

Mistrz i Monica

BARBARA BIALIKIEWICZ

Oszalamiająco piękna, czy wykreowana magiczną siłą kamery? Dojrzała, inteligentna aktorka, czy postać istniejąca tak naprawdę tylko w filmach jednego reżysera? Maria-Louisa Ceciarelli czy Monica Vitti? W czasach gdy wiemy o znanych artystach prawie wszystko, gdy wydaje nam się, że znając ich role i tajemnice życia osobistego, możemy powiedzieć, kim są naprawdę, pytania, które prowokuje postać ulubionej aktorki Michelangelo Antonioniego, sprawiają wrażenie zaskakujących. Jego filmy wymuszają na dzisiejszym widzu refleksje oscylujące wokół równie skrajnych biegunów. Jedni twierdzą, że filmy twórcy wewnętrznego neorealizmu z biegiem lat stają się coraz bardziej niezrozumiałe, inni uważają, że dopiero teraz jesteśmy w stanie odczytać znaczenia, które wcześniej umykały.

Jedno jest pewne, ta dwójka artystów już zawsze będzie ze sobą kojarzona. Jak zauważa William Arrowsmith, Monica Vitti była dla Antonioniego tym, kim Liv Ullman dla Ingmara Bergmana lub Stradivarius dla Paganiniego, to znaczy instrumentem pozwalającym rozwinąć zdumiewająco ekspresyjną wirtuozerię¹. Z kolei intensywność i tajemniczość jej obecności dodała filmom Antonioniego ciepła, które zapewniło *Przygodzie* (1960), mimo jej zagadkowej struktury narracyjnej i niejasności pobudek kierujących bohaterami, powodzenie u ogromnej międzynarodowej publiczności. Udział w filmach Antonioniego określił kształt kariery Vitti nie tylko podczas ich współpracy, dzięki której aktorka zdobyła sławę i uznanie, ale także wtedy, gdy zdecydowała się zniknąć z jego filmów i niemal zupełnie zmienić *emploi*. Każda z jej kolejnych ról była porównywana z tym, co udało jej się stworzyć u Antonioniego w *Przygodzie*, *Nocy* (1961), *Zaścieniu* (1962) i *Czerwonej pustyni* (1964).

Antonioni wielokrotnie i z upodobaniem prezentował swoje poglądy na temat pracy z aktorem. Są one dowodem połączenia w jego osobowości twórczej bezkompromisowego indywidualizmu i pewności własnych przemyśleń z zabarwioną psychologicznym rozsądkiem subtelnością. Świat, który zbudował w swoich filmach i sposób jego konstruowania są niewątpliwym przykładem działania reżysera-demiurga, który filtrując rzeczywistość przez swoją wrażliwość, stwarza ją niejako od nowa, wyłącznie sobie dając prawo decydowania o regułach nią rządzących. Tylko on dysponuje całościową wizją swego świata, której są podporządkowane wszystkie elementy obrazowania filmowego. Jednym z nich jest aktor – znak wypełniający wykreowaną przez reżysera przestrzeń.

W *Rozmyślaniach o aktorze filmowym* Antonioni jawi się jako nie znoszący sprzeciwu władca absolutny. *Aktor filmowy nie musi rozumieć, ale po prostu być. (...) Powinien zjawiać się na planie w stanie dziewiczym*². Mozolna praca aktora nad rolą jest bezużyteczna, ponieważ to reżyser widzi aktora w kontekście cało-

ści – i jedynie on może powiedzieć, czy właśnie to, a nie inne ustawienie względem kamery, gest czy intonacja głosu są właściwe dla danej sceny oraz czy dobrze funkcjonują w kontekście zamkniętego utworu.

Wbrew twierdzeniom o oschłości emocjonalnej czy wręcz cynizmie obserwacji Antonioniego, jego świat jest zbudowany na uczuciach, nie znajdujących jednak odzwierciedlenia w dynamizmie akcji, lecz ukrytych w sennej rejestracji codziennych zdarzeń, banalnych rozmów, blących gestów, często pretensjonalnych słów. Za beznamiętnym spojrzeniem bohaterów kryje się wewnętrzny niepokój – kino Antonioniego, nazywane intelektualnym, w gruncie rzeczy w podstępny sposób gra na emocjach widzów. Wprowadza ich w specyficzny nastrój znużenia czy wręcz otępienia i maksymalnie redukuje możliwość identyfikacji z bohaterami, wpływając tym samym na sposób percepcji.

Z takiej perspektywy staje się jasne, dlaczego Antonioni podkreśla konieczność stosowania różnych metod, by wydobyć z aktorów pożądane zachowania. Mając do czynienia z różnymi osobowościami, a jednocześnie artystami o różnym doświadczeniu, przyznaje się on do dyskretnego manipulowania ich psychiką, wprowadzania (...) *krok po kroku na właściwą ścieżkę za pomocą pozornie niewinnych, nie wzbudzających podejrzeń, wskazówek*³. Ta sama, niejako interesowna, delikatność każe mu również pozwalać na improwizację czy cierpliwie obserwować pomyłki aktorów, pozwalać im się mylić – w pomyłkach pokazują oni siebie, a nie sztuczną, wykncypowaną postać. Uwalniając w aktorze spontaniczność, Antonioni dostaje to, na czym zależy mu najbardziej – prawdziwość bohaterów. Uważał on bowiem, że aktor-intelektualista wcale nie jest najlepszym aktorem, że aktor myślący gubi pokorę, a ta jest niezbędna w dotarciu do prawdy.

Właśnie w wyniku takich poszukiwań reżyserskich pojawiły się u Antonioniego bardzo długie ujęcia, jazdy i panoramy, w których kamera nieprzerwanie podążała za aktorami. Instynktownie czuł, że nie można opuszczać aktora w chwili gdy tuż po zagranii niezwykle dramatycznej sceny musi samotnie stawiać czoło uczuciom przez nią wywołanym. Antonioni bardzo szybko zorientował się, że momenty angażujące tak gwałtowne emocje muszą mieć ogromny wpływ na aktora i prawdopodobnie przyczyniają się do jego rozwoju psychologicznego. Reżyser uznał więc, że jest sprawą kluczową, by kamera podążała za aktorem jeszcze chwilę po tym, jak skończy on odgrywać scenę opisaną w scenariuszu. Choć początkowo wydawało się to bezcelowe, okazało się, że umożliwiło Antonioniemu zarejestrowanie gestów i zachowań, których nie wydobyłby od aktorów w żaden inny sposób. Wielokrotnie kamera podążała za aktorami jeszcze wtedy, gdy myśleli, że nie są już filmowani.

Chęć uruchomienia w aktorach spontanicznych reakcji jest również powodem, dla którego Antonioni jest raczej niechętny udzielaniu im szczegółowych wyjaśnień. Jego stosunek do aktorów *myślących* świetnie obrazuje reakcja na prośbę Betsy Blair, aktorki grającej w *Krzyku* (1957), o wspólne przejrzanie scenariusza. (...) *prosiła mnie o wyjaśnienie każdej kwestii dialogowej. Te dwie godziny, które spędziłem z nią na analizie scenariusza, były najgorszymi godzinami mojego życia. Zmuszony byłem wymyślać znaczenia, których wcale tam nie było. Z drugiej jednak strony powiedziałem jej to, co chciała usłyszeć, więc była zadowolona*⁴.

Antonioni otwarcie deklarował: *Kocham kobiety. Ich zachowania są bardziej instynktowne, bardziej szczere. Są filtrem pozwalającym nam widzieć wyraźniej*



Przygoda, reż. M. Antonioni (1960)

Zaćmienie, reż. M. Antonioni (1962)



*i rozróżniać znaczenia*⁵. Tymczasem przez filtr Antonioniego widzimy, że kobiety z jego świata być może nie czują więcej niż mężczyźni, być może również nie rozumieją dużo lepiej tego, co się dzieje wewnątrz i wokół nich, ale z całą pewnością mają w sobie nieodpartą chęć poznania i zrozumienia sił rządzących ludzkimi zachowaniami, przeświadczenie, że istnieje jakieś optymalne rozwiązanie, idealny stan, którego być może nie da się znaleźć, ale trzeba próbować się do niego zbliżyć.

W kobietach Antonioniego, mimo ich wrażliwości – a może właśnie dzięki niej – jest siła stawiania pytań, której brakuje mężczyznom zmęczonym, unoszonym przez prąd wydarzeń. Każda trudna sytuacja jest dla nich pretekstem do refleksji, podczas gdy mężczyźni uciekają od analizowania, spychają pytania w głąb siebie, nie dopuszczając, by ich niepokoiły, ślizgają się po powierzchni życia.

Kobiety u Antonioniego, poruszające się w świecie z większą swobodą niż mężczyźni, dzięki swojej emocjonalnej giętkości i odwadze podejmowania decyzji wyrrywających je z bezpiecznych, ale uciążliwych układów, sprawiają, że rzeczywistość w jego filmach jest raczej współczesna naszym czasom niż tym, w których powstawały. Rozpoznawalny jest w nich rys obserwowanego dzisiaj „dojrzałego feminizmu”, dalekiego od krzyków sufrażystek i od bezmyślnej bez troski rewolucji seksualnej. Nie ma w nim zacierzawienia ani negowania różnic między płciami. Jest akceptacja siebie i drugiego człowieka takim, jaki jest, ze wszystkimi tego konsekwencjami.

Chyba najlepiej wyraża to ostatnia scena *Przygody*, w której Claudia dowiadując się, że Sandro ją zdradził, powolnym, łagodnym, akceptującym gestem gładzi go po głowie. Sam Antonioni, zapytany o znaczenie tej sceny, stwierdził, że bohaterowie pozostaną razem – kobieta z całą pewnością nie opuści mężczyzny; zostanie z nim i wybaczy, ponieważ *zdaje sobie sprawę, że w pewnym sensie jest taka sama jak on*⁶. Kobieta nie próbuje więc udowodnić swojej rzekomej przewagi – stara się raczej dążyć do zbudowania równowagi.

Dojrzała kobiecość, świadoma swej siły seksualnej, nawiązuje kontakt z otoczeniem nie ekspansywnym erotyzmem, ale kontemplacyjnym, może chwilami zbyt egzaltowanym intelektualizmem. Antonioni stworzył więc portrety kobiet odległe od ówczesnego najpopularniejszego wzorca, którego najważniejszymi atutami były rzucająca się w oczy i zwalająca z nóg uroda oraz zachowanie stanowiące wybuchową mieszaninę wybujałego temperamentu i przebiegłości uczuciowej.

Monica Vitti – ta, która objawiła się światu w *Przygodzie* – jest kimś odległym od ówczesnych soczystych gwiazd kina włoskiego czy amerykańskiego. Na niektórych zdjęciach z okresu poprzedzającego współpracę z Antonionim Vitti wydaje się wręcz nieładna. Jej twarz ma w sobie coś masywnego, onieśmiela posągowością, szczególnie gdy pojawia się obok figlarnie uśmiechniętych drobnych twarzyczek. W tetralogii, dzięki miękkiemu światłu, rysy twarzy Moniki łagodnieją, przydając aktorce ciepła, nie odbierając jednak niezwyklej intensywności każdemu spojrzeniu czy grymasowi. Wszystko to czyni z Moniki Vitti kobietę bliższą współczesnemu pojmowaniu piękna, gdy bardziej niż oczywista uroda pożądana jest intrygująca oryginalność.

Reżyser wyprzedzający swój czas i aktorka nie mieszcząca się w ramach swojej epoki spotykają się, by stworzyć arcydzieło. Jego świat bez niej nie osiągnąłby doskonałej pełni, ona bez niego nie miałaby możliwości zagrać rolę,

albo – jak chcą niektórzy – różnych wariantów roli swojego życia. Czy tetralogia bez Vitti byłaby inna? Innymi słowy: czy którejś stronie można by przypisać decydującą rolę w kreowaniu specyfiki nie tylko kobiecych bohatererek, ale określonego przez nie całego klimatu filmów?

W świetle wypowiedzi Antonioniego o jego metodach pracy z aktorami odpowiedź wydaje się jasna: to on wymyślił historię, a z nią postaci; to on różnymi sztuczkami pokierował jednym z „elementów obrazu”, by harmonijnie współgrał z pozostałymi, pozwalając na urzeczywistnienie się koncepcji twórcy. Nic dziwnego, że gdy po rozstaniu z Antonionim Vitti nie udało się stworzyć kreacji równie pełnej w filmie równie wysokiej rangi artystycznej, pojawiły się głosy, że była aktorką jednego reżysera, a ich relację porównywano do opowieści o Pigmalionie i Galatei. Ciało i dusza stworzone z niczego sprawczą mocą myśli geniusza?

Jednakże Monica Vitti nie była przecież Lucią Bose – jedną z czarujących amateerek, które dzięki cierpliwości reżyserów rozkwitały z filmu na film, a o których ci zdeterminowani twórcy odważali się czasem powiedzieć jak Antonioni: *Z całym szacunkiem dla Lucii Bose, musiałem ją reżyserować niemal przemocą. Przed każdą sceną musiałem wprowadzić ją w nastrój adekwatny dla tej konkretnej sceny. Gdy była to smutna scena, musiałem ją doprowadzić do łez; jeśli scena była wesoła, musiałem ją rozśmieszyć*⁷. Vitti była natomiast doświadczoną artystką teatralną, absolwentką rzymskiej Akademii Sztuki Dramatycznej. Antonioni określił ją jako wyjątkowo poważną aktorkę, która ma nadzwyczajne wyczucie sztuki aktorskiej i z którą nie miał nigdy większych trudności, wspominając jednocześnie, że wielokrotnie nie zgadzali się co do pewnych rozwiązań i był zmuszony prosić ją, by nie ingerowała w jego domenę. Mimo to ich współpraca musiała się układać dobrze, skoro nakręcili razem tak wiele wyśmienitych filmów. Przyczyny nie można raczej upatrywać w prywatnym związku łączącym tę parę – Vitti wspierała Antonioniego podczas przygotowań, kręcenia i popremierowego szumu wokół *Przygody*.

Czyżby więc reżyser rzeczywiście stworzył kobietę, której pragnął, ale tak naprawdę istniała ona tylko w jego filmowym świecie? Czarodziejską mocą swego boskiego talentu przemienił zdolną, bo niesłychanie plastyczną aktorkę w swój ideał kobiety? A ona, przestając grać w jego filmach, zaprzepaściła szansę na pozostanie w pamięci widzów jako zjawisko doskonałe? Wszystkie te pytania musiałoby się ostatecznie sprowadzić do jednego: czy Monica Vitti była w rękach Michelangelo Antonioniego aktorskim zwierzątkiem, czy też była świadoma działań reżysera?

Największy wpływ na powstanie specyficznego stylu filmowego opowiadania Antonioniego wywarło przekonanie, że dzisiejsze – jak mówił w 1961 roku – kino powinno być związane raczej z prawdą niż z logiką; a prawda naszego codziennego życia nie mieści się w ramach tradycyjnej, płynnej, przyczynowo-skutkowej narracji i mechanicznego, skonwencjonalizowanego, sztucznego rytmu. Szukając prawdy sam, domagał się jej również od swoich aktorów. Decydując się na ich obsadzenie, musiał mieć prawdopodobnie pewność, że ich spontaniczne zachowania, tak przez niego pożądane, nie będą stać w sprzeczności z „prawdą” wymyślonej przez niego postaci. Vitti musiała więc nosić w sobie Claudię i Valentine, Vitti i Giulianę. Jeśli więc cechy bohatererek tetralogii były rów-



Czerwona pustynia, reż. M. Antonioni (1964)

nież, w pewnym chociaż stopniu, cechami charakteru Moniki – jeśli była myślącą niezależnie kobietą, próbującą przynajmniej kontrolować swoje życie – dla czego Michelangelo Antonioni, błyskotliwy twórca, był tak niezachwianie przekonany o swym absolutnym wpływie na kształtowanie każdej z postaci żyjących w jego świecie?

Wydaje się, że Antonioni sam dał sobie tę pewność w chwili podjęcia decyzji o obsadzeniu Vitti. To ona bowiem, dostrzegając możliwość zagrania takiej nieprzeciętnej kobiety u – musiała to przeczuwać – wybitnego reżysera, pozwoliła mu się prowadzić, a być może nawet pozwoliła mu po prostu myśleć, że ją prowadzi. Nie była jej do tego potrzebna żadna, tak przez Antonioniego ceniona, specyficzna intuicja aktorska nakazująca poddać się reżyserowi. Wystarczył ten sam spokój, z którym Claudia położyła dłoń na głowie płaczącego Sandro. Spokój płynący z akceptacji i pragnienia zachowania swego miejsca w zaistniałym układzie – w przypadku Claudii – uczuciowym, w przypadku Moniki – zawodowym.

Vitti oddała się w ręce Antonioniego z całą świadomością. W jednym z wywiadów powiedziała, że podporządkowuje się koncepcjom reżyserów, z którymi pracuje i stara się zrozumieć ich intencje⁸. Nie było więc mowy o *reżyserowaniu przemocą*, jak w przypadku Lucii Bose. Vitti wiedziała, że filmy Antonioniego, inne, przełomowe, dalekie od przeciętnej ówczesnego kina, są dla niej szansą zaistnienia.

Po kilku latach intensywnej współpracy nastąpiło rozstanie. Chociaż mogło się wydawać, że te dwa fenomeny filmowe będą nierozłączne, po 1964 roku aktorka pojawiła się tylko w jednym filmie Antonioniego, *Tajemnica Oberwaldu* (1980), w manierycznej, przerysowanej roli, tym razem nie będącej już nawet równorzędnym, lecz drugorzędnym, wobec zabawy kolorem, elementem obrazu.

Vitti wyszła ze świata Antonioniego równie świadomie, jak do niego weszła. Oboje wiedzieli, że dalsza współpraca stanowiłaby zagrożenie dla ich indywidualnego rozwoju artystycznego. Ona postanowiła zerwać z wizerunkiem nadkobiety, który jak musiało się wówczas wydawać, przylgnął do niej na zawsze. Zaczęła grać role komediowe i mimo że również tu wykazała się wielkim talentem, nigdy pod kierunkiem innych reżyserów nie stworzyła postaci tak mocno zapadającej w pamięć i w tak uznanym filmie, jak w okresie współpracy z Antonionim. On zaczął kręcić filmy o mężczyznach, zajął się nieco inną problematyką. Wspomniany wspólny epizod na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych był tylko dowodem na to, że rozejście się ich ścieżek było konsekwencją przemysłowych, obustronnie szanowanych decyzji.

Monica Vitti, tak samo jak Michelangelo Antonioni i jego filmy, należała nie do swojej, ale naszej albo może nawet jeszcze jakiejś innej, przyszłej epoki. Pier Paolo Pasolini powiedział, że nienawidzi Antonioniego, sztuki abstrakcyjnej i muzyki elektronicznej. Dwa ostatnie zjawiska zostały już w pełni zaakceptowane przez tak zwaną sztukę wysoką, a w sporej, choć znacznie uproszczonej części wchłonięte także przez kulturę popularną. Filmy Antonioniego, jego świat i jego kobiety wciąż pozostają gdzieś obok. Nie wiadomo gdzie znaleźć dla nich miejsce w naszym rozedrganym, pędzącym przed siebie czasie. Niby jest w nich dzisiejsze napięcie, niepewność, pytania, które stawiamy sobie obecnie, ale wszystko to pokrywa dziwna powłoka, przez którą trudno się przebić. Wykpiwana skorupka egzystencjalnej zadumy podlana trudnym dziś do strawienia sosem z pytań o sprawy ostateczne. Pytań nie wykrzyczanych, ale postawionych z irytującym spokojem. Z pozycji kogoś, kto zgadza się na reguły rządzące światem i wie, że rewolucji nie będzie. Chce tylko zrozumieć.

Prawdopodobnie dopóki nasz świat nie osiągnie stanu równowagi właściwego takiemu sposobowi postrzegania, będziemy się zastanawiać, o co tak naprawdę chodzi w filmach Michelangelo Antonioniego i kim tak naprawdę była Monica Vitti. W tej chwili musi nam zapewne wystarczyć stwierdzenie, że była tym, kim chciano, by była i tym, kim sama chciała być. Wielkość jej aktorstwa płynęła z harmonii jej możliwości i wymagań reżysera, który był jej reżyserem. Nie zawsze jest tak, że stwórca od początku do końca określa swoje dzieło. Niektóre istoty same wybierają tego, kto powołuje je do życia.

BARBARA BIALIKIEWICZ

¹ W. Arrowsmith, *Antonioni. The Poet of Images*, New York-Oxford 1995, s. 129.

² M. Antonioni, *Reflections on the Film Actor*, w: H. M. Geduld (red.), *Film Makers on Film Making*, Bloomington-London 1970, s. 195.

³ Tamże, s. 197.

⁴ *A Talk with Michelangelo Antonioni on His Work*, w: H. M. Geduld, dz. cyt., s. 213.

⁵ Cyt. za: A. Krivda, *Alienation, Solitude and Existential Anxiety in the Work of Michelangelo Antonioni*, <http://home.pacific.net.au/~robertl/mistons/2000/anton.html>.

⁶ *A Talk with Michelangelo Antonioni on His Work*, dz. cyt., s. 211.

⁷ Tamże, s. 217.

⁸ Cyt. za: M. Komatowska, *Monica Vitti*. Warszawa 1977, s. 53.