Rytmy somatograficzne – Lucyna Winnicka w filmach Jerzego Kawalerowicza

Paulina Kwiatkowska

Aktorstwo – zwłaszcza w jego aspekcie cielesnym – to, jak się wydaje, wciąż najsłabiej rozpoznany, wymykający się precyzyjnej konceptualizacji obszar sztuki filmowej. Nikła jak dotąd problematyzacja znajduje bezpośredni wyraz w braku wypracowanego języka analizy, autonomicznej pojęciowości czy wręcz sposobów pisania służących za możliwie uniwersalny fundament pod pogłębione studia nad fizyczną obecnością aktorów na ekranie. Poza licznymi podręcznikami z istoty skupionymi na technicznej stronie zadań, jakie aktor stający przed kamerą ma do wykonania, oraz często krytycznie je uzupełniającymi opracowaniami wskazującymi na historyczną ewolucję sztuki aktorskiej, dominuje w filmoznawstwie typ opracowania monograficzno-biograficznego, które traktuje o aktorstwie zwykle jednej aktorki lub aktora, poruszając przy tym dość ubogie, choć często interesujące spektrum zagadnień, takich jak życie prywatne, jego wpływ na wybór zawodu, filmografia, relacje z reżyserami, podejście do odgrywanych ról czy – szerzej – samego grania [1]. Czasem – tym razem w tekstach poświęconych raczej reżyserom – natkniemy się na rozważania dotyczące pracy z aktorami albo racji stojących za takimi czy innymi preferencjami w doborze obsady (aktorki w filmach Hitchcocka, metody pracy Herzoga z aktorami, przywiązanie Wajdy do aktorów [2] – przykłady można by mnożyć). Na tym tle wyróżniają się pogłębione charakterystyki gry aktorskiej czy cielesnej obecności aktora w obrazie filmowym pisane na solidnej podstawie teoretycznej (semiotyka, strukturalizm) [3], a przede wszystkim rozbudowane teorie „aktorskiego bycia w filmie" wzbogacone o historyczną analizę tego zjawiska [4].

Niezależnie od pewnych obiektywnych trudności związanych z teoretyzowaniem o aktorstwie warto z pewnością przyjrzeć się samej aktorskiej obecności na ekranie, temu, c o w i d a ć, gdy wydaje się, że widać po prostu ciało aktora. Nie znaczy to, rzecz jasna, że nie patrzono dotychczas pod tym kątem na ekran i nie dostrzegano niczego poza szerokim kontekstem filmowych obrazów. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że to, co w końcu dostrzegano, sprowadzało się ostatecznie do enigmatycznej formuły w y j ą t k o w o ś c i. Zgodnie z tym rodzajem lektury aktor – jakkolwiek odróżnialny czy rozpoznawalny – odznaczał się przede wszystkim jakimś szczególnym walorem, intensywnym naddatkiem, który widz percypował tyleż bezpośrednio, ile mimowolnie. Swoista niewyrażalność owego „czegoś" stanowiła zresztą gwarancję takiej percepcji. Aktorzy zdobywają nas w ten właśnie sposób: uwodzą, podbijają, gwałcą. O tyle i niejako z natury są albo pragną być „gwiazdami" – podobnie jak widz pragnie się znaleźć w ich świetle.

Uśmiech, gest, zwierzęcość, kobiecość, intelektualizm, czar – źródła, choć różne, łączy brak konstrukcji. Nie wiadomo, na czym „to" polega, ale „to" działa [5]. Osobliwy układ zawarty między dwiema, nazwijmy to stronami ekranu – aktorem i widzem – pomija samą jego powierzchnię, jak gdyby służyła ona jedynie do zawiązania intymnej więzi, której intymność opierałaby się paradoksalnie nie na identyfikacji z bohaterem, lecz kontakcie z jego odtwórcą. Zapewne zresztą oba te mechanizmy wzajemnie się wspierają – dzięki pierwszemu „wchodzimy" do filmu, dzięki drugiemu z niego „wychodzimy". Za każdym razem pomijając to, co najbardziej konstytutywne, czyli płaską powierzchnię dzieła [6].

Istotny krok na drodze do myślenia o aktorstwie filmowym jako quasi-cielesnej obecności aktora w obrazie uczynił Pierre Brossard w swoim klasycznym już *Szkicu do portretu aktora*. W tekście tym autor uruchamia perspektywę semiotyczną, dostrzegając szczególne napięcie między aktorem, który jako osoba istnieje poza filmem, a postacią jako elementem systemu tekstowego (filmu). Brossard zwraca również uwagę, że refleksję dotyczącą obecności człowieka w dziele filmowym wyraźnie utrudnia, a często wręcz uniemożliwia pomieszanie pojęć, które narastały i nakładały się na siebie w toku historycznej ewolucji teorii filmu. I tak w interesującym nas obszarze ścierają się ze sobą pojęcia: aktor, postać, bohater, rola, aktant, osoba. *Szkic do portretu aktora* nie przynosi pełnego uporządkowania i wyjaśnienia wszystkich tych kategorii, ale proponuje ustabilizowanie dwóch najistotniejszych obszarów analityczno-teoretycznych. Po pierwsze Brossard podkreśla rolę zabiegów technicznych dokonywanych na ciele aktora w procesie realizacji filmu: *filmować to z tego, co prefilmowe, wybrać to, co osiągnie status obrazu; poprzez kadrowanie dokonuje się (...) elementarnego cięcia* [7]. Na owe elementarne cięcia – oprócz kadrowania – składają się również określone punkty i kąty widzenia kamery, głębia ostrości, ruchy kamery, ogniskowa obiektywu czy wybór planów filmowych. Każdy z tych zabiegów przyczynia się do *powstania ruchomego obrazu aktora, obrazu w stanie ciągłego przekształcania* [8] – w innym miejscu spotkamy się również z określeniem *ikoniczny wizerunek aktora*. Jednocześnie jednak Brossard zgadza się (choćby z przywoływanym wprost Edgarem Morinem), że mimo całej siły i znaczenia owego fundującego cięcia istnieje pewna odrębność aktora, jakaś specyfika utrzymująca się niezależnie od różnorodności odgrywanych przezeń ról. Autor zauważa, że aktor nigdy nie wkracza do filmu niewinnie, że z jednej strony – *kiedy przechodzi on z filmu do filmu, przędzie między nimi, poza ich właściwymi różnicami, nić wspólnoty* [9], z drugiej zaś – odsyła jednocześnie do *mitów społeczno-kulturowych danej cywilizacji i danej epoki. Jest on zawsze sobą samym i więcej niż sobą samym* [10]. Choć w zakończeniu Brossard przekornie stwierdza, że aktor nie istnieje, ponieważ jest postrzegany jedynie jako zespół znaków, to jednak w tekście stawia tezę, że na tę paradoksalną obecność aktora w danym filmie składają się: ciało poddane obróbce filmowej oraz wszystkie wcześniejsze role i kontekst społeczno-kulturowy; innymi słowy – każda rola to złożone cięcia i nawiązania do przeszłości, to zerwania i ciągłości.

Somatografia

Idąc za Brossardem, ale także Romanem Ingardenem [11] i jego koncepcją warstwowej budowy dzieła filmowego oraz Walterem Benjaminem problematyzują-

cym status aktora filmowego, którego gra *zostaje poddana rozlicznym testom optycznym* [12], proponuję pojęcie somatografii, które może ułatwić analizę filmu zorientowaną na kwestię obecności ciała w obrazie filmowym. Metoda analizy somatograficznej w punkcie wyjścia odróżnia trzy poziomy istnienia człowieka czy – ściślej – ciała w filmie: a) poziom prefilmowy, na którym mamy do czynienia z aktorem; b) właściwy poziom filmowy, na którym istnieje postać, czyli graficzne przetworzenie ekspresji i cielesności aktora (identyfikacja tych dwóch pierwszych poziomów jest najczęstszą manierą interpretatorów); c) poziom narracyjny, na którym funkcjonuje bohater, byt fabularny rekonstruowany na gruncie fabuły i postaci (zwykle mimowolnie, w imię poczucia spójności, przez co zostaje zamazana tym razem różnica między poziomem b oraz c) [13].

Analiza somatograficzna z racji skupienia na postaci pozwala w sposób nieschematyczny ująć relację między aktorem, sposobem jego istnienia w filmie, a obrazem. Na czym zasadza się ontologia postaci, niesprowadzalna ani do gry aktorskiej, ani do losów bohatera? Jak zapisuje się na płaszczyźnie ekranu postać jako ciało?

Po pierwsze, postać istnieje w pewnym właściwym sobie somatograficznym rytmie. Wychwycenie go, czy raczej dostrzeżenie, wymaga nielinearnej lektury dzieła filmowego. Rytm wytwarza się dzięki dominantom, czemuś, co powraca, niejako w poprzek ciągłego nawarstwiania konstrukcji postaci oraz rozwoju bohatera. Jest jak refren konstytuujący postać ponad wydarzeniami i perypetiami. Rytm somatograficzny jest niczym innym, jak mniej lub bardziej uświadamianą zasadą tego konstruowania, a determinują go bardzo różne zabiegi: sposób filmowania, decyzje formalne, techniczne i estetyczne, ekspresja aktora w przestrzeni filmowej i w przestrzeni kadru (zarówno kontrolowana, jak i mimowolna, wyrażająca się w postaci tików), interakcje między aktorami oraz między aktorem a kamerą. Rytm daje się zatem wyrazić, opisać i zanalizować – choć nie oznacza to, że zawsze jest on jednoznaczny, klarowny czy spójny.

Po drugie, tak rozumiany rytm somatograficzny przecinają od czasu do czasu obrazy o szczególnym charakterze i natężeniu, uderzające niczym akord. To somatograficzne odciski albo piętna. Świetnym i mam nadzieję przekonującym przykładem odcisku somatograficznego mogą być dwa ujęcia z filmu *Pociąg* Jerzego Kawalerowicza. W pierwszym z nich widzimy – filmowane z punktu widzenia głównego bohatera (Leon Niemczyk) – mocno wykadrowane nogi Marty (Lucyna Winnicka), która leży z książką na dolnej kuszetce w ciasnym przedziale. Początkowo nogi są zasłonięte białym prześcieradłem, potem zostają odkryte gwałtownym gestem przez wstrząśniętego bohatera-chirurga, któremu – jak się później okazuje – przypomniały zmarłą tego dnia pacjentkę spoczywającą w kostnicy. Jako widzowie nie jesteśmy w stanie w tym momencie w pełni zrozumieć, skąd tak wielkie napięcie emocjonalne w tej scenie, co uzasadnia ten impulsywny akt agresji – jednak sam obraz z ogromną siłą zapada w pamięć, by powracać w świadomości widza w kolejnych scenach, za każdym razem zyskując nowy sens. W drugim ujęciu, które pozwalam sobie uznać za odcisk somatograficzny, widzimy w półzbliżeniu Martę stojącą przed własnym odbiciem w szybie i wodzącą palcem po jego zarysie. Tym razem kadr ten jest bardzo wyciszony, spokojny, ale również należy go uznać za mocny i powracający w pamięci obraz z poziomu konstrukcji postaci, który w formie skrótowej, nasyconej symbolicznie opisuje kondycję psychiczną

głównej bohaterki. Choćby na podstawie tych przykładów możemy stwierdzić, że odciski somatograficzne mogą być agresywne albo refleksyjne – choć wytworzone w ramach fabuły, działają jednak poza nią, w oderwaniu od filmu: każą odczuwać albo myśleć, procesy te są natomiast ogniskowane wokół obrazu ciała i nim warunkowane. Raczej się je kontempluje niż analizuje, są również – w przeciwieństwie do dążącego do obiektywizmu rytmu somatograficznego – silnie subiektywizowane [14].

W swoich rozważaniach skupię się zasadniczo na rytmie somatograficznym. Chciałabym sprawdzić analityczną moc tego pojęcia w odniesieniu do aktorstwa Lucyny Winnickiej. W celu pewnego ułatwienia i klarowności wywodu wybrałam trzy filmy w reżyserii Jerzego Kawalerowicza, w których Winnicka zagrała swoje najważniejsze role. W ten sposób mam nadzieję uniknąć sporów o to, czy jej gra nie wynika czasami z takiej czy innej maniery tego czy innego reżysera. Z pewnością wpływ Kawalerowicza na postaci kreowane przez Winnicką był ogromny i nie zamierzam go negować. Niemniej właściwym celem jest dla mnie zbadanie, w jaki sposób, na jakich zasadach i w jakim stopniu konsekwentnie w filmach tych rozegrane zostało i wykorzystane napięcie między ciałem aktorki, postaci i bohaterek.

Chowanie na ekranie

Stworzenie postaci filmowej to kwestia nie tylko konkretnej inscenizacji ciała na planie filmowym, jego „ustawiania (się)" wobec kamery. Nie chodzi też wyłącznie o konwencjonalnie rozumiane „wchodzenie (aktora) w rolę". Ten ostatni proces rozgrywa się zwykle na poziomie emocjonalno-psychologicznym i zarazem technicznym – to rzecz mniej lub bardziej uświadomionych oraz mniej lub bardziej mimetycznych zabiegów aktorskich pozwalających przejść z poziomu tego, kto odgrywa, na poziom bohatera. Jak już wspomniałam, kiedy mówię o analizie somatograficznej, mam na myśli inny nieco aspekt istnienia człowieka i ciała w dziele filmowym, nieco inny moment w relacji ciało – obraz.

Pytanie o to, gdzie i jak konstytuuje się postać filmowa, to w gruncie rzeczy pytanie o to, gdzie i jak tworzy się w filmie znaczenie. Odsłonięcie tej warstwy siłą rzeczy jest zabiegiem niesprawiedliwym, może też okrutnym, jako że polegającym na swego rodzaju destylacji czegoś, co na pierwszy rzut oka właśnie niewidoczne, bo skutecznie zasłaniane i chowane, choć w istocie jest tym, co najbardziej widzialne, bo jako jedyne po prostu obecne na ekranie.

Aktor i bohater to byty zwykle rozpatrywane w kategoriach psychologicznych – w recenzjach, tekstach krytycznych bądź teoretycznych zwraca się uwagę albo na pracę aktora nad rolą (wysiłek intelektualno-emocjonalno-fizyczny konkretnego człowieka, by wypowiedzieć i pokazać coś obcego za pomocą tego, co własne, by – mówiąc najkrócej – na moment „wcielić się" i uwolnić tym samym autonomicznego bohatera), albo na motywacje i losy bohatera (co i dlaczego robi, myśli itd.). Nietrudno jednak zauważyć, że aby pierwszy mógł stać się drugim, by także widz mógł przejść od stadium aktorskiego do stadium bohatera, musi nastąpić przejście przez pośrednie stadium graficzne. Mamy tu do czynienia ze swoistym paradoksem, absolutnie konstytutywnym dla dzieła sztuki, jakim jest film: przejście, o którym mowa, dokonuje się bowiem pomiędzy realnym bytem psychofizycznym (aktorem) a psychofizycznym bytem fikcyjnym (bohaterem), natomiast warunkiem

i koniecznym zapośredniczeniem jest poziom zgoła zupełnie nie-psychiczny i w pewnym sensie także nie-fizyczny. Graficzność postaci jest pozbawiona tradycyjnie rozumianej psychologii, intencjonalności i substancjalnej materialności – jest wyłącznie wynikiem (i sposobem) istnienia obrazów. Chodzi tu o moment i tryb stawania się ciała obrazem, o to, jak ciało konkretnego aktora umiera, by narodził się bezcielesny bohater. Ujmując rzecz metaforycznie: postać to trumna i kołyska zarazem, grób jako miejsce narodzin, obszar transformacji. Ta metafora jest o tyle myląca, o ile w rzeczywistości nie chodzi o jakieś możliwe do zlokalizowania miejsce w filmie – raczej o zestaw zabiegów i procesów (być może metafora pochówku, pogrzebu byłaby zatem trafniejsza...).

Nie ma jednego, niezmiennego i uniwersalnego przepisu na skonstruowanie postaci w obrazie filmowym. Nawet w ramach jednego filmu trudno wskazać wszystkie składowe czy czynniki takiej konstrukcji. Wiadomo, że jest to proces kumulacyjny, stopniowo rozwija się na każdym etapie produkcji filmu: od etapu pre- do postprodukcyjnego, przez – co oczywiste – pracę na planie filmowym. Jeśli mimo tej złożoności procesu generowania postaci mamy wrażenie spójności czy ciągłości, to nie da się ukryć, że często jest to wynikiem niemal automatycznego w procesie odbioru filmu przechodzenia na poziom bohatera. Widz nie dostrzega skokowości, fragmentaryczności konstrukcji postaci na ekranie, ignoruje wszelkie pęknięcia i uzupełnia miejsca puste dzięki nabytej w procesie inkulturacji zdolności do poszukiwania i interpretowania powiązań przyczynowo-skutowych – w kinie potrafimy stopniowo uzupełniać charakterystykę bohatera i postrzegać go jako byt psychicznie i logicznie spójny. Niemniej w moim przekonaniu to wrażenie ciągłości ma też swoje inne źródło – nawet jeśli mniej uświadomione przez widzów i słabiej zdefiniowane w teorii filmu – jakim okazuje się rytm somatograficzny.

Lucyna Winnicka w rytmie postaci

Od 1954 r. (zadebiutowała w *Pod gwiazdą frygijską*) do 1978 r. (podjęła decyzję o zakończeniu kariery aktorskiej) Lucyna Winnicka wystąpiła w 22 filmach fabularnych, kilku spektaklach telewizyjnych oraz odcinkach seriali. Zwłaszcza w latach sześćdziesiątych była uważana za ważną aktorkę pokolenia, aktorkę w typie ewidentnie europejskim i nowoczesnym – często porównywano ją z Moniką Vitti, choćby ze względu na podobny wygląd, typ ekspresji, kostium filmowy czy wreszcie burzliwy związek z reżyserem, u którego zagrała swoje najważniejsze role. Opinia na temat talentu aktorskiego Winnickiej oraz przekonanie, że znakomicie uosabia ona typ kobiety współczesnej, ukształtowała się zresztą głównie dzięki jej występom w filmach Kawalerowicza. U innych reżyserów grała zwykle role drugoplanowe i epizody, spośród których najważniejsze to role w *Krzyżakach* (1960) Aleksandra Forda, *Sposobie bycia* (1965) Jana Rybkowskiego, *Na wylot* (1972) i *Wiecznych pretensjach* (1974) Grzegorza Królikiewicza oraz *Indeksie* (1977) Janusza Kijowskiego. Trudno jednoznacznie wyrokować, dlaczego Lucyna Winnicka podjęła decyzję o zakończeniu kariery, choć warto przypomnieć, że sama nie była przekonana do swego talentu aktorskiego, czemu dawała wyraz w wywiadach. Nie lubiła teatru za sceniczną presję, by grać wyraźnie, mocno, „dla ostatnich rzędów", ale również przed kamerą nie czuła się do końca swobodnie – choć od pewnego momentu tak właśnie interpretowano i komentowano jej role i *emploi*. Nawet Jerzy

Kawalerowicz początkowo nie widział dla niej miejsca w kinie, a po jej występie w *Pod gwiazdą frygijską* uznał, że ma „twarz mopsa", co utrudnia filmowanie jej w zbliżeniach. A jednak gdy oglądamy ją w trzech wielkich dziełach tego reżysera – *Pociągu*, *Matce Joannie od Aniołów* i *Grze* – odnosimy wrażenie dokładnie przeciwne: to wręcz modelowy przykład doskonałego w swej swobodzie obchodzenia się z własną twarzą i własnym ciałem, a zbliżenie okazuje się stopniowo najbardziej charakterystycznym dla niej planem filmowym.

Ewolucja aktorki (jej talentu, świadomości własnego ciała czy wręcz osobowości) to samo w sobie fascynujące zagadnienie, spróbujmy jednak opuścić ten pierwszy, tradycyjny poziom analiz i przejść na poziom somatografii. W istocie, pytając o Winnicką jako aktorkę, pytamy o „graficzność" jej ciała, które niejako składa filmowi w ofierze, które wnosi do dzieła filmowego. Pytając o postaci współkonstytuowane przez Winnicką, pytamy o zasady i czynniki kompozycji i dekompozycji jej ciała w obrazie, w przestrzeni kadrowej i pozakadrowej. Interpretacja kreowanych przez nią bohaterek wymaga wreszcie rozpoznania sensów konstruowanych dzięki fizycznemu ciału aktorki i wirtualnemu ciału postaci.

Pociąg (1959) to film dla Winnickiej przełomowy i niewątpliwie jeden z najwybitniejszych polskich filmów przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, wpisujący się w głębokie przemiany formalne i narracyjne spod znaku filmowego modernizmu zachodzące wtedy w kinie europejskim. Na potrzeby tego tekstu przypomnijmy jedynie kluczową decyzję, która legła u podstaw jego realizacji [15]: otóż Kawalerowicz – idąc za pomysłem scenariuszowym, by umieścić akcję w pociągu – postanowił odwrócić klasyczną regułę dystrybucji ruchu. O ile zazwyczaj dynamiczne w swych wzajemnych relacjach postaci zmieniają swe położenie względem spokojniejszego czy nawet nieruchomego tła, o tyle w *Pociągu* to właśnie drugi plan (rzeczywistość za oknami pędzącego pociągu) się porusza, natomiast pozostający na pierwszym planie bohaterowie są uwięzieni w zatłoczonym pociągu [16]. W tej zamkniętej, ciasnej i wąskiej przestrzeni wszelkie odniesienia mają charakter przede wszystkim pewnej fizycznej konieczności – to zagęszczenie tworzy z *Pociągu* film z pogranicza dramatu psychologicznego, thrillera i melodramatu. Z naszego punktu widzenia najważniejsze jest pytanie: co się dzieje z ciałem Marty? Nietrudno zauważyć, że wspomniany przed momentem ogólny charakter relacji między postaciami najwyraźniej staje się widoczny w relacji Marty z Jerzym, dwójki pasażerów skazanych na wspólną podróż w jednym przedziale sypialnym pociągu jadącego nad morze – wymuszona bliskość pociąga za sobą grę czy walkę o dominację, o własne, nienaruszalne miejsce w przestrzeni (wyraźnie sygnalizują to powracające w filmie kadry z ciałami przesłoniętymi, hierarchizacje w obrębie kadru), także oczywiście w obszarze płciowym. Postać Marty często zostaje poddana dodatkowej „limitacji": pojawia się w drugim, wewnętrznym kadrze wyznaczonym przez drzwi, okna czy lustra. Można zatem stwierdzić, że ciała postaci – a w szczególnie intensywny sposób ciało Marty – podlegają w filmie nieustannym zniekształceniom, rozpadają się i nakładają na siebie, co daje efekt wręcz kalejdoskopowy. Efekt – co należy podkreślić – doskonale korespondujący z sensem filmu, który opowiada przecież jednocześnie o psychologicznym rozszczepieniu bohaterów i rozpadzie jedynie z pozoru trwałych więzi społecznych.

Film jest – co zresztą typowe dla całej praktycznie twórczości Kawalerowicza – niezwykle precyzyjny i konsekwentny pod względem formalnym. Reżyser i ope-



Pociąg, reż. Jerzy Kawalerowicz (1959)





Matka Joanna od Aniołów, reż. Jerzy Kawalerowicz (1961)



rator (Jan Laskowski) celowo podporządkowali się pewnemu rygorowi i udowodnili, że świadomie podjęta decyzja z poziomu konstrukcji świata filmowego i estetyki obrazu pozwala na najpełniejsze i klarowne wyrażenie założonych treści. Z tego też względu wystarczy w tym miejscu przywołać tylko jedną scenę, by niczym w laboratoryjnej próbce dostrzec w niej wszystkie najważniejsze składowe interesującego nas tutaj procesu somatograficznego konstruowania postaci kreowanej przez Lucynę Winnicką. W połowie filmu oglądamy scenę, w której bohaterowie zdają się już uspokojeni, pogodzeni z wymuszoną przez sytuację bliskością w przestrzeni i przygotowują się do snu. Cała scena jest filmowana kamerą umieszczoną wysoko, która ponad postacią Jerzego leżącego na górnej kuszetce filmuje przebierającą się i przeglądającą w lustrze Martę. Zauważmy, że przez cały czas trwania tej sceny mężczyzna pozostaje praktycznie nieruchomy, próbuje jedynie wzrokiem pochwycić sylwetkę kobiety, która z kolei w tej ściśle ograniczonej przestrzeni między drzwiami przedziału a oknem, między kuszetką a umywalką wykonuje zaskakująco wręcz różnorodny repertuar ruchów i gestów, całą choreografię doskonale oddającą jednocześnie rodzące się poczucie swobody i wciąż nieustępujące skrępowanie w sytuacji bycia obserwowaną.

Zwróćmy uwagę, że konstrukcją somatograficznego rytmu, dzięki któremu wyłania się w tej scenie (ale również w całym filmie) postać, rządzą dwie dominanty. Po pierwsze, ciągłe u k r y w a n i e – po drugie, dążenie do k o n t r o l i. Postać Marty oscyluje w kadrze między próbą ukrycia się (w pewnym momencie wręcz znika z pola widzenia, chowając się poniżej linii górnej kuszetki), a pragnieniem zapanowania nad przestrzenią, przejęcia kontroli przede wszystkim w wymiarze skopicznym. Marta cały czas zerka w stronę Jerzego, stara się kontrolować to, czy jest widziana – gdy zauważa, że zdradza ją, wystawia na ogląd jej własne odbicie w niewielkim lustrze nad umywalką, szybkim gestem zamyka szafkę, znów próbując zapanować nad własną widzialnością i integralnością.

W dokumencie nakręconym w czterdziestą rocznicę premiery *Pociągu* [17] Winnicka przyznaje, że dopiero na planie tego filmu (trzeciego w jej karierze po *Pod gwiazdą frygijską* oraz *Prawdziwym końcu wielkiej wojny* /1957/ w reżyserii Kawalerowicza) odkryła siebie jako aktorkę, to znaczy potrafiła wreszcie ustanowić jakąś psychofizyczną relację z kamerą. Uświadomiła sobie bowiem, że nie wystarczy po prostu przed nią być, ale trzeba też wobec niej w jakiś sposób uobecnić swoje ciało – to wtedy właśnie odkryła specyficzną somatograficzną władzę, którą sama określiła mianem *ukrytego spojrzenia*. W ciasnych przestrzeniach korytarzy i przedziałów postać konstruowana przez Winnicką wciąż lokuje się w zakątkach, z których jednak nieustannie w y g l ą d a, patrząc z dołu, z głębi, a niezwykle często również zza przeszkody (książki, poduszki, ramy okna lub krawędzi kuszetki). Wycofane oko to zatem motyw pierwszy, który stale powracając i integrując się z innymi rozwiązaniami konstrukcyjnymi odpowiada za wyraźną w filmie dominantę rytmiczną.

Nie sposób jednak sprowadzić postaci Marty wyłącznie do figury ukrywającej się, zerkającej i wyglądającej. Oprócz tego mamy bowiem do czynienia z próbą – chyba już mniej świadomego czy zaplanowanego przez aktorkę – odzyskania przestrzeni. Oto twarz Winnickiej/Marty pojawia się na silnych zbliżeniach, tak iż niemal rozsadza kadr – widzimy ją wtedy, jak nie tyle już zerka, ile suwerennie p a t r z y, niekoniecznie zresztą na coś konkretnego. A zatem już nie wycofane oko,

lecz obecny wzrok. To pierwsze dominuje w scenach relacyjnych, głównie z Jerzym lub ze ścigającym ją chłopakiem (Zbigniew Cybulski). Wzrokiem opanowuje kadr, gdy jest sama – czy raczej dzięki niemu może wyrwać się z relacji i ustanowić siebie jako bardziej może zapatrzoną niż patrzącą. Ostatecznie zatem rytm somatograficzny w *Pociągu* zostaje wyznaczony przez ten ambiwalentny „dwutakt" – oscylację między ukrywaniem a kontrolowaniem – który okazuje się formalnym ekwiwalentem psychologicznej i emocjonalnej ambiwalencji wyrażonej w warstwie fabularnej filmu i dającej się ująć za pomocą wypowiedzi Marty: *Nikt nie chce kochać. Wszyscy chcą być kochani*.

Matka Joanna od Aniołów (1960) od początku wzbudzała wiele kontrowersji i sprzecznych interpretacji. Niektórzy widzieli w niej film antykatolicki i obrazoburczy, inni – przeciwnie – obraz głęboko religijny i moralny. Argumentem były zawsze te same obrazy, za każdym razem jednak przywoływane w odmiennych kontekstach lub w okrojonej formie, pozbawione jednego ze swych rytmicznych komponentów [18]. Dlatego nas będzie interesować właśnie ów rytm, z którego wyłania się i w którym poniekąd istnieje postać Matki Joanny. Układa się on podług dwóch zasadniczych reguł: transformacji i kontrastu. Ich współdziałanie – choć ponownie rozwijane konsekwentnie na przestrzeni całego filmu – najpełniej wychodzi na jaw w dwóch bodaj najważniejszych, a z pewnością szczególnie intensywnych scenach filmu – scenie pierwszego spotkania Matki Joanny z księdzem Surynem (Mieczysław Voit) oraz scenie egzorcyzmów.

Kiedy oglądamy scenę pierwszego spotkania w klasztornej kaplicy, możemy odnieść wrażenie, że dominuje przede wszystkim mechanizm permanentnej transformacji – różnorodnych relacji nawiązywanych z kamerą, jej ruchów, wielkości kadrów, zmiennych kątów i punktów widzenia, długości ujęć. Postać ojca Suryna jest z pewnością bardziej statyczna, tymczasem postać Matki Joanny jest konstruowana na gruncie ciągłej i dynamicznej przemiany. Ujęcia i kadry chwilami wydają się wręcz naruszane czy rozrywane przez gwałtowne ruchy jej ciała, nagłe szarpnięcia głowy, niejednorodną gestykulację rozpiętą między spokojem i samokontrolą a szałem – w pewnym momencie dochodzi wręcz do zderzenia ciała z kamerą, co w wyjątkowo niepokojący sposób narusza filmową konwencję oddzielenia świata przedstawionego od rzeczywistości planu filmowego. Równie zmienna jest transformacja w obszarze mimiki i spojrzeń – postać Matki Joanny w sposób całkowicie niekontrolowany przechodzi od wyrazów wzniosłości aż po grymasy dzikości – chwilami można wręcz odnieść wrażenie, że dochodzi do podmiany aktorki. Transformacjom podlega też habit: najpierw sztywno opięty, unieruchamiający ciało i kontrolujący gesty, potem funkcjonujący jako przedłużenie ciała, nadający mu dodatkowej przestrzenności i gwałtowności, a wreszcie – w dalszej scenie filmu – zrzucany [19]. Ta zasada nieustającej przemiany stanowi somatograficzny fundament fabularnej konfrontacji między świętością a porządkiem profanicznym.

W ten żywioł transformacji bezustannie wkracza jednak i dodatkowo go rytmizuje zasada kontrastu. Dopiero dzięki niej film i konstrukcja postaci zyskują niezwykłą precyzję. Przywołajmy tutaj konkretny kadr – na początku tej sceny spowiednik i opętana zakonnica rozmawiają o tajemniczej, nieodgadnionej naturze demonów, które mogą mieszkać w ludzkiej duszy. Wydaje się, że Matka Joanna wątpi w możliwość trwałego i nienaruszalnego rozróżnienia między prawdą i kłamstwem (pod koniec filmu powrócą zresztą jeszcze jej rozważania o chwiejniej re-

lacji między tymi wartościami). Ksiądz Suryn – wciąż jeszcze spokojny i pewien swoich racji – przekonuje, że dla prawdziwego chrześcijanina granica między czarnym i białym powinna być zawsze wyraźna i niemożliwa do zakwestionowania. Zwróćmy uwagę na kompozycję kadru w tym ujęciu – na szarym, chropowatym tle klasztornego muru wyraźnie odcinają się dwie sylwetki. Na pierwszym planie, w półzbliżeniu widzimy ubraną na biało postać Matki Joanny, jej twarz jest niepokojąca, spojrzenie wymierzone wprost w kamerę wydaje się przepojone siłą, może wręcz szaleństwem. Ksiądz Suryn jest ujęty w planie amerykańskim, na drugim planie, jakby spychany poza granicę kadru, spuszczony wzrok kieruje w stronę zakonnicy, a jego czarny habit wyraźnie kontrastuje z jej strojem. W tym ujęciu napięcie między tym, co czarne, a tym, co białe, odnajdujemy w samym obrazie – kompozycja i kontrast barwny wydobywają sens z tej kluczowej, ale przecież jednocześnie dość przewidywalnej rozmowy. Zauważmy jednak, że ścierające się ze sobą wartości: prawda/kłamstwo, biel/czerń, dobro/zło, w kontekście symboliki barw są ulokowane w sposób, wydawać by się mogło, błędny czy przynajmniej paradoksalny. Ksiądz jest postacią mroczną, Matka Joanna zaś jasną, świetlistą. Oczywiście, moglibyśmy przyjąć, że taki wybór strojów jest po prostu podyktowany wymogami prawdy historycznej – wiemy już jednak, że nie o jej wierną rekonstrukcję chodzi w filmie Kawalerowicza. Oglądając ten film do końca, warto prześledzić, jak będzie się rozwijać ta kontrastowa relacja. Wraz z rodzącym się i wzmagającym napięciem – czy to miłosnym, czy erotycznym – między głównymi bohaterami, wraz z potęgującym się konfliktem wewnętrznym, z jakim próbuje sobie poradzić ksiądz Suryn (konfliktem wiary, dogmatów, zdawałoby się, obiektywnych zasad i racji indywidualnych, czysto emocjonalnych, niepojętych dla zakonnika), rozszerzać się będzie stopniowo i redefiniować wyznaczony w tej scenie kontrast. Okaże się, że wbrew wyjściowym założeniom, wbrew twardemu stanowisku księdza najistotniejsze, najbardziej ludzkie być może jest właśnie wszystko to, co się mieści pomiędzy czernią i bielą, całe spektrum szarości, w którym gubić się będzie, a ostatecznie zatraci ksiądz Suryn. Tymczasem Matka Joanna – ze swoim obsesyjnym pragnieniem wzniosłości, wielkości, wyjątkowości – pozostanie, paradoksalnie, nieskazitelna, czysta.

Podkreślmy zatem, że cały rozbudowany system opozycji odnoszących się do somatograficznej konstrukcji postaci w filmie *Matka Joanna od Aniołów* – czerń/biel, kobiece/męskie, sacrum/profanum, światło/ciemność, normalne/demoniczne – tworzy ramy dla swobodnych metamorfoz. Dopiero w efekcie tego zderzenia czy raczej współdziałania obu reguł – ciągłej zmiany i kontrastu – konstytuuje się dojrzała postać przenikniętej walką Matki Joanny. Niezależnie od interpretacji właściwej wymowy dzieła na plan pierwszy – ten plan, który tworzy płaszczyzna ekranu – wychodzi napięcie, bezustanne bolesne zmaganie, które postać tyleż niszczy, ile uobecnia.

Wreszcie *Gra* (1968) – film nieco zapomniany, rzadko poddawany analizom, choć już na poziomie formalnym odbiegający od tradycyjnych schematów narracyjnych, na co zwracał uwagę Jerzy Płażewski, koncentrując się w swojej recenzji na zagadnieniu subiektywizacji narracji filmowej. Krytyk dostrzega, że mamy w tym filmie do czynienia z bardzo śmiałym, świadomie nowofalowym z ducha eksperymentem, przekraczającym ramy klasycznej filmowej subiektywizacji: *Spróbujmy zatem nazwać taką wizję na pograniczu subiektywizmu – subiektywizmem*

reżysera. Będzie ona obejmować takie deformacje chronologii, w następstwie scen, w montażu, które kłócą się z naszym pojęciem o wewnętrznej logice sceny lub o związku przyczynowym kolejnych scen [20]. Możemy zatem stwierdzić, że tytułowa gra odnosi się zarówno do zabiegów narracyjnych, jak i do fabuły filmu, która koncentruje się wokół pogłębiającego się kryzysu małżeńskiego między Małgorzatą a jej mężem (Gustaw Holoubek). Ostatni film Kawalerowicza, w którym wystąpiła Winnicka, stanowi zarazem znakomite uzupełnienie *Pociągu* i *Matki Joanny*. Po raz kolejny Kawalerowicz potwierdza tu, że jest reżyserem przede wszystkim metodycznym i konsekwentnym, który w swych dziełach ani przez moment nie rezygnuje z raz obranych syntaktycznych determinant. W *Pociągu* czynnikiem decydującym była zamknięta przestrzeń i gra między wnętrzem a zewnętrzem. W *Matce Joannie od Aniołów* – precyzyjna kompozycja kadru i opozycja bieli i czerni. W *Grze* Kawalerowicz pracuje przede wszystkim z chronologią zdarzeń i strumieniem narracyjnym oraz kolorem – zadanie polega na tym, w jaki sposób w ramach jednego kadru część barw wychłodzić, a inne zintensyfikować (w *Faraonie* chodziło być może o zabieg przeciwny – „wyrównanie" kolorystyki). Poza wszystkim jednak *Gra* nadal pozostaje jedną z najciekawszych diagnoz stanu umysłów w Polsce końca lat sześćdziesiątych.

W *Grze* rytm somatograficzny kształtuje postać Małgorzaty wedle dwóch nadrzędnych reguł: rozproszenia i krystalizacji. Reguły te obowiązują w całości struktur filmowych – zwróćmy choćby uwagę na fakt, że wspomniane już naruszenie, rozluźnienie struktur narracyjnych nie prowadzi do całkowitego chaosu czy chronologicznej dowolności dzięki wprowadzeniu węzłowych scen, w których koncentrują się i zagęszczają kluczowe dla filmu konflikty. Oscylacja między upartym rozpraszaniem sensu a jego incydentalnym krystalizowaniem w często, zdawałoby się, przypadkowych momentach okazuje się założoną zasadą konstrukcyjną, która – jak deklarował reżyser w wywiadzie – miała *stworzyć pewną dramaturgię refleksji* i skłonić widza do samodzielnego myślenia pod wpływem silnych impulsów [21]. Jednym z istotnych elementów skłaniających – a być może wręcz zmuszających – widza do porzucenia czysto emocjonalnego odbioru i podjęcia wysiłku intelektualnego okazuje się konstrukcja postaci głównej bohaterki.

Postać kreowaną przez Lucynę Winnicką widzimy po raz pierwszy w filmie w drugim ujęciu rozbudowanego prologu – przez jej twarz, ujętą w zbliżeniu, przebiega ledwie dostrzegalny grymas, mamy wrażenie, że chce jakoś skomentować patetyczny monolog męża, który wybrzmiał w trakcie pierwszego ujęcia, ostatecznie jednak rezygnuje i szybko odwraca głowę. Ten gest wyrażający zniechęcenie, znużenie, rozczarowanie, może pogardę będzie wraz z odsłanianiem filmowego konfliktu nabierał coraz bardziej złożonych znaczeń – na tym etapie okazuje się przede wszystkim czytelnym sygnałem: oto wkraczamy na obszar konfliktu psychologiczno-emocjonalnego dwojga dojrzałych ludzi, konfliktu, który – jak może się wydawać – wyznacza kres ich związku. Te dwa krótkie ujęcia, pokazujące Mężczyznę i Kobietę w dwóch odrębnych kadrach, odmiennie oświetlonych i dodatkowo skontrastowanych przez monolog w pierwszym i milczenie w drugim przypadku, są kolejną dominantą konstrukcyjną w *Grze* – owszem, zobaczymy w filmie wiele ujęć, w których tych dwoje będzie filmowanych we wspólnej przestrzeni kadru, jednak ich wzajemną relację najlepiej wyrażają kadry separujące, radykalnie różne pod względem formalnym i emocjonalnym.

Skoncentrujmy się jednak na tych obrazach, które najpełniej pozwolą prześledzić, w jaki sposób reguły rozproszenia i krystalizacji determinują rytm somatograficznej konstrukcji postaci Małgorzaty. Po dwóch wspomnianych wyżej ujęciach oglądamy w filmie impresyjną i dynamiczną sekwencję montażową ilustrowaną piosenką Czesława Niemena *Dziwny jest ten świat*. Zwróćmy uwagę, że także tutaj wyraźnie dają o sobie znać dwie konstrukcyjne dominanty – ujęcia ukazujące w sposób rozproszony, chwilami wręcz zamazany ruch uliczny (samochody, ludzi przechodzących na pierwszym planie niczym nieuchwytne widma) są punktowane nagłymi zbliżeniami na twarze i oczy przypadkowych przechodniów, w których krystalizuje się coś z owej „dziwności świata" [22]. W ostatniej sekwencji prologu nie ma już wątpliwości, że centralną postacią, wokół której jakoś będą organizowane płynne struktury wizualne i narracyjne, jest Małgorzata. Obserwujemy ją początkowo z bardzo nietypowego punktu widzenia – jest filmowana z góry, pionowo, gdy idzie po – jak się za chwilę okaże – drewnianym molo. Ujęcie jest bardzo długie, początkowo w kadrze widzimy przede wszystkim jasne włosy szarpane przez wiatr, czerwoną sukienkę i czerń tła, dopiero pod koniec ujęcia kamera obniża się, a tło wypełnia falujące, stalowe morze – Małgorzata odwraca się, patrzy wprost w kamerę. Cała scena na molo – powróci ona pod koniec filmu, wyznaczając jedną z ważniejszych płaszczyzn czasowych i odsłon konfliktu – pokazuje postać kreowaną przez Winnicką jako całkowicie, jak mogłoby się zdawać, rozproszoną: chwieje się, wiatr szarpie jej włosy i sukienkę, jej mimika i gesty są pijane (bardziej w wymiarze wizualnym nawet niż czysto fabularnym – ten jeszcze właściwie nie zaistniał). Jednocześnie jednak jej obecność jest jakoś uparta, nieusuwalna; na tle wzburzonego, zimnego morza jej czerwona sukienka, twarz o wyraźnych rysach, przesadny uśmiech – wszystko to, czyni ją też nadobecną w kadrze. Potwierdzeniem jest dalszy ciąg tej sceny – mąż próbuje ją podnieść i poprowadzić, a ona jednocześnie mu się wymyka i ciąży, jest jakby za bardzo i równocześnie niewystarczająco cieleśnie obecna.

Przywołajmy jeszcze jeden charakterystyczny kadr, który można by uznać za doskonały przykład somatograficznego odcisku – obrazu sugestywnego, mocnego, kondensującego wszystko to, co film proponuje na poziomie formy i treści. Tuż po prologu widzimy pierwszy z serii nieruchomych kadrów – po chwili na jego tle pojawi się tytułowy napis. Co przedstawia ten obraz? Może się wydawać, że w ogóle nie pełni on funkcji przedstawiającej, że jest swego rodzaju ornamentem. Nie widzimy na nim nic – jakieś zatrzymane w ruchu, dynamiczne plamy barwne. Jednak wcześniejsza sekwencja prologu każe przecież w tym ekspresjonistycznym obrazie, przypominającym raczej płótno niż kadr filmowy, widzieć postać kobiety w czerwonej sukience, jakby osuwającą się na ziemię. A zatem w rozproszeniu materii obrazu dokonuje się incydentalnie, ale koniecznie krystalizacja. Czołówka wraz z napisami początkowymi wprowadza nas całkowicie w problematykę filmu – *Gra* to studium końca uczucia w jego tragicznej, szarpiącej, chaotycznej dynamice zbliżania się i oddalania oraz w jego nużącym, wyczerpującym, powtarzalnym zamieraniu, popadaniu w bezruch we wzajemnym dystansie jednocześnie już zbyt dużym i jeszcze zbyt małym.

Niewątpliwie jedną z najbardziej sugestywnych sekwencji jest w *Grze* scena małżeńskiego gwałtu – Mężczyzna zmusza Kobietę do seksu powodowany zazdrością, ale też brutalną słabością, rzuca się na nią, wciąż obsesyjnie powtarzając:

Teraz będziesz [o mnie] myśleć. Sekwencja ta została zmontowana bardzo dynamicznie, składa się w całości z radykalnych zbliżeń, które ukazują nam detale twarzy, grymasy ust, napięcia skóry, gwałtowne zaciskanie oczu. Fragmenty twarzy Jej i Jego mieszają się, nakładają na siebie, choć jednocześnie potwierdzają materialność ich ciał – gwałt dokonuje się w kadrze na poziomie fizjologiczno-fizjonomicznym. Naturalizm w ukazywaniu ciała w obrazie zmierza ku abstrakcji, nie tracąc jednak nic z siły wyrazu, z prawdy emocji. Pierwsze pełne zbliżenie na twarz Winnickiej następuje zaraz po scenie gwałtu – przez chwilę mamy wrażenie, że jest martwa, dopiero po chwili porusza oczami i spogląda w stronę kamery. Jednak nawet gdy już unosi się na łóżku, pytając gorzko: *zadowolony jesteś?* – gdy On uderza ją w twarz i opada na jej kolana, a Ona pochyla się i głaszcze jego włosy, wciąż jeszcze w przebitkach powracają urwane obrazy fragmentów jej twarzy – jakby w planie psychicznym scena ta wciąż trwała, jakby proces tragicznej i brutalnej dezintegracji jeszcze się nie zakończył. Jerzy Kawalerowicz tłumaczył sens tego świadomego zabiegu operatorsko-montażowego: *Od początku zamierzałem scenę tę rozegrać w bliskich planach. Ale jak na przykład oddać takie zdenerwowanie, o którym się mówi: krew uderza do głowy? Tego przecież nie można zagrać. Ja mogę tylko widzowi poddać jakąś sugestię, która pozwoli mu odnaleźć we własnych przeżyciach podobny stan* [23]. Intensywność wizualna i emocjonalna tej sceny nie opiera się zatem na grze aktorskiej – lub też opiera się na niej jedynie w niewielkim wymiarze – ale jest wynikiem precyzyjnego operowania rytmem somatograficznym na poziomie formalnym. Doskonale widać tu, jak rozproszone ujęcia pozwalają na skonstruowanie skondensowanego obrazu ciała – w tym przypadku ciała gwałconego i upokorzonego.

Na koniec zwróćmy uwagę, że dodatkowym tematem filmu, a też zaskakującym efektem działania rytmów somatograficznych jest zaproponowany w filmie obraz starzejącej się kobiety. W filmie powracają sceny, w których Małgorzata musi wprost lub w sposób bardziej metaforyczny mierzyć się ze swoimi największymi obawami: lękiem przed starością, przemijaniem i śmiercią. Uderzająca pod tym względem – a też znakomita w wymiarze somatograficznym – jest scena w gabinecie piękności. Małgorzata leży na leżance, a kosmetyczka wykonująca zabiegi upiększające praktycznie przez cały czas mówi o śmierci, w tle słychać śmiech młodych dziewczyn. Przez większość czasu trwania tej sceny twarz Winnickiej pokrywa błotna maseczka – gdy widzimy ją w zbliżeniu, wydaje się jakby podlegała jakimś niepowstrzymanym procesom gnilnym, jakby rozkładała się na naszych oczach. Pod koniec sekwencji następuje ujęcie, w którym widzimy Małgorzatę, gdy zrywa dość gwałtownie maseczkę z twarzy, jednocześnie w lustrze chwytając spojrzeniem odbicie młodej dziewczyny z nagimi piersiami. Po cięciu montażowym, w zbliżeniu widzimy bohaterkę wycierającą twarz ręcznikiem, czemu towarzyszy z offu głos kosmetyczki pytającej: *Wypoczęła pani trochę?* Tymczasem twarz, którą widzimy – bez makijażu, nieco opuchnięta – wydaje się zmęczona, okrutnie obnażona w dokonujących się na niej nieuchronnych procesach. Ta twarz została celowo skontrastowana z filmowo przetworzoną twarzą Winnickiej, jaką pamiętamy z *Pociągu* czy *Matki Joanny od Aniołów*. To twarz kobiety dojrzałej, kobiety zmierzającej ku starości. Na poziomie somatograficznym uchwycenie tego, czym jest starzenie się ciała, jest jednym z większych osiągnięć Kawalerowicza – nawet jeśli powinniśmy uznać to również za celowy zabieg służący kompromitacji

wizerunku własnej żony... Jeśli pójdziemy tym tropem interpretacyjnym, powinniśmy zastanowić się nad sensem słów, które kilka scen później wygłasza filmowy mąż do Małgorzaty: *Nie spodziewaj się po mnie zachwytów płomiennego amanta ani troski o każdy twój stan ducha. Niestety, nie widzę już ani koloru twoich oczu, ani kształtu nosa, ani smukłości nóg. Po prostu jesteś*.

Ciało daje do myślenia

Czy na podstawie przywołanych tutaj zwięzłych analiz somatograficznych konstrukcji postaci w *Pociągu*, *Matce Joannie od Aniołów* i *Grze* możemy już pokusić się o uogólniające wnioski dotyczące aktorstwa Lucyny Winnickiej, kreowanych przez nią w obrazie filmowym postaci i bohaterek, które grała?

Zacznijmy od poziomu aktora. Podążając za sugestiami Brossarda, możemy stwierdzić, że wrażenie ciągłości ekspresji aktorskiej rozwijającej się z filmu na film bierze się przede wszystkim z intensywnego związku między rzeczywistością filmową a życiem prywatnym Winnickiej. Nie jest tajemnicą, że kariera aktorska Winnickiej rozwijała się równolegle do jej związku z Kawalerowiczem – podczas pracy nad analizowanymi tutaj filmami była już jego żoną. Moglibyśmy zatem – choć warto od razu zastrzec, że z pewnością nie jest to interpretacja wiążąca – spojrzeć na Winnicką jako „aktorkę swojego męża". Nie byłby to przecież odosobniony przypadek – przypomnijmy, że podobnie intensywna relacja artystyczna i osobista łączyła także choćby przywoływaną już Monikę Vitti i Michelangela Antonioniego [24] oraz Annę Karinę i Jean-Luc Godarda. W książce będącej zapisem rozmów Kai Silverman i Haruna Farockiego poświęconych filmom Godarda, Silverman sugeruje, że francuski reżyser, pracując na planie *Żyć własnym życiem* ze swoją żoną w roli Nany, mógł być napędzany takim pragnieniem: *nie mogę się doczekać, aż Karina dołączy do mojego obrazu – chodzi o moment ostatniego pociągnięcia pędzla, kiedy obraz jest już skończony. Pragnę tej chwili, gdy wyjątkowość ustąpi przed dobrem, a Karina w pełni stanie się Naną* [25]. Silverman dochodzi ostatecznie do wniosku, że Godard podejmuje w tym filmie próbę „wypowiedzenia" albo „odmalowania" Kariny, podporządkowania jej podmiotowości swej sensotwórczej władzy.

Gdybyśmy pokusili się o odniesienie tej praktyki pracy z aktorem do metody stosowanej przez Kawalerowicza, może się ona okazać jeszcze bardziej ambiwalentna i niepokojąca. Należy pamiętać, że Kawalerowicz wielokrotnie w wywiadach podkreślał, iż nigdy nie pracuje z jednym aktorem więcej niż raz, niezależnie od tego, jak bardzo byłby od utalentowany lub jak bardzo mógłby się potencjalnie sprawdzić w kolejnym filmie. Reżyser tłumaczył to faktem, że na planie całkowicie wykorzystuje swoich aktorów i zawsze ma wrażenie, że nie mogliby już nic więcej mu zaproponować, ofiarować, że nie zostało w nich nic świeżego, autentycznego czy po prostu interesującego [26]. Od tej nieprzekraczalnej zasady był jeden tylko wyjątek – Lucyna Winnicka, która zagrała w sześciu filmach Kawalerowicza; aż do rozwodu. Rezygnacja Winnickiej z kontynuowania kariery aktorskiej byłaby więc nie tylko wycofaniem z filmu, ale też konsekwencją wycofania się z emocjonalnej i erotycznej relacji, która miałaby być dla niej jako aktorki konstytutywna. Potwierdzeniem może być choćby sama dynamika tego wycofywania: najpierw stopniowo, choćby przez epizodyczne role u Królikiewicza – a zatem od przestrzeni

wewnątrzkadrowej i inscenizacji apodyktycznej, przez przestrzeń poza kadrem i inscenizację demokratyczną – aż do wyjścia całkowicie poza przestrzeń filmową i zainscenizowanie własnej egzystencji zgodnie z filozofią Wschodu.

Możemy również akcentować spójność kreacji aktorskich Winnickiej w filmach Kawalerowicza, koncentrując się przede wszystkim na granych przez nią bohaterkach. Taką interpretację sugeruje – jak się wydaje – Alicja Helman, gdy analizując *Pociąg*, stwierdza, że po raz pierwszy pojawia się tam motyw powracający później i konsekwentnie rozwijany w kolejnych filmach: *Jest to motyw kobiety jako istoty obcej w świecie urządzonym przez mężczyzn, nierozumianej i próbującej się wymknąć ich nienawiści czy miłości, obu jednako raniącym* [27]. Zauważmy jednak, że kobieta kreowana przez Winnicką w filmach Kawalerowicza, choć z pewnością jakoś spójna psychologicznie, przechodzi złożoną ewolucję – od Marty, która dopiero ustanawia samą siebie wobec relacji miłosnych, próbuje pozostać wobec nich zewnętrzna, choć jednocześnie tęskni za uczuciem, przez Matkę Joannę, która – niezależnie od wyinterpretowanych przez nas przyczyn jej zachowania – rzuca się w namiętność z pełną pasją grożącą jej albo upadkiem, albo uwznioślenieм, aż po Małgorzatę, kobietę „po przejściach", próbującą znów odzyskać siebie już nie wobec mężczyzny czy wobec problemu miłości, ale wyłącznie dla samej siebie. Taka interpretacja podkreśla, że – niezależnie nawet od tego, czy uwzględnimy kontekst prywatny i w kolejnych kreacjach będziemy widzieć odbicie osobistych relacji z Kawalerowiczem – możemy w przypadku tych trzech filmów mówić o pewnej biografii bohaterki Winnickiej, kobiety współczesnej, bo żyjącej wciąż w napięciu między pragnieniem związku a potrzebą niezależności.

Wróćmy jednak na koniec do zaproponowanych rytmów somatograficznych, by zastanowić się, jak wygląda kwestia spójności i ciągłości ról Winnickiej na poziomie konstrukcji granych przez nią postaci. Widzimy, że rytmy te są w kolejnych filmach wzajemnie przeciwstawne, choć jednocześnie się uzupełniają. Obok tego, co odpowiada za wrażenie ukrycia, wycofania postaci Marty, jest i to, co wskazuje na próbę przejęcia przez tę postać kontroli w przestrzeni obrazu. Nieskoordynowana, gwałtowna, ekscesowa transformacja, jakiej podlega w całym niemal filmie postać Matki Joanny, zostaje poskromiona czy jakoś usystematyzowana przez kontrast, który można uznać za dominantę konstrukcyjną. Somatograficzne rozproszenie postaci Małgorzaty nie prowadzi do całkowitej dezintegracji, ale kumuluje się w krystalicznych obrazach uspójniających wizerunek jej ciała. Zastanówmy się, czy nie chodzi tu właśnie o ten wahadłowy ruch, od potrzeby ukrycia się w kadrze po pragnienie kontroli, od nieustannej, dramatycznej transformacji ciała w obrazie po stabilizujące i porządkujące oparcie w kontraście, od rozproszenia samej konsystencji ciała i jego graficznej obecności w kadrze, po krystalizację niemal mikroskopową, gdy zbliżenia na twarz uciekają w abstrakcję i odsyłają już nie do konkretnego ciała, nie do fizjonomii, ale do materialności samej skóry. Być może w tym ruchu wyraża się najpełniej modernistyczny status ciała w obrazie filmowym, które poddane nieustannej fragmentaryzacji przez samą ekspresję aktorską, przez pracę kamery i montaż nie zostaje już odzyskane w akcie fetyszystycznego uspójnienia, lecz trwa w tym ruchu oscylującym, niepewnym, ale upartym, przypominając, że ciało nie może być już traktowane ani jako podstawowa obsesja kina, ani jako to, co kino musi przekroczyć czy porzucić, by odkryć myśl. To nowoczesne aktorstwo, zapośredniczone przez zmodernizowane sposoby konstruowania postaci

w obrazie filmowym, sprawia, że ciało aktorki, ciało graficzne i ciało bohaterki nie tyle tracą po kolei swoją indywidualność za sprawą ujednolicającego spojrzenia widza, ile pozostają w ciągłym napięciu, odnoszą się do siebie, zmuszając widza do myślenia.

PAULINA KWIATKOWSKA

Artykuł powstał w ramach projektu *Kultura wizualna w Polsce: języki, pojęcia, meta-obrazy* finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/05/B/HS2/03985.

Artykuł – tutaj w zmodyfikowanej i znacznie rozszerzonej wersji – powstał na podstawie referatu *Actress, figure and character – Lucyna Winnicka in Jerzy Kawalerowicz's films* wygłoszonego podczas konferencji *The Body in Eastern European and Russian Cinema* (University of Greenwich, 21–22 czerwca 2013).

[1] Świetnym przykładem takich opracowań mogą być książki z serii „Aktorzy filmowi świata" wydawane w latach 70., czyli w okresie interesującym mnie tutaj ze względu na filmy z udziałem Lucyny Winnickiej, m.in.: K. Eberhardt, *Zbigniew Cybulski*, WAiF, Warszawa 1976; M. Kornatowska, *Monica Vitti*, WAiF, Warszawa 1977; M. Oleksiewicz, *Brigitte Bardot*, WAiF, Warszawa 1979; K. Żórawski, *Maja Komorowska*, WAiF, Warszawa 1977. Książki te można uznać za świadectwo poszukiwania języka, który pozwoliłby wyjść poza czysto publicystyczny sposób analizy gry aktorskiej w stronę szerszych kontekstów estetycznych, społeczno-kulturowych, ale przede wszystkim biograficznych.

[2] Warto zauważyć, że problem relacji między reżyserem i aktorem, a przede wszystkim metoda pracy z aktorem to często powracające pytania w wywiadach-rzekach z twórcami kina, m.in. *Hitchcock/Truffaut*, tłum. T. Lubelski, Świat Literacki, Izabelin 2005; P. Kletowski, P. Marecki, *Żuławski: Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008; P. Kletowski, P. Marecki, *Królikiewicz: Pracuję dla przyszłości*, Wydawnictwo Korporacja Ha!art, Kraków 2011. Wydaje się, że za zainteresowaniem tym zagadnieniem, które daje przecież o sobie znać szczególnie intensywnie w krótkich wywiadach prasowych, stoi przekonanie, iż po pierwsze – relacja między reżyserem i aktorem jest szczególnie istotna z punktu widzenia realizacji i odbioru filmu, po drugie – o tej relacji najwięcej ma do powiedzenia właśnie reżyser. Warto pamiętać o tych założeniach, ponieważ w dużej mierze determinują one tak wyraźnie spsychologizowaną koncepcję gry aktorskiej.

[3] Jako przykłady takich opracowań należy przywołać dwa klasyczne już artykuły: R. Barthes, *Twarz Grety Garbo*, tłum. A. Dziadek, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008; J. Mukařovský, *Próba strukturalnej analizy fenomenu aktorstwa (Charlie Chaplin w „Światłach wielkiego miasta")*, tłum. J. Mayen, w: tegoż, *Wśród znaków i struktur*, red. J. Sławiński, PIW, Warszawa 1970. W tym kontekście można także rozpatrywać – krótki wprawdzie i okolicznościowy, ale wciąż bardzo inspirujący – tekst André Bazina o Bogarcie, który w swoich najważniejszych filmach nie tylko przyczynił się do zrewolucjonizowania koncepcji aktorstwa filmowego, ale również stworzył *portret samego siebie* i sprawił, że *polubiliśmy i zaczęliśmy podziwiać to, co w nim było obrazem naszego rozkładu*; por.: A. Bazin, *Śmierć Humphreya Bogarta*, w: tegoż, *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michałek, WAiF, Warszawa 1963, s. 137-142.

[4] Niewątpliwie najważniejszym opracowaniem na gruncie polskich badań nad filmem jest monografia Piotra Skrzypczaka poświęcona ewolucji ekspresji aktorskiej i konwencji estetycznych w okresie kina niemego, w której zaproponowano również niezwykle inspirującą i całościową wykładnię teoretyczną fenomenu aktorstwa filmowego; por.: P. Skrzypczak, *Aktor i jego postać ekranowa. Aktorstwo ery kina niemego w teorii i refleksji krytycznej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2009. Co szczególnie ważne, projekt ten czeka jeszcze na kontynuację – w 2013 r. ukaże się drugi tom *Aktor i jego postać ekranowa. O Metodzie i nowoczesnych technikach gry w filmie*, a w dalszej kolejności ostatnia część

Aktor i jego postać ekranowa. Aktorzy nowych mediów.

[5] Możliwie precyzyjną definicję gwiazdy filmowej oraz analizę mechanizmów odbiorczych prowokowanych przez „gwiazdorstwo" zaproponował Edgar Morin, który zauważył, że cielesna obecność aktora w obrazie filmowym nie jest monolityczna, ale polega na każdorazowym zespoleniu rozproszonych fragmentów (gestów, spojrzeń, ustawień względem kamery) – wszystko to sprawia, że owo nieuchwytne „coś" (w kategoriach Morina: *sex appeal* czy uroda) stanowi swego rodzaju język i może być odczytywane i interpretowane w kategoriach semiotycznych; por. E. Morin, *Les Stars*, Editions de Seuil, Paris 1972. Z nowszych opracowań warto polecić również: G. Macnab, *Searching for Stars: Stardom and Screen Acting in British Cinema*, Cassell, London 1999; G. Vincendeau, *Stars and Stardom in French Cinema*, Continuum, London – New York 2000.

[6] Nawet w przypadku owego „czegoś", czynnika wyjątkowości można by spróbować powrócić do płaszczyzny ekranu i zapytać na przykład o warunki aktorskiej fotogeniczności. Co znaczy być aktorką fotogeniczną? Należałoby przy tym pamiętać o historycznym obciążeniu tego pojęcia, jeśli przyjmiemy (a jak się wydaje, jest to w pełni uzasadnione), że fotogenia była pierwszym ściśle i specyficznie filmowym pojęciem zaproponowanym w kręgu francuskiej awangardy lat 20. dla odróżnienia filmu spośród innych sztuk, można rozważyć, czy pojęcie to wciąż mogłoby być funkcjonalne w odniesieniu do statusu aktora w filmie. Ze względu jednak na wyjątkową niejednoznaczność i dynamikę samego pojęcia (wszystkie spory definicyjne wokół fotogenii najpełniej rekonstruuje Alina Madej, por. A. Madej, *Fotogenia*, w: *Słownik pojęć filmowych*, red. A. Helman, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1998, t. 10) zastosowanie kategorii fotogenii do refleksji nad funkcją ciała w obrazie filmowym wydaje się przedsięwzięciem teoretycznym wymagającym osobnego opracowania.

[7] P. Brossard, *Szkic do portretu aktora*, tłum. E. Niewczas, „Kino" 1980, nr 9, s. 23.

[8] Tamże.

[9] Tamże, s. 20.

[10] Tamże, s. 22.

[11] R. Ingarden, *Kilka uwag o sztuce filmowej*, w: tegoż, *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2005.

[12] W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, tłum. J. Sikorski, wyb. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 218.

[13] Pojęcie somatografii wprowadzam, uzasadniam i aplikuję do szczegółowych analiz wybranych filmów przełomu lat 50. i 60., koncentrując się na statusie ciała w obrazie filmowym, w książce *Somatografia. Ciało w obrazie filmowym*, Wydawnictwo Korporacja Ha!art, Kraków 2011. W tym miejscu chciałabym rozwinąć pewne teoretyczne intuicje, które jedynie zasygnalizowałam w zakończeniu książki.

[14] Idąc tropem wyraźnie subiektywnego charakteru odcisku somatograficznego, można by się pokusić o głębsze przeanalizowanie tej kategorii (choć jest to zadanie na odrębny tekst) w odniesieniu do koncepcji *punctum* w teorii fotografii Rolanda Barthes'a, zwłaszcza że odbiór obrazów-odcisków jest również silnie skorelowany z filmową czasowością – podobnie jak w przypadku *punctum* także tutaj mamy do czynienia ze szczególnym *sprasowaniem czasu*, ze *zgrozą* i *katastrofą*; por. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 160-162. Innym istotnym i jak się wydaje funkcjonalnym kontekstem teoretycznym do rozważań o odcisku somatograficznym mogłoby być Benjaminowskie pojęcie aury – warto podkreślić, że choć zdaniem Benjamina aura jest tym, co dzieło sztuki traci wraz z przejściem w tryb reprodukcji technicznej, to jednak potencjalnie – zarówno w fotografii, jak i w filmie – ocalić aurę, przynajmniej w jej szczątkowym wymiarze, może z jednej strony ujęta w obraz twarz człowieka, z drugiej – sam taktylny walor obrazu foto-filmowego przedstawiającego ciało; por. W. Benjamin, dz. cyt., s. 214-215 i 233-234.

[15] Nie proponuję tutaj szczegółowej analizy *Pociągu*, ponieważ film ten jest stosunkowo intensywnie obecny w polskim filmoznawstwie – był wielokrotnie i w różnych kontekstach przywoływany i interpretowany. W tym miejscu należy wymienić: M. Kornatowska, *Jerzy Kawalerowicz, czyli miłość do geometrii*, „Kino" 1978, nr 2; T. Lubelski, *Jerzy Kawalerowicz wspomina podróż na Hel*, w: *Historia kina polskiego*, red. T. Lubelski, K. J. Zarębski, Fundacja Kino, Warszawa 2007; J. Rek, *„Pociąg" Jerzego Kawalerowicza, czyli mówić swoim głosem*, „Kwartalnik Filmowy"2007, nr 57-58. W mojej książce *Somatografia. Ciało w obrazie filmowym*

analizie tego filmu poświęciłam rozdział *Ciało traumatyczne w filmie „Pociąg" Jerzego Kawalerowicza*.

[16] Na temat przyczyn i skutków tej decyzji por.: J. Kawalerowicz, *Bez gry nie ma uczuć*, rozm. B. Janicka, „Film" 1969, nr 20, s. 7 oraz M. Oleksiewicz, *Ludzie w pociągu*, „Film" 1959, nr 3, s. 11.

[17] *„Pociąg". 40 lat później*, reż. Grzegorz Jankowski i Jacek Szczerba, zdj. Tomasz Madejski, Polska 1998.

[18] Niezależnie od sporów dotyczących ostatecznej wymowy filmu, którymi nie będę się tutaj zajmować, należy podkreślić, że wszystkie najważniejsze opracowania poświęcone *Matce Joannie od Aniołów* – a jest ich więcej nawet niż tych dotyczących *Pociągu* – koncentrują się, w mniejszym lub większym stopniu, na formie filmowej, na niezwykle spektakularnych rozwiązaniach estetycznych związanych przede wszystkim z kompozycją kadru, pracą kamery, scenografią i kostiumami; por.: P. Cembrzyńska, *Gołębica w klatce. O „Matce Joannie od Aniołów Jerzego Kawalerowicza*, w: *Ciało i seksualność w polskim kinie*, red. S. Jagielski, A. Morstin-Popławska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009; A. Helman, *„Matka Joanna od Aniołów" (Przesłanie, którego nie ma w opowiadaniu)*, „Kino" 1986, nr 226; S. Kuśmierczyk, *„I stałem się ziemią jałową"*, w: tegoż, *Zagubieni w drodze*, Wydawnictwo Skorpion, Warszawa 1999.

[19] Analiza somatograficzna nie powinna zapominać także o obrazach dźwiękowych, które uzupełniają konstrukcję postaci. W tym konkretnym przypadku także głos Winnickiej/Matki Joanny podlega regule metamorfozy: początkowo jest delikatny, subtelny, następnie stanowczy, aż wreszcie obcy, szatański.

[20] J. Płażewski, *Miłość ma lat dwanaście, czyli subiektywizm reżysera*, „Kino" 1969, nr 4, s. 10. Warto również przywołać inny ważny tekst poświęcony *Grze*: B. Michałek, *Temat i temperament*, „Kino" 1969, nr 8.

[21] J. Kawalerowicz, *Nie trzeba być konsekwentnym*, rozm. S. Janicki, „Kino" 1969, nr 4, s. 13.

[22] Kawalerowicz tak wyjaśniał założony sens tego prologu: *Chciałem (...) złożyć cały początek filmu z elementów, które są mi jakoś dane. Niemen atakuje mnie codziennie – w radio, w telewizji, w kinie. (...) Jest to fenomen – więc wprowadziłem go do filmu. Innym takim fenomenem jest ruch na ulicach Warszawy; trudno się już poruszać samochodem po mieście. To się stało z dnia na dzień. W filmie nie interesuje mnie, jak to się stało, przedstawiam sprawę emocjonalnie. I z tego zgiełku, z tego miasta, śpiewu, oczu ludzkich wyławiam swoje sprawy, z tego rodzi się mój film*. Tamże, s. 14.

[23] Tamże, s. 18.

[24] Na temat związku Vitti i Antonioniego oraz jego wpływu na kreacje aktorskie w najważniejszych filmach włoskiego reżysera pisze Barbara Bialikiewicz; por.: tejże, *Mistrz i Monica*, „Kwartalnik Filmowy" 2002, nr 37-38.

[25] K. Silverman, H. Farocki, *Speaking about Godard*, New York University Press, New York – London 1998, s. 28.

[26] O swojej metodzie pracy z aktorem Kawalerowicz opowiada też w wywiadzie-rzece; por.: J. Kawalerowicz, *Nie powtarzałem siebie*, rozm. W. Chrostowski, M. Słowiński, Oficyna Wydawniczo-Poligraficzna Adam, Warszawa 2008, s. 116-118.

[27] A. Helman, *Jerzy Kawalerowicz – wirtuoz kamery*, w: *Kino polskie w trzynastu sekwencjach*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Rabid, Kraków 2005, s. 82.