

Maciej Krauze

ORCID: 0000-0002-8781-7421

Uniwersytet Łódzki

Nieuchwytny fenomen aktorstwa filmowego: metoda analizy strukturalnej Jana Mukařovskiego a psychologia komunikacji

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.45.13>

The imponderable phenomenon of film acting: Jan Mukařovsky's method of structural analysis and communication psychology

Abstract

The thesis is a polemic against Jan Mukařovský's method of structural analysis of acting. The author accuses him of excluding the actor's subjectivity as well as the psychological factor. Instead, he is proposing to extend the reasoning with the theory of communication psychology — a field of study dealing with the relationship between emotions and their articulation. In the first part, Mukařovský's conclusions are confronted with communication psychology. The second one describes the representation of female hysteria in film as an example of acting that is resistant to structural analysis.

Keywords

acting, Jan Mukařovský, communication psychology

Wstęp

Jan Mukařovský był czeskim strukturalistą i czołowym przedstawicielem Praskiej Szkoły Strukturalnej. Organizacja ta czerpała inspirację z podejścia językoznawczego Ferdinanda de Saussure'a, kładąc nacisk na funkcjonalny charakter języka. Mukařovský podjął się wyzwania stworzenia strukturalnej metody analizy tekstu. W jego założeniu utwór jako struktura składa się z elementów o określonej roli i miejscu w hierarchii opowiadania. Określając

funkcję estetyczną każdego z nich, można wyznaczyć system porządku formalnego. Struktura dzieła charakteryzuje się określoną dynamiką, która wynika z wzajemnego oddziaływania jego składowych¹. W swoich badaniach Mukařovský pochylił się także nad medium filmowym. Do jego kanonicznych pozycji o X muzie należą *W stronę estetyki filmu* oraz *Próba strukturalnej analizy fenomenu aktorstwa. Chaplin w „Światach wielkiego miasta”*. Niniejszy artykuł skupia się na polemice z drugą z nich jako jedną z niewielu prac naukowych poświęconych aktorstwu filmowemu, wyznaczającą model rozpatrywania tej materii. Trzeba uwzględnić, iż tekst datuje się na 1931 rok, tuż po premierze dzieła Chaplina, o którym traktuje. Natomiast w Polsce został opublikowany z czterdziestoletnim opóźnieniem, stanowiąc już kanon².

Przyczyny problemu filmoznawstwa z ujęciem zagadnienia gry aktorskiej w realizacjach filmowych są zastanawiające. Pomimo istotnej roli ikon wielkiego ekranu w funkcjonowaniu kultury filmowej liczba wywodów im poświęconych nadal stanowi marginalny procent akademickiego dorobku. Wśród przykładów bliskich perspektywie strukturalnej można wymienić esej Rolanda Barthes'a *Twarz Grety Garbo*³ lub jeden z rozdziałów *Semiotyki filmu* Jurija Łotmana⁴. Stawiam tezę, iż metoda strukturalna nie ujmuje zagadnienia aktorstwa w kompletny sposób. W swych założeniach nie obejmuje aspektu podmiotowości aktora. Pozostaje pytanie: jaką strategię badawczą obrać, żeby uzupełnić nieścisłość widoczną w podejściu czeskiego strukturalisty? Z pomocą przychodzą założenia kluczowe dla aparatu pojęciowego psychologii komunikacji.

Psychologia komunikacji, będąca poddziedziną psychologii społecznej, traktuje o transferze komunikatu jako nośnika znaczenia ze strony nadawcy w kierunku odbiorcy, możliwym dzięki znajomości przez obie strony wspólnego kodu. Komunikacja pozostaje przy tym formą indywidualnej ekspresji nadawcy⁵. Istotnym aspektem na polu badań z zakresu psychologii komunikacji jest komunikacja niewerbalna. Charakteryzuje się ona wolnością od wymogu dopasowania do pisma literowego, któremu poddana jest wymowa języka. Pojęcie to budzi kontrowersje. Niewerbalna

- 1 J. Mukařovský, *Strukturalizm dla wszystkich*, przeł. J. Baluch, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1981, nr 1 (55), s. 176–182.
- 2 Po raz pierwszy tekst w języku polskim ukazał się w 1970 roku w publikacji *Wśród znaków i struktur*.
- 3 R. Barthes, *Twarz Grety Garbo*, [w:] *idem, Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2000, s. 98–99.
- 4 J. Łotman, *Problem aktora filmowego*, [w:] *idem, Semiotyka filmu*, przeł. J. Faryno, T. Miczka, Warszawa 1983, s. 167–182.
- 5 I. Kurcz, *Komunikacja niewerbalna*, [w:] *eadem, Psychologia języka i komunikacji*, Warszawa 2005, s. 218–232.

oznacza nie tyle pozbawioną słów, ile aspektu mowy, a przecież składniki głosowe są istotnym elementem składającym się na formułowanie przekazu niewerbalnego. Bardziej adekwatny wydaje się termin „komunikacja pozajęzykowa”⁶. Ze względu na utarty schemat i klarowność wywodu pozostaną przy oryginalnym pojęciu. Dziedzina doczekała się adaptacji na grunt filmoznawczy, na przykład w polskiej publikacji zbiorowej *Kino: gest — ciało — ruch*⁷. Badanie komunikacji przez pryzmat kodu niezbędnego do odczytania komunikatu upodabnia wnioskowanie do metody strukturalnej. Jednakże daje szersze spojrzenie — możliwość zwrotu ku motywacjom postaci i osobie aktora. Do ustalenia pozostaje kwestia odbiorcy artykułowanych treści.

Pomysł powrotu do tekstu Mukařovskiego z propozycją jego reinterpretacji polega na zestawieniu jego założeń z wnioskowaniem pochodzącym z wybranych pozycji z zakresu psychologii komunikacji, które prezentują odmienne stanowiska w dziedzinie. W pierwszej części artykułu zestawiam ich treść z wykładnią *Próby strukturalnej analizy fenomenu aktorstwa*, jednocześnie traktując je jako wzajemny punkt odniesienia oraz uzupełniającą się krytykę. W drugiej przedstawiam odgrywane przez aktorki sceny hysterii jako przykład wymykania się perspektywie strukturalnej, dowodząc niekompletności tej metody przy badaniu aktorstwa. Nie mam na celu krytyki czeskiego autora, lecz ukazanie radykalności przeskoku, jaki dokonał się od myślenia strukturalnego, a z czasem psychoanalizy, do współczesnej psychologii, pokrewnej kognitywizmowi. Przez te dekady odmiennych trajektorii badawczych nadal nie udało się uchwycić i w pełni spenetrować kwestii aktorstwa filmowego.

Charlie-żebrak i Charlie-milioner. Polemika z pracą Mukařovskiego na tle założeń psychologii komunikacji

Mukařovský, rzecz jasna, traktuje o filmie przez pryzmat kategorii struktury. W jego ujęciu dzieło filmowe jest zbiorem elementów oddziałujących między sobą według określonego wzorca, hierarchii (jest to kluczowe pojęcie dla aparatu konceptualnego strukturalizmu), w której poszczególne składowe utworu dominują nad innymi⁸. Zgodnie z doktryną nurtu zwrotu ku badaniu artysty jako osoby w kontekście jego dorobku znajduje się na

6 *Ibidem*.

7 *Kino: gest — ciało — ruch: film w perspektywie systemów komunikowania niewerbalnego*, red. A. Gwóźdź, Wrocław 1990.

8 J. Mukařovský, *Próba strukturalnej analizy fenomenu aktorstwa. Chaplin w „Światach wielkiego miasta”*, przeł. J. Mayen, [w:] *Czeska myśl filmowa*, t. 2, red. A. Gwóźdź, Gdańsk 2007, s. 41–48.

dalszym planie. Autor wyjaśnia, że w przypadku aktora separacja jego gry od odtwórcy roli jest błędem. Aktorzy używają swojej tożsamości granym przez siebie bohaterom. Zapożyczają część swojej osoby, kreując filmową postać. Odejście od rozważań z zakresu psychologii artysty jest niemożliwe, co obrazują słowa:

Teoretykom muzyki i sztuk plastycznych wiadomo już, że jeśli chodzi o analizę jakiegoś dzieła albo tym bardziej historię danej sztuki, nie można w miejsce analizy strukturalnej podsuwać osobowości psychologii artysty ani zastępować rozwoju danej sztuki historią kultury, względnie ideologią. [...] Mimo to jest ryzykowne użycie metody strukturalnej w analizie sztuki aktorskiej, zwłaszcza w stosunku do aktora filmowego, który swoim cywilnym nazwiskiem firmuje także swoją działalność artystyczną, a ponadto we wszystkich rolach występuje w tej samej, typowej masce. Teoretyk, który próbuje odebrać maskę od człowieka i badać organizację strukturalną fenomenu aktorstwa, nie uwzględniając psychiki i etosu aktora, naraża się na niebezpieczeństwo, że zostanie uznany za bezwstydnego cynika, odmawiającego artyście ludzkiej wartości⁹.

Badacz przeczy sam sobie, zwracając uwagę na przewagę strukturalizmu w kontekście rozważań nad aktorstwem. Metoda strukturalna cechuje się uprzywilejowaniem, nie utożsamiając gry aktorskiej z aktorem, lecz przypisując ją do zbioru elementów struktury filmu. Hierarchicznie jej znaczenie zależy od konstrukcji całego utworu¹⁰. Mukařowski przestrzega przed pominięciem osoby aktora przy analizie jego kreacji, tłumacząc się pojęciem maski jako stałego wizerunku, poniekąd *emploi*, lecz tym samym opisuje aktorstwo jako składową narracji.

Rozumowanie to zdradza wewnętrzną sprzeczność. Uwzględnienie podmiotowości odtwórcy roli kieruje koncept ku badaniu gry aktorskiej w odniesieniu do psychologii wykreowanej przez niego postaci. W kontrze — strukturalizm określa ją jako element opowiadania. Te dwa podejścia wykluczają się. Twarz nie jest maską. W perspektywie psychologii komunikacji, tu poglądu Wilhelminy Wosińskiej, zakładana motywacja nadawcy komunikatu (aktora) warunkuje jego ocenę. Prezentowane zachowania konstruują obraz psychiki bohatera u odbiorcy¹¹. Uwidacznia to stosunek aktor–scenariusz (tekst dramaturgiczny, zgodnie z typologią

9 *Ibidem*, s. 41.

10 *Ibidem*, s. 41–48.

11 W. Wosińska, *Proces osądzania ludzi na podstawie przyczyn przypisywanych ich zachowaniom*, [w:] *eadem*, *Psychologia życia społecznego*, Gdańsk 2004, s. 121–128.

czeskiego teoretyka¹²). Błędem tego rozumowania jest postrzeganie aktora jako kreatora sytuacji dramatycznej, podczas gdy odczytuje on zastany porządek, powołując do życia postać ze stron scenariusza.

Teoretyczna propozycja Moniki Wróbel przedstawia mechanizm zarażania afektywnego rozumianego jako dwuskładnikowy proces złożony z mimikry i sprzężenia zwrotnego. Na poziomie mimikry odbiorca naśladuje mimikę nadawcy, na przykład tak zwany zaraźliwy uśmiech. Umysł, odczytując ekspresję emocjonalną jako przejaw odczuwanej emocji, stymuluje adekwatne uczucie. Nadawca przenosi swoje emocje na odbiorcę, który nieświadomie utożsamia się z nim — następuje sprzężenie zwrotne¹³. Pogląd przypomina myśl Edgara Morina, wyrażoną w książce *Kino i wyobraźnia*. Jednakże Francuz, dokonując podziału na projekcję i identyfikację, pisał o relacji widz–film, a nie bezpośrednio widz–aktor¹⁴. Wprowadzenie zarażania afektywnego do badań nad sztuką aktorską kieruje w stronę rozważań nad percepcją widowni. Reakcja odbiorcy na zaistniałą sytuację dramatyczną umożliwia odczytanie intencji aktora. W dalszej perspektywie mechanizm wyjaśnia funkcjonowanie kultury fanowskiej (wybór filmu ze względu na udział w nim ulubionej gwiazdy czy naśladowanie jej wizerunku).

W strukturalnym ujęciu rola aktora nabiera znaczenia dopiero w obrębie całej realizacji. Odrębność nie daje jej samodzielności. Struktura zawiązuje się na skutek korelacji wielu elementów, wśród których aktor może wyróżniać się jako najbardziej reprezentacyjny, czyniąc z reszty tło dla swojej gry. Tworzy postać w obrębie trzech relacji: z przestrzenią sceniczną, z innymi aktorami, a także, wspomnianą, z tekstem dramatycznym¹⁵. Mukařovský wyjaśnia:

Przyjrzyjmy się jednemu z tych stosunków: hierarchii osób w dziele scenicznym. Stosownie do poszczególnych okresów i środowisk, a częściowo również zależnie od tekstu dramatycznego, hierarchia ta bywa różna: niekiedy wprawdzie aktorzy stanowią całość strukturalnie związaną, ale żaden z nich nie ma dominującej postaci, nikt nie jest ośrodkiem wszystkich stosunków między osobami sztuki; kiedy indziej znów jedna, ewentualnie kilka osób tworzy taki ośrodek określający pozostałe postacie, które — wydaje się — występują tylko po to, by tworzyć tło, akompaniament towarzyszący osobie

12 J. Mukařovský, *Próba strukturalnej analizy...*, s. 41–48.

13 M. Wróbel, *Mechanizmy zarażania afektywnego*, [w:] *eadem*, *Zarażanie afektywne: o procesie transferu emocji i nastroju między ludźmi*, Łódź 2016, s. 20–35.

14 E. Morin, *Dusza kina*, [w:] *idem*, *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, Warszawa 1975, s. 116–153.

15 J. Mukařovský, *Próba strukturalnej analizy...*, s. 41–48.

występującej (względnie osobom dominującym); kiedy indziej wreszcie wszystkie osoby znajdują się obok siebie na tym samym poziomie bez żadnych związków strukturalnych, relacje między nimi są ornamentально-kompozycyjne¹⁶.

Waldemar Domachowski przedstawia alternatywę w kwestii komunikacyjnego zasięgu nadawcy. Traktując o roli zmysłów w odbiorze komunikacji niewerbalnej, zgłębia wpływ odległości i czasu¹⁷. Pierwsza z nich decyduje o zrozumiałości komunikatu, czyli o zasięgu odczytu. Im mniejszy dystans dzieli nadawcę i odbiorcę, tym większe jest spektrum zmysłów, z jakich mogą korzystać, komunikując się. Komunikaty niewerbalne wykorzystują zmysły zależnie od odległości. Zmiana dystansu wiąże się ze zmianą kanału komunikacji. Najpierw następuje kontakt wzrokowy, następnie przy pomocy zmysłu słuchu, a przy największym zbliżeniu — smaku¹⁸. W sali kinowej aktorzy pozwalają widowni odczuwać przy pomocy zmysłów im niedostępnych. Skrzywienie na twarzy bohatera, będące reakcją na nieprzyjemny zapach, wywoła zbliżone odczucie u widza. Odbiór zarówno filmu, jak i gry aktorskiej warunkują wzrok i słuch (film dźwiękowy). Możliwe jest więc spojrzenie na figurę aktora przez pryzmat odległości między ekranem a odbiorcami, odnoszące się do założeń afektywnej bądź też zmysłowej teorii kina, przykładowo publikacji Vivian Sobchack albo Thomasa Elsaessera¹⁹. Z kolei jego koneksje w przestrzeni filmowej, dystans dzielący go od innej postaci lub rekwizytu, określa kadrowanie w formie zbliżeń, głębi ostrości i innych zabiegów formalnych.

Domachowski, jako drugi czynnik stanowiący o możliwości odbioru komunikatu, wymienia czas. Umiejscowienie odzewu na komunikat w czasie decyduje o ich kompatybilności. Zachodzi rozgraniczenie na sytuacje będące natychmiastową reakcją, dziejące się „tu i teraz”, oraz na rozciągnięte w czasie jako efekt zaszłych wydarzeń, wpływających na filmową terażniejszość, choćby w formie retrospekcji. Relacje czasowe koordynują przepływ komunikatów, które nie mogą na siebie nachodzić ani pozostawać w przesadnym oddaleniu²⁰. Upatruję roli montażu w nadzorowaniu relacji czasowych w dziele. Dynamika następujących po sobie ujęć, ułożenie ich w ciągu przyczynowo-skutkowym świadczą o sensie treści wychodzących od

16 *Ibidem*, s. 42.

17 W. Domachowski, *Wymiary komunikacji niewerbalnej*, [w:] *idem*, *Psychologia społeczna komunikacji niewerbalnej*, Toruń 1993, s. 20–37.

18 *Ibidem*.

19 Mam na myśli *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture* Sobchack czy *Teorię filmu: wprowadzenie przez zmysły* Elsaessera.

20 W. Domachowski, *Wymiary komunikacji niewerbalnej...*, s. 20–37.

aktorów, ich funkcjonowaniu w przestrzeni filmowej. Odosobnionym przypadkiem są realizacje z obrębu *slow cinema*, gdzie czas staje się namacalnym doświadczeniem, a odtwórcy ról pozycjonują się na ciągłej linii jego upływu.

Jako przykład wpisania występu aktorskiego w strukturę filmowego opowiadania Mukařovský wybiera rolę Charliego Chaplina w *Światach wielkiego miasta* (*City Lights*, reż. Ch. Chaplin, 1931), gdzie reżyserem i odtwórcą głównej roli jest ta sama osoba. Nic dziwnego, że autorowi łatwo postawić znak równości pomiędzy strukturą utworu a grą aktora, która w jego opinii stanowi wyjątek od reguły podległości względem konstrukcji filmowego opowiadania. Gesty służą podkreśleniu słowa, ruchu czy akcji, więc zależą od narracji. Teoretyk przekonuje:

Gesty Chaplina nie są podporządkowane żadnemu innemu składnikowi, wręcz przeciwnie — to one podporządkowują sobie inne składniki; tym różni się gra Chaplina od przypadków pospolicie spotykanych. [...] Jeśli chodzi o akcję, to tej brak jakiegokolwiek własnej dynamiki: stanowi ona zaledwie szereg przygód połączonych słabą nitką. Akcja jest w gruncie rzeczy substratem dynamicznej linii gestów, przełomy pomiędzy poszczególnymi przygodami służą tylko do tego, żeby zaznaczyć pauzy w linii gestów i przez to rozczłonkowanie uczynić ją przejrzystą²¹.

Kreacja Chaplina miałyby nadawać strukturę całemu utworowi. Jego wyraziste aktorstwo uzupełnia prostotę stylistyki. Przy pomocy szerokiej gamy gestów kreuje filmową rzeczywistość²². Mój sprzeciw wobec przedstawionego rozumowania wynika z wątpliwości dotyczącej wyboru analizowanego przypadku. Podkreślając wyjątkowość gry twórcy *Światał wielkiego miasta*, Mukařovský nie wybiera figury aktora zwyczajowo funkcjonującego ani w porządku filmu, ani w relacji reżyser–obsada aktorska. Analiza roli Chaplina jako organizującej hierarchię utworu płynnie wpisuje się w tezę czeskiego badacza, co stawia pod znakiem zapytania intencjonalną niewinność jego decyzji. Późniejsze prace, jak książka *Chaplin. Przewidywanie terażniejszości* Pawła Mościckiego²³, już uwzględniają argument o wyjątkowości scalenia ekranowego *alter ego* artysty z jego osobą.

Pisząc o roli Chaplina, Mukařovský wyróżnia trzy aspekty problematyzacji występu aktorskiego. Pierwszym są składniki głosowe, u Chaplina całkowicie zduszone. Jego dzieła są pantomimami, co zmienił dopiero

21 J. Mukařovský, *Próba strukturalnej analizy...*, s. 44.

22 *Ibidem*, s. 41–48.

23 P. Mościcki, *Postacie burleski*, [w:] *idem, Chaplin: przewidywanie terażniejszości*, Gdańsk 2017, s. 303–324.

Dyktator (*The Great Dictator*, reż. Ch. Chaplin, 1940). Kolejny jest kolektyw mimiki, gestów i postaw. Teoretyk traktuje je jako zespół, lecz mogą występować rozbieżnie, wzajemnie nad sobą dominować bądź występować wspólnie. Łączy je wyrażanie ekspresji emocjonalnej. Trzecim aspektem są ruchy ciała względem przestrzeni scenicznej lub proscenium — przemieszczanie się, potencjalnie współgrające z poprzednią grupą, ale nie jako wyraz ekspresji, lecz zmiana lokalizacji. U tego artysty trzecia składowa jest tożsama z drugą — jego niezgrabny, prześmiewczy chód pełni funkcję ekspresyjną²⁴. Dalej Mukařovský skrótowo wyklada zagadnienie interferencji gestów pełniących funkcję znaków i gestów stanowiących ekspresję. Drugie z nich dzielą się na kategorie ekspresji bezpośredniej, indywidualnej oraz ponadindywidualnej. Gesty ekspresji ponadindywidualnej są szczególnie istotne u Chaplina. Charakteryzują się zrozumiałością, przykładowo jako gesty towarzyskie, jednocześnie przekazując stan emocjonalny nadawcy. O prawdziwości takiego gestu, jego intencjonalnej szczerości, świadczy zawarty w nim element indywidualizmu²⁵.

Zbliżoną wymowę w odniesieniu do odczytu intencji nadawcy reprezentuje teoria Allana Pease'a. Co ciekawe, w swojej książce z dziedziny psychologii komunikacji również wychodzi od aktorstwa Chaplina. Stawia tezę, po części zgodną z Mukařovským, iż grę aktorską powinno się oceniać przez pryzmat czytelności gestów. Późniejsze aktorstwo, spod znaku filmu dźwiękowego, wyróżnia umiejętność deklamacji, co według niego jest błędem. Zarówno kanał słowny, jak i komunikacja niewerbalna służą wyrażaniu stosunku jednostki do otoczenia. Fałszywość przekazu wykazuje niezgodność języka ciała z wypowiedzią słowną. Ten, jak każdy język, posiada swoją gramatykę. Występują w nim pauzy, wykrzyknienia. Dzięki niemu można odczytać zakamuflowaną treść przekazu, a gestykulacja często uzupełnia niedobór słów²⁶. Pozostaje jednak kwestia oceny klarowności intencji komunikatu, a tym samym gry aktorskiej. Badacz doradza skupienie się na mikrogestach, drżeniu kącika ust lub nerwowym mruganiu. Kiedy podmiot stara się oszukać język ciała, kamuflując kłamstwo, organizm mimochodem demaskuje go, co najwyraźniej obrazuje mimika. Mikrogesty są sprzeciwem ciała wobec fałszywości gestów²⁷. W przełożeniu na warunki oceny aktorstwa, udany występ cechuje się zgodnością komunikatu werbalnego z niewerbalnym, z uwzględnieniem scen, kiedy postać kłamie. Wówczas treść komunikatu werbalnego i niewerbalnego

24 J. Mukařovský, *Próba strukturalnej analizy...*, s. 41–48.

25 *Ibidem*.

26 A. Pease, *Pewne podstawy konieczne do zrozumienia tematu*, [w:] *idem*, *Język ciała: jak czytać myśli ludzi z ich gestów*, przeł. E. Wiekiera, Kraków 1994, s. 11–22.

27 *Ibidem*.

powinny od siebie odbiegać, lecz być w zgodzie z intencją odtwórcy roli. Kontrola gestykulacji, panowanie nad mikrogestami nakierunkowują na ujęcie figury aktora w perspektywie cielesności, relacji ciała z psychiką.

Podejście Mukařovskiego do zagadnienia jest zgoła odmienne. Sądzi, że to nadmiernie ekspresyjne aktorstwo Chaplina gwarantuje mu zrozumiałość. „Przesadzone” gesty aktora miałyby pełniej przekazywać znaczenia, a ponadto zapewniać wyrazistość jego postaci²⁸. Naprzeciw powyższemu wnioskowaniu wychodzi Julia Berryman, dokonując podziału na gesty wrodzone, czyli warunkowane biologicznie, głównie za sprawą układu współczulnego, oraz nabyte, narzucone przez wzorce kulturowe. Ponadto teoretyczka zaznacza, że odczytanie języka ciała zależy od kręgu kulturowego²⁹, co obrazują wizerunki aktorek japońskiego melodramatu spod znaku Yasujirō Ozu, Mikio Naruse lub Keisuke Kinoshity. W przeciwieństwie do Chaplina ich ekspresja, zduszona na wszystkich trzech poziomach wyznaczonych przez czeskiego strukturalistę, stanowi o głębszym wydźwięku emocjonalnym w ułudzie japońskiego konwenansu. Kontynuując wątek kontekstowości komunikacji niewerbalnej, badaczka uzależnia jej odczytanie od sytuacji, w jakiej się pojawia. Normy społeczne warunkują określone reakcje. Podobnie aparycja osoby czy sposób artykulacji tworzą w umyśle odbiorcy jej wyobrażenie. Zwłaszcza w przypadku twarzy będącej „narzędziem” okazywania emocji³⁰. Bez wątplenia metodologiczną zaletą psychologii komunikacji w kontekście analizy aktorstwa jest możliwość zmierzenia, a tym samym oceny składników ekspresji. Badania Berryman ukazują zbieżność między powiększeniem źrenic a rosnącym pobudzeniem albo szerokością uśmiechu a poziomem uradowania³¹.

W swojej kreacji Chaplin kreuje dwa osobne wizerunki — Charliego-żebraka i Charliego-milionera. Mukařovský, w zgodzie z poglądem Berryman, pisze, iż sposób komunikowania zależy od realiów otoczenia, tłumacząc, jak Charlie funkcjonuje wobec dwóch postaci drugoplanowych — niewidomej kwiaciarki (Virginia Cherrill) i pijanego milionera (Harry Myers):

Przez całą grę przeplatają się dwa plany gestów w stałych katachrezach; charakteryzować szczegółowo ich wzajemne przenikanie się znaczyłoby podać nieskończony wyraz słowny parafraz poszczególnych momentów gry. Byłoby to monotonne i mało pouczające. Znacznie ciekawsza jest inna okoliczność: ta, że dwoistość planu

28 J. Mukařovský, *Próba strukturalnej analizy...*, s. 41–48.

29 J. Berryman, *Język ciała*, [w:] *eadem et al., Psychologia moje hobby*, przeł. P. Bucki, E. Zaremba, Gdańsk 2003, s. 24–50.

30 *Ibidem*.

31 *Ibidem*.

gestów odbija się również na sposobie, w jaki ukazane są postaci drugoplanowe. W tym filmie są dwie podrzędne osoby: ślepa kwiaciarka i pijany milioner. Wszyscy inni prócz nich zostali zdegradowani do poziomu statystów, bądź prawie (staruszka), bądź całkowicie (wszyscy pozostali)³².

W obu przypadkach coś zakłóca percepcję postaci. Kobieta jest niewidoma, a przyjaciel Charliego cierpi na chorobę alkoholową. W kontakcie z ukochaną bohater polega na uniwersalnie zrozumiałych gestach towarzyskich, które ta, pomimo swojej niepełnosprawności, może odczytać (choćby uścisk dłoni). W finale bohaterka, po udanej operacji, po raz pierwszy widzi postać Chaplina i nie poznaje go³³. Korzystanie jedynie z gestów towarzyskich, wykluczających indywidualną ekspresję, niweluje aspekt jego podmiotowości. Z kolei milioner pozostaje w zawieszaniu pomiędzy postrzeganiem protagonisty jako swojego równie zamożnego kompana, który uratował mu życie, a obrazem Charliego-żebraka. Naprzemienne stany upojenia i trzeźwości oddają dynamikę zmiany tej perspektywy, jak również samego utworu. Kwiaciarka, rozpoznając w żebraku ukochanego, burzy barierę między jego dwoma obliczami. Film się kończy.

Stosunek Charliego do bohaterów drugoplanowych wpisuje się w wykładnię Idy Kurcz odnośnie do relacji władzy między stronami komunikacji. W jej ujęciu komunikacja werbalna ma przewagę nad niewerbalną ze względu na zasób możliwości konstruowania znaczeń. Gesty tylko uzupełniają mowę, nadają jej określony charakter, na przykład ironii. Za to cechują się większą uniwersalnością niż słowa³⁴. Zarówno komunikaty werbalne, jak i niewerbalne dzielą się na przyjazne lub nieprzyjazne względem odbiorcy, w zależności od jego percepcji. Zdaniem autorki zależność w komunikacji między jednostkami jest wyrazem mocy. Stronę dominującą i uległą określa stosowna gestykulacja, jak też odzew na nią. Wrogość względem danej osoby obrazuje ignorowanie jej komunikatów niewerbalnych³⁵. Jeśli chodzi o sztukę aktorską i jej koneksje z przestrzenią filmową, pokuszę się o założenie, iż to stosunek aktorów względem siebie, jako swego rodzaju „środek formalny”, decyduje o wydzźwięku ich ekranowej relacji. Inaczej niż w przypadku integracji z resztą przestrzeni filmowej. Tu stosunek bohatera określa choćby praca kamery, przyjmując jego perspektywę. Natomiast między postaciami wzajemna reakcja na język ciała świadczy o ich nastawieniu.

32 J. Mukařovský, *Próba strukturalnej analizy...*, s. 46.

33 *Ibidem*, s. 41–48.

34 I. Kurcz, *Komunikacja niewerbalna...*, s. 218–232.

35 *Ibidem*.

Niewidoma kwiaciarka.

Akt kobiecej hysterii jako aktorstwo opierające się strukturom

Jako przykład dominacji w komunikacji niewerbalnej Kurcz podaje męski dotyk, często opresyjny względem kobiet³⁶. W zakończeniu *Światel wielkiego miasta* ma miejsce odwrotna sytuacja. Bohaterka rozpoznaje adoratora, gładząc go po policzku. Demaskuje go, nie pozwalając trwać jako stronie dominującej w relacji. Stając się pełnoprawnym bytem w komunikacji, a tym samym w porządku symbolicznym, kobieta pozbawia postać męską jej wyjątkowości, wynikającej z bycia jednocześnie podmiotem jako takim i realizacją pragnienia pokrzywdzonej dziewczyny. Julia Kristeva proklamuje kluczowość zabiegu skażenia kobiecego wizerunku. Klasyczne narracje oferują idealistyczny wizerunek kobiety jako spełnienia mężczyzny³⁷. Domknięcie filmu happy endem nie ma prawa mieć miejsca, ponieważ zależność postaci kobiecej od męskiej zapewnia dynamikę narracji. Niepełnosprawność bohaterki, jej niemoc względem zaistniałych ograniczeń w komunikacji, oddziela ją od artykulacji pożądania, zaistnienia w języku. Upadek wizerunku Charliego jako wybawcy „damy w opałach” daje szansę na zwrot ku kobiecej perspektywie. Przymioty normatywnej męskości nabierają karykaturalnego charakteru, podkreślanego groteskowym aktorstwem Chaplina. W finale przestaje on być elementem heteronormatywnego ładu. W poststrukturalnym ujęciu Kristevej przeźroczyta narracja filmu, tu napędzana ekspresyjną mową ciała postaci męskiej kosztem bierności postaci żeńskiej, nie wytrzymuje zmiany porządku — dzieło pozostaje niedomknięte.

Wyrażenie kobiecego pożądania, czy ogólnie kobiecego punktu widzenia, burzy klasyczną strukturę opowiadania. Stanowi sedno aktu twórczego jako wartość wymykająca się normom³⁸. Natalia Marek traktuje o kobiecym pożądaniu jako o braku, niemożliwym do przekazania na poziomie języka. Odwołuje się do Slavoj'a Žižka jako interpretatora dorobku Jacques'a Lacana, twierdzącego, iż zastana sytuacja nie jest ostateczną formą dyskursywności. Porządek symboliczny stopniowo ulega zmianie, uznając prymat kobiecej percepcji³⁹. W myśli Lacana kobieta i mężczyzna jako byty nie podlegają czynnikom biologicznym, jak w psychoanalizie freudowskiej, ale zajmowanej pozycji w obrębie języka. Pozycja męska sytuuje się jako pozycja

36 *Ibidem*.

37 J. Kristeva, *Te samice potrafią nam zniszczyć całą wieczność*, [w:] *eadem, Potęga obrzydzenia: esej o ustręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 145–160.

38 *Ibidem*.

39 N. Marek, *Kobiety, różnica seksualna i feminizm. Notatki na marginesie Žižka*, „Racjonalia. Z Punktu Widzenia Humanistyki” 2012, nr 2, s. 199–211.

podmiotu, z kolei kobieca jest tożsama z obiektem a (wektorem pożądania — jeden z ważniejszych terminów w lacanowskiej nomenklaturze). Obie strony równomiernie podlegają widmu kastracji, znaczeniu fallusa. Zatem dychotomię „męski–żeński” określa nie brak poszukiwany w polu Innego, ale ukierunkowanie pożądania ku sobie. Zerwanie stosunku z Innym prowadzi do rozchwiania, hysterii — stanu, w którym nieświadome dochodzi do głosu za sprawą artykulacji⁴⁰. Konkludując, w podejściu Lacana histeria nie pojawia się jako objaw niezaspokojenia seksualnego kobiety, jak uważał Freud, ale jako wprowadzenie jej pożądania do porządku językowego. Syntezując przedstawione stanowisko ze strukturalnym podejściem do sztuki aktorskiej, analizuję dwie sceny prezentujące odegranie hysterii z tytułów późniejszych niż *Światła wielkiego miasta*: scenę egzorcyzmów Matki Joanny granej przez Lucynę Winnicką w *Matce Joannie od Aniołów* (reż. J. Kawalerowicz, 1961) oraz scenę w metrze z *Opętania* (*Possession*, reż. A. Żuławski, 1981) z Isabelle Adjani w roli Anny. Przykłady analizy aktów kobiecej hysterii wskazują na możliwe niedociągnięcia metody strukturalnej w kontekście aktorstwa.

Przy wpisaniu gry Winnickiej w konstrukcję obrazu Kawalerowicza pojawia się dysonans. Ascetyczna poetyka utworu odpowiada surowości klasztornej sali, gdzie odbywają się egzorcyzmy. W statycznej przestrzeni Matka Joanna objawia się jako element zaburzający aurę uświęconego miejsca. Jej wulgarne gesty, uwodzicielski ton głosu rażą duchownych, a także stanowią barierę w komunikacji. Są bezsilni wobec jej ekspresji. Biały habit, w kolorze czystości, zakrywa ciało przełożonej, utrudniając ruchy i gestykulację. Jedyne twarz, na której kumulują się emocje, pozostaje nieosłonięta. Podobnie jak w przypadku reszty mniszek, często pojawia się w zbliżeniu, jakby niwelując wykluczenie cielesności. Mimika nie tyle dominuje nad pozostałymi składowymi, ile prowokuje do zseksualizowania bohaterki, zerwania zakonnych szat. Przełożona zakonu cały czas znajduje się w centrum kadru, niewzruszona wobec modłów księży. Ci w popłochu chowają się w zakamarkach pomieszczenia, kiedy zaczyna mówić głosami. Deklamacja Winnickiej opiera się na dwuznaczności, pytaniu: czy Matka Joanna rzeczywiście została opętana, czy jest to wyraz tęsknoty za bliskością fizyczną? Żart o demonie schowanym w jej łonie odkrywa zniesmaczenie zgromadzonych, płynące z dostrzeżenia w osobie duchownej kobiety. Bohaterka nie tyle przyjmuje bierną postawę wobec otaczających ją mężczyzn, ile odnosi się do nich jako nie-ona w stanie „opętania”. Punktem kulminacyjnym sceny jest wykonanie przez nią figury mostka, nie w formie gestu ekspresji, ale prezentacji sprawności ciała schowanego pod warstwami materiału — zakłócenia porządku.

40 J. Lacan, *Seminarium XX ENCORE, 1972–1973*, rozdział VI. *Bóg i jouissance kobiety*, przeł. A. Wojakowska-Skiba, Materiał roboczy na prezentację kartelu FPPL „Histeria i kobiecość”.



Fot. 1. Uniesione ku górze ręce pozornie oddają wygnanie demona z ciała kobiety, by po chwili przejść do prowokującej figury akrobatycznej. Kadr z filmu *Matka Joanna od Aniołów* — reż. Jerzy Kawalerowicz, fot. Jerzy Wójcik, Film Polski Film Agency, Zespół Filmowy „Kadr”

Natomiast występ Adjani odpowiada enigmatycznej, transgresyjnej strukturze realizacji Żuławskiego (o ile można mówić tu o strukturze). Wyjątkowość sceny w metrze polega na oderwaniu jej od *storytellingu*. Ma charakter rodzajowy. Jak wiele scen w filmie, obrazuje popadanie Anny w obłąd, lecz bez ukontekstowania w fabule. Pusta przestrzeń tunelu metra, brak wypowiedzianych kwestii czy obecności innych aktorów uniemożliwiają funkcjonowanie bohaterki w organizacji trzech składowych wyznaczonych przez Mukařovskiego. Jedynym rekwizytem, z jakim wchodzi w interakcję, jest siatka z zakupami, której zgnieciona zawartość rozlewa się na podłogę. Zdaje się „po prostu być”, a nie służyć grze aktorskiej. Interferencja następuje między ciałem aktorki a postacią w stanie rozhisteryzowania. Oddzielenie ich od siebie obrazuje odseparowanie kobiety od systemu znaczących. Jej ciało przestaje należeć do niej. Nie znajduje miejsca w porządku symbolicznym jako obiekt pożądania mężczyzny, tym samym tracąc swoją autonomię. Wśród elementów głosowych wyróżniają się krzyki, mówiące zarówno o cierpieniu, jak i ekstazie, podobnie do mimiki. Gestykulacja, w kolektywie z ruchem, jest kompulsywna i chaotyczna. Oderwanie Adjani od jej postaci oddaje moment najpełniejszej interferencji bohaterka–ciało aktorki — wycieku płynów ustrojowych ze wszystkich otworów ciała.

Nie można ulec pokusie przeprowadzenia podziału na męskie-strukturalne i kobiece-oporne strukturo. Byłby on błędny i znacząco uproszczony. Lacan wskazuje, że pozycja braku wobec Innego wprowadza podmiot



Fot. 2. Przy pierwszym spojrzeniu krwawienie z okolic intymnych Anny budzi skojarzenia z menstruacją. Jednakże przenikliwy krzyk w momencie, kiedy pojawiają się płyny ustrojowe, przywodzi na myśl wizję „kobiecego wytrysku”. Kadr z filmu *Opętanie* — reż. Andrzej Żuławski, fot. Bruno Nuytten, Gaumont, Marianne Productions, Oliane Productions, Soma Film Produktion

w stan hysterii niezależnie od płci⁴¹. Potwierdzenie stanowiska znajduje się w artykule *Kobiece spojrzenia, chłopięce ciała — męskość w klasycznym kinie Hollywood* Patrycji Włodek. Filmoznawczyni powraca do kina amerykańskiego lat pięćdziesiątych, kiedy na ekranie zagościły alternatywne wizerunki męskości. Polemizując z teorią Laury Mulvey, analizuje ona sylwetki aktorów takich, jak Marlon Brando, Paul Newman, James Dean albo Montgomery Clift. Z jej punktu widzenia popularyzacja aktorstwa metodycznego wiązała się ze zwrotem ku seksualizacji mężczyzny w kontrze do obrazu klasycznego bohatera, wyróżniającego się jedynie sprawczością⁴². Wraz z rozpowszechnieniem nowej metody aktorskiej nastąpiła zmiana w postrzeganiu ról płciowych w kinie. Trzeba także wziąć pod uwagę sytuację, kiedy tożsamość płciowa odtwórcy roli oraz granej przez niego postaci są rozbieżne, jak w przypadku oscarowej kreacji Lindy Hunt w *Roku niebezpiecznego życia* (*The Year of Living Dangerously*, reż. P. Weir, 1982)⁴³.

41 *Ibidem*.

42 P. Włodek, *Kobiece spojrzenia, chłopięce ciała — męskość w klasycznym kinie Hollywood*, „Panoptikum” 2015, nr 14 (21).

43 Hunt wcieliła się w postać indonezyjskiego fotoreportera Billy’ego Kwana.

Podsumowanie

Badanie aktorstwa z perspektywy filmoznawczej okazuje się utrudnione. Tekst Mukařovskiego stanowi główny punkt odniesienia dla tego typu rozważań, natomiast temat aktorstwa często porusza popularne piśmiennictwo, traktując o życiu filmowej elity. Polaryzacja ujęcia tematu obrazuje problem wykluczenia podmiotowości aktora w kontekście jego pracy. Jak sądzę, zasadniczym dylematem nie jest tu skręt ku jednej z dwóch opcji (metoda a tożsamość), lecz wyzwanie naukowego podejścia do indywidualnego spojrzenia. Jako wzór może posłużyć cykl „osobistych biografii” pióra Charlotte Chandler. Pisarka spisała życiorysy gwiazd „złotej ery” Hollywoodu (między innymi Katharine Hepburn, Bette Davis, Ingrid Bergman, Joan Crawford lub Mae West). Konsultowała się ze swoimi bohaterkami, jednocześnie dokonując analizy poszczególnych filmów z ich udziałem, badań archiwalnych krytyki filmowej i wywiadów. Przykładowo w biografii Bergman opisuje, jak przeprowadzka do Włoch, małżeństwo z Roberto Rossellinim oraz wykluczenie z hollywoodzkiego środowiska wpłynęły na kreowanie przez nią bohaterek filmów jej męża⁴⁴. Zbagatelizowanie osobistego kontekstu pracy aktora nie rozwiązuje problemu analizy jego dorobku.

Odniesienie do wywodu Mukařovskiego nie zakłada jego ogólnej krytyki. Stanowi on teoretyczną podstawę rozważań nad aktorstwem, których brakuje na akademickim gruncie. Podobnie jak samo dzieło filmowe, można je odczytywać z wielu różnych perspektyw. Praca ta nie podejmuje wątku szkół aktorskich, jak choćby podziału na aktorstwo metodyczne czy brechtowskie. Nie należy pomijać wpływu tak zwanego *star system*, produkcji filmowej czy nagród festiwalowych. Za to sięgnięcie do psychologii komunikacji oferuje możliwość spojrzenia na grę aktorską przez pryzmat odbioru widza, co zbliża koncept do założeń psychoanalitycznej teorii kina, zwłaszcza jej współczesnych interpretacji, przykładowo prac Joan Copjec lub Slavoję Žižka⁴⁵. Atutem podjętego rozumowania jest wyjście od strukturalnej analizy fenomenu aktorstwa i dojście do badania kreowanych przez nie emocji — czynnika indywidualnego, przy uznaniu specyfiki medium filmowego.

⁴⁴ Ch. Chandler, *Ingrid Bergman*, przeł. M. Szczęsny, Warszawa 2012.

⁴⁵ Odnoszę się do przełomowego artykułu Copjec *The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan* albo do reinterpretacji teorii Lacana przez Žižka na łamach publikacji poświęconych kinu: *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną bądź Lacrimae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*.

Bibliografia

- Barthes R., *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.
- Berryman J. et al., *Psychologia moje hobby*, przeł. P. Bucki, E. Zaremba, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2003.
- Chandler Ch., *Ingrid Bergman*, przeł. M. Szczęsny, Prószyński i S-ka, Warszawa 2012.
- Domachowski W., *Psychologia społeczna komunikacji niewerbalnej*, Edytor, Toruń 1993.
- Kino: gest — ciało — ruch: film w perspektywie systemów komunikowania niewerbalnego*, red. A. Gwóźdź, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1990.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia: esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.
- Kurcz I., *Psychologia języka i komunikacji*, Scholar, Warszawa 2005.
- Lacan J., *Seminarium XX ENCORE, 1972–1973*, rozdział VI. *Bóg i jouissance kobiety*, przeł. A. Wojakowska-Skiba, Materiał roboczy na prezentację kartelu FPPL „Histeria i kobiecość”.
- Łotman J., *Semiotyka filmu*, przeł. J. Faryno, T. Miczka, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983.
- Marek N., *Kobiety, różnica seksualna i feminizm. Notatki na marginesie Žižka*, „Racjonalia. Z Punktu Widzenia Humanistyki” 2012, nr 2.
- Morin E., *Kino i wyobrażenia*, przeł. K. Eberhardt, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Mościcki P., *Chaplin: przewidywanie terażniejszości*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2017.
- Mukařovský J., *Próba strukturalnej analizy fenomenu aktorstwa. Chaplin w „Świątłach wielkiego miasta”*, przeł. J. Mayen, [w:] *Czeska myśl filmowa*, t. 2, red. A. Gwóźdź, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.
- Mukařovský J., *Strukturalizm dla wszystkich*, przeł. J. Baluch, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1981, nr 1 (55).
- Pease A., *Język ciała: jak czytać myśli ludzi z ich gestów*, przeł. E. Wiekiera, Gemini, Kraków 1994.
- Włodek P., *Kobiece spojrzenia, chłopięce ciała — męskość w klasycznym kinie Hollywood*, „Panoptikum” 2015, nr 14 (21).
- Wosińska W., *Psychologia życia społecznego*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2004.
- Wróbel M., *Zarażanie afektywne: o procesie transferu emocji i nastroju między ludźmi*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Łódź 2016.

Filmografia

- Świątła wielkiego miasta*, reż. Ch. Chaplin, Charles Chaplin Productions, United Artists 1931.
- Matka Joanna od Aniołów*, reż. J. Kawalerowicz, Film Polski Film Agency, Zespół Filmowy „Kadr” 1961.
- Opętanie*, reż. A. Żuławski, Gaumont, Marianne Productions, Oliane Productions, Soma Film Produktion 1981.