

się po głowie i obgryzanie paznokci, dotykanie ręką twarzy, nerwowe i bezcelowe chodzenie po pokoju czy chwytanie różnych rekwizytów, takich jak gazeta czy zegarek – nie w celu sprawdzenia godziny czy przeczytania wiadomości sportowych na przykład, ale dla zajęcia czymś rąk i myśli. Ważna jest też praca stóp – nawet palcem u nogi Kobiela porusza po to, by podkreślić stan psychiczny swojego bohatera. Podczas rozmowy telefonicznej natomiast do gry włączony zostaje także kostium poprzez nerwowe mięcie kołnierzyka od pidżamy i zabawę guzikiem. Rozmowa oczywiście potęguje panikę bohatera, który zaczyna krzyczeć na nieobecną Kubłakową i próbuje dojść, czyj to brązowy kapelusz wisi na wieszaku w korytarzu – kapelusz, zakładany na głowę w rozmaitych kombinacjach, też staje się dla Kobieli partnerem w grze. Ta scena jest przykładem autoironii i autotematyzmu aktorstwa Kobieli, przywodzi bowiem na myśl cytowane już wspomnienie brata – Marka Kobieli – o pasji Bobka do parodiowania samego siebie przed lustrem i przymierzania najróżniejszych nakryć głowy.

Ze wszystkich typów gestów wyróżnionych przez Goffmana w tej roli najważniejsze wydają się afektatory, czyli gesty ujawniające emocje, gdyż właśnie w tym tkwi istota zabiegu artystycznego tego krótkiego przedstawienia – w zbudowaniu dramaturgicznego napięcia na jednej tylko emocji, jaką jest lęk. Domeną owych afektatorów jest w tym wypadku mimika. Twarz Kobieli na ogół wydaje się dość statyczna, niemal nieruchoma, ale właśnie na tle tej oszczędności tym większe wrażenie robi dyskretnie oblizanie warg czy lekko rozchylone usta podczas rozmowy z Frankiem oraz rozjaśniający całą twarz uśmiech chwilowej ulgi, gdy przez moment Hysz wierzy, że rozmawia z kolegą ze szpitala, a następnie błyskawiczny powrót do twarzy, w której nie drga ani jeden mięsień, do twarzy sparaliżowanej strachem, gdy to złudzenie ulega rozwianiu. Najważniejszym jednak elementem twarzy Kobieli są oczy, które sprawiają wrażenie wiecznie otwartych, bo zamknięcie ich oznaczałoby utratę czujności, a to mogłoby kosztować życie. Są otwarte, ale nie mają żadnego wyrazu – to „puste oko” (Kobiela zresztą nieraz się martwił, że zbyt często stosował ten właśnie środek wyrazu. Jacek Fedorowicz wspomina: „on zawsze w chwilach niewiary w siebie mówił: «ja mam puste oko» i «jak długo ja na tym pustym oku pociągnę»”²⁹). W tym spektaklu nadaje ono twarzy Kobieli charakter maski – trochę wbrew teorii Anny Sordyl, że właśnie aktor bez maski jest cechą wyróżniającą teatr telewizyj³⁰.

W ten sposób bowiem mimo wszystko zaznacza on swoją oddzielność od postaci, czym wprowadza element Brechtowskiego dystansu.

Osobowość Hysza Kobiela buduje także głosem, którym operuje na różnych poziomach, a każdy z nich odpowiada innemu odcieniowi głównej emocji. Najwyraźniej ta zmienność ujawnia się podczas rozmów telefonicznych – gdy strach jest już nie do opanowania, a głos mu zanika lub przedziera się przez zaschnięte gardło całkowicie zachrypiały, mówi przy tym wysoko, swoim charakterystycznym falsem, jednak dla dodania sobie odwagi próbuje głos obniżyć, co brzmi nieznośnie sztucznie – oczywiście to sztuczność Hysza, nie Kobieli.

Cały ten arsenał gestów, ruchów, dźwięków jest niewątpliwie świadectwem znakomitego daru obserwacji oraz świadomości własnego ciała, tak ważnych w zawodzie aktora. Żaden gest Kobieli nie pojawia się przypadkowo, żaden nie jest nieadekwatny do sytuacji, a przy tym są one oszczędne i minimalistyczne, choć nie jest to wcale typowe dla jego stylu gry. Dzięki tej wnikliwości i precyzji przełożenia obserwacji na praktyczne zachowania aktorskie możemy obcować z klinicznym wręcz przypadkiem zachowania człowieka w skrajnym stresie, opanowanego psychotycznym lękiem.

W pierwszych latach istnienia Teatr Telewizji był jednym z najważniejszych źródeł rozrywki dla szerokiej publiczności, w związku z czym bardzo często jego spektakle opierały się na sztukach, które miały przede wszystkim wartość rozrywkową, a ich walory artystyczne (bądź ich brak) były drugorzędne. To samo zresztą dotyczyło teatru dramatycznego, zanim dominującym medium rozrywki masowej stały się film, a później także telewizja. Do takich „lekkich twórców” teatralnych można zaliczyć *Wesele Fonsia* Ryszarda Ruskowskiego. Warto przy tym zauważyć, że historia wyznaczyła tej farsie rolę znacznie ważniejszą, niż zasługują na to jej treść i forma. Pisze o tym Magdalena Grochowska w artykule poświęconym Bohdanowi Korzeniowskiemu: „W pierwszych dniach września 1939 r. odebrał w kasie «Wiadomości Literackich» honorarium za ostatnią recenzję. Narodowy wystawiał tego lata *Wesele Fonsia*. Świat walił się – wspominał Korzeniewski – a pierwszy teatr polski nie dawał *Dziadów*, tylko «niewydarzone farsidło domowego chowu». Aktorzy zbiegali od czasu do czasu do schronu, ale wciąż grali. I tak oto Fonsio w kraciastych spodniach «zagradzał drogę nowoczesnemu barbarzyństwu»³¹. Być może farsa, jako gatunek należący do teatru „drugiego nurtu” i będąca „częścią folkloru”, jak czytamy u Dobrochny Ra-