Studia
Filmoznawcze
34
Wrocław 2013

Małgorzata Jakubowska
Uniwersytet Łódzki

BOHATER FILMOWY JAKO AKTOR: CZAS I TOŻSAMOŚĆ

Wojciech Jerzy Has jest niewątpliwie artystą, który w polskiej kinematografii powinien zostać wymieniony jako pierwszy wśród reżyserów zajmujących się tematem czasu. Każdy, kto zetknął się z jego twórczością, dostrzega, iż filmy Hasa nieustannie, wręcz obsesyjnie opowiadają o przemijaniu. Nagie, powyginane konary drzew, rozkładające się na paterze owoce, konające ptaki, zużyte i porzucone przedmioty, na których wraz z upływem czasu osadza się kurz i oplatają pajęczyny — to wizualne ikony charakteryzujące jego styl. Na takim tle rozgrywa się ludzki dramat czasu. Powstało wiele prac, które zajmowały się tą problematyką. Marcin Maron pisze o filmach autora *Sanatorium pod Klepsydrą*:

> Można je traktować jako swoistą konfrontację z fundamentalnymi pytaniami, jakie stawia przed sobą człowiek — świadomy swej przemijalności, lecz jednocześnie ten, który poszukuje różnych, niekiedy zaskakujących, możliwości, jakie oferuje przeżywany i wyobrażany przez nas czas[1].

Maria Kornatowska podkreśla:

> Fundamentalnym tematem Hasa jest śmierć. Od debiutanckiej *Pętli* poczynając, a na *Niezwykłej podróży* kończąc. Śmierć postaci, epoki, pewnego świata. Niby coś się w jego filmach dzieje, bohaterowie gdzieś wędrują, dokądś zmierzają, czegoś pragną, do czegoś dążą. Naprawdę jednak już od pierwszego ujęcia, należą do krainy umarłych. Ich los jest przesądzony[2].

Skoro temat ten nieustannie przewija się zarówno w pracach monograficznych, jak i w artykułach poświęconych twórczości Hasa, czy można dopowiedzieć jeszcze

[1] M. Maron, *Dramat czasu i wyobraźni. Filmy Wojciecha J. Hasa*, Kraków 2010, s. 482.

[2] M. Kornatowska, *Księga iluzji, księga snów. O twórczości Wojciecha Hasa*, [w:] *Kino polskie w trzynastu sekwencjach*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2005, s. 59.

© for this edition by CNS

coś interesującego? Z jakiej perspektywy spojrzeć na ten problem? Jak uchwycić pierwszy moment, kiedy czas staje się odpowiedzialny za rozpadanie się podmiotu?

Temporalne źródło przemijania możemy odnaleźć w samym sercu subiektywności. „Teza stwierdzająca istnienie ścisłego związku między czasem a tożsamością podmiotu — pisze Agata Bielik-Robson — stała się, przynajmniej od krytyk Kanta, filozoficznym komunałem. Od *Krytyki czystego rozumu*, przez husserlowskie *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, po Heideggera wizję temporalności Dasein w *Byciu i czasie*, za oczywiste uchodzi twierdzenie, że podmiot istnieje, konstytuuje się i potwierdza w czasie". I dodaje: „Ten powszechnie utrwalony banał, co do natury bytu podmiotowego pozostaje jedną z bardziej bezrefleksyjnych klisz filozofii nowożytnej"[3].

Trzeba przyznać, że od pierwszego fabularnego filmu — *Pętli* postawa artysty kina daleka jest od głoszenia bezrefleksyjnego komunału, o którym pisze Bielik-Robson. Filozoficzna teza, którą krytykuje badaczka, zbudowana została na kartezjańskiej koncepcji podmiotu. Co prawda, samoświadomość w filozofii Kanta nie zostaje ustanowiona w jednym błysku olśnienia — w jednej chwili, a krystalizuje się z czasem, ale koncepcja podmiotu nie zmienia się: ludzkie ja dąży do jedności i tożsamości (ja = ja). Pogląd ten podtrzymuje zdroworozsądkową wizję świata i oferuje każdemu z nas optymistyczną postawę wobec czasu — stąd biorą się, jak sądzę, trwałość i powszechność tego poglądu. Roman Ingarden pisze o tym stanowisku „w stałym biegu i nieustannej nowości czasu czuję się wciąż tym samym człowiekiem i żyję w pierwotnym poczuciu, że i w przyszłości pozostanę sobą"[4]. Kantowski model aprioryczności wskazuje na podmiot jako źródło czasu. Dla zwolenników tej koncepcji czas staje się fundamentem subiektywności, który pozwala „rozwinąć" się ludzkiemu ja. Wraz z upływem czasu podmiot wie o sobie coraz więcej, dociera do tego, kim naprawdę jest, w konsekwencji mogąc zbudować na swój temat narrację, w której dzięki eliminacji i zapomnieniu oraz pamięci i kreacji przedstawi się jako racjonalny i wewnętrznie spójny. Agata Bielik-Robson wskazuje na niezwykle istotną kwestię:

> Reguła ta znajduje swe odzwierciedlenie w dylematach, przed którymi stanęły współczesne studia nad narracją. Narracyjna koncepcja tożsamości, uprawiana przez takich myślicieli, jak Paul Ricouer czy Charles Taylor, mieści się w ramach nienaruszonego wzorca kantowskiego: czas jako wewnętrzny żywioł podmiotowości jest jednocześnie „czasem opowiadania", *le temps récit*, danym jako *a priori* właśnie po to, by podmiot mógł w każdej chwili odtworzyć swą jedność: opowiedzieć siebie od początku do końca, rozpoznać się bez trudu w swej narracyjnej substancji"[5].

W filmach Hasa nie odnajdziemy śladów wykładni kantowskiej. Czas nie jawi się jako „forma doświadczenia" dana do dyspozycji podmiotowi. Czas, chociaż nie-

[3] A. Bielik-Robson, *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, „Teksty Drugie" 89, 2004, nr 5, s. 23.

[4] R. Ingarden, *Człowiek i czas*, [w:] *idem*, *Książeczka o człowieku*, Warszawa 1998, s. 42.

[5] A. Bielik-Robson, *op. cit.*, s. 24.

© for this edition by CNS

rozerwalnie związany z subiektywnością, nie jest żywiołem, w którym czuje się ona „tak samo dobrze, jak kantowski gołąb w powietrzu, który nie dostrzega oporu przyjaznego elementu”[6]. Odwrotnie: jest destrukcyjną siłą, żywiołem zewnętrzności, który wdziera się w ludzką tożsamość, niszcząc ją. Innymi słowy — jest spotkaniem z Realnym.

Jeśliby szukać w filmach Hasa analogicznej metafory czasu, można przywołać ujęcie otwierające *Sanatorium pod Klepsydrą*:

> na tle sinobłękitnego, martwego nieba wyraźnie odcinają się nagie konary drzew. Niespodziewanie w kadr z prawej strony wlatuje czarny ptak — kruk, symbol chaosu i zwiastun śmierci. […] Staje się w tym kontekście rodzajem umownego punktu, który zawieszony w powietrzu mozolnie próbuje przemieszczać się w przestrzeni[7].

Zestawienie obu obrazów nie jest przypadkowe. Anne Guérin-Castell, opisywane kadry interpretuje właśnie w kategoriach temporalnych:

> lot ptaka wykreowany jest na podobieństwo człowieka, który wciąż na nowo podejmuje próby uchwycenia stale wymykającej się chwili. Jesteśmy jak ptaki, które są w powietrzu, lecz nie mogą tam tkwić w bezruchu, ani nawet w miejscu […] nie mają wystarczająco dużo siły i energii, by przeciwstawić się temu, co ściąga je w dół[8].

Has w odczuwaniu świata wydaje się całkowicie identyfikować ze światopoglądem, który jest oparty na uświadomieniu niszczycielskiej dla istnienia roli czasu. Tej opozycyjnej koncepcji czasowości towarzyszy dramatyczne poczucie kruchości wszelkiego bytu.

Czy powinno dziwić takie stanowisko artysty tuż po zakończeniu wojny? W eseju Ingardena czytamy:

> gdy jesteśmy świadkami tego, jak w gruzy rozpadają się moce, które nam się wydawały niewzruszone, jak dzieła ludzkie, które objawiały geniusz ducha ludzkiego przez pokolenia całe, jednak z biegiem czasu starzeją się nieuchronnie i nie mogą na nowo ożyć, jak wartości, które przyświecały szeregowi pokoleń, przecież pewnego dnia okazują się ułudą, jeżeli wreszcie w sobie samych odkrywamy możliwość nieistnienia — wówczas dopiero widzimy, że ów trwały byt, którym, jak nam się zdawało, sami jesteśmy, jest przecież przelotny i ułomny[9].

Bez względu na psychologiczne czy intelektualne źródła takiej postawy uczeń Ingardena z czasu studiów w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych przynależy do „formacji metafizycznej”, która czerpie z odmiennej relacji podmiot–czas.

> Zgodnie z tą drugą linią filozoficzną — pisze Agata Bielik-Robson — czas jest tym, co przeciwstawia się roszczeniom ja do jedności i tożsamości; jako to, co najbardziej zewnętrzne i obce […] wydaje *psyche* żywiołowi rozproszenia, podważając jej pragnienie ciągłości. O ile

---

[6] *Ibidem*, s. 23.

[7] I. Grodź, *Zaszyfrowane w obrazie. O filmach Wojciecha Jerzego Hasa*, Gdańsk 2008, s. 373.

[8] A. Guérin-Castell, *Sztuka wierności własnej wierności*, przeł. G. Stryszewska, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 18, s. 107, cyt. za I. Grodź, *op. cit.*, s. 375.

[9] R. Ingarden, *op. cit.*, s. 49.

© for this edition by CNS

więc dobra „kantowska" opowieść ma swój początek i koniec, o tyle ta wciąż zrywająca się narracja, dla której czas bynajmniej nie jest sprzymierzeńcem, nie ma początku — ponieważ jej źródło pozostaje dla niej nieuchwytne — i nie ma końca, ponieważ przebiega w cyklu ciągłych nawrotów, usiłując zaledwie zbliżyć się do swego mrocznego źródła[10].

Wśród wypowiedzi Hasa udzielanych w rozlicznych wywiadach jedna wydaje się wprost ujmować jego filozoficzne inklinacje, intelektualne poszukiwania w tej kwestii:

Do obrazu nieredukowalnej odległości między chwilą a myślą chwili możemy dodać odkrycie odległości, także nieredukowalnej, między rzeczywistością a percepcją tej rzeczywistości[11].

Podążając ścieżkami rozważań Gillesa Deleuze'a, można wskazać na punkt początkowy odkrycia owej „nieredukowalnej odległości", kiedy czas z całą mocą odciska się na ludzkiej psychice i rozpoczyna się egzystencjalne doświadczenie przemijania jako wewnętrznego pęknięcia osobowości, która nieustannie walczy z czasem. W filmach Hasa możemy odnaleźć fascynujące zobrazowanie tego tematu. Filmowiec w portretach swoich bohaterów sięga do głębi temporalnego problemu: podmiot staje się aktorem grającym swoją rolę.

Dlaczego aktorstwo to wielki czasowy temat? Na tle temporalnej koncepcji Bergsona, wspomnienie nie jest czymś, co następuje po teraźniejszości. To jedynie obiegowa opinia ugruntowana przez zdroworozsądkowe i pragmatyczne wizje czasu: abstrakcyjnego, jednorodnego i nieskończenie podzielnego[12], które widzą w nim prostą sukcesję następujących po sobie chwil, innymi słowy — czas jako Chronos. Bergson pyta: „Jakim sposobem więc wspomnienie miałoby się rodzić dopiero wtedy, gdy wszystko jest już skończone?"[13]. Wspomnienie tak, jak je rozumie autor *Ewolucji twórczej*, posiada bowiem swój najmniejszy obieg: wspomnienie teraźniejszości współczesne z jej percepcją, ściśle połączone jak rola z aktorem — spostrzega Deleuze.

Nasze istnienie aktualne, w miarę jak rozwija się w czasie, podwaja się w ten sposób o istnienie wirtualne, o obraz w lustrze. Każda chwila naszego życia posiada więc dwa aspekty: jest czymś aktualnym i wirtualnym, z jednej strony spostrzeżeniem, a z drugiej wspomnieniem. […] Ten, kto zda sobie sprawę z ciągłego rozdwajania się swojej teraźniejszości na spostrzeżenie i wspomnienie […] porówna się do aktora grającego automatycznie swoją rolę, słuchającego siebie i patrzącego jak gra[14].

---

[10] A. Bielik-Robson, *op. cit.*, s. 24.

[11] W. Has, *Opowieść o świecie, którego już nie ma*, z Wojciechem Hasem rozmawia K. Błońska, „Przekrój" 1973, nr 1471, s. 8.

[12] H. Bergson, *Postrzeżenie zmiany*, [w:] *idem*, *Myśl i ruch*. *Dusza i ciało*, przeł. K. Błeszyński, Warszawa 1963, s. 122.

[13] H. Bergson, *Energia duchowa*, Warszawa 2004, s. 154.

[14] G. Deleuze, *Kino,* przeł. J. Margański, Gdańsk 2008, s. 299.

© for this edition by CNS

Ostry koniec Bergsonowskiego stożka pamięci ujmuje aktualny obraz w jego bezpośrednim, symetrycznym, a nawet symultanicznym podwojeniu[15]. Francuski filozof *Różnicy i powtórzenia* podkreśla, iż nowoczesne kino zaczęło zwracać uwagę na te momenty, kiedy bohater spostrzega swoje rozdwojenie, sam dla siebie staje się oszustem, fałszerzem, marionetką czy aktorem odgrywającym rolę, napisaną przez kogoś innego. Wirtualny obraz roli publicznej aktualizuje się względem wirtualnego obrazu najgłębszej prywatności. Nie tylko jeden obraz zastępuje drugi, wciąż się w nim przegląda, przedrzeźnia i małpuje go. Obrazy rozszczepiają się, zwielokrotniają, obejmując najprzeróżniejsze formuły czasowości: teraźniejszą teraźniejszość, przeszłą teraźniejszość, a także tę, która dopiero ma nadejść albo zostaje zamknięta w kole powtórzeń. Można powiedzieć, iż zgodnie z tą temporalną formułą, dostrzeżoną przez autora *Kina*, Wojciech Has jest reżyserem, który z bohatera filmowego uczynił aktora, to znaczy istotę dramatyczną *par excelence*[16].

Po zrealizowaniu *Jak być kochaną* powstało wiele analiz, w których dostrzegano, iż aktorstwo jest podskórnym tematem praktycznie wszystkich filmów tego artysty, nie tylko tych, które wprost opowiadają o bohaterach zajmujących się zawodowo aktorstwem. Maria Kornatowska pisze:

> Od początków swej twórczości Has bywał prowokacyjnie teatralny, autoironicznie kiczowaty, wręcz tandetny. […] Wymyślał przesadnie sztuczne sytuacje, przywoływał echa przedwojennych, sentymentalnych przebojów. Lubił atmosferę knajp, kawiarni, dancingów. Spektakl towarzyski, grę min, póz i emocji. Zgrywy i szczerości. Ironii i sentymentu[17].

W podobnym duchu Konrad Eberhardt stwierdza:

> Bohaterzy poprzednich filmów Hasa nie będąc aktorami uciekają się raz po raz do „aktorskiego" czy „teatralnego" gestu. Protagoniści w *Jak być kochaną* są zawodowymi aktorami, ale nie ograniczają swoich dyspozycji aktorskich do umiejętności stworzenia postaci scenicznych, przenoszą je także w życie[18].

Zwróćmy uwagę, iż koncepcja Deleuze'a wydobywa coś jeszcze innego. Sednem problemu nie jest przeniesienie postaw i aktorskich chwytów z desek sceny na grunt realnego świata filmowych postaci. Nie chodzi o udawanie, które można przerwać, czy o to, że człowiek „ucieka się" do teatralnych min i gestów, chcąc oszukać, ukryć swoją „prawdziwą naturę", którą zna, ale chce zamaskować. Na tle rozważań metafizycznych aktorstwo staje się sytuacją egzystencjalną człowieka wpisaną w sam środek naszego dramatu czasu. Kierunek myślenia nie przebiega zatem od profesji w stronę życia prywatnego, na które przenoszone są elementy aktorskiej gry. Odwrotnie: Has konsekwentnie od *Pętli* po *Niezwykłą podróż Baltazara Kobera* pokazuje, jak bohaterowie zmagają się z teatralnością świata. Rodzą się

---

15 H. Bergson, *Materia i pamięć*, przeł. W. Filewicz, Warszawa 1926, s. 109.
16 G. Deleuze, *op. cit.*, s. 298.
17 M. Kornatowska, *op. cit*., s. 57–58.
18 K. Eberhardt, *Wojciech Jerzy Has*, Warszawa 1967, s. 62.

© for this edition by CNS

już w kostiumie i w masce. Zostali postawieni na scenie w środku przedstawienia i próbują grać, ale chcieliby uciec z teatru…

Kwestią najistotniejszą dla tej problematyki jest ten teatr, który odgrywamy dla siebie, na scenie własnej świadomości, a stąd nie ma ucieczki. Wskazanie na taką scenę jest obecne w każdym filmie Hasa, na tej płaszczyźnie najmocniej ujawnia się pęknięcie podmiotu. Rozbicie ludzkiego ja następuje zarówno w wymiarze temporalnym: między nieuchwytną, przemijającą teraźniejszością a teraźniejszością już ubraną w kostium, jak i w aspekcie psychicznym: kim jestem, a kim chciałbym być? Kim jestem, a kim mógłbym być? Pytanie nie jest postawione w prosty, naiwny sposób: czy mogę wybrać, kim chciałbym być? Takiej wolności Hasowski bohater nie ma. Chodzi raczej o to, w jaki sposób mogę przekonać siebie, iż gram jeśli nie własną, to przynajmniej wybraną przez siebie rolę, a nie narzuconą z zewnątrz. Jak znaleźć odpowiednią rolę? Jak w nią uwierzyć? To problemy kluczowe dla Hasowskich postaci. Aktorskie zadanie nie sprowadza się do scenicznego popisu, ale do podtrzymywania iluzji…

Jednocześnie własne spojrzenie okazuje się także wyobrażonym spojrzeniem Innego. Nieprzypadkowo Kuba (Gustaw Holoubek) — walczący z chorobą alkoholową bohater *Pętli* — dokona samobójczego czynu na galerii, podwyższeniu mieszkania, ukształtowanym niczym scena. Umierając, w ostatnim ruchu zerwie kurtynę-zasłonę z okna. Jego rozpaczliwie zaciśnięte palce stają się podwójnym gestem: wyrażają pragnienie szukania ratunku oraz chęć pokazania i udowodnienia widmowej damie — namalowanej na ścianie kobiecie, z którą wcześniej prowadził „dialog" — iż ma on w sobie dość siły, by przerwać krąg powtórzeń: pijanych nocy i trzeźwych, skacowanych poranków, powracających wraz z poczuciem winy. Nawet najgłębsze uczucie samotności paradoksalnie domaga się widowni i tej wirtualnej, wykreowanej w pijackich majaczeniach, i tej realnej: Krystyny. Jej przybycie do mieszkania Kuby, dzwonek do drzwi wraz z wybiciem godziny ósmej, stanie się znakiem tragicznego finału.

W Hasowskim *teatrum* Inny zostaje wciągnięty w grę pozorów, jest potrzebny, aby przedstawienie było wiarygodne. Bohaterką *Rozstania* jest Magdalena (Lidia Wysocka) — czterdziestoletnia aktorka, która przyjeżdża do Miłoszyc, miasteczka swojej młodości. Koncepcja temporalna tej postaci opiera się na przypominaniu-powtarzaniu działań i gestów, które mają funkcję intencjonalnego powrotu do tego, co było dawniej, mają zakwestionować upływ czasu. Kobieta dla prowincjonalnej publiczności gra siebie — znaną aktorkę z Warszawy, ale przede wszystkim odgrywa w wyobraźni młodość, która przeminęła. Wspólna przechadzka z poznanym w pociągu dużo młodszym od niej mężczyzną to celebrowanie przejścia, które uruchamia intencjonalny powrót do przeszłości. Filmowy sposób prezentacji spaceru subtelnie odrealnia bohaterów, pozwala Magdalenie na kontemplację czasu przeszłego symultanicznego wobec teraźniejszości. Ujęcie prezentuje zbliżenie na nogi: kobiece w pończochach i czółenkach na wysokich obcasach oraz męskie

© for this edition by CNS

w spodniach i tradycyjnych butach. Obie postacie zostają sprowadzone do obrazów-znaków określających ich płeć i wpisujących ten spacer w męsko-damską relację. Słyszymy monolog Magdaleny, co eksponuje subiektywny punkt widzenia, a jednocześnie kamera pokazuje obrazy, których nie można odnieść do aktualnej percepcji, nie można utożsamić z jej realnym spojrzeniem. Konstrukcja filmowego ujęcia sugeruje, że Magdalena „patrzy na siebie" tak, jakby była jednocześnie aktorką i widzem. Czynność staje się znakiem, zatem także powtórzeniem nawiązującym do sytuacji wcześniej doświadczanych, obserwowanych, przeżywanych. Nie jest ona ujmowana z perspektywy pragmatyki życiowej, działania, które w koncepcji Bergsona oddalało podmiot od możliwości kontemplacji. W tym przypadku samo działanie staje się kontemplacją, celowym odgrywaniem przeszłości, podwojonym obrazem najmniejszego obiegu. W ten sposób to, co teraźniejsze, staje się przeszłością, a to, co przeszłe, powraca jako teraźniejsze, jest *oglądaniem książki z dawnych lat, w której zna się na pamięć każdy następny obrazek*[19]. Deleuze podkreśla:

> bezpośredni obraz będący czasem zawsze daje nam dostęp do owego Proustowskiego wymiaru, gdzie ludzie i rzeczy zajmują miejsce w czasie niewspółmierne z tym zajmowanym w przestrzeni[20].

Magdaleną kieruje także inna iluzja, wraca do Miłoszyc, ponieważ *tu wszystko było autentyczne, działo się naprawdę*. Innymi słowy bohaterka nie tylko chce odnaleźć własną młodość, ale także autentyczność, bowiem obecnie swoją osobowość odbiera jako fałszywą, upozowaną, sztuczną. Ma poczucie utraty, zagubienia „wewnętrznego", prawdziwego ja, które jako takie nie może zostać teraz urzeczywistnione. To powoduje, iż kobietę, podobnie jak wielu Hasowskich bohaterów, od świata realnego oddziela niewidzialna kurtyna. A psychologicznie rzecz ujmując, przedstawienie przyjmuje wielopoziomową konstrukcję: chcąc dotrzeć do dawnej autentyczności, aktorka ją odgrywa, tym samym niszczy obecną autentyczność. Udaje, że nie udaje. Udaje, że kiedyś nie udawała. Udaje, że można przerwać udawanie. Wielostopniowa konstrukcja tej postaci osiąga szczególny kunszt w scenie miłosnej. *Co pan tu robi*? — pyta zaskoczona obecnością Olka w swoim pokoju-sypialni. On odpowiada: — *Gram*. Ta wypowiedź inicjuje dalsze aktorskie popisy pary bohaterów. Mężczyzna cytuje fragment *Romea i Julii*. Zaś kobieta nie bez ironii komentuje: — *O! Coś nowego... z Romeo mam teraz zaszczyt*. Ale nawet te ironiczne słowa, które mogłyby stać się początkiem demistyfikacji i obnażyć banalność sytuacji i dialogów, zostają zamienione w dalszą grę. — *Oczywiście, tak ona powiedziała, ale mówiła to tak pięknie, prawie płacząc: O Romeo, Romeo... To był taki angielski film kolorowy...* Ironia wydobywa pęknięcie między działaniem-kreacją a drwiącym-krytycznym spojrzeniem na siebie jako aktora. Nawet jeśli pozornie bierze w nawias aktorską kreację, to nie umniejsza jej znaczenia, nie zrywa

[19] Cytaty ze ścieżek dźwiękowych poszczególnych filmów zostały zaznaczone kursywą.
[20] G. Deleuze, *op. cit.*, s. 266.

© for this edition by CNS

masek, wręcz odwrotnie — buduje wielopoziomową grę: bohaterka udaje, że tylko udaje... W finale odjeżdża z Miłoszyc, mając do ostatniej chwili nadzieję, że chłopak mimo wszystko pojawi się na peronie.

Równie wyrafinowaną konstrukcję psychiczną posiada Felicja (Barbara Kraftówna) z *Jak być kochaną*. Jej monolog staje się monodramem, a przede wszystkim teatrem jednego widza. Aktorka-widz co rusz przegląda się w lusterku i poprawia makijaż. Niewątpliwie bohaterka chciałaby zostawić *swoje podeptane miejsce* i nie przyglądać mu się wciąż od nowa, ale czy udaje jej się dokonać takiej zmiany? Słyszymy deklarację, iż *dotąd nie patrzyła za siebie*, jak by chciała przekonać nas/siebie, że wcześniej nie wracała myślami do przeszłości. Jak to możliwe? Nie tylko z psychologicznego punktu widzenia to stwierdzenie wydaje się nieprawdziwe. Kobieca postać w swoim monologu sugeruje, iż teraz zobaczy wspominane doświadczenia inaczej, okłamuje samą siebie, że odkryje prawdę. Bez nazwiska, imienia próbuje stopić się z własną aktorską kreacją — stać się postacią z radiowego słuchowiska, która je obiady z fikcyjnym mężem i odwiedza fikcyjną córkę w Paryżu.

Felicja chowa się za swoimi ironicznymi komentarzami, ale są one jednocześnie i maską zasłaniającą ból, i zadawaniem sobie bólu. Drwi z dawnej miłości, chce ją zdeprecjonować, a przecież dla tej miłości poświęciła swoje życie. Sarkastycznie obnaża swoją naiwną nadzieję, że Wiktor mimo wszystko kiedyś ją pokocha. Już nie ten wspaniały mężczyzna z aureolą sławy, ale ten skarlały, z twarzą tchórza, kabotyna i kiepskiego aktora, potrzebującego za wszelką cenę aplauzu. Umiejętne aktorstwo ma ją utwierdzić w przekonaniu, że zamknęła przeszłość i uporała się z samobójczą śmiercią Wiktora i w końcu wie, jak być kochaną, bo przecież jest wielbiona przez radiosłuchaczy. Ale to tylko gra. Żyje pozornym życiem. Pogodziła się z udawaniem i pozowaniem, uczyniła z niego pancerz ochronny. Rezygnuje z siebie, aby być jedynie *homogenicznym głosem.*

Uwięziony w jej mieszkaniu podczas wojny Wiktor (Zbigniew Cybulski) ani nie potrafi odwzajemnić jej uczuć, ani nie umie przekonująco grać, gdy ma tylko jednego widza — Felicję. W chwili, gdy kobietę gwałci niemiecki żołnierz, „bohater" leży schowany pod materacem. Udaje, że go nie ma. Zdemaskowany tchórz, pozbawiony swej „wielkiej narodowej" roli, nie udźwignie ciężaru odrzucenia przez publiczność. Nawet ten najbardziej rozpaczliwy, tragiczny czyn — samobójcza śmierć staje się równocześnie teatralnym gestem, odegraniem roli przypisanej mu już wcześniej. W przekazywanych z ust do ust sensacyjnych plotkach-opowieściach Rawicz miał zginąć, skacząc z okna, gdy sądził, że miejsce, w którym się ukrywa, odnaleźli Niemcy. *Taka bezsensowna śmierć* — ubolewano przy kawiarnianych stolikach. Wiktor powtarza scenę z tamtego scenariusza. Powraca do Felicji — swojego najwierniejszego widza. Podwórze otoczone galerią okien staje się widownią. Krzyk przypadkowej osoby, która dostrzeże samobójcę — ostatnim głosem publiczności.

© for this edition by CNS

Deleuze pisze:

> kryształ to scena, […] jeszcze zanim jest amfiteatrem. Aktor zostaje ujęty w swej publicznej roli tak, że staje się ona widzialna i klarowna. Aktor jest *monstrum*, a raczej monstra są urodzonymi aktorami, bliźniętami syjamskimi czy ludzkimi kadłubami, ponieważ rolę odgrywają w nadmiarze czy w braku, który ich dotyczy. W im większym jednak stopniu wirtualny obraz roli staje się aktualny i przejrzysty, tym bardziej aktualny obraz aktora mętnieje i staje się nieprzejrzysty: występ aktora będzie występem prywatnym, ponurą zemstą[21].

Wydaje się także, iż Has, podążając za swoimi intuicjami, unaocznia wywrotowo brzmiące dla zdroworozsądkowej myśli tezy Deleuze'a (ja = nie ja). Pokazuje na ekranie, że człowiek wciąż zakłada nowe maski, przebiera się w różne kostiumy, aby przede wszystkim dla siebie stworzyć wiarygodne przedstawienie. Przyczyną aktorskiego pęknięcia w sercu subiektywności jest czas. To, co autentyczne, działo się dawniej, ale dziś już minęło — powtarzają Hasowscy bohaterowie. Upozowane, zawsze teatralne dziś mami nadzieją, że kiedyś jeszcze nadejdzie to, co autentyczne. Na tym tle tradycyjne sądy, że czas jest tym, co spaja osobowość, ponoszą całkowite fiasko. U swego źródła czas posiada dwa nurty — wciąż obsesyjnie, przy każdej możliwej okazji powtarza Deleuze: „Kryształ ujawnia czy uwidacznia ukryty fundament czasu, to znaczy jego zróżnicowanie na dwa strumienie, strumień przemijających chwil teraźniejszych i strumień zachowywanych chwil przeszłych"[22]. Fundament osobowości powinien być ujmowany w cudzysłowie: jest rozdwojeniem, pęknięciem, dramatycznym zawieszeniem między dwoma brzegami czasu.

Moment, kiedy spada zasłona, a aktor zostanie zdemaskowany, jest zawsze bolesny. Najczęściej okazuje się, że jest już za późno na zmiany. Bohaterom pozostaje gorzki smak porażki, poczucie, iż los zadrwił z ich marzeń. Tyle że Has na tym momencie nie poprzestaje; opowieści o postaciach, które zostały pozbawione złudzeń, jest w kinie wiele. Reżyser często ukazuje bohatera, który najpierw zostaje zdemaskowany lub sam uchyla czy wręcz zrywa maskę, a później zachowuje się jakby chciał ponownie ją założyć. Po co grać, gdy nikt nie wierzy w kreowaną postać: ani aktor, ani widz? To kolejny paradoks, który potrafi uchwycić Has. W jego filmowych historiach bohaterowie są wierni nie sobie (!), ale rolom, które odgrywają. Trafnie Eberhardt zauważa:

> Wiktor i Felicja są wierni swoim rolom do końca, nie licząc się z faktami. […] I ona, i on ciągną swoje role poza granice wszelkiego prawdopodobieństwa; on — kiedy po knajpach pokazuje afisze, na których figuruje jego fotografia jako poszukiwanego przez gestapo zamachowca; ona — kiedy sprowadza Wiktora ponownie do siebie. Oboje są więźniami swoich ról i poza nie wyjść nie potrafią, i w jakimś sensie, choć ich życie toczy się rozbieżnymi drogami, znajdują się na tej samej scenie małego pokoiku w Krakowie[23].

---

[21] *Ibidem*, s. 299.
[22] *Ibidem*, s. 323.
[23] K. Eberhardt, *op. cit.*, s. 62–63.

© for this edition by CNS

W Hasowskim świecie nie ma ani dobrych reżyserów, ani dobrych ról do odegrania. Wszystkie okazują się złe, a przynajmniej zupełnie inne niż te, o których marzą bohaterowie. Można odnieść wrażenie, że im bardziej się starają, im bardziej im zależy, tym większą klęskę ponoszą. Maria Kornatowska pisze:

> Historia jest spektaklem pełnym wrzasku, furii i szaleństwa. W istocie rzeczy śmiesznym i żałosnym. Wszyscy aktorzy zostali źle obsadzeni, otrzymali niewłaściwe role. Każdy musi grać to, co mu się najmniej podoba. Każdy robi to możliwie najgorzej[24].

Zwróćmy uwagę, że wątek nieudolnego „reżyserowania" także staje się tematem dotyczącym czasowości… Zdolność do przekształcania się człowieka realnego w człowieka wyśnionego ma ściśle temporalny charakter. Krytyka koncepcji tożsamości podmiotu ujawnia się nie tylko w pęknięciu między umykającą teraźniejszością a zawłaszczającą ją przeszłością. Kiepsko wyreżyserowane życie nie jest efektem popełnionych błędów, których można było uniknąć, ale nieusuwalną cechą uczasowionego świata. Bohaterowie filmów Hasa są mądrzy dopiero „po czasie", gdy już jest „za późno", gdy szansa na szczęście, miłość, spełnienie już przeminęła. Reżyser obnaża w ten sposób traumatyczny charakter czasu, który jest odpowiedzialny za nieustanną desynchronizację.

Reakcją Pawła (Tadeusz Janczar) — bohatera *Pożegnań* — na poukładane życie zaprojektowane dla niego przez ojca jest bunt: mężczyzna rzuca studia i chce wywołać skandal, projektując ucieczkę-romans z fordanserką. Już następnego dnia maska buntownika spada, a właściwie bohater sam ją zdejmuje, gdy zawiadamia ojca, gdzie i z kim jest. Dopiero po latach uzna, że na tle tej maskarady wydarzyło się między nim a Lidką (Maria Wachowiak) coś ważnego i autentycznego, o co warto było zabiegać. Tyle że refleksja przychodzi za późno (i wbrew temu, co sądzi bohater, nie mogło być inaczej!). Ponowne spotkanie w pensjonacie Quo vadis jest próbą powrotu do przeszłości skazaną na niepowodzenie. Nie znajdą tam minionego czasu i dawnych siebie.

Zdarzenie zawsze pojawia się „za wcześnie". Pierwszą reakcją jest powtórzenie — postać automatycznie wykorzystuje już istniejący, zatem aktorski, schemat, gest czy dialog. Dopiero jako drugie przychodzą — namysł i samoświadomość. U Hasowskich bohaterów pojawia się najpierw autoanaliza, która wydobywa poczucie bycia nieautentycznym, odgrywania przypisanej roli. Cechą psychiki staje się wewnętrzny dystans, poczucie bycia obserwatorem, jakby to było życie kogoś innego, jak by nie działo się naprawdę. Ironia maskuje rozczarowanie, rozgoryczenie, poczucie utraty czegoś istotnego, a przede wszystkim strach, że życie przemija gdzieś obok. W drugiej fazie refleksja staje się próbą autonarracji. We własnej opowieści bohater dostrzega, że jest już „za późno". Życie zaczyna rozpadać się na warianty, wyobrażone możliwości, różne wersje zdarzeń. Podmiot ucieka z realności w stronę niedoścignionych marzeń, które spełniłyby się, gdyby tylko

[24] M. Kornatowska, *op. cit.*, s. 59.

© for this edition by CNS

wtedy wiedział…W Hasowskich opowieściach precyzyjne oddzielenie warstwy realnej i onirycznej nie jest możliwe, rzeczywistość zawsze trochę przypomina sen, a nocne koszmary stanowią zapowiedź realnych zdarzeń. W ten sposób autor *Pożegnań* wpisuje się w antykantowski model relacji podmiot–czas, który „skupia się na aspekcie zaburzającym, jaki wprowadza temporalność: zamiast projektować wizję pełnego dopasowania między dwoma obecnościami: Ja i świata, prezentującymi się w chwili »teraz«, kładzie nacisk na efekt opóźnienia”[25]. Hasowska opowieść nie jest w stanie nadać spójności podmiotowi, który ma nieusuwalne poczucie temporalnego pęknięcia i niedopasowania. Z filmu na film zasady narracji klasycznej ustępują artystycznym eksperymentom. W kolejnych przypomnieniach-powtórzeniach postać próbuje konfrontować zmieniające się w czasie zamierzenia ze zmieniającymi się efektami wobec tych oczekiwanych. Czas nieustannie zatacza koła. Indywidualność zaciera się w wiecznych powrotach miejsc, osób, zdarzeń. Wciąż odgrywamy te same albo podobne role — zdaje się mówić reżyser, ale takie wrażenie wynika również z obsadzania w kolejnych filmach tych samych, jego ulubionych aktorów: Gustawa Holoubka, Zbyszka Cybulskiego. Narracja zamyka się w kole powtórzeń: już nie ma początku ani końca. Została wzięta w cudzysłów, który obnaża jej fikcyjność. Podmiot żyje między światem realnym a fantazmatycznym, między teraźniejszością a przeszłością. Czas, a narracja wraz z nim, niebezpiecznie się rozgałęziają: „co by było, gdybym wtedy postąpił inaczej”, „co by było, gdyby spełniły się moje marzenia”, „co by było, gdybym był chłopcem, który ma wiedzę dorosłego mężczyzny i może ponownie spotkać się ze zmarłym ojcem…”. Temporalna koncepcja bohatera *Sanatorium…* przekłada się na poszukiwanie adekwatnej narracyjnej struktury, która będzie potrafiła zestawić najróżniejsze wymiary czasu. Co prawda, staramy się opowiedzieć siebie i żyjemy w opowieściach innych, ale jest to narracja pełna luk i pęknięć, w której nie sposób oddzielić prawdę od zmyślenia. Co więcej, całkiem możliwe, iż jedynie powtarzamy opowieść już napisaną, podobnie jak bohater *Rękopisu znalezionego w Saragossie*.

Aktorska rola jest niewątpliwie Hasowskim opisem granicy między wnętrzem a zewnętrzem. Aktor staje się obrazem tej „nieredukowalnej odległości”, o której mówił reżyser w cytowanym wcześniej wywiadzie: między chwilą a myślą o tej chwili, między rzeczywistością a jej percepcją, między autentycznym ja a jej lustrzanym odbiciem uchwyconym w jakiejś pozie. Koncepcja Deleuze’a uświadamia, że sytuacja teatralna w filmach Hasa jest diametralnie inna niż w modelu klasycznego kina wyrastającym z koncepcji tradycyjnie rozumianego podmiotu i czasu. W narracje prawdziwościowe — jak je określa Deleuze, wskazując na sieć zależności między koncepcją czasu, podmiotu i prawdy — wpisana jest możliwość wyjścia z teatru; wiara, że możemy zdemaskować aktora, rozebrać dekoracje po to, by w końcu zobaczyć nieupozowany, autentyczny świat i prawdziwą twarz człowieka. Czas

[25] A. Bielik-Robson, *op. cit.*, s. 25.

© for this edition by CNS

opowieści uzgadnia podmiot, nadaje sens życiu i odsłania prawdę o nim. *Le temps récit* staje się balsamem leczącym traumatyczne spotkania z czasem rzeczywistym.

Ten światopoglądowy optymizm obcy jest Hasowi. W jego filmach autentycznego ja, poza aktorską rolą, nie ma. Bohater za pomocą aktorskiej kreacji stara się wyrazić własną rozedrganą w pragnieniach, rozpadającą się na różne warianty osobowość. Ten trud skazany jest na niepowodzenie. Postacie z jego filmów mają potrzebę uczynienia wyrazistego własnego gestu, pozwalającego dostrzec ich samych poza przybranym kostiumem. Jednocześnie, wokół Deleuzjańskiego punktu niezauważalnej różnicy, gest ten okazuje się wpisany w scenariusz i grę już przygotowaną dla aktora, wielokrotnie powtarzaną także przez innych. Bohaterowie kreują sieć pozorów w relacjach z innymi, wpisywani w społeczne miejsca przypominają marionetki, gubią się w swoich rolach… Jak oddzielić udawanie, które maskuje prawdziwe afekty i pragnienia, od udawania, które je kreuje, chociaż ich nie ma? Has pokazuje, iż wiara we własną rolę, utożsamienie z nią są szukaniem sposobu, aby poczuć się „u siebie". Niestety, ten stan, nawet jeśli uda się go osiągnąć, jest jedynie chwilowy. Realne zawsze daje o sobie znać…

Wciąż jednak, paradoksalnie, najważniejsze pozostaje pytanie: jak wyjść z teatru w stronę życia? Konwencje. Społeczne role. Błazenada. Wydaje się, że w Hasowskim uniwersum nie ma żadnej możliwości ucieczki z teatru, że wszyscy jesteśmy skazani na życie w maskach i przebraniach. Ale być może takie rozpoznanie jest zbyt pospieszne…

W jednej ze scen Felicja wygłasza znaczącą kwestię: *Mężczyzna potrzebuje kobiety, aby jego klęski miały twarz i oczy*. Nie mówi jedynie o Wiktorze. Każdy aktor schowany za maską potrzebuje kogoś, aby jego klęski miały twarz i oczy. Być może tu jest ten moment autentyczności: zobaczenie siebie samego w oczach drugiej osoby? Deleuze podsuwa inną odpowiedź: „eksperymentowanie i poszukiwanie ról, dopóki nie znajdzie się tej, która wychodzi poza teatr i wkracza w życie…"[26]. Taki cel towarzyszy większości Hasowskich bohaterów, tyle że nieustannie umyka. Być może najważniejsze i najbardziej autentyczne jest zatem samo dążenie. Głód autentyczności. Gdy francuski filozof definiuje życie przez pryzmat jego zdolności do metamorfozy i kreacji, trafia także w punkt niezwykle istotny dla filmowca. Postacie żyją, dopóki próbują odnaleźć swoją rolę i miejsce na scenie, dopóki wierzą w swoje kreacje i nawet nieudolnie, ale reżyserują rzeczywistość, aby była choć odrobinę podobna do ich fantazmatów i aktorskich popisów. Można szukać pasującej do siebie roli albo grać, dopasowując się do tej narzuconej. A to dwie całkiem różne postawy. Gdy postacie poddają się, tracą złudzenia, pozostaje im tylko oczekiwanie na śmierć, jak profesorowi (Gustaw Holoubek) z *Nieciekawej historii.*

Mimo że w *teatrum* Hasa autentyczne życie pozostaje niedoścignione, to jednak aktorskie kreacje mogą być przekonujące i prawdziwe lub sztuczne i fałszywe. Sce-

[26] G. Deleuze, *op. cit.*, s. 312.

© for this edition by CNS

niczne role potrafią bowiem zbliżać się do życia lub od niego oddalać. Teatralizacja przejawia się w tworzeniu świata opartego na schematach i dogmatach. W *Osobistym pamiętniku grzesznika…* przez niego samego spisanym świat jest jednym wielkim teatrem. Matka bohatera (Hanna Stankówna), pastor (Janusz Michałowski) i sam Robert (Piotr Bajon) mają maski przyrośnięte do twarzy. Wyeksponowano sztuczność ich dialogów i gestów, upodobanie do rytuałów i konwencji, umiłowanie kłamstwa i hipokryzji. Nawet gdy biesiadnicy tańczą i piją, przypominają groteskowo poruszające się kukły, które udają radosny nastrój. Z dogmatycznej postawy „bogobojnych" wynika poczucie wyższości, przekonanie o jednej obowiązującej prawdzie i roszczenie do tego, by innym ją narzucać. To tu swoją maskę odnajdzie diabeł — Robert stanie się mordercą. W tym samym filmie jest także inny obraz teatralności. Przyrodni brat (Jan Jankowski) i mąż Rabiny (Franciszek Pieczka), chociaż także zostali uwięzieni w teatrze, ujawniają jego dionizyjską proweniencję. Ich uczty pełne są kultu cielesności, wręcz erotycznego rozpasania, ale w ten sposób, w tym nadmiarze, różnorodności i nieopanowaniu życie wdziera się w teatralne konwencje, rozbijając je, na chwilę uchylając ludzkie maski.

W koncepcji Deleuze'a nie ma *de facto* dialektycznej opozycji między życiem a teatrem. Współistnieją. Co nie znaczy, iż życie jest tym samym, co teatr, lub że jest tylko teatr i nie ma autentycznego życia. Życie nieustannie domaga się odpowiedzi. Zdarzenia i spotkania są warunkiem aktorskich kreacji, punktem wyjścia. To życie wchodzi do teatru, rozbijając fantazmaty. Chociaż samego życia nie sposób odegrać, to właśnie ono weryfikuje role filmowych bohaterów. Dynamiczna formuła wprowadza napięcie między tym, co się wydarza, a receptywną możliwością podmiotu, który, będąc zawsze w niedoczasie, posiłkuje się aktorskim gestem-gotową odpowiedzią. Wydarzenia inicjują kreacje aktorskie, ale z drugiej strony Deleuze ujawnia także odwrotną zależność: to aktor kreuje sens, czyli samo zdarzenie, które bez tej kreacji nie mogłoby zaistnieć[27].

Teatralność w uniwersum Hasa ma różne oblicza: estetyczne, psychologiczne, egzystencjalne, metafizyczne. Has potrafi zobrazować: skandal nierówności czasowej, która odsłania agresywne oblicze czasu. Jawi się on w jednej perspektywie z tym nurtem filozofii, który wskazuje na jego traumatyczny charakter — najbardziej zewnętrznego i obcego żywiołu, który rozbija i wywłaszcza podmiot. Automatyczne reakcje mają temporalne pęknięcie osobowości zamaskować, ale wyposażeni w intelektualną postawę i wrażliwość bohaterowie Hasa wciąż mają poczucie, że nie są sobą, iż umyka im autentyczne życie, ironicznie odnoszą się do siebie i swoich scenicznych popisów. Czasami jednak uda się im zmylić krok, odmówić gry w nudnym, przewidywalnym spektaklu. Czasami wyrażą „coś autentycznego" poprzez podwójną grę pozorów lub poprzez to, iż jakiejś roli nie są w stanie zagrać. Wtedy ich kre-

[27] Por. B. Banasiak, *Filozofia Gillesa Deleuze'a — fragmenty*, [w:] *Foucault, Deleuze, Derrida*, red. B. Banasiak, K.M. Jaksender, A. Kucner, Toruń 2011, s. 166–168.

© for this edition by CNS

acje zaczynają „coś" mówić o nich samych. Rzadko stają się artystami-demiurgami i podobnie jak ojciec — natchniony ornitolog w *Sanatorium*, tworzą własny oszałamiający niepowtarzalnością i różnorodnością świat. Przedstawienie to także kreacja i sztuka. Aktorstwo ten aspekt twórczy również zawiera.

Has wiedział, iż cały ten cyrk i maskarada potrafią czasami w jednym błysku odsłonić najgłębsze prawdy ludzkiej egzystencji, gdy wygłupy i rozbawienie zostaje przekute w filozoficzną refleksję. Świetnie ukazuje to scena z *Sanatorium pod Klepsydrą*, gdy Józef (Tadeusz Nowicki) podczas zabawy-pościgu za Bianką i Rudolfem, stając w teatralnej pozie wygłasza:

> Chciałem wam odczytać dostojni panowie i ty Infantko — akt mojej abdykacji. Abdykuję na całej linii. Rozwiązuję triumwirat. Składam rezygnację na ręce Rudolfa. […] A teraz żegnajcie panowie i z tego, co za chwilę ujrzycie wysnujcie przestrogę, by nikt nie porywał się na odgadywanie wyroków boskich.

Jak słusznie zauważa Iwona Grodź: „Druga część wypowiedzi dobitnie świadczy o tym, że nie jest to już tylko pochłonięty zabawą w porwanie i pościg księżniczki urwis"[28] i nie jest to już błaha sprawa. Być może właśnie nagła zmiana tonu jest najbardziej autentyczna: poczucie, iż życie jest rozpięte między komedią a tragedią. Szczególne wyczulenie na tę dwoistość.

Teatrum w filmowym świecie Hasa czasami jest opisem zgrywy i blagi, jak w kawiarnianych popisach bohaterów *Wspólnego pokoju*, czasami sentymentalnych póz, jak w *Rozstaniu* czy *Pożegnaniach*, czasami mistyfikacji, jak w przypadku *Rękopisu znalezionego w Saragossie*. Ale to najbardziej dramatyczne napięcie przebiega między życiem i śmiercią. *Pętla*, *Jak być kochaną*, *Szyfry*, *Sanatorium pod Klepsydrą*, *Osobisty pamiętnik…* czy *Niezwykła podróż Baltazara Kobera* są potwierdzeniem, iż artysta wciąż powracał do jednego, węzłowego problemu, w którym splatają się wszystkie perspektywy przemijania. Ludzkie życie może być pozorne, natomiast śmierć nie. Deleuze pisze: „Teatr ma pierwszorzędne znaczenie tylko jako poszukiwanie sztuki życia"[29]. Myśl ta znakomicie opisuje kino Wojciecha Jerzego Hasa — reżysera, który temat czasu rozpisał na aktorskie role swoich filmowych postaci.

THE FILM CHARACTER AS AN ACTOR: TIME AND IDENTITY

Summary

Histrionics in film can have various aspects: aesthetic, psychological, existential and also metaphysical. In the films of Wojciech Jerzy Has the actor-character figure reveals that time is a destructive force, an element of the external which breaks into human identity, devastating it.

[28] I. Grodź, *op. cit.*, s. 367.
[29] G. Deleuze, *op. cit.*, s. 312.

© for this edition by CNS

Why is acting a great temporal topic? Because it makes us aware of the incessant split of time; our perception of the present moment and its preserved memory. Both temporal dimensions, although diverse, are compactly connected as a role with an actor. Has from *The Noose* to *The Tribulations of Balthazar Kober* consequently shows how the actors cope with the histrionics of the world. He is able to depict in his movies: the temporal inequality scandal which reveals an aggressive side of the time. The event appears always "too soon." The first reaction is repeating — the character automatically uses already existing acting scheme, gesture or dialog. The second reaction is a reflection, it reveals that "it is too late," already some chance is irretrievably lost and choices were mistaken.

Repeating reactions masks the temporal crack in the identity, but the film characters constantly feel that they are not actually themselves... ther attitude toward themselves and toward ther acting is ironic. Sometimes they manage to confuse the steps, to refuse to act in a dull, foreseeable spectacle. There are moments when the characters through the double game of guises express "something authentic," now their creations start to say "something real" about them. Has knew that the circus and masquerade can sometimes reveal the deepest truths of the human existence in one flash; when the foolishness and amusement are forged into a philosophical reflection.

Translated by Małgorzata Jakubowska

© for this edition by CNS