

Trzy aktorki w poszukiwaniu postaci

KINGA GAŁUSZKA

*Aktor, który kieruje się jedynie zmysłami
i rozsądkiem, jest zimny.*

*Aktor, którym powodują jedynie zapał i uczu-
cie, jest wariatem.*

Denis Diderot

Opisywanie aktora i jego pracy w filmie, sprawiedliwe dzielenie zasług w tworzeniu dzieła filmowego – okazuje się zadaniem trudnym. Świadczą o tym nie tylko próby analiz oglądanej z wielu perspektyw sztuki aktorskiej, ale także dyskusje, które w polskim piśmiennictwie filmowym ostatnich lat jakby uci-chały. W „Kinie” z lat sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i po części osiemdziesiątych, wywiady z aktorami dotyczące ich pracy, założeń artystycznych, celów i koncepcji twórczych pojawiały się niemal w każdym numerze, a głos na „trudny temat: aktorstwo” zabierali teoretycy kina, krytycy filmowi i reżyserzy. Sporna okazywała się właściwie każda kwestia filmowego istnienia aktora, poczynając od najbardziej fundamentalnej: „być czy grać?”, kończąc zaś na poważnej – jednej z ważniejszych dla myśli filmowej – semiotycznej teorii Pierre’a Brossarda.

Ten francuski teoretyk traktuje aktora z jednej strony jak znak, który *nigdy nie wchodzi niewinnie do filmu*¹, z drugiej zaś, podążając za myślą innego Francuza – Edgara Morina, podkreśla jego pełniejszy wymiar – mityczny; coś co trudno uchwycić, a co Roland Barthes mógłby może nazwać „trzecim sensem”. Wiele technik dramatycznych musiało więc przeminąć i wielu wybitnych artystów kina musiało się zestarzeć, żeby do myśli filmowej dotyczącej aktora (za sprawą semiotyki!) powróciła Benjaminowska „aura”, odpowiedzialna za niepowtarzalność i głębię dzieła sztuki, której ten myśliciel stanowczo sztuce filmowej i jej odtwórcom odmawiał².

Kwestia aktorstwa filmowego wciąż pozostaje otwarta, bowiem jedna technika i jedna koncepcja teoretyczna po jakimś czasie ustępuje drugiej tak samo szybko, jak zmieniają się mody, jak przemijają „prądy” i następują kolejne „izmy”. Nawet tak zdawałoby się wyczerpująca koncepcja Brossarda nie pozwala przecież na zaprzestanie poszukiwań, z jednej może nazbyt oczywistej przyczyny – zachwyty widza nad pracą wykonaną przez aktora. Nawet najbliższe ideałowi, wzorcowe teorie muszą zostać wypełnione analizą konkretnego procesu twórczego – aktorów w pełni świadomych swego warsztatu i sposobu funkcjonowania w świecie filmu. Wszystko, co powiedziano na temat sztuki aktorstwa

filmowego, może być prawdą: aktor jest narzędziem, ale i twórcą; tylko jest, ale i gra; znaczy, ale jest także czymś więcej.

Nic jednak nie można stwierdzić na pewno – teoria staje się użyteczna i funkcjonalna, jedynie gdy może być punktem wyjścia interpretacji. Kimś innym przecież będzie aktor w filmach Lyncha – funkcjonujący w diegezie niejednokrotnie na zasadzie jakiegoś charakterystycznego dla reżysera typu lub wyobrażenia. Czym innym w filmach Cassavetes, będących przykładem prawdziwej „aktorskiej symfonii”, opartej na specjalnej, autorskiej technice improwizacji. Czym innym w kinie wielkich mistrzów, spośród których wielu, jak Antonioni czy Tarkowski, wypracowało własne teorie dotyczące wykonawców. W końcu czymś zupełnie innym okaże się fenomen gwiazdy filmowej w hollywoodzkim stylu.

Czym innym wreszcie będzie aktor w filmie twórcy, który otwarcie mówi o swoim przywiązaniu do niego, wykorzystujący jego dojrzałe, zastosowane w pełni świadomie środki wyrazu, podkreślając zarazem jego ważką rolę w tworzeniu dzieła. W rozbitym, a może raczej niedokończonym wciąż szkicu do portretu filmowego aktora dostojne, pierwszoplanowe miejsce zajmuje aktor „k i n a a k t o r s k i e g o”. Nie bez znaczenia określenie to na zasadzie asocjacji odnosi się do innego tradycyjnego terminu – „kino autorskie”, które prawdziwą karierę zrobiło w latach sześćdziesiątych i niemałą wagę przywiązywało właśnie do pewnej odnowy sposobu funkcjonowania aktora w filmie – nierzadko akcentując osobowość, czy stwarzając możliwości autokreacji aktora ³.

„Kino aktorskie” – to kino oparte na niepowtarzalnej kreacji, w którym wykonawca staje się ewidentnym współautorem filmu. Jego praca daje się wyraźnie ująć w konkretną f o r m ę, będącą efektem twórczych poszukiwań zarówno jego samego, jak i reżysera. W tym sensie praca aktora nad rolą w filmie i w teatrze zbliża się do siebie w najlepszy z możliwych sposobów: przez głębokie i nieustające myślenie o postaci, czy też, jak chciał Grotowski – odnalezienie w sobie właściwej formy ekspresji ⁴.

Emily Watson z *Przełamując fale* (1995), Kerry Fox z *Intymności* (2001) i Isabelle Huppert z *Pianistki* (2001) to aktorki obdarzone niezwykłym wyczuciem formy, tak samo niepowtarzalnej jak styl filmów, w których stworzyły swoje wielkie kreacje. Wszystkie podjęły próbę wykreowania wizerunków kobiet w pewnych krańcowych, jeśli nie transgresyjnych sytuacjach, wymagających od nich, jak chciał Michail Czechow, *przyjęcia stanów psychicznych i przyswojenia ich sobie, aż staną się stopniowo rezonatorem, rodzajem nadajnika – odbiornika – wzmacniacza obrazów, uczuć, emocji, wszelkiego rodzaju impulsów* ⁵, oraz być może osiągnięcia *trzeciej świadomości, która jest ostatecznym celem pracy twórczej, ponieważ świadomości tej będzie podporządkowane całe aktorskie instrumentarium* ⁶. Watson, Fox, Huppert – wszystkie trzy są świetnymi aktorkami teatralnymi, więc przywołanie w tym kontekście słów Czechowa nie może być nadużyciem. Jednocześnie potwierdzeniem klasy ich osiągnięcia filmowego niech będzie przypomnienie, że wszystkie zostały uhonorowane najwyższymi nagrodami aktorskimi na festiwalach w Cannes (Watson i Huppert) i w Berlinie (Fox). A szukając dalej teoretycznego poparcia, z całą pewnością wszystkie można zaliczyć do najbardziej twórczego typu: „aktorów przemiany”, mających zdolność odmieniania się i tworzenia postaci od podstaw ⁷.

Bess w interpretacji Emily Watson, Claire w wykonaniu Kerry Fox i Erica Isabelle Huppert to postaci wykreowane za pomocą niezwykle sugestywnych

środków aktorskiego wyrazu, będących efektem poszukiwania odpowiedniej formy, przez którą film jest właściwie – paradoksalnie – podporządkowany postaciom. Jakkolwiek może to brzmieć tautologicznie, to jednak próba spojrzenia na wybitne kreacje tych trzech aktorek kolejny raz świadczy o realnym problemie, jaki bez wątpienia stwarza nieustanna gra-wymiana pomiędzy rolą a postacią. Uporczywie powraca więc problem opisanego aktora. Kim są te kobiece postaci i jak w procesie powstawania filmu oraz zamysłów reżysera funkcjonują w świecie przedstawionym – to jedno zadanie do rozwiązania. Drugie to sposób i funkcja operowania ich cielesnością. A głównie wszystko, co się odnosi do powołania życia ekranowego tych postaci, czyli praca (poszukiwanie formy).

Emily Watson – w poszukiwaniu Jezusa

W pierwszym ujęciu *Przełamując fale* reżyser Lars von Trier odkrywa oblicze Bess McNeill, wkładając w jej usta zdanie: *His name is Jan*. To inicjujące ujęcie, a właściwie cała scena niesie ze sobą wszystkie cechy znaczące dla postaci i roli Bess. Młoda kobieta zostaje tu bezpośrednio skonfrontowana z Radą Starszych kalwińskiej społeczności szkockiej wyspy Skye, która ma wyrazić zgodę na jej zamążpójście.

Widzimy więc dorosłą kobietę o twarzy dziecka i ogromnych niebieskich oczach, mających niezwykłą siłę ekspresji, która nie pozwoli już do końca filmu pozbyć się myśli, że oto mamy przed sobą współczesną wersję Gelsominy (Giulietta Masina w *La Stradzie*) – wcielenie absolutnego dobra i bezinteresownej, bezgranicznej miłości. W obszernym, szarym, ciągle osuwającym się na oczy berecie jej twarz wydaje się jeszcze drobniejsza, a usta węższe. W tej pierwszej scenie stara się powściągnąć ekspresyjną mimikę, ponieważ chce i musi być poważna, by udowodnić surowej Radzie, że jest w stanie udźwignąć ciężar poważnego zobowiązania, jakim jest małżeństwo. Dopiero wraz z wymownymi, kończącymi scenę słowami srogiego starca: *Odejdź, Bess McNeill i usiądź!* – może poczuć się sobą. Wychodzi na zewnątrz i kieruje szczęśliwą twarz do słońca, żeby w chwilę potem odwrócić się w stronę kamery – robiąc „oko” do widza. Od tej chwili młoda kobieta, choć z gorliwością głęboko wierzącej osoby będzie jeszcze uczestniczyła w nabożeństwach, pozostanie poza kościołem, w którym nie tylko zabrakło równych praw dla kobiet i mężczyzn, ale który nigdy nie będzie chciał jej zrozumieć i nie udzieli jej pomocy, kiedy zajdzie potrzeba. W zamian za to od tej chwili przyszła żona Jana, robotnika z platformy wiertniczej, należeć będzie do widza, który nie uniknie identyfikacji z bohaterką, zainicjowanej owym porozumiewawczym spojrzeniem, a podtrzymywanej później przez inne, charakterystyczne dla duńskiego reżysera, środki.

Bess jest „prostaczką bożym”, kimś na kształt „wiejskiego głupka”, a może nawet w jakiejś części ma cechy „jurodiwych” bohaterów. Jest obiektem czulej troski swojej szwagierki Dodo (Katrin Cartlidge – doskonała partnerka Emily Watson), która, podobnie jak Jan, jest w tej północnoszkockiej społeczności obca i nieraz głośno buntuje się przeciwko panującym tu ostrym, „nieludzkim”, protestanckim zwyczajom. Opiekuje się Bess także jako zawodowa pielęgniarka, tak samo jak potem będzie się zajmowała ciężko chorym Janem. Jej miłość jest bezinteresowna, jednak pozbawiona nadprzyrodzonej, „odmieńczej” siły przyja-

ciółki – której nie będzie w stanie uratować. W tym świecie pozbawionym miłosiernego Boga Bess jest całkowicie bezbronna ze swoim szeroko otwartym na wszystko co ludzkie sercem i bezwarunkowym altruizmem. Oddaje się na łaskę lub niałaskę ludzi, a powolna emocjom nie daje widzowi żadnej możliwości zdystansowania się. Funkcjonuje w tym świecie jak tradycyjna figura odmieńca, więc jako „inna” zostaje obdarzona możliwością mistycznego, osobistego kontaktu z sacrum. Przy tym jednak von Trier, dbając o maksymalny realizm opowiedanej historii, ani na chwilę nie pozwala, by patrzeć na Bess inaczej niż tylko przez pryzmat jej człowieczeństwa.

Bess składa samą siebie w ofierze. Skojarzenia biegną od bezpośrednich inspiracji filmowych arcydziełem Carla Theodora Dreyera *Męczeństwo Joanny d'Arc* (1928, w roli tytułowej Renée Falconetti), w kierunku sugerowanych w filmie analogii między jej cierpieniem a ofiarą Jezusa. Bohaterka nie waha się czynić dobra, żyjąc w zgodzie z przykazaniem miłości. Kiedy zostaje wyklęta i niejako skazana na śmierć, pchając pod górę rower i uciekając przed dziećmi rzucającymi w nią kamieniami, ma tylko jeden moment zwątpienia. Pyta wtedy: *Ojczy, dlaczego nie jesteś przy mnie?* Po drodze nie spotka żadnej Weroniki, a zanim na pomoc przybędzie przyjaciółka, pojawi się jedynie bezduszny pastor, pogardliwie patrzący na jej umęczone, przebrane w kolorowe ciuchy, kobiece ciało. Dodo jako jedyna spojrzy na nie bez dystansującego, ocenającego bądź imperatywnego filtra – jest przy niej, nigdy nie odtrącając, nawet kiedy z trudem ją rozumie.

Debiutantka Emily Watson na zdjęcia próbne do filmu *Przetłumając fale* stawiała się, jeśli wierzyć relacji Larsa von Triera, boso i bez makijażu⁸. Musiała więc od razu zwrócić uwagę wnikliwego reżysera, który zaangażował wyglądającą (według jego słów) „jak Jezus” aktorkę o dość nietypowej, oryginalnej urodzie. Jej drobne, niemal kruche ciało zostało zestawione z pełną, ciężką fizycznością Stellan Skarsgård – partnerującego jej w roli Jana. Reżyser wykorzystał naturalność ludzkiego ciała swoich aktorów, rezygnując z charakterystyki i makijażu. Postulat naturalności został zresztą zapisany w słynnym manifestie „Dogma 95” i silnie dojdzie jeszcze do głosu w późniejszych *Idiotach* (1998). W *Przetłumając fale* ów wymóg konsekwentnie współgra z koncepcją i stylistyką obrazu – gruboziarniste zdjęcia i ciągłe ruchoma, niespokojna kamera czynią ludzkie ciało bardziej namacalnym, bliskim. Patrząc na nie bez upiększających, kreujących i pozbawionych erotyzującej presji zabiegów jest niezwykle i nieczęstym przeżyciem doświadczeniem widza kinowego.

Bohaterowie tego filmu są nieodłączną częścią przepięknego, ale surowego krajobrazu; są niejako stopieni z nim i przez niego określani. Mała szkocka wyspa Skye staje się więc uniwersum, w którym każdy ma do odegrania znaczącą rolę – dla Bess z jednej strony wyznaczoną przez jej odmienność, a z drugiej strony przez charakterystyczną dla krajobrazu prostotę.

Emily Watson gra odmienność swojej postaci, używając środków do wyrażenia właśnie prostych reakcji, a wachlarz wygrywanych stanów emocjonalnych daje się wyrazić w słowach takich jak: radość, smutek, złość, rozpacz. W budowaniu postaci aktorka najwyraźniej wykorzystuje predyspozycje do przeistaczania się, przemiany, która pozwala na swobodne, naturalne odbijanie w sobie cech psychicznych bohaterki. Postać Bess umożliwia zastosowanie tej formy, w tworzeniu której biorą udział dwa fundamentalne narzędzia pracy aktora: słowo i ciało.

Prostota i naiwność bohaterki stanowi trudne wyzwanie, któremu może sprostać jedynie zdyscyplinowana, aktorska konsekwencja Emily Watson. Za każdym razem Bess, modląc się i „rozmawiając” z Bogiem, odgrywa na swój własny użytek przedstawienie – mówi do Boga jak strwożona dziewczynka, odpowiada zaś sama sobie sztucznie znizonym, poważnym głosem, który dla niej Go uobecnia. Aktorka powoli wypowiada słowa, jakby z namysłem osoby absolutnie przekonanej o znaczeniu tego, co wyraża. Taki „odgrywany” sposób mówienia niemal jak luto odbija psychikę bohaterki, tym samym więc słowo wypowiedziane staje się przejawem formy, jednym z ważniejszych środków ekspresji aktorskiej. Ale jak mówi sama Bess: *Nie można kochać słowa, nie można być zakochanym w słowie, można kochać innego człowieka. To jest doskonałość.* Tak samo Watson kocha swoją bohaterkę, całym ciałem, podążając za rolą i wspierając ją.

Ciało pozostaje więc posłuszne, a znalazłszy odpowiednią formę wyrazu, aktorka czyni z niego kolejne narzędzie pracy. Wykorzystuje jego niepozorność, robi użytek z jego „zwyczajności” po to, byśmy zobaczyli niewinną Bess i uzmysłowili sobie tragizm jej ofiary. Kiedy bowiem bohaterka decyduje, że będzie się oddawała na prośbę umierającego męża obcym mężczyznom – gorąco wierząc, że taka ofiara ocali mu życie – przebiera się w wyzywające, krzykliwe ubrania. Jednak nieporadne ruchy, dziecinne gesty, niezgułowaty sposób poruszania aktorki zdradzają prawdziwą naturę Bess – bardziej jeszcze ją naznaczając, piętnując jako „inną”.

Efekt dziecięcego zadziwienia widoczny często na twarzy bohaterki jest umiejętnie osiągany przez wykorzystanie plastycznej i ekspresyjnej mimiki aktorki. Ciekawe w wszystkiego wielkie zielononiebieskie oczy poruszają się niespokojnie, jak gdyby za każdym razem miały wypatrzeć coś zajmującego. Są szeroko otwarte na wszystko, co dookoła, na każdą nowość, którą Bess napotyka. Nie inaczej jest na przykład w scenach miłosnych, kiedy młoda kobieta poznaje ciało ukochanego męża – patrzy zadziwiona bardziej niż zawstydzona. Spojrzenie Bess jest w pewien sposób przenikliwe, zachłanne, jak zawsze, kiedy oglądamy ją w scenach z Janem. Do tego dochodzą jeszcze wąskie usta, nigdy nie ściągnięte ciasno czy zasznurowane, ale raczej fajtkapowate, lekko wydęte, zdradzające nieopanowaną uczuciowość. Plastyczna twarz aktorki, otwarta na wypełnienie emocjami, jest idealnym filtrem, przez który płynnie sączą się skrajne nawet emocje bohaterki.

Bess w interpretacji Emily Watson jest ciągle jakby nieobecna. Odwraca wzrok, łatwo się jej zagapić na jakimś jednym punkcie, łatwo też przychodzi jej natychmiastowe okazywanie emocji. Rozumie tylko to, co powiedziane bezpośrednio, wszelkie inne treści tłumaczy jej inni (jak w scenie rozmowy z lekarzem w szpitalu). Wszystkie stany psychiczne przeżywa maksymalnie; kiedy rozpacza po wyjeździe Jana – całe ciało uczestniczy w przedstawieniu tej emocji. Kiedy się cieszy – tańczy jak dziecko nieporadnie rzucając rękami. Wygląda na to, że aktorka, decydując się na przyjęcie tej roli, doskonale wiedziała – przeczuwała, że tylko tak wyrazne w formie środki aktorskie pozwolą na jej zagranie. Tylko w ten sposób mogła odnaleźć w sobie siłę, żeby móc odegrać i udźwignąć – „jak Jezus” – skończoną ofiarę odgrywanej przez siebie postaci.

Isabelle Huppert – pęknięcia perfekcyjnej formy

Aleksander Jackiewicz napisał kiedyś, że *fizyczność programuje o wiele więcej z naszej duchowości, niż się zdaje*⁹. Wystarczy spojrzeć na Isabelle Huppert



Emily Watson i Katrin Cartlidge w *Przetłumając fale*, reż. L. von Trier (1996)

Mark Rylance i Kery Fox w *Intymności*, reż. P. Chéreau (2000)



w *Pianistce*, żeby te słowa po raz kolejny „stały się ciałem”. Niewysoka, harmonijnie zbudowana drobna kobieta w wieku około czterdziestu lat. Perfekcyjny chód, stanowcze, wypracowane gesty. Piękna i zarazem brzydka twarz, której wystarczy moment, aby zastygła jak maska.

Profesor Erika Kohut, kochająca muzykę Schuberta pianistka, wykłada w wiedeńskim konserwatorium. Całe swoje życie podporządkowała muzyce i może właśnie dlatego nie miała czasu, żeby zająć się sobą, móc stanowić o sobie i rozpocząć samodzielne życie. Dorosła, dojrzała kobieta wciąż mieszka i dzieli łóżko z własną matką. Wszystko, co dzieje się w tym domu, jest znakiem istnienia drugiej – ciemnej strony na pozór zwyczajnej egzystencji pani profesor. Tak samo jak jego ściany skrywają chorobę domowników, tak społeczna rola i wizerunek pianistki są zafałszowanym, nieprzeniknionym obrazem jej osoby. Przecież nawet matka (Annie Girardot) nie wie, że jej dorosła córka odwiedza peep-show, gdzie może w ukryciu oglądać filmy pornograficzne, starając się znaleźć autentyzm erotycznego doznania przez wachanie zapachów z brudnych chusteczek pozostawionych tam przez mężczyzn; że podgląda kochające się pary w kinie drive-in; że pod łóżkiem trzyma małe, wstydliwe pudełko zawierające perwersyjne akcesoria, których pragnęłaby kiedyś użyć. Że nie zna granicy zadawania ran – tak samo łatwo kaleczy siebie, jak i swoją najzdolniejszą studentkę.

W życiu Eriki niespodziewanie i spektakularnie, bo podczas prywatnego, snobistycznego koncertu, pojawia się mężczyzna. Walter Klemmer (Benôit Magimel) jest utalentowanym, nad wyraz szarmanckim i ugrzecznionym jak na swój wiek pianistą-amatorem. Jest także opanowany przez formę, a ściślej uosabia społecznie utrwalone wyobrażenie – porywającego swym urokiem zdobywcy kobiecych serc. Jako że swoje zachcianki realizuje natychmiast, ochota na zdobywanie dużo starszej od siebie, niedostępnej kobiety nie stanowi dlań problemu. Wystarczy więc zdać do konserwatorium i wybrać klasę profesor Kohut. Od tej chwili ich życie zamienia się w walkę, w której dają dowód ugrzęźnięcia w formie, a także absolutnej niemożliwości poznania i panowania nad sobą oraz otwarcia się na drugiego człowieka.

Siła *Pianistki* polega na tym, że pytając o konkretne przyczyny zachowania głównej bohaterki, nie dostajemy żadnej satysfakcjonującej odpowiedzi. Film zdaje się orzekać: tak właśnie jest, nie wdając się – o czym zresztą otwarcie mówi reżyser Michael Haneke – w zawiłości żadnej z „mętnych” zasad psychologii postaci. Wszystko, co wydarza się w życiu Eriki Kohut, krąży w jakimś zamkniętym, jakby laboratoryjnym obiegu – nie możemy nawet być pewni, gdzie toczy się akcja filmu, w którym rozmawia się po francusku, a budynek konserwatorium jest opatrzony tabliczką z napisem „wiedeńskie”. Doskonała i precyzyjna jak cięcia dobrego chirurga forma filmu jest wyjściem naprzeciw historii, którą pokazuje – czyli fascynującego samego reżysera obrazu seksualności. To wszystko razem jest zapewne jednym z podstawowych i niezbędnych przy okazji tego filmu elementów dystansujących, które w jakimś sensie mogą przynieść widzowi oddech i uspokojenie. My sami, pozostawieni z pytaniami tego wstrząsającego obrazu, szukamy odpowiedzi, których ten film nie narzuca nachalnie, krążąc wokół uniwersalnych problemów współczesnej kultury, tworzonych przez nią pułapek i schematów.

Michael Haneke aż dziesięć lat czekał na możliwość zrealizowania filmu na podstawie powieści swojej rodaczki Elfriede Jelinek. Kiedy już doszło między

nimi do porozumienia, reżyser postawił tylko jeden warunek: główną rolę zagra Isabelle Huppert, wybitna francuska aktorka filmowa i teatralna, która zresztą już raz odmówiła przyjęcia roli w innym jego filmie (*Code inconnu*). Haneke mówi o niej, że to jedna z tych niewielu aktorek, które *potrafią zagrać wszystko, nie angażując uczucia, tylko je genialnie naśladować*¹⁰, a efekt ich wspólnej pracy obezwładnia. Odbiór *Pianistki* wymaga bowiem silnego zaangażowania, a charakterystyczne dla austriackiego twórcy *emotional glaciation* na ekranie udziela się widzom, wywołując coś w rodzaju emocjonalnego porażenia.

Głęboko skrywane, zamknięte w ciele pięknej kobiety skrzywienie psychiczne Eriki Kohut wydostaje się na zewnątrz – przy pomocy perfekcyjnie kontrolowanego ciała aktorki, na przemian spinanego i konwulsyjnie rozluźnianego. To, co ukryte wewnątrz kobiety, przeciska się, wycieka z ciała, jakby ciasna forma pianistki pękała, nie wytrzymywała pod naporem silniejszych od niej samej emocji czy potrzeb, których Erika sama świadomie nie rozpoznaje. Czym bowiem jest to, co z niej „wycieka”, kiedy w łazience kaleczy się żyletką? Wszystko przecież zostało przygotowane i zaplanowane: zawinięta, schowana w torbie żyletka; czekająca z kolacją matka, która musi zauważyć ciekącą po nodze krew, uznając ją za menstruacyjną. Może Erika chciała się w ten sposób wtłoczyć się w naturalny, zaburzony cykl biologiczny kobiety? Może chciała dać ujście napięciu, które w niej tkwi, a potem zaczyna narastać w związku z pojawieniem się w jej życiu Waltera? Podobnie kiedy podgląda parę kochającą się w samochodzie – załatwia się tuż obok, a kiedy udaje jej się okaleczyć studentkę, idzie prosto do toalety.

Huppert zachowuje idealny, niemal hieratyczny spokój. Każdy ruch i gest zdają się metodycznie zaplanowane, osiągając jakiś rodzaj skończoności i skupienia – wystarczy tylko przypomnieć sobie precyzyjny sposób, w jaki aktorka ściąga rękawiczki. Z początku nawet sposób mówienia jest zgrany z rytmem muzyki, którą grają studenci Eriki. Wypowiadając słowa, nie pozwala sobie na zająknięcia, mówi bardzo stanowczym, lekko chropawym, niskim głosem. Nie ma tu miejsca na żadną dowolność. Długo nie pozwoli swojej bohaterce przekroczyć progu „niepotrzebnej” ekspresyjności, do której dostępu strzeże pilnie twarz-maską.

Niezbyt szeroko rozstawione, nieduże oczy, silnie zaznaczone kości policzkowe, jasna, bladoprzeźroczysta skóra pokryta lekkimi piegami. Spięte mięśnie twarzy, ściągnięte usta, na których co jakiś czas pojawia się ledwo dostrzegalny uśmiech Giocondy, i średniej długości, jasnobrązowe, dokładnie uczesane włosy. To jest surowe oblicze, do pewnego momentu rzadko silące się na grymas radości czy bólu. Tak samo jak „nieszczelne” ciało przepuszcza płyny, tak napięte mięśnie twarzy posłuszne Huppert konwulsyjnie reagują na drżące w Erice emocje. Wyraźnie widać to w scenach, w których aktorka „gra twarzą”, jak podczas egzaminu wstępnego Klemmera, kiedy kamera w zbliżeniu długo ją kontempluje. Aktorka w tym jednym ujęciu potrafi oddać pełne niuansów, skomplikowane odczucia i sytuację psychiczną bohaterki. Charakterystyczne, szybkie, jakby urywane w pół ruchu głową, nieznaczne grymasy ust i wyraźny sposób przełykania śliny są wyrazem jakiegoś wewnętrznego poruszenia profesor Kohut, tym samym zaś zaświadcza o drżącej w niej sile, którą zewnętrzna forma ledwo powstrzymuje. Kiedy Erika decyduje się na pokazanie całej siebie mężczyźnie wyznającemu jej miłość, granica zostaje przekroczona. Spękana gdzieniedzie ciasna

forma pianistki teraz rozsypuje się, odslaniając – szaleństwo. Od tej chwili twarz aktorki łagodnieje, ciało – dotąd spięte – rozluźnia się.

Sztuczna forma była jedynym „lekarstwem” na utrzymanie jej połamanej psyche w ryzach społecznej dopuszczalności. W momencie odrzucenia tego ciasnego gorsetu nie już nie obroni Eriki przed Walterem i nią samą. W tej scenie po raz pierwszy widać ciało aktorki, dotychczas ukrywane pod skromnym kostiumem. Ubrana w różową zwiewną sukienkę idzie do Waltera, żeby oddać się całkowicie w jego posiadanie. Jej „kobiecość” wyraźnie kontrastuje w tej scenie z „męskością” chłopaka, który wyposażony w typowo męski atrybut – strój hokeisty, skończył właśnie trening brutalnego sportu. Huppert gra tę uległość całym ciałem – nie powstrzymuje już gestów w pół drogi, nie zaciska mocno ust. Erika szuka, domaga się wręcz kontaktu z Klemmerem, więc aktorka gra „na zewnątrz”, niemal histerycznie, nadając postaci cechy, które w potocznym, stereotypowym wyobrażeniu funkcjonują jako „kobiece”. Dotychczas to Erika była panią swojej – nawet jeśli niezdrowej – seksualności; to ona decydowała o tym, czego nie chce przyjąć, a co chce dać. Tym razem chce połknąć nasienie mężczyzny, usiłując dowieść mu swej uległości; ale ponosi podwójną klęskę, bo wymiotując – „upokarza” siebie i jego.

Isabelle Huppert, interpretując postać Eriki Kohut, odgrywa-imituje formę, w której zamknięta jest bohaterka, głównie za sprawą doskonale podporządkowanego sobie ciała i mimiki twarzy. Jej ciało staje się równorzędnym niemal miejscem akcji, na którym odciskają się nie tylko cechy bohaterki, ale też spoczywa na nim zadanie uniesienia ciężaru wyrazu dzieła. Rola francuskiej aktorki jest równie doskonale skonstruowaną całością jak cały film. Jest ucieleśnieniem pewnego procesu przemiany, której każdy element został pedantycznie przez aktorkę od-tworzony. Jest wielkim triumfem aktorstwa świadomego formy, a jedynym jej pęknięciem będzie to, które sama zechce pokazać.

Kerry Fox w teatrze Claire

Nieznajoma kobieta w wieku około czterdziestu lat puka do drzwi mężczyzny, żeby po chwili szaleńczo się z nim kochać. Tak będzie co środę. Tajemnicza, z przeciętną fizjonomią, nie jest ani mityczną pięknoscią, ani nie uosabia żadnej ze stereotypowych męskich fantazji. Długo pozostaje anonimowa i – jak każdy nieznajomy, którego spotykamy na swojej drodze – nie daje nam poznać nic prócz tego, co możemy zobaczyć gołym okiem, aż do momentu kiedy przemówi pełnym głosem. Widz ma dokładnie taką samą wiedzę na temat bohaterki jak jej *Wednesday Man* – Jay (Marc Rylance) i to dzięki niemu będzie stopniowo odkrywał szczegóły dotyczące jej zwyczajnego życia.

Zadanie aktorskie wcielającej się w rolę Claire Kerry Fox zostało ściśle wyznaczone przez konstrukcję filmu w tym sensie, że uruchamianie kolejnych środków aktorskiego wyrazu w budowaniu postaci następuje stopniowo, wraz z rozwojem naszej wiedzy o bohaterce. To trochę inaczej niż w dwu poprzednio omawianych filmach, gdzie aktorki mogły w zasadzie od początku zaprezentować cały wachlarz swoich umiejętności aktorskich. Starannie wypracowana, konsekwentna forma kreacji Emily Watson i Isabelle Huppert nie musiała w tak dużym stopniu (jak w przypadku Fox) podlegać formie filmu – przeciwnie, to właśnie konstrukcja i sposób

obrazowania od początku pozwalały im na aktorsko mocny i wyrazisty sposób zaistnienia na ekranie.

Claire w osobie Kerry Fox nie jest brzydka; raczej ciekawa niż piękna, choć ma wiele powabu dojrzałej kobiety. Jej gęste, ciemne włosy z obciętą grzywką opadają na pełną twarz, na której wyraźnie odznaczają się duże, ciemne oczy. Jest przeciętnie ubrana w zwyczajny ciemny płaszcz, z zawiązaną pod szyją kolorową apaszką. Te codzienne, powszednie ubrania kryją prawdziwe ciało, w którym bez przeszkód może się rozpoznać kobieca część widowni. W scenach erotycznych, kiedy kamera z bardzo bliska towarzyszy partnerującym sobie aktorom, wyraźnie widać ich „zwyczajność” – każdy por, fałdę na brzuchu czy znamię na skórze. To są ciała prawdziwie intymne, prywatne, których aktorzy odważnie użyczają swoim postaciom. Kerry Fox, grając zwykłą kobietę, niemal ekshibicjonistycznie wykorzystuje swoją naturalną cielesność. Aktorka pokazuje ciało dojrzałej kobiety, niecoświeższe żadnym upiększającym światłem ani też sztucznie upozowane. Podobnie – wszystkie miłosne pozycje, gesty i zachowania traktuje z taką samą naturalnością i spontanicznością erotycznych uniesień, która możliwa była tylko przy pełnym porozumieniu z partnerującym jej aktorem. Nie ma tu mowy o żadnych sztucznych pozach czy wystudiowanych gestach, jakie często obserwuje się w kinie. Nierzadko też w kinie kultury zachodniej – inaczej niż w filmie Patrice’a Chereau – zdarza się (jeśli w ogóle), aby aktor zdecydował się na przekroczenie granic swojej intymności i odgrywania nie pociętych montażem aktów seksualnych, w tym objętych swoistym tabu aktów miłości oralnej.

Pierwsza, wyraźnie znaczonego *Intymności* trwa do momentu, kiedy Claire pozostaje anonimowa, a do wyrażenia samej siebie i swoich potrzeb nie potrzebuje niczego poza własnym ciałem. Ta część kończy się niejako punktem kulminacyjnym – pięknie filmowaną w miejskiej przestrzeni gonitwą kochanków, podczas której śledzą się, przypadkowo zamieniając rolami: najpierw Jay obserwuje Claire, którą po chwili traci z oczu, by potem ona zauważyła jego. Druga część filmu należy już do niej i jej całkowicie prywatnej, „intymnej” przestrzeni, w którą wkracza „środo-wy kochanek”; to obszar przeznaczony dla niej jako żony, matki i aktorki w kiepskim teatrzyku w podziemiach pubu na londyńskich przedmieściach.

Wszystko, co początkowo wiadomo o Claire, jest „zapisane” na jej ciele, powie-rzchowności i sposobie patrzenia. Jej wygląd jest ważnym, znaczącym komunikatem, który nie tyle udziela odpowiedzi, ile raczej frapuje, zaciekawia: no bo co tę dojrzałą, stateczną kobietę sprowadza do obscurnego mieszkania samotnego mężczyzny? Czy są dla niej te cotygodniowe miłosne spotkania, zadowolające się jedynie zaspokojeniem cielesnych pragnień, a obywatel się bez „zbędnych” słów?

Kobieta, przekraczając próg mieszkania Jaya, zostawia za sobą wszystko, co mogłoby ją w jakikolwiek sposób dookreślić ponad to, jaka jest tu i teraz. Jest więc pogodna – bo taka przynajmniej wydaje się twarz Kerry Fox. Staje przed drzwiami pewna siebie, z lekkim uśmiechem, wchodzi bez wahania do środka. Aktorka gra coś w rodzaju oczekiwania, tak jakby Claire doskonale wiedziała, co się za chwilę wydarzy. Za każdym razem jednak sugestywnie naturalistyczne sceny zbliżeń wyglądają trochę inaczej – kochankowie są bowiem coraz bardziej zachłanni i spragnieni siebie.

Sytuacja anonimowej kobiety zmienia się, w momencie gdy niespodziewanie i na zupełnie nowych zasadach staje twarzą w twarz z Jayem. Teraz właśnie

scenariusz daje aktorce szansę uruchomienia pozostałych środków wyrazu, które można by umownie nazwać „teatralnymi”; tym bardziej że Claire okazuje się aktorką. *To o jakiejś histerycznej babie* – tym jednym zdaniem jej mąż Andy (Timothy Spall) kwituje temat *Szklanej menażerii*, w której Claire gra główną rolę. Nie przypadkiem więc Kerry Fox w tej „mówionej” części filmu stosuje bardzo ekspresyjne, jeśli nie właśnie histeryczne w wyrazie środki aktorskie, jakby wybuchała po jakimś długim czasie milczenia, otwierając przed nami osobisty teatr Claire. Miejsce na głośne wypowiedzenie całej prawdy.

Ta chwila nadchodzi podczas prowadzonej przez nią lekcji dla aktorów-amatorów gdzieś na przedmieściach Londynu. Już wie, że sytuacja z Jayem wymknęła się spod kontroli i że oglądana przed chwilą scenka miłosna w wykonaniu uczniów jest nieprawdziwa, bo w żaden sposób nie można wypowiedzieć miłości ani swoich prawdziwych potrzeb do drugiej osoby. W obecności swojej starszej przyjaciółki Betty, w sali prób amatorskiego teatru, Claire wyrzuca na zewnątrz ukryte dotąd emocje. Kerry Fox rozpoczyna ten monolog histerycznym płaczem, nerwowo chodząc po sali, żeby po chwili z podkurczonymi nogami usiąść na krześle. Aktorka jakby do końca czeka, pozwala swojej bohaterce „dojrzeć” do takiej reakcji. Wykorzystując specyficzny, „wyrazny” sposób mówienia i szeroko, płaczliwie otwierając usta, wzmacnia jeszcze efekt nagłego wybuchu rozpacz.

Ten krótki moment niekontrolowanej hysterii Claire jest tylko głośnym samopotwierdzeniem gorzkiej prawdy o niej samej: nigdy nie będzie prawdziwą aktorką. Wie, że nie będzie przeżywała artystycznych uniesień w swoim przeciętnym życiu u boku lekceważącego jej pasję męża, który na dodatek nic o niej nie wie. Zamknięta w swoim małym, prywatnym „teatryku”, w którym mozolnie odgrywa swoje role (żony i aktorki), będzie uciekała w rzeczywistość cotygodniowych spotkań, która wydaje się jej prawdziwa. Gdzie może z radością wyrażać swoje pragnienia, niczego nie tłumaczyć ani udawać. To tu jest miejsce na proste, otwarcie wyrażane uczucia – jak radość podczas „miejskiej gonitwy” czy smutek, kiedy spotka Jaya wychodzącego z domu. Przyjemne jest oglądanie w tych momentach rozpromienionej twarzy aktorki, która dysponuje niepospolitą możliwością zmieniania się – pod wpływem emocji – z niepozornej na przykuwającą uwagę.

W obecności Andy’ego Claire jest ostrożna, żeby nie wyjść z roli dobrej żony. Przeczuwając, że mąż wie o zdradzie, Fox ogrywa tę ostrożność – jest wyczulona na partnera, wyraźnie reaguje na to, co do niej mówi. W przestrzeni Jaya (szczególnie w końcowej scenie rozmowy tych dwojga) i w scenach rozmów z Betty tak nie będzie, ponieważ wszyscy ci bohaterowie szukają prawdziwego kontaktu i niczego nie udają, dając tym samym taką możliwość Claire. To wszystko razem Kerry Fox wykorzystuje, żeby zbudować wielowymiarowy portret kobiety w skomplikowanej rzeczywistości, cieniuąc odpowiednio wszystkie środki aktorskiego wyrazu.

„Kino aktorskie” to nie tylko przestrzeń jednego wykonawcy. Efekty pracy aktorek znacznie wspomagają przecież ich znakomici partnerzy, chociażby Kattrin Cartlidge (Dodo; pierwotnie miała zagrać rolę Bess) w *Przełamując fale*, Annie Girardot (matka) i Benoît Magimel (Walter) – dopełniający wyborne

aktorskie trio w *Pianistce*, czy Marc Rylance (Jay) w *Intymności*, specjalista od ról szekspirowskich w teatrze brytyjskim.

Opisywane aktorki filmowe nie są na pewno wyjątkami, jeśli chodzi o świadomość formy w pracy nad rolą. Ale to właśnie efekt poszukiwań – zarówno Emily Watson, Isabelle Huppert i Kerry Fox, jak i reżyserów dzieł, w których stworzyły kreacje – połączył się w pewną całość. Bess, Erika i Claire to wielowymiarowe portrety bardzo różnych kobiet, mające jednak ważną wspólną cechę – wszystkie trzy przekraczają jakąś granicę wyznaczoną przez rzeczywistość, w której żyją. To zapewne stanowi największe wyzwanie aktorskie, staje się fundamentem odważnych kreacji i poszukiwania dla nich najlepszych form wyrazu. A efekt to zachwyt widza, który może stać się punktem wyjścia dalszych rozważań.

KINGA GAŁUSZKA

¹ P. Brossard, *Szkic do portretu aktora*, tłum. E. Niewczas, „Kino” 1980, nr 9, s. 22.

² W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, tłum. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1975, s. 80.

³ Zob. A. Jackiewicz, *Narodziny dzieła filmowego*. Aktor, „Kino” 1978, nr 8; M. Hendrykowski, *Twarze aktora*, „Film” 1974, nr 15.

⁴ Zob. O. Aslan, *Aktor XX wieku*, tłum. M. O. Bieńka, Warszawa 1978.

⁵ Tamże, s. 80.

⁶ M. O. Knebel, *Ob iskusstwie aktora*, Moskwa 1986, cyt. za: tłum. J. Gazda, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 6, s. 15.

⁷ E. Burns, *Role, typy symboliczne i postaci*, w: *W kręgu socjologii teatru na świecie*, red. T. Pyzik, E. Udalska, Warszawa 1978, cyt. za: J. Kociuba, *Tożsamość aktora*, Lublin 1996. Podział uwzględnia jeszcze „artystów (aktorów) osobowości” – grających samych siebie, będących odpowiednikiem „osobowości twórców”, w przeciwieństwie do „osobowości twórczych”, czyli aktorów przemiany.

⁸ Zob. L. von Trier, *Spowiedź dogmatyka*, tłum. A. Piotrowska, Kraków 2001.

⁹ A. Jackiewicz, dz. cyt., s. 26.

¹⁰ *Wszystkie moje filmy są obsceniczne*, z M. Haneke rozmawia J. Grabiańska, „Kino” 2002, nr 1, s. 37.