

POLSKA KOMEDIA FILMOWA PO 1989 ROKU WOBEC WIELKICH MITÓW I GRZECHÓW PRZESZŁOŚCI

Monika Talarczyk-Gubała
(Poznań)

Słowa kluczowe: polski film, komedia, transformacja

Key words: Polish film, comedy, transformation

Ключевые слова: польское кино, комедия, трансформация

Abstract: Monika Talarczyk-Gubała, POLISH COMEDY AFTER 1989 VERSUS GREAT MYTHS AND SINS OF THE PAST. „PORÓWNANIA” 4/2007, Vol. IV, ISSN 1733-165X, p. 119-125. The Polish comedy in the 1990s and the first years of the new century reflected the mixed feelings with which the Poles welcomed the long-awaited freedom. In the times of systemic and cultural transformation, key tradition – romanticism and the Polish film school – became an indicator of the audience’s readiness for mental changes. As examples the author has chosen comedies-grotesques of makers with an acknowledged output, that stem from the cinema of moral anxiety – Marek Koterski and Stanisław Tym. Marek Koterski through his character, Adam Miauczyński – the Polish language teacher, showed the disappointment of the intelligence with the democratic government, its pauperisation and ahistorical attachment to the romantic paradigm.

Резюме: Моника Таларчик-Губала, ПОЛЬСКАЯ КИНОКОМЕДИЯ ПОСЛЕ 1980 ГОДА В ОТНОШЕНИИ ВЕЛИКИХ МИФОВ И ГРЕХОВ ПРОШЛОГО. „PORÓWNANIA” 4/2007, Vol. IV, ISSN 1733-165X, с. 119-125. Польская кинокомедия девяностых годов и начала нового века отразила смешанные чувства, с которыми поляки приняли долгожданную свободу. В период изменения государственного строя и культурной трансформации ключевая традиция, романтизм, и польская кинематографическая школа стали меркой готовности общества к ментальным изменениям. В качестве примеров исследовательница выбрала комедии-гротески известных режиссёров, связанных с кино морального беспокойства- Марэка Котэрского и Станислава Тьма. Марэк Котэрски на примере своего героя- учителя польского языка – Адама Мяучиньского показал разочарование интеллигенции демократическими властями, её люмпенизацию и противоречащую современным условиям привязанность к романтической парадигме.

Komedia jako gatunek z istoty ambiwalentny doskonale nadaje się do diagnozowania postaw wobec przełomu 1989 roku. Jej silnie przywiązanie do stereotypów, które banalnie powieliła lub ambitnie wyszydza, pozwala badać złoza przeszłości osadzone w mentalności publiczności. Z komediowego dorobku po 1989 roku wybrałam komedie Stanisława Tyma i Marka Koterskiego. Obaj wywodzą się z szeroko pojmowanego kina moralnego niepokoju, po 1989 roku kontynuują autorski sposób uprawniania gatunku: Tym polityczną komedię społeczno-obyczajową z jej kultowym bohaterem Ryszardem Ochódzkim, a Koterski w autobiograficznym pakcie rozwija motywy z życia inteligenta Adama Miauczyńskiego. Wybrałam komedie-groteski mówiące o niedawnej historii (okresie stanu wojennego), małej

historii obyczaju (o codziennym picu w Polsce Ludowej) lub na wskroś współczesne, w których jednak, jak się okazuje, przeszłość jest ze wszech miar obecna – bohaterowie poddani są bowiem terrorowi tradycji – wielkiej tradycji polskiej kultury – Romantyzmu¹. Jako komediowi szydercy nawiązują zarazem do polskiej szkoły filmowej, która tradycję romantyczną zaszczyliła kulturze filmowej. W okresie ustrojowej i kulturowej transformacji owa tradycja kluczowa stała się probierzem gotowości do mentalnej zmiany.

Choć w 1992 roku, jak pamiętamy, Maria Janion na łamach „Rzeczypospolitej” ogłosiła kres paradygmatu romantycznego², aż po pierwsze lata nowego wieku romantyzm pozostał tradycją kluczową, choć bywał też tradycją negatywną. W jej rozumieniu wraz z upadkiem komunizmu nastąpił w polskiej kulturze kres powszechnego traktowania sztuki jako autorytetu podsuwającego Polakom wzorce postępowania i osądzającego ich czyny. Tymczasem bohaterowie komedii, z których jednego można uważać za przedstawiciela inteligencji, a drugi bryluje w prowincjonalnym i stołecznym środowisku władzy, swoje sądy i wybory nieustannie wpisują w dobrze znane frazy wieszczów. Piętno tradycji nosi nie tylko mizantrop i indywidualista Adaś Miauczyński, protagonista Koterskiego, ale chcąc nie chcąc także paubliczny bohater Stanisława Tyma, czyli Ryszard Ochódzki. Choć tradycja i kultura nie odgrywa już roli przestrzeni zastępczej wspólnego życia Polaków i namiastki wolnego państwa, jak w czasach totalitarnych, to kryteria, którymi się wówczas posługiwano, ramy, w jakie wpisywano wspólnotowe działania i indywidualne wybory inteligencji, nadal czerpią z owych wzorów tradycji, w których romantyzm jest wzorem kluczowym.

W ów romantyczny paradygmat walki o niepodległość wpisywał się, rzecz jasna, mit Solidarności, który dopiero po 1989 roku, bez profanowania wartości wspólnotowego działania i antytotitalarnego oporu, mógł stać się obiektem satyry. Narastające podziały w środowisku władzy wyrosłej z przedczerwcowej opozycji i nieopanowane trudności gospodarcze sprawiły, że solidarnościowe środowisko nie jawiło się przeciętnemu obywatelowi jako spójne światopoglądowo i moralnie, a odzyskana wolność nie wydawała się już tak bezsprzecznie cenna i upragniona. Już komedia *Rozmowy kontrolowane* z 1991 roku według scenariusza Stanisława Tyma w swej części suwalskiej odsłania pewien koniunkturalizm, który w latach osiemdziesiątych przyciągnął do środowiska Solidarności osoby pokroju trenera Jarzábka, niegdyś piewcy kultu jednostki na miarę klubu sportowego „Tęcza”. Co więcej, zbiegi okoliczności wykreowały wówczas samego Ochódzkiego na tzw.

¹ Określenia „szczenie romantyzmem” i „terror romantyzmu” użyła Ewa Mazierska. Zob. E. Mazierska, *Marek Koterski*. Warszawa 2006, s. 10.

² M. Janion, *Kres paradygmatu*. „Rzeczpospolita 1992, nr 63.

przypadkowego bohatera *Solidarności*, a przecież w istocie był typowym zwierzęciem systemu: politycznie i światopoglądowo wyjałowionym *homo sovieticus* najniższej kategorii. Członkowie suwalskiej *Solidarności* jawią się przy nim jako osoby poczciwe i naiwne w swej gotowości do wspierania człowieka znikąd, w istocie kompletnie bezbronni wobec zła i jako takie politycznie niewiarygodne. Największą, ale zarazem najzyczliwszą dozą komizmu obdarzono ciotki Ochódzkiego, grane przez Irenę Kwiatkowską i Alinę Janowską. Utrwały one w filmie autentyczne postawy starszych kobiet wspierających działalność podziemną w stanie wojennym, które to niepodejrzewane przez milicje przenosiły w swoich babcinych torbach bibułę³. Wiekowe aktorki wzbogaciły ten watek nawiązaniem do komedii i humoru okupacyjnego, dając w rezultacie popis absurdu, który u bohaterek w pewnym wieku odbieramy z dużą wyrozumiałością. Choć planowane i organizowane akcje filmowej *Solidarności* przebiegają przy całym ich nonsensem dość sprawnie, działają w sumie na wyraźną deheroizację filmowego obrazu tego środowiska. Malo chlubną i dość koniunkturalną biografię trenera Jarzębka dopowiada Tym w filmie *Ryś* z tego roku. Jak się okazało, po ogłoszeniu stanu wojennego Jarzębek wyemigrował do Kanady.

Deheroizacja *Solidarności* w *Rozmowach kontrolowanych* nie była jedynym świętokradczym zabiegiem tej komedii. Skoro Ochódzki, bohater mimo woli, przypadkowy bohater, oddający dla wygody i bezpieczeństwa swą pustą tożsamość na łup sił politycznych niczym Piszczyk, kłusuje po Suwalszczyźnie na białym koniu – niechybnie Lotnej, rzuca za siebie butelkę gestem Dzidziusia Górkiewicza, to wywołuje z kanonu polskiego kina najznakomitsze dzieła polskiej szkoły filmowej: Andrzeja Wajdy *Lotną* oraz *Zezowate szczęście* i *Eroica* Andrzeja Munka, a wraz z nimi najwrażliwsze momenty polskiej historii: kampanię wrześniową, powstanie warszawskie, dyktat sowieckiej Rosji. Tym w 1992 rozmontowywał zatem paradygmat romantyczny nie z dystansu, z zewnątrz, ale ze świadomością siły jego oddziaływania i świętokradczego charakteru tego zabiegu. Kiedy w komedii *Ryś* z 2007 roku obsadził największą heroinę polskiego kina – Krystynę Jandę – legendarną Agnieszkę z *Człowieka z marmuru* Andrzeja Wajdy w roli sprzątaczkii na poczcie, było to już tylko zabawne, dowodziło autoironii aktorki, było znakiem szaleństwa nowych czasów, odwracania starego porządku, także tego, w którym artystyczny zamach na świętości był bolesną prowokacją. Tak już nie jest.

Przywoływana tradycja solidarnościowa jest nierozzerwalnie związana z etosem polskiej inteligencji, ale identyfikacja Adama Miauczyńskiego, bohatera komedii Marka Koterskiego, z jego warstwą społeczną nie jest jednoznaczna. Nadal nosi charakterystyczny akademicki rekwizyt lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych – chlebak i jest stałym czytelnikiem „Gazety Wyborczej”, redagowanej przez dziennikarzy i publicystów wywodzących się z antykomunistycznej opozycji. Jednak zarzuca temu opiniotwórczemu środowisku brak głębszej relacji ze społeczeństwem, nawet z samą inteligencją. Miauczyński jako polonista jest przywiązany to etosu inteligencji mającej spełniać rolę wieszca,

³ S. Penn, *Podziemie kobiet*. Przełożyła H. Jankowska. Warszawa 2003.

zaangażowanej w kwestie polityczne, obejmującej rząd dusz, odpowiedzialnej za kondycję duchową swego narodu. W książce *Polak po komunizmie* Teresa Bogucka przyznała: „Dziś – po zwycięstwie – inteligencja znalazła się jakby w obcym świecie. Wartości jej bliskie zostały obrócone w perzynę. Kultura nie jest już przestrzenią zastępczą dla życia politycznego i ideowego, stała się zaledwie towarem, i to takim, na który popyt jest bardzo umiarkowany”⁴. Miauczyński ze swoim chlebakiem z tomikiem Mickiewicza w środku jest jak przybysz z przeszłości. Oto dlaczego Miauczyński chce być kimś więcej niż jest i stąd jego niechęć do społeczeństwa, które w latach transformacji doświadcza kryzysu autorytetów. Pauperyzacja nauczycieli, którzy ową wielką tradycję polskiej kultury mieli szerzyć u podstaw, stanowi dla niego dowód odrzucenia jej przez całe społeczeństwo jako nieprzystającej do ducha kapitalizmu i jego pragmatyzmu. Dla bohatera Miauczyńskiego kluczowe cytaty z kanonu literatury romantycznej są narzędziem porozumienia z realnym i przysłowiowym sąsiadem. Pyta sąsiada: „Skąd Litwini wracali?” i nie od razu uzyskuje odpowiedź, co utwierdza go w społecznej izolacji i poczuciu niezrozumienia. Ciekawe, że to litewskie sąsiedztwo, podyktowane Mickiewiczowskim umiłowaniem rodzinnej Wileńszczyzny, powraca też w innej komedii – wątku posła mniejszości litewskiej w komedii *Ryś*.

W monografii poświęconej Koterskiemu Ewa Mazierska pisała o „świrowaniu” Miauczyńskiego, że znajduje się ono na granicy polskiej normalności, ale doświadczają go też nasi sąsiedzi jako spadek po wieloletnim bytowaniu w rzeczywistości komunistycznej. Wątek „codziennego szaleństwa” odnaleźć też można, jak pisze Mazierska, w filmach naszych wschodnich sąsiadów, takich jak *Syndrom asteniczny* (1989) Kiry Muratowej czy *Taxi blues* (1990) Piotra Ługina⁵. W *Dniu świra* pada zdanie: *Komunizm zniszczy 40 lat mego życia, a demokracja dopełniła destrukcji*. Polska rozszarpywana po 1989 roku przez różne opcje polityczne jest dla Miauczyńskiego wielkim rozczarowaniem i nie ma takiej racji, którą uznałby za swoją, każda jest „najmojsza”, czyli obca.

Kiedy Miauczyński unosi się gniewem w szkolnej toalecie po odebraniu skromnej wypłaty, w tle rozbrzmiewa *Etiuda rewolucyjna* Chopina. Romantyczny poeta fortepianu, klasyk muzyki poważnej należy zatem do skarbnicy jego wewnętrznego świata. Kiedy jednak okazuje się, że owo narodowe zamiłowanie do Chopina narzucane mu jest przez sąsiada odsłuchującego na cały regulator konkursu szopenowskiego, wówczas na takie zawłaszczenie Miauczyński reaguje agresją. On, mizantrop jest strażnikiem tradycji kultury, a nie dwuznaczny obyczajowo sąsiad. Oprócz mitu Solidarności to Chopin właśnie okaże się tym składnikiem tradycji, poprzez który twórcy komedii charakteryzują postawy patriotyczne, odkrywając zarazem, co kryją polityczne slogany i powierzchowne gesty. Odwołują się przy tym nie do dziedzictwa Chopina jako wirtuoza fortepianu, ale Chopina szerokiej widowni, która z owego dziedzictwa przejęła wartość narodowego nurtu twórczości jako wyrazu dążenia do niepodległości. Stał się tym samym Chopin brzmiającą ikoną patriotyzmu, sprowadzaną do wymiaru stereotypu, nasączonego wbrew podstawie wypaczonymi formami miłości ojczyzny, czyli nacjonalizmem i niechęcią do obcych. W kolejnej części serii o przygodach Ryszarda Ochódzkiego, w komedii *Ryś*, Stanisław Tym motywem szopenowskim połączył dwa zjawiska: działalność charytatywnej organizacji pozarządowej i taką formę

⁴ T. Bogucka, *Polak po komunizmie*. Kraków-Warszawa 1997, s. 84.

⁵ E. Mazierska, *op. cit.*, s. 14.

patriotyzmu, nazwijmy ją za reżyserem umownie „wszechpolactwem”, która pełna jest nacjonalizmu i ksenofobii. Otóż filmowa fundacja „Ognisko Chopina” okazuje się formalną przykrywką dla organizacji mafijnej, na której czele stoi trupio bładny mafioso Kreda (Marek Kondrat). Na jego zamówienie powstaje kompozycja w stylu „wszechpolskim”, nasycona manierycznym nawiązywaniem do kompozycji fortepianowych Chopina, zwana przez bohaterów „wszechmuzyką”. Składniki tradycji romantycznej – tu muzycznego wieszczka – są zatem traktowane całkowicie instrumentalnie, co stanowi o wypaczeniu i zbanalizowaniu tradycji kluczowej.

W rozmowie na temat najnowszej historii, która prowadzi na trybunach stadionu Maria Wafel i trener Jarząbek, bohaterowie *Rysia*, Tym lakonicznie ujął sens dyskusji, jaką po 1989 roku przeciętni Polscy toczą na temat stanu wojennego i przynależności milionów rodaków do PZPR. Maria Wafel w riposie oświadczyła: *Gdyby nie PZPR* [do której sama należała], *to tu byłby ZSRR*. Z archiwum motywów patriotycznych jedno z fikcyjnych filmowych ugrupowań politycznych w filmie Tyma wybiera najbardziej zbanalizowany symbol polskości – orle gniazdo i legendę o królu Popielu. Jakże anachronicznie brzmią nazwy filmowych partii Honor-Orzeł-Postęp – HOP czy nacjonalistyczne Polak-Ojciec Matka-Polka – partia POMP! Twórcy serialu telewizyjnego *Patriotów orle gniazdo* na plan filmowy wybrali siedzibę parlamentu, udostępniając na czas zdjęć scenę teatru. Tak oto Ochódzkiemu, po raz kolejny bohaterowi mimo woli, który został posłem mniejszości litewskiej, przyszło przemawiać z trybuny sejmowej na deskach teatralnych. Tam też, nie swoimi słowami, lecz notatkami ze szkolnego zeszytu do języka polskiego jakiegoś ucznia, który przypadkowo trafił w jego ręce, przemówił do pustej sali. Niczym mąż odwołał się do najstarszej tradycji polskiej literatury cytatem z *Odprawy posłów greckich* Jana Kochanowskiego – apostrofą „O nierządne królestwo i zginienia bliskie...”. Przypadkowa publiczność – personel obsługi teatru zareagował na te słowa prawdy z entuzjazmem. Tradycja przywoływana nie dla prywatnych korzyści, wbrew interesowi i normom współżycia społecznego, nie jako przebrzmiały cytat, zabieg retoryczny gołosłownego polityka, ale kierowana do publiczności, której oszukać się już nie da, okazuje się żywotna i realizuje wpisane w nią wartości, m.in. przypomnienia o służbie publicznej i unikania zaślepieniu interesami politycznymi.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że w komedii Tyma bohaterowie wypijają nienaturalne ilości mocnego alkoholu, przez co ich komediowe szaleństwo znajduje racjonalne uzasadnienie. W ostatnim filmie Koterskiego *Wszyscy jesteśmy Chrystusami* pijacki watek biografii Miauczyńskiego zdominował jego filmową biografię. Po filmach *Pętla* Wojciecha J. Hasa, *Żółty szalik* Janusza Morgensterna, *Tylko strach* Barbary Sass polska kinematografia wzbogaciła się o kolejny boleśnie szczery film o pijaństwie – jednym z polskich grzechów głównych okresu PRL.

Obyczaj częstego i nieumiarkowanego picia mocnych trunków był wówczas wzorem upowszechnionym (...) Jak odnotowali historycy, w 1980 roku w Polsce żyło około miliona nałogowych alkoholików, za około 5 milionów osób piło stale ilości szkodliwe dla zdrowia.

Wódka była ważną pozycją w państwowym budżecie i jednym z niewielu środków pozwalających zapomnieć i szarżynie życia⁶.

Alkoholizm uznany za chorobę społeczną stanowił obyczajowy rys Polaków sprzed 1989 roku. Indywidualny los Adama, został wpisany w sztafetę pokoleń – pijaństwo jego ojca i skłonność do uzależnień dziedziczona przez syna. Dramat rozgrywany jest w typowej polskiej rodzinie, co pozwala widzieć w niej dyspozyturę całego społeczeństwa. Przez symboliczne filmowe rekwizyty: koronę cierniową i niesiony krzyż Koterski wpisał los Polaka-pijaka w męczeństwo Chrystusa, rozszerzając mitologię polskiego mesjanizmu o obraz upadku alkoholika. Ze względu na współuzależnienie żona i dziecko stają się także ukoronowanymi cierniami męczennikami codzienności. „Nie doszukujmy się symbolicznych znaczeń, spójrzmy na Chrystusa jak na człowieka, upada ze zmęczenia” – tłumaczy Miauczyński, adiunkt na kierunku kulturoznawstwo Uniwersytetu Warszawskiego, co w kontekście symboliki filmu pozwala słyszeć w tych słowach wskazówkę interpretacyjną samego autora. Nie idzie bowiem o sens religijny, metafizyczny wymiar owego mesjanizmu, ale jego najpospolitszą postać: modlitwę człowieka przestraszonego, wewnętrzną rozmowę z samym sobą, tłumaczenie indywidualnych niepowodzeń losem udręczonym XX-wiecznym totalitaryzmem Polski. Ciśnie się na usta: Polska Chrystusem narodów, Polak papieżem...i Polak pijakiem. Wzorce moralne papieża pijany Adaś sprowadził do zabawnego zdjęcia z „Der Spiegel” i powtarzanych w pijackim bełkocie słów o „odnowie tej ziemi”. Groteskowy mesjanizm groteski *Wszyscy jesteście Chrystusami* budowany jest właśnie ze splotu wysokich kulturoznawczych skojarzeń Miauczyńskiego – inteligenta i niskich, pospolitych postaci jego fizycznego upadku i moralnego cierpienia. Elementy i kluczowe postaci religijnej ikonografii pozbawia pierwotnego kontekstu i wpisuje w dobrze znany, ujednolicony pejzaż blokowiska, przestrzeni między wielkimi płytami. Romantyczny wzorzec obecny jest nie tylko w motywach Chrystusowych, ale także w charakterystycznej dla natchnionych romantyków symbolice liczb. Znaczące daty w biografii Miauczyńskiego: 33 lata, 7 lat niepicia, 4 lata niepicia, 9 miesięcy niepicia. Terapia podjęta 1 września 1999 roku – początek walki, ba! wojny światowej Miauczyńskiego o trzeźwość. Obyczaje alkoholowe Polaków znacznie zmieniły się od przełomu 1989 roku na rzecz bardziej wyrafinowanej, towarzyskiej kultury picia. Film Koterskiego z premierą w 2006 roku był nie tylko artystycznym zwieńczeniem filmowej biografii Miauczyńskiego. Dla wielu widzów, nieodmiennie identyfikujących się z bohaterem Koterskiego, był rachunkiem sumienia za jeden z głównych polskich grzechów przeszłości.

Szyderstwo antyromantyczne ma w Polsce długą literacką i publicystyczną tradycję. Jak przekonywała Marta Piwińska w klasycznej pozycji *Legenda romantyczna i szydery*, twórcy tego nurtu – Stanisław Brzozowski, Tadeusz Boy-Żeleński – nie tylko dokonywali krytyki tradycji romantycznej, ale co dla nas istotne, ta tradycja służyła im za środek kompromitacji współczesności⁷. Nie inaczej dzieje się w kulturze filmowej. Koterski i Tym to drugoplanowi, osobni czy też późni twórcy z pokolenia kina moralnego niepokoju, którzy po 1989 kontynuują nie tylko losy bohaterów, powołanych na ekran na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, ale także wątki, jakie komedia nie zawsze gotowa jest

⁶ Andrzej Albert [Wojciech Roszkowski], *Najnowsza historia Polski 1918-1989*. Londyn 1991, s. 1035.

⁷ Marta Piwińska, *Legenda romantyczna i szydery*. Warszawa 1973.

udźwignąć. Dzięki pojemności estetycznej groteski taki zabieg się udaje, a śmiech stanowi bezbolesny środek odkrywania bolesnych prawd o polskich grzechach głównych i zmierzchu wielkich mitów naszej przeszłości.