

# Farmazon

Studium z genologii polskiego kina popularnego

MAREK HENDRYKOWSKI

Januszowi Sławińskiemu

*Obce rzeczy wiedzieć – dobrze, swoje – obowiązek.*  
Andrzej Maksymilian Fredro

Nie poświęcamy zbyt wiele uwagi temu, co – wykształcone dawno temu i uprawiane nader umiejętnie – mogłoby stanowić tytuł do chwały rodzimego kina. Czymś takim jest właśnie tytułowy „farmazon”, którego odległe historyczne początki wywieść można jeszcze z czasów filmu niemego, a który swoje znakomite osiągnięcia prezentuje w serii najbardziej kasowych polskich filmów nakręconych w latach 70., 80. i 90. Do długiej listy przeróżnych nadwiślańskich kompleksów, jakie mimowiednie żywimy, dochodzi bowiem i ten, że nowe, zdolne podbijać ekrany całego świata gatunki filmowe kreują wszyscy, ale nie my.

W obiegowym przekonaniu kinematografia nasza zawsze była i nadal jest wtórna, potrafi jedynie naśladować, kopiować i małpować to, co inni wymyślili, zwłaszcza w dziedzinie kina popularnego. Można się zgodzić co do słuszności tej krytyki, gdy przypomnieć sobie wiele nieudanych imitacji i tandetnych naśladownictw, w jakich nieraz grzęźli nasi filmowcy. W odniesieniu do farmazonu jest to jednak z całą pewnością nieprawda. W specyficznej filmowej konkurencji, jaką stanowi błyskotliwie opowiedziany farmazon, nie tylko jesteśmy nieźli, ale potrafimy zaprezentować światową klasę. Nie jest więc dziełem czystego przypadku, że niezwykle efektowny, mistrzowsko skonstruowany scenariusz oryginalny Kibera – przemyślane w najdrobniejszych szczegółach dzieło wielkiego talentu narracyjnego Juliusza Machulskiego – wydał się tak bardzo atrakcyjny hollywoodzkim znawcom przedmiotu<sup>1</sup>.

W studium tym sięgniemy głęboko do historii naszej kinematografii i spróbujemy poszukać przekonujących dowodów na to, że filmowy farmazon jako specyficzny gatunek filmu fikcji należy do jej autentycznych osiągnięć i od dawna uprawianych specjalności. Najpierw jednak trzeba będzie sobie odpowiedzieć na pytanie: cóż to takiego „farmazon”?

## Szczypta leksykologii

Farmazon jako wyraz należący do języka polskiego wywodzi się z XVIII-wiecznej Warszawy. Na to intrygujące słowo natrafiamy między innymi w *Słowniku języka polskiego* Samuela Bogumiła Lindego z odsyłaczem do „frankmason”

## FARMAZON

w znaczeniu *wolnomularz, należący do towarzystwa sekretnego*<sup>2</sup>. W czasach stanisławowskich i po nich – na przełomie wieku XVIII i XIX – wyraz „farmazon”, stosunkowo świeży i nie całkiem jeszcze przyswojony, oznaczał kogoś obcego i zagadkowego, kto żyje raczej na uboczu i postępuje według własnych reguł, uważanego za jakobina, liberała, także masona. Z definicji tej szczególnie użyteczne okażą się dla nas: aura tajemniczości, konsekwentnie zachowywana osobność i życie według własnych zwyczajów i zasad.

Na początku wieku XX Zygmunt Gloger na kartach *Encyklopedii staropolskiej*<sup>3</sup> też odnotowuje interesujący nas wyraz i podobnie jak Linde wyprowadza obco brzmiące wyrażenie „farmazon” z francuskiego *franc maçon* („wolny mularz”). Dziesiątki lat później Władysław Kopaliński w *Słowniku wyrazów obcych*<sup>4</sup> potwierdza wolnomularski źródłosłów „farmazona”, dodając do tego inną jeszcze, przydatną dla niniejszych rozważań konotację gwarową słowa „farmazon”, które oznacza „oszusta, szalbierza”. Przywołane tu, liczące sobie ponad dwieście lat, transformacje semantyczne „farmazona” z pewnością są warte uwagi i mogą się jeszcze dla nas okazać pomocne w toku dalszych studiów.

W świetle ustaleń nowszej wiedzy leksykograficznej status językowy tego słowa pozostaje dość słabo rozpoznany i niejasny. Godny odnotowania wyjątek stanowi w tej materii *Słownik języka polskiego* pod redakcją Witolda Doroszewskiego<sup>5</sup>. Zawarte w nim objaśnienie wyrazu „farmazon” obejmuje: 1) *członka stowarzyszenia wolnomularzy, masona*; 2) *niedowiarka, liberała, rewolucjonistę, człowieka wolnomysłnego*; 3) „farmazonię” – *konfraternię wolnomularską, stowarzyszenie farmazonów, masonerie*; oraz 4) zwrot frazeologiczny *pleść, opowiadać farmazony*. Zwłaszcza *expressis verbis* odnotowana w *Słowniku Doroszewskiego* różnica pomiędzy rzeczowym i osobowym użyciem wyrazu „farmazon” stanowi dla nas cenną wskazówkę.

### Farmazon i farmazon

*Distinguendum est...* Czas najwyższy wprowadzić podstawowe rozróżnienie dotyczące terminu „farmazon” w odniesieniu do terminologii filmowej. Chodzi o jego dwa odmienne znaczenia:

1) farmazona jako postać ekranową występującą w roli centralnego elementu świata przedstawionego;

2) farmazon jako specyficzny sposób narracji, formę przekazu tudzież nazwę gatunku.

W systemie gramatycznym języka polskiego różnicy tej „pilnuje” charakterystyczna dystynkcja fleksyjna. W pierwszym ze znaczeń rzeczownika „farmazon” obowiązuje odmiana męskoosobowa z dopełniaczem (*gen. sing.*): „farmazona”, nie „farmazonu”. W drugim z kolei normą jest odmiana męskorzeczowa, w której dopełniacz brzmi właśnie: „farmazonu”. Odpowiednio biernik liczby pojedynczej ma postać: (kogo widzę?) „farmazona”, podczas gdy w wariacie drugim: (co oglądam?) „farmazon”. Jeszcze wyraźniej różnica ta daje o sobie znać w liczbie mnogiej rzeczownika „farmazon” w obu jego możliwych wariantach: „farmazona” oraz „farmazonu”. Jeśli zatem mamy na myśli bohaterów zwanych „farmazonami”, mianownik liczby mnogiej brzmi: „farmazoni”. Kiedy zaś jest mowa przykładowo

o realizacjach gatunku, *nominativus pluralis* odmiany słowa „farmazon” przyjmuje formę: „farmazony”.

W dalszym ciągu rozważań będziemy tych podstawowych różnic ściśle przestrzegać. Polszczyzna zarówno potoczna, jak i literacka, konotuje zresztą tę różnicę od bardzo dawna, by przywołać raz jeszcze w tym miejscu znany zwrot frazeologiczny: „pleść farmazony” (analogicznie do równie znanego „pleść androny”).

### Wokół definicji gatunku

Robocza definicja filmowego farmazonu sporządzona na użytek niniejszego studium przedstawia się w ogólnych zarysach następująco.

Farmazon – gatunek filmu sensacyjno-przygodowego, przez sposób opowiadania eksponujący za pośrednictwem wartkiej akcji niecodzienne sytuacje i barwne zdarzenia z życia bohaterów. Świat przedstawiony farmazonu łączy element fabularnego zmyślenia z powszechnie znanymi i odczuwanymi jako swojskie realiami danego miejsca i czasu, które mają służyć uwiarygodnieniu go. Specyfika tematyczna filmów tego gatunku zależy od danego typu bohatera (względnie bohaterki) opowieści oraz okoliczności, w jakich rozgrywa się jej akcja (z jednej strony swojskość czegoś dobrze znanego, z drugiej egzotyczne scenerie, groźne i niedostępne miejsca, ciemne ulice, mroczny *entourage* przestępczego półświatka, Dzikie Zachód, więzienie, koszary, wojna etc.).

Do najbardziej znanych i najczęściej występujących odmian gatunkowych farmazonu należą: farmazon awanturniczy, farmazon westernowy, farmazon sensacyjno-kryminalny, apaszowski, gangsterski, farmazon płaszcza i szpady, farmazon wojenny, koszarowy, kawaleryjski, sportowy, zbójcki i piracki, kostiumowy farmazon retro, farmazon żydowski (w którym jeszcze za czasów C.K. monarchii wyspecjalizował się młody Ernst Lubitsch, a w latach 20. między innymi duet komiczny Dżigan – Szumacher) itp. W repertuarze charakterystycznych wyróżników gatunkowych farmazonu bardzo istotną rolę odgrywa również tonacja buffo, a wraz nią przymrużenie oka, ściśle związane z umownością nieprawdopodobnych zdarzeń i udziałem konwencji komediowej.

Kanon klasycznych przykładów farmazonu w kinie światowym zawiera długą listę tytułów. Zaliczyć do niego trzeba zarówno nieme burleski z Maxem Lindem, filmy z Musidora, Pearle White, Douglasem Fairbanksem czy Eddiem Polo, jak też dźwiękowego *Kapitana Blooda* (1936) i *Robin Hooda* (1938) z Errolem Flynnem. W kanonie gatunkowym okresu powojennego mamy między innymi: *Karmazynowego pirata* (1952) z Burtem Lancasterem, *Fanfana Tulipana* (1953) z niezapomnianą kreacją Gérarda Philipe’a, *Garbusa* (1959), *Serce i szpadę* (1960) i *Kapitana Fracasse* (1961) – wszystkie z Jeanem Marais, oraz efektowne popisy Jeana-Paula Belmondo w *Człowieku z Rio* (1963).

Klasą dla siebie – widoczną jak na dłoni – pozostaje do dnia dzisiejszego genialna hollywoodzka komedia farmazonowa: *Pół żartem, pół serio* Billy’ego Wildera (1960). Evergreen czystej próby. W tamtych czasach kino wiedziało jeszcze, czym najlepiej widza przyciągnąć i zachwycić, a poza tym umiało tę samowiedzę twórczo wykorzystać. Tłem tego niezwyklego wyczynu mistrza filmowej narracji i humoru są dwa nakręcone w tym samym czasie westernowe farmazony: *Rio Bravo* (1959) i *Siedmiu wspaniałych* (1960).

## FARMAZON

W późniejszym okresie pojawiły się również: *Butch Cassidy i Sundance Kid* (1969), farmazon wojenne w rodzaju *Złota dla zuchwałych* (1970), a wcześniej *Parszywej dwunastki* (1967), seria zabawnych przygód inspektora Clouseau w interpretacji Petera Sellersa (1964-1982), potrójny występ Eddiego Murphy'ego w *Gliniarzu z Beverly Hills* (1984-1995) i wreszcie, *last but not least*, niewiarygodne przygody Indiany Jonesa i nieustraszonej Marion (zastąpionej później przez równie dzielną Willie Scott), porywająco wyreżyserowane przez Stevena Spielberga w *Poszukiwaczach zaginionej arki* (1981) i następnych filmach z tego cyklu.

Od przebojów kinowych światowego formatu przejdźmy do lokalnych sukcesów farmazonu po polsku.

### Kanon rodzimy

W ciągu minionego półwiecza farmazon po polsku przeżywał zmienne koleje losu. Tam gdzie należałoby się go spodziewać w najlepszym wydaniu, jak w przypadku ekranizacji humoresek Wiecha, wypadał na ekranie wprost fatalnie, *vide*: żenująco słabe i nieśmieszne *Café pod Minogą* (1959). Za to całkiem nieoczekiwanie (*spiritus flat, ubi vult*), dzięki pomysłowości duetu scenarzystów i talentowi autora dialogów, Jeremiego Przybory, zręcznie wykorzystany farmazon wywoływał co chwila śmiech na widowni oglądającej nakręconą dwa lata wcześniej komedię *Ewa chce spać* (1957).

Spróbujmy poszukać innych przykładów udanych realizacji filmowych tego gatunku. W złotej dwudziestce krajowego farmazonu nie powinno zabraknąć miejsca dla następujących tytułów ułożonych tutaj w porządku chronologicznym (dla porządku dodam, iż naszą *top twenty* otwiera nie którykolwiek z filmów z okresu powojennego, lecz przedwojenny klasyk gatunku, nakręcony jeszcze w roku 1935 przez Michała Waszyńskiego):

*Antek policmajster*  
*Eroica*, nowela *Scherzo alla Polacca*  
*Ewa chce spać*  
*Giuseppe w Warszawie*  
*Jak rozpętałem drugą wojnę światową*, cz. I-III  
*Hydrozagadka*  
*Wniebowzięci*  
*Przepraszam, czy tu biją?*  
*Vabank*  
*Wielki Szu*  
*Seksmisja*  
*Vabank II, czyli riposta*  
*C.K. Dezerterzy*  
*Piłkarski poker*  
*Rozmowy kontrolowane*  
*Konsul*  
*Szczęśliwego Nowego Jorku*  
*Kiler i Kilerów 2-óch*

*Pułkownik Kwiatkowski*  
*Złote runo.*

Do klasyków rodzimego farmazonu zaliczam również serial Stanisława Barei *Zmiennicy* (1986). Na liście najlepszych osiągnięć krajowych tego gatunku w dalszej kolejności mogłyby się znaleźć jeszcze inne tytuły, między innymi: *Jak zdobyć pieniądze, kobietę i sławę*, *Lata dwudzieste... lata trzydzieste*, *Big bang*, *Déjà vu* (unikatowe połączenie farmazonu warszawskiego z odeskim), *Złoto dezerterów*, *Lepiej być piękną i bogatą*, *Pieniądze to nie wszystko*, *Noc świętego Mikołaja* oraz *Córa marnotrawna*.

Farmazon w tym wydaniu stanowi, jak widać, całkiem reprezentatywną próbę poszukiwań komediowych, umiejętności warsztatowych i aspiracji twórczych polskich filmowców w dziedzinie produkcji adresowanej do masowego widza. O ten czy inny z przywołanych filmów, mając w pamięci dzielące je różnice, można by się zapewne nie bez powodu trochę pospieszać. Jeden rzut oka wystarczy jednak, aby się przekonać, że na powyższą listę, z konieczności dalece niekompletną, składa się grupa najbardziej kasowych i cieszących się wielką popularnością wśród widzów (a niekiedy wręcz kultowych, jak słynna *Hydrozagadka*) tytułów naszego kina popularnego ostatnich siedemdziesięciu lat.

*Notabene*, w swoim czasie mieliśmy nawet systematycznie uprawianą na antenie radiowej krytykę filmową utrzymaną w duchu praskiego farmazonu rodem z ulicy Żąbkowskiej czy Brzeskiej. Mowa oczywiście o duecie *Paramęt Pikczers*, w składzie Maniek i Jędrak (Marian Kociniak i Andrzej Zaorski), dokonującym w obecności słuchaczy cotygodniowego przeglądu nowości filmowych z obfitym udziałem własnego komentarza i rozmaitych wtrętów oraz dygresji. Nieodparta *vis comica* tych recenzji i zabawność namiętnego sporu, jaki się wokół nich toczył, wypływała wprost ze sposobu mówienia obu miłośników kina. Sposób ten eksploatował niewyczerpane złoża komizmu tkwiące w mowie potocznej – odpowiednio uszlachetnionej drogą stylizacji – i zachowaniach językowych mieszkańców naszej „stolicy”.

### Korzenie filmowe

Farmazon filmowy po polsku ma swoją długą historię, sięgającą roku 1911! To czyni go na tle innych gatunkiem niemal nobliwym, a już z pewnością szacownym. Staruszek liczy sobie bowiem dzisiaj, bagatela! prawie sto lat. Jego narodzinom towarzyszyło buńczuczne pragnienie pomysłodawców, producenta Aleksandra Hertza i reżysera Józefa Ostoi-Sulnickiego, aby osiągnąć błyskawiczny sukces kasowy i podbić krajowy rynek kinematografów. *Antek Klawisz – bohater Powiśla*, bo o nim mowa (premiera 26 lipca 1911 roku), z Antonim Fertnerem w roli tytułowej, rzeczywiście okazał się hitem ekranowym tamtych czasów. Jaka szkoda, że nie ocalała ani jedna kopia tego filmu i nie możemy go dzisiaj obejrzeć ani bezpośrednio przebadać, by na nowo odkryć zaskakująco świeże źródła żywotności i energii, jaką owo – skromnych rozmiarów, zaledwie jednoaktowe – dzieło wniosło wówczas do polskiego życia filmowego.

Nic dziwnego, że wkrótce potem pojawiły się naśladownictwa, w których celowały kolejne produkcje „Sfinksa” i jego ówczesnego konkurenta „Kosmofil-



*Vabank*, reż. Ryszard Zatorski (1981)

mu”, nakręcone w latach 1914-1917. Jedną w drugą sensacyjną, z akcją dziejącą się w atrakcyjnych sceneriach półświatka stolicy i kryminalną intrygą eksponującą występne czyny ekranowych postaci. Na plan pierwszy wysuwa się tutaj nie któryś z filmów „Sfinksa”, lecz zrealizowana na krótko przed wybuchem Wielkiej Wojny trzyaktowa produkcja wytwórni „Kosmofilm” zatytułowana *Męty Warszawy* (premiera w maju 1914 roku).

Żadna ze wspomnianych prób nie wyszła jednak ponad przeciętność i nie osiągnęła spodziewanego sukcesu. Przyczyną porażki było prawdopodobnie to, iż zabrakło w nich wyrazistej, zdolnej zawładnąć masową wyobraźnią, postaci głównego bohatera. Owszem, pojawiali się w tych opowieściach cwaniacy, kombinatorzy, zimni dranie i pospolici przestępcy, ale żaden z nich nie miał klasy prawdziwego farmazona<sup>6</sup>. A właśnie taka postać, na miarę polskiego Arsène’a Lupina czy Fantomasa, miałyby szanse zdobyć szturmem serca masowej widowni.

W okresie międzywojennym producenci filmowi, scenarzyści i reżyserzy wielokrotnie próbowali nawiązać do spektakularnej formuły *Antka Klawisza*. Co najmniej jeden z naszych popularnych aktorów tamtej doby zbudował na farma-

zanie swój *image* estradowy i filmowy. Mowa oczywiście o Adolfie Dymśy i paru do dziś pokazywanych i chętnie oglądanych archiwalnych filmach z jego udziałem, takich jak: wspomniany *Antek policmajster* (1935) czy *Dodek na froncie* (1936) – oba w reżyserii Michała Waszyńskiego. Co nieco z poetyki tego gatunku przedostało się również do przedwojennych komedii ze Szczepkiem i Tońkiem, z których zarówno *Będzie lepiej* (1936), jak i *Włóczęgi* (1939) również reżyserowane przez Waszyńskiego, tworzą lokalną odmianę lwowskiego farmazonu, łącząc łyczakowski fason z mitologią „serca batiara”<sup>7</sup>.

### Korzenie kulturowe

Powiśle, Czerniaków, Praga, Wola, Bródno, Targówek, Młociny, Szmulki, Mirów, Łyczaków, Kleparz, Podgórze, Chwaliszewo, Rybaki, Wilda, Łazarz, Bałuty, Widzew... Farmazon jako sposób i forma opowiadania przynależał pierwotnie do kultury przekazu ustnego, wywodząc się z folkloru miejskiego ubogich dzielnic Warszawy i kilku innych dużych miast. Rodowód społeczny tego szczególnego gatunku komunikacji i twórczości mówionej – niezależnie od takich czy innych transpozycji na grunt literatury popularnej, komiksu czy filmu – okazuje się w świetle źródeł jego wyobraźni i kanałów środowiskowego obiegu niewątpliwie plebejski.

Nie do końca potrafimy sobie dzisiaj wyobrazić, jak doniosłą rolę odegrała w jego rozwoju tradycja przekazu ustnego. Nie tylko literaturoznawcy, ale i socjologowie kultury powiedzą, że rodzoną matką farmazonu była gadka<sup>8</sup>, babką zaś w linii prostej – facecja. Do notatek na temat genealogii i rodzinnych pokrewieństw farmazonu jako gatunku mówionego żartobliwie można by również dopisać jego młodszego brata. Jest nim bajer (*taki bajer to na Grójec* – mówiono w Warszawie już przed wojną).

Jak przystało na starszego brata, farmazon to jednak coś więcej niż bajer. Bajer, podobnie jak gadkę, się „zakłada” (*gadkie zakłada owszem, owszem...* – ocenia praktyczne umiejętności studenta Lulka „Profesor” w *Ewa chce spać*). Nie wystarczy jednak dobry bajer, aby sprzedać komuś choćby tylko jedną cegłę, a tym bardziej most Kierbedzia czy kolumnę Zygmunta. Do takiego wyczynu niezbędny jest farmazon. Dobry bajer chłonie się i podziwia, trwa on jednak krótko, podczas gdy farmazon to cała opowieść z kunsztowną konstrukcją i misterną intrygą, na którą łatwo się nabrać i w którą nietrudno uwierzyć. Pytanie: *Nie bujasz?* – zostaje więc oddalone nie przez potok słów zapewniających sceptycznego słuchacza o prawdomówności, lecz lakoniczną odpowiedzią: *Mowa...*

Jakiś czas temu przywołaliśmy – obecne w polszczyźnie od bardzo dawna, bo od ponad dwóch wieków – wyrażenie „pleść farmazony”. W tym miejscu musi się jednak pojawić jeszcze inny czasownik: „wstawić” (farmazon bądź bajer). Otóż zarówno bajer, jak i farmazon to coś, co się „wstawia”. I właśnie dlatego skłonni jesteśmy sądzić, że wyrazy te – choć nietożsame znaczeniowo – nie od dzisiaj łączą z sobą bliskie pokrewieństwo semantyczne. Bez sztuki opowiadania – i to rozwiniętej do tego stopnia, że staje się ona niemalże mową wiązaną – w jednym i drugim przypadku ani rusz. To ona sprawia, że słuchacz, czytelnik i widz zaczynają ulegać i w końcu się poddają.

Wróćmy jednak do farmazonu mówionego oraz jego późniejszych transformacji wytworzonych przez kulturę popularną. Jako element folkloru miejskiego,



*Déjà vu*, reż. Ryszard Zatorski, Juliusz Machulski (1988)

farmazon jest zjawiskiem szczególnym. To dzięki wpływom ludowej tradycji, z której się wywodzi, stał się on tym, czym jest obecnie, i przez nią także zakorzenił się głęboko w pamięci kilku pokoleń mieszkańców polskich miast. Fakt, iż farmazon pojawia się i egzystuje od dziesiątków lat w utworach powielanych drukiem i rozpowszechnianych na taśmie filmowej, należących do kultury literackiej i kultury filmowej masowego obiegu – sprzyja oczywiście jego popularności, ale w niczym nie przeczy temu, że korzenie kulturowe interesującego nas gatunku są, historycznie biorąc, ludowe, zaś modus jego przekazu był od początku ustny.

Co ciekawe, farmazon jako specyficznego typu historię można z równym powodzeniem przedstawić, opowiedzieć lub zaśpiewać. Żywiół dramatyczny farmazonu, z jego nastawieniem na prezentację dziejów bohatera zdolną uwzględnić wielorakie perypetie i intrygującą złożoność ludzkiego losu, doskonale koresponduje zarówno z żywiołem epickim przekazu, przybierając wówczas formę gawędy bądź opowiadania w duchu legendy wielkomiejskiego przedmieścia, jak i z żywiołem lirycznym, realizowanym w postaci pieśni czy ballady podwórzowej (*Apaszem Stasiek był albo słynny, nie tylko w Warszawie, klasyk gatunku: Feluś Zdankiewicz, chłopak morowy, dostał się na urlop sześciotygodniowy...*). Wszystko jest więc w tym przypadku kwestią wybranego sposobu wykonania, a kunszt wykonawczy odgrywa w realizacji utworów tego gatunku trudną do przecenienia rolę.

Farmazon należy, jak się rzekło, do kultury miejskiego (czy też przedmiejskiego) folkloru. Folklor ten stanowi dla niego naturalne środowisko i pożywkę, z której po dzień dzisiejszy czerpie soki życiowe. Jego „ludowość” jest już jednak dalece umowna. Ci, do których był przede wszystkim adresowany (przysłowiowe kuchty, kominiarze, szewcy, krawcy, węglarze, panny służące, lokaje, praczki,



sprzątaczką, dozorcę, ulicznika, straganiarza, drobni rzemieślnicy i inni reprezentanci miejskiego proletariatu), z ludu się wprowadzić wywodzą, zapytani jednak o własne miejsce na ziemi, z którym się osobiście identyfikują, bez wątpienia z dumą podkreślą, że jest nim wyłącznie miasto, na przykład Warszawa. Nawet gdyby miała to być Pelcowizna, Koło, Targówek, Bródno, Młociny czy Powsin.

Socjologicznie biorąc, wieś nie kreuje farmazonu. Wytwarza się on i egzystuje wyłącznie w mikroklimacie i szczególnej atmosferze folkloru dużych miast, ze szczególnym podkreśleniem ich przedmieść. Mowa tutaj nie tyle o realiach opowieści tego gatunku, zmiennych przecież i dalece umownych, ile o specyficznej atmosferze duchowej wielotysięcznych zbiorowości, istniejącej od z górą stu lat na obu brzegach Warszawy, a także w Łodzi, Poznaniu, Lwowie, Krakowie czy w miastach aglomeracji śląskiej (również Śląsk ma bowiem od dawna swój wyrazisty farmazon z własną głęboko zakorzenioną tradycją regionalną). Lwów i Kraków na przykład składają się razem na odmienny od warszawskiego fenomen farmazonu galicyjskiego (kto powątpiewa w jego istnienie, niech spyta o to znawców tematu – Jerzego Janickiego albo Janusza Majewskiego).

To właśnie duże miasto „produkuje” słuchacza, czytelnika i widza tego typu opowieści – znającego je od dziecka i nimi zafascynowanego. W takim mieście, gdy myślimy o filmie, istnieją też nie tylko liczne sale kinowe z tego typu repertuarem, ale i publiczność, która styl farmazonu uważa za własny. I skłonna jest oglądać takie filmy w nieskończoność.

#### Dossier personalne gatunku

Antek Klawisz, Antek Król, Dodek, Dzidziuś Górkiewicz, Maniusz Kitajec (wraz z ferajną), Franek Dolas, Belus, Kwinto, Maks, Franek Kimono, Wielki Szu, Johnny Pollack, Jerzy Kiler... Galeria postaci należących od dawna do klasyki filmowego farmazonu w jego odmianie rodzimej nie jest zbyt liczna, za to barwna i przez to niezmiernie atrakcyjna dla widza. Wydaje się, że sympatię do nich czują nie tylko widzowie. Lubią się w nie również wcielać aktorzy. Przed wojną w naszym kinie niemy i dźwiękowym byli to przede wszystkim: Antoni Fertner, Kazimierz Junosza-Stępowski, Jan Pawłowski, Eugeniusz Bodo i Adolf Dymśa. W kinie powojennym: raz jeszcze Dymśa, Jarema Stępowski, Edward Dziewoński, Marian Kociniak, Jan Machulski, Witold Pyrkosz, Zbigniew Buczkowski, Piotr Fronczewski (niezapomniany Franek Kimono), Jerzy Dobrowolski, Jerzy Stuhr, Stanisław Tym, Janusz Rewiński i Cezary Pazura.

Najważniejszą postacią filmowych opowieści spod znaku farmazonu jest oczywiście sam farmazon: główny heros, „gość”, lepszy cwaniak, „letniak” z fantazją. To ktoś znający życie i meandry ludzkiej natury, mający w zanadrzu skuteczny sposób na wszystko i potrafiący zawsze (no, może prawie zawsze) wywinąć się sprytnym fortem z dowolnie kłopotliwej opresji. Farmazon pracuje głową, do dyspozycji ma również swoje złote ręce. Zna przy tym własną wartość. Słynie z tego, że potrafi coś, czego poza nim nie robi i nie dokona nikt inny (na przykład rozbroić przemysłowy system alarmowy albo dzięki szczególnie „muzykalnemu” uchu złamać najbardziej skomplikowany szyfr do bankowego sejfów). Fama i powszechny szacunek, jakim się cieszy, wynikają tyleż z cech jego charakteru, ile z respektu i podziwu otoczenia dla osobistej specjalizacji w przestępczym fachu, którą opa-



*Kiler*, reż. Juliusz Machulski (1997)

nował w mistrzowskim stopniu (*Było patrzeć* – powiada w *Vabanku* Kwinto do swych asystentów, Moksia i Nuty, gdy ci przegapili trick, którym się posłużył).

Farmazon jest urodzonym samotnikiem, solistą (trębaczem z zamiłowania, grywającym w pustym mieszkaniu solowe improwizacje na trąbce, jak wspomniany przed chwilą Kwinto w *Vabanku*). Żyje osobno, obraca się w małym towarzystwie i bardzo starannie dobiera sobie ludzi. Rzadko się z kimś zaprzyjaźnia i z dużą rezerwą nawiązuje nowe znajomości. Nie może jednak egzystować całkiem sam. Często bywa ich dwóch, co daje autorowi filmu szansę wyeksponowania innej uniwersalnej i ponadczasowej wartości, jaką jest w tego typu życiowych historiach prawdziwa przyjaźń (Kwinto i Duńczyk, Maks i Albercik, szeregowiec Kania i kwartet jego kompanów).

Kolejny ważny element konstrukcji każdego farmazonu stanowi groźny przeciwnik głównego bohatera: czarny charakter, pozbawiony skrupułów drań spod ciemnej gwiazdy (ktoś taki, jak dwukrotnie skutecznie posłany przez Kwintę na deski Kramer z obu części *Vabanku*, niebezpieczny rywal Johnny'ego Pollacka, odeski gangster Mick Nitsch vel Niczytoruk w *Déjà vu* albo grany przez Jana Englerta przebiegły senator Ferdynand Lipski w *Kiler-ach 2-óch*). Im większego kalibru to łajdak, tym lepiej dla opowiadanej historii, bo aby go pogrążyć i ostatecznie pokonać, trzeba będzie obmyślić i w najdrobniejszych szczegółach zaaranżować pod względem narracyjnym jeszcze atrakcyjniejszą i bardziej skomplikowaną intrygę.

W galerii figur typowych dla farmazonu nie może również zabraknąć wyrazistych postaci kobiecych i to w kilku kategoriach. Należą do nich: szlachetna żona lub wdowa, kurtyzana o złotym sercu, ponętna, obdarzona nieodpartym seksapilem femme fatale, żądna przygód kobieta wyzwolona, dawna miłość, porzucona kochanka, niewinna anielica itp.

Charakterystycznym towarzyszem życia farmazona i współuczestnikiem jego rozmaitych przygód bywa również „ten drugi”: uczeń, adept, „młody”, który chcąc zostać wtajemniczony przez mistrza w sekretne arkana przestępczego fachu i jednocześnie posmakować uroków życia, wybiera drogę u jego boku jako najlepszą i niczym niezastąpioną formę terminowania. Warto w tym miejscu przywołać kapitalny pomysł scenarzystów komedii *Ewa chce spać* (1957), jakim jest „Akademia Złodziejska”. W uczelni tej, która ze zrozumiałych względów funkcjonuje jedynie w trybie wieczorowym, obok rzeszy studentów w rodzaju niejakiego Lulka (w tej roli Roman Kłosowski), uczęszczających na wykłady i odbywających nocne ćwiczenia praktyczne pod hasłem: „Kup pan cegłę!”, eksponowaną rolę odgrywają również „profesorowie” – wytrawni praktycy, znawcy i eksperci w rozmaitych specjalnościach przestępczego fachu.

Nie ma też prawdziwego farmazonu bez postaci bezwzględnego, niestrudzonego prześladowcy, którego jedynym dążeniem i celem jest zatruć życie i odebrać wolność głównemu bohaterowi oraz tym, którzy z nim trzymają. Prześladowcą takim, podążającym za nim krok w krok, zazwyczaj staje się w filmie: nieustępliwy policjant (Ryba w *Kilerze*, jak śpiewa Kuba Sienkiewicz – *Co powie Ryba*), ambitny śledczy (komisarz Przygoda w *Vabanku*) lub kławisz (Twardyjewicz, naczelnik więzienia w *Vabanku II*). W farmazonie frontowym, koszarowym itp. rolę tę odgrywa przeważnie tępy szef kompanii albo sadystyczny dowódca w randze oficera (modelowego przykładu dostarcza tutaj oberleutnant von Nogay w *C.K. Dezerterach*).

## Kartoteka farmazona

Wiek – nieokreślony. Zdarza się niekiedy, że ekranowy farmazon jest człowiekiem młodym, ale przenigdy nie może być młodzieniaszkiem, młokosem, żółtodziobem. To zupełnie wykluczone. W swoich najbardziej znanych ekranowych inkarnacjach najczęściej jest mężczyzną w wieku dojrzałym. Sylwetkę typowego farmazona określa jednak nie tyle wiek metrykalny, ile jego doświadczenie. Bagaż tego wszystkiego, co przeżył i czego na własnej skórze doświadczył, okazuje się w radzeniu sobie z kolejnymi życiowymi przygodami czymś bezcennym. Stąd bierze się jego niezwykła roztropność i właściwy „przegląd sytuacji” oraz zimna krew, którą umie zachować w trudnych chwilach i w obliczu grożącego niebezpieczeństwa.

Farmazon na tle różnego autoramentu ludzi z marginesu to ktoś wyjątkowy – przestępca z bogatą kartoteką i legendą, cieszący się zarówno respektem swego otoczenia, jak i szacunkiem widza. Pewna konieczna doza tajemniczości i dystans, jaki farmazon zachowuje wobec ludzi, czynią go kimś nietuzinkowym. Dba też o formy zarówno w ubiorze, jak i w zachowaniu. Potrafi w każdej sytuacji trzymać fason. Maniery, jakie z biegiem lat wypracował na własny użytek, są nienaganne. Wygląd – zawsze elegancki, bywa że dandysowski. W tym sensie prototypem wszystkich farmazonów świata pozostaje oczywiście król XX-wiecznych farmazonów, gentleman włamywacz Arsène Lupin.

Kartoteka policyjna znanego farmazona może być większa lub mniejsza. Zawsze jednak zawiera protokolarny opis przestępstw i czynów nieprzeciętnych, świadczących o tym, iż policja i wymiar sprawiedliwości mają do czynienia z jednostką wyjątkowego formatu. Na jego biografie składają się nie tylko odsiedziane wyroki, ale i osobista pieczęć odcisnięta na każdej z tych spraw. To ważne, ponieważ czyny farmazona zapisane w archiwach policyjnych cyrkulów i sądów stanowią pożywkę legendy, która zaczyna go z czasem otaczać, przybierając formę piosenek i ballad należących do matecznika miejskiego i przedmiejskiego folkloru.

Farmazon – jako specyficzny model bohatera kultury popularnej – jest bowiem *par excellence* produktem ulicznego folkloru miejskiego (tworzącego obecnie subkulturę przedmieść). Polskie kino z początków XX wieku, chcące opowiadać o farmazonach i docierać swymi produkcjami do możliwie najszerszego kręgu odbiorców, było świadome ważności tego ludowego kontekstu w stopniu nie mniejszym niż współczesne.

Sztuka kinoteatru z jej producentami, twórcami i dystrybutorami dość szybko zyskała w Polsce lat 1900-1914 świadomość bycia „sztuką ludową”. Kino tamtej doby nie było w najmniejszym nawet stopniu odludną wyspą przeznaczoną dla elit. Wprost przeciwnie, swój wigor i rynkową skuteczność czerpało z podboju masowej wyobraźni, której wytwory, kluczowe znaki i kod symboliczny potrafiło adaptować na własne potrzeby nie gorzej, niż uczynili to: Stefan Żeromski, pisząc w roku 1908 *Dzieje grzechu* (ekranizacja w reżyserii Antoniego Bednarczyka, 1911) i Gabriela Zapolska jako autorka scenariusza *Niebezpiecznego kochanka* (1912). Trafnie uchwycił tę dwustronną zależność między kinematografem a kulturą popularną Władysław Banaszkiewicz, przywołując przy okazji *Antka Klawisza, bohatera Powiśla*<sup>9</sup>, późniejszą o dwa lata od tego filmu broszurę pod tytułem *Antek w lewo. Nowe piosenki śpiewane na estradzie na Czystym, w Młocinach i Promenadzie*<sup>10</sup>.

**Bohater prawie romantyczny**

Farmazon to na pewno ktoś! Jego cechą szczególną i – by tak rzec – podstawową właściwość charakteru stanowi poczucie własnej godności, czyli honor. W sprawach honorowych farmazon nie uznaje żadnych kompromisów i zawsze – bez względu na osobiste koszty i konsekwencje, które gotów jest ponieść – dotrzymuje danego słowa. Utrata honoru byłaby dla niego równoznaczna z utratą twarzy, a ta oznaczałaby nieuchronnie koniec legendy. Legenda, która go otacza, jest zrośnięta z osobą farmazona. Fama o nim stanowi istotną część jego samego, poprzedza jego pojawienie się w danym miejscu, czasie i na ogół w niezwykłych okolicznościach. Farmazon i fama o nim to jedno. Na utratę legendy ktoś taki w żadnym razie nie może sobie pozwolić.

Z tych samych względów farmazon pozostaje kimś dotrzymującym słowa, zawsze wypełniającym zobowiązania i absolutnie wiernym w przyjaźni, jak bohater *Vabanku* Henryk Kwinto, który do głębi poruszony tym, co wydarzyło się podczas jego pobytu w więzieniu, postanawia pomścić krzywdę i śmierć swego druha z orkiestry. Taka czytelna dla otoczenia postawa czyni go człowiekiem szlachetnym, nadając głębszy sens jego życiu i poczynaniom. Nie wolno jednak zapominać, że – przy wszystkich swoich niewątpliwych ludzkich zaletach – jest on, był i będzie wielkoformatowym przestępcą, nie zaś jedynym sprawiedliwym – ucieleśnieniem ideału bez skazy i zmały.

Farmazon – w jego najpełniejszych, klasycznych dzisiaj wcieleniach – to dla widza postać intrygująca i niezmiennie pociągająca ze względu na swą złożoność i niejednoznaczność. Z jednej strony jest on kimś, kto będąc z mocy własnego wyboru przestępcą (złodziejem, rabusem, kasiarzem etc.), jest jednocześnie strażnikiem rudymenarnych zasad moralnego sposobu życia – obrońcą podstawowych wartości, takich jak miłość, przyjaźń, dom i rodzina, sprawującym patronat i roztaczającym skuteczną opiekę nad tym, co bezbronne i słabsze. Z drugiej – bywa jednocześnie człowiekiem niezwykle inteligentnym, przebiegłym, brutalnie podporządkowującym sobie innych i jeśli trzeba, bezwzględnie wymuszającym lojalność i posłuszeństwo na tych, z którymi coś go łączy.

Farmazoni nie są aniołami. Od szakali przestępczego światka różni ich z całą pewnością to, że nie są ludźmi od „mokrej roboty”; choć jeśli trzeba, potrafią zabić z zimną krwią kogoś, kto na przykład dybie na ich własne lub cudze życie. Sprawą wartą przemyślenia jest też Kantowski rys charakteru farmazona. Cokolwiek czyni on z myślą o innych, robi to z głębokim przekonaniem o słuszności własnego postępcu. *Niebo gwiazdziste nade mną, prawo moralne we mnie* – powiedział słynny filozof z Królewca.

Farmazon to człowiek z zasadami. Z własnymi zasadami – trzeba zaraz dodać. Kodeks farmazoni – gdyby nawet założyć, że taki kiedykolwiek istniał – nie został nigdy utrwalony w postaci pisanej. Zawiera on jednak niepisane, lecz przecież czytelne i wyraziste wskazania, według których należy w życiu postępować. To kodeks w istocie rycerski, w którym dobro jest wartością nadrzędną, słabszych należy bronić, a zło, będące immanentną cechą tego świata, czynnie zwalczać. Brzmi to jak niezmienna reguła postępowania: niewzruszona dewiza, obowiązująca jej wyznawcę przez całe życie. Nawet jeśli samemu jest się groźnym przestępcą. Określenia „przestępcą”, używanego z reguły pejoratywnie, w tym

## FARMAZON

przypadku absolutnie nie wolno utożsamiać i mylić ze złoczyńcą. Farmazon z własnego wyboru jest przestępcą, nigdy złoczyńcą.

W tym właśnie sensie nadwiślańscy farmazoni są powinowatymi herosów Dzikiego Zachodu i japońskich samurajów. Nic dziwnego, że w kinach lewobrzeżnej i prawobrzeżnej Warszawy wielką estymą cieszyły się przed laty: *Miasto bezprawia*, *W samo południe*, *Mściciel z Laramie*, *Siedmiu samurajów*, *Siedmiu wspaniałych*, *Straż przyboczna*, *Rio Bravo*, a zwłaszcza dwa niezapomniane farmazońskie wyczyny tercetu George Roy Hill – Robert Redford – Paul Newman: *Butch Cassidy i Sundance Kid* (1969) oraz *Źądło* (1973), bez których nie może się obejść żaden kanon światowych osiągnięć kina tego gatunku.

Kilkadziesiąt lat wcześniej na podobnych prawach w naszych kinach święciły triumfy dwie inne nieśmiertelne inkarnacje szlachetnych farmazonów: Jeana Valjeana (w którego wcielił się Harry Baur) i Ricka Blaine’a (z równie kapitalną kreacją aktorską Humphreya Bogarta). Chodzi, rzecz jasna, o klasyczne figury sprawiedliwych twardzieli o złotym sercu zaprezentowane w przedwojennej inscenizacji *Nędzników* (reż. Raymond Bernard, prod. francuska, 1934) i w *Casablanca* Michaela Curtiza (USA, 1943, premiera polska 1948).

Żaden ze wspomnianych tytułów z genologicznego punktu widzenia nie jest farmazonem. Niemniej w jednym i w drugim odnajdujemy interesujący nas typ bohatera w niezwykle sugestywnej postaci. Uniwersalny charakter obu przywołanych postaci zwalnia nas od dyskusji o lokalnym kontekście kulturowym, z którego ich wizerunki wzięły być może początek i w którym następnie mogły odnajdywać własne echo w trakcie odbioru. Ani w jednym, ani w drugim przypadku nie ma potrzeby podobnych rozważań. W dziełach tych bowiem kino zadziało na masowego widza całą mocą doskonale skonstruowanego nowoczesnego mitu w najlepszym wydaniu.

### Farmazon w spódnicy

Mańka Szpryncer

– bo ona to była –

(Miron Białoszewski, *Ballada od rymu*)

Nie ma farmazonu bez farmazona. Nie ma też jednak żadnych przeszkód, aby myśląc w sposób niekonwencjonalny o rozmaitych filmowych i pozafilmowych wariantach tego gatunku, nie rozciągnąć możliwości konstruowania głównej postaci, stanowiącej jego kod genetyczny, również na bohaterki – farmazonki. Godzi się w tym miejscu podkreślić, iż pełnokrwista farmazonka z prawdziwego zdarzenia jako główna bohaterka opowiadanej historii utrzymanej w tym gatunku w niczym nie ustępuje bohaterowi farmazonowi, o czym w ciągu minionego stulecia dziejów kultury popularnej świadczyły: Musidora, Paulina, Barbarella, Valentina, Mrs. Smith czy Lara Croft. Tak zresztą było od niepamiętnych czasów w świecie rodzimej kultury popularnej, o czym z nie mniejszą sugestywnością zaświadcza na rodzimym gruncie legendarna heroina stołecznego półświatka w osobie królowej przedmieścia Czarnej Mańki, zwanej też niekiedy „pierwszą damą z przedmieścia”.

Prekursorską świadomość ekranowej atrakcyjności kobiety obsadzonej w roli farmazonki, jeszcze przed jej słynnymi dwiema rywalkami, Musidora (Jeanne

Roques) i Pauliną (Pearle White), bez wątpienia miało również polskie kino okresu wczesnoniemego, powołując do życia w *Niewolnicy zmysłów* wyrazistą i pełną temperamentu sylwetkę Poli, którą jako pierwszą ze swoich filmowych ról w karierze zagrała w roku 1914 młodziutka Pola Negri. Mutację postaci Poli możemy obejrzeć w nakręconym w roku 1916 dramacie apaszowskim „Sfinksa” pt. *Bestia. Kochanka apasza*, również z udziałem Poli Negri. Temat ten, kryjący atrakcyjny i prekursorski w kinie światowym wariant feministycznego farmazonu, wymagałby jednak nie tylko dalszego rozwinięcia, ale i całkiem osobnego potraktowania.

W tym miejscu trzeba natomiast koniecznie wspomnieć, iż jeden z najznakomitszych farmazonów w dziejach tego gatunku nakręcił w roku 1965 Louis Malle, inscenizując przy udziale Brigitte Bardot i Jeanne Moreau brawurowy farmazoni western *Viva Maria!* (1965). Była to prawdopodobnie najlepsza z wszystkich dotychczasowych wersja ekranowej opowieści w tym stylu i gatunku: barwna, atrakcyjna i na swój sposób samowystarczalna w kreowaniu kinowej fikcji. Coś z tego kapitalnego pomysłu przesaczyło się po latach do scenariusza rodzimych *Pajęczarek* (reż. Barbara Sass, 1993). Niestety, tylko do scenariusza; sama realizacja pomysłu wypadła bowiem na ekranie mało atrakcyjnie: nudno, blade, nieprzekonywająco i – to grzech najcięższy – bez odrobiny wdzięku.

### Bohater i narrator

Niewiele jest gatunków literackich i filmowych, w których z taką wyrazistością i ostrością zaznaczałaby się różnica między bohaterem opowieści a jej narratorem.

To zamierzone i wręcz pożądane rozszczepienie staje się źródłem ogromnej energii witalnej farmazonu jako gatunku. Wolno w nim: zmyślać, bajać, pleść, łącać i opowiadać rzeczy niestworzone oraz sławić czyny niezwykle. Wolno na potęgę konfabulować, bo wszystko, o czym się opowie, i tak idzie na konto bohatera: indywidualnego lub grupowego. Nieprawdopodobne całkowicie góruje w tym gatunku nad prawdopodobnym.

Najlepsze znane nam farmazony, niesione porywem fantazji scenarzysty, reżysera, aktorów – odrywają się wysoko od dosłowności, stając się w końcu czystym kinem.

Farmazon usprawiedliwia się i uzasadnia kinowo, a nie tym, co realne i pozafilmowe. To drugie bywa nie więcej niż surowcem, materiałem do budowy ekranowego zmyślenia. Chłonąc taką opowieść, godzimy się na jej umowny fikcyjny charakter. Wystarcza nam kunszt narracji. Dopóki trwa filmowe widowisko o królu kasiarzy, nie jest ważne, jak naprawdę nazywał się Szpicbródka. Ważne, że ktoś taki był – nawet jeśli istnieje tylko jako dzieło wspólnej, naszej i autora, wyobraźni.

Tak oto rodzi się przynależny osobie farmazona mit – mit Asa, mit wielkiego (w przenośni i dosłownie) skoku Belusa, bohatera filmu Piwowskiego, legenda siedmiu wspaniałych i legenda parszywej dwunastki gotowych na wszystko straceńców, którym przypadło w udziale niewykonalne zadanie albo jeszcze inna, od początku do końca zmyślona historia transportu złota, które pada łupem grupy kilku zuchwałych. Zdarzenia i ich artykulacja filmowa współgrają z tym, czego od farmazonu oczekujemy. Siedząc przed ekranem, zaczynamy wierzyć w oglądaną historię, a przede wszystkim w jej bohatera, którego żywot i czyny stają się ucieleśnieniem naszych własnych pragnień.

## FARMAZON

Poetyka farmazonu opiera się na kontraście i twórczo wykorzystanej jedności przeciwieństw. Bohater i narrator opowieści tego gatunku okazują się dwiema całkiem różnymi figurami. Małomówności pierwszego z nich odpowiada niepowstrzymana elokwencja drugiego. Prawdziwy farmazon nie jest kimś wylewnym w mowie i zachowaniu, wręcz przeciwnie, bywa nader oszczędnym w słowach milczkiem, który zna wartość milczenia i odzywa się bardzo rzadko (*Benia mówi mało, ale on mówi smacznie. On mówi mało, ale człowiek ma chęć, żeby on jeszcze coś powiedział* – powiada o legendarnym gangsterze-farmazonie z Odesy, Benii Krzyku ustami Jednookiego Gracza narrator w kapitalnym opowiadaniu Izaaka Babla zatytułowanym *Tak to robiono w Odessie*<sup>11</sup>).

Bohater takiej opowieści nie zwykł mówić zbyt wiele. Co innego narrator, typowy opowiadacz farmazonu, którego punktem honoru i jedynym tytułem do chwały jest swada i nieprzeciętny dar opowiadania. Zależność łącząca farmazona z opowiadaczem historii o jego niezwykłych przygodach i wyczynach stanowi kwintesencję konstrukcji utworów tego gatunku. Obaj nawzajem siebie potrzebują, jeden nie może istnieć bez drugiego. Farmazonowy narrator czyni wszystko, co w jego mocy, aby ubarwić swą opowieść i nadać jej jedyny w swoim rodzaju niepowtarzalny koloryt. Zagęszczanie barw opowiadanej historii to jego dobre prawo, ba! obowiązek.

Zagęszcza więc i konfabuluje, ile dusza zapagnie. W gatunku tym sprawą równie ważną jak sugestywna postać głównego bohatera jest bowiem sztuka filmowego opowiadania. To ona przede wszystkim się liczy i ona także wpływa w zasadniczy sposób na kształt i styl danego filmu. Farmazon rozpatrywany w kategoriach poetyki odbioru przez cały czas skupia dwa ośrodki uwagi adresata. Pierwszym z nich jest główny bohater, drugim – narrator z właściwym mu sposobem opowiadania.

Chodzi tu o specyficzny rodzaj uzdolnienia, talentu narracyjnego (w gwarze warszawskiej na taki rodzaj daru, o którym mowa, niekoniecznie daru opowiadania, istnieje od dawna wspaniałe określenie „smykałka”). Bohater i filmowy narrator, obaj – „wespół w zespół” – są jak duet trapezistów w napowietrznym popisie pod kopułą cyrku Farmazon. Aby nieustraszony bohater opowieści mógł wykonywać swoje życiowe akrobacje i zawrotne salta, potrzebny jest mu ktoś niezawodny, kto każdej chwili i z absolutną pewnością chwyci go w locie, umożliwiając bezpieczny powrót w ramy opowieści.

Tym kimś jest narrator, który w każdym momencie rozgrywającego się na naszych oczach widowiska czuwa nad jego przebiegiem i potrafi użyć odpowiedniego chwytu. Stopień finezyjnej trudności jego zadania zwiększa się jeszcze, gdy opowiadana historia ma więcej niż jednego bohatera. Każdy użyty w opowieści chwyt służy jednemu – podtrzymaniu spektaklu i ma go uczynić jeszcze bardziej ekscytującym (któż nie pamięta niezliczonych dowodów maestrii narratora w *Pół żartem, pół serio* albo trzech kapitalnych zwrotów akcji, które tak bardzo zaskakują nas widzów w innym arcydziele hollywoodzkiego farmazonu, *Żqdle*).

W farmazonie nie ma przygód niczych, życiowych perypetii w ogóle. Każda z osobna i jedna po drugiej przeżywane są zawsze przez kogoś konkretnego, zdolnego unieść ciężar życia, skupić na sobie uwagę i zafascynować słuchacza, czytelnika bądź spektatora. Chcemy wiedzieć, że to i to przydarzyło się właśnie jemu: Antkowi Królowi, Maniusiowi Kitajcowi, Konsulowi, Kwincie czy Kilerow-



wi. Mogą to być czyny nieprawdopodobne i przygody najbardziej niezwykle, ale wszystkie one liczą się naprawdę tylko o tyle, o ile w sposób frapująco żywy i bezpośredni mogą zaprezentować *modus vivendi* bohatera.

Farmazon karmi się konfabulacją. Odkąd istnieje, gatunek ten żyje zmyśleniem tudzież zmyśleniem. Lubimy w mówionym (słuchanym), czytanim i filmowym farmazonie poczucie chwilowego oderwania od rzeczywistości. Cenimy to zwłaszcza w kinie. Przelatujące przez ekran zdarzenia są popychane przez rwący strumień opowiadania. Nie są one i nigdy nie powinny być: chłodną i beznamiętną relacją obojętnego świadka, suchą notatką prasową pochodzącą od miejscowego korespondenta ani wyimkiem zaczerpniętym z policyjnego protokołu. Nie jest bynajmniej rolą farmazonu dbać o dokumentalną stronę przekazu. Wiarygodność, o jaką filmowy opowiadacz zabiega u widza, bierze się, podkreślmy to raz jeszcze, z k i n a, a nie z pozafilmowej rzeczywistości.

Nie obowiązuje tu ani przez chwilę dosłowność wynikająca z detalicznego trzymancia się faktów. To, co zwykłe, ustępuje miejsca niezwykłemu. Nad uwijającym się jak w ukropie niestrudzonym narratorem opowieści sytuuje się świadomy rzeczy autor filmu – mistrz audiowizualnej ceremonii, układający w całość wyższego rzędu spektakl ekranowy, łączący pierwiastek awanturniczo-fantastyczny i zapisane w zbiorowej pamięci realia wspólnego doświadczenia czasu i miejsca, w którym rozgrywa się opowiadanie. Przebywając w świecie fantazji, widz rozpoznaje jednocześnie na ekranie znajome scenerie i realia, na przykład warszawskich ulic i przedmieść. Realia te są jednak ważne tylko w tym sensie, że sprawiają, iż oglądana nieprawdopodobna historia, paradoksalnie, staje się w jego oczach czymś bliskim i wiarygodnym.

Peryferyjność farmazonu, zapisana od zawsze w jego kodzie genetycznym, różnymi sposobami próbuje przeniknąć i przedostać się do centrum (*Ciach! I jak po chiromancji drogą życia wjechali in medias res* – tak wyraził ten tropizm poeta). Opowieść tego gatunku sama w końcu staje się w świadomości odbiorcy centrum – dzięki temu, że potrafi połączyć w jedno: świat swojski i świat innego wymiaru, objawiający wraz z nietuzinkowym bohaterem swą niezwykłość. Przed laty Janusz Sławiński w kapitalnej analizie cytowanego przed chwilą wiersza Mirona Białoszewskiego odczytał strukturę głęboką wykreowanego przez opowiadacza uniwersum i dotarł do zasady jej ontologii, formułując ją w lapidarny sposób następująco: *Ma być zarazem bliski i nieznany, swojski i egzotyczny*<sup>12</sup>.

### Sztuka popularna, popularność sztuki

Nadrzeczywistość farmazonu, nadrealny poniekąd wymiar opisywanych w nim wydarzeń, wynika wprost ze wspólnej bohaterowi, narratorowi i adresatowi potrzeby przekraczania granic przyziemnej i nudnej rzeczywistości, w której pospołu żyją. Doświadczając na co dzień jej przykrych stron, najczęściej wynikłych z ogólnej stagnacji i zapyzienia, tęsknią jednocześnie do innego, barwnego życia i wspinając się wysoko po drabinie fantazji, pragną się od przyziemności uwolnić. To nie jest gloryfikacja niecných czynów. Raczej smakowanie nieodpartej przyjemności, jakiej może nam dostarczyć i zazwyczaj dostarcza sama niezwykła opowieść i mający w sobie coś z magicznego aktu zaklinania realnego świata proces jej opowiadania.

## FARMAZON

Nie ma farmazona i farmazonu bez oszałamiającego pasma przygód. Prawdziwy farmazon jest urodzonym hazardzistą, ryzykantem grającym wyłącznie o wielkie stawki. Przygody, jakie mu się przytrafiają, stanowią kwintesencję widowiska, którego jest bohaterem. Ten rodzaj ekranowego bohatera żyje ponieważ za nas. Wirtualny adresat utworów tego gatunku nie jest nigdy kimś upoważnionym do weryfikacji prawdziwości opowiadanej historii. Paradoksalnie bowiem uprawomocnia ją nie jakakolwiek istniejąca poza ekranem rzeczywistość, lecz to, czego w niej ludziom brakuje.

Smak ryzyka, swoboda i brany pełną piersią oddech życia cechujący bohaterów farmazonu sprzeciwia się i zaprzecza bezbarwnej egzystencji ciapciaków, „chamciuci i strupli”. W swoich najdoskonalszych realizacjach, do których należą arcydzieła gatunku w rodzaju *Pół żartem, pół serio* czy *Hydrozagadki*, farmazon przemienia wszelkie ukazane realia w absolutną umowność kinowego spektaklu, uwalniając je całkowicie od przyziemnego wymiaru świata, z którego wzięły początek, i biorąc owe realia w nawias. Magia takiej opowieści sprawia, że będący (wiemy to z własnego doświadczenia) „nieludzką struclą” świat, w którym się ona niby rozgrywa, staje się nagle znośny, co więcej – okazuje się nawet na swój sposób atrakcyjny jako znajoma sceneria niesamowitych zdarzeń.

To nie dzieło przypadku, lecz skutek oddziaływania konkretnych okoliczności historycznych na wyobraźnię artystów, że prozaicy, filmowcy, a nawet poeci (słynna *Ballada od rymu* Białoszewskiego) o farmazonie przypomnieli sobie w PRL właśnie w czasach gomułkowskiej małej stabilizacji lat 60. Obecność tego gatunku, a zwłaszcza tkwiąca w nim przekora i ładunek śmiechu, jaki z sobą niósł, miała coś z bezpardonowej, bezczelnie śmiałej kontestacji. Nic dziwnego, że nasz własny, rodzimego chowu farmazon spodobał się publiczności i pozostał na trwałe w kulturze popularnej następnych dekad.

Farmazon zagarnia swym oddziaływaniem wyobraźnię bardzo szerokiego kręgu odbiorców, z publicznością inteligentką włącznie. Jest gatunkiem sztuki masowej zdolnym połączyć w niezmiernie rozległą całość wiele stylów odbioru i różnych modeli adresata: od uczniaka do studenta, od kucharki do nauczycielki gry na fortepianie i od zamiatacza ulic do artysty. Tak przynajmniej było przed wojną. Pod tym względem – jako powieść groszowa, ballada podwórzowa, komiks czy film – gatunek ten należał i zapewne nadal należy nie tylko do bardzo popularnych, ale i najbardziej demokratycznych.

Można postawić w tym miejscu tezę, wielokrotnie zresztą potwierdzoną wynikami kasowymi tytułów tego gatunku, a także ich ustaloną od lat renomą i nie-możliwą do nabycia jak szlachectwo przynależnością do klasy „evergreens”, iż dobry (czytaj: dobrze opowiedziany) farmazon – właśnie z powodu swej niezwykłej dynamiki oddziaływania i właściwej mu operatywności w sferze atrakcji właściwych sztukom masowym i kulturze popularnej – jest skazany na sukces. Film tego gatunku ma zapewnione powodzenie we wszystkich, a mówiąc nieco ostrożniej – prawie wszystkich, kręgach społecznych. Nienagannie skrojony i doskonale czytelny – staje się widowiskiem powszechnie lubianym, którego siła oddziaływania zdolna jest przyciągnąć do kin tłumy.

Na mocy niepisanego wyroku farmazon nie przynależy też dożywotnio do kina gatunków. Kapitałnego przykładu takiej transformacji dostarcza między innymi *Scherzo alla Polacca*, wspomniana wcześniej pierwsza nowela *Eroiki An-*

drzeja Munka. Uszlachetniony farmazon staje się moralitetem pokroju: *Key Largo*, *Pijanego anioła*, *Skarbu Sierra Madre*, *Greka Zorby* czy *Lotu nad kukłującym gniazdem*. Opuszcza wtedy krępujące jego wolność granice ciasnej konwencji. W wyniku tego wyzwolenia i związanej z nim szczególnej metamorfozy traci przypisywaną mu *vis comica*, odbierając widowni sposobność do śmiechu. Za to zyskuje światło duszy człowieka walczącego razem z innymi bądź przeciwko innym nie o wagon złota, lecz o to, by ocalić w życiu coś naprawdę bezcennego.

MAREK HENDRYKOWSKI

<sup>1</sup> To nie jedyny z możliwych przykładów zamorskiej kariery rodzimego farmazonu. Dobrze rzemiosło i kunsztownie wykonana robota narracyjno-fabularna jest w cenie wszędzie. Wędrowniacko-literacko-filmowego know-how sprawia, iż niewątpliwy powód do chwały XX-wiecznej polskiej literatury popularnej, powieść satyryczna Tadeusza Dołęgi-Mostowicza *Kariera Nikodema Dyzmy* (1932) pod względem układu zdarzeń fabularnych oraz sposobu ich przedstawienia okazuje się literacką prefiguracją (by nie powiedzieć prototypem) filmu Hala Ashby'ego *Wystarczy być* (1979), będącego, jak wiadomo, ekranizacją powieści Jerzego Kosińskiego. Znanie powiedzenie głosi, że trzeba wiele zmienić, by nie zmieniło się nic.

<sup>2</sup> S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*. Tom I: A-F, wyd. II, Lwów 1854, s. 671.

<sup>3</sup> Z. Głogier, *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, tom II, Warszawa 1978, s. 147.

<sup>4</sup> W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 1994, s. 165.

<sup>5</sup> *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, tom II: D-G, Warszawa 1965, s. 819.

<sup>6</sup> Nie miała jej również zapomniana dzisiaj powieść popularna Michała Synoradzkiego zatytułowana *Farmazon*, Warszawa 1910.

<sup>7</sup> Taki właśnie tytuł, *Serce batiara*, nosił kolejny, rozpoczęty latem 1939 roku i z powodu wybuchu wojny nigdy nieukończony film w reżyserii Michała Waszyńskiego z udziałem Szczepka i Tońka.

<sup>8</sup> *Gadka – krótkie ludowe opowiadanie ustne o charakterze baśniowym bądź komicznym* – czytamy w *Słowniku terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Warszawa 1988, s. 160.

<sup>9</sup> W. Banaszkiewicz, W. Witczak, *Historia filmu polskiego*, tom I: 1895-1929, Warszawa 1966, s. 73 i 242.

<sup>10</sup> *Antek w lewo. Nowe piosenki śpiewane na estradzie na Czystym, w Młocinach i Promienadzie*, Warszawa 1913.

<sup>11</sup> I. Babel, *Tak to robiono w Odessie*, tłum. J. Pomianowski, w: tegoż, *Utwory wybrane*, Warszawa 1974, cyt. s. 222. Farmazon odeski Babla, którego kwintesencję odnajdujemy w *Benii Krzyku*, jest dla literatury rosyjskiej czymś równie wspaniałym jak dziesiątki lat później dla kina rosyjskiego farmazon rodem z Uralu, czyli *Kalina czerwona* (1974) Wasilija Szukszyna.

<sup>12</sup> J. Sławiński: „Ballada od rymu” Mirona Białoszewskiego, w: *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop i J. Sławiński, Kraków 1971, cyt. s. 501.