

III.



CIAŁO I SZUKI WIZUALNE



**TEKSTURA**  
*Rocznik Filologiczno-Kulturoznawczy*  
*tom 1 (6): 2015*

<http://dx.doi.org/10.12775/Tek.2015.020>

**Paulina Tchurzewska (UMK)**

paulina.tchurzewska@gmail.com



**WYMIARY CIELESNOŚCI  
W KINIE MICHAELA HANEKEGO**

Filmy Michaela Hanekego kojarzone są głównie z chłodną, fragmentaryczną narracją, dystansowaniem widza, trudną w odbiorze formą. To wieloaspektowe wypowiedzi, dopuszczające różnorodne interpretacje, raczej stawiające kolejne pytania niż dające jakiegokolwiek rozstrzygnięcia. Wydaje się więc, że odbiorca przede wszystkim musi zaangażować się intelektualnie. Chciałabym jednak pokazać, że w twórczości Austriaka ogromną rolę odgrywa także ciało i poziom cielesnego oddziaływania. Proces, który rozpoczyna się na etapie współpracy reżysera z aktorami (od najbardziej powierzchownego wykorzystania ich fizyczności czy towarzyszących im stereotypów, aż po głęboką relację typu „uczeń–mistrz”), przechodzący w szczególne porozumienie między aktorami a widzami, pełny wydźwięk zyskuje w ciele odbiorcy, w finalnym kształcie staje się potencjalnością, która dopiero ma zacząć działać. Niezwykle widoczny jest tutaj aspekt performatywny filmów Hanekego. W pierwszym odruchu widz reaguje przede wszystkim na przewrotną formę, okazuje się jednak, że dzięki wykorzystaniu cielesności relacja między odbiorcą a dziełem może być dużo głębsza.

Reżyser słynie z obnażania praw rządzących hollywoodzkim kinem, w specyficzny sposób obchodzi się także ze zjawiskiem gwiazd filmowych. „Haneke obala system gwiazd w swoim kinie, odmawiając widowni szan-

sy na ogrzanie się w ich blasku”<sup>1</sup>. Jest to jeden z wielu sposobów, w którym Austriak odmawia widzom spełnienia ich oczekiwań. Popularni aktorzy już poprzez samo pojawienie się na ekranie mają przyciągać i wzbudzać sympatię, więc widz chętnie się z nimi identyfikuje. U Hanekego postaci grane przez ulubieńców publiczności nie są w żaden sposób uprzywilejowane, zdystansowany widz nie może oddać się znanym uczuciom sympatii i identyfikacji również z powodu przełamania *emploi* aktorów. Jednak o tym, że ich nadzieje zostaną zawiedzione, widzowie dowiadują się najczęściej dopiero podczas seansu. Na poziomie marketingu reżyser skrzętnie wykorzystuje nazwiska popularnych aktorów. Szczególnym przykładem może być Naomi Watts, która w *Funny Games U.S.* pojawiła się tuż po rolach w filmach *King Kong*, *Ring* oraz *Ring 2*<sup>2</sup>. Kiedy Watts zagrała w amerykańskiej wersji filmu o torturowanej rodzinie, na jej stronie internetowej pojawiła się informacja, że aktorka „zmagająca się z pracą pod kierunkiem »trudnego« reżysera, Michaela Hanekego, który zmuszał ją do działań przeciwko jej aktorskim instynktom”<sup>3</sup>. Sama Watts skomentowała to w następujący sposób:

Michael przywiązuje wagę do wszystkiego. Jest bardzo konkretny w odniesieniu do każdego szczegółu: kiedy podnieść okulary, kiedy się poruszyć, kiedy wypowiedzieć swoją kwestię. Dla aktora to bardzo trudny sposób pracy. W konsekwencji czujesz się jakbyś podążał wbrew swoim instynktom, ponieważ chcesz się wczuć w swoją grę, zagłębić się w nią zgodnie z własną intuicją. Ale ufam Michaelowi. Chciałam się od niego uczyć i potrzebowałam takiego doświadczenia, jakkolwiek odmienne i trudne by nie było<sup>4</sup>.

Przykład Naomi Watts potwierdza regułę pracy Hanekego z aktorami, którzy często słyszą pytania o swoje przeżycia na planie. Zdaje się, że opinia publiczna, przyzwyczajona do trudnych filmów Austriaka, wyobraża sobie pracę aktorów jako doświadczenie traumatyczne. Isabelle Huppert, grająca między innymi w *Pianistce*, w jednym z wywiadów mówi, że filmy Haneke-

---

<sup>1</sup> B. McCann, *Acting, Performance and Bressonian Impulse in Haneke's Films*, [w:] *The Cinema of Michael Haneke: Europe Utopia*, red. B. McCann, D. Sorfa, London 2011, s. 28 (tłum. własne).

<sup>2</sup> *King Kong* (2005), reż. P. Jackson; *Ring* (2002), reż. G. Verbinski; *Ring 2* (2005), reż. H. Nakata.

<sup>3</sup> B. McCann, dz. cyt., s. 24, [za:] *Watts' Tough Time with Taskmaster Haneke*, [http://www.contactmusic.com/news/watts-tough-time-with-taskmaster-haneke\\_1055138](http://www.contactmusic.com/news/watts-tough-time-with-taskmaster-haneke_1055138), [dostęp: 05.02.2015].

<sup>4</sup> Tamże, s. 24.

go są zdecydowanie trudniejsze do oglądania niż dla aktorów do zrobienia. Świadczyć może o tym wielka troska, jaką reżyser otacza współpracujących z nim artystów. Większość zgodnie przyznaje, że darzy Hanekego bezgranicznym zaufaniem. Reżyser może prosić ich o wykonanie każdego zadania aktorskiego, ponieważ dzięki komfortowi pracy i poczuciu opieki są w stanie całkowicie oddać się jego zamysłom. Znana z *Funny Games* Susanne Lothar wspomina: „Muszę zaufać, żeby podjąć ryzyko. Z nim jestem w stanie przekraczać wszystkie granice. Robię to, bo mu ufam i uwielbiam jego konsekwencję”<sup>5</sup>. Reżyser także nie ukrywa, że w tym tkwi jego sekret pracy z aktorami: „Ważne jest, aby stworzyć poczucie zaufania. Jeśli aktorzy myślą, że mogą zostać wykorzystani lub ośmieszeni, jeśli nie są wspierani, stają się trudni i buntowniczy. Ale jeśli czują się dobrze pokierowani, są przygotowani na to, aby podjąć ryzyko”<sup>6</sup>.

Po konferencji prasowej na festiwalu w Cannes, gdzie *Miłość* (2012) otrzymała Złotą Palmę, Emmanuelle Riva została zapytana o pracę na planie. Rola umierającej, sparaliżowanej kobiety była dla aktorki niezwykle wymagająca zarówno fizycznie, jak i psychicznie. Jednak na pytanie dziennikarzy odpowiedziała, że była to dla niej ogromna radość i przyjemność<sup>7</sup>. Riva również zwróciła uwagę na precyzję i duże wymagania Hanekego. Fakt, że reżyser troszczy się o dobre samopoczucie aktorów, nie znaczy, że pozwala im na wszystko. Juliette Binoche wspomina: „Lubi wszystko kontrolować, ponieważ zawsze dokładnie wie, co chce powiedzieć”<sup>8</sup>. Także Ulrich Tukur, grający w *Białej wstążce* (2009), podkreśla, że w pracy na planie nie ma niczego przypadkowego. Haneke wymaga doskonałego przygotowania oraz szacunku dla wspólnej pracy. Do tego stopnia, że zdarza mu się nawet uciekać do psychologicznych podstępów, o czym aktorzy opowiadają w przywoływanym filmie dokumentalnym *Michael Haneke – My Life*. Binoche usłyszała kiedyś od Hanekego: „Wy, francuscy aktorzy, nigdy nie uczycie się dokładnie swoich kwestii. Zupełnie inaczej jest z Niemcami, którzy scenariusze znają perfekcyjnie”. Tymczasem Tukur – właśnie niemiecki aktor, opowiada: „Na początku pracy Haneke powiedział do mnie: »Podobno nigdy nie uczysz się scenariusza«. Zawsze jestem przygotowany i jestem pewien, że zrobił to, by

---

<sup>5</sup> *Michael Haneke – My Life*, reż. F. von Boehm, G. von Boehm, 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=twstothrZVU>, [dostęp: 05.02.2015, tłum. własne].

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=KopUlNifFkI>, [dostęp: 31.05.2014, tłum. własne].

<sup>8</sup> *Michael Haneke – My Life*.

mieć pewność, że będę doskonale znał swoje kwestie”<sup>9</sup>. Trzeba jednak zaznaczyć, że tę cechę reżysera aktorzy również uznają za atut. Perfekcyjne przygotowanie sprawia, że czują się pewnie i mają poczucie, że to, co robi Haneke, jest właściwe. Reżyser także podkreśla, że na planie nie ma już miejsca na przypadkowość. Najważniejszy jest dla niego etap przygotowań. Zdarza mu się godzinami planować najmniejsze szczegóły kadru, tak aby podczas kręcenia wszystko było jasno określone. W filmie *Michael Haneke – My Life* widzimy moment kręcenia jednej ze scen *Białej wstążki*, kiedy syn rolnika odkrywa zwłoki ojca. Haneke dba tutaj o każdy detal, tłumaczy młodemu aktorowi, w którą stronę powinien kierować wzrok, w jakim stopniu powinien się odwrócić i gdzie oraz na jak długo się zatrzymać.

Ten sposób pracy można porównać z koncepcją modeli Roberta Bressona, który postulował, aby odrzucić warstwy przykrywające projekcję własnego „ja”, uważał, że nie chodzi o to, aby grać w sposób prosty lub wypływający z wnętrza, lecz żeby nie grać w ogóle, chciał, aby jego aktorzy pokazali się jako autentyczni ludzie, będący sobą. Aktorów nazywał „modelami” i również sprawował nad nimi ścisłą kontrolę, wierząc, że tym samym przyczyni się do powstania naturalistycznej gry, prowadzącej do prawdy i spójności emocjonalnej. Działania aktorów były ograniczone do pojedynczych punktów w czasie i przestrzeni, poprzez wielokrotne i bardzo precyzyjne odtwarzanie miały stać się automatyczne. Bresson starał się utrzymywać ich z dala od gry dramatycznej i przesadnej emocjonalności. Ślady stylu Bressona przenikają twórczość Hanekego: od emocjonalnego dystansu i niechęci widza do bohaterów, przez skupianie się na wyizolowanych jednostkach i relacjach, aż do uporczywego skupiania się na detalach i minimalizowaniu przyczynowego rozumowania. Obaj odczuwają awersję do tradycyjnej kinowej narracji, opierającej się na identyfikacji z bohaterami, przejrzystości ich działań i motywacji, zorientowaniu na cel i ostatecznym przywróceniu równowagi filmowego świata. Poczucie pewności widza, przyzwyczajonego do spójności i całościowego ujęcia przedstawianych wydarzeń, zostaje zachwiane.

Z bohaterami filmów Hanekego trudno się identyfikować, ponieważ reżyser skutecznie zabiega, aby do tego nie doszło, rezygnując m.in. ze zbliżeń czy dopasowania głosu i obrazu postaci. „Haneke twierdzi, że stara się robić antypsychologiczne filmy, w których bohaterowie są bardziej powierzchwniami projekcyjnymi dla odczuć widza, pustymi przestrzeniami, które zmusza-

---

<sup>9</sup> Tamże.

ją widza do wniesienia własnych myśli i uczuć do filmu”<sup>10</sup>. Dezorientujący styl wizualny i uniemożliwianie emocjonalnego zaangażowania sprawiają, że nawet wielkie gwiazdy, jak Isabelle Huppert czy Juliette Binoche, zostają wciągnięte w machinę antysubiektywizującej narracji, w której żadna osoba nie jest uprzywilejowana. Bresson i Haneke unikają jakiegokolwiek ujmowania w całość, nawet gdy chodzi o przedstawienie człowieka. W niektórych filmach (szczególnie początkowych) ciała aktorów są widoczne w całości za ledwie w ograniczonych momentach, zazwyczaj są pokawałkowane, potraktowane przedmiotowo. Główni bohaterowie są bierni, a ich interakcje z innymi ludźmi pozbawione indywidualistycznego wymiaru. Otaczające ich środowisko, statyczne bez względu na okoliczności, sprawia, że nie jesteśmy w stanie precyzyjnie umiejscowić w nim bohaterów. Ten brak kontekstu z jednej strony również ma znaczenie antypsychologizujące, z drugiej zaś sprawia, że sami musimy szukać jakiegokolwiek punktu odniesienia.

Sposób pracy Hanekego oraz jej cele można porównać także z koncepcją aktorstwa w teatrze Bertolda Brechta. Przełamywanie przyzwyczajzeń odbiorców, burzenie iluzji i odsłanianie medium łatwo odnieść do efektu obcości, który polega na tym, że „rzecz, którą chcemy uczynić zrozumiałą, robimy wyjątkową, uderzającą i nieoczekiwaną. To, co zrozumiałe samo przez się, robimy w pewien sposób niezrozumiałym, jednak tylko w tym celu, aby później okazało się bardziej zrozumiałe”<sup>11</sup>. W ten sposób czujność widzów zostaje wzmożona, przez co bardziej angażują się w dzieło, są świadomi swojej roli i dokładnie wiedzą, w czym uczestniczą. Uważam jednak, że starania Hanekego nie skupiają się wyłącznie na ukształtowaniu krytycznego podejścia odbiorców. Właśnie poprzez zaangażowanie cielesnego, zmysłowego odbioru aktorzy pod kierunkiem austriackiego reżysera wychodzą poza zamysł Brechta. Rygorystyczny styl gry, będący w sprzeczności z ogólnie przyjętym, bardziej zmanieryzowanym podejściem, niesie ze sobą kolejny poziom zaangażowania w film. W tym ujęciu od aktorów wymaga się wyrażenia ich emocjonalnych przemian za pomocą ledwie dostrzegalnych ruchów oczu czy drżenia warg<sup>12</sup>. Najdrobniejsze gesty mają wyrazić tłumiony niepokój postaci i podać w wątpliwość na pozór niewzruszoną maskę. To, co zazwyczaj zostaje wyrażone poprzez zniuansowanie głosu, u Hanekego ma się wyrażać

---

<sup>10</sup> B. McCann, dz. cyt., s. 26.

<sup>11</sup> B. Brecht, *Krótki opis nowej techniki aktorskiej mającej na celu wywołanie efektu obcości*, s. 118–127.

<sup>12</sup> Tamże, s. 28.

na poziomie ciała i fizyczności. Dzięki naciskowi na perfekcyjne odegranie roli mają zostać wydobyte „mikroporuszenia”, funkcjonujące na najbardziej podstawowym poziomie komunikacji, co jednocześnie oznacza uwolnienie pewnego rodzaju naturalności aktora.

Starając się dokładniej zarysować tę kwestię, powołam się na książkę Artura Dudy *Teatr realności*, a konkretniej na rozdział *Aktor a problem bycia sobą*<sup>13</sup>. Poszukiwanie autentycznego „ja” aktora na dobre zapisało się w historii teatru i filmu. Wydawałoby się, że odrzucenie gry aktorskiej jest najprostszą drogą ku naturalności i spontaniczności. Problem pojawia się jednak na poziomie odbioru. „Bycie naturalnym bywa realizowane poprzez odrzucenie konwensu, ale ta nowa postawa może w oczach widzów przybrać kształt konwencjonalnej naturalności i stać się swoim zaprzeczeniem”<sup>14</sup>. Widzowie mogą zareagować nie tylko tego typu nieufnością, ale mogą także potraktować tę konwencję jako swój obowiązek. Poinformowani o odrzuceniu gry przez aktorów, czują się zobowiązani do spontanicznego zachowania, przez co realizują jego zaprzeczenie. Jerzy Grotowski wspomina, że podczas jego eksperymentalnych spektakli widownia często zachowywała się zgodnie z ogólnie przyjętym wyobrażeniem spontaniczności: „widzowie zaczynali hałasować, szlochać, dygotać, ujawniać jakby, że popadli w stan reagowania żywiołowego”<sup>15</sup>. Naturalność aktorów odbija się więc na naturalności widzów. Kolejnym niebezpieczeństwem jest maniera aktorska, z której artyści mogą nie zdawać sobie sprawy, na co zwraca uwagę Tadeusz Kantor: „aktorzy zawodowi, nawet gdy zostaną poproszeni o naturalne zachowanie się na scenie, nadal będą ujawniali w swoim sposobie bycia »naleciałości tak zwanego wykształcenia aktorskiego«”<sup>16</sup>. W najbardziej radykalnym założeniu aktor ma na scenie pojawić się jako on sam, w prywatnym ubraniu, przedstawiając prywatne podglądy, występując pod własnym nazwiskiem. Lecz i tutaj pojawia się wątpliwość: czy aktor rzeczywiście jest wtedy sobą? W takiej bowiem sytuacji przed widownią staje persona, osobowość społeczna w ujęciu Carla Gustava Junga, czyli ta odsłona człowieka, która została ukształtowana przez społeczeństwo, przez role, jakie w nim pełni, i pozycję, jaką zajmuje. Pewne zachowania i elementy wyglądu zewnętrznego, chociaż będące w dużej czę-

<sup>13</sup> A. Duda, *Aktor a problem bycia sobą*, [w:] tegoż, *Teatr realności*, Gdańsk 2006, s. 161–257.

<sup>14</sup> Tamże, s. 167.

<sup>15</sup> Tamże, s. 169, [za:] J. Grotowski, *Teatr a rytuał*, [w:] *Teksty z lat 1965–1969*, red. J. Degler, Z. Osiński, Wrocław 1990, s. 64.

<sup>16</sup> Tamże, s. 168, [za:] A. Skiba-Lickel, *Aktor według Kantora*, Wrocław 1995, s. 48.



ści osobistym wyborem jednostki i stanowiące niezwykle ważną część jego osobowości, zostały jednak nabyte w procesie inkulturacji, stanowią nie tyle wyraz wolności, co koniecznego wyboru. Tymczasem cel stanowi esencja człowieka, która „jest tym, czego nie otrzymuje się od innych, co nie przychodzi z zewnątrz”<sup>17</sup>. Wydobyć tę esencję z aktora uważam również za cel Hanekego, dzięki czemu udaje się uniknąć wcześniej wymienionych niebezpieczeństw związanych z naturalnością i spontanicznością. Warto jednak zaznaczyć, że praca z aktorem oraz poszukiwanie najgłębszych struktur jego osobowości w twórczości Hanekego nie wysuwa się na pierwszy plan i nie stanowi takiego zadania, jakim było dla Grotowskiego. Poszukiwanie esencji należy rozumieć raczej jako posługiwanie się ciałem, poziomem zmysłowym i autentyczną relacją między reżyserem a widzem w celu uwydatnienia niepowtarzalności aktora, jego jednostkowości. W ten sposób zostaje podkreślona naturalność aktora, która sprawia, że jest on bardziej wiarygodny, łatwiej mu zaufać, a przekazywane przez niego treści są bardziej sugestywne. I chociaż sam reżyser nie wypowiada się na temat własnych inspiracji względem prowadzenia aktorów, odwołanie do teorii Grotowskiego można uznać za inspirację, która lepiej pozwoli ukazać przyświecające Hanekemu cele.

Na pierwszy rzut oka może się wydawać, że reżyser dąży do jak największego wyobcowania swoich bohaterów, widzowie nie mogą nawiązać z nimi nici porozumienia. Paradoksalnie jednak to podejście prowadzi do wyłuskania ukrytej naturalności tkwiącej w aktorach, która następnie podświadomie przenosi się na odbiorców. Dystans staje się środkiem zapobiegającym udawanej spontaniczności widzów. Widz może czuć się jedynie skrępowany, z pewnością nie przejdzie mu nawet przez myśl, że ktokolwiek oczekuje od niego spontaniczności. Przytoczone przeze mnie wypowiedzi aktorów wskazują, że Haneke krępuje również ich ruchy. Gdy wszystko jest zaplanowane krok po kroku, nie ma miejsca na aktorską manierę, która wykrada się mimochodem, gdy aktor ma grać spontanicznie. Ważne jest również, że reżyser zdecydowanie sprzeciwia się psychologicznemu podejściu do postaci. Tym sposobem odcina aktorom możliwość gry pełnej dramatyzmu, wykorzystującej najprostsze emocjonalne odruchy. Emmanuelle Riva podczas przywoływanej już przeze mnie konferencji powiedziała, że Michael Haneke nie daje aktorom zbyt wielu wskazówek, ale to, na co kładł szczególny nacisk, to unikanie sentymentalizmu. Także Isabelle Huppert podkreśla, że pod-

---

<sup>17</sup> Tamże, s. 172, [za:] J. Grotowski, *Performer*, [w:] tegoż, *Teksty z lat 1965–1969*, s. 215.

czas pracy z Austriakiem nigdy nie gra roli. Nie stara się wczuwać w postać, budować jej historii, odgrywa jedynie poszczególne emocje. Można powiedzieć, że jest to gra „czysta”, pozbawiona niepożądanego psychologizowania bohaterów. Gdzie w tych sterylnych warunkach pracy kryje się przestrzeń pozwalająca na naturalność? Okazuje się, że w momencie, kiedy wszystko jest dokładnie zaplanowane, najbardziej widoczne jest to, czego nie da się w żaden sposób wyćwiczyć. Na powierzchnię wydobywa się to, z czego aktorzy zapewne nawet nie zdają sobie sprawy, najbardziej naturalny pierwiastek tkwiący głęboko w każdym człowieku, esencję. Odnalezienie esencji to – według Jerzego Grotowskiego – odkrycie relacji Ja–Ja, o której na co dzień zapominamy. Pierwsze Ja, istniejące tylko w konkretnym czasie, złączone jest z otaczającym nas światem, ze społeczeństwem, z innymi ludźmi. Drugie odrywa się od tego, co doczesne, „jest ono jak nieporuszone wejrzenie: milcząca obecność, jak słońce oświetla rzeczy, i to wszystko”<sup>18</sup>. Odnosząc się do aktora (*Performer* – pisownia zgodna z wolą Grotowskiego), Grotowski w następujący sposób pisze o szukaniu esencji:

*Performer* powinien pracować na gruncie struktur precyzyjnych. Czyniąc wysiłki – ponieważ wytrwałość i szacunek dla szczegółu stanowią rygor, który pozwala być obecnym Ja – Ja. To, co się robi, musi być dokładne. *Don't improvise, please!* Trzeba znaleźć działania proste, zważając, by zostały rzetelnie opanowane i aby to miało trwałość. Inaczej to nie prostota, ale banał<sup>19</sup>.

Analogii pomiędzy teorią Grotowskiego a relacją reżyser–aktor w ujęciu Hanekego jest więcej. „*Performer* jest człowiekiem czynu. A nie człowiekiem, który gra innego”<sup>20</sup>. Jego zadaniem jest dotarcie do poznania, ale nie poprzez teorie czy myśli, ale właśnie poprzez czyn. Potrzebuje jednak nauczyciela, któremu będzie bezgranicznie posłuszny. Nauczyciel każe *Performerowi* wykonywać zadania, ten natomiast o nic nie pyta, nie stara się zrozumieć, po prostu to robi. Jest jak medium, przez które nauczyciel przekazuje swoją naukę. Celem jest odnalezienie esencji, zarówno przez *Performer*a, jak i widzów. *Performer* prowadzony przez nauczyciela przechodzi proces poszukiwania samego siebie, w którym ciało i esencja mogą stać się jednym. Ciało zyskuje w wymiarze organiczności, a proces intensywności. Dzięki temu

<sup>18</sup> J. Grotowski, *Performer*, [w:] tegoż, *Teksty z lat 1965–1969...*, s. 216.

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> Tamże, s. 214.

wywołany przez nauczyciela proces, przepływając przez aktora, może stać się odczuwalny dla widzów.

Tętno życia staje się mocniejsze i bardziej artykułowane w chwilach intensywności, zagrożenia. W obliczu wyzwania ludzkie impulsy dostępują rytmu. Rytuał to czas wielkiej intensywności. Intensywności prowokowanej. Życie staje się wtedy rytmem. *Performer* umie wiązać impulsy ciała z pieśnią. Świadkowie wstępują wówczas w stan intensywności, gdyż – powiadają – czują jakąś obecność. A to dzięki *Performerowi*, który stał się mostem między świadkiem a owym czymś<sup>21</sup>.

Hanekego uważam więc za typ nauczyciela, który zdobywając zaufanie swoich aktorów, jest w stanie odpowiednio nimi kierować, uzyskując rezultaty nie do końca przez nich samych uświadomiane, co znaczy, że wydobywa z nich swego rodzaju szczerość i naturalność. To natomiast są w stanie wyczuć widzowie, przez co odbiór filmu staje się bardziej intensywny. Można powiedzieć, że Haneke pracuje na dwóch poziomach jednocześnie: inspirowując się Bressonem i Brechtem, czyni swoich widzów bardziej świadomymi i krytycznymi, a dzięki podobieństwom z pracą Grotowskiego – uzyskuje bardziej sugestywny wymiar aktorstwa. Łącząc te dwa poziomy i odmienne rodzaje inspiracji, udaje mu się uzyskać swój własny, specyficzny sposób nawiązywania kontaktu z widzem.

Szczerość aktorów można uznać za „niegranie roli”, co wiąże się z „działaniem bezpośrednim”; w ujęciu Jolanty Brach-Czajny działania aktorskie odnoszą się wyłącznie do fikcyjnego świata, natomiast „działanie bezpośrednie” jest w stanie dokonać przemiany rzeczywistości. Obecnie praca aktorów często łączy oba poziomy, tzn. pełnią funkcję performatywną. Niegranie roli oznacza odrzucenie maski, dzięki czemu aktorzy stają się bardziej wiarygodni, a ich działania są w stanie głęboko oddziaływać na widzów, dokonując jednocześnie przemiany w ich świadomości, a co za tym idzie – w rzeczywistości. Należy podkreślić, że całkowite odrzucenie gry aktorskiej jest w teatrze i filmie niemożliwe.

Radykalne niegranie roli nie jest możliwe, gdyż eliminacja grania postaci przez aktora oznaczałaby likwidację teatru. Konieczny jest kompromis, mianowicie stworzenie takiego stosunku do roli, który dawałby możliwość indywidu-

---

<sup>21</sup> Tamże, s. 215.

alnej ekspresji aktora-człowieka. Dystans do roli jest właśnie tego rodzaju zabiegiem kompromisowym<sup>22</sup>.

W przytoczonym przeze mnie cytacie pojawia się słowo klucz doskonale sprawdzające się w twórczości Hanekego – „dystans”. Kolejnym niezwykle ważnym elementem będzie ofiarowanie. Brach-Czaina podkreśla, że „działanie bezpośrednie” w teatrze nie polega na kontakcie dwóch osobowości społecznych, ale dwojga ludzi, którzy decydują się przed sobą otworzyć. „Jest to przedsięwzięcie wymagające szczerości wobec siebie samego, czyli autentycznego rozpoznania, kim się jest; następnym etapem jest szczerość wobec innych: ofiarowanie siebie takiego, jakim jest”<sup>23</sup>. Twórczość Hanekego jest przepełniona tego typu szczerością na wielu poziomach. Po pierwsze, reżyser wielokrotnie przyznaje, że jego filmy są sposobem radzenia sobie z tym, czego się boi. Twórca odsłania więc przed nami bardzo intymną część swojej osobowości, opowiada o czymś, do czego zazwyczaj nie chcemy się przyznawać – o swoim lęku. Także relacja aktor–reżyser odgrywa tutaj rolę obustronnie ofiarowania. Budując poczucie bezpieczeństwa i zaufania na planie filmowym, Haneke musi odpowiednio zbliżyć się do swoich współpracowników, na co oni odwdzięczają mu się tym samym – są w stanie całkowicie się dla niego poświęcić i ofiarować swoją pracę. Kolejnym elementem będzie szczerość względem widzów. Niezwykle trafne są słowa Susanne Lothar: „Haneke nie daje żadnych odpowiedzi. To bolesna uczciwość – niektóre pytania po prostu nie mają odpowiedzi”<sup>24</sup>. To nadaje twórczości Hanekego wymiar etyczny.

Bresson mówił o swoich modelach, że liczy się nie to, co aktorzy chcą mu pokazać, ale to, co chcą ukryć, i przede wszystkim to, czego sami nie podejrzewają, że w nich jest. Haneke podziela ten pogląd, co znajduje odzwierciedlenie w jednej ze scen filmu *Kod nieznany*, stanowiącej jednocześnie dobre podsumowanie rozważań na temat relacji reżyser–aktor. Jest to scena na tyle wyjątkowa, że „zagrał” w niej sam Haneke – jedyny raz w swojej karierze. W pewnym sensie „gra” sam siebie, ponieważ jest reżyserem, którego głos słyszymy z offu i który rozpoczyna próbę z główną bohaterką, aktorką Anną, graną przez Juliette Binoche. Reżyser informuje ją, że została zamknięta w sali prób i nie ma możliwości wyjścia.

---

<sup>22</sup> A. Duda, dz. cyt., s. 176.

<sup>23</sup> Tamże, s. 176, [za:] J. Brach-Czaina, *Etos nowej sztuki*, Warszawa 1984, s. 78.

<sup>24</sup> *Michael Haneke – My Life*.

- Drzwi są zamknięte, nie wydostaniesz się stąd.
- Słucham?
- Nie wyjdiesz stąd.
- Co to znaczy?
- To znaczy, że tutaj umrzesz.
- To jakiś żart?
- Nie dla mnie. Dla ciebie też nie, jak sądzę.
- [Aktorka zaczyna nerwowo chodzić po pomieszczeniu, rozglądać się]
- Spójrz na sufit. Widzisz umocowanie lampy? To wlot gazu.
- [Aktorze pojawiają się łzy w oczach, zaczyna się coraz bardziej niecierpliwic]
- Dobrze, czego chcesz?
- Niczego. Nic do ciebie nie mam, absolutnie nic. Jesteś sympatyczna, ale po prostu wpadłaś w moją pułapkę, to wszystko.
- Ale co to znaczy, że wpadłam w twoją pułapkę?
- To znaczy, że umrzesz. Chcę tylko patrzeć jak umierasz.
- Proszę, przestań. Już się zabawiłeś, teraz skończmy z tym. Muszę wracać do domu, mam dużo do zrobienia, nie mam czasu na gry.
- Ja też nie, uwierz mi. Słyszysz ten syk? To z sufitu. Za chwilę poczujesz zapach gazu.
- [Aktorka zaczyna płakać, histerycznie błagać o pomoc]
- Przestań, proszę! Pozwól mi wyjść!
- Tracisz tylko nasz czas.
- [Wciąż płacząc] – Ale co mam zrobić?
- Pokaż mi swoją prawdziwą twarz.
- [Zdziwiona] – Co?
- Twoją prawdziwą twarz!
- Ale co to znaczy? Czego chcesz?
- Chcę zobaczyć twoją prawdziwą twarz. Nie kłamstwa ani sztuczki, tylko prawdziwą ekspresję!
- [krzyczy] – Ale co mam zrobić?
- Bądź spontaniczna. Reaguj tak, jak czujesz.
- [Całkowicie zdezorientowana] – Ale jak?
- [Scena się urywa]<sup>25</sup>.

Haneke wprost mówi, czego wymaga od aktora. Zamknięcie Anny jest symbolicznym oddaniem pod władzę reżysera, który żąda od niej największego poświęcenia – śmierci. Chodzi jednak nie o uśmiercenie części osobowości aktorki, jej podmiotowość jest właśnie tym, co ma zostać wydobyte. Umrzeć ma tradycyjnie budowana postać, którą reprezentuje Anna, reagują-

---

<sup>25</sup> Ścieżka dialogowa filmu: reż. M. Haneke, *Kod nieznan*y, 2000 (tłum. własne).

ca w bardzo emocjonalny, przesadzony sposób, nierozumiejąca uwag reżysera. Haneke nie daje jej wyboru – jeśli nie chce marnować naszego czasu, musi porzucić dotychczasowy styl gry, musi się naprawdę otworzyć.

Fakt, że Anna zostaje fizycznie uwięziona, zwraca uwagę na jeszcze jeden istotny aspekt – aktor oddaje reżyserowi we władanie swoje ciało. Staje się ono narzędziem, co kolejny raz nas odsyła do performansu.

Cechą działań podejmowanych w obrębie performansów jest to, że koncentrują się one na ciele. To ono właśnie wyznacza sens performansu i staje się jego narzędziem. W ten sposób ustanawia pomost między doświadczeniami wewnętrznymi performerera a oczekiwaniami świata zewnętrznego. Ciało wystawione na pokaz, obsadzone w roli, na którą działający z jakichś powodów się godzi, staje się głównym i koniecznym warunkiem performansu, umożliwiającym kreowanie relacji z publicznością, przestrzenią i sobą samym<sup>26</sup>.

Mamy więc do czynienia zarówno z działaniem poprzez ciało (aktora), jak i na ciało (widza). Dzięki temu, że komunikat sprowadza się do ekspresji niewerbalnej, bazuje na „perlokucyjnych możliwościach języka ciała”<sup>27</sup>, widz zmuszony jest „odpowiadać” w tym samym języku, tzn. jego reakcje objawiają się cieleśnie: reaguje obrzydzeniem, czuje się zakłopotany, pobudzony czy wytrącony z równowagi. Obie strony „reagują tak, jak czują”, możliwość fałszu zostaje więc sprowadzona do minimum. Odnosząc się do teorii aktora Eugenia Barby, w pracy Hanekego można dostrzec wykorzystywanie tzw. technik pozacodziennych, „które nie mają ciała transformować, tylko je informować: wkładać w formę, sytuować tam, gdzie jest żywe i obecne, bez reprezentowania czegokolwiek”<sup>28</sup>. Ten poziom jest fundamentalny dla performansu, który zdaniem Barby nie opiera się na znaczeniach kulturowych, ale na zupełnie pierwotnym, preekspresywnym poziomie funkcjonowania ciała. Ciało performerera wysyła przedkulturowy sygnał, odwołuje się do zupełnie podstawowych, fizjologicznych reakcji na bodźce, dzięki czemu każdy widz może je na tym samym poziomie odczytać. Ciało będzie więc medium, przekazującym najbardziej elementarne informacje, zakodowane w doświadczeniu cielesnym. Hanekeemu nie zależy na udowodnieniu, że to przede wszystkim działania aktorskie są podstawowym nośnikiem znaczeń ani na dotarciu do pierwotnej ekspresywności. Można natomiast uznać, że

<sup>26</sup> J. Wachowski, *Performans*, Gdańsk 2011, s. 235.

<sup>27</sup> K. Duniec, *Ciało w teatrze*, Warszawa 2012, s. 46.

<sup>28</sup> M. Carlson, *Performans*, przeł. E. Kubikowska, Warszawa 2007, s. 58.

korzysta z założeń takich badaczy jak Barba – za swój podstawowy kanał komunikacji obierając zmysłowość. Reżyser akcentuje fizyczność nie po to, by ją badać czy pogłębiać, ale by nawiązać bezpośredni kontakt z widzem. Jest to kolejny z wymiarów cielesności u Hanekego, który stanowiąc zaledwie część, składa się na bardziej specyficzną, typową dla medium filmowego całość.

W *Estetyce zakłócenia*<sup>29</sup> Konrad Wojnowski zwrócił uwagę przede wszystkim na typowe dla Hanekego techniki dystansujące widza, wytrącające go z powszechnego typu odbioru dzieła filmowego. Podkreślił także performatywny wymiar jego filmów, nazywając je „obrazami, które działają”. Ujęcie Wojnowskiego uważam jednak za niepełne, autor skupia się głównie na aspekcie negatywnym omawianej filmowej poetyki – na burzeniu konwencji, podawaniu w wątpliwość warstwy fabularnej, wywoływaniu w odbiorcy uczucia niepewności i zagubienia. Haneke nie pozostawia widzów z pustką, która powstała po podważeniu znanych im kategorii. Jego praca z aktorem wskazuje na wymiar pozytywny, drogę ku nowym płaszczyznom uczestniczenia w dziele. Jest to nie tyle negowanie znaczeń, co nadawanie im odmiennego wymiaru. Pisząc o *Miłości*, Sławomir Sikora podkreśla, że „Ten film jest bardziej performansem niż opowieścią. Znaczenia ujawniają się raczej na poziomie »zachowań« niż »mowy«, eksplikacji, wyjaśnienia”<sup>30</sup>. Podważając jeden typ odbioru, reżyser w zamian proponuje inny, bardziej osadzony w ciele, „tworzy osobliwe, »gęste przedstawienie«, które znaczy przez swoją detaliczność i cielesność. Jest znaczące właśnie na poziomie ciała – ciała działającego albo raczej ciała, które przestaje »działać«”<sup>31</sup>. I chociaż przy pierwszym kontakcie dzieła Hanekego stawiają opór, ostatecznie okazuje się, że reżyserowi zależy na czystym znaczeniu, funkcjonującym na łatwym do współdzielenia poziomie. Mogłoby się wydawać, że jako artysta mógł wybrać inną, bardziej „cielesną” ścieżkę kariery (jest przecież także reżyserem teatralnym), ale jego podejście do medium filmowego sprawiło, że analogie między filmem a ludzką cielesnością stały się wyjątkowo odczuwalne. W artykule *Cielesność filmu, filmowość ciała* Waldemar Frąc podkreśla, że podstawowym podobieństwem jest właśnie charakter semiotyczny tych dwóch obszarów i powołuje się na słowa najważniejszego przedstawiciela

<sup>29</sup> K. Wojnowski, *Estetyka zakłócenia. Kino Michaela Hanekego*, Kraków 2012.

<sup>30</sup> S. Sikora, *O Miłości Michaela Hanekego trochę inaczej. Aporie cielesności*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 83–84, s. 154.

<sup>31</sup> Tamże.

filozofii ciała, Maurice'a Merleau-Ponty'ego: „Film znaczy [...] podobnie jak znaczy rzecz: jedno i drugie nie apeluje do intelektu, apeluje natomiast do naszej milczącej zdolności rozszyfrowywania świata i ludzi oraz współistnienia z nimi”<sup>32</sup>. Warto przywołać jedno z podstawowych twierdzeń francuskiego filozofa: umysł i ciało człowieka stanowią jedność. Merleau-Ponty był zdecydowanym przeciwnikiem dualizmu i w swojej filozofii cielesności akcentował wzajemne oddziaływanie tych dwóch sfer ludzkiego istnienia. Należy o tym pamiętać także w kontekście twórczości austriackiego reżysera. Odbiorcy powinni nastawiać się na chłodny, intelektualny odbiór, ale z drugiej strony w cały proces zaangażowana jest także cielesność. Haneke „wikła widza nie tylko intelektualnie, ale także emocjonalnie i cieleśnie. Te przedstawienia są tak mocne również dlatego, że przemyślane konstrukcje intelektualne są sugestywnie osadzone w ciałach aktorów”<sup>33</sup>.

Przykładem takiej konstrukcji, równomiernie angażującej intelekt i ciało aktorów i widzów, będącej jednocześnie dobrze przemyślaną wypowiedzią, jest kwestia odgrywania ról. Aktorzy balansują na granicy grania i niegrania, widzowi nie pozwalają się odgrywać jego roli w tradycyjnym kształcie, poczucie filmowej fikcji wielokrotnie ulega zaburzeniu. Bohaterowie filmów Hanekego często pracują w mediach, są aktorami i grają zawodowo. Za wypowiedź na temat nakładanych przez nas masek i dopasowanie się do wymogów społeczeństwa można uznać chociażby *Ukryte*. Nic więc dziwnego, że badacze twórczości Austriaka często odwołują się do książki Ervinga Goffmana *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Haneke wychodzi jednak poza pesymistyczną konstatację, że wszystko jest grą, właśnie za pomocą cieleśnej prawdy ukrytej głęboko w każdym człowieku. Teorię Goffmana można uznać za demoralizującą, jak to określił fenomenolog Bruce Wilshire, ponieważ prowadzi do zatarcia różnic „pomiędzy działaniem »na scenie« i »poza sceną«, co powoduje erozję odpowiedzialności etycznej”<sup>34</sup>. Wilshire nie przeczy oczywiście istnieniu ról społecznych, ale uważa, że każdy człowiek posiada fizyczne predyspozycje pojawiające się zanim jeszcze rozpocznie się proces socjalizacji. Właśnie ten obszar pozaspołeczny jest dla Wilshire'a miejscem etycznego działania, dzięki któremu „ja” może uświadomić sobie,

---

<sup>32</sup> W. Frąc, *Cielesność filmu, filmowość ciała*, „Kwartalnik Filmowy”, s. 149, [za:] M. Merleau-Ponty, *Film i nowa psychologia*, przeł. M. Zagajewski, [w:] *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972, s. 196.

<sup>33</sup> S. Sikora, dz. cyt., s. 153.

<sup>34</sup> M. Carlson, dz. cyt., s. 73.



że jest jednak czymś więcej niż rolą społeczną. Tak jak dzięki filmom Hanekego, jednostka może sobie zdać sprawę, że funkcjonuje w świecie gry, ale mimo wszystko tkwi w niej coś, co jest dla niej swoiste. Warto podkreślić, że w obu wypadkach ten składnik znajduje się na poziomie ciała. Do cielesności odwołują się także dwie własności, dzięki którym, zdaniem psychiatry Erica Berne'a, silnie przejawia się sedno tożsamości człowieka, to znaczy intymność i spontaniczność. Uważa, że są to „najcenniejsze chwile ludzkiego doświadczenia [...] ponieważ dla większości ludzi są one rzadko dostępne (albo wcale), »nasze życie społeczne w przeważającej części upływa na grach«<sup>35</sup>.

Sądzę, że w powyższej wypowiedzi udało mi się wykazać, iż te dwie cechy są dla Hanekego szczególnie ważne w relacji z widzem – z jednej strony stara się go zachęcić do spontanicznej reakcji na film, z drugiej nawiązuje z nim rodzaj intymnej więzi (bazującej na szczerości i ofiarowaniu). Tak złożone przedstawienie problematyki gry jest jednym ze sposobów krytyki medium, z którego reżyser sam korzysta, jednak dzięki przesunięciu akcentów, zmienia się także nasz sposób odbioru. Haneke powtarza, że kino to „24 kłamstwa na sekundę w służbie prawdy” – okazuje się, że nawet złudne pojęcia iluzji i fikcji mogą przyczynić się do wyłuskania z filmu najbardziej podstawowych, szczerych emocji. Medium, które zniekształca rzeczywistość, może jednocześnie wydobyć z niej najistotniejszy wymiar. „Jeśli szukacie w rzeczywistości czegoś bardziej rzeczywistego niż ona sama, to przyjrzyjcie się kinematograficznej fikcji”<sup>36</sup>, mówi Slavoj Žižek. Tę paradoksalną cechę kina Haneke łączy z naturalną ekspresją języka ciała, tym samym wymuszając szczerą reakcję również na widzu. Jesteśmy zamknięci w pułapce, a jedynym wyjściem, jakie nam pozostało, to pokazać naszą prawdziwą twarz.

### Bibliografia

- Brecht Bertold, *Krótki opis nowej techniki aktorskiej mającej na celu wywołanie efektu obcości*, „Dialog” 1957, nr 7.
- Carlson Marvin, *Performans*, przeł. Edyta Kubikowska, Warszawa 2007.
- Duda Artur, *Teatr rzeczywistości*, Gdańsk 2006.
- Duniec Krystyna, *Ciało w teatrze*, Warszawa 2012.
- Frać Waldemar, *Cielesność filmu, filmowość ciała*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 83–84.
- Grotowski Jerzy, *Performer*, [w:] tegoż, *Teksty z lat 1965–1969*, red. J. Degler, Z. Osiński, Wrocław 1990.

---

<sup>35</sup> Tamże, s. 78.

<sup>36</sup> K. Duniec, dz. cyt., s. 47, [za:] *Z-Boczona historia kina*, reż. S. Finnes, 2006.

McCann Ben, *Acting, Performance and the Bressonian Impulse in Haneke's Films* [w:] *The Cinema of Michael Haneke. Europe Utopia*, red. B. McCann, D. Sorfa, London 2011.

Sikora Sławomir, *O Miłości Hanekego trochę inaczej. Aporie cielesności*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 83–84.

Wachowski Jacek, *Performans*, Gdańsk 2011.

Wojnowski Konrad, *Estetyka zakłócenia. Kino Michaela Hanekego*, Kraków 2012.

#### **Źródła internetowe:**

*Michael Haneke – My Life*, reż. Felix von Boehm, Gero von Boehm. <https://www.youtube.com/watch?v=twstothrZVU>. <https://www.youtube.com/watch?v=KopULNifFkI>.

### **Streszczenie**

Artykuł prezentuje sposoby wykorzystania doświadczenia cielesnego w twórczości Michaela Hanekego. Początkowo skupia się na pracy aktorów i szczególnej relacji, jaką nawiązują z prowadzącym ich reżyserem. Podejście Hanekego do ciała aktora zostaje zestawione z koncepcją Roberta Bressona i Jerzego Grotowskiego. Następnie ukazany zostaje wpływ, jaki wywiera na widzów cielesne zaangażowanie aktorów. Ciało widza także zostaje wciągnięte w proces oddziaływania dzieła filmowego, dzięki czemu można mówić o performatywnym aspekcie filmów Hanekego.

### **Słowa kluczowe**

**w języku polskim:** ciało, Michael Haneke, aktor, widz, performatyka

**w języku angielskim:** body, Michael Haneke, actor, viewer, performance studies