

Aktorzy Toda Browninga

JOANNA SPALIŃSKA-MAZUR

To, co zjawilo się wraz z Browningiem, to wcale nie jest refleksja nad teatrem lub cyrkiem, jak postrzega się to u innych, ale podwójna twarz aktora, którą jedynie kino mogło uchwycić ustanawiając swój czysty obieg.

Gilles Deleuze, *Le cristaux de temps*¹.

Tod Browning (1882-1962) do dzisiaj pozostaje tajemniczą postacią hollywoodzkiego kina. Aktor, scenarzysta, producent, a przede wszystkim reżyser związany z wytwórniami Universal i Metro Goldwyn Mayer, podejmował tematy, które nie zawsze znajdowały zrozumienie u współczesnych mu odbiorców. Rzadko udzielał wywiadów. Jako reżyser był bardzo wymagający. Sam też często przepisywał i zmieniał zatwierdzone już scenariusze. Od 16. roku życia występował na estradzie jako komik, akrobata, specjalista od niebezpiecznych ewolucji. Zawodu reżysera i aktorstwa uczył się grając w jedno- i dwuaktowych filmach wytwórni Universal. Asystował Davidowi Warkowi Griffithowi przy *Nietolerancji*. W okresie kina niemego zrealizował bardzo zabawny i zarazem niezwykle film: *The mystery of the leaping fish*², w którym detektyw, zażywając narkotyki, przeżywa wiele zaskakujących przygód. W połowie lat 20. Irvin Thalberg – szef produkcji MGM – doceniając talent Browninga, przystał na jego żądania i tym samym pomógł mu rozpocząć samodzielną karierę reżyserską.

Browning realizował głównie filmy popularne, ale nie były to zwykłe melodramaty czy horrory. Interesowały go bowiem dziwne zjawiska, ludzie pokrzywdzeni przez los, uznawani przez większość społeczeństwa za nienormalnych. Częstym tematem była zemsta. Przeróżający w swej prawdzie jest na przykład film *West of Zanzibar* (1928), ukazujący ludzi ogarniętych obsesjami. Stanowił rodzaj laboratoryjnego eksperymentu rejestrującego ekstremalne zachowania ludzkie. Z kolei w *The Unknown* (1927) bezręki bohater okazuje się w rzeczywistości mieć ręce, które ostatecznie sam postanawia sobie odciąć, aby zaręczyć się z ukochaną kobietą, nie tolerującą dotyku męskich rąk.

Nikt nie rozumiał, co robił Browning. Reklamy jego filmów bazowały na skandalu, sensacji, ekscentrycznej „dziwności”. Sztandarowym tego przykładem jest film *Freaks* (1932)³, w sposób humanitarny przedstawiający problem kalektwa, a reklamowany jako film-sensacja, zdradzający tajemnicę życia erotycznego bliźniaczek syjamskich czy pół kobiety, pół mężczyzny. Przez długie lata lekceważono prawdziwe przesłanie tego filmu: zaskakującą historię ludzkiego cierpienia. Wszystkie postaci kalek kreowane przez ulubionego aktora Browninga, Lona Chaneya miały wspólną cechę: były ofiarami przeznaczenia skazanymi na życio-

wą klęskę. Kariera Browninga w MGM skończyła się wraz ze śmiercią Thalberga, zwłaszcza że klęską okazała się dystrybucja *Freaks*. Kobieta, która rzekomo poroniła podczas seansu, wytoczyła Browningowi proces, zakończony rozprawą sądową. Ostatni film *Cuda na sprzedaż* zrealizował Browning w 1939 roku.

Analizując filmy Browninga, Jean-Marie Sabatier zauważył, że wszystkie jego dzieła opierają się na dialektyce: spektakl – rzeczywistość. Zdolność aktorów do przeobrażania się z człowieka rzeczywistego (realnego) w człowieka urojonego (postać filmową) wraz z niebywałym rozrostem siły, która towarzyszy tej przemianie, nie wynika w tym przypadku z samego tematu rozdzielenia osobowości, jak na przykład w micie Jekyll-Hyde czy w postaciach odkrytych przez niemiecki Romanizm. Chodzi tu raczej o odbicie, które istniejący wyłącznie w spojrzeniu „innego”, podczas gdy pod maską twarz aktora pozostaje w ukryciu ⁴.

Obsesją Browninga była dwoistość postaci, jej jasna i ciemna natura – jak pozytywny i negatywny fotografii. Zaczął więc badać prawidłowości związane z dwoistą naturą aktora, wchodząc w tzw. krystaliczny obieg kina. W takim obiegu rzeczywisty obraz posiada sam w sobie obraz wirtualny, który z nim koresponduje jak kopia lub refleks. Obiekt realny odbija się w obrazie lustrzanym jak w obiekcie wirtualnym, który ze swej strony i w tym samym czasie odbija rzeczywistość ⁵. Aktor włącza do swej roli publiczność – zwraca on rzeczywisty obraz wirtualnej roli, która staje się widoczna i jasna (rozumiała). U Browninga aktor to monstrum, monstra zaś są urodzonymi aktorami, ponieważ znajdują swe role w nadmiarze lub braku, który stał się ich udziałem ⁶. To zdumiewające odkrycie Browninga wyprzedziło epokę, w której realizował filmy.

Aktor jako monstrum. Monstrum jako aktor.

Obraz wirtualny (postać) zależy od rzeczywistego obrazu (aktora). Im bardziej obraz wirtualny roli staje się rzeczywisty i jasny oraz im bardziej rzeczywisty obraz aktora przechodzi w ciemność i staje się nieprzejrzysty, tym łatwiej wydobywa się w kinie Browninga ukryta, ciemna aktywność, która staje się widoczna w kontekście tematu zemsty czy aktu kryminalnego ⁷. Rola oczyszcza aktora, o ile staje się on „monstrum” pochłaniającym publiczność i żywiącym się jej siłą. Siła „monstrum” („innego”) płynie z atmosfery. *Aktor, który zachował (lub nabył od nowa) wyczucie atmosfery, dobrze wie, jaka więź nierozzerwalna rodzi się między nim a widzami, jeśli poddaje się tej atmosferze* – pisał w swym dziele poświęconym technice aktora Michaił Czechow. *Widz nie mógłby tego uczynić bez atmosfery, która płynie ze sceny. Bez niej pozostawałby w sferze rozumu, zawsze zimnego, zawsze zachowującego dystans obcości, bez względu na to, jak subtelnie oceniałby technikę i mistrzostwo gry aktora* ⁸.

Ta atmosfera to w przypadku większości dzieł Browninga nienormalna, duszna powolność przenikająca postaci w kryształ ⁹. Jak gdyby sącząca się ciemna aktywność powoli uwalniana przez monstrum równocześnie zacierała granice między prywatną zemstą aktora a wirtualną postacią „żywioną” przez publiczność. Wówczas nie wiadomo już, gdzie jest rola i gdzie jest zbrodnia – pisał Gilles Deleuze. Być może było potrzebne nadzwyczajne porozumienie między aktorem i autorem: Browningiem i Lonem Chaneyem, aby w ten sposób stworzyć poezję tego, co się nie da określić ¹⁰.

Lon Chaney nazywany człowiekiem o tysiącu twarzy stał się dla Browninga wymarzoną instrumentem, gwarantem znakomitych efektów w pracy z aktorem. Od 1919 do 1929 roku zrealizowali razem 10 filmów. Sam Browning mówił: *Gdy pracuję nad tematem dla Lona Chaneya, nigdy nie myślę o intrydze. Ona zapisuje się sama, kiedy zrozumiałem rolę*¹¹.

Film *Freaks* jest wypadkową dziesięciu tematów interpretowanych przez Lona Chaneya. Oryginalna wersja filmu z 1932 roku zaginęła. Pozostało 64 z 90 minut nakręconego materiału. Film powstał z inicjatywy Irvina Thalberga, który chcąc konkurować z produkcjami innych wytwórni, poprosił Browninga o napisanie scenariusza pozwalającego jeszcze skuteczniej od innych „straszyć” widza. Po przeczytaniu *Freaks* przyznał, że prosił o coś, czego ludzie będą się bać, a otrzymał znacznie więcej. Owo „więcej” było właśnie wypadkową doświadczeń z aktorem i przemysłem Browninga na temat postaci filmowej. Fabuła jest prosta. W cyrku Tetrallini liliput Hans jest zafascynowany urodą akrobatki Cleopatry i zostawia swoją narzeczoną, małą woltżerkę Friedę. Ponieważ Hans dziedziczy duży spadek, Cleopatra decyduje się z nim zaręczyć, a następnie zamierza go otruć przy pomocy swojego rosłego współnika Herkulesa. W czasie trwania bankietu prowokuje i znieważa zaproszonych gości z cyrku. Mając dowód usiłowania otrucia, znieważeni bohaterowie mszczą się na Cleopatrze i Herkulesie za brutalną ingerencję w ich osobliwy świat.

Paul Gilson podkreśla fakt, że film toczy się w centrum Dziedzińca Cudów, gdzie przewijają się połykacze szabli, zjadacze pakuł, kobiety z brodą, damy o chwytnych stopach, szkielety ludzkie, dżentelmeni o ptasich głowach i żyjące torsy. Bunt monstrów bierze więc swą siłę ze starych, zapomnianych melodramatów i bliski jest niepokojom obecnym w prozie Edgara Alana Poe¹².

Browning naruszył fundament mitu o upośledzonych, ożywiając go w krystalicznym obiegu kina. Z racji nietypowości dziwolągi żyją w aurze aktorstwa, dostosowując się do swych życiowych ról: braku lub nadmiaru, w zaprojektowanym obrazie monstrum. *Dziwolągi z filmu „Freaks” nie są bowiem dziwolągami tylko dlatego, że zmusza się je do przejścia w ich jawne role. Wręcz przeciwnie. Poprzez zemstę odzyskują oni dziwną jasność, kiedy dopiero co przezwane życiowe role, ich oświełają. Manifestowane dotąd kalectwo oczyszczone przez „monstrum” odświeża szlachetne, jasne dusze.* Browning, badając ten fenomen w krystalicznym obiegu kina, wskazuje na dwa odbijające się światy: ludzi normalnych o ciemnych duszach, w których monstrum uwalnia aktywność kryminalną, oraz ludzi kalekich o szlachetnych duszach, których oczyszcza zemsta, kiedy stają w obronie świata, gdzie podstawową relacją jest miłość i współczucie. Wirtualny obraz roli publicznej staje się rzeczywisty, ale w stosunku do obrazu wirtualnego prywatnej zbrodni, urzeczywistniając się, zastępuje pierwszą¹³. „Monstrum” aktualizuje spektakl „innego”, aktora publicznego. U Browninga wpisuje się on w kontekst autentycznego horroru.

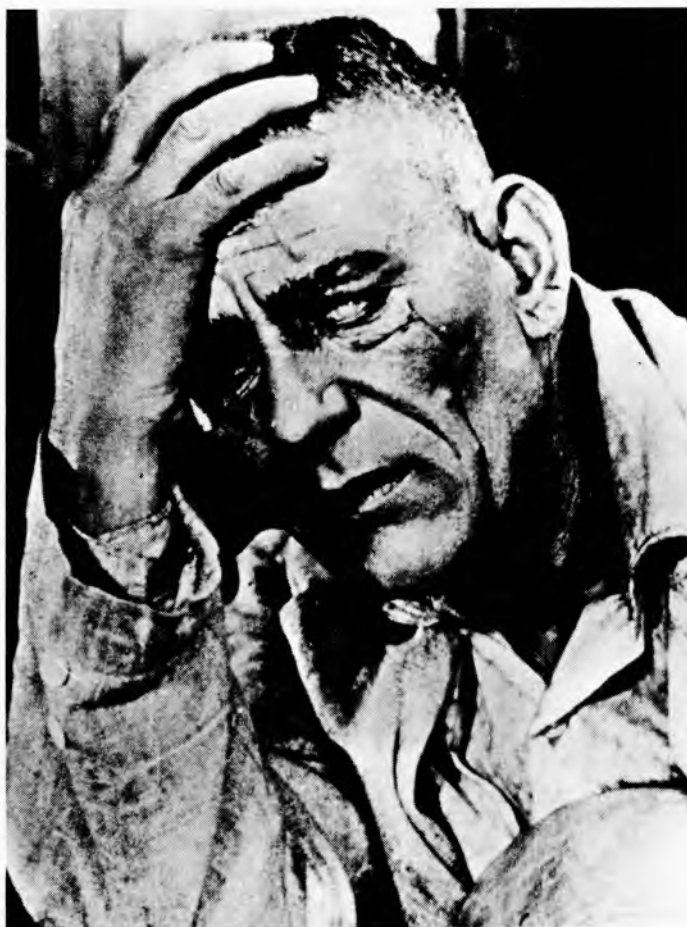
Claude Beylie twierdzi, że horror, jeśli jest horrorem – to powraca jak bumerang, gdyż wcale nie mieści się w samym przedstawieniu, lecz w naturalnej doskonałości, która kieruje niehumanitarnymi grami, skazując nas na przejście „na inną stronę”, na przeskoczenie bariery norm psychicznych, moralnych, estetycznych, lingwistycznych, pozwala więc zobaczyć rzeczywistość dopasowującą się jak rękawiczka¹⁴.



Lon Chaney w *Blackbird*, reż. T. Browning (1926)

Lon Chaney i Mary Nolan w *West of Zanzibar*, reż. T. Browning (1928)





Lon Chaney, *Road to Mandalay*, rež. T. Browning (1926)

Olga Baclanova, *Freaks*, rež. T. Browning (1932)



Jacques Zimmer z kolei akcentuje we *Freaks* jasną i delikatną ideę, która dała impuls do powstania obrazu tak przerażająco naturalnego. *Film bez fałszów* – jak pisze ¹⁵ – zdumiewająco ukazuje to, co ludzkość może objawić w błędnych formach. Przeraża go fakt, że taka wizja zawiera degradację, budzącą grozę pogardę lub w najlepszym razie wyrozumiałe pobłażanie względem nieszczęśliwych upośledzonych. Oto siła pozorów Browninga: aspekt fizyczny dziwolągów jest odpychający, ale też wielka jest ich godność, ich cielesna pomysłowość, godna szacunku uprzejmość i solidarność. Odrzucone przez „normalnych” monstra stworzyły świat na ubożu, doskonale zorganizowany, znakomicie wyrozumiały. Czułość Toda Browninga nie wyklucza zresztą okrutnego humoru, ale jest to też znak szacunku i wyrozumiałości. Rzeczywiste kalectwo odkryjemy u pięknej akrobatki i pięknego atlety – u pogardzającej i godnego pogardy.

Fantastyka byłaby we *Freaks* naddatkiem do realizmu: nie to, o czym się marzy, jest wyjątkowe, ale to, co się widzi w naturze ¹⁶. Browning wyraźnie podpowiada, że życiowe role „dziwolągów” czynią z nich – w sposób naturalny – aktorów, przy których aktorstwo tzw. normalnych to zaledwie ciemne odbicie.

Życiowe aktorstwo badane w kinie Browninga przeraża równie mocno jak sama natura dziwolągów. Ekranowe metamorfozy Lona Chaneya aktualizują potężny kanał komunikacji uczuciowej, możliwy do zbadania w krystalicznym obiegu.

Metamorfozy Lona Chaneya.

Lon Chaney miał głuchoniemych rodziców i dlatego od najmłodszych lat przyzwyczajał się do mowy gestów. Z jednakową swobodą potrafił zagrać rosyjskiego chłopca i beznogiego przywódcę powstania. Fascynowało go, że za pomocą charakterystyki i udawanej deformacji ciała może kreować postaci diametralnie odmienne. Spotkanie z Browningiem okazało się jego życiową szansą, gdyż tylko ten reżyser potrafił w pełni wykorzystać jego niezwykle możliwości aktorskie.

Scenariusze Browninga przygotowywane z myślą o Chaneyu uparcie oscylowały wokół tematu dwoistej natury postaci, ciemnej i jasnej osobowości, która tak naprawdę zawsze okazuje się jedną i tą samą. Najlepszym przykładem jest tutaj film z 1926 roku *The Blackbird*, w którym Chaney gra podwójną rolę: godnego współczucia pastora oraz jego antypatycznego brata – szefa gangu. Dan Tate kieruje złodziejskim światem w dzielnicy Limehouse. Bertie to jego prawostronnie sparaliżowany brat, który działa inaczej, pomagając na przykład żebrakom. Obaj zakochują się w tej samej dziewczynie – Fifi Lorraine, tancerce rewiiowej. Dan decyduje się zabić inspektora policji (który trafia na jego trop), a potem donieść na swego rywala. Scotland Yard odkrywa jednak, że to on popełnił zbrodnię. Uciekając w przebraniu pastora, Dan przewraca się i łamie kręgosłup. Znaleziony przez policję całą winą obarcza... brata.

Kulminacją w działaniach aktorskich Chaneya grającego podwójną rolę jest sekwencja, kiedy po nieszczęśliwym upadku bohater filmu nie potrafi już wejść w którąś z „oswojonych” ról. Oto jesteśmy świadkami niezwyklej metamorfozy na ekranie. Kamera rejestruje obraz innej, „trzeciej świadomości”. Ani aktor, ani postać nie są już odtąd te same. Zamiana kostiumu wymuszała dotąd zmianę

granej przez aktora postaci. Przerwanie tego procesu – tak potężnego – zdjęło paraliżem aktora, który odsłonił niespodziewanie wirtualny obraz własnej zbrodni. Taki obraz jest przerażający w swej naturalności, gdyż dotyka istoty bytu aktora i prawdziwości gestów. W *życiu codziennym nie posługujemy się gestami ogólnymi, z wyjątkiem sytuacji, kiedy jesteśmy nadzwyczaj wzburzeni lub kiedy chcemy coś wypowiedzieć z patosem* – pisze Michail Czechow. *Jednakże gesty te żyją w każdym z nas jako praobrazy naszych gestów fizycznych, powszednich. Kryją się za gestami fizycznymi (jak i za wypowiedzianymi przez nas słowami), nadając im sens, siłę i wyrazistość. Są to gesty psychologiczne*¹⁷. Takie gesty należą do owej „trzeciej świadomości”. Michail Czechow obdarzał postacie sceniczne samodzielną świadomością, tak bardzo wydawały mu się żywe. Jego zdaniem stworzona przez aktora postać staje się nosicielem swego rodzaju „trzeciej świadomości”, kiedy następuje pełne złączenie się aktora z postacią dotyczące wszystkich dziedzin psychiki, fizyczności i rozumu. Osiągnięcie „trzeciej świadomości” jest ostatecznym celem pracy twórczej, ponieważ wówczas świadomości tej będzie w każdej sekundzie podporządkowane całe aktorskie instrumentarium, ona będzie dyktować sposób zachowania, logikę działań, samopoczucie itd.¹⁸ Wydaje się, że Lon Chaney w pracy z Browningiem taką właśnie świadomość osiągał.

Krystaliczny obieg kina rejestruje również inny fenomen – tajemnicę twarzy aktora.

Kostium aktora – twarz

Twarz stanowi krystaliczny obieg aktora. Twarz przeźroczysta i nieprzejrzysta – to właśnie jest kostium. *Twarz wznosi mur, którego potrzebuje znaczenie, aby się odbijać; ona tworzy mur znaczeń, kadr lub ekran*¹⁹. Twarz nie stanowi zewnętrznej powłoki kogoś, kto mówi, myśli czy czuje. Twarz nie jest dostępna jednostkowo, lecz określa sferę obecności lub prawdopodobieństwa, wytycza granice pola, które z góry neutralizuje ekspresję. Jest sama w sobie obfitością informacji, drążąc dziurę, której subiektywizacja musi się ujawnić. Stanowi też część układu abstrakcyjnej maszyny z uwagi na naturę filmowego zbliżenia. Abstrakcyjna maszyna wylania się, kiedy się jej nie oczekuje – twierdzi Deleuze²⁰ – w uśpieniu, w zmroku, w halucynacji itd. Twarz jest bowiem powierzchnią niepełnie ludzką, tak jak ludzka głowa nie jest koniecznie twarzą. Twarz się *produkuje*, tylko gdy głowa przestaje stanowić część ciała, gdy przestaje być przez nią kodowana i gdy przestaje sama dla siebie stanowić kod cielesny, wielofalowy, wielowymiarowy. Wówczas ciało, zrozumiała głowa zostają rozkodowane. Musi istnieć nadkod, przez który coś zostanie nazwane twarzą. Utwarzowanie nie dokonuje się bowiem przez podobieństwo, ale przez porządek rozumu. Twarz nie jest już tutaj modelem lub obrazem, ale owym nadkodem dla wszystkich partii dekodowanych, wtedy gdy ulega zniszczeniu, gdy jest zdeftowana. W drodze do tego, co nie daje się zdefiniować²¹.

Lon Chaney wpisuje się, jako jeden z pierwszych, w taki właśnie kontekst rozumienia twarzy, w kontekst kina jako maszyny abstrakcyjnej. Liczne postacie, w które się wcielał, stanowiły rodzaj nadkodu, według którego kino uruchamia swój czysty obieg. Poczynając od *Outside the law* z 1920 roku (gdzie gra 4 role równocześnie – od dżentelmena po gangstera), przez *The Unholy Three* z 1925

roku (gdzie przechodzi metamorfozę z brzuchomówcy, profesora Echo, w starszą okradającą domy bogatych klientów), *The Blackbird* (opisana powyżej podwójna rola szefa gangu i pastora), *The Unknown* z 1927 roku (tajemnicza postać Alonza – człowieka bez rąk), *London after Midnight* z 1927 roku (wampir i detektyw), po *West of Zanzibar* z 1928 roku (antypatyczny kaleka na wózku inwalidzkim) – Lon Chaney odsłania twarz monstrum, która niepokoi swą siłą.

Toda Browninga filmowa gra pozorów zestawia w pamięci kulturowej dwa rodzaje twarzy: nieludzkie twarze postaci wykreowanych przez Lona Chaneya i naturalne twarze bohaterów *Freaks*. Dopiero dzisiaj możemy patrzeć na nie bez lęku i rozumieć.

JOANNA SPALIŃSKA-MAZUR

¹ *Le cristaux de temps*, w: G. Deleuze, *Cinema 2: L'image – temps*, Les Editions de Minuit, Paris 1985, s. 98.

² Polski tytuł: *Tajemnica skaczących ryb*.

³ W Polsce film był rozpowszechniany pod tytułem *Dziwolagi, czyli miłość potworów*. Pełna filmografia Browninga znajduje się na stronie internetowej: <http://www.geocities.com/Hollywood/Cinema/1315/tbrowning.htm/>

⁴ J. M. Sabatier, *Les classiques du cinéma fantastique*, Balland, Paris 1973, s. 83-85.

⁵ Patrz: G. Deleuze, *Le cristaux de temps*, dz. cyt., s. 92-93.

⁶ Tamże, s. 97.

⁷ Tamże.

⁸ M. Czechow, *Ob Iskusstwie aktora*, wyd. Iskustwo, Moskwa 1986. Cyt. za: M. Czechow, *O technice aktora*, tłum. J. Gazda, w: „Kwartalnik Filmowy”, nr 5, 1994, s. 31.

⁹ Por. G. Deleuze, *Le cristaux du temps*, dz. cyt., s. 98.

¹⁰ Tamże, s. 98.

¹¹ Patrz: <http://perso.infonie.fr/robo/cine/cine-bis/browning>.

¹² <http://perso.infonie.fr/robo/cine/cine-bis/browning/freaks.htm>.

¹³ Por. G. Deleuze, dz. cyt., s. 98.

¹⁴ Por. C. Beylie, „Ecran”, juillet-août 1973. Patrz: <http://zav.multimania.com/films%20de%20Tod%20Browning/Freaks.htm.htm>, s. 5

¹⁵ Por. J. Zimmer, „Image et son”, 230-231, octobre 1969. Patrz: <http://zav.multimania.com> w: tamże, s. 7.

¹⁶ Por. C.-M. Cluny, „Cinéma”, mai 1978. Patrz: tamże.

¹⁷ M. Czechow, *O technice aktora* (2), tłum. J. Gazda, w: „Kwartalnik Filmowy”, nr 6, 1994, s. 17.

¹⁸ Tamże, s. 15.

¹⁹ G. Deleuze, F. Guattari, *Année zéro – Visagédie*, w: G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Minuit, Paris 1980, s. 206.

²⁰ Tamże, s. 205-206.

²¹ G. Deleuze, dz. cyt., s. 98.