
Aktorstwo jednościowe – propozycja

Grzegorz Piotrowski

TEKSTY DRUGIE 2025, NR 2, S. 319–333

DOI: 10.18318/td.2025.2.18 | ORCID: 0000-0001-6488-2661

Winicjalnej sekwencji *Bękartów wojny* Quentina Tarantino (*Inglourious Basterds*, 2009) – pokazu-
jącej „wizytę” pułkownika SS Hansa Landy (Christoph
Waltz) w gospodarstwie Perriera LaPadite’a (Denis
Ménochet) w 1941 roku – śledzimy z zapartym tchem
rozmowę-rozgrywkę obu mężczyzn, która doprowadzi
w końcu do wydania ukrywanych w gospodarstwie Ży-
dów. Przybycie Landy poprzedza epicka muzyka Ennia
Morriconego z westernu *Colorado* (*La resa dei conti*, reż. Ser-
gio Sollima, 1966), wywiedziona z motywu czołowego
Dla Elizy Ludwiga van Beethovena. Bo też Landa – układ-
ny, skrupulatny, przerażająco racjonalny i przywiązany
do form towarzyskich – jest perwersyjnym wcieleniem
„wielkiej niemieckiej kultury”. Uśmiecha się uprzejmie,
podtrzymuje kontakt wzrokowy z rozmówcą, dużo i drob-
no gestykuluje, nabiera atramentu do pióra i pali grote-
skowo wielką fajkę calabash, niczym nazistowski Sher-
lock Holmes (którym – jako osławiony „łowca Żydów”
– jest) – a jednocześnie stonowanym, intymnym gło-
sem wypowiada straszne słowa, zaciska szczęki, osacza.

Grzegorz Piotrowski

– dr hab., dyrektor
Instytutu Badań
nad Kulturą i prof.
UG, wykładowca
Akademii Muzycznej
w Gdańsku. Zajmuje
się twórczością
Jarosława
Iwaszkiewicza
i Kurta Weilla,
muzyką popularną,
homotekstualnością,
aktorstwem
filmowym. Ostatnio
opublikował książkę
Syndrom Pogorelicia. Muzyka – opera – performatywność (2020). Kontakt: g.piotrowski@ug.edu.pl.

Kamera podsyca niepokój widza: w początkowo statycznym ujęciu pokazującym mężczyzn siedzących przy stole, jak na portrecie rodzajowym, nagle – bez wyraźnego powodu – powoli stół ten okrąża. Później, po zarejestrowaniu ozdobnego zawijasa, który Landa metodycznie stawia w swoim rejestrze Żydów, przesuwają się w dół, odkrywając ludzi stłoczonych pod podłogą. Jeszcze później przygląda się rozmówcom z dziwnie niewygodnej, dyskomfortowej perspektywy – nic wielkiego, tylko spojrzenie poniżej neutralnego punktu obserwacji, jak z dziecięcego krzesła, na którym z konieczności przysiadł dorosły.

Czy wciąż wierzymy w szczęśliwy finał tej rozgrywki? Jeśli nawet, to do czasu. Sprawę rozwiązuje Tarantino klasycznie: cztery ujęcia – cztery kontrujęcia, analogiczne, z dyskretnym, niespiesznym najazdem kamery na twarze obu mężczyzn i stopniowym skracaniem czasu trwania (pierwsza para ujęć: 12-15 sekund, druga: 7-8, ostatnie dwie: po około 5-6). LaPadite ulega presji, śledzimy jego mękę: przełyka ślinę, ciężko oddycha, wilgotnieją mu oczy. Każde pojedyncze ujęcie rejestruje zamknięty, stabilny stan bohatera, dopiero wszystkie razem działają jak stopniowanie. Tymczasem Landa jawnie się zmienia. W ujęciu drugim Waltz – jedynie za pomocą płynnego opuszczenia brwi – wygasza półuśmiech; mrugnięcie powiekami i nieznaczne opuszczenie żuchwy przy zamkniętych ustach pozwalają mu przybrać kamienną twarz. W kolejnym ujęciu twarz dalej tężeje, jest lodowata, ale pozostaje napięta, aktor wstrzymuje oddech w perwersyjnym akcie niemalże empatii, a następnie neutralizuje ustawienie ust i szczęk w „ciup” i wyraźnie opuszcza ramiona, jakby uchodziło z niego powietrze. Wszystko to odbywa się płynnie, w mgnieniu oka. Powaga Landy, arystokratyczne rysy, perwersyjne współodczuwanie – są przerażające. Z każdym ujęciem bardziej.

Oto aktorstwo jednouięciowe.

Aktor w jednym ujęciu

Ujęcie – parametr wizualny i czasowy – reprezentuje poziom elementarnych części filmu¹. Jak zauważał Jurij Łotman, wyraża się w nim zrytmizowana fragmentaryczność i nieciągłość filmowej rzeczywistości, ekspansywna poprzez charakterystyczne dla sztuki filmowej skupiska akcji,

¹ Zgadzam się z tezą Marka Hendrykowskiego, że filmoznawstwo do tej pory ma kłopot z definiowaniem elementów dyskretnych filmu i rozpoznaniem ich natury (M. Hendrykowski, *Język ruchomych obrazów*, Ars Nova, Poznań 1999, s. 63-64).

zagęszczenia zogniskowane wokół elementów znaczących². Jednocześnie ujęcie jest segmentem akcji ciągłej, zarejestrowanej od włączenia do wyłączenia kamery³. Charakteryzuje je zatem specyficzne napięcie między trwaniem – utrwaleniem chwili a jej ukonstytuowaniem się i później zaniknięciem.

Marek Hendrykowski stwierdza, że w procesie ewolucji kina ujęcie utraciło swoją pierwotną autonomię i semantyczną samodzielność na rzecz sceny⁴. Z pewnością tak się stało, ale pewne rodzaje ujęć nadal cechuje moim zdaniem znaczny stopień samowystarczalności. Należą do nich ujęcia-zbliżenia, a także ujęcia – jak będę próbował pokazać – zrealizowane „metodą” aktorstwa jednoujęciowego, które nieprzypadkowo wykorzystują zazwyczaj właśnie plany bliskie. Takie ujęcia są Łotmanowskimi skupiskami akcji, ale jakby drugiego stopnia, gdyż uwagę widza przyciąga twarz aktora – fetysz, wyjątkowy silny znak, skoncentrowana obecność i intymność – która na dodatek jest twarzą zmienną, albo dosłownie, albo metaforycznie, niosąc coraz to inne znaczenia lub skomplikowane wiązki znaczeń. Jeśli więc zgodzilibyśmy się na propozycję Gilles’a Deleuze’a, żeby ujęcie traktować jako dychotomiczną strukturę wyrażającą „modyfikację względnej pozycji w ramach całości czy kilku całości” oraz „absolutne zmiany w [...] całości”⁵, to w aktorstwie jednoujęciowym (i ujęciach je pokazujących) kluczowa jest sytuacja absolutnej zmiany, przeważającej modyfikację lub trwanie.

Model i zarazem niedościgły wzorzec aktorstwa jednoujęciowego wyznacza finałowe półzbliżenie na Charlesa Chaplina w *Światłach wielkiego miasta* (*City Lights*, reż. Charles Chaplin, 1931). Podbródek aktora jest przysłonięty dłonią, w której trzyma kwiat od Niewidomej Dziewczyny (Virginia Cherrill); wydaje się, że przygryza raczej paznokieć niż listek róży⁶. Twarz rozpala się

2 J. Łotman, *Semiotyka filmu*, przekł. J. Faryno, T. Miczka, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983, s. 70-74. Autorzy polskiego przekładu książki Łotmana dosłownie oddają stosowane przez autora słowo *кадр*, nie zauważając, że badaczowi ewidentnie chodzi w wielu miejscach o ujęcie.

3 M. Hendrykowski, *Narracja w filmie i ruchomych obrazach*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2019, s. 99.

4 Tamże, s. 99-100.

5 G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, przekł. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 28.

6 Kolejne ujęcia i kontrujęcia są tu zresztą „nieciągle” – kiedy widzimy twarz dziewczyny i plecy Chaplina, nie trzyma on dłoni przy ustach.

uśmiechem, oczy zaczynają płonąć (na twardówce oka aktora udało się wywołać narastający blik – jak sądzę, za sprawą zmiany kąta padania światła w trakcie ujęcia), prawe ramię lekko się unosi, sygnalizując wewnętrzny szloch wstrząsający bohaterem. Trudno jest zresztą to opisać, izolując i nazywając konkretne środki aktorskie, tak bardzo są one organiczne, dyskretnie, integralne i polisemiczne. Tworzy przy tym Chaplin skomplikowany przekaz semiotyczny, w którym niełatwo byłoby poszczególnym zachowaniom nadać status oznak czy znaków, określając choćby ich intencjonalność. (Już Jan Mukařovský twierdził, że w grze Chaplina obserwujemy zintensyfikowaną interferencję znaków różnego rodzaju⁷). Mamy tutaj zresztą do czynienia bardziej może ze złożonym (choć pięciosekundowym!) i subtelnym aktem performatywnym, który – jak powiedziała Erika Fischer-Lichte⁸ – jest „niereferencyjny”, gdyż nie odnosi się do żadnej „substancji” afektywnej, którą trzeba by uzewnętrznic, ucieleśnić. „W tym sensie ekspresja znajduje się dokładnie na drugim biegunie performatywności. Działania fizyczne, określane jako performatywne, nie wyrażają jakiegś istniejącej uprzednio tożsamości, lecz raczej ją wytwarzają jako swoje znaczenie”⁹. Stąd być może bierze się moc aktorstwa jednoujęciowego: w skondensowany, wysoce ekonomiczny sposób wytwarza ono złożoną informację o postaci i sytuacji, stawiając jednocześnie widza w sytuacji (afektywnego) kryzysu, gdy nie może łatwo rozróżnić i racjonalizować silnych emocji.

Jeśli postać ekranową współkształtuje ostatecznie także technika filmowa na wszystkich etapach produkcji, to i aktorstwo jednoujęciowe nie może być wyłącznie działaniem aktora. *Tour de force* Chaplina – aktora i reżysera w *Świątłach wielkiego miasta* – pokazuje dobitnie, jak istotne w wypadku aktorstwa jednoujęciowego są niuanse planu, kadrowania, kąta patrzenia kamery, oświetlenia, kontrastowości obrazu itd. Oczywiście także długości ujęcia adekwatnej do intensywności i stopnia skomplikowania performansu. Nie zgadzam się więc z Toddem Berlinerem, że finałowe ujęcie *Świątł wielkiego miasta* jest zbyt krótkie; zdaniem badacza sprawia ono wrażenie łącznika,

7 J. Mukařovský, *Próba strukturalnej analizy fenomenu aktorstwa. Chaplin w „Świątłach wielkiego miasta”*, przeł. J. Mayen, przekład przejrzał i popr. I. Kędzierski, w: *Czeska myśl filmowa*, red. A. Gwóźdz, t. 2, *Reguły gry, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2007, s. 46.

8 E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 37.

9 Tamże.

jakby coś jeszcze miało się wydarzyć¹⁰. Może i tak – ale efekt jest zamierzony¹¹. To niepochwytność nadziei i piękna, „złudzenie dematerializacji: czysta liryka gestów, wyzwolonych z zależności od cielesnego substratu”¹². Marzymy, żeby twarz Chaplina ujrzyć ponownie.

Stanowienie twarzy

Aktorstwo jednoujęciowe często wiąże się ze stanowieniem twarzy aktora (persony) – postaci, nie tylko w wypadku gwiazd filmowych. Słowo „stanowienie” nie jest tu przypadkowe, gdyż chodzi właśnie o procesualność, o dochodzenie na oczach widza – za pomocą środków aktorskich lub filmowych – do twarzy rozpoznawalnej, zapamiętanej, wyrazistej itd. Służy temu mimika, wyprowadzająca twarz z martwoty – nicości do ruchu – życia/charakteru (zwłaszcza że „emotywność kina budowana jest z ruchu”¹³), modyfikacja spojrzenia, czasami nawet zmiana kolorytu skóry lub kształtu twarzy, choćby w wyniku specjalnego kadrowania.

Dobrze pokazuje to aktorstwo jednoujęciowe Marlene Dietrich. W filmie *Diabeł jest kobietą* (*The Devil Is a Woman*, reż. Josef von Sternberg, 1935) – choć nie tylko – widzimy twarz jak żywe srebro. Nieustająca feeria min, spojrzeń, uśmiechów, grymasów, pochyień, także zastygnięć; powieki, oczy, usta, podbródek, głowa są w ciągłym ruchu, podlegają ciągłej zmianie, jakże zaczepne, prowokujące, uwodzicielskie. Ten ekstensywny styl gry aktorki rozkwitł z pewnością pod wpływem Josefa von Sternberga, aczkolwiek już w filmach Dietrich z lat dwudziestych można dostrzec jego zapowiedzi, na przykład w *Okręcie straceńców* (*Das Schiff der verlorenen Menschen*, reż. Maurice Tourneur, 1929). W późnych filmach Dietrich go ogranicza, bojąc się prawdopodobnie zdradliwej ruchliwości obnażającej wiek.

10 T. Berliner, *Hollywood Aesthetic. Pleasure in American Cinema*, Oxford University Press, Oxford 2017, s. 24.

11 Jean Epstein – przypomina Alina Madej – uważał, że „zbliżenie może być fotogeniczne tylko pod warunkiem, że uzyskany dzięki niemu efekt jest krótkotrwały: gdyby został sztucznie przedłużony, utraciłby zdolność oddziaływania na emocje”; A. Madej, *Fotogenia*, w: *Słownik pojęć filmowych*, red. A. Helman, t. 10: *Adaptacja, gatunek, kompetencja – wykonanie, fotogenia*, Wydawnictwo UJ, Kraków 1998, s. 121.

12 J. Mukařovský, *Próba strukturalnej analizy fenomenu aktorstwa*, s. 48.

13 J. Honzl, *Aktor*, przeł. P. Gierowski, w: *Czeska myśl filmowa*, red. A. Gwóźdz, t. 1: *Obrazy, obrazy, obrazeczki, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2005, s. 159.

Stanowienie twarzy może się wiązać – w planie fabularnym – z pierwszym pojawieniem się bohatera lub jego rozpoznaniem (uświadomieniem sobie) przez inne postaci. W *Zaginionym narzeczonym*¹⁴ (Lubimaja żenszczina mechanika Gawriłowa, reż. Piotr Todorowski, 1982) Gawriłow (Siergiej Szakurov), nieobecny, niesforny pan młody, pojawia się dopiero w finale, dostarczony pod zakład fotograficzny, w którym pracuje jego niedoszła żona Rita (Ludmiła Gurczenko), przez milicję. Na bohatera patrzymy, jak Rita, przez wystawową szybę, ale nie za pośrednictwem subiektywnej kamery. Widz otrzymuje tu własne miejsce, jest obok Rity, dlatego też, kiedy w półzbliżeniu Gawriłow patrzy wprost na kamerę, to status tego ujęcia jest pośredni – spojrzenie bohatera przeznaczone jest dla ukochanej, ale i dla widza, w stopniu znacznie większym niż ten, który mogłaby po prostu zaoferować subiektywna kamera. Mężczyzna potakująco mruga oczami, ściąga usta ku górze, wywołuje zaledwie cień bladego, krzywego, gorzkiego uśmiechu; są to jedynie drgania, przedzielone w ramach jednego ujęcia dość długim zastyganiem. Te wyraziste i charakterne środki budują portret bohatera, na którego przez cały film czekaliśmy – postać męską, ale wrażliwą, nonszalancką i autoironiczną – a także egzystencjalny podtekst z kroplą goryczy, jakby Gawriłow chciał powiedzieć: ech, właśnie takie jest to wariackie życie. Później w planie wielkim kadrowanie odcina podbródek aktora i czubek jego głowy, dzięki czemu oczy znajdują się prawie w centrum ekranu, ale nie aż tak, żeby kompozycja kadru była zbyt perfekcyjna i akademicka. Spojrzenie jest jeszcze bardziej „widzące” i współodczuwające, oczy (filmowane przez szybę) lśnią głębokim błękitem, aparycja jest ciągle chłopięco-męska, choć nie bez śladów czasu i przeżyć. W ostatnim zbliżeniu twarz aktora eksploduje uśmiechem, zawłaszczającym całą ekspresję, promiennym i nieco wilczym (obnażone zęby i dziąsła). Cały ten performans „złotego chłopca *à rebours*” jest osadzony w ramie jesiennego miasta, ze snującym się w tle dymem i wąską w (pół)zbliżeniach głębią ostrości. Kiedy widzimy Gawriłowa w planie amerykańskim, głębinową kompozycję kadru porządkuje i zarazem podkreśla spójność zgaszonych barw: bohater nosi beżowy garnitur z brązową kamizelką, przechodzący za nim mężczyzna ma na sobie zamszową marynarkę i spłowiałe dżinsy, których barwie odpowiada i wzmacnia ją, ale po przekątnej, ciemnoniebieski samochód w głębi kadru itd. Portret wymaga przecież ramy.

Stanowienie twarzy jest środkiem kreacji aktorskiej persony. Kryje się więc w nim ryzyko mechanicznej powtarzalności, eksponującej stałe środki

14 W Polsce film był pokazywany także pod tytułem *Ukochana kobieta mechanika Gawriłowa*.

działania (jak choćby uwodzicielski, rozbrajający uśmiech Petera Straussa). Z jakichś jednak powodów twarze Marilyn Monroe, Jamesa Deana, Jane Fonda, Romy Schneider, Roberta De Niro czy Sissy Spacek nigdy widza nie nużą. Czy dlatego, że – jak twierdził Jean Epstein¹⁵ – to nie twarz jest fotogeniczna, tylko niekiedy wyrażane nią emocje?

Twarz – enigma

Filmowa twarz Greta Garbo nie zawsze była – jak chciał Roland Barthes¹⁶ – Ideą. Twarz Królowej Krystyny (*Queen Christina*, reż. Rouben Mamoulian, 1933), kiedy dostrzega ona ranę Antonia – Johna Gilberta (ściąga i zaciska usta, opuszcza ich kąciaki, jakby w wyrazie obrzydzenia porządkiem życia, i porusza powiekami, jakby chciała przywrócić spojrzeniu ciepło, by nie niepokoić umierającego), gdy reaguje nerwowymi skurczami ust i opuszczeniem powiek na słowo „Hiszpania”, a potakującym „mmm” na opis domu ukochanego – nie jest Ideą. Podobnie twarz Gruzinskiej z *Ludzi w hotelu* (*Grand Hotel*, reż. Edmund Goulding, 1932), kiedy odkrywa w pokoju złodzieja, barona von Geigerna (John Barrymore), i pozwala mu zostać („for just a minute, then”), po wspaniale zagranej wewnętrznej walce. Nie tylko w tych scenach i filmach, z wybitnymi przykładami jedności aktorstwa Garbo, na ekranie widzimy nie Ideę, lecz postać, aktorkę, człowieka. Co więcej, Idea nie byłaby tak trwała i poruszająca, gdyby nie pozwolono nam zobaczyć jej ludzkiego, Zdarzeniowego¹⁷ awersu.

Garbo niewątpliwie miała dar transcendowania – poprzez twarz zamarłą, choć nie martwą, enigmatyczną, która zdaje się niczego nie wyrażać. W wielokrotnie komentowanym finale *Królowej Krystyny* aktorka zastyga na dziobie statku, pokazywana od planu amerykańskiego po plan wielki. Włosy i pełeryna falują na wietrze, Krystyna zamyka oczy w naturalnym rytmie życia, ale na koniec utrzymuje je otwarte przez ponad dwadzieścia sekund. Pisał Aleksander Jackiewicz:

reżyser, jakby dotychczasowego partactwa było mało, każe aktorce stanąć na dziobie ruszającego z martwym Antoniem statku, niby symbol bólu,

15 Zob. A. Madej, *Fotogenia*, s. 121.

16 R. Barthes, *Twórca Greta Garbo*, w: tegoż, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, wstępem opatrzył K. Kłosiński, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 99.

17 Jeśli przeciwieństwem twarzy Idei jest, jak powiada Barthes, twarz Zdarzenie, uosabiana w odczuciu filozofa przez twarz Audrey Hepburn (tamże).

i patrzeć w dal. I nagle Greta Garbo – pozostając bez ruchu, słowa, zmiany wyrazu twarzy – staje się zjawiskiem niepowtarzalnym. [...] Naga twarz Garbo broni się przed wszelkim kiczem¹⁸.

Twarz aktorki jest tu jak ekran, białe płótno, na które widz rzutuje własne emocje¹⁹.

Twarz mieniąca się

W kulminacji *Dworca dla dwojga* (*Wokzał dla dwoich*, reż. Eldar Riazanow, 1983) śledzimy intymną rozmowę kelnerki Wiery (Ludmiła Gurczenko) i pianisty Płatona (Oleg Baśiłaszwili) w recepcji „hotelu dla cudzoziemców”. Bohaterka wyznaje mężczyźnie, że wcale nie spóźniła się na autobus, tylko wróciła, bo nie chciała go zostawić z inną kobietą, koleżanką-recepcjonistką:

Tak, sama przyszedłam. Czemu pan milczy? Będzie pan później wspominał, jak utknął na stacji przesiadkowej. Nawinęła się jedna kelnereczka i zabawił się pan z nią, nie żeby aż... Śmieszne, tak? Była nie taka, żeby bardzo... Ale to przecież było przejazdem.

Twarz aktorki widzimy w planie wielkim, nieco asymetrycznie w kadrze, na nieostrych tle, pomiędzy dwiema plamami jarzącej się czerwieni (klosze lamp). Miękkie światło podkreśla dziecięcą subtelność rysów, delikatność i koloryt skóry, jedwabistość włosów. W długim ujęciu (prawie minuta) Wiera najpierw przemyka gwałtownie powieki, potrząsa głową, otwiera usta z cichym cmoknięciem, jakby chciała odrzucić skrępowanie, oddalić wątpliwości, zanim ją sparaliżują – od razu, impulsywnie decyduje się na prawdę. Wykłada karty na stół. Potem poważnie, smutnie; reakcji Płatona nie widzimy, ale wiemy przecież, że skamieniał – dostrzegamy to w oczach bohaterki, operującej – w milimetrach i milisekundach! – zmianami ustawienia głowy (opuszcza ją), oczu i brwi. Szybkie uniesienie brwi, uniesienie nieco wolniejsze

18 A. Jackiewicz, *Gwiazdźbiór*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1983, s. 27.

19 Ten sposób interakcji pokazała i ekstremalnie testowała Marina Abramović w performansie *The Artist Is Present* w nowojorskim Museum of Modern Art w 2010 r. Od połowy marca do końca maja trwała nieruchomo w hallu muzeum w godzinach jego otwarcia, a zwiedzający mogli zasiąść *vis-à-vis* artystki. Emocje widzów wyzwolone w wyniku tych „spotkań” były niekiedy bardzo gwałtowne; pokazuje je dokument *Marina Abramović. Artystka obecna* (*Marina Abramović. The Artist Is Present*, reż. Matthew Akers, Jeff Dupre, 2012).

i odrobinę ukośne... – zdawałoby się, że to jak anadiploza w popisie oratorskim albo ewolucyjna praca z motywem w kompozycji muzycznej, gdyby nie absolutna naturalność, niewymuszoność, spójność i ciągłość, wykluczające skojarzenia z wykalkulowanymi środkami z podręcznika gry aktorskiej. Bogactwo przymknąć powiek, częściowo, całkowicie, w zmiennym metrum. (Auto)ironia, lekki, gorzki uśmieszek, pogłębiony, słyszalny, drgający oddech od – do (wdech – wydech), z ruchem ramion, jak chwytywanie powietrza przed wybuchnięciem płaczem. Ten jednak nie przychodzi. Zamiast niego uśmiech, już nieco szelmowski, żadnej litości dla samej siebie.

W kolejnych ujęciach wyznanie Płatona Wiera przyjmuje jak konwenans, reaguje dopiero na frazę „w pani nie ma tego, czego nienawidzę”, wyrażając to subtelnym obrotem głowy. Wspaniałych słów słucha z bolesnym wyrazem twarzy. Ani ich nie przyjmuje, ani nie odrzuca, jedynie: „Wie pan – mnie takich słów nikt nigdy nie mówił. Nigdy”. Potwierdza to zmianą balansu głowy, potrząśnięciem nią i przymknięciem powiek.

Oczywiście, temu poruszającemu popisowi służy współobecność dobrego partnera. Basiłaszewi – całkowicie świadomie – swoim wzruszeniem, oczekiwanym przez nas i stopniowanym w kolejnych ujęciach, sztywnością i leciutką błazenadą, rozbrajającą skrępowanie własnymi łzami, bardziej tylko podkreśla niezwykłość Wiery, prawdziwej i przepięknej (jak sam mówi), z nikim nieporównywalnej.

Popis Gurczenko w *Dworcu dla dwojga* należy do nurtu, nie tak znowu bogatego, jednoujęciowych performansów mieniających się twarzy – obok między innymi Chaplina w finale *Światła wielkiego miasta*, Garbo w *Ludziach w hotelu*, Marie Rivière w zakończeniu *Zielonego promienia* (*Le rayon vert*, reż. Éric Rohmer, 1986), Barbary Krafftówny w *Jak być kochaną* (reż. Wojciech Has, 1963) czy Marilyn Monroe w nieukończonym *Coś trzeba dać* (*Something's Got to Give*, reż. George Cukor, 1962), gdy grana przez nią Ellen Arden po latach nieobecności powraca do domu i obserwuje swoje kąpiące się dzieci. Za pomocą bogatych a niezwykle subtelnych – i płynnych! – zmian mimiki oczu i ust Monroe performuje tu złożony, niejednorodny strumień znaczeń, w którym są wzruszenie, ekscytacja, radość, duma matki, ale i – może dominujący – smutek, smuga cienia kryjąca przeszłość i nieodwracalne już decyzje²⁰. Mieniająca się twarz aktorki sprawia, że emocje te znajdują się w stanie ciągłej gry, niedopowiedziane a ucieleśnione. „Twarz jest sugestywną, syntetyczną i wspaniałą

20 Więcej na temat tej sceny – zob. G. Piotrowski, K. Szymański, *Marilyn Monroe 1962*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 83-84, s. 46-48.

niedosłowną emanacją całej złożoności postaci i jej historii, które – choć mgławicowe – są dane widzowi całkowicie bezpośrednio i materialnie. To nie jest metafora, to żywy człowiek”²¹.

Z kolei Rivièrę jako Delphine w *Zielonym promieniu* w transgresyjnym i zagadkowym momencie zachodu słońca nagle rozpoznaje własne uczucia i zbliża się do poznanego wcześniej, zupełnie przypadkowo, Jacques’a (Vincent Gauthier). Przypadkowo – i nieprzypadkowo, bo może w tym właśnie momencie bohaterom objawia się Los, na który bohaterka reaguje wezbraniem emocji i katartycznym ich uwolnieniem w płaczu.

Moglibyśmy więc powiedzieć, że w najlepszych przykładach aktorstwa jednowjęciowego „poznanie – jak pisała Anna Sobolewska *à propos* literatury – równoznaczne tu z samowiedzą, nie ma [...] charakteru intelektualnego ani intersubiektywnego – jest ściśle podmiotowym doświadczeniem wewnętrznym, nie dającym się zracjonalizować i przekazać”²². Tu jednak korekta: z uwagi na afektywną, zmysłową naturę kina doświadczenie to właśnie w filmie i poprzez film można uzewnętrznić i przekazać. Przekaz ten miewa czasem – dla postaci i dla widza – wymiar epifanii, kiedy w „błysku doświadczenia wewnętrznego” objawia się „utajona obecność innej, wewnętrznej rzeczywistości obdarzonej sensem”, a samo przeżycie godzi „człowieka z istnieniem, duchową pustkę momentalnie przetwarzając w pełnię”²³. W *Dworcu dla dwojga*, a może i w *Zielonym promieniu*, epifanię tę widzimy: prawdziwość i odwaga Wiery sprawiają, że Platon na naszych oczach rozpada się na kawałki, by scalić się później jako odrodzony człowiek.

Oślepiająca jasność umysłu

Epifaniczną, okrutną jasność umysłu – odsłaniającą pustkę, nieobecność Boga, wymagającą heroizmu, by nadal żyć dla kogoś – wyraził w sposób bezprecedensowy Ingmar Bergman w *Gościach Wieczery Pańskiej* (*Nattvards-gästerna*, 1963). Ingrid Thulin (jako Märta Lundberg) w dwóch niezwykle długich ujęciach (w sumie ponad sześć minut) przedstawia treść listu, którego adresatem jest ukochany bohaterki, pastor Tomas Ericsson. Ujęcia nie są estetyzowane – neutralne tło, neutralne światło, naga twarz *en face*, jak na

21 Tamże, s. 48.

22 A. Sobolewska, *Mistyka dnia powszedniego*, Open, Warszawa 1992, s. 85.

23 Tamże, s. 86-87.

zdjęciu paszportowym – ale spojrzenie Märty przygważdża Tomasza i nas, widzów. Bohaterka, bez emocjonalnego szantażu, obnaża „za mały kapitał [wspólnego życia z Tomaszem] wobec ubóstwa uczucia”, a wiarę pastora określa jako „ciemną i neurotyczną, okrutnie nabrzmiałą emocjami i prymitywną”. Rozdzielająca ujęcia retrospekcja pokazuje Märtę i Tomasza modlących się przed ołtarzem, również w jednym ujęciu, ale prowadzonym od popiersia bohaterki widzianej za złożonymi dłońmi milczącego pastora, poprzez zbliżenie jej dłoni zaciśniętych w pięści i naznaczonych egzemą, do twarzy już samotnej w rozmowie z Bogiem. Ten insert wnosi duży kontrast: układ ciał – pozornie nieruchomych, ale pokazywanych w sieci kątów ostrych – jest dynamiczny, pełen napięcia, jak w barokowych wyobrażeniach męczenników. Thulin również gra „na kontrze” – napięta, gniewna, prawie teatralna w posługiwaniu się wyrazistą, przyjętą z zewnątrz konwencją.

W drugiej części listu Märta mówi, że jej modły zostały wysłuchane – otrzymała jasność umysłu: „Za fałszywą dumą i udawaną niezależnością ukrywam jedno pragnienie – móc żyć dla kogoś. Bardzo to trudne”. Tę jasność umysłu, godność i odwagę widzimy, twarz bohaterki nie kłamie. Märta w niezwykle sposób komunikuje się ze światem oczami – chwilami patrzy na adresata listu, chwilami nie widzi nic, szukając właściwych słów, czasem widzi wszystko, przenikając wzrokiem tak daleko, że czujemy się obnażeni. Grająca to Thulin, z szeroko rozwartymi oczami, nie zmienia w ustawieniu twarzy właściwie nic. W finale jej oczy wyrażają niepokój związany z niepewną przyszłością: źrenice ciemnieją, zwężają się. To zapewne tylko jakieś mikronapięcie mięśni zewnętrznych gałki ocznej. Efekt jest przejmujący, metafizyczny.

Bezprecedensowa – jak i cały film – jest także scena obierania ziemniaków przez Jeanne Dielman (Delphine Seyrig), bohaterkę obrazu Chantal Akerman z 1975 roku (*Jeanne Dielman. 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*). Dwie i pół minuty laboratoryjnego studium – bez absolutnie żadnej zmiany punktu widzenia kamery, usadowionej przy kuchennym stole dokładnie vis-à-vis postaci kobiecej. Znajduje się ona w centrum rygorystycznie skomponowanego kadru: krawędzie stołu, zlewu, jasnej ścierki i żółtej suszarki do naczyń są idealnie równoległe, plastikowa miednica i worek po ziemniakach równoważą po przekątnej ciężar białego zlewu, butelka płynu do naczyń i wisząca na ścianie szczotka do mycia mają ten sam odcień dość intensywnej zieleni, a patelnia i deseń na zasłonach okiennych oraz szerokie pasy na worku ziemniaków – ich bardziej zgaszony, jaśniejszy walor. Z porządku linii nieznacznie wyłamuje się sylwetka Jeanne, lewe ramię jest nieco uniesione,

głowa przekrzywiona ku niemu²⁴. Idealny wizerunek bohaterki zaczyna się jakby fałdować, może nawet pękać: włosy są lekko rozburzone w porównaniu z nieskazitelną fryzurą z początku filmu, którą Jeanne ujarzmiła we wcześniejszej scenie szczotkowania²⁵, kołnierzyk bluzki zagięty. Dzięki bardziej intensywnemu napięciu mięśni i ust lub innemu niż wcześniej oświetleniu, choć wydaje się ono neutralne, na twarzy bohaterki dostrzegamy subtelne wybrzuszenia skóry – pod oczami i na opuszczonych powiekach oraz nad brwiami, a zwłaszcza pod kącikami ust. Czy to twarz bez wyrazu, jedynie naznaczona średnim wiekiem, który ujawniał się dotąd bardziej dyskretnie, trochę znużona? A może twarz, której rysy za chwilę złamią się w płacz? Jeanne struga ziemniaki mechanicznie, na pamięć, ale schizofrenicznie: poszczególne cięcia są rytmiczne i niby „teleologiczne”, ale oderwane; kobieta minimalnie zmienia pole widzenia, o milimetry unosząc powieki, poza linię dłoni z nożykiem, jakby w wolnej części stołu, poza czynnością, poszukiwała obrazu „czegoś więcej” (własnego życia w całości?). Potem się wewnętrznie dyscyplinuje, potrząsa głową, skupia na obieraniu i zwiększa jego tempo, a nacisk noża, zaciśnięcie pięści, „wiosłowanie” łokciem (dla równowagi), cały ten impet, są trochę nieadekwatne do banału czynności i podatności bulw. Po obraniu dwóch ziemniaków Jeanne zastyga i nawet odgłos otwieranych drzwi, na który powinna zareagować rytuałem powitania syna, odbierania od niego płaszcza i teczki (chłopak jest zresztą zdziwiony, pyta: *maman?*), nie wytrąca jej z zamyślenia.

Reżyserka zdecydowała się pokazać aktorkę w planie średnim, a więc dystans jest tu wyraźnie większy niż u Bergmana, gdzie Thulin, w półzbliżeniu, gra do kamery. A jednak efekt jest równie przejmujący, może nawet bardziej, gdyż niema Jeanne i niemi świadkowie jej życia pozostają w swoich nieprzenikalnych akwariach.

24 Catherine Fowler – odwołując się do *Zeszłego roku w Marienbadzie* (*L'année dernière à Marienbad*, reż. Alain Resnais, 1961) i *Wypadku* (*Accident*, reż. Joseph Losey, 1967) – podkreśla, że Seyrig cechowała niezwykłą zdolność operowania ciałem jako formą plastyczną wyrażającą charakter postaci (*Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, The British Film Institute, Bloomsbury Publishing, London 2021, s. 63-65). Często – dodajmy – była to forma asymetryczna, pełna „tektonicznego” napięcia i niemalże abstrakcyjna, naznaczona przy tym pewną ekscentrycznością. W *Jeanne Dielman* aktorka wykorzystuje te predyspozycje, ale w sposób niezwykle zniuansowany, subtelny i daleki od wszelkiej „dekoracyjności”.

25 W 1975 r. – czy to przypadek? – Marina Abramović zrealizowała performans *Art Must be Beautiful, Artist Must be Beautiful*, w którym kompulsywnie, z autoagresją czesała swoje długie włosy.

Podsumowanie

Aktorstwo jednoujęciowe sprawdza się zwłaszcza jako ekspresja/performance – by użyć określenia Piotra Skrzypczaka (*à propos* Chaplina) – stanów granicznych, dychotomicznych²⁶. „Greta Garbo – twierdził Jackiewicz – musi pokonywać przeszkody, by jej sztuka rozbłysła pełnym blaskiem. Najlepsza jest w konflikcie”²⁷. Chodzi tutaj także o napięcie między personą i grą aktora a konwencją filmu²⁸.

Ale to nie wszystko. Akerman nieprzypadkowo przecież umieszcza scenę-ujęcie obierania ziemniaków w centralnym punkcie filmu, prawie na osi symetrii. Jest to scena najbardziej intymna, dająca najpełniejszy wgląd w enigmatyczne życie wewnętrzne Jeanne, a także najbardziej intensywna. Uwagę tę możemy odnieść – w pewnym zaokrągleniu – do wielu ujęć zagranicznych „metoda” jednoujęciową, które stają się w narracji punktami węzłowymi i często epifanicznymi, dla bohaterów i widzów.

Nie tylko z tego powodu aktorstwo jednoujęciowe najpełniej wyraża się poprzez twarz i zbliżenie, choć czasem korzysta z medium całego ciała i z jego języka. W takim wypadku zbliża się do pantomimy²⁹. W *Dworcu dla dwojga* Wiera podaje Płatonowi „dietetyczną kurę”: odbiera tacę z kuchni, przegląda się w lustrze, daje głową znak pianiście i zamawia „muzyczkę dla klienta”, a później balansuje z tacą falistym ruchem, jak w etiudzie tanecznej, przy stoliku zaś wszelkie czynności (ułożenie talerza, sztućców i serwetki oraz otwarcie butelki) wykonuje zawsze jednym szybkim ruchem, w tym samym rytmie, trochę jak w slapsticku, także z uwagi na brak dialogu i charakter diegetycznej muzyki. Kamera prowadzi aktorkę w planie średnim i sama tańczy, okrążając w pewnym momencie Wierę, jakby trzymała ją w pasie.

Skróty – sprzężenia wizualne, fabularne, ekspresyjne itd. – tego typu są bardzo ekonomiczne, gdyż w błysku oszczędnego obrazu i minimalnego ruchu pozwalają skoncentrować różne znaczenia, pozbawiając je balastu dosłowności. Wymaga to jednak precyzji, której służą duble, by przywołać tylko przykłady Chaplina i Monroe. Monroe, jak wiadomo, grała w kolejnych

26 P. Skrzypczak, *Aktor i jego postać ekranowa. Aktorstwo ery kina niemego w teorii i refleksji krytycznej*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2009, s. 255. Badacz zauważa, że Chaplin często rezygnował z efektów prostych, jednoznacznych na rzecz tych właśnie stanów złożonych.

27 A. Jackiewicz, *Gwiazdozbiór*, s. 26.

28 Tamże, s. 24.

29 Na temat związków pantomimy z filmem – zob. M. Hendrykowski, *Aktor i aktorstwo filmowe*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2017, s. 25–51.

dublach coraz lepiej, jej partnerzy zaś – gorzej, bo „urodzony aktor filmowy” z każdym kolejnym podejściem pełniej rozpoznaje przestrzeń, światło, warunki ekspozycji, podczas gdy „aktor klasyczny” traci energię i motywację albo zaczyna powielać wymyślone rozegranie danej sceny. Z tego zapewne względu Laurence Olivier wyzłościł się i deprecjonował umiejętności Monroe, nazywając ją pogardliwie „modelką”³⁰. Ta „modelka” – dzięki świetnej grze – ukradła mu jednak *Księcia i aktoreczkę* (*The Prince and the Showgirl*, reż. Laurence Olivier, 1957).

Aktorstwo jednościowe niewątpliwie wymaga szczególnych predyspozycji i warsztatu: twarzy ruchliwej, ale nie nadpobudliwej, wyrazistej i opoływanej. Wymaga także fascynujących oczu i hipnotyzującego spojrzenia, gdyż w filmie – jak zauważała Grażyna Stachówna – oczy „stają się nieoczekiwanie samodzielnym elementem znaczącym, komunikującym odbiorcy często skomplikowane sensy dramatyczne i symboliczne”³¹. Kryje się przy tym w aktorstwie jednościowym pewien paradoks-zagadka. Jest ono aktorstwem *sensu largo* w znaczeniu nadanym temu określeniu przez Hendrykowskiego, czyli „szczególnego rodzaju nieustannie doskonaloną – rytualną – sublimacją odruchów i zachowań naturalnych, którym przysługuje atrybut akulturacji”³². Nie jest więc zarezerwowane wyłącznie dla aktorów zawodowych, co doskonale pokazuje gra Jeana-Pierre’a Léauda w filmie *Czterysta batów* (*Les quatre cents coups*, reż. François Truffaut, 1959). Trudno też powiązać je z jakąś konkretną metodą lub estetyką gry, aczkolwiek nie da się go w moim odczuciu koncytować tylko intelektualnie, poukładać na zasadzie zestawu zaplanowanych do wykonania min. Jest bowiem zawsze performatywne – jako stężona obecność, dotykalna cielesność, płynna organiczność, niepochwytne różnorodność, poddane dyscyplinie skrótu i w pewnym sensie, mimo precyzji, „niedbałe”³³. Bezcennym dokumentem pracy i wrażliwości tego rodzaju są materiały montażowe do *Coś trzeba dać*. Widzimy na nich, jak Monroe próbuje rozmaitych wariantów gry, improwizuje, rozkręca mechanizm twarzy, dąży do takiego poziomu skupienia, pobudzenia i rozegrania, żeby ostatecznie

30 L. Olivier, *Wyznania aktora*, przeł. P. Szymanowski, PIW, Warszawa 1988, s. 243, 247.

31 G. Stachówna, „Powabne własności”, czyli o oczach aktorów filmowych, „Iluzjon. Kwartalnik Filmoteki Narodowej” 1988, nr 2, s. 36. Badaczka wskazała na fenomen narodowych filmowych stylów gry oczami, wyróżniających choćby aktorstwo amerykańskie i rosyjskie (s. 38–39).

32 M. Hendrykowski, *Aktor i aktorstwo filmowe*, s. 96. Wyróżnienie w oryginale.

33 Por. S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, wstęp A. Helman, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 127.

efekt był maksymalnie integralny, semiotycznie zaś – zarazem syntetyczny i polisemiczny.

Dzięki takiej płynności i organiczności oraz zmysłowi improwizacji heterogeniczne elementy, stłoczone w krótkim czasie i wąskiej przestrzeni kadru, nie zamieniają się w szarżę czy popis pustej znaczeniowo ruchliwości twarzy aktora, ale wyrażają życie i są nim samym.

Aktorstwo jednoujęciowe bywa więc esencją życia, nie tylko zresztą filmowego. Kryje się w nim jednak również potencjał autotematyczny, wprowadza ono bowiem możliwość podwójnej lektury filmu, który niezależnie od statusu postaci ekranowej może być interpretowany jako wypowiedź metafilmowa – o artyście-aktorze i naturze jego sztuki.

Abstract

Grzegorz Piotrowski

UNIVERSITY OF GDAŃSK

Single-Take Acting: A Proposal

In the opening sequence of *Inglourious Basterds*, Quentin Tarantino directs Christoph Waltz to shift, in a single take, from the persona of a polite SS colonel to the face of a monster, the perverse "Jew Hunter," merely by letting his smile fade and lowering his brows. The article refers to this acting technique as single-take acting. The method demands particular predispositions like a sense of conciseness or an economy of acting, along with a specific cinematic framework: framing, set, lighting. Remaining within a single take – the fundamental visual and temporal unit of a film – single-take acting emphasizes the fragmentary nature of cinematic reality and its polysemic nature. Based on outstanding examples (Charles Chaplin in *City Lights*, Greta Garbo, Marlene Dietrich, Marilyn Monroe, Ludmila Gurchenko, Ingrid Thulin, Delphine Seyrig), the article distinguishes variations and functions of single-take acting while considering its relation to performance art and epiphanicity.

Keywords

single-take acting, film acting, take