

Kinowi Proteusze

Ciało jako narzędzie i środek artystyczny

GRAŻYNA STACHÓWNA

Ciało jest pierwszym i najbardziej naturalnym narzędziem człowieka.

Marcel Mauss ¹

Etnograficzne rozważania Marcela Maussa na temat ludzkiego ciała dotyczą zbiorowego życia jednostek, ich funkcjonowania w obrębie tzw. habitusu, czyli społecznie ustanowionych norm zachowań tworzących „drugą naturę” człowieka. Nabywa się ich przez nieskończony ciąg bodźców dostarczanych w życiu codziennym dzięki rodzinie i zbiorowości, do których jednostka należy. Znajdują się poniżej progu jej świadomości, nie podlegają introspekcji i wolnej woli, dlatego są bardzo skuteczne. W habitusie ważną rolę odgrywa ciało człowieka oraz dopuszczalne kulturowo i społecznie sposoby posługiwania się nim. Nawyki cielesne pozwalają traktować własne ciało, jego wygląd, ruchy, gesty i mimikę oraz związane z nim akcesoria, jak ubranie, maski, makijaż, tatuaż, ozdoby, jako *pierwsze i najbardziej naturalne narzędzie* społecznej mediacji. *Albo dokładniej: pierwszy i najbardziej naturalny przedmiot techniczny i zarazem środek techniczny* ², jaki człowiek ma do dyspozycji. W sztukach przedstawieniowych aktor świadomie używa swego ciała do potwierdzania lub kontestowania związanych z nim norm habitusu oraz do komunikowania za jego pomocą określonych znaczeń i przesłań.

Inspiracją do napisania tego eseju stały się internetowe enuncjacje, na które natykałam się na różnych stronach. Zawierają one zestawienia dwu fotosów: pierwszy pokazuje jakąś aktorkę czy aktora sprzed lat, a drugi tę samą osobę po upływie kilku dekad. Do tego anons: *Popatrz, jak teraz wygląda!* albo: *Czy to na pewno ona/on?* Podpis ten ma wyrażać życzliwe zaniepokojenie nadawcy informacji, ale to tylko pozór, bo on dobrze wie, jaki efekt wywołują prezentowane przez niego zdjęcia. Po to je przecież zamieścił, aby go uzyskać. Są to bowiem zwykle zestawienia szokujące: na pierwszym młodość, naturalność, uroda, gładkość, powab, wdzięk i seksapil, na drugim starość, brzydota, zmarszczki, protezy włosów i zębów, ślady po liftingach, chorobach, nałogach, nieudanych operacjach plastycznych. Wywołany szok estetyczny, ale także współczucie i lęk każą – wedle woli patrzącego – albo szybko zamknąć stronę, by zlikwidować ten przykry widok, albo skłaniają do sadystycznego sycenia wzroku ruiną cudzej, kiedyś doskonałej, cielesności.

Współczucie powodowane przemijaniem młodości i urody jest zrozumiałe, lęk także. Zmierzchanie innych przypomina bowiem dowodnie, że wszyscy się starzejemy i nic nie trwa wiecznie, a już szczególnie kruche ludzkie ciało. We współczesnym świecie i kulturze to właśnie ono, jego wiek, wygląd i kondycja, konotuje

informacje o odniesionym sukcesie, zdobytej zamożności i życiowej satysfakcji swego właściciela. Gdy ciało zmienia się i deformuje pod wpływem czasu lub choroby, wyraża jego słabość i klęskę. Sadyzm spojrzenia, często połączony z masochizmem, sprawia natomiast specjalną przyjemność. *Wczorajsze bożyszcze może stać się ofiarą, nad którą będzie można zatriumfować, czerpiąc z tego również wiele satysfakcji, jak z żywionego uprzednio uwielbienia* – pisze Katarzyna Kaczor w eseju *Ciała gwiazd*³.

Pogląd, że ciało ludzkie jest źródłem kultury symbolicznej, ma wielowiekową tradycję⁴. Jego wiek, wygląd, wyraz, połączone z noszonym ubraniem, wykonywanymi ruchami, gestami i mimiką są źródłem doznań estetycznych oraz skutecznym sposobem komunikacji niewerbalnej. Młodość – starość, uroda – brzydota, seksowność – asekualność, elegancja – zaniedbanie itd. charakteryzują ludzi w życiu i na kinowym ekranie, definiują ich społecznie, stratyfikują klasowo. Przez ciało wyrażają się także wewnętrzne interakcje człowieka, jego zamierzenia, myśli i emocje. Badania wykazują, że około 93 proc. komunikowanych znaczeń zostaje przekazanych niewerbalnie przez mowę ciała (55 proc.) i intonację głosu (38 proc.)⁵.

Nie chcę się zajmować dramatyczną i z góry skazaną na przegranie walką aktorów filmowych z płynącym czasem, który – ponieważ nie jest dżentelmenem – w naturalny sposób dokonuje spustoszeń w ich wyglądzie. Interesuje mnie wynik procesu przemiany, ciało „zmiennie”, przekształcające się, będące środkiem wyrazu artystycznego, które na kinowym ekranie fascynuje widzów, bo staje się elementem kreacji: produktem sztuki charakteryzacji, odważnym wykorzystaniem nowego wyglądu sprokurowanym przez czas lub manifestacją proteuszowego talentu do zmiany wizerunku.

Szminki, peruki i gorsety...

Podstawowym zabiegiem służącym przekształceniu wizerunku aktorów i uzyskaniu przez nich innego wyglądu jest charakteryzacja, obejmująca przede wszystkim zmiany rysów twarzy oraz długość i kolor włosów (peruki, tupety⁶), ale także kształt ciała i noszone kostiumy. Charakteryzacja, odwieczna w sztuce teatralnej, zależała od epoki, rodzaju teatru, żądań reżysera, wyobraźni aktora i charakteryzatora. Była bardzo bogata w komedii *dell'arte* i teatrze barokowym, jest nadal w hinduskim *kathakali* i japońskim *nō*. We współczesnej europejskiej sztuce scenicznej została bardzo ograniczona albo nawet w ogóle się nie pojawia. W polskim teatrze pokutują legendy Kazimierza Junoszy-Stępowskiego, Aleksandra Zelwewrowicza, Ludwika Solskiego, Jana Świderskiego, którzy za pomocą charakteryzacji potrafili „zrobić sobie twarz” (określenie ze starego żargonu teatralnego) i zmienić się cielesnie niemal nie do poznania. Dziś młodzi reżyserzy i aktorzy pogardzają tradycyjną charakteryzacją teatralną jako techniką staroświecką, związaną z martwymi konwencjami i naiwnymi widowiskami dla dzieci⁷. Została zastąpiona – i to bardziej w przypadku aktorek – makijażem. Nadal jednak, nawet w swej szczątkowej postaci, w połączeniu z fryzurą i kostiumem aktora charakteryzacja tworzy czytelny system znaków przynoszących widzom określone informacje na temat granej przez niego postaci scenicznej⁸.

Natomiast w kinie charakteryzacja zmieniająca cielesność aktora nadal odgrywa znaczącą rolę, wygnana ze współczesnego teatru znalazła bezpieczny azyl w kine-

matografii i uzyskała status sztuki. Nazwiska wybitnych charakteryzatorów, np. Ricka Bakera (m.in. *Thriller, Wilk, Faceci w czerni*), Dicka Smitha (*Taksówkarz, Ojciec chrestny, Amadeusz*), Richarda Taylora (*Władca pierścieni*), Adriana Morota (*300*), Andrew Acklanda-Snowa (*Harry Potter, Królowna Śnieżka i Lowca*), zwykle nie są widzom znane, ale w branży oznaczają zawodowe mistrzostwo. Od 1981 r. przyznaje się nagrodę Oscara za najlepszą charakteryzację – pierwszym jej laureatem był Rick Baker za *Amerykańskiego wilkołaka w Londynie* (1981). Na FPFF w Gdyni od 2009 r. nagradza się najlepszych polskich charakteryzatorów, m.in. Waldemara Pokromskiego (pracuje także w Hollywood – *Lista Schindlera, Pianista, Katyń*), Iwonę Blicharz (*Joanna*), Janusza Kaleja (*Lęk wysokości, W ciemności*)⁹.

W historii filmowej charakteryzacji zapisali się na zawsze m.in. Lon Chaney, zwany „człowiekiem o tysiącu twarzy”, który jeszcze w epoce kina niemego sam wypracował własne techniki „robienia sobie twarzy” i modelowania ciała, by grać na ekranie rozmaite monstra, np. upiora w operze, Quasimodo – dzwonnika z Notre Dame, Czarnego Ptaka, Mr. Wu, Alonza w *Demonie cyrku*, prof. Burke w *London After Midnight*; Jack Pierce, który w 1931 r. stworzył twarz i sylwetkę monstrum Frankensteina dla Borisa Karloffa¹⁰ oraz Draculi dla Beli Lugosiego; Wally Westmore, kreator charyzmatycznych wyglądnów *Dr Jeckyla i Mr Hyde'a* (obu zagrał Frederic March). W późniejszych latach wspaniale oblicza monstrów kinowych tworzyli m.in. David Miller – Freddy Krueger (dla Roberta Englunda) w *Koszmarze z ulicy Wiądnów*, Alicja Kozłowska – Maryna (Iwona Bielska) w *Wilczycy*, John Caglione Jr – Big Boy Caprice (Al Pacino) i Mumbles (Dustin Hoffman) w *Dicku Tracym* oraz Jokera (Heath Ledger) w *Mrocznym Rycerzu*¹¹, Rick Baker – Hellboy (Ron Perlman) w *Hellboyu*, Andrew Ackland-Snow – lord Voldemort (Ralph Fiennes) w *Harrym Potterze i insygniach śmierci*. Filmowe monstra najczęściej symbolizują poszukiwanie wspólnoty wartości przez Innego, Obcego, który budzi strach i obrzydzenie tzw. zwykłych ludzi. *Czy monstrum (...) może stać się kimś, kto reprezentuje człowieczeństwo i jest integralną częścią społeczności ludzkiej? Czy ktoś ze zdeformowaną twarzą (cielesnością) przynależć może do gromady ludzkiej. Dzielić z nią wartości dobra i zła?*¹² Dziś mistrzem takiej charakteryzacji jest Johnny Depp, który w kolejnych rolach radykalnie zmienia swój wygląd i chętnie gra odmieńców wszelkiej maści¹³.

Charakteryzacja służy też tworzeniu twarzy ludzi chorych i pobitych, ze śladami symptomów chorobowych oraz ran i siniaków. W licznych wersjach *Upiora w operze* charakteryzatorzy prześcigali się w kreowaniu przerażającego oblicza Erica. Wally Schneiderman wymodelował w *Człowieku słoniu* zniekształconą twarz Johna Merricka (John Hurt) dotkniętego chorobą genetyczną zwaną zespołem Proteusza¹⁴. Oscara 1986 za zdeformowaną twarz Rocky'ego (Eric Stoltz), chłopca chorego na dysplazję czaszkowo-trzonową, w filmie *Maska*, dostali Michael Westmore i Zoltan Elek. Charakteryzacja „chorobowa” to realistyczne efekty m.in. bladeści, podkrążonych oczu, zapadłych policzków, rzędzących włosów itp., a „urazowa” – krwawiących ran, siniaków, opuchlizny itd. Ten rodzaj deformacji wyraża zwykle degradację społeczną, kontestację uznanych wartości, poszukiwanie wolności lub walkę o umiejscowienie w społecznej hierarchii¹⁵.

Kinowa charakteryzacja obejmuje również tworzenie podobieństwa, czyli przekształcanie twarzy aktorów wedle portretów znanych ludzi. Efekt bywa czasem

tak doskonały, że prawdziwe oblicza wykonawców ról zupełnie znikają pod maską charakteryzacji. Prawdziwie mistrzowska była zamiana Meryl Streep w Margaret Thatcher w filmie *Żelazna dama* (Oscar 2012 dla Marka Couliera i J. Roya Hellanda). Uderzające podobieństwo wykazywał m.in. Andrzej Kopiczyński w roli Mikołaja Kopernika w *Koperniku*, Nicole Kidman jako Wirginia Woolf w *Godzinach*, Bruno Ganz jako Adolf Hitler w *Upadku*, Helen Mirren jako Elżbieta II w *Królowej* i Kate Blanchett jako Elżbieta I w *Elizabeth*, Marion Cotillard jako Edith Piaf w *Niczego nie żałuję – Edith Piaf*, Anthony Hopkins jako Alfred Hitchcock w *Hitchcocku*.

Szczególnie efektowna bywa charakteryzacja zmieniająca płć aktora. Przekształcenie rysów twarzy musi bowiem zostać dopełnione zamaskowaniem drugorzędnych cech płciowych, umiejętnością noszenia kostiumu i odpowiednim sposobem bycia. Mistrzami są tu aktorzy azjatyccy, Tamasaburo Bando V, japoński onagata grający w teatrze kabuki role kobiece, który w filmie Andrzeja Wajdy *Nastazja* stworzył kobietę doskonałą, Leslie Cheung – *Żegnaj moja konkubino*, John Lone – *M. Butterfly*. Z pewnością dorównuje im w tworzonej iluzji zmiany płci Dustin Hoffman w *Tootsie* i Jaye Davidson w *Grze pozorów*. W konwencji komediowej kobiety udają Jack Lemmon i Tony Curtis w *Pół żartem, pół serio*, Wojciech Pokora w *Poszukiwany, poszukiwana*. Bardzo efektowne bywają drag queens upodobięające się do kobiet kształtem ciała, makijażem, kostiumem i zachowaniem, a zarazem groteskowo monumentalizujące wszystkie kobiece cechy, np. Eugeniusz Bodo w *Piętro wyżej*, Miguel Bose w *Wysokich obcasach*, Roman Polański w *Lokatorze*, trójka aktorów z *Priscilli, królowej pustyni*, Terence Stamp, Guy Pearce, Hugo Weaving. Proces odwrotny, aktorki w przekonujący sposób ucharakteryzowane na męzczyzn, jest rzadszy i mniej spektakularny, ale należy odnotować m.in. Krystynę Feldman w filmie *Mój Nikifor*, Julie Andrews w *Victor, Victoria*, Hilary Swank w *Nie czas na łzy*.

Charakteryzacja – *last but not least* – służy też zwiększaniu atrakcyjności aktorów przez tuszowanie braków i ukrywanie defektów w ich aparycji, a więc kreowanie urody. Na stronach internetowych można znaleźć zestawienia twarzy tej samej gwiazdy z ekranowym makijażem i bez niego. Efekt jest zawsze uderzający, podkreślenie „obróbki” dokonanej przez charakteryzatora uświadamia wkład jego sztuki w atrakcyjność wyglądu aktora.

W ekranowych zmianach kształtu cielesności ważna jest nie tylko twarz, ale także modelowanie całego ciała aktora: umowne – osiąmane przez użycie odpowiedniego kostiumu i sposobu poruszania, a ostatnio tricki komputerowe, lub też dosłowne – wypracowane w ciężkim trudzie fizycznym. Gorsety, stosowane przez obie płcie, pozwalają wymodelować biust i talię, lub ukryć za duży brzuch, watanie powiększa bicepsy, obcasy dodają wzrostu. Greta Garbo nosiła w filmach suknie wymyślone dla niej przez Adriana, znakomitego krawca z MGM, które skutecznie maskowały mankamenty jej mało kobiecej sylwetki. Marlenę Dietrich w ostatnim okresie jej kariery, gdy występowała na estradzie jako piosenkarka, zaszycano w specjalną pneumatyczną suknię, która imitowała młodzieńczą figurę. Charakteryzacja, deformacja ciała, zmiana tembru głosu i starcze zachowanie pomogły zagrać ludzi wiekowych 34-letniemu Nikołajowi Czerkasowowi w *Delegacie floty*, 33-letniemu Dustinowi Hoffmanowi w *Małym wielkim człowieku*, 45-letniemu Guyowi Pearce’owi w *Prometeuszu*. W czarnej komedii *Ze śmiercią*

jej do twarzy komputerowe sztuczki zmieniały smukłe ciała Meryl Streep i Goldie Hawn w groteskowe grubaski, robiły w nich wielkie dziury i odwracały im głowy o 180°. Złośliwe plotki głoszą, że w *Troi* Brad Pitt także zawdzięczał swą piękną muskulaturę zdolnym informatykom. Natomiast olśniewającą urodę prawdziwych mięśni, troskliwie wypracowanych na siłowni, prezentowali Demi Moore w *G.I. Jane*, Nicolas Cage w *Błękitnym chłopcu* i Shah Rukh Khan w *Om Shanti Om*.

Na specjalny podziw zasługuje modelowanie ciała aktora przez ofiarną dietę: tuczając – jak u Andréi Ferréol w *Wielkim żarciu* (połączoną z procesem sądowym przeciwko producentom, gdy aktorka nie mogła potem schudnąć), Roberta De Niro we *Wściekłym byku* (o 30 kg!) i w *Nietykalnych*, Ralpa Fiennesa w *Liście Schindlera*, lub odchudzającą: Adriena Brody w *Pianiście*, Michaela Fassbendera w *Głodzie*, Christiana Bale’a w *Mechaniku* (ważył 55 kg). Nadmierne odchudzanie aktorek – np. Keiry Knightley, Nicole Kidman, Mary-Kate Olsen – dla urody smukłej linii skutkuje czasem anoreksją groźną dla ich zdrowia i przykrą dla oczu widzów.

Zawodowym wyzwaniem jest dla aktora zamiana ciała w rzecz – nieczuły, bezwładny przedmiot, leżący, wozony, przenoszony, myty i oklepywany przez innych ludzi, budzący współczucie (François Cluzet – *Nietykalni*), niechęć (Mathieu Amalric – *Motyl i skafander*), pożądanie (Leonor Watling – *Porozmawiaj z nią*). Fenomenem straszliwej dosłowności w tym zakresie stał się występ Christophera Reeve’a, zupełnie sparaliżowanego po upadku z konia, w remake’u filmu *Okno na podwórze*.

Aktor grający na ekranie określoną postać powołuje ją do życia przede wszystkim za pomocą swego ciała, które traktuje jako *pierwsze i najbardziej naturalne narzędzie* kreacji artystycznej. Za pomocą charakteryzacji i modelowania swego wizerunku kształtuje – jak to nazywa Helmuth Plessner – ekranową *materię własnej egzystencji*. Aktor „posiada” ciało, którym może się posługiwać, jak innymi rekwizytami, ale zarazem „jest” także tym ciałem, ciałem-podmiotem. *Kiedy aktor wychodzi z siebie, aby przedstawić postać „w materii własnej egzystencji”, wskazuje właśnie na owo podwojenie i warunkowany przez nie dystans. (...) napięcie między (...) ciałem wykonawcy a przedstawianą postacią nadaje przedstawieniu głębokie znaczenie antropologiczne i szczególną wzniosłość*¹⁶.

Zmarszczki, skalpel i kolagen...

Charakteryzacja i modelowanie ciała to sztuczne techniki pozwalające zmieniać na ekranie cielesność aktora, mijający czas robi to natomiast w sposób naturalny i radykalny. Kino pozwala śledzić tę przemianę z szokującą dosłownością, bo na taśmie filmowej utrwalone zostają kolejne stadia przemijania. W ciągu godziny można, zmieniając płyty DVD w odtwarzaczu, poznać proces starzenia się np. Marlona Brando od olśniewającego urodą młodzieńca do obciążonego nadmierną tuszą grubasa, czy Clint Eastwooda – od smukłego, nader przystojnego mężczyzny do wychudzonego starca.

Gwiazdy dziecięce, szczególnie takie, które odnoszą spektakularny sukces, są narażone, gdy już dorosną, na dwa niebezpieczeństwa: mogą stracić wdzięk i przestać interesować widzów, jak Shirley Temple i Macaulay Culkin, lub mogą nie spełnić związanych z nimi nadziei artystycznych, jak Jackie Coogan (*Brzdąc*), To-

masz Mędrzak i Adam Fidusiewicz (*W pustyni i w puszczy*). Niektórym udaje się kontynuować pracę w filmie z większym powodzeniem: Anna Paquin (*Fortepian* – Oscar za rolę, gdy miała 11 lat), Kirsten Dunst (*Wywiad z wampirem*), lub mniejszym: Haley Joel Osment (*Szósty zmysł*), Daniel Radcliffe (seria filmów o Harrym Potterze). Wybrany udaje się zrobić wielkie kariery, jak w przypadku Judy Garland, Elisabeth Taylor czy Jodie Foster.

Zjawiskiem wyjątkowym jest Leonardo DiCaprio, który udowadnia, że nawet aktora jego klasy może dotyczyć maksyma: „Na zmarszczki trzeba sobie zasłużyć”. Olsnił wszystkich rolą w *Co gryzie Gilberta Grape'a?* Miał wtedy 19 lat, wyglądał na 15. Potem z sukcesem dyskutował swój młodzieńczy wygląd w wielu filmach – *Całkowite zaćmienie*, *Romeo i Julia*, *Titanic*. Od pewnego czasu zdaje się rozpaczliwie walczyć z ograniczeniami swej chłopięcej twarzy. Może wreszcie dopiero w ostatnich filmach, *J. Edgar*, *Django*, *Wielki Gatsby*, i przy udziale wysoce przemyślanej charakteryzacji zaczyna wyglądać na swe 39 lat.

Wyjątkowym przeżyciem dla widza staje się obserwowanie na ekranie zmian biologicznych zachodzących w cielesności ulubionego aktora mniej więcej równego mu wiekiem, które wyznaczają także jego własne przemijanie. Dla mnie kimś takim jest Jodie Foster: najpierw dziecko (8 lat) – *Menace on the Mountain*, potem dziewczynka (14 lat) – *Taksówkarz*, dziewczyna (22 lata) – *Hotel New Hampshire*, młoda kobieta (29 lat) – *Milczenie owiec*, kobieta dojrzała (49 lat) – *Rzeź*. Wspólne dorastanie i obserwowane zmiany łączą bowiem aktora i widza – mimo wszystkich różnic – we wspólnocie ludzkiej egzystencji.

Fizyczna destrukcja aktorów pięknych jest dla widzów bardziej dojmująca niż tych obdarzonych przeciętnym wyglądem. Ikony młodości, urody i seksu powinny bowiem trwać wiecznie jak dzieła sztuki¹⁷. Pamiętam szok wywołany pojawieniem się Anity Ekberg, olśniewającej piękności ze *Słodkiego życia*, 27 lat później w *Wywiadzie*. Spowodowaną przez czas destrukcję jej cielesności, sadystycznie celebrowaną na ekranie przez Federica Felliniego, reżysera obu filmów, odebrałam jak bezprawny zamach na doskonałość, bolesny dowód na przemijanie młodości, zapowiedź śmierci.

Dlatego niektóre gwiazdy, dla których młodość i uroda były podstawą kariery, w pewnym okresie życia wycofują się z ekranu, by przerwać pasmo własnego upokorzenia i bulwersowania widzów zachodzącymi w nich zmianami, jak 36-letnia Greta Garbo i 39-letnia Brigitte Bardot. Zniknięcie stało się ostatnim elementem w kreacji ich kinowego mitu. Sytuacja odwrotna, *come back* aktora w podeszłym wieku w nowym dla widzów kształcie cielesnym, staje się wydarzeniem artystycznym, np. Glorii Swanson w *Bulwarze Zachodzącego Słońca*, Bette Davis w *Co się zdarzyło Baby Jean?*, Poli Negri w *Księżycowych prządkach*, Danuty Szaflarskiej w *Pora umierać*.

Gdy młodość i uroda przemijają, gdy nie wystarczają już szminki, tupeciki i drakońskie diety, w sukurs przychodzi chirurgia plastyczna, a efekty bywają różne, czasem tak spektakularne, jak olśniewający nowy wygląd Cher czy Demi Moore, a czasem smutne, jak w przypadku Isabelle Adjani, Faye Dunaway, Burta Reynoldsa czy Michaela Douglasa, kiedy wyczerpujące liposukcje i nadmiar kolagenu usztywniają ciało i uniemożliwiają mimikę. Za fenomen należy uznać niezniszczalne Joan Collins (80 lat) i Sopię Loren (79 lat), które „magicznym” sposobem zachowują „wieczną” młodość. Symbolem ich wszystkich może być *Fe-*

dora (Marthe Keller), tytułowa bohaterka z filmu Billy'ego Wildera, aktorka uparcie i dramatycznie walcząca o zachowanie mitu swej ekranowej młodości.

Proces naturalnej zmiany cielesności aktora spowodowany wiekiem może zostać twórczo i efektownie połączony ze zmianą jego emploi. Stopniowe przechodzenie od ról młodzieńczych po bardziej dojrzałe staje się udziałem aktorów, którzy – jak to się mawia – „nie boją się zestarzeć”, zmieniać cielesnie, dla których zmarszczki stają się dowodem życiowego doświadczenia i rosnących możliwości zawodowych. Wraz z wiekiem nabierają klasy i zwiększają swój urok, jak Jeanne Moreau, Maggie Smith, Hellen Mirren, Judi Dench, Anna Dymna, Shean Connery.

W ostatnim czasie pojawiło się kilka znakomitych filmów nakręconych w różnych krajach o ludziach starych, w których wystąpili wiekowi aktorzy ze świetnym dorobkiem, wślawieni kiedyś wielkimi rolami w dziełach ważkich dla rozwoju sztuki kinowej. Utrwalają one ostatni okres ich życia, wygląd i sprawność zawodową: *Miłość* – Jean-Louis Trintignant (82 lata w czasie kręcenia filmu) i Emmanuelle Riva (85), *Jeszcze nie wieczór* – Nina Andrycz (93), Irena Kwiatkowska (91), Beata Tyszkiewicz (70), Wieńczysław Gliński (87), Roman Kłosowski (79), Jan Nowicki (74), *Zamieszkajmy razem* – Jane Fonda (74), Geraldine Chaplin (67), Claude Rich (82), Pierre Richard (77), *Ostatnia akcja* – Alina Janowska (86), Barbara Krafftówna (81), Jan Machulski (81), Wojciech Siemion (81), Marian Kociniak (73), *Hotel Marigold* – Judi Dench (77 lat), Ronald Picup (71), *Kwartet* – Maggie Smith (78), Tom Courtenay (75). Wszyscy występujący w nich aktorzy są starzy, kruchej budowy, mniej czy bardziej ładni, czasem chorzy i zrezygnowani, ale częściej pełni życiowej energii i krzepiącego optymizmu. Ich cielesność budzi u widzów sympatię, współczucie i melancholię. Patrząc na nich, kiedyś młodych i urodziwych – czego świadectwa są zapisane na taśmach filmowych – ma się ochotę rzec może nieco patetycznie, ale stosownie do okoliczności: *Sic transit gloria mundi*.

Aktorski Proteusz – Benedict Cumberbatch

W wypowiedziach programowych Jerzego Grotowskiego pojawiał się postulat „wyposażenia” aktora w maskę, ale szczególną. Twórca Teatru Laboratorium zalecał, aby aktor wypracował sobie maskę bez żadnych środków zewnętrznej charakteryzacji. Janusz Miśkiewicz tak to interpretuje: *celem była pewna technika mimiczna od dawna stosowana przez niektórych aktorów, grających na tradycyjnych scenach. Zwłaszcza wielki aktor teatralny – Bronisław Pawlik, potrafił stworzyć sobie „maskę” bez żadnych zabiegów charakteryzatorskich. Po prostu jego twarz była unieruchomiona w pewnym stałym, charakterystycznym grymasie, obrazującym jakby „istotę” postaci, z bardzo niewielkimi zmianami w trakcie spektaklu, tego podstawowego wyrazu twarzy. Coś z tego sposobu grania pojawiało się w niektórych rolach Tadeusza Łomnickiego, który zresztą nie gardził tradycyjną charakteryzacją o wręcz plakatuowej wyrazistości*¹⁸.

Rozpędzająca się coraz bardziej kariera filmowa – i teatralna¹⁹ – trzydziesto-siedmioletniego angielskiego aktora Benedicta Cumberbatcha przynosi dowody na ciągłe istnienie tej niezmiernie trudnej techniki grania. Masowi widzowie odkryli Cumberbatcha w 2010 r. w serialu *Sherlock*, gdzie wcielił się – to dobre słowo – w postać legendarnego detektywa *triumfująco*²⁰.

Jego Holmes działa we współczesnym Londynie, jest oczywiście genialny, ale przy tym młody, przystojny, androginiczny, infantylny, kultywuje styl dandysa, cierpi na syndrom Aspergera, emanuje zmysłową dziewiczością istoty niepewnej swej tożsamości seksualnej²¹. Okolona czarnymi lokami (zmiana koloru włosów i kształtu fryzur to ulubiony zabieg stosowany przez aktora²²) twarz, którą w tej roli „nosi” Cumberbatch, jest młoda, urodziwa, przykuwa uwagę skośnymi, wąskimi oczami, zmysłowymi wargami i wyrazem pogardliwej wyższości. Wydało się niezwykłe, że tak efektowny i zdolny aktor pojawił się w serialu jakby znikąd. Jego filmografia przekonuje jednak, że Cumberbatch zagrał wcześniej całkiem sporo ról, choć nie zawsze pierwszoplanowych, w każdej był bardzo dobry, ale tak zdumiewająco inny, że utrudnia to jego zapamiętanie. Dopiero brawurowa rola Sherlocka pozwoliła scalić je wszystkie w jedno i zdeszyfrować technikę gry aktora.

Cumberbatch, wysoki i szczupły, nie jest zbyt urodziwy, ma twarz przeznaczoną do grania ról tzw. charakterystycznych, wysokie czoło, kocie oczy, duży nos, wydane kości policzkowe, zmysłowe usta, lekki tyłozgryz. Dysponuje pięknym barytonem i doskonałą dykcją, potrafi być świetnym parodystą. Żaden amant, ktoś zwyczajny, ale niebanalny i przykuwający spojrzenie. J. J. Abrams, producent i reżyser filmu *W ciemność: Star Trek* (2013), powiedział o Khanie, którego zagrał w nim Cumberbatch: *wcielona przeciętność z zadziwiającym ukrytym planem przejścia kontroli*²³. Ta opinia idealnie pasuje także do aktora.

Benedict jest synem pary aktorskiej, Wandy Wentham i Timothy’ego Carltona (ojciec nie występował pod rodzowym nazwiskiem), odebrał staranne wykształcenie w Harrow School i London Academy of Music and Dramatic Art. Role teatralne oraz epizody w serialach i filmach telewizyjnych były dla niego dodatkową szkołą zawodu. Wypłynął w 2004 r., grając tytułową rolę w filmie telewizyjnym *Hawking*. Postać Stephena Hawkinga, angielskiego astrofizyka, z pewnością stała się dla niego wyzwaniem. Był fizycznie podobny do dwudziestoletniego, wysportowanego naówczas Hawkinga, który miał wyraziste rysy twarzy i duże, zmysłowe usta. Po ujawnieniu się choroby nękającej bohatera, stwardnienia zanikowego bocznego, Cumberbatch musiał w odpowiedni sposób modelować swoją twarz i ciało. Grał Hawkinga bez charakteryzacji, nosił jedynie okulary i długą grzywkę. Nasilający się proces chorobowy sugestywnie przedstawił mimiką, rosnącą deformacją ciała i coraz większymi ograniczeniami ruchowymi.

Potem Cumberbatch grywał młodzieńców z dobrych domów, yuppies nobliwie wyglądających i posługujących się akcentem klas wyższych (telewizyjny film *Stuart: spojrzenie w przeszłość*, 2007; miniseriale *Na koniec świata*, 2005; *Ostatni wróg*, 2008). Wypracował dla tych ról specjalną „maskę” oddającą istotę granych postaci – młoda, gładka twarz, króciutko obcięte włosy, inteligentnie okulary, skrywane wdzięk, dyskretna nonszalancja człowieka, który wie, że pochodzi z klasy co najmniej średniej i ukończył dobry uniwersytet.

Trzykrotnie Cumberbatch wzbogacił ten typ wyglądu i zachowania dodatkowymi elementami. W dziewięćminutowym filmiku Nicka White’a *Nierozłączni* (2007) zagrał dwie role braci bliźniaków – Joe jest typowym, nienagannym, gładkim yuppie w okularach, Charlie wykolejonym alkoholikiem-hazardzistą, brudnym i zarośniętym. Zmuszeni okolicznościami bracia zamieniają się wyglądem i pozycją społeczną. Celebrowana wymiana ról połączona z przekształcaniem wizerunku jest wyjątkowym spektaklem subtelnego przenoszenia znaczeń z jednej postaci na

drugą, dokonywaną przez tego samego aktora. W *Miłosnej układance* (2006) Cumberbatch przedstawił swego yuppie niemal farsowo. Patrick Watts jest przemądrzałym, dominującym i irytującym kujonem w korporacyjnym swetrze i z gładko przylizanymi włosami – w połowie swych scen występuje z krwawo podbitym okiem – który wie wszystko, ale traci przytomność umysłu w stresowej sytuacji występu telewizyjnego. Wyraz oglupienia z bezmierną pustką w oczach, w jakie nagle popada, to prawdziwy majstersztyk aktorskiej ekspresji.

James z *Trzeciej gwiazdy* (2010) jest śmiertelnie chory na raka, symptomy choroby kładą się cieniem na jego młodzieńczą twarz, oznaczają go piętnem przedwczesnej śmierci, ograniczają zdolności ruchowe, zamieniają ciało w coraz bardziej bezwładny przedmiot. Tylko grając Charliego, Cumberbatch wykorzystał dodatkową charakterystykę, perukę i zarost, pozostałe role grał „maską” własnej twarzy, a jednak każdej z nich nadał indywidualny, odmienny wyraz.

Benedict Cumberbatch grywał role kostiumowe w filmach biograficznych, Williama Pitta w *Głosie wolności* (2006), Williama Careya w *Kochanicach króla* (2008), Vincenta Van Gogha w *Van Gogh: malowany słowami* (2010). Miewał w nich krótkie lub długie włosy, nosił oświeceniowe peruki, małe wąsy, a nawet kędzierzawą, rudą brodę, prezentował gibką sylwetkę młodzieńca lub wychudłego, schorowanego mężczyzny. Za każdym razem tworzył „maskę” swej twarzy fizyczne podobieństwo do granej postaci oraz przekazywał o niej jakąś prawdę egzystencjalną i emocjonalną.

Kolejne role Cumberbatcha obrazują dalsze proteuszowe przemiany jego twarzy i cielesności, ujawniając talent i odwagę potrzebne do radykalnych zmian ekranowego wizerunku. W każdej z ról jest tak inny, że wydaje się nie tym samym aktorem. W *Pokucie* (2007) i *Czasie wojny* (2011) używa niewielkiej charakterystyki (kolor włosów, fryzura, wąsy), wykorzystuje kostium – eleganckie garnitury jako Paul Marshall i mundur kawalerzysty jako major Jamie Stewart – który pozwala mu zupełnie odmiennie eksponować cielesność granej postaci. Przede wszystkim stosuje jednak wypracowaną „maskę” pewnego siebie, aroganckiego arystokraty: wyuzdanego, perwersyjnego gwałciciela oraz zarozumiałego, brytyjskiego oficera. W mistrzowski sposób zaprezentował ją w miniseriale *Koniec defilady* (2012) nakręconym według powieści Forda Madoksa Forda. Jest zdumiewające, że jego reżyserka, Susanna White, uznała, że Christophera Tietjensa, dziedzica arystokratycznego nazwiska i majątku Groby, mężczyznę dużego, otyłego, jasnowłosego, o wylupiastych oczach może zagrać Cumberbatch. A on właśnie taki stał się na ekranie – wysoki i bryłowaty, z lekko nalaną twarzą, może nie otyły, ale z zauważalną nadwagą – przyciasne marynarki jeszcze to podkreślają, blond włosy z wymodelowaną falą na czole, oczy ironicznie przymrużone i najważniejsze – mocno zacisnięte usta w sławnym grymasie angielskiego dzentelmena, *stiff upper lip* – sztywnej górnej wargi. Tietjens Cumberbatcha jest irytujący i zarazem godny najwyższego szacunku, lodowaty i ujmujący skrywanym ciepłem, łatwo zrozumieć, że zakochana w nim młodzieńca sufrażystka wyznaje mu pewnej mglistej nocy: *Nie jest pan wcale brzydki*.

Na drugim biegunie ról granych przez Cumberbatcha sytuują się postaci przeciętnych mężczyzn, z pozoru bez specjalnych właściwości, które jednak – dzięki

talentowi aktora – ujawniają nagle jakiś przejmujący rys człowieczeństwa. W miniseriale *Mała wyspa* (2009) jest brzydkim, niezręcznym, pełnym zahamowań mężczyzną lekceważonym przez żonę, który okaże ujmującą wielkoduszność, akceptując jej kolorowe dziecko. W *Szpiegu* (2011) gra homoseksualnego agenta z pretensjonalną blond grzywką i długimi baczkami sprawnie wypełniającego niebezpieczne zadania.

W *Wreckers* (*Rozbitkowie*, 2011) jest gospodarzającym na wsi zaniedbanym mężczyzną z dwudniowym zarostem i w nieświeżym podkoszulku, ukrywającym tajemnice z dzieciństwa i tolerującym romans żony z własnym bratem. Wszystkie te postaci, ale także pozostałe grane przez Cumberbatcha, bez względu na ich wygląd i kolor włosów, mają trzy wspólne cechy: przenikliwe spojrzenie wąskich, jasnych oczu, charakterystyczny uśmiech kącikiem warg, wzruszającą umiejętność płakania i głęboki, barytonowy głos.

Roland Barthes stworzył koncepcję „ziarna głosu”. Głos mający „ziarno” jest głosem ucieleśnionym, to nie tylko zestaw brzmień, ale przede wszystkim cielesna obecność osoby mówiącej. Należące do niej ciało ma coś do powiedzenia i zostaje mu udzielony głos, który trafia bezpośrednio do ciała osoby słuchającej. Słysz się w nim „ziarno” tak, jak się je widzi na starej fotografii. Głos „z ziarnem” porusza słuchacza, który może z nim współodczuwać, doświadczać fizycznej solidarności²⁴. Jerzy Grotowski utrzymywał, że *głos jest organem całkiem materialnym, można nim dotykać*²⁵. Takim właśnie głosem dysponuje Benedict Cumberbatch, barytonem „z ziarnem”, który dopełnia cielesności granych przez niego bohaterów i „dotyka” widza. Tę rzadką właściwość głosu odczuwa się nawet bez obecności aktora na ekranie, gdy w filmie *Hobbit: Niezwykła podróż* (2012) chrypi zza kadru jedno tylko słowo *Radagast!*, czy recytuje na YouTube *Odę do słowika* Johna Keatsa²⁶ lub reklamuje samochód marki Jaguar²⁷.

Hollywoodzka kariera Cumberbatcha zaowocowała rolą Khana w filmie *W ciemność: Star Trek*. To zupełnie nowe wcielenie aktora, który w tej superprodukcji prezentuje się jako demoniczny superheros, największy czarny charakter kosmosu: umięśniona sylwetka w obcisłym trykocie, piękna, męska twarz z odkrytym czołem, kask lśniących, ciemnych włosów, złowróżbny baryton.

Na premierę czeka już jego kolejna zdumiewająca kreacja – tym razem białowłosego, szczupłego Juliana Assange’a, australijskiego programisty komputerowego, naczelnego redaktora WikiLeaks, w filmie *Piąta władza* (2013).

* * *

Na kinowym ekranie aktor daje granemu przez siebie bohaterowi własną twarz i ciało, używa ich jak narzędzi służących mu do wykreowania wiarygodnej postaci. Dlatego świadomie poddaje twarz i ciało różnym transformacjom, by za ich pomocą powołać do istnienia różnych ludzi. Pomaga mu w tym charakterystyka, kostium, dieta, mijający czas, komputer, skalpel chirurga. Aktor – jak mityczny Proteusz – zmienia swój wygląd na życzenie reżysera z chęci stworzenia charyzmatycznej postaci, z powodu osobistej fobii lub predylekcji, ale zawsze, by usatysfakcjonować widzów kinowych.

- ¹ M. Mauss, *Socjologia i antropologia*, tłum. M. Król i in., PWN, Warszawa 1973, s. 543.
- ² Tamże.
- ³ K. Kaczor, *Ciała gwiazd*, w: *Doświadczane, opisywane, symboliczne. Ciała w dyskursach kulturowych*, red. K. Leńska-Bąk, M. Szandara, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2008, s. 404.
- ⁴ M. Szpakowska, *Ciało w kulturze*, „Dialog” 2006, s. 81-87.
- ⁵ K. Konarska, *Niesforne ciało*, w: *Ciało cielesne*, red. K. Konarska, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2011, s. 12.
- ⁶ Kosmyk włosów doczepiany na czubku głowy.
- ⁷ T. Nyczek, *Alfabet teatru dla analfabetów i zaawansowanych*, Ezop, Warszawa 2002, s. 36-38.
- ⁸ T. Kowzan, *Znak w teatrze*, w: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, tom I: *Dramat – teatr*, red. J. Degler, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1976, s. 311-312.
- ⁹ Polska Akademia Filmowa, od 1999 r. przyznająca Orły, nie uwzględnia tej kategorii nagród, podobnie jak francuska Akademia Sztuki i Techniki Filmowej dająca Cezary.
- ¹⁰ R. Donica, *Frankenstein. Sto lat w kinie*, Wydawnictwo Yohei, Wrocław 2012, s. 39-40.
- ¹¹ D. Stuła, *Drugie życie Heatha Ledgra*, w: *Kinomitografia nowego milenium*, red. N. Styśło, J. Przybyło, Wydawnictwo Yohei, Wrocław 2013, s. 51-52.
- ¹² K. P. Skowroński, *Gęby, miny i grymasy. Akcjologia twarzy w estetyce deformacji*, w: *Doświadczane, opisywane, symboliczne... dz. cyt.*, s. 329.
- ¹³ J. Wróblewski, *Pięćdziesiąt twarzy Deppa*, „Polityka” 2013, nr 29, s. 79-81.
- ¹⁴ W mitologii greckiej syn władcy mórz Posejda miał cudowną zdolność zmiany swych kształtów.
- ¹⁵ K. P. Skowroński, dz. cyt.
- ¹⁶ H. Plessner, *Zur Anthropologie des Schauspielers*, za: E. Fischer-Lichte, *Performatywność*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 123.
- ¹⁷ A. Regiewicz, *Popkultura bez dowodu, czyli młodość we współczesnej kulturze popularnej*, w: *Starość i młodość. Szkice o polityce, społeczeństwie i kulturze*, red. R. Borkowski, Wydawnictwo AGH, Kraków 2007, s. 59-74.
- ¹⁸ J. Miśkiewicz, *Ciało czasu. Esej o teatrze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2011, s. 99.
- ¹⁹ 5 lutego 2011 r. odbyła się w londyńskim Royal National Theatre premiera *Frankensteina* w reż. Danny’ego Boyle’a, w którym Cumberbatch grał na zmianę z Jonnym Lee Millerem dwie role: Victora Frankenstein’a i Monstrum. W tej drugiej nosił stosowną charakterystykę i wypracował niezwykle sposób operowania ciałem. Dostał za nią trzy prestiżowe nagrody, m.in. imienia Laurence’a Oliviera dla najlepszego aktora roku. 13 grudnia 2012 r. można było obejrzeć ten spektakl transmitowany do sieci kin Multikina.
- ²⁰ A. Barnes, *Sherlock Holmes on Screen. The Complete Film and TV History*, Titan Books, London 2011, s. 168.
- ²¹ C. Lavigne, *The Noble Bachelor and the Crooked Man. Subtext and Dexterity in the BBC’s „Sherlock”*, w: *Sherlock Holmes for the 21st Century. Essay on New Adaptations*, red. Leneette Porter, McFarland & Company, Jefferson, North Carolina, London 2012, s. 13-23.
- ²² P. Włodek, *Benedict Cumberbatch – wszystkie odcienie brytyjskości*, „EKRAŃY” 2012, nr 6, s. 98-101.
- ²³ K. Nowakowska, *Benedict Cumberbatch – Przeciętniak z planem*, http://kultura.gazeta-prawna.pl/artykuly/671996,benedict_cumberbatch_przecietniak_z_planem.html# (dostęp: 07.11.2013).
- ²⁴ R. Barthes, *Le grain de la voix*, za: D. Szymonik, *Głos jako ciało. Perspektywa performatywna*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2011, nr 4, s. 235.
- ²⁵ J. Grotowski, *Głos*, w tenże, *Teksty z lat 1965-1969. Wybór*, red. J. Degler, Z. Osiński, Wrocław 1989, s. 141.
- ²⁶ http://www.youtube.com/watch?v=64eonMs-ec_AA (dostęp: 07.11.2013)
- ²⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=fdWMM-jzaik> (dostęp: 07.11.2013).