważony. Po raz kolejny Morgan jest partnerką Jeana Gabina, dziewczyną znikąd, w odróżnieniu jednak od *Ludzi za mgłą* wydaje się dużo bardziej naturalna, mniej pocztówkowa niż Nelly, zyskuje zdecydowanie większy wymiar ludzki i dyskretną zmysłowość. Jest *prawdziwa i żywa*,

bo pozbawiona niepotrzebnej otoczki fałszywego mitu poetyckiego. Rola w filmie Grémillona, tak świetnie pasująca do poprzednich, rysująca się jako swoisty dalszy ciąg *Ludzi za mgłą*, przyszła jednak zbyt późno. Wybuch wojny zawiódł aktorkę do Hollywood, gdzie przebywała do roku 1946, nie odnosząc większych sukcesów w produkcjach amerykańskich.

Rola Nelly, bliska naturze aktorki, trwale określiła jej *emploi*: *Ta Nelly, dziwna dziewczyna, bezustannie na pograniczu snu i jawy... Gdybyś nią była w rzeczywistości, wydaje mi się, że mogłabym postępować jak ona, myśleć jak ona (...). To cudowne zjawisko przenikania, które wytwarza się bezwiednie – i nie zawsze bezboleśnie – przebiega tak szybko! Nelly jest jedną z tych postaci, które będą częścią mojej nowej rodziny, rodziny moich drugich ja; kiedyś będą one bardzo liczne i nie zawsze akceptowane. Niektóre staną mi się tak obce, że o nich zapomnę. To normalne, w rodzinie zawsze są niekochani, bo przekonujemy się, że na to zasługują*¹⁴. Odtąd widzowie i twórcy będą chcieli widzieć w niej przede wszystkim romantyczno-tragiczną amantkę, dobrą i szlachetną, zdolną do wielkich poświęceń i cierpienia w imię miłości.

Próba zupełnego odejścia od stereotypu, rola złej, wyrachowanej kobiety w *Zemście z za grobu* Denysa de la Patellire nie była dobra i praktycznie z góry skazana na porażkę. *Warunki zewnętrzne predestynują do ról aniołów albo łajdaków. Mnie przeznaczono role kobiet-ofiar, kobiet o nieszczęśliwym losie, które płaczą i umierają. A przecież ja tak kocham się śmiać i bawić! (...) Żaden reżyser nie odważył się odejść od wzorca, do którego mnie przykrojono w wieku 16-40 lat*¹⁵ – wyznała po latach Morgan. Wydaje się, że jedynie rola w *Benjaminie*, czyli *pamiętniku cnotliwego młodzieńca* Michela Deville'a z 1967 r. przyniosła pewne odejście od stereotypu, udane i zaakceptowane przez publiczność (Morgan rywalizuje o uczucia z dużo młodszą kobietą). Nie burząc całkowicie *emploi* aktorki, dała jej możliwość zaprezentowania umiejętności komediowych. Wcześniej, w 1953 r., Yves Allégret w *Odrodzonych* podjął udaną próbę wypełnienia *puszki spojrzenia, które tak uwiodło Carné i Francję od 1938 roku, [zastępując] idealny mechanizm ciałem, seksualnością, wahaniem...*¹⁶ Morgan jako – *nomen omen* – Nellie, to już nie ta sama nierealna Nelly z *Ludzi za mgłą*. Jej życie nie zależy już od mężczyzn, może sama wybierać, decydować o sobie; kobieta wyemancypowana, która nie wstydzi się własnego ciała, staje się aktywna w działaniu.

Na pytanie o sposób doboru aktorów do swoich filmów, Carné odpowiadał: *Mam dobrego nosa, aby stwierdzić, czy aktor jest dobry. Lepiej zresztą znam się na aktorach niż aktorkach*¹⁷. Twierdzeniu temu przeczy zarówno przypadek Michèle Morgan, jak i – przede wszystkim – Arletty¹⁸. Kojarzona głównie z filmami realizmu poetyckiego ulubiona aktorka reżysera dzięki niemu zdobyła rozgłos, natychmiastowe uznanie krytyki i widzów, status niekwestionowanej gwiazdy oraz trwale i szczególne miejsce w historii kinematografii francuskiej. Związana z Marcelem Carné i Prévertem nie tylko długoletnią przyjaźnią, ale również wspólnymi paryskimi korzeniami, sympatią do ludzi z nizin społecznych, skłonnościami do prowokacji i nonkonformizmu, znalazła niepowtarzalną okazję do prezentacji pełnego spektrum swoich rzadkich umiejętności – od komedii, parodii, po role dramatyczne.

Aktorka wodewilowo-teatralna, zaangażowana do drugoplanowej roli w *Hôtel du Nord*. zdążyła wcześniej zagrać kilkanaście epizodów i małych ról



Michèle Morgan i Jean Gabin w *Ludziach za mgłą*, reż. M. Carné (1938)

Jacqueline Laurent i Arletty w *Brzasku*, reż. M. Carné (1939)



w filmach francuskich i w filmie francusko-niemieckim. Debiutowała główną rolą w mało udanym *Aportującym psie* Jeana Choux (1932). *Powiedziałam sobie, że to był błąd zaczynać od głównych ról i zdecydowałam się podążyć tą samą drogą co w teatrze. Bo jeśli nauczyłam się grać w teatrze, nie ma powodu, abym nie nauczyła się aktorstwa filmowego. Tak więc zaczęłam przyjmować jedynie role epizodyczne, później drugoplanowe, a w końcu role główne*¹⁹. Spośród małych ról wyróżniają się przede wszystkim dwie: spadochroniarka Parasol w *Pensjonacie Mimoza* (reż. Jacques Feyder, 1935) i czarnoskóra królowa Etiopii w *Perłach korony* (reż. Sacha Guitry i Christian-Jaque, 1937). Dwa charakterystyczne epizody pokazały, że Arletty ma określony styl, bardzo osobisty i oryginalny. Rola Madame Raymonde w *Hôtel du Nord*, prawdziwy debiut filmowy, jak napisała aktorka w autobiografii, była punktem zwrotnym w jej niepewnie rysującej się karierze i ostatecznie przesądziła o emplyi.

Madame Raymonde, prostytutka, i jej opiekun (Louis Jouvet), mieszkańcy Hôtel du Nord, wyjątkowo dobrze i wyraziste postacie, przyćmili parę głównych bohaterów. Niewątpliwie duża w tym zasługa Henri Jeanson, autora błyskotliwych i dowcipnych dialogów napisanych specjalnie dla Arletty i Jouveta. W wykonaniu Arletty nabierają niepowtarzalnego uroku: *Należy powiedzieć, że Arletty była duszą tego filmu. Nie tylko wypowiadała, ale przewyższała pewne repliki, pewne słowa autora, których zbytnio nie lubiłem ze względu na ich przesadną barwność (...) [a którym] jej talent, magia artystyczna zapewniły powszechny sukces... – wspominał reżyser*²⁰. Oryginalne cechy aktorki, które początkowo drażniły Marcela Carné – specyficzny sposób mówienia, intonacji, z charakterystycznym i wyraźnym akcentem z paryskich przedmieść, wysoka i szczupła sylwetka o szerokich ramionach i płaskim biuście, naturalny sposób poruszania się przed kamerą – ostatecznie okazały się jej największym atutem. Arletty stworzyła bardzo sugestywną postać; jej Madame Raymonde, sympatyczna, ujmująca, pełna humoru, łączyła nonszalanę zawodową z uczuciowością i wulgarność z pewną dozą elegancji. W ten sposób powstała pełnokrwista bohaterka, niepozbawiona swego uroku. W galerii postaci prostitutek w kinie francuskim kreacja Arletty okazała się na swój sposób przełomowa: (...) *to aktorka, której talent, werwa i polot nadają oklepanej postaci obecność prawdziwie niesamowitą*²¹; *Arletty (...) jest po prostu genialna. Genialna. Choć to mało powiedziane*²²; *Mlle Arletty jedynym promieniem życia całego filmu*²³.

Hôtel du Nord był początkiem długoletniej współpracy między Arletty i Marcellem Carné. Dla Jacques'a Préverta aktorka stała się szybko wzorem, ucieleśnieniem kobiety, ideałem kobiecej urody w całej twórczości literackiej. Role napisane z myślą o niej – Clara, Dominique i Garance – w trzech kolejnych filmach Carné okazały się szczytowym osiągnięciem Arletty (i spółki autorskiej Carné-Prévert).

Clara z *Brzasku* (1939) to najdoskonalej zarysowana postać kobieca w całej przedwojennej filmografii Marcela Carné²⁴. Bardziej „rzeczywista” niż Madame Raymonde, mniej literacka, kobieta dojrzała i mądra, zmysłowa, która pracuje i tęskni do miłości. Już jej pierwsze pojawienie się – w fantazyjnym kostiumie, pończochach, butach na wysokich obcasach i misternie ułożonej fryzurze – jako partnerki tresera psów (Jules Berry) na scenie kabaretu, a zaraz potem przy barze, kiedy z zaskakującą naturalnością i szczerością opowiada o swoich kłopo-

tach nowo poznanemu mężczyźnie (Jean Gabin), budząc jego zainteresowanie, zdradza wyjątkową nonszalancję w zachowaniu i poczucie niezależności, niespotykane w kinie francuskim lat 30. Ta „*femme fatale* z przedmieścia”, piękna, doświadczona, czuła i dumna, pragnie uszczęśliwić mężczyznę, którego kocha, choć zdaje sobie sprawę z nieuniknionego niepowodzenia, ostatecznie przegrywa z młodszą rywalką i pogodzona z losem wraca do dawnego życia. *Clara to przede wszystkim Arletty, a od aktorki do postaci przenika życie wewnętrzne, które nie pochodzi tylko ze stylu interpretacji. Czy ci, którzy tak ekscytowali się pustym wzrokiem Michèle Morgan, widzieli kiedykolwiek spojrzenie Arletty w „Brzasku”? – pyta Jacques Siclier w studium La grande Arletty*²⁵. Jacek Życiński dodaje: *Targające nią uczucia skrywa pod maską nieprzeniknionej twarzy i tylko pełne wyrazu spojrzenie zdradza to, co czuje naprawdę*²⁶.

W strukturze opowieści *Brzasku* można dość łatwo odnaleźć wątki, które posłużyły Marcelowi Carné i Prévertowi do stworzenia *Wieczornych gości* (1942). Specyficzny chłód towarzyszący pojawieniom się Clary sprawia, że kobieta wydaje się w pewnym sensie siostrą Dominique, mniej abstrakcyjną, ale przybyłą z równie okrutnego świata zła. Arletty jako wierna służebnica szatana przybyła na Ziemię siać zamęt, ukazała nową twarz, budząc grozę pomimo pozorów uległości. Dominique, tajemniczo dwuznaczna, androgyniczna już z imienia, z łatwością i zaskakującą naturalnością łączy cechy męskie i kobiece. Majestatyczna i piękna, skazana na wieczne kuszenie mężczyzn niezdolnych do miłości jak ona sama, trzyma w ręku nici intrygi. Co więcej – zdaje się inspirować samego Diabła.

Garance, kolejna bohaterka Arletty, ideał romantycznej heroiny w kinie francuskim, to przede wszystkim hymn na cześć aktorki, której charakter bezpośrednio zainspirował reżysera i scenarzystę. Świadczą o tym szczególnie słowa piosenki nuconej przez Garance dwukrotnie, brzmiące jak *credo* samej Arletty: *Kocham tego, którego kocham / A czy to moja wina / Jeśli nie zawsze ten sam / Jest moim kochankiem / Jestem jaka jestem / Taką mnie stworzono / Gdy mam ochotę się śmiać / To śmieję się głośno*²⁷.

Głoszone przez aktorkę poczucie niezależności i potrzeba nieskrępowanej swobody, a w efekcie utrzymywanie jawnego związku z niemieckim oficerem w okupowanym Paryżu i przyjaźń z oskarżanym o antysemityzm Ferdynandem Céline, stały się podstawą do aresztowania jej w momencie wyzwolenia i skazania na półtora roku aresztu domowego (w chwili premiery *Komediantów* aktorka przebywała w więzieniu w Drancy). Ciekawym zbiegiem okoliczności twórcy filmu jakby przewidzieli trudną sytuację Arletty po zakończeniu wojny: kłopoty Garance z policją, jej zuchwałość i odwaga wobec grubiańskich przedstawicieli władzy, niektóre repliki (*Popełnia pan pomyłkę sądową*) przypominają autentyczne problemy aktorki. Podobnie jak Arletty, również Garance awansuje społecznie: od jarmarcznej atrakcji, kobiety-przedmiotu, przez statystowanie w spektaklach, po małżeństwo z hrabią.

Garance-Arletty to ideał kobiety, wiecznie młodej, nieskazitelnie pięknej, nowoczesnej i sentymentalnej zarazem, paradoksalnie doświadczonej i niewinnej, doskonałej pod każdym względem. To kobieta nieosiągalna, jak bogini – już pierwsze jej pojawienie się zwiastuje wyjątkowość: w jarmarcznym baraku, zapowiadana jako „Naga prawda”, kręci się wokół własnej osi, w kunsztownej fryzurze, w wypełnionej wodą beczce, wpatrzona nieruchomo w swoje odbicie

w lusterku. Sytuacja przywodzi na myśl ruch obrotowy ziemi i księżyca (lusterko), jak gdyby twórcy chcieli z jednej strony nadać postaci Garance status pogańskiej bogini-matki, którą mężczyźni wielbią z odpowiedniej odległości, a z drugiej strony podkreślić kluczową rolę postaci – to Garance jest osią, motorem całego filmu, wokół niej kręcą się bohaterowie, których przyciąga i odpycha²⁸.

Fenomen aktorstwa Arletty – umiejętność wcielania się w postacie aż do zatarcia się granic między aktorką a kreowanymi bohaterkami – jest w kinie francuskim niezwykle i niepowtarzalny. *Tworzę postać intuicyjnie, bez żadnego wyrachowania. Co więcej, moje najlepsze role były napisane dla mnie, dopasowane do mojej osobowości*²⁹. Jej genialna intuicja, niekwestionowany talent, znakomite teksty Préverta i Jeanson'a zapewniły trwały sukces, poparty bez wątpienia silną indywidualnością Arletty, bez której bohaterki byłyby na pewno barwne, ale nie wyjątkowe. Dla Marcela Carné *Arletty jest wszystkim: to jednocześnie drwina w głosie rodem z paryskiego przedmieścia i wytworność, żart i czułość, śmiech i emocje*³⁰. Zwyczajna, optymistyczna paryżanka i zarazem elegancka, zagadkowa dama pozbawiona złudzeń osiągnęła powodzenie na całym świecie, nawet – jako jedna z nielicznych francuskich aktorek grających wyłącznie w ojczystym języku – wśród wymagających widzów amerykańskich. Żadnej z innych aktorek Marcela Carné z okresu realizmu poetyckiego nie udało się powtórzyć sukcesu Arletty i Michèle Morgan. Jedynie Maria Casars (Natalia z *Komediantów*) i Marie Déa (Anna z *Wieczornych gości*) ciekawymi interpretacjami zdobyły uznanie krytyki i publiczności, ale nie szeroką popularność. Obie początkujące aktorki w drugoplanowych rolach znalazły się w trudnej dla nich sytuacji – zmuszone do konfrontacji z wielką Arletty siłą rzeczy sytuowały się na niższej pozycji.

Maria Casars³¹, wybitna aktorka teatralna, zadebiutowała w *Komediantach* niewdzięczną rolą naiwnej i zarazem upartej dziewczyny zakochanej bez wzajemności. Jako pracująca żona i matka, kobieta zaboreczka, okazuje się gotowa na wszystko, aby zatrzymać ukochanego przy sobie. Ta kobieta-kula u nogi, rodzaj anty-Arletty, jakby skupiała w sobie wszystkie negatywne wzorce z kobiecych melodramatów okresu okupacji, ich natrętne moralizatorstwo, nawoływanie do obowiązku i poświęcenia zgodnie z propagandą rządu Vichy. Początkowo budzi współczucie, które jednak z czasem przechodzi w strach i niesmak. Aktorka, krótko po studiach w prestiżowym Conservatoire, a przed angażem w Comédie Française, stworzyła wprawdzie interesującą kreację, ale nie miała tu możliwości zaprezentowania w pełni swoich umiejętności. Okazję ku temu dał dopiero Robert Bresson i jego *Damy z Lasku Bulońskiego* (1945) z Casars w głównej roli Heleny. Kolejne filmy – *Pustelnia parmeńska* (reż. Christian-Jaque, 1948), filmy Jeana Cocteau – umocniły pozycję aktorki i potwierdziły nadany jej tytuł „wielkiej tragiczki”. Jej filmografia jest jednak krótka. Niewykorzystana dostatecznie przez kino wybrała teatr.

Powodzenie *Wieczornych gości* jest nie tylko zasługą Arletty, to także duży sukces Marie Déa, kojarzonej później prawie wyłącznie z filmem Marcela Carné³². Anna, symboliczna miłość w najczystszej formie o subtelnej urodzie młodej kobiety wyjętej ze średniowiecznego witrażu wzruszała do głębi widzów, którzy chcieli widzieć w niej nie tylko idealną kochankę, ale również ucieleśnienie duchowego oporu okupowanej Francji. Najbardziej aktywna postać w całym

filmie, śmiało stawia czoło groźnemu niebezpieczeństwu zbrojna jedynie w potęgę własnego uczucia. Wygrywa, choć kosztem utraty własnego życia. Podkreślana przez krytyków naturalność gry Marie Déa, a szczególnie ekspresyjność jej twarzy przyczyniła się do stworzenia przekonującej postaci, która do tej pory w kinie francuskim uosabia miłość i nieustającą nadzieję na wolność. Żadna z innych ról aktorki, m.in. w filmach Christiana-Jaque (*Pierwszy bal*, 1941) i Jeana Cocteau (*Orfeusz*, 1950), z pewnością bardziej złożonych psychologicznie, nie przyćmiła kreacji Anny: (...) cokolwiek zrobiła, *Marie Déa* nie należała już do siebie: każdym porem skóry pozostała przywiązana do „Wieczornych gości”, do Gilles'a, który będzie jej wiecznym przeznaczeniem... Jest uwięziona przez samą siebie: od 4 września 1942 roku należy – aż po życie prywatne – do tej średniowiecznej pani, która zapieczętowała ją w granicie³³.

Bohaterki *Brzasku* i *Wrót nocy* (1946) kreowane przez Jacqueline Laurent i Nathalie Nattier, mało znane aktorki, nie wzbudziły praktycznie żadnego zainteresowania. Żadna z aktorek nie zdobyła ani popularności, ani uznania dla swego talentu. Jacqueline Laurent, związana prywatnie z Jacques'em Prévertem i na jego prośbę zaangażowana do *Brzasku* jako partnerka Jeana Gabina, należała w drugiej połowie lat 30. do licznej grupy młodych dynamicznych aktorek o krótkiej karierze. Po ciekawym debiucie w filmie *Sarati le Terrible* (reż. André Hugon, 1937) i nieudanej próbie podboju rynku amerykańskiego, rola u Marcela Carné miała być okazją do wylansowania jej na szeroką skalę. Postać Françoise, naiwnej, dwuznacznej kwiaciarki o zagadkowej przeszłości, w interpretacji Laurent wypadła jednak błado i mało przekonująco. Wyjątkowe warunki fizyczne aktorki (delikatne rysy twarzy, miękkie blond włosy, filigranowa sylwetka), idealnie pasujące do wyidealizowanego obrazu męskiego pożądanego, okazały się niewystarczające, aby nadać bohaterce rys autentyczności. Po nieprzychylnym przyjęciu we Francji Laurent wyjechała do Włoch, gdzie odniosła spory sukces.

Problem z obsadą do *Wrót nocy* po rezygnacji Jeana Gabina i Marleny Dietrich, dla których Prévert napisał scenariusz, zmusiły Marcela Carné do powierzenia głównych ról debiutantom. Marlenę Dietrich zastąpiła Nathalie Nattier³⁴, wprawdzie podobna do niej fizycznie, ale pozbawiona – co zrozumiale – charyzmy gwiazdy. Malou, zagadkowa *femme fatale* bez określonego wieku, z tajemniczą przeszłością, przedstawiana jako „najpiękniejsza kobieta świata”, w interpretacji młodej i nieznanej aktorki okazała się nieporozumieniem. Brak oryginalności i kopiowanie stylu Dietrich, jak i ogólne niepowodzenie filmu, przyczyniły się do porażki Nattier. Aktorka zagrała jeszcze kilkanaście małych ról i epizodów, kończąc karierę na początku lat 60.

Nie wszystkie filmy Marcela Carné zaliczane do realizmu poetyckiego oparły się próbie czasu, nie wszystkie bohaterki w kreacjach francuskich aktorek wydają się po latach równie interesujące czy intrygujące. Nie zawsze przyczyną należy szukać w ograniczonych możliwościach aktorskich; odpowiedzialność spoczywa po części na scenarzyście. Tendencja Préverta do teatralnej stylizacji – potrzeba powracania do tej samej postaci, eksploatowanie określonego typu psychologicznego, a w efekcie uleganie schematom – była łatwo zauważalna i często krytykowana. Do tego należy dodać niechęć reżysera do zmian w emploi aktorek i jego skupianie się, jak wspominają wykonawcy, przede wszystkim na dokładnym odtworzeniu dialogu.

Ze wszystkich aktorek Marcela Carné z lat 1938–1946 tylko Arletty nie-
zmiennie zaskakiwała oryginalnością interpretacji. Jako jedyna posiadała dar
trudnej do zdefiniowania *présence*, specyficznej indywidualności, która budzi
u widza przekonanie, że aktor staje się w swej roli niezastąpiony, a jego obec-
ność w filmie konieczna. W późniejszych latach, dzięki ciekawym rolom w dra-
matach psychologicznych, do grona wybitnych aktorek dołączyła Michèle
Morgan. Kreacje Morgan i Arletty szybko przeszły do historii filmu, dość nie-
oczekiwanie dla twórców i samych wykonawczyń. Francuscy widzowie, z uwagi
na naturalną praktykę przypisywania niektórym aktorom wypowiedzi ich boha-
terów, zawdzięczają obu aktorkom dwie najsłynniejsze kwestie w dziejach fran-
cuskiej kinematografii (dialog Arletty i Jouveta w *Hôtel du Nord*, wyznanie
Gabina skierowane do Morgan w *Ludziach za mgłą*), co w połączeniu z wizerun-
kiem odtwarzanej postaci dało niezwykle rezultat. W ten sposób Marcel Carné
przyczynił się do stworzenia legendy, swoistej ikony obecnej w kulturze maso-
wej do dziś.

KRZYSZTOF TROJANOWSKI

- ¹ Annabella, wł. Suzanne Charpentier, 1907 – (1910) – 1996.
- ² J. Siclier, *La femme dans le cinéma français*, Ed. du Cerf, Paris 1957, s. 17.
- ³ *Karawana*, reż. E. Charell, 1934; *Serce i szpada*, reż. V. Sjöström, 1937; *Suez*, reż. A. Dwan, 1938.
- ⁴ M. Carné, *La vie belles dents*, Ed. Jean-Pierre Ollivier, Paris 1975, s. 121.
- ⁵ *Hôtel du Nord*. Reżyseria Marcel Carné, „Kurier Poranny” 1939, nr 56, s. 8.
- ⁶ *Na ekranach: Hôtel du Nord*, „Kino” 1939, nr 10, s. 7.
- ⁷ J. Siclier, dz. cyt., s. 17.
- ⁸ Michèle Morgan, wł. Simone Roussel, ur. 1920.
- ⁹ Tytuł oryginalny: *Gribouille*. Inny polski tytuł: *Nieborak*.
- ¹⁰ P. Billard, *L'âge classique du cinéma français. Du cinéma parlant la Nouvelle Vague*, Flammarion, Paris 1995, s. 275-276.
- ¹¹ J. Życiński, *Najpiękniejsze oczy*, „Film” 1986, nr 14, s. 16.
- ¹² *Na ekranach polskich. „Ludzie za mgłą”*, „Kino” 1938, nr 40, s. 10.
- ¹³ J. Siclier, dz. cyt., s. 71.
- ¹⁴ M. Morgan, *Avec ces yeux-là*, Ed. Robert Laffont, Paris 1977, s. 88-89.
- ¹⁵ Tamże, s. 328.
- ¹⁶ F. Ducout, *Séductrices du cinéma français 1936-1956*, Veyrier, Paris 1978, s. 173.
- ¹⁷ *Carné i widowiska*, „Film” 1985, nr 35, s. 13.
- ¹⁸ Arletty, wł. Léonie Bathiat, 1898–1992.
- ¹⁹ J. Życiński, *Uśmiech Giocondy*, „Film” 1984, nr 31, s. 16.
- ²⁰ M. Carné, dz. cyt., s. 137.
- ²¹ J. Siclier, dz. cyt., s. 57.
- ²² M. Achard w: *Les films de Carné*, M. Pérez, Ramsay, Paris 1994, s. 55.
- ²³ F. Vinneuil w: *Les films de Carné*, dz. cyt., s. 55.
- ²⁴ J. Siclier, dz. cyt., s. 60.
- ²⁵ Tamże, s. 61.
- ²⁶ J. Życiński, *Uśmiech...* dz. cyt., s. 17.
- ²⁷ G. Sellier, *Les Enfants du paradis. Synopsis*, Nathan, Paris 1992, s. 45.
- ²⁸ Tamże, s. 46.
- ²⁹ J. Życiński, *Uśmiech...* dz. cyt., s. 16.
- ³⁰ M. Carné, dz. cyt., s. 130.
- ³¹ Maria Casars, aktorka francuska pochodzenia hiszpańskiego, 1922-1996.
- ³² Marie Déa, wł. Odette Deups, 1919–1992.
- ³³ R. Régent, *Cinéma de France*, Bellefaye, Paris 1948, s. 92-93.
- ³⁴ Nathalie Nattier, wł. Nathalie Bielareff, ur. 1925. Wcześniej wystąpiła w kilku epizodach.