

Nasza komedia narodowa*

TADEUSZ LUBELSKI

Pytanie, które zadałem sobie przed przystąpieniem do niniejszego artykułu, brzmiało: co odkryją przed nami ulubione przez publiczność filmy polskie, kiedy się na nie spojrzy z perspektywy wyznaczników kina narodowego? Jaką przyniosą nieoczywistą wiedzę o nas samych? Żeby spróbować odpowiedzieć na tak postawione pytanie, trzeba było wcześniej postawić dwa pytania wstępne: Po pierwsze, który to typ czy gatunek kina polskiego uznać wypada – w miarę możliwości w obrębie „długiego trwania” – za ulubiony przez rodzimą widownię? Po drugie, jakie cechy czy aspekty filmów można uznać za wyznaczniki kina narodowego? Konfrontacja obu odpowiedzi miała wyznaczyć sposób postępowania przy opracowywaniu tekstu.

Rozciągliwy gatunek, kochany przez Polaków

Nie szukałem w „box-offisie”, bo nie wierzę w liczby, kiedy mowa o kulturze. Starałem się wyłowić z pamięci grupę tytułów, które niegdyś wywołały stan zakochania w krajowej zbiorowości odbiorców i do dziś są jeszcze zdolne wytworzyć pozytywne emocje, nadal funkcjonują w żywym odbiorze, łączą zamiast dzielić. Najpierw wywołałem mityczny obraz Polski rozspiewanej, która w ciągu ostatniego przedwojennego sezonu 1938-1939 nuciła na przemian *Już nie zapomnisz mnie, gdy moją melodię spamiętasz* albo *Ach, jak przyjemnie kołysać się wśród fal* – czyli dwa przeboje Henryka Warsa i Ludwika Starskiego z filmu Konrada Toma i Jana Fethke *Zapomniana melodia* (1938). Potem przypominałem sobie reportaże o legendarnych kolejkach, które w lutym 1949 roku ustawały się przed kinami wyświetlającymi *Skarb* (1948) Leonarda Buczkowskiego. Dalej wyróżniły się *Ewa chce spać* (1957) Tadeusza Chmielewskiego – pierwszy film, który wyrażał euforyczne nastroje polskiego Października i *Sami swoi* (1967) Sylwestra Chęcińskiego – przynoszący radosny oddech w smętnej epoce „późnego Gomułki”. *Rejs* (1970) Marka Piwowskiego i *Miś* (1980) Stanisława Barei – dwa najoczywistsze polskie „filmy kultowe”. *Seksmisja* (1983) Juliusza Machulskiego – przez zbiorowy wybuch śmiechu dostarczająca nadziei w stanie wojennym i *Dzień świra* (2002) Marka Koterskiego, który – jak żaden inny film o rzeczywistości po transformacji ustrojowej – wywołał wśród polskiej widowni wrażenie zbiorowej identyfikacji z tytułową postacią¹. W ten sposób uzyskałem niepodważalną ósemkę tytułów, którymi powinienem się zająć.

Zapewne, pod względem gatunkowym nie jest to zestaw całkiem jednorodny, choć zbliża się do jednorodności. W potocznym odbiorze wymienione filmy są

* Artykuł przeznaczony do tomu *Kino polskie jako kino narodowe*, który ukaże się w linii filmowej korporacji ha!art pod redakcją Tadeusza Lubelskiego i Macieja Strońskiego.

komediami, choć najwyżej sześć z nich – *Zapomnianą melodię*, *Skarb*, *Ewa chce spać*, *Samych swoich*, *Misia* i *Seksmisję* – można bez większych wahań zaliczyć do kina gatunków. Ich reżyserzy – Tom, Fethke, Buczkowski, Chmielewski, Chęciński, Bareja i Machulski – uchodzą za mistrzów polskiej komedii, choć każdy z nich próbował swych sił także w reżyserowaniu innych gatunków (nieraz z powodzeniem). Już jednak zaliczenie *Rejsu* i *Dnia świra* do kina gatunków może budzić wątpliwości. Marek Hendrykowski zauważył w swojej monografii *Rejsu*, że marka komediowości od początku zapewniała filmowi bezpieczeństwo (sam Piwowski określał go jako „współczesną komedię obyczajową”), bo osłabiała traktowanie go jako obrazu rzeczywistości. Tymczasem w istocie była to raczej komedia „celowo niewydarzona”, przekraczająca ramy gatunkowe, bliższa formuły satyry obyczajowej, stanowiącej *efekt mistrzowsko rozegranej socjodramy*². Jeszcze więcej wątpliwości może budzić zaliczenie do reżyserów komediowych Marka Koterskiego, który od początku, od debiutu fabularnego (*Dom wariatów*, 1984) poczynając, był traktowany jako rasowy autor, na własnych prawach komunikujący się ze swoimi odbiorcami. *Dzień świra*, którego wersję pisaną sam reżyser określił jako *monolog dramatokomiczny w trzech częściach na dowolną ilość osób*³, więcej ma wspólnego z groteską, i to mocno ciężącą ku tragiczności, niż z komedią.

Ale też sama komedia nie jest typowym gatunkiem filmowym tak wyraźnie ustrukturuowanym jak western czy horror. Przytoczę na dowód definicję „komedii” z cenionego przeze mnie *Słownika teoretycznego i krytycznego kina* autorstwa dwóch wybitnych francuskich filmoznawców, Jacques’a Aumont i Michela Marie: *Sztuka teatralna, która w swojej wersji oryginalnej (w epoce klasycznej) opiera się na intrydze między postaciami niskiego stanu, zawiera szczęśliwe zakończenie i dba o prawdopodobieństwo (w odróżnieniu od takiego gatunku, jak tragedia). Sztuki reprezentujące ten gatunek mają zasadniczo wywoływać śmiech, stąd konieczny jest aktualny sens. W kinie jest to gatunek słabo zdefiniowany, o zatartych konturach, ale uniwersalny. I zapewne z tego powodu – ogromnie rozciągliwy. W swojej ostatniej syntezie gatunków filmowych Raphaëlle Moine (*Les Genres du cinéma*, Armand Colin, Paris 2002 – przyp. T. L.) poddaje krytycznej analizie wszystkie możliwe użycia terminu: burleskę, komedię akcji, komedię bulwarową, obyczajową, komedię po włosku, ekscentryczną, ludową, romantyczną, „screwball”, „slapstick”, komedię muzyczną, wreszcie komediodramat. Wszystkie te określenia są przyjęte w literaturze przedmiotu i potwierdzają słabą tożsamość komedii*⁴.

Otóż w świetle powyższej definicji wszystkie zaproponowane na wstępie tytuły można zaliczyć do komedii, gatunku rozciągliwego i o zatartych konturach. Wszystkie – także *Rejs* i *Dzień świra* – mają zasadniczo wywoływać śmiech i od początku zawierały *aktualny sens*, choć każdy odwołuje się do nieco innego użycia terminu. Rzecz przy tym znamienna, że – poza dwoma wyjątkami potwierdzającymi regułę (*Ewa chce spać* zdobyła Złotą Muszlę na Festiwalu w San Sebastian, *Seksmisja* miała ogromne powodzenie w ZSRR) – cała ósemka to były filmy przeznaczone, jakby z założenia, dla widowni krajowej, co potwierdza starą zasadę, że komedie, nastawione na aktualność, spełniają się w kontakcie z rodzimą publicznością. Polska widownia nagrodziła im to ograniczenie wyjątkowym i długotrwałym przywiązaniem.

Wyznaczniki kina narodowego

Drugie pytanie wstępne dotyczyło wyznaczników kina narodowego. Chodzi o ustalenie takich aspektów utworu, które w największym stopniu określają jego tożsamość narodową. Przyjmuję na potrzeby artykułu kulturowe rozumienie narodu, zgodne z definicją Ernesta Gellnera: *Dwie osoby należą do tego samego narodu, jeżeli – i tylko jeżeli – uczestniczą w tej samej kulturze, przez którą rozumieć będziemy system idei, znaków, skojarzeń, sposobów zachowania i porozumiewania się*⁵. Trzeba zatem szukać tych elementów filmu, za pośrednictwem których ów system idei, znaków, skojarzeń, sposobów zachowania i porozumiewania się dociera do widza.

Przyjrzałem się paru niedawnym próbom odpowiedzi na to pytanie. Anthony Smith w ważnym szkicu zastanawiał się nad *wizualną reprezentacją tożsamości narodowej*. Autor jest przeświadczony o istnieniu w filmie (jak i w malarstwie) *wizji historycznej narodu oraz etnicznej skarbnicy jego mitologii, pamięci, symboliki i tradycji*, dającej się odczytać przez zawarte w utworze znaczenia i emocje przeznaczone dla członków zbiorowości narodowej. Oddawanie środkami filmowymi „atmosfery etnicznej” służy wywoływaniu w widzach narodowych emocji. Autor rozpatruje owe „środki filmowe”, omawiając kolejno: rozwój postaci, rekonstrukcje historyczne, cytaty obrazowe, akcesoria okresu, krajobraz narodowy, wizerunki „ludu”⁶. Dodatkową inspirację znalazłem w świetnej książce Michela Chion, od lat zajmującego się rozmaitymi aspektami dźwięku w filmie, *Kompleks Cyrana*, analizującej język dialogów w filmie francuskim jako przykład zmian zachodzących w kulturze narodowej⁷.

W rezultacie tego metodologicznego namysłu postanowiłem szukać wyznaczników owej „atmosfery etnicznej”, wywołujących narodowe emocje widzów, w trzech warstwach filmu: w fabule, obrazie i dialogu. Poszukiwałem więc treści odwołujących się do „narodowego imaginarium”, po pierwsze, w postaciach bohaterów organizujących fabułę każdej z komedii; po drugie, w warstwie obrazowej, ze szczególnym uwzględnieniem krajobrazu; po trzecie, w języku dialogów, z akcentem położonym na charakterystyczne powiedzenia czy zwroty, najlepiej zapamiętywane przez widzów, bezpośrednio wywodzące się z języka potocznego, nieraz potem wchodzące w jego obręb. Omówię rezultaty trzymając się kolejno tych trzech dziedzin, choć one się naturalnie na siebie nakładają.

Komediowi Polacy

W każdym z ośmiu filmów można znaleźć uzasadnienie odczytania zbiorowości, w której funkcjonują główni bohaterowie, jako metafory wspólnoty narodowej Polaków. W przypadku *Rejsu*, gdzie akcja rozgrywa się na statku spacerowym pływającym pod biało-czerwoną banderą, takie odczytanie było nawet dominujące. Z kolei w ramach realistycznej poetyki *Skarbu* i *Samych swoich* narodową lekturę podpowiadały okoliczności, w jakich grupy bohaterów organizowały sobie życie po wojnie: w zburzonej Warszawie w pierwszym wypadku, na Ziemiach Odzyskanych po przybyciu zza Bugu – w drugim. Z kolei okres powstania filmu – po Październiku, pod koniec stanu wojennego – narzucał taką perspektywę odbioru umownych zbiorowości wykreowanych w *Ewa chce spać* i *Seksmisji*. Sami auto-



Ewa chce spać, reż. Tadeusz Chmielewski (1957)

rzy *Misia* i *Dnia świra* sugerowali narodową lekturę przez system aluzji i nawiązań – dość przypomnieć ceremonię wręczania paszportów w pierwszym, czy scenę wyrywania sobie narodowej flagi przez skłóconych polityków w drugim filmie. Wreszcie w przedwojennej *Zapomnianej melodii* funkcję takiej idealnej zbiorowości pełni Instytut Dokształcający dla Dziewcząt – zamknięta placówka, ostrożnie kontaktująca się z zewnętrznym światem.

Na tym ostatnim przykładzie łatwo pokazać, że odbiorca identyfikuje się emocjonalnie z tą instytucją. Bezwarunkową sympatię budzi zarówno grupa pięknych, pełnych wdzięku i niebudzących żadnych zastrzeżeń panien, jak przełożona zakładu, wyjaśniająca wprawdzie oficjalnie: *Kształcimy dziewczęta na przyszłe dobre żony i matki*, w praktyce jednak rozumiejąca swoje wychowanki i w sytuacjach konfliktowych stająca po ich stronie. Polskość ośrodka nie zostaje oczywiście podkreślona w jakiś specjalny sposób; nie jest to konieczne. Więcej nawet: za pośrednictwem nawiązania do modnej musicalowej konwencji filmów o pełnych słodyczy i temperamentu nastolatkach (*Penny*, 1936, *Ich stu i ona jedna*, 1937 – oba w reżyserii Henry Kostera, z Deanną Durbin w roli głównej), a także przez jazzowy rytm piosenek, *Zapomniana melodia* podpowiada odbiorcom, że ów Instytut dla Dziewcząt, choć kultywujący tradycję, nie jest jakimś oderwanym od współczesności skansenem, lecz placówką otwartą na zdrowe tendencje dochodzące ze świata. Opozycja „swojskość – obcość” jest jednak sugerowana dyskretnie przez mowę nazwisk, zarówno w wersji wytwornej, jak i plebejskiej. Po jednej stronie bohaterowie uczciwi i z gruntu porządni: Helenka Roliczówna, córka prezesa Rolicza oraz Stefan Frankiewicz, bratanek nauczyciela muzyki profesora Frankiewicza, a także sekretarz prezesa Jarząbek, po drugiej – reprezentujący zagrożenie złowrogi konkurent prezesa Roxy oraz przeciągająca Stefana na drogę obyczajowego zepsucia Lili Fantelli.

Przez oczywistość tego podziału pozorne okazują się konflikty, w których po przeciwnych stronach znajdują się „swoi”. Różnica pokoleń nie ma znaczenia: tradycjonalista profesor Frankiewicz – jako „nasz”, porządny – jest w stanie zrozumieć skłonności panienek do nowych rytmów i w finale razem z nimi śpiewa w łódce *Ach, jak przyjemnie!*. Jego bratanek Stefan, z pozoru niesforny, reprezentuje te same co on wartości. Nie ma istotnej różnicy między śpiewaniem *Panie Janie* w wersji kanonicznej a wykonaniem tej piosenki w wersji jazzowej. Różnicę tworzy dopiero obcość wnosząca złe obyczaje: zdradliwość, frywolność, płochosć. Wraz z wyjaśnieniem komediowych nieporozumień wprowadzający zagrożenie obcy, Roxy i Lili Fantelli, zostają zneutralizowani, zaś swoi jednoczą się.

Rzecz ciekawa, że powojenny *Skarb* – zrealizowany przez specjalistów z dawnej branży i całkowicie utrzymany w klasycznej komediowej konwencji *Zapomnianej melodii* – powtarza ten sam model afirmacji wspólnoty narodowej, wzmocniony jeszcze, bo obejmujący ogół postaci ze świata przedstawionego. Teraz już wszystkie spory okazują się drugorzędne, toteż nikt nie zasługuje na wykluczenie. O konflikcie pokoleń w ogóle się tu nie wspomina; dwudziestoparoletnia panna Basieńka (Alina Janowska) bez problemów akceptuje starszego o całą generację pana Ziółko (Adolf Dymśa) jako wymarzonego partnera życiowego. Zminimalizowany jest konflikt polityczny; były obszarnik jest łagodnym starszym panem pogodzonego ze swoim losem. Nawet dwaj oszuści, usiłujący wprowadzić w pole lokatorów przeladowanego mieszkania przy ulicy Równej 64

(nazwa ulicy jest oczywiście znacząca), są w gruncie rzeczy sympatycznymi cwaniakami, możliwymi do zaakceptowania przez rozumiejącą wspólnotę (już za kilka miesięcy, w ramach poetyki socrealizmu, tacy jak oni staną się obowiązkowo agentami na usługach któregoś z imperialistycznych mocarstw). Obraz unieruchomionej w ruinie grupy lokatorów nieszczęsnego mieszkania jest figurą Polski, która ledwie wyszła z nieszczęścia; nie ma sensu odświeżanie dawnych sporów, czas myśleć o zbiorowości Polaków w kategoriach wspólnotowych.

Na tym tle świat przedstawiony w komedii *Ewa chce spać* to świat po stalinowskim trzęsieniu ziemi: tu domy stoją, ale ich mieszkańców – uczestników narodowej wspólnoty trzeba określić od nowa. Nie jest tak dobrze, by można było dokonać tego wprost; można póki co, na prawach odświeżonej (a w polskim kinie nigdy na dobrą sprawę nieuprawianej) burleski pokazać świat odwrócony na opak, co do którego można żywić nadzieję, że zostanie kiedyś postawiony na nogi. Czar filmu polega na tym, że w ramach tego świata na opak nikomu nie wypomina się win. Na prawach baśniowej umowności i tu możliwa jest wspólnota: stąd wszyscy ci gapowaci milicjanci, zamieniający pałki na flet, aby wzruszyć złodziei i wypożyczający sobie przestępców – jeden komisariat drugiemu – przed inspekcją majora. Tytułowa Ewa (Barbara Kwiatkowska) – niczym Alicja w krainie czarów – odbiera ten świat z dobroduszną naiwnością: tłumaczy się przed złodziejaszkiem (skądinąd też rozczulającym pocziwcem), że nie może kupić od niego cegły, a potem sama próbuje ją sprzedać przypadkowemu przechodniowi itd., itp. Milicjant Piotr (Stanisław Mikulski), w którym się z wzajemnością zakochuje, jest z kolei Piotrusiem Panem – chłopcem, który nie wydorósł. Nie umie wykonać najprostszego rozkazu, ale też nie wykorzystuje w żaden sposób nieporozumienia, w wyniku którego wszyscy złodzieje miasta biorą go za swego herszta. Jego mundur milicyjny jest więc oczywistym przebraniem, Ewa jednak na wszelki wypadek każe mu zdjąć czapkę, a potem zabiera gwizdek, żeby wymusić na nim zaproponowanie jej randki. Ta para, łącząca się przed groteskowym autotematycznym finałem, jest tu jedynym łącznikiem z konwencją klasycznej komedii w typie *Zapomnianej melodii*, wystarczająco jednak sugestywnym, by – w ramach ciepłej tonacji filmu – zaspokoić marzenie odbiorców o narodowej wspólnotcie jako możliwym porozumieniu wszystkich ze wszystkimi.

Tęsknota za nierozdzieloną wspólnotą narodową może najwyraźniej objawia się w *Samych swoich*. Tytułową formułę wypowiada wprawdzie pijany weterynarz, ale w filmie pojawia się wystarczająco dużo sygnałów, by traktować świat dwu sąsiadujących z sobą gospodarstw na Ziemiach Odzyskanych jako spełnienie marzenia Polaków o zgodzie narodowej. Rytm nadaje filmowi powracający Fredrowski motyw kłótni, a następnie godzenia się przy płocie sąsiadów, Pawlaka i Kargula, seniorów dwu od dawna zwaśnionych rodów przybyłych zza Buga. Odbiorcę bawi pojawianie się wciąż nowych, nieodmiennie błahych powodów do kłótni, dyktowanych przez odwieczne relikty narodowej kultury – sobiepaństwo, zadufanie, egoizm – ale tęskni naturalnie za zgodą definitywną. Jej stróżem jest sołtys z biało-czerwoną opaską na rękawie, a zapowiedzią trwałości – postawa przedstawicieli kolejnego pokolenia. Wicio Pawlak i Jadźka Kargulówna – połączywszy się – uciekają z domu, zapowiadając: *My do was nie wrócimy, póki was w kupie trzyma tylko wasza złość*. Co przy tym ważne, perspektywa zgody narodowej obejmuje tu także Polonię amerykańską. Ramowy motyw przełamywania

nieufności przybyłego zza oceanu Johna Pawlaka tylko pozornie dotyczy rodzinnego sporu; w istocie idzie oczywiście o akceptację realiów politycznych. *Zobaczmy, na co zamieniłeś nasze Krużewniki* – mówi do brata John zbliżając się do nowego domostwa. *Dom tu niekryty słomą, jak u nas było* – odpowiada brat Kaźmirz. Oczywisty aspekt perswazyjny motywu pojednania braci obejmuje zgodę na to, że nowy teren uznaje się za ojczyznę.

Odmienność *Rejsu* i *Misia* polega na tym, że oba „filmy kultowe” rezygnują z pojednawczej tonacji, wyostrzając krytycyzm. Alegoryczna wspólnota narodowa w *Rejsie* traci swojaki powab; jej członkowie to raczej odrażające karykatury niż z sympatią odmalowane konterfekty. Owszem, wciąż są nosicielami wzorów wziętych z przeszłości. Starsza pani proponuje do programu rozrywkowego pieśń powstańców z 1831 roku: *Bywaj dziewczę zdrowe / Ojczyzna mnie woła! / Idę za kraj walczyć / Wśród rodaków koła*. Inżynier Mamoń odtwarza postawę zapatrzonych w Zachód postępowców: *A w filmie polskim, proszę pana, nic się nie dzieje. Aż dziw bierze, że się nie wzorują na zagranicznych*. Jednak całość nie zmierza do optymistycznego finału komedii oświeceniowej. Jakaś nieuchwytna granica została przekroczona, dawka trucizny zawartej w klimacie kultury okazała się zbyt silna – i przedstawiona zbiorowość pogrąża się w strasznym stanie skłócenia, intryg, fałszu i donosicielstwa.

Warto przypomnieć, że główną postać obu filmów, nosiciela tej odrażającej postawy, kreuje ten sam aktor, Stanisław Tym, starannie unikający w grze jakichkolwiek osławiających ciepłych tonów, ucieleśnienie typu Edka z *Tanga* (1964) Sławomira Mrożka – bezrefleksyjnego chama, który obejmuje władzę, kiedy tradycyjne wzory kultury okazują się zbyt słabe, by się przed nim obronić. Ów bezrefleksyjny cham bezbłędnie funkcjonuje w doprowadzonym poza granice absurdu świecie *Misia*, gdzie znaczenia słów i symboli zostały pozamieniane. Bezwstydną lizusostwo uchodzi za atmosferę szczerości, zarząd tramwajów zachęca pasażerów do chodzenia piechotą, a młodzi członkowie ekipy filmowej zaciągają wartość przy parówkach. W tym świecie także polskość staje się pustym rytuałem, jak potworny krakowiak odtąńczony przez dwóch liliputów podczas uroczystego wręczania obywatelom paszportów. Także słowo „tradycja” staje się przedmiotem prześmiewczej zabawy językowej, przez jednych rozumiane jako wymarzone imię dla dziewczynki (na podstawie gazetowej notatki *Narodziła się nowa świecka tradycja*), przez innych mylone z ekstradycją (skoro to *coś ekstra*). Ważne jednak, że w nielicznych w tym filmie chwilach, gdy ktoś mówi coś serio, okazuje się, że są jeszcze ludzie rozumiejący właściwe znaczenia słów: w patetycznym finale sens tradycji narodowej tłumaczy stary węglarz (*Tradycja to dąb, który tysiąc lat rósł w górę*), a babka klozetowa (Hanna Skarżanka) jedna jedyna nie ma wątpliwości co do postaci Tyma-Misia: *Ten człowiek w życiu słowa prawdy nie powiedział*. Nadzieję zatem pokładano w przysłowiowych prostych ludziach, odpornych na panujące schamienie i fałszowanie symboli.

O trzy lata późniejsza *Seksmisja* była bogatsza o nową aktualność mitologii narodowej, odświeżoną przez sezon „Solidarności”. Reprezentował ją wrzucony w umowną rzeczywistość totalitarnego państwa duet bohaterów wyrażający romantyczne marzenie o sojuszu szlachty z ludem; odżyło ono na nowo w epoce inteligentkich ekspertów doradzających potężnemu „samorządnemu związkowi” i robotników gotowych „siedzieć za Miłosza”. Rozwój wzajemnej relacji między



Sami swoi, reż. Sylwester Chęciński (1967)

obydwoma bohaterami *Seksmisji* – plebejskim Maksem (Jerzy Stuhr) i inteligentkim Albertem (Olgiard Łukaszewicz) – odtwarza ewolucję wyobrażenia o tym historycznym sojuszu. Początkowo są wobec siebie obcy i nieufni. Maksio, który marzy o sławie po wyjściu ze stanu hibernacji: *Za parę dni to się dopiero zacznie – wywiady, autografy, wizyty w zakładach pracy*, wydaje się zarażony nowomową, jakby wyjęty ze świata *Misia*. Albercik z kolei (który na powyższą kwestię odpowiada koledze: *Jeszcze się panu przeje*) jest zgodnie ze stereotypem inteligenta księżycowy i niezdarny. Stopniowo jednak obaj przełamują wzajemne uprzedzenia i korzystając ze swoich najlepszych cech wychodzą z opresji przeciągając na swoją stronę co odważniejsze przedstawicielki totalitarnej dyktatury.

W *Dniu świra* taki sojusz znowu jest niemożliwy; zamienił się w kakofonię ujadania na siebie przedstawicieli różnych skłóconych partii, czego główny bohater Adaś Miauczyński może być tylko bezsilnym świadkiem siedzącym przed telewizorem. To zresztą – wśród ośmiu omawianych filmów – jedyny bohater wyraźnie jednostkowy, osobny, konsekwentnie odizolowany od reszty społeczeństwa. Spektakl polskości odbywa się nadal, gdzieś na zewnątrz, Adaś uczestniczy w nim jednak na zupełnie innych zasadach niż dawny bohater *Misia*. Adaś nie ma zresztą nic wspólnego z typem bezrefleksyjnego chama; znajduje się na jego antypodach. Ale też rzeczywistość zmieniła się: to już nie jest świat zainfekowany przez prymitywnego, narzucającego się ze swoją tępotą „misia”; to świat urządzony przez nas samych, w którym bohater czuje się jednak równie źle i samotnie, jak czuł się zapewne w poprzednim. Teraz nie ma już alibi, że tradycyjne atrybuty polskości zostały podmienione przez chama-koniunkturalistę. One niby trwają, ale w nowej, urządzonej przez nas samych rzeczywistości – pospolitują się i nie mogą się doczekać właściwego, idealnego użycia. Bohater chciałby czuć się ich wyrazicielem, ale – nie mogąc całkiem odizolować się od tego świata nowej pospolitości – nie jest w stanie. Niby, jako polonista, przekazuje swoim uczniom niepodważalny mit poety-wygnańca, recytuje im *Sonety krymskie*, ale ponieważ nie potrafi nawiązać z nimi kontaktu, wychodzi w połowie lekcji. Niby odpowiada synowi na pytanie: *Co jest najbardziej znane Szopena?*⁸ ale nie umie nic przeciwstawić trywialnej synowskiej interpretacji (*Podobno napisał to dla jakiejś dupy*). W tej nowej zbiorowości, która jest karykaturą wspólnoty, nie widać żadnego dziadka-węglarza, który przy dźwiękach koledy przypominałby rodakom sens słowa „tradycja”. W jego miejsce pojawia się chór rodaków recytujących co wieczór sparodiowaną wersję wierszyka Bezy: *Kto ja jestem? Polak mały. / Mały, zawistny i podły. / Jaki znak mój? – Krwawe gały. / Oto wznoszę swoje modły / do Boga, Marii i Syna: / Zniszczcie tego skurwysyna! / – mego rodaka, sąsiada / – tego wroga! Tego gada!* Jedyna pociecha dla tego bohatera, że pozostaje na zewnątrz tego chóru i pośredniczy w uświadamianiu nam, jak brzmi recytowany przezeń wierszyk.

Komediowy pejzaż polskości

Narodowy krajobraz pojawia się w omawianych filmach w dwóch głównych wariantach: wiejskim i miejskim, oba początkowo w tonacji kanonicznej, potem – parodystycznej.

Gdyby akcja *Zapomnianej melodii* toczyła się w szlacheckim dworku – pojawiłby się tu zapewne archetypowy krajobraz Soplicowa w czystej postaci; że

jednak akcja rozgrywa się w Instytucie Dekształcającym dla Dziewcząt, jedynie do dworkowych ideałów nawiązującym – mamy w filmie tylko oczywistą aluzję do tamtego wzorca. Zamiast dworku jest więc elegancki budynek z gankiem i schodkami, zamieszkiwany przez trzydzieści panien z dobrych domów pobierających tu nauki, odgradzony kratami; zamiast sadu – nadrzeczną przystań, zamiast jeziora lub stawu – rzekę, by mieszkanki mogły na kajakach dbać o przymioty ciała. Z wersji kanonicznej pozostała jednak – nienaruszalna w szlacheckich opowieściach – opozycja między złym miastem a dobrą wsią. Kraty nie założono na darmo; to z miejskiego obyczaju pochodzi wszystko, co zagraża dworkowej (tu: instytucyjowej) czystości i czego trzeba się wystrzegać.

Powojenni *Sami swoi*, podtrzymując pochwałę wsi, oferują chłopską wersję wiejskiego krajobrazu, z miedzą i polem z krowami. Znakiem swojskości jest przechowywana w woreczku garść rodzinnej ziemi, co okazuje się jednak wartością względną. *My tu z sąsiadem od nowa Polskę zaczęli* – tłumaczy Kaźmirz Pawlak amerykańskiemu bratu, a akcent w tym zdaniu pada na słowo „tu”. Sekret swojskości kryje się bowiem nie w geografii, a w emocjonalnym związku ze wspólnotą, w ciężarze wspólnego doświadczenia. Toteż za moment ostatecznego oswojenia powojennego pejzażu „nowych Krużewnik” można uznać scenę odmianowania pola, którego niebezpieczny charakter uświadomiła bohaterom śmierć krowy Kargula przegnannej z pola Pawlaka. Dopiero wymagające śmiertelnego ryzyka pozbycie się min uświadomienia skłóconym/pogodzonym bohaterom rzeczywistość wspólnoty ziemi, którą zamieszkują.

W *Rejsie* otrzymujemy parodię narodowego pejzażu. Nie od rzeczy jest przypuszczenie, że wszyscy uczestnicy spacerowego rejsu po Wiśle wybrali tę formę wypoczynku z nostalgii za utraconym kontaktem za znamionującym swojskość krajobrazem. Przypomina o tym niby to idylliczna, a w istocie parodystyczna scena, w której Mamoń/Maklakiewicz, przy wtórze zachwytywów żony, opisuje pejzaż oglądany przez lornetkę: – *Snopki siana, jedzą krowy, chałupy przykryte okapem...* (to w trakcie tej sceny Himilbach wygłasza słynną frazę: *W tak pięknych okolicznościach przyrody, i niepowtarzalnych...*). W rzeczywistości oczywiście ani inżynier Mamoń się temu pejzażowi nie przypatruje, ani wyznania poety, że inspiruje go „piękno przyrody”, nie można brać na serio. Żartobliwe, parodystyczne wykorzystanie pejzażu najwyraźniej ujawnia się, kiedy Filozof (Andrzej Dobosz) rozpoczyna wykład, w którym natura jest tezą, na mieliźnie w otoczeniu brodzących kaczek, a kończy, gdy woda zaczyna go zakrywać.

W *Seksmisji* ten wiejski, sielski pejzaż jest użyty również żartobliwie, ale już nie parodystycznie, raczej – z nastawieniem na aprobatywną pamięć widowni. Teren wroga to domena zimnej, technicyzowanej architektury; obszar działania dekadencjonalnych buntownic w miejscu dawnej kopalni – stanowi aluzję do rozmaitych podziemi i kontrkulturowych piwnic artystycznych. Wyjście bohaterów na wolność – wbrew głośzonym przez reżim, fałszywym jak się okazuje, wiadomościom, że powietrze na ziemi jest zatrute – odbywa się w typowo polskim pejzażu, z bocianem i sosnowym lasem, a willa Eksceleńcji to uwspółcześniona wersja dworku.

Drugi, miejski wariant narodowego pejzażu pojawia się w *Skarbie*. Odbudowywana po wojennej tragedii Warszawa nie może być już terenem zła, jak w *Zapomnianej melodii*; to teraz obszar uświęcony wojennym bohaterstwem rodaków.

W pierwszej sekwencji filmu, kiedy pan młody o mało nie spóźnia się na własny ślub z powodu tempa odbudowy, dezorientującego go po drodze do Urzędu Stanu Cywilnego, pejzaż ruin staje się powodem nieporozumienia między parą bohaterów. Panna młoda szybko jednak winę wybacza; rozumie przecież, że ta sama przyczyna przybliży perspektywę ich własnego mieszkania. Gdy młodzi małżonkowie – uciekając z przeludnionego mieszkania – spoglądają z góry na zburzoną Warszawę, Witek-Duszyński mówi: *Patrz: ruiny, ruiny, gruzy, a jakie to ładne*. Ta uroda wynika z pamięci historycznej. Równocześnie dla bohaterów to jest pejzaż wirtualny; wiara w skuteczność odbudowy sprawia, że w miejscu ruin widzą już dom, w którym sami wkrótce zamieszkają.

Pierwszą parodię tego idealizowanego miejskiego pejzażu otrzymujemy w komedii *Ewa chce spać*, choć jej twórcy nie zdecydowali się na bezpośrednie aluzje do krajobrazu Warszawy. Nie mieściłoby się to zresztą w poetyce filmu przewidywanej jako miejsce akcji nieokreślone miasto baśniowe⁹. Socrealistyczne wyobrażenie idealnego miasta, spełniającego wszystkie potrzeby klasy robotniczej, zostaje tu wyszydzone dobrotliwie ale stanowczo. Najlepiej to widać w sekwencji rozgrywającej się w hotelu robotniczym, gdzie wszyscy jak tylko mogą omijają idiotyczne zarządzenia władz. Parodystycznie pejzaż stolicy został przedstawiony w *Misiu*, z Trasą Łazienkowską jako tłem kiczowatego, propagandowego szlagieru i Pałacem Kultury, którego jedynym użytkownikiem jest prominent zażywający świeżego powietrza na ostatnim piętrze. Wkrótce, w finale *Rozmów kontrolowanych* (1992) Sylwestra Chęcińskiego (wg scenariusza Tyma) Pałac Kultury zostanie wysadzony w powietrze.

Obydwa warianty swojskiego pejzażu zostają zakwestionowane w *Dniu świra* i ukazane tam jako miejsca, w których życie bohatera nie może się spełnić. Blokowisko, w którym mieszka Adaś, to obszar koszarnej codzienności; miejskie instytucje to łańcuch miejsc służących do upokarzania go. Idylliczny park z sarenką, w którym wyobraża sobie ponowne spotkanie Pierwszej Miłości, to miejsce niemożliwe w takiej rzeczywistości, jaka została ukazana w filmie; na jawie natychmiast pojawiliby się jacyś ludzie, którzy uniemożliwiliby idyllę, zapewne od właściciela sarenki poczynając.

Komediowa polszczyzna

Serdecznie dziękuję za suche przyjęcie (1938).

Powyższa kwestia, wygłaszana przez męskiego bohatera *Zapomnianej melodii*, Stefana Frankiewicza (w tej roli czołowy amant końcówki przedwojennego okresu Aleksander Żabczyński), jest odpowiedzią na opryskliwe zdanie wygłoszone doń przez stryja (Michał Znicz, nieodmiennie, także tutaj, kreujący ukrytych pod surowymi pozorami poczciwców): *Jesteś suchy, jesteś zdrow, możesz odejść*. Zwrot „suche przyjęcie”, stosowany w polszczyźnie (w rozumieniu: mało serdeczne, zdawkowo) stanowi tu równocześnie aluzję do sytuacji bohatera, który – po wpadnięciu do wody – był traktowany w internacie dla panien jak topielec, którego trzeba ratować, co stanowiło dlań źródło zabawy. Takie użycie dialogu jest typowe dla klasycznego kina hollywoodzkiego, w którym bohaterowie porozumiewają się okrągłymi, porządnie zbudowanymi zdaniami, z częstym użyciem rozmaitych gier językowych. Tak dzieje się również w *Zapomnianej melodii*,

w której o jakość dialogów dbała aż trójka doświadczonych scenarzystów: Napoleon Sąddek, Jan Fethke i Ludwik Starski. Wypowiedzi postaci są nie tylko absolutnie poprawne, ale w dodatku eleganckie, a nawet wytworne; żadna postać nie łamie tej zasady. Dziewczęta w rozmowach między sobą używają podręcznikowej polszczyzny. Kiedy Helenka (Helena Grossówna) wzywa koleżanki po wpadnięciu Stefana do wody, woła do nich: – *Na pomoc, panienki! Prędkiej!* Nawet gapowaty sekretarz prezesa (Stanisław Sielański) stosuje łacińskie sentencje zawsze w poprawnej formie i w odpowiednich sytuacjach (kiedy wpada na jakiś pomysł mówi: *Eureka!* a kiedy ostrzega przed opóźnieniem: *Periculum in mora*), tak zapewne jak używali podobnych maksym inteligencji tamtego czasu. Dbałość o funkcję edukacyjną dialogów była widocznie silniejsza od łatwej pokusy ośmieszających zniekształceń.

I potośmy sześć lat prowadzili wojnę! (1948)

Taka funkcja dialogów powraca bez jakichkolwiek zmian w powojennym *Skarbie*; nic dziwnego, przecież system hollywoodzki nadal rządzi estetyką kina, a scenarzystą (obok Romana Niewiarowicza) jest znów Ludwik Starski, on też napisał teksty piosenek do obu filmów. Bohaterowie więc jak dawniej wymieniają celne, okrągłe riposty i nawet tytuł wykorzystuje grę słów: słowo „skarb” użyte przez młodego męża w naszkicowanym planie mieszkania w miejscu, gdzie ma spać ukochana żona, zostaje udosłownione przez biednych i marzących o wzbogaceniu się współlokatorów, którzy zaczynają kuć ścianę we wskazanym punkcie. Zacytowana wyżej kwestia należy do serii charakterystycznych powiedzonek radcy Sas-Gromockiego (Ludwik Sempoliński), rozparcelowanego ziemianina, który jest oczywiście niezadowolony (delikatnie mówiąc) ze świeżo zaprowadzonego porządku ustrojowego, pozbawiającego go dawnej pozycji i majątku. Ale właśnie i to „delikatnie mówiąc” zostaje tu potraktowane dosłownie; sympatyczny radca, zdając sobie sprawę ze swojej bezsilności, używa jak liczmanów takich łagodnych powiedzonek (inne, dla przykładu: *Niejedna zmiana by się przydała, niejedna*) we wszystkich sytuacjach, kiedy chce wyrazić niezadowolenie z nowego ustroju. Z jednej strony to wysyłany przez autorów sygnał dla władzy, że ktoś taki nie jest poważnym wrogiem; z drugiej – postać ta pełni funkcję propagandową, pokazując, że łagodne narzekanie mieści się w nowym systemie obyczajów.

– *Wróg podstuchuje, podszeptuje, podkopuje, pod...*

– *Podkoszulek* (1957).

Powyższa wymiana, zaczerpnięta z przemowy majora policji (Zygmunt Zintel), który w długiej sekwencji filmu *Ewa chce spać* przekazuje różne pouczenia niższym rangą funkcjonariuszom, jest właśnie parodią złowrogiego dyskursu politycznego epoki stalinowskiej, który obowiązywał u nas pomiędzy okresami powstania obu filmów. To pierwszy spośród omawianych tu filmów przypadek, kiedy napisanie dialogów powierzono komu innemu niż autorom scenariusza (tu Tadeusz Chmielewski i Andrzej Czekalski), mianowicie Jeremiu Przyborze, co miało naturalnie decydujący wpływ na kształt językowy filmu. Przybora, który w okresie realizacji nie był jeszcze twórcą telewizyjnego *Kabaretu Starszych Panów* (powstanie on w roku 1958, zaraz po premierze filmu), ale już autorem radiowego *Teatrzyku Eterek*, wprowadził do języka polskiej komedii nową ja-

kość. Po pierwsze, jest to poezja absurdu. W dialogach Ewy mnóstwo jest uroczych absurdalnych drobiazgów wykraczających poza reguły poprawnego języka kina klasycznego (jak choćby tłumaczenie się przed policjantem dwóch nocnych przechodniów, dlaczego zaczęli Ewę: *Bo my się z tą panią ożenimy, i dzieci z nią będziemy mieli albo takie małe puszyste pieseczki*).

Absurdalny jest też w zacytowanej powyżej rozmowie wtřet młodszeo policjanta, który stara się pomóc majorowi znaleźć w wykładzie odpowiednie słowo. Ów policjant rzeczywiście chce dobrze, wcale majora nie przedrżęnia. Właśnie ta „subtelna, trochę liryczna powaga”¹⁰, która stanie się wkrótce znakiem rozpoznawczym Kabaretu Starszych Panów, panuje w świecie przedstawionym filmu Tadeusza Chmielewskiego i jest w znacznym stopniu źródłem jego komizmu. Jak tytułowa Ewa, osoba jakby z innego świata (jej ekranowe nazwisko Bonecka pochodzi z przedwojennej komedii *Piętro wyżej*, 1937, Leona Trystana), traktuje wszystkie spotykające ją wypadki ze śmiertelną powagą, tak samo czynią policjanci. I ona, i oni zachowują się jak dzieci. Infantyilizacja życia zbiorowego to jedna z cech totalitarnej utopii; komedia *Ewa chce spać* jako pierwsza uchwyciła to w naszej kulturze popularnej.

To, że jego zboże zaraza bierze, to sprawiedliwie. Ale żeby nasze? (1967)

Scenariusz Andrzeja Mularczyka do *Samych swoich* to tekst realistycznej komedii, w której mowa każdej postaci jest dostosowana do jej specyfiki językowej. Zatem przybywający po raz pierwszy po wojnie z Ameryki John Pawlak (Zdzisław Karczewski) mówi do brata: *Ja sześćdziesiąt lat stary. Ja przyjechał żegnać się z wami*, a Kaźmierz (Wacław Kowalski) odpowiada: *Nam tu żyć i tu umierać, Jaśku. Bo my tutejsze*. Ta gwarowa poetyka jest uzupełniona o budzącą nostalgię, niepowtarzalną melodię mowy Polaków z Kresów południowo-wschodnich. Funkcją tych dialogów jest z jednej strony budzenie sympatii do ludowych bohaterów, z drugiej – satyryczny dystans wobec odwiecznych wad polskich. Tak też działa zacytowana kwestia Kaźmierza Pawlaka (dotycząca oczywiście odwiecznego wroga/przyjaciela/sąsiada, Kargula), która brzmi jak zapisana potoczną prozą wypowiedź Cześnika albo Rejenta z *Zemsty* Fredry. Typowo polskie poczucie wyższości połączone z brakiem tolerancji i zrozumienia innych występuje tu na przemian z cechami wręcz odwrotnymi – otwartością i empatią.

Stawiam wniosek przesunięcia kolegi śpiewaka do sekcji gimnastycznej (1970).

Rejs był w naszej komedii zjawiskiem nowym i niepowtarzalnym także, a może przede wszystkim dzięki językowi jego postaci. Kluczowe pod tym względem jest zdanie, które wygłosił wkrótce po realizacji filmu scenarzysta Janusz Głowacki: *Cechą polskiej komedii jest to, że autorzy wymyślają z wielkim trudem komediowe i farsowe sytuacje, podczas kiedy śmieszne są po prostu sytuacje prawdziwe*¹¹. Zasadniczą cechą mowy postaci utrwalonej w *Rejsie* jest właśnie jej autentyzm. Scenariusz filmu zawierał niewiele dialogów; one miały się wyłaniać w trakcie realizacji – niektóre podsuwał scenarzysta¹², inne były zapewne improwizowane przez same postaci, w każdym razie wynikały z autentycznej mowy ówczesnych Polaków. Tak było również z zacytowaną tu słynną kwestią emerytowanego ławnika wojskowego (A. Sobczyk), tak nieoczekiwaną i bezsen-



Miś, reż. Stanisław Bareja (1980)

sowną jako wniosek z poprzedzającej ją dyskusji rady rejsu (zastanawiano się, co począć z pesymistycznym wydźwiękiem proponowanej przez śpiewaka piosenki), że żaden scenarzysta zapewne by jej nie wymyślił.

Pożytki z tej metody trafnie podsumowała autorka monografii komedii czasów PRL-u: *...nigdy później w żadnej komedii nie podstuchano tak bezbłędnie nowomowy w jej indywidualnym kształcie, właściwym przedstawicielom różnych grup społecznych. (...) W „Rejsie” możemy wsluchiwać się w język inteligenta, inżyniera, poety, prawnika. Mechanizmy rządzące nowomową, takie jak przejrzysta polaryzacja, narzucenie wartości, pragmatyzm, rytualność i żywioł magiczności, dekonstruują tradycyjne style: naukowy, urzędowy, poetycki, prawniczy, tworząc polskie odmiany „newspeak”. Odmiana kiczowo-ludyczna rozwija się w towarzyskich rytuałach Mamoniów i Sidorowskich. Odmiana perswazyjno-propagandowa dominuje w czasie zebrań, komisyjnych przestuchań śpiewaków, tajnych narad wraz z odmianą biurokratyczną, doprowadzoną do absurdu w wyborze metody głosowania*¹³. Autorka powiada wprawdzie, że objawiający się w zachowaniach językowych tych postaci autorytaryzm jest typowy dla obywateli wszystkich „demoludów”. Tymczasem właśnie przez polszczyznę dialogów *Rejs* kontaktuje nas z ich rodzimą niepowtarzalnością. Jest to przy tym rzeczywista polszczyzna mówiona, niechlujna, pełna niekonsekwencji leksykalnych i składniowych, przeciwieństwo tej dawnej, z kina klasycznego.

Panie, tu jest kiosk Ruchu! Ja tu mięso mam! (1980)

Dialogi z *Misia* są podobnym zapisem peerelowskiej nowomowy w wersji o dziesięć lat późniejszej, z końcówki dekady Gierka; tyle, że powstały drogą bardziej tradycyjną, zapisane przez Stanisława Tyma, w tamtym okresie głównego współpracownika Barei i jego stałego współscenarzysty. Niedługo przed napisaniem z Bareją pierwszego scenariusza (*Brunet wieczorową porą*, 1976), Tym zadebiutował też jako komediopisarz wystawionymi w warszawskim Teatrze Kwadrat w 1975 roku *Rozmowami przy wycinaniu lasu*. Był już zatem doświadczonym dialogistą, ale też z rozpoznawalnym własnym stylem, słyszalnym w *Misiu*. Cytowana kwestia kioskarzki stanowi pointujący skrót jednej z licznych w filmie sytuacji określających świat postawiony na głowie, w którym rzeczy nie odpowiadają swoim nazwom; z jednej strony ujawniają absurd systemu, z drugiej – są świadectwem jego utajonego „drugiego życia” (by użyć określenia Hanny Świdry-Ziemby¹⁴), które stanowi równoległy, nieoficjalny scenariusz systemu totalnego. Wchodząca do sklepiku Ruchu bohaterka prosi o „Politechnik” i kupuje to, co zamawiała: pakowany w numer tego studenckiego dwutygodnika „schabik”, po czym kioskarzka informuje, że za tydzień będzie „Przegląd Speleologiczny”, czyli wątróbka. „Drugie życie” działa bezbłędnie, gorzej z właściwymi funkcjami kiosku: o interwencji klienta, który demonstruje, jakie złowieszcze skutki wywarło na włosach jego żony użycie kupionego w nim szamponu „Samson”, sprzedawczyni nie chce nawet słyszeć. Właściwie cała akcja *Misia*, na czele z londyńską eskapadą prezesa Ochódzkiego/Tyma, będącą jej głównym ogniwem, stanowi ilustrację funkcjonowania „drugiego życia” PRL-u.

Przecież gdzieś musi istnieć jakiś inny, lepszy świat! (1983)

Scenariusz *Seksmisji*, napisany przez Juliusza Machulskiego przy współpracy Jolanty Hartwig i Pavla Hajnego, został ukończony w listopadzie 1981 roku, ale



Skarb, reż. Leon Buczkowski (1948)



Rejs, reż. Marek Piwowski (1970)

fakt, że okres realizacji zbiegł się ze stanem wojennym, zmusił reżysera do dostosowania tekstu do bieżących okoliczności życia¹⁵, zgodnie z zasadą, że komizm wymaga aktualności. Dwaj mężczyźni, znajdujący się pod pełną kontrolą totalitarnej rzeczywistości, wydają się zupełnie pozbawieni szans na odzyskanie wolności, a w pewnej chwili – nawet na przetrwanie. Ich bronią okazuje się normalność, co uwidocznia się w dialogach. Początkowo wprowadzie, kiedy np. Maksio/Stuhr protestuje: *Przepraszam bardzo, mnie to nic nie obchodzi, ja miałem umowę podpisaną na trzy lata, będziecie płacić nadgodziny* – ta normalność wynika jeszcze z naiwnego niezrozumienia sytuacji i jest wyłącznie źródłem komizmu. Jednak stopniowo zaczyna przynosić efekty. Przytoczona kwestia, którą Albercik/Łukaszewicz stara się pocieszyć kolegę, poniżonego po jednej z kolejnych akcji ciemżycielek, świadczy właśnie o takim zdrowym rozsądku i okazuje się prorocza. W rzeczywistości stanu wojennego miała zaś naturalnie inny, potoczny sens, decydujący o aktualnopolitycznej funkcji filmu.

– *Odbieram pensję... i już na jej pierwszy widok
Szept z ust mi się wymyka słaby: Ja pierdolę* (2002).

Autorski scenariusz *Dnia świra* kryje bardzo określoną koncepcję języka, zrozumiałą u Marka Koterskiego – polonisty z wykształcenia, który dla studiów reżyserskich przerwał niegdyś pracę nad doktoratem z teatrologii. Widać tę koncepcję w przytoczonym fragmencie komentującym słynną scenę odbierania pensji w szkolnej kasie. Fragment ten, jak cała zresztą opowieść bohatera – Adasia (Marek Kondrat), należy do jego monologu wewnętrznego. Z jednej strony jest to wypowiedź ozdobna, zrytmizowana, pisana trzynastozgłoskowcem, co nie dziwi u bohatera, który (podobnie jak autor filmu¹⁶) jest maniakiem poprawności językowej i w scenie wyobrażonej rozmowy ze swoją utraconą Pierwszą Miłością wygłasza całą tyradę przeciwko zbrodniom językowym telewizji. Z drugiej strony sam robi mnóstwo błędów (często zaraz się poprawiając), a przede wszystkim – co wieńczy przytoczony fragment – używa mnóstwa wulgaryzmów. W najnowszym kinie polskim (jak i światowym zresztą) stanowi to (niestety, dodam) normę, wśród analizowanych w niniejszym tekście przykładów jest to jednak pierwszy przypadek języka wulgarne. Koterski dystansuje się przy tym od sposobów używania wulgaryzmów w dzisiejszym kinie polskim: *Nie lubię przekleństw jako wypełniaczy, ozdobników. Dobre przekleństwo to jest wyraz porażki, rozpaczy, nieradzenia sobie z emocjami. (...) W moim filmie przekleństwa mają służyć przedstawieniu poziomu agresji u bohatera*¹⁷.

Rzeczywiście, *Dzień świra* jest wyrazem rozpaczy i język filmu oddaje ten stan. Ale skoro można ten film zaliczyć do komedii, rozpacz znajduje przeciwagę w postawie autora, który umie na tę rozpacz, więc i na siebie samego, spojrzeć z dystansu. Jest to dystans ocalający. A sygnalizujący go język, mimo stylizacji, okazuje się skutecznym narzędziem nie tylko do zdawania sprawy z polszczyzny pierwszej dekady XXI wieku, ale i stanu ducha Polaków.

TADEUSZ LUBELSKI

- ¹ Wszystkie przytoczone przykłady omawiam w swojej książce *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Katowice 2009.
- ² M. Hendrykowski, *Rejs*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005, s. 84.
- ³ M. Koterski, *Dzień świra i inne monologi Adasia Miauczyńskiego na jedną lub więcej osób*, Świat Literacki, Izabelin 2002.
- ⁴ J. Aumont, M. Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Armand Colin, Paris 2008, s. 52.
- ⁵ E. Gellner, *Narody i nacjonalizm*, przeł. T. Hołówna, Difin, Warszawa 2009, s. 82-83.
- ⁶ Por. A. Smith, *Images of the Nation. Cinema, Art and National Identity*, w: *Cinema & Nation*, red. M. Hjort S. Mackenzie, London--New York 2000, s. 45-59.
- ⁷ M. Chion, *Le complexe de Cyrano. La langue parlée dans les films français*, Editions Cahiers du Cinéma, Paris 2008.
- ⁸ Taką pisownię przyjął autor w literackiej wersji filmu, więc ją tu podtrzymuję, por. M. Koterski, *Dzień świra*, dz. cyt., s. 41.
- ⁹ Zdarzenie prototypowe miało miejsce w Łodzi; punktem wyjścia pomysłu było za wcześnie przybycie kolegi Chmielewskiego do łódzkiego akademika, przez co stał się na jedną noc „bezdomy”. Por. S. Ozimek, *Film fabularny*, w: *Historia filmu polskiego*, t. IV: 1957-1961, red. J. Toeplitz, WAI F, Warszawa 1980, s. 168.
- ¹⁰ Zwróciła na to uwagę Mariola Dopartowa w analizie dołączonej do płyty z filmem *Ewa chce spać* w trzecim zestawie pakietu *50 lat Polskiej Szkoły Filmowej*, PISF, Warszawa 2008, s. 23.
- ¹¹ J. Głowacki, *Tylko dla dorosłych, czyli dyskusja o polskiej komedii*, „Film” 1972, nr 46; cyt. za: M. Talarczyk-Gubała, *PRL się śmieje! Polska komedia filmowa lat 1945-1989*, Trio, Warszawa 2007, s. 101.
- ¹² Janusz Głowacki *namiętnie notował w tamtym czasie rozmaite idiotyzmy zastyszane na zebraniach i przy innych okazjach* – pisał Marek Hendrykowski, *Rejs*, dz. cyt., s. 68.
- ¹³ M. Talarczyk-Gubała, *PRL się śmieje!*, dz. cyt., s. 109.
- ¹⁴ Autorka wskazywała na destrukcyjny charakter owego *drugiego życia*, które z jednej strony wypełnia luki istniejące z natury rzeczy w systemach totalnych, z drugiej – nie tworzy nowych wartości i nie sprzyja rozwojowi intelektualnemu ani moralnemu ludzi. Por. H. Świda-Ziembka, *Człowiek wewnętrznie zniewolony. Mechanizmy i konsekwencje minionej formacji – analiza socjopsychologiczna*, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1997, s. 70.
- ¹⁵ Por. A. Majer, *Juliusz Machulski – autentyczna autozabawa*, w: *Autorzy kina polskiego*, red. G. Stachówna, B. Zmudziński, Wydawnictwo UJ, Kraków 2007, t. 2, s. 220.
- ¹⁶ Marek Koterski mówił wielokrotnie o swoich pasjach i obsesjach językowych, por. np. M. Koterski, *Achilles na piętnastym piętrze wieżowca*, w: tegoż, *Dzień świra*, dz. cyt., s. 237.
- ¹⁷ M. Chyb, D. Rosiak, *Nie nienawidzę już Roznowa z Markiem Koterskim, „Przekrój” 2002, nr 29*. Cyt. za: T. Sikora, *No zielono... jak szlag... w rzeczy samej... wegetacja roślinna w tym roku wybuchła nad wyraz bujnie, czyli co Marek Koterski robi z polszczyzną-ojczyzną w swoich filmach*, „Studia Filmoznawcze” nr 27, Wrocław 2006, s. 178.