

Transnarodowa, czyli wszędzie Obca?

Syndrom aktorstwa filmowego Anny Prucnal

GRZEGORZ PIOTROWSKI, KAROL SZYMAŃSKI

Półnaga modliszka w lokówkach i z maską kremu na twarzy, wyśpiewująca w wielkim łożu orgiastyczne trele nad Marcellem Mastroiannim – to Elena w *Mieście kobiet* Federica Felliniego. Żołta z zegarkiem na łydce, w ekstrawaganckiej biżuterii i kostiumach Barbary Hoff, domagająca się sarkastycznym tonem odszkodowania za męża poddawanego kolejnym przeszczepom – to Pani Fox w *Przekładaniu* Andrzeja Wajdy. Rewolucjonistka uprawiająca seks w zwałach cukru z Pierre'em Clémentim i na koniec mordująca go nożem – to Anna Planeta w *Sweet movie* Dušana Makavejeva. Właśnie takie osobliwe obrazy przypominały się nam w pierwszej kolejności, kiedy myśleliśmy o aktorstwie filmowym Anny Prucnal. Poddawaliśmy się więc stereotypowi, który towarzyszył artystce już od czasów studenckich, że jest *stworzona do ról specyficznych*¹. W rezultacie widzieliśmy w Prucnal aktorkę, której żywiołem są dziwaczność i nadpobudliwość, która gra w wyrazisty i manieryczny sposób, a spełnia się w rolach ekstremalnych i transgresyjnych, może i mających związek z jej doświadczeniami w teatrze awangardowym, ale czasem sprawiających raczej wrażenie improwizowanego wyglądu. Słowem, aktorstwo Prucnal spłaszczaliśmy do efektownego ekscesu. Kiedy jednak na nowo spojrzeliśmy na jej pięćdziesięcioletni dorobek, musieliśmy zrewidować te schematyczne oceny i wyjść poza narzucające się pamięci spektakularne obrazy ekranowych wybryków. Prucnal okazała się (znowu!) inna od wszystkiego, co można na jej temat domniemywać.

* * *

Anna Prucnal (rocznik 1940) należy do wyjątkowej grupy aktorów, którzy zaczęli drogę artystyczną w Polsce, osiągając tu popularność i gromadząc niebłahy dorobek, a następnie – po emigracji na Zachód – z powodzeniem kontynuowali karierę na rynku międzynarodowym. Po występach w kultowym Studenckim Teatrze Satyryków (STS) aktorka zdobyła sympatię publiczności i miejsce na okładkach magazynów dzięki dwu głównym rolom zagrany w 1963 r.: w *Smarkuli* Leonarda Buczkowskiego i *Przygodzie noworocznej* Stanisława Wohla. Już wówczas odnotowano, że jest nie tylko *uroczą i pełną wdzięku*, ale też *inna* – tyle że tłumaczono to wtedy jeszcze przez pryzmat roli i tego, jak „inna” powinna być *panienka przyjeżdżająca z prowincji do wielkiego miasta*². W pełnym metrażu Prucnal debiutowała jednak już rok wcześniej – i to też od razu jako protagonistka – w bułgarskim filmie Rangelę Wylczanowa *Słońce i cień* (*Слънцето и сянката*). Kolejną rolę

pierwszoplanową otrzymała w NRD, w 1964 r., w prestiżowej ekranizacji opery Richarda Wagnera *Latający Holender* (*Der fliegende Holländer*, reż. Joachim Herz). Od początku dołączyła więc do grupy polskich „aktorek eksportowych”, a w jej karierze ujawnił się impuls przekraczania lokalności i funkcjonowania raczej w kontekstach międzynarodowych (choć wtedy ograniczonych jeszcze do „bratnich” krajów demokracji ludowej) niż narodowych. Ta ucieczka od lokalności była przede wszystkim ucieczką przed zaszufładkowaniem – przed statusem *prześlicznej dziewczyny z STS-u, wiotkiej, o pięknych wielkich oczach*³, śpiewającej *ciche piosenki o cichej miłości*⁴ i wiecznej Smarkuli z *dziecinnyim głosikiem, szczupłą figurką i zabawnie krótką czupryną*⁵.

Mimo wyrazistego startu w polskiej kinematografii to Niemcy wschodnie stały się do końca lat 60. głównym terenem aktywności filmowej Prucnal. Do Polski wpadała tylko po to, by występować w STS-ie, kabaretach Dudek i Pod Egidą oraz w telewizyjnych *Listach śpiewających* Agnieszki Osieckiej, a na ekranie przypomnieć się jedynie dwoma epizodami – we wspomnianym *Przekładaniu* w 1968 r., a rok później w *Nowym* Jerzego Ziarnika. Natomiast w NRD Prucnal występowała regularnie w filmach kinowych i telewizyjnych. W większości były to role dalszoplanowe, choć wyraziste i zauważalne (jak groteskowy epizod w superprodukcji *W drodze do Lenina / Unterwegs zu Lenin*/ Güntera Reische, 1970). Grała też jednak główne role, poza *Latającym Holendrem* między innymi w 1966 r. w *Drodze do małżeńskiego łóża* (*Reise ins Ehebett*) Joachima Haslera – komedii muzycznej w rytmie twista, która odniosła duży sukces frekwencyjny i zapewniła śpiewającej i tańczącej Prucnal ogromną popularność na niemieckim rynku. Pobyt w NRD – jako okres w pełnym tego słowa znaczeniu formacyjny – stał się ważny dla Prucnal także z innych powodów. To w Berlinie – głównie za sprawą dwuletniego stypendium w Komische Oper, kierowanej przez reformatorskiego Waltera Felsensteina, jednego z pionierów *Regietheater*, oraz dzięki zetknięciu z teatrem epickim Bertolta Brechta – kształtował się jej pieśniarski warsztat wokalny oraz zręby estetyki i osobowości artystycznej⁶.

Fundamentalną zmianę w życiu Prucnal zapoczątkował wyjazd w końcu 1970 r. do Francji z przyszłym mężem – pisarzem i reżyserem Jeanem Maillandem. To przez niego znalazła się we francuskich środowiskach „postępowych”, znaczonej takimi nazwiskami, jak Armand Gatti czy Louis Aragon, doskonale przy tym osadzonych w intelektualnym establishmencie V Republiki. Robiła więc Prucnal we Francji za *lewicową Polkę*, która *miała głowę nabitą lewicowymi idealami*, chociaż – jak sama stwierdzała – niezależnie od światopoglądowych sympatii nigdy bezpośrednio *nie mieszła się w politykę i nigdzie nie należała*⁷. Można by powiedzieć, że specyfika środowisk, w których Prucnal się obracała, wpłynęła na jej szybki i znaczący start w zachodniej kinematografii – z jednej strony pojawiła się bowiem w 1972 r. w epizodzie *Hellé* Rogera Vadima, postrzeganego ambiwalentnie jako reżyser nowofalowy, a zarazem dostawca erotycznej konfekcji, z drugiej przyjęła dwa lata później czołową rolę w „wyklętym” potem *Sweet movie* wywrotowego Makavejeva. Udział w tym ostatnim filmie miał zresztą dla aktorki żywotne konsekwencje – została uznana w Polsce za *persona non grata* (powodem była zarówno „pornograficzność” filmu, jak i użyte w nim fragmenty hitlerowskich dokumentów ukazujących ekshumację grobów w Katyniu) i z emigrantki stała się aż do 1989 r. uchodzącą politycznym.

Kariera Prucnal we Francji była jednak początkowo związana z teatrem awangardowym, głównie muzycznym i operowym. Na scenach Paryża, Lyonu, Saint-Étienne czy Villeurbanne współpracowała z nowatorskimi kompozytorami – Claude'em Preyem i Antoine'em Duhamelem oraz z prominentnymi reżyserami ówczesnego teatru francuskiego: Rogerem Planchonem, Jacques'em Lassalle'em, Georgesem Wilsonem, Jean-Louis Barraultem czy Jorgem Lavellim, którzy wykorzystywali fenomenalny głos i niezwykle predyspozycje aktorskie Prucnal w niekonwencjonalnych spektaklach, częściowo improwizowanych i performatywnych, rozbijających tradycyjną estetykę, konwencje stylistyczne i podziały gatunkowe. Laboratorium tego awangardowego teatru był zaś festiwal w Awinionie, na którym i za pośrednictwem którego odbywało się *uzdrawiające przeszacowanie organizacji, formy i stylu teatru francuskiego*⁸, a na którym Prucnal pojawiała się regularnie aż do 2013 r. (ostatnio w programie *off* z kameralnym spektaklem *Cocteau/Prucnal*).

Wyraźną cezurą w karierze artystki był rok 1978, kiedy po raz pierwszy wystąpiła z własnym recitalem, a rok później z programem *Rêve d'Ouest – Rêve d'Est*, który stał się sensacją paryskiego sezonu i zapoczątkował jej światową karierę pioseniarską. Aktorka koncertowała do 2010 r. (w repertuarze francuskim, włoskim, niemieckim, rosyjskim i polskim, z utworami Brechta, Wertyńskiego, Pasoliniego, Majakowskiego, a zwłaszcza z piosenkami pisanymi specjalnie dla niej przez męża i komponowanymi przez artystów tej miary, co Georges Moustaki, Oswald d'Andréa, Frankie Jordan czy Francis Lai), czyniąc z teatru piosenki wehikuł najbardziej osobistej i wszechstronnej wypowiedzi artystycznej.

Równocześnie okres od połowy lat 70. co najmniej do połowy lat 80. był czasem najbardziej twórczej aktywności Prucnal na polu filmowym. Do dotychczasowych utworów polskich, bułgarskich i ęgierskich dołączyła role w filmach francuskich, kanadyjskich, włoskich i szwajcarskich. Za punkty szczytowe jej kariery ekranowej możemy uznać – poza spektakularnym *Sweet movie* – kreacje w *Aktach 51* Michela Deville'a (*Le dossier 51*, 1978), *Mieście kobiet* Felliniego (*La città delle donne*, 1980) oraz *Śniegu* Juliet Berto i Jean-Henriego Rogera (*Neige*, 1981). Poza tym warto przywołać wiele innych występów – pierwszoplanowych i epizodycznych, kinowych i telewizyjnych – między innymi w *Jedynie młodym człowieku* Jeana Maillanda (*Un jeune homme seul*, 1974), *Bastien, Bastienne* Michela Andrieu (1979), *Gdzie się podział Ornica?* Bertranda van Effenterre'a (*Mais où et donc Ornica?*, 1979), *Stadionie Wimbledon* Mathieu Amalrica (*Le stade de Wimbledon*, 2001) czy *Listach z Sajgonu* Bénédicte Mathieu (*Les lettres de Saïgon*, 2012). Prucnal odnalazła się więc w nowym, zachodnioeuropejskim środowisku filmowym i została z powodzeniem zasymilowana przez kino międzynarodowe, nie tylko artystyczne i awangardowe, ale też popularne, o czym świadczą jej występy choćby w *Hellé* i *Draculi na emigracji* Édouarda Molinaro (*Dracula père et fils*, 1976) czy główna rola kobieca w serialu sensacyjnym o przygodach Nicka Verlaine'a (*Nick Verlaine ou Comment voler la Tour Eiffel*, reż. Claude Boissol, 1976). Kiedy ogarniemy całościowo dokonania filmowe, teatralne i estradowe Prucnal, możemy – posługując się zwrotami ze współczesnych recenzji – opisać jej karierę jako metamorfozę Smarkuli w „wedetę Paryża”, *entre vamp et diva, un peu gavroche, un peu Marlene*, jednym słowem – w *la Prucnal*.



Smarkula, reż. Leonard Buczkowski (1963)

* * *

Pierwsze role filmowe – w *Słońcu i cieniu* oraz *Smarkuli* i *Przygodzie noworocznej* – niewątpliwie określiły i ugruntowały *emploi* Prucnal, które chciałyby się skwitować zarazem pochlebnią i stygmatyzującą peryfrazą pochodzącą z tamtych czasów – „polska Audrey Hepburn”. Ale czy „prawda ekranu”, to, co rzeczywiście widzimy w owych debiutanckich filmach, potwierdza rodzące się już wówczas w odniesieniu do Prucnal etykiety i stereotypy? W utworze *Wyłączanowa*, będącym (niczym rewers *Ostatniego dnia lata* Tadeusza Konwickiego, 1958) poetycką wariacją na temat pierwszej młodości z katastrofą atomową w tle, oglądamy smukłą jak gałązka młodziutką dziewczynę o delikatnych kończynach, wielkich oczach i chłopięcej fryzurze. To prawie ucieleśniona rzeźba Aliny Szapocznikow *Trudny wiek* (1956). Analogia, *toutes proportions gardées*, jest może nawet głębsza i wykracza poza powinowactwo czysto zewnętrzne – zarówno wokół pracy wybitnej rzeźbiarki, jak i wokół ról Prucnal narosła bowiem *mitologizująca atmosfera*⁹ eksponująca zwłaszcza urok i radość młodości, rodzącą się zmysłowość, rozkwitającą kobiecość¹⁰. Ale przecież ciało Prucnal jest – i będzie później niejednokrotnie – tyleż ciałem dziewczyny, ile chłopaka. W *Smarkuli* te ambiwalencje rozegrano wprost, na poziomie fabuły, kiedy grana przez Prucnal Krysia Kowalska pojawia się w kombinezonie mechanika samochodowego i berecie z antenką, a zakochany w bohaterce Jurek bierze ją początkowo za „obywatela”...

Ważniejsze jednak wydaje się to, że wczesne role Prucnal pulsują już przekoronym i nienormatywnym indywidualizmem (w wypadku odrobinę późniejszej ekranizacji *Latającego Holendra* przyniesie on – podkreślane przez krytyków – nieco inne niż u Wagnera ujęcie postaci Senty¹¹). Na poziomie znaków ciała obserwujemy w *Słońcu i cieniu* asymetryczne przymykanie powiek (dające nieodparty efekt komiczny), potrząsanie głową i przyciąganie jej do lekko wzniesionych ramion z uśmiechem kretynki, a także zanoszenie się charakterystycznym, drobnym śmiechem. W króciutkich chaplinadach (np. udawanie niedźwiedzia) pojawia się tu zapowiedź *Smarkuli*, w której Prucnal okazała się, na tak wczesnym etapie kariery, najbardziej charakterna i najbardziej charakterystyczna, nawet w konfrontacji

z ówczesnymi gwiazdami: Aliną Janowską, Czesławem Wołłejką czy Bronisławem Pawlikiem. Z kolei w *Przygodzie noworocznej* Prucnal w największym stopniu gra „dzidzię”, posługując się infantylnym, drażniącym głosikiem dokazującej „siusiu-majtki”. (Lecz jak powie aktorka po latach o całym tym okresie, *grałam, ale to nie byłam ja, to nie był mój głos*¹²). Wszystkie te zachowania – dystynktywne, kokieteryjne i zarazem absurdałne (robienie z siebie „słodkiej idiotki”) – są tu jeszcze subtelne; aktorka skondensuje je w komediowej *Drodze do małżeńskiego łóża*, będącej feerią jej kokieterii, ale już jakby w „zachodnim” wydaniu¹³. Później zaś, po wyjeździe z Polski, spożytkuje je w sposób ostentacyjny i w pewnym sensie drapieżny, grając ofensywnie u Makavejeva i Vadima.

W rolach zagranych w NRD obserwujemy stopniową kondensację dotychczasowych środków, bardziej świadome i odważne operowanie nimi. I tak, w propagandowej epice *W drodze do Lenina* dwa kilkunastosekundowe wejścia – w epizodycznej roli telefonistki, która w bolszewickiej komunie ogarniętej ferworem dyskusji politycznych próbuje dodzwonić się do amerykańskiego prezydenta w Białym Domu – wystarczają Prucnal, by objawiła się znienacka niczym meteor z innej galaktyki. To rólka „pod wysokim napięciem” – tekst podawany z energią i artykulacją zdecydowanie inną niż u pozostałych protagonistów, typ urody, nerwowość i przesadne zaangażowanie, wyrazistość mimiki i gestykulacji, nieustanne granie ciałem (choć tutaj właściwie w ujęciach tylko od pasa w górę); wszystko to wyróżnia Prucnal na konformistycznym tle filmu i odróżnia od papierowych herosów komunistycznej agitki, czyniąc z niej „ciało obce”, przenoszące utwór na chwilę w nieplanowany surrealistyczny wymiar.

Natomiast rola Senty w *Latającym Holendrze* była próbą gry w „stylu operowym” (jeszcze intuicyjną, lecz na tyle sugestywną, że Felsenstein właśnie na planie ekranizacji Wagnera zaproponował aktorce stypendium w Komische Oper). Bohaterka jest tu lunaticzką, z ogromnymi i nieruchomymi oczami, poruszającą się jakby w zwolnionym tempie, by chwilę później zrywać się do irracjonalnego biegu w nieznanym dla widza kierunku i celu. Istotne stają się więc rytm i dynamika ruchu czy samej obecności, skorelowane z librettem, a zwłaszcza z muzyką Wagnera. Pojawia się tu – znana z aktorstwa operowego wysokiej próby (Maria Callas, Teresa Stratas) – pewna hieratyczność gry, dzięki której możliwa staje się swoista transcendencja. Zarazem jednak Prucnal nasycy swój występ specyficzną filmowością. Kiedy zastyga zahibernowana w jakiejś pozie lub minie, potrafi ewokować żywość samą tylko intensywnością spojrzenia i wyrazu twarzy, pulsuje nawet w zatrzymanym kadrze czy znieruchomiałym aktorskim geście, podobnie zresztą jak później w rolach w serialu *Drogi przez kraj* (*Wege übers Land*, reż. Martin Eckermann, 1968), telewizyjnym *Jedynie młodym człowieku*, a zwłaszcza w adaptacji Mozartowskiego *Bastien, Bastienne*.

Wszystkie te doświadczenia spowodowały, że Prucnal wróciła do Warszawy odmieniona Berlinem; pokazała swój świeżo zdobyty warsztat, ale i zupełnie nową estetykę w roli groteskowej Pani Fox w *Przekładaniu*, którą zdecydowanie odcięła się nie tylko od wizerunku „panienki z STS-u”, ale i od epizodu „śpiewaczki anonimowej”, czyli etatowego „siódmego sopranu” w stołecznym Teatrze Wielkim¹⁴. Pani Fox, stanowiąca w całości konstrukt aktorski – bez antecedenencji we wcześniejszych rolach ekranowych Prucnal – i zarysowana ostrymi środkami, była swoistym (i cóż z tego, że tylko kilkuminutowym!) *tour de force* aktorki. Różnica jest

tu prowokacją, i to na ostrzu noża. Objawia się ona zwłaszcza w nowym głosie Prucnal (niższym, nasyconym i zwartym) oraz w sposobie podawania tekstu – wyrzucanego z impetem, prosto w twarz rozmówcy. Pogardliwe zachnięcia wyraża Prucnal zwierzęcym rykiem, z układu ciała tworzy efektowną, dynamiczną kompozycję, a każdy gest i ton uprawdopodobnia i uspoźnia, wyprowadzając je jakby z wnętrza, dzięki czemu sztuczne staje się zupełnie realne i prawdopodobne. Wnosi na ekran czystą, skoncentrowaną energię. Do roli Pani Fox – i odtąd do wielu kolejnych działań Prucnal – pasują słowa Eugenia Barby o Trzecim Teatrze, którego zasadniczym rysem jest *samodzielne konstruowanie znaczenia, nie uznające żadnych ograniczeń narzucanych (...) [aktorskiemu] rzemiosłu przez otaczającą kulturę. (...) poszukiwanie znaczenia oznacza przede wszystkim osobiste odkrywanie rzemiosła*¹⁵.

Kontynuacją tych poszukiwań w duchu już zdecydowanie performatywnym są pierwsze role Prucnal na Zachodzie – w *Hellé* i *Sweet movie*. Epizod w *Hellé* – niespełna dwuminutowy – całkowicie rozbija konwencję *soft core* Vadima. Prucnal gra tu straszną a słodką lałę-idiotkę, która obywając się niemal bez słów, a raczej wydając głównie nieartykułowane dźwięki, wyprawia z twarzą i mimiką niebywałe rzeczy, odstając swoją dziwnością od reszty burżuazyjno-kontrkulturowego towarzystwa. Potrząsa głową, mierzwi włosy, podryguje, podśpiewuje, zanoszą się pustym śmiechem. Kiedy kamera obserwuje ją w zbliżeniu, z profilu, ma aparycję i wzięcie lalki: duże, szklane, trochę martwe oczy, pełne zdziwienia albo oziębłości, sztywne rzęsy, gładką jak plastik skórę i usta „w ciup”. Jak automat powtarza kwestie pary siedzącej obok, parodiując z emfazą jej „mieszkański dramat namiętności”; jednocześnie bierze do ust kostkę lodu, bawi się nią wielkim językiem, z wytrzeszczem oczu i miną typu „odpływam z rozkoszy”. Ten świetnie spreparowany performatywny „wyglup” wytrąca widza z konwencji Vadima niczym nagłe chluśnięcie zimną wodą absurdu; trudno wręcz uwierzyć, że – w tym właśnie filmie, który jest, jaki jest – widzimy to, co widzimy. Ale Prucnal łamie wyglądający na czczy popis groteskowy performance niespodziewaną puentą, wychodząc nagle z roli, kiedy mężczyzna siedzący obok zaprasza do tańca swoją partnerkę, a nie ją. W ten sposób dokonuje przewartościowania „wyglupu” w skondensowaną „historię rozczarowania”, której już co prawda nie zobaczymy na ekranie, ale której egzystencjalny ciężar, w jednym błysku występu Prucnal, rozumiemy. W jej ekscentryzmie jest jedynie prawdziwy w tym filmie obrazoburczy wymiar, kontestujący zarówno świat diegetyczny i konwencję utworu, jak i przyzwyczajenia oraz oczekiwania widza.

Rola w *Sweet movie* wydaje się natomiast doskonałym przykładem tego, co Erika Fischer-Lichte, w odniesieniu do performance'u, określiła mianem dominacji cielesności i materialności nad znakowością¹⁶ – szczególnie właśnie w konfrontacji z materią filmu, który Makavejev nafaszerował natrętną i raczej plakatową symboliką wywiedzioną z dość specyficznej wyobraźni wizualnej, która po latach wydaje się już nieco prymitywna. Bo o czymże ten film nie jest? O zdegenerowanym konsumpcjonizmie i kontrkulturze, Wschodzie i Zachodzie, rewolucji i zgniliznie kapitalizmu, Marksie i Katyniu, miłości i śmierci, ideologii i fizjologii... Prucnal odgrywa w tym wszystkim między innymi pedofilski epizod, podejmując w welonie panny młodej seksualne zachowania w stosunku do nieletnich chłopców. Przyozdabia ich fragmentami swojego *dessous*, pieści, obnaża się przed nimi,

pozwalając kamerze śledzić detale niemal anatomiczne. Pornografia, epatowanie burżuja, wygłup? Odpowiedź – dotykająca intencji, a więc etyki – nie jest łatwa, ale też nie o nią nam tutaj chodzi. Występ Prucnal jest wszak performance’em, czyli swoistym przekroczeniem, które ma postawić widza w sytuacji kryzysu, stając się elementem jego wewnętrznego doświadczenia. Działania Prucnal wykorzystują medium nagości, seksualności i kobiecości – choć jej alabastrowe, ocukrzona ciałem jest też widmowym niemal fantomem – oraz głosu. Anna Planeta wydiera się na góralską nutę, nuci z Clementim pieśń ruchu robotniczego *Bandiera rossa*, wtrąca operowe zawrodożenia – znane z jej awiniońskich spektakli czy z *concept albumu* Pascala Duffarda *Dieu est fou* – szalejąc w skatologicznym epizodzie razem z komuną Ottona Muehla. W finale, pojmana przez policję, wygięta w histeryczny łuk, zatracca się w zwierzęcym wyciu, w akcie jakiegoś ostatecznego szaleństwa lub protestu. Skojarzenia z ofiarniczym aktorstwem Jerzego Grotowskiego mogą się tu wydać nadużyciem, ale też ofiara Prucnal niewątpliwie w filmie Makavejeva się dokonuje.

Ten rodzaj ról w dorobku Prucnal w pewnym sensie wieńczy Elena z *Miasta kobiet*. W pewnym sensie, bo rola jest pęknięta, nieciągła, a raczej dlatego, że aktorka stworzyła tu co najmniej dwa wcielenia jednej postaci, które jednak w toku lektury filmu ulegają scaleniu. Kiedy Elena pojawia się po raz pierwszy (jeszcze przez moment nie wiemy, że jest żoną Snąporaza), wydaje się, że będzie kolejnym potworem z panoptikum Felliniego – ciętym na mężczyzn, zapiekłym, wsobnym i oziębłym babonem. Potem jednak tworzy złożoną, bogatą psychologicznie, dojrzałą postać żony w związku, w którym uczucia już wygasły. Nie popada przy tym w łatwość wygrywanego na jednej nucie wizerunku sfrustrowanej kury domowej w depresji, która im bardziej się upija, tym bardziej odreagowuje na mężu swe żale. Wraz z kolejnymi drinkami odsłania całą gamę zniuansowanych emocji – Elena w wykonaniu Prucnal jest zła i zawzięta, wykrzykuje frustrację i rozpacz, a równocześnie objawia twarz trzpiotki; jest rozżalona i upokorzona, a zarazem wychodzi z niej złościca; przepelnia odgrywaną postać smutkiem i jednocześnie potrafi rozładować duszność i powikłanie prychaniem i parsaniem. Jest to jedyna żywa postać kobieca w „mieście kobiet” potraktowanych schematycznie, a może w ogóle jedyny człowiek z krwi i kości w onirycznym świecie Felliniego. Równocześnie jest momentami jakby nieobecna – trochę jak fantom czy Coppélia, trochę jak wyobrażenie czy może wyrzut sumienia.

Fellini utrudnił Prucnal zadanie¹⁷ – filmował ją zza załomu ściany, usadzoną w fotelu z wysokimi bokami albo za kolumną, głównie w planach ogólnych i średnich. Prucnal grała jednak, czym tylko mogła: plecami, oczami, nie obawiała się ślinić, płakać, fingować upicie. Z kolei w wielkiej scenie w łóżku małżeńskim aktorka nie miała oporów przed zabiegami obrzydzącymi (wałki na głowie, białe owale maseczki wokół oczu, pot). To już postać Felliniego – trochę aktorka kabuki, trochę modliszka i diwa operowa „w remanencie”, trochę anorektyczna wersja Sarahiny albo asertywne wcielenie Gelsominy. Jest koszmarem sennym Snąporaza, ucieleśnieniem jego lęków i alibi dla ucieczki, domaga się seksu, jest agresywna, sfrustrowana i żalosa. Kiedy po nieudanych zabiegach seksualnych zeskakuje z męża, niefortunnie spada z łóżka, fikając koziołka w cielistych – „komunijnych” i aseksualnych – rajstopach, z miną „ożeż, jeszcze i to”. Z kolei jako niespełniona primadonna wykonuje konwencjonalne gesty śpiewaczki towarzyszące wokalizom



Latający Holender, reż. Joachim Herz (1964)



Przygoda noworoczna, reż. Stanisław Wohl (1963)

oraz ekstatycznym fragmentom *Traviaty* i *Carmen*, z namaszczeniem przybierając tzw. pozycję śpiewaczą (otwarcie klatki piersiowej i uruchomienie podparcia oddechowego). Przedrzeźniackie „etiudy operowe” to zresztą specjalność Prucnal – włączyła je też do *Drogi do małżeńskiego łóża* oraz *Nicka Verlaine’a*, gdzie jako żona tytułowego bohatera-detektywa jest właśnie ekscentryczną śpiewaczką. Prucnal znakomicie parodiuje ten styl, to wzięcie i fummy, zwłaszcza że dysponując głosem i techniką wokalną profesjonalnej śpiewaczki, równocześnie ma *chłoszczący dar persyflażu oraz bystre oko urodzonej karykaturzystki*. (...) *Jej gesty, mimika, taniec to istne poematy okrutnego i orzeźwiającego humoru*¹⁸.

Cały czas, krążąc wokół kwestii *emploi*, koncentrujemy się właściwie na Prucnal-„wariatce” oraz na odmianach i ewolucji jej wyrazistego i zaangażowanego aktorstwa, a pomijamy role, które z braku lepszego określenia należałoby nazwać „profesjonalnymi” – zrobione z pełną świadomością rzemiosła, oparte na bogatym i doskonałym warsztacie. Spośród wielu takich ról do najważniejszych należy kreacja w *Aktach 51*. Utwór Deville’a jest rodzajem *political* lub *conspiracy fiction* o rozpracowywanym, z niejasnych powodów i przez bliżej nieokreślone służby specjalne, polityku Dominique’u Auphala. Przyglądamy się jego życiu przez tytułowe akta – zdjęcia, nagrania, dokumenty i przedmioty, idąc śladem związanych z nim osób. Deville stylizuje utwór na fabularyzowany dokument i film „dochodzeniowy”, przy czym, co ciekawe, konsekwentnie stosuje kamerę subiektywną.

Bohaterka Prucnal, Sarah Robski – o której dowiadujemy się, że jest polską Żydówką i lewacką aktywistką, godząca się na stosunki analne (co zostaje dołączone do „akt” nie bez powodu – w kontekście domniemanego homoseksualizmu śledzonego polityka) – objawia się najpierw jako „wątek w sprawie”: sfatygowane zdjęcie dziewczyny z wydrapanymi oczami (nb. autentyczne zdjęcie aktorki z czasów STS-u) wyjęte z portfela Auphala. Wydaje się, że zasadniczo Prucnal respektuje – z niewątpliwym zaangażowaniem – specyficzną tematykę i poetykę filmu Deville’a i doskonale się w nią wpisuje. Pozwala się obserwować i gra, jak wszyscy pozostali aktorzy, „na wprost” – do subiektywnej kamery; gdziekolwiek – na przykład w scenie manifestacji ulicznej, kiedy jako demonstrantka na motocyklu wyrwa się z uchwytu policjanta w nieadekwatny sposób – tworzy też iluzję naturalizmu czy nawet naturszczykostwa, która uwiarygodnia stylizację paradoksentyczną. Jednocześnie Prucnal konstruuje postać w sposób nieciągly i wpisując się w konwencję filmu, zarazem ją rozbija. Na przykład w tej samej scenie manifestacji, w ujęciu w wielkim planie patrzy z dumą i ekscytacją na krew na twarzy pobitego aktywisty, jakby to była ofiara w walce o słuszną sprawę, czym widza zaskakuje, ponieważ przywykł on już do tego, że kamera reprezentuje w utworze Deville’a raczej spojrzenie aparatu władzy. Ten nagły przejaw empatii wprowadza więc do historii nowy ton czy raczej zmienia układ sił.

Co jednak najistotniejsze, przy wszystkich analogiach do pozostałych odtwórców, Prucnal wnosi odmienną aurę, jest sama dla siebie „filmem w filmie”. Nawiązuje bardziej intymną więź z kamerą, bez żadnego dystansu – i przekracza w ten sposób ekran. W scenach domowych – w łóżku (*post coitum animal triste*), pod prysznicem, przy kolacji – kamera studiuje Prucnal konsekwentnie w zbliżeniach i detalach. Jej aktorstwo jest zdecydowanie bardziej cielesne czy też fizjologiczne niż werbalne i „intelektualne”. Można tu podziwiać nadzwyczajną plastyczność jej twarzy i ciała,

nie w sensie różnorodności przybieranych masek-min jak z podręcznika sztuki aktorskiej, lecz raczej predyspozycji do wcielania emocji w ciało, wyprowadzania ich na powierzchnię skóry, a także – chciałoby się powiedzieć – fascynującej integracji ducha i ciała. Delikatność skóry i rysów, jedwabistość krótkich włosów i jasnych brwi, bezbronność i otwarte spojrzenia dziecka wzbudzają sympatię, zaufanie, czułość. Sarah, z refleksami światła na skórze, wydaje się chwilami bardzo młoda, a jednocześnie delikatne zmarszczki ujawniają, że wkroczyła już w smugę cienia. Zdradza to też jej głos – zaskakujący w kontekście dziewczęcej powierzchowności: dojrzały, niski, intymny, refleksyjny. W odróżnieniu od pozostałych aktorów Prucnal nie „gra roli” – wypracowanej poza ekranem, nałożonej na ciało jak kostium, napędzanej jakąś logiką kreacji i wykoncypowanym prawdopodobieństwem psychologicznym czy społecznym. Co ciekawe, tworzy w ten sposób postać bodaj najpełniejszą – otwiera perspektywę osobistej historii, indywidualnego charakteru, jednostkowego życia. „Istnieje” przed kamerą w sposób jakby odruchowy, zdawałoby się – naturalnie, z całym bogactwem mikrogestów, spojrzeń, ruchu rzęs i zmarszczeń czoła, a ten fenomen przyrodniczy – naddatek subtelnej i płynnej ruchliwości jej twarzy i ciała – daje efekt pogłębienia postaci, która jest naznaczona, mimo pewnej chaplinady (a może właśnie jak u Chaplina?), smutkiem i nostalgią.

Akta 51 są też symptomatycznym przykładem wykorzystania przez Prucnal nagości, którą traktowała (od czasów występów teatralnych) jako oczywisty środek ekspresji, co wymagało nie tylko odwagi, ale i talentu. Aktorka potrafi uczynić z ciała medium erotyzmu, nie gubiąc przy tym jego kruchości; nie boi się też stylizacji androgynicznej (nastroszony jasny jeź na głowie, wąskie biodra, mały biust, niepoważna mina). Można powiedzieć, że nagość Prucnal „oczyszcza przedpole” – w sensie odrzucenia wszelkich masek i podpórek.

Rola w filmie Deville’a wydaje się swoistym *pendant* do późniejszego o ponad dwadzieścia lat występu w *Stadionie Wimbledon*. Dzieło Amalrica również jest filmem „śledczym” – o rekonstruowaniu biografii nieobecnego bohatera przez podążanie jego śladami. Prucnal jako *la femme blonde* – może najważniejsza kobieta w jego życiu – demonstrowa tu po raz kolejny wyśmienity warsztat aktorski, objawiający się w ekonomii, precyzji i płynności gry. Każdy środek, gest lub mina są kolejnym klockiem w budowaniu postaci, nie ma tu pustych miejsc, toteż rola drugoplanowa, traktowana jak pełnoprawny występ, staje się „dużą małą rolą” i zwłaszcza uwagę widza. Prucnal operuje w *Stadionie Wimbledon* właściwie konwencją realistyczną, oczywiście z charakterystycznym dla niej lekko ekscentrycznym nadmiarem (jest bowiem kobietą „z charakterem”) w dwóch planach: scenariusza-rola oraz „samej siebie”. Wszystko jest tu kompozycją ciała: szerokie otwieranie oczu, nieco badawcze, nieco kpiące, sprawdzanie reakcji, wydymanie ust, marszczenie czoła i brwi, bardzo charakterystyczne potrząsanie głową, usuwanie niewidzialnego pyłku z ust, eksponowanie pięknych nóg i seksowny sposób poruszania się. Po raz kolejny Prucnal otwiera w ten sposób jakąś symboliczną perspektywę na niewyraźne, a jednocześnie czyni swą nadekspresyjność – *artificiality* – naturalną, prawdopodobną, życiową. Widz otrzymuje jasny komunikat: to ciało nie kłamie.

* * *

Zanim spróbujemy wskazać kluczowe wyznaczniki „syndromu aktorskiego Prucnal”, warto podkreślić dwie sprawy. Po pierwsze, Prucnal jest po prostu świetnym rzemieślnikiem, profesjonalistką, która zdobyła szlify i doświadczenia w międzynarodowym środowisku wybitnych artystów i która od początku kariery, bez przestojów, była „kobietą pracującą”¹⁹. Po drugie zaś, w wypadku jej aktorstwa trzeba odrzucić wszelkie naukowe i pospolite opozycje w rodzaju: realistyczne – stylizowane, naturalne – sztuczne, dopracowane – nonszalanckie czy rozumowe – intuicyjne jako bezużyteczne, historyczne konwencje.

1. Cieleśność

Symptomatyczna dla kreacji filmowych Prucnal jest cielesność czy wręcz fizjologiczność jej aktorstwa oraz innowacyjność w użyciu ciała, także nagiego. Prucnal gra bowiem bardziej ciałem niż słowem (i w tym sensie: antyteatralnie w potocznym rozumieniu), jej ekspresja jest natury bardziej somatycznej niż werbalnej i to reakcje fizjologiczne przede wszystkim charakteryzują postać i budują jej psychologię²⁰. Działania aktorki, choć wydają się odruchowe, są spójne, a elementy pochodzące z kodów kulturowych mowy ciała swobodnie dopełniają się z tym, co wynika z niepowtarzalnej fizyczności, a nawet manieryzmów. Co więcej, ów naddatek niesie sam w sobie głębsze znaczenia. Ciało Prucnal – jak zauważyliśmy przy innej okazji – w mniejszym stopniu (niż na przykład w aktorstwie hollywoodzkim) staje się nośnikiem fikcyjnych znaczeń, wymyślonych i odgrywanych „twarzy”, a bardziej ciałem samym w sobie, fizycznością uruchamiającą emocje i przeżycia egzystencjalne, w miejsce intelektualnych i estetycznych²¹.

2. Zdolność rekonfiguracji środków wyrazu

Prucnal z jednej strony dysponuje idiomatycznym repertuarem min, gestów, poruszeń czy intonacji, z drugiej jednak potrafi je plastycznie modyfikować i zestawiać w nieoczekiwane konfiguracje, z wirtuozerią manipulując własną „maszyną aktorską”. Dysponuje – by użyć słów Odette Aslan²² – na tyle bogatym *rejestrzem dźwięków*, odbiegającym od monotonnych i nudnych standardowych *tonów średnich*, że może przekazywać rozmaite niuansy różnorodnych ról w wielorakich konwencjach, nie nużąc przy tym widzów. Za każdym razem tworzy indywidualne strategie wykonawcze, by wymusić na odbiorcy coś na kształt *complex watching and listening*²³.

3. Nieciągłość i niedookreśloność

Jest w aktorstwie Prucnal pozór brudnopisu czy próbowania różnych możliwości i wariantów, dający w efekcie poczucie nieuchwytności i nieskrystalizowania, a co za tym idzie – wolności postaci. Widzimy w tym przeciwieństwo klasycznej – teatralnej i filmowej – drobiazgowości w budowaniu ról, szlifowania detali i niania kolejnych koralików w celu stworzenia „pełnej” postaci. Dzięki temu sztuka aktorska Prucnal nigdy nie zmienia się w *mozaikę szczegółowo studiowanych sekwencji*²⁴ – zaplanowanych, przewidzianych z góry ze wszystkimi niuansami i wypełniających cały obszar możliwego odbioru. Na ekranie, podobnie jak w recitalach piosenkarskich, Prucnal tworzy niejednoznaczne, ambiwalentne postaci o ciałach *zdeterytorializowanych* (czyli wymykających się normatywnym znaczeniom i zastrygnięciu)²⁵ i nawet płciowo niezdeterminowanych. Może odtwarzać role zakwi-

tających dziewcząt (np. w *Słońcu i cieniu* i *Latającym Holendrze*), upodabniać się do młodych chłopców (w *Aktach 51* ²⁶), być rewolucjonistką seksualną (w *Sweet movie* ²⁷), kurą domową, która po alkoholu zamienia się w tygrysię w rui (w *Mieście kobiet*), albo stateczną nauczycielką gry na fortepianie po tragicznych przeżyciach wojennych (w *Listach z Sajgonu*).

4. Transgresyjność

Bohaterki Prucnal często kojarzą się z figurami „odmieńców”, jak androgyn, dziecko, Pierrot czy szaleniec (wariatka), którym w tradycji kulturowej jest przypisywany potencjał przekraczania granic i wychodzenia poza obowiązujące standardy. W stworzonych przez Prucnal wizerunkach filmowych pierwiastki transgresji są silnie obecne – jej aktorstwo z jednej strony pozostaje w sposób szczególny sprzężone z postaciami, które odrzucają uznane zasady i problematyzują normy społeczne, polityczne i moralne, zaś z drugiej samo w sobie wskazuje na możliwość transgresji, powiedzmy, osobistej, ludzkiej: artystycznej i egzystencjalnej.

5. Performatywność

Prucnal spełnia wszystkie warunki profesjonalnego, „klasycznego” aktorstwa – ładnego „trzymania się” i mówienia: ma doskonały głos i dykcję, sprawne ciało, urodę i swoisty *glamour*, bogactwo i elastyczność środków wyrazu. Jednocześnie jej role mają wiele wspólnego z *performance*’em, w którym działania wykonawcy budzą w widzach reakcje i emocje, ale nie dają się prosto przełożyć na sytuacje czy słowa ²⁸. W aktorstwie filmowym tego rodzaju szczególnie sprawdzają się artyści mający doświadczenia z pogranicza mediów i form – w teatrze muzycznym, *music-hallu* lub cyrku ²⁹. Prucnal ze swoimi osiągnięciami w kabarecie, operze i na estradzie oraz w awangardowym teatrze nieprzypadkowo więc wpisała się w modernistyczne, performatywne przesunięcie w kondycji aktorstwa filmowego.

6. Sztuczność

Prucnal odróżnia się od innych aktorów i partnerów na ekranie między innymi tym, że o ile tamci próbują imitować rzeczywistość i codzienne zachowania oraz budować „prawdziwe” postacie „jak z życia”, o tyle ona ucieka od naśladowania świata realnego. „Naturalność” i „życiowość”, których zwykle żąda się od aktora filmowego, są przecież tylko rodzajem stylizacji i efektem przemyślanej techniki: *płynność granicy oddzielającej naturalność od sztuczności zmusza aktora do dobierania sobie tricków, specjalnych znaków – „kluczy” naturalności (np. charakterystyczny sposób zapalania papierosa, poruszania się, odrzucania włosów ręką itp.)* ³⁰. Prucnal stylizuje swoje aktorstwo w inny sposób – dobiera jakby znaki i klucze „nienaturalności”, akcentuje manieryzmy i idiosynkrazje, by na nich budować zindywidualizowaną postać. Nienaturalność czyni tym samym naturalną, a sztuczność – oswojoną, prawdopodobną i życiową. Można w tym też dostrzec pewien dodatkowy paradoks – jeśli bowiem uznamy, że przeciętny człowiek, „naturańczyk” czuje się przed kamerą skrępowany i zachowuje w sposób *teatralny* ³¹, to Prucnal, eksponując sztuczność, sugeruje, że jest naturańczykiem, człowiekiem przed kamerą bardziej niż aktorem albo „złym aktorem” i tym sposobem okrężnie i przewrotnie imituje „naturalność” i „życiowość” odgrywanych postaci.

7. Nadmiar

Wielkim atutem Prucnal jest „własna twarz” – charakterystyczność i wyrazistość, zawłaszczająca oko kamery i uniemożliwiająca *bylejakość* (przed którą przestrzegał Peter Brook ³²) oraz ekranowe *nieistnienie* ³³. Wspomnieliśmy już, że Prucnal kojarzy się w pierwszym odruchu z aktorstwem ekstensywnym, nadekspresyjnym i natarczywym, z rolami zagranymi wyraziście i brawurowo. Ten uprzedzający i stereotypowy obraz próbowaliśmy jednak zniuansować, jeśli nie zakwestionować. Uzasadnia go bowiem jedynie kilka kreacji, w których Prucnal idzie na całość, ryzykuje ekscentryczność oraz „alternatywność” i hiperbolizację środków, łamiąc reguły „skodyfikowanego” aktorstwa i standardowe sposoby „bycia na ekranie”, ale też przekraczając konwencjonalne granice dobrego smaku. Do kreacji tych można poniekąd odnosić autotematyczne stwierdzenia Prucnal na temat jej sposobu funkcjonowania w teatrze: *Nawet głupie zdanie „Podaj mi sól” w mojej interpretacji nabiera wymiar dramatu elżbietńskiego lub komedii bulwarowej* ³⁴ czy: *Ci, którzy mnie dobrze znają, wiedzą, że za każdym razem gram po raz ostatni* ³⁵.

Można powiedzieć, że we wszystkich swych dokonaniach filmowych Prucnal z jednej strony idealnie sadowi się w rolach, odgrywa je niby zgodnie z „zasadami gry”, respektuje konwencje i należycie spełnia reguły, np. gatunkowe czy typologiczne, jednak z drugiej strony wszystko to przejaskrawia, deformuje i rozsadza. Czyniąc więc zadość profesjonalnym wymogom, odbija się od standardowego poziomu i podejmuje swego rodzaju działania alternatywne, demistyfikujące wydarzenia, postacie i konwencje. W jej akcie kreacji pospolici bohaterowie, opatrzone sytuacje i stare zwyczaje stają się nowe: zdumiewające, dziwne i ujawniające nieoczekiwane wymiary. Brecht twierdził, że taki *szok rozpoznania* jest konstytutywnym walorem dobrej sztuki ³⁶. Ma też w sobie, jak karnawał w koncepcjach Michaiła Bachtina, moc emancypacyjną, wyzwalającą od strachu przed wszelkim nonkonformizmem, władzą, cierpieniem i śmiercią.

* * *

Jeszcze inną osobliwością filmowych ról aktorki (i w ogóle całego jej dorobku) jest – chciałoby się powiedzieć – „geologiczna” warstwowość doświadczenia: artystycznego i kulturowego, estetycznego i życiowego. Prucnal przez całe życie odwoływała się w swej twórczości do źródeł lokalnych, do inspiracji czerpanych z kolejnych formujących ją miejsc zamieszkania i działalności artystycznej. Jednak w szczególny sposób wykorzystywała, cytowała i reinterpretowała polskie pierwiastki narodowe. W *Sweet movie* nie tylko wykrzykiwała (przy napisach czołowych): *Hej, na wysokiej pyrni cosik sie mi cyrni, cy to kupa gnoja, cy dziewczyna moja*, ale też podawała wiele monologów w całości po polsku, współtworząc „niezobowiązującą” atmosferę i żywiolową stylistykę dzieła Makavejeva. Również w ostatniej jak dotąd roli filmowej – w *Listach z Sajgonu* – kwestie wtrącane po polsku i niemiecku stanowiły istotny czynnik definiujący postać Melle Rawolsky. W kilku zagranicznych filmach Prucnal grała Polki lub postaci polskiego pochodzenia (np. w *Drogach przez kraj, Drodze do małżeńskiego łóża czy L'ogre de barbarie* Pierre'a Matteuziego, 1981). W stosunkowo wielu filmach obcy akcent (nietuszowany, a często nawet przez aktorkę celowo

wzmacniany i „ogrywany”), dziwnie (najczęściej słowiańsko) brzmiące nazwiska czy sugestia cudzoziemskich korzeni (np. żydowskich w *Aktach 51*) stanowiły znak wyjątkowego statusu – ponadprzeciętności albo obcości – kreowanych przez aktorkę postaci.

W kontekście odwoływania się przez Prucnal do źródeł lokalnych oraz lokowania przez nią pierwiastków narodowych w kontekstach międzynarodowych³⁷ paradoksalna okazała się niemożność ruchu jakby w drugą stronę – przeniesienia tego, co transnarodowe, na poziom lokalny oraz powrotu ze sfery międzynarodowej w środowisko ojczyste. Role filmowe aktorki – zarówno przed upadkiem komunizmu, jak i po 1989 r. – były albo zbywane milczeniem (nawet w przypadku *Sweet movie* czy *Miasta kobiet*, któremu polska krytyka poświęciła – jak wszystkim dziełom Felliniego – szczególnie wiele uwagi), albo traktowane jako „ciekawostka”³⁸, występ „kociaka z STS-u”, który jakimś cudem przedarł się na „paryskie salony”. I chociaż w 1989 r. udał się Prucnal efektowny *come back* (znalazła się bowiem w oficjalnej delegacji towarzyszącej prezydentowi François Mitterrandowi podczas wizyty w Polsce zaraz po wyborach czerwcowych, a miesiąc później wystąpiła z prestiżowym koncertem na dziedzińcu Zamku Królewskiego), to jednak potem wracała do kraju sporadycznie. Jak dotąd dała tu w sumie jedynie kilka koncertów, nie zaznaczyła też wyraźniej swej obecności w polskim kinie, nie mówiąc już o teatrze. Na ekranie pojawiła się tylko w dwóch epizodach (*Obywatel świata*, reż. Roland Rowiński, 1991 i *Wrony*, reż. Dorota Kędzierzawska, 1994) oraz jednej roli drugoplanowej (*Lepiej być piękną i bogatą*, reż. Filip Bajon, 1993). Status Prucnal w Polsce (podobnie zresztą jak na przykład – przy wszystkich różnicach – Elżbiety Czyżewskiej) ujawnił więc – po latach zapisu cenzorskiego na jej nazwisko – swój wielce ambiwalentny charakter, który streszczał się chociażby w lekceważących osądach typu „umówmy się, że to nie jest żadna gwiazda”.

Jednak owa niemożność powrotu do sfery lokalnej i udroźnienia obiegu między tym, co lokalne, a tym, co międzynarodowe, czy nawet pogodzenia tych dwóch obszarów, jest tylko jednym z wymiarów napięć, jakie ujawniły się w działalności artystycznej Prucnal na styku lokalnego, międzynarodowego i transnarodowego. Powiązania oraz interakcje między tymi płaszczyznami niewątpliwie wpłynęły na ukształtowanie się specyficznego, niepowtarzalnego i żywo odbieranego w różnych kontekstach kulturowych oraz społecznych „zjawiska Prucnal” – i w tym sensie można mówić o transnarodowości jej sztuki aktorskiej (oraz piosenkarskiej). Sztuka ta nie daje się sprowadzić ani do żadnego poziomu lokalnego – narodowego, środowiskowego bądź klasowego, ani do żadnego wzorca, konwencji lub „średniej” międzynarodowej³⁹. Jest przy tym – jak zauważyliśmy gdzie indziej⁴⁰ – transgatunkowa i transstylistyczna, a można ją też sytuować w obszarze transawangardy z jej *szczególnym stosunkiem do tradycji polegającym (...) na zrywaniu pieczęci z określonych kulturowych i narodowych tabu oraz [z] egzystencjalną postawą*⁴¹.

Wydaje się więc, że do twórczości Prucnal dobrze pasują kategorie transkulturowości i transnarodowości⁴², ze względu na przekraczanie granic i wyłamywanie się z jednoznacznych kontekstów oraz na hybrydyczność ekspresji artystycznej, w której dochodzi do krzyżowania się różnych wpływów, komponowania elementów pochodzących z odmiennych środowisk oraz wymiany bagażu doświadczeń z rozmaitych obszarów. Jednakże Prucnal przekracza wszystkie te wymiary – w jej

rolach nad wszelkimi kategoriami partykularnymi i ogólnymi nadbudowuje się coś, co jest Inne i Ponad. Mimo tak mocnego zakorzenienia w tym, co lokalne, międzynarodowe i transnarodowe, Prucnal pozostaje prawie zawsze i wszędzie Obca. Jej swoisty sposób ekspresji i bycia na ekranie niepokoi, rozbija schematy, często drażni. Ciało obce – Prucnal – wnosi zazwyczaj do filmu unikatową (transgresyjną, dysonansową, konfuzyjną) wartość dodaną.

* * *

Ostatecznie więc należałoby kwalifikować Prucnal jako wyjątkowe ucieleśnienie „aktorskiego paradoksu” Diderota – artystkę, która potrafi łączyć afektację i naturalność, rozbuchanie i precyzję, wysokie tony emocjonalne i dystans, czyli potrafi być jednocześnie „gorąca” i „zimna”. Za tym wszystkim stoi ekonomia aktorskiego „gestu” (rozumianego szeroko jako każde działanie-dzianie się-bycie-znak), dzięki której zanika konieczność werbalizmu, a przez czystą fizyczność objawia się „filmowość”.

Filmowość aktorstwa Prucnal ujawnia się również w trudnej do nazwania wewnętrznej energii, którą za Rolandem Barthes’em nazwiemy tu „trzecim sensem”. Trzeci sens aktorstwa Prucnal przekracza anegdotę i psychologię odgrywanych przez nią ról, pozostaje też głuchy na wszelkie konwencje estetyczne i moralne. Jest rodzajem *poetyckiego uchwycenia* – i choć w wypadku Prucnal często wydaje się błahy oraz trywialny, bądź przesadnie udawany i brany w nawias, to dotyka czegoś egzystencjalnie najistotniejszego, *co nie może być opisane*⁴³, a jest widzowi przekazywane bezpośrednio. Sztuka aktorska Prucnal staje się w ten sposób *przedstawieniem, które nie może być przedstawione*, i dzięki tym właściwościom ujawnia się w niej czysta filmowość⁴⁴.

W obliczu trzeciego sensu w odniesieniu do aktorstwa Prucnal tracą na znaczeniu czy schodzą na dalszy plan wszelkie próby zdefiniowania specyfiki jej „instancji aktorskiej”, na przykład kategorie Siegfrieda Kracauera⁴⁵ czy podziały Pierre’a Brossarda i jego rozróżnienia aktanta, bohatera, roli, postaci i aktora⁴⁶. Ostatecznie najważniejszy wydaje się akt grania czy „autoprezentacji” – liczy się jedynie aktorka i jej sztuka, która najwięcej mówi o samej Prucnal. W tych warunkach (transnarodowy?) wymiar fenomenowi Prucnal polegałby z jednej strony na czerpaniu przez nią, miksowaniu i przetwarzaniu w unikatową jakość różnych „szkół”, „języków” i konwencji artystycznych, zaś z drugiej na uczynieniu z doświadczenia międzykulturowego siły napędowej działalności twórczej oraz wehikułu osobistej wypowiedzi światopoglądowej i egzystencjalnej. Role filmowe Prucnal są zarówno bezpośrednim świadectwem jej doświadczeń pokonywania granic politycznych, kulturowych, społecznych i komunikacyjnych (a same w sobie są też często przekraczaniem granic estetycznych i światopoglądowych), jak i odzwierciedleniem tego, w jaki sposób wykorzystwała ona transnarodowy bagaż do wyrażenia nowatorskimi środkami niepokornego stosunku do świata i przepelnienia odgrywanych ról nutą mądrości i smutku.

GRZEGORZ PIOTROWSKI, KAROL SZYMAŃSKI

- ¹ Takie zdanie mieli wyrazić na egzaminach wstępnych Aleksander Bardini i Stanisława Perzanowska (A. Prucnal, J. Mailland, *Ja urodzona w Warszawie*, wstęp J. Lacouture, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 159).
- ² J. Peltz, *Warszawa Buczkowskiego po latach*, „Film” 1963, nr 23, s. 5.
- ³ M. F. Rakowski, *Dzienniki polityczne 1958-1962*, Iskry, Warszawa 1998, s. 283.
- ⁴ E. Kabac, *Wszystko jest cyrkiem*, „Film” 1983, nr 42, s. 9.
- ⁵ J. Płażewski, *Pierwszy dzień lata*, „Film” 1963, nr 10, s. 5.
- ⁶ Zob. G. Piotrowski, „*Ma dissidence*”. *Sztuka piosenki Anny Prucnal*, „Kwartalnik Filmowy” 2015, nr 91, s. 171-174.
- ⁷ A. Prucnal, *Dla mnie świat nie ma granic. Rozmowa z Anną Prucnal*, rozm. E. Likowska, „Przegląd Tygodniowy” 1998, nr 24, s. 14.
- ⁸ D. Jeffery, *France. Towards „creation collective”*, w: *European theatre 1960-1990. Cross-cultural perspectives*, red. R. Yarrow, Routledge, London 1992, s. 17.
- ⁹ W odniesieniu do prac Szapoczników podkreśla to – za Jolą Gołą – Agata Jakubowska, *Portret wielokrotnie dzieła Aliny Szapoczników*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2008, s. 76.
- ¹⁰ Por. tamże, s. 73 i n.
- ¹¹ Zob. np. (g.a.), *Der Traum vom fliegenden Holmländer*, „Film Spiegel” 1964, nr 4, s. 2-5.
- ¹² A. Prucnal, *Rencontre. Anna Prucnal*, propos recueillis par P. De Lorme, „Je chante!” 2001, nr 27, s. 61.
- ¹³ Recenzent Friedrich Salow uznał, że *prawdziwym odkryciem jest (...) Anna Prucnal, której delikatny wdzięk łączy się z talentem komediowym („Reise ins Ehebett”. Bei leicht bewegter See*, „Film Spiegel” 1966, nr 9, s. 8).
- ¹⁴ A. Prucnal, J. Mailland, dz. cyt., s. 235.
- ¹⁵ Cyt. za: S. Świąntek, *Modele aktorstwa XX wieku*, w: *Aktor w kulturze współczesnej. Studia*, red. E. Udalska, Fundacja Astronomii Polskiej, Warszawa 1994, s. 21.
- ¹⁶ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 22.
- ¹⁷ Wiadomo, że na planie doszło do konfliktu między reżyserem a aktorką, gdyż ta „miała pomysły”, zaś Fellini potrzebował jedynie jej twarzy (*jestes tubką farby w moich rękach* – miała powiedzieć; cyt. za: A. Prucnal, J. Mailland, dz. cyt., s. 192). Prucnal *post factum* przyznała mistrzowi rację (porównując go do Stalina, oceniła, że jest tyranem, potworem, szaleńcem, geniuszem – i... że go kocha; cyt. za: T. Kezich, *Federico Fellini. His life and work*, tłum. M. Proctor, I. B. Tauris, New York 2006, s. 345), ale na zasadzie zgody na prawo reżysera do decydowania o własnym dziele. Intencję Felliniego zrealizowała profesjonalnie – w scenie sypialnianej – i zarazem nie zrealizowała, tworząc jednak poruszającą, głęboko ludzką postać. Czy dlatego Fellini „zemścił się”, dubingując ją (poza fragmentami śpiewanymi) bez wyrażenia powodu? Czy postanowił odebrać Prucnal głos? Tego nie rozstrzygniemy, ale jednostkowej historii i tożsamości Eleny nie udało się ostatecznie zasłonić „miastem kobiet”.
- ¹⁸ By posłużyć się adekwatnymi słowami Ireny Krzywickiej o Mirze Zimińskiej (cyt. za: M. Zimińska-Sygietyńska, *Nie żyłam samotnie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985, s. 283-284).
- ¹⁹ Po latach z pewną kokieterią zwierzała się, że nie mogła sobie pozwolić na bezrobocie, bo *troje dzieci i czworo wnucząt – to zobowiązuje* (A. Prucnal, *Będzie komedia, na której wszyscy zapłaczą się na śmierć. Rozmowa z Anną Prucnal*, rozm. M. Miodek, „Film” 1990, nr 40, s. 8).
- ²⁰ Por. ze znaczeniem indywidualności wykonawcy – jego specyficznych warunków fizycznych, cielesnych i wokalnych form ekspresji – w kinie modernistycznym: np. A. Higson, *Film acting and independent cinema*, w: *Movie acting. The film reader*, red. P. Robertson Wojcik, Routledge, New York 2004, s. 147; P. Robertson Wojcik, *General introduction*, w: *Movie acting... dz. cyt.*, s. 7; J. Aumont, *Du visage au cinema*, Éditions de l'Étoile Paris 1992 (cyt. za: D. Font, *Masculin/feminin. Notes on the modern actor's body*, s. 5, http://www.iaa.upf.es/formats/formats3/fo_n_a.htm /dostęp: 23.07.2015/).
- ²¹ G. Piotrowski, K. Szymański, *Jak Pani nie wstyd (tak śpiewać!)* *Spektakl piosenki Anny Prucnal*, w: *Spojrzenie – spektakl – wstyd*, red. J. Potkański, R. Pruszczyński, Elipsa, Warszawa 2011, s. 124.
- ²² O. Aslan, *Aktor XX wieku. Ewolucja techniki. Zagadnienia etyki*, tłum. M. O. Bieńka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 13.
- ²³ Por. A. Higson, *Film acting... dz. cyt.*, s. 148.
- ²⁴ O. Aslan, dz. cyt., s. 78.
- ²⁵ J. Kochanowski, *Socjologia seksualności. Marginesy*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013, s. 79.
- ²⁶ Podobnie jak np. w inscenizacji opery Francisca Poulenc'a *Głos człowieka (La voix humaine)* – zob. A. Prucnal, *Przyzwyczajona jestem nie wracać. Rozmowa z Anną Prucnal*, rozm. A. Bugajska, „Gazeta Wyborcza” (dodatek „GW Kraków”) 2005, nr 55, s. 7.

- ²⁷ Rafał Marszałek twierdzi, że *Prucnal stylizowała się na rewolucjonistkę seksualną* już w dziewiętych rolach we wczesnych, polskich filmach (*Kino rzeczy znalezionych*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 168).
- ²⁸ R. Schechner, *Performatyka*, wstęp i tłum. T. Kubikowski, red. tłum. M. Rochowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006, s. 213.
- ²⁹ P. Robertson Wojcik, dz. cyt., s. 7-8; O. Aslan, dz. cyt., s. 127-128.
- ³⁰ A. Madej, *Człowiek wyrazisty*, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 5, s. 56.
- ³¹ J. Lotman, *Semiotyka filmu*, tłum. J. Faryno, T. Miczka, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983, s. 176.
- ³² P. Brook, *Nie ma sekretów. Myśli o aktorstwie i teatrze*, tłum. I. Libucha, M. Orski, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna, Łódź 1997, s. 27.
- ³³ Por. A. Prucnal, J. Mailland, dz. cyt., s. 125.
- ³⁴ Tamże.
- ³⁵ Tamże, s. 114.
- ³⁶ Por. A. Higson, *Film acting...* dz. cyt., s. 155.
- ³⁷ Warto zauważyć, że Prucnal nigdy nie przyjęła na Zachodzie ani pseudonimu, ani nazwiska męża – zawsze występowała pod swoim (co prawda wymawianym często z francuska).
- ³⁸ Zob. np. J. Fuksiewicz, *Felliniego świat kobiet*, „Kino” 1980, nr 8, s. 42-44; J. Płażewski, *Z ekranów świata*. „Miasto kobiet”, „Film” 1981, nr 1, s. 22; E. Kabatc, dz. cyt., s. 9; A. Ledóchowski, *Z ekranów świata*. „Śnieg”, „Film” 1981, nr 32, s. 22. Szczególnie symptomatyczne jest to, że Maria Kornatowska w monografii Felliniego (*Fellini*, Gdańsk 2003) omawia *Miasto kobiet* szeroko i wnikliwie, ani słowa nie poświęcając Prucnal.
- ³⁹ Sama Prucnal deklarowała m.in.: *Dla mnie świat nie ma granic. Jestem po prostu sobą, jestem artystką, nie czuję się związana z żadną grupą czy państwem (Dla mnie świat nie ma granic...* dz. cyt., s. 14).
- ⁴⁰ G. Piotrowski, dz. cyt., s. 179.
- ⁴¹ A. Rottenberg, *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80.*, Open Art Projects, Warszawa 2009, s. 244.
- ⁴² Por. A. Higson, *The limiting imagination of national cinema*, w: *Cinema and nation*, red. M. Hjort, S. MacKenzie, Routledge, London 2000, s. 67-69 (por. tegoż, *Ograniczona wyobraźnia kina narodowego*, tłum. T. Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 62-63, s. 6-18).
- ⁴³ Por. R. Barthes, *Trzeci sens. Poszukiwania na podstawie kilku fotogramów z filmów S. N. Eisensteina*, tłum. R. Wyborski, „Kino” 1971, nr 11, s. 37-38, 40-41.
- ⁴⁴ Tamże, s. 41.
- ⁴⁵ S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W. Wertenstein, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008 (rozdz. 6: *Uwagi o aktorze*).
- ⁴⁶ P. Brossard, *Szkie do portretu aktora*, tłum. E. Niewczas, „Kino” 1980, nr 9, s. 19-24.



Miasto kobiet, reż. Federico Fellini (1980)