

MARCIN MALECKO

UNIwersytet Jagielloński
WYDZIAŁ ZARZĄDZANIA I KOMUNIKACJI SPOŁECZNEJ
INSTYTUT SZTUK AUDIOWIZUALNYCH
E-MAIL: MMALECKO@GMAIL.COM

Wrażliwość w służbie etyki. O aktorskich kreacjach Mai Komorowskiej w filmach Krzysztofa Zanussiego

STRESZCZENIE

Artykuł poświęcony jest współpracy twórczej Mai Komorowskiej i Krzysztofa Zanussiego. Autor zwraca uwagę na wyjątkowy sposób pracy aktorki i wskazuje, że wpływa on bezpośrednio na wymowę filmów Zanussiego. Analizie zostały poddane role w sześciu filmach reżysera.

SŁOWA KLUCZOWE

Aktor, postać ekranowa, ciało, Maja Komorowska, Krzysztof Zanussi

[...] radość, gdy się powraca do aktora, którego umie się używać, który jest jak znajomy instrument: wiemy, jak on rezonuje, jak ona gra.

Krzysztof Zanussi

Pod pewnym istotnym względem kino jest wyjątkową dziedziną sztuki, odróżniającą się wyraźnie od wszystkich pozostałych. Każdy film jest owocem współpracy. Jakkolwiek dominująca jest rola reżysera czy producenta, to, co widzimy na ekranie, jest zawsze wypowiedzią grupy ludzi. Myśląc o kinie, warto być świadomym tego wielogłosu. Jest to szczególnie ciekawe w przypadku kina autorskiego, które zazwyczaj utożsamiamy z konkretną osobą twórcy-reżysera, przypisując mu pełną odpowiedzialność za ostateczny kształt dzieła filmowego.

Warto zwrócić uwagę, że rozumienie pojęcia *autora filmowego* przez dziesięciolecia podlegało ewolucji i do dziś pozostaje niejednoznaczne. Myślenie o kinie przez pryzmat osoby reżysera zapoczątkowali w latach pięćdziesiątych XX wieku krytycy filmowi związani z pismem „Cahiers du Cinéma”, którzy kilka lat później, już jako filmowcy, dali początek francuskiej Nowej Fali. Zwrócili oni uwagę, że język kina może stać się narzędziem wypowiedzi, dzięki któremu artysta (autor filmowy) może dawać wyraz swojej osobowości i wrażliwości. W myśl tego założenia zaczęto nobilitować reżyserów filmowych jako autorów w indywidualny sposób kreujących swe dzieła. „Polityka autorska” uprawiana przez krytyków z „Cahier du Cinéma” zapoczątkowała sposób czytania filmów przez pryzmat osoby reżysera: jego wrażliwości, stylu, stale poruszanych tematów. Należy jednak pamiętać, że polityka autorska abstrahuje od rzeczywistego procesu powstawania filmu, który zawsze ma charakter kolektywny. Dlatego też romantyczne pojęcie autora-reżysera okazuje się niewystarczające do opisu dzieła filmowego nawet w przypadku filmów, w których osoba twórcy jest dominująca. Jak słusznie zwrócił uwagę Jean Collet:

[...] reżyser filmowy, być może bardziej niż którykolwiek inny artysta, musi zagubić się w swoim dziele. Film nie należy do niego – i to już od momentu realizacji. Pracuje nad nim ekipa. I film zdaje sprawę z tajemniczych, ukrytych relacji między wszystkimi członkami tej ekipy. Rejestruje ulotny ślad tego wszystkiego, co stanowiło przeżycie techników, aktorów, niezliczonych uczestników procesu realizacji¹.

Jedną z najistotniejszych ról w procesie twórczym odgrywają z pewnością aktorzy. W sposób oczywisty stają się najbardziej rozpoznawalni spośród osób, których praca składa się na ekranowy efekt. Nie sposób uciec od pytania, na ile praca aktora ma jedynie charakter odtwórczy, a na ile istotnie wpływa na kształt całego dzieła. Czy jest on tylko narzędziem realizacji czyjeś artystycznej wizji, czy może współkreatorem filmowej rzeczywistości? Pytanie to wydaje się szczególnie znaczące w przypadku reżyserów pracujących stale z określoną grupą aktorów. Nie sposób sobie wyobrazić „trylogii alienacji” Michelangelo Antonioniego bez Moniki Vitti. Twórczość Woody’ego Allena można podzielić na okresy wyznaczone przez współpracę z kolejnymi aktorkami. Ze współczesnych przykładów wystarczy wskazać chociażby Pedro Almodóvara, a na polskim gruncie Wojciecha Szmarzowskiego, których filmografia jest wręcz utożsamiana z konkretnymi aktorskimi nazwiskami. Taka stała współpraca nie pozostaje bez wpływu

¹ J. Collet, *Autor*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 59, s. 21.

na odbiór poszczególnych dzieł filmowych. Widz zaczyna asocjować konkretnych odtwórców ról z określoną wizją reżyserską i charakterystycznym sposobem kreowania świata. Można oczywiście uznać, że świadczy to o traktowaniu w takich sytuacjach aktora jako narzędzia, jednego z elementów twórczego stylu autora. Można również założyć, że aktorzy stanowią w takich przypadkach źródło reżyserskiej inspiracji, a ich pozaekranowa osobowość w sposób istotny znajduje odzwierciedlenie w filmie. To drugie podejście wydaje mi się bardziej odpowiednie i przydatne w dyskusji na temat dzieł filmowych.

Przykładem wyjątkowej współpracy jest niewątpliwie dorobek filmowy Krzysztofa Zanussiego i Mai Komorowskiej. Ich kariery w świadomości widzów i krytyków wydają się nierozzerwalnie związane. On odkrył ją dla filmowego ekranu, a ona stała się dla niego idealnym medium wyrażania refleksji na temat ludzkiej kondycji. Zanim doszło do ich spotkania, Komorowska – absolwentka Wydziału Lalkarskiego krakowskiej PWST – miała za sobą ciekawą, aczkolwiek niełatwą drogę kariery teatralnej. Zaczynała dwiema niewielkimi rolami w Teatrze Groteska, jednak najważniejsza z uwagi na jej aktorski warsztat była praca z Jerzym Grotowskim – najpierw w Teatrze 13 Rzędów, a później w Teatrze Laboratorium. To tam aktorka zdobyła umiejętność dyskursywnego myślenia, a także obserwowania samej siebie i wykorzystywania spostrzeżeń w scenicznej kreacji. Istotny był również model pracy oparty na nieustających próbach i dyskusjach, który zakładał całkowite poświęcenie życia sztuce². Należy podkreślić, że teatr Grotowskiego czerpał z istniejącej między artystami więzi międzyludzkiej i nie był nastawiony na oddawanie pola aktorskim indywidualnościom. Można podejrzewać, że właśnie dlatego Komorowska opuściła w końcu zespół Grotowskiego i rozpoczęła pracę we wrocławskich teatrach – Współczesnym i Polskim. I tak, gdy przekroczyła trzydziesty rok życia, przyszedł czas na późny filmowy debiut³.

Zanussi odkrył Komorowską już przy kompletowaniu obsady swojego pełnometrażowego debiutu – *Struktury kryształu* (1969). W trakcie zdjęć próbnych okazało się jednak, że aktorka jest zbyt charyzmatyczna, żeby zagrać żonę jednego z głównych bohaterów. Reżyser obawiał się, że powierzenie jej roli sprawi, iż przyćmi ona kluczowe dla zamysłu scenariusza postaci. Obiecał jednak Komorowskiej, że kolejną postać kobiecą napisze

² K. Żórawski, *Maja Komorowska*, Warszawa 1977, s. 14–16.

³ Wcześniej, w 1960 roku Maja Komorowska wzięła udział w filmie *Marysia i Krasnoludki* w reżyserii Jerzego Szeskiego i Konrada Paradowskiego, gdzie użyczyła głosu krasnoludkowi Żagiewce.

z myślą o niej, co też uczynił. Tak powstała Bella z *Życia rodzinnego* (1970). Przystępując do realizacji filmu, Zanussi dał się jednak przekonać kolegom z branży, że nie powinien obsadzać u boku takich gwiazd, jak Jan Kreczmar czy Daniel Olbrychski, nikomu nieznaną aktorkę, która na dodatek, pomimo stosunkowo długiego okresu zawodowej aktywności, nie grała dotąd w filmie. Dopiero interwencja matki Komorowskiej spowodowała, że reżyser powrócił do pierwotnego planu i zaangażował aktorkę⁴. Rola w *Życiu rodzinnym* uczyniła ją jedną z największych gwiazd ówczesnego kina polskiego. Paradoksalnie nagła sława i popularność stały się udziałem Komorowskiej, zanim ten film i kolejny – *Za ścianą* (1971) – zostały zaprezentowane publiczności⁵. Premierę obu poprzedziły artykuły i wywiady w prasie, które wieściły narodziny nowej aktorskiej osobowości⁶.

Na czym polega ekranowy fenomen Komorowskiej i dlaczego tak znakomicie wpisał się w autorską wizję Zanussiego? Nie sposób odpowiedzieć na to pytanie bez zastanowienia się nad istotą aktorstwa filmowego w ogóle. Przydatne będzie tu zaproponowane przez Piotra Skrzypczaka pojęcie „postaci ekranowej”, która istnieje niezależnie od aktora filmowego i czerpie zarówno z indywidualnych cech psychofizycznych odtwórcy, jak i z konstrukcji samej postaci filmowej⁷. Należy tu wskazać za Pierre’em Brossardem, że postać filmowa istnieje niezależnie od aktora. Stanowi ona jedną ze „składowych” postaci ekranowej. To, jak silnie jest ona dookreślona na poziomie scenariusza, determinuje zakres swobody aktora. W przypadku postaci historycznych lub bohaterów często pojawiających się na ekranie to postać filmowa staje się dominująca. W innych przypadkach wiodącą rolę zaczyna odgrywać instancja aktorska⁸. Ta druga sytuacja jest charakterystyczna dla kina silnie autorskiego, do którego bez wątplenia zalicza się twórczość Zanussiego.

Aktor istnieje przede wszystkim w tekście filmowym, dlatego też refleksja dotycząca istoty jego roli w obrazie powinna opierać się na obserwacji zależności między realną osobą a wspomnianą postacią ekranową. Ma to również związek z tym, iż w przypadku aktorstwa filmowego, w odróżnieniu od teatralnego, mamy do czynienia z prymatem ruchomego obrazu nad

⁴ Krzysztof Zanussi – sylwetka artysty, rozm. I. Czarnawska, Warszawa 2008, s. 151–152.

⁵ Za właściwy debiut ekranowy Komorowskiej należy uznać niewielki epizod w telewizyjnych *Górach o zmierzchu* Zanussiego. Rolę tę można jednak potraktować jako próbę generalną do występu w *Życiu rodzinnym*.

⁶ M. Karpiński, *Maja Komorowska-Tyszkiewicz*, „Kino” 1972, nr 3, s. 12.

⁷ P. Skrzypczak, *Aktor i jego postać ekranowa*, Toruń 2009, s. 27.

⁸ P. Brossard, *Szkic do portretu aktora*, tłum. E. Niewczas, „Kino” 1980, nr 9, s. 19–20.

tekstem mówionym, co powoduje, że najistotniejszym elementem instancji aktorskiej staje się ciało⁹. Brossard wskazuje, że fizyczność osoby aktora jest jednym z elementów kształtujących postać filmową¹⁰. Scharakteryzuję więc rolę Mai Komorowskiej w filmach Zanussiego przez pryzmat osobowości aktorki, jej fizyczności, a także sposobu wykorzystania tych cech przez reżysera.

Między Bellą a Anną

Dwie pierwsze ważne role Komorowskiej u Zanussiego to dwie skrajnie różne postaci w odmiennych pod względem formalnym filmach. Bella z *Życia rodzinnego* jest młoda, niezwykle ekspresyjna, zadziorna i buntownicza. Anna z telewizyjnego *Za ścianą* jest natomiast zdecydowanie starsza od Belli, niepewna siebie i zachowawcza. *Życie rodzinne* to film bardzo klasyczny w formie, który cechuje się precyzyjnością scenariusza. Po nowofalowej z ducha *Strukturze kryształu* Zanussi chciał udowodnić, że potrafi stworzyć „akademicki” obraz, posługując się narracją opartą na klasycznych wzorcach. Napisał więc psychologiczny dramat rodzinny, nawiązujący w pewnej mierze do twórczości Tennessee Williamsa¹¹. Telewizyjny *Za ścianą* ze względu na inną formułę medium jest bardziej kameralny od – i tak bardzo intymnego w nastroju – filmu z roku 1970. Podstawową zmianą względem *Życia rodzinnego* jest jednak sposób realizacji, bowiem drugi film z udziałem Komorowskiej był w całości oparty na improwizacji. Zanussi, nauczony doświadczeniem pracy nad poprzednim filmem, pozwolił aktorze i partnerującemu jej Zbigniewowi Zapasiewiczowi mówić własnymi słowami, samemu jedynie zarysowując tematy rozmów bohaterów¹². Oba filmy miały premierę jesienią 1971 roku. Zaistniały więc w świadomości widzów niemal jednocześnie, sprawiając, iż aktorskie *emploi* Mai Komorowskiej ukształtowało się niejako na styku dwóch skrajnie różnych postaci Belli i Anny.

Sposób zbudowania ekranowej postaci Belli w *Życiu rodzinnym* pokazuje wyraźnie, że Komorowska jest aktorką bardziej cielesną niż tekstową, co podkreślał sam Zanussi¹³. Zwraca uwagę jej specyficzna metoda pracy nad

⁹ P. Skrzypczak, op. cit., s. 21.

¹⁰ P. Brossard, op. cit., s. 24.

¹¹ M. Marczak, *Niepokój i tęsknota, kino wobec wartości. O filmach Krzysztofa Zanussiego*, Olsztyn 2011, s. 121–122.

¹² M. Karpiński, op. cit., s. 14–13. Przy pracy nad *Życiem rodzinnym* reżyser wyciął za improwizowaną przez Komorowską scenę z obawy, iż przesunęłaby ona postać Belli na pierwszy plan, przyćmiewając główną treść filmu.

¹³ M. Marczak, op. cit., s. 124.

rolą, nazywana przez nią metodą chirurgicznych cięć dokonywanych na samej sobie. Polega ona na zadawaniu sobie konkretnych pytań dotyczących danej roli i prowokowaniu siebie do innego niż spontaniczny sposobu reagowania¹⁴. Metoda ta jest więc silnie skoncentrowana na odczuciach danej postaci ekranowej i jej relacji z innymi bohaterami oraz otoczeniem.

Bella jest siostrą głównego bohatera, Wita, granego przez Daniela Olbrychskiego. W odróżnieniu od niego pozostała w starym domu rodzinnym, stając się częścią martwego świata wyższych warstw społecznych, które w PRL stały się grupą zmarginalizowaną. Bohaterka odrzuciła więc drogę asymilacji z nowym społeczeństwem i wybrała rolę ekscentrycznej outsiderki. Nieustannie prowokuje wszystkich wokół, ostentacyjnie manifestując swoje wyzwolenie, pod którym tak naprawdę skrywa się głęboka samotność i brak poczucia własnej wartości. Komorowska w sposób odważny posługuje się ciałem i buduje swą postać na zmysłowości. Zachowanie Belli to nieustający popis, pod którym aktorka skryła prawdę o postaci. Po raz pierwszy widzimy ją na ekranie zsuwającą się po długiej linie z wysokiego drzewa. Ma na sobie jedynie bordowy szlafrok i bieliznę, a długie blond włosy są spięte wysoko w kucyk – jej cielesność jest jawnie erotyzowana. Aktorka porusza się niemalże tanecznym krokiem, trzymając uniesioną głowę i wykonując szerokie gesty. Ociera się o ściany i przedmioty, muskając je dłońmi, przez co postać koncentruje uwagę zarówno pozostałych bohaterów, jak i widzów. Jej głos jest pewny i kokietujący, często wybucha śmiechem lub nuci. Komorowska silnie teatralizuje wypowiedzi Belli, balansując między wysokimi i niskimi tonami oraz modulując tempo. Głos jest dla bohaterki jednym z elementów autokreacji.

Aktorka bardzo wyraźnie posługuje się też kostiumem – zawiązując i rozwiązując szlafrok, bawiąc się włosami. Pod tą teatralizowaną powierzchownością skryła Komorowska drugą warstwę postaci. Dla jej zbudowania użyła głównie spojrzenia, w którym widać niepewność bohaterki i jej smutek. Czy Belli demaskują sztuczność jej autokreacji. W scenie kolacji, kiedy bohaterka przestaje słuchać wynurzeń ojca dotyczących fabryki i zaczyna grać na niestrojonym pianinie, śpiewając monosylabami, w jej oczach widać rozpaczliwą próbę utrzymania noszonej na co dzień maski pewnej siebie wariatki.

Anna z filmu *Za ścianą* jest postacią przynależącą do innego świata niż Bella. Kobieta, podobnie jak Wit z poprzedniego filmu, obraca się w świecie miejskiej inteligencji i próbuje znaleźć w nim swoje miejsce. Jednak nie-

¹⁴ M. Żórawski, op. cit., s. 33.

pewność siebie sprawia, że staje się wyalienowana. Nie jest w stanie odnieść sukcesu w dziedzinie nauki. Mieszka sama w małym mieszkaniu i rozpaczliwie próbuje zwrócić na siebie uwagę sąsiada, a gdy to się nie udaje, dopuszcza się próby samobójczej. Oś fabularną stanowi rozmowa z docentem, granym przez Zbigniewa Zapasiewicza, w czasie wymuszonego przez Annę spotkania w jej mieszkaniu. Komorowska znów w sposób prze-myślany korzysta z kostiumu, tym razem jednak zupełnie inaczej buduje cielesność postaci. Anna, ubrana w stonowaną sukienkę, z okularami w ciemnych oprawkach i ze spiętymi włosami, jest wizualizacją przeciętności. Aktorka tym razem do minimum zredukowała rolę gestu. Postawa bohaterki jest zamknięta, nierzucająca się w oczy. Ostentacyjnie podniesioną głowę Belli zastępują spojrzenia w podłogę. Tym razem postać nie nakłada maski. Jej cierpienie i samotność są niewidoczne właśnie dlatego, że ona sama nie rzuca się w oczy. Efekt ciągłego speszzenia i naturalność pełnych niepewności reakcji, osiągnięte w czasie improwizacji na planie, były możliwe między innymi dzięki temu, że Komorowska nie знаła Zapasiewicza¹⁵. Zupełnie inny jest też sposób wystawiania się bohaterki – głos często więźnie Annie w gardle. Komorowska mówi na jednym tonie, a niska barwa jej głosu dodatkowo potęguje wrażenie znużenia, jakie odczuwa jej bohaterka.

Paradoks podwójnego debiutu Komorowskiej polega na tym, że dwie bohaterki, z pozoru tak odległe od siebie, są w rzeczywistości bardzo sobie bliskie i obie czerpią dużo z osobowości i fizyczności samej aktorki. Zanussi wykazał się intuicją, powierzając jej te aktorskie zadania, i reżyserską mądrością, pozwalając jej wносить dużo od siebie do obu projektów. Maja Komorowska jest postrzegana jako osoba niezwykle aktywna, nieustannie poszukująca, do czego prowokuje ją, jak sama mówiła, niekonkretność wykonywanego zawodu. Aktorka twierdzi, że tworząc postaci, opiera się na intuicji i wkłada w nie pasujące elementy własnych doświadczeń. Jednocześnie cechuje ją pewien rodzaj ciągłej niepewności. Oczekuje od reżysera potwierdzenia dla swych pomysłów. W życiu prywatnym kieruje nią potrzeba czynienia dobra i życia w zgodzie ze wszystkimi. Tego rodzaju podejście nigdy nie zapewnia stuprocentowego poczucia satysfakcji. Zanussi idealnie wyczuł, że właśnie taka aktorka będzie się nadawała do ról bohaterek, których wrażliwość zderza się z obojętnością i zepsuciem świata – kobiet, które spalają się, próbując znaleźć swoje miejsce w społeczności. To właśnie specyficzny rodzaj wrażliwości – nierozumiany przez resztę świata – wydaje się tym, co Komorowska wniosła od siebie do dwóch skrajnie różnych konstrukcji postaci.

¹⁵ J. A. Łużyńska, *Artysta wobec współczesności. O Zanussim inni*, Warszawa 1996, s. 130.

Marta i Teresa – altruistki?

Przy kolejnej współpracy na planie filmowym zarówno Komorowska, jak i Zanussi mieli za sobą spektakularne sukcesy. Ona zagrała Musię w *Jak daleko stąd, jak blisko* Tadeusza Konwickiego i Rachelę w *Weselu* Andrzeja Wajdy, a on zdobył międzynarodową popularność filmem *Iluminacja*. Spotkali się już nie jako początkujący artyści, ale gwiazdy kina polskiego. Tym razem Zanussi powierzył aktorce postać centralną dla całego filmu. Po raz pierwszy to kobieta stała się na ekranie jego alter ego¹⁶. *Bilans kwartalny* miał premierę w styczniu 1975 roku i był zupełnie odmienny od poprzedzającej go, awangardowej formalnie *Iluminacji*. W dziele tym można dostrzec zaczątki kina moralnego niepokoju, odnoszącego się do sytuacji społeczno-politycznej w PRL¹⁷. Przede wszystkim jest to jednak portret kobiety próbującej zaspokoić swoją ogromną potrzebę wolności. Film opowiada o Marcie – mężatce i matce kilkuletniego chłopca, prowadzącej ułożone życie pracownicy biurowej. Bohaterka spotyka dawnego znajomego ze studiów i zauroczona nim zaczyna zastanawiać się nad porzuceniem rodziny.

Scenariusz stawiał przed aktorką nowe wyzwanie. Tym razem historia nie rozgrywała się w jednej przestrzeni i nie miała kameralnego charakteru. Bohaterka zostaje pokazana w różnych życiowych sytuacjach, dlatego też kreacja aktorska musiała obejmować o wiele więcej elementów. Pisana z myślą o Komorowskiej postać w warstwie uczuciowego podejścia do świata nosiła wiele jej cech. Głównym motorem działań Marty jest bowiem chęć pomocy wszystkim wokół, niezależnie od własnych możliwości, oraz nieustająca aktywność. Aktorka musiała ukazać Martę zarówno w banalnych sytuacjach codziennych, jak i w momentach kluczowych dla jej dalszego życia. Jednocześnie istotne było pokazanie zmian w postaci – zarówno tych w skali mikro, zachodzących w zależności od sytuacji, w której się znalazła, jak i w skali makro, dotyczących jej ewolucji na przestrzeni całego filmu.

Pod względem aktorskiej ekspresji Marta sytuuje się gdzieś pomiędzy bohaterkami *Życia rodzinnego* i *Za ścianą*. Komorowska połączyła nadwrażliwość tej postaci z wrażeniem normalności, co koresponduje z realistycznym charakterem dzieła. Aktorka w poszczególnych scenach ukazuje role, które odgrywa jej bohaterka – żony, matki, koleżanki, kobiety odpowiedzialnej. Największe wrażenie robią jednak sceny, w których na wierzchu wydobywa się prawdziwa osobowość Marty – kiedy udaje jej się uwolnić. Znowu mamy więc do czynienia z warstwowym budowaniem postaci. Naj-

¹⁶ Krzysztof Zanussi..., op. cit., s. 169.

¹⁷ M. Marczak, op. cit., s. 167–170.

lepszym przykładem jest kulminacyjna scena, rozgrywająca się w nadmorskiej restauracji, gdzie pijana Marta spędza wieczór. Są to chwile, w których bohaterka znajduje się na neutralnym gruncie i musi zdecydować o swoim dalszym życiu. Komorowska wewnętrzne rozterki postaci przekłada na jej fizyczność. Widzimy ją stojącą naprzeciw lustra, a z jej ust wydobywa się jęk. Później osuwa się na podłogę, gdzie siedzi, sprawiając wrażenie otumanionej. W kolejnym ujęciu bohaterka, która podjęła decyzję, przystępuje do działania. Wstaje energicznie i próbuje wydostać się z zamkniętego lokalu, szamocząc się z drzwiami. Scena zaczyna nabierać symbolicznego znaczenia. Aktorka gra całą sobą, krzycząc i rzucając się na drzwi. Sprawia wrażenie, że znajduje się na skraju opętania. Następną sceną ma charakter oniryczny – w zamglonym korytarzu widzimy nieznaną kobietę, za którą Marta podąża. Komorowska odrealnia swoją postać. Porusza się, lekko utykając, z martwym wyrazem twarzy, powtarzając kilkakrotnie dziwny, przypominający wskazywanie ręką gest.

W ostatniej scenie filmu Marta wraca do mieszkania i godzi się z mężem, co budzi do dziś skrajne uczucia u widzów. Zamysłem reżysera było pokazanie, że wolność oznacza czasem rezygnację z czegoś. W celu osiągnięcia tego przekazu konieczne było, aby widz uwierzył w autentyczne przekonanie Marty o słuszności jej wyboru. Zanussi wiedział, że to zadanie może powierzyć tylko Komorowskiej. Artystka, która zdecydowała się pójść do szkoły teatralnej pod wpływem chęci niesienia radości chorym dzieciom, była idealną osobą do wykreowania na ekranie kobiety, która ciągle czyni coś dla innych, a w finale rezygnuje z zaspokojenia własnych, obarczonych niepewnością marzeń na rzecz życia rodzinnego. Spojrzenie aktorki w ostatniej scenie oraz jej uśmiech przez łzy wyrażają przywiązanie do męża i ulgę, sprawiając, że bezwarunkowo wierzymy w intencje postaci. Traktujemy finał tego filmu nie jako obraz wyrzeczenia, ale spełnienia.

To charakterystyczne dla Komorowskiej silne nastawienie na drugiego człowieka reżyser wykorzystał po raz kolejny w filmie *Spirala*, który miał premierę w 1978 roku. Dzieło podejmuje temat śmierci i godzenia się z własnych odchodzeniem. Grany przez Jana Nowickiego główny bohater jest nieuleczalnie chory i jawnie buntuje się przeciw zbliżającej się śmierci. Zanussi powierzył aktorce rolę Teresy, która decyduje się towarzyszyć mężczyźnie w jego ostatnich chwilach. Podobnie jak Marta z *Bilansu kwartalnego*, bez wyraźnego powodu i za wszelką cenę stara się być pomocna. Tym razem Komorowska musiała zmierzyć się z rolą drugoplanową. Dramat jej bohaterki należało utrzymać niejako poza ekranem, tak by stanowił jedynie tło dla historii głównego bohatera. Obecność Teresy nie zmienia sytuacji

umierającego mężczyzny, a jedynie stanowi przerwę w jego duchowych cierpieniach. Ich relacja ma charakter jednokierunkowy, ponieważ on się na nią nie otwiera¹⁸. Aktorka znakomicie partneruje Nowickiemu, pozwalając mu dominować i swoją osobą dopełniając poszczególne sceny. Komorowska słucha Nowickiego, niejako umożliwia mu wyrażanie własnych emocji. Rola ta świadczy o niezwyklej dojrzałości wykonawczynie, o jej świadomości zarówno aktorskiego zadania, jak i postaci. Widz jest w stanie dowiedzieć się wiele o Teresie, ale informacje są mu przekazywane w sposób nieeksplicytny.

Te dwa filmy z lat siedemdziesiątych pokazują, jak ugruntowała się współpraca Zanussiego i Komorowskiej. Pisane z myślą o aktorce role umożliwiają jej budowanie autentycznych i wiarygodnych postaci. Reżyser natomiast wykorzystuje jej wrażliwość i rodzaj delikatności do budowania swoich traktatów etycznych. Pisze dla niej, ale nie tak, jak się pisze dla gwiazdy – Maja Komorowska w jego filmach jest medium określonych treści, a nie wartością samą w sobie.

Dorota i Emilia – kobiety stojące obok życia

W latach osiemdziesiątych Komorowska zagrała u Zanussiego dwie role, które – znów pozornie od siebie bardzo odległe – mają ze sobą wiele wspólnego. Są to postaci dwóch kobiet w średnim wieku, które nie walczą z losem i światem.

Kontrakt, który miał premierę w 1980 roku, stanowi ostrą krytykę moralnego upadku społeczeństwa. Altmanowski z ducha, wielowątkowy film jest osnuty wokół wymuszonego przez rodziców ślubu dwójki młodych ludzi. Na przyjęciu weselnym dochodzi do spotkania osób z różnych warstw społecznych i pokoleń. Panorama ludzkich charakterów obnaża zepsucie i wewnętrzną pustkę oraz usilną potrzebę robienia wszystkiego na pokaz. Komorowska gra macochę pana młodego – Dorotę. Jej bohaterka stara się za wszelką cenę utrzymać ład i wrażenie normalności w czasie przyjęcia. Jednocześnie, jako jedna z nielicznych, nie dokonuje niczego, co by ją kompromitowało w oczach widza. Nie jest to już jednak postać, która poświęca się dla innych z potrzeby czynienia dobra. Jest w pełni świadoma reguł rządzących światem, w którym się znajduje. Jak sama mówi w finale filmu, stara się po prostu, aby wokół niej było porządnie. Wydaje się tu przekąźnikiem niepokojów Zanussiego, który negatywnie oceniał zmiany zachodzące w liberalizującym się społeczeństwie¹⁹.

¹⁸ Ibidem, s. 214.

¹⁹ H. Samsonowska, *Polski syndrom*, „Kino” 1980, nr 11, s. 16.

Komorowska stworzyła bohaterkę, która budzi u pozostałych postaci poczucie zaufania i cieszy się pewnym autorytetem. Jest zawsze pomocna, ale nie angażuje się uczuciowo. To, jak się zdaje, główna zmiana w stosunku do poprzednich ról u Zanussiego. Emocjonalność zostaje zrównoważona inteligencją i doświadczeniem, co dzieje się zarówno na poziomie postaci, jak i samej kreacji aktorskiej. Z Doroty bije specyficzna pewność siebie – jest kobietą świadomą siebie. W scenach rozgrywających się podczas przyjęcia weselnego aktorka jest ubrana w elegancką czarną suknię, biżuterię, ma na sobie makijaż. Komorowska znów prawdziwą osobowość postaci skrywa pod powierzchownością. Tym razem zasłania krytyczne spojrzenie bohaterki na otoczenie. Zanussi wykorzystuje wizerunek Komorowskiej jako autorytetu i jej życiową mądrość. Rola ta jest zbudowana podobnie do roli Teresy ze *Spirali* – Dorota prawie zawsze partneruje na ekranie innym postaciom, zostawiając im pierwszy plan.

Drugim filmem Zanussiego, w którym widać nowe tony w aktorstwie Komorowskiej, jest *Rok spokojnego słońca* – obraz nagrodzony Złotym Lwem na Festiwalu Filmowym w Wenecji, którego polska premiera miała miejsce w 1985 roku. Reżyser sięgnął tu do formuły filmowego melodramatu, a tego rodzaju kino wymagało nieco innego poprowadzenia postaci. Wewnętrzne rozterki musiały zostać podporządkowane idei rodzącej się uczucia.

Film opowiada historię Emilii i Normana, którego gra Scott Wilson. Akcja rozgrywa się w 1946 roku. Ona jest Polką mieszkającą z chorą matką w polniemieckim domu na Ziemiach Odzyskanych. On jest Amerykaninem, członkiem komisji mającej odnaleźć groby rozstrzelanych jeńców alianckich. Para zakochuje się w sobie pomimo bariery językowej i planuje wyjazd do Ameryki, do którego w wyniku ostatecznej decyzji Emilii nie dochodzi.

Postaci w interpretacjach aktorskich Komorowskiej zazwyczaj są naznaczone smutkiem, Emilia jednak jest bohaterką głęboką nieszczęśliwą. Nie potrafi cieszyć się z szansy na miłość, którą ofiarował jej los. Aktorka w jeszcze większym stopniu niż dotąd oparła grę na spojrzeniach i gestach, bohaterowie nie są bowiem w stanie porozumiewać się za pomocą słów. Emilia Komorowskiej jest wycofana i, podobnie jak Dorota z *Kontraktu*, nie angażuje się w pełni w sytuacje, które ją spotykają. Tym razem jednak kryje się za tym poczucie rozczarowania, a nie krytycyzm.

...

Współpraca Mai Komorowskiej i Krzysztofa Zanussiego wywarła wpływ na obraz polskiego kina artystycznego lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Sam reżyser przyznaje, że wielu ważnych rzeczy w swej twórczości nie

byłby w stanie powiedzieć inaczej niż przez tę aktorkę. Oboje jednak podkreślają, że ta współpraca bynajmniej nie była łatwa²⁰, tak jak nie jest łatwe wspólne szukanie właściwych rozwiązań i ścieranie się poglądów.

Niezwykle wrażliwe bohaterki grane przez Komorowską są swoistym papierkiem lakmusowym ludzkiej kondycji. Postaci te, zderzane z rzeczywistością, objawiają jej słabości, wady i mechanizmy nią rządzące. Co ciekawe, często nie są one bezpośrednio związane z główną ideą filmu. Zawsze jednak wnoszą poczucie autentyczności i swoistego ciepła, dzięki czemu filozoficzne zamierzenia reżysera nabierają na ekranie ludzkiego wymiaru. Ekspresyjne aktorstwo Komorowskiej uwiarygodnia etyczne refleksje prowadzone przez reżysera i daje im emocjonalny wymiar. Bohaterki grane przez artystkę, choć różne, mają ze sobą wiele wspólnego, będąc dowodem na to, jak aktorska osobowość spaja krańcowo różne postaci ekranowe.

SENSITIVITY IN THE SERVICE OF ETHICS. THE ROLES OF MAJA KOMOROWSKA IN KRZYSZTOF ZANUSSI'S FILMS

ABSTRACT

The article is devoted to creative cooperation between Maja Komorowska and Krzysztof Zanussi. The author draws attention to the unique way the actress works and points out that it directly influences the message of Zanussi's films. The analysis has been featured in six director's films.

KEYWORDS

actor, screen figure, body, Maja Komorowska, Krzysztof Zanussi

BIBLIOGRAFIA

1. Brossard P., *Szkic do portretu aktora*, tłum. E. Niewczas, „Kino” 1980, nr 9.
2. Collet J., *Autor*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 59.
3. Karpiński M., *Maja Komorowska-Tyszkiewicz*, „Kino” 1972, nr 3.
4. *Krzysztof Zanussi – sylwetka artysty*, rozm. I. Czarnawska, Warszawa 2008.
5. Łużyńska J. A., *Artysta wobec współczesności. O Zanussim inni*, Warszawa 1996.
6. Marczak M., *Niepokój i tęsknota, kino wobec wartości. O filmach Krzysztofa Zanussiego*, Olsztyn 2011.
7. Samsonowska H., *Polski syndrom*, „Kino” 1980, nr 11.
8. Skrzypczak P., *Aktor i jego postać ekranowa*, Toruń 2009.
9. Żórawski K., *Maja Komorowska*, Warszawa 1977.

²⁰ J. A. Łużyńska, op. cit., s. 132.