

Visconti wśród gwiazd

ALICJA HELMAN

Luchino Visconti chętnie współpracował z wybitnymi aktorami. Planował swoje filmy z myślą o konkretnych wykonawcach (np. do *Zmysłów* chciał pozyskać Ingrid Bergman i Marlona Brando), wielu z nich, jak choćby Dirk Bogarde czy Burt Lancaster stworzyło w jego dziełach wybitne kreacje. Umiał ich prowadzić zgodnie z własnym zamysłem twórczym, wiedział, jak wydobyć z nich maksimum tego, na co było ich stać. Niektórych wręcz stworzył. Świetny w jego *Zmierzchu bogów*, *Ludwigu* czy *Portrecie rodzinnym we wnętrzu* Helmut Berger w filmach innych reżyserów nie zdradza choćby iskierki talentu.

Visconti cenil i kochał aktorów, stale się nimi otaczał, łączyły go z nimi więzi szczególnie zażyłej przyjaźni, niekiedy nawet miłości. Uwielbiał Annę Magnani i od pierwszego filmu marzył o tym, by z nią pracować. Ona miała zagrać Giovannę w *Opetaniu*, ale w realizacji tego zamysłu przeszkodziła ciąża aktorki. Magnani koniecznie chciała grać, ale Visconti pracował zbyt wolno, by podjąć takie ryzyko. Jedną z wielu div, które go fascynowały, była Silvana Mangano – u niego zagrała rolę swojego życia. Z Romy Schneider – jedną z najpiękniejszych gwiazd swego pokolenia pracował w teatrze i w filmie. Latami adorował Marię Callas, dla której wyreżyserował kilka świetnych spektakli operowych.

Zjawisko gwiazdorstwa było dlań fenomenem, który próbował rozpoznać i zgłębić. Utrzymywał zawsze, że gwiazda jest kimś niezwykłym, „większym niż życie”, porywającym tłumy, budzącym miłość i nienawiść, ale zarazem pozbawionym imponderabiliów zwykłego ludzkiego losu, wymiarów codziennej egzystencji. Tym przedziwnym egzotycznym tworem Visconti z pasją poświęcał swój czas, pracę, talent i miłość. Autor najlepszej monografii Viscontiego, Henry Bacon, przytacza fragment z wywiadu, w którym Visconti potwierdza swoje uznanie fenomenem divy. W mitologii współczesnej diva jest wcieleniem tego, co rzadkie, ekstrawaganckie i wyjątkowe¹.

Ubóstwiając gwiazdy jako człowieka, jako reżyser dręczył je aż do ostatecznego wyczerpania. Laurence Schifano pisze, że Alida Valli wspomniała współpracę z nim ze zgrozą, a uwielbianej Romy Schneider kazał pakować manatki, gdy błagała o przerwę, nie mając siły na kolejne powtórzenie sceny, którą w końcu jednak zagrała tak, jak życzył sobie reżyser².

Visconti angażował gwiazdy różnego autoramentu. Jedne z nich były wielkimi aktorkami, inne w ogóle nie miały talentu. Ale praca w tym nader szczególnym „żywym materiale” zawsze dawała mu satysfakcję i przynosiła wspaniałe rezultaty. Mylił się bardzo rzadko. Na kilku wybranych przykładach spróbuję pokazać, jak reżyser wykorzystywał na użytek swych zamierzeń artystycznych szczególne właściwości i dyspozycje swoich gwiazd.

Gwiazda-aktorka – Anna Magnani

Pierwszym filmem, w którym Visconti obsadził Annę Magnani, była *Najpiękniejsza* (1953). Jest to zarazem opowieść z życia prostych ludzi, autotematyczny utwór o świecie filmu i wreszcie jest to film o Annie Magnani. Właśnie tak. Nie film z Anną Magnani w roli Maddaleny Cecconi, lecz film, w którym kreacja aktorska nabiera wartości autonomicznej.

Ekran został oddany we władanie Magnani. Tylko w nielicznych momentach i to na bardzo krótko znika ona z ekranu. Zapierający dech aktorski koncert zdaje się trwać bez przerwy. Oczywiście, Anna Magnani jest Maddaleną Cecconi, tworzy jedną z najbardziej przekonujących i wiarygodnych kreacji w całej swojej karierze. Jej warunki psychofizyczne „wilczyce” Rzymu idealnie przystają do charakterystyki zaborczej i drapieżnej matki. Ale równocześnie Magnani nie przestaje ani na chwilę być sobą, aktorką-legendą, którą oglądamy jako Maddalena, ale nie zapominamy ani przez chwilę kogo oglądamy. W tym sensie *Najpiękniejsza* nie przestając być filmem, przypomina spektakl teatralny.

Grając w *Najpiękniejszej* Magnani była już po czterdzieście, w pełnym rozkwicie bujnej południowej urody. Nie próbuje grać kobiety młodej, prezentuje swoją dojrzałość, niemniej nadal pociągającą. Magnani nie jest „zrobiona” na wzór gwiazd amerykańskich grających kobiety dojrzałe. Z niedbałą fryzurą, często rozczochrana, często równie w niedbałym dezabilu jest nieodparcie cielesna, zwłaszcza gdy odsłania nadal piękne białe ramiona. Maddalena robi wrażenie kobiety, która nie ma czasu ani chęci po temu, by myśleć o własnej urodzie, choć jest jej świadoma. Czasem z rozmarzeniem lubi spojrzeć w lustro przybierając kuszące pozy. Może i ona mogłaby zostać aktorką? Lustro niewątpliwie jej schlebia, ale przecież nie tylko lustro. Maddalena często chodzi rozchelstana, a łobuziaki z sąsiedztwa z upodobaniem ją podglądają. A wreszcie ma „wielbiciela”. Gdy Annovazzi, asystent reżysera, zaczepia ją po raz pierwszy w Cinecittà, to zapewne nie z myślą o tym, że zrobi dobry interes i wyludzi pieniądze od naiwnej matki, która marzy o karierze Shirley Temple dla swojej małej córeczki. Zaczepia kobietę, która mu się podoba i niejednokrotnie daje jej to wyraźnie do zrozumienia, a nawet wręcz mówi, że interesowałby go inny rodzaj „transakcji”. Maddalena zbywa jego załoty, ale jest nie tylko świadoma, ale i pewna nieodpartej siły swych wdzięków. W scenie nad rzeką pozwala sobie na rodzaj flirtu z Annovazzim, który nie traci nadziei, że zdeterminowana pragnieniem kariery dla córki Maddalena posunie się jeszcze dalej. Do tego jednak nie dochodzi. Film Viscontiego ukazuje, że Maddalena jest przede wszystkim matką, bezgranicznie i zachłannie kochającą swoje dziecko. Kocha jednakże Marię nie tylko dla niej samej, ale także dla siebie. Poprzez dziewczynkę chciałaby spełnić swoje niezrealizowane marzenie. Nie już nie może odmienić radykalnie życia Maddaleny, ale jej córka może zyskać pozycję, niezależność, być kimś, kogo życie nigdy nie zrani i nie upokorzy. Maddalena myśli o jakiejś fantazmatycznej samorealizacji w życiu swojej córeczki. Zupełnie nie ma świadomości tego, że może ją w ten sposób skrzywdzić.

Maddalena żyje jak inne kobiety jej kondycji społecznej. Prowadzi dom, wychowuje dziecko, a także ciężko pracuje. Jest pielęgniarką, która biega po całym mieście, robiąc ludziom zastrzyki. Pełna energii, dynamiczna, szybka, jest

w stałym ruchu. Obezwładnia ją i rozmarza jedynie kino. Tam znajduje ujęcie dla swojej wyobraźni, pragnień, snów o pięknie. Fascynuje ją wszystko – kinowe historie, aktorzy, pejzaże. Angażuje się tak dalece, że mąż musi jej przypominać, iż to, co ogląda, to tylko bajka. W filmie jest jedna tylko scena obrazująca fascynację Maddaleny kinem, ale przecież cała akcja *Najpiękniejszej* pokazuje nic innego jak to, iż Maddalena próbuje wcielić w życie swoją wiarę w kino. Fakt, że czyni to właśnie Anna Magnani, która sama jest kinem, czyni tę opowieść podwójnie fascynującą.

Cały film został rozegrany na efekcie przyspieszenia, który tam, gdzie nie wchodzi w grę ruch fizyczny, wyraża się nerwowym, pełnym napięcia oczekiwaniem. Z „gorącą” atmosferą koresponduje rzeczywisty upał. Anna Magnani wręcz nie rozstaje się z chusteczką bądź przygodną kartką papieru, którą się wachluje szybkimi, nerwowymi ruchami. Jest gorąco, a ona stale się spieszy. Gdy bohaterka znajduje się wśród innych kobiet – w Cinecittà, w szkole baletowej, u fryzjera, u fotografa – wzór jej zachowania zostaje przeniesiony na inne postaci. Udręczone upałem i oczekiwaniem wszystkie kobiety próbują się ochłodzić jedynym dostępnym im sposobem.

Bohaterka wiecznie się spieszy, jest ciągle w biegu, wiecznie spóźniona, zawsze gdzieś niecierpliwie oczekiwana. Sama wciąż w pędzie, odnosi wrażenie, że wszyscy wokół wszystko robią zbyt wolno, niepotrzebnie kładąc jej czekać. Powolna i ślamazarna jest mała Maria, więc matka nieustannie ją strofuje, pogania fotografa, awanturuje się u fryzjera i w szkole baletowej, niecierpliwie się, gdy dzwoniąc do klientów musi chwilę czekać na otwarcie drzwi. Ruchy Magnani nie są eleganckie. Porusza się, chodzi i biega jak zapracowana kobieta z ludu, która nie dba o postawę i sylwetkę, jest zawsze nieco przygarbiona, na lekko ugiętych nogach, cała jej postać wyraża w ten sposób napięcie i pośpiech. Niedbale przegarnia grzebieniem włosy i jednym ruchem wrzuca na siebie żakiet od kostiumu, by zaraz pędzić dalej.

Zachowania Maddaleny są oczywiście wyrazem jej żywiołowego temperamentu, ale też i pewnego zmysłu aktorskiego. Bohaterka nastawiona jest na to, by „dopiąć swego”, jak powiada, a sceny, które urządza, temu właśnie służą. Maddalena doskonale wie, że jej niecierpliwość, podniesiony głos, sarkastyczne uwagi wywierają zawsze wrażenie, choć niekoniecznie takie, jakiego oczekuje. Właścicielka szkoły baletowej ostro reaguje na jej żądania, by specjalnie zajęła się Marią i od razu włączyła ją do grupy tańczących dziewczynek. Sama Maria broni się przed agresją i wymaganiami matki w jeden wypróbowany sposób – płacze. Wzór jej reakcji został ustalony już w scenie pierwszej konfrontacji. Maria zagubiła się gdzieś nad stawem na rozległych terenach Cinecittà, a gdy matka wreszcie ją znajduje nie szczędzi ostrych wymówek i nerwowego poszturchiwania. Dziecko płacze i w ten rozpaczliwy sposób nadal będzie się broniło przed gwałtownymi atakami matki, domowymi awanturami i nieznanymi sytuacjami. Także w trakcie próbnych zdjęć Maria nie potrafi zdobyć się na nic innego prócz płaczu, wyrażającego jej strach i bezradność. Aktorski aspekt zachowań Maddaleny kulminuje w scenie gwałtownej awantury z mężem, który wreszcie wybuchą, a nawet przechodzi do rękoczynów. Ich krzyki sprowadzają do mieszkania całą gromadę sąsiadów i bohaterka ma wreszcie liczną widownię, przed którą może odegrać dramat poświęcającej się a niezrozumianej przez męża

matki, zyskując poparcie potakującego jej „chóru”. W momencie gdy Spartaco kapituluje, Maddalena natychmiast cichnie, bowiem scena osiągnęła zamierzony cel. Teraz wiemy, że raczej nie był to spontaniczny wybuch, lecz gra, mająca przstraszyć męża i zjednać życzliwość sąsiadów.

Z gwałtownością ruchów i zachowań Magnani, z całą żywiołowością jej gry ciałem koresponduje strona dialogowa. Temperament postaci (i aktorki) znajduje ujście w potokach słów. Maddalena zawsze stara się zdominować głosowo swoje otoczenie, zatrzymać interlokutorów, mieć ostatnie słowo. Posługuje się słowem jak bronią, jakby rozdawała ciosy – szydząc, ironizując, wyśmiewając i gromiąc rozmówców. Ci nie zawsze są skłonni zachowywać się pokornie, stąd ostre ścięcia, awantury, kakofonia wrzasków, w której nie sposób dosłyszeć, kto i jaką wypowiada kwestię. A przy tym Maddalena ma zwyczaj nieustannego komentowania wszystkiego, co się wokół niej dzieje, bez względu na to, czy znajduje jakiegokolwiek słuchacza. Jej temperament znajduje ujście w burzliwych monologach, jak na przykład ten, którym komentuje wizytę Tildy Speranzoni. Gdy stara aktorka zabiera Marię na podwórze, by tam z nią poćwiczyć, a Maddalena szykuje kawę, wówczas bohaterka serią zjadliwych uwag parodiuje Tildę, opisuje sytuację i wyraża swój stosunek do niej.

W takiej scenie jak ta oraz kilku podobnych Magnani gra do kamery, jakby wykonywała komiczną scenkę kabaretową, a nie ukazywała sytuację z życia. Z uwagi na zawrotne tempo, w jakim to się dzieje, odnosimy wrażenie, iż obserwujemy wybuch prawdziwego gejeru zachowań aktorskich, mamy do czynienia z „koncentratem” aktorstwa, który w niewielkim odcinku czasu gromadzi niebywałą skalę ekspresyjnych zachowań. Magnani zdaje się „rozsadzać” ekran.

Do czasu Magnani jest na ekranie po to, by nas bawić i aktorka ujawnia przed nami świadomość tego zadania. Porywa nas za sobą swą żywiołowością, witalnością, siłą, przebojowością nie pozbawioną odcienia plebejskiej wulgarności. Maddalena nie jest damą, jest kobietą z rzymskich przedmieść i zdradza to swoimi zachowaniami. Finał także zostaje oddany Magnani w niepodzielne władanie. Uderza kontrast użytych środków, którymi posłużyła się aktorka, by ukazać duchową przemianę Maddaleny, która przez bezdenną rozpacz prowadzi do odzyskania poczucia własnej godności, zagubionego na bezdrożach filmowej przygody.

W finale Magnani cichnie, nieruchomieje i pozornie gaśnie. Pokazywana zawsze w ruchu, w planach pełnych podkreślających jej dynamiczność, w rozległych kontekstach interakcji z otoczeniem, tutaj zostaje bądź „przyszpilona” zbliżeniami i półzbliżeniami (w części ujęć), bądź zamrożona w gestach spowolnionych, wyrażających niezmiernie znużenie i rezygnację. Magnani gra przede wszystkim ciałem, nie twarzą, ale twarzą grać nie musi, bowiem ta twarz jest dramatyczna sama w sobie, już zapisana przez życie kryje w sobie dramat. Bolesne napięcie, z jakim Maddalena śledzi rezultat próbnych zdjęć córeczki jest oddana właściwie tylko grą oczu, emanującym z twarzy niepokojem. Ostateczne załamanie Maddaleny, poprzedzające jej gorzki płacz, Magnani wyraża nieomal nieruchomą twarzą. Właściwie sam fakt bezruchu, braku aktywności, zwolnienia pozwala Magnani osiągnąć efekt, dzięki któremu jej bohaterka jawi się jako *mater dolorosa*, uginając się pod brzemieniem cierpienia i winy.

Anna Magnani zagrała w filmie Viscontiego jeszcze tylko raz (później poróżnili się na długie lata) i to w nieciekawej składance *Jesteśmy kobietami* (1953).



Anna Magnani w *Jesteśmy Kobietami*, reż. L. Visconti (1954)

Alain Delon i Claudia Cardinale, *Lampart*, reż. L. Visconti (1963)



Obok niej, pod kierunkiem innych reżyserów wystąpiły Alida Valli, Ingrid Bergman oraz Isa Miranda. Tytułowy zamysł był niewątpliwie interesujący. Opowieści gwiazd relacjonujących jakiś wybrany epizod ze swego życia miały rzucić światło na ich prywatną osobowość, pokazać je nie jako divy, lecz właśnie jako kobiety kierujące się typowymi dla kobiet motywami postępowania i odruchami serca. Gwiazdy (a raczej scenarzyści) odsłoniły jednak niewiele, a pozór szczerości nie zdołał przydać znaczenia ich trywialnym bądź sentymentalnym historiom.

Nowela Viscontiego z Anną Magnani pojawia się jako ostatnia i nieco różni się charakterem od pozostałych. Jest na równi z nimi blaha i mówi o Annie Magnani dokładnie to, co wszyscy o niej wiedzą, a mianowicie, że jest kobietą klótliwą i uwielbia awantury. W przeciwieństwie jednak do pewnej sztuczności i wydumania opowieści pozostałych, ta rzeczywiście robi wrażenie epizodu z życia i ma jego soczystą barwność.

Anna Magnani wspomina epizod sprzed dziesięciu lat, kiedy była gwiazdą teatryku wariet, w którym śpiewała piosenki. Na wstępie powiada, że opowiedziała swoją przygodę Viscontiemu, któremu się ona spodobała i tak postanowili opowiedzieć ją oboje. A ponieważ aktorka ma doskonałą świadomość tego, jak jest postrzegana, od razu zapowiada, że opowieść będzie korespondowała z tym wyobrażeniem. Jeśli jest Magnani, to musi być awantura.

Aktorka udaje się na spektakl taksówką, zabierając ze sobą psa – jamnika, z którym się nie rozstaje. Gdy przychodzi do płacenia taksówkarz, żąda dodatkowego lira za psa. Magnani protestuje, taksówkarz upiera się przy swoim, a przedmiotem sporu jest różnica zdań na temat, czy jamnik jest psem pokojowym (wówczas nie podlega opłacie), czy też nie. Oczywiście, jeden lir nie jest wart sporu, ale chodzi o zasadę. Uparta i coraz bardziej rozżłoszczona Magnani decyduje się odwołać do autorytetu policji. Jadą więc do Kwirynału, gdzie przedsiębiorca uruchamia całe tabuny policjantów, jako że każdy kolejny natychmiast odsyła ją do zwierzchnika. Po długich deliberacjach spór zostaje rozstrzygnięty na korzyść aktorki, która mocno spóźniona wraca do teatru z tym samym taksówkarzem. Na miejscu, prócz wysokiego rachunku, taksówkarz ponownie żąda dodatkowego lira za psa i Magnani tym razem płaci. Wychodzi na estradę i śpiewa swoją piosenkę.

Opowiedziany epizod jest komiczny i autoironiczny. Wyklócając się o jednego lira aktorka spóźnia się do teatru, płaci o wiele więcej, a przy okazji, odwołując się do policjanta, płaci też mandat za brak plakietki identyfikacyjnej u psa.

Widz oglądający nowelę Viscontiego zna już Annę Magnani z wielu innych filmów, toteż przyjemność, którą sprawia mu spektakl, płynie stąd, że rozpoznaje jej pamiętne zachowania aktorskie w epizodzie z życia prywatnego, a także może zastanawiać się nad tym, w jakim stopniu prywatność Anny Magnani kształtuje jej wizerunek aktorski. Na tej delikatnej oscylacji między prywatnym a publicznym wymiarem roli polega w gruncie rzeczy pomysł reżyserski Viscontiego.

Nie śledzimy blajej akcji, lecz po prostu oglądamy Annę Magnani z satysfakcją, że oto mamy ją prywatnie. Tak właśnie się ubiera – w obcisły kostium, taki nosi kapelusz, występuje w czarnej sukni, oszczędnie posługuje się makijażem. Ma to samo przyspieszenie gestu i ruchu, które pamiętamy z jej filmów, to samo

mało wdzięczne zgięcie w krzyżu, które nieco deformuje jej figurę. To, że widzi-
my ją w tak mało ważnym incydencie, ogranicza skalę możliwości wyrazu
gwiazdy. Daje ona spektakl pt. rozgniewana diva, który niemniej urozmaica
wszelkimi możliwymi odcieniami tego stanu. Magnani złości się, szydzi, ironi-
zuje, wyśmiewa swego antagonistę, stara się sobie zjednać sympatię policjantów.
Atutem aktorki jest to, że nie zachowuje dystansu do siebie i do sytuacji. Jest
w każdym fragmencie i każdej scenie spontaniczna, jest „cała” w tym, co mówi,
co robi, jak się zachowuje. Visconti trzyma ją bądź w planach średnich i półśred-
nich (w taksówce), bądź pełnych i ogólnych (na policji), bowiem w spektaklu
uczestniczy całe ciało Magnani. Ograniczając mimikę, Magnani żywiołowo gra
całym ciałem, które wydaje się naelektryzowane, naladowane gniewem. Oczy
rzucają błyskawice, a groźny śmiech rzuca wyzwanie przeciwnikowi i sytuacji.
Rozegranie tego śmiesznego epizodu Magnani potrafiła dać do zrozumienia, że
jest kobietą, która się nie poddaje, która zawsze stawia czoło sytuacji i przebojo-
wo brnie do końca, choćby ostatecznie miało ją spotkać niepowodzenie.

Nowela nie kończy się jednak wraz z przybyciem Magnani do teatru. W fi-
nale, którym jest jej występ, w pełni dochodzi do głosu reżyser do tego momentu
jakby ustępujący pola aktorce będącej bezsprzecznie podmiotem wypowiedzi.
W scenie występu Visconti pokazuje nam „swoją” Magnani, to, jak on ją widzi
i czym ona go czaruje. Aktorka staje się teraz obiektem, jest pokazywana. Pod
czułym okiem kamery przeistacza się i przeobraża z krzykliwej i agresywnej
kobiety w tajemniczą, skupioną, zamyśloną gwiazdę.

Visconti pokazuje w całej gamie planów, przechodząc stopniowo do zbliżeń,
jak Magnani panuje na scenie. Jej ruchy zyskują miękkość i łagodne zaokrągłe-
nia, twarz rozjaśnia się i zdaje świecić w mroku, wielkie, piękne oczy przykuwa-
ją uwagę. Aktorka śpiewa liryczną, sentymentalną piosenkę, z której robi
nastrojową, romantyczną scenkę, pozostawiając widza wzruszonego, w nastroju
zadumy.

Do pustego opowiadania Visconti i Magnani dodali głębszą treść, która wy-
nosi całość ponad przeciętność.

Piękno ikony – Romy Schneider

Romy Schneider pojawia się dwukrotnie w filmach Viscontiego – w noweli
Praca (1961) wchodzącej w skład nowelowego filmu *Boccaccio 70* oraz w dużej
rozbudowanej roli cesarzowej Elżbiety, jedenaście lat później w filmie *Ludwig*
(1972).

Boccaccio 70 odniósł spodziewany sukces komercyjny, przede wszystkim
z uwagi na nazwiska reżyserów (oprócz Viscontiego poszczególne nowele reali-
zowali Monicelli, De Sica i Fellini) i gwiazd oraz „pikantny” wydźwięk całości.

Laurence Schifano wskazuje na pewien autobiograficzny motyw, który mógł
być jednym z powodów zainteresowania Viscontiego nowelą *Praca*. Autorka
sugeruje też podobieństwo Romy Schneider do austriackiej księżniczki Irmę
Windisch-Graetz, jedynej kobiety, z którą młody Visconti chciał się ożenić. Pro-
testowały oba rody. Nieustabilizowany młody człowiek, bez zawodu, o zmien-
nych zainteresowaniach, wydawał się własnej rodzinie zbyt niedojrzały do
małżeństwa, a dla rodziny panny młodej, o obyczajach bardziej mieszczańskich

niż arystokratycznych, był kandydatem zgoła nieodpowiednim. Do małżeństwa nie doszło, Visconti nie nastawał zbyt stanowczo i rozstał się z Pupe, jak rodzina i przyjaciele nazywali księżniczkę Irmę³.

W noweli *Praca* bohaterami są włoski hrabia, próżniak bez zawodu i jego niemiecka żona, Pupe, córka bogatego przemysłowca, który nawet na odległość próbuje kontrolować życie córki metodami nacisku finansowego. Hrabia jest właścicielem palacu i rozległych dóbr, które nie przynoszą dochodu, pieniądze wnosi więc ona, a raczej ojciec. Młoda para nudzi się „aż do udręki” – jak powiada w pewnym momencie Pupe. Połączył ich przelotny pociąg fizyczny, niewystarczający jednak, by scementować małżeństwo. Hrabia szuka rozrywek w awanturkach miłosnych, do których hrabina jakby nie przywiązywała wagi, dopóki nie wybucha skandal, który z zapalem i szczegółami opisuje prasa brukowa.

Kryzysowi uzewnętrznionemu w skandalu towarzyszy kryzys wewnętrzny młodej hrabiny. Wraca do domu, podpisuje oczekiwane od niej oświadczenie dla prasy i wydaje się, że z dystansem traktuje skandaliczną przygodę męża. Myśli o sobie i o tym, co powinna uczynić ze swym życiem.

Uwaga kamery, reżysera i widza ześrodkowuje się bez reszty na postaci Romy Schneider, podobnie jak jej uwaga jest skoncentrowana na samej sobie. W trakcie nieobecności pana domu hrabina zdobyła się na niecodzienny wyczyn – poznała „panienki”, za których sprawą wybuchł ów skandal i brukowa prasa zaczęła opisywać przygody jej męża. To wydarzenie podziało na nią ekscytującą. Bezwiednie, a potem już świadomie, zaczyna się porównywać z damami z półświatka. Cała akcja toczy się wśród luster, w których bohaterka nieustannie się przegląda, jakby taksowała swą urodę. Wydaje się w pełni usatysfakcjonowana efektem tej lustracji. W pewnym momencie żąda przygotowania kąpieli i pozwala mężowi podziwiać swoje wpół obnażone ciało. Kamera długo towarzyszy zabiegom toaletowym bohaterki, daje piękne studium ciała i sugestywnych póz, które przybiera Romy Schneider.

Hrabina prowadzi podwójną grę. Z jednej strony eksponuje przed mężem i samą sobą swoją ponętną cielesność – prosi, by pomógł jej się wytrzeć, każe mu wypowiadać się o swoich strojach, prowokuje go. Z drugiej strony – w dialogu z nim przechodzącym w monolog, jako że hrabia nie ma nic do powiedzenia, zapowiada radykalne zmiany, które chciałaby wprowadzić w swoim życiu. Deklaruje, że sama będzie zarabiać na życie, rozśmieszając ojca, z którym stale konsultuje się telefonicznie, i wprawiając w osłupienie męża.

Hrabia nie traktuje jej poważnie i nie domyśla się celu drażniących gier, które ona z nim prowadzi. Obie linie gry bohaterki w pewnym momencie się spotykają. Uświadomiła sobie, mężowi (i przy okazji widzom kinowym) swą fizyczną atrakcyjność. Wie, że jest piękna i ponętna, wie, jak wzbudzić pożądanie męża i wie też, że są to jedyne atuty, którymi dysponuje. Dlaczego nie miałyby ich wygrać dla celu, który sobie zamierzyła?

W tym momencie perwersja opowiedzianej historii osiąga punkt kulminacyjny. Pupe wydobywa od męża wyznanie, że gdyby znalazła się wśród owych dam z półświatka, hrabia wybrałby ją. Jeśli tak, niech jej płaci wedle taryfy obowiązującej w półświatku, z którą już zdołała się zapoznać. Znudzone małżeństwo znajduje w tej grze nową podniętę. Hrabia ochoczo wypełnia czek i wkracza do sypialni żony, która tym sposobem odzyskała męża i zdobyła „pracę”. Jednakże

kamera pokazuje, jako ostatni obraz w zbliżeniu, lzy i drżące usta Romy Schneider...

Historyjka mimo swej przewrotności jest blaha, bohaterowie banalni i nieciekawii, a z dopatrywaniem się „krytyki społecznej” nie należy chyba przesadzać. Visconti zrobił ten film nie dla krytyki społecznej, lecz dla Romy Schneider, którą był wyraźnie oczarowany.

Jeśli to oczarowanie miało podtekst prywatny, z uwagi na podobieństwo Romy Schneider do księżniczki Army, to *Ludwig* przynosi kontynuację tego motywu. Biografowie Ludwiga II Bawarskiego różnie interpretowali jego stosunek do pięknej kuzynki Sissi, cesarzowej austriackiej. Zdaniem jednych była to czuła przyjaźń, wynikająca z duchowego pokrewieństwa; do innych uczuć homoseksualista Ludwig nie był, ich zdaniem, zdolny. Drudzy, a wśród nich Visconti, utrzymywali, że była to wzajemna miłość; Elżbieta (podobnie jak w życiu Viscontiego Irma) była tą jedyną kobietą, którą Ludwig mógł kochać. Zaręczył się wprawdzie z Zofią, młodszą siostrą Elżbiety, ale nie potrafił jej obdarzyć uczuciem i zaręczyny zostały zerwane. Katerina von Burg utrzymuje nawet, że Ludwig był biseksualny, a z Sissi łączył go romans, którego owocem miała być najmłodsza córka cesarzowej, Maria Waleria⁴.

Rola Elżbiety, dobiegającej trzydziestki, w pełni rozkwitu urody i kobiecości, gdy spotyka swego kuzyna już po jego koronacji na króla Bawarii (wcześniej nie widywali się przez kilka lat), przypadła Romy Schneider w sposób naturalny. Jako młoda dziewczyna zagrała Sissi w trzech filmach Ernsta Marischki, w których ogromnie podobała się publiczności, mimo że same filmy były blade i dalekie od troski o historyczną prawdę i psychologiczną wiarygodność. Seria miała być kontynuowana, ale Schneider wyjechała do Francji i przyjęła inne propozycje. Dzięki zaproszeniu Viscontiego mogła powrócić do Sissi w tym momencie jej życia, w którym ją pozostawiła. Ale rola Elżbiety w filmie Viscontiego nie jest w żadnym wypadku kontynuacją ról w filmach Marischki utrzymanych w płaskiej konwencji dość tandetnego melodramatu historycznego. Portret dojrzalej Elżbiety jest psychologicznie pogłębiony i zarazem wystudiowany przez operatora, Armanda Nannuzziego, od strony plastycznej na urzekająco piękną ikonę. Miłość Elżbiety i Ludwiga jest historią uczucia dwojga najpiękniejszych ludzi swoich czasów. Uwaga Viscontiego jako autora skonstruowana jest przede wszystkim na analizie osobowości Ludwiga. Sissi pojawia się w jego życiu na krótko jako olśniewająca piękność, ale zarazem jako kobieta zraniona przez życie i głęboko nieszczęśliwa, czego aktorka nie ukazuje wprost, lecz jedynie pozwala się nam domyślać. We wszystkich scenach z udziałem Elżbiety nie oglądamy jej jako cesarzowej, żony Franciszka Józefa czy matki (miała czworo dzieci), lecz jedynie u boku Ludwiga lub w rodzinnym kręgu. Z biografii Sissi jednoznacznie wynika, że ta powszechnie podziwiana i uwielbiana kobieta swoich czasów nie umiała sprostać żadnej z ról, które dyktowała jej pozycja. Prowadziła niezależne życie, podejmowała samowolne decyzje, a najwięcej troski poświęcała zachowaniu figury i urody. Film Viscontiego i sama Romy Schneider nie dają pełnowymiarowego portretu Sissi, jest ona ukazana z uwagi na Ludwiga i zawsze w relacji z nim. Starsza od niego o osiem lat, doświadczona już przez los, wytrawna znawczyni gier miłosnych jawi się oczom swego młodego kuzyna jako kobieta fascynująca i tajemnicza. Romy Schneider przyjmuje tę właśnie konwen-

cje, gra tak, aby nigdy nie odsłonić swej bohaterki, nie wyraża jej, lecz tylko chwilami pozwala jej się zdradzić. Chce, abyśmy domyślali się powodujących nią emocji, lecz zarazem wikła te emocje w pewną dwuznaczność. Elżbieta tylko do pewnego stopnia wchodzi w oczywiste sytuacje, przede wszystkim gra. Nie wypada z roli, lecz momentami pozwala mniemać, że coś ukrywa.

Ludwig nie tai swojej miłości do Elżbiety, tego, że ona ją skrycie odwzajemnia, Romy Schneider każe się nam domyślać. A może jednak to tylko gra pięknej i przyzwyczajonej do męskich holdów kobiety? Bohaterka zachowuje się tak, jakby chciała oczarować, ale przecież nie uwieść, najpiękniejszego króla Europy. Romy Schneider narzuca tej grze i wzajemnym zwierzeniom lekko ironiczny dystans, będący zarazem rodzajem samoobrony przed uwikłaniem się w uczucie, któremu od razu chce nakreślić granice. Pocalunek w czasie spotkania nocą w lesie jest kulminacją wzajemnego zafascynowania. O tym, że Sissi postanowiła się wycofać, dowiadujemy się pośrednio, w scenie, w której zachowanie Elżbiety jawi się jako okrucieństwo kotki igrającej ze swą zdobyczą. Elżbieta może prowadzić grę, ale nie zdobędzie się na to, by rozpocząć romans. Przyłącza się do intrygi, której celem jest małżeństwo Ludwiga z jej młodszą siostrą, Zofią. W scenie rodzinnego spotkania, na które Ludwig przychodzi, w przekonaniu że spotka Sissi samą, Elżbieta daje Zofii kwiaty, które przed chwilą wręczył jej Ludwig. Symbolicznym gestem, którego lekka nonszalancja wyraża zarazem lekceważenie ofiarodawcy, jak i „przekazanie” go następczyni. Romy Schneider konsekwentnie gra w tej scenie kokietkę bez serca, której znudziła się zdobycz. Ale gdy głęboko zraniony Ludwig żegna się i odchodzi, Schneider jednym lekkim okrzykiem potrafi wyrazić prawdziwe emocje bohaterki. Jest w nim tyle szczerości i spontaniczności, że widz potrafi w tym momencie zrekonstruować to, czego mu nie przekazano – decyzję zerwania podjętą przez Sissi, gdy zdała sobie sprawę, jak dalece się angażuje, i zarazem chęć zorganizowania życia osobistego Ludwiga, by wyleczył się ze swej niemożliwej miłości.

Kreacja Romy Schneider ma w dużej mierze charakter dwuplanowy. Plan pierwszy jej gry jest adresowany do widza – gra cesarzową Elżbietę. Ale zarazem w tej właśnie roli – na drugim planie adresowanym do postaci wewnątrz diegezy – gra kobietę, która skrywa swoje prawdziwe uczucia, zachowując maskę, troskliwie budując personę, aby nikt nie domyślił się, jak bardzo jest nieszczęśliwa i że pozwala sobie na emocje, jakie nie przystoją kobiecie jej kondycji.

Od wspomnianej wyżej sceny Romy Schneider konsekwentnie próbuje zniechęcić do siebie Ludwiga, a nam dać do zrozumienia, że w głębi serca wcale tego nie pragnie. Wskazuje na to jej rozdrażnienie podczas kolejnego spotkania, gdy próbuje otwarcie namawiać Ludwiga, by ożenił się z Zofią. W obu przypadkach podkreślenia w grze aktorskiej Schneider zostają wzmocnione przez milczące pauzy. Gdy Ludwig odchodzi, kamera zatrzymuje się na twarzy Schneider, która zastyga w niemą ikonę żalu. Podobna pauza pojawia się w scenie rozmowy z siostrą, jest ona jakby nostalgicznym westchnieniem, po którym bohaterka wraca do rzeczywistości i myśli już tylko o tym, jak pomóc Zofii. Kiedy już bylibyśmy skłonni uwierzyć w jej szczerość (raz jeszcze Elżbieta odrzuca propozycję wspólnej wyprawy konnej), następuje scena między siostrami. Zofia, już zaręczona z Ludwigiem, z płaczem skarży się Elżbiecie, że narzeczony jej nie kocha. Powtarza zasłyszane na dworze plotki, które głoszą, że Ludwig zakochany jest

w Elżbiecie, a ona darzy go wzajemnością. W tym momencie Romy Schneider znów zdradza emocje swojej bohaterki jednym spontanicznym gestem – gwałtownie policzkuje siostrę.

Przewidziana dla Romy Schneider skala zachowań aktorskich tak właśnie została pomyślana. Gra w sposób wyciszony, stonowany, by przede wszystkim eksponować „personę”, a nie rzeczywiste uczucia Elżbiety. Ma być na ekranie taka, jaką widzą ją inni, jaką ona sama decyduje się pokazać. Wynika to zresztą nie tylko z koncepcji roli, ale i z perspektywy narracyjnej filmu. Jego ramą jest proces, w którym kolejni świadkowie relacjonują epizody z życia króla, mające potwierdzać domniemanie, że nieuchronnie zmierzał on ku szaleństwu. I choć ta perspektywa, podobnie jak w wielu innych filmach, jest tylko konwencją – nikt przecież nie podgląda nocnych wycieczek Elżbiety i Ludwiga (choć wszyscy o nich wiedzą), to jej konsekwencją jest ogląd z dystansu, spojrzenie z zewnątrz, które nie ma mocy przejrzenia postaci w ich prawdziwych uczuciach i intencjach.

Tajemnicza rzeźba – Silvana Mangano

Silvana Mangano po raz pierwszy pojawia się w filmie Viscontiego w składance nowelowej *Czarownice* (1966) w epizodzie *Czarownica spalona żywcem*. Mangano początkowo była tancerką i modelką, w 1946 roku została miss Rzymu, w kinie zdobywając rozgłos kilka lat później filmem Giuseppe de Santisa *Gorzki ryż*. Mimo że była żoną producenta, Dino De Laurentisa, grała stosunkowo niewiele, od razu zdystansowana przez swoje rywalki, Ginę Lollobrigidę i Sopię Loren. Włoch nie opuściła nigdy.

Bohaterką *Czarownicy spalonej żywcem* jest gwiazda filmowa. Można by utrzymywać, iż Mangano zagrała tu samą siebie, ale krytycy dopatrywali się w tym filmie raczej aluzji do życia Sopi Loren, także żony producenta, której kłopoty z macierzyństwem zapelniały łamy prasy brukowej. Ten chwyt reklamowy nie miał jednakże dla samego filmu większego znaczenia. Relacjonował kilka epizodów związanych z lekkim kryzysem nerwowym gwiazdy o imieniu Gloria chroniącej się u swoich przyjaciół w Kitzbühel. Opowiadał o sytuacjach w pewien sposób typowych dla życia gwiazdy: ona aktorka, on producent, nie mają dla siebie czasu ani zrozumienia; ciąża bohaterki stanowi przeszkodę dla jej świetnie rozwijającej się kariery; Gloria nie wytrzymuje psychicznie presji sytuacji; otoczenie darzy ją miłością-nienawiścią, w której podziw dla jej statusu miesza się z zawiścią i osobliwą Schadenfreude towarzyszącą jej załamaniu.

Są to wszystko sytuacje wielokrotnie powtarzające się w relacjach z życia gwiazd. Prasa szeroko pisze o ich załamaniach psychicznych, kuracjach odwykowych, próbach samobójczych, wielokrotnych poronieniach, alkoholizmie i narkomanii. Miast życiorysów książniczek z bajki mamy opowieści o nieszczęśliwych kobietach, które na pozór mają wszystko, czego zwykle śmiertelniczki im zazdroszczą, lecz za to, co „skradły bogom”, płacą cenę wyższą niż wartość wszystkiego, co zdolały osiągnąć.

Gwiazda filmowa jest dla Viscontiego czarownicą czasów współczesnych, w znaczeniu najbliższym źródłosłowu tego wyrażenia. Ona jest kimś, kto czaruje, rzuca uroki, kimś „innym”, kto ma rodzaj osobliwej władzy nad ludźmi. Ale

jej wspaniałość (znamienne i znaczące jest już samo imię bohaterki – Gloria) budzi nie tylko podziw, lecz także lęk i zazdrość. Jest ona kimś, kto otrzymał więcej niż inni, czego otoczenie nie może jej darować i za co musi ona zapłacić. Dawniej czarownice palono na stosie. Stosem, na który wstępuje bohaterka, jest alienujący status jej zawodu – jak pisze Giuseppe Ferrara, plonie w ogniu swojej własnej sławy, która sprawia, że nie może być taka jak inne kobiety, jej normalny kobiecy los nie może się spełnić⁵.

Gwiazda jest i pozostaje gwiazdą w każdej, choćby najbardziej codziennej sytuacji. Poznajemy ją w okolicznościach dość przypadkowych, gdy niespodziewanie pojawia się w domu przyjaciół. Waleria i Paul właśnie podejmują gości, którzy witają sławną aktorkę okrzykami podziwu i zachwytu. Gloria nie może po prostu wejść do salonu, każde jej pojawienie się to wielkie *entrée*. Nie do wyobrażenia jest, by pokazała się „nie zrobiona”. Wygląda w każdej chwili tak, jakby miała stanąć przed kamerami i w świetle jupiterów: w pełnym makijażu, peruce, starannie dobranym stroju, co robi wrażenie pełnego rynsztunku wojownika. Gloria – kobieta zmęczona i wylękniona, w obliczu zapowiedzi macierzyństwa, jest starannie ukryta w pancerzu gwiazdy, swym wizerunku wykreowanym na użytek innych. Goście Walerii podziwiają ją, co absolutnie nie przeszkadza im jej obgadywać, rozmawiając między sobą, wyciągają szczegóły deprecjonujące pochodzenie i środowisko rodzinne Glorii. Jej status gwiazdy ma w sobie coś podejrzanego i dwuznacznego. Piękna i powszechnie podziwiana (jest gwiazdą, ponieważ inni chcą ją oglądać) stanowi przecież rodzaj towaru na sprzedaż. Tak traktuje ją przede wszystkim mąż-producent, który chciałby pokazać swoje „odkrycie” w maksymalnej liczbie filmów. (Dodajmy na marginesie, że De Laurentis, który miał być producentem *La Strady*, dumny z urody żony próbował ją obsadzać nawet w rolach zupełnie dla niej nieodpowiednich. Widział ją jako Gelsominę wbrew Felliniemu, który stworzył tę rolę dla Masiny. W rezultacie tych konfliktów producentem filmu został Carlo Ponti, który nie narzucał Felliniemu własnej żony – Sophii Loren). Racją istnienia Glorii jest to, że ma grać, nie przestawać „rzucić uroków” ani przez moment.

Znamienna dla tego wątku jest rozmowa Glorii z jednym z gości – producentem konserw mięsnych. Myśli on o świecie, w którym żyje, w kategoriach kupna-sprzedaży. W jego rzeczywistości towar jest elementem podstawowym gospodarki, o jego wartości decyduje niezmienna jakość. Jeśli towar „chwycił” na rynku, nie może się zmienić – musi mieć ten sam kolor, skład, smak. Producent opowiada Glorii, iż sumiennie trzyma się receptury, ponieważ najmniejsze odstępstwo bądź zbyt czyny eksperyment otwiera możliwości działania dla konkurencji. Tłumaczy Glorii, że ona sama także jest towarem. Bardzo wartościowym i cennym, ale funkcjonującym przecież w obrocie towarowym. Bohaterka urażona jego brakiem taktu zwraca mu uwagę, jak dalece niestosowne było porównanie jej do konserwy mięsnej, niemniej ta nader trywialna i niefortunna metafora unosi się nad całością noweli Viscontiego, ukazując, jak bliskie sobie są pozornie odległe bieguny – kultu gwiazd, ziemskich bogiń, i towarowego aspektu ich funkcjonowania w świecie, który przecież jest podstawą tego pierwszego fenomenu.

Gloria musi się pokazać także gościom przyjaciół w całym rynsztunku i splendorze gwiazdy. Tańczy przy akompaniamencie fortepianu *Taniec czarow-*

nic, prezentując sugestywnymi pozami smukłego ciała cały swój, niepozbawiony demonizmu, wdzięk i urok. Ale w trakcie tańca słabnie (zresztą już wcześniej zdradzała objawy złego samopoczucia). Gdy leży bezwładna i bezsilna, staje się łatwym łupem złośliwych kobiet. Na pozór wszystkie ich działania noszą znamiona niesienia pomocy, kobiety zdejmują jej uciążliwy „rynsztunek” – sztuczne rzęsy, kunsztowne nakrycie głowy, uwalniając przylepione plastrami prawdziwe włosy. Przy okazji wymieniają uwagi na temat urody Glorii, suponując, iż prawdziwy jest tylko jej biust, a cała reszta to już tylko kwestia makijażu i rekwizytów. Symetrycznym odpowiednikiem tej sytuacji jest scena poprzedzająca finał, w której bezwolna, załamana Gloria pozwala się ponownie „ubrać”. Wszystkie rekwizyty kreujące jej znany publiczności obraz zostają ponownie nałożone, duże ciemne okulary i efektowny kaptur skutecznie maskują ślady niedawnego załamania. Gwiazda może ponownie ukazać się w całym swym blasku.

Charakterystyczne jest to, że Visconti nie angażuje młodej Silvano Mangano, lecz zaczyna współpracę z nią, gdy aktorka jest już po czterdziestce i zdążyła się znacznie zmienić od czasów, gdy urzekala bujną cielesnością. Mangano była raczej pulchna. Visconti wymodelował ją w *Czarownicach*, by wykorzystać stworzony tam wizerunek w *Śmierci w Wenecji* (1970), a niesłychanie wyostriżyć jego cechy w *Ludwigu* (1972) i *Portrecie rodzinnym we wnętrzu* (1974).

Dojrzała Mangano jest bardzo szczupła, a jej rysy twarzy upodabniają ją do rzeźby, na którą jest stylizowana w swych zachowaniach. To Galatea, posąg, który ożył. Toteż mimo że we wspomnianych trzech filmach Viscontiego gra role bardzo odmienne, cechuje je ten sam rodzaj dystansu, wewnętrznego chłodu. Mangano jest albo autentyczną wielką damą (*Śmierć w Wenecji*) albo potrafi się w tej roli utrzymać (*Ludwig*), albo też damą jest tylko pozornie (*Portret rodzinny we wnętrzu*). W *Śmierci w Wenecji* gra matkę Tadzia, którego uroda i wdzięk zafascynowały słynnego kompozytora, Gustawa von Aschenbacha. Jego pozycja w filmie jest pozycją voyeura, który tylko z dystansu śledzi pięknego chłopca i jego rodzinę. Ponieważ między Aschenbachem i polską rodziną nigdy nie dochodzi do rzeczywistego kontaktu (scena, w której kompozytor ostrzega matkę Tadzia przed zarazą, rozgrywa się w jego wyobraźni), Silvana Mangano pokazywana jest zawsze z dystansu. Jest daleka, niedostępna, osłonięta kapeluszymi i woalkami, jak gdyby grając kobietę z krwi i kości, pozostawiała jednak gwiazdą, którą można podziwiać jedynie z daleka. Matka Tadzia nie odgrywa istotnej roli w opowiadaniu, toteż zadanie aktorskie, które powierzył jej też Visconti, jest nader ograniczone. Mangano ma w tej roli po prostu być. Piękna, cudownie stylowa, pełna czułości, gdy zbliża się do syna. Biografowie utrzymują, że był to portret-wspomnienie matki artysty, Carli Erby. Stąd też ledwo zaznaczona w opowiadaniu postać nabiera w filmie takiego czaru, któremu doskonale służy posągowa uroda Mangano.

Już w dwa lata później trudno uwierzyć, że Mangano, która w *Ludwigu* gra Cosimę von Büllow, późniejszą żonę Wagnera, jest rzeczywiście piękna. Cosima, sądząc ze zdjęć i portretów istotnie piękna nie była, a Mangano wystarczyło odpowiednio ucharakteryzować, ubrać i oświetlić, by ją pokazać taką, jaką widział ją Visconti. Reżyser stosunkowo niewiele uwagi poświęcił przyjaźni Wagnera i Ludwiga oraz osobie Cosimy. Pokazał łączącą ich więź w sposób nader jednostronny, wypuklając przede wszystkim negatywne cechy kompozytora i to

wszystko, co w jego stosunku do króla było interesowne i nieszczerze. Wagner skwapliwie wykorzystywał mecenat młodego króla i osłaniał się jego autorytetem oraz przyjaźnią przed oskarżeniami o intymny związek z Cosimą, żoną przyjaciela, Hansa von Bülowa, utalentowanego pianisty i dyrygenta, którego polecił Ludwigowi. Visconti podejmuje w swoim filmie tylko ten wątek, ukazując jedną przyczynę rozstania przyjaciół. Ludwig miał się kierować zranioną miłością własną, podczas gdy w rzeczywistości uległ presji rodziny i rządu, wydalając Wagnera z Monachium, lecz nadal utrzymywał z nim żywy kontakt. Zamierzał nawet abdykować i wyjechać za Wagnerem do Szwajcarii. Visconti traktuje postać Wagnera z karykaturalną przesadą, a Cosimę pokazuje jako podstępną, zimną jędrę, która nie tylko wykorzystuje protektorat Ludwiga jako parawan dla swojego romansu, ale jeszcze przy okazji zalaćwia interesy męża. Visconti każe jej grać z przyklepionym do ust fałszywym półuśmiechem i jako chytrej dyplomatce (rzeczywista Cosima znana była z talentów w tym zakresie) brać na siebie ciężar kłopotliwych dla Wagnera sytuacji. To właśnie ona (główna scena oddana Silvanie Mangano) zwraca się do króla z prośbą, by zabezpieczyć przyszłość Wagnera absurdalnie wysoką sumą pieniędzy, która przeraża nawet niezwykle hojnego Ludwiga. Pamiętajmy jednak o perspektywie narracyjnej filmu. W powszechnej opinii monachijskiego dworu Wagner miał na króla niebezpieczny wpływ, a niejasna pozycja Cosimy narażała ją na potępienie. Charakteryzacja na zimny posąg, co jeszcze podkreśla nienaturalna gra oczu obracających się jak u rzeźby na zawiasach, jest zarazem osądem moralnym tej postaci. Cosima jest kobietą wszelkimi sposobami zmierzającą do celu, bezwzględna, oddaną bez reszty jedynie Wagnerowi. Jak gdyby tytułem rekompensaty Visconti włącza do filmu (skądinąd zbędną z punktu widzenia całości) bardzo piękną scenę poświęconą w całości Cosimie. Podczas gdy Ludwig pogrąża się coraz bardziej w samotności i mizantropii, Wagner poślubiony Cosimie może się cieszyć pełnią rodzinnego szczęścia. We wspomnianej scenie oglądamy poranek w dniu urodzin Cosimy. Orkiestra w hallu domu gra utwór, który Wagner napisał dla żony specjalnie z tej okazji. Cosima wychodzi z pokoju w swobodnym porannym stroju, wzruszona i szczęśliwa. Jakże niepodobna do kobiety, którą oglądaliśmy wcześniej. Mangano emanuje w tej scenie kobiecością, ciepłem i miękkością; po prostu tylko zmieniając rodzaj uśmiechu potrafi oddać przeobrażenie postaci.

Najbardziej rozbudowaną rolę otrzymała Silvana Mangano w *Portrecie rodzinny wewnątrz*, gdzie jej zimna uroda zostaje tak wyeksponowana, by podkreślić rys bezwzględnej drapieżności. Gra tutaj markizę Brumonti, kobietę pewną siebie i agresywną, którą uroda, pozycja społeczna i wielkie pieniądze upewniają w przeświadczeniu, że może mieć wszystko, czego zapagnie, a przede wszystkim władzę nad innymi. Młodym, uzależnionym od siebie kochankiem Konradem, córką, której życiem dość beceremonialnie rozporządza, a nawet starym Profesorem. Lekceważąc jego niezadowolenie i sprzeciw, potrafi go sterroryzować, by wynajął jej część mieszkania, w którym pragnie zainstalować Konrada. Wraz z nim, córką i jej narzeczonym staje się intruzem zakłócającym spokój uczonemu, ale też stwarzającym mu rodzinę, wprowadzając nieznosną, ale jedyną, jaką ma.

Środki aktorskie, którymi posłużyła się Silvana Mangano, zostały poddane starannej gradacji. Markizę Brumonti poznajemy stopniowo, by dopiero pod



Claudia Cardinale w *Błędnych gwiazdach Wielkiej Niedźwiedzicy*, reż. L. Visconti (1965)

koniec filmu w pełni uświadomić sobie, że mamy do czynienia z kobietą bezwzględną, pozbawioną choćby cienia subtelności. Już od jej pierwszego nader bezceremonialnego pojawienia się, a raczej wtargnięcia do domu Profesora, dostrzegamy w jej zachowaniach i manierach rys parweniuszostwa, który nie licuje z jej arystokratycznym tytułem. Miast perfum czuje się zapach pieniędzy. O niej i ludziach jej podobnych powie w jednej z kolejnych scen Konrad, iż są zepsuci i wulgarni. Im bogatsi, tym bardziej znieprawieni. I rzeczywiście, ta kobieta, którą zrazu postrzegamy jako piękną, perfekcyjnie „zrobioną”, nadzwyczaj elegancką, tyle że napastliwą i arogancką, w miarę rozwoju akcji odsłania się przed nami jako osoba, której świat wartości etycznych i moralnych jest całkowicie obcy.

Sekwencja scen ukazująca jej związek z Konradem, znacznie od niej młodszym utrzymankiem, odsłania wstydlivy dla obojga charakter łączącej ich relacji. Mangano ujawnia uzależnienie bohaterki od tej namiętności, ale też kryjącą się za nią trzeźwą kalkulację. Bianka Brumonti ostro osądza swego kochanka i jest w pełni świadoma faktu, że takie związki nie trwają długo. W niczym nie przypomina zakochanych heroin z innych filmów Viscontiego, żyjących miłością aż do samozatrącenia. Chce wyciągnąć z tego sezonowego związku maksimum przyjemności, za które płaci bez wahania. Wynajmuje Konradowi mieszkanie na rok, jak gdyby z góry limitując czas trwania ich stosunku. Jego propozycję małżeństwa uznaje za nieodparcie śmieszną, a po śmierci kochanka wydaje się bez najmniejszego trudu wracać do formy. To Profesor załamuje się fizycznie i psychicznie, Bianka wychodzi z tej katastrofy nietknięta. Jej żywy temperament i bezczelność Konrada stale doprowadzały do awantur, nader prostackich i wulgarnych, po których ich układ wracał do normalnej równowagi. Mangano doskonale pokazała powierzchowność swojej bohaterki, która powoduje się bądź pożądaniem, bądź wyrachowaniem, ale nie ulega uczuciom.

Tylko ciało – Claudia Cardinale

Visconti nie angażował do swoich filmów gwiazd autoramentu Claudii Cardinale, ale był człowiekiem nader wrażliwym na urodę, zarówno kobiecą, jak i męską. Młoda Claudia Cardinale była bardzo piękna i odznaczała się niezwykle cieleśnym magnetyzmem, jakiego wymagały role, które przeznaczył dla niej reżyser.

Początkowo powierzył jej niewielką rolę Gianetty, narzeczonej najstarszego z Parondich, w filmie *Rocco i jego bracia* (1960). Cardinale nie tyle gra (nie ma tam nic do zagrania), ile pokazuje się w tym filmie w roli prostej dziewczyny, typowej Włoszki, skromnie ubranej i uczesanej. Zostanie żoną i matką, a jej losy układają się zgodnie z najbardziej tradycyjnym wzorem.

Swoją życiową rolę, idealnie korespondującą z jej możliwościami i *emploi*, Claudia Cardinale otrzymała w *Lamparcie* (1962). Zagrała Angelikę Sdara, córkę wzbogaconego parweniusza, której ogromne pieniądze ojca zapewniają wstęp do arystokratycznych salonów. Angelika jest bardzo piękna, a także ukończyła pensję we Florencji, co przydało nieokrzesej dziewczynie niezbędnej oglądy towarzyskiej. Już pierwsze wejście Angeliki do palacu księstwa Salina w Donnafugacie budzi „oszałamiające zdumienie”. Autor powieści, której adaptacją jest *Lampart*, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, pisze, że *piękność tej dziewczyny jak obuchem uderzyła mężczyzn*⁶. A dalej tak ją charakteryzuje: *Jej karnacja musiała mieć aromat bitej śmietanki, a dziecinne usta świeżość poziomek. Pod mocą delikatnie falujących włosów koloru nocy błyszcząły jak jutrzenka oczy zielone, nieruchome jak oczy posągów i nieco okrutne jak one. Szła powoli, a jej szeroka biała spódnica łagodnie falowała; z całej postaci bił spokój i zwycięska siła kobiety świadomej swej urody*⁷. Pobyt na pensji pozwolił jej pozbyć się nalotu dialektu sycylijskiego, mówi pięknym, niskim, aż nadto wystudiowanym głosem.

Gdy na ekran w podobnie triumfalny sposób wkracza Claudia Cardinale, wiemy, że po prostu ona jest Angeliką, pozostając sobą. Kobieta zniewalającej urody, której atutem jest cudowne ciało, ale pozbawiona przymiotów umysłu, jakiegokolwiek subtelności i finezji. To, co reprezentuje, wystarcza na użytek tej właśnie roli, podobnie jak uroda i pieniądze zapewniają Angelice świetną przyszłość, o której marzy. Siostrzeniec księcia Saliny, Tancredi Falconeri, by zrobić karierę w świecie polityki, potrzebuje pieniędzy i żony, która potrafiłaby wesprzeć jego poczynania. Za pośrednictwem wuja szybko zwraca się z prośbą o rękę Angeliki. Również stary Lampart jest wrażliwy na urodę dziewczyny, jej pochlebstwa i okazywane mu uwielbienie odradzają w nim młode myśli. Angelika jest zakochana w Tancredim, ale w istocie go nie kocha – jak ona dla niego, tak on dla niej jest szansą osiągnięcia tego, czego pragnie.

Claudia Cardinale nie musi w tym filmie grać, grają za nią partnerzy w sytuacjach, w których ona musi po prostu być, grają też konteksty sytuacyjne, pozwalające jej ukazać, kim naprawdę jest. Cardinale musi tylko pokazać, że Angelika nie jest arystokratką i że tak naprawdę nie stanie się nią, nawet poślubiwszy księcia Falconeri. Jest to oczywiste w scenie uroczystej kolacji w domu Salina, w czasie której Tancredi próbuje oczarować Angelikę, opowiadając o swoich wyczynach w wojsku. Gdy jego opowieść staje się nieco zbyt frywolna, co budzi lekką konsternację zebranych, Angelika wybucha śmiechem. Jest to spontaniczna reakcja ubawionej wieśniaczki, której nie gorszą pikantne historyjki. Dziewczyna

traci kontrolę nad swymi manierami, jej śmiech jest wulgarny i zbyt głośny. Arystokratyczna rodzina skłonna jest patrzeć przez palce na jej uchybienia towarzyskie, ale widz dostaje tu bardzo wyraźny sygnał informujący go o tym, że Angelika jest i pozostanie plebejska.

We wszystkich kluczowych scenach z udziałem Cardinale prowadzenie przejmują jej partnerzy: Lampart – książę Salina (Burt Lancaster) i Tancredi (Alain Delon). Do niej natomiast należy każde *entreé*: pierwsza wizyta w Donnafugacie, scena, w której pojawia się niezaproszona, na wieść że wrócił Tancredi, wejście na wielki bal, gdzie odnosi sukces towarzyski.

W scenie balu Claudia Cardinale znów może tylko pięknie wyglądać i świetnie tańczyć. Scena ta (w wersji oryginalnej trwa czterdzieści pięć minut) należy bowiem do księcia Saliny snującego swoje refleksje nad przemijaniem świata i zmierzchem klasy, której jest przedstawicielem. Gdy tańczy walca z Angeliką, widz podziwia raczej jego klasę, kunszt i styl niż olśniewającą urodę Claudii Cardinale.

Podobnie w scenie błędzenia młodej pary po niezliczonych salach pałacu w Donnafugacie, po których Tancredi oprowadza narzeczoną – to Delon dominuje nad Cardinale, jak przystoi mężczyźnie, dysponującemu ponadto aktorską przewagą.

Claudia Cardinale, jak jej bohaterka, dzięki swej młodości i urodzie trafiła do filmów tej klasy, co *Lampart* i *Błędne gwiazdy Wielkiej Niedźwiedzicy*. Podobnych nie znajdziemy w jej dalszej karierze. Być może nie bez znaczenia były też względy natury praktycznej. Producentem tego drugiego filmu był mąż aktorki, Franco Cristaldi.

Rola Sandry w *Błędnych gwiazdach Wielkiej Niedźwiedzicy* w oczywisty sposób przerastała możliwości aktorskie Claudii Cardinale, ale Visconti i tym razem zdecydował się zawierzyć jej atrakcyjności fizycznej. Jego Sandra miała być nie tylko współczesną Elektrą, która nie potrafi się uwolnić od cieni przeszłości, ale przede wszystkim kobietą, której zmysłowy czar zniewala mężczyzn. Cardinale nie potrafiła zagrać Elektry, ale ten drugi wymiar swojej roli udźwignęła bez trudu. Film odsłania związek bohaterki z trzema mężczyznami. Poślubiła cudzoziemca Andrew Dawsona. W tym konwencjonalnym związku, dającym Sandrze oparcie i poczucie bezpieczeństwa, to on jest tym, który kocha, ona pozwala się kochać. Andrew zafascynowany jest Sandrą, której nie rozumie do końca. Wyczuwa tajemnicę w jej życiu, zdaje sobie sprawę, że winien ją wyzwolić, jeśli nie chce jej stracić.

Tym, który dzielił jej przeszłość, ale został wycelowany z teraźniejszości, jest jej brat Gianni. W dzieciństwie byli bardzo mocno ze sobą zżyci. Po śmierci ojca, żydowskiego uczonego, który zginął w hitlerowskim obozie, czuli się opuszczeni przez matkę, która związała się z prowincjonalnym adwokatem, Giraldinim, co pogłębiało izolację i wzajemne uzależnienie. Po latach Gianni na kartach swojej książki przedstawia uczucia do siostry jako kazirodeczą miłość. Gdy Sandra atakuje Gilardiniego, przeświadczona, że wraz z matką wydał jej ojca nazistom, on odpowiada kontroskarżeniem. Utrzymuje, że jedynym skandalem, który wydarzył się w tym domu, był kazirodeczy związek rodzeństwa. Z filmu nie dowiadujemy się, czy któreś z tych oskarżeń było prawdziwe, pozostaje jedynie aura niedopowiedzenia i domniemań. Tylko że teraz Gianni nie kryje swych uczuć do siostry, błaga, by porzuciła męża i pozostała z nim.

Jest jeszcze trzeci mężczyzna związany z rodziną, obecnie jej lekarz, Pietro Fornari. Niegdyś zakochany w Sandrze, o której jako syn służącego nie mógł nawet marzyć. W tym kręgu męskich uczuć i pragnień Sandra nie traci nic ze swego celu – odsłonięcia przeszłości i ukarania winnych. Ale i ją ogarnia wir emocji.

Claudia Cardinale potrafi zagrać, jako się rzekło, mroczny przedmiot pożądania. Od pierwszej sceny tak właśnie ją postrzegamy. Piękna, w wieczorowej sukni uwydatniającej figurę i odsłaniającej dekolt oraz ramiona, jest doskonałym ciałem budzącym pragnienie. Visconti aż do ostatniego filmu (naga Laura Antonelli w *Niewinnym*) nie rozbiwał swoich aktorek, ale tutaj często pokazuje Cardinale współlobnąoną, podobnie jak Jeana Sorela, który gra jej brata. Przy nich, emanujących cielesnością i zmysłowością, Andrew i Pietro są absolutnie konwencjonalni. To, co się dzieje między rodzeństwem, rodzi się z gry pięknych i młodych ciał, które bez reszty zawładnęły duszami.

Jeśli jednak Sandra powoduje gwałtowne emocje, to sama ich nie podziela. Żaden z otaczających ją mężczyzn nie budzi jej namiętności. Jeśli w przeszłości łączyło ją coś z Giannim, to obecnie broni się przed nim i zdecydowanie go odrzuca, doprowadzając do samobójstwa. Pasje powodujące Sandrą rodzą się z jej roli Elektry, niemożności wyzwolenia się z tamtego dramatu sprzed lat. I tego już Cardinale zagrać nie potrafi, ograniczając się do pokazywania zachmurzonej i zagniewanej twarzy w konfrontacjach z bratem, matką i Giralдинim. Potrzebne byłoby to, co u aktora nazywa się wnętrzem, psychiczna złożoność, której mógłby udzielić postaci. Claudia Cardinale zdradza jedynie pustkę.

Wybrane przeze mnie przykłady z łatwością można by zastąpić innymi. Visconti współpracował z wieloma aktorkami, z niektórymi (Alida Valli, Maria Schell, Anna Karina, Ingrid Thulin) nie więcej niż raz. Nie inaczej dałoby się przeanalizować jego pracę z aktorami i gwiazdami-mężczyznami, zestawiając kreacje Dirka Bogarda, Burta Lancastera, Alaina Delona i Helmuta Bergera. A więc od wybitnego aktora do modela kształtowanego bez reszty przez koncepcje i wskazówki reżysera.

ALICJA HELMAN

¹ H. Bacon, *Visconti. Explorations of Beauty and Decay*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

² L. Schifano, *Luchino Visconti – Les feux de la passion*, Flammarion, Paris 1987.

³ Tamże.

⁴ K. von Burg, *Ludwig II of Bavaria. The Man and the Mystery*, Windsor Publications, Chippingham 1993.

⁵ G. Ferrara, *Luchino Visconti*, tłum. W. Witczak, A. Horoszczak, „Film na Świecie” 1977, nr 3-4.

⁶ G. T. di Lampedusa, *Lampart*, tłum. Z. Ernestowa, Książka i Wiedza, Warszawa 1988, s. 99.

⁷ Tamże, s. 99-100.