

Sen o Warszawie

Mitologizacja stolicy w komediach warszawskich

MONIKA TALARCZYK-GUBAŁA

Decyzja o poszukiwaniu filmowej Warszawy w peerelowskich komediach wynika z przeświadczenia o dużym potencjale mitotwórczym cechującym kulturę popularną. Edgar Morin przyznaje, że w kulturze masowej rzadko trafiają się informacje, które nie byłyby przesycone substancją mitotwórczą¹. Miasto, jeden z podstawowych elementów rzeczywistości mitycznej, przywołuje takie uniwersalia przestrzenne, jak: centrum, labirynt, pogranicze, droga, które transponowane w świat komedii, jej ikonografię i schematy narracyjne przybierają konkretne, a zarazem symboliczne kształty. W moim przekonaniu peerelowska komedia warszawska jest przekazem aktywnie uczestniczącym w budowaniu mitu miasta.

W literaturze przedmiotu można spotkać termin „film miejski” określający grupę filmów, w których miasto gra rolę bohatera². Klasycznymi realizacjami tego typu są awangardowe filmy z lat dwudziestych, okresu silnej fascynacji artystów rozwijającymi się miastami, takie jak: *Człowiek z kamerą* Dzigi Wiertowa, *Berlin, symfonia wielkiego miasta* Waltera Ruttmanna, *Paryż śpi* René Claira. Komedia warszawska z trudem zmieściłaby się w tej grupie. Jeżeli jednak kategorię „miasto” rozszerzymy na sferę obyczajów, trendów, sylwetkę mieszkańca, doświadczenia, do jakich miasto zaprasza, wówczas takie filmy fabularne, jak: *Przygoda na Mariensztacie*, *Nie lubię poniedziałku*, *Nie ma róży bez ognia* możemy traktować jako jedną z możliwych realizacji wzorca filmu miejskiego, obok estetycznie wyrafinowanej symfonii miasta.

Propozycja wyodrębnienia komedii warszawskiej jako odmiany gatunkowej wymaga, rzecz jasna, spełnienia pewnych kryteriów. Do najczęściej wykorzystywanych zalicza się typ bohatera filmowego, konwencje ikonograficzne, zespół motywów powracających. W komediach warszawskich znajdziemy zarówno filmy z bohaterem zbiorowym (*Nie lubię poniedziałku*), zindywidualizowanym (*Nie ma róży bez ognia*), jak i Warszawę w roli pierwszoplanowego bohatera (*Sprawa do załatwienia*). Ponadto repertuar konwencji ikonograficznych nie zamyka komedii warszawskich w jednorodnym stylistycznie typie obrazowania. Powracający motyw poszukiwania mieszkania pojawia się w większości, lecz nie we wszystkich tytułach. Powiedzieć więc, że wszystkie tytuły serii łączy wspólny mianownik – Warszawa – to powiedzieć i wystarczająco dużo, i za mało. Nie wystarczy bowiem warszawska sceneria miejsca akcji, by odnaleźć w filmie ślady mitologizacji. Wydarzenia filmowe muszą być zdeterminowane przez losy miasta bądź w wyniku interpretacji tych zdarzeń samo miejsce nie pozostaje

neutralnym tłem profilowym. Co najważniejsze, refleksja mitograficzna znajduje uzasadnienie nie w pojedynczych tytułach, ale właśnie w serii gatunkowej. Jak podkreśla Charles Altman, kumulacyjność (jako jeden z podstawowych wyznaczników gatunku) oznacza, że *analizując wiele filmów tego samego gatunku, możemy równocześnie kolekcjonować wariacje jednego mitu (...) żaden pojedynczy film nie może zaprezentować całego mitu, suma jego możliwych wariacji tworzy mit*³. Filmowa opowieść o Warszawie lat 1945-1989, wyprowadzona z serii komedii warszawskich, układa się w porządek właściwy historiom mitycznym: od założenia, przez triumf, zmierzch, aż do rozkładu. Kolejne etapy podporządkowują się fazom mitu nakreślonym przez Northropa Frye'a⁴, rozwijającym i przekształcającym wskazane przez niego archetypy. Prześledzenie tych faz może wyłonić opozycje wyrażającą sprzeczności kulturowe związane z tożsamością filmowej stolicy.

Cały naród buduje swoją stolicę

Faza pierwsza:

*Faza świtu, wiosny i narodzin. Mity o narodzinach bohatera, jego ożywaniu i zmartwychwstaniu; o stworzeniu oraz o pokonaniu mocy ciemności, zimy i śmierci. Postacie drugorzędne: ojciec i matka. Archetyp romansu oraz przeważającej części poezji dytyrambiczej i rapsodycznej*⁵.

Nigdy stosunek filmowców do Warszawy nie był tak czytelny, a stolica tak jawnie faworyzowana przez kamerę filmową, jak w socrealistycznych komediach. Ta sympatia dla odradzającej się stolicy podszyta była jednak silnymi starciami ideologicznymi, ujawnianymi w prasie warszawskiej pierwszych lat powojennych. Interesy stolicy (siedziby nowej władzy) walczyły z interesami miasta (jego mieszkańców). Ambicje budowniczych socjalizmu często były nie do pogodzenia z potrzebami i postulatami mieszkańców przywiązanych do miasta, które istniało już tylko w pamięci. Decyzje o budowaniu nowej socjalistycznej stolicy, pomimo spektakularnej akcji restauracji zabytków, powtórnie pogrzebały starą Warszawę. Małgorzata Baranowska, badająca historię stolicy, napisała: *Mieszka się nie tylko w budynkach, ale i w pamięci, tradycji, historii, kulturze (...) Czasami trudno pojąć, że to miasto istnieje*⁶. Zabytki starej Warszawy co prawda pojawiają się w socrealistycznych komediach, ale emocjonalna temperatura tych obrazów jest niska. Przypomnijmy sobie choćby sekwencję zwiedzania stolicy przez świetlicowy zespół ze Złocienia w filmie *Przygoda na Mariensztacie* (1954). W ekspresowym tempie kukielkowy przewodnik (E. Dziewoński) przebiega z wycieczką obok Syrenki, kolumny Zygmunta, starych kamieniczek, Łazienek. Hanka (L. Korsakówna) decyduje się na odłączenie od grupy, by na własną rękę odszukać „prawdziwą” Warszawę. Udaje się do zabudowanego socrealistyczną architekturą Śródmieścia, z uśmiechem podnosi oczy na monumentalne budynki, samotnie przechadza się po placu Konstytucji. Wreszcie trafia na teren budowy na Mariensztacie, gdzie nowa Warszawa wznoszona jest robotniczo-chłopskimi rękami.

Zanim jednak w komedii dokona się apoteoza nowego miasta, film symboliczne pogrzebie i pożegna przedwojenną Warszawę, która żyje jeszcze w ruinach, w mentalności zamieszkałych tam ludzi. Do takiej enklawy starego świata w wy-

niku nieporozumienia trafia młode małżeństwo, Krystyna i Witek, bohaterowie *Skarbu* (1949). Premiera tej komedii o kilka miesięcy wyprzedziła Zjazd Filmowców w Wiśle. Mimo to znajdziemy w niej wiele akcentów ideologicznych, bowiem, jak znakomicie ujęła to Alina Madej, socrealizm wkroczył do filmu incognito, zanim został oficjalnie proklamowany w listopadzie 1949 roku⁷. Inkrustacje ideologiczne nie zdołały jednak rozbroić autentycznego humoru, zapożyczonego od przedwojennej sprawdzonej formuły komedii pomyłek. Tytułowy „skarbu” to zarówno ukochana żona Witka, jak i kosztowności ukryte w ścianach kamienicy. Komediiowy żywioł starej daty i świat pozytywnych wartości sąsiadują w tym filmie jako „stare” i „nowe”, kategorie kluczowe dla poetyki i aksjologii socrealizmu⁸. Stara Warszawa żyje w ruinach dzięki uporowi przebiegłej gospodyni, która wynajmuje pokój kolejnym lokatorom, pomimo że budynek grozi zawaleniem. Ten chwiejący się świat runie w wyniku chciwości Malikowej i żądnych skarbu lokatorów. Najwyrazistszą postacią, zarazem wrogiem nowego systemu „sprawiedliwości klasowej”, jest przedwojenny radca, któremu nie pali się ani do odbudowy, ani do pracy. *Nie po tośmy sześć lat walczyli, żeby teraz...* Główni bohaterowie, przeciętni ludzie pracy: kierowca autobusowy i urzędniczka, z nadzieją wypatrują dla siebie szansy na Wielkiej Budowie Socjalizmu. W swoją, jedyną możliwą w tych warunkach, podróż poślubną wyruszają kierowanym przez Witka porannym miejskim autobusem. Rozmarzona Krysia zamiast na świeżo poślubionego męża patrzy na zmieniające się miasto. Oparta o szybę mówi: *Patrz, Witek, codziennie coś nowego. Niedawno ruiny, jak tu, a już budują. Masz, a tu już zupełnie wykończyli*. Ich skromne ambicje zostaną wynagrodzone happy endem – wejdą do nowoczesnego, słonecznego mieszkania na nowym osiedlu. Zasiedlający nową Warszawę bohaterowie nie są pozbawieni osobistych motywacji, w odróżnieniu od kolejnym młodych par komediowych. Warszawa to miasto, z którym wiążą nadzieje na osobiste szczęście, jak w słowach piosenki napisanej specjalnie do filmu: *Bo Warszawa, ja i ty, to już wystarczy mi*. Na ratunek staremu światu przychodzą robotnicy z budującej się trasy W-Z. Widzimy zatem, jak właściwe poetyce socrealistycznej kategorie: stare i nowe, zostały ucieleśnione nie tylko w postaciach, ale także obrazach miasta.

Sprawa do załatwienia (1953), której pierwszy tytuł brzmiał *Jeden dzień w Warszawie*, także czyni stolicę równoprawnym, jeśli nie pierwszoplanowym bohaterem filmu. Aksamitny głos z offu (A. Łapicki), prowadzący widza po meandrach kulejącej akcji, podsumowuje: *Oto i cała trójka naszych bohaterów: Zosia, Stefan i pianino*. Próby pozyskania instrumentu dla świetlicy zakładowej stanowią jedynie wąty pretekst zmuszający bohaterów do spacerów po Warszawie: od kawiarni do pralni, na mecz do hali sportowej, do telewizji, do sklepów obuwniczych, muzycznych itd. Na zagubionej w labiryncie ulic Zosi stolica robi duże wrażenie swoim rozmachem, ale zarazem budzi lęk przez nieprzychylność niektórych mieszkańców. Ośmiu szkodliwych społecznie typów kreuje Adolf Dymśa, wcielenie przedwojennego warszawskiego cwaniaka. Powierzone mu role antypatycznego boksera-samochwały, biurokraty, gaduły, spekulanta, niegrzecznego kelnera, bikiniarza i innych, miały na zawsze pogrzebać wizerunek sentymentalnego spryciarza o gołębiu sercu, a z nim po części warszawski folklor. W reportażu z planu zdjęciowego czytelnicy „Filmu” mogli przeczytać: *Trzeba jeszcze więcej umiejętności, aby nadać miłej twarzy Adolfa Dymśy taki*

antypatyczny wyraz, jaki widzimy u wszystkich zawalidrogów granych przez tego świetnego aktora⁹.

Jak wcześniej sygnalizowałam, wymienione przez narratora pianino można by uznać za ekwiwalent Warszawy. Poza pretekstowym celem wędrówek po stolicy, było ono instrumentem, na którym redaktor Wiśniewski zagrał melodię piosenki zamykającej później akcję filmu. W ostatniej scenie para młodych bohaterów spaceruje po Warszawie. Pomimo romantycznego nastroju tych scen, trudno uwierzyć, żeby łączyło ich coś więcej niż tytułowa sprawa do załatwienia. Może więc zachwyt Warszawą? Kamera porzuca ich uśmiechnięte twarze i kieruje naszą uwagę na imponujące budynki przy placu Konstytucji, na MDM. W tle rozbrzmiewa piosenka, której melodia została wcześniej zagrana na pianinie przez redaktora Wiśniewskiego. Słuchamy wyśpiewanego przez Mieczysława Fogga wyznania miłości do miasta: *Chcecie to wierzyć, chcecie nie wierzyć, ja z tą miłością kłopot mam, bo zakochałem się w moim mieście, lecz nie ja jeden, nie ja sam*. To, co można było wywnioskować z dialogów i obrazów miejskiej przestrzeni, zostało wyrażone *expressis verbis* w słowach filmowej piosenki, podobnie jak we wcześniejszym *Skarbie* i późniejszej *Przygodzie na Mariensztacie*.

Podobnie jak w *Sprawie do załatwienia*, także w *Przygodzie na Mariensztacie* patrzymy na stolicę oczami przyjezdnej. Socrealistyczna komedia dla masowego odbiorcy kierowała się wyraźnie w stronę ludności po wojnie napływającej masowo do stolicy. Otwierająca film sekwencja muzyczna ukazuje nie tylko rozśpiewanych ludzi, którzy samochodami transportowymi zmierzają do Warszawy, ale także pociągi i statki z materiałami budowlanymi opisanymi w języku rosyjskim. Wprowadzona tymi ujęciami tonacja dytyrambiczna znajduje kontynuację w zdjęciach zalanej słońcem budowy i portretach silnych, opalonych robotników. Znany obraz Aleksandra Stefanowskiego *Na rusztowaniu*, przedstawiający parę robotników, mógłby z powodzeniem uchodzić za plakat do tego filmu. Komedia produkcyjna w reżyserii Leonarda Buczkowskiego była przygotowywana na uświetnienie rocznicy wyzwolenia Warszawy¹⁰. Ta swoista socrealistyczna laurka dla miasta była pierwszym polskim barwnym filmem i zarazem najbardziej rozśpiewanym¹¹. Nawiązująca do tytułu piosenka *Jak przygoda, to tylko w Warszawie*, pojawia się w filmie kilkakrotnie. Tak duży udział warstwy muzycznej, współpraca z zespołem „Mazowsze”, sceny taneczne, śpiewający aktorzy – wszystko to sprawiło, że film zdobył miano produkcyjnej operetki. Kolor nie tylko ubarwił świat przedstawiony w filmie (ludowe stroje chórzystek, partyjne flagi i krawaty), ale zamiast wzmocnić jego realizm, nadał mu walor baśniowości. Największe rozmiary osiągnęła ona w końcowym ujęciu, gdy kamera oddala się od placu zabawy tanecznej i ukazuje panoramę bajkowego miasta, nad którym pojawia się świetlista luna.

Poza stylistyką obrazów Warszawy w jej filmowej reprezentacji równie istotna jest reinterpretacja pojęcia „warszawiak” i „warszawianka”. Słowa te nie padają w dialogach bohaterów, częściej pojawia się epitet „warszawski” w odniesieniu do robotników pracujących na budowach stolicy. Praca pozwala im kształtować poczucie tożsamości z miastem. Wkładając robotniczy kombinezon Hanka staje się jedną z wielu warszawskich robotnic, które budując miasto, mają prawo czuć się w nim, jak u siebie. Tej prostej lekcji udzielają jej robotnice, kiedy tylko pojawia się na Mariensztacie:

- *Nie ma to jak nasza Warszawa...*
- *Jak to wasza?*
- *Pracujemy tu, budujemy, to i nasza.*

Dla socrealistycznej poetyki znamienne jest eksponowanie przestrzeni publicznej kosztem prywatnej, każda kwestia jest w niej sprawą ogółu. W jednej z nielicznych scen, w której bohaterowie są tylko we dwoje, Janek (T. Schmidt) wskazuje na okno i mówi: *To moja chatupa*, co oznacza, że została ona przez niego wybudowana. Gdzie mieszka? To nie jest w filmie istotne. Przedmiotem produkcyjnej walki ptci – współzawodnictwa pracy kobiet i mężczyzn – są wyniki prac na budowie oraz ich ukoronowanie, czyli Dom Murarza. Wielki hol, sala konferencyjna, płaskorzeźby przedstawiające parę robotników – to bynajmniej nie będzie dom dla tych dwojga. *Socrealizm w architekturze tworzył imponujące fasady, ale nie zaspokajał podstawowej potrzeby, jaką jest wygoda mieszkaniowa*¹². Tematem tego baśniowego filmu nie było jednak prawdziwe życie, ale malownicza przygoda na Mariensztacie.

Kolejny tytuł komediowy – *Irena, do domu!* (1955), choć jeszcze z puli socrealizmu, upodrzędnia Warszawę jako miejsce zdarzeń. Jedyнным wyrazistym sygnałem, iż akcja lokowana jest w stolicy, jest niedzielne popołudnie na Bielanach. Jeżeli zaufamy spostrzegawczemu oku warszawiaka, Bolesława Michałka, wówczas okaże się, że: *Akcja ulokowana jest niby w Warszawie, ale poza sceną gonitwy wszystko rozgrywa się gdzie indziej. Domy są we Wrocławiu, Bielany nie na Bielanach...*¹³ Warszawska sceneria została potraktowana równie umownie jak szczegóły dotyczące obyczajów. Zasadniczy zwrot w konwencji przedstawiania miasta dokonał się w serii komedii z panem Anatolem w reżyserii Jana Rybkowskiego. W pierwszej części pt. *Kapelusz pana Anatola* (1957) ledwie możemy rozpoznać konkretne ulice i budynki. Intryga wokół kapelusza kończy się zbiorową sceną w CDT – jednym z największych domów towarowych w Polsce lat pięćdziesiątych. Choć twórcy nie eksponują tego miejsca, uważam je za kluczowe dla „konfekcyjnej” konwencji „Anatolów”. Zgrzebna rzeczywistość PRL-u zyskuje w tych filmach swoisty paryski szyk, przez co rozumiem pewne stereotypowe wyobrażenie o elegancji i komforcie, podbudowanym rekwizytami z garderoby sceny bulwarowej farsy. W drugiej części, gdzie *Pan Anatol szuka miliona* (1959), my podziwiamy nowoczesne wnętrza w stylu *op-art*, odwiedzamy złodziejską kryjówkę wyglądającą niczym rekwizytornia teatralna. Wyjazd Anatola w trzeciej części do niejakiego „Paryżewa” przypieczętowanie rosnącą tendencją do odrealnienia scenerii.

Niemal równocześnie z „Anatolami” na ekrany kin weszła komedia *Café pod Minogą* (1959), zrealizowana na podstawie powieści Stefana Wiecheckiego. Celem twórców było wskrzeszenie miasta o wyraźnym kolorycie, uosabianym przez przedstawicieli miejskiego folkloru. Choć film nie cieszył się popularnością ani uznaniem, nie bez znaczenia jest fakt, że drugi raz po wojnie na ekranie pojawił się prawdziwy warszawski cwaniak. Zrealizowane do tego czasu komedie usiłowały przekonać, że wzniesiona na nowo Warszawa jest miastem ludności napływowej, a świat rodem z Wiecha żyje tylko w felietonach. Tymczasem drobnomieszczańskie urocze typy upomniwały się o swoją Warszawę, a przyjezdnych potraktowały z właściwym megalomanom pobażaniem. *Gdzież my się, proszę rodaków z prowincji, znajdujem? Znajdujem się na placu Zamkowym. Jak sama nazwa nas poucza, powinien tu figurować zamek. Faszystowskie szkopy, czyli hit-*

rowska nawała sfajczyła go nam w roku trzydziestym dziewiątym, a potem dokończyła w czterdziestym czwartym. Ale dla nas, narodu budowlanego, to mięta z bubrem. Postawiam sobie nowy zamek – takie słowa towarzyszą otwierającej film panoramie miasta. Wycieczka zatrzymuje się, by wysłuchać wspomnienia o legendarnym lokalu Konstantego Aniołka. Barwny świat felietonów Wiecha znalazł w *Café pod Minogą* filmowy ekwiwalent. Reżyser, Bronisław Brok, jest zarazem autorem filmowej piosenki, zatytułowanej *Warszawa da się lubić*. Jaka intencja kryje się w tak sformułowanym i powtarzanym w refrenie tytule? Próba przekonania nieprzekonanych? Chęć wywołania sympatii dla stolicy, która sztucznie podsycana przez socrealistyczne komedie nagle osłabła? Trudno znaleźć jednoznaczną odpowiedź, nie sposób jednak przemilczeć tych wątpliwości – dlaczego piosenka przekonuje do czegoś, co tak długo wydawało się oczywiste?

Okupacyjna rzeczywistość jest w filmie Broka przedstawiona z perspektywy mieszkańców, którym daleko do bohaterstwa i poświęcenia, skupionych raczej na walce o przetrwanie. Posileni witaminą 3B – *bimbrem, boczkiem i bułką* – humorem obezwładniają wojenny koszmar. Humor okupacyjny wkraść się na ekrany już wcześniej, w pierwszym powojennym polskim filmie, czyli w *Zakazanych piosenkach*, w którym żywioł komediowy ubarwił wiele scen. W recepcji prasowej jasno wyrażana była dezaprobata dla tego typu humoru. Film został poddany przeróbkom, a antologii dowcipu okupacyjnego zostały skonfiskowane lub też wstrzymano ich reedycję¹⁴. Ten rodzaj odporności na dziejowe tragedie i zarządzania samowolnych rządów był nowej władzy nie na rękę. *Café pod Minogą*, po latach odwilży, wskrzesza na ekranie humor i etos warszawiaka, choć wśród bohaterów filmu jedynie redaktor (W. Duszyński) angażuje się w walkę o coś więcej niż witamina 3B. Kilkanaście lat później socjologowie będą poszukiwali charakterystycznych cech mieszkańców stolicy. Kilka lat później w ankiecie *Jaka jesteś, Warszawo?* na pytanie: *Czy warszawiacy mają dzisiaj odrębne cechy?* respondenci nie umieli udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Powoływali się na starsze pokolenie ocalałych po wojnie mieszkańców i wskazywali: *cwaniactwo życiowe, spryt, kultywowanie anarchistyczno-indywidualistycznego stosunku do zarządzeń jakiegokolwiek władzy*¹⁵. Nietrudno pojąć, dlaczego bohater tego typu nie miał miejsca w filmowej stolicy nowej socjalistycznej ojczyzny. Do tematu okupowanej stolicy filmowcy wracają raz jeszcze, w komedii *Giuseppe w Warszawie* (1964). Jednak ani wojenne realia, ani topografia miasta nie odgrywały w niej większego znaczenia. Obliczona była na komizm szaleństwa partyzantkiej walki i przebieranek, a główną atrakcją stanowił udział utalentowanych aktorów młodego pokolenia, Elżbiety Czyżewskiej i Zbigniewa Cybulskiego.

The Magic of Warsaw

Faza druga:

Faza zenitu, lata i małżeństwa albo triumfu. Mity o apoteozie, uświęconym małżeństwie, dostaniu się do raju. Postacie drugorzędnie: towarzyszy i oblubienica. Archetyp komedii, pastorałki i sielanki.

Po okresie umiarkowanego zainteresowania odbudowaną stolicą komedia warszawska wkracza w fazę budowania prestiżu stolicy. W komediach warszaw-

skich okresu małej stabilizacji jeszcze skromnie, ale na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych zaczyna już dominować eksportowy mit Warszawy. Przesycone słońcem fotosy reprezentatywnych miejsc i obiektów układają się w fabularyzowany folder turystyczny. Filharmonia, kawiarnie, lotnisko Okęcie, Stadion X-lecia, hotele, hale sportowe – wszystkie te miejsca mogli podziwiać widzowie *Męża swojej żony* (1961) Stanisława Barei. Przedwojenna farsa, na podstawie której powstał scenariusz, posłużyła jako elastyczna rama do ukazania uroków współczesności. Kompozytor (B. Pawlik) nie może pogodzić się z popularnością żony – lekkoatletki nieustannie obleganej przez prasę, trenera, kolegów z klubu sportowego. Ich tryb życia prowokuje wyjścia w miasto, przyjmowanie znajomych i oprowadzanie ich po Warszawie. Do naszej stolicy przyjeżdżają zagraniczni goście, a jedynym sygnałem zaściankowości warszawiaków jest kiepska angielszczyzna trenera (M. Czechowicz), dukającego w hotelowym holu: *I'm very glad to you... in Warsaw... very well*. Po raz pierwszy w komedii na ekranie pojawia się Pałac Kultury i Nauki, postawiony w latach 1954-1955. W warszawskich komediach romantycznych nie funkcjonuje on jako symbol przyjaźni polsko-radzieckiej, ale jako miejsce odwiedzane przez zakochanych, którzy zapisują na jego murach swoje inicjały. Tam zabiera Renatę (E. Czyżewska) sportowiec Ciapuła (W. Gołas), z którym dziewczyna utworzy drugoplanową parę zakochanych. Należy przy tym podkreślić, że główną zaletą niezdarnego mężczyzny jest jego miejsce zamieszkania.

Przez kolejne lata zachwyt dla zewnętrznej urody stolicy trzymał się w granicach małej stabilizacji. Funkcjonalność, użyteczność, skromność – te epitety można przypisać warszawskim mieszkaniom i sklepom. W jednym z odcinków *Wojny domowej* (1965) Paweł (K. Janczar) z przyjaciółmi przygotowuje się na Festiwal Polskiej Piosenki Młodzieżowej. Anula podsuwa pomysł, by bohaterowie piosenki siedzieli przytuleni w warszawskim tramwaju. Paweł wykrzykuje: *Warszawa wykluczona! Tramwaje też. To wszystko już niemodne!* A jednak komedie muzyczne, które były odpowiedzią na zagraniczny big beat, upodobały sobie, oprócz mazurskich tataraków, scenerię warszawskiej Starówki. W *Mocnym uderzeniu* (1967) Jerzego Passendorfera i *Matżeństwie z rozsądku* (1967) Stanisława Barei miejscem wokalnie-tanecznych popisów był warszawski Barbakan i okolice. Malownicze plenery wokół starych miejskich murów wykorzystano jako przestrzeń schematycznych układów choreograficznych, towarzyszących zespołowi Skaldowie. Polskość, wpisana w kilkusetletnią tradycję Starego Miasta, współ z prząsnym Johnnym Tomalą (J. Turek), liderem zespołu, miała oswoić i nasycić rodzimymi wartościami obcy, ale nieunikniony big beat.

Najbardziej osobliwego mariażu kulturowego dokonali twórcy *Matżeństwa z rozsądku*, wkładając w usta pieśniarza warszawskiej kapeli podwórkowej piosenkę napisaną do filmu przez Agnieszkę Osiecką. Zdradzała ona satyryczny STS-owy rodowód autorki, z ironią komentującej propagandowy entuzjizm odbudowy:

*Panie Kowalski, panie Wiśniewski,
Patrz, pan, jak miasto rośnie nam
Żelazo, beton, wapno i deski,
Wielka budowa szczęścia bram,
Jest pan, panie, przedmiotem troski,*

*Panie Kowalski, panie Kwiatkowski,
Dla pana szkoły, dla pana mosty,
Dla pana się rozwija plan.
A gdzie pan mieszka, panie K.,
Czy pan z ogródkiem willę ma,
Czy pan się ciśnie, jak ta mysz,
To całkiem nie ma znaczenia.*

Wymowa tych słów nie znajduje żadnego kontekstu w komedii, która w arbitralny sposób traktuje prawdę obyczajów (w tym muzyczny folklor stolicy), mieszając międzywojenne drobnomieszczaństwo, zubożałą arystokrację, artystowską młodzież w manierze modernistycznej oraz rockersów ukrytych w zaułkach ulic. Zaś stara Warszawa przedstawiona na sprzedawanych pod Barbakanem kiczowatych obrazkach wydaje się ironicznym komentarzem do landszaftowej manieri tego filmu.

Nowomiejska żurnalowa estetyka powróciła na ekrany pod koniec dekady w barwnych komediach z życia warszawskiej klasy średniej. Jak zaznaczył Rafał Marszałek: *Postacie lekarzy i redaktorów (...) pozostawały w sensie społecznym całkiem umowne. Ich istotną funkcją było demonstrowanie w imieniu elity życia niedostępnego dla maluczkich*¹⁶. Życie uczuciowe doktora Tomasza, tytułowego *Człowieka z M3* (1969) w reżyserii Leona Jeannota, nabiera tempa, kiedy okazuje się, że od upragnionego mieszkania dzieli go tylko małżeństwo. Ustosunkowana matka stara się dotrzeć do ludzi z towarzystwa (mecenasa, prezesa spółdzielni), aby utrzymać syna przy sobie i nie stawiać go wobec przymusowego małżeństwa. Sam zainteresowany gorączkowo poszukuje partnerki, co na ekranie owocuje przeglądem najatrakcyjniejszych wolnych warszawianek. Długonogie kandydatki znakomicie prezentowały się na tle wysokich budynków centrum w zdejmowanych z dołu ujęciach. Randki doktora i jego spotkania z przyjaciółmi odbywają się w reprezentatywnych miejscach stolicy, na miejskich placach, w operze, na kortach tenisowych. Ruchliwe centrum oglądamy jakby zza szyb kolejnych kawiarni. Absurdalne przepisy mieszkaniowe, które nie pozwalały kawalerom zajmować tak dużej powierzchni, nie są jednak największą osobliwością życia doktora Tomasza. Niechęć wobec prawa, utrudniającego życie wielu Polakom, została w komedii zneutralizowana. Współczucie dla upupionego przez matkę bohatera każe nam myśleć, że właściwie urzędowe wymagania pomogły mu pchnąć życie na nowe tory. Po małym rozczarowaniu spotyka go zasłużony happy end, razem z młodą żoną staje na placu wielkiej budowy – nieodłącznego elementu filmowej Warszawy – jak wiele par przed nimi i po nich.

Ślomiany wdowiec (W. Gołas) w komedii *Dzieciół* (1971) w reżyserii Jerzego Gruzdy także gorączkowo poszukuje miłosnej przygody, ale tylko na weekend. Na co dzień absolwent socjologii zachęca do kupna wybranych produktów w supersamie w centrum Warszawy, jednocześnie na monitorach śledzi podejrzanych klientów – Wielkie Oko w skali sklepu. Prywatnie także bawi się w voyeura w spółdzielczym mieszkaniu w bloku. Klimat blokowiska, na pierwszy rzut oka przygnębiająco anonimowego, dzięki podglądaniu sąsiadów (*Dzieciół* śledzi m.in. *sex-party* w bloku naprzeciwko) nabiera rumieńców nieprzyzwoitości. Jak widzimy, komedię obyczajową, krążącą wokół spraw damsko-męskich, cechuje



Przygoda na Mariensztacie, reż. Leonard Buczkowski (1954)

Nie lubię poniedziałku, reż. Tadeusz Chmielewski (1971)



moralna ambiwalencja. Z jednej strony popycha bohaterów do tzw. ułożenia sobie życia we dwoje, z drugiej wodzi na pokuszenie małżonków. Można powiedzieć, że reprezentuje typowo mieszczańską hipokryzję, ale przede wszystkim tak obrona strategia narracyjna służy dramaturgii filmu. Bohaterowie, związani małżeństwem czy nie, muszą pokonywać przeszkody w pogoni za zaspokojeniem gorączki uczuć. Pogoń „dzieciota” za zdobyczą na weekend zakotwicza w ikonografii miejskiej komedii obyczajowej minispółdniczkę, niemal na prawach bohaterki zredukowanej do części garderoby. Ta w zamierzeniu autorów realistyczna i współczesna historia należy do najbardziej frywolnych komedii dekady, ze zmysłową ikoną popkultury – Violetą Villas – w jednej z drugoplanowych ról. W jednej ze scen autorzy wyraźnie wskazują na rozdzźwięk między oficjalną wizją miejskich rozrywek warszawiaków a ich prawdziwymi uciechami. Główny bohater, przypadkowo zaczepiony przez telewizyjnego reportera z programu *W co się bawić?* zostaje ustawiony do kamery z kobietą z tłumu. Fikcyjni państwo Waldkowie, w rzeczywistości wiarołomny mąż (W. Gołas) i prostytutka (E. Krzyżewska), oświadczają do kamery, iż właśnie wracają z opery. Tak się bawi stolica, oficjalnie.

W komediach fazy zenitu, jak wskazuje Northrop Frye, realizuje się archetyp komedii. Co to oznacza dla ewolucji komedii miejskiej? Krystalizuje się w tym czasie wzorzec współczesnej komedii obyczajowej, skoncentrowanej na urokach wielkiego miasta i perypetiach damsko-męskich. Wypracowany wzorzec powróci jeszcze wielokrotnie, także po wyznaczonej granicy 1989 roku. Chociaż tzw. świat białych telefonów *in Polonia* został przez Konrada Eberhardta zdiagnozowany jako odmiana pięknej choroby polskiego filmu¹⁷, tkwi on głęboko w genotypie światowej komedii obyczajowej. Jako pewna konwencja rozrywki filmowej, obsadzona czołówką aktorską, zaspokajała podstawowe potrzeby polskiej widowni, ale jako komediowy obraz współczesności tego czasu drażniła koloryzowaniem i eskapizmem.

W okresie małej stabilizacji miłośnicy komedii mieli jednak okazję zobaczyć film, który w inteligentny sposób wykorzystał ów rozdzźwięk między konwencją a rzeczywistością, osadzając przy tym akcję w centrum Warszawy, tam, gdzie ta przepaść wydawała się najsilniejsza. *Gangsterzy i filantropi* (1963) Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórczewskiego wystawili na próbę nadwiślańskich realiów konwencję precyzyjnego kryminału w stylu angielskim i „gastronomiczną” komedię pomyłek. Dopracowany do perfekcji plan napadu na bank „siada” na przebudowywanych bez końca alejach Śródmieścia. W drugiej części filmu nocna kariera bezrobotnego urzędnika obnaża mizери i niski standard warszawskich lokali. Ta znakomita komedia stanowi jednak przypadek zupełnie odosobniony.

Warszawa w filmie bywa miastem jedynym w swoim rodzaju, konkretnym, rozpoznawalnym. W komediach lat 60. i przełomu 70. stara się być miastem wzorem, miastem z grona europejskich stolic. Przez eksponowanie nowoczesności centrum Warszawy dochodzi do symbolicznej urbanizacji publiczności. Miejska komedia obyczajowa tego czasu, nie tylko polska, odbijała szersze tendencje obecne w kulturze popularnej. Na lata 60. i 70. przypadł okres olbrzymich zmian w urbanistyce. Rozwój europejskich miast, po obu stronach żelaznej kurtyny, zmierzał do sprostania wyzwaniom przewrotu industrialnego¹⁸. Fotogeniczne

pejzaże i okoliczności, które zdaniem Andrzeja Wernera, były specjalnością polskiej szkoły kostiumologicznej¹⁹, wpisywały się w mitologię miejskości. Filmowa synteza miejskości, wyrażana w montażu atrakcyjnych ujęć stolicy, zaspokajała chęć choćby pośredniej konsumpcji oferty centrum. W opublikowanej w połowie lat 70. książce *Życie po miejsku* Marcin Czerwiński przypominał, że przed wojną 1/3 ludności Polski mieszkała w miastach, na początku lat 70. już więcej niż połowa. Autor podkreśla, że centrum miasta – wcielenie jego fasonu – było ważnym czynnikiem psychologicznej urbanizacji ludności napływowej²⁰. Filmowa Warszawa, pierwsze wśród polskich miast, wyznaczające tempo rozwoju, narzucające mody, centralnie zarządzające innymi miastami, ucieleśniało ów „fason miejskości” w kulturze popularnej.

W komedii *Nie lubię poniedziałku* (1971) w reżyserii Tadeusza Chmielewskiego spotykają się dwa dominujące modele peerelowskiej komedii warszawskiej. Mitologizacja stolicy podlega zintensyfikowaniu, choć sąsiaduje z satyrą na polskie pijaństwo, lenistwo i niechlujstwo. Ta wielowątkowa komedia oparta na gagach prezentuje nie tylko przekrój życia społecznego w Warszawie, ale jest temu miastu niejako dedykowana. Rozbudowana animowana czołówka gromadzi wizualne dedykacje w postaci Syrenki, która młodym kobiecym głosem oznajmia: *Nie lubię poniedziałku*, następnie przeobrażające się panoramy i mapki miasta. W usta niektórych postaci (taksówkarza, starszej pani) włożono wyrazy przywiązania i dumy z miasta, które jednak zapadają w pustkę, bo kierowane są do Włocha nie znającego języka polskiego. Poniedziałkowe fatum sprawia, że życie w stolicy, a szczególnie komunikacja, nie przebiega sprawnie. Irracjonalny wpływ dnia, w którym po leniwej niedzieli trudno zebrać się do pracy, stanowił wystarczająco umowne usprawiedliwienie dla przebłysków świata na opak. Na straży porządku zostali jednak postawieni milicjanci w rekordowej, jak na komedię, liczbie. Akcenty satyryczne zostały w filmie rozłożone pomiędzy gagi oparte na zabawie cywilizacyjnej. Ujawnia ona niesprawność nowoczesnego miasta, zarazem rozgrzeszając je z chwilowej awarii. Winda w ministerialnym budynku blokuje się, bo wysoki urzędnik państwowy (K. Rudzki), chciałoby się rzec „też człowiek”, zapatrzył się na minispódniczkę i przez nieuwagę wcisnął nieodpowiedni guzik. Inne gagi technologiczne z dźwigiem czy telewizorem wynikają z ludzkiej nieuwagi, z poniedziałkowego roztargnienia. Umieszczenie pomiędzy nimi scenki podpisania kontraktu z Włochami na import sznurka do snopowiazałek stępią jej ostrą satyryczną wymowę. Wraz z wtorkiem wszystko wróci do normy. Ale czy w 1971 roku ktoś w to jeszcze wierzył? W równie niefrasobliwy sposób potraktowano topografię miasta. Tuż po premierze w 1971 roku Maciej Karpiński napisał: *Każdy, kto choć raz był w Warszawie, bez trudu zorientuje się, że przez cały czas oszukiwano go. Samochody wjeżdżają tu w jedną ulicę, a wyjeżdżają z innej, znajdującej się w odległej o kilkanaście kilometrów części miasta*²¹. Sprzeczności ukryte w wielowątkowej strukturze komedii Chmielewskiego w połączeniu z fałszem topograficznym sprawiły, że pomimo uroku wielkomiejskiego spaceru z Łazuką wiara w filmową Warszawę została mocno nadszarpnięta. Jeśli weźmiemy pod uwagę, że w tym samym czasie miały premierę telewizyjne *Dziewczyny do wzięcia* oraz *Hydrozagadka*, oba filmy wychodzące naprzeciw stereotypom związanym z mitem miasta, wówczas staje się jasne, że filmowa Warszawa opuszcza fałę zenitu.

Miasto Bubel

Faza trzecia:

Faza zachodu słońca, jesieni i śmierci. Mity o upadku, o umierającym bogu, o gwałtem zadanej śmierci i poświęceniu oraz o samotności bohatera.

Postacie uboczne: zdrajca i kusicielka. Archetyp tragedii i elegii ²².

W fazę zmierzchu świetności miasta wprowadzają czarno-białe filmy telewizyjne: *Hydrozagadka* (1970) Andrzeja Kondratiuka i *Dziewczyny do wzięcia* (1972) Janusza Kondratiuka, sięgające skrajnie przeciwnych biegunów filmowych konwencji komediowych. Tym, co łączy te dwie opowieści, jest wykorzystanie stereotypów związanych z Warszawą i ukazanie miasta jako wyobrażenia. W *Hydrozagadce*, którą otwiera masowa pieśń *Nad Wisłą wstaje warszawski dzień* i spojrzenie z okna biura projektowego na panoramę centrum, twórca jawnie kpi z socrealistycznego monumentalizmu w filmie, by zaraz potem sprowadzić go do wymiarów komiksowego świata kreski. Nieustraszony As wspina się na wysokościowce po neonach Orbisu, Bristolu. Te same „światła wielkiego miasta” są przedmiotem fascynacji dziewczyn z prowincji. *Dziewczyny do wzięcia* czerpią z doświadczeń i estetyki czeskiej szkoły filmowej, Janusz Kondratiuk skupia się na mikroobserwacji obyczajowej. W jego filmie kamera nie poświęca więc uwagi fragmentom miejskiej przestrzeni, ale miastu odbitemu w oczach bohaterów, w ich nadziejach na ciekawe życie albo chociaż przygodę. Stara Warszawa zastępywała w recytowanych bez namysłu wierszach. Pracownica poczty (E. Szykulska), siedząc z przyjaciółkami przy kawiarnianym stoliku, zaczyna niespodziewanie recytować *Uspokojenie* Słowackiego: *Jest u nas kolumna w Warszawie, na której usiadają podróżne żurawie...* Młode wolne panny wypatrują atrakcyjnych warszawiaków, „lekarza albo inżyniera”. Ironia losu skazuje je na towarzystwo innych prowincjuszy, którym prestiż stolicy dodaje pewności siebie. Stawiają na rozrywki miejskie, choć nie bardzo potrafią z nich skorzystać. Drepcząc w miejscu, powtarzają: *Jest wiele możliwości*. O centrum jako ośrodku działalności ludycznej Manuel Castells pisze: *Nie jest to tylko kwestia bezpośrednio funkcjonalnego aspektu teatrów rewiiowych i innego typu rozrywek, ale kwestia sublimacji samego klimatu miejskiego, przyciągającego dzięki całej gamie dostępnych wyborów i wartości przypisywanej dostępowi do konsumpcji w szerokim tego słowa znaczeniu* ²³. Dla „dziewczyn do wzięcia” nie jest ważna zatem realnie wykorzystana okazja, ale możliwość wyboru, dzięki której przeciętni robotnicy ulegają w oczach kobiet sublimacji, choć tak bardzo przypominają odsuniętych znajomych z rodzinnych stron.

W filmie Kondratiuka dziewczyny marzące o lepszym życiu w stolicy zostały potraktowane z dużą dozą humoru, nie była to jednak bezlitosna satyra na prowincjuszy. Z karykaturalną postacią podobnego marzenia o wielkim mieście mamy do czynienia w komedii Stanisława Barei *Nie ma róży bez ognia* (1974). Zapełniający mieszkanie Jana Filikiewicza dzicy lokatorzy drapieżnie walczą o meldunek w Warszawie. Agresywna i wyrachowana gra, jaką prowadzą z głównym lokatorem, ma na celu przeszczepienie się na grunt stolicy. Ambicje te uosabia przedsiębiorcza Lusja z Łomży (S. Celińska), która wyraźnie kieruje tęptym Zenkiem (S. Tym). Po zamieszkaniu w Warszawie zdobywa pracę gońca

w telewizji, ale sposób jej ubierania się i „sceniczny” makijaż sugerują, że ma wyższe aspiracje. Po kilku tygodniach przemieszkiwania u Filikiewicza utożsamia się już z „rodowitymi” warszawiakami, co najwyraźniej widać w znakomitej scenie w autobusie. Nieznajomy (B. Łazuka), zwracając się do Lusi, komentuje brak manier innych pasażerów: *Muszę pani powiedzieć, że my, warszawiacy, na każdym kroku spotykamy się z takim nie „comme il faut”*. Lusia z zapałem potwierdza: *Tak, tak, „comme il faut”, ja rozumiem. Wie pan, ja pracuję w telewizji, to ja pana rozumiem*. Chociaż autobus-grat, rżąc, sunie przez zachmurzoną i brudną Warszawę, dla Lusi stolica pozostaje światem gwiazd i wyższych sfer ze szklanego ekranu, światem władzy kulturowej telewizji.

Umiejętnie wykorzystywane luki prawne sprowadzają na głowę skromnego polonisty lawinę²⁴ lokatorów. Możliwość działania w zawieszeniu zasad zdrowego rozsądku przemienia osiedla mieszkaniowe w swoisty administracyjno-prawny bubel, który nie chroni praw rzeczywistego głównego lokatora. W kontekście nowych osiedli mieszkaniowych lat siedemdziesiątych, czyli tzw. wielkiej płyty, słowo „bubel” precyzyjnie charakteryzuje nie tylko aspekt administracyjny, ale samą materię mieszkań: tandetnych, identycznych, pełnych usterek lokali. W komedii Stanisława Barei walka człowieka z materią w wykonaniu Jacka Fedorowicza przywołuje najlepsze slapstickowe wzory z kina amerykańskiego (ze względu na wygląd i popisy na wysokościach najbliżej mu do Harolda Lloyd’a). Nie trzeba jednak tej pastiszowej ramy ani szczególnych predyspozycji postaci do demolowania przestrzeni, aby owe lawinowe usterki znalazły filmowe uzasadnienie. Niedbałe wykonanie z niskich jakościowo materiałów, a wcześniej projekty zatwierdzane przez „dyrektorów z zawodu”, skazywały bohaterów na lawinowe usterki. *Co pan chce, nowe jest, to się sypie* – mówi Dąbczak (J. Dobrowolski), człowiek przystosowany. Fakt, że akcja komediowa zlokalizowana jest w Warszawie, oczywiście nie oznacza, że problem dotyczy tylko stolicy. Warszawa anonimowych identycznych osiedli mieszkaniowych nie różni się niczym od innych polskich miast, może jedynie skalą problemu. Nazwanie jej miastem Bubel wydaje się uzasadnione, gdyż to z niej właśnie płynęły decyzje o kształcie innych miast i osiedli, stołeczni technokraci decydowali przecież o „masowych rozwiązaniach”.

*Pojedynczy blok (...) jest formą radykalnie ujednoliconą, odindywidualizowaną i odbarwioną ze wszelkich rysów zmiennych*²⁵ – tę właściwość, wywierającą destrukcyjny wpływ na psychikę mieszkańców, w komediowym cudzysłowie odbija także komedia warszawska, a nie tylko, jak się powszechnie uważa, filmy obyczajowe i dramaty z tego okresu. Choć w *Nie ma róży bez ognia* bohaterowie skaczą z radości na dachu bloku z ich nowym mieszkaniem, szeroka perspektywa ujęcia ukazuje przerażający monotony betonowy krajobraz. W serialu z lat osiemdziesiątych, *Alternatywy 4*, przesiedlona wraz z rodziną ze slumsów na nowe warszawskie osiedle na Ursynowie Balcerkowa lamentuje: *Józiek, na pustynię nas dają! W Życiu wewnętrznym* (1987) odrapane klatki schodowe, ponure ciemne korytarze, odpychające zsypy są emanacją wewnętrznego samopoczucia przegnębiętego trzydziestolatka. Miasto Bubel, zwężone do pionu mrowkowca, stało się w filmie Marka Koterskiego bohaterem czarnej komedii schyłku PRL-u.

Faza zachodu włącza do portretu Warszawy blokowiska i zarazem zmienia obraz centrum miasta. Właściwie owo centrum zostaje pozbawione znaków

„centralności”. Gdzieś tam, na czwartym lub piątym planie przez mgłę przebiega sylwetka Pekinu, ale przestrzeń wokół niego jest pozbawiona na ekranie rozpoznawalnych punktów orientacyjnych, a co ważniejsze, wraz z tym fasonu miejskiego, tak istotnego w fazie zenitu. Słońce rozświetla Warszawę jeszcze w *Poszukiwanym – poszukiwanej* (1973) i żegna nowoczesne miasto w końcowej scenie przejażdżki Trasą Łazienkowską – symbolem epoki Gierka. W tej samej komedii twórcy rozprawiają się z mitologią socjalistycznej urbanistyki w karykaturalnej postaci dyrektora (J. Dobrowolski), „ogólnego” specjalisty, który pokazując palcem na spółdzielcze punktowce, pyta: *Co to są te?* Jego strategia zagospodarowania przestrzeni miejskiej sprowadza się do demagogicznej formuły: *Idzie nowe i my burzmy przeżytki*. Jak pisze Aleksander Wallis, architektura stanowi *materiałny wykładnik politycznych, ekonomicznych i kulturalnych dziejów każdego kraju i każdej epoki (...) jest ona przy tym z reguły przejawem szerszych zmagani ideologicznych i politycznych*²⁶. Tworząc postać dyrektora „z zawodu”, będącego jednocześnie byłym dyrektorem Centrali Dyrekcji Muzeów i aktualnym dyrektorem Centralnego Urzędu Urbanizacji, twórcy pokazują, iż jedyną stroną zmagani była ówczesna władza. Postać kreowana przez Jerzego Dobrowolskiego, jakkolwiek wyjątkowo wyrazista i komiczna, potwornie w oczach, kiedy uświadamiamy sobie wpływ jego decyzji nie tylko na przyszłość miasta, ale i historię.

Tym, co w komediach warszawskich spaja przeszłość i peerelowską terażniejszość, jest humor warszawski. Rzecz nie sprowadza się tylko do dowcipnych zaczepki i ripost, w których przewijają się symbole stolicy, takie jak na przykład kolumna Zygmunta w pyskówkach kolejkowych w kolejnej komedii Stanisława Barei *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* (1978). W kontekście mitu miasta zjawisko humoru warszawskiego jest ciekawe ze względu na nawiązanie do tradycji humoru okupacyjnego. Bezpośrednią aluzją do wojennej formy oporu przez kpinę z okupanta jest napis *Hitler kaput* na ścianie budynku, niczym kłisza z *Zakazanych piosenek*. Do najzabawniejszych należy scena, w której dyrektor Krzakowski (K. Kowalewski) usiłuje zatelefonować z Węgier do Warszawy. Gdy słyszy: *Warszawa – nie ma* (z powodu awarii linii telefonicznych połączenie jest niemożliwe), pyta przerażony: *Co, zburzona?* Reaguje wbrew propagandzie sukcesu i postępu technologicznego (choć jako dyrektor zakładu samochodowego i beneficjent systemu powinien ją reprezentować). Z jednej strony ujawnia poczucie zagrożenia i świadomość ciągłości okupacyjnego losu stolicy, z drugiej komicznie spotęgowane uwięzienie w micie miasta torturowanego. Z perspektywy lat osiemdziesiątych trwanie przy wojennych realiach wydaje się jeszcze bardziej groteskowe. W jednym z odcinków serialu *Zmiennicy*, tego samego reżysera, na pytanie pasażera obcokrajowca o przyczyny wiecznego rozgrzebania Warszawy, taksówkarz odpowiada: *Przecież wojna była*. W komediach Barei podłoże (tj. ulice, chodniki, place) nigdy nie jest ciągle, spomiędzy płyt przebiega piach, bohaterowie grzęzną w błocie. W obrazie odbudowywanej i rozbudowywanej Warszawy tkwi załazek zniszczenia, jak gdyby wpisany w fatalne przeznaczenie miasta, które nie może zapuścić korzeni w sypkim mazowieckim piachu. Marta Zielińska, charakteryzując geograficzne i kulturowe usytuowanie stolicy, bardzo trafnie określiła ją jako *wieczne miasto na ruchomych piaskach*²⁷.

Warszawski humor okupacyjny okresu Peerelu odbija lęki i rozczarowania mieszkańców. Jego celem nie jest już kpina z wroga, ale autoterapia za pomocą

szydlerczego czarnego humoru. Warszawiacy wydają się zmęczeni utrzymywaniem się stanu wyjątkowego, który w planie Wielkiej Historii stanowi „przezroczystą” kontynuację okupacji sowieckiej, w małej zaś przebiega od jednej do drugiej awarii wodociągów. Fotograf (B. Pawlik) z grobową miną żartuje: *L'ordre règne à Varsovie*. Ta wymowna, ironiczna aluzja polityczna, osadzona w historii stolicy, charakteryzuje na zasadzie kontrastu nie tylko brak zasad życia politycznego i społecznego. Możemy ją także odnieść do rozkopanego miasta. Jego kondycja fizyczna, szczególnie tzw. mała architektura, odbija ogólny rozkład, bałagan i niechlujstwo. Kropką nad „i” w planie satyrycznej demitologizacji centrum i jego fasonu była finałowa scena komedii *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*, z prosiakiem na tle ledwie widocznego między budynkami Pałacu Kultury i Nauki. Wokół peereelowskiego *axis mundi* biegają gadające zwierzę, obdarzane w naszej kulturze najniższymi przymiotami, sprowadzając do swego poziomu napompowany nowomową świat, miasto i jego mieszkańców.

Prawdziwy koniec zimnej wojny

Faza czwarta:

Faza ciemności, zimy i rozkładu. Mity o triumfie tych sił, mity o potopach i powrocie chaosu, o klęsce bohatera i mity o zmierzchu bogów. Postacie drugorzędne: olbrzym i czarownica. Archetyp satyry.

Jak wskazuje porządek faz mitu, mityczne miasto filmowe musi się zmierzyć ze swym upadkiem, z siłami potężniejszymi niż zasada trwałości i rozwoju, wpisana w jego przeznaczenie. Ograniczenie tej fazy do zaledwie trzech tytułów: *Misia* (1981), *Kingsajzu* (1988) i *Rozmów kontrolowanych* (1992)²⁸ wynika z podążania w kierunku wyznaczonym przez „logikę mitu”. W latach osiemnastu powstały, rzecz jasna, jeszcze inne komedie związane ze środowiskiem warszawskim, ale kontynuowały one tendencje komedii z lat ubiegłych i nie rozwijały nadbudowującej się struktury mitycznej. Tym, co łączy wskazane komedie, jest zjawisko aktywizacji potencjału symbolicznego ukrytego w martwym symbolu przyjaźni polsko-radzieckiej. Pałac Kultury i Nauki pojawił się w finałowych scenach tych filmów, które to sceny w szerszym planie przebiegu faz mitu stanowiły zamknięcie całości – peereelowskiego epizodu w historii Warszawy. Przyjrzyjmy im się pod tym kątem.

W *Misiu* Stanisława Barei dochodzi do intensyfikacji zjawisk zarysowanych we wcześniejszych komediach tego reżysera: degrengolada moralna „dzieci systemu” osiągnęła pełnię w postaci Ryszarda Ochódzkiego (S. Tym), tłem jego poczyną jest obwieszone transparentami propagandowymi miasto, pozbawione dopływu czystej wody i podstawowych artykułów spożywczych. Liczne nawiązania do humoru okupacyjnego nie tylko rozwijają analogie pomiędzy okupacją hitlerowską i współczesnością, ale sugerują, że dzień powszedni w PRL-u jest nawet cięższy, skoro baleron można zobaczyć tylko na scenie teatralnej jako rekwizyt do piosenki *Stekiera, motyka*. Po raz pierwszy w komedii warszawskiej władza pojawia się nie tylko w postaciach licznych milicjantów, ale w osobach wysokich urzędników partyjnych. W gabinecie, na tle siedemnastowiecznej panoramy miasta, dwaj bezimienni mężczyźni (W. Pokora i E. Robaczewski) udzie-



Miś, reż. Stanisław Bareja (1981)

lają telefonicznie idiotycznych dyrektyw funkcjonariuszom milicji, komponują żołnierskie piosenki na kołobrzeski festiwal. Do nich udaje się też Ochódzki w sprawie paszportu.

Najwyższa władza ministerialna przyjmuje interesantów „na górze”. Na wysokim piętrze Pekinu umawia się z Misiem obecny partner jego byłej żony – minister. Nominalnie PKiN jest siedzibą kultury i nauki. Jako „dar narodu radzieckiego” stanowił przypieczętowanie sowieckiej dominacji w powojennej Polsce. W tym powierzchownie świeckim geście postawienia górującej nad miastem budowli z łatwością można odczytać działanie wzorujące się na sakralnej kosmizacji przestrzeni. Wokół centralnej budowli, słupa lub kolumny – tzw. *axis mundi* – mógł się rozwinąć nowy świat – nowa socjalistyczna ojczyzna. Do końca lat siedemdziesiątych Pałac nie pojawiał się w warszawskich komediach w kontekście politycznym, nie funkcjonował jako *tout court* symbol władzy, ale punkt orientacyjny czy widokowy, miejsce spotkań zakochanych. Dopiero w komedii Tyma i Barei budynek i przestrzeń wokół uzyskały znaczenie geopolityczne. W finałowej sekwencji lotu Misia nad miastem doszło do wzorowanej na obrazie ze *Słodkiego życia* Felliniego metaforycznej interakcji między tymi znakami. Słomiana szkaradna kukła, której fizycznym przeznaczeniem jest rozkład, przenosi część swojej natury na kamienny Pajac Kultury i Nauki²⁹. Metaforyczne sąsiedztwo Misia jeszcze bardziej pogłębia gorzki smak satyry na polskość. Dlaczego na polskość, skoro zarówno niedźwiedź, jak i PKiN uchodzą za sym-

bole sowieckie? Trzeba pamiętać, że w miejscach, gdzie budynek odchodzi od swego pierwowzoru – Uniwersytetu im. M. W. Łomonosowa – nawiązuje on do charakterystycznych cech polskiej architektury zabytkowej, co daje w rezultacie efekt parodystyczny³⁰. Sowiecka skaza na architektonicznym organizmie Warszawy i morale wydrążonych Polaków przetrwa przełom 1989 roku. Kukła urywa się i wbija się w ziemię, obryzgując błotem kołędującą rodzinę. Żywot słomianego misia będzie krótki, ale przecież jest on tylko szopkową kukielką Misia-Rysia, dziecka systemu, który wygrzebie się nawet spod gruzów PKiN-u.

Bajkowym krzywym zwierciadłem, w którym na pożegnanie przejrzał się PRL, była Rzeczpospolita Krasnoludowa stworzona w komedii Juliusza Machulskiego *Kingsajz* (1988). Szuflandia była światem odpadów, zniewolonych „małych” ludzi, podziału na uprzywilejowanych i wykorzystywanych. Ostra cenzura i policja broniły dostępu do Kingsajzu. Światem o „królewskim rozmiarze” była Warszawa drugiej połowy lat osiemdziesiątych, ograniczona do nowoczesnych hoteli z międzynarodową klientelą i blichtru świata mody. Warszawiaczy spotykają się na miejskich targowiskach – forpocztach wolnego rynku. Odbiciem światopoglądowej ciasnoty i zaduchu PRL-u jest świat krasnoludków, Kingsajz reprezentuje marzenie o wielkim świecie zza żelaznej kurtyny. Aby utrzymać się w Kingsajzie, krasnoludki muszą regularnie pić polo coctę. Ten skromny warunek wskazuje na to, że w istocie Warszawa w wymiarze „kingsize” jest miastem o podrobionym obliczu, „cocacopolodobną” ziemią obiecaną. Ta znakomita komedia fantastyczna, przy wszystkich walorach komercyjnych, urasta do społeczno-politycznej paraboli. O peerelowskim dziedzictwie, o rzeczywistym wymiarze miasta, które łąda chwila stanie się postkomunistyczne, przypomina Pałac Kultury i Nauki. Jego symbolikę w finałowej scenie rozwija figura *totum pro parte*. Twórca maksymalnie poszerza pole widzenia, choć w rezultacie ono również stanie się widokiem przez dziurkę od klucza. Widokiem na nieśmiertelność pewnych złudzeń dotyczących idei wolności i godności jednostki. Ta ponura bajka przypomina, że nauka zdobyta w cieniu pałacu – pamięć totalitaryzmu – powinna określać kolejne wybory. Błędne koło, jakie zatacza dziecięca kolejka na skwerku przed pałacem, wprowadza osławiony gmach do grupy „kolistych” motywów filmowych odsyłających do mitologii tzw. polskiego losu.

Symbolicznej i materialnej trwałości Pałacu przeciwstawiają się twórcy *Rozmów kontrolowanych* (1992). Akcja tej komedii rozgrywa się tylko częściowo w Warszawie, a wówczas najczęściej lokalizowana jest w pobliżu albo w środku PKiN-u. Uliczny pejzaż Warszawy 1981 jest przygnębiający, po zasypnym śniegiem miasteczko krążą czołgi i wojsko. Głównym obiektem satyry politycznej są przedstawiciele nomenklatury. Ryszard Ochódzki zostaje solidarnościowym bohaterem mimo woli, co stwarza dodatkowo okazję do szyderczej kpiny ze środowiska solidarnościowego. Opozycjoniści w klubie sportowym jednoczą się wokół trenera Jarząbka, niegdyś wyśpiewującego prezesowi *tu bu du bu*, który teraz stara się przerobić go na człowieka. Miś wyraźnie traci rezon, mówiąc Gombrowiczem, daje sobie robić głębę, nie ma już w nim dawnej fantazji oszusta. Pomagają mu ciotki patriotki: ciocia Lusja z Rembertowa (I. Kwiatkowska) i jej przyjaciółka (A. Janowska). Z ochotą włączają się do konspiracji i na wzór okupacji przyjmują pseudonimy: Sarna i Kuropatwa. Ponownie komedia warszawska reaktywuje humor okupacyjny, tu ubarwiony purenonsensowymi dialogami starszych

pań. Po serii perypetii związanych z zakupem ziemi w Suwałkach Ochódzki z gębą Szwedki, w biało-czerwonym dresie polskiej reprezentacji, ucieka przed milicją. Ukrywa się w samym „sercu partii”, w Pekinie, gdzie trwa noworoczny bal z udziałem najwyższych urzędników państwowych. Sen szalonego cukiernika zawala się od jednego pociągnięcia spluczki. Nieśmiertelny Miś wydobywa się spod gruzów systemu i ucieka z gębą bohatera w rękach. Prawdziwy koniec zimnej wojny ocala jej bohaterów. Dwa lata przed premierą *Rozmów kontrolowanych* Grażyna Stankiewicz pisała: *Pomimo że realizatorzy oszacowali jego (tj. PKiN-u) żywotność na 300 lat, techniczny stan pałacu jest fatalny*³¹. Kondycja pałacu miała zapewne wpływ na włączenie do filmu sceny zawalenia się budynku. Odczytanie jej jako *pars pro toto* – symbolicznego upadku systemu komunistycznego – narzuca się samo przez się, nawet zbyt czytelnie. Trzeba jednak przyznać, że jako element *political fiction* w komedii o stanie wojennym scena ta do dziś ma dużą moc katartyczną. Pałac przecież wciąż trwa.

Jak widzimy, filmowa Warszawa wykazywała gotowość do bycia miastem dla wszystkich i zarazem dla nikogo. Wkładała kolejne kostiumy swego czasu, starając się sprostać roli stolicy, a mimo to jej codzienność nieustannie przypominała stan wyjątkowy. Komedie warszawska, krążąc wokół problemu tożsamości z miastem, ukazuje całą jej rozpiętość między biegunami swojskości i obcości. Żarliwe i barwne laurki dla stolicy czy też filmowe foldery turystyczne gubią swojskość stolicy, zaś bliskie mieszkańcom i komicznie przejawione kłopoty lokalowe wprowadzają dystans w stosunku do miasta, które nie daje się zamieszkać. Warto w tym miejscu przypomnieć słowa Heideggera: *Budowanie już samo w sobie jest zamieszkiwaniem*³². Jak prezentowane w komediach losy materii miasta (odbudowa, rozbudowa i rozkład) mają się do duchowego zamieszkiwania w jego symbolice? Tożsamość z miastem jest przecież budowana przez pokolenia przebywające we względnie stałej przestrzeni, która gromadzi znaki czasu, pielęgnuje ciągłość, przenosi w wieczność. Trudno tę prawdę odnieść do Warszawy, która pozostaje wciąż w sferze przeobrażeń. Marta Zielińska uważa, że Warszawa z dziedziny wieczności ofiarowuje swym mieszkańcom to, co oni sami chętnie odstapiliby innym miastom, czyli wieczne niewygody tutejszego życia³³. Komedie warszawska pełniła tu rolę filmowego quasi-rytuału, który właśnie przez powroty do owych wiecznych niewygód i pytanie o więź z miastem usiłował tę więź odnowić, wpisać Warszawę w przestrzenny aspekt tożsamości społecznej³⁴ zarówno jej mieszkańców, jak i widzów z całego kraju.

Nie sposób scharakteryzować peerelowskiej Warszawy, odwołując się do praktykowanego w badaniach filmoznawczych rozróżnienia miasta modernistycznego (funkcjonalnego, uporządkowanego, rozbudowującego się) i postmodernistycznego (postindustrialnego, rozkładającego się)³⁵. Jej osobliwość wynika z nakładania się cech właściwych obu modelom, sąsiadowania nieustannej odbudowy z chaosem, bałaganem i tandetą. Znacznie łatwiej mówić o niej w kategoriach marzenia dziennego, nowoczesnej baśni czy miejskiego koszmaru. Do najciekawszych, a zarazem cechujących się najbogatszym ładunkiem symbolicznym, należą te komedie, które wizję miasta torturowanego wzięły w ironiczny cudzysłów. Równoczesne nawiązania do tradycji humoru okupacyjnego i prezentowanie jego uwspółcześnionej odmiany zabarwiły tę ironię intymnym, emocjonalnym stosunkiem do miasta. Paradoksalnie, doprowadzając do filmowego upadku miasta

(przypiecztowanego zawaleniem *axis mundi* w *Rozmowach kontrolowanych*), komedia warszawska przeniosła peerelowską Warszawę w sferę mitu. Umieściła ją bowiem na wzór opowieści mitycznej między jakimś początkiem i końcem, nadała jej historii w drugiej połowie XX wieku wymiar symboliczny, nie wykluczając przy tym cykliczności historii, co umiejętnie zasygnalizowały ostatnie przywołane tytuły.

MONIKA TALARCZYK-GUBAŁA

- ¹ E. Morin, *Duch czasu*, tłum. A. Frybesowa, Kraków 1965, s. 98.
- ² Zob. E. Mazierska, *Janusowe oblicze filmowego miasta*, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 28, s. 39.
- ³ Ch. F. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, tłum. A. Helman, „Kino” 1987, nr 6, s. 21.
- ⁴ N. Frye, *Archetypy literatury*, tłum. A. Bejska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. II, Kraków 1976, s. 315-316.
- ⁵ Tamże, s. 315.
- ⁶ M. Baranowska, *Warszawa: miesiące, lata, wieki*, Wrocław 1996, s. 5.
- ⁷ A. Madej, *100 lat kina w Polsce*, „Kino” 1998, nr 6, s. 46.
- ⁸ W. Tomasiak, *Polska powieść tendencyjna 1949-1955*, Wrocław 1988.
- ⁹ Adolf Dymsza – człowiek o ośmiu twarzach, „Film” 1951, nr 51, s. 12-14.
- ¹⁰ Premiera odbyła się kilka dni później w stosunku do dziewiątej rocznicy wyzwolenia Warszawy, dokładnie 25 stycznia 1954 roku.
- ¹¹ Warto przypomnieć, że autorem tekstów do większości tych piosenek był przedwojenny „pieśniarz Warszawy” – Ludwik Starski, współscenarzysta *Skarbu* i *Przypadki na Mariensztacie*.
- ¹² J. Kuroń, J. Żakowski, *PRL dla początkujących*, Wrocław 1996, s. 104.
- ¹³ B. Michalek, *Szkice o filmie polskim*, Warszawa 1961, s. 164.
- ¹⁴ Za: A. Madej, *Zakazane melodie, zakazane słowa, zakazany film*, „Film” 1991, nr 37, s. 33-34.
- ¹⁵ *Jaka jesteś Warszawo?* praca zbior. pod red. S. Nowakowskiego, Warszawa 1972, s. 347.
- ¹⁶ *Historia filmu polskiego*, t. VI: 1968-1972, pod red. R. Marszałka, Warszawa 1994, s. 152.
- ¹⁷ K. Eberhardt, *Piękna choroba polskiego filmu*, „Kino” 1974, nr 11, s. 2-5.
- ¹⁸ P. Martyn, „Miejskość” a urbanistyka: mit kontra rzeczywistość, „Kwartalnik Filmowy” nr 28, 1999, s. 21-22.
- ¹⁹ *Historia filmu polskiego*, t.V: 1962-1967, pod red. R. Marszałka, Warszawa 1985, s. 107.
- ²⁰ M. Czerwiński, *Życie po miejsku*, Warszawa 1975, s. 120.
- ²¹ M. Karpiński, *Wesoły jak Polak, czyli polski gag*, „Kino” 1971, nr 9, s. 23.
- ²² N. Frye, dz. cyt., s. 316.
- ²³ M. Castells, *Kwestia miejska*, tłum. B. Jałowiecki, J. Piątkowski, Warszawa 1982, s. 235.
- ²⁴ Roboczy tytuł filmu *Nie ma róży bez ognia* brzmiał *Lawina*.
- ²⁵ A. Wallis, *Miasto i przestrzeń*, Warszawa 1977, s. 262.
- ²⁶ Tenże, *Socjologia wielkiego miasta*, Warszawa 1967, s. 32-33.
- ²⁷ M. Zielińska, *Wieczne miasto na ruchomych piaskach*, „Res Publica” 1990, nr 3, s. 48.
- ²⁸ Film w reżyserii Sylwestra Chęcińskiego miał premierę dopiero w 1992 roku. Jednak ze względu na to, iż akcja filmu toczy się w PRL-u i stanowi kontynuację przygód Ryszarda „Misia” Ochódzkiego, zdecydowałam się włączyć ten tytuł do grupy peerelowskich komedii warszawskich.
- ²⁹ To jedna z wielu nazw, jakimi określano wówczas PKiN. Zob. Z. Zblewski, *Leksykon PRL-u*, Kraków 2000, s. 108.
- ³⁰ G. Stankiewicz, *Jak powstał Pałac Kultury i Nauki*, „Res Publica” 1990, nr 3, s. 27-32.
- ³¹ Tamże, s. 31.
- ³² M. Heidegger, *Budować, mieszkac, myśleć*, tłum. K. Michalski, Warszawa 1977, s. 317.
- ³³ M. Zielińska, dz. cyt., s. 50.
- ³⁴ Zob. A. Wallis, *Miasto...* dz. cyt., s. 107.
- ³⁵ Zob. E. Mazierska, dz. cyt., s. 39-43.