

Śmiech jak skok w przepaść

AUTOR: JOLANTA KOWALSKA

■ Fakt, że tak niewielu wybitnym osobistościom sceny ostatnich dziesięcioleci poświęcono osobne monografie, należy uznać za dotkliwy brak. Szczęśliwie jednak coś się zaczyna zmieniać. Po świetnej książce Joanny Krakowskiej o Halinie Mikołajskiej przysłała kolej na Bogumiła Kobiela – artystę, którego przeciętny Polak kojarzy z garścią ról filmowych, trochę z telewizyjną rozrywką, a trochę z romantyczną legendą studenckiego teatru Bim-Bom. Książka Przyborowskiej przywraca mu należne miejsce w historii powojennej teatru, i zarazem wpisuje w poczet najwybitniejszych komików polskiej sceny. Jej monografia jest rzetelnym studium źródłowym, opisującym różne rodzaje aktywności twórczej artysty – począwszy od pracy scenicznej, poprzez role filmowe, telewizyjne, aż po występy kabaretowe – i zarazem rozprawą o tym, jak w ogóle pisać o sztuce aktorskiej. Toteż narracja książki toczy się w kilku planach: wywodom analitycznym i interpretacyjnym towarzyszą ekskursy teoretyczne, w których autorka dzieli się z czytelnikiem wątpliwościami i penetruje zasoby współczesnej myśli teatrologicznej w poszukiwaniu najbardziej efektywnych metod opisu gry swojego bohatera.

Biografia artysty nie stanowi osi narracyjnej książki, nie jest też kluczem do interpretacji jego sztuki. W życiorysie aktora badaczka rozświetla głównie te wątki, które mogły okazać się istotne w kształtowaniu jego osobowości twórczej. Otrzymujemy więc wgląd w historię rodzinną, osadzoną w solidnych tradycjach mieszczańskich i patriotycznych. Przyborowska kreśli plastyczne portrety dziadka

artysty, Andrzeja Bojdy – wybitnego działacza państwowego i organizatora polskich struktur administracyjnych w autonomii śląskiej oraz ojca – Ludwika Kobieli – nauczyciela i społecznika, człowieka o bogatej osobowości, niebanalnym poczuciu humoru i ambicjach literackich. Odtwarza mikroklimat rezerwatu staroświeckiej obyczajowości, jakim był dom ciotek, u których aktor pomieszkiwał podczas studiów w Krakowie oraz inspirującą intelektualnie atmosferę rodzinnej posiadłości w Tenczynku, pełnej obrazów i książek.

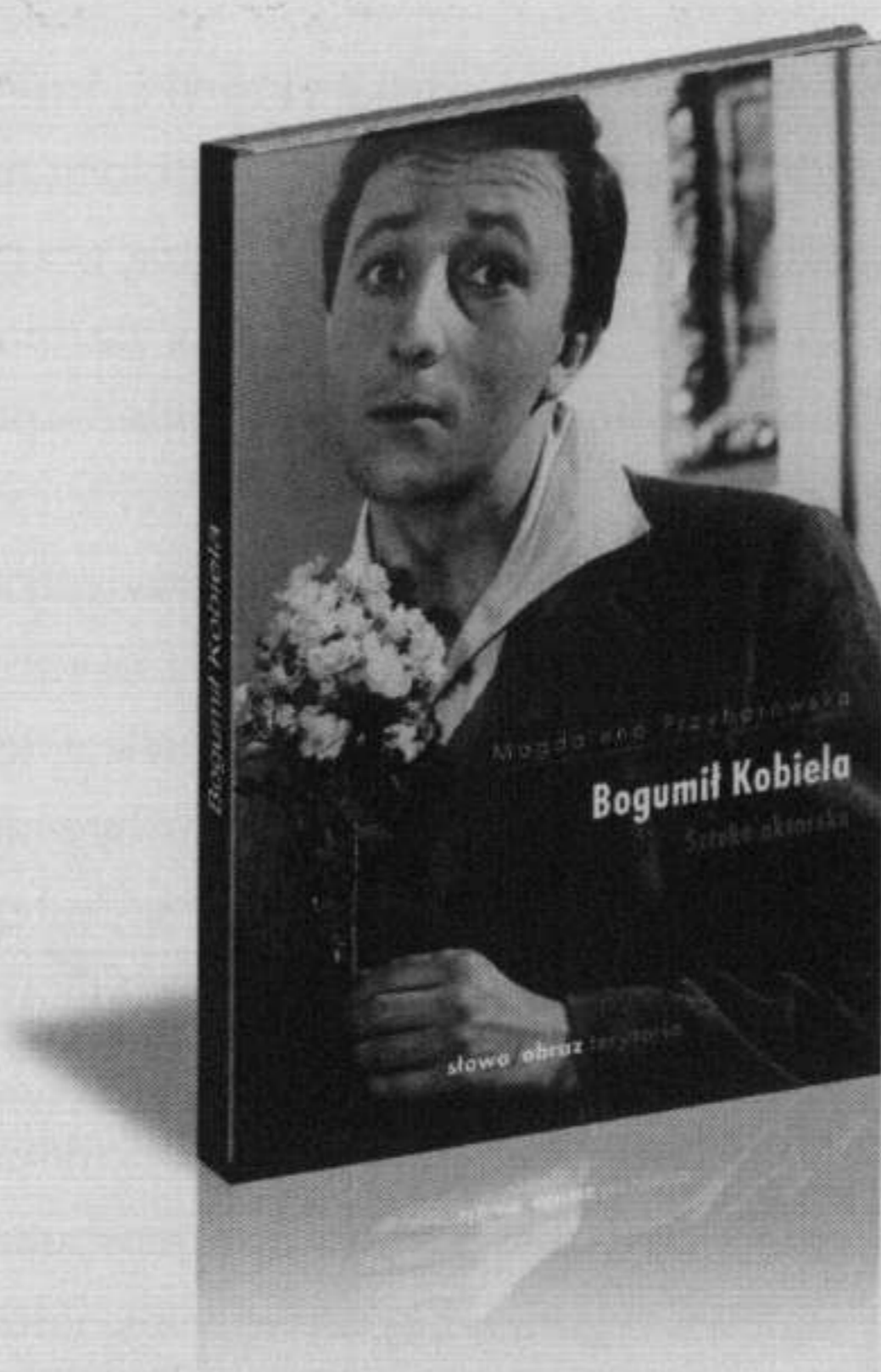
Wiele uwagi w monografii poświęcono również inicjatom artystycznym, które miały lub mogły mieć wpływ na formowanie się stylu artysty. Przyborowska rekonstruuje więc nie tylko młodzieńcze role Kobieli, ale i klimat panujący w krakowskiej PWSA, metody kształcenia, zasób możliwych inspiracji i umiejętności warsztatowych, jakie młody aktor mógł nabyć od pedagogów, reprezentujących tradycje międzywojenne, wreszcie – doświadczenia płynące z inicjatyw własnych, realizowanych w szkolnym kole naukowym oraz w latach gdańskich w studenckim teatrze Bim-Bom.

To, co uderza po lekturze książki, to znikomość dorobku teatralnego Kobieli. Zaledwie czternaście ról, liczonych łącznie ze spektaklami szkolnymi! Ta liczba daje do myślenia zwłaszcza w zestawieniu z intensywną aktywnością artysty na innych polach, takich jak film (30 ról), seriale i filmy telewizyjne (9 ról), Teatr Telewizji (4 role), telewizyjne programy, rozrywkowe, krótki metraż filmowy i kabaret. Znamienne jest również, że w rejestrze ról teatralnych, poza Kaligulą w sztuce Rostworow-

AUTOR / MAGDALENA PRZYBOROWSKA
TYTUŁ / BOGUMIŁ KOBIELA.
SZTUKA AKTORSKA
WYDAWCA / SŁOWO/OBRAZ TERYTORIA
MIEJSCE I ROK / GDAŃSK 2011

skiego (reż. Zygmunt Hübner, Teatr Wybrzeże w Gdańsku, 1959), Hieronimem w *Pierwszym dniu wolności* (reż. Zygmunt Hübner, Teatr Wybrzeże w Gdańsku, 1960) i Rakiem Bartnickim w *Zabusi Zapolskiej* (reż. Józef Słotwiński, Teatr Komedia w Warszawie, 1968), znajdując się głównie postaci drugoplanowe i epizody. Wybitny talent komediowy artysty został więc w bardzo niewielkim stopniu zagospodarowany przez scenę. Autorka monografii tłumaczy to z jednej strony nieprzygotowaniem ówczesnego teatru na przyjęcie tak bogatej i nieszlubonowej osobowości artystycznej, z drugiej zaś – wyborem samego Kobieli, który niechętnie poddawał się reżimowi długotrwałych prób, przedkładając nad teatralną „niewolę” zawodową swobodę. Dla ówczesnej publiczności pozostawał znaną i lubianą postacią ekranu, choć równocześnie zdawano sobie sprawę, że jego talent niewiele ma okazji, by zabłysnąć w pełni. Toteż w książce Przyborowskiej pobrzmiwa nuta żalu nad niespełnieniem tej biografii, zakończonej przedwcześnie tragiczną śmiercią.

Badaczka skrupulatnie dokumentuje wszelkie ślady po rolach teatralnych, jakie w swoim krótkim, trzydziestoosmioletnim życiu zdążył zagrać Kobiela. Tam, gdzie są one wyjątkowo skąpe, rozbudowuje konteksty, nakreśla tło



historyczno-literackie sztuki, stawia hipotezy dotyczące przebiegu i kierunku interpretacji roli, pochylając się nad partiami tekstu, recenzjami i materiałem ikonograficznym, by ostаточно dopasować do siebie wszystkie dostępne elementy układanki. Przyborowska nie narzuca swojej narracji, wręcz przeciwnie, dba o to, by rodzila się ona we współpracy z czytelnikiem, z którym dzieli się zgromadzoną wiedzą i wątpliwościami, pozostawiając mu otwarte pole do własnych dociekań.

A jednak – cały ów materiał dowodowy to zaledwie część pracy, jaką ma przed sobą historyk sztuki aktorskiej. Krytyczna analiza źródeł pozwala, i owszem, zrekonstruować hipotetyczny przebieg roli, poznać jej punkty węzłowe i kulminacje, opisać zasób środków wyrazu i subtelności kompozycyjne. Cóż, gdy to zaledwie jej kręgosłup, ścięgna i mięśnie! Z tego, co przedstawiające trzeba bowiem złożyć jakiś obraz tego, co przedstawiane. Najtrudniej uchwytne pozostaje zazwyczaj to „coś”, co uwodzi publiczność, ten blask, ta aura, tajemnica bądź emocja, która sprawia, że misterna konstrukcja, zbudowana przez koncepcję, technikę i warsztat, zaczyna naprawdę żyć.

Przyborowska robi wszystko, by ten obraz zagościł w wyobraźni czytelnika: buduje klimat, podsuwa skojarzenia, uruchamia gesty zatrzymane w fotograficznym kadrze, wskazuje na znaczące detale, ale postać – jak kapryśny duch na seansie spirytystycznym – pojawia się, albo i nie. I to chyba najbardziej pasjonujący rys w pracy historyka sztuki aktorskiej: można wykonać perfekcyjną pracę rekonstrukcyjną, nigdy jednak nie ma gwarancji, że reanimowany fantazmat naprawdę ożyje. W monografii Kobieli bodaj najbardziej emocjonująca jest właśnie ta walka o uplastycznienie obrazu, o zbudowanie wyobrażenia roli na przekór źródłowej mizerii.

Stosunkowo najpełniejszy obraz aktorstwa Kobieli wyłania się z rozdziałów poświęconych krejom filmowym i telewizyjnym. Każdy z nich zostaje poprzedzony teoretycznym wstępem, definiującym ontologiczny status postaci dużego i małego ekranu, specyfikę relacji między aktorem i rolą oraz swoistość środków artystycznych, wynikającą z możliwości danego medium. Szczególnie ciekawie prezentuje się charakterystyka aktorstwa telewizyjnego, którego fundamenty budowała właśnie generacja Kobieli. Co prawda, w ślad za rozróżnieniami na gruncie teorii nie idzie zróżnicowanie metod i języka opisu ról. Przeważa narracja „literacka”, wsparta gdzieś kluczem

z narzędziowni semiotyki, co zresztą przynosi ciekawe rezultaty. Tak właśnie dzieje się w bardzo udanym wywodzie na temat roli Grzegorza Hysa w telewizyjnym widowisku *Krzyżówka* wg prozy Michała Choromańskiego (reż. Jerzy Gruza, 1962), w którym autorka opisuje bogactwo i funkcjonalne zróżnicowanie środków mimiczno-ruchowych w grze artysty, odwołując się do typologii zachowań niewerbalnych Ervinga Goffmana. Ale narzędzia dobrane są tu stosownie do specyfiki opisywanej materii artystycznej, toteż w innych analizach pojawia się również aparatura pojęciowa zaczerpnięta z teorii literatury, historii kultury i teatru. Obfitość tych kluczy uświadamia, jak złożonym fenomenem była *vis comica* Kobieli, którą – obok tradycyjnych technik, wywiedzionych z farsy, komedii typów i aktorstwa charakterystycznego – budowały również wnioski

z analizy psychologicznej oraz zaczerpnięte z bardziej nowoczesnych poetyk figury formalne, przekładające rysy charakterologiczne postaci na język fizyczny. Przyborowska, rozbiegając mechanikę poszczególnych kreacji, stara się dociec esencji postaci, a więc takiej cechy, bodźca bądź skazy wewnętrznej bohatera, która staje się naczelną dominantą kompozycyjną roli. W tropieniu tych właściwości zdarza jej się skorzystać z teorii „gestu psychologicznego” Michaiła Czechowa, jak w opisie klinicznego niemal studium strachu w telewizyjnej *Krzyżówce*, czy w analizie postaci Fonsia (*Wesele Fonsia* Ryszarda Ruskowskiego, reż. Józef Słotwiński, Teatr Telewizji, 1966), którego zakompleksioną osobowość miał definiować imperatyw cielesnego skurczenia. Ów kod postaci, zapisany w języku ciała, nie tylko dawał wgląd w jej mikrokosmos psychiczny, ale



Jolanta Skowrońska (Helena), Bogumił Kobiela (Bartnicki), *Zabusia Gabrieli Zapolskiej*, reż. Józef Słotwiński, Teatr Komedia w Warszawie (1968)

Wypada odetchnąć z ulgą. Książka Magdaleny Przyborowskiej *Bogumił Kobiela. Sztuka aktorska* to znak, że polska historiografia teatralna zaczyna spłacać dług wobec powojennych pokoleń aktorskich.

też demaskował wstydlive tajemnice. Tak właśnie było z Molierowskim Panem Jourdain, najwybitniejszą rolą Kobieli, zagraną w Teatrze Telewizji (*Mieszczanin szlachcicem*, reż. Jerzy Gruza, 1969). Jej syntetyczną wykładnią okazał się „gest naśladowania”, obnażający osobowościowe spustoszenia bohatera, który wyparł się własnej tożsamości.

Autorka stawia ciekawą hipotezę, że aktorstwo Kobieli, na ogół harmonijnie godzące elementy tradycji i nowoczesności, wybiegało jednak w przyszłość, wyprzedzając wykreowanym przez siebie typem bohatera o rysach tragicznego błazna popularne nieco później sposoby eksploatacji komizmu. Można je dziś bez trudu odnaleźć choćby w praktykowanej przez sztukę krytyczną estetyce „obciachu” i „żenady”. Nie przypadkiem wśród późnych wnuków Drewnowskiego z *Popiołu i diamentu* i Pisz-

czyka z *Zezowatego szczęścia* Przyborowska widzi nieudacznika Adasia Miauczyńskiego, pechowego inteligenta, wyhodowanego w konformistycznym klimacie PRL-u, nad którym od lat pastwi się Marek Koterski. I tu, i tam obserwujemy tę samą strategię pograżania bohatera, odzierania go w oczach widza z resztek godności, co autorka – w ślad za Konradem Eberhardtem – nazywa „komizmem samobójczym”. Ryzykancki wymiar sztuki Kobieli podobnie zresztą oceniał Andrzej Hausbrandt, widząc w nim „kaskadera śmieszności”. Jest to bowiem ten typ śmiechu, który czyni człowieka bezbronny, pokazując go w egzystencjalnej nagości, by dopiero na dnie upokorzenia wzbudzić dla niego iskrę współczucia.

Przyborowska stawia tezę, że Kobiela, wzorem wielkich komików filmowych, takich jak Charlie Chaplin czy Woody Allen, wykreował

uniwersalny typ bohatera, przedstawiającego w rozlicznych wariantach wciąż tę samą figurę losu ludzkiego. To przeważnie osobnicy słabi, lękliwi, biorący ostre cięgi od życia. Bohaterowie Kobieli nie są jednak biernymi ofiarami losu. Ich klęski życiowe miewają całkiem racjonalne przyczyny. Fatalistycznej wersji losu polskiego, ukształtowanej przez mitologię heroiczną, przeciwstawiają niełatwą do przełknięcia dydaktykę odpowiedzialności za konsekwencje własnej małości, tchórzostwa i konformizmu. Trzeba jednak powiedzieć, że lekcja Piszczyka nie ma nic wspólnego z dydaktyzmem klasycznej komedii. To nie jest śmiech, który przywracałby ład moralny światu, ile raczej grymas, płynący z głębi gorzkich rozpoznań. Lub kaskaderski skok w przepaść. Dzięki temu komizm filmowych kreacji Kobieli do dziś ma oczyszczającą moc. ■



Od lewej: Tadeusz Gwiazdowski (Puntila), Bogumi Kobiela (Attaché); *Pan Puntila i jego sługa Matti* Bertolta Brechta, reż. Jerzy Goliński, Teatr Wybrzeże w Gdańsku [1955]

Zezowate szczęście w życiu i filmie

KSIĄŻKA | „Bogumił Kobiela. Sztuka aktorska” Magdaleny Przyborowskiej odsłania mniej znane szczegóły biografii artysty

JACEK CIEŚLAK

„Życie – domek z kart” – ta kwestia Drewnowskiego, którego Kobiela zagrał w „Popiele i diamentach”, może być kluczem do biografii aktora (1931 – 1969). Przeżył wypadek samochodowy. Zmarł kilka dni później, podczas operacji. Dał o sobie znać dziwny pech – zezowate szczęście, naczelną cechą filmowych i teatralnych postaci Bobka.

Prywatnie miał powody do szczęścia. Najbliższym nie pokieroszowała wojna, szczęśliwe dzieciństwo spędzał m.in. w podkrakowskim rodzinnym dworku w Tenczynku z romantycznym widokiem na ruiny

zamku. Familijna legenda mówi, że jeden z przodków był adiutantem króla Stanisława Augusta. Dziadek Andrzej Bajda zakładał po 1918 r. śląską Najwyższą Izbę Kontroli.

W tenczyńskim dworku byli kuzyni Kilarowie i Pomianowscy, związani z galicyjską bohemą. Absurdalne poczucie humoru Bobek ćwiczył na... Jarosławie Iwaszkiewicz, którego próbował podciąć laską. Gdy pisarz się oburzył, że głupie żarty chłopca mogą go doprowadzić do upadku, mały Bobek miał odpowiedzieć: „Przecież o to mi chodzi”.

Lubił prowokować niejednoznaczne sytuacje. Znakomitym partnerem w takich zabawach

okazał się kolega z wydziału aktorskiego – Zbigniew Cybulski. Kobiela nasłał na niego dziennikarzy z ZMP, którzy przekonali, że aktorem interesuje się UB. Cybulski odwdzieczył się, aranżując Kobieli randkę z piękną, która wpuściła do mieszkania szajkę złodziei.

Aktorzy kochali się jak bliźniacy, mieli nawet wspólny motor. Ich mieszkanie w Trójmieście, gdzie pojechali z Lidią Zamkową tworzyć zespół Teatru Wyrbrzeże, stało się miejscem spotkań środowiska artystycznego, w skład którego wchodził m.in. Jacek Fedorowicz i Krzysztof Komeda. A kiedy nowa dyrekcja starała się pozbyć artystów – stworzyli legendarny



Magdalena Przyborowska
BOGUMIŁ KOBIELA.
SZTUKA AKTORSKA
słowo/obraz/terytoria
2011

teatryk Bim-Bom, w którym uczyli się operować poetycką metaforą, konwencją dell'arte i chaplinadą.

W listach do matki nie ukrywał, że brał każdą rolę. Był otwarty na różne formy: eksperyment z ukrytą kamerą („Ko-

biela na plaży”), kabaret („Wagabunda”) czy telewizyjne widowisko z udziałem publiczności – „Spotkajmy się”. Słynną rolę pana Jourdaina w Teatrze TV przyjął skuszony obietnicą krótkiego tekstu, bo nie lubił uczyć się roli. Wolął improwizować.

To był jego żywioł – głównie dzięki świetnej mimice, jaką objawił w najważniejszym filmie „Zezowate szczęście”. Na początku Piszczyka miał grać Kazimierz Rudzki. Munk i Stawiński zdecydowali się na Kobielę po obejrzeniu „Popiołu i diamentu”. Wewnętrzne rozdarcie pokazał, grając kawalera Toledo w „Rękopisie znalezionym w Saragossie”.

Wiele ze swych zajęć uważał za blahe. Dlatego pracował z Jerzym Gruzą nad scenariuszem autorskiego filmu „Przeprowadzka”, który miał zderzyć postaci silnego człowieka pracy i nieporadnego inteligenta. Obraz powstał w 1972 r. z udziałem Wojciecha Pszoniaka i Olgerda Łukaszewicza.

Kobielę pochowano w rodzinnym Tenczynku, gdzie przybyły niespotykane tłumy. Zona Małgorzata postawiła mu na grobie... kosz z grzybami. Powiedziała: „Bobek, by tak chciał”.