

UNIwersytet SWPS
SZKOŁA DOKTORSKA
Instytut Nauk Humanistycznych
Nauki o Kulturze i Religii

Natalia Chojna

ECHA ŚWIATOODCZUCIA KARNAWAŁOWEGO.
GROTESKA REALISTYCZNA
W POLSKIM FILMIE FABULARNYM PO 1956 ROKU
JAKO FORMA EKSPRESJI
DOŚWIADCZEŃ GRANICZNYCH I TRAUM KULTUROWYCH

ROZPRAWA DOKTORSKA
NAPISANA POD KIERUNKIEM
dr hab. Barbary Głębieckiej-Gizy, prof. UMCS

WARSZAWA 2023

Spis treści:

WPROWADZENIE	4
CZĘŚĆ TEORETYCZNA	10
Historia terminu „groteska”	11
Groteska w języku potocznym.....	11
Definicje groteski w słownikach.....	13
Teoretycy groteski.....	15
Podstawowe cechy groteski.....	18
Absurd i obcość.....	18
Monstrualność, groza, deformacja i brzydota.....	19
Wyolbrzymienia.....	20
Mieszanie sprzecznych elementów.....	21
Łączenie śmiesznego ze strasznym.....	21
Degradacje – łączenie „góry” z „dołem”	23
Ciało otwarte.....	23
Karnawał.....	24
Język groteskowy.....	24
Groteskowe motywy, obrazy, postaci i symbole.....	25
Funkcja śmiechu w utworach groteskowych.....	27
Światoodczucie groteskowe.....	30
Bachtin i Kayser.....	37
Groteska realistyczna – definicja według Michaiła Bachtina.....	40
Groteska a komizm.....	42
Groteska a ironia.....	44
Groteska a parodia.....	48
Groteska a satyra.....	53
Termin „groteska” w polskich badaniach filmoznawczych.....	56

CZEŚĆ ANALITYCZNA	62
POWSTANIE WARSZAWSKIE	63
<i>Kanał</i>	
<i>Eroica. Scherzo alla polacca</i>	
OBOZY	82
<i>Eroica. Ostinato lugubre</i>	
<i>Krajobraz po bitwie</i>	
<i>Kornblumenblau</i>	
ZARAZ PO WOJNIE	111
<i>Popiół i diament</i>	
<i>Baza ludzi umarłych</i>	
<i>Słońce wschodzi raz na dzień</i>	
<i>Pogrzeb kartofla</i>	
<i>Ułaskawienie</i>	
CZASY TRANSFORMACJI PO 1989 ROKU	148
<i>Psy</i>	
<i>Dzień świra</i>	
PODSUMOWANIE	181
BIBLIOGRAFIA	186
ABSTRAKT	194
ABSTRACT	195

WPROWADZENIE

Wrażliwe ucho potrafi uchwycić najdalsze nawet echa światoodczucia karnawałowego¹.

Michaił Bachtin

Groteska jest terminem wieloznacznym, niezwykle trudnym do zdefiniowania. Istnieje wiele różnych definicji i teorii groteski. Okresem najbardziej intensywnego namysłu nad tym pojęciem były lata 60. XX wieku. Ukazały się wtedy dwie, według powszechnego mniemania, najważniejsze książki, najpełniejsze, najbardziej obszerne opracowania tego tematu – *Das Grotteske: Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*² Wolfganga Kaysera i *Twórczość Franciszka Rabelais'go*³ Michaiła Bachtina.

Teoria Kaysera była w założeniach ogólną teorią groteski. Bachtin zauważył jednak, że Kayser badał przede wszystkim groteskę romantyczną i modernistyczną, a pominął groteskowe dzieła innych epok. Według rosyjskiego badacza we współczesnej literaturze i sztuce występują dwa główne rodzaje groteski – modernistyczna, związana z tradycjami romantyzmu, surrealizmu, ekspresjonizmu i egzystencjalizmu oraz realistyczna, której korzenie sięgają karnawału, a która szczególnie bujnie rozwijała się w okresie średniowiecza i renesansu. Kayser opisał tylko ten pierwszy typ, który w latach 60. był niezwykle popularny, i to jego rozumienie groteski stało się obowiązujące i ukształtowało definicje słownikowe. Jako podstawowe wyznaczniki pojęcia wymienia się w nich: absurd, monstrualność, dziwaczność, karykaturalność, a także mieszanie sprzecznych elementów. Groteska drugiego rodzaju – realistyczna, karnawałowa – jest do tej pory niezauważana i często źle rozumiana. Nie upowszechniła się ani nie funkcjonuje żadna spójna definicja tego sposobu obrazowania, choć teoria Bachtina znana jest wielu specjalistom.

Bachtin pisał, że karnawał przez wieki wpływał na literaturę i sztukę, kształtując potężną linię rozwoju groteski realistycznej. *Pierwiastek karnawałowy jest w istocie niezniszczalny. Został wprawdzie osłabiony i ograniczony, ale mimo wszystko nadal działa*

¹ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, Warszawa 1970, [w:] Bachtin. *Dialog. Język. Literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 165.

² W. Kayser, *Das Grotteske: Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg und Hamburg 1957.

³ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. A. Goreniowie, Kraków 1975, (wydanie I – Moskwa 1965).

zapładniająco na różne dziedziny życia i różne dziedziny kultury⁴. Sądzę, że formy karnawałowe za pośrednictwem literatury, teatru i sztuki przeniknęły również do filmu. W wielu dziełach także polskiej kinematografii pobrzmiewają echa karnawału, jego światoodczucia, form i symboli, a – jak twierdził Bachtin – utwory które mają choćby *najdalszy związek z tradycjami powagi-śmiechu, zachowują karnawałowy zaczyn (ferment), wyraźnie odróżniający je od innych gatunków. Wyciśnięto na nich szczególne piętno, po którym zawsze można je poznać. Wrażliwe ucho potrafi uchwycić najdalsze nawet echa światoodczucia karnawałowego*⁵.

Stawiam tezę, że w polskim filmie fabularnym, tak jak w literaturze współczesnej, również występują dwa zasadnicze rodzaje groteski – modernistyczna (którą będę nazywała też absurdalną) i realistyczna (którą będę nazywała również karnawałową). Polscy filmoznawcy operują zwykle definicją groteski opartą o teorię Kaysera. Jest ona dobrym narzędziem do analizy wielu filmów, w których groteska ma korzenie modernistyczne, np. twórczości Jerzego Skolimowskiego, Wojciecha Jerzego Hasa czy Piotra Szulkina. To ujęcie jednak zdominowało rozumienie groteski, przez co zwracano uwagę tylko na jeden jej rodzaj, a nie obejmuje ono całości problematyki, wszystkich przykładów groteskowości w polskim kinie, szczególnie tych, które wywodzą się z tradycji karnawałowych.

Celem mojej rozprawy jest refleksja nad sposobem definiowania groteski, zwrócenie uwagi na tę drugą, pomijaną jej odmianę. Podstawowym narzędziem badawczym będzie definicja groteski realistycznej utworzona przeze mnie na podstawie teorii Michaiła Bachtina, zawartej w jego książce *Twórczość Franciszka Rabelais'go*. Chciałam przyjrzeć się przez jej pryzmat polskiemu kinu. Uważam, że da to nową perspektywę, poszerzy rozumienie terminu, zwróci uwagę na te przykłady groteskowości, które bywały dotąd pomijane lub źle rozumiane. Nie rezygnuję przy tym z posługiwania się definicją Kayserowską – są filmy, w których te dwa rodzaje groteski współwystępują. Poza obszarem moich zainteresowań pozostaje natomiast groteska o korzeniach wyłącznie modernistycznych, gdzie podstawowa jest kategoria absurdu, oraz groteska używana w funkcji tropu, figury retorycznej, chwytu, służąca przede wszystkim celom satyrycznym, jak np. w twórczości Stanisława Barei.

⁴ Tamże, s. 96.

⁵ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, dz. cyt., s. 164-165.

Groteska pojawia się we wszystkich rodzajach filmowych, zarówno w filmie fabularnym, jak i animowanym, a nawet dokumentalnym. Zdecydowałam się przyjrzeć temu zjawisku jedynie w polskim filmie fabularnym, aby zawęzić obszar badawczy. Postanowiłam też ograniczyć swoje badania do filmów, które powstały po 1956 roku, ponieważ wcześniej, zarówno w kinie socrealistycznym, jak i przedwojennym groteska karnawałowa właściwie nie występowała. Spośród filmów tego okresu wybrałam takie, które najlepiej poddają się analizie w kategoriach Bachtinowskich, w których echa karnawału są dobrze słyszalne. Chodziło mi o wskazanie najbardziej wyrazistych przykładów groteski realistycznej w polskim kinie i analizę sposobów jej uzyskiwania, a nie stworzenie skrupulatnego rejestru wszystkich utworów, które nawiązują do tych tradycji.

Zauważyłam, że ten rodzaj groteski pojawia się w polskim kinie najczęściej wtedy, kiedy próbuje się ono zmierzyć z najtrudniejszymi, najbardziej bolesnymi tematami, zarówno dla jednostek, jak i dla całego społeczeństwa. Filmy o najwyższym napięciu groteski realistycznej opowiadają najczęściej o sytuacjach z historii Polski najbardziej tragicznych, granicznych, traumatyzujących: o Powstaniu Warszawskim, obozach oraz o transformacjach ustrojowych 1945 i 1989 roku, a więc o traumach kulturowych.

Piotr Sztompka pisał, że termin traumas został zaczerpnięty z nauk medycznych, a oznacza on *długotrwały, destrukcyjny wpływ nagłego zdarzenia na organizm, wyłączający którąś z jego ważnych funkcji. Rozciągnięty na dziedzinę psychiatrii oznacza, przez analogię, długotrwałe, destrukcyjne oddziaływanie na osobowość, prowadzące do psychicznego lub emocjonalnego kalectwa. Może więc warto tego terminu użyć w jeszcze jednym znaczeniu: rozciągnąć go na społeczne funkcjonowanie człowieka i odnieść do destrukcyjnego wpływu na organizm społeczny*⁶. Jeffrey Alexander traumę kulturową definiował następująco: *trauma kulturowa ma miejsce wówczas, gdy członkowie zbiorowości czują, że poddani zostali straszliwemu wydarzeniu, pozostawiającemu nieusuwalne ślady na ich grupowej świadomości, na zawsze naznaczającemu ich wspomnienia oraz zmieniającemu ich przyszlą tożsamość w fundamentalny i nieodwołalny sposób*⁷.

Jacek Leociak w książce *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji* przywoływał poglądy Dominica LaCapry, który twierdził, że badacze

⁶ P. Sztompka, *Trauma wielkiej zmiany. Społeczne koszty transformacji*, Warszawa 2000, s. 19-20.

⁷ J. C. Alexander, *Cultural Trauma and Collective Identity*, California 2004, cyt. za: T. Nawrocki, K. Bierwiaczonek, *Przetrawianie i trauma. Pamięć zbiorowa o latach wojny w śląskiej wsi*, „Studia Socjologiczne” 2019 nr 4 (235), s. 78.

zajmujący się XX-wiecznymi wojnami, totalitaryzmami i Holokaustem *w centrum dociekań postawić muszą pojęcie traumy. W tym kontekście pisze on o Holokauście jako wydarzeniu granicznym (limit event), sytuacji granicznej (limit situation) bądź doświadczeniu granicznym (limit experience). Owa „graniczność” ujawnia się w takich zdarzeniach czy praktykach, które niosą w sobie potężny, obezwładniający i niemający precedensu potencjał gwałtu i przemocy. W efekcie dochodzi do radyklanego zburzenia podstaw dotychczasowego ładu cywilizacyjnego oraz destrukcji wartości, na których opiera się wspólnota ludzka*⁸. LaCarpa używał więc pojęć „trauma” i „wydarzenie/sytuacja/doświadczenie graniczne” wymiennie.

Nieco inaczej definiował pojęcie „doświadczenie graniczne” sam Jacek Leociak – za doświadczenia graniczne uznawał *przede wszystkim takie, które niosą w sobie traumę oraz są związane z makabrą i grozą. Towarzyszą one wielkim katastrofom XX wieku, jak obie wojny światowe i Holokaust*⁹. Makabrę rozumiał przede wszystkim jako przedstawienia śmierci i zwłok. *Punktem odniesienia dla makabry, rozumianej w tak zawężonym sensie, jest oczywiście tradycja „dance macabre” i wyobrażenie gnijącego trupa – „transi”. Śmierć i trup zatem stanowią rdzeń makabry, którą traktuję jako jeden z przejawów doświadczenia granicznego*¹⁰.

Traumy kulturowe bardzo często przekładają się na doświadczenia graniczne jednostek – jak w przypadku Powstania Warszawskiego, obozów czy przemian po 1945 roku, ale nie zawsze. Transformacja ustrojowa po 1989 roku była dla większości społeczeństwa traumatyzująca, bo wiązała się z nagłą zmianą reguł, ról społecznych, z odwróceniem wartości i utratą fundamentalnego poczucia bezpieczeństwa, ale przecież nie wiązała się zwykle z doświadczeniem makabry i śmierci.

Jacek Leociak zwracał uwagę na to, że wśród wojennych relacji ze spotkań i obcowania z trupami jest szereg takich przykładów tekstów, które mają wyraźnie odmienną, specyficzną tonację stylistyczną, przy których lekturze czytelnik odczuwa *pewien zgrzyt, niestosowność, rozchwianie między makabrycznym tematem a sposobem jego ujęcia, niepokojącą deformację obrazu i niedający się oswoić efekt komiczny zderzony z całą okropnością przedstawienia. Rezultatem jest wytrącenie z utartych sposobów percepcji sytuacji makabrycznych, zaznaczenie wobec nich dystansu, a w konsekwencji – być może – obłaskawienie czy też rozbrojenie grozy.*

⁸ J. Leociak, *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Warszawa 2009, s. 16.

⁹ Tamże, s. 20.

¹⁰ Tamże.

*Omawiane tu zapisy mają więc, jak sędzę, charakter groteski*¹¹. Kilka stron dalej Jacek Leociak pisze wprost, że groteska *jest sposobem ekspresji doświadczenia makabry*¹².

Groteska może być sposobem ekspresji doświadczenia makabry, ale może być także sposobem wyrażenia różnych innych przeżyć, które są potencjalnie traumatyzujące, ale niekoniecznie makabryczne. Ich cechą wspólną i zasadniczą jest gwałtowna, nieodwracalna zmiana, metamorfoza, przejście z jednego stanu w drugi. Michaił Bachtin pisał, że *obraz groteskowy przedstawia zjawisko w trakcie zmiany, w stanie nie ukończonej jeszcze metamorfozy, w stadium śmierci i narodzin*¹³.

W pierwszej, teoretycznej części rozprawy przyjrzałam się historii terminu groteska; temu, w jaki sposób słowo groteska jest używane we współczesnym, potocznym języku; jak definiowane jest w różnych słownikach. Dokonałam przeglądu teorii groteski, wymieniłam jej podstawowe, według różnych badaczy, cechy, charakterystyczne motywy, obrazy, postaci i symbole. Przeanalizowałam to, w jaki sposób różni teoretycy definiowali funkcje śmiechu w utworach groteskowych oraz jakie światoodczucie czy światopogląd odczytywali za takim sposobem obrazowania. Istotnym fragmentem tej części jest analiza różnic w ujęciach groteski Kaysera i Bachtina, a także definicja groteski realistycznej, sformułowana w oparciu o teorię rosyjskiego badacza. W kolejnych podrozdziałach części teoretycznej skupiałam się na związkach groteski z innymi, pokrewnymi pojęciami – komizmem, satyrą, parodią i ironią; a także przyjrzałam się temu, jaki jest stan badań nad groteską w polskim filmie, jakie filmy określane są przez polskich filmoznawców jako groteskowe i jak funkcjonuje termin groteska w polskich badaniach filmoznawczych.

Część analityczną rozprawy podzieliłam na cztery rozdziały, w których przyjrę się groteskowym obrazom traum kulturowych i sytuacji granicznych: Powstania Warszawskiego w filmach *Kanał* Andrzeja Wajdy i noweli *Scherzo alla Polacca* z *Eroiki* Andrzeja Munka; obozów – koncentracyjnego w filmie *Kornblumenblau* Leszka Wosiewicza, przejściowego w filmie *Krajobraz po bitwie* Andrzeja Wajdy i jenieckiego w noweli *Ostinato lugubre* z *Eroiki* Munka; oraz obrazom transformacji ustrojowych – po 1945 roku w filmach *Popiół i diament* Andrzeja Wajdy, *Baza ludzi umarłych* Czesława Petelskiego, *Słońce wschodzi raz na dzień* Henryka Kluby, *Pogrzeb kartofla* i *Ułaskawienie* Jana Jakuba Kolskiego; i po roku 1989 w

¹¹ J. Leociak, *Doświadczenia graniczne...*, dz. cyt., s. 301.

¹² Tamże, s. 306.

¹³ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 85.

filmach *Dzień świra* Marka Koterskiego i *Psy* Władysława Pasikowskiego. Nie są to oczywiście jedyne tematy i filmy, w których groteska realistyczna się pojawia – są to wyraziste przykłady. W tej części rozprawy starałam się uchwycić mechanizm działania groteski realistycznej, sposób jej konstruowania w filmie, przeanalizować chwytły i motywy charakterystyczne dla tego rodzaju obrazowania, wywodzące się z karnawału i literatury skarnawalizowanej.

Bohaterowie tych filmów doświadczyli nagłej i totalnej zmiany rzeczywistości, odwrócenia wartości, zetknęli się ze śmiercią, terrorem, makabrą. Jacek Leociak zwrócił uwagę na ambiwalencję doświadczenia granicznego – budzi ono zarazem grozę i fascynację. Pozwala także na głębsze zrozumienie świata. *Działanie traumy jest nie tylko dewastujące, lecz także odsłaniające. Przechodząc przez doświadczenie graniczne, nie jesteśmy już tacy, jacy byliśmy przedtem, dawniej. To doświadczenie radykalnie nas odmienia, daje człowiekowi gorzką wiedzę o świecie i o sobie (jak np. tym, którzy przeżyli własną śmierć, ocaleli z egzekucji i wyszli z masowego grobu). W tym sensie doświadczenie graniczne jest darem, otwarciem, rewelacją¹⁴.* Groteska realistyczna może być sposobem ekspresji doświadczeń granicznych i traum kulturowych. Pozwala na uchwycenie ambiwalencji takich sytuacji i przeżyć, pozwala je opisać najpełniej. Ma też funkcje terapeutyczne, uwalniające od strachu, daje dystans, lekkość, poczucie względności wszystkiego, co istnieje, daje też pocieszenie i jest wyrazem afirmacji życia.

W podsumowaniu postaram się odpowiedzieć na następujące pytania: W jaki sposób jest konstruowana groteska realistyczna w kinie? Jakie charakterystyczne karnawałowe obrazy, motywy, symbole, postacie i gatunki mowy pojawiają się w polskich filmach? Jakie funkcje ma groteska? Jakie światoodczucie stoi za tym sposobem obrazowania?

¹⁴ J. Leociak, *Doświadczenia graniczne...*, dz. cyt., s. 21.

CZEŚĆ TEORETYCZNA

Każda dziedzina akademicka, zwłaszcza taka jak humanistyka, w której niewiele znajdujemy wiążących tradycji, może skorzystać na poważnym traktowaniu pojęć. Ale pojęcia nie są ustalone. Wędrują pomiędzy dyscyplinami i między poszczególnymi uczonymi, między okresami historycznymi i między rozproszonymi geograficznie społecznościami uczonych. Ich znaczenie, zasięg i wartość operacyjna są różne w różnych dyscyplinach¹⁵.

Mieke Bal

¹⁵ M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2012, s. 49.

Historia terminu „groteska”

Słowo groteska ma ponad pięćset lat. To niewiele w porównaniu np. do ironii, która liczy sobie dwa i pół tysiąca lat. W 1493 roku w Rzymie pod fundamentami średniowiecznych budowli odkopano ruiny pałacu Nerona, pochodzącego z I wieku Domus Aurea. Ściany pałacu zdobiły niezwykle, fantastyczne ornamenty. Podobne odnaleziono w tym czasie także w innych rzymskich pałacach i willach. Charakterystyczne dla tych malowideł było łączenie heterogenicznych elementów. Przemieszane ze sobą ciała ludzkie i zwierzęce, rośliny i przedmioty tworzyły hybrydyczne postaci lub figury. Gryfy, satyry, harpie, skrzydlate pół kobiety, pół kwiaty, wazy i kandelabry złączone były długą, wijącą się łodygą fantastycznego pnącza. Ruiny pałacu znajdowały się głęboko pod ziemią i przypominały grotty, więc nazwano je grotte di Roma, czyli grotami Rzymu, choć w rzeczywistości nimi nie były. Od włoskiego słowa *la grotta* (grota, pieczara) powstało słowo *grottesca*. Wyrażenie *pittura grottesca*, znaczyło dosłownie malowidło znalezione w grotach. Samo więc pochodzenie wyrazu groteska związane jest z nieporozumieniem.

Przez te przeszło pięćset lat pojęcie groteski ewoluowało, jak pisała Mieke Bal „wędrowało” pomiędzy epokami, dyscyplinami i uczonymi, zmieniając i rozszerzając bardzo swoje znaczenie; z historii sztuki przeniosło się do literaturoznawstwa, teatrologii, muzykologii, filmoznawstwa. Wikłało się w związki z innymi terminami, takimi jak komizm, ironia, satyra i parodia, z którymi początkowo nie miało nic wspólnego. Zaczęło nabierać znaczeń filozoficznych, a z drugiej strony weszło do języka potocznego.

Groteska w języku potocznym

Między pierwotnym znaczeniem słowa groteska, a jego współczesnym, potocznym rozumieniem nie zostało wiele wspólnego. W dzisiejszym języku rzeczownik *groteska*, a częściej przymiotnik *groteskowy* odnosi się na ogół do elementów rzeczywistości: sytuacji, osób, rzeczy, sposobów mówienia. Groteskę dostrzeżono nie tylko w sztuce, ale także w życiu, podobnie jak ironię czy tragedię.

Oto kilka przykładów użycia słowa *groteska* i *groteskowy* z artykułów zamieszczonych w ostatnim czasie w Internecie: *Mamy sytuację groteskową - ciepłą zimę i zwaly węgla*¹⁶, a więc sytuację absurdalną, paradoksalną, niezgodną z oczekiwaniami; o pewnym polityku ktoś napisał, że to *groteskowa postać, jak z filmów Barei*¹⁷, czyli karykaturalna, śmieszna, głupia; *cała ta afera robi wrażenie mało poważnej i groteskowej*¹⁸, tu w znaczeniu: śmiesznej, dziwnej, absurdalnej; *Może to, co teraz napiszemy zabrzmi groteskowo, ale panująca obecnie pandemia koronawirusa ma także pozytywny wpływ na otaczający nas świat*¹⁹, a więc zabrzmi absurdalnie, paradoksalnie; *Upiorna groteska lekcji z TVP*²⁰ – czyli forma lekcji, która jest zarazem śmieszna i straszna, karykaturalna, daleka od ogólnie przyjętej normy.

Groteskowa może być zatem zarówno sytuacja, postać, afera, jak i ton wypowiedzi czy forma. Słowo to w języku potocznym ma zwykle pejoratywne zabarwienie i jest synonimem wyrazów: absurdalny, nonsensowny, paradoksalny, sprzeczny z tym, co powszechnie przyjęte, karykaturalny, śmieszny, dziwny, niestosowny.

Groteskowe ornamenty, starożytne czy renesansowe, również można tymi słowami opisać, ale z pewnością nie byłby to opis wyczerpujący. Słowa powyższe bardziej oceniają niż opisują, mogą dotyczyć wielu odmiennych rzeczy i zjawisk, które z perspektywy określonego obserwatora jawią się jako absurdalne, karykaturalne czy niestosowne. Niezgodne z oczekiwaniami, dziwne i karykaturalne może być zarówno zachowanie polityka, który nie zna zasad *savoir-vivre*'u, jak i kobieta, której tors wyrasta z szypułki kwiatu, zamiast rąk ma skrzydła, na bardzo długiej, wygiętej, łabędziej szyi – ludzką głowę, na której dźwiga wielki świecznik.

Zupełnie inaczej oceniał groteskę Michaił Bachtin, inne właściwości w niej zauważał. Dla niego nie była ona absurdalna, paradoksalna, monstualna i dziwna, ale wręcz przeciwnie – najbliższa życiu. Rzymski ornament według niego przedstawiał formy pozbawione zwyczajnych, ostrych granic, będące w trakcie metamorfozy, przenikające się nawzajem, jakby jedne rodziły drugie. Podkreślał szczególny rodzaj ruchu, w jakim zostały ukazane, który nie jest ruchem osobnych, oddzielonych od siebie, w pełni ukształtowanych ciał, ale odzwierciedla

¹⁶ <https://audycje.tokfm.pl/podcast/86761,-Mamy-sytuacje-groteskowa-ciepła-zime-i-zwaly-węgla> [dostęp: 15.05.2021]

¹⁷ <https://www.salon24.pl/u/donaldmatole/288550,komorowski-groteskowa-postac-z-filmu-barei> [dostęp: 15.05.2021]

¹⁸ <https://wiadomosci.onet.pl/kraj/stefan-niesiolowski-ta-afere-jest-groteskowa/gest4> [dostęp: 15.05.2021]

¹⁹ <https://www.facebook.com/InfoMeteoWarszawa/posts/2860628664035637> [dostęp: 15.05.2021]

²⁰ <https://oko.press/upiorna-groteska-lekcji-z-tvp-tak-wladza-widzi-szkole-i-nauczycieli/> [dostęp: 15.05.2021]

wewnętrzny ruch samej istoty bytu, wyrażający się w przechodzeniu jednych form w drugie, w wiecznej niegotowości istnienia²¹. W ornamencie tym wyczuwał atmosferę lekkości, nieskrępowanej fantazji i swobody, która to swoboda wywierała na nim wrażenie *wesołej, niemal że śmiejącej się wolności*²².

Definicje groteski w słownikach

Groteska jest bardzo różnie definiowana w słownikach. To pojęcie problematyczne. Podanie jej definicji jest zadaniem niezwykle trudnym, jeśli nie niemożliwym. Klasyczna definicja, według Arystotelesa, powinna określać rodzaj, do którego należy pojęcie oraz różnicę gatunkową. *Na przykład: Człowiek jest zwierzęciem (rodzaj) rozumnym (różnica gatunkowa)*²³. Jeśli przyjrzymy się definicjom groteski w różnych słownikach, to okaże się, że nie ma zgody ani co do rodzaju, czyli nadrzędnej kategorii, do której groteska należy, ani co do jej cech gatunkowych.

Groteska ma kilka znaczeń. W zależności od tego, po jaki słownik sięgniemy – od jednego do czterech. Internetowy *Słownik Języka Polskiego PWN* podaje jej cztery znaczenia: *1. szczególny rodzaj komizmu polegający na przejawianiu świata przedstawionego i zestawianiu kontrastów; 2. utwór literacki, muzyczny lub plastyczny oparty na takich zasadach; 3. sytuacja, wydarzenie absurdalne; 4. ornament roślinny połączony z fantastycznymi motywami postaci ludzkich lub zwierzęcych*²⁴. W wydaniu papierowym słownika znajdziemy tylko dwa znaczenia. Jako pierwsze podane jest drugie z powyższych: *utwór literacki, muzyczny lub plastyczny o elementach komicznych, karykaturalnych*²⁵. Jako drugie – rodzaj ornamentu.

W słownikach terminów literackich groteska definiowana jest nie jako utwór literacki, ale zwykle jako kategoria estetyczna. Bywa również czasem nazywana rodzajem komizmu, co ma swoje uzasadnienie – komizm jest szerszą kategorią, bywa komizm, który nie jest groteskowy, natomiast groteska jest zawsze komiczna, choć czasem ten komizm jest mocno wyciszony, sprowadzony do ironii romantycznej (którą Bachtin nazywał śmiechem

²¹ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. A. Gorenio, Kraków 1975, s. 94.

²² Tamże.

²³ *Filozofia. Słownik. Pojęcia, postacie, problemy*, G. Durozoi, A. Roussel, tłum. J. Migasiński i J. Niecikowski, Warszawa 1997, s. 57.

²⁴ <https://sjp.pwn.pl/szukaj/groteska.html> [dostęp: 15.05.2021]

²⁵ *Mały słownik języka polskiego. Wydanie nowe*, red. E. Sobol, Warszawa 2000, s. 243.

zredukowanym). W starszych opracowaniach określana jest nawet jako rodzaj satyry²⁶, co jest moim zdaniem nieporozumieniem – istnieją utwory groteskowe, które nie mają celów satyrycznych; Bachtin uważał wręcz satyrę za przeciwieństwo groteski.

Aleksandra Okopień-Sławińska w *Słowniku terminów literackich* podaje dwa znaczenia groteski. Po pierwsze – to rodzaj ornamentu. Dopiero w drugim znaczeniu groteska to sposób przedstawiania świata, *kategoria estetyczna realizująca się w utworach plastycznych, muzycznych, filmowych, teatralnych i literackich, które wyróżniają się szeregiem współdziałających właściwości: 1. fantastyką, upodobaniem do form osobliwych, ekscentrycznych, przerażających, monstrualnych, wyolbrzymionych i zdeformowanych (stąd związek groteski z brzydotą i karykaturą); 2. absurdalnością wynikłą z braku jednolitego systemu zasad rządzących światem przedstawionym i z równoczesnego wprowadzania rozmaitych, często sprzecznych porządków motywacyjnych: baśniowego i naturalistycznego, mitologicznego i satyrycznego, psychologicznego i religijnego, naturalistycznego, realistycznego, satyrycznego itd., w rezultacie czego świat groteskowy nie poddaje się logicznej interpretacji; 3. niejednolitością nastroju, przemieszaniem pierwiastków komizmu i tragizmu, błazenady z motywami rozpacz i przerażenia, demoniczności z trywialnością, satyryczności z bezinteresownym estetyzmem; 4. Prowokacyjnym nastawieniem wobec utrwalonej w świadomości społecznej zdroworoządkowej wizji świata, lekceważeniem obowiązującego decorum, i parodystycznym stosunkiem do panujących konwencji literackich i artystycznych (stąd związek g. z burleską, parodią, trawestacją); 5. w g. literackiej: niejednorodnością stylową, nieumiarkowaną i prowokacyjną inwencją słowną, mieszaniem mowy wykwiintnej z wulgarną, kontrastowaniem sposobu wysłowienia się z sytuacją wypowiedzi itp.*²⁷.

Słownik terminologiczny sztuk pięknych również nie traktuje groteski jako utworu plastycznego. Wymienia tylko jedno jej wąskie znaczenie – jako szczególnego rodzaju ornamentu, który powstał w sztuce rzymskiej w I w. n. e., a stał się popularny w epoce renesansu i klasycyzmu. Autorki nie podają drugiego znaczenia, pomimo że w słowniku używane jest słowo groteska nie tylko w odniesieniu do ornamentu, ale właśnie w znaczeniu kategorii estetycznej. Np. *maszkaron, motyw dekor. w formie stylizowanej głowy ludzkiej lub na pół zwierzęcej, o zdeformowanych groteskowo rysach i często fantastycznej fryzurze*; lub:

²⁶ *Słownik terminów literackich*, red. S. Sierotwiński, Wrocław 1986, s. 90.

²⁷ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław-Warszawa-Kraków 1988, s. 173. Bardzo podobną definicję groteski podała A. Okopień-Sławińska w *Podręcznym słowniku terminów literackich* pod red. J. Sławińskiego, Warszawa 2001.

po II wojnie świat. plakat wyraźnie nawiązuje do doświadczeń nowocz. malarstwa, poszukując form ekspresji groteskowej, żartu, dowcipu²⁸.

W *Słowniku terminów filmowych* Marka Hendrykowskiego pierwsze wymienione jest znaczenie groteski jako gatunku filmowego: *Wykształcona w okresie kina wczesnoniemego odmiana komedii filmowej operująca wyolbrzymieniem, zmiennością nastroju, paradoksalną ambiwalencją przedstawień i absurdalną wizją świata, w której mieszają się: pierwiastki komizmu i tragizmu, wyrafinowany estetyzm i brzydota, liryzm i sarkazm, wykwint i wulgarność, itp. Np. filmy Charlie'go Chaplina*²⁹. Ten rodzaj komedii nazywany jest przez samego Marka Hendrykowskiego³⁰, a także w innych opracowaniach³¹ burleską filmową. W drugim znaczeniu według tego słownika groteska jest kategorią estetyczną zdefiniowaną podobnie, jak w innych słownikach, a do jej wyznaczników należą: *ekscentryczność środków wyrazu, monstrualność i karykaturalna deformacja przedstawień, absurdalność ukazywanych zdarzeń przelamująca zdroworozsądkową logikę, łączenie sprzecznych wzorów stylowych oraz parodystyczny stosunek do panujących konwencji gatunkowych kina*³².

Cechy groteski, które są najczęściej wymieniane w różnych definicjach słownikowych to: absurdalność, paradoksalność, karykaturalność, przejaskrawienie, wyolbrzymienie, deformacja, monstrualność, brzydota, fantastyka, dziwność, zestawianie kontrastów, łączenie sprzecznych elementów, takich jak tragizm i komizm, piękno i brzydota, fantastyka i realizm; niejednorodność stylistyczna, zmienność nastrojów, w niektórych definicjach pojawia się też groza, potworność, makabra, a także wulgarność i rubaszość, niezwykle rzadko wspomina się o elementach karnawalizacji³³.

Teoretycy groteski

Teoria groteski rozwijała się najintensywniej w trzech okresach – w XVI wieku, po odkryciu malowideł w Złotym Domu Nerona; na przełomie XVIII i XIX wieku, w okresie

²⁸ *Słownik Terminologiczny Sztuk Pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 2003, s. 142.

²⁹ M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 112.

³⁰ Tamże, s. 40.

³¹ <http://www.akademiafilmowa.pl/program,13,278,1,Pierwszy-gatunek-burleska-i-jej-poczatki.html> lub https://pl.wikipedia.org/wiki/Burleska_filmowa [dostęp: 15.05.2021]

³² M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 112.

³³ <https://pl.wikipedia.org/wiki/Groteska> [dostęp: 15.05.2021]

preromantyzmu i romantyzmu, a szczególnie w drugiej połowie XX wieku. Najbardziej dla mnie interesujące są teorie z tego ostatniego okresu. Nie będę streszczała koncepcji różnych teoretyków po kolei – to zostało zrobione na gruncie polskiego literaturoznawstwa i historii sztuki wielokrotnie. Takie podsumowania i przeglądy teorii przedstawili m.in.: Lech Sokół w artykule *Przegląd prac o grotesce w literaturze* (1970)³⁴, Ewa Kuryluk w książce *Salome czyli o rozkoszy. O grotesce w twórczości Aubreya Beardsleya* (1976)³⁵, Tomasz Gryglewicz w książce *Groteska w sztuce polskiej XX w.* (1984)³⁶, Jerzy Speina w rozdziale *Groteska literacka* z książki *Typy świata przedstawionego* (1993)³⁷, Anna Janus-Sitarz w książce *Groteska literacka. Od Diabła z Damaszku po Becketa i Mrożka* (1997)³⁸ oraz Elżbieta Sidoruk w książce *Groteska w poezji Dwudziestolecia. Leśmian – Tuwim – Gałczyński*³⁹ wydanej w 2003 roku. W tym samym roku ukazała się również antologia tekstów o grotesce pod redakcją Michała Głowińskiego⁴⁰.

Badacze niezwykle rzadko odwołują się do pierwszych, XVI-wiecznych teoretyków groteski, takich jak Giorgio Vasari, Benevento Cellini, Pirro Ligorio czy Gabriele Paleotti. Wspomina o nich np. Tomasz Gryglewicz. Spośród teoretyków romantycznych najczęściej wymieniani są: Justus Möser, Friedrich Fölger, Friedrich Schlegel, Jan Paul, Victor Hugo, John Ruskin, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, a wśród współczesnych: Wolfgang Kayser, Lee Byron Jennings, Jean Onimus, Michał Bachtin, rzadziej George Santayana, Arthur Clayborough czy Jurij Mann.

Większość badaczy, np. Ewa Kuryluk, Elżbieta Sidoruk, Bernard McElroy⁴¹ i Schuy R. Weishaar⁴², twierdzi zgodnie, że tak naprawdę powstały dotąd dwie najważniejsze, najpełniejsze i najbardziej oryginalne teorie groteski: Wolfganga Kaysera – zawarta w książce *Das Grotteske in Malerei und Dichtung* oraz Michała Bachtina – opisana w *Twórczości Franciszka Rabelais'go*. Teorie te bardzo różnią się od siebie, a w pewnych punktach są nawet sprzeczne. Wynika to po pierwsze z faktu, że ci dwaj badacze analizowali teksty z różnych epok: Kayser – z okresu romantyzmu i modernizmu, Bachtin – średniowiecza i renesansu. Po

³⁴ L. Sokół, *Przegląd prac o grotesce w literaturze*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 61/4.

³⁵ E. Kuryluk, *Salome czyli o rozkoszy. O grotesce w twórczości Aubreya Beardsleya*, Kraków 1976.

³⁶ T. Gryglewicz, *Groteska w sztuce polskiej XX w.*, Kraków 1984.

³⁷ J. Speina, *Groteska literacka*, [w:] *Typy świata przedstawionego*, Toruń 1993.

³⁸ A. Janus-Sitarz, *Groteska literacka. Od Diabła z Damaszku po Becketa i Mrożka*, Kraków 1997.

³⁹ E. Sidoruk, *Groteska w poezji Dwudziestolecia. Leśmian – Tuwim – Gałczyński*, Białystok 2004.

⁴⁰ *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003.

⁴¹ B. McElroy, *Groteska i jej współczesna odmiana*, [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, dz. cyt.

⁴² S. R. Weishaar, *Masters of Grotesque*, McFarland & Company, 2012.

drugie, interpretacja groteski jest w znacznym stopniu funkcją światopoglądu badacza. W teorii Kaysera pobrzmiewają echa egzystencjalizmu, u Bachtina natomiast wyraźnie widać inspirację filozofią Fryderyka Nietzschego⁴³.

Trzeba zauważyć, że ani w *Przeglądzie prac o grotesce w literaturze* Lecha Sokoła nie wspomina się o Bachtinie, ani w antologii Michała Głowińskiego nie znalazł się żaden tekst rosyjskiego teoretyka. Sokół wydał swój artykuł w 1970 roku, czyli pięć lat po ukazaniu się pierwszego wydania książki Bachtina po rosyjsku, ale pięć lat przed wydaniem polskim. Mógł więc jeszcze nie znać tej pozycji. Natomiast Głowiński w otwierającym antologię tekście pt. *Groteska jako kategoria estetyczna* wspominał o Bachtinie, nazywając go *wielkim badaczem literatury i myślicielem*⁴⁴, a książkę o Rabelais'em – *mistrzowską*⁴⁵, ale nie włączył żadnego jego tekstu do swojego wyboru. Być może dlatego, że wstęp do *Twórczości Franciszka Rabelais'go* był zbyt długi⁴⁶, żeby znaleźć się w tej, niewielkich rozmiarów, antologii (choć z pewnością udałoby się wybrać fragment). Mogło być jednak tak, że teoria Bachtina nie przystawała do pozostałych tekstów, które w większości idą tropem Kaysera lub, jak tekst Arona Guriewicza, są wobec teorii Bachtina krytyczne. Wydaje się, że koncepcja groteski niemieckiego badacza została lepiej przyswojona przez polskich badaczy i mocniej wpłynęła na powszechne rozumienie terminu.

Chciałabym się przyjrzeć, jak różni XX-wieczni teoretycy (przede wszystkim Kayser i Bachtin) określali główne cechy groteski, jakie motywy, obrazy, postaci i symbole uznawali za charakterystyczne dla groteski, jaki stosunek wobec świata, światopogląd czy światoodczucie odczytywali za groteskowym sposobem obrazowania.

⁴³ Bernard McElroy w tekście *Groteska i jej współczesna odmiana* (dz. cyt., s. 145) również zauważa u Kaysera *nastawienie egzystencjalistyczne*, natomiast u Bachtina marksistowskie, z czym się nie zgadzam. Rozwinę wątek inspiracji pismami Nietzschego u Bachtina w dalszej części rozdziału.

⁴⁴ M. Głowiński, *Groteska jako kategoria estetyczna*, [w:] *Groteska*, dz. cyt., s. 11.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ W polskim wydaniu z 1975 roku ma 70 stron.

Podstawowe cechy groteski

Absurd i obcość

Wolfgang Kayser w tekście pod tytułem *Próba określenia istoty groteskowości* pisał, że *upostaciowienia groteskowości są grą z absurdem*⁴⁷. Ta kategoria była kluczowa w jego koncepcji. *Groteskowość to świat, który stał się obcy*⁴⁸ i jawi się nagle jako absurdalny. To nasz świat, który gwałtownie się zmienił w coś nieznanego, groźnego, przerażającego, którego *pewność okazała się pozorem*⁴⁹. Istotną cechą tego zjawiska jest raptowność i niespodzianka. W takim świecie tracimy orientację, mamy poczucie, że same zasady min rządzące stały się niedorzeczne.

W tekście *Termin „groteska”* Lee Byron Jennings uznał absurd za zjawisko pokrewne grotesce. Zastanawiał się jednak *czy rzeczywiście należy utożsamiać groteskę z chaosem i absurdalnością*⁵⁰, jak to uczynił Kayser. Choć przyznawał, że *głęboka absurdalność sytuacji stanowi urodzajną glebę dla groteski*⁵¹, to zauważał, że nie każda sytuacja absurdalna jest groteskowa i nie można postawić między tymi kategoriami znaku równości. Również Bernard McElroy polemizował z Kayserem w kwestii uznawania obcości i absurdalności za główną cechę groteski, pisząc że jego teoria *stosuje się bardziej do groteski współczesnej niż groteski w ogóle*⁵². Tego samego zdania był Michaił Bachtin – twierdził, że *Kayserowskie określenie groteski jako czegoś budzącego lęk, nieludzkiego i obcego jest adekwatne tylko w stosunku do niektórych zjawisk groteski modernistycznej, nie jest natomiast w pełni adekwatne w odniesieniu do groteski romantycznej i już zupełnie nieadekwatne w stosunku do poprzednich etapów jej rozwoju*⁵³.

Przeciwno absurdowi, jako cesze groteski, wypowiedział się Thomas Mann we fragmencie przywołanym przez Jenningsa: *Groteska jest do przesady prawdą i ze wszech miar rzeczywistością, a nie nonsensem, fałszem, zaprzeczeniem rzeczywistości, absurdem*⁵⁴. W teorii Bachtina kategoria absurdu była również nieobecna. Rosyjski badacz realizm groteskowy – czy

⁴⁷ W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, „Pamiętnik Literacki” LXX, 1979, z. 4., s. 279.

⁴⁸ Tamże, s. 276.

⁴⁹ Tamże, s. 277.

⁵⁰ L. B. Jennings, *Termin „groteska”*, [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, dz. cyt., s. 282.

⁵¹ Tamże, s. 311.

⁵² B. McElroy, dz. cyt., s. 149.

⁵³ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 113.

⁵⁴ T. Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Berlin 1918, s. 584, cyt. za: L. B. Jennings, dz. cyt., s. 296.

też system obrazowy ludowej kultury śmiechu⁵⁵, jak określał groteskę – uważał za koncepcję estetyczną, nie tylko równorzędną i opozycyjną wobec realizmu, lecz także bliższą rzeczywistości, pełniej ją odzwierciedlającą.

Monstrualność, groza, deformacja i brzydota

Wolfgang Kayser podkreślał, że groteskowe jest przede wszystkim to, co monstrualne, tajemnicze, dziwne, upiorne. *Zarysowuje się więc możliwość nowego określenia groteskowości. Prowadziłoby do niej ukształtowanie „czegoś upiornego”⁵⁶. Świat groteski to według niego świat budzący grozę. Podobne poglądy sformułował Bernard McElroy: *Źródłem groteski w sztuce i literaturze jest ludzka zdolność ulegania wyjątkowo silnej fascynacji tym, co potworne*⁵⁷. Formy groteskowe budzą według badacza u odbiorcy mieszaninę odrazy i fascynacji. McElroy uznawał deformację, zniekształcenie, cielesną degradację, zwyrodnienie i brzydotę za jedną z głównych cech groteski. Zgadzał się z nim Lee Byron Jennings, wymieniając wśród najistotniejszych właściwości pojęcia zniekształcenie, które *jest zmianą na gorsze, procesem upadku lub dezintegracji — przechodzeniem od piękna do brzydoty, od harmonijności do dysharmonii, od użyteczności do bezużyteczności, od sensowności do bezsensu czy od zdrowego do chorobliwego*⁵⁸.*

Michaił Bachtin, opisując groteskę średniowieczno-renesansową i późniejszą, kontynuującą te tradycje, nie używał takich pojęć jak brzydota, deformacja czy zniekształcenie. Określenia takie były według niego oznaką postrzegania obrazów groteskowych z określonej perspektywy – *„estetyki piękna”, która powstała w czasach nowożytnych*⁵⁹. Obrazy te są sprzeczne z kanonem klasycznym, dlatego wydają się być czymś pokracznym, szpetnym, nieforemnym dla osoby do tego kanonu przywiązanej. Sfera dołu materialno-cielesnego, sfera fizjologii: jedzenia, kopulacji i defekacji, powszechnie uważana za brzydką, w koncepcji Bachtina miała charakter pozytywny, nie była oceniana w kategoriach piękna i brzydoty. *Sfera ta ma znaczenie pozytywne. To rodzący „dół”⁶⁰. Bachtin nie zgadzał się z Kayserem również w kwestii elementu grozy. W jego rozważaniach zdumiewa przede wszystkim ciemny, straszny*

⁵⁵ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 79.

⁵⁶ W. Kayser, dz. cyt., s. 277.

⁵⁷ B. McElroy, dz. cyt., s. 125.

⁵⁸ L. B. Jennings, dz. cyt., s. 294.

⁵⁹ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 91.

⁶⁰ Tamże, s. 249.

i budzący lęk – ogólny ton groteskowego świata, i tylko to w tym świecie zostaje uchwycone. A przecież w rzeczywistości ton ten jest zupełnie obcy całej grotesce aż do romantyzmu. Mówiliśmy już, że groteska średniowieczna i renesansowa – przeniknięta karnawałowym odczuciem świata – uwalnia świat od wszystkiego, co straszne i co budzi lęk, sprawia, iż świat staje się maksymalnie „niestraszy”, a więc wesoły i jasny⁶¹.

Wyolbrzymienia

Wyolbrzymienie i hiperbolizacja, przesada i nadmiar – to wedle powszechnego mniemania jedna z podstawowych cech stylu groteskowego⁶² – pisał Michaił Bachtin. Tak też podaje większość słowników, wymieniając jako główne cechy interesującego mnie pojęcia: przejaskrawianie świata przedstawionego⁶³, operowanie wyolbrzymieniem (...), ekscentryczność środków wyrazu, monstrualność i karykaturalną deformację przedstawień⁶⁴. Bachtin uważał wyolbrzymienie za ważną cechę groteski, mimo wszystko jednak nie najistotniejszą. Dużym błędem jest według niego sprowadzanie istoty tego pojęcia do hiperbolizacji, szczególnie do wyolbrzymień zjawisk negatywnych, które charakterystyczne są dla satyry. W grotesce karnawałowej wyolbrzymienia, nadmiar i przesada dotyczą przede wszystkim sfery materialno-cieleśnej. Wyrażają obfitość i płodność. Mają charakter pozytywny i aprobatywny. Przewodnim motywem wszystkich obrazów życia materialno-cieleśnego jest płodność, wzrost, przelewająca się przez brzegi obfitość⁶⁵.

Bernard McElroy zupełnie inaczej niż Bachtin rozumiał sens groteskowych wyolbrzymień i hiperbolizacji. Amerykanin uważał, że podkreślają one ohydę fizyczności, *pozbawioną godności, niebezpieczną, wręcz obrzydliwą fizyczność egzystencji⁶⁶*, że mają znaczenie czysto negatywne, wiążą się z krytycznym, satyrycznym stosunkiem twórcy do przedstawianego przedmiotu.

⁶¹ Tamże, s. 112.

⁶² M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 422.

⁶³ <https://sjp.pwn.pl/szukaj/groteska.html> [dostęp: 15.05.2021]

⁶⁴ M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 112.

⁶⁵ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 79-80.

⁶⁶ B. McElroy, dz. cyt., s. 140.

Mieszanie sprzecznych elementów

Cecha groteski, jaką jest łączenie sprzecznych elementów, zestawienia kontrastów czy jak pisał Kayser: *mieszanie sfer w naszym poczuciu odrębnych*⁶⁷, wymieniana jest jako jedna z podstawowych w wielu słownikach. Michał Głowiński uznał ją wręcz za najistotniejszą. W tekście otwierającym antologię tekstów teoretycznych o grotesce pisał, że *to co dla niej najistotniejsze, co wyznacza wszelkie jej cechy, to właśnie swoiście traktowane dysonanse niebędące dziełem przypadku czy wtrętem zaczerpniętym z innej artystycznej rzeczywistości*⁶⁸. Badacz określa groteskę jako zespół zharmonizowanych i sfunkcjonalizowanych dysonansów.

Sprzeczności, dysonanse, zestawienia heterogenicznych elementów są z pewnością cechą groteski, ale są również podstawą wszelkiego rodzaju komizmu, a przede wszystkim ironii romantycznej. Bernard McElroy w tekście *Groteska i jej współczesna odmiana* (umieszczonym w antologii Głowińskiego) krytykuje Geoffreya Harphama⁶⁹ właśnie za stawianie tej cechy na pierwszym miejscu, pisząc, że *jeśli na groteskę składają się sprzeczne znaczenia, pomieszane kategorie i zawodne systemy znaków, to trudno uniknąć sytuacji, w której wszelka sprzeczność czy niejednoznaczność są groteskowe. Chwilami wydaje się, że Harpham zdaje sobie sprawę, iż przedmiotowi jego analizy grozi zniknięcie w niekończącym się rozmnożeniu, do jakiego skłania stosowana przezeń teoria*⁷⁰.

Wielu teoretyków określało jednak bardziej precyzyjnie, jakiego rodzaju zestawienia są charakterystyczne dla groteski. Można wyróżnić dwa główne ujęcia tego problemu. W pierwszym są to połączenia tego, co straszne, demoniczne, potworne z tym, co śmieszne. W drugim ujęciu – Michaiła Bachtina – są to degradacje, zestawienia „góry” z „dołem”, a więc tego, co poważne, wzniosłe, patetyczne z dołem materialno-cieleśnym.

Łączenie śmiesznego ze strasznym

Wolfgang Kayser twierdził, że w utworach groteskowych poczucie absurdu, obcości i grozy łączy się ze śmiechem, najczęściej śmiechem pełnym goryczy, szyderczym, demonicznym czy spazmatycznym, który jest próbą rozbrojenia lęku, rozładowania napięcia,

⁶⁷ W. Kayser, dz. cyt., s. s. 277.

⁶⁸ M. Głowiński, *Groteska jako kategoria estetyczna*, [w:] *Groteska*, dz. cyt., s. 8.

⁶⁹ G. Harpham, *On The Grotesque. Strategies of Contradiction in Art. And Literature*, Princeton 1982.

⁷⁰ G. Harpham, dz. cyt., cyt. za: B. McElroy, *Groteska i jej współczesna odmiana*, [w:] *Groteska*, dz. cyt., s. 137.

otrząśnięcia się z koszmaru. Lee Byron Jennings uważał, podobnie jak Kayser, że *istota groteski polega na nadawaniu elementowi demonicznego lęku cech śmiesznych i trywialnych w celu ich rozbrojenia, a więc że groteska to demoniczność przemieniona w śmieszność*⁷¹. Element demoniczny Jennings rozumie jako zniszczenie, chaos i rozkład. Groteskowe obrazy i postaci łączą w sobie cechy demoniczne i błazeńskie, przerażające i śmieszne, a u odbiorców wywołują jednocześnie lęk i rozbawienie. *Najsilniejszy efekt groteskowy osiąga się wtedy, gdy oba aspekty obiektu – przerażający i śmieszny – są równie wyraźne*⁷².

Jennings rozróżnił dwa rodzaje, dwie kategorie groteski: utajoną, albo inaczej stłumioną – czyli taką, w której nurt okropności czy demoniczności pozostaje w ukryciu, a strona humorystyczna wysuwa się na pierwszy plan; i groteskę, którą badacz nazywa wspaniałą, gdzie element grozy nie jest tłumiony, lecz przeciwnie, *zostaje uznany za zasadniczy składnik życia*⁷³. Od podobnego twierdzenia rozpoczął swoje rozważania o grotesce w kinie amerykańskim Schuy R. Weishaar. W książce *Masters of the Grotesque* pisał, że groteska ma dwa oblicza, dwa bieguny – *jeden ciąży w stronę tego, co ciemne, przerażające, makabryczne, drugi w stronę tego, co jasne, jowialne i śmieszne*⁷⁴.

Dużo wcześniej, na początku XX wieku, podobne poglądy przedstawił John Ruskin, z którym zgadzał się, i którego cytował Bernard McElroy: *Wydaje mi się, że groteska we wszystkich niemal wypadkach składa się z dwóch elementów, jednego śmiesznego, drugiego przerażającego; że – ponieważ zawsze któryś z tych elementów przeważa – dzieli się na dwie odmiany, groteskę żartobliwą i groteskę okropną*⁷⁵. Jennings nazywa groteską stłumioną, ten jej rodzaj, który Ruskin określa jako żartobliwą, a wspaniałą, ten który Ruskin nazywa okropną.

Bernard McElroy również zauważał w grotesce przemieszanie grozy i brzydoty z komizmem: *Groteska jest odchyleniem od normy, które wzbudza fascynację i ten przebłysk przewrotnej wesołości pozwala ją rozpoznać, odróżnia ją w naszym doświadczeniu od tego, co po prostu brzydkie czy śmieszne. (...) Podsumowując: sztuka groteskowa, bardziej niż*

⁷¹ L. B. Jennings, *Termin „groteska”*, „Pamiętnik Literacki” LXX, 1979, z 4, s. 283. W innym miejscu tego tekstu pisał, że *Groteska to demoniczność przemieniona w trywialność*. s. 307.

⁷² L. B. Jennings, dz. cyt., s. 301.

⁷³ L. B. Jennings, dz. cyt., s. 316.

⁷⁴ S. R. Weishaar, *Masters of Grotesque*, dz. cyt., s. 1, tłum. moje.

⁷⁵ J. Ruskin, *The Stones of Venice*, [w:] *The works of John Ruskin*, ed. E. T. Cook and A. Wedderburn, vol. XI, London 1904., cyt. za B. McElroy, dz. cyt., s. 142.

*jakakolwiek inna, jest syntetyczna, łącząc w sobie magię, animalizm i zabawę w obliczu intuicyjnego postrzegania świata jako potwornego*⁷⁶.

Degradacje – łączenie „góry” z „dołem”

*Wiodącą cechą realizmu groteskowego jest degradacja, a więc transpozycja tego, co wysokie, duchowe, idealne, abstrakcyjne – na plan ziemi oraz ciała w ich nierozzerwalnej jedności*⁷⁷. W teorii Michała Bachtina cecha groteski, jaką jest połączenie sprzecznych elementów, wiąże się z ruchem z góry na dół, jest zestawieniem duchowości i wzniosłości z dołem materialno-cieleśnym, z procesami fizjologicznymi, ze sferą narządów płciowych. Inaczej jednak rozumiał degradację niż Bernard McElroy. Podczas, gdy amerykański literaturoznawca uważał, że celem degradacji jest *zwrócenie naszej uwagi na pozbawioną godności, niebezpieczną, wręcz obrzydliwą fizyczność egzystencji i podkreślanie jej przez wyolbrzymianie, zniekształcanie czy nieoczekiwane połączenia*⁷⁸, Bachtin podkreślał jej ambiwalentny charakter. Degradacja strąca to, co wysokie w topograficzny dół, *w sferę życia dolnej części ciała, życia brzucha i narządów płciowych, a w następstwie i takich aktów, jak spółkowanie, poczęcie, brzemiennność, poród, pożeranie, defekacja*⁷⁹. Jednak ten dół nie tylko degradowuje, ale i utwierdza. To płodząca ziemia, cielesna mogiła, która jest początkiem nowych narodzin. Ma znaczenie jednocześnie negatywne, jak i pozytywne, odrodzielijskie.

Ciało otwarte

Innym ważnym elementem koncepcji rosyjskiego badacza była groteskowa koncepcja ciała. Bachtin przeciwstawiał klasyczny kanon przedstawiania ciała – groteskowemu. Kanonem klasycznym nazywał konwencję, do której przywykliśmy współcześnie, najogólniej mówiąc – realistyczną. W takim ujęciu ciało jest przede wszystkim gotowe, uformowane, oddzielone od innych ciał, zamknięte, przedstawione do strony oficjalnej, procesy fizjologiczne zostają przemilczane. W kanonie groteskowym natomiast ciało jest otwarte, łączy się ze światem i z innymi ciałami: pije, pożera, wydalą, wymiotuje, kopuluje, rodzi, umiera. Jest

⁷⁶ B. McElroy, dz. cyt., s. 147.

⁷⁷ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 80.

⁷⁸ B. McElroy, dz. cyt., s. 140.

⁷⁹ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 82.

niewyodrębnione, niezamknięte, niegotowe, przedstawione w momencie wzrostu, zmiany, metamorfozy. Podkreślane są jego otwory i wypukłości, którymi łączy się ze światem i innymi ciałami: wielkie usta, genitalia, pośladki, piersi, gruby brzuch, duży nos. To kolektywne, a nie jednostkowe, wielkie, potężne ciało ludu, które jest niezniszczalne i ciągle się odradza, pomimo śmierci indywidualności. Przestaliśmy rozumieć tę konwencję. Ciało groteskowe nie mieści się w ramach estetyki piękna czasów nowożytnych, wydaje się z tej perspektywy monstrualne, nieforemne, szpetne.

Karnawał

Bachtin podkreślał mocno związek groteski realistycznej z karnawalem, jarmarkiem i odpustem. Karnawałowy system obrazów i symboli, język, rodzaj śmiechu i światoodczucie przeniknęły do utworów groteski średniowieczno-renesansowej, a później wpływały na literaturę i sztukę kolejnych wieków. Podczas świąt karnawałowych następowało *chwilowe uwolnienie od panującej prawdy i panującego ustroju, chwilowe zniesienie wszystkich hierarchicznych stosunków, przywilejów i norm, zakazów*⁸⁰. Na placu karnawałowym panowała atmosfera swobodnego, wesołego, familiarnego kontaktu między ludźmi, których zwykle dzieliły nieprzekraczalne bariery. Ludzie czuli się wspólnotą, jednością. *Na pewien czas znikala alienacja*⁸¹.

Jennings też zauważał związek groteski z karnawalem (i cyrkiem), lecz zupełnie inaczej interpretował jego znaczenie. Łączył go z *wybrykami natury i potwornymi zamaskowanymi postaciami*⁸² oraz z fantastyką. Sceny karnawałowe według Jenningsa zbliżają się do groteski wtedy, kiedy odpowiednio mocno zostanie wyeksponowany rozpad normalnego świata oraz elementy dziwaczne, potworne lub demoniczne. Dla Bachtina więc wejście w świat karnawałowy, porzucenie obowiązujących zwykle zasad i codziennej tożsamości było radosne i wyzwalające, dla Jenningsa natomiast – przerażające i potworne.

Język groteskowy

Ważną cechą groteski według Bachtina jest szczególnego rodzaju język. Był to język nieoficjalny, nieskrępowany, familiarny, który celowo zrywał z zasadami etykiety, grzeczności,

⁸⁰ Tamże, s. 67.

⁸¹ Tamże.

⁸² L. B. Jennings, dz. cyt., s. 310.

poważania i innymi przyjętymi powszechnie konwencjami. Pełen był nieprzyzwoitości, przekleństw, klątw, zaklęć, wyzwisk, przezwisk, przejęzyczeń i trawestacji językowych. Ważną cechą tego języka była ambiwalencja. *Jarmarczne słowo to dwulicowy Janus*⁸³. Jest zawsze ironiczne, znieważa chwając i chwali znieważając. Obelga zespała się w nim z pochwałą. Przekleństwa *dają groteskowy obraz ciała: palą je, zrzucają na ziemię, kaleczą nogi, wywołują biegunkę, porażają zad – innymi słowy – wywracają ciało na nice, uwydatniają jego dół*⁸⁴. Ten dół cielesny jest ambiwalentny, nie tylko grzebie, ale i odradza, przekleństwa nie tylko negują i poniżają, ale też afirmują.

Bachtin opisywał język jarmarczny, którego używał Rabelais. Trzeba zauważyć, że w utworach groteskowych z późniejszych epok język może być zupełnie inny. Na przykład Stephen M. Halloran analizując teksty Sartre'a, Camusa, Ionesco i Gabriela Marcela, doszedł do wniosku, że używają oni języka, który oddaje doświadczenie absurdu, ukazuje zasadniczy brak harmonii między człowiekiem a światem. Absurd, według Hallorana, stanowi *poważne wyzwanie retoryczne. (...) Pisarz usiłuje wypowiedzieć to, co jest zasadniczo niewypowiadalne*⁸⁵. Język w teatrze absurdu jest więc jak najbardziej oderwany od rzeczywistości, zwraca uwagę na swoją nieprzezroczystość, własną materię.

Groteskowe motywy, obrazy, postaci i symbole

Wolfgang Kayser w tekście pt. *Próba uchwycenia istoty groteskowości* wymienia ważniejsze motywy groteskowe. Należą do nich niektóre zwierzęta – tajemnicze, dziwne, monstrualne lub baśniowe: przede wszystkim nietoperz (jako krwiopijca oraz przykład nienaturalnego pomieszania dziedzin), węże, sowy, ropuchy, pająki, a także wszelkie robactwo – *stworzenia pelzające, nocne, których tryb życia nie jest zbyt powszechnie znany*⁸⁶; rośliny, szczególnie pnącza z *ich tajemniczą żywotnością*⁸⁷; narzędzia i sprzęty, które zaczynają żyć własnym życiem (pomieszczenie mechanicznego z organicznym), urządzenia, które zaczynają panować nad swym twórcą; żywe istoty przekształcone w manekiny, automaty, marionetki, maski i *twarze zastygłe w maski*⁸⁸, szkielety, czaszki, taniec umarłych. Bardzo ważny w teorii

⁸³ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 254.

⁸⁴ Tamże, s. 256.

⁸⁵ S. M. Halloran, *Język i absurd*, [w:] *Groteska*, dz. cyt., s. 89.

⁸⁶ W. Kayser, dz. cyt., s. 274.

⁸⁷ Tamże, s. 275.

⁸⁸ Tamże, s. 276.

Kaysera był motyw szaleństwa, które było objawem zawładnięcia obcej, nieludzkiej siły duszą człowieka. Właściwa grotesce perspektywa to perspektywa kogoś pogrążonego w marzeniu we śnie lub na jawie, kogoś na progu zamroczenia lub kogoś szalonego. Kayser pisał, że w takich stanach jakieś tajemnicze, nieludzkie coś czy ono (Es) przejmuje władzę nad człowiekiem. *Prawdziwie groteskowe to coś, co wdziera się z zewnątrz, pozostaje nieuchwytnie, niewytłumaczalne, bezosobowe*⁸⁹.

Bernard McElroy wymieniał podobne motywy do tych, o których wspominał Kayser. Za groteskowe uznawał niektóre zwierzęta: pająki, nietoperze oraz wszelkie gady; wymyślone lub rzeczywiste zwierzęta o odrażającym wyglądzie, np. dinozaury; hybrydyczne, mityczne twory zwierzęce, np. gryfy; połączenie postaci ludzkich ze zwierzęcymi, np. syreny; wybryki i aberracje natury, np. karły, przypadki wodogłowie i innych deformacji; kłowni, a także *przedstawianie ludzi w stanie tak dziwnym, makabrycznym czy obrzydliwym, że znika ludzka godność, a nawet zagrożona jest tożsamość człowieka (zwłoki w stanie rozkładu, kościotrupy, kanibalizm, pewne zachowania ludzi obłąkanych)*⁹⁰. Ponadto, za Kayserem, za formy groteskowe uważał połączenia urządzeń mechanicznych i ludzi albo zwierząt oraz maszyny zaczynające żyć własnym życiem.

Michaił Bachtin do groteskowych postaci, obrazów, motywów i symboli zaliczał wszystko to, co związane z karnawalem, jarmarkiem i odpustem. Dla groteski, według niego, charakterystyczne są postaci: błazna, głupca, żarłoka-pijanicy, olbrzyma, karła, ludzi o niezwykłych kształtach, diabła, lekarza-szarlatana, prostytutki, komicznych par zestawionych na zasadzie kontrastu, np. olbrzymów i karłów albo osób wysokich i szczupłych z niskimi i grubymi (jak Don Kichot i Sancho Pansa), różne monstra, potwory, hybrydy ludzi, zwierząt, przedmiotów czy maszyn, postaci z *commedia dell'arte*, np. pierroty i arlekiny. W groteskowej fizjonomii podkreślone są wielkie usta, nosy, uszy, brzuchy, piersi, fallusy. Często pojawia się motyw wróżby, gry, przebrania, maski, marionetki, lalki, szaleństwa i głupoty, błazeńskich koronacji i detronizacji, przemieszania góry z dołem, oblicza i zadu, połączenia śmierci i śmiechu, motywy uczy, kuchni, piekła, bójki, ćwiartowania ciała, chorób – szczególnie podagry i syfilisu, a także motywy skatologiczne – obryzgiwania moczem, obrzucania kałem czy defekacji pod wpływem strachu. Wśród groteskowych gestów wymieniał Bachtin: granie

⁸⁹ Tamże, s. 277.

⁹⁰ B. McElroy, dz. cyt., s. 141

na nosie, pokazywanie figi, wypinanie zadu, podcieranie się, plucie, poklepywanie po brzuchu lub po ramieniu, stanie na głowie i chodzenie tyłem.

Niektóre motywy pokrywają się u Bachtina z tymi wymienionymi przez Kaysera, np. motywy: różnych monstrów i potworów, błazna, diabła i piekła, szaleństwa, maski, marionetki. Badacze nadawali im jednak inne znaczenia, inaczej je interpretowali. Przyjrzę się temu, jak to robili, w części analitycznej, przy okazji konkretnych przykładów.

Funkcja śmiechu w utworach groteskowych

*Bez pierwiastka śmiechu groteska jest niemożliwa*⁹¹ – twierdził Michaił Bachtin. Większość teoretyków zgadzała się z tym, że śmiech jest niezbędnym elementem groteski. Różnie jednak rozumieli jego źródła i funkcje. Kayser zauważał komizm oparty na karykaturze *w grotesce wyrastającej z satyrycznego spojrzenia na świat*⁹². Natomiast w innych utworach groteskowych śmiech *nabiera cech szyderczych, cynicznych i na koniec satanistycznych*⁹³. Według badacza śmiech w grotesce jest reakcją *na sytuację nie pozostawiającą poniekąd innej możliwości rozładowania napięcia*⁹⁴, a więc sytuację, w której stykamy się z czymś strasznym, przerażającym, absurdalnym. Jest w nim *nieco przymusu i próba spazmatycznego otrząśnięcia się*⁹⁵. Kayser zwracał jednak również uwagę na to, że śmiech w grotesce ma funkcje wyzwalające – od strachu, od poczucia absurdu i grozy istnienia. Pisał, że groteska jest *grą z absurdem, że działa jak zagadkowy czynnik wyzwolenia, że ukształtowanie czegoś groteskowego jest próbą zaklęcia i okielznania wszystkiego, co w świecie demoniczne*⁹⁶.

W teorii Onimusa śmiech groteskowy (podobnie jak u Kaysera) był mroczny, podszyty zwątpieniem, wynikał z poczucia kryzysu, był wyrazem buntu przeciwko *skandalowi istnienia*⁹⁷. *Znajdujemy się pod każdym względem w pełni kryzysu świadomości, a więc i buntu. Naszą jedyną odpowiedzią na wyzwanie rzucone przez rzeczy jest śmiech: u kresu gniewu pojawia się humor, czarny humor. Nasz los wydał nam się tak dziwaczny, że nie pozostaje nam nic innego, jak uczynić go jeszcze bardziej dziwaczny, podkreślając to, co jest w nim śmiechu*

⁹¹ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 106.

⁹² W. Kayser, *Próba...*, dz. cyt., s. 278.

⁹³ Tamże.

⁹⁴ Tamże.

⁹⁵ Tamże.

⁹⁶ Tamże, s. 279.

⁹⁷ J. Onimus, *Groteskowość a doświadczenie świadomości*, [w:] *Groteska*, dz. cyt., s. 80

warte i patetyczne⁹⁸. Podobnie jak Kayser Onimus zauważał w śmiechu również funkcje wyzwalające – humor pozwalał przezwyciężyć *szarzyznę i głupotę życia*⁹⁹, bezsens przekształcał w poezję.

Z tych samych założeń wychodził Lee Byron Jennings. Również on uważał, że *życie jest w końcu głupim i śmiesznym widowiskiem*¹⁰⁰, a groteska neutralizuje tragedię życia. Nie przeceniał jednak wyzwolicielskiej funkcji komizmu. *Pociecha, jakiej doznajemy w rezultacie tego procesu (procesu neutralizacji tragedii życia przez komizm – N.Ch.), jest niewielka, a reakcją jest raczej drwiący, pusty śmiech, będący ostatnią ostoją psychiki zagrożonej zagładą, niż śmiech satysfakcji i zadowolenia z pozycji wyższości i dystansu*¹⁰¹.

Dla Michaiła Bachtina śmiech groteskowy nie był drwiący i pusty, ale radosny i triumfalny. Na zupełnie też inne jego źródła wskazywał, odwołując się do koncepcji L. J. Pńskiego. Według badaczy podstawowym źródłem śmiechu u Rabelais'go jest poczucie wesołej względności wszystkiego, co istnieje, *ruch samego życia*¹⁰², nieustanne zmiany, przechodzenie jednych form w drugie. Śmiech wyrażał *radość przemiany i ucieszną względność istnienia*¹⁰³. Bardzo podobnie temat ten ujmował Bruno Schulz. W liście do Stanisława I. Witkiewicza pisał, że istotą życia jest wędrówka form, a *w samym fakcie istnienia poszczególnego zawarta jest ironia, nabieranie, język po błazeńsku wystawiony*¹⁰⁴. Drugim równie ważnym źródłem komizmu według wspomnianych wcześniej rosyjskich badaczy jest właściwa ludzkiej naturze, *głęboka i niezniszczalna radość życia*¹⁰⁵.

Śmiech w grotesce średniowieczno-renesansowej był przede wszystkim uniwersalny, powszechny, nastawiony na wszystko i wszystkich. *Śmieją się wszyscy, „śmiech na całym świecie”*. Po drugie – *śmiech to uniwersalny, nastawiony na wszystko i wszystkich (w tym także i samych uczestników karnawału), cały świat wydaje się śmieszny, jest postrzegany i osiągany w perspektywie śmiechu, wesołej względności. Wreszcie po trzecie – śmiech ten jest ambiwalentny: jest wesoły, pełen radości i równocześnie szydzi, wyśmiewa; neguje i aprobuje;*

⁹⁸ Tamże, s. 76.

⁹⁹ Tamże, s. 84.

¹⁰⁰ L.B. Jennings, dz. cyt., 316.

¹⁰¹ Tamże, s. 317.

¹⁰² M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., 227.

¹⁰³ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, Warszawa 1970, [w:] Bachtin. *Dialog. Język. Literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 169.

¹⁰⁴ B. Schulz, *List do Stanisława I. Witkiewicza*, [w:] B. Schulz, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, Kraków 1998, s. 477.

¹⁰⁵ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., 227.

*grzebie i odradza. Taki jest śmiech karnawałowy*¹⁰⁶. To nie był śmiech satyryczny, czysto negatywny i krytyczny, skierowany przeciwko konkretnym zjawiskom uznanym za szkodliwe. Był ambiwalentny, wieloznaczny, a stosunek do komicznego obiektu – złożony. Zawierał w sobie jednocześnie szyderstwo i apologię, negację i afirmację. Dopiero w grotesce romantycznej śmiech, tracił swój odrodzicielski i afirmatywny aspekt, mieszał się z goryczą, ulegał redukcji do form ironii.

Bachtin, jak większość badaczy, podkreślał oswobadzającą moc śmiechu groteskowego, jego funkcje wyzwalające i terapeutyczne. Według Bachtina jednak śmiech uwalniał nie od absurdu istnienia, demoniczności, ohydy czy szarzyzny życia, ale od strachu przed tym, co pełnię życia krępuje, od strachu przed różnego rodzaju autorytaryzmami. Pisał, że *średniowieczny człowiek szczególnie mocno odczuwał w śmiechu zwycięstwo nad strachem. I nie tylko jako zwycięstwo nad strachem mistycznym („bojaźnią bożą”), strachem wobec sił przyrody; przede wszystkim było to zwycięstwo nad strachem moralnym, który skuwa, uciska, mąci świadomość człowieka, strachem wobec wszystkiego, co uświęcone i zakazane (mana i tabu), strachem wobec władzy boskiej i ludzkiej, wobec autorytarnych zakazów i nakazów, wobec śmierci i zapłaty pośmiertnej, wobec piekła i wszystkiego, co straszniejsze od ziemi. Śmiech, zwyciężając ten strach, rozjaśniał świadomość człowieka i odkrywał mu świat na nowo*¹⁰⁷.

Aron J. Guriewicz w tekście pt. *Z historii groteski: „góra” i „dół” w średniowiecznej literaturze łacińskiej* (dedykowanym pamięci Michaiła Bachtina) zastanawiał się nad relacją między średniowiecznym groteskowym śmiechem a powagą i świętością. Twierdził, że pierwiastek śmiechu umacniał *sacrum*, nie poddawał go w wątpliwość. U Bachtina odczytywał natomiast twierdzenie odwrotne: *groteska ludowa wedle Bachtina degraduje powagę i jak gdyby przewyższa ją, usuwa dzięki śmiechowi; żywioł śmiechu przeciwstawia się temu, co oficjalno-sakralne, jako czemuś, co zewnętrzne i obce, co stanowi jedynie tło. Wątpliwe, czy taki stosunek do powagi i świętości mógł dominować w okresie rozkwitu średniowiecznej religijności*¹⁰⁸.

Sądzę, że Guriewicz błędnie odczytał intencje Bachtina oraz przeoczył następujący fragment z *Twórczości Franciszka Rabelais’go: Prawdziwy śmiech – ambiwalentny i*

¹⁰⁶ Tamże, s. 69.

¹⁰⁷ Tamże, s. 166.

¹⁰⁸ A. Guriewicz, *Z historii groteski: „góra” i „dół” w średniowiecznej literaturze łacińskiej*, [w:] *Groteska*, dz. cyt., s. 124.

uniwersalny – nie przeczy powadze, ale ją uzupełnia i oczyszcza. Oczyszcza z dogmatyzmu, jednostronności, skostnienia, fanatyzmu i kategoryczności, z elementów strachu czy zastraszenia, z dydaktyzmu, naiwności i iluzji, z lichej jednopłaszczyznowości i jednoznaczności oraz głupiej rozpacz¹⁰⁹. Śmiech w teorii Bachtina nie degraduje powagi ani nie przeczy religii, natomiast przeciwstawia się ich zwyrodnieniu, skostnieniu, przekształceniu się w autorytaryzm, dogmat, prawdę absolutną. Śmiech wyraża względność wszystkiego, względność (czyli nieostateczność i przemijalność) nie tylko wszystkich form, ale i prawd, ustrojów i religii. Prawdopodobnie ta teza Bachtina mogła być trudna do zaakceptowania dla Arona Guriewicza.

Światoodczucie groteskowe

Większość teoretyków uznawała, że groteska może¹¹⁰ wyrażać określony światopogląd, światoodczucie czy stosunek do życia. Bachtin w *Twórczości Franciszka Rabelais’go* pisał, że język karnawałowych form i symboli zdolny jest do wyrażania *jednolitego, lecz złożonego karnawałowego światopoglądu ludu*¹¹¹. Lee Byron Jennings zastanawiał się nad zależnością *między materiałem groteskowym a ogólną postawą autora wobec życia i kultury. Jak już wspomniano, istnieje znaczna różnica poglądów na charakter tej zależności; obok dawniejszego pojmowania groteski jako wyniku tendencji żartobliwej, kapryśnej lub niepohamowanej komicznej spotykamy się z opinią bardziej nowoczesną, że źródła groteski należy szukać w usposobieniu pesymistycznym, fatalistycznym lub w rozpacz i że wyraża ona brak harmonii i ograniczenie życia oraz cierpienia jej twórcy*¹¹². Trudno nie zgodzić się z Jenningsem, że światopogląd i postawa twórcy wobec rzeczywistości ma istotny wpływ na formę groteskową. Sądzę jednak, że groteskowy sposób obrazowania może wynikać także z wielu innych postaw niż tylko te dwie wymienione przez Jenningsa – albo naiwny optymizm i tendencja żartobliwa, albo głęboki pesymizm i rozpacz.

Nie tylko rodzaj i wyraz groteski zależy od światopoglądu twórcy, lecz także poglądy badaczy mają niebagatelny wpływ na filozoficzną interpretację groteski. Bernard McElroy

¹⁰⁹ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 203-204.

¹¹⁰ Może, choć nie musi – bywa, że elementy groteskowego obrazowania są użyte jako trop i pozbawione głębszego znaczenia.

¹¹¹ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 68.

¹¹² L. B. Jennings, dz. cyt., s. 313.

zauważył, że różnice w pojmowaniu istoty groteski u Kaysera i Bachtina wynikają z tego, że niemiecki teoretyk przystąpił do tematu z *wyraźnym nastawieniem egzystencjalistycznym*, natomiast rosyjski badacz – z *nastawieniem marksistowskim*¹¹³. McElroy nie rozwinął jednak tematu i nie wskazał na konkretne pokrewieństwa między teoriami a koncepcjami filozoficznymi.

Można zgodzić się z McElroy'em, że w teorii Kaysera, a także innych badaczy, np. Onimusa, Jenningsa czy samego McElroy'a, pobrzmiewają echa egzystencjalizmu. Mocno akcentowane w pracach wyżej wymienionych teoretyków – poczucie absurdu istnienia, kryzysu, rozpadu świata, wykorzenienia, zagubienia, wyobcowania, które spowodowane jest utratą wiary w możliwość pełnej, spójnej, ostatecznej wykładni świata, a także podkreślanie takich odczuć, jak rozpacz, cierpienie, przerażenie – z całą pewnością wywiedzione jest z filozofii egzystencjalistycznej.

Wpływy egzystencjalizmu, głęboki pesymizm i nihilizm u wspomnianych wyżej teoretyków mocno zaznaczają się w następujących zdaniach: *W wypadku groteskowości nie chodzi o lęk przed śmiercią, lecz o lęk przed życiem*¹¹⁴. (W. Kayser); *Nigdy chyba przedtem zwątpienie w ostatecznie harmonijny porządek świata nie było tak głębokie*¹¹⁵; *...świadomość, że życie jest w końcu głupim i śmiesznym widowiskiem i że człowiek w swej daremności, braku znaczenia i zasługującej na pogardę bezradności nie może sobie rościć prawa do tragedii*¹¹⁶. (L. B. Jennings); *Nasz bunt przeciw skandalowi istnienia bezustannie waha się między błazeństwem a gniewem, między szaleńczym śmiechem a łkaniem*¹¹⁷. (J. Onimus).

Echa takich poglądów przeniknęły również do definicji słownikowych. Marek Hendrykowski w *Słowniku terminów filmowych* także zauważał w grotesce świadectwo poczucia kryzysu, zagrożenia i buntu: *Współczesne przejawy występowania groteski w filmie bywają niekiedy wyrazem buntowniczego sprzeciwu artysty wobec systemu wartości panujących w XX-wiecznym świecie, stanowią przejmujące świadectwo poczucia zagrożenia i obaw o dalsze losy kultury*¹¹⁸.

¹¹³ B. McElroy, dz. cyt., s. 145.

¹¹⁴ W. Kayser, dz. cyt., s. 277.

¹¹⁵ L. B. Jennings, dz. cyt., s. 282.

¹¹⁶ Tamże, s. 316.

¹¹⁷ J. Onimus, dz. cyt., s. 80.

¹¹⁸ M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 112.

Jednak i u Bachtina również dostrzec można wyraźną perspektywę filozoficzną. Na jego twórczość duży wpływ miała filozofia Fryderyka Nietzschego, na co zwrócili uwagę między innymi Yelena Mazour-Matusevich¹¹⁹ i James M. Curtis¹²⁰. Badaczka w artykule pt. *Nietzsche's Influence on Bakhtin's Aesthetics of Grotesque Realism* pisała o niezwyklej popularności pism Nietzschego, wręcz jego wszechobecności w życiu kulturalnym Rosji w pierwszych dekadach XX w. Wśród artystów, filozofów i pisarzy modna była fascynacja poglądami niemieckiego filozofa. Przywołała również fakt, że podczas studiów na Uniwersytecie w Petersburgu Bachtin zetknął się z profesorem Tadeuszem Zielińskim, historykiem kultury, filologiem klasycznym, a przede wszystkim nietzscheanistą, wyróżniającym się (co podkreślał Curtis) *admiracją dla „Narodzin tragedii”*¹²¹, który nauczył go myśleć w kategoriach nietzscheańskich.

Pomimo że inspiracja pismami niemieckiego filozofa jest u Bachtina ewidentna, to nie przyznawał się on do tego wpływu. W *Twórczości Franciszka Rabelais'go* nazwisko Nietzschego pada tylko raz, mimochodem, w przypisie, na marginesie rozważań o ironii – Bachtin nadmienia, że Beda Allemann napisał interesującą książkę, gdzie analizuje formy ironii, między innymi u Nietzschego¹²². Yelena Mazour-Matusevich podała dwie przyczyny takiego stanu rzeczy. Po pierwsze książki Nietzschego w czasach reżimu bolszewickiego zostały usunięte z bibliotek, nawet wspomnianie nazwiska ich autora mogło być niebezpieczne. Pod drugie rosyjscy intelektualiści niechętnie rozpoznawali u siebie wpływy i dług zaciągnięty u niemieckiego myśliciela¹²³.

Sądzę, że Bachtin czytał Rabelais'go przez pryzmat *Narodzin tragedii*, książki, która *dość dobrze umie zjednywać sobie współmarzycieli*¹²⁴, a także innych pism Nietzschego. Światoodczucie karnawałowe, które opisał w *Twórczości Franciszka Rabelais'go* ma bardzo wiele wspólnego ze światopoglądem dionizyjskim i z perspektywizmem. Sądzę, że o Bachtinie można napisać to, co Schulz o Gombrowiczu, że jego postawa *nie jest postawą bezstronnego beznamiętnego badacza, książka jego od początku do końca przeniknięta jest żarliwym apostołstwem, gorącym, wojującym wyznawstwem i reformatorstwem*¹²⁵.

¹¹⁹ Y. Mazour-Matusevich, *Nietzsche's Influence on Bakhtin's Aesthetics of Grotesque Realism*, CLCWeb: Comparative Literature and Culture (2009).

¹²⁰ J. M. Curtis, *Michaił Bachtin, Nietzsche i myśl rosyjska przed rewolucją*, przełożył M. Mrugalski, [w:] *Ja – inny. Wokół Bachtina*, tom 2., red. D. Ulicka, Kraków 2009.

¹²¹ Tamże, s. 211.

¹²² M. Bachtin, dz. cyt., s. 201.

¹²³ Y. Mazour-Matusevich, dz. cyt., s. 3.

¹²⁴ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, tłum. B. Baran, Kraków 1994, s. 18.

¹²⁵ B. Schulz, *Ferdydurke*, dz. cyt., s. 403.

Bachtin pisał, że podczas karnawału człowiek czuł się jednością ze światem i z innymi ludźmi, czuł się częścią wiecznie żywego, odradzającego się kolektywnego ciała ludu. *Nawet sam ścisk, sam fizyczny kontakt ciał otrzymuje tu pewne znaczenie. Jednostka czuje się nieodłączną częścią kolektywu, członkiem kolektywnego ciała ludu. Indywidualne ciało przestaje do pewnego stopnia być w tej całości sobą: można jak gdyby zamieniać się ciałami, odnawiać się. Lud odczuwa w tym okresie swą konkretną, zmysłową, materialno-cielesną jedność i wspólnotę*¹²⁶. Sam obraz ciała groteskowego podkreślał jego niegotowość, otwartość, wykraczanie poza swoje granice, połączenia z innymi ciałami. Światoodczucie karnawałowe *maksymalnie zbliża świat do człowieka i ludzi między sobą*¹²⁷.

Podobny wątek znajdujemy w *Narodzinach tragedii*. Podczas święta dionizyjskiego, ale też podczas innych świąt wiosennych, również średniowiecznych¹²⁸, pod wpływem siły dionizyjskiej naruszona zostawała *principium individuationis*, czyli zasada podziału na indywidua, zawiązywała się *na nowo więź człowieka z człowiekiem*, każdy czuł się *ze swym bliźnim nie tylko pojednany, pogodzony, stopiony, ale też tożsamy*¹²⁹. Zarówno święto dionizyjskie, jak i sztuka dionizyjska sprawia, że doznajemy kojącego, wręcz rozkosznego poczucia samozatrącenia, przez chwilę zapominamy, że jesteśmy podzieleni na indywidua, czujemy jedność z innymi ludźmi i ze światem, z tym co Nietzsche nazywał *prajednią*, *praiستotą* czy *pramatką*. *Rzeczywiście jesteśmy na krótkie chwile samą praiستotą i czujemy jej niepowstrzymaną żądzę istnienia i rozkosz istnienia. (...) ...jesteśmy istotami żyjącymi szczęśliwie – nie jako jednostki, lecz jako jedna żywa istota, z której rozkoszą płodzenia się stopiliśmy*¹³⁰. To, co Nietzsche nazywał *prajednią*, ma wiele wspólnego z bachtinowskim dołem materialno-cielesnym, z pochłaniającą i rodzącą ziemią. Dlatego groteskowe degradacje są odradzające. Nie pozwalają też temu, co zbyt abstrakcyjne, wzniosłe i duchowe oderwać się od tych materialnych korzeni. Związek z ziemią, konieczność bycia wiernym ziemi podkreślał również Nietzsche w *Tako rzecze Zaratustra: Zaklinam was, bracia, pozostańcie wierni ziemi i nie wiercie tym, co wam o nadziemskich mówi nadziejach!*¹³¹.

Święto dionizyjskie i tragedia daje to samo ziemskie pocieszenie, co karnawał i sztuka groteskowa – dzięki chwilowemu porzuceniu tożsamości, wzniesieniu się ponad *principium*

¹²⁶ M. Bachtin, dz. cyt., 365.

¹²⁷ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, Warszawa 1970, s. 164-168, [w:] Bachtin. *Dialog, język, literatura*, red. E. Czaplejewicz i E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 169.

¹²⁸ F. Nietzsche, dz. cyt., s. 37

¹²⁹ Tamże.

¹³⁰ Tamże, s. 125

¹³¹ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, cyt. za J. M. Curtis, dz. cyt., s. 219.

individuationis pozwala poczuć się jednością z wiecznie żywym, odradzającym się ciałem ludu, z ziemią, z pramaterią, a tym samym poczuć nieśmiertelność. Bachtin pisał, że *Karnawał przy pomocy swoich obrazów, scenek, nieprzyzwoitości, aprobatywnych przekleństw – rozgrywa dramat tej nieśmiertelności i niezniszczalności ludu*¹³². Nietzsche ujmował to w następujący sposób: *Metafizyczna radość z tragiczności jest przekładem instynktownie nieświadomej dionizyjskiej mądrości na język obrazu: bohater, najwyższy przejaw woli, zostaje ku naszej rozkoszy zanegowany, bo przecież jest tylko zjawiskiem, a wiekuistego życia woli nie dotyka jego unicestwienie. „Wierzimy w wieczne życie”, woła tragedia, a muzyka jest bezpośrednią ideą tego życia*¹³³.

Obu myślicieli łączył również afirmatywny stosunek do życia, przekonanie, że jest ono wspaniałe, triumfalne i rozkoszne. Nietzsche pisał, że *sztuka dionizyjska chce nas przekonać o wiekuistej rozkoszy istnienia*¹³⁴, a Bachtin – *Całość ludu i świata to rzeczywistość triumfująca, wesolo i nieustraszenie*¹³⁵. Wyrazem afirmacji życia zarówno u niemieckiego, jak i rosyjskiego filozofa był śmiech. *Uczyniłem śmiech świętym*¹³⁶ – pisał Nietzsche w *Tako rzecze Zaratustra*.

Nietzsche, podobnie jak Bachtin, uważał śmiech za doczesne pocieszenie, za skuteczną broń przeciwko potworności życia jednostkowego. *Winniście najpierw wyuczyć się sztuki doczesnej pociechy – winniście wyuczyć się śmiechu, moi młodzi przyjaciele, jeśli chcecie w pełni pozostać pesymistami; może dzięki temu, jako śmiejący się, wyślecie do diabła całe to metafizyczne pocieszycielstwo – a metafizykę przede wszystkim!*¹³⁷ – pisał Nietzsche we wstępie do *Narodzin tragedii*.

Zarówno u Nietzschego, jak i Bachtina, śmiech był pierwiastkiem, który nie pozwalał żadnej formie, ani żadnej interpretacji zastygnąć, skostnieć, ustalić się, zapanować, który niweczył wszelkie absolutystyczne tendencje. Śmiech w karnawale nie tylko uwalniał od strachu, lecz także pozwalał wyzwolić się spod nacisku panującego światopoglądu, obejrzyć panującą władzę i panującą prawdę w zwierciadle czasu, rozpoznać śmieszność ich roszczeń do wieczności, stałości i nieodwołalności. Pokazywał, że wszystko jest względne i przemijające

¹³² M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., 366.

¹³³ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii...*, dz. cyt., s. 124.

¹³⁴ Tamże.

¹³⁵ M. Bachtin, dz. cyt., s. 366.

¹³⁶ F. Nietzsche, dz. cyt. s. 27.

¹³⁷ Tamże, s. 26-27

i wyrażał na taki stan absolutną zgodę¹³⁸. Światoodczucie karnawałowe głosi *radość przemiany i ucieśzną względność istnienia, a tym samym przeciwstawia się jednostronnej ponurej, zrodzonej z lęku powadze oficjalnej, dogmatycznej i wrogiej wszelkim zmianom, dążącej do absolutyzacji zastanych form bytowania i ustroju społecznego. Właśnie spod jarzma takiej powagi wyzwalano ludzi światoodczucie karnawałowe. Ale nie ma w nim krzty nihilizmu ani płochy lekkomyślności czy trywialnego indywidualizmu cyganerii*¹³⁹. Nawet śmiech zredukowany, jak nazywał Bachtin ironię, zachowuje podobną właściwość: *Wyraz jednak najistotniejszy, rzecz można decydujący, znajdzie śmiech zredukowany w ostatecznej pozycji autora: wyklucza on wszelką jednostronną, dogmatyczną powagę, nie pozwala na absolutyzowanie żadnego punktu widzenia, żadnego bieguny życia i myśli*¹⁴⁰.

Nietzschego i Bachtina łączyło też przekonanie o tym, że istotą rzeczywistości są nieustanne zmiany, ciągły ruch i metamorfozy, i że w związku z tym nie sposób jej zamknąć w jednej wykładni czy interpretacji, że każda prawda jest tylko tymczasowa i musi zostać obalona, żeby dać pole innym, nowym, szerszym, lepszym interpretacjom. Bachtin wyrażał taki pogląd wielokrotnie w *Twórczości Franciszka Rabelais'go*, np.: *Światopogląd ten wrogi jest wszystkiemu, co gotowe i ukształtowane, wszystkim roszczeniom do stałości i wieczności, mógł się wyrazić jedynie w dynamicznych i zmiennych („proteuszowych”) migotliwych i chwiejnych formach. Wszystkie formy i symbole karnawałowego języka przeniknięte są patosem zmiany i odnowienia, poczuciem wesołej względności panujących prawd i panującej władzy.*¹⁴¹, a także w *Problemach poetyki Dostojewskiego: W świecie nie stało się jeszcze nic rozstrzygającego, ostatnie słowo świata i o świecie jeszcze nie zostało wypowiedziane, świat nadal ma drogę otwartą i wolną, wszystko jeszcze jest przed nim i tak zawsze będzie*¹⁴².

Wcześniej Fryderyk Nietzsche poddał w wątpliwość istnienie prawdy absolutnej, jedynej, właściwej wykładni świata, która byłaby niezmienna i ostateczna. Dążenie do odkrycia prawdy uważał nie tylko za naiwność, za objaw resentymentu, słabości i tchórzostwa, ale przede wszystkim za wyraz odrazy wobec życia, ponieważ świadczy o braku na nie zgody –

¹³⁸ To zupełnie inna postawa niż u Kaysera, Jennigsa, Onimusa i McElroya, dla których brak jednej, stałej wykładni świata stwarzał poczucie kryzysu, zagubienia, zagrożenia i absurdu.

¹³⁹ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, Warszawa 1970, s. 164-168, [w:] *Bachtin. Dialog, język, literatura*, red. E. Czaplejewicz i E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 169.

¹⁴⁰ Tamże, s. 171.

¹⁴¹ *Bachtin. Dialog, język, literatura*, red. E. Czaplejewicz i E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 149.

¹⁴² M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, dz. cyt., s. 172.

*wszelkie bowiem życie opiera się na pozorze, sztuce, złudzie, optyce, nieuchronności perspektywy i błędu*¹⁴³.

U podstaw nietzscheańskiego perspektywizmu leży przekonanie o tym, że nie istnieje ostateczna, absolutna prawda, żaden wyższy sens, że bytu nie da się poznać. Prawda nie istnieje, ponieważ po pierwsze: nie istnieje żadna esencja bytu czy rzecz sama w sobie, do której można dotrzeć – świat jest „w biegu”, ciągle się staje, niemożliwe jest zatrzymanie go i opisanie skończonym, zamkniętym tekstem, po drugie: nie jesteśmy w stanie wyjrzieć poza własny kąt, poza własną perspektywę, a po trzecie: jest niewyraźna – zagrażają nam drogę słowa. Prawda jest *ruchliwą armią metafor, metonimii i antropomorfizmów*, o której umownym statusie zapomnieliśmy.

Michał Paweł Markowski nazwał nietzscheański perspektywizm wielowykładalnością świata, która *nie dopuszcza do ustanowienia jednej superwykładni, uniemożliwia zabsolutyzowanie żadnej ze skonstruowanych przez człowieka interpretacji*¹⁴⁴. Sam termin wielowykładalność brzmi podobnie jak bachtinowska wielogłosowość i jest w istocie czymś bardzo podobnym, acz przeniesionym na grunt teorii literatury: *Wielość samodzielnych i nie łączących się ze sobą głosów i świadomości, prawdziwa polifonia pełnowartościowych głosów*¹⁴⁵.

Wiarę w to, że możliwe jest poznanie bytu, Nietzsche nazwał iluzją sokratejską: *Głęboka iluzja, która przyszła na świat w osobie Sokratesa, owa niewzruszona wiara, że myślenie, po nitkach przyczynowości, sięga do najgłębszych otchłani bytu i że myślenie zdolne jest byt nie tylko poznać, ale nawet skorygować*¹⁴⁶. To, co Nietzsche nazywał iluzją sokratejską, Bachtin określał jako starą prawdę, starą władzę, zrodzoną z lęku ponurą jednostronną, dogmatyczną powagę, która *nie widzi siebie w zwierciadle czasu, dlatego też nie widzi swojego początku, granic i końca, nie widzi swojej starości i śmiesznej twarzy, komizmu swoich roszczeń do wieczności i nieodwołalności*¹⁴⁷.

Upadek wiary w możliwość dotarcia do ostatecznej prawdy nie był ani dla Nietzschego ani dla Bachtina katastrofą, powodem do rezygnacji, zwątpienia czy poczucia bezsensu

¹⁴³ F. Nietzsche, dz. cyt., s. 22.

¹⁴⁴ M. P. Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 2001, s. 176.

¹⁴⁵ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, [w:] *Ja – inny. Wokół Bachtina*, red. Danuta Ulicka, Kraków 2009, s. 154.

¹⁴⁶ F. Nietzsche, dz. cyt., s. 114.

¹⁴⁷ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 313.

istnienia. Perspektywizm nie jest nihilizmem. To samo podkreślał Bachtin – że w światoodczuciu karnawałowym *nie ma krzty nihilizmu*. Wręcz przeciwnie – zarówno światopogląd dionizyjski, jaki i karnawałowy jest pogodzeniem się ze światem, takim jaki jest – zmiennym, złudnym, niestałym i niezrozumiałym, bez pocieszania się metafizyczną iluzją. Nietzsche nazywał taką postawę pesymizmem siły. Jest to *intelektualna skłonność do tego, co w istnieniu twarde, przerażające, złe, problematyczne, zrodzona przez dobrobyt, tryskające zdrowie, pełnię istnienia*¹⁴⁸. Jest w tej postawie *kusicielska dzielność najostrzejszego spojrzenia, która pragnie grozy, jak wroga, godnego wroga, na którym mogłaby wypróbować swoje siły*¹⁴⁹. Bachtin pisał, że utwory groteskowe – choć przedstawiają często przerażające obrazy: agonii, śmierci, ćwiartowania ciała – są nieulekłe, nieustraszone.

Bachtin i Kayser

Teoria Bachtina została na gruncie polskiego literaturoznawstwa dobrze przyswojona, co jest zasługą przede wszystkim Stanisława Balbusa, Eugeniusza Czaplejewicza, Edwarda Kasperskiego i Danuty Ulickiej. Większość książek Bachtina, a nawet tekstów zachowanych we fragmentach, została na polski przetłumaczona. Jednak najbardziej znane są takie wątki z pism Bachtina, jak: dialogiczność, polifonia, wielogłosowość (oraz wyprowadzony z nich przez Julię Kristevę termin intertekstualność), o których wspomina się nawet na lekcjach w liceum. Natomiast teoria groteski rosyjskiego badacza, choć znana specjalistom, nie wpłynęła na powszechne rozumienie terminu ani definicje słownikowe. Na tym polu niezaprzeczalnie zwyciężył Kayser, choć nie jest to teoretyk szczególnie dobrze znany w Polsce. W definicjach najczęściej pojawiają się cechy groteski podkreślane przez niemieckiego teoretyka: absurd, monstrualność, dziwaczność, nie wspomina się natomiast o pierwiastku cielesnym i degradacjach, które były kluczowe w teorii Bachtina.

Przyczyn takiego stanu rzeczy należy upatrywać przede wszystkim w tym, że teoria Bachtina nie trafiła na dobry czas – podobnie zresztą jak filozofia Nietzschego była niewczesna, nie na czasie. Lata 60. XX w. to okres rozkwitu absurdałnej groteski modernistycznej oraz egzystencjalizmu, z którymi teoria Kaysera rezonowała. Stanowiła więc doskonałe narzędzie do analizy wielu dzieł – literackich, malarskich, teatralnych czy filmowych – tamtego okresu i

¹⁴⁸ F. Nietzsche, dz. cyt., s. 16.

¹⁴⁹ Tamże.

lat późniejszych, kiedy te tendencje były bardzo żywotne. Przyczyny mogły być też bardziej prozaiczne. Opór przed teorią groteski Bachtina mógł wynikać też z pruderii i cenzury obyczajowej (zewnętrznej czy wewnętrznej) tamtych czasów – nie wypadało opowiadać na salach wykładowych czy w szkołach o oddawaniu moczu, defekacji i kopulacji. To były wtedy tematy nieprzyzwoite, zresztą w znacznym stopniu pozostają tak odbierane do dzisiaj. Kayser mógł wygrać też z tego powodu, że dał krótkie (10 stronicowe) streszczenie swojej koncepcji pt. *Próba określenia istoty groteskowości*, które zostało przetłumaczone na język polski. Bachtin tak zwartej definicji nie formułuje – trzeba ją wydestylować z ponad sześciuset stron jego książki.

Rosyjski badacz we wstępie do *Twórczości Franciszka Rabelais'go* pisał, że pomimo całego skomplikowania, w rozwoju groteski współczesnej można wyodrębnić dwie linie: *Pierwsza to groteska m o d e r n i s t y c z n a* (Alfred Jarry, surrealiści, ekspresjoniści i inni). *Wiąże się ona (w różnym stopniu) z tradycjami groteski romantycznej, a współcześnie rozwija się pod wpływem różnych kierunków egzystencjalizmu* [podkreślenie moje]¹⁵⁰. Ten rodzaj groteski opisywał właśnie Kayser, choć tytuł jego książki sugerował, że przedstawi ogólną teorię groteskowości. *Druga linia to groteska r e a l i s t y c z n a* (Tomasz Mann, Bertolt Brecht, Pablo Neruda i inni); *wiąże się ona z tradycjami realizmu groteskowego i kultury ludowej, a niekiedy widać tu również bezpośredni wpływ form karnawałowych*¹⁵¹. W swojej książce Michaił Bachtin ukazuje źródła tej drugiej linii, analizując najwybitniejsze i najbardziej skarnawalizowane dzieło groteski renesansowej – *Gargantuę i Pantagruela* Franciszka Rabelais'go, a we wstępie (dość obszernym, bo 70 stronicowym) daje krótką historię groteski (oraz historię teorii groteski) zarówno średniowieczno-renesansowej, jak i romantycznej i modernistycznej.

Kayserowi, mimo że doceniał wagę jego monografii, zarzucał przede wszystkim to, że zignorował zupełnie istnienie tego drugiego nurtu. *Zgodnie ze swym zamysłem książka Kaysera winna przynieść ogólną teorię groteskowości, wyjaśnić główną istotę tego zjawiska. W rzeczywistości przynosi ona jedynie teorię (i krótką historię) groteski romantycznej i modernistycznej, a ściśle mówiąc – jedynie modernistycznej, ponieważ groteskę romantyczną widzi Kayser poprzez pryzmat groteski modernistycznej i dlatego rozumie i ocenia ją w sposób nieco wypaczony. Jego teorii nie da się absolutnie zastosować do tysiącleci rozwoju groteski przedromantycznej – do archaiku groteskowego i groteski antycznej (np. dramatu satyrowego,*

¹⁵⁰ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 111

¹⁵¹ Tamże.

wczesnej komedii attyckiej) czy wreszcie do groteski średniowiecznej i renesansowej związanej z ludową kulturą śmiechu¹⁵².

Teorii Kaysera nie da się również zastosować do analizy współczesnej groteski realistycznej, której korzenie sięgają karnawału i ludowej kultury śmiechu. Bachtin twierdził, że karnawałowe gatunki, obrazy i symbole, a przede wszystkim karnawałowy śmiech i światoodczucie, przez wieki wpływały na literaturę i sztukę, kształtowały ich formy. Pisał o całym nurcie literatury skarnawalizowanej, do której zaliczał, oprócz Rabelais'go, m.in. Cervantesa, Szekspira, Moliera, Goethego, Gogola, Manna, Brechta, a przede wszystkim Dostojewskiego. Sądzę, że na gruncie literatury polskiej do tego nurtu zaliczyć można między innymi twórczość Brunona Schulza, Bolesława Leśmiana, Witolda Gombrowicza, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Romana Jaworskiego, Juliana Tuwima i Stanisława Grochowiaka. *Cały obszar realistycznej literatury ostatnich trzech wieków jest dosłownie usiany odłamkami realizmu groteskowego, które czasem okazują się czymś więcej i objawiają zdolność do nowej działalności życiowej. W większości wypadków są to takie groteskowe obrazy, które albo całkowicie, albo w znacznej części utraciły swój biegun dodatni, swój związek z całością stojącego się świata. Jedyne tło groteskowego realizmu pozwala zrozumieć, co znaczą te odłamki czy też półżywe twory*¹⁵³. W części analitycznej opiszę przykłady polskich filmów skarnawalizowanych.

Nie sposób podać takiej definicji groteski, która z jednej strony byłaby na tyle obszerna, żeby pomieścić wszystkie zjawiska z dziedziny sztuki, literatury czy filmu, które były i są tym mianem określane, a z drugiej nie stawałaby się zbyt ogólna, rozmyta i niefunkcjonalna. Skoro istnieją dwie zasadnicze odmiany groteski: modernistyczna i realistyczna (lub karnawałowa), to sądzę, że uzasadnione jest posługiwanie się dwiema definicjami. Postanowiłam więc sformułować definicję groteski karnawałowej w oparciu o teorię rosyjskiego filozofa. Proponuję następujące ujęcie terminu:

¹⁵² Tamże.

¹⁵³ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. A. Goreniewie, Kraków 1975, s. 85.

Groteska karnawałowa – definicja według teorii Bachtina

Groteska karnawałowa (lub realizm groteskowy) to estetyczna koncepcja istnienia, do której podstawowych wyznaczników należą:

- a) degradacje, czyli transpozycje tego, co duchowe, idealne, abstrakcyjne, poważne, wzniosłe na plan ziemi i ciała, do dołu materialno-cielesnego, przemieszanie „góry” z „dołem” (przy czym dół ma znaczenie ambiwalentne, zarówno negatywne, jak i aprobatywne);
- b) hiperbolizacje fizjologii, podkreślanie takich aktów, jak jedzenie, picie, oddawanie moczu i gazów, defekacja, kopulacja, poród, pocenie się, kichanie, smarkanie, choroba, agonia, śmierć;
- c) obrazy ciała otwartego, które łączy się ze światem i innymi ciałami poprzez wyżej wymienione czynności fizjologiczne; w groteskowej fizjonomii wyolbrzymione są usta, nos, uszy, zad, brzuch, piersi, organy płciowe, garby;
- d) przedstawianie zjawisk w trakcie przemiany, niegotowości, metamorfozy, przejścia z jednego stanu w drugi;
- e) ambiwalentny śmiech lub ironia romantyczna;
- f) brak jednolitości stylu, zamierzona różnoustylowość¹⁵⁴, wielogłosowość, zmiany rejestrów retorycznych, wielość tonacji, parodie i trawestacje (są to też główne cechy ironii romantycznej);
- g) język nieoficjalny, familiarny, pełen przekleństw, zaklęć, klątw, przezwisk, wyzwisk, enumeracji;
- h) obecność obrazów, motywów i postaci związanych z karnawałem, m.in.: postaci błazna, diabła, żarłoka-pijanicy, karła, olbrzymia, prostytutki, lekarza, maski, marionetki, śmiejącej się brzemiennej staruchy, par komicznych zestawionych na zasadzie kontrastu (np. gruby i chudy), postaci fantastycznych, będących połączeniem ludzi, zwierząt, roślin czy maszyn, obrazy biesiadne – picia (zwłaszcza alkoholu) i jedzenia (typową karnawałową potrawą są flaki i kiełbasa), obrazy skatologiczne, obrazy bójek, pobic, ćwiartowania, patroszenia, obrazy chorób (zwłaszcza tych związanych z nieumiarkowaniem w jedzeniu, piciu i życiu płciowym), motyw gier i wróżb,

¹⁵⁴ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, Warszawa 1970, cyt. za: *Bachtin. Dialog, język, literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 165.

szaleństwa i głupoty, motyw piekła, obelżywa gestykulacja (np. wypinanie zadu, plucie, pokazywanie figi itp.).

Definicje słownikowe, oparte o teorię Kaysera, nie stoją w sprzeczności z definicją przeze mnie zaproponowaną, wyprowadzoną z pism Bachtina. Mają cechy wspólne. W obu ujęciach wśród ważnych cech groteski wymienia się łączenie sprzecznych elementów. Przypomnijmy: *Słownik Języka Polskiego* PWN określa groteskę jako *szczególny rodzaj komizmu polegający na (...) zestawianiu kontrastów*¹⁵⁵; *Podręczny Słownik Terminów Literackich* podaje, że kategoria ta odznacza się: *łączeniem sprzecznych jakości: komizmu z tragizmem, błazenady z powagą i rozpaczą, wzniosłości z trywialnością, estetyzmu z zaangażowaniem*¹⁵⁶. Wspomina o tej cesze również Marek Hendrykowski w *Słowniku Terminów Filmowych* w kontekście groteski jako gatunku, niemej komedii filmowej, w której – jak pisze – *mieszają się: pierwiastki komizmu i tragizmu, wyrafinowany estetyzm i brzydota, liryzm i sarkazm, wykwint i wulgarność*¹⁵⁷. W teorii Bachtina zestawienia kontrastów są szczególnego rodzaju – to degradacje¹⁵⁸.

Rosyjski badacz za istotną cechę groteski uważał brak jednolitości stylu, zamierzoną różnystylowość, wielość tonacji, a także parodie i trawestacje. W *Podręcznym słowniku terminów literackich* również wspomina się o naruszaniu *estetycznego decorum, panujących konwencji literackich (związek g. z burleską, parodią, trawestacją)* oraz *niejednorodności stylowej*¹⁵⁹, a w *Słowniku terminów filmowych* o *łączeniu sprzecznych wzorów stylowych oraz parodystycznym stosunku do panujących konwencji gatunkowych kina*¹⁶⁰. Wspólną cechą groteski w obu ujęciach są również wyolbrzymienia, o których pisałam w rozdziale o podstawowych cechach pojęcia.

Zasadnicza różnica między definicjami wywiedzionymi z teorii Kaysera i Bachtina polega na pomijaniu w słownikach cech groteski istotnych w pismach rosyjskiego badacza: obecności obrazów ciała otwartego, dołu materialno-cielesnego, degradacji, ironii, nieoficjalnego języka, obrazów, postaci i symboli karnawałowych. W definicji groteski karnawałowej nie ma natomiast kategorii absurdu, paradoksu, monstrualności, brzydoty.

¹⁵⁵ <https://sjp.pwn.pl/szukaj/groteska.html> [dostęp: 15.05.2021]

¹⁵⁶ *Podręczny słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1993, s. 104.

¹⁵⁷ M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 112.

¹⁵⁸ Por. rozdział o podstawowych cechach groteski, s. x)

¹⁵⁹ *Podręczny słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1993, s. 104.

¹⁶⁰ M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 112.

Groteska a komizm

Bohdan Dziemidok w książce pod tytułem *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*¹⁶¹ analizował różne teorie komizmu i podjął próbę ich klasyfikacji. Wyróżnił sześć podstawowych grup: 1. Teoria cechy ujemnej przedmiotu komicznego czy też w psychologicznym ujęciu teoria wyższości podmiotu przeżycia komizmu nad przedmiotem tego przeżycia, 2. Teoria degradacji, 3. Teoria kontrastu, 4. Teoria sprzeczności, 5. Teoria odbiegania od normy, 6. Teorie o motywach krzyżujących się. Zauważył, że *pojęciami najczęściej łączonymi z istotą komizmu są: „kontrast”, „sprzeczność”, „niezgodność”, „niewspółmierność” i „odchylenie od normy”*¹⁶². Są to te same cechy, które wymieniane są przez większość badaczy jako istotne, czy wręcz wyróżniające dla groteski.

Dziemidok sklasyfikował również różne formy komizmu. *Od zasadniczych form komizmu będących wyrazem pewnej postawy wobec życia należałoby odróżnić elementarne formy komizmu, będące w gruncie rzeczy środkami wyrazowymi, sposobami czy technikami wywoływania komizmu. Są między innymi ironia, dowcip, żart, karykaturowanie, parodiowanie, groteskowość, trawestowanie itd. Te same środki wyrazu mogą znajdować zastosowanie w utworach satyrycznych, humorystycznych i farsowo-wodewilowych*¹⁶³.

Groteskę traktował więc przede wszystkim jako trop, chwyt, jedną z technik wywoływania komizmu i wyróżniał jej dwa rodzaje. Pierwszy to groteskowość oparta na wyolbrzymianiu: *Wyolbrzymianie i karykaturowanie wykraczające poza bardzo szeroko pojmowaną sferę prawdopodobieństwa do dziedziny fantastyki jest jednym z najważniejszych sposobów stwarzania efektów groteskowych*¹⁶⁴. Drugi to groteskowość oparta na ciągłej zmianie płaszczyzn, igraniu przeciwieństwami oraz łączeniu różnych stylów i konwencji artystycznych: *Łączenie zjawisk z różnych sfer, często zjawisk przeciwstawnych, łączenie różnorodnych konwencji artystycznych, gwałtowne i niespodziewane zmiany płaszczyzn odniesienia – to jeden z najskuteczniejszych środków wyrazu groteski*¹⁶⁵. Według Paula de Mana są to podstawowe wyznaczniki ironii romantycznej, a więc koniecznego (ale nie wystarczającego) elementu groteski karnawałowej.

¹⁶¹ B. Dziemidok, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, Gdańsk 2011.

¹⁶² B. Dziemidok, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, Gdańsk 2011, (e-book) 10%.

¹⁶³ Tamże, 22%.

¹⁶⁴ Tamże, 14%.

¹⁶⁵ Tamże, 16%.

Dziemidok pisał, że można mówić o elementach groteskowych w jakimś utworze lub, jeśli są one dominujące, o grotesce jako gatunku. *Groteska jako gatunek należy współcześnie do najmodniejszych typów twórczości. Została ona przystosowana do wyrażania najbardziej głębokich treści, do poruszania najbardziej żywotnych i głębokich problemów*¹⁶⁶. Uważał, że można mówić o *groteskowej wizji rzeczywistości*¹⁶⁷.

Zastanawiał się, czy groteska tak rozumiana (nie jako trop ale jako gatunek) jest zasadniczą formą komizmu (równorzędną z komizmem satyrycznym i humorystycznym) i odpowiadał na to pytanie przecząco. *Groteska jest zjawiskiem zbyt skomplikowanym i niejednorodnym, by można ją uznać po prostu za odmianę komizmu. To nie groteska jest formą komizmu, tylko komizm jest jednym z istotnych elementów groteski obok brzydoty i tego, co straszne, pokraczne i przerażające*¹⁶⁸. Uważał też, że istnieje komizm typowy dla groteski i zgadzał się w tej kwestii z Lechem Sokołem, który pisał, że *komizm jest w grotesce modyfikowany w specjalny sposób: to śmiech podszyty grozą, zepsuty goryczą, niepokojący*¹⁶⁹. Książka Dziemidoka ukazała się po raz pierwszy w 1967 roku, a niektóre jej części drukowane były w już w 1961¹⁷⁰. Sposób postrzegania groteski zgodny jest więc z duchem tamtych czasów.

Bohdan Dziemidok wyróżniał dwie zasadnicze formy komizmu: komizm elementarny – farsowo-wodewilowy, niewartościujący i nierefleksyjny, bardzo często prymitywny; i komizm złożony – refleksyjny i wartościujący. W ramach komizmu złożonego badacz wyróżnia dwie główne postawy twórcze, które określają stosunek autora (narratora czy podmiotu) do świata przedstawionego: humorystyczną – nieaktywną, nieagresywną, kontemplacyjno-filozoficzną oraz satyryczną, która ma cele moralizatorskie i *charakteryzuje ją konsekwentna i bezkompromisowa walka ze złem oraz brak cechującej humorystów wyrozumiałości i pobłażliwości*¹⁷¹. Satyryk stara się *wzbudzić u odbiorców gniew i postawę negatywnego osądu wobec wyśmiewanych zjawisk*¹⁷². Groteska jako technika wywoływania

¹⁶⁶ Tamże, 14%.

¹⁶⁷ Tamże, 25%.

¹⁶⁸ Uważam, że komizm w grotesce karnawałowej wynika ze zgrzytu, kontrastu, sprzeczności (jak każdy komizm) między tym, co wysokie, wzniosłe a tym, co związane z dołem materialno-cielesnym (i to wyróżnia groteskę spośród innych form komizmu).

¹⁶⁹ B. Dziemidok, *O komizmie...*, 25%.

¹⁷⁰ B. Dziemidok, O głównych formach komizmu, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne” nr 16, 1961 r., s. 57-91.

¹⁷¹ B. Dziemidok, *O komizmie...*, 21%.

¹⁷² Tamże, 21%.

komizmu może wszystkim formom komizmu: zarówno humoryście, jak i satyrze, a nawet farsie.

Dziemidok wspomina, że niektórzy badacze wyróżniają jeszcze trzecią postawę twórczą, pośrednią między humorystyczną a satyryczną, którą nazywa ironiczną. Postawa ta jest według Dziemidoka chłodniejsza, bardziej intelektualna i mniej zaangażowana. Ironista *w większym stopniu stara się zmusić do samodzielnej refleksji i zaapelować do krytycyzmu, niż odwoływać się do poczucia sprawiedliwości, biczować zło i moralizować*¹⁷³. Na gruncie literatury zalicza do niej np. Gombrowicza i Mrożka, którzy *ze względu na agresywnie drwiący stosunek do świata, panujących w nim stosunków, zwyczajów i mitów oraz dość wyraźnie zaakcentowane poczucie własnej wartości i wyższości nad rzeczywistością nie są oni już, ściśle rzecz biorąc, humorystami; ze względu zaś na brak wyraźnego zaangażowania społecznego ich twórczości oraz jasno sprecyzowanego ideału pozytywnego nie stali się jeszcze satyrykami w proponowanym znaczeniu tego słowa*¹⁷⁴.

Postawa twórcza w utworach groteski karnawałowej najbliższa jest, moim zdaniem, humorystycznej, lub oscyluje między humorystyczną i ironiczną. Łączy te postawy brak moralizatorstwa, kategorycznego opowiadania się po konkretnej stronie, dystans, poczucie względności, autoironia, brak klasyfikacji na dobro i zło, ukazywanie różnych aspektów danego zjawiska, zarówno negatywnych, jak i pozytywnych. Zarówno w utworach humorystycznych, jak i groteskowych *w przedziwny sposób splatają się ze sobą przeciwne uczucia, poglądy i nastroje*¹⁷⁵. Śmiech w grotesce karnawałowej skierowany jest na wszystko i wszystkich, jest ambiwalentny, a nie jednoznaczny jak w satyrze.

Groteska a ironia

Pojęciem bardzo blisko związanym z groteską jest ironia, a szczególnie pewien jej rodzaj, który został opisany przez teoretyków okresu romantyzmu. Definicji ironii jest równie wiele jak definicji groteski, jeśli nie więcej. Sprawę komplikuje dodatkowo fakt, że istnieje kilka jej rodzajów, a systematyka bywa bardzo różna. W polskich słownikach, np. w *Słowniku terminów literackich* znajdziemy hasło ironia bez przymiotnika, w znaczeniu ironii retorycznej,

¹⁷³ Tamże, 21%.

¹⁷⁴ Tamże, 21%.

¹⁷⁵ Tamże, 24%.

rozumianej jako chwyt, trop, sposób mówienia, w którym znaczenie dosłowne wypowiedzi stoi w sprzeczności z intencją nadawcy. W drugim znaczeniu jest to *kategoria estetyczna i filozoficzna odpowiadająca takiemu stosunkowi do rzeczywistości humanistycznej, który rozpoznaje w niej przede wszystkim splot nieprzewidywalnych sprzeczności, skłóconych dążeń i konfliktowych racji, i jest sposobem zdystansowania się podmiotu wobec tych przeciwieństw, ujawnienia ich i opanowania przez twórczość*¹⁷⁶. W książce *Irony in Film* James MacDowell nazywa ten rodzaj ironii ironią słowną (*verbal or communicative*¹⁷⁷). Ironia tragiczna, zwana też ironią losu lub obiektywną, definiowana jest w polskim słowniku jako *nieprzewidywalna sprzeczność naznaczająca los bohatera tragedii, którego czyny wbrew jego woli i wiedzy prowadzą do katastrofy*¹⁷⁸, jak było na przykład w historii Edypa. Autorka hasła podkreśla, że ten rodzaj ironii występuje również w życiu. James MacDowell nazywa ten rodzaj ironii sytuacyjną, ale według niego występuje ona tylko w życiu, natomiast w sztuce mamy do czynienia z ironią dramatyczną, która polega na tym, że widzowie wiedzą więcej od bohatera. MacDowell daje przykład Edypa, który szuka winnego plagi, jakie spadły na Teby, podczas gdy publiczność wie, że zawinił sam Edyp.

Marek Hendrykowski w *Słowniku terminów filmowych* wyróżnia dwa znaczenia ironii dramatycznej. W pierwszym znaczeniu jest to *sytuacja, w której nieświadomy zagrożenia bohater działa przeciwko sobie* – ten rodzaj ironii *Poręczny słownik terminów literackich* nazywa ironią tragiczną lub losu, natomiast MacDowell – sytuacyjną. W drugim – *zabieg narracyjny polegający na takim rozwijaniu struktury dramatycznej filmu, który czyni widza lepiej poinformowanym od postaci działających na ekranie i tym lepiej pozwala mu przeżywać ich perypetie dostrzegane przez niego z całą oczywistością*¹⁷⁹ – tutaj Marek Hendrykowski zgodny jest z Jamesem McDowellem. W słowniku Hendrykowskiego znajdziemy również hasło: *ironia w filmie*, którą autor definiuje jako *filmowy wyraz postawy sceptycznej*. Pełni ona funkcje deziluzyjne i demaskacyjne, rozbija jednolitą konstrukcję narracji poprzez bezpośrednie wtrącenia narratora, a tym samym wybija widza z *utartego sposobu odbioru filmu*. Ironia w filmie, tak jak w języku, kwestionuje dosłowny przekaz, *prowadzi do wydobycia zauważalnej dla adresata i świadomie zaprojektowanej przez autora sprzeczności między znaczeniem literalnym (powierzchniowym) a znaczeniem właściwym głębszym, nie wyrażonym*

¹⁷⁶ *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, dz. cyt., s. 204.

¹⁷⁷ J. MacDowell, *Irony in Film*, London 2016, s. 4.

¹⁷⁸ *Poręczny...*, dz. cyt., s. 125.

¹⁷⁹ M. Hendrykowski, *Słownik...*, s. 128.

wprost¹⁸⁰. Według Marka Hendrykowskiego ironia w filmie może zatem być zarówno wyrazem światopoglądu, jak i tropem.

Wayne Booth w książce *A Rethoric of Irony*¹⁸¹ dokonał rozróżnienia między ironią stabilną, a niestabilną. Ironia stabilna to inaczej retoryczna, czyli taka, którą można odczytać, zrozumieć, gdzie intencje nadawcy są wyraźne – jak pisał Marek Hendrykowski w przytoczonym powyżej fragmencie definicji – *świadomie zaprojektowane przez autora i zauważalne dla adresata*. Tym rodzajem rozumiałej ironii w popularnym kinie amerykańskim zajmował się James MacDowell. Natomiast ironia niestabilna otwiera ciąg wątpliwości, intencje autora nie są tu jasne. Ten rodzaj ironii Kierkegaard definiował jako *absolutną nieskończoną negatywność*¹⁸². Nazywana jest ona ironią romantyczną, ponieważ romantyzm był okresem szczególnie intensywnego namysłu nad tym zagadnieniem. Jej teorię stworzyli przede wszystkim Hegel, Kierkegaard i Friedrich Schlegel.

Paul de Man w tekście pod ironicznym tytułem *Pojęcie ironii* postawił tezę, że ironia nie jest pojęciem. *Gdyby ironia była jakimś pojęciem, to powinno być możliwe podanie definicji ironii. Jeżeli przyjrzymy się historycznym aspektom problemu, to podanie definicji ironii wyda się czymś osobliwie trudnym*¹⁸³. Paul de Man przywołuje nazwiska niemieckich badaczy i teoretyków ironii – Tiecka, Novalisa, Solgera, Adama Müllera, Kleista, Jeana Paula, Hegla, Kierkegarda i Nietzschego. Pisze o sporach jakie ze sobą toczyli. Najwięcej miejsca poświęca Friedrichowi Schległowi, który w 42. fragmencie z *Lyceum* w ten sposób definiował ironię: *Filozofia jest prawdziwą ojczyzną ironii, którą można zdefiniować jako piękno logiczne. (...) Istnieją stare i nowoczesne wiersze, które w całości i każdym szczególe oddychają boskim oddechem ironii. W wierszach tych żyje prawdziwa transcendentalna bufoneria. Ich wnętrze przenika ten właśnie nastrój, który przebiega wszystko i nieskończenie wznosi się ponad wszystko, co jest ograniczone, także ponad sztukę, cnotę i geniusz samego poety; a ich formę zewnętrzną – historyczny styl zwyczajnego dobrego włoskiego buffo*¹⁸⁴. Paul de Man zauważył, że największy kłopot interpretatorom tego fragmentu sprawiło słowo „buffo”. Badacz rozumiał je w następujący sposób: *Buffo, czyli coś co Schlegel przywołuje z commedia dell'arte, to jest rozbicie narracyjnej iluzji, aparté, uwaga do publiczności, która zrywa z iluzją fikcji (mówimy*

¹⁸⁰ Tamże.

¹⁸¹ W. Booth, *A Rhetoric of Irony*, Chicago 1974.

¹⁸² S. Kierkegaard, *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, Warszawa 1999, s. 9.

¹⁸³ P. de Man, *Pojęcie ironii*, „Literatura na świecie” 1999, nr 10-11, s. 8.

¹⁸⁴ F. Schlegel, 42 fragment z „Lyceum”, przekład Behlera i Struca, cyt. za P. de Man, *Pojęcie...*, s. 27-28.

po niemiecku: aus der Rolle fallen)¹⁸⁵. Aktor w *commedia dell'arte* wypadł nagle z roli, zwracał się bezpośrednio do publiczności, zmieniał ton i komentował prześmiewczo to, co działo się na scenie. Ta bufoneria, ten szczególny nastrój, jest transcendentalna, czyli przenika całe dzieło, skierowana jest na wszystko, może wystąpić w każdym momencie.

Innym określeniem, za pomocą którego Schlegel definiował ironię, była parabaza. To również *przerwanie jakiegoś dyskursu przez zmianę rejestru retorycznego*¹⁸⁶. W tragedii staroattyckiej była to wypowiedź adresowana bezpośrednio do publiczności, połączona z zejściem chóru ze sceny i zdjęciem masek. W ogólniejszym znaczeniu to wszelki zwrot autora dzieła skierowany wprost do odbiorców. Definicja ironii Friedricha Schlegla to permanentna parabaza albo transcendentalna bufoneria, czyli ciągłe wypadanie z roli, zmiany rejestru, podważanie tego, o czym się mówi. Tego rodzaju ironia ma swoje źródło w filozofii. Nie służy retoryce, nie pojawia się w konkretnych tylko miejscach, ale przenika cały utwór – wznosi ponad wszystko, co ograniczone.

Bardzo podobnie rozumiał i definiował ironię Bruno Schulz. W liście do Stanisława Ignacego Witkiewicza pisał o przenikającej jego utwory aurze panironii czy panmaskarady i tłumaczył, że jest w niej coś z *atmosfery kulis, tylnej strony sceny, gdzie aktorzy po zrzuceniu kostiumów zaśmiewają się z patosu swoich ról*¹⁸⁷. Twierdził, że ironia jest stale obecna w życiu, którego istotą jest wędrówka form. Żadna forma nie jest ostateczna, każda jest chwilowa, dlatego *w samym fakcie istnienia poszczególnego zawarta jest ironia, nabieranie, język po błazeńsku wystawiony*¹⁸⁸.

Michaił Bachtin nazywał ironię zredukowanym śmiechem karnawałowym i uważał za niezbędny element groteski. W literaturze i sztuce skarnawalizowanej uległ on wyciszeniu, ale zachował swoją najistotniejszą cechę – ambiwalencję. Był jednocześnie negujący i afirmujący, wyrażał względność panujących prawd: *Wyraz jednak najistotniejszy, rzecz można decydujący, znajdzie śmiech zredukowany w ostatecznej pozycji autora: wyklucza on wszelką jednostronną, dogmatyczną powagę, nie pozwala na absolutyzowanie żadnego punktu widzenia, żadnego bieguny życia i myśli*¹⁸⁹. Ironia wyklucza zatem jednoznaczność, kwestionuje każde

¹⁸⁵ P. de Man, *Pojęcie...*, s. 29.

¹⁸⁶ Tamże.

¹⁸⁷ B. Schulz, *List do Stanisława Ignacego Witkiewicza*, [w:] tegoż, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Kraków 1998, s. 477.

¹⁸⁸ Tamże.

¹⁸⁹ M. Bachtin, *Problemy poetyki...*, s. 171.

twierdzenie, podważa pretensje sądów do bycia prawdami ostatecznymi. Jest wyrazem światopoglądu, który bliski jest nietzscheańskiemu perspektywizmowi¹⁹⁰.

Karnawałowy śmiech zredukowany zbieżny jest z definicjami ironii romantycznej, którą Aleksandra Okopień-Sławińska w *Słowniku terminów literackich* określała jako koncepcję postawy artysty wobec świata, *traktowanie twórczości jako gry ujawniającej przeciwieństwa rządzące bytem i sztuką, a pozwalającej na uzyskanie wobec nich dystansu. W sferze reguł literackich i. r. odpowiadało m.in. igranie utrwalonymi w tradycji konwencjami lit. i wartościami estetycznymi, łączenie pierwiastków sprzecznych i dysonansowych, tragicznych i komicznych, wzniosłych i niskich, realistycznych i fantastycznych*¹⁹¹. Tu autorka daje odnośnik do hasła groteska, ponieważ w definicji groteski również pojawia się mieszanie sprzecznych elementów, stylów i nastrojów. Badaczka pisała, że jest to kategoria estetyczna odznaczająca się m.in. *niejednorodnością nastrojów, przemieszaniem pierwiastków tragizmu i komizmu, błazenady z elementami rozpacz i przerażenia, demoniczności z trywialnością*¹⁹², (...), *lekceważeniem obowiązującego decorum i parodystycznym stosunkiem do panujących konwencji literackich i artystycznych, (...) niejednorodnością stylową, łączeniem sprzecznych wzorców stylowych, mieszaniem mowy wykwintej z wulgarną, kontrastowaniem sposobu wysłowienia z sytuacją wypowiedzi*¹⁹³. Mieszanie heterogenicznych pierwiastków, zestawianie niedopasowanych elementów i stylów powtarza się w definicjach zarówno ironii romantycznej, jak i groteski, ponieważ ironia romantyczna jest niezbędnym elementem groteski. Degradacja jest zawsze ironiczna. Groteska natomiast niekoniecznie musi być składnikiem ironii romantycznej.

Groteska a parodia

Karolina Dabert w tekście pod tytułem *Świat chaosu czy chaos świata?* analizowała scenę z *Rejsu* Marka Piwowskiego, w której, podczas zebrania prowadzonego przez Kaowca, wywiązuje się następująca rozmowa:

¹⁹⁰ Wróć do tego tematu w następnym rozdziale.

¹⁹¹ *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, dz. cyt., s. 204.

¹⁹² W *Podręcznym słowniku terminów literackich* ujmowała to nieco inaczej: łączeniem sprzecznych jakości: komizmu z tragizmem, błazenady z powagą i rozpaczą, wzniosłości z trywialnością, estetyzmu z zaangażowaniem, *Podręczny słownik terminów literackich* s. 104.

¹⁹³ *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, dz. cyt., s. 173.

– Proszę Państwa. Nawiązując do słusznej idei programu rozrywkowego, chciałbym wytknąć jedną jej wadę. Kładzie ona nacisk jedynie na rozwój intelektualny i duchowy, z pominięciem elementów fizycznych. W związku z powyższym proponowałbym następujące dyscypliny sportowe, jak pływanie, prawda, zapasy, boks...

– Poproszę o głos! Każdy może, prawda, krytykować, a mam wrażenie, że dopuszczanie do krytyki, Panie, to nikomu tak nie podoba się, więc dlatego z punktu mając na uwadze, że ewentualna krytyka może być, tak musimy zrobić, żeby tej krytyki nie było, tylko aplauz i zaakceptowanie... tych naszych, prawda, punktów, które stworzymy.

– Ja uważam, że to jest chyba bardzo rozsądne, co Pan mówi, i to ma chyba... jest potrzebne po prostu.

– No więc, wobec tego, należy wziąć się do pracy i budować... organizować...

Widoczny w powyższym przykładzie jest dystans, z jakim twórcy dialogów podeszli do nowomowy. Nagromadzenie w krótkim dialogu wielu jej cech i elementów sprawia, że mamy do czynienia z wyśmienitą parodią nowomowy. Pastisz obnaża mechanizmy funkcjonowania owego języka, wyczula i ostrzega. Satyra na nowomowę nie tylko więc bawi, ale staje się swoistą obroną przed jej skutkami i w miarę skuteczną ochroną¹⁹⁴. Pytanie brzmi: czy wspomniany dialog jest rzeczywiście jednocześnie parodią, pastiszem i satyrą? Przyjrzyjmy się definicjom.

W *Podręcznym słowniku terminów literackich* parodia określana jest jako *agresywna forma stylizacji: wypowiedź, która imituje cudzy styl w celu jego ośmieszenia; polega na podjęciu jakiegoś rozpoznawalnego sposobu mówienia, któremu odebrane zostają jego zwykłe motywacje treściowe lub sytuacyjne i przydane nowe motywacje – na ogół sprzeczne z tamtymi, w wyniku czego ulega on komicznemu wyjaskrawieniu. Łupem parodii padać mogą utwory, maniery stylistyczne pisarzy czy szkół literackich, schematy gatunkowe*¹⁹⁵. Parodia według tego słownika może zatem dotyczyć wyłącznie stylu – a więc formy, nie treści, i stosowana jest w celu ośmieszenia pierwowzoru. Trzeba jednak zauważyć, że nie zawsze (i wcale nie najczęściej) celem parodii jest ośmieszenie wzorca. Na przykład *Monachomachia* Ignacego Krasickiego jest parodią eposu homeryckiego, ale ostrze komizmu nie jest skierowane przeciw stylowi eposu, a przeciw bohaterom, których przedstawia – leniwym, pijanym i skłonny do

¹⁹⁴ K. Dabert, *Świat chaosu czy chaos świata?*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 18, s. 43.

¹⁹⁵ *Podręczny...*, dz. cyt., s. 209.

bójki mnichom. Parodia może więc służyć satyrze. Może również posługiwać się elementami groteski, traktowanej jako trop.

W przytoczonym dialogu z *Rejsu* mamy do czynienia właśnie z prześmiewczym naśladownictwem stylu nowomowy, przemówień i dyskusji partyjnych, stylu oficjalnego, państwowego, poważnego, który został przedrzeźniony i zastosowany do tematu prozaicznego, pospolitego. Ostrze komizmu wymierzone jest zarówno w tenże styl, którego cechy zostały zagęszczone, wyolbrzymione, doprowadzone do absurdu, jak i w osoby, które go używają. Satyra dotyczy elementów rzeczywistości, parodia jest intertekstualna. Chwytem, jakim posługuje się tu parodia jest groteska z jej ważnymi wyznacznikami, jakimi są nagromadzenia, wyolbrzymienia, karykatura i absurd.

Pastisz jest parodii bliski, ale nie jest z nią tożsamy. Naśladuje również styl pierwowzoru, ale nie złośliwie czy prześmiewczo. Jerzy Ziomek zaproponował pewną typologię parodii. Uznał ją mianowicie za parafrazę komiczną (czyli parodię sensu largo), która dzieli się na parodię (sensu stricto) i trawestację. Natomiast pastisz właściwie się nie zalicza do rodziny parafraz komicznych, tylko poważnych. *Pastisz jest falsyfikatem. Ale falsyfikatem szczególnym: nie imituje konkretnego utworu i nie skleja strzępów utworów, lecz tworzy utwór nowy i przedtem nie istniejący*¹⁹⁶. Ziomek zwraca jednak uwagę, że pastisz sytuuje się często gdzieś pomiędzy parafrazą komiczną a poważną, i daje przykład wiersza Juliana Tuwima pt. *Jak Bolesław Leśmian napisałby wierszyk „Włazł kotek na płotek”*, który zasadniczo uważa za parodię. W tym wierszu *Tuwim złagodził parodystyczną prześmiewczość (...) stworzył istne cacko, które cieszy ucho i bez budzenia śmiechu*¹⁹⁷. To zdecydowanie inny przykład niż dialog z *Rejsu*, który jest parafrazą komiczną nowomowy.

Badacze są na ogół zgodni co do tego, że istnieją dwa zasadnicze typy parodii – parodia w ścisłym znaczeniu i trawestacja lub, według nazewnictwa Gérarda Genette’a, trawestacja burleskowa. Wyróżniają oni jeszcze szereg podtypów, czym jednak nie będę się tutaj zajmować. Parodię tworzy się poprzez złamanie zasady decorum, według której tematy podniosłe, poważne należy opisywać wzniosłym, wysokim stylem – tak jest w np. przypadku tragedii i epepei; natomiast tematy pospolite, niskie – stylem niskim, a nawet wulgarnym, jak w gatunkach komicznych. Zastosowanie wysokiego, cudzego stylu do niskich tematów rodzi parodię, opisanie zaś wysokich tematów pospolitym, wulgarnym językiem rodzi trawestację.

¹⁹⁶ J. Ziomek, *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980, s. 388.

¹⁹⁷ Tamże, s. 385.

*Trawestacja burleskowa modyfikuje więc styl nie modyfikując tematu; i na odwrót „parodia” modyfikuje temat bez modyfikacji stylu*¹⁹⁸.

W *Słowniku terminów filmowych* Marka Hendrykowskiego znajdziemy zarówno termin parodia filmowa, jak i trawestacja. Parodię rozumie Hendrykowski podobnie, jak autorzy *Podręcznego słownika terminów literackich*, jako parodię sensu stricto. Bliskie temu jest również ujęcie w *Słowniku filmu* – parodia to *prześmiewcze naśladownictwo istniejącego dzieła bądź gatunku artystycznego, a jej celem jest kpina ze sposobu przedstawienia*¹⁹⁹. W tym słowniku nie znajdziemy terminu trawestacja. W *Podręcznym słowniku terminów literackich* trawestacja nazwana została odmianą parodii, natomiast Marek Hendrykowski nie nazywa jej rodzajem parodii, ale parafrazą. Píše, że jest to: *parafraza poważnego w swym charakterze utworu filmowego (sceny, sekwencji) zachowująca jego podstawowe elementy: temat, układ zdarzeń, postaci, ikonografię, kompozycję przestrzenną, dialogi itp. przy jednoczesnej degradacji stylu pierwowzoru. Np. trawestacja „Casablanki” Curtisa w „Play it again Sam” Woodyego Allena*²⁰⁰. Trzymając się tej definicji za trawestację należałoby uznać *Hamlesia*, etiudę Jerzego Skolimowskiego z 1960 r. Zachowuje on wysoki temat, układ zdarzeń i postaci z dramatu Szekspira, ale posługuje się niskim stylem. Bohaterami nie są królowie i książęta, ale menele, w których jednak łatwo rozpoznać pierwowzory: Szefowa, która pije wódkę prosto z butelki, to komiczna, zdegradowana wersja szekspirowskiej Królowej, Laercio to Laertes itd. Natomiast sam Marek Hendrykowski napisał tekst o tym filmie pt. *Hamleś Skolimowskiego jako parodia*. *Słownik filmu* podaje jako przykład parodii film *Kosmiczne jaja*, które są komiczną, degradującą przeróbką *Gwiezdnych wojen*. W tym filmie, podobnie jak w etiudzie Skolimowskiego, temat i bohaterowie zostali zaczerpnięci z poważnego pierwowzoru, ale nastąpiło obniżenie stylu – z poważnego do komicznego, groteskowego. W związku z tym też powinno się zaklasyfikować ten film jako trawestację, a tak się nie stało. Polscy filmoznawcy używają słowa trawestacja niezwykle rzadko²⁰¹.

Przykładem parodii w jej ścisłym rozumieniu, jako prześmiewczego naśladownictwa stylu będą np. pierwsze sceny z filmu *Kornblumenblau* Leszka Wosiewicza. Reżyser miesza różne konwencje, np. kina niemego czy dramatu wojennego, a cechy stylu tych konwencji zostają mocno przejawione. W przywołanym przykładzie ostrze parodii nie jest skierowane

¹⁹⁸ G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014, s. 344.

¹⁹⁹ *Słownik...*, s. 138.

²⁰⁰ M. Hendrykowski, dz. cyt., s. 308.

²⁰¹ Słowa trawestacja użyła na przykład Katarzyna Mąka-Malatyńska w tekście *Parodie, trawestacje, uwertury - znaczenie zabiegów stylizacyjnych w szkolnych etiudach Marka Piwowskiego*, „Ekran” v. XIV, nr 23.

przeciwko pierwowzorowi, nie chodzi przecież o wykpienie stylu kina niemego, lecz raczej o zabawę konwencjami, ukazanie dystansu twórcy do swojego dzieła. Tego typu zabieg podkreśla materię filmową, zwraca uwagę na formę, jej nieprzezroczystość, umowność przekazu, buduje ironię romantyczną. Linda Hutcheon pisała, że *utrata iluzji przezroczystości w dziele historycznym jest krokiem ku intelektualnej samoświadomości, co odpowiada metapowieściowej kpinie z zakładanej przezroczystości języka tekstów realistycznych*²⁰². Również Margaret Rose podkreślała związek parodii z metafikcją i intertekstualnością. *Parodia może mieć charakter metafikcyjny, tzn. wprowadzać refleksje pisarza na temat jego własnej działalności*²⁰³. Zdaniem Rose nie każda metafikcja czy intertekstualność jest parodią (choć są to według nowoczesnych ujęć jej podstawowe wyznaczniki) – aby zaistniała, konieczny jest komponent komizmu.

Trzeba zauważyć, że słowniku Marka Hendrykowskiego parodia określana jest jako stylizacja dopiero w drugim znaczeniu. W pierwszym znaczeniu to *jedna z podstawowych kategorii świadomości estetycznej kina*²⁰⁴. Autor nie rozwija definicji tego rozumienia parodii. Można jednak domyślić się, że chciał podkreślić wagę i powszechność parodii we współczesnym kinie, szczególnie postmodernistycznym. W *Podręcznym słowniku terminów literackich* zaznaczono również, że w XX wieku traktowano parodię jako jedną z uniwersalnych kategorii estetycznych, ale nie ujęto tego rozumienia jako drugiego znaczenia terminu. Autorzy hasła podkreślają także, że parodia należy do *uprzywilejowanych form wypowiedzi w obrębie postmodernizmu*²⁰⁵.

W polskim kinie niewiele jest parodii konkretnego filmu czy gatunku. Za przykłady takich filmów, gdzie parodia organizuje całą strukturę, można podać *Hydrozagadkę* Andrzeja Kondratiuka albo *Hamlesia* Jerzego Skolimowskiego. Częściej mamy do czynienia z parodystycznymi scenami, wtrętami, czy aluzjami. Parodia w filmie niekoniecznie też musi być parodią innego filmu. Może być komiczną parafrazą, czyli przeróbką utworu literackiego czy gatunku mowy (jak w dialogu z *Rejsu*). Wiele takich przykładów znaleźć można w filmie *Dzień świra* Marka Koterskiego, np. parodia modlitwy, reklamy, przemówień politycznych czy stylu romantycznego trzynastozgłoskowca.

²⁰² L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność*, „Pamiętnik literacki” 1991, nr 82/4, s. 221-222.

²⁰³ E. Sidoruk, „Parody: Ancient, Modern and Postmodern”, M. A. Rose, Cambridge 1993: [recenzja], „Pamiętnik Literacki” 1998, 89/3, s. 223.

²⁰⁴ M. Hendrykowski, *Słownik...*, dz. cyt., 216.

²⁰⁵ *Podręczny...*, dz. cyt., s. 209.

Według Michaiła Bachtina parodie były istotnym elementem języka karnawałowych form i symboli, który zdolny był do wyrażania szczególnego światopoglądu ludu. Dla tego języka, pisał: *charakterystyczne są najrozmaitsze typy parodii i trawestacji, degradacji i profanacji, błazeńskich koronacji i detronizacji*²⁰⁶. Średniowieczne parodie groteskowe dotyczyły przede wszystkim sfery *sacrum*, która ulegała degradacji do dołu materialno-cieleśnego. Do naszych czasów zachowały się liczne parodie ważniejszych modlitw, hymnów, ewangelii i litanii, np. *Ewangelia pijaków*, *Liturgia graczy*²⁰⁷, czy litania do kusia, pochodząca z dzieła Rabelais'go. Elementami groteskowego języka były też parodie reklam, rękojmi, zaklęć i wróżb. Bachtin mocno podkreślał ambiwalencję tych groteskowych parodii, które nie tylko wyśmiewają, ale też odradzają i odnawiają, są wyrazem afirmacji świata w jego zmienności, wiecznej niegotowości i nieostateczności.

Groteska a satyra

Groteska i satyra, podobnie jak inne pojęcia związane z komizmem – parodia i ironia – są ze sobą ściśle połączone, zależne od siebie, często współwystępują w jednym utworze literackim czy filmie. Granice między nimi są równie płynne, jak same te pojęcia. Stanisław Sierotwiński w *Słowniku terminów literackich* definiował groteskę jako *rodzaj satyry silnie deformującej rzeczywistość, o elementach karykatury i fantastycznej stylizacji*²⁰⁸. Zdawać by się mogło, że to pogląd mocno już dziś nieaktualny, sięgający korzeniami XVIII wieku, kiedy satyra dominowała w literaturze, a groteska była zjawiskiem marginalnym, używana była prawie wyłącznie jako trop i oceniana najczęściej negatywnie, jako przeciwieństwo harmonii i racjonalności. W czasach romantyzmu groteska nobilitowała, zyskała miano kategorii estetycznej i tak zazwyczaj jest klasyfikowana dzisiaj. To, że Stanisław Sierotwiński określił groteskę jako rodzaj satyry, wynikać może też z tego, że satyra często posługuje się środkami groteski – wyolbrzymieniem, karykaturą, deformacją. Jednak satyra używa różnych rodzajów komizmu, niekoniecznie groteski, a utwory groteskowe nie muszą mieć celu satyrycznego. Najprostszym przykładem mogą być filmy Aleksandra Sroczyńskiego, np. *Półów*²⁰⁹.

²⁰⁶ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 68.

²⁰⁷ Tamże, s. 160.

²⁰⁸ S. Sierotwiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1986, s. 90.

²⁰⁹ *Półów*, reż. A. Sroczyński, 1982 r., zob. <https://ninateka.pl/film/polow-alexander-sroczynski> [dostęp: 15.05.2021]

Podręczny słownik terminów literackich podaje dwa znaczenia satyry. Pierwotnie termin ten stosowany był dla określenia gatunku literackiego, który ukształtował się w poezji rzymskiej, a rozkwit przeżywał w czasach klasycyzmu. W Polsce gatunek ten uprawiali między innymi Krasicki i Naruszewicz. Rozumienie satyry jako gatunku żywe było do XVIII wieku. Jednak w aktualnym i, według cytowanego słownika, pierwszym znaczeniu satyra wykracza poza gatunki i rodzaje literackie, jest to *dziedzina literatury do której należą utwory ośmieszające i piętnujące to, co czynią przedmiotem przedstawienia – osoby, środowiska społeczne, postawy wobec świata, sposoby zachowania się, mówienia*²¹⁰. Najistotniejsze w utworach satyrycznych jest to, że ostrze komizmu skierowane jest przeciwko elementom rzeczywistości. To odróżnia satyrę od parodii, która wyśmiewa nie rzeczywistość a inne dzieło lub jakieś jego elementy, np. styl, treść, cechy gatunkowe.

W obu słownikach filmowych – zarówno Marka Hendrykowskiego, jak i Rafała Syski – satyra filmowa ma tylko jedno znaczenie – definiowana jest jako *odmiana gatunkowa komedii ośmieszająca i piętnująca przedstawione w niej negatywne zjawiska*²¹¹, która operuje *ostrym krytycznym spojrzeniem*²¹². Do tego gatunku w kinie polskim można zaliczyć na przykład filmy *Miś* Stanisława Barei i *Rejs* Marka Piwowskiego. Wśród tropów i chwytów, jakimi posługuje się satyryk Hendrykowski wymienia karykaturalność, a Syska przerysowanie, paradoks i komizm, a więc środki charakterystyczne dla groteski. W *Podręcznym słowniku terminów literackich* groteska została wymieniona wprost. Satyra *wysztydzając, posługuje się techniką „krzywego zwierciadła”, chwytami komicznego wyolbrzymienia lub pomniejszenia, środkami karykatury, groteski, pamfletu, inwektywy, paszkwilu*²¹³. Trzeba zauważyć, że technika „krzywego zwierciadła”, wyolbrzymienia czy pomniejszenia należą również do repertuaru groteskowych chwytów.

W słownikach filmowych nie wspomina się o satyrze w szerszym rozumieniu – nie jako odmianie komedii, lecz jako pewnej dziedzinie twórczości filmowej, nie związanej z konkretnymi gatunkami ani rodzajami, której główną cechą jest prześmiewcza krytyka przedstawianych zjawisk. W dalszej części pracy będę się posługiwać tym terminem właśnie w szerokim znaczeniu. Przecież satyra nie musi koniecznie organizować całej struktury filmu, nie musi być jego dominantą. Elementy satyry mogą występować w filmach, które nie są

²¹⁰ *Podręczny słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1993, s. 275-276.

²¹¹ *Słownik filmu*, red. R. Syska, Kraków 2010, s. 162.

²¹² M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 264.

²¹³ *Podręczny słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1993, s. 276.

komediami. Trudno byłoby nazwać np. *Body/Ciało* Małgorzaty Szumowskiej komedią satyryczną, jest to raczej komediodramat, a w niektórych ujęciach nawet dramat o trudnych relacjach rodzinnych, o stracie bliskiej osoby i żałobie, ale elementy satyryczne w nim występują – chociażby postać ordynatora Zielińskiego przedstawiona jest w jednoznacznie krytycznym świetle.

Interesujące twierdzenie znalazłam wśród opracowań lekcji Filmoteki Szkolnej, mianowicie że *groteska posługuje się satyrą*²¹⁴. Uważam je za zbyt daleko posuniętą dowolność w używaniu tych terminów. Satyra sama w sobie nie ma określonej formy, nie jest chwytem, a postawą twórczą, jej istotą jest treść i nastawienie do przedmiotu przedstawienia. Michaił Bachtin pisał, że *słowo „satyra” odnosi się (...) do określonego (z reguły negatywnego) stosunku twórcy wobec prezentowanego przedmiotu (tj. prezentowanej rzeczywistości)*²¹⁵. Natomiast groteska to dziedzina formy, sposób przedstawiania, kreacji rzeczywistości. Utwory groteskowe mogą zawierać elementy satyryczne, ale nie można powiedzieć, że groteska posługuje się satyrą.

Elżbieta Sidoruk w książce pt. *Granice satyry* zauważyła, że nobilitacja groteski w polskim literaturoznawstwie odbyła się niejako kosztem satyry, która zaczęła być negatywnie wartościowana, uznana za „gorszą”. Wiązana bowiem była z dydaktyzmem, podczas gdy groteska postrzegana była, szczególnie po II wojnie światowej, jako forma najbardziej właściwa dla wyrażenia absurdu istnienia, buntu przeciwko wszelkim formom autorytaryzmu, niezależności. Niechęć w stosunku do satyry wykazywał między innymi Michaił Bachtin, podkreślając przeciwieństwo śmiechu groteskowego i satyrycznego. *Satyryk – który zna tylko śmiech negujący – siebie stawia poza wyśmiewanym zjawiskiem, przeciwstawia się mu i tym samym rozbija kompletność widzenia świata w perspektywie śmiechu: to, co śmieszne (negowane), staje się zjawiskiem jednostkowym. Natomiast w ludowym ambiwalentnym śmiechu wyraża się punkt widzenia całości stającego się świata, którego częścią jest również ten, kto się śmieje*²¹⁶.

Ewa Sidoruk poddała w wątpliwość tezę, że satyryk zawsze stawia się poza i ponad wyśmiewanym zjawiskiem. Jej zdaniem *krytyczny stosunek do świata nie wyklucza*

²¹⁴ J. Mostowska, *Zbudujmy sobie wielką maszynę – absurd i satyra w filmie animowanym Daniela Szczechury pt. „Maszyna”*, <https://filmotekaszkolna.pl/dla-nauczycieli/materialy-metodyczne/zbudujmy-sobie-wielka-maszynę-absurd-i-satyra-w-filmie-animowanym-daniela-szczechury-pt-maszyna> [dostęp: 15.05.2021]

²¹⁵ M. Bachtin, *Satyra*, [w:] *Ja – inny. Wokół Bachtina*, tom I, red. D. Ulicka, Kraków 2009, s. 353.

²¹⁶ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. A. Gorenio, Kraków 1975, s. 69.

*autokrytycyzmu, a nawet może z niego wynikać*²¹⁷. Twierdzi, że autokrytycyzm *decyduje o ambiwalentnym charakterze postawy satyryka, oscylującej między identyfikacją a opozycją*²¹⁸. Jako przykład podaje twórczość m.in. Witolda Gombrowicza, Sławomira Mrożka i Tadeusza Różewicza. Badaczka uważa, że słowo satyra używane jest w zbyt wąskim znaczeniu, jakby zapomniano o ewolucji materii, której dotyczy.

Bachtinowi jednak chodzi nie tylko o to, że satyryk prezentuje postawę krytyczną wobec zjawisk, a nie siebie. Nawet jeśli identyfikuje się z wyśmiewanym zjawiskiem i szydzi również z siebie, to charakter tego śmiechu pozostaje nadal czysto krytyczny, podczas gdy śmiech groteskowy jest ambiwalentny, negująco-afirmujący. To nie tylko śmiech ze świata, czy nawet z siebie, ale także śmiech do całego istnienia – jest jednocześnie jest wyrazem krytycyzmu i aprobaty. Bachtin pisze że, kiedy obrazy typu Rabelaisowskiego zaczynają służyć celom satyrycznym, przestają być ambiwalentne, *nieuchronnie wypacza się ich natura. Wszak jej istota sprowadza się właśnie do tego, żeby wyrazić wewnętrzną sprzeczną i dwulicową pełnię życia, w obrębie którego negacja i likwidacja (śmierć starego) stanowią moment konieczny, nie dający się oddzielić od afirmacji, od narodzin życia nowego i lepszego*²¹⁹.

Termin „groteska” w polskich badaniach filmoznawczych

Na temat groteski w polskim filmie nie powstała dotąd żadna książka. W przeciwieństwie do literaturoznawstwa, teatrologii czy historii sztuki refleksja nad groteskowością w polskich badaniach filmoznawczych nie ma długiej tradycji i jest bardzo uboga. Słowo to jest oczywiście przez polskich filmoznawców używane, pojawia się w wielu tekstach w kontekście konkretnych filmów²²⁰, jednak niezwykle rzadko jako główny temat. Udało mi się odszukać zaledwie jeden krótki artykuł z miesięcznika „Kino” z 1967 roku autorstwa Zbigniewa Klaczyńskiego pt. *Próba o grotesce*²²¹, w którym interesujące mnie pojęcie jest głównym tematem. W tym podrozdziale chciałabym przyjrzeć się, jakie są główne tendencje używania terminu groteska w polskich badaniach filmoznawczych, w jakich

²¹⁷ E. Sidoruk, *Granice satyry*, Białystok 2018, s. 9.

²¹⁸ Tamże.

²¹⁹ M. Bachtin, *Twórczość...*, s. 132.

²²⁰ Np.: A. Jackiewicz, *Groteska heroiczna*, „Kwartalnik Filmowy” 1958, nr 3, M. Przyłipiak, *Nędza sztuki*, „Kino” 1990, nr 3, N. Chojna, *Groteska i ironia w Kornblumenblau*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu”, nr 3/2018.

²²¹ Z. Klaczyński, *Próba o grotesce*, „Kino” 1967, nr 07, s. 20-24.

kontekstach ten termin pada, jakie filmy są tym słowem określane i na jakie cechy filmów wskazuje się jako groteskowe.

Tadeusz Lubelski w *Historii kina polskiego* w tytułach dwóch podrozdziałów używa terminu groteska. Wyróżnia *Stronnictwo groteski* w nurcie Kina Młodej Kultury w rozdziale VIII. Pisze też o *Kinie groteski* w rozdziale X traktującym o kinie polskim po stanie wojennym. W pierwszym z tych rozdziałów analizuje wczesne filmy Marka Piwowskiego – krótkometrażowe, jak *Muchotłuk*, *Pożar! Pożar! Coś nareszcie dziej się...*, *Psychodrama*, *Korkociąg* i *Hair* oraz pełnometrażowy *Rejs*. Lubelski zauważał, że reżyser uprawiał *groteskową formę pośrednią rozpiętą między dokumentem a fabułą, służącą demaskowaniu sztuczności rodaków*²²². Istotną cechą *Rejsu* była *założona ułomność, wręcz pokraczność wykonania: zdjęcia miały być nieudolne, dramaturgia niezborna, gagi nieśmieszne*²²³ – forma miała być adekwatna w stosunku do ukazywanej rzeczywistości. Inną ważną cechą, którą Lubelski przywołuje za Rafałem Marszałkiem, były *wielorakie degradacje: instytucji, języka, obyczajów*²²⁴. Obaj badacze podkreślali krytycyzm względem polskiej rzeczywistości, a więc satyryczne cele filmu.

W tym samym rozdziale Tadeusz Lubelski opisuje twórczość Andrzeja Kondratiuka, *autora stworzonego do groteski*²²⁵. Zauważa w jego filmach – zarówno krótkometrażowych, m.in. *Kobiecie na plaży*, *Monologu trębacza* i *Chciałbym się ogolić*, jak i pełnometrażowych, przede wszystkim w *Hydrozagadce* – zmysł do absurdu, mieszanie sprzecznych elementów, kontrasty oraz parodie. Podobną konwencję dostrzega u Janusza Kondratiuka, np. w filmie *Dziewczyny do wzięcia*. Jego specjalnością było *odnajdywanie poezji w tandencie peerelowskiej rzeczywistości*²²⁶, a więc również łączenie sprzeczności. *Groteskowy ton*²²⁷ wyczuwał Tadeusz Lubelski również u Janusza Morgensterna w filmie *Trzeba zabić tę miłość. Przy pozorach poetyki realistycznej, film zręcznie operował groteskowym przerysowaniem, zwłaszcza w licznych dygresjach, scenach wtrąconych (realizacja reportażu telewizyjnego w FSO, próba Romea i Julii w szpitalu), które przypominały Rejs, bo występowali w nich ci sami wykonawcy*²²⁸.

²²² T. Lubelski, *Historia kina polskiego. 1895-2014*, Kraków 2015, s. 355.

²²³ Tamże, s. 356.

²²⁴ R. Marszałek, *Kino dla wszystkich*, [w:] *Historia kina polskiego*, t. VI, s. 154-156, cyt. za: T. Lubelski, *Historia...*, s. 356.

²²⁵ T. Lubelski, *Historia...*, s. 356.

²²⁶ Tamże, s. 358.

²²⁷ Tamże.

²²⁸ Tamże.

W rozdziale pt. *Kino groteski* Tadeusz Lubelski omawia pewien nurt kina, jaki ukształtował się po stanie wojennym. Groteska była według niego wyrazem buntu twórców, ich zasadniczej niezgody na to, co działo się wtedy w Polsce. Do jej podstawowych wyznaczników zalicza Lubelski: *cudzysłowowość, karykaturalne przerysowanie i blazeński dystans*²²⁹. Zaznacza przy tym, że nie wszystkie z omawianych przez niego filmów *idealnie odpowiadają słownikowej definicji groteski*²³⁰. Wymienia w tym podrozdziale filmy Tomasza Zygadły: *Odwet, Przewodnik i Sceny dziecięce z życia prowincji* oraz Piotra Szulkina; *O-bi, o-ba. Koniec cywilizacji* i *Ga, ga. Chwała bohaterom*, które nazywa groteskami fantastyczno-naukowymi. Używa tu więc słowa groteska w nietypowy sposób – jako nazwy gatunku, ale innego niż u Marka Hendrykowskiego, dla którego groteska lub inaczej burleska to gatunek kina niemego. W tym samym podrozdziale Lubelski opisuje również wczesną twórczość Marka Koterskiego, który w filmach *Dom wariatów* i *Życie wewnętrzne* objawił *najczystszej wody talent w dziedzinie groteskowego widzenia świata*²³¹.

Słowo groteska pada w *Historii kina polskiego* także w innych miejscach. W rozdziale *Kino wolność*, gdzie autor omawia twórczość filmową po 1990 roku, jest podrozdział pt. *Kino blazeńskie*. Dotyczy on późniejszych filmów Piotra Szulkina, który w tym okresie *zaczął uprawiać groteskę w stylu buffo*²³². W filmach *Femina, Mięso (Ironica)* i *Ubu król* Lubelski dostrzega żart, parodię, satyrę i atmosferę podobną do występującej w utworach Witolda Gombrowicza. Czystą groteskę, która *pozwała obśmiać absurdy życia publicznego*²³³ – a więc służy celom satyrycznym, zauważa Tadeusz Lubelski w kolejnych filmach Marka Piwowskiego: *Kroku* i *Nożu w głowie Dino Baggio*. Za najmniej finezyjną próbę podjęcia konwencji groteskowej w tym okresie uznał Lubelski *Wesele* Wojciecha Smarzowskiego. Film *ma siłę pamfletowego oskarżenia, obarczony jest też jednak pamfletową płaskością wizerunku*²³⁴.

Tadeusz Lubelski dostrzega groteskę także w filmach Andrzeja Munka – w *Eroice* i *Zezowatym szczęściu*, u Andrzeja Wajdy w *Popiele i diamencie*, u Leszka Wosiewicza w *Kornblumenblau*, u Wojciecha Marczewskiego w *Ucieczce z kina Wolność* oraz u Xawerego Żuławskiego w *Wojnie polsko-ruskiej*. W kontekście *Eroiki* Lubelski formułuje krótką definicję

²²⁹ Tamże, s. 518.

²³⁰ Tamże.

²³¹ T. Lubelski, *Historia...*, s. 521.

²³² Tamże, s. 621.

²³³ Tamże, s. 623.

²³⁴ Tamże.

groteski – pisze o panującym w tym filmie *klimacie groteski – zarówno w obiegowym sensie estetycznym, łączenia tonacji tragicznej z komiczną, jak i w sensie filozoficznym czy filozoficzno-błazeńskim, w którego ramach celem groteski jest „demaskowanie codziennej rzeczywistości”*²³⁵. Na łączenie sprzecznych elementów, jako na główną cechę groteski wskazała też Natasza Korczarowska – *Munkowska wizja powstania zbudowana jest na zasadzie dysonansu. W sposób typowy dla estetyki groteski tragizm łączy się z komizmem, absurd z wzniosłością*²³⁶.

W książce Małgorzaty Hendrykowskiej pt. *Film polski wobec wojny i okupacji. Tematy, motywy, pytania* pojawiają się nieco inne tytuły filmów, które autorka nazywa groteskowymi, niż u Tadeusza Lubelskiego. Oprócz filmów Munka *Eroiki* i *Zezowatego szczęścia* oraz Wosiewicza *Kornblumenblau* i *Cyngi*, co do których badacze są zgodni, że są groteskowe Hendrykowska używa tego terminu, co może dziwić, także w kontekście *Zakazanych piosenek* Leonarda Buczkowskiego i *Don Gabriela* Ewy i Czesława Petelskich. Nie rozwija jednak tego tematu, nie uzasadnia użycia słowa groteska, w związku z tym nie sposób wydestylować z tekstu definicji.

Zdzisław Klaczyński w przywołanym artykule pt. *Próba o grotesce* analizuje filmy Tadeusza Chmielewskiego: *Ewa chce spać* i *Gdzie jest generał* oraz *Salto* Tadeusza Konwickiego. Dokonuje też próby *najogólniejszej charakterystyki zjawiska, które nazywamy groteską*²³⁷. Łączy groteskę z absurdem. Uważa, że *opalizacja znaczeń oraz przewartościowanie sensu pewnych potocznych pojęć, zwrotów, sytuacji ma swoje źródło w „zestawieniu na jednej płaszczyźnie elementów niewspółmiernych”*²³⁸. Upatruje istoty groteski w połączeniu komedii z dramatem, w mieszaniu *rozlicznych motywów, nastrojów, a nawet konwencji*. Zwraca uwagę na doniosłą rolę ironii i autoironii w kształtowaniu groteskowych obrazów. Wymienia więc podobne cechy groteski, które również uważa za najważniejsze Tadeusz Lubelski, co pokrywa się w dużej mierze z definicjami w słownikach. Zauważa jednak, co ciekawe, związek groteski z *cyrkowo-jarmarcznym lamusem*²³⁹.

²³⁵ Tamże, s. 234.

²³⁶ N. Korczarowska, *Wokół narodowych stereotypów*, Filmoteka Szkolna, lekcja 13, s. 13.

https://filmotekaszkolna.pl/files/Broszury_dla_lekcji/Lekcja_nr_13_Woko_narodowych_stereotypow.pdf [dostęp: 27.04.2021].

²³⁷ Z. Klaczyński, *Próba...*, s. 24.

²³⁸ Tamże.

²³⁹ Tamże, s. 23.

Nieco inaczej podeszła do tematu Mariola Dopartowa w tekście pt. „*Rysopis*” jako *duchowa biografia pokolenia*²⁴⁰. Analizując filmy Jerzego Skolimowskiego, odwołała się do teorii Wolfganga Kaysera. *Istotą świata groteskowego jest trwanie złowrogiej metamorfozy, przepoczwarczenia się rzeczywistości: to, co dawne, już utraciło swe kształty, to, co nowe, jeszcze ich nie objawiło do końca i nieznanym jest kierunek i cel przemiany. Rzeczywistość staje się w ten sposób formą hybrydyczną, trwale absurdalną i absolutnie nieinterpretowalną. Lęk wobec rzeczywistości miesza się z poczuciem odrazy. W śmiechu groteskowym pobrzmiwa strach, rozpacz, szaleństwo, sarkazm, bezsilny bunt*²⁴¹. Tego rodzaju ponurą groteskę dostrzega autorka nie tylko w filmach Jerzego Skolimowskiego, ale również u Wojciecha Hasa w *Pętli*, *Rękopisie znalezionym w Saragossie*, a nawet *Lalce*, w *Zimowym zmierzchu* Lenartowicza oraz w scenie bankietu w *Popiele i diamentach* Wajdy.

Do teorii Michaiła Bachtina odwoływała się, jako jedna z nielicznych, Joanna Wapiennik-Kossowicz à propos *Eroiki Munka*²⁴². Pisała o groteskowych kontrastach i degradacjach tego, co wzniosłe, święte, wysublimowane do dołu materialno-cieleśnego, o logice odwrotności, o świecie na opak. Według autorki groteska pozwalała zachować reżyserowi dystans do spraw, które przedstawiał. *Dla Munka, podobnie jak dla jego rówieśników tworzących w latach wojennej konspiracji, stała się najbardziej bezpośrednią, a zarazem artystycznie przetworzoną formą ekspresji tajonych przez lata niepokojów i przemysleń*²⁴³. Natomiast w *Zezowatym szczęściu* autorka zauważała mroczną groteskę, o jakiej pisał Kayser. Piszczyk przypomina, według niej, marionetkę sterowaną przez obce siły. *Munk odkrywa nam absurdalność świata, co do istnienia którego nie ma wątpliwości. Na tym polega dramat groteski. Ukazuje ona zawsze mechanizm wciągnięcia człowieka w wir zdarzeń absurdalnych, ale budowanych przez rzeczywistość realną*²⁴⁴.

Polscy filmoznawcy używają więc słowa „groteska” najczęściej zgodnie ze słownikowymi definicjami terminu, które oparte są na teorii Kaysera. Główne cechy filmów groteskowych, na jakie zwracają uwagę to: kontrasty, zestawienie heterogenicznych elementów, przede wszystkim tragizmu z komizmem, przekraczanie granicy gatunków, łamanie konwencji, dystans do swojego dzieła – a więc wspólne cechy groteski i ironii

²⁴⁰ M. Dopartowa, *Rysopis jako duchowa biografia pokolenia*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 17, s. 98-103.

²⁴¹ Tamże, s. 98.

²⁴² J. Wapiennik-Kossowicz, *Alla Polacca, czyli Eroica?*, „Powiększenie” 1991, nr 3-4, <https://filmotekaszkolna.pl/dla-nauczycieli/materialy-filmoznawcze/alla-polacca-czyli-eroica> [dostęp: 27.04.2021].

²⁴³ Tamże.

²⁴⁴ Tamże.

romantycznej, a także absurdalność świata przedstawionego, wyolbrzymienie, hiperbolizacja, przerysowanie, karykaturalność i brzydota. Groteska postrzegana jest jako wyraz rozpacz, poczucia zagrożenia, niepokoju lub dystansu i buntu. Często przypisywane są też jej cele satyryczne, demaskatorskie, krytyczne. Odwołania do teorii Michaiła Bachtina są bardzo rzadkie. W części analitycznej pracy przyjrę się innym jeszcze przykładom posługiwania się przez polskich filmoznawców terminem groteska, a także nielicznym odwołaniom do teorii rosyjskiego badacza.

CZEŚĆ ANALITYCZNA

Podstawowe wydarzenia w życiu groteskowego ciała, główne akty cielesnego dramatu – jedzenie, picie, defekacja (i inne wydzielania: pocenie się, smarkanie, kichanie), spółkowanie, brzemienność, poród, wzrost, starość, choroby, śmierć, rozszarpanie, pokawalkowanie, pożarcie przez inne ciało – wszystko to dokonuje się na granicy ciała i świata lub na granicy starego i nowego ciała²⁴⁵.

Michaił Bachtin

²⁴⁵ M. Bachtin, *Twórczość...*, s. 438.

POWSTANIE WARSZAWSKIE²⁴⁶

Obrazy moczu i kału, tak samo jak wszystkie obrazy dołu materialno-cieleśnego, są ambiwalentne: poniżają-uśmiercają i zarazem odradzają-odnawiają, są błogosławione i upokarzające, splatają się w nich nierozzerwalnie śmierć i narodziny, poród i agonia. Równocześnie obrazy te są nierozzerwalnie związane ze śmiechem. Śmierć i narodziny w obrazach moczu i kału występują w wesołym aspekcie śmiechu. Dlatego obrazy defekacji w tej czy innej formie prawie zawsze towarzyszą owym wesołym straszylom, które śmiech stwarza na miejsce pokonanego strachu; dlatego to obrazy defekacji nierozzerwalnie zespoliły się z obrazem piekła²⁴⁷.

Michaił Bachtin

Przyniesione przez odwilż zmiany polityczne, zmiany w życiu społeczno-kulturalnym, spowodowane „poluzowaniem śruby”, odejście od masowego terroru okresu stalinowskiego, zelżenie cenzury, znacznie większa niż dotychczas liberalizacja w sferze prywatnej i publicznej, miały też swój bezpośredni wpływ na funkcjonowanie tematyki powstańczej. Poddawane w poprzednich latach cenzuralnym obostrzeniom wątki podjęte zostały przez publicystykę, literaturę, film (...). Wprowadzenie tematyki powstańczej do oficjalnej narracji miało wymiar nie tylko informacyjny, dokumentacyjny, ale także psychologiczny, terapeutyczny, stało się próbą przepracowania zbiorowej traumy²⁴⁸.

Pierwsze dwa filmy fabularne o Powstaniu Warszawskim to *Kanał* Andrzeja Wajdy i *Eroika* (pierwsza nowela – *Scherzo alla Polacca*) Andrzeja Munka. Zostały nakręcone w czasach odwilży – film Wajdy miał premierę w 1957 roku, a Munka rok później. Scenariusze do obu filmów napisał Jerzy Stefan Stawiński na podstawie swoich opowiadań i własnych doświadczeń²⁴⁹. Oba też filmy wzbudziły ambiwalentne emocje. Dla polskiej widowni tamtych czasów, czekającej od kilkunastu lat na film o powstaniu, propozycje Wajdy i Munka były rozczarowujące, nie odpowiadały społecznym oczekiwaniom. Spodziewano się kronikarskiej prawdy, filmu w tonie patetycznym, odpowiadającym tragizmowi tematu, apoteozy

²⁴⁶ Obszerne fragmenty rozdziału zostały opublikowane w książce *Stulecie pokolenia Kolumbów*, red. B. Giza, Warszawa 2022.

²⁴⁷ M. Bachtin, *Twórczość...*, s. 237- 238.

²⁴⁸ J. Czaja, *Ekranowe życie mitu. Powstanie warszawskie w polskim filmie fabularnym*, Poznań 2018, s. 88.

²⁴⁹ J. S. Stawiński, *Kanał i inne opowiadania*, Warszawa 1981.

bohaterstwa, rodzaju epitafium dla powstańców. Ani *Kanał*, ani *Eroica* nie zaspokoili tych potrzeb, dla wielu widzów były wręcz oburzające.

*W obu filmach mamy do czynienia z kompromitacją bohaterstwa*²⁵⁰ – pisał Krzysztof Teodor Toeplitz. Niektórzy recenzenci odbierali *Eroikę* wręcz jako satyrę czy pamflet na powstanie i powstańców. *Eroica niebohatera*²⁵¹, *Bohaterowie po przecenie*²⁵², *Wykpione legendy*²⁵³ - takie były tytuły recenzji. W *Kanał* raziły widzów sceny postrzegane przez nich jako naturalistyczne, a także wulgaryzmy, pijaństwo, erotyka i cielesność. Jeden z recenzentów zastanawiał się, czy *Kanał* był produktem niewiedzy, psychologicznej i socjologicznej młodych twórców, czy też świadomą robotą, obliczoną na skalowanie bohaterów powstania jako zwykłych nędzników²⁵⁴. Sądzę, że tym, co oburzało pierwszych widzów tych filmów, był groteskowy sposób obrazowania i ironia w stosunku do tematu. Ten sposób kreacji rzeczywistości, komponent śmiechu, połączenie tragizmu z dołem materialno-cielesnym, z obrazami skatologicznymi, z językiem groteskowym, złamanie zasady decorum, wedle której o poważnych tematach należy opowiadać w tonie podniosłym, wydawał się w tamtych czasach nie do przyjęcia.

W kontekście *Eroiki* słowo groteska pada bardzo często. Ewelina Nurczyńska-Fidelska przywoływała termin „groteska realistyczna”, odwołując się jednak nie do teorii Michaiła Bachtina, lecz do Jurija Manna. Według badaczki w *Eroice anomalie i absurd rzeczywistości przedstawionej mają swoje powiązania zarówno ze światem realnym, jak i wyolbrzymioną i przejaskrawioną groteskową jego kreacją*²⁵⁵. Tadeusz Lubelski pisał o panującym w filmie *klimacie groteski* – której istota polega na *łączeniu tonacji tragicznej z komiczną*, a jej celem jest „*demaskowanie codziennej rzeczywistości*”²⁵⁶. Natasza Korczarowska również zauważała, że *Munkowska wizja powstania zbudowana jest na zasadzie dysonansu. W sposób typowy dla estetyki groteski tragizm łączy się z komizmem, absurd z wzniosłością*²⁵⁷. O piętnie

²⁵⁰ K. T. Toeplitz, *Eroica*, „Świat” 1958, nr 3, s. 16, cyt. za: J. Czaja, *Ekranowe życie mitu. Powstanie warszawskie w polskim filmie fabularnym*, Poznań 2018, s. 129.

²⁵¹ L. Bukowiecki, *Eroica niebohatera*, „Tygodnik Zachodni” 1958, nr 2, s. 1 i 6, cyt. za: J. Czaja, *Ekranowe...*, s. 125.

²⁵² J. Biniak, *Bohaterowie po przecenie*, „Głos Wielkopolski” 1958, nr 13, s. 3, cyt. za: J. Czaja, *Ekranowe...*, s. 125.

²⁵³ J. Eljasiak, *Wykpione legendy*, „Sztandar Młodych” 1958, nr 5, s. 4, cyt. za: J. Czaja, *Ekranowe...*, s. 125.

²⁵⁴ S. Szanter, *Socjologiczne błędy „Kanału”*, „Ekran” 1957, nr 19, s. 10, cyt. za: J. Czaja, *Ekranowe...*, s. 115.

²⁵⁵ E. Nurczyńska-Fidelska, *Andrzej Munk*, Kraków 1982, s. 80.

²⁵⁶ T. Lubelski, *Historia kina polskiego. 1895-2014*, Kraków 2015, s. 234.

²⁵⁷ N. Korczarowska, *Wokół narodowych stereotypów*, FilMOTEKA Szkolna, lekcja 13, s. 13.

https://filmotekaszkolna.pl/files/Broszury_dla_lekcji/Lekcja_nr_13_Woko_narodowych_stereotypow.pdf [dostęp: 27.04.2021].

groteskowości, kontrastach i degradacjach tego, co wzniosłe do dołu materialno-cieleśnego pisała, odwołując się do teorii Michała Bachtina, Joanna Wapiennik-Kossowicz²⁵⁸. O głównym bohaterze – Dzidziusiu Górkiewicz – pisano, że *jest niekiedy postacią z groteski*²⁵⁹ i że *jego personalia brzmią groteskowo*²⁶⁰. W *Kanale* natomiast niewielu badaczy dostrzega groteskę, choć niektórzy zwracali uwagę na ironię w tym filmie. Jedynie Dariusz Chyb, pisząc o inspiracjach plastycznych w filmach Wajdy²⁶¹, porównał niektóre kadry *Kanału* do rysunków Tadeusza Brzozowskiego, w których ważną rolę gra ironia, makabreska i groteskowa przesada.

Postaram się dowieść, że elementy groteskowego obrazowania występują w obu filmach. Są jednak odmiennych rodzajów, różnią się przede wszystkim natężeniem pierwiastka śmiechu, który w *Eroice* rozbrzmiewa donośnie, w *Kanale* natomiast został zredukowany do ironii. Chciałabym zastanowić się, dlaczego Munk i Wajda, opowiadając o powstaniu warszawskim, zdecydowali się na ten sposób obrazowania, jaka jest funkcja groteski w tych filmach?

*Musimy zastanowić się, czy ludzie są w stanie przez półtorej godziny patrzeć, jak inni tarzają się w gównie*²⁶² – pytał Ludwik Starski podczas posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy, na którym dyskutowano o *Kanale*. Obraz powstańców unurzanych w ekskrementach w najwyższym stopniu kłócił się z wizją powstania przekazaną przez tradycję romantyczną, z otoczonym czcigłównym powstańcą, bojownika o sprawę narodową, o którego bohaterskich czynach i dostojnej śmierci opowiadano w tonie podniosłym. Był gwałtownym i daleko posuniętym złamaniem zasady decorum. Sprowadzenie do dołu materialno-cieleśnego, degradacja podniosłych wyobrażeń o bohaterstwie i mitycznej postaci powstańca, żołnierskiej dyscyplinie i odznaczeniach w kilku scenach podkreślona jest bardzo mocno.

²⁵⁸ J. Wapiennik-Kossowicz, *Alla Polacca, czyli „Eroica”?*, „Powiększenie” 1991, nr 3-4, <https://filmotekaszkolna.pl/dla-nauczycieli/materialy-filmoznawcze/alla-polacca-czyli-eroica> [dostęp: 27.04.2021].

²⁵⁹ Z. Safjan, „Eroica” — *dwie twarze bohaterstwa*, „Ekran” 1958, nr 15, <https://filmotekaszkolna.pl/dla-uczniow/materialy-filmoznawcze/eroica-dwie-twarze-bohaterstwa> [dostęp: 3.05.2021].

²⁶⁰ A. Bukowiecki, *W doborowym gronie. O „Eroice” Munka*, [w:] *50 lat Polskiej Szkoły Filmowej* (DVD), Warszawa 2008, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/w-doborowym-gronie-o-eroice-munka/26> [dostęp: 3.05.2021].

²⁶¹ D. Chyb, *Inspiracje malarskie w filmach Andrzeja Wajdy*, „Kwartalnik Filmowy” 1996/1997, nr 15-16, s. 153, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/inspiracje-malarskie-w-filmach-andrzeja-wajdy/7> [dostęp: 3.05.2021].

²⁶² *Protokół z posiedzenia Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy w dniu 24 I 1956 r.*, FN, sygn. A-214, poz. 55, cyt. za: J. Czaja, *Ekranowe...*, s. 105.

Wśród wielu scen skatologicznych występujących w *Kanale* jest taka, w której „Zadra”, błądzący w kanałach wraz ze swoim oddziałem, słyszy nieludzko brzmiące jęki i wycie. Okazuje się, że to człowiek, starszy żołnierz, pułkownik w galowym mundurze, z licznymi medalami na piersi – kona w męczarniach, leżąc w cuchnącej brei. W innej scenie „Korab” wyciąga ze ścieków swój Krzyż Walecznych i przygląda mu się przez chwilę, jak ocieka z nieczystości. Duży ładunek ironii i komizmu ma także scena, kiedy sierżant „Kula”, stojąc na baczność po pas w gęstym szambie, przyjmuje rozkaz „Zadry” i salutuje – z okrzykiem: *Rozkaz panie poruczniku!* Podnosi przy tym energicznie dłoń do czapki, rozbryzgując obficie dookoła siebie ekskrementy.

Obryzgiwanie moczem i kałem to bardzo stary poniżający gest karnawałowy. Jego oddźwięk zachował się w wyrażeniu *obrzucić błotem*, które jest złagodzoną i zmetaforyzowaną językową wersją tego gestu. Michał Bachtin pisał, że ekskrementy odgrywały wielką rolę w rytuałach różnych zapustnych świąt, np. święta głupców. *W kościele, podczas uroczystej celebracji, okadzano kałem miast kadzidłem wybranego błazeńskiego biskupa. Po nabożeństwie kler sadowił się na fury naładowane gnojem; klerkowie jeździli po ulicach i obrzucali kałem towarzyszący im lud*²⁶³. Sceny skatologiczne występowały często również w literaturze sowizdrzalskiej i skarnawalizowanej. Symbolika kału miała ambiwalentne znaczenie w czasach Rabelais’go. Z jednej strony była to *poniżająca materia*, z drugiej strony – *wesoła*²⁶⁴. Kał związany był z odrodzeniem, odnowieniem, z siłą rozrodczą i płodnością, był czymś pośrednim między ziemią a ciałem, a także ciałem żywym a ciałem martwym, które, rozkładając się, użyźnia ziemię. W *Kanale* pozytywny, odrodzicielski aspekt obrazu ekskrementów jest oczywiście nieobecny, ale daleki związek z tym pierwotnym groteskowym gestem obrzucania kałem – poniżającym i śmiesznym, ale też odradzającym – pozostał.

Podobne było znaczenie moczu w grotesce średniowieczno-renesansowej – *mocz to (podobnie jak kał) wesoła materia, która jednocześnie poniża i przynosi ulgę, która strach zmienia w śmiech*²⁶⁵. W *Eroice* jest scena, w której życie bohatera jest poważnie zagrożone, Dzidzius wędrując przez Warszawę trafia nagle w sam środek walk, znajduje się na linii strzałów. Świszczą kule, lecą serie z karabinów maszynowych, a on, ponieważ jest kompletnie pijany, spokojnie oddaje mocz – zza drzewa płynie po łuku cienka strużka. I ten mocz, podobnie jak u Rabelais’go, *strach zmienia w śmiech*, rozładowuje grozę sytuacji, scenę dramatyczną

²⁶³ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 232.

²⁶⁴ Sformułowania M. Bachtina, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 268.

²⁶⁵ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 459.

przekształca w komiczną. Jest w tej scenie również typowa dla groteski degradacja, sprowadzenie tego, co wysokie do dołu materialno-cielesnego. Dzidzius, który jest bądź co bądź powstańcem i ma do wypełnienia ważną misję (która – gdyby się powiodła – mogłaby zaważyć na losach powstania), przedstawiony został w trakcie załatwiania czynności fizjologicznej, w sytuacji nieoficjalnej, poniżającej, śmiesznej. Podniosła, mityczna figura powstańca została ściągnięta w dół, w strefę narządów moczowo-płciowych.



Kadr z filmu *Eroica*, reż. Andrzej Munk

Przypomnijmy, że obrazy groteskowe ukazują ciało otwarte, przekraczające swoje granice, w trakcie przemiany, wiecznie niegotowe, nieukończone, ciało, które łączy się ze światem i innymi ciałami, które jest ogniwem w łańcuchu istnień. *Podstawowe wydarzenia w życiu groteskowego ciała, główne akty cielesnego dramatu – jedzenie, picie, defekacja (i inne wydzielania: pocenie się, smarkanie, kichanie), spółkowanie, brzemienność, poród, wzrost, starość, choroby, śmierć, rozszarpanie, pokawałkowanie, pożarcie przez inne ciało – wszystko to dokonuje się na granicy ciała i świata lub na granicy starego i nowego ciała*²⁶⁶.

Zarówno w *Kanale*, jak i *Eroice* sceny picia alkoholu są mocno podkreślane, ważne i pełne znaczeń. Dzidzius swoją misję, która mogłaby przyczynić się do zwycięstwa powstania z pomocą Węgrów, zaczyna przy kieliszku, a wypełnia ją też najczęściej kompletnie pijany. Burleskowy charakter ma sekwencja scen, która rozpoczyna się odkryciem przez Dzidziusia

²⁶⁶ M. Bachtin, *Twórczość...*, s. 438.

ogromnej ilości skrzynek z alkoholem w piwnicy, w której służbę pełni łączniczka „Jagódka”, jego koleżanka. Piją bez umiaru i upijają się oboje bardzo mocno. Nad ranem Dzidzius wygrywa na pustych butelkach i podśpiewuje żołnierskie piosenki²⁶⁷, po czym, ledwo stojąc na nogach, rusza do Zalesia, by przekazać Węgrom zaszyfrowaną wiadomość od komendanta Mokotowa. Sekwencja oparta jest na jaskrawym kontraście powagi misji i grozy wojny z pijaństwem. To zestawienie sprzecznych pierwiastków bardzo wyraźnie zaznacza się w jednej z najczęściej interpretowanych scen – skacowany Dzidzius siedzi nad stawem na pomoście, chłodzi sobie nogi w wodzie, dopija ostatni łyk wina, po czym rzuca pustą butelką za siebie i trafia przypadkiem w niemiecki czołg, który w tym samym momencie strzela. Przerażony bohater wpada do wody, a wynurzywszy się cały w wodorostach, zaczyna lamentować: *Frau, Kinder, Muter, Warschau! Nicht schießen!* Z czołgu odpowiada mu rechot Niemców. Obraz małego, bohaterskiego powstańca atakującego czołg koktajlem Mołotowa zestawiony został tutaj z pijackim gestem. Jak pisał Tadeusz Lubelski *legendarne powiedzenie „z butelkami na czołgi” znajdowało tu okrutny groteskowy wyraz*²⁶⁸. Dzidzius, jak bohaterowie komedii slapstickowych znajduje się w sytuacjach krytycznych, ale z każdej wychodzi cało, bez najmniejszego uszczerbku. Serie z karabinów go omijają, kule trafiają we wszystko wokół – w butelkę, którą na chwilę odstawił, w drzewo zza którego siusia, czy w wietrzącą się pierzynę, obok której przechodzi – ale nie w niego. Wystrzał czołgu zamienia się w salwę śmiechu, a zamiast krwi leje się wino.

Sceny picia alkoholu w kontekście tematu powstańczego odebrane zostały przez pierwszych widzów jako naruszenie sacrum. Dzidziusiowi pijaństwo można było jeszcze wybaczyć – nie był żołnierzem, natomiast porucznikowi „Mądremu” z *Kanału* już nie. Juliusz Kydryński nazwał go *pijakiem i chamem, uwodzającym łączniczkę*²⁶⁹. Kiedy „Zadra” ogłasza członkom swojego oddziału rozkaz dowództwa przejścia kanałami do śródmieścia, atmosfera staje się gęsta, oscyluje między rezygnacją a buntem. Zastępca „Zadry”, porucznik „Mądry”, który jak dowiadujemy się w prologu: *wpoił w swoich chłopców żelazne zasady dyscypliny, sam teraz je łamie*. Nie odmawia wprawdzie wykonania rozkazu, ale sięga po butelkę bimbru i zaczyna kompulsywnie pić. Nie jest w stanie przyjąć takiego rozkazu na trzeźwo. Później kompletnie pijany odprawia musztrę. – *Żeby mi żaden nawet nie pierdnął w marszu! Cisza ma być jak w grobowcu rodzinnym*. – mówi do swoich żołnierzy. Sprowadza zatem do dołu

²⁶⁷ W tym obrazie również występuje połączenie wysokiego z niskim.

²⁶⁸ T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 233.

²⁶⁹ J. Kydryński, *Surrealizm? „Życie literackie”* 1959, nr 19, s. 10, cyt za: J. Czaja, *Ekranowe...*, s. 115.

materialno-cielesnego powagę musztry. Łączy w tej wypowiedzi również niepoważną, wstydliwą, fizjologiczną czynność oddawania gazów z powagą śmierci i grobu. *Trzeba być pijanym, by taki rozkaz wydać i trzeba być pijanym, by taki rozkaz wykonać*²⁷⁰ – tak ponoć podsumował jeden z francuskich generałów szarżę Polaków pod Somosierrą. To zdanie bardzo dobrze określa również sens przywołanej sceny.



Kadr z filmu *Kanał*, reż. Andrzej Wajda

„Mądry” nie pije sam, towarzyszy mu Michał, artysta-muzyk, który przez przypadek przyłączył się do oddziału. Piją przed wymarszem, a także później podczas wędrówki kanałami. W którymś momencie Michał tłumaczy „Mądrymu” i Halince, że bimber to woda z Lety, rzeki zapomnienia. Przypomnijmy, że w mitologii greckiej Leta to jedna z pięciu rzek Hadesu, krainy umarłych. Wypicie wody z tej rzeki powodowało całkowitą utratę pamięci. Jest w tym zwrocie oczywiście ironia, polegająca na nadaniu mitologicznej nazwy prostemu bimbrowi. Bardziej przewrotne w tej scenie jest jednak to, że ten bimber w istocie działa na Michała jak letejska woda. Sprowadza na niego zapomnienie, natchnienie i szaleństwo. Grając na okarynie,

²⁷⁰ P. Korczyński, *Diabelska szarża Polaków pod Somosierrą*, <https://www.newsweek.pl/wiedza/historia/bitwa-pod-somosierra-jak-polacy-szli-za-napoleonem-w-ogien/g6lgbh1> [dostęp: 15.05.2021]

pogrążony w dziwnym transie, tak jakby już należał do świata umarłych, odchodzi od towarzyszy, by błądzić jak widmo w labiryncie kanałów.

Zarówno w teorii Kaysera, jak i Bachtina szaleństwo było jednym z ważniejszych motywów groteskowych. Jest to bowiem odmienny stan świadomości, podobnie jak upojenie alkoholowe czy zamroczenie spowodowane gorączką, i pozwala spojrzeć na świat inaczej. Kayser pytał: *Jakiego rodzaju perspektywa właściwa jest grotesce? (...) świat będący czymś obcym powstaje w oczach zatopionego w marzeniu, we śnie, na jawie albo na progu zamroczenia*²⁷¹. (...) *W coś tajemniczego przeistacza się także człowieczeństwo szalonego. Wydaje się tu, jak gdyby jakieś „coś” [„Es” — ono], jakiś obcy, nieludzki pierwiastek wtargnął do duszy. Zetknięcie z obłędem jest poniekąd jednym z pierwotnych doznań groteskowości, jakie narzuca nam życie*²⁷².

Kiedy powstańcy schodzą do kanałów, mijają starszą kobietę, która szuka swojej córki. Na ulicy panuje ogromny chaos, tłum ludzi kłębi się w panice, co chwilę słysząc strzały i wybuchy, a ona stoi pośród tego zamieszania nieruchomo, patrzy wokół nieobecny, obłąkanym wzrokiem i pyta wszystkich o córkę, a w końcu powtarza tylko błagalnie, jak mantrę: *Panowie, nie odchódźcie, nie zostawiajcie nas...* Mówi właściwie do siebie, nikt nie zwraca na nią uwagi. Jej szaleństwo przybrało, właściwego dla groteski romantycznej, *mrocznego i tragicznego zabarwienia indywidualnego wyobcowania*²⁷³. Inną postacią, która nie wytrzymała grozy sytuacji, popada w obłęd, jest anonimowy powstaniec (zagrał drugi reżyser filmu – Kazimierz Kutz). Błądzi w kanałach, krąży w kółko, trafiając po raz kolejny w to samo miejsce, aż w którymś momencie krzyczy: *Mam dość tych kanałów i tej zaszranego ciuciubabki!* Nie zważając na niebezpieczeństwo, chcąc za wszelką cenę wydostać się z tego obcego, groźnego świata, z obłędem w oczach wychodzi z kanału na zewnątrz, gdzie zostaje natychmiast rozstrzelany. Sprawia przy tym wrażenie jakby zawładnęła nim jakaś nieludzka siła, która wiedzie go do śmierci.

Inne znaczenie niż w romantyzmie miał motyw szaleństwa w grotesce ludowej. Było ono *wesołą parodią oficjalnego rozumu, jednostronnej powagi, oficjalnej „prawdy”*²⁷⁴. Szaleństwo i głupota, podobnie jak pijaństwo, pozwalało spojrzeć na świat inaczej, uwolnić się spod panującego, obowiązującego światopoglądu. *Głupota to swobodna mądrość święteczna,*

²⁷¹ W. Kayser, *Próba...*, s. 278.

²⁷² Tamże, s. 276.

²⁷³ M. Bachtin, *Twórczość...*, s. 103.

²⁷⁴ Tamże, s. 103.

*uwolniona od wszelkich norm i więzów oficjalnej rzeczywistości, od jej trosk i powagi*²⁷⁵. Nosicielem tej ludowej mądrości i nieoficjalnej prawdy był błazen, a jedyną formą jej wyrażenia był *śmiech, błazeńskie wybryki, nieprzyzwoitości, przekleństwa, parodie, trawestacje itp.*

Swego rodzaju błaznem jest Dzikus. Jest przeciwieństwem żołnierza: zasadniczego, zdyscyplinowanego, poważnego i trzeźwego. To skłonny do żartów cwaniaczek, jak o nim wielokrotnie pisano, z dużym dystansem podchodzący do obowiązujących reguł, wesoły, niepokorny i pijany. Niby trudno go brać na serio, jest postacią komiczną – przypomina często bohaterów powieści łotrzykowskich lub niemych komedii slapstickowych – ale z jego pijanych ust padają czasem słowa, którym trudno prawdy odmówić. W przywoływanej już wcześniej scenie Dzikus, pod ostrzałem, oddaje mocz zza drzewa, a po chwili staje w chmurze pierza z rozdartej pociskiem kołdry i machając rękami – jakby chciał się opędzić zarówno od piór, jak i od kul – krzyczy: *Glupota! Wariactwo! Nie szkoda zdolnego mężczyzny?* To prawda daleka od oficjalnej wykładni i narracji na temat powstania.

Dzikus, tak jak błazen, ma w sobie coś z dziecka, które lubi się śmiać i bawić, które patrzy inaczej, zauważa więcej niż poważni, schematycznie myślący dorośli, które jest szczere i bezinteresowne. Podejmuje wbrew rozsądkowi i swoim interesom ryzykowną misję, a gdy kończy się ona niepowodzeniem, wraca do dogorywającej Warszawy, aby znowu z narażeniem życia służyć przegranej sprawie. *Prawda błazeńska* – pisał Michaił Bachtin – *zakłada uwolnienie się od prywatnej korzyści materialnej, od nie zasługującej na szacunek umiejętności wygodnego urzędzenia swoich spraw domowych i prywatnych*²⁷⁶.

Justyna Czaja w książce *Ekranowe życie mitu* zwróciła uwagę na to, że erotyka w *Kanał* została bardzo źle odebrana – jako profanacja sacrum. Przytoczyła szereg wypowiedzi i recenzji. Stanisław Szanter oburzał się na *wulgarne sceny erotyczne, w których dziewczęta są modelowane na wzór wojskowych dziwek zachodnich* i pisał, że twórcom filmu *nie wolno było wprowadzać elementów burdla wojennego – bo go tam wcale nie było wśród nieszczęśliwych bohaterów*²⁷⁷. Czytelnik „Filmu”, podpisany jako *Jeden z Mokotowa*, oskarżał filmowców, że pokazali bohaterskich powstańców jako *złajdaczonych oficerków, rozwydrzone kociaki i rozamorowane panienki*²⁷⁸. W podobnym tonie wypowiadał się Władysław Bartoszewski,

²⁷⁵ Tamże, s. 371.

²⁷⁶ Tamże, s. 372-373.

²⁷⁷ S. Szanter, *Socjologiczne błędy „Kanału”, „Ekran” 1957, nr 19, s. 10, cyt. za: J. Czaja, Ekranowe..., s. 115.*

²⁷⁸ *O filmie Kanał. Opinie czytelników, „Film” 1957, nr 27, s. 15, cyt. za: J. Czaja, Ekranowe..., s. 116.*

który nazwał „Stokrotkę” „kociakiem” w *jedwabiacz z ustawicznie rozwianym włosiem*, (...) z *uporem prezentowaną w nonsensownym dezabilu*²⁷⁹. Scenarzysta, Jerzy Stefan Stawiński przyznawał, że w istocie postać „Stokrotki” niewiele miała wspólnego z rzeczywistymi łączniczkami powstańczymi, a stworzył ją ze względów fabularnych – odpowiadała nastrojowi końca lat 50., *atmosferze egzystencjalistycznego kaca*²⁸⁰.

Nie dość, że temat powstańczy w zestawieniu z erotyką, cielesnością i nagością tworzył zgrzyt, ulegał degradacji, to same sceny miłosne były również wewnętrznie rozbite poprzez wprowadzenie pierwiastka pochodzącego z jeszcze niższych rejestrów. Ton intymnych rozmów „Stokrotki” i „Koraba” stale się zmienia, gwałtownie przechodzi od entuzjazmu do ironii, od czułości do przyziemności, jak w scenie, w której „Stokrotka” wraca z wędrówki kanałami, przynosi „Korabowi” prezenty – angielską herbatę i papierosy – i przytula się do jego nagiego torsu, mówiąc, że wróciła tylko dla niego. – *Dla mnie? A to ciekawe dlaczego? ...a dlaczego?* – pyta chłopak w nadziei na miłosne wyznanie. – *Bo jestem twoją łączniczką* – zmienia nagle nastrój na chłodny i ironiczny „Stokrotka”, na co „Korab” w rewanżu sprowadza romantyczną atmosferę do ostatecznego dołu materialno-cielesnego – *Umyj się, bo śmierdzisz!* – mówi ostro do dziewczyny. W jednej z ostatnich scen „Stokrotka” i ranny, zamroczony już gorączką „Korab” błąkają się w kanałach. W którymś momencie on mówi aksamitnym szeptem: – *Cicho, mglisto, a my spacerujemy po ciemnym, pachnącym lesie... – Gmeramy się w śmierdzącym gównie* – trzeźwo odpowiada „Stokrotka”, niwecząc poetycką wizję rozgorączkowanego „Koraba” zestawieniem z kałem – *najlepszą materią dla poniżającego ucieleśnienia wszystkiego, co wysokie*²⁸¹.

Łączniczka Halinka, choć subtelniejsza od „Stokrotki”, również była trudna do zaakceptowania przez pierwszych widzów. *Razi mnie postać dziewczyny, która popełnia samobójstwo w kanałach. Ten pretensjonalny gest można równie dobrze wykonać w panińskim pokoiku, obitym tapetą w kwiatki*²⁸² – pisała czytelniczka „Filmu”. Postać Halinki zbudowana jest z niedopasowań, dysonansów i sprzeczności. To młodziutka, delikatna, grzeczna dziewczyna, typ pensjonarki, panienki z dobrego domu, która idąc do powstania, *uroczyście obiecała mamie, że będzie ciepło się ubierać* – nie pasuje do kompanii twardych mężczyzn,

²⁷⁹ W. Bartoszewski, „Kanał”. Czy film o powstaniu Warszawskim?, „Stolica” 1957, nr 23, s. 22. cyt. za: J. Czaja, *Ekranowe...*, s. 117.

²⁸⁰ *Do filmu trafiłem przypadkiem*. Z Jerzym Stefanem Stawińskim rozmawia Barbara Giza, Warszawa 2007, s. 64.

²⁸¹ M. Bachtin, *Twórczość...*, s. 238.

²⁸² *O filmie Kanał. Opinie czytelników*, „Film” 1957, nr 27, s. 15, cyt. za: J. Czaja, *Ekranowe...*, s. 116.

żołnierzy, do wojny, a tym bardziej do kanału. Pochodzi z innego świata, jakby była bohaterką sentymentalnego melodramatu, a nie filmu wojennego. To uosobienie dziewczęcej niewinności i naiwności zostaje ściągnięte do dołu materialno-cielesnego najpierw przez romans z porucznikiem „Mądrym”, a później przez samobójczą śmierć w kanale.

W *Eroice* wątek erotyczny nie budził kontrowersji, jak było w przypadku *Kanału*, ponieważ nie dotyczył powstańców. Romans, delikatnie jedynie zasugerowany, miała żona głównego bohatera, Zosia z węgierskim oficerem Istvanem Kolyą. Właśnie dzięki temu Dzidzius miał szansę rozpocząć pertraktacje z Węgrami na temat możliwości ich przyłączenia się do powstania. Występuje tu groteskowe połączenie sprzecznych pierwiastków – wzniosłych, poważnych, związanych ze sprawą narodową i niskich, cielesnych, erotycznych – natomiast nie jest to degradacja, a ruch odwrotny, z dołu do góry – ważna misja, która stwarzała szansę na wygraną powstańców, miała swój początek w nieoficjalnej, niepoważnej strefie narządów płciowych.

Groteskowe ciało nie tylko je, pije, poci się, wydalą i kopuluje, przedstawiane jest także w momencie śmierci, agonii, przechodzenia z jednego stanu w drugi, często jest dekonstruowane, kawałkowane, objmane, ranione i rozrywane. Właśnie rozszarpanie na części było *śmiercią czysto karnawałową*²⁸³. W takich obrazach ciało uwidacznia swoją niegotowość, podatność na zmiany, tymczasowość i nieostateczność. Podczas świąt karnawałowych odgrywano bójki, pobicia i ćwiartowania. Te świąteczne obrazy miały symboliczne, ambiwalentne znaczenie: *Krwawe bitwy, rozszarpywania, palenia na stosie, masakry i razy, przekleństwa, obelgi – zanurzone są w wesołym czasie, który zabijając jednocześnie rodzi, który nie pozwala, aby stare stało się nieśmiertelnym, który nieustannie rodzi nowe i młode*²⁸⁴.

Kanał to film, który przedstawia agonię powstania i powstańców bardzo dosłownie, ze szczegółami fizjologicznymi, bez niedomówień. Pierwsi recenzenci zarzucali filmowi naturalizm, a Dariusz Chyb zauważał u Wajdy skłonności do makabreski i groteskowej przesady. *Piękne dziewczyny i romantyczni, dzielni chłopcy zostali skazani na śmierć, zanim ich jeszcze przedstawiono; cały film pokazuje już tylko, jak zginęli. I tu Wajda nie oszczędzał widza: wrzucił ich w otchłań ekskrementów, potraktował jak szczury i potopił, powybił, porozrywał na strzępy...*²⁸⁵

²⁸³ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 380.

²⁸⁴ Tamże, s. 307.

²⁸⁵ D. Chyb, *Inspiracje malarskie...*, dz. cyt., s. 153.

W jednej z pierwszych scen na ekranie ukazuje się krajobraz po bitwie – jak okiem sięgnąć góry gruzów, wśród nich sterczące krzywo krzyże świeżych powstańczych grobów i zaimprovizowany pod gołym niebem szpital polowy. „Smukły” mija niesionego na noszach człowieka zabandażowanego jak mumia, a także innych rannych leżących jeden przy drugim na ziemi i zauważa wśród nich znajomą śliczną dziewczynę. Przypomina jej, że się spotkali na początku powstania i że dała mu buty, które nadal nosi. – *I pomyśleć, że mogą je zedrzeć z mojego trupa* – mówi z wesołym uśmiechem, który tworzy groteskowy kontrast z tematem śmierci i martwego ciała. Po chwili pyta: – *A ta rana ciężka?* – *Nie, głupstwo...* – odpowiada ironicznie dziewczyna, i w tym samym niemal momencie zsuwa się koc, którym była przykryta, odsłaniając zabandażowany kikut obciętej nogi.



Kadr z filmu *Kanał*, reż. Andrzej Wajda

„Smukły” rzeczywiście umrze w tych butach, które dostał od dziewczyny. Zginie śmiercią karnawałową – rozszarpany na części. Wraz z „Zadrą” i „Kulą” jako jedyni znaleźli właściwe wyjście z kanału, niestety zatarasowane żelaznymi prętami, drutem kolczastym i obwieszane granatami. „Smukły” podjął się rozbrojenia bomb. Stojąc na śliskim kamieniu wśród płataniny prętów i drutów, ręką umazaną w gęstym szlamie zdejmował jeden pocisk po drugim, ostatni wybuchł mu w rękę. „Zadra” wychodząc na zewnątrz musiał przecisnąć się obok jego trupa. Zobaczył zwisającą bezwładnie jedną nogę i rękę, na ułamek sekundy pojawiło

się w kadrze coś, co przypominało jelita, później pozbawiony głowy i ręki nagi tors z krzyżem na łańcuszku, po którym płynęły strużki krwi. Dariusz Chyb porównał ten kadr do rysunków Tadeusza Brzozowskiego. Nie chodziło mu tylko o podobieństwo tematu i formy plastycznej, lecz także o panujący w tych obrazach nastrój i postawę twórcy. *Niezaprzeczalnemu tragizmowi tych prac towarzyszy – a raczej je współtworzy – ironia, czy też może autoironia, przejawiająca się w całkowicie świadomym poddawaniu się urokowi zabawy w makabreskę, uleganiu groteskowej przesadzie*²⁸⁶. Dariusz Chyb, pisząc o Kanale, przywoływał również wypowiedź Jana Lebensteina: *„Maluję człowieka, uzewnętrzniając jego wnętrze” – mówił. Cóż innego robił sam Wajda?*²⁸⁷. Bardzo podobnie o obrazach groteskowych pisał Bachtin: *Obraz groteskowy ukazuje nie tylko zewnętrzną, ale i wewnętrzną postać ciała: krew, kiszki, serce i inne organa wewnętrzne. Często „zewnętrzność” i „wewnętrzność” mieszają się w jednym obrazie*²⁸⁸.

W *Kanale* śmierć nie ma ambiwalentnego znaczenia, nie wiąże się z odrodzeniem, jak w karnawale, pozostał tylko czysto negatywny aspekt. Jednak w sposobie jej przedstawiania wiele jest elementów groteski – podkreślanie fizjologii, przesada, skłonność do makabry, patos przełamany degradacjami, połączenie tragizmu z ironią. Temat śmierci potraktowany jest z ironią zarówno przez Wajdę, jak i samych powstańców. Żartują ze śmierci, ironizują na jej temat, pozornie ją bagatelizują, ukrywając rozpacz. Tak jest w rozmowie „Zadry” z porucznikiem „Gustawem”:

„Gustaw”: *Jutro nie będziesz tu miał wesołego życia.*

„Zadra”: *Raczej wesołej śmierci... Cóż spróbujemy tu trochę pomieszkać.*

„Gustaw”: *Chciałbym też zostać.*

„Zadra”: *Co? Do Sądu Ostatecznego?*

„Gustaw”: *Ale będą nas czcić przyszłe pokolenia. Nie damy się żywcem.*

„Zadra”: *No właśnie, po polsku.*

Podczas gdy w *Kanale* śmierć przedstawiona jest z całą dosłownością, obserwujemy w bliskich planach agonię, sam moment umierania kilku postaci – Halinki, „Smukłego”, „Kuli”, starszego żołnierza czy powstańca, którego gra Kazimierz Kutz, to w *Eroice*, w części *Scherzo alla polacca* śmierci właściwie nie ma, lub przedstawiona jest bardzo abstrakcyjnie, umownie, jest jedynie zasygnalizowana. W całym filmie pojawia się tylko jeden trup – anonimowego

²⁸⁶ D. Chyb, Inspiracje malarskie w filmach Andrzeja Wajdy, „Kwartalnik Filmowy” 1996/1997, nr 15-16, s. 153, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/inspiracje-malarskie-w-filmach-andrzeja-wajdy/7> [dostęp: 3.05.2021].

²⁸⁷ Tamże.

²⁸⁸ M. Bachtin, *Twórczość...*, s. 439.

człowieka, którego widać w bardzo dalekim planie, od tyłu i przez sekundę, bo pada w pole wysokiego rzepaku. Ta śmierć jest przeciwwagą dla komizmu sceny, w której Dzidzius niesie wór z żelastwem, jest tym heterogenicznym elementem, który rozbija, zmienia gwałtownie nastrój. Mieszanie sprzecznych pierwiastków, zmiany retorycznych rejestrów są sposobem zarówno uzyskiwania ironii, co niezbędnym elementem groteski.

Jak pisała Natasza Korczarowska: *Istotę groteskowego spojrzenia na rzeczywistość streszcza scena, w której Dzidzius wyklóca się z właścicielką ogromnego tobołu z żelastwem. W tle niemieccy żandarmi pojedynczą serią w plecy zabijają mężczyznę, który skorzystał z chwili nieuwagi i odłączył się od kolumny cywilów wyprowadzanych z płonącej Warszawy. Humorystyczny charakter pierwszego planu kontrastuje z dramatem gwałtownej, nieoczekiwanej śmierci. Śmierci do pewnego stopnia również absurdałnej, bo anonimowej, odartej z bohaterstwa*²⁸⁹.

Jest jeszcze inna scena, w której śmierć przedstawiona jest jeszcze bardziej umownie i komicznie. Pijanego Dzidziusia mijają w którymś momencie oddział powstańców. Biegnie z nimi sanitariuszka, którą bohater zaczepia z prośbą o „Kogutka”, czyli lekarstwo na ból głowy. Dziewczyna zatrzymuje się przy nim na chwilę, ale zorientowawszy się, z kim ma do czynienia, oburzona, odbiega. Za chwilę w miejscu, gdzie była, wybucha bomba. Nie słychać krzyków, nie widać ciała – sanitariuszka zamienia się w magicznie w chmurę dymu, jak selenita z filmu Georges Méliès *Podróż na księżyc*. W *Eroice* wojna, śmierć i rany są jakby na niby. Zamiast krwi leje się wino²⁹⁰, zamiast ran jest kac. Bohater jest niezniszczalny jak postać z burleski, z niemych filmów slapstickowych – kule się go nie imają, przeżywa wędrówkę przez płonąca Warszawę bez najmniejszego uszczerbku na zdrowiu, wbrew logice i zasadom prawdopodobieństwa.

*Wyolbrzymienie i hiperbolizacja, przesada, nadmiar – to wedle powszechnego mniemania jedna z podstawowych cech stylu groteskowego*²⁹¹ – pisał Bachtin. Zaznaczał przy tym jednak wyraźnie, że według niego nie jest to cecha najistotniejsza (za taką uznawał degradację). Zarówno w *Kanale*, jak i *Eroice* wyolbrzymienia i nagromadzenia występują bardzo często. Na przykład można zauważyć przesadę i nadmiar w nagromadzeniu różnych, niepasujących do siebie przedmiotów, które mijają powstańcy w scenie otwierającej *Kanal*:

²⁸⁹ N. Korczarowska, *Wokół narodowych...*, dz. cyt., s. 13.

²⁹⁰ O karnawałowym motywie przemiany krwi w wino pisał Michaił Bachtin. Pojawia się u Rabelais'go, w *Don Kichocie* Cervantesa i *Złotym osle* Apulejusza. M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 309.

²⁹¹ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 422.

fortepian, skrzynka bimbrowa, elegancka kanapa, ozdobna, złota rama lustra, szafa, drewniane krzesło stojące na pierwszym planie, płonący samochód, przeszklone drzwi leżące poziomo, rokokowy stolik ze złotym ornamentem i malowidłem przedstawiającym kobietę w staromodnej sukni. Takie surrealistyczne zestawienia były niby możliwe w czasie powstania, ale w tej scenie jest ich wyjątkowo, nieprawdopodobnie dużo. W *Eroice* ewidentna przesada występuje na przykład w obrazie ogromnego, bardzo ciężkiego wora z żelastwem, pod którego ciężarem Dżidziusz się niemal załamuje; wielkiej chmury pierza z rozdartej pociskiem kołdry; girlandy wodorostów, w które Dżidziusz zaplątuje się cały, choć wpadł tylko w wodę po kolana czy olbrzymiej ilości alkoholu.

W rozdziale na temat jarmarcznego słowa Bachtin pisał o przekleństwach, klątwach i obelgach, jako elementach karnawałowego języka. Należą one do nieoficjalnej dziedziny mowy, są świadomym naruszeniem norm, konwencji i etykiety, a *jeśli występują w wystarczającej ilości oraz w postaci celowej, wywierają potężny wpływ na cały kontekst, na całą wypowiedź; przenoszą ją w inny plan, stawiają po przeciwnej stronie każdej językowej konwencji*²⁹². W *Eroice* przekleństw jest umiarkowana ilość, natomiast w *Kanale* jest ich dużo więcej, co budziło poważne zastrzeżenia krytyków. *Przekleństwa dają groteskowy obraz ciała: palą je, zrzucają na ziemię, kaleczą nogi, wywołują biegunkę, porażają zad, wywracają ciało na nice*²⁹³. W *Kanale* przekleństwa związane są przede wszystkim z defekacją i kałem. Kiedy „Zadra” dostaje od dowódcy rozkaz przejścia kanałami do Śródmieścia, odpowiada – *Ja sram na takie rozkazy!*, sprowadzając dyscyplinę wojskową do dołu materialno-cieleśnego. Anonimowy powstaniec (grany przez Kutza) krzyczy w kanałach, że ma *dość tej zasranej ciuciubabki*. Kiedy ranny „Korab” potyka się w kanale i ktoś nietaktownie pyta – *Co się stało?*, „Stokrotka” odpowiada donośnie – *Gównno!*, na co zachwycony muzyk woła – *O Boże, jaka wspaniała akustyka!*, łącząc fekalia z wiarą i sztuką. Na pytanie „Koraba” o to, co pisała „Stokrotka” na murach kanałów (a widzowie wiedzą, że napisała: *Kocham Jacka*, czyli „Koraba”), dziewczyna odpowiada – *Pocałujcie mnie w dupę i takie rzeczy*.

Ważnym groteskowym motywem był motyw piekła, który w średniowieczu i renesansie był silnie skarnawalizowany i szczególnie mocno związany z obrazami skatologicznymi. Bachtin pisał, że *poprzez całe średniowiecze ciągnie się tradycja karnawalizacji oficjalnych chrześcijańskich wyobrażeń piekła*²⁹⁴. Taki ludowy obraz piekła, którego ważnym elementem

²⁹² Tamże, s. 283.

²⁹³ Tamże, s. 254.

²⁹⁴ M. Bachtin, *Twórczość...*, s. 534.

są degradacje do dołu materialno-cieleśnego, obecny jest między innymi w *Boskiej komedii* Dantego. Fragment tego utworu zacytowany został w *Kanał* wprost – recytował go popadający w obłęd muzyk, Michał:

*Tam gdy staniemy, w samej głębi dołu
Widzę lud, w strasznym pławiony kanale,
Jakby wszech kloak brud mieścił pospołu.*

Na tym cytata w filmie się kończy. Kolejne wersy u Dantego brzmią następująco:

*Okiem powiodę i ujrzę łeb, w kale
Tak umazany ciężkim i smrodliwym,
Że ksiądz, czy laik, nie rozeznać wcale²⁹⁵.*



Kadr z filmu *Kanał*, reż. Andrzej Wajda

Ten obraz zostanie odtworzony w jednej z ostatnich scen filmu, w której „Mądry” wychodzi z kanału wprost w ręce Niemców, tak jak w wcześniej jego towarzysze. Ma w tej scenie dosłownie *łeb, w kale tak umazany ciężkim i smrodliwym*, że trudno go rozpoznać. Reszta jego kompanii również ma czarne twarze – wyglądają jak diabły lub potępieńcy. Porównanie powstania do piekła pojawia się w filmie jeszcze w jednej scenie – rozmowy „Zadry” z porucznikiem „Gustawem”. – *Pomyśleć, że to 56 dzień powstania. Piekło!* – mówi porucznik „Gustaw”. – *To nam zawsze pozostaje.* – odpowiada ironicznie „Zadra”.

²⁹⁵ Dante Alighieri, *Boska komedia*, tłum. E. Porębowicz, [https://pl.wikisource.org/wiki/Strona:Dante_Alighieri_Boska_komedja_\(t%C5%82um._Por%C4%99bowicz\).djvu/120](https://pl.wikisource.org/wiki/Strona:Dante_Alighieri_Boska_komedja_(t%C5%82um._Por%C4%99bowicz).djvu/120) [dostęp: 18.05.2021]

Jakiego zatem rodzaju groteska występuje w omawianych filmach? Byłoby zbyt prostym uproszczeniem napisać, że w *Kanale* groteska jest kayserowska, a w *Eroice* bachtinowska. Nastrój panujący w *Kanale*, ton śmiechu, zredukowanego do ironii, z pewnością bliski jest grotesce romantycznej. Wajda przedstawił zburzoną Warszawę i kanały jako *świat, który stał się obcy i groźny*²⁹⁶, natomiast środki, jakich użył, przede wszystkim degradacje i hiperbolizacje pierwiastka cielesnego, obrazy skatologiczne, motywy piekła, diabła, szaleństwa, pijaństwa, rozszarpywania, agonii, a także ironiczny, pełen przekleństw język mają swoje korzenie w karnawale. W *Eroice* natomiast nastrój jest wesoły, śmiech rozbrzmiewa donośnie, jak u Rabelais'go, ale pierwiastek cielesności nie jest mocno eksponowany. Groteska w *Eroice* spokrewniona jest z burleską, komedią slapstickową, filmami Chaplina czy Harolda Lloyd'a, które również wywodzą się z literatury skarnawalizowanej, przede wszystkim z *commedia dell'arte*.

Dlaczego Munk i Wajda, opowiadając o powstaniu warszawskim, zdecydowali się na konwencję groteskową? Przede wszystkim dlatego, że elementy groteski obecne były w samym doświadczeniu powstania. W czasie walk element cielesny, fizjologiczny i makabryczny wychodził na pierwszy plan. Błądzenie powstańców kanałami po pas w ekskrementach wśród trupów, rozszarpanych ciał i jęków konających było faktem i osobistym, granicznym doświadczeniem scenarzysty. Warszawa w czasie powstania zmieniała się gwałtownie, traciła swoją formę, dawne punkty orientacyjne obracały się w gruzy – stawała się miejscem obcym i groźnym. *Świat wyobcowany wyklucza orientację, pojawia się jako absurd*²⁹⁷. Pewność naszego świata okazała się pozorem. Dawny porządek, zasady rządzące światem i relacjami społecznymi nie zostały chwilowo naruszone (jak wg Kaysera w tragedii), ale przestały nagle obowiązywać i same zaczęły wydawać się absurdalne. Jacek Leociak podkreślał ambiwalencję doświadczenia granicznego, które budzi jednocześnie przerażenie i fascynację. *Jest także mieszaniem metafizycznej grozy i trywialnej materialności*²⁹⁸. Wśród zapisów i relacji wojennych zauważał *niedający się oswoić efekt komiczny zderzony z całą okropnością przedstawienia*²⁹⁹.

²⁹⁶ W. Kayser, *Próba...*, dz. cyt., s. 276.

²⁹⁷ Tamże, s. 277.

²⁹⁸ Tamże, s. 219.

²⁹⁹ Tamże, s. 301.

W samej historii Powstania Warszawskiego zawarta jest również ironia tragiczna, nazywana także ironią losu bądź historii. Zryw narodowy, wbrew woli powstańców doprowadził do totalnej klęski, zagłady miasta, nie zapobiegł znalezieniu się Polski pod wpływem ZSRR, przyniósł skutki odwrotne do zakładanych. Ironia była też częstą reakcją na klęskę. W obliczu ogromu katastrofy romantyczne mity narodowe ulegały nagłej erozji. Jacek Leociak, analizując wspomnienia Karola Irzykowskiego z oblężenia Warszawy, pisał, że sarkazm i ironia, wymierzona w sens ofiary, były sposobem odreagowania przytłaczającej klęski. *Dla siebie jesteśmy szlachetnymi rycerzami, ginącymi pod gruzami w obronie sprawy honoru. Dla Europy zaś (...) objawiamy tylko naszą „lekkomyślność, dziecinną czupurność, brak organizacji i przewidywania”*³⁰⁰. Podobną postawę w stosunku do powstania mieli Wajda i Munk, których niesłusznie, moim zdaniem, przeciwstawiano jako romantyka i racjonalistę – obaj byli ironistami.

Munk, podobnie jak Wajda, miał do romantycznych mitów narodowych stosunek ambiwalentny. Z jednej strony uznawał je za szkodliwe, irracjonalne – jak mit powstania, zbrojnego zrywu za wszelką cenę, który nie ma szans powodzenia i ciągnie za sobą olbrzymie koszty czy mit bohaterskiego powstańca, poświęcającego swoje życie dla ojczyzny. Z drugiej strony miał do nich ogromny szacunek i podziw. Organizują one bowiem i spajają naród, dają nadzieję, a nawet siłę do bohaterskich czynów, w których zawsze jest piękno i wzniosłość, nawet jeśli nie mają sensu i są daremne. *Siła mitu tworzy bohatera mimo woli nawet z takich jednostek* – mówił Munk o Dzidziusiu. – *To jest paradoks*³⁰¹. Wprowadzenie ironii romantycznej, permanentnej parabazy³⁰², polegającej na przemieszaniu i zestawieniu sprzecznych elementów i nagłej zmianie nastrojów, gdzie kontrapunktem dla wzniosłości są obrazy groteskowe, czyli związane z ciałem i dołem materialno-cielesnym powoduje, że znaczenia stają się migotliwe, dwuznaczne, ambiwalentne.

Funkcja groteski w tych filmach jest oczyszczająca, wyzwalająca i terapeutyczna. Oczyszczająca z jednoznaczności, podważająca utarte, a już nieaktualne przekonania. Ewelina Nurczyńska-Fidelska pisała, że *Munk stanął obok tych, którzy w procesach kształtowania się świadomości narodowej i kulturowej odgrywają rolę prześmiewców. Ich szyderstwo i drwina pełnią jednakże funkcję oczyszczającą, zmierzającą do odrzucenia wartości zmitologizowanych*

³⁰⁰ Tamże, s. 67.

³⁰¹ Cytat pochodzi z filmu dokumentalnego o Andrzeju Munku pt. *Ostatnie zdjęcia. Brulion*, reż. A. Brzozowski, prod. WF „Czołówka”, 2000.

³⁰² Termin F. Schlegla.

*i kształtowania nowych*³⁰³. Podobnie funkcję śmiechu groteskowego rozumiał Michał Bachtin – nie przeczył on powadze, ale ją oczyszczał z jednoznaczności, kategoryczności, fanatyzmu, naiwności i głupiej rozpacz, *uwalniał świadomość spod władzy oficjalnego światopoglądu, pozwalał po nowemu spojrzeć na świat, spojrzeć bez strachu, bez zbożnej pokory, całkowicie krytycznie, ale równocześnie bez nihilizmu, pozytywnie*³⁰⁴. Taki jest właśnie śmiech w filmie Munka – nie przeczy powadze, nie kompromituje bohaterstwa, co zarzucali Munkowi (i Wajdzie) krytycy, na przykład cytowany na początku artykułu Krzysztof Teodor Toeplitz. Munk bronił się tymi słowami: *Przeciwko przejawom bohaterstwa występować może jedynie łajdak. Ci, którzy zarzucają mi, że reprezentuję w moich filmach tendencje antybohaterskie, czynią mi dużą krzywdę. Wobec bohaterstwa nie manifestowaliśmy nigdy stosunku cynicznego, natomiast patrzyliśmy na nie jak na fakt istniejący. W „Eroice” nigdzie nie mówi się źle o bohaterach, nawet jeśli ich czyny są irracjonalne, pokazani oni są zawsze z sympatią, z sentymentem. Wykazaliśmy jedynie nieprzydatność tego typu manifestacji w konkretnych sytuacjach*³⁰⁵.

Kayser pisał, że groteska działa jak *zagadkowy czynnik wyzwolenia*³⁰⁶. Pozwala przezwyciężyć grozę i poczucie absurdu istnienia, rozładowuje napięcie, uwalnia od strachu. Również Bachtin podkreślał moc śmiechu groteskowego i jego funkcje oswabdzające od lęku. Podczas jednak, kiedy w teorii Kaysera śmiech groteskowy uwalniał od strachu przed życiem, to w teorii Bachtina był wyrazem jego afirmacji, a uwalniał od strachu przed śmiercią, przed tym co w istnieniu straszne, i tym, co życie ogranicza. Groteskowy śmiech Munka i śmiech zredukowany Wajdy pozwolił uchwycić całą niejednoznaczność i ambiwalencję doświadczenia Powstania Warszawskiego, rozładowywał grozę i absurd sytuacji, w jakiej znaleźli się powstańcy, ale nie był wyrazem lęku wobec życia w ogóle. *Kanał* w kinach francuskich nosił tytuł: *Oni kochali życie*.

³⁰³ E. Nurczyńska-Fidelska, *Andrzej Munk*, Kraków 1982, s. 115.

³⁰⁴ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 387.

³⁰⁵ A. Munk, *O sobie. Z wywiadu udzielonego Stanisławowi Janickiemu*, [w:] *Andrzej Munk* (praca zbiorowa), Warszawa 1964, s. 86, cyt. za E. Nurczyńska-Fidelska, *Andrzej Munk*, Kraków 1982, s. 92.

³⁰⁶ W. Kayser, *Próba...*, dz. cyt., s. 279.

OBOZY

*Ale to jest nieprawda i groteska, jak cały obóz, jak cały świat*³⁰⁷.

Tadeusz Borowski

Mottem tego rozdziału jest ostatnie zdanie z opowiadania Tadeusza Borowskiego *U nas w Auschwitzu*. Tadeusz Sucharski w tekście pt. *Jak opisać „świat piramidalnego absurdu”?* – czyli o grotesce w literaturze łagrowej zastanawiał się, dlaczego według Borowskiego obóz jest nieprawdą i groteską. Z tym, że jest groteskowy, a więc łączący makabrę z komizmem, nedorzeczny i absurdalny, zgadzał się: *groteska – z pewnością, ale – czy nieprawda?!*³⁰⁸ Zestawienie groteski z nieprawdą było dla badacza problematyczne i zastanawiające. Wybrnął z tego w następujący sposób. Według niego Borowski *walczył heroicznie o dochowanie wierności wartościom przedoświęcimskim, zagłuszał antyzasady świata koncentracyjnego arcyłudzkiem przekonaniem o jego „nieprawdzie”, ale jako artysta zrozumiał, że groteska to najlepsza formuła ekspresji doświadczeń absolutnie niezrozumiałych, skrajności, dysonansów, antytez, przeciwieństw, których doświadczył i których był świadkiem w oświęcimskim obozie*³⁰⁹. Zinterpretował więc słowo „nieprawda” jako zło, zaprzeczenie normalności, odwrócenie zasad moralnych.

Taka interpretacja byłaby zasadna, gdyby zdanie z opowiadania Borowskiego nie miało ostatniego członu – *jak cały świat*. Nie tylko obóz jest nieprawdą i groteską, ale cały świat. Borowski nie przeciwstawia normalnego świata obozowi, ale stawia między nimi znak równości – oba są nieprawdziwe i groteskowe. Dlatego proponuję inną interpretację – konsekwencją doświadczenia obozu jest utrata wiary w prawdę, w jednolitą, spójną wykładnię świata, w ostateczny sens. Może to prowadzić do nihilizmu, zwątpienia w wartość życia, ale bywa, że prowadzi do postawy ironicznej. Obcowanie ze śmiercią i ze wszystkim, co najbardziej okrutne i przerażające może dać w którymś momencie dystans, poczucie względności i śmieszności wszystkiego, całego życia, odgrywanych w nim ról, wyznawanych światopoglądów, ideologii, interpretacji. Daje poczucie, że życie nie do końca jest prawdziwe i na serio, że jest komedią, rodzajem gry czy teatru, jak w motywie *theatrum mundi*. Niezwykle

³⁰⁷ T. Borowski, *U nas w Auschwitzu...*, http://matecznik.npr.pl/lektury3/u_nas.pdf [dostęp: 14.01.2022]

³⁰⁸ T. Sucharski, *Jak opisać „świat piramidalnego absurdu”?* – czyli o grotesce w literaturze łagrowej, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 4(42) 2017, s. 91.

<https://czasopisma.uni.lodz.pl/polonica/article/download/3264/2858> [dostęp: 14.01.2022]

³⁰⁹ Tamże.

trafnie ujął to Bruno Schulz: w *samej faktie istnienia poszczególnego zawarta jest ironia, nabieranie, język po błazeńsku wystawiony*³¹⁰. O swojej twórczości pisał, że emanuje z niej *aura jakiejś panironii. Obecna tam jest nieustannie atmosfera kulis, tylnej strony sceny, gdzie aktorzy po zrzuceniu kostiumów zaśmiewają się z patosu swych ról.*

Podobna atmosfera panironii emanuje nie tylko z opowiadań Borowskiego, lecz także z niektórych polskich filmów o tematyce obozowej: z *Krajobrazu po bitwie* Andrzeja Wajdy (opowiadającym o obozie przejściowym dla dipisów³¹¹, nakręconego m.in. na podstawie *Bitwy pod Grunwaldem* Tadeusza Borowskiego), z *Kornblumenblau* (ukazującego Auschwitz) i *Cyngi* (która przedstawia sowiecki łagier; o tym filmie będę tylko wspominała) Leszka Wosiewicza oraz z noweli *Ostinato lugubre* (której akcja toczy się w obozie jenieckim) *Eroiki* Andrzeja Munka. Twórcy wymienionych filmów, czego postaram się dowieść, uzyskiwali ironię poprzez parabazy, zmiany retorycznych rejestrów, nastrojów, mieszanie stylów, parodie, trawestacje i inne intertekstualne odwołania, a przede wszystkim poprzez degradacje, czyli zestawianie tego, co wzniosłe, poważne, ostateczne czy tragiczne z formami groteskowymi, obrazami dołu materialno-cieleśnego oraz motywami i symbolami wywodzącymi się z karnawału.

Motyw *theatrum mundi*, który przywoływał Schulz, dając pewną definicję ironii filozoficznej, pojawia się także w *Kornblumenblau* Wosiewicza na początku filmu, po prologu, w postaci motto z *Prób* Michela de Montaigne: *Większość naszych zatrudnień jest natury komediowej... Trzeba odgrywać przystojnie swe role; ale z maski i pozorów nie trzeba czynić rzeczywistej istoty...!* Różnie ten cytat bywał odczytywany. Mirosław Przyłipiak podał kilka możliwych sposobów interpretacji: *Na przykład, iż należy poważnie traktować swoje obowiązki, ale nie siebie samego. Albo iż trzeba umieć rozróżnić między rolami, czynnościami, funkcjami, narzucanymi nam przez okoliczności życia, a tym, co stanowi o naszej własnej podmiotowości. Albo też, że nie należy zbyt przywiązywać się do ról, które w trakcie życia społecznego przyszło nam wypełniać*³¹².

³¹⁰ B. Schulz, *List do Stanisława Ignacego Witkiewicza*, [w:] tegoż, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Kraków 1998, s. 477.

³¹¹ Por. *Dipisi* (od ang. *displaced persons* – osoby przemieszczone, w skrócie *DPs*) – określenie stosowane przez aliantów wobec osób, które w „wyniku wojny znalazły się poza swoim państwem i chcą albo wrócić do kraju, albo znaleźć nową ojczyznę, lecz bez pomocy uczynić tego nie mogą”, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Dipisi>, [data dostępu: 02.09.2023]

³¹² M. Przyłipiak, *Nędza sztuki*, „Kino” 1999, nr 3.

Powyższe interpretacje są jak najbardziej uzasadnione, co tym bardziej potwierdza przywołanie cytatu w pełnym, oryginalnym brzmieniu: *Większość naszych zatrudnień jest natury komedianckiej; „mundus universus exercet histrionem”. Trzeba odgrywać przystojnie swą rolę; ale jak gdyby rolę przybraną osobistości. Z maski i pozorów nie trzeba czynić rzeczywistej istoty; ani też z cudzego własne. Nie umiemy odróżnić ciała od koszuli; wystarczy już, gdy sobie umączymy twarz, nie potrzeba mączyc i piersi. Znam takich, którzy przeobrażają się i przeinaczają w tyleż nowych postaci i nowych istot, ile podejmują urzędów; puszą się i nadymają aż po wątrobę i jelita, i niosą się z ową godnością aż do swej wygodki*³¹³.

Montaigne pisał o tym, że powinno się zachować dystans do ról, jakie odgrywa się w życiu, do funkcji i stanowisk. Użył przy tym groteskowego chwytu degradacji – tych, którzy zbyt mocno się wywyższają, identyfikując się z zajmowanym stanowiskiem, sprowadził do dołu materialno-cielesnego, w sferę brzucha, wątroby i jelit, procesów fizjologicznych, trawienia i wydalania. Urzędy i funkcje są na chwilę przyjęte, względne, łatwo z nich wypaść, dlatego śmieszne jest traktowanie ich zbyt serio. Motyw *theatrum mundi* mógł mieć też nieco inne, głębsze znaczenie. Nie tylko objęcie jakiegoś stanowiska jest rolą do odegrania, ale całe życie człowieka może być postrzegane jako rola aktora czy marionetki w teatrze świata. Takie ujęcie tego motywu odnajdziemy u Jana Kochanowskiego we *Fraszce o żywocie ludzkim: Fraszką jest wszystko cokolwiek czynimy, fraszką jest wszystko cokolwiek myślimy (...) Naśmiawszy się nam i naszym porządkom, wemkną nas w mieszek jako czynią łątkom*³¹⁴. Odgrywamy role w teatrze świata, żeby na koniec, jak łątki, czyli kukielki po przedstawieniu, zostać zamkniętymi w mieszek (czyli worek), a więc do trumny. Według Kochanowskiego całe życie ludzkie jest natury komediowej, jest fraszką, okazuje się śmieszne, gdy spojrzeć na nie z dystansu, z szerszej perspektywy. Ironia jest zawarta w samym fakcie istnienia – wszystkie ludzkie wysiłki i poczynania i tak skończą się śmiercią. Dlatego nie należy traktować go zbyt poważnie, tylko lekko.

W nazistowskim obozie koncentracyjnym, przedstawionym w *Kornblumenblau*, umowność odgrywanych ról jest oczywista, tu wszystko jest względne. Dawne role zostają odebrane więźniom tuż po przekroczeniu bram obozu. Ich dotychczasowa tożsamość przestaje się liczyć. Nieważne, kim byli chwilę wcześniej, teraz zostają pozbawieni indywidualności, ubrani w takie same pasiaki, ogoleni, stają się numerem, jednym z tysięcy. Szybko okazuje się

³¹³ M. Montaigne, *Próby*, s. 574, wolnelektury.pl/media/book/pdf/proby.pdf [dostęp: 14.01.2022]

³¹⁴ J. Kochanowski, *O żywocie ludzkim*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/fraszki-ksiegi-pierwsze-o-zywocie-ludzkim-fraszki-to-wszytko.html> [dostęp: 14.01.2022]

jednak, że i w obozie można mieć różne pozycje i odgrywać różne role – od leżącego w błocie na wpół żywego muzułmana do uprzywilejowanego, najedzonego artysty, śpiącego w prawdziwym łóżku. Tyle że te obozowe role są jawnie komiczne, niepoważne, przyjęte na chwilę i zmieniają się jak w kalejdoskopie – zależą w najwyższym stopniu od przypadku, zbiegu okoliczności czy kaprysu jakiegoś kapo. Zmieniają się tak szybko, jak podczas święta karnawałowego, którego nieodłącznym elementem były błazeńskie koronacje i detronizacje. Królowie karnawału byli efemeryczni, wybierano ich tylko po to, aby zaraz strącić z tronu, zedrzeć z nich królewskie szaty, wyśmiać, zelżyć i obić, przypominając tym samym o *wesołej względności panujących prawd i panującej władzy*³¹⁵.

Można zauważyć pewną zbieżność między przedstawionym w filmie Wosiewicza obozem a placem karnawałowym, opisanym przez Michaiła Bachtina. W jednym i drugim miejscu ludzie musieli wyrzec się oficjalnie zajmowanych stanowisk, traktowani byli na równi, znoszone były wszystkie dzielące ludzi hierarchiczne bariery, uchylane normy i zakazy obowiązujące w zwykłym życiu, kontakt między ludźmi stawał się swobodny, familiarno-jarmarczny, dopuszczalne było używanie języka nieoficjalnego, pełnego wyzwisk i przekleństw, panował ścisk, ludzie pozostawali ze sobą w bardzo bliskim, fizycznym kontakcie, a na pierwszy plan wysuwała się fizjologia.

Groteskowe obrazy dołu materialno-cielesnego, choć częste w obozowych wspomnieniach, dziennikach, opowiadaniach (np. u Borowskiego czy Herlinga-Grudzińskiego), nie były oczywiste w filmie. Pierwszy fabularny film o Auschwitz *Ostatni etap* (z 1947 roku) Wandy Jakubowskiej był takich scen zupełnie pozbawiony. Reżyserka, była więźniarka, miała świadomość tego, że nie pokazuje obozu we wszystkich jego aspektach, że go – jak sama się wyraziła – wybieliła i odrealniła³¹⁶. Zdecydowała się na ton jednoznacznie poważny, patetyczny, chciała oddać hołd więźniarkom, przedstawić je jako bohaterki szlachetne, pełne dumy i godności, upiększyć je i uwznioślić. Fizjologia natomiast, w powszechnym, współczesnym rozumieniu, sprowadzając na ziemię, degraduje i ośmiesza. Patos i powaga w zetknięciu z obrazami dołu materialno-cielesnego ulegają erozji. Ten ambiwalentny – negująco-aprobujący – pierwiastek wprowadza ironię i niejednoznaczność.

Ironia to według Michaiła Bachtina zredukowany śmiech karnawałowy, niezbędny element groteski, który najistotniejszy i decydujący wyraz znajduje w *ostatecznej pozycji*

³¹⁵ M. Bachtin, s. 68.

³¹⁶ W. Jakubowska, *Kilka wspomnień o powstaniu scenariusza*, „Kwartalnik Filmowy” 1951, nr 1, s. 43.

*autora: wyklucza on wszelką, dogmatyczną, jednostronną powagę, nie pozwala na absolutyzowanie żadnego punktu widzenia, żadnego biegunu życia i myśli*³¹⁷. Groteskowa degradacja jest zawsze ironiczna, jest rodzajem parabazy, naglej zmiany retorycznego rejestru czy nastroju. W filmie Wandy Jakubowskiej takich przeskoków nie ma. Jest on spójny stylistycznie, opowiedziany w jednej poważnej tonacji, jednogłosowy i jednoznaczny. *Ostatni etap* był nie tylko pierwszym fabularnym filmem o obozie, ale też niezwykle popularnym – zdobył wiele nagród, pokazywany był w ponad pięćdziesięciu krajach. Wywarł duży wpływ na sposób przedstawiania tematu, stał się wzorcem, do którego kolejni twórcy musieli się odnieść. Wprowadzenie obrazów dołu materialno-cieleśnego do filmów o tematyce obozowej było złamaniem tej konwencji. W *Ostinato lugubre* (drugiej noweli *Eroiki* z 1957 r.), *Krajobrazie po bitwie* (1970 r.), *Kornblumenblau* (1988 r.) i *Cyndze* (1991 r.) więźniowie jedzą, obżerają się, piją i upijają się, wymiotują, oddają mocz, defekują, kopulują, biją się, chorują fizycznie i psychicznie, umierają. Takie obrazy przeplecione są z tematami poważnymi, podniosłymi czy tragicznymi.

*Jedzenie i picie należą do najważniejszych przejawów życia groteskowego ciała. Właściwości tego ciała to – jego otwartość, niewykończenie, współodziaływanie z otaczającym światem. W akcie jedzenia uwidacznia się to w sposób całkowicie namacalny i konkretny: ciało przekracza swe granice, połyka, pożera i szarpie świat, wchłania go w siebie, bogaci się i rośnie jego kosztem*³¹⁸. Jedzenie to motyw łączący te wszystkie filmy. Bohaterowie są ludźmi, którzy poznali, czym jest głód. Tadeusz z *Krajobrazu po bitwie* mówi w jednej ze scen, że prawdziwy głód jest wtedy, kiedy człowiek patrzy na drugiego człowieka jak na obiekt do jedzenia. Dla nich zaspokojenie tej podstawowej potrzeby jest najważniejsze. Wokół jedzenia toczą się ich rozmowy, o nie się starają, troszczą, zdobywają, kradną sobie nawzajem. Momenty, w których jedzą, są podkreślane, wyolbrzymiane i zestawiane z elementami wysokimi.

Inny Tadeusz, więzień Auschwitz z filmu *Kornblumenblau* w nagrodę za przygrywanie na fortepianie w niemieckiej kantynie dostaje prawdziwy obiad – kotleta schabowego z ziemniakami i kapustą, a do tego wielki kufel piwa. Bohater, pokazywany w bardzo bliskim planie, zachłannie pożera kotleta (podkreślane są przy tym odgłosy jedzenia: mlaskanie, przeżuwanie, połykanie), po czym wypija duszkiem piwo i głośno beka. Ten obraz jest zestawiony z dzwonekami kościelnymi, które, nie pochodząc ze świata przedstawionego, pełnią

³¹⁷ Bachtin. *Dialog. Język. Literatura...*, dz. cyt., s. 171.

³¹⁸ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 394.

funkcję ironicznego komentarza odautorskiego. Jedzenie tego kotleta jest dla bohatera doznaniem niemalże metafizycznym, wzniosłym jak msza. Później rozentuzjasmowany, lekko upojony piwem, z wyrazem najwyższego szczęścia i błogości na twarzy gra Niemcom Poloneza A-dur Chopina – drugi po Mazurku Dąbrowskiego muzyczny symbol polskości i walki o niepodległość. Jedzenie zostało zestawione z religią i patriotyzmem.



Kadr z filmu *Krajobraz po bitwie*, reż. Andrzej Wajda

W *Krajobrazie po bitwie* jest scena (następująca tuż po scenie mszy), w której nowo przybyli do obozu przejściowego ludzie koczują na wielkim dziedzińcu. Tłum jest gęsty, złożony z bardzo różnych ludzi – są tam cywile, wojskowi, kobiety, mężczyźni, dzieci. Większość gotuje coś na prowizorycznych, polowych kuchniach, ktoś rozlewa wielką warzającą zupę z kotła do podstawionych misek, inni namiętnie się całują, nie zważając na nic wokoło, gra muzyka, a między paroma osobami wywiązuje się bitwa na chochle i rondle. Panuje atmosfera jak na placu karnawałowym, gdzie *na pewien czas zostawały zniesione wszystkie dzielące ludzi hierarchiczne różnice i bariery oraz uchylone pewne normy i zakazy obowiązujące w zwykłym pozakarnawałowym życiu*³¹⁹, a kontakt między ludźmi był *swobodny, familiarno-jarmarczny*³²⁰. Połączenie obrazów uczyty, kuchni i bitwy było typowym karnawałowym motywem. Pojawia się chociażby w obrazie Pietera Bruegla *Walka postu z karnawałem* z 1559 roku. Bachtin przywołuje przykład z dzieła Rabelais'go – w *epizodzie*

³¹⁹ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 75.

³²⁰ Tamże.

„wojny kielbasianej” brat Jan snuje myśl o bojowej przydatności kucharzy, opierając się na materiale historycznym³²¹, a później staje na czele stu pięćdziesięciu czterech kucharzy uzbrojonych w kuchenny oręż (rożny, uchwyty, patelnie)³²². W filmie Wajdy wojskowi walczą przede wszystkim o pożywienie, gotują i jedzą.

Nina – dziewczyna, która niedawno przybyła do obozu (dipiska, tak jak Tadeusz), ważna drugoplanowa postać w filmie Wajdy – jest tą atmosferą zde gustowana. Przygląda się tym scenom z wyraźną odrazą i mówi Tadeuszowi, że dla niej ci ludzie są jak zwierzęta, jak psy, że kierują nimi najbardziej prymitywne instynkty – chcą tylko jedzenia i seksu. Tadeusz odpowiada jej – *Tyle lat ludzie byli głodni, tyle lat tęsknili do tej chwili, kiedy najedzą się chleba i będą mieć pierwszą kobietę. I to są zasadnicze sprawy. Na to żadna msza, ani żaden Grunwald nie pomogą* – podkreślając dominację pierwiastka cielesnego nad duchowym, „dołu” nad „górami”.

Jedzenie, religia, seks i ojczyzna – w *Krajobrazie po bitwie* te heterogeniczne elementy współistnieją ze sobą i łączą się w groteskowych kombinacjach. Dół materialno-cielesny podważa i degraduje sprawy wiary i patriotyzmu. Tadeusz (razem z kolegą Tolkiem, który później molestował Ninę) też służył do mszy jako ministrant. Nie skłoniła go jednak do tego głęboka wiara, namówili go koledzy, a kartą przetargową był gulasz i kobiety. – *Choć ze mną na mszę* – proponuje Tadeuszowi Tolek (Leszek Drogosz) – *pomodlisz się, artykuł do gazetki napiszesz, i potem od księdza redaktora gulaszu dostaniesz!* A Karol (Tadeusz Janczar) dodaje: – *Na dziewczynki sobie popatrzysz! Cały transport bab przyjechał! Z arcybiskupem pogadasz po łacinie. On ci powie o patriotyzmie, o honorze... – A ja jemu o wszach i flegmonach. On dzisiaj na mszy będzie myślał o Bogu i Ojczyźnie, a ja o gulaszu. Obaj sobą trochę pogardzamy...* – odpowiada Tadeusz.

Bohaterowie filmu Wajdy rozmawiają o jedzeniu lub jedzą prawie bez przerwy, także w sytuacjach najbardziej nieodpowiednich, np. w obliczu śmierci drugiego człowieka. W pierwszej scenie, przedstawiającej wyzwolenie obozu, więźniowie wybiegają z baraków, przecinają druty i wydostają się pierwszy raz od lat poza nie, w białą pustkę ośnieżonego pola. Scena jest pozbawiona dialogów, dominuje głośna muzyka – *Jesień* Vivaldiego, która z jednej strony podkreśla euforię, radość z odzyskanej wolności – więźniowie śmieją się, skaczą, rzucają się sobie w ramiona, z drugiej – kontrastuje z ich nędzą, brudem, zdzičeniem, z ukazywaną

³²¹ Tamże, s. 292.

³²² Tamże.

bez niedomówień fizjologią, z obrazami nagich, wychudzonych pośladków czy nosa, z którego płynie katar. Pod koniec sceny, przy tej samej radosnej muzyce więźniowie dokonują linczu na znienawidzonym kapo – objają go najpierw i kopią, a później topią w gęstym szambie. Tadeusz patrzy na to beznamiętnie, przeżuwając kawałek chleba. Kilkukrotnie zmontowane są na przemian zbliżenia twarzy jedzącego Tadeusza i człowieka w agonii.

Tuż po śmierci Niny Tadeusz wraca do koszar i widzi półnagą dziewczynę (Agnieszka Fitkau), obmacywaną przez roześmianych starców, która zachłannie obgryza z mięsa olbrzymią kość. Sam siada do stołu i również zaczyna jeść. W kolejnej scenie pojawia się ksiądz, który prowadzi Tadeusza do miejsca, gdzie leży nagie ciało Niny. Przy jej zwłokach znowu rozmawiają o jedzeniu. Ksiądz przywołuje makabryczne wspomnienie z obozu koncentracyjnego (jest to streszczenie opowiadania Tadeusza Borowskiego pt. *Kolacja*): któregoś wieczoru skrajnie wygłodzeni więźniowie byli świadkami rozstrzelania dwudziestu rosyjskich komunistów. Kiedy tylko odjechali nadzorcy, tłum rzucił się na ich świeże, okrwawione trupy. Ostatnie zdanie opowieści księdza jest cytatem z *Kolacji* Borowskiego: *gdy nazajutrz wygnano nas znów do roboty, zmuzułmaniały Żyd z Estonii, który nosił wraz ze mną rury, przez cały dzień zapewniał mnie żarliwie, jakoby mózg ludzki naprawdę był tak delikatny, że można go jeść bez gotowania, zupełnie na surowo*³²³.

Anatomizowanie ludzkiego ciała, kawałkowanie go i sprowadzanie do funkcji pożywienia to stary karnawałowy motyw. Bachtin podaje przykłady takiej groteskowej anatomii z dzieła Rabelais'go, w których pojawiają się obrazy ludzkiego mózgu, m.in. opis bitwy, w której brat Jan zamieniał w *bigos ludzkie ciała*³²⁴: *Jednemu rozbryzgiwał mózg, drugim łamał ręce i nogi, innym wrywał kręgi z szyi, innym łamał krzyże, traskał nosy, wysadzał oczy, rozwaliał szczęki, wrywał zęby*³²⁵ itp., a także karnawałowe przekleństwo: *Idźcie do wszystkich milionów diabłów, którzy oby ci mogli zanatomizować mózgownicę i zrobić z niej plasterki*³²⁶.

³²³ T. Borowski, *Kolacja*, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/borowski-kamienny-swiat-kolacja.pdf> [dostęp: 24.07.2023]

³²⁴ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 292.

³²⁵ F. Rabelais, *Gargantua i Pantagruel*, cyt. za: M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 292.

³²⁶ Tamże.



Kadr z filmu *Eroica*, reż. Andrzej Munk

Jedzenie i śmierć zestawione zostały ze sobą również w drugiej noweli *Eroiki*. Śmierć porucznika Żaka poprzedza scena, w której podporucznik Szpakowski (postać, która nosi najwięcej cech groteskowych – jest wesoły, niski, ma duży nos, usta, wydatny brzuch i niezaspokojony apetyt) zakłada się z porucznikiem Krygierem o to, że zje na raz w nie więcej niż dwie godziny całą zawartość paczki z żywnością. Dowcipkując, miesza z zapalem w wielkiej misie kolejne produkty i zabiera się do jedzenia. Pokazywany jest w bliskim planie, z żabiej perspektywy, która uwydatnia jego pełne usta, pochłaniające kolejne porcje. Wokół niego gromadzi się publiczność, komentująca jego postępy w konsumpcji. Podporucznik Turek (chcąc zagłuszyć kaszel ukrytego na strychu Zawistowskiego) zaczyna grać na ukulele. Robi się gwarno. Szpakowski, po zjedzeniu w zawrotnym tempie zawartości pierwszej miski, bierze się za następną, która jest wypełniona jakąś bardzo niesmaczną, jak się można domyślić z jego nagle zmienionej miny, papką. Wywołuje to ogólną wesołość, sypią się złośliwe komentarze. Koledzy śmieją się coraz głośniejszymi, obserwując jak Szpakowskiemu zbiera się na wymioty.

Schowany w swojej tekturowej budce Żak trzęsąc się ze złości, zatyka uszy, a w końcu nie wytrzyma i wybucha: – *Czy panowie nie mogą się uspokoić?! Cisza!* – wrzeszczy. – *Nie podoba się, to wyjdź pan!* – odpowiada mu Korwin-Makowski. Żak wychodzi, a pozostałe towarzystwo śmieje się nadal, widząc jak Szpakowski po zjedzeniu kolejnej łyżki nagle wytrzeszcza oczy, zatyka usta i biegnie do toalety wymiotować. Dopiero po chwili wszyscy orientują się, że Żak naprawdę wyszedł z ich celi i jest już przy głównych drzwiach baraku. Nastrój natychmiast się zmienia, biegną za nim przerażeni, ale jest już za późno – Żak wychodzi

na plac, co w oflagu jest równoznaczne z samobójstwem, i staje pośrodku, oczekując na śmierć. Słychać świszczący strzał, Żak pada i zalega grobowa cisza, mocno kontrastująca z poprzedzającym ją śmiechem i gwarem.

W tej sekwencji występuje odwrotność degradacji, tu scena komiczna poprzedza poważną, ale parabaza, efekt rozbicia dyskursu zaznacza się bardzo silnie. Zestawienie ze sobą scen o tak różnym nastroju i tonie tworzy ironię, której podstawowym chwytem jest, jak pisał Schlegel *przerwanie jakiegoś dyskursu przez zmianę rejestru retorycznego*³²⁷.

Karnawałowym motywem są w filmach obozowych sceny defekacji i oddawania moczu³²⁸. Występują one przede wszystkim u Wosiewicza, w *Kornblumenblau* i *Cyndze*. W *Eroice* scena oddawania moczu pojawiła się w pierwszej części, w *Scherzo alla polacca*. W *Ostinato lugubre* takich scen nie ma, ale ważna część akcji rozgrywa się w toalecie, która jest przestrzenią związaną ze sferą nieoficjalną, zarówno z dołem materialno-cieleśnym, jak i z tajemnicą. Tu (podobnie jak w *Popiele i diamentach*) spotykają się konspiratorzy, „strażnicy mitu”, którzy rozmawiają o jego podszewce, o wstydlivej prawdzie na jego temat. Występuje więc ironiczny zgrzyt między powagą rozmów a miejscem przeznaczonym do zgoła innych celów. Natomiast w *Krajobrazie po bitwie* takie sceny w ogóle się nie pojawiają.

Kał i mocz, według teorii Bachtina, to *wesoła materia, która jednocześnie poniża i przynosi ulgę, która strach zmienia w śmiech*³²⁹. Przedstawienie więźniów obozu koncentracyjnego podczas załatwiania czynności fizjologicznych było złamaniem zasady decorum, według której o poważnych tematach należy mówić tonem poważnym. Ten zabieg jest jednocześnie poniżający, jak i wprowadzający pierwiastek śmiechu. Tworzy dystans, przełamuje powagę, kontrastuje ze scenami tragicznymi.

W *Kornblumenblau* pojawia się scena zbiorowego oddawania moczu. Z samego rana więźniowie na komendę podbiegają truchtem gęsiego do pisuarów. Przypominają marionetki, czy też trybiki w maszynie, albo jeden organizm, co też stanowi motyw karnawałowy. Chwilę później zasiądą obok siebie na nieoddzielonych niczym klozetach, by wspólnie wydaląć. Scenę zbiorowej defekacji, jeszcze bardziej dosłowną, przedstawił Wosiewicz również w filmie *Cynga* – więźniowie łagru przed barakiem, w siarczystym mrozie wydalają, siedząc rzędem na długiej, cienkiej desce. Widać ich obnażone, wypięte pośladki.

³²⁷ P. de Man, *Pojęcie...*, dz. cyt., s. 29.

³²⁸ Pisałam o tym motywie w poprzednim rozdziale.

³²⁹ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 459.



Kadr z filmu *Kornblumenblau*, reż. Leszek Wośiewicz

W *Kornblumenblau* jest jeszcze inna scena skatologiczna, być może najbardziej groteskowa w historii polskiego kina. Chorzy na tyfus więźniowie wstrząsani dreszczami wymiotują i wypróżniają się razem w otwartej przestrzeni obozowej toalety. Jest noc, przygaszone światło, wszystko fotografowane w czerwonej sepii. W pewnym momencie do pomieszczenia wbiega kapo i zapala światło, odsłaniając całą ohydę tego, co tam się dzieje. Więźniowie brodzą po kostki w odchodach, a najbardziej chorzy czołgają się na czworakach. Kapo, rzucając wyzwiska i tłukąc kijem po plecach, wypędza wszystkich oprócz jednego nieszczęśnika, któremu każe posprzątać. *Ma być czysto, jak w aptece* – mówi, dotykając podłogi palcem, który następnie przykłada więźniowi do ust i każe oblizać.

W scenie tej można odszukać szereg karnawałowych obrazów i symboli. Po pierwsze, samo przedstawienie procesu wydalania i kału. Bachtin pisał, że dla Rabelais'go *kał był śmieszną i trzeźwiącą materią, jednocześnie poniżającą i czułą, łączącą w sobie grób i narodziny w ich najlżejszych, pozbawionych strachu formach*³³⁰. Defekacja w karnawale jawi się jako skrót i parodia życia: poród, krótki byt i po chwili pogrzeb. *Mocz i kał przekształcają strach kosmiczny w wesołe, karnawałowe straszdyło*³³¹. Po drugie, w scenie tej przedstawione jest spożywanie kału – oblizywanie zabrudzonego palca. Karnawałem rządziła logika odwrotności, przemieszania góry z dołem, wszystko działo się tam „na opak”. Dlatego też główną karnawałową potrawą były flaki, w których, jak pisał Bachtin – *nawet po*

³³⁰ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 268.

³³¹ Tamże, s. 459.

najdokładniejszym płukaniu pozostawał znaczny procent kahu³³². Tęgopust, jeden z bohaterów *Gargantui i Pantagruela*, zauważał, że: *Wielką ma snadź lubość w zuciu łajna, kto zje ich całą dzieżkę*³³³.

Żegna się dupa ze sraczem, już się więcej nie zobaczem – taki skatologiczny żart okraszony karnawałowymi przekleństwami wypowiada do Tadeusza jego kolega Moskwa, kiedy, otrzymawszy przepustkę do burdelu, odjeżdżają ciężarówką w stronę obozu kobiecego. Przepustkę postanawiają zamienić na chleb, bo Moskwa umówił Tadeusza ze swoją znajomą Niemką, szrajberką. *Wielka, cycata i dupiasta niemiara* – reklamuje ją Moskwa. – *Jak ją walę, to czuję, jakbym Berlin zdobywał!* Żarty Moskwy kręcące się wokół hiperbolizowanego ciała, defekacji i kopulacji, cała ta wesoła, karnawałowa atmosfera zostaje nagle i gwałtownie zmieniona. Tadeusz wygląda przez szparę w plandecie samochodu i widzi młodzieńką żydowską dziewczynę, która tańczy na rampie na chwilę przed śmiercią. Tragizm i liryzm tej sceny stoi w najwyższej sprzeczności z rubasnością żartów Moskwy, dosadnością jego języka i donośnym śmiechem. Ta zmiana tonu tworzy ironiczny zgrzyt, jest zderzeniem sprzecznych dyskursów. Nastrój i ton kolejnej sceny jest jeszcze inny.



Kadr z filmu *Kornblumenblau*, reż. Leszek Wosiewicz

Tadeusz trafia do rudej Niemki i dostaje od niej na powitanie miskę flaków – potrawy karnawałowej. Bohater je – jest to podkreślone zbliżeniem na same usta, w które wsuwa się

³³² Tamże, s. 325.

³³³ Tamże.

łyżka ze zwisającym kawałkiem flaka. Niemka rozbiera się w tym czasie. – *Jedz!* – wrzeszczy do niego. Zbliżenia pochłaniających ust montowane są na przemian z rozpinaniem guzików pasiaka szrajberki. Tadeusz zmuszając się do jedzenia, patrzy na odsłaniający się dekolt, aż w pewnym momencie robi zeza i wytrzeszcza oczy, bo zbiera mu się na wymioty. Nie jest jasne, czy zrobiło mu się niedobrze z powodu flaków, czy na myśl o kopulacji z obcą, wulgarną i brutalną Niemką. Wybiega z pokoju, ale drogę zagraża mu potężna blokowa, która razem z rudą szrajberką powala go na podłogę. Szrajberka bije go i gwałci. Śmieje się z niego i obraża, porównując go do penisa: *jego ptaszek jest mądrzejszy niż on*. Scena jest długa, kopulacja przedstawiona została ze szczegółami, w bliskim planie, przez chwilę widać nawet genitalia bohatera. Wszystkiemu przygląda się ukryta na górnej pryczy staruszka, która zanosi się cichym śmiechem. Pojawia się w tej sekwencji znowu cały arsenał karnawałowych obrazów: jedzenie flaków, wymiotowanie, bicie, obelgi, kopulacja, śmiech. Po scenie gwałtu nastrój znowu zmienia się diametralnie – Tadeusz w mieszczańskim salonie bardzo powoli i monotonicznie gra na pianinie kolędę dla pary starszych, kulturalnych esesmanów.

W *Kornblumenblau* kopulacja została zestawiona ze śmiercią i sztuką – tańcem młodej Żydówki na rampie. W *Krajobrazie po bitwie* erotyka miesza się z Bogiem i Ojczyzną. W jednej ze scen na dziedzińcu koszar arcybiskup odprawia uroczystą mszę, uczestniczą w niej głównie żołnierze. W trakcie nabożeństwa podjeżdżają ciężarówki i wysiadają z nich kobiety, między innymi Nina w krótkiej, jasnej sukience i jej koleżanka (Agnieszka Fitkau), w bluzce z bardzo głębokim dekoltem. Dziewczyna przechadza się zmysłowym krokiem i przez ogrodzenie przygląda się mężczyznom, lubieżnie przygryzając i oblizując wargi. Przypomina drapieżne zwierzę, które wybiera ofiarę. Tadeusz, służący do mszy (do czego skłoniła go perspektywa otrzymania miski gulaszu), patrzy na nie jak zahipnotyzowany. Ksiądz redaktor oburza się i karci go wzrokiem. Arcybiskup żegna się, klęka i zjada opłatek. Patrzy na to wszystko z wysoka z ironicznym uśmiechem, siedzący na parapecie okna Karol. Arcybiskup w podniosłym skupieniu celebryje mszę, unosi hostię, słysząc organy i dzwonki. Wierni klękają, a tym samym odsłaniają grupkę grającą w karty³³⁴ w ostatnim rzędzie. Nina podchodzi do ołtarza i klęka, sprawia wrażenie osoby pogrążonej w modlitwie. W kolejnym ujęciu Tadeusz podaje wiernym opłatek, którzy w skupieniu i z powagą go przyjmują. Kiedy podchodzi do Niny, zwalnia. Klęcząca przed nim dziewczyna rozchyła wolno usta, i ten gest nagle zmienia swoje znaczenie – z religijnego staje się erotyczny. Nina patrzy mu głęboko w oczy, jej wzrok jest zamglony jak w miłosnym uniesieniu. Wyrwa ją z tego zapatrzenia głośny zaśpiew

³³⁴ Gra w karty też jest karnawałowym motywem. Por. M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 334-335.

arcybiskupa po łacinie. Dziewczyna przygryza książeczkę do nabożeństwa. Za chwilę rozbrzmiewa religijno-patriotyczna pieśń *Boże, coś Polskę...* Chorąży śpiewa gorliwie, z pełnym zaangażowaniem, całym sobą.

Jest w tej scenie wielość różnych perspektyw, wielość głosów, postaw, światopoglądów: Tadeusza, księdza redaktora, Niny, jej koleżanki, Karola, podchorążego, arcybiskupa, i tych, grających w karty. Główną właściwością tej sceny jest to samo, co Bachtin zauważał w powieściach Dostojewskiego: *mnogość samodzielnych i niespójnych głosów i świadomości, prawdziwa polifonia równorzędnych głosów*³³⁵.

W scenie erotycznej w *Krajobrazie po bitwie* elementy groteskowe są bardzo subtelne, wyrażone głównie w języku. Tadeusz z Niną wychodzą z obozu, biegną przez księżycowe krajobrazy czarnych hałd i docierają do dębowego, czerwonego na jesieni lasu, a później na łąkę. W tle słychać muzykę Zygmunta Koniecznego, do której Ewa Demarczyk śpiewała *Wiersze wojenne* Baczyńskiego, kompilację różnych wierszy poety, między innymi *Niebo złote ci otworzę*, w którym pojawiają się dwa głosy – jeden obiecuje cudowne rzeczy: *niebo złote ci otworzę (...), ziemię twardą ci przemienię w mleczów miękkih płynny lot*, a drugi odpowiada:

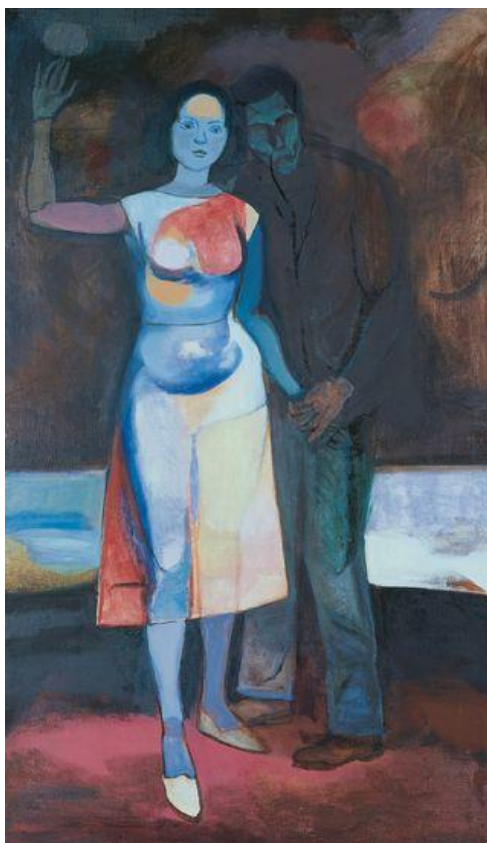
*Jeno wyjmij mi z tych oczu
szkło bolesne – obraz dni,
które czaszki białe toczy
przez płonące łąki krwi.
Jeno odmień czas kaleki,
zakryj groby płaszczem rzeki,
zetrzyj z włosów pył bitewny,
tych lat gniewnych
czarny pył*³³⁶.

Szkło bolesne w oczach i czarny, bitewny pył na włosach są metaforami śladu, piętna, jakie wojna i trauma z nią związana pozostawia w psychice człowieka. Są metaforami stresu pourazowego, który nie pozwala żyć pełnią życia i rzuca się cieniem na wszystko, zatruwa lękiem i natrętnie powracającymi wspomnieniami. Romantyczny nastrój tej miłosnej sceny ciągle burzą i niszczą jego koszmarne wspomnienia. Jest w tej sekwencji ironia, ciągłe zmiany

³³⁵ Bachtin. *Dialog. Język. Literatura*, dz. cyt., s. 353.

³³⁶ K. K. Baczyński, *Niebo złote co otworzę...*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/baczynski-niebo-zlote-ci-otworze.html> [dostęp: 24.07.2023]

nastrojów, zrywanie dyskursów. Tak jak w wierszu *Niebo złote ci otworzę* są tu wyraźne dwa głosy, które się podważają i znoszą – jej, opowiadający się za życiem, przyszłością i jego podważający jej wizje, zwrócony w przeszłość. Ona go prosi, żeby napisał o niej wiersz, o jej piegach, o włosach, o rękach... A on podchwytuje temat ręki – ale swojej ręki, na której ma obozowy numer i zaczyna opowiadać o jego znaczeniu. Kiedy leżą w lesie wśród liści, a ona przytula się do niego i chce pocałować, to on opowiada jej o gotowaniu zupy z kości w obozie. Romantyczny nastrój spaceru nagle zostaje rozbity, kiedy jakiś starszy Niemiec o lasce prosi go o papierosa, a on z obłędem w oku zabiera mu laskę i demonstruje na przerażonej Ninie, w jaki sposób nadzorcy wykorzystywali w obozie laski, szarpiąc ją i dusząc. Przejeżdżająca na rowerze kobieta o długich blond włosach przypomina mu o torturach, jakich zaznał od żeńskiego komanda. Kiedy kochają się na łące, a ona wyznaje mu miłość i snuje wizje wspólnej przyszłości za granicą, on ciągle podważa jej scenariusz, ironizuje, gasi jej entuzjazm. Miłość zostaje zestawiona z elementami groteskowymi: jedzeniem, biciem, torturami, szaleństwem. Nastrój waha się między czułością a brutalnością.



Andrzej Wróblewski, *Zakochani*, 1957 r.

Temat psychicznych skutków traumy wojennej podjął też Andrzej Wróblewski, ulubiony malarz i przyjaciel Wajdy, w serii obrazów przedstawiających parę zakochanych na

spacerze. *Spacer zakochanych* z 1956 roku przedstawia parę w czerwonej scenerii jesiennego lasu, jak w filmie. Jej sylwetka jest przedstawiona w całości, jego – tylko do ramion, tak jakby głowa nie zmieściła się na płótnie. Obraz *Zakochani* ma podobną kompozycję, ale tu postać mężczyzny jest pełna. Jest ona jednak ciemna, granatowo-brązowa, przygarbiona, a twarz mężczyzny ciemnogramatowa o zapadniętych policzkach i czarnych oczodołach, jak u trupa. W innym obrazie Wróblewskiego *Spacer zakochanych ze słońcem* mężczyzna jest niebieski, jak postaci z *Rozstrzelań*, czyli martwy, albo będący na granicy między światami, jak zombie. Na każdym z obrazów postać mężczyzny kontrastuje z pełną życia i kolorów postacią kobiety.

Nie wiadomo, czy kobieta z obrazów Wróblewskiego mogłaby ożywić, przywrócić życiu mężczyznę, czy raczej on infekuje ją śmiercią i zabarwia na niebiesko, jak w obrazie *Zakochani*. Trudno powiedzieć, jak potoczyłaby się historia Tadeusza i Niny, gdyby dziewczyna nie zginęła, czy ona zdołałaby go nauczyć żyć od nowa i zapomnieć o wojennych traumach. W każdym razie Tadeusz Borowski, ironista, wierzył w uzdrawiającą moc miłości: *uśmiecham się pobłaźliwie, gdy mi mówią o moralności, o prawie, o tradycji, o obowiązkach... Albo gdy wyrzekają się wszelkiej miękkości i sentymentalizmu i pokazując pięść, mówią o wieku twardości. Uśmiecham się i myślę, że człowiek zawsze na nowo odnajduje człowieka – przez miłość. I że to jest rzecz najważniejsza i najbardziej trwała w życiu ludzkim*³³⁷.

Bachtin pisał, że podczas świąt karnawałowych lud stapiał się w kolektywne, powszechne, zbiorowe ciało: *Nawet sam ścisk, sam fizyczny kontakt ciał otrzymuje tu pewne znaczenie. Jednostka czuje się nieodłączną częścią kolektywu, członkiem kolektywnego ciała ludu. Indywidualne ciało przestaje do pewnego stopnia być w tej całości sobą: można jak gdyby zamieniać się ciałami, odnawiać się. Lud odczuwa w tym okresie swą konkretną, zmysłową, materialno-cieleśną jedność i wspólnotę*³³⁸. W *Kornblumenblau* są sceny, w których więźniowie przedstawieni są jako jedno ciało – leżą na podłodze ściśnięci jeden przy drugim, wszyscy ogoleni na łyso, ubrani w takie same pasiaki, trzęsąc się we wspólnym rytmie, chorzy na to samo, razem się wypróżniają i wymiotują – trudno ich od siebie odróżnić, są odarci z indywidualności, stanowią jakby jeden cierpiący organizm.

³³⁷ T. Borowski, *U nas w Auschwitzu...*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/borowski-u-nas-w-auschwitzu.html> [dostęp: 24.07.2023]

³³⁸ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 295.



Kadr z filmu *Krajobraz po bitwie*, reż. Andrzej Wajda

W pierwszej sekwencji *Krajobrazu po bitwie* świeżo oswobodzeni więźniowie też są jednością. Owładnięci tą samą emocją radości i euforii z odzyskanej wolności, cieszą się, śmieją, ściskają, całują, bratają, a później wspólnie mordują swojego niedawnego prześladowcę. Wyglądają podobnie zarówno w pasiakach, jak i wtedy, kiedy je zrzucają i palą w wielkim ognisku, odsłaniając przy tym tak samo wychudzone pośladki i nogi. Dopiero w obozie przejściowym indywidualizują się i dzielą, choć po niedługim czasie część z nich znów ma potrzebę stopienia się w jedno ciało, ubrania się tak samo i robienia wspólnie tego samego. W opowiadaniu Borowskiego *Bitwa pod Grunwaldem* kolumna wojska przedstawiona została dosłownie jako jeden organizm – zwielokrotniony człowiek: *Po szerokim, zalanym słońcem dziedzińcu poesesmańskich koszar, jak po dnie głębokiej studni wkopanej w kamienne ściany budynków, głucho, zacięcie wbijając w beton takt szedł Batalion i śpiewał. Ręce jego, odziane w zielone rękawy odziedziczonych po żołnierzach z SS kurtek, podnosiły się energicznie do pasa i opadały ku ziemi w gniewnym, jednolitym zamachu, jakby to maszerował nie Batalion, a kroczył ufny w swą siłę i ochryply śpiewem jeden zwielokrotniony człowiek*³³⁹.

W filmie Wajdy to porównanie nie jest tak dosłowne, ale wojsko maszeruje w kilku scenach i jest pokazywane w opozycji do indywidualizmu bohatera. W jednej ze scen Tadeusz stoi samotnie pomiędzy dwiema maszerującymi i śpiewającymi kolumnami żołnierzy i

³³⁹ T. Borowski, *Bitwa pod Grunwaldem*, [w:] T. Borowski, *Pożegnanie z Marią*, Warszawa 1988, s. 157.

komentuje ironicznie: – *Przez sześć lat w lagrze piątkami lazili, teraz odpoczęli dwa miesiące i znów lażą, chwała Bogu i Ojczyźnie, po czterech, a zamiast kapów — oficerowie na czele.*

W jednej z pierwszych scen *Krajobrazu po bitwie*, rozgrywającej się jeszcze w obozie koncentracyjnym, do byłych więźniów, jeszcze ubranych w pasiaki, przyjeżdża amerykański żołnierz. Gra go Jerzy Zelnik, pierwszy amant tamtych czasów, niezwykle przystojny mężczyzna o czarnych, bujnych włosach i nieskazitelnie białych zębach. Ma na sobie elegancki, dobrze skrojony mundur. Już sama jego obecność wśród tych wynędzniałych, brudnych, obszarpanych, w pół zdziczałych, strauumatyzowanych ludzi ma w sobie coś nieodpowiedniego, tworzy zgrzyt. Pochodzi on z innego porządku, przedstawiony jest w innej konwencji, w kanonie klasycznym, w przeciwieństwie do więźniów, którzy są groteskowi. Jest ciałem zamkniętym wśród ciał otwartych³⁴⁰. Z jednej strony on uwydatnia ich nędzę, brzydotę i dzikość, z drugiej – oni podkreślają jego sztuczność, naiwność i oderwanie od rzeczywistości. Ta różnica, opozycja podkreślona została też w języku: – *Gentelmen!* – zwraca się do nich oficjalnie, kulturalnie i uprzejmie, prosząc o ciszę. Na co chorąży tłumaczy ten zwrot na ich język – groteskowy, czyli, familiarny, nieoficjalny, dopuszczający przekleństwa, wrzeszcząc – *Trzymać pyski!*

Na tej samej zasadzie – opozycji między ciałem zamkniętym a ciałem otwartym i kolektywnym – zbudowana jest scena egzekucji w podziemiach w filmie *Kornblumenblau*. Żona komendanta (Ewa Błaszczyk), piękna, młoda kobieta ubrana w błękitną, balową, zdobioną kwiatkami suknię i futro zarzucone na ramiona, uczesana w hollywoodzkie fale, z perfekcyjnym makijażem pojawia się w miejscu, gdzie wykonywane są egzekucje przez rozstrzelanie, aby uratować swojego protegowanego. Wygląda jak anioł w piekle, jej ciało jest zamknięte, klasyczne, osobne, idealne, jak gdyby nie dotyczyły go procesy fizjologiczne. Strażnicy wprowadzają dwóch nagich mężczyzn i ustawiają ich pod ścianą. Padają strzały, krew rozbryzguje się na ścianie, strażnicy odnoszą świeże trupy na stertę. Szef biura wydziału politycznego, ubrany w elegancki mundur od Hugo Bossa, przeprosza ją najuprzejmiej za opóźnienie i mówi, że za chwilę kończy, jakby chodziło o zwykłą pracę. Okazuje się, że człowieka, po którego kobieta przyszła, nie ma w celi, w związku z tym zaczyna szukać go w stercie trupów. Leżące tam ciała są zdeintegrowane, pozbawione tożsamości, pokazywane we fragmentach, jakby pokawałkowane, są plątaniną anonimowych rąk, nóg, penisów i pleców,

³⁴⁰ Por. CZĘŚĆ TEORETYCZNA, s. 23.

trudno zorientować się, która ręka należy do którego tułowia. Jej zamknięte, idealizowane ciało kontrastuje w okrutny sposób z martwym ciałem kolektywnym.

Typowym groteskowym motywem były twory hybrydyczne, połączenia w różnych kombinacjach: ludzi, zwierząt, roślin, przedmiotów i mechanizmów. Według Bachtina w grotesce średniowieczno-renesansowej i starszej takie formy wyrażały jedność wszystkiego: *niegotowe i otwarte ciało (umierające-rodzące-rodzone) nie jest wyraźnie odgraniczone od świata: jest uwikłane w świecie, przemieszane ze zwierzętami i rzeczami*³⁴¹. Przykładem takich form były postaci z fresków w Złotym Domu Nerona³⁴², a także gryfy, harpie, maskarony i inne istoty pół ludzkie, pół zwierzęce. W grotesce realistycznej, z jaką mamy do czynienia w omawianych filmach obozowych, takich postaci oczywiście nie ma, ale zestawienia ludzi i zwierząt występują w formie gestów lub w języku w formie metafor i porównań. Mają one funkcję przede wszystkim degradującą, sprowadzają do dołu materialno-cielesnego, podkreślają pierwotne instynkty, wspólne dla ludzi i zwierząt.

W *Krajobrazie po bitwie* często pojawiają się porównania ludzi do psów. W jednej ze scen Karol, Tadeusz i chorąży rozmawiają o wykradaniu jedzenia z kuchni. Oskarżenia padają pod adresem wojskowych i kucharzy, więc urażony chorąży mówi do Karola – *Kradną, kradną! Nie szczekaj, jak nie złapałeś! Dobry pies nie szczeka, ale łapie i gryzie!* Karol w odpowiedzi łapie zębami za swój rękaw i szarpie, warcząc jak pies, po czym szczeka. Tadeusz przytakuje mu cienkim, krótkim szczeknięciem. W scenie, w której Tadeusz i Nina rozmawiają na placu wśród koczujących tam ludzi, w którymś momencie Nina wrzeszczy – *Psy! Parszywe psy!* – patrząc z obrzydzeniem na tłum który gotuje, je, pije, tłucze się chochlami po głowach lub namiętnie obściskuje. – *A ty! Co się pan śmieje? Jest pan taki sam jak oni wszyscy! Myślałam, że pan jest inny, ale pan jest taki sam! Taki sam pies!* – mówi do Tadeusza, który usprawiedliwia i broni tych ludzi, którzy przez lata głodowali i nie uprawiali seksu. W innej scenie koleżanka Niny obgryza olbrzymią kość, jak dzikie zwierzę, albo pies właśnie.

Podczas spaceru Nina i Tadeusz przechodzą obok amfiteatru i widzą jak jakiś Niemiec wrywa ze sceny deski i kradnie. – *Tak było lirycznie, jesienią... A tu nagle wyszedł szczur!* – mówi Tadeusz. Po chwili pojawia się inny Niemiec, prawdopodobnie stróż. – *Patrz, wszedł drugi szczur i zaraz szczury się pogryzą!* Tadeusz nazywa Niemców szczurami, tak jak naziści nazywali Żydów. Z kolei w *Kornblumenblau* blokowy, bijąc więźniów pejcem, nazywa ich

³⁴¹ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 88.

³⁴² Por. CZĘŚĆ TEORETYCZNA, s. 4.

świniami. W tym filmie ludzie zostają też zrównani ze zwierzętami pociągowymi – kilkakrotnie pojawiają się obrazy więźniów, czasem nagich, zaprzężonych do wozów zamiast koni, poganianych batem przez woźnicę-kapo. W *Eroice* natomiast Turek porównuje swoich towarzyszy do stada małp.



Kadr z filmu *Krajobraz po bitwie*, reż. Andrzej Wajda

Jeszcze bardziej degradującym posunięciem jest sprowadzenie człowieka do roli przedmiotu. W *Krajobrazie po bitwie* jest scena, w której chorąży, dojrzały mężczyzna o wydatnym brzuchu, nago w samych białych slipach, kąpie się w małej misce pod kranem na dziedzińcu koszar. Na udzie ma tatuaż – strzałkę wskazującą na genitalia i napis: „Tylko dla pań”. Przygląda się mu Tadeusz i zagaduje: – *Wie pan, panie chorąży, ci Niemcy to bardzo praktyczny i pomysłowy naród. Oni z gładkich skór w obozie robili okładki na książki...* – *No, tak, dobre na wilgoć* – odpowiada rzeczowo chorąży, ochlapując swoją skórę wodą. – *No właśnie... Natomiast z efektownie tatuowanych – abażury!* – mówi Tadeusz, zerkając z szyderczym uśmiechem na rysunek na udzie chorążego. – *Abażur!* – przezywają go i rechoczą jacyś ludzie przysłuchujący się rozmowie. Przemienienie człowieka w rzecz lub zwierzę bywa na podstawowym poziomie komiczne, występuje często w mitach, ludowych legendach czy baśniach. Czasem wprowadza element niesamowitości, obcości i grozy, jak w grotesce romantycznej i modernistycznej. W tej scenie powierzchowny komizm wizji chorążego przerobionego na abażur tworzy dysonans z rzeczywistym okrucieństwem hitlerowskich praktyk, eksploatacją ludzi na podobieństwo zwierząt i uprzedmiotowieniem ludzkiego ciała.

Sceny bójek i pobić, którym najczęściej towarzyszą przekleństwa i obelgi, są ważnym karnawałowym motywem. Groteskowe razy, kopniaki, krwawe bitwy, rozszarpywania i kawałkowania ciał miały u Rabelais'go charakter ambiwalentny, te ciosy *uśmiercają i jednocześnie darzą nowym życiem, kończą ze starym i rozpoczynają nowe*³⁴³. *Każde uderzenie w stary świat pomaga narodzinom nowego (...) Dlatego i obelga, i pobicie przekształcają się w świąteczne, pełne śmiechu widowisko*³⁴⁴. W *Krajobrazie po bitwie* jest scena wielkiej bójki podczas przedstawienia *Bitwy pod Grunwaldem*, która w rezultacie zamienia się w śmieszne widowisko.

Z okazji rocznicy bitwy pod Grunwaldem organizowane jest na placu przedstawienie – żywy obraz (franc. *tableau vivant*) na wzór płótna Matejki. Na tle rozwieszonych białych prześcieradeł stoi grupa osób przebranych za rycerzy w to, co było pod ręką w obozie. Nad wszystkimi góruje długowłosa dziewczyna w prześcieradle odgrywająca rolę Matki Boskiej. Przedstawienie jest tak tandetne i nieudolne, że gdyby informacja o tym, że jest to *Bitwa pod Grunwaldem*, nie pojawiła się kilkukrotnie w dialogach, trudno byłoby się domyślić jaki obraz starają się odtworzyć. Jest to parodia płótna Matejki, ale jej ostrze skierowane jest nie przeciwko jego malarstwu, ale osobom, które odgrywają scenę i widzom, przeciwko powierzchownemu, płytkiemu patriotyzmowi, schematycznym gestom i pustym formułom. Wjada miał ambiwalentny stosunek do malarstwa Jana Matejki. Z jednej strony, jak sam się wyraził, jego malarstwo „zalatywało mu naftaliną”³⁴⁵, z drugiej podziwiał go i realizował jego program – uprawiał sztukę historyczną, przedstawiał historię Polski, ale nie w malarstwie, a w filmie.

Żywy obraz *Bitwy pod Grunwaldem* cieszy się olbrzymią popularnością, wszyscy chcą go zobaczyć, ale miejsc na widowni jest znacznie mniej niż chętnych. Żołnierze pilnujący wejścia zapraszają na następny dzień, ale dziki tłum napiera, aż w końcu brama nie wytrzyma. Wywiązuje się wielka bójka, w której nie wiadomo dokładnie, kto się z kim bije i o co. Chaos jest totalny. Skłębiony tłum w zacieklej walce wtacza się od tyłu na scenę, drą się prześcieradła służące za tło. Postaci odtwarzające obraz Matejki, stojące dotychczas jak posągi w zastygłych pozach, włączają się do bójki. Rycerze-przebierańcy biją się z prawdziwymi żołnierzami, następuje bitwa w bitwie. Heroizm rycerzy walczących pod Grunwaldem, powaga i patos obrazu Matejki przedstawiającego to słynne zwycięstwo zostaje zestawiona z ordynarną bójką.

³⁴³ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 304.

³⁴⁴ Tamże, s. 305.

³⁴⁵ Andrzej Wajda - Jan Matejko's heritage (35/222), <https://www.youtube.com/watch?v=JG10bhYIQFE>

Arcybiskup wybuchając śmiechem, ksiądz redaktor płacze, a stary Żyd (Aleksander Bardini) dla ratowania sytuacji zaczyna grać hymn Polski. Część osób staje na baczność i salutuje, ale część tłucze się dalej.



Kadr z filmu *Kornblumenblau*, reż. Leszek Wosiewicz

W *Kornblumenblau* scen bicia, okładania kijami, razów i kopniaków jest bardzo dużo. Gesty te u Wosiewicza w znacznej mierze straciły swój biegun dodatni, przeważa tu negacja, poniżenie. Jednak jakieś echa światoodczucia karnawałowego w nich pobrzmiewają – często towarzyszy im śmiech. Karnawałowym motywem są szczególnie kopniaki w pośladki (główny bohater doświadcza ich wyjątkowo często), które ośmieszają kopanego, zwracają uwagę na jego dolną, nieoficjalną część ciała, sprowadzają do dołu materialno-cieleśnego. Groteskowa jest również scena nakręcona zimowym, mroźnym i śnieżnym światem, w której nadzy więźniowie zostają sprowadzeni do roli zwierząt, zaprzęgnięci do wozu zamiast koni i smagani są batem przez woźnicę, który zadaje im jawnie ironiczne, wyszydające resztki ich godności pytania typu: *Co golasy? Za ciepło wam?* W innej scenie Bławatek bije się ze współwięźniem, traci zęby, pluje krwią, ale ta bójka też nie jest do końca poważna, towarzyszy jej śmiech, zarówno bijących się, jak i obserwatorów wydarzenia. W filmie pojawia się również scena, w której jakiś kapo smaga pejcem uciekiniera z obozu przebranego za błazna. Człowiek ma spętane nogi i śmiesznie podskakuje przy każdym uderzeniu. Na szyi ma tabliczkę z ironicznym napisem: *Hurra, hurra, znowu jestem tu!* Błazen to typowa postać groteskowa. Podczas świąt

karnawałowych lud wybierał „króla”, którego po chwili panowania detronizowano, przebierano w strój błazeński, wyśmiewano, lżono i chłostano³⁴⁶.



Kadr z filmu *Kornblumenblau*, reż. Leszek Wosiewicz

Śmiesznym widowiskiem jest również scena bójki w *Eroice*. Bójka nie wywiązała się spontanicznie, była rodzajem przedstawienia, zaplanowali ją Turek z kolegą i Żak, który założył się, że przejdzie przez druty obozu, a jej celem było odwrócenie uwagi strażnika. Na znak Żaka zaczynają się kłócić: – *Na to trzeba nie mieć honoru!* – mówi ni stąd, ni zowąd Turek. – *Pan mnie nie będzie uczył honoru!* – odpowiada tamten. – *Błazen!* – rzuca karnawałowym wyzwiskiem Turek i zaczynają się bić. Obserwujący to z wysokości wierzy strażniczej niemiecki żołnierz zaczyna się głośno śmiać, trzymając się za brzuch. – *Panowie oficerowie, przestańcie z rozkazu generała!* – ktoś próbuje przywołać ich do porządku. – *Pański generał może mnie pocałować o tu* – odpowiada Turek, sprowadzając dyscyplinę wojskową do dołu materialno-cielesnego poprzez przywołanie starego karnawałowego gestu *całowania w zadek*³⁴⁷, opartego na zasadzie odwrotności, zamiany góry i dołu, oblicza i zadu.

Pobiciom i razem towarzyszą często (choć czasem występują bez związku z bójkami), zarówno u Rabelais’go, jak i u Wosiewicza, Munka i Wajdy, przekleństwa, obelgi i wyzwiska. W *Krajobrazie po bitwie* przekleństwa związane są z kopulacją, porodem, defekacją: oprócz krótkich, klasycznych obelg, jak *skurwysyn* czy *sukinsyn*, występują bardziej nietypowe i

³⁴⁶ Por. M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 295-297.

³⁴⁷ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 506.

spersonalizowane, jak: *wyskrobek bolszewicki*, a także dłuższe, złożone wiązanki: – *Jakby wlaź porucznikowi do tyłka, to dopiero wyjdzie as z podporucznikiem*. W *Kornblumenblau* blokowy, tłukąc batem więźniów, wyzywa ich od *przeklętych świń*, padają też takie wyzwiska, jak *bydlak* czy *wszarz*. W *Eroice* natomiast jest ich stosunkowo niewiele, np. *blazen* czy *stado małp* itd. Groteskowe przekleństwa i obelgi były, jak wszystko w karnawale – ambiwalentne – znieważały, sprowadzały w cielesną dolinę, zrównywały ze zwierzętami, ale jednocześnie wiązały się z życzeniem odrodzenia. Oczywiście z tej ambiwalencji w omawianych filmach nie zostało prawie nic oprócz czystej negacji. Jednak wyzwiska i obelgi po pierwsze należą do sfery nieoficjalnej, wprowadzają familiarną atmosferę, po drugie, jak pisał Bachtin – *to strzępy jakiegoś obcego języka, w którym kiedyś można było coś powiedzieć, ale którym teraz można jedynie bezmyślnie znieważać*. *Byłoby jednak niedorzecznością i obłudą zaprzeczać, że nadal zachowały pewien urok*. *Drzemie w nich jak gdyby niejasna pamięć dawnych karnawałowych przywilejów i karnawałowej prawdy*³⁴⁸.

O groteskowym motywie szaleństwa, choroby psychicznej pisałam w rozdziale o Powstaniu Warszawskim, odwołując się zarówno do teorii Bachtina, jak i Kaysera³⁴⁹. W omawianych filmach obozowych obrazy ludzi chorych psychicznie też się pojawiają. Najbardziej uwypuklony jest ten motyw w filmie *Cynga* Wosiewicza, którego akcja w przeważającej części rozgrywa się w łagrze w baraku szpitalnym dla chorych psychicznie. Tytułowa cynga, inaczej skorbut albo gnilec, to choroba, która oprócz fizycznych objawów powoduje również depresję i otępienie. Główny bohater zapada na tę chorobę, która czyni go niemalże żywym trupem.

W Auschwitz używano słowa „muzułman” na określenie człowieka skrajnie wycieńczonego głodem, u którego występowały też zmiany w zachowaniu – od nadpobudliwości i drażliwości po zupełną obojętność na bodźce. W takim stanie w pewnym momencie znajduje się Tadeusz, bohater filmu *Kornblumenblau*. Nie ma siły utrzymać się na nogach, pogrążony jest w letargu, w kompletnym zamroczeniu³⁵⁰. Leży w błocie, bliski śmierci, ale uśmiecha się nieświadomie do swoich wspomnień, jakiś obrazów miasta sprzed wojny. Ten

³⁴⁸ Tamże, s. 89-90.

³⁴⁹ Nr strony

³⁵⁰ Por. cytat z Kaysera: *Jakiego rodzaju perspektywa właściwa jest grotesce? (...) świat będący czymś obcym powstaje w oczach zatopionego w marzeniu, we śnie, na jawie albo na progu zamroczenia . (...) W coś tajemniczego przeistacza się także człowieczeństwo szalonego. Wydaje się tu, jak gdyby jakiś „coś” [„Es” – ono], jakiś obcy, nieludzki pierwiastek wtargnął do duszy. Zetknięcie z obłędem jest poniekąd jednym z pierwotnych doznań groteskowości, jakie narzuca nam życie*. W. Kayser, *Próba...*, dz. cyt. s. 278.

uśmiech ratuje mu życie – kapo, który większość muzułmanów ładuje na wóz jadący do pieca, jego postanawia uratować i wysłać do szpitala.

W obozie jenieckim, przedstawionym w *Eroice*, znaczna część więźniów przebywała już od bardzo dawna – ci, którzy trafili do niewoli w 1939 roku – od pięciu lat. Atmosfera w baraku, do którego, po upadku Powstania Warszawskiego, przybywają nowi jeńcy, była gęsta i duszna, wielu nie wytrzymało zamknięcia i ciągłego przymusowego towarzystwa. Dwóch bohaterów noweli odebrało sobie życie – Żak, który nie mógł znieść braku samotności i schowany na poddaszu porucznik Zawistowski, którego właśnie samotność skłoniła do ostatecznego kroku. W omawianych filmach szaleństwo, tak jak w grotesce romantycznej, ma charakter tragicznego *indywidualnego wyobcowania*³⁵¹.

W *Krajobrazie po bitwie* byli więźniowie obozu koncentracyjnego dotknięci są różnymi zaburzeniami psychicznymi. Główny bohater, Tadeusz, ma symptomy zespołu stresu pourazowego. W najpiękniejszych nawet momentach, podczas spaceru z dziewczyną po lesie nawiedzają go natrętne, makabryczne wspomnienia: śmierci, tortur czy bicia. Większość dipisów ma obsesję na punkcie jedzenia, ciągle o nim mówią i objadają się kompulsywnie. Na przykład Cygan je bez przerwy, pojawia się w kilku scenach z naręczem puszek i konserw, w których co chwilę zanurza łyżkę. Je, choć już nie może i zbiera mu się na wymioty. W drugiej części filmu już tylko cierpi z przejedzenia, leży i stęka, łapiąc się za brzuch. Ma więc typowo karnawałową dolegliwość. Bachtin pisał, że najbardziej charakterystyczne, karnawałowe „wesołe choroby” – podagra i syfilis – są *rezultatem nieumiarkowanego rozkoszowania się jedzeniem, piciem, życiem płciowym; dlatego też są istotnie związane z dołem materialno-cieleśnym*³⁵².

Choroba, zarówno psychiczna, jak i fizyczna, agonia i śmierć są karnawałowymi motywami. *Twarz chorego nie mówi o nim, ale o życiu-śmierci, które należą do ponadindywidualnej sfery gatunkowego życia ciała. Twarz i ciało umierającego tracą tożsamość*³⁵³. Ciało umierającego łączy się z powszechnym ciałem ludu, któremu *nie straszna jest śmierć: śmierć indywiduum to tylko jeden moment triumfującego życia ludu i ludzkości, moment konieczny, aby ludzkość mogła się odrodzić i udoskonalić*³⁵⁴. Koncepcję tę zaczerpnął

³⁵¹ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 103.

³⁵² Tamże, s. 250.

³⁵³ Tamże, s. 488.

³⁵⁴ Bachtin, s. 465.

Bachtin od Nietzschego z *Narodzin tragedii*³⁵⁵. Agonia (w realizacji groteskowej: wysunięty język, bezmyślnie wybałuszone oczy, dławienie się, charczenie przedśmiertne³⁵⁶) to według Bachtina jeden z trzech zasadniczych aktów życia groteskowego ciała, obok porodu i aktu płciowego. Często przy tym owe trzy akty zastępują się nawzajem (jeden przechodzi w drugi) i zlewają się ze sobą, ponieważ ich zewnętrzne symptomy (przejawy) w znacznym stopniu się pokrywają (ból porodowy, napięcie ciała, wybałuszone oczy, pot, drgania rąk i nóg itp.)³⁵⁷.

W *Krajobrazie po bitwie* są dwie sceny agonii, przedstawione w bardzo różnych konwencjach. Pierwsza to (wspomniana już przy okazji motywu jedzenia) scena linczu, jakiego byli więźniowie dokonują na znienawidzonym kapo. Wywlekają go z baraku, trzymając za nogi i ręce, biją i topią w gęstych ekskrementach. Przez chwilę widać jego pulchną, przerażoną twarz, wybałuszone oczy i szeroko otwarte w krzyku usta. Jest to typowo groteskowa agonia, podkreślająca fizjologię tego procesu, silnie degradująca, połączona z motywem kału (śmierć w szambie) i jedzenia (przygląda się tej śmierci Tadeusz, jedząc kanapkę).

Zupełnie inaczej przedstawiona została śmierć Niny, postrzelonej przypadkiem przez amerykańskiego żołnierza. Moment, kiedy trafia ją kula pokazany jest kilkakrotnie w zwolnionym tempie, jak na obrazie Andrzeja Wróblewskiego *Rozstrzelanie*, który ukazuje kolejne etapy śmierci, przemianę żywego człowieka w martwe, zdeintegrowane ciało. Postać Niny skręca się, dziewczyna otwiera szeroko usta, ale nie ma w tej scenie konania w konwulsjach, groteskowego charczenia, drgawek czy wybałuszonych oczu, jej agonia jest błyskawiczna i estetyczna. Kiedy pada na ziemię nie traci indywidualności, jej ciało jest zamknięte, nie ma wielkiej rany. O jej martwocie świadczy tylko płynąca mała strużka krwi i to, że jest nieruchoma. Poza tym wygląda jakby leżała i patrzyła w niebo z lekko przymkniętymi powiekami. Śmierć Niny przedstawiona jest w kanonie klasycznym, w konwencji uwznioślającej, w tle słychać znowu muzykę Zygmunta Koniecznego do wierszy wojennych Baczyńskiego. Poprzedza ją jednak scena o zupełnie innym, lekkim nastroju. Młody żołnierz opala się w słońcu z błogim uśmiechem, inny nuci popularną angielską piosenkę *My Bonnie*, a

³⁵⁵ Por. fragment z *Narodzin tragedii*: *Dopiero na podłożu ducha muzyki rozumiemy radość z unicestwienia indywiduum. Tylko bowiem z poszczególnych przykładów takiego unicestwienia uwyrażnia się nam wieczny fenomen sztuki dionizyjskiej, która woli w jej wszechmocy pozwala się wyrazić niejako poza principium individuationis, a wiecznemu życiu – poza wszelkim zjawiskiem i wbrew wszelkiemu unicestwieniu. Metafizyczna radość z tragiczności jest przekładem instynktownie nieświadomej dionizyjskiej mądrości na język obrazu: bohater, najwyższy przejaw woli, zostaje ku naszej rozkoszy zanegowany, bo przecież jest tylko zjawiskiem, a wiekiętego życia woli nie dotyka jego unicestwienie. „Wierzmy w wieczne życie”, woła tragedia, a muzyka jest bezpośrednią ideą tego życia.* F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*, dz. cyt., s. 124.

³⁵⁶ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 482.

³⁵⁷ Tamże.

trzeci wesoło i zaczepnie woła do Niny: *Hello, baby, come on!* Zgrzyt, dysonans, zestawienie niedopasowanych nastrojów tworzy ironię romantyczną, ale też sama sytuacja – przypadkowej, niepotrzebnej śmierci tuż po wojnie – zawiera w sobie ironię losu i makabryczny komizm. Komentarzem do takiego układu zdarzeń może być zdanie, które Tadeusz wypowiada kilka scen wcześniej, tłumacząc swój strach i niechęć do ryzykownych zachowań: *Przeżyć tyle lat i dać się zabić po wojnie? To zbyt groteskowe.*

W *Kornblumenblau* jest długa scena agonii nagich mężczyzn, kobiet i dzieci w komorze gazowej. Młody żołnierz, w eleganckim esesmańskim mundurze, z psychopatycznym uśmiechem odkręca zawór z gazem i zupełnie zimnym wzrokiem przygląda się konającym przez małe okienko, pogryzając i żując kanapkę. Widać splątane w konwulsjach ciała, ręce, nogi, brzuchy, rozwarłe usta, szeroko otwarte w przerażeniu oczy. Jest to makabryczny, groteskowy obraz agonii kolektywnego ciała. Zestawiony został po pierwsze z jedzeniem i uśmiechem faszysty, po drugie z muzyką Beethovena, która w tej scenie dominuje i zagłusza krzyki konających. Jest to *Oda do radości*, fragment IX symfonii, jeden z najbardziej wzniosłych utworów w historii muzyki, której słowa refrenu stoją w jaskrawej, tragicznej i bolesnej sprzeczności z tym, co widzimy: *Wszyscy ludzie będą braćmi, tam gdzie twój przemówi głos.*

Członkowie sonderkommando z nieobecnym i obojętnym wyrazem twarzy zakładają maski gazowe i otwierają drzwi komory i ukazują się ściana już zastygłych, splątanych w jedno, nagich fragmentów ciał: pośladek, profil starca, warkocz z różową wstążką, zsiniały penis, noga, twarz z wytrzeszczonymi oczami, rozwartymi ustami i z żółtym niekompletnym uzębieniem. Muzyka ścisza się przed punktem kulminacyjnym, kamera wolno przesuwa się z dołu do góry, w zbliżeniach i bez niedomówień ukazując członki tego martwego, kolektywnego ciała, po czym przyspiesza gwałtownie, przenosząc się na zewnątrz, na plac wśród baraków, a muzyka przechodzi z pianissimo do fortissimo, włącza się chór, który śpiewa refren *Ody do radości*. Muzyka pochodzi ze świata przedstawionego. Na placu odbywa się przedstawienie, olbrzymi transparent głosi: *Alles für alle* (Wszystko dla wszystkich), gra orkiestra, śpiewa chór, tańczą tancerze – więźniowie z nadzorczyńiami, którzy, podobnie jak śpiewacy, mają upudrowane na biało twarze i wymalowane czerwone policzki klaunów. Ich stroje są połączeniem sprzecznych elementów. Tancerki-nadzorczyńie ubrane są w górną część niemieckiego munduru, a na dole mają tiulowe spódniczki baletnicy. Dolną, nieoficjalną część ich ciała podkreślają często eksponowane barchanowe białe majtki wciągnięte na czarne rajstopy. Tancerze-więźniowie mają pasiaki w formie kombinezonów, pajacyków (tzn.

nieodcięte w pasie), w paski w poprzek, a nie wzdłuż, więc wyglądają jak smutne arlekiны czy klauni. Tańczą pokraccie, mylą się i potykają.



Kadr z filmu *Kornblumenblau*, reż. Leszek Wosiewicz

Parodia opery, błazeński balet, groteskowy taniec nadzorczyń i więźniów do *Ody do radości* zestawiony został ze śmiercią ludzi w komorze gazowej. Scena złożona jest z samych kontrastów, heterogenicznych elementów, niedopasowanych tonów i rejestrów retorycznych, które wzajemnie się znoszą i podważają, tworząc ironię romantyczną niezwykle ciężaru i mocy.

Ironia, śmiech zredukowany, niezbędny składnik prawdziwej, filozoficznej groteski, wyraża się wielogłosowością, jest mówieniem wieloma językami na raz i stoi w opozycji wobec jednogłosowości i tyranii władzy absolutnej, wobec jednostronnych i zamkniętych interpretacji świata, które mają pretensję do bycia ostatecznymi, które są właściwe totalitaryzmem. Za ironicznym sposobem mówienia i groteskowym sposobem obrazowania kryje się światopogląd buntowniczy i rewolucyjny, opowiadający się za wolnością, uwalniający od strachu, afirmujący życie. *Groteskowe obrazy wyrażają walkę ze strachem kosmicznym, walkę z pamięcią i przecuciem kosmicznych kataklizmów i zagłady*³⁵⁸. *Kosmiczny strach zostaje pokonany przez śmiech*³⁵⁹.

³⁵⁸ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 460.

³⁵⁹ Tamże, s. 461.

Jest w tych obrazach *nieulekłość, nieustraszonosc*³⁶⁰, jest dystans do życia, ról w nich odgrywanych, jest też oswojenie ze śmiercią i wszystkim, co w istnieniu najbardziej groźne i przerażające. Takie światoodczucie emanuje z omówionych filmów, a narrator opowiadania Tadeusza Borowskiego wyraża je wprost: *Widzieliśmy paru cywilów: dwie zastraszone kobiety w futrach i mężczyznę o zmiętej, niewyspanej twarzy. (...) Kobiety patrzyły z przerażeniem na pasiastych ludzi i na potężne urządzenia obozu: piętrowe domy, podwójne druty, mur za drutami, solidne budy strażnicze. (...) Ci cywile są śmieszni. Reagują na obóz jak dziki na widok broni palnej. Nie rozumieją mechanizmu naszego życia i wietrzą w tym wszystkim nieprawdopodobne, mistyczne, coś ponad ludzkie siły. (...) Dziś za pan brat z nieprawdopodobnym i mistycznym, mając na co dzień krematorium, tysiącami flegmony i gruźlicę, poznawszy, co to jest deszcz i wiatr, i słońce, i chleb, i zupa z brukwi, i praca, aby nie podpaść, i niewolnictwo, i władza, będąc, że tak powiem, pod rękę z bestią – patrzę na nich z odrobiną pobrażania, jak uczonego na laika, wtajemniczonego na profana*³⁶¹.

³⁶⁰ Określenia używane przez Bachtina.

³⁶¹ T. Borowski, *U nas w Auschwizu...*, dz. cyt.

ZARAZ PO WOJNIE

Obraz groteskowy przedstawia zjawisko w trakcie zmiany, w stanie nie ukończonej jeszcze metamorfozy, w stadium śmierci i narodzin³⁶².

Michaił Bachtin

Po 8 maja 1945 roku Polska przechodziła gwałtowną metamorfozę, stare wartości i hierarchie ulegały zawieszeniu, nowe dopiero się kształtowały. Sytuacja przełomu ustrojowego, zmiany władzy i porządku społecznego była w pewnym sensie karnawałowa. Na kraj w czasie transformacji można spojrzeć jako na *świat na opak* – następowało odwrócenie ról, zmiana zasad, nagłe koronacje i detronizacje, mieszały się ze sobą nieprzystające do siebie elementy starego i nowego porządku, pojawiało się wiele sprzecznych narracji, często występowały komiczne zgrzyty. Momenty przełomowe unaocniają niezwykle wyraziście umowność odgrywanych ról, względność wszelkich porządków. Życie z tej perspektywy jawić się może jako *theatrum mundi*, w którym role są niepoważne, na chwilę przyjęte.

Na temat tego, co działo się w Polsce tuż po wojnie, powstało i nadal powstaje wiele filmów. Opowiadają one o tych czasach w bardzo różnych konwencjach. Wybrałam filmy, które mają najwyższe natężenie elementów groteskowych, w których degradacje są najwyraźniejsze, a element materialno-cielesny mocno eksponowany i zestawiony z tym, co poważne, wzniosłe i tragiczne, w których występują motywy i postaci karnawałowe, a przede wszystkim te, które są najbardziej zironizowane, czyli przeniknięte zredukowanym karnawałowym śmiechem, mianowicie – *Popiół i diament* (1958) Andrzeja Wajdy, *Bazę ludzi umarłych* (1958) Czesława Petelskiego, *Słońce wschodzi raz na dzień* (1967, premiera 1972) Henryka Kluby i *Ułaskawienie* (2018) Jana Jakuba Kolskiego (będę wspominała także o wcześniejszym filmie Kolskiego *Pogrzebie kartofla* z 1990 roku, który podejmuje ten sam temat). Akcja tych filmów toczy się w 1945 i 1946 roku, choć w niektórych występują prologi i epilogi rozgrywające się w czasach późniejszych.

³⁶² M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 85.

Na karnawałowość obrazu końca wojny w *Popiele i diamencie* zwrócił uwagę Tadeusz Lubelski, podkreślając uchwycony w filmie moment zmiany porządków, współwystępowanie elementów starego i nowego, ciągle koronacje i detronizacje. *Cały ciąg obrazów i scen wprowadzał karnawałowy lejtmotyw filmu (oczywiście w sensie bachtinowskim: radości i bólu końca dotychczasowego porządku wartości): krzyż w świątyni wisi jeszcze, ale już odwrócony do góry nogami bądź profanowany; portrety nowych władców jeszcze nie zawisły, ale już czekają na powieszenie*³⁶³.

Wcześniej słowa *karnawalizacja* użył Marek Hendrykowski, pisząc o przestrzeni filmowej *Popiołu i diamentu*: *Przede wszystkim uderza jej daleko idąca „karnawalizacja”, by posłużyć się znanym terminem Michaiła Bachtina. Świat ekranowy stanowi w „Popiele i diamencie” uniwersalną jedność. Ale cechą owego universum jest wewnętrzny konflikt, coincidentia oppositorum, widoczne od pierwszej sceny współwystępowanie i przenikanie się elementów biegunowo różnych, których jednoczesny udział wyzwala nieustanną grę napięć.* Hendrykowski analizował przestrzeń pierwszej sekwencji filmu, która zarazem jest miejscem sielankowego wypoczynku, miejscem kultu religijnego, miejscem zbrodni i miejscem pracy oracza.

Istoty karnawalizacji przestrzeni filmowej Marek Hendrykowski upatruje zatem w zestawianiu sprzecznych elementów. Cecha ta – o czym pisałam w części teoretycznej – jest uznawana przez niektórych badaczy (np. Michała Głowińskiego) za jedną z podstawowych cech groteski. Inni zwracali uwagę na to, że jest ona zbyt ogólna – nie każda sprzeczność jest groteskowa. Dysonanse, konflikty, zgrzyty są podstawą wszelkiego komizmu. Mieszanie heterogenicznych elementów pojawia się w definicjach słownikowych jako zasadnicza cecha zarówno ironii romantycznej, jak i groteski.

*Łączenie przeciwieństw – najważniejsza figura stylistyczna Wajdowskiej architektury*³⁶⁴ – tak René Prédal zatytułował swój artykuł, w którym nie wspomina jednak ani o grotesce, ani o ironii, ani o karnawalizacji. Na zestawienia kontrastów i mieszanie sprzecznych nastrojów zwrócił uwagę również Konrad Eberhard: *Wspólną zasadą jest kontrastowość i ekstremalność. Tak jak Cybulski ustawicznie waha się pomiędzy skrajnościami: stanem uspokojenia i rozluźnienia a wybuchem, bezruchem a gwałtownością gestu, oszczędnością, dyskrecją w*

³⁶³ T. Lubelski, *Historia...*, dz. cyt., s. 226-227.

³⁶⁴ R. Prédal, *Łączenie przeciwieństw – najważniejsza figura stylistyczna Wajdowskiej architektury filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 1996 r., nr 15/16 (jesień/zima 1996/97), s. 221-228.

uzewnętrznianiu uczuć i nagłym obnażaniem się, niemal ekshibicjonizmem – tak samo Wajda bezustannie kontrastuje rytmy narracji, obrazy, przedmioty³⁶⁵. Nie nazwał jednak tego chwytu ani ironią, ani groteską.

Marek Hendrykowski, pisząc o karnawalizacji, nie wiązał jej z groteską, lecz z ironią. Słowa *groteska* w kontekście *Popiołu i diamentu* używa tylko raz, i łączy je z karykaturą, pisząc, że uczestnicy bankietu przeżywają podczas tańca chwilę wzniosłości *zgoła metafizyczną, choć groteskową ze względu na karykaturalny charakter sposobu sportretowania*³⁶⁶. W innym miejscu Hendrykowski pisał o ironii artystycznej, którą nazwał „karnawałowym śmiechem”: *Epos, w którym najwyższy heroiczny czyn jest zwykłą zbrodnią i w którym pokonany przez historię bohater umiera na śmietniku, niesie w swej wymowie potężny ładunek artystycznej ironii. Mit świętej walki za świętą sprawę został tutaj przejmująco sprofanowany. „Karnawałowy śmiech”, który się w tym filmie wielokrotnie rozlega, jest na tle owych zmagañ człowieka z historią śmiechem nie tylko głęboko tragicznym, ale i szczególnie dalekosiężnym w swoim demaskatorskim powołaniu*³⁶⁷.

Michaił Bachtin zredukowanym karnawałowym śmiechem nazywał ironię romantyczną, która była według niego niezbędnym składnikiem groteski realistycznej. Wydzźwięk tego śmiechu nie był jednak głęboko tragiczny, ale ambiwalentny, niejednoznaczny, negująco-afirmujący. Zasadnicza zaś jego funkcja była demaskatorska, ale nie odkrywała zamaskowanych wcześniej prawd, a podważała każdą prawdę czy perspektywę, jako nieostateczną. Ironia według Bachtina była postawą autora, która *nie pozwala na absolutyzowanie żadnego punktu widzenia, żadnego biegunu życia i myśli*³⁶⁸. Podobną postawę twórczą zauważał u Wajdy Tadeusz Sobolewski: *Wajda ma w sobie dystans. Patrzy na świat okiem malarza wycofanego o pół kroku. Ten dystans, to zmrużenie oczu sprawia, że Wajda nie mieści się w żadnej ideologii i żadna nie może uznać go za swego*³⁶⁹.

Ironia romantyczna wprowadza niejednoznaczność. Śmiech karnawałowy (nawet jeśli jest zredukowany) oczyszcza powagę z *dogmatyzmu, jednostronności, skostnienia, fanatyzmu i kategoryczności, z elementów strachu czy zastraszenia, z dydaktyzmu, naiwności i iluzji, z*

³⁶⁵ K. Eberhardt, *Narodziny Zbyszka*, „Kino” 1975, nr 4, s. 61-63

³⁶⁶ M. Hendrykowski, *Styl i kompozycja „Popiołu i diamentu” Andrzeja Wajdy*, [w:] *Analizy i interpretacje. Film polski*, red. Alicja Helman i Tadeusz Miczka, Katowice 1984, s. 73.

³⁶⁷ Tamże, s. 89.

³⁶⁸ M. Bachtin, *Problemy poetyki...*, dz. cyt., s. 171.

³⁶⁹ T. Sobolewski, *Myślę jutrem*, [w:] *Mistrzowie polskiego kina. Andrzej Wajda*, red. M. Burchard, Warszawa 2011, s. 17.

liczej jednopłaszczyznowości i jednoznaczności oraz głupiej rozpacz³⁷⁰. Niejednoznaczność to określenie, które bardzo często używane jest w kontekście tych filmów, ich bohaterów, a także sytuacji, w której się znaleźli. Krzysztof Kornacki podsumowując analizę recenzji *Popiołu i diamentu*, pisał: *Ogólne wrażenie, jakie wynosi się z lektury recenzji, to refleksja o niejednoznaczności wymowy filmu, „opalizowaniu” jego sensu*³⁷¹. Andrzej Werner w książce *Polskie, arcy-polskie...* wspomina ankietę przeprowadzoną przez redakcję „Polityki” wśród widzów *Popiołu i diamentu*. Zdecydowana większość jej uczestników uznała film Wajdy za dobry lub wybitny, jednak bardzo różniły się oceny postaci bohatera i wymowy filmu. Jedni odczytali film jako antyakowski, inni – antykomunistyczny. *Każdy znajdował w filmie to, co chciał znaleźć, brał to, co mu było potrzebne, czego nie chciał widzieć, nie dostrzegał*³⁷².

Marek Hendrykowski pisał na temat toczących się przez dziesiątki lat gorących sporów o wymowę ideową powieści i filmu. *Popiół i diament* należy do tych dzieł, które nadal zdolne są wzniecać dyskusje, wywoływać spory i inspirować dialog wokół naszych polskich spraw, angażujący zarówno indywidualne, jak i zbiorowe emocje³⁷³. Hendrykowski zauważył też ambiwalencję i niejednoznaczność bohaterów filmu, zestawiając ich z bohaterami socrealistycznymi. W socrealizmie postać „chce” być czytana w jeden jedyny sposób, jest w pełni jednoznaczna. *Bohater bywa absolutnie prawy, a jego przeciwnik – absolutnie nikczemny*³⁷⁴. Natomiast w *Popiole i diamencie* sama konstrukcja postaci – w przeciwieństwie do formuły socrealistycznej – jest otwarta na różne interpretacje. (...) *Cechy zmieniają się nagle i nieoczekiwanie, w grę wchodzi często ich ambiwalentna obecność. (...) Bohater jawi się w efekcie jako wciąż inny – nie tylko w perspektywie wymowy całości, ale i w pojedynczych scenach „domaga się”, aby go czytać na wiele różnych sposobów*³⁷⁵.

Na wiele różnych sposobów można też odczytywać bohaterów *Bazy ludzi umarłych*. Tablica umieszczona na początku filmu informuje widzów, że będzie to opowieść o ludziach, których *nie da się określić jednym słowem*. Danuta Karcz w rozmowie z Ewą i Czesławem Petelskimi zwróciła uwagę na to, że film, pomimo tego, że odniósł sukces, *nie był przyjęty jednoznacznie. Jedni chwalili go za to, za co potępiali drudzy. Nie chodziło tylko o zmianę pa-*

³⁷⁰ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 203-204.

³⁷¹ K. Kornacki, *Popiół i diament*, Gdańsk 2011, s. 345.

³⁷² A. Werner, *Polskie, arcy-polskie...*, London 1987, s. 45.

³⁷³ M. Hendrykowski, *Popiół i diament*, Poznań 2008, s.12.

³⁷⁴ Tamże, s. 66.

³⁷⁵ M. Hendrykowski, *Styl i kompozycja „Popiołu i diamentu” Andrzeja Wajdy*, [w:] *Analizy i interpretacje. Film polski*, red. Alicja Helman i Tadeusz Miczka, Katowice 1984, s. 80.

lety z różowej na czarną, ale o „zbezczeszczenie” etosu robotnika. Mówiono, że zamienił go Pan na obraz lumpa spod budki z piwem³⁷⁶. Czesław Petelski odpowiedział: *Nikt nie miał wątpliwości, że bohaterami filmu są ludzie okaleczeni przez wojnę, wypaczeni przez życie. Jerzy Lessman pisał: „To wykolejeńcy – zgoda. Ale ludzie tacy jak my. To życie ich starmosiło. Lecz każdy z nich w gruncie rzeczy w zanadrzu ma poczucie człowieczeństwa, marzy o czymś lepszym, pełniejszym. Ludzie prawdziwi, z krwi i kości, źli i dobrzy równocześnie”*³⁷⁷.

Główni bohaterowie *Ułaskawienia* Jana Jakuba Kolskiego – Jakub i Hanka nieustannie prowadzą ze sobą dyskusje, nie zgadzają się ze sobą w zasadniczych kwestiach, inaczej interpretują rzeczywistość. Poglądy zarówno jednej, jak i drugiej strony weryfikuje co chwila albo układ wydarzeń – ironia losu, albo podważa komentarz narratora – ich wnuka, alter ego samego Kolskiego. Reżyser żadnego z tych głosów nie czyni dominującym, nie zamyka dialogu rozstrzygającą puentą, nie przyznaje racji żadnej ze stron, wydobywając całą wieloznaczność sytuacji.

Krzysztof Mętrak w artykule pt. *Ballada o odradzaniu się życia*, recenzji *Słońce wschodzi raz na dzień*, który przeleżał parę lat na półce pisał, że: *film nic a nic się nie zestarzał, przeciwnie – nabrał nowych, niespodziewanych znaczeń, co świadczy, że jest filmem otwartym, mogącym wchłaniać w siebie inne sensory i nowe układy odniesień*³⁷⁸. Zauważa więc w filmie niejednoznaczność. Zwraca również uwagę na inną jego cechę – zamierzoną i konsekwentną niejednorodność stylistyczną. *Film jest utworem pełnym ludowego sztafażu, widowiskiem-dziwowiskiem, na dodatek stylistycznie niejednorodnym, a więc trudno dać mu jednobrzmiące imię*³⁷⁹.

Niejednorodność stylistyczna to cecha zarówno ironii romantycznej (*igranie utrwalonymi w tradycji konwencjami lit. i wartościami estetycznymi*³⁸⁰), jak i groteski – zarówno według *Słownika terminów literackich* (kategoria estetyczna wyróżniająca się m.in.: *niejednorodnością stylową, ostentacyjnie demonstrowaną inwencją słowną, łączeniem skłóconych wzorców stylowych, mieszaniem mowy wykwintnej z wulgarną, kontrastowaniem sposobu mówienia z sytuacją wypowiedzi*³⁸¹), jak i Bachtina (gatunki powagi-śmiechu, a więc

³⁷⁶ D. Karcz, *Nie można zdradzić siebie. Rozmowa z Ewą i Czesławem Petelskimi*, „Kino” 1985, nr 10, s. 3-4.

³⁷⁷ Tamże.

³⁷⁸ K. Mętrak, *Ballada o odradzaniu się życia*, „Film” 1972, nr 19, s. 4.

³⁷⁹ Tamże.

³⁸⁰ *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, dz. cyt., s. 204.

³⁸¹ Tamże.

skarnawalizowane, groteskowe, mają szczególną cechę – to zamierzona różnystylowość i wielogłosowość wszystkich tych gatunków. Rezygnują one z jednolitości stylu (a właściwie jednystylowości) epopei, tragedii, wzniosłej retoryki, liryki. Cechuje te nowe gatunki wielość tonacji, pomieszanie wzniosłego z poziomym, powagi ze śmiechem. Szeroko stosuje się tu przytoczenia odmiennych stylów – listy, znalezione manuskrypty, zasłyszane dialogi, parodie gatunków wzniosłych, parodystyczne interpretowane cytaty itp. Niekiedy spotykamy tu pomieszanie mowy prozatorskiej z wiązanką, wprowadzenie żywych dialektów i gwar (...); autorzy przywdziewają tu różne maski³⁸²). Gatunek *Słońca*... Krzysztof Mętrak określa ostatecznie jako *poetycko-surrealistyczno-balladowo-zbójcką ludową prop-agitkę*. (...) Użyliśmy we wcześniejszej partii tej recenzji zbitki przymiotników, próbując określić charakter stylistyczny tego filmu. Jest to nadzwyczaj trudne, gdyż rzecz jest wysoce niejednorodna pod tym względem, z czego trudno czynić zarzut, skoro całość narzuca się tą niejednorodnością, fascynuje nią i nadaje „*Słońcu*” swoisty efekt estetyczny³⁸³.

Alicja Helman w artykule pt. *Analiza współczynników stylizujących. Słońce wschodzi raz na dzień*³⁸⁴ wymieniła te elementy, które czynią film podobnym do ludowej ballady. Do najistotniejszych zaliczyła muzykę Zygmunta Koniecznego wykonaną przez Zespół Regionalny z Istebnej, nawiązania do malarstwa prymitywnego, motyw diabła, jasełkowy wątek głupiego Wali, a także baśniowe hiperbolizacje głównego bohatera. Motywy diabła i głupca, a także hiperbolizacje są wspólne dla kultury ludowej i groteski.

W filmie pojawia się też nawiązanie do malarstwa Pietera Bruegela Starszego, choć trudno powiedzieć, do którego obrazu konkretnie. Po scenie zabójstwa „Czarnego” ukazuje się zimowy pejzaż przedstawiający w dalekim planie wieś leżącą na wzgórzu. Małe domki i drobne ludzkie postaci, wszystkie równie wyraźne i ostre, rozsypane są na białej przestrzeni – kobieta z dzieckiem niosąca wiadra, mężczyzna rąbiący drewno, dziecko klęczące przy trumnie, sanie z koniem. Życie toczy się zwyczajnym torem, a na szczycie wzgórza stoją naprzeciwko siebie i strzelają dwa czołgi i dwie grupy żołnierzy, na które nikt nie zwraca uwagi. Można zauważyć w *Słońcu*... nawiązania także do innych stylów malarskich, na przykład do surrealizmu – w scenie, w której Haratyk kazał powyrzucać z wozów fortepiany na hałdy ziemi przy drodze; albo do ekspresjonizmu – w scenie zabójstwa Haratyczki, opartej na kontrastach czerni i bieli, dynamicznej kompozycji kilku ostrych luf karabinów, sterczących przez

³⁸² Bachtin. *Dialog, język, literatura*, dz. cyt., s. 165.

³⁸³ Tamże.

³⁸⁴ A. Helman, *Analiza współczynników stylizujących. Słońce wschodzi raz na dzień*, „Kino” 1972, nr 5, s. 6–12.

stłuczone okno. Niejednorodność stylistyczna w filmie *Kluby* występuje nie tylko w sposobie obrazowania. Zestawione są ze sobą także różne style mówienia: gwara ludowa z nowomową agitatorów, styl urzędowy z jego parodiami w wykonaniu głupiego Wali, ludowe pieśni z propagandowymi hasłami. Szczególnie mocno zderzone są ze sobą style przemówień: księdza, sekretarza i Haratyka w scenie otwarcia szkoły.



Kadr z filmu *Słońce wschodzi raz na dzień*, reż. Henryk Kluba

Różnystylowość, przytoczenia cudzych tekstów i parodie są cechami także pozostałych filmów. W *Popiele i diamentcie* odnaleźć można szereg mniej lub bardziej dosłownych cytatów z literatury, malarstwa i filmu. Sam tytuł pochodzi z wiersza Norwida *W pamiętniku*³⁸⁵, którego fragment bohaterowie recytują. W scenie finałowego poloneza odczytać można nawiązanie do chocholego tańca z *Wesela* Wyspiańskiego lub parodię poloneza z *Pana Tadeusza*, a w scenie śmierci Maćka Chełmickiego na śmietniku – aluzję do *Rozdziobią nas kruki i wrony* Żeromskiego. Wśród inspiracji malarskich Dariusz Chyb³⁸⁶ wymieniał *Ziemię* Ferdynanda Ruszczyca i *Orkę* Józefa Chełmońskiego, a Krzysztof Kornacki³⁸⁷ również *Upadek Ikara* Petera Bruegla, *Rozstrzelanie* Andrzeja Wróblewskiego, pastisz stylu Jerzego Kossaka (portret

³⁸⁵ C. K. Norwid, *W pamiętniku*, [w:] C. K. Norwid, *Za kulisami-Tyrtej*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/za-kulisami.html> [dostęp: 24.07.2023]

³⁸⁶ D. Chyb, *Inspiracje...*, dz. cyt.

³⁸⁷ K. Kornacki, *Popiół i diament*, dz. cyt.

pułkownika z koniem wiszący u Staniewiczowej) oraz nawiązania do malarstwa socrealistycznego (w scenie przemówienia Szczuki do robotników), a także do propagandowych plakatów, portretów nowych przywódców oraz pośrednie inspiracje sztuką renesansową i barokową. W sposobie kadrowania i oświetlenia Krzysztof Kornacki wskazywał na pokrewieństwa z filmami *Obywatel Kane* Orsona Wellesa i *Trzeci człowiek* Carola Reeda.

Baza ludzi umarłych łączy w sobie cechy socrealistycznego produkcyjniaka, westernu i filmu noir. W *Ułaskawieniu* Jana Jakuba Kolskiego fragmenty Polskiej Kroniki Filmowej zestawione są ze zdjęciami stylizowanymi na amatorskie, rodzinne nagrania kamerą 16 mm oraz z nakręconą w innej konwencji zasadniczą częścią opowieści. Pojawiają się również nawiązania do *Popiołu i diamentu* Andrzeja Wajdy (figura Jezusa wiszącego do góry nogami, biały koń, orka), a także do obrazu Aleksandra Gierymskiego *Trumna chłopska*, który u Wajdy pojawił się w *Weselu*.

W *Popiele i diamencie* zestawienie sprzeczności, antytezy i kontrasty, na które zwracało uwagę wielu badaczy, mają często charakter degradacji – transpozycji tego, co poważne, wysokie, duchowe *na plan ziemi i ciała w ich nierozzerwalnej jedności*³⁸⁸, do dołu materialno-cieleśnego. Takie degradacje są zawsze ironiczne, są zerwaniem dyskursu przez zmianę retorycznego rejestru, są anakolutem, wykoślawionym zdaniem, które zaczyna się inaczej niż się kończy, które nie dotrzymuje obietnic danych na początku (jak pisał Paul de Man, interpretując Schlegla³⁸⁹). Nie są jednak czysto ironiczne, ale groteskowe, właśnie ze względu na obecność pierwiastka cielesnego.

W pierwszej scenie *Popiołu i diamentu* nastrój gwałtownie się zmienia. Zaczyna się od ujęcia krzyża na dachu kapliczki, pod którą dwaj mężczyźni leżą na trawie i leniwie opalają się w słońcu. Pojawia się dziewczynka z bukietem kwiatków, które chce złożyć w kapliczce. Prosi jednego z leżących o otworzenie drzwi, ale ponieważ są zamknięte, mężczyzna podnosi ją do góry, żeby położyła bukiet na daszku nad wejściem, pod obrazem Matki Boskiej z małym Jezusem. Obraz uduchowionego dziecka, składającego hołd religijny, uniesionego do góry, w stronę nieba i Boga, został zestawiony z zabójstwem, ze śmiercią, z agonią, w której pierwiastek materialno-cielesny został mocno podkreślony, z jękami przedśmiertnymi mordowanych, z obrazem krwi ciekącej z pustego oczodołu, a w kolejnym kadrze z obrazem ziemi, świeżo

³⁸⁸ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 80.

³⁸⁹ P. de Man, *Pojęcie ironii*, dz. cyt.

zaoranej przez oracza³⁹⁰, przygotowanej na przyjęcie nowego ziarna. Nastąpiło w tej scenie przejście od „góry” do „dołu”. „Góra” – to niebo; „dół” – to ziemia; ziemia zaś – to pierwiastek pochłaniający (mogiła, brzuch), a zarazem pierwiastek odrodzicielski (brzuch jako łono macierzyste)³⁹¹. Degradacja groteskowa ma zawsze charakter ambiwalentny. Negując i uśmiercając, jednocześnie odradza i afirmuje. *Nie jest to zwykle strącenie w dół, w niebyt, w absolutną nicość, bynajmniej. To strącenie w dół płodzący, w ten sam dół, w którym dokonuje się poczęcie i nowe narodziny, (...) dół to rodząca ziemia*³⁹².



Kadr z filmu *Popiół i diament*, reż. Andrzej Wajda

Wyraźna degradacja występuje też w scenie ze Stefką (którą gra Barbara Krafftówna), narzeczoną Staśka Gawlika, jednego z robotników, którego Maciek zabił przez pomyłkę. Główny bohater, już po odkryciu swojej pomyłki, stoi w oknie hotelowego pokoju i rozbiera się z czarnej koszuli. Nagle słyszy płacz, głośne zawodzenie młodej kobiety i zaczyna obserwować scenę, jaka rozgrywa się w otwartym oknie kamienicy naprzeciwko. Z rozmowy, która toczy się między dziewczyną a towarzyszącym jej mężczyzną (Słomką, dyrektorem hotelu Monopol), wynika, że kobieta płacze po zabitym przez Maćka chłopaku. Przeklina jego zabójców: – *Lotry przeklęte! Żeby im Pan Bóg najcięższe skonanie zesłał!* Słomka próbuje ją pocieszyć najpierw alkoholem, później pończochami – co odwraca uwagę i odrobinę koi smutek dziewczyny, ale kiedy zaczyna wkładać jej ręce pod spódnicę, ta odtrąca go

³⁹⁰ Badacze, interpretujący kadr z oraczem, zwykle skupiają się na znaczeniu nieba, nie ziemi.

³⁹¹ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 81.

³⁹² Tamże, s. 82.

zdenerwowana. Maciek, nagi do połowy, patrzy ponuro na tę scenę, po czym, zakładając białą koszulę, zamyka okno i opuszcza żaluzję, jak kurtynę teatralną. Następnie, siedząc, niczym Słowacki, w na poły rozpiętej, białej, romantycznej koszuli, zaczyna ładować broń.

Ta scena budziła niejasne odczucia u interpretatorów. Jan Józef Szczepański wyczuwał w niej zgrzyt, coś, co Wajdzie się nie udało, rażącą brutalność i niezamierzoną groteskę. *Pracę Wajdy w „Popiele i diamentach” cechuje wielka lapidarność. (...) Ta, rzadka u nas, zwięzłość i zdolność selekcji nadaje całemu filmowi atmosferę bardzo zagęszczonego napięcia i dynamizmu. W jednym tylko momencie można mieć wątpliwości co do trafności i konieczności wyboru. Chodzi tu o epizod z narzeczoną jednego z zabitych przez omyłkę robotników. Scena ta zawiera elementy niezamierzonej groteski i rażącej w tym kontekście brutalności*³⁹³. Zauważał więc w tej scenie groteskę, ale uważał ją za nie przystającą do całości, niespójną z zasadniczym stylem Wajdy.

Ryszard Ciarka z kolei w następujący sposób odczytywał uczucia głównego bohatera: *Przez moment nawet mu żal zrozpaczonej kobiety, która płacze po zabitym w zamachu narzeczonemu. Jest nawet tą podpatrzoną z hotelowego okna sceną zaskoczony. To przecież on strzelał do uciekającego chłopaka i po raz pierwszy ten fakt dociera do niego z całą brutalnością. Ale po chwili, za cenę kieliszka wódki i pary pończoch scena rozpaczy przeradza się w karykaturę chciwości i braku najmniejszych oznak uczuć po zmarłym*³⁹⁴. W ujęciu Ryszarda Ciarki jest więc to scena satyryczna, karykatura chciwości – zainteresowanie pończochami unieważnia rozpacz dziewczyny.

Można jednak tę scenę odczytać inaczej, nie jako przejście od rozpacy do karykatury, ale od rozpacy, a więc pierwiastka duchowego, wzniesłego do dołu materialno-cieleśnego. Cierpienie dziewczyny zostaje sprowadzone do „dołu”, w sferę picia i życia płciowego, ale nie staje się przez to mniej autentyczne. To, że nie była wierna narzeczonemu, niekoniecznie musi oznaczać brak uczuć, nie wyklucza rozpacy po jego śmierci. Nie umniejsza też winy Maćka. Wprowadzenie pierwiastka materialno-cieleśnego nie przeczy powadze, ale oczyszcza ją z jednoznaczności i patosu.

³⁹³ J. J. Szczepański, *Popiół i diament*, „Tygodnik Powszechny” 1958, nr 42, s. 34.

³⁹⁴ R. Ciarka, *Popiół czy diament?*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 17, s. 46-48.

Klątwa, jaką wypowiada dziewczyna, ma w sobie również elementy realizmu groteskowego. Przekleństwa, wyzwiska, złorzeczenia i klątwy to elementy nieoficjalnego, karnawałowego języka. *Klątwy profanują sprawy święte*³⁹⁵. Są ambiwalentne, *ale dominuje w nich negatywny biegun „dołu”, śmierć, choroba, rozkład i podział ciała, rozłożenie go na części, pochłanianie*³⁹⁶. W powieści Rabelais’go tłum paryżan rzuca następujące klątwy pod adresem Gargantui – *A to kara boska, a to zaraza, niechże cię piorun spali, a gówno, gówno, gówno, a żebyś konał rok i skończyć nie mógł, a męko Pańska*³⁹⁷. W złorzeczeniu dziewczyny również pojawia się „góra” i „dół”, świętość i fizjologia – wyzywa Boga, po to, żeby zesłał ma zabójców ciężką agonię.

Jest w tym fragmencie filmu atmosfera kulis teatralnych, rozbicie iluzji, załamanie nastroju. Aktorzy wypadają ze swoich ról – zarówno dziewczyna, której nastrój gwałtownie się zmienił i przestała szlochać, kiedy pojawiły się pończochy, jak i Maciek, który zrzucił na chwilę kostium żołnierza, rozebrał się do naga i pozbawiony swojej roli obserwował scenę z dziewczyną, a więc kulisy, drugą, nieoficjalną stronę medalu, podszewkę swojej walki. Znaczenie tego, co robi zaczyna być chwiejne, ambiwalentne, niejasne, niejednoznaczne.



Kadr z filmu *Popiół i diament*, reż. Andrzej Wajda

³⁹⁵ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 286.

³⁹⁶ Tamże, s. 283.

³⁹⁷ Tamże, s. 286.

W *Popiele i diamentach* ważnym miejscem akcji jest toaleta. Tu po randce z Krystyną schodzi Maciek trzymając w dłoni bukiet fiołków, symbol rodzącej się miłości. Pachnące fiołki w śmierdzącej toalecie to obraz degradacji wzniosłych uczuć miłosnych do dołu materialno-cieleśnego. W tym miejscu związanym z wydalaniem toczy się między Maćkiem i Andrzejem dramatyczna i patetyczna rozmowa o najbardziej poważnych, wzniosłych sprawach, takich jak obowiązek wojskowy, wiara w sens sprawy, miłość, przyjaźń, wierność i zdrada. Toaleta w tym filmie to rodzaj piekła, do którego strącani są ci, którzy nie pasują do nowego porządku. Podczas rozmowy akowców na muszli klozetowej w jednej z kabin śpi i głośno chrapie redaktor Pieniążek, a w którymś momencie, zepchnięty przez kogoś, stacza się po schodach w dół do toalety pijany Drewnowski, zdeponowany błażeński król tego karnawału.

Krzysztof Kornacki w książce *Kino polskie wobec katolicyzmu* pisał o *Bazie ludzi umarłych* Czesława Petelskiego w następujący sposób: *Film czerpie swój emocjonalny potencjał z konfrontowania skrajnie przeciwstawnych wartości i wzorców zachowań: najniższych, świeckich – mocno związanych erotyką i biologizmem oraz do niedawna najwyższych wartości religijnych, traktowanych tu zarówno prozie Hłaski, jak i twórcom filmu dezynwolturą i ironią. Dzięki ciąglemu „zbijaniu ideologicznie odmiennych treści film iskrzy atrakcyjnymi (w znaczeniu Eisensteinowskim) spięciami, choć dla szeregu odbiorców był – i jest – z pewnością nie do zaakceptowania*³⁹⁸. Opisał więc dokładnie mechanizm degradacji groteskowej – połączenie tego, co wzniosłe i duchowe, wartości religijnych z dołem materialno-cieleśnym. Nie nazwał jednak tego chwytu groteską, chociaż przywoływał nazwisko Bachtina przy okazji rozważań o *Bazie ludzi umarłych*: *Jak pisał Wojciech Wielopolski: „Sacrum pokolenia '56 to potoczność i peryferyjność życia, a także używając sformułowania Bachtina, „sakralizacja dołu materialno-cieleśnego”*³⁹⁹.

Podał kilka przykładów takich zestawień „góry” i „dołu”, religii i cielesności, wśród nich zdanie: *Pójdiesz do raju przez wilcze kieszki*. To zadanie wypowiada „Warszawiak” do „Dziewiątki” nad trupem kolegi, który zginął w wypadku, staczając się z ciężarówką pełną drewna w przepaść. Szantażuje „Dziewiątkę”, że jeżeli nie pomoże mu włożyć zwłok do skrzyni, on również nie zajmie się jego trupem, kiedy przyjdzie kolej na niego, i zostawi jego ciało na pożarcie wilkom. Pierwiastek religijny został w tej wypowiedzi zestawiony ze

³⁹⁸ K. Kornacki, *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945-1970)*, Gdańsk 2004, s. 171.

³⁹⁹ Tamże, s. 170.

śmiercią, pożeraniem i wydalaniem, z organami wewnętrznymi, ze zamianą ciała w kał. „Dziwiątką” ma opory przed dotknięciem trupa gołymi rękami, ponieważ, jak mówi, zmarły: *Przekoziółkował po zboczu aż bebechy pogubił*. Umarł więc śmiercią groteskową, przez rozerwanie, pokawałkowanie, rozczłonkowanie, odsłaniając w tym procesie swoje organy wewnętrzne. Jest to typowy obraz groteskowy, który, jak pisał Bachtin *ukazuje nie tylko zewnętrzną, ale i wewnętrzną postać ciała: krew, kiszki, serce i inne organa wewnętrzne*⁴⁰⁰. *Śmierć, rozszarpanie, pokawałkowanie, pożarcie przez inne ciało – wszystko to dokonuje się na granicy ciała i świata lub na granicy starego i nowego ciała*⁴⁰¹.

W tej samej scenie, trochę wcześniej, toczy się krótki dialog między „Orsaczkim” a „Warszawiakiem”. Patrzą ponuro na wrak ciężarówki i „Orsaczek” pyta:

– *Co byś chciał powiedzieć w takiej chwili?*

– *Kiedy co?*

– *Kiedy będziesz leciał.*

– *Pocałujcie mnie wszyscy w dupę.*

Zaduma nad sprawami ostatecznymi zestawiona została ze starym karnawałowym gestem, z obrazem zastąpienia twarzy zadem. *Zad – to „odwrotna twarz”, czy też „twarz na opak”. Język i literatura całego świata obfitują w najrozmaitsze warianty tego rodzaju substytucji. Jednym z najprostszych i najbardziej rozpowszechnionych wariantów językowych i gestykulacyjnych jest „całowanie w zadek”*⁴⁰².

Karnawałowy dialog toczy się też między partyjnym „Zabawą” a „Warszawiakiem”. Krzysztof Kornacki zauważał w nim *duży ładunek religijnej prowokacji*⁴⁰³ z uwagi na degradujące zestawienie motywu kału z postacią Ojca Świętego.

– *Musicie zostać!*

– *A ktoś ty taki, przyjacielu? Pierwszy raz widzę twoją mordę, a ty mówisz, że muszę zostać. Kto mi każe? Ty?*

⁴⁰⁰ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 439.

⁴⁰¹ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 438

⁴⁰² Tamże, s. 506.

⁴⁰³ K. Kornacki, *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945-1970)*, Gdańsk 2004, s. 171.

– *Ja.*

– *A ktoś ty taki? Gównu Ojca Świętego w proszku?*

Na proste, autorytarne żądanie „Zabawy” „Warszawiak” odpowiada w stylu bardzo niespójnym – nazywa go przyjacielem, a za chwilę używa obelżywego słowa *morda*, następnie łączy świętość z kałem. Ta niespójność to charakterystyczna cecha języka groteskowego. W podobnym tonie zaczyna się Prolog do *Gargantui i Pantagruela: Opilce bardzo dostojne i wy wielce znamienici wenerycy... (...)* W zwrotach tych mieszają się ze sobą obelgi i pochwały. Pozytywny stopień najwyższy łączy się z na wpał obelżywymi słowami „*opilce*” i „*wenerycy*”. *To obelżywa pochwała i pochwalna obelga, tak charakterystyczna dla języka familiarnojarmarcznego*⁴⁰⁴. Z tym sposobem mówienia związane są też wyobrażenia ciała otwartego. *Szczególnie wtedy, kiedy ludzie się śmieją i wymyślają sobie nawzajem w warunkach familiarnego kontaktu, język roi się od wyobrażeń groteskowego ciała; ciała, które spółkuje, wydala, obżera się, mowa nasycy się organami płciowymi, brzuchami, kałem, moczem, chorobami, nosami, mordami, ciałem podzielonym na części*⁴⁰⁵.

W podobnym duchu toczy się dialog Haratyka z „Koślawym” w filmie *Słońce wschodzi raz na dzień* Henryka Kluby, tu też występuje połączenie pochwały i obelgi. Haratyk mówi:

– *Ale jesteś złodziej jak dwa jest dwa.*

– *Obaj my, braciszku kochany, jesteśmy obywatele spod ciemnej gwiazdy. Tylko, że ja o tym pomyślałem i na wszelki wypadek mam cię w ręku.*

– *A ja cię w rzyci mam, wypierdku koślawy.*

– *Tym niemniej możemy sobie podać dłonie.*

W wypowiedzi „Koślawego” zestawione zostały sprzeczne wyrażenia *braciszek kochany* i *obywatel spod ciemnej gwiazdy*. Występuje w tym dialogu typowa dla karnawałowego języka zabawa słowami, utartymi zwrotami (*przysłowiami, porzekadłami*), *utartymi sąsiedztwami słów*⁴⁰⁶. Zestawione zostają dwa podobne w brzmieniu, a zupełnie nie podobne w znaczeniu wyrażenia – *mam cię w ręku* i *mam cię w rzyci*. Wyzwisko *wypierdku koślawy* brzmi, jak bezpośrednio zapożyczone od Rabelais’go, który opisywał, jak za sprawą Pantagruela począł

⁴⁰⁴ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 258.

⁴⁰⁵ Tamże, s. 440.

⁴⁰⁶ Tamże, s. 570.

się lud koślawych *wypierdków męskich* (a później także *wybździnek kobiecych*) – *od pierdnięcia, jakie wydał, ziemia zdrzęła na dziewięć mil wokoło; z powietrza, które się odeń popsuło, urodziło się więcej niż pięćdziesiąt trzy tysiące małych, koślawych człowieczków*⁴⁰⁷.



Kadr z filmu *Słońce wschodzi raz na dzień*, reż. Henryk Kluba

Po tej wymianie zdań Haratyk wyrzuca z wozu „Koślawego” i każe innym wyładować na drogę fortepiany z szabru. Widząc nerwowe ruchy Haratyka, Waliczek głośno komentuje: – *Patrzajcie – jak bąk się wierci, pewnie gazy się w nim wzmogły*. Degraduje zatem do dołu materialno-cieleśnego powagę i pozycję Haratyka, naturalnego przywódcy i sołtysa, ale ta degradacja jest ambiwalentna, negująco-aprobująca. Po chwili bez dyskusji wykonuje jego, dość kontrowersyjny, rozkaz, a do lamentującego „Koślawego” mówi: – *Nie wicuj. Już tak musi być, skoro on kazał*.

W filmie jest też scena, w której do dołu materialno-cieleśnego zostało zdegradowane wzniosłe uczucie, miłość platoniczna, uwielbienie, jakim Hanka darzyła Haratyka. Któregoś dnia dziewczyna przynosi sołtysowi, pracującemu przy budowie tartaku, zupę od jego żony, Haratyczki. Stawia ją przy Haratyku na dużej beczce z wymalowanym białą farbą napisem

⁴⁰⁷ F. Rabelais, *Gargantua i Pantagruel*, tłum. T. Boy-Żeleński, Wrocław 1992, s. 395.

ACH (tyle widzimy w tym kadrze; w kolejnym okaże się, że na beczce jest napisane ACHTUNG!) i patrzy na niego rozkochanymi oczami. Zauważa to jej spojrzenie Moskała i krzyczy do niej: – *Nie patrz tak Hanka, bo ci brzuch urośnie jak Ochodzita*. Ochodzita to najwyższa góra w okolicy – jest więc w tym wyrażeniu karnawałowa hiperbolizacja pierwiastka cielesnego, brzemienności i płodności. Następnie Moskała z Wigezym prowadzą rozmowę o nadmiernym oddawaniu gazów i tego przyczynach.

Film Jana Jakuba Kolskiego *Pogrzeb kartofla* zaczyna się od panoramy wsi i placu przed czworakami. Rozbrzmiewa podniosła muzyka i słycać monolog Jakuba, pełen wzruszenia głos człowieka, który wraca z wojny do rodzinnej wsi i nie może doczekać się widoku swojego domu: *Najpierw z daleka zobaczę czworaki, potem drogą przy czworakach dojdę do kapliczki. Matka Boska ostatnio stała pod kapliczką na dole. Pamiętam, że się zdziwiłem. Potem pójdę nad stawem, wolniutko nie będę się spieszył. Jeszcze pałac będzie po drodze, pewnie pusty teraz, a może nawet już go nie ma. Na koniec dom, dom, dom*. Kolejna scena ma zupełnie inny nastrój – otwierają się drzwi jakiegoś domu, ale nikt nie wychodzi, słycać natomiast jakieś chrząkanie i pokasływania, za chwilę ukazuje się płynący po łuku strumień moczu, a dopiero potem pojawia się Pasiasia, wiejski głupek. Podniosły ton, patos pierwszej sceny (połączony z elementem religijnym) zostaje przełamany wprowadzeniem karnawałowych elementów – motywu moczu i postaci głupca. Jak pisał Tadeusz Sobolewski *Kolski myli tropy. Poetyckość przełamuje wulgaryzmami*. (...). *Misterium przechodzi w groteskę*⁴⁰⁸. Dodaje jednak, że u tego reżysera *blazeństwo nie kasuje świętości, okrucieństwo - liryzmu*⁴⁰⁹.

Bardzo wyraźne degradacje, połączenia góry z dołem, zmiany nastrojów i rejestrów retorycznych występują w *Pogrzebie kartofla* w sekwencji, w której Gorzelak przyprowadza pana kapitana do swojej narzeczonej Hanka, licząc na to, że seks z nią zjedna mu przychylność nowej władzy przy podziale ziemi. Rozmowę z Hanką Gorzelak zaczyna od komplementów i zapewnień o swojej miłości; nerwowo przy tym pogryza kielbasę. Następnie formułuje niejasną prośbę o *drobny uczynek, tyle co nic, parę chwil*. Podkreśla, że to ważna sprawa dla ich wspólnej przyszłości. Kiedy dziewczyna orientuje się, czego tak naprawdę dotyczy jego prośba, wścieka się i wyzywa go od świń i alfonsów. Gorzelak natychmiast porzuca romantyczny ton i

⁴⁰⁸ T. Sobolewski, „Jańco Wodnik” i magiczny świat Jana Jakuba Kolskiego, „Gazeta Wyborcza”, 17.11.2017, <https://wyborcza.pl/7,90535,22656304,janco-wodnik-i-magiczny-swiat-jana-jakuba-kolskiego.html> [data dostępu: 10.04.2023]

⁴⁰⁹ Tamże.

staje się wulgarny, brutalny, wrzeszczy, ubliża dziewczynie i szantażuje ją zerwaniem zaręczyn. *Ziemia od tego zależy, rozumiesz, od twojej, za przeproszeniem, dupy!* Następuje cięcie. W kolejnym ujęciu Gorzelak wraca do czekającego przed domem kapitana i zaprasza go do środka. Później siedzi przy stole, wspierając leniwie głowę na dłoniach. Przygląda się z uśmiechem małej córeczce Hanki, ciszę przerywa tylko jego pogwizdywanie i bzykanie muchy.

W kolejnym kadrze widać Hankę i kapitana w sypialni. Wbrew temu, czego można by się spodziewać, nie jest to scena gwałtu, pełna przemocy i brutalności – przeciwnie. Kochankowie leżą na łóżku nago w czułych objęciach, w tle za nimi wisi kiczowaty kilim w małe kotki. Kapitan zwierza się dziewczynie głębokim, ciepłym głosem: *I tak jej napisałem, jak uczy nas towarzysz Kalinin, że z takiej walki przeciwieństw... to znaczy, że dialektyka... no i w ogóle... A nie wiem, czy to zrozumiesz... takie nastąpiły czasy, że trzeba dokonywać wyboru, tak jej napisałem, własnej matce, a ona, matka... Ach, o czym tu mówić...*

Następuje cięcie i widać Gorzelaka na świeżo zaoranym polu. Jest to sen bohatera. Szczęśliwy Gorzelak orze pole pługiem ciągniętym przez dwa konie, a wzdłuż między stoją, kłaniając się mu uprzejmie, kapitan z innymi urzędnikami, ludzie ze wsi i odświętnie ubrana dziedziczka Lachowiczowa. Potem bohater kładzie się na ziemi, mrużąc oczy w słońcu, a z nieba powoli spływa na niego Hanka w kwiecistej, jasnej sukience, siada na nim okrakiem i zaczyna z nim kopulować, szepcząc: *Stefan, Stefan...* W tym momencie Gorzelak się budzi – to Hanka potrąca go w ramię – *Stefan, Stefan! – Hanuś, kochana!* – mamrocze rozanielony Gorzelak. – *Stefan, zaprowadź pana kapitana do wygodki* – sprowadza go na ziemię kobieta.

Gorzelak otwiera usłużnie kapitanowi drzwi latryny, a sam kłękając z boku, jak przy konfesjonale, przez dziurę w desce po sęku namawia go na pominięcie Jakuba przy podziale ziemi. Kapitan, wierzący komunista, nie chce go słuchać, jest oburzony jego nieuczciwością. Niczym agitator na wiecu, patetycznym, pełnym napięcia tonem próbuje go nawrócić, przekonać do nowych idei. Defekując z wysiłkiem, zadaje mu zasadnicze pytania: *Czy pan wie, co oznacza reforma rolna? Czy pan wie, jaka tu zachodzi historyczna i dziejowa sprawiedliwość? Ja pana pytam, panie Gorzelak. Reformą rolną, to my, panie Gorzelak, kładziemy podwaliny pod nowy porządek na wsi! A pan do czego mnie namawia?* Na koniec kontrapunktuje swoją żarliwą, wzniosłą mowę przekleństwem: *Kurwa wasza mać.* Bachtin

pisał, że *defekacja to materia i cielesność przeważnie śmieszna, najlepszy materiał dla poniżającego ucieleśnienia tego wszystkiego, co wysokie*⁴¹⁰.



Kadr z filmu *Pogrzeb kartofla*, reż. Jan Jakub Kolski

W tej sekwencji elementy wysokie i niskie łączą się ze sobą i mieszają: miłość, jedzenie kiełbasy, wzniosłe słowa, przekleństwa, kopulacja, poważne idee komunistyczne, defekacja. *Mówiliśmy o groteskowych huśtawkach łączących swym wahadlowym ruchem niebo z ziemią; akcent pada jednak nie na wznoszenie, ale na spadanie huśtawki w dół: to niebo schodzi na ziemię, a nie odwrotnie*⁴¹¹. Postać Gorzelaka nie jest jednoznacznie negatywna – jest ambiwalentna, kieruje nim nie tyle pazerność, co autentyczna, pierwotna, i w jakimś sensie wzniosła, miłość do ziemi. To w imię tej miłości popełnia kolejne świństwa. Gorzelak pragnie ziemi, jak kobiety, chce ją uprawiać, siać w niej ziarno, chce żeby rodziła. Zależy mu bardzo, *żeby ziemia nie leżała, bo od rodzenia się odzwyczai, przejrzeje, jak baba*. Jest w filmie scena, kiedy Gorzelak wychodzi na zaorane pole, wykopuje tam mały dołek i kopuluje z ziemią. Obraz ten zestawiony został ze sceną modlitwy, odmawiania różańca przez matkę bohatera.

W filmie *Ułaskawienie* Jana Jakuba Kolskiego jest kilka scen, w których symbole degradowane są do konkretnego, do swojego dosłownego, przyziemnego znaczenia. Takim

⁴¹⁰ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 238.

⁴¹¹ Tamże, s. 504.

symbolicznym przedmiotem jest chleb. W tradycji chrześcijańskiej to dar od Boga. Norwid tęsknił *do kraju tego, gdzie kruszynę chleba podnoszą z ziemi przez uszanowanie dla darów nieba*⁴¹². Łamanie się z kimś chlebem to znak przyjaźni, braterstwa. Bohaterka filmu, Hanka, ma opory przed podzieleniem się chlebem z głodnym, zbiegłym z niewoli Niemcem. Widzi w nim tylko wroga, podczas gdy jej mąż, Jakub, dostrzega człowieka, który zwyczajnie potrzebuje czegoś do jedzenia:

– *Nie dam. Chleb to więcej niż jedzenie.*

– *Chleb to chleb, nic więcej.*

– *Nic więcej? Byłeś w Auschwitz. Jak możesz tak mówić?*

– *Byłem, ale już nie jestem.*

Jeszcze wyraźniejsza jest degradacja symbolu białego konia, znaku tradycji ułańskiej i patriotyzmu, który występował wcześniej w filmach Wajdy w *Popiele i diamentach* i *Lotnej* (do czego Kolski wyraźnie nawiązuje). Jakub, były kawalerzysta, czci swojego białego konia, podobnie jak bohaterowie *Lotnej*. W którymś momencie podróży, wieczorem, po rozbiciu prowizorycznego obozowiska, dosiada go i, z patykiem zamiast szabli, szarżuje przez łąkę. Zatraca się w tym galopie do tego stopnia, że zajeżdża konia – w nocy zwierzę zdycha. Jakub próbuje go reanimować, wdmuchuje mu powietrze w chrapy, a później zrozpaczony płacze, głaszcząc końską grzywę. Rano, cały umazany we krwi, dzieli nożem na części końskie mięso. Symbol został zdegradowany do roli jedzenia, ponadto występuje tu typowo karnawałowy motyw ćwiartowania i patroszenia.

Podobna transpozycja występuje w przypadku oficerskich butów, które, jak głosi rodzinna legenda, Jakub Szewczyk dostał od kapitana Leśniewskiego pod Rawą, po tym jak granat urwał tamtemu obie nogi. Oficerki są z jednej strony symbolem patriotycznych wartości, godności oficera, z drugiej strony służą po prostu do chodzenia. Jakub użycza ich ludziom w potrzebie – najpierw przyszłemu zabójcy swojego syna, następnie Niemcowi Jurgenowi. Później jednak wstydzi się tego, że zdjął je z nóg martwego syna. Twierdzi uparcie, że *oficer powinien odejść w oficerkach*. Chce, poprzez pochowanie Odrowąża w oficerskich butach, zwrócić mu godność, która została mu wielokrotnie odebrana. Jednak ten wzniosły symbol jest

⁴¹² C. K. Norwid, *Moja piosnka*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/moja-piosnka.html> [dostęp: 24.07.2023]

w groteskowo-makabryczny sposób związany ze śmiercią, z trupem, z rozszarpanym i z rozkładającym się ciałem.

Tego samego rodzaju podwójne znaczenie ma w tym filmie grób – jest jednocześnie symbolem pamięci o zmarłym, jak i zwykłym dołem. W trakcie podróży Hanka w chwili załamania mówi do Jakuba:

- *Nie damy rady. Niepotrzebnie się upierałam. Grób, to w końcu tylko dół na truchło.*
- *Nie masz racji. To też jest wybór, żeby nie żyć jak bydło. Pochowamy syna wysoko, bo tak chcemy, bo nas na to po ludzku stać, bo jesteśmy wolnymi ludźmi.*
- *Nie jesteśmy wolnymi ludźmi, jesteśmy niewolnikami.*
- *Tam, gdzie jest wybór, jest wolność* – mówi sentencjonalnie Jakub. Chwilę po tej rozmowie o wolności daje o sobie znać ironia losu – bohaterowie znowu poczują przy skroniach lufy pistoletów.

Film *Ułaskawienie* trudno przypisać do jakiegoś konkretnego gatunku, ale ma z pewnością cechy kina drogi w szerokim rozumieniu. Akcja filmu toczy się w drodze, bohaterowie przemierzają z trumną syna pół Polski i spotykają szereg postaci, których nie poznaliby w Popielawach. „Droga” jest bowiem uprzywilejowanym miejscem przypadkowych spotkań. Na drodze („wielkiej drodze”) przecinają się w jednym czasowym i przestrzennym punkcie drogi najrozmaitszych ludzi – przedstawiciele wszystkich stanów, kondycji, wiar, narodowości, grup wieku. Mogą się tutaj przypadkowo spotkać ci, których w normalnych okolicznościach rozłącza hierarchia i przestrzenne oddalenie, mogą zaistnieć wszelkie możliwe kontrasty, zetknąć się i spleść rozmaite losy⁴¹³. Droga jest rodzajem placu karnawałowego. Podobną funkcję pełnią także inne przestrzenie. Bachtin pisał, że w utworach Dostojewskiego na ulicach i w scenach zbiorowych wewnątrz domów (głównie w salonach) ożywa i prześwieca przez współczesne realia dawny plac karnawału i misterium⁴¹⁴.

W *Bazie ludzi umarłych* taką przestrzenią jest tytułowa baza, czyli barak, jedno otwarte pomieszczenie, w którym tymczasowo mieszkają (śpią, jedzą, piją, grają w karty, modlą się i kopulują) w ciasnocie i ścisku ludzie, którzy najprawdopodobniej nie spotkaliby się w innych okolicznościach – m.in. były zakonnik, komunista, były partyzant, zabójca i piękna kobieta.

⁴¹³ M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 470.

⁴¹⁴ Tamże, s. 476.

Tego samego typu przestrzenia jest w *Popiele i diamencie* hotel Monopol z holem, barem i salą bankietową, gdzie mijają się ludzie z zupełnie różnych światów, a w ostatniej scenie jak w karnawałowym korowodzie kroczą pod rękę w takt granego „na opak” Poloneza A-dur przedstawiciele wszystkich stanów. W filmie *Słońce wschodzi raz na dzień* agitatorzy zwołują mieszkańców Odkrzasu na plac we wsi: *Komu leży na sercu sprawa ludu, niech wychodzi na plac! Na plac chłopcy, będziemy radzić!* Funkcje placu karnawałowego w tym filmie pełni również karczma i łąka na Zapasiekach – plac budowy tartaku. W *Pogrzebie kartofla* taką przestrzenia jest plac przed czworakami.

Ważnym karnawałowym motywem są różnego rodzaju koronacje i detronizacje, awanse i degradacje, zmiany miejsc, które podkreślają umowność, względność odgrywanych ról. Maciek Chełmicki ma napisane w kenkarcie – *zawód: robotnik*, ale portierowi z hotelu Monopol tłumaczy, że *to niemiecka lipa – zawód: student*, nie wyjawiając mu czym się naprawdę zajmuje. Krystyna – panna z dworu szlacheckiego – pracuje za barem. Drewnowski, który doświadczył biedy, jednej nocy zostaje „koronowany” na sekretarza ministra, a po chwili „zdetronizowany”, obity i zelżony, niczym efemeryczny błazeński król karnawału⁴¹⁵. W *Słońcu...* nowa władza mianuje Haratyka sołtysem, po czym degradowuje go bardzo szybko. W tym filmie jest również scena, w której Haratyk przyjeżdża do miasta i widzi leżącego na ulicy olbrzymiego białego orła – godło narodowe, któremu jakiś człowiek odpiłowuje koronę. W *Pogrzebie kartofla* na placu przed czworakami spotyka się stara i nowa władza – oszalała, wynędzniała dziedziczka Lachowiczowa i komunista, kapitan. Przedstawiciel nowej władzy, przemawiający na stojąco z samochodu, na widok dziedziczki przewraca się nagle, aż mu spada wojskowa czapka (rodzaj korony), a dla zdetronizowanej dziedziczki Gorzelak przynosi błazeński tron: – *Prosimy, pani dziedziczko, chodźmy, nowa władza przyjechała z powiatu, nie wypada, żeby starej nie było. Zapraszam, pani dziedziczko, proszę się nie bać. Zaraz przyniosę tron dla królowej, zaraz przyniosę* – mówi na poły z kpina, na poły z autentycznym szacunkiem.

W filmach opowiadających o czasach powojennych pojawia się wiele postaci typowych dla groteski karnawałowej (żarłok-pijanica, oszust, błazen głupiec, diabeł), a także motywów (piekła, śmierci i trupa). Jedną z nich jest „Apostoł” z *Bazy ludzi umarłych*, człowiek o groteskowej fizjonomii, gargantuicznej posturze – wielki mężczyzna z ogromnym brzuchem, siłacz, opój i żarłok. Jest on prawdopodobnie byłym zakonnikiem. Jak zauważył Krzysztof Kornacki, *wciąż posługuje się religijnymi schematami wartościowania świata, inkrustuje*

⁴¹⁵ M. Bachtin, s. 155.

fabułę cytataми z książeczki do nabożeństwa, wyuczonymi eklezyjalnymi formułami oraz zniekształconymi przez pijacką pamięć cytataми z Biblii. (...) Z punktu widzenia wyznania katolickiego – nieustannie bluźni, zestawiając choćby sakralne formuły z profanicznymi zachowaniami⁴¹⁶.

W jednej ze scen „Apostoł” podczas gry w karty dowiaduje się ze zdziwieniem o śmierci kolegi:

– *Ty nic o tym nie wiesz? A, racja, byłeś przecież cały czas pijany... Niech cię cholera weźmie!*

– *mówi do niego „Dziewiątka”.*

– *Nie wyrażaj się! Kiedy się ten złodziej zwałil?*

– *Wczoraj. Co ci się śniło przez ten czas?*

– *Wieczne odpoczywanie rącz mu dać Panie, a światłość wiekuista niechaj mu świeci... te, te, te, Dziewiątka, trzymaj swoje brudne łapy na stole!*

„Apostoł” łączy grę w karty z modlitwą za zmarłego. Składa do modlitwy dłonie, w których nadal trzyma karty. Nieboszczyka nazywa złodziejem, ale za chwilę prosi Boga o wiekuistą światłość dla niego. Modli się i jednocześnie gromi kolegę za oszustwo w grze. W tej rozmowie to, co wysokie (powaga śmierci człowieka, modlitwa do Boga) zostaje zdegradowane do dołu, zestawione z niskimi, karnawałowymi aktami, takimi jak picie alkoholu, przekleństwa, gra w karty, oszustwo. Motyw gry miał w karnawale szczególne znaczenie, ponieważ związane ze sprawami ostatecznymi. *W obrazach gry dopatrywano się jak gdyby zwięzłej, uniwersalistycznej formuły życia i procesu historycznego: szczęście – nieszczęście, wywyższenie – upadek, zdobycz – strata, intronizacja – detronizacja. W grach rozgrywało się jak gdyby w miniaturze całe życie⁴¹⁷.*

„Apostoł” tworzy z „Orsaczkiem” karnawałową parę komiczną, zestawioną na zasadzie kontrastu – jeden duży i gruby, drugi mały i chudy. Któregoś ranka „Orsaczek” się goli i nachyla do lusterka, nieświadomie wypinając pośladki w stronę „Apostoła”, który się modli, czytając książeczkę do nabożeństwa:

⁴¹⁶ K. Kornacki, *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945-1970)*, Gdańsk 2004, s. 170-171.

⁴¹⁷ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 340.

– *Nie wypinaj mi dupy przed twarzą, kiedy się modlę!* (uderza go książeczką do nabożeństwa w pośladek, po czym całuje książkę)

– *Co jest z moją wodą? Miałem pełen flakon... Ty wychlałeś! Wczoraj byłeś pijany, a tak dziwnie od ciebie woniało! Mówiłeś, że zaprawiłeś wódkę sokiem!*

– *Lekkomyślny młodzianku, wypilem twoją wodę, żeby cię uchronić od pokus piekielnych. Komu chciałeś się podobać? Komu? Nam? (uciera mu nosa) Chciałeś jechać do miasteczka, żeby się oddać brudnej rozpuście! Precz! (popycha go swoim wielkim brzuchem) Zresztą twoja woda była obrzydliwa. Myślałem, że mi łeb pęknie na drugi dzień. Nieboszczyk Grzegorzewski, świeć Panie nad jego duszą (żegna się, patrząc w niebo), używał znacznie lepszej. Po jego perfumach czułem się jak ptaszek (znowu całuje książeczkę do nabożeństwa).*

W tej scenie pojawia się wiele karnawałowych gestów – wypinanie zadu, klepanie po zadzie, wypinanie brzucha, ucieranie nosa, a także używanie przedmiotów niezgodnie z przeznaczeniem – woda kolońska, służąca do perfumowania się, została wypita. Apostoł snuje rozważania o przydatności do picia różnych perfum, podobnie jak Gargantua sprawdzał przydatność różnych przedmiotów i zwierząt, np. dywanu, pantofla, kapelusza, czy też kota, kury i gąski do podcierania się. *Przedmiot gra rolę, która do niego nie należy, i dzięki temu zaczyna żyć na nowo. (...) Przedmiot czy osoby zyskują przeznaczenie niezgodne albo wręcz sprzeczne ze swym charakterem*⁴¹⁸. Te karnawałowe gesty zostały zestawione z gestami religijnymi – żegnanie się znakiem krzyża, patrzenie w niebo, całowanie książeczki do nabożeństwa. Przemowa „Apostoła” do „Orsaczka” jest parodią kazania, jej wysoki styl, pełen archaizmów, jest nie przystający do tematu – picia skradzionych perfum. Tłumaczenie „Apostoła” jest pokrętnie, „na opak”, jest odwróceniem znaczenia, oskarżeniem ofiary, próbą zatuszowania kradzieży, jest ironiczne, jest właściwie wesołym oszustwem, jawnym kłamstwem, które nie domaga się wiary. Zarówno w skłonności do alkoholu, jak i w sposobie wypowiedzania się „Apostoł” przypomina brata Jana Łomignata, najlepszego kompana Gargantui – on także łączył w swoich wypowiedziach elementy religijne z materialno-cieleśnymi (np.: – *Żeń się, do stu par diabłów, żeń się i podzwaniaj twymi dubeltowymi jądrami na większą chwałę boską*⁴¹⁹).

W grotesce średniowieczno-renesansowej bardzo ważną rolę odgrywały trzy postacie – oszusta, błazna i głupca. *Oszust, błazen i głupiec tworzą wokół siebie odrębne światy, odrębne*

⁴¹⁸ Tamże, s. 508.

⁴¹⁹ F. Rabelais, *Gargantua i Pantagruel*, tłum. T. Boy-Żeleński, Wrocław 1992, s. 586.

czasoprzestrzenie. (...) Do literatury wnoszą: po pierwsze, bardzo istotny związek z jarmarczonymi maskami teatralnymi – ze szczególną, lecz nader doniosłą częścią ludowego placu; po drugie (...) – sposób bycia tych postaci ma nie zwykle, lecz przenośne znaczenie, ich wygląd, wszystko, co robią i mówią, nie znaczy wprost, lecz przenośnie, często znaczą coś wręcz przeciwnego, nie można tych postaci rozumieć dosłownie, trzeba wiedzieć, że nie są tymi, za które się podają; po trzecie (...) ich sposób bycia jest odbiciem jakiegoś innego sposobu bycia, nie jest to jednak odbicie proste. Są to aktorzy w życiu, ich istnienie zlewa się z graną rolą, poza tą rolą w ogóle przestają istnieć⁴²⁰.

Takim oszustem, czy też łotrem, łotrzykiem jest nie tylko „Apostoł”, ale prawie wszystkie postaci, które mieszkają w bazie – albo „śmierdzą politycznie”, albo byli w kryminalne. Jest wśród nich jednak oszust innego gatunku – oszust, który oszukuje oszustów – komunista, Zabawa, przedstawiciel władzy. Prolog, którego nie było w opowiadaniu Hłaski, ma przekonać widzów, że jego szczytny cel (zatrzymanie ludzi przy pracy, by nie spowalniać odbudowy kraju po wojnie) uświęca środki, jakimi się posługuje – grożenie bronią, szantaż, rozkręcenie silników samochodowych, oszustwo w grze w karty na pieniądze. Jednak w wyniku postępowania Zabawy ginie wesóły oszust „Apostoł” i dobry łotr „Dziewiątką”.

Karnawałowi oszuści, błazni i głupcy mieli walczyć z fałszem w stosunkach międzyludzkich, z zakłamaniem, ze złą umownością wprowadzoną przez ponurą władzę, z oszustwem większego kalibru. *Przeciw złu stają demaskatorska siła trzeźwego, wesolego, chytrego oszusta (w postaci wieśniaka, drobnego czeladnika z miasta, wędrownego kleryka czy w ogóle zdeklasowanego włóczęgi), parodystyczne szyderstwa błazna i naiwny brak zrozumienia głupca. Ciężkiemu, mrocznemu oszustwu przeciwstawia się wesole oszustwo łotrzyka, interesownemu kłamstwu i obłudzie – bezinteresowna prostoduszność i zdrowe zdziwienie nie rozumiejącego ich głupca, umowności zaś i zakłamaniu – syntetyczna forma błazeńskiej (parodiującej) demaskacji⁴²¹.*

Szczególnego rodzaju karnawałowym oszustem czy łotrem jest Maciek Chełmicki – on także udaje, gra, nie jest tym, za kogo się podaje, walczy ze złą władzą. Krzysztof Kornacki porównywał bohatera do „dobrego łotra” z ewangelii. W pierwszej scenie, przed zabójstwem, Maciek i Andrzej stoją pod kapliczką – *dwóch mężczyzn po obu stronach krzyża – trudno nie uciec przed skojarzeniem i nie odwołać się do ewangelicznej opowieści o dwóch łotrach, którzy*

⁴²⁰ M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 367.

⁴²¹ M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 370-371.

umierali na Golgocie razem z Chrystusem. W tym skojarzeniu utwierdza widza scena późniejsza (nie ma jej notabene w pierwowzorze literackim), w której dziewczyna Gawlika, dowiedziawszy się o jego śmierci, wyklina morderców, wołając: „Łotry przeklęte, żeby im Pan Bóg najcięższe skonanie dał”⁴²². Jednemu z nich – dobremu łotrowi – Chrystus wybaczył i zabrał do raju.

Innego rodzaju oszustem jest Drewnowski – nim, w przeciwieństwie do karnawałowych postaci, kieruje chęć zdobycia pozycji i pieniędzy, wygodnego ułożenia sobie życia. Jednak w jednej scenie zmienia się w karnawałowego błazna – podczas bankietu. W przypiływie euforii na wiadomość o przyszłym awansie, ale także w wyniku stresu wywołanego traumatyzującym doświadczeniem, upija się bardzo mocno i w pijackiej malignie odtwarza scenę zabójstwa, jakiej był świadkiem rano. Parodiuje Maćka, chwytając za gaśnicę, jak za karabin i w dzikim szale rozstrzeluje pianą komunistów zgromadzonych na bankiecie. Chwilę potem zostaje zepchnięty ze schodów do toalety, strącony do piekła. W jednym momencie traci wszystko i wszystko zaczyna go śmieszyć. Zaczyna postrzegać życie w perspektywie gry: *Życie domek z kart!* Zanoszą się histerycznym, trochę diabolicznym śmiechem.



Kadr z filmu *Popiół i diament*, reż. Andrzej Wajda

W karnawałowego błazna zmienia się także Hanka – bohaterka *Ułaskawienia*. Po traumatycznych doświadczeniach związanych ze śmiercią syna, zbezczeszczeniem jego zwłok, a później z długą, niebezpieczną podróżą, podczas której życie jej i Jakuba było wielokrotnie

⁴²² K. Kornacki, *Kino polskie wobec katolicyzmu...*, dz. cyt., s. 187.

zagrożone, kiedy dotarła wreszcie na miejsce, ukończyła swoją misję i pochowała syna w spokojnej ziemi, bohaterka przywdziała czerwoną błazeńską czapkę. Jak pisał Czesław Miłosz: *Jest taka cierpienia granica, za którą się uśmiech pogodny zaczyna*⁴²³. Hanka sprawiała wrażenie, jakby cały świat zaczął ją śmieszyć. Wybudowała sobie igloo na dziedzińcu klasztoru. Wieczorami czytała tam książki i śmiała się głośno, a w dzień przedrzeźniała kulawego księdza jąkałę, parodiując jego kuśtykanie. Te sceny są stylizowane na rodzinną kronikę, amatorskie zdjęcia z kamery 16 mm. Narrator komentuje je następująco: *Babcia Hania zwariowała. To nie było wprawdzie nic wielkiego, raczej malownicza histeria, ale i tak zakonnicy wpadli w panikę. Ojciec Piniusz posłał do Sanoka po egzorcystę. Ten szybko ustalił przyczynę kłopotu i dobrał odpowiednie modlitwy.*



Kadr z filmu *Słońce wschodzi raz na dzień*, reż. Henryk Kluba

Postaci błazna, głupca i szaleńca w grotesce karnawałowej mają podobne funkcje – są nosicielami karnawałowej prawdy. Mogła być ona wyrażona tylko poprzez śmiech, który *nie zgadzał się na kłamstwo, pochwały, pochlebstwa i obłudę. Owa prawda śmiechu poniżała władzę, kojarzyła się z obelgą i zniewagą*⁴²⁴. Postać Głupiego Wali z filmu *Słońce wschodzi raz*

⁴²³ Cz. Miłosz, *Walc*, <https://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/40035-czeslaw-milosz-walc.html> [dostęp: 24.07.2023]

⁴²⁴ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 168.

na dzień łączy w sobie cechy błazna i głupca. Błąka się po wsi, tuląc szmacianą lalkę, raz płacze, raz się śmieje, mówi do siebie i lamentuje, odtwarzając niedawne traumatyczne doświadczenie: *Niemcy chałupę spalili, matkę zabili! Nie! Puszczajcie!* On też po błazeńsku parodiuje władzę. W jednej z pierwszych scen agitator „Czarny” przemawia na palcu w Odkrzasiu: – *Słońce wschodzi nad naszą umęczoną ziemią, zaświtał poranek. Ten poranek to przyszłość, to władza w rękach ludu, w wolnej ojczyźnie. O! Tu jest to wszystko napisane! To jest manifest rządu tymczasowego!* W tym momencie pojawia się Głupi Wala w masce z dyni na głowie i przedrzeźnia go: – *Ludzie, ludzie! Słońce wschodzi, słońce wschodzi!* Bachtin pisał, że *Głupota jest mądrością na opak. Odwrotną stroną i dołem oficjalnej, panującej prawdy; głupota przejawia się przede wszystkim w niezrozumieniu praw i konwencji świata oficjalnego, w uchylaniu się od nich*⁴²⁵. Głupota chroni przed cenzurą, śmiechu głupiego nikt nie bierze na poważnie, w związku z tym wolno mu więcej. – *A co to za jeden?* – pyta „Czarny”. – *Zostawcie go, to Głupi Wala* – odpowiada mu ktoś z tłumu.

W innej scenie Głupi Wala znowu pojawia się na placu między ludźmi w masce z dyni i parodiuje po błazeńsku różnego rodzaju władzę w dialogu z mieszkańcami wsi na temat budowy szkoły, naśladuje władze powiatu, starostę, dyrekcję Lasów Państwowych. Jest wyśmiewany i sam się śmieje:

– *Szkoły nam potrzeba* – mówi do niego Wigezy.

– *Przecież macie szkołę w Koniakowie, ludzie!*

– *Nie chcemy nic od Koniakowa, a ich łaski nam nie trzeba* – rzuca Moskała.

– *Szkołę trzeba najpierw dzieciom w Kamesznicy, taka jest decyzja powiatu, he, he, he!*

– *Dla tego szkoła, kto mocniej zawoła!* – śmieją się baby, podając sobie dyniową głowę.

– *Ziemię już mamy, panie starosto! Gruntu kawalek, niecałe dwa hektary na Zapotoczu.*

– *To nie rozwiązuje sprawy* (śpiewa jak ksiądz podczas mszy, przeciągając samogłoski). *Kamesznica ma trzy razy dalej do Koniakowa niż wy* (Głupi Wala siada do biurka, puka się w dyniową głowę, zaczyna przybijać na oślep jakieś pieczątki i przewracać papiery, ale nagle spada na niego kura). *Trzeba najpierw załatwić najpilniejsze sprawy. Decyzje muszą być sprawiedliwe!*

⁴²⁵ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 371.

- *Może pan starosta coś wymyśli? – nalega Wigezy.*
- *Nic nie wymyślę, to są zatwierdzone inwestycje.*
- *Nie ma co myśleć, wystarczy, żeby pan starosta przybił pieczętkę – mówi Moskała.*
- *Wasze podanie rozpatrzymy we właściwej kolejności, najpierw Kamesznica i okolice, he, he, he! (śmieje się, inni też się z niego śmieją i pukają w dyniowa głowę)*
- *To może lasy państwowe pomogą?*
- *Pomogą, pomogą, ale najpierw tym najbardziej potrzebującym (zaciąga nagle po kresowemu). A na razie... Uhu! Dyrekcja Lasów Państwowych nie może uwzględnić prośby obywateli z Odkrzasu (mówi zimnym głosem urzędnika).*
- Kiedy celem jest demaskacja złej umowności, prawie zawsze momentem organizującym staje się forma „nierozumienia” – umyślnego w przypadku autora, prostodusznego, naiwnego w przypadku bohaterów. Taka demaskowana umowność – w życiu codziennym, moralności, polityce, sztuce itd. – przedstawiana jest zazwyczaj z punktu widzenia człowieka, który jej nie akceptuje i nie rozumie⁴²⁶. Haratyk początkowo rozumie dosłownie i naiwnie hasło głoszone przez agitatorów – *Władza w rękach ludu*. Mieszkańcy Odkrzasu są przecież ludem pracującym, więc, zgodnie z hasłem, powinni móc sobą zarządzać. Na drzwiach nowo wybudowanego przez nich tartaku wieszają tabliczkę *Własność ludu*. Dla nich oznacza to – własność ludu z Odkrzasu, dla władzy – własność państwowa. Kiedy Haratyk zaczyna rozumieć umowność nowego hasła, żałuje, że nie jest głupi.*
- *Jakiś nieswój jesteś dzisiaj – zagaduje go Bolączka.*
- *A jaki?*
- *Wczorajszy.*
- *Głupim wolałbym być, dobrze ma.*
- *Haratyk, cała wieś za tobą stoi, czego chcesz więcej?*
- *Nasrałbym na to z wieży, głupim wolałbym być.*
- *Zostać nim nie można, albo się jest, albo nie.*

⁴²⁶ M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 372.



Kadr z filmu *Słońce wschodzi raz na dzień*, reż. Henryk Kluba

Bardzo ważnym karnawałowym motywem był motyw diabła i piekła. *Diabeł z misteriów to nie tylko postać nieoficjalna, to także postać ambiwalentna, podobna pod tym względem do głupca i błazna. Diabeł był przedstawicielem uśmiercającej i odnawiającej siły dołu materialno-cielesnego*⁴²⁷. W filmie *Słońce wschodzi raz na dzień* ten motyw jest wszechogarniający. Już w pierwszym ujęciu pojawiają się trzy diabły tańczące na Ochodzitej. Ich obraz zestawiony jest z obrazem idących przez zbocze góry trzech agitatorów. Bolączka, Górniok i Moskała ubijają kapustę, przyglądając się idącym. – *Co jest, że na Ochodzity diabły zaczęły tańcować* – zastanawia się Bolączka, wiejski demonolog. – *One tańczują, gdy poczują w powietrzu krew* – odpowiada mu Moskała. – *Nic nie widzę. Idź no zobacz, Bolączka, co tam lezie* – zagaduje Górniok. – *To chyba te diabły z Ochodzity* – mówi Moskała, patrząc na górę. Tańczące i śmiejące się diabły pojawiają się znowu, tym razem w bliskim planie, już na placu we wsi, a za nimi agitatorzy. – *Armia ludowa!* – przedstawia się „Czarny”. – *Nic nie wiem* – mówi na wszelki wypadek Moskała. Za chwilę zza pleców agitatorów wyskakuje, śmiejąca się diabolicznie, śmierć z kosą.

Można odczytywać występujące w tej scenie postacie diabłów i śmierci jako kolędników. Jest zima, okolice Bożego Narodzenia lub Trzech Króli, więc ich obecność we wsi

⁴²⁷ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 378 – 379.

jest uzasadniona. Mogły to być również diabły z diablerii, ludowej, jarmarcznej części misterium. Bachtin pisał, że *był zwyczaj, iż przed wystawieniem misterium zezwalano – niekiedy już parę dni wcześniej – „diabłom” (tj. przebranym w kostiumy uczestnikom diablerie) na bieganie po mieście, a nawet po okolicznych wsiach*⁴²⁸. *Ludzie ubrani w kostiumy diabłów czuli, że są do pewnego stopnia niezależni od zwykłych codziennych zakazów, i zarażali tym szczególnym nastrojem również tych, z którymi się stykali. Tworzyła się wokół nich atmosfera nieokielznanej karnawałowej swobody*⁴²⁹.

Z jednej strony diabły w tym filmie to element ludowych wierzeń – ich pojawienie się zwiastuje nieszczęście, z drugiej – to kolędnicy, przebierańcy, śmieszne karnawałowe straszdyła, ale z trzeciej strony są wyraźnie zestawiane z komunistami. Kiedy „Czarny” przemawia, Bolączka patrzy nieufnie na niego i dwóch innych agitatorów i mówi cicho do Górnioka – *Istne diabły*. Podobne porównanie występuje w dialogu Haratyka z Moskałą:

– *Przyjdą po mnie, tak czuję* – mówi Haratyk, mając na myśli komunistyczną władzę.

– *Kto przyjdzie? te diabły?*

– *Diabły, nie diabły, to się okaże...*

Na postać diabła stylizowany jest też Motyka – bogaty chłop, właściciel łąk na Zapasiekach. Nie chce pozwolić, żeby mieszkańcy wsi wybudowali na jego ziemi tartak. Kiedy Haratyk przychodzi do niego negocjować, ten siedzi na wzgórzu, pod małym daszkiem, ubrany w kamizelkę z baraniego futra, wsparty na widłach. Wygląda jak rzeźba ludowa, świętek – diabeł z widłami. O diable śpiewa często chór, podkreślając jego wszechobecność:

A nad światem wisi diabeł

A pod ziemią siedzi diabeł

I w kominie i na strychu

*Siedzi to diabelne lichy*⁴³⁰.

Diabły pojawiają się również w scenie zabawy po otwarciu szkoły. Odbywa się ona latem, pod gołym niebem, w szkolnym ogrodzie – tym razem nie są to więc kolędnicy. Wkraczają na plac razem z muzykantami, wśród których jest też postać w błazeńskiej czapce. Tańczą z ludźmi przy wesołej muzyce. W którymś momencie pomiędzy Haratykiem a

⁴²⁸ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 377.

⁴²⁹ Tamże, s. 378.

⁴³⁰ W. Dymny, słowa do muzyki z filmu *Słońce wschodzi raz na dzień*, [w:] W. Dymny, *Słońce wschodzi raz na dzień* i inne utwory, s. 243.

sekretarzem „Małym” pojawia się na chwilę czarny, włochaty diabeł z długim wysuniętym językiem, zwiastując ich zbliżający się konflikt. – *Coś dzikiego w tych ludziach siedzi* – mówi „Mały”, wychyliwszy kieliszek wódki. – *Łagodni są chyba, że ich kto rozgniewa* – odpowiada Haratyk. Po koniec imprezy, już w nocy, ten sam diabeł śpi w stodole. *Szatan diabłem jest, tak go stworzył Pan* – śpiewa chór. Bołączka, wchodząc do stodoły, zauważa go, potrząsa za ramiona (pobrzękują przy tym dzwoneczki, które diabeł ma na końcu rogów, jak błazen) i budzi – *Diabły nie śpią!* Wszyscy są już kompletnie pijani, ale ciągle patrzą na siebie nieufnie, próbując przeniknąć swoje zamiary. W końcu „Mały” mówi do swojego kolegi: *Oni już wiedzą, że ja wiem. I teraz zaczyna się zagadnienie, co robić: aresztować czy wychowywać?* Scena kończy się zbliżeniem na diabelską, czarną twarz. Kolejna zaczyna się od zbliżenia na twarz Haratyka, który czeka w jakimś korytarzu na przesłuchiwanie przez przedstawiciela Urzędu Bezpieczeństwa.

Tytuł filmu *Popiół i diament* pochodzi z wiersza Cypriana Kamila Norwida *W pamiętniku*⁴³¹, w którym motyw piekła jest bardzo istotny. Podmiot liryczny, podobnie jak bohater *Boskiej komedii* Dantego, zwiedził piekło. Niechętnie do tych wspomnień wraca, nie chce o tym rozmyślać, woli zapomnieć, zając się czymś innym: *Wolę gdzieś jechać, w pilnym interesie, / Patrząc przed siebie z oblędu wyrazem*⁴³². W piekle Norwida nie ma diabłów, nie ma nawet ludzi – *Tam tylko studia nad sercami braci!* Przed zwiedzającym piekło odsłania się pusty mechanizm ludzkich działań, sprężyny ludzkich uczuć, schematy dążeń. Ten *systemat sprężyn bez ich celu* przypomina *tragedię bez słów i aktorów*. Norwidowskie piekło jest rodzajem kulis teatralnych – tam opadają z człowieka wszystkie maski i odsłania się jego naga wartość. *I oto widzisz, ktoś ty, bez pytania. / I ileś zwał się tym lub owym w czasie, / Lub byłeś zwany imieniem twych dziadów. / Widzisz — i ile nabrałeś sam na się / Z tradycji, tonu, stylu, lub przykładów*. Norwid stawia pytanie, czy po zrzuceniu tych kostiumów i masek, tych szmat cokolwiek zostanie? Czy pod maską znajduje się coś autentycznego, czy tylko pustka. Dwie kolejne strofy odczytuje z kamiennego nagrobka Krystyna i dopowiada Maciek:

Coraz to z ciebie, jako z drzazgi smolnej,

Wokoło lecą szmaty zapalone;

Gorejąc, nie wiesz, czy stawasz się wolny.

⁴³¹ Pochodzi on z *Prologu* nieukończonego dyptyku dramatycznego pt. *Za kulisami – Tyrtej* (lub w odwrotnej kolejności), napisanego w latach 1865-1866.

⁴³² C. K. Norwid, *W pamiętniku*, dz. cyt.

Czy to, co twoje, ma być zatracone.

Czy popiół tylko zostanie i zamęt,

Co idzie w przepaść z burzą? Czy zostanie

Na dnie popiołu gwiaździsty dyjament,

Wiekuiestego zwycięstwa zaranie?

Motyw *theatrum mundi*, który pojawia się zarówno w tym wierszu, jak i w dyptyku dramatycznym *Za kulisami – Tyrtej*, z którego pochodzi, rozumiany jest inaczej niż w renesansie, a nawet inaczej niż w utworach romantycznych wcześniejszego okresu, gdzie reżyserem w teatrze życia był Bóg, absolut. Wiesław Rzońca mówił, że *różnica między romantyzmem a tym dziełem [Za kulisami – Tyrtej] wiąże się z tym, że to theatrum mundi jest bardzo silnie zironizowane. Elementem świata ironii jest również maska. Maska powoduje, że świat (niby podobnie jak u romantyków) jest dychotomiczny – mamy z jednej strony to, co przed kulisami, i z drugiej strony to, co za kulisami, ale o owym porządku świata i sceny nie decyduje opatrność, jak w prowidencjalizmie, decyduje ciąg koincydencji, mikrointeresów i wielu, wielu egoizmów, które spotykają się na owej scenie świata. (...) Norwid mówi że czytelnik dopełnia wyrażenia. (...) Czym ma się on charakteryzować? Ma nie być przygotowany na wieszczowskie absolutne słowo, nie, ma on brać udział w dialogu*⁴³³. Wajda, podobnie jak Norwid, przedstawia w *Popiele i diamentcie* wiele interpretacji, wiele ścierających się perspektyw i sprzecznych racji. Nie zamyka tego dialogu rozstrzygającą puentą, daje widzowi otwarte pole do własnych odczytań, zaprasza do dialogu.

Ten, kto zwiedził piekło, zyskuje szerszą perspektywę, dystans do życia. W książce *Doświadczenia graniczne* Jacek Leociak pisał, że *doświadczenie graniczne niesie w sobie także element iluminacji. Działanie traumy jest nie tylko dewastujące, lecz także odślaniające*⁴³⁴. Doświadczenie wszechobecności śmierci, które było udziałem powstańców i wielu ludzi, którzy przeżyli wojnę mogło prowadzić do poczucia śmieszności życia, braku powagi i względności odgrywanych ról, do postrzegania życia jako *theatrum mundi*. W sytuacjach ekstremalnych, takich jak wojna, powstanie, obóz czy czasy tuż po wojnie, role życiowe i ich znaczenie zmieniają się bardzo szybko, ujawnia się silnie ich nietrwałość i umowność. W

⁴³³ W. Rzońca, "Za kulisami". *Rozmowa o dramacie*, INSTYTUT TEATRALNY IM. Z. RASZEWSKIEGO <https://www.youtube.com/watch?v=ufvMfarqeVA> [dostęp: 24.07.2023]

⁴³⁴ J. Leociak, *Doświadczenia...*, dz. cyt., s. 21.

Popiele i diamencie kilkakrotnie padają zdania o braku powagi i stabilności wszystkiego. – *On jest pewny?* – pyta o Drewnowskiego Maciek Andrzej. – *Co jest pewne?* – odpowiada Andrzej. Podczas herbatki u Staniewiczowej Kotowicz rzuca następującą uwagę: – *Na pewno? Zapomina pani w jakich czasach żyjemy. Dzisiaj nie ma nic na pewno.* Kiedy Maciek prosi Andrzeja, żeby zabrał go ze sobą, Andrzej pyta: – *Poważnie, Maciek?* – *Poważnie... W tym kraju nic nie jest poważne.*

W słynnej scenie ze spirytusem Maciek i Andrzej wspominają poległych w Powstaniu Warszawskim kolegów i koleżanki, których w tamtych czasach oficjalnie nie można było upamiętnić. Im, zamiast patetycznych pieśni (takich jak np. *Czerwone maki*, które słychać z sąsiedniej sali), muszą wystarczyć *nocne rodaków rozmowy*, jak innym powstańcom, o których pisał Adam Mickiewicz w wierszu *Do matki Polki*:

*Zwyciężonemu za pomnik grobowy
Zostaną suche drewna szubienicy,
Za całą sławę krótki płacz kobiety
I długie, nocne rodaków rozmowy*⁴³⁵.



Kadr z filmu *Popiół i diament*, reż. Andrzej Wajda

⁴³⁵ A. Mickiewicz, *Do matki Polki*, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/sonety-odeskie-do-matki-polki.pdf> [dostęp: 24.07.2023]

Maciek zapala kieliszki ze spirytusem jeden po drugim, wymieniając imiona znajomych (łączy tym gestem nieoficjalną czynność picia alkoholu z upamiętnieniem poległych). Kiedy zostają dwa ostatnie, Andrzej zdmuchuje płomień zapalki i mówi: - *My żyjemy!* Maciek na te słowa wybucha śmiechem. Jest w tym śmiechu zarówno ironia – ich życie skończy się zapewne równie szybko i dramatycznie, co tamtych – jak i afirmacja życia: - *A jednak to były czasy, Andrzej (...). Oj, jak się żyło i w jakiej kompanii – było kiedy tylu fajnych chłopców i dziewczyn, co?* Według niego śmierć nie unieważnia życia, wręcz przeciwnie – bliskość śmierci uwydatnia jego wartość, pomimo tego, że jest nietrwałe, a odgrywane w nim role są mało poważne. Pod koniec rozmowy Maciek mówi: - *Przesadzasz – przesadzasz, Andrzej, przecież nie trzeba tego wszystkiego tak brać na serio, po prostu trzeba się przepchać przez tę całą hecę. Nie dać się nabrać – nie nudzić się...* Można odczytać tę wypowiedź w duchu Montaigne'a, który następująco ujmował motyw *theatrum mundi*: *Większość naszych zatrudnień jest natury komediowej... Trzeba odgrywać przystojnie swe role; ale z maski i pozorów nie trzeba czynić rzeczywistej istoty*⁴³⁶.

Śmierć w systemie groteskowego obrazowania *nie stanowi bynajmniej negacji życia (w jego groteskowym rozumieniu – jako wielkiego ciała ludowej powszechności)*. W systemie tym śmierć wkracza w całość życia jako jego nieodzowny moment, jako warunek jego stałego odnawiania i odmładzania. Śmierć jest zawsze zestawiona z narodzinami, mogiła – z rodzącym łonem ziemi⁴³⁷. Maciek umiera na śmietniku bardzo długo, w konwulsjach, w przedśmiertnych drgawkach, dysząc, kaszląc, krztusząc się i jęcząc. Jest to agonia w realizacji groteskowej: *wysunięty język, bezmyślnie wybaluszone oczy, dławienie się, charczenie przedśmiertne*⁴³⁸. Na koniec zwija się jak embrion. Jego śmierć jest zestawiona ze znakiem nowego życia.

Na tą szczególną pozycję umierającego zwróciło uwagę kilku interpretatorów. Dariusz Chyb pisał o ciele *Maćka skulonego jak embrion*⁴³⁹. Interpretował ten symbol następująco: *W kategoriach jednostkowych, to jest losu bohaterów, film jest tragedią; w kategoriach ogólnych tragedią pozostaje, ale jej sens nieco się zmienia za sprawą wyeksponowania w finale symbolu Feniksa. Myśl o możliwości odrodzenia dotyczyła nie tyle Maćka Chelmskiego, ile Polskiego Powstańca. Nie jedyny to film Wajdy kończący się tym motywem: tak jak Maciek zwinięty jakby w formę przetrwalnikową wydaje się gotów odrodzić się wśród popiołów, tak i Olbromski*

⁴³⁶ M. de Montaigne, *Próby*, dz. cyt.

⁴³⁷ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 115.

⁴³⁸ Tamże, s. 482.

⁴³⁹ D. Chyb, *Inspiracje malarskie w filmach Andrzeja Wajdy*, „Kwartalnik Filmowy” 1996/1997, nr 15-16, s. 171.

owinięty w słomę, jak chochoł, ślepy wśród rosyjskich śniegów, gdy przyjdzie wiosna, jeszcze raz stanie do boju⁴⁴⁰. Ta interpretacja jest zbieżna z tym, co pisał Bachtin – *Śmierć indywiduum to tylko jeden moment triumfującego życia ludu i ludzkości, moment konieczny, ażeby ludzkość mogła się odrodzić i udoskonalić*⁴⁴¹.



Kadr z filmu *Popiół i diament*, reż. Andrzej Wajda

Interpretację najbardziej zbieżną z myślą Bachtina przedstawił Seweryn Kuśmierczyk w książce *Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym: Pojawiające się w prologu filmu ujęcie z oraczem, zazwyczaj odbierane jako cytat malarski – nawiązanie do obrazu Ferdynanda Ruszczyca „Ziemia” – zdaje się nieść znaczenia poważniejsze. Ziemia jest przygotowana do siewu. Wrzucone w nią ziarno musi obumrzeć, aby przynieść plon. Ujęcie z oraczem otwiera spinającą film klamrę, która znajduje dopełnienie w ostatniej scenie. Umierający Maciek leży na ziemi w pozycji embrionalnej, będącej zapowiedzią nowych narodzin*⁴⁴². Seweryn Kuśmierczyk zwrócił uwagę na znaczenie ziemi, która pochłania i rodzi. Zestawił też trupa z ziarnem, podobnie jak to czynił Bachtin: *Śmierć, trup, krew – dobywa z ziemi nowe życie, niczym zagrzebane ziarno. Jest to jeden z najstarszych i najbardziej rozpowszechnionych*

⁴⁴⁰ Tamże, s. 172.

⁴⁴¹ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 465-466.

⁴⁴² S. Kuśmierczyk, *Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym*, Warszawa 2014, s. 59.

motywów. Oto inny wariant tego motywu: śmierć zapładnia matkę ziemię i zmusza ją do nowych porodów⁴⁴³.

W filmie *Ulaskawienie* jest scena, która nawiązuje do sceny z oraczem z *Popiołu i diamentu* – Hanka prowadzi białego konia błotnistą drogą wśród zaoranych pól, jednak koń ciągnie nie pług, lecz trumnę z ciałem jej zamordowanego syna. Wygląda, jakby orała ziemię trumną, jakby zasiewała trupa. Odroważ (syn Hanki i Jakuba) nie mógł długo spocząć w grobie, był kilkakrotnie grzebany i odkopywany – raz przez funkcjonariuszy SB, raz przez samych rodziców. Jest w tym pewna analogia, makabryczna realizacja groteskowego motywu zabawy w śmierć-zmartwychwstanie jednego i tego samego ciała; ciało to nieustannie wpada w mogiłę i znów wznosi się ponad ziemię, nieustannie porusza się z „dołu” do „góry”⁴⁴⁴. Celem Hanki jest pogrzebanie go w spokojnej ziemi⁴⁴⁵.



Kadr z filmu *Ulaskawienie*, reż. Jan Jakub Kolski

W zakończeniu filmu następuje *połączenie zabójstwa z narodzinami*⁴⁴⁶, o którym pisał Bachtin. Scena, w której Jakub zabija nożem Zająca, zabójcę swojego syna, zestawiona została z narodzinami narratora filmu. Trzy zasadnicze akty w życiu groteskowego ciała: akt płciowy,

⁴⁴³ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 450.

⁴⁴⁴ Tamże, s. 482

⁴⁴⁵ Realizacją motywu zespolenia śmierci z narodzinami, zestawienia trupa z ziarnem jest również tytuł filmu *Pogrzeb kartofla*.

⁴⁴⁶ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 482.

akt agonii i akt porodu często *zastępują się nawzajem (jeden przechodzi w drugi) i zlewają się ze sobą, ponieważ ich zewnętrzne symptomy (przejawy) w znacznym stopniu się pokrywają (ból porodowy, napięcie ciała, wybaluszone oczy, pot, drgania rąk i nóg itp.)*⁴⁴⁷. Jakub dopada Zająca na klatce schodowej, przyciska do ściany i wielokrotnie, rytmicznie dźga go nożem w brzuch – przypomina to brutalną kopulację. Tamten umiera długo, charcząc i sapiąc. Kiedy po tym akcie Jakub wraca do domu, listonosz przynosi wiadomość o narodzinach wnuka, w którym Odrowąż, zgodnie z intencją dziadka, miał się odrodzić. *Gdzie jest śmierć, tam są i narodziny – zmiana, odnowienie*⁴⁴⁸.

⁴⁴⁷ Tamże.

⁴⁴⁸ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 553.

CZASY TRANSFORMACJI PO 1989 ROKU

*Prawda o mnie jest rozpięta między bluzgiem a trzynastozgłoskowcem*⁴⁴⁹.

Marek Koterski

28 października 1989 roku Joanna Szczepkowska wystąpiła jako gość w głównym, sobotnim wydaniu Dziennika Telewizyjnego. Zapytana o to, jak ocenia 13 lat swojej pracy zawodowej, odpowiedziała z szerokim i szczerym uśmiechem: *Nie oceniam. Prawdę mówiąc, nic mnie to teraz nie obchodzi*. Chciała podkreślić w ten sposób, że wobec wagi i doniosłości wydarzeń ostatnich miesięcy jej kariera aktorska jest mało istotna. Powiedziała wręcz, że wolałaby być prezenterką i przekazywać te wspaniałe, fascynujące informacje Polakom, po czym wygłosiła słynne zdanie: *Proszę Państwa, 4 czerwca 1989 roku skończył się w Polsce komunizm!*

Upadek komunizmu, zarówno w Polsce, jak i na świecie, przyjęty został z euforią. Zmiana była utożsamiana z wyzwoleniem, była czymś, na co ludzie od lat czekali, o co walczyli, była jednoznaczna z uwolnieniem się od wpływu ZSRR, od kłamstwa propagandy, od biedy i braku perspektyw. Dość szybko jednak euforia zaczęła opadać, a dziesięć lat po przełomie Piotr Sztompka w książce pod tytułem *Trauma wielkiej zmiany. Społeczne koszty transformacji* pisał: *Zjawisko to [upadek komunizmu w Europie Środkowo-Wschodniej – N.Ch.], słusznie uznane za isticie rewolucyjny przełom i entuzjastycznie przyjęte zarówno przez samych uczestników, jak i przez obserwatorów, ma też, jak się okazuje, swoje mniej sympatyczne oblicze. Nie ulega wątpliwości, że przynajmniej na czas jakiś, staje się ono źródłem traumy dla sporych odłamów społeczeństw postkomunistycznych*⁴⁵⁰.

Wśród traumatycznych zdarzeń i sytuacji, z jakimi po 1989 roku musieli się zmierzyć Polacy, Piotr Sztompka wymieniał: bezrobocie (15,7% osób w wieku produkcyjnym zostało na początku lat 90. bez pracy⁴⁵¹); inflację (sięgającą 35-40%⁴⁵²); spadek poziomu życia (w 1993 roku 66% respondentów twierdziło, że boi się biedy⁴⁵³); zmianę dotychczasowej hierarchii

⁴⁴⁹ *Kumam czaczę*. Z Markiem Koterskim rozmawia Lech Kurpiewski, „Świat Filmu” 2002, nr 01, s. 68.

⁴⁵⁰ P. Sztompka, *Trauma wielkiej zmiany. Społeczne koszty transformacji*, Warszawa 2000, s. 16.

⁴⁵¹ Tamże, s. 66.

⁴⁵² Tamże, s. 67.

⁴⁵³ Tamże.

*stratyfikacyjnej i wynikające stąd zagrożenie utrwalonych statusów społecznych*⁴⁵⁴, degradację wielu zawodów, wzrost rozwarstwienia (Sztompka przytacza szacunki Marii Jarosz – było 20% beneficjentów zmian, a aż 40% przegranych transformacji⁴⁵⁵); kryzys wymiaru sprawiedliwości, eskalację przestępczości, w tym przestępczości zorganizowanej, a co za tym idzie wzrost poczucia zagrożenia i strachu (w 1994 roku 56% ludności bało się wychodzić z domu po zmroku, a 67% uważało, że Polska nie jest bezpiecznym krajem⁴⁵⁶); napływ cudzoziemców (w latach 1991-1995 przybyło do Polski 32 504 legalnych imigrantów⁴⁵⁷, głównie osób zajmujących się handlem, ale także żebraków i członków grup przestępczych, których pojawienie się wzmogło poczucie niestabilności). *Dotychczasowy styl życia we wszystkich jego dziedzinach – pracy i konsumpcji, nauki i wypoczynku, aktywności politycznej i praktyk religijnych, opieki zdrowotnej i kontaktu z mediami – uległ radykalnemu, fundamentalnemu załamaniu*⁴⁵⁸. Frustracja była z pewnością dominującym odczuciem większości społeczeństwa. Znalazło to swoje odbicie w sztuce. Katarzyna Taras zatytułowała swoją książkę o kinie i literaturze tamtego okresu: *Frustraci. Bohaterowie filmowi i literaccy wobec polskiej rzeczywistości po 1989 roku*⁴⁵⁹.

Te gwałtowne zmiany, odwrócenie wartości i ról społecznych wprowadziły znowu, podobnie jak w czasach tuż powojennych, karnawałową atmosferę – świat po raz kolejny stanął na głowie, znowu był to „świat na opak”. Jak wyraził się Tadeusz Lubelski, okres transformacji po 1989 roku był czasem *karnawałowego zawirowania i poddania dotychczasowych wartości w wątpliwość*⁴⁶⁰. Groteska była więc bardzo adekwatnym językiem do opisanie tych przemian. Pojawiała się dosyć często w filmach tego okresu, w różnych odmianach i z różnym natężeniem.

Jednym z filmów o dużym natężeniu groteskowości byli *Egoiści* Mariusza Trelińskiego z 2000 roku. Sam reżyser mówił, że środkami wyrazu, po jakie sięgnął przy okazji kręcenia tego filmu były: *sarkazm, groteska, ironia, złośliwość*⁴⁶¹. Wymieniając groteskę jednym tchem z sarkazmem i złośliwością, wskazywał na jej funkcje satyryczne. Mówił też, że jest to *film o*

⁴⁵⁴ P. Sztompka, *Trauma...*, dz. cyt., s. 68.

⁴⁵⁵ Tamże, s. 69.

⁴⁵⁶ Tamże, s. 70.

⁴⁵⁷ Tamże, s. 71.

⁴⁵⁸ Tamże, s. 52.

⁴⁵⁹ K. Taras, *Frustraci. Bohaterowie filmowi i literaccy wobec polskiej rzeczywistości po 1989 roku*, Warszawa 2012.

⁴⁶⁰ T. Lubelski, *Historia kina polskiego 1895-2014*, Kraków 2015, s. 566.

⁴⁶¹ M. Treliński w rozmowie z M. Chacińskim, „Jedna scena” – *Egoiści*, <https://vod.tvp.pl/video/jedna-scena,egoisci,19759001> [data dostępu: 09.06.2023]

ludziach, którzy zachłyszeli się pierwszą falą zachodu, puszką coca-coli, kokainą, tym całym szaleństwem, pieniędzem, materią⁴⁶², film o nuworyszach, warszawskich yuppie i o młodych, uznanych, zamożnych, ale bardzo nieszczęśliwych artystach. *Oni byli tak wkurwiający dla widza tamtych czasów – nagle są ludzie, którzy rozbijają się samochodami, mają pieniądze na kokainę, a jeszcze są „tacy biedni”*⁴⁶³. Groteska, która występuje w tym filmie, ma korzenie modernistyczne. Jej główne cechy to: przeestetyzowanie, monstrualność, dziwność, nadmiar, wyolbrzymienie. Pojawia się tu motyw szaleństwa i narkotycznego zamroczenia, a także zmiany nastrojów, a nawet pojedyncze elementy dołu materialno-cielesnego, natomiast brak jest wyraźnych degradacji. Świat przedstawiony w tym filmie to *świat, który stał się obcy*⁴⁶⁴, absurdalny, mroczny, groźny i niezrozumiały.

Robert Krzemppek w filmie *Czeka na nas świat* z 2006 roku przyjrzał się z kolei bezrobotnym. W opisie filmu na stronie filmpolski.pl określono jego gatunek jako *surrealistyczną groteskę przesyconą czarnym humorem*⁴⁶⁵. Znamienna jest scena sondy ulicznej – prezenterka informuje na wstępie widzów, że 35% dorosłych Polaków to bezrobotni, a skala tego zjawiska poszerza się z każdym rokiem i z każdym nowym ministrem gospodarki. *Z czego żyją ludzie pozbawieni pracy?* – pyta dziennikarka. *Starzy mi dają* – odpowiada jeden z zaczepionych przechodniów, zbliżający się do czterdziestki. Kolejny pytany pracuje na czarno, następny jest gangsterem, inny szczerze odpowiada, że kradnie, a starsza kobieta zajmuje się prostytutką. Jest w tej scenie przesada, nadmiar, wyolbrzymienie, karykatura – a więc środki charakterystyczne dla groteski, ale tutaj służą one wyłącznie satyrze na polską rzeczywistość i społeczeństwo. Michał Piepiórka pisał: *Film Krzempka jest satyrą – ale nie na złą sytuację gospodarczą, lecz na indolencję bezrobotnych, w szczególności młodych. Kluczowa wydaje się scena w urzędzie pracy, gdy wychodzi na jaw, że Piotr nie ma żadnych kompetencji, a z powodu wątlej budowy ciała nie nadaje się do pracy fizycznej. Urzędnik państwowy wprost nazywa go ofiarą losu*⁴⁶⁶. Bohater jest postacią jednoznaczną, co jest charakterystyczne dla filmów satyrycznych. Pierwiastek materialno-cielesny jest mocno podkreślony – pojawia się na przykład postać bardzo dojrzałej kobiety z wyraźną nadwagą i dużym apetytem na seks, która zestawiona jest na zasadzie kontrastu z głównym bohaterem: chudym, rachitycznym,

⁴⁶² Tamże.

⁴⁶³ Tamże.

⁴⁶⁴ W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, „Pamiętnik Literacki” LXX, 1979, z. 4., s. 276.

⁴⁶⁵ Opis filmu na stronie filmpolski.pl, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=1217280>

⁴⁶⁶ M. Piepiórka, *Rockefellerowie i Marks nad Warszawą. Polskie filmy fabularne wobec transformacji gospodarczej*, Wrocław 2019, s. 203.

tchórzliwym nieudacznikiem – ale nie występują tu degradacje, nie ma bowiem żadnego elementu wysokiego, poważnego czy wzniosłego, który ulegałby degradacji.

Znaczenie więcej elementów groteski karnawałowej odszukać można w komedii Witolda Adamka *Wtorek* z 2001 roku, która opowiada o rodzącej się przedsiębiorczości, pierwszych, prowizorycznych, śmiesznych i tandetnych próbach zrobienia biznesu. Atmosfera świata przedstawionego przez Adamka przypomina tę z opowiadania Brunona Schulza pt. *Ulica Krokodyli – Pseudoamerykanizm zaszczerpiony na starym, zmurszałym gruncie miasta wystrzelił tu bujną lecz pustą i bezbarwną roślinność tandetną, lichej pretensjonalności*⁴⁶⁷. (...) *W atmosferze nadmiernej łatwości kielkuje tutaj każda najlżejsza zachcianka, przelotne napięcie puchnie i rośnie w pustą wydętą narośl, wystrzela szara i lekka roślinność puszystych chwastów, bezbarwnych włochatych maków, zrobiona z nieważkiej tkanki majaku i haszyszu*⁴⁶⁸.

Dwaj koledzy, prowincjonalni drobni przestępcy, za pieniądze zdobyte na nielegalnej egzekucji długów postanawiają otworzyć w starej szopie klub go-go „Eden”. Powstaje on bardzo szybko, jest kiczowaty, tandetny i jarmarczny, przez chwilę świetnie prosperuje, po czym równie szybko upada. Klub jest rodzajem karnawałowego placu, na którym spotykają się osoby z różnych światów – kobiety, które marzą o karierze striptizerki i zakonnice, które protestują przeciwko zepsuciu obyczajów, zwykli ludzie i gangsterzy. Jerzy, którego gra pisarz Jerzy Pilch, właściciel upadającej fabryki krasnali ogrodowych, romansuje tu z właścicielką sklepiku – Shazzą, bardzo popularną w latach 90. gwiazdą disco-polo. Sporadycznie występują w tym filmie degradacje, zestawienia „góry” z „dołem”. W pierwszej scenie na przykład oddawanie moczu połączone zostało z romantyczną i autentycznie czułą rozmową bohatera z żoną. Potwornie wulgarny język, jakim posługują się bohaterowie został skontrapunktowany wypowiedziami profesorów Jerzego Bralczyka i Jana Miodka, w których piętnują wulgaryzmy.

Psy Władysława Pasikowskiego to najbardziej kultowy film lat 90. Barbara Giza pisała, że po dziesięciu latach od premiery *Psy* określone zostają jako najpełniejszy wyraz „szoku wolności”, jaki dotknął społeczeństwo w początku lat 90.⁴⁶⁹ Słowo „groteska” w kontekście tego filmu właściwie się nie pojawia. Znalazłam tylko jedną recenzję, w której autor nazwał świat przedstawiony *Psów* groteskowym: *Jest to nasza nowa rzeczywistość po roku 1981*.

⁴⁶⁷ B. Schulz, *Ulica Krokodyli*, [w:] B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. 76.

⁴⁶⁸ Tamże, s. 84.

⁴⁶⁹ B. Giza, *Po przełomie 1989. Polska krytyka filmowa wobec „Psów” Władysława Pasikowskiego*, [w:] *Polskie kino popularne*, red. Piotr Zwierzchowski, Daria Mazur, Bydgoszcz 2011.

*Rozpoznanie tego „nowego ładu” przez młodego reżysera jest groteskowo-brutalne*⁴⁷⁰. Trzeba jednak zwrócić uwagę na to, że film tuż po premierze wywołał duże emocje, kontrowersje, skrajne reakcje, od obrzydzenia do zachwytu. Bożena Janicka pisała: *Psy Władysława Pasikowskiego, o supergierojach, byłym SB-eku, budzą reakcję tak splątaną, że w kilku słowach przedstawić film trudno*⁴⁷¹. Film był bardzo różnie odczytywany – można uznać niejednoznaczność za jego podstawową cechę. Podobnie było z innymi polskimi filmami opowiedzianymi w konwencji groteski realistycznej – z *Kanałem, Eroicą, Popiołem i diamentem* czy *Kornblumenblau*. Po dwudziestu latach od premiery filmu, z okazji jego cyfrowej rekonstrukcji, w „Gazecie Wyborczej” ukazał się artykuł Igora Rakowskiego-Kłosa i Olgi Szymkowiak pt. *Kiedyś szambo moralne, dziś klasyka. „Psy” Pasikowskiego znów w kinach*⁴⁷². W lidzie autorzy przywołali m.in. słowa Lecha Niedzielskiego – *Kloaczny film oglądany przez półanalphabetów zachłyśniętych litrami ekranowej krwi – tak o „Psach” pisała prasa w latach 90. Dziś na ekrany kin powraca zrekonstruowane cyfrowo dzieło Władysława Pasikowskiego. Powraca jako klasyk*⁴⁷³.

Zarówno o filmie, jego reżyserze, jak i widowni krytycy pisali z niespotykaną chyba nigdy wcześniej pogardą i protekcyjnością. Piotr Szulkin na łamach „Kina” nazywał Władysława Pasikowskiego *młodocianym reżyserem* i pisał, że *ideologicznie pan Pasikowski jest czysty jak pupa niemowlaka*⁴⁷⁴. Wspomniana już Bożena Janicka zadawała retoryczne pytanie: *Jaka filozofia, moralność, stoi za jego filmem? Żadna*⁴⁷⁵. O czym są „Psy”? – pytał Maciej Pawlicki – *O pieskim świecie, o tym, że wolność wyniosła także brud i głupotę, niszcząc ideały. Wszystko spisało, ubabrało się w błocie i w kloace*⁴⁷⁶. Janusz Kijowski podczas Lubuskiego Lata Filmowego sformułował następującą opinię: *W „Psach” jest dużo chamstwa, toporności, okrucieństwa i brudu. Nie ma współczucia i tolerancji wobec bliźniego. (...) To tylko głupia bajka. Knajacka i zaściankowa*⁴⁷⁷. Andrzej Werner twierdził, że: *unurzanie całego świata w błocie, widoczne w „Psach”, chwilami przekracza granice dobrego smaku*⁴⁷⁸. Lech

⁴⁷⁰ P. Pacewicz, *Dla chłopców o mocnych nerwach*, „Kurier poranny” 1992 nr 251.

⁴⁷¹ B. Janicka, *XVII Festiwal Filmów Fabularnych w Gdyni*, „Film” 1992, nr 49, s. 5.

⁴⁷² I. Rakowski-Kłós i O. Szymkowiak, *Kiedyś szambo moralne, dziś klasyka. „Psy” Pasikowskiego znów w kinach*, „wyborcza.pl” Łódź, 16.05.2014, <https://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,35136,15970805,kiedys-szambo-moralne-dzis-klasyka-psy-pasikowskiego-znow.html> [dostęp: 25.07.2023]

⁴⁷³ Tamże.

⁴⁷⁴ P. Szulkin, *Psy wieszane non stop*, „Kino” 1993, nr 5, s. 12-13.

⁴⁷⁵ B. Janicka, *XVII Festiwal Filmów Fabularnych w Gdyni*, „Film” 1992, nr 49, s. 5.

⁴⁷⁶ M. Pawlicki, *Spsienie*, „Film” 1993 r., nr 02, s.14.

⁴⁷⁷ J. Kijowski, cyt. za: I. Rakowski-Kłós i O. Szymkowiak, *Kiedyś szambo moralne, dziś klasyka. „Psy” Pasikowskiego znów w kinach*, „wyborcza.pl” Łódź, 16.05.2014.

⁴⁷⁸ A. Werner, cyt. za: *Kina pełne „Psów”*, „Życie Warszawy”, 15 XII 1992.

Niedzielski w „Gazecie Wyborczej” pisał, że z ekranu płynie *zawstydzający belkot*⁴⁷⁹. Równie negatywnie wyraził się na temat widowni filmu i samego reżysera: *Z jednej więc strony mamy upojoną hukiem strzelaniny, zachłyśniętą litrami ekranowej krwi publiczność półanalfabetów (...), z drugiej zaś – kipiącego żądzą robienia filmów Pasikowskiego, który, rozładowując jakieś własne ciężkie jak ołów kompleksy, już przy kręceniu pierwszej sadystycznej sceny doznaje szczytowania i traci kontrolę nad dalszym przebiegiem pracy na planie*⁴⁸⁰.

Krytycy zauważali w *Psach* dół materialno-cielesny – „brud”, „błoto”, „kloaczność”, „szambo”, „knajackość”, pijaństwo i przekleństwa. Zauważali również połączenie tego pierwiastka z elementami wysokimi, poważnymi, z mitem „Solidarności”, z martyrologią – nazywali jednak takie zestawienia bluźnierstwem. Nie dostrzegali w tym chwycie groteskowych degradacji. A takie degradacje pojawiają się w tym filmie już od pierwszych scen, a nawet w samym tytule, który jest przecież wyzwiskiem. Policjanci, ubecy, jakkolwiek by ich oceniać to jednak ludzie, zostali nazwani psami (w angielskim tłumaczeniu – świniami, *Pigs*), zrównani ze zwierzętami. To porównanie jest podkreślone już w pierwszej po prologu scenie. Franz Maurer wychodzi z gmachu Ministerstwa Spraw Wewnętrznych i oddaje moc przy klatkach z policyjnymi psami. Zwierzęta ujadają, warczą i szarpia zębami siatkę. Są wściekłe, uwięzione, próbują desperacko się uwolnić. Franz patrzy na nie z ironicznym grymasem i, odsłaniając zęby, sam warczy jak pies, jakby się z nimi utożsamiał, a w każdym razie rozumiał ich wściekłość na beznadziejną sytuację, w jakiej się znalazły. Wyrażna degradacja występuje też w zestawieniu gmachu państwowej instytucji, więc miejscem należącym do sfery oficjalnej, z oddawaniem moczu, a więc z typowo karnawałowym gestem, z nieoficjalną czynnością fizjologiczną. Porównanie ludzi do psów ma miejsce również w scenie na wysypisku – kiedy Olo strzela z pistoletu nad głowę „Młodego”, natychmiast zbiegają się pozostali policjanci i zaczynają ujadać psy, których nie widać w kadrze. Szczekanie cichnie dopiero, kiedy wszyscy stają wokół Ola i „Młodego”. Scena jest tak zmontowana, żeby budzić skojarzenie policjantów ze sforą psów.

Postać Franza Maurera, głównego bohatera *Psów*, jest niejednoznaczna i ambiwalentna – nie da się go określić jednym słowem, podobnie jak bohaterów groteskowych filmów o poprzednim przełomie, po 1945. Z jednej strony przedstawiciel minionego reżimu, były ubek, który awans zawdzięczał małżeństwu z córką wiceministra spraw wewnętrznych, z drugiej strony bohater romantyczny – samotny, wyobcowany, tragiczny, zdradzony, zbuntowany,

⁴⁷⁹ L. Niedzielski, *Kabaret Pasikowskiego*, „Gazeta Wyborcza” 29.06.1994, s. 12-13.

⁴⁸⁰ Tamże.

zakochany, wrażliwy, uczciwy, idealista. Obrót koła fortuny spowodował, że znalazł się na śmietniku historii, tak jak Maciek Chełmicki z *Popiołu i diamentu*. Obserwujemy go, jak ze szczytów hierarchii społecznej spada na samo dno. Udowadnia tym samym, że *większość naszych zatrudnień jest natury komediowej*⁴⁸¹, że odgrywane role są względne.

Metafora śmietnika czy wysypiska śmieci została przywołana w *Psach* kilkakrotnie. Na wysypisku śmieci byli ubecy palą akta, czyli, jak się wyraża kapitan SB Tadeusz Stopczyk, *puszczają z dymem całą ich pieprzoną przeszłość*. Jest w tym akcie desperacka walka o przetrwanie, o to, żeby na tym wysypisku nie zostać, nie być zrównanym ze śmieciem. To właśnie tłumaczy Olo „Nowemu”, służbiście i donosicielowi, którego przyłapuje na fotografowaniu z ukrycia kolegów palących akta – *Co ty, kurwa, gnoju, myślisz, że to są żarty?! Że to jest jakaś gówniana gra o stolki?! Tu walka idzie o życie! Ile ty masz lat?! Co ty chcesz zrobić?! Zagazować 50 tysięcy agentów i informatorów?! Krwi ci potrzeba, gnoju jeden, tak?! Jak dorośniesz, to zrozumiesz, że polityka to nie jest "Dziennik telewizyjny"! Polityka to jesteśmy my, tu, na tym wysypisku śmieci! Albo stąd uda nam się wyjść, albo tu zostaniemy na zawsze, palancie!*

Jest w tej scenie typowe dla groteski realistycznej załamanie nastroju. Zaczyna się w ciszy, ujęcia są statyczne, Nowy robi zdjęcia, słychać tylko dźwięk uwalnianej migawki. Niespodziewanie od tyłu podchodzi do niego Olo i wyrzuca mu aparat. – *Ładny sprzęt* – mówi ironicznie i rzuca aparatem daleko przed siebie. „Nowy”, który jest po harcersku przekonany o swojej racji, oburza się na Olo, że posunął się do zniszczenia drogiego, pożyczonego od kolegi sprzętu, wręcz nie mieści mu się to w głowie. – *Jezus, Jezus, Jezus Maria! Ty! Ty, kurwa, ty! Co ty? Ty, kompletnie ci odbiło? Jezus! Wy wszyscy jesteście pojebani! Was nie można sądzić, was trzeba leczyć! Aparat mi wyrzucił, kurwa!* W jego wypowiedzi pojawia się groteskowe nagromadzenie i przemieszanie przekleństw i wyzwisk (związanych z kopulacją i szaleństwem) ze sferą wysoką, religijną, z imionami Matki Boskiej i Syna Bożego. Po jego ostatnim słowie nastrój gwałtownie się zmienia – Olo wymierza mu potężny cios i zrzuca go ze zbocza. Kamera podąża za toczącym się w dół „Nowym”, ujęcia stają się rozchwiane, dynamiczne, słychać niepokojącą muzykę i ujadanie psów. Kiedy Olo dopada w końcu chłopaka, szarpie go za włosy, wygłaszając przytoczoną wcześniej kwestię. „Nowy” pluje krwią i ślini się obficie. Zestawienie bicia, krwi i śliny z rozmową na bardzo poważne tematy jest również groteskowe.

⁴⁸¹ M. de Montaigne, *Próby*. Cytat był mottem filmu *Kornblumenblau*, który analizowałam w rozdziale o obozach.

Nastrój zmienia się ostatecznie i osiąga pełnię grozy, kiedy Olo wyciąga pistolet i celuje do „Nowego”.



Kadr z filmu *Psy*, reż. Władysław Pasikowski

W jeszcze jednej scenie jest mowa o wysypisku śmieci. Metaforę tę przywołuje Franz w rozmowie z Olem przy wódce. Olo, który wyrzucony z policji, przeszedł na stronę mafii, kusi kolegę wizją bogactwa:

– *Myślałeś kiedyś o pieniądzach? O dużych pieniądzach? Żeby je zdobyć? Milion baksów na przykład...*

– *Olo... Jeśli my nie powstrzymamy tych sukinsynów, to znaczy, że naprawdę jesteśmy materiałem odpadowym i nasze miejsce jest na wysypisku śmieci.*

Nawiązanie do *Popiołu i diamentu* jest w tej scenie bardzo czytelne. W 1945 roku na wysypisku śmieci, czyli na śmietniku Historii, umierał w konwulsjach Maciek Chełmicki – z jednej strony żołnierz AK, uczestnik Powstania Warszawskiego, romantyczny chłopiec, który cytował z pamięci Norwida, a z drugiej strony *łotr przeklęty*⁴⁸², zabójca niewinnych ludzi. W 1989 roku na tym samym wysypisku śmieci znajduje się były ubek, a więc z jednej strony ewidentny łotr, z drugiej jednak strony bezinteresowny idealista, gotowy walczyć z przestępcami, człowiek, dla którego pieniądze nie są priorytetem, a w dodatku szczerze zakochany, czarujący

⁴⁸² Tak nazywa Maćka Chełmickiego Stefka – narzeczona zabitego przez niego robotnika z cementowni.

mężczyzna. Tadeusz Sobolewski nazwał Franza *sprawiedliwym bandytą*⁴⁸³. Obaj bohaterowie zostali ostatecznie zdegradowani, potraktowani jak materiały odpadowe historii.

Pomimo tego że obie postacie są niejednoznaczne i ambiwalentne, to jednak na początku lat 90. takie zestawienie, porównanie czy dostrzeżenie analogii losów akowca i ubeka odczytywano jako bluźniercze, degradujące mityczną postać powstańca, albo po prostu dziwne, paradoksalne: *Bo jakże to tak? Bohaterem pokolenia ideowych zetempowców i dziarskich działaczy komunistycznych został polityczny przeciwnik, akowiec i zabójca ich partyjnego towarzysza – Maciek Chelmiecki. Teraz zaś idolami „nowych” Polaków, dojrzewających w początkowym okresie kapitalizmu i rosnących w pogardzie do mrocznego systemu lat minionych, stają się funkcjonariusze „bezpieki”*⁴⁸⁴. Analogię między postacią Franza i Maćka dostrzegali również Andrzej Szmał, ale obu bohaterów uważał za nieprawdziwych. Nie wierzył w możliwość przemiany byłych ubeków w uczciwych policjantów: *Gówna, w którym tkwili nie jest w stanie zmyć żadna weryfikacja i żadna przemiana we wzorowego policjanta nie jest możliwa. Dlatego też postać tak wspaniale grana przez Lindę jest od początku do końca fałszywa. Esbek bowiem to nie zawód lecz charakter. Charakter podłego, obślizgłego skurwysyna posługującego się szantażem i prowokacją. A niczego takiego nie ma w charakterze kreowanym przez Lindę. Widownia jednak to kupuje, tak jak kupiła przed laty równie nieprawdziwą postać Maćka w „Popiele i diamentach” graną przez Cybulskiego*⁴⁸⁵.

Cechą utworów groteski realistycznej jest wielogłosowość, różnystylowość, używanie „cudzego słowa”, intertekstualne wtręty, cytaty, pastisze, parodie i trawestacje. W *Psach* jest dużo zarówno z kina amerykańskiego, jak i z kina moralnego niepokoju, pojawiają się też odwołania do twórczości Andrzeja Wajdy, przede wszystkim do *Popiołu i diamentu*. Władysław Pasikowski w rozmowie z Maciejem Pawlickim przyznał, że podziwia *Popiół i diament* i powiedział: *Nie zajmuję się pastiszami i nie mam zamiaru niczego takiego robić. Czasami tylko kłaniam się kolegom z ekranu, żeby wyrazić podziw dla tego, co robią. I dlatego (...) w „Psach” Marek Kondrat zatacza się po zaoranym polu*⁴⁸⁶.

Ten *ukłon* nie jest dosłownym cytatem. Obraz zaoranego pola i oracza pojawia się w *Popiele i diamentach* tuż po brutalnej, krwawej scenie zabójstwa dwóch robotników z cementowni pod kapliczką. Powoduje nagłą zmianę nastroju, kontrastuje z poprzedzającym

⁴⁸³ T. Sobolewski, *Za duży blask. O kinie współczesnym*, Kraków 2004, s. 13.

⁴⁸⁴ Kinoman 2, *Ucieczka przed hyclem*, „Gazeta Olsztyńska” 27-29 X 1995.

⁴⁸⁵ A. Szmał, *Zawód bohater*, „Wprost” 1992 nr 49.

⁴⁸⁶ Z Władysławem Pasikowskim rozmawia Maciej Pawlicki, „Film” 1994, nr 3, s. 65-66.

ujęciem, z obrazem śmierci i trupów. Natomiast postrzelony, konający Maciek Chełmicki zatacza się w ostatniej scenie po wysypisku śmieci. Znamienne w obu scenach jest połączenie obrazu śmierci i trupa z ziemią. W systemie groteskowych obrazów takie zestawienie miało szczególne znaczenie⁴⁸⁷: *Śmierć, trup, krew – dobywa z ziemi nowe życie, niczym zagrzebane ziarno. (...) śmierć zapładnia matkę ziemię i zmusza ją do nowych porodów*⁴⁸⁸.

W *Psach* Olo zatacza się po świeżo zaoranym polu po dokonaniu zabójstwa dwóch mężczyzn – członków mafii. Zatacza się jak Maciek Chełmicki, ale nie dlatego, że jest ranny, a z obrzydzenia po dokonanej zbrodni – biegnie na oślep przed siebie, potykając się, i wymiotuje. Natomiast kona długo i w męczarniach, groteskowo podrygując, krztusząc się i dławiąc – ofiara jego zbrodni. Władysław Pasikowski zacytował więc elementy obu scen z *Popiołu i diamentu* – zabójstwo dwóch mężczyzn, zaorane pole, śmierć w konwulsjach i straceńczy bieg. Natomiast zestawienie trupa i ziemi w *Psach* nie ma bieguna dodatniego, nie zapowiada odrodzenia.



Kadr z filmu *Psy*, reż. Władysław Pasikowski

Można odczytywać tę scenę jako parodię stylu kryminałów amerykańskich – tam gangster zabiłby swoich przeciwników bez mrugnięcia okiem, a oni zmarliby natychmiast po pierwszym strzale. Tu gangster czuje opór przed zabiciem człowieka, który związany i zakneblowany leży w bagażniku. Patrzy w jego przerażoną twarz. W końcu strzela do niego z

⁴⁸⁷ Pisałam więcej na ten temat w rozdziale o latach powojennych.

⁴⁸⁸ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 450.

bardzo bliska, po czym ociera nos, zasłania ręką usta i wymiotuje. Kolega w ironicznie troskliwym geście podaje mu białą chusteczkę, ale za chwilę wybucha satanistycznym śmiechem, kiedy zauważa, że człowiek przeżył i zdołał wyczołgać się z bagażnika. Chwyta kanister i zaczyna oblewać benzyną kuśtykającego, śmiejąc się cały czas histerycznie, po wariacku. Na ten widok Olo przytomnieje na chwilę i jednym strzałem zabija kolegę-psychoopatę, po czym dobija związanego – tym razem obu skutecznie. Za chwilę znowu wymiotuje i zaczyna swój chwiejny, opętańczy bieg przez zaorane pole. W kadrze pojawia się nagle, nie wiadomo skąd, pies.

Tadeusz Lubelski odczytywał w tej scenie jeszcze inne odwołanie – nie do konwencji, stylu czy konkretnego filmu, ale do wydarzenia historycznego: *moment, gdy Olo (Marek Kondrat) umieszcza swą ofiarę w bagażniku auta i do niej strzela, odsyłał do męczeńskiej śmierci księdza Popiełuszki. Zaś najbardziej szokujące było to, że te właśnie sceny wzbudzały największą radość na widowni*⁴⁸⁹. W tej scenie występuje wyraźna parabaza, zmiana retorycznego rejestru, nastroju, ironiczne *zakłócenie narracyjnego złudzenia przez wtręty*⁴⁹⁰ oraz groteskowa degradacja, transpozycja tego, co poważne do dołu materialno-cielesnego, która niesie w sobie duży ładunek komizmu.

Zaczyna się zupełnie na serio, panuje nastrój grozy, pełen napięcia, jak w klasycznym amerykańskim kryminale, kiedy jeden gangster ma wykonać wyrok na drugim. Aluzja do śmierci księdza Popiełuszki potęguje powagę tej sceny, wznosi nastrój w rejony spraw wysokich, związanych z martyrologią. Bardzo szybko jednak następuje załamanie nastroju poprzez wprowadzenie elementów dołu materialno-cielesnego – wydzielin z nosa, wymiotów, groteskowej agonii. Pojawiają się także motywy wywodzące się z groteski modernistycznej – przede wszystkim motyw szaleństwa. Wolfgang Kayser pisał: *W coś tajemniczego przeistacza się także człowieczeństwo szalonego. Wydaje się tu, jak gdyby jakieś „coś” [„Es” — ono], jakiś obcy, nieludzki pierwiastek wtargnął do duszy. Zetknięcie z obłędem jest poniekąd jednym z pierwotnych doznań groteskowości, jakie narzuca nam życie*⁴⁹¹. Innym elementem groteski modernistycznej jest szczególnie rodzaj śmiechu, który *wchodząc w sferę groteskowości, nabiera cech szyderczych, cynicznych i na koniec satanicznych*⁴⁹².

⁴⁸⁹ T. Lubelski, *Historia...*, dz. cyt., s. 626.

⁴⁹⁰ P. de Man, *Pojęcie ironii*, przełożył A. Sosnowski, „Literatura na świecie”, nr 10-11, 1999, s. 29

⁴⁹¹ W. Kayser, *Próba...*, dz. cyt., s. 276.

⁴⁹² Tamże, s. 278.

Podobnie skonstruowana jest scena masakry w motelu, której dokonuje „Siwy”, były major SB Gross (Janusz Gajos). Tutaj jednak nastrój zmienia się w przeciwnym kierunku – od atmosfery piknikowej do prawdziwej grozy. Policjanci przygotowują zasadzkę na szajkę przemytników samochodów. Akcja, którą kieruje „Nowy”, wydaje się prosta, wręcz rutynowa. Bierze w niej udział siedmiu ludzi. Obserwują motel od dłuższego czasu, nic się nie dzieje, więc każdy stara się na swój sposób urozmaicić sobie czas oczekiwania. Jerzyk, który miał obserwować przez lornetkę podejrzanego, siedzącego w pokoju hotelowym, zagapia się w sąsiednie okno, gdzie jakaś para uprawia seks, „Nowy”, Kazek i „Dziadek” plotkują, anegdoty ze służby przeplatając erotycznymi żartami, Franz prowadzi romantyczną rozmowę z Angielą, „Student” roznosi kawę, a „Młody” hamburgery.

Kiedy Jerzyk w końcu orientuje się, że w pokoju, który miał obserwować zgasło światło, „Nowy” daje rozkaz rozpoczęcia akcji. Nie może jednak zwołać ludzi, nikt nie traktuje go poważnie, Student chce dopić kawę, Młody zjeść do końca hamburgera, a Franz jest nadal w budce telefonicznej. Panuje kompletny chaos i dezorganizacja. Jerzyk sam dociera do drzwi hotelowego pokoju. Na szyi ma zawieszoną lornetkę, a przez ramię przerzucony płaszcz, wygląda jak turysta. Puka delikatnie w drzwi. – *Proszę otworzyć* – mówi uprzejmie – *Policja*. Ponieważ nikt nie odpowiada, zaczyna ostrzej. – *Panie, nie wygłupiaj się pan, tylko otwieraj. Chcesz pan, żebym wstydu panu narobił i ludzi pobudził? Panie otwieraj pan, bo po klucz do recepcji zejdę* – grozi na koniec. W międzyczasie wolnym krokiem zmierzają na pomoc „Dziadek” i Kazek. Na schodach mijają dwie prostytutki, z którymi Kazek wdaje się w pogawędkę. „Dziadek”, widząc nieporadne próby Jerzyka, mówi do niego z politowaniem – *Daj, synku, ja to zrobię*. Puka bardziej stanowczo, ale po chwili chwyta za klamkę – okazuje się, że drzwi są otwarte. Nastrój gwałtownie się zmienia, kiedy otwiera je szerzej. Ukazuje im się makabryczny widok – przywiązane do krzesła, zmasakrowane, okaleczone i okrwawione zwłoki mężczyzny, a obok niego na dywanie leżące wydłubane gałki oczne. Kolejne załamanie tonu następuje tuż po tym – z głębi pokoju wyłania się Gross i natychmiast zaczyna strzelać: do „Dziadka”, do Jerzyka, do Kazka, a wychodząc z motelu zabija „Młodego” i „Studenta”.

W pierwszej części tej sceny powaga funkcjonariuszy i prowadzonej przez nich akcji została sprowadzona w dół, zdegradowana przez wprowadzenie elementów materialno-cielesnych – jedzenia, picia, kopulacji, rozmów o seksie, postaci prostitutek oraz licznych przekleństw i wyzwisk. Atmosfera tej części sceny jest niepoważna, biesiadna, zbyt lekka, nie przystająca do powagi sytuacji. Trafnie podsumowuje ją „Nowy” pytaniem retorycznym: – *Co to, kurwa, jest? Piknik?* Między nastrojem początku sceny a atmosferą jej drugiej części

występuje mocny kontrast. Scena kończy się zupełnie inaczej niż można było się spodziewać. Załamanie nastroju następuje nagle, na zasadzie parabazy czy anakolutu. Terminów tych użył Paul de Man, omawiając teorię ironii Friedricha Schlegla, aby wytłumaczyć sposób konstruowania ironii romantycznej. Parabaza *to przerwanie jakiegoś dyskursu przez zmianę retorycznego rejestru*⁴⁹³, natomiast *anakolut, anacolute częściej stosuje się w odniesieniu do składniowych modeli tropów, kiedy składnia jakiegoś zdania każe się czegoś spodziewać i nagle następuje zerwanie – zamiast czegoś, czego moglibyśmy po danej składni oczekiwać, otrzymujemy coś całkiem innego, takie załamanie składniowych obietnic modelu*⁴⁹⁴.

Można odczytywać tę scenę jako parodię schematu akcji kryminalnej z amerykańskiego filmu. Jest to scena kryminalna „na opak” – policjanci mieli złapać przestępców, ale to przestępcy zastawili zasadzkę na policjantów. Złamaniem konwencji jest również pokazanie rannych policjantów – Kazka i Jerzyka – w szoku po strzelaninie, w mrocznym groteskowym obłądnie, jakby nagle uzmysłowili sobie, że świat wokół nich stał się obcy, groźny i absurdalny. – *Ja chcę do biura, ja dobrze piszę na maszynie* – mamrocze do siebie Kazek, a Jerzyk mówi do Franca i „Nowego” – *„Dziadka” zabili. Pierdolę to. Co się tutaj dzieje? Co to, kurwa, jest? Co to, kurwa, jest? Mam zdychać za dwa miliony? Pierdolę to. Strzelali do mnie, rozumiesz? Co się gapiacie? Nie po to studiowałem, nie po to, żeby mnie zastrzelili. Co to jest? Mam to w dupie. O co tu chodzi?* Poczucie absurdu jest jednak wyrażone w wypowiedzi Jerzyka w formie właściwej dla groteski realistycznej – łączy on bardzo poważne, ostateczne tematy: śmierć kolegi, zagrożenie własnego życia z przekleństwami.

Najsłynniejszą sceną z *Psów*, najczęściej komentowaną, budzącą największe i skrajne emocje, jest bez wątpienia scena w stołówce. Jednych oburzała i obrzydzała, u innych budziła śmiech. Po premierze filmu Maciej Pawlicki pisał: *Nagle – skurcz obrzydzenia. Scena, kiedy pijani, arcysympatyczni ubecy podnoszą na ramiona jednego spośród siebie i wychodzą śpiewając "Janek Wiśniewski padł" – obrzydliwa. Obrzydliwa i głupia*⁴⁹⁵. Podobne odczucie miał Stanisław Manturzewski: *Szambo moralne osiąga szczyty, gdy grupa pijanych exuboli wynosi z knajpy jednego, zachlanego na sztywno – śpiewając świętokradczo „Janka Wiśniewskiego” z „Człowieka z żelaza”. W tym miejscu – przyznam – i mnie zrobiło się głupio, zwłaszcza że sala nabita do ostatniego miejsca grzmiała i ryczała chamskim rechotem*⁴⁹⁶.

⁴⁹³ P. de Man, *Pojęcie ironii*, przełożył A. Sosnowski, „Literatura na świecie”, nr 10-11, 1999, s. 29

⁴⁹⁴ Tamże.

⁴⁹⁵ M. Pawlicki, *Spsienie*, „Film” 1993 r., nr 02, s.14.

⁴⁹⁶ S. Manturzewski, *Strzeż się psów*, „Polityka” 1993 r., nr 02, s.10.

Mirosław Przyłipiak i Jerzy Szyłak w książce *Kino najnowsze* wydanej w 1999 roku również dostrzegali w tym fragmencie filmu bluźnierstwo i profanację hymnu Solidarności i pamięci o poległych: *bluźniercza scena, w której grupa pijanych ubeków wynosi na ramionach swojego jeszcze bardziej pijanego kolegę, śpiewając piosenkę o Janku Wiśniewskim. Piosenka ta powstała w reakcji na wydarzenia grudnia 1970 roku, podczas których zginęły łącznie 44 osoby, następnie, śpiewana na licznych tajnych koncertach w czasie stanu wojennego, stała się niemal hymnem Solidarności. Pasikowski dokonał więc w tej scenie najczystszeo aktu profanacji*⁴⁹⁷.



Kadr z filmu *Psy*, reż. Władysław Pasikowski

Mateusz Nieć w tekście opublikowanym w 2019 roku również odczytywał w scenie profanację – zarówno mitów Solidarności, jak i samych ubeków. *W obrazoburczej scenie na stolówce ukazany jest akt profanacji wizerunku Janka Wiśniewskiego, bohatera Grudnia '70, jednego z mitologicznych bohaterów „Solidarności”. (...) W filmie Pasikowskiego scena w stolówce pełni zatem istotną funkcję – pokazuje skalę degrengolady moralnej i demoralizacji funkcjonariuszy reżimu komunistycznego, którzy nie cofają się nawet przed profanacją wizerunku pomordowanych przez siebie osób*⁴⁹⁸. (...) W scenie wyniesienia zapitego esbeka

⁴⁹⁷ M. Przyłipiak, J. Szyłak, *Kino najnowsze*, Kraków 1999, s. 182.

⁴⁹⁸ M. Nieć, *Zapomniane zwycięstwo 4 czerwca — o mitologii politycznej filmu Psy Władysława Pasikowskiego*, „Studia nad Autorytaryzmem i Totalitaryzmem” 41, nr 4, Wrocław 2019, s. 97-98.

została ukazana autoprofanacja SB – oto wychodzi Polska Ludowa ze swoją moralną degrengoladą, tak jak zasłużyła, bez chwały i fanfar, spita, butna i chamska⁴⁹⁹.

Władysław Pasikowski mówił jednak, że jego intencje były inne – nie było jego celem profanowanie świętości czy pamięci o poległych. Ostrze komizmu tej sceny nie było wymierzone ani w postać Janka Wiśniewskiego, ani nawet w ubeków. W 1993 roku powiedział: *Nie kpię sobie z człowieka zabitego w walce na ulicy. Kpię sobie z tych, co go bez ustanku noszą od grudnia siedemdziesiątego roku na barkach, jak sztandar, choć znaczna część z nich nie wiedziała wtedy, gdzie leży Gdańsk. Miejsce tamtego zabitego człowieka jest na cmentarzu i niech spoczywa w spokoju*⁵⁰⁰.

Niewielu piszących o *Psach* zastanawiało się nad komizmem tej sceny i całego filmu. Pierwsi krytycy tłumaczyli zwykle śmiech widzów ich niskim poziomem intelektualnym i moralnym – pisali, że to *publiczność półanalfabetów*⁵⁰¹, że *grzmiała i ryczała chamskim rechotem*⁵⁰². Patrycja Babicka upatrywała źródeł komizmu w następującym zestawieniu: *skala absurdalności okrucieństwa i wulgaryzmu w sposobie odtworzenia tego świata w zestawieniu z prozą życia i indywidualnymi problemami bohaterów, sprawia, że wiele scen filmu odbiera się jako komiczne*⁵⁰³. Sądzę jednak, że zupełnie innego rodzaju zestawienie budziło śmiech widzów – mianowicie groteskowe degradacje i ironia romantyczna, która uzyskiwana była przez nagłe zmiany tonu, intertekstualne wtręty, grę konwencjami. W scenie na stołowie degradacja jest bardzo mocna, ponieważ „góra” jest bardzo wysoka, a „dół” bardzo głęboki, wahadło groteskowej huśtawki jest skrajnie rozbujane. Nastrój zmienia się gwałtownie.

Jest to scena biesiadna – ubecy jedzą i piją wódkę. Atmosfera jest jednak dosyć ponura – rozmawiają o tym, że są poddawani kontrolom i weryfikacji, że za chwilę pewnie większość z nich straci pracę. Przeklinają przy tym bardzo często i lżą się nawzajem. Po jednej z wiązanek, rzuconej przez Stopczyka w stronę Ola: – *Olo, ty się kurwa ode mnie odpierdol!*, Franz wznosi kulturalny, ironiczny toast – *Wasze zdrowie!* Pomieszana więc tutaj mowa obelżywa z

⁴⁹⁹ Tamże.

⁵⁰⁰ I. Rakowski-Kłós i O. Szymkowiak, *Kiedyś szambo moralne, dziś klasyka. „Psy” Pasikowskiego znów w kinach*, „wyborcza.pl” Łódź, 16.05.2014, <https://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,35136,15970805,kiedys-szambo-moralne-dzis-klasyka-psy-pasikowskiego-znow.html> [dostęp: 25.07.2023]

⁵⁰¹ L. Niedzielski, *Kabaret Pasikowskiego*, „Gazeta Wyborcza” 29.06.1994, s. 12-13.

⁵⁰² S. Manturzewski, *Strzeż się psów*, „Polityka” 1993 r., nr 02, s.10.

⁵⁰³ P. Babicka, *Od łamania konwencji gatunkowych kina policyjnego do społecznego moralitetu. „Psy” Władysława Pasikowskiego*, „Pleograf” nr 1/2022.

uprzejmą. Rozmowa, w tonie bardzo nieoficjalnym, toczy się dalej na temat perspektyw na przyszłość:

– *A w Łodzi ta pieprzona komisja wywaliła tylko 20% stanu* – pociesza Kazek.

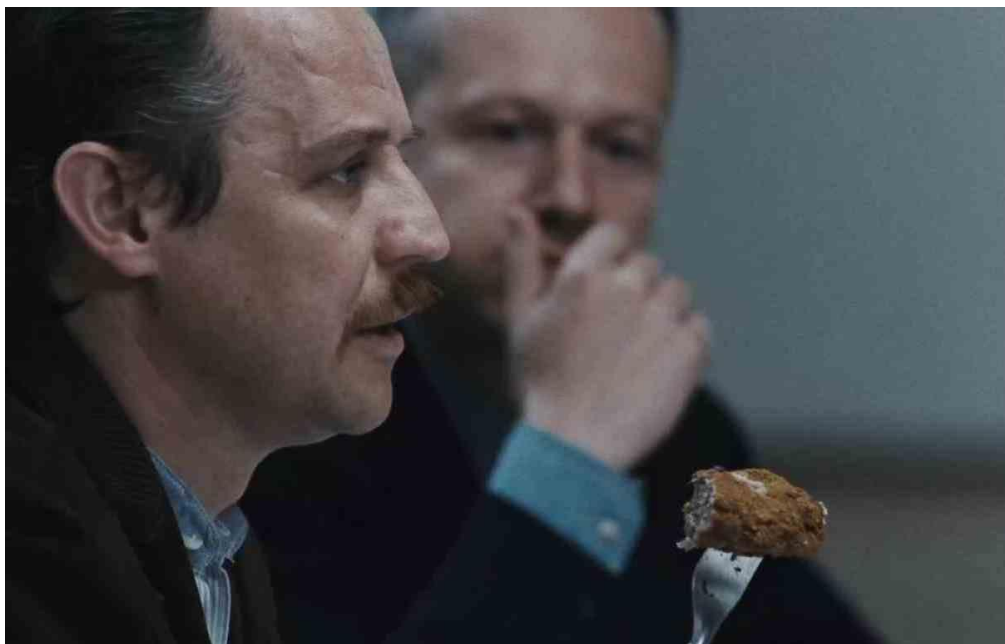
– *Za to w Krakowie, kurwa, 70* – rozwiewa jego złudzenia Stopczyk.

Do tego momentu koledzy z pracy po prostu żalą się sobie nawzajem, boją się utraty zatrudnienia i źródła utrzymania, są niepewni przyszłego bytu. Te lęki i niepokoje podzielała duża część społeczeństwa, widzowie do pewnego stopnia mogli się z nimi identyfikować i im współczuć. Jednak kolejna kwestia, jaka pada w rozmowie, drastycznie zmienia nastrój, zrywa proces projekcji-identyfikacji, zakłóca spójność narracji, bo odsyła do spraw dużo bardziej poważnych niż bezrobocie:

– *Zawsze mówiłem, że trzeba ich było do lasu, póki jeszcze czas* – mówi „Dziadek”.

– *Tak jest, kompanie zwartych oddziałów, trochę piachu i dużo worków* – odpowiada ironicznie Franz, krojąc z wysiłkiem kotleta mielonego. Bierze kęs – *Przecież tego się nie da jeść...* – mówi z obrzydzeniem.

– *Kotlet z psa trzeciej kategorii pomielony razem z budą* – stwierdza Olo przyglądając się nadzianemu na widelec kotletowi.



Kadr z filmu *Psy*, reż. Władysław Pasikowski

Atmosfera nieoficjalnej rozmowy kolegów z pracy o groźbie bezrobocia, została rozbita przywołaniem tematu zbrodni politycznych, o których pamięć była wtedy bardzo żywa. „Dziadek” cynicznie, bez ironii, wyraża żal, że nie dokonano ich więcej. Franz, przytakując mu i rozwijając wątek, jest ironiczny. Potwierdzając jego słowa, uwypukla całą makabrę jego wypowiedzi. Na dodatek, komentując uwagę „Dziadka”, je kotleta. Ze szczytów powagi i grozy, tematu zbrodni i martyrologii groteskowe wahadło spada na sam dół i sięga tematu jedzenia, który jest mocno wyeksponowany. Sam kotlet jest również „na opak”, zrobiony z czegoś, co nie nadaje się do jedzenia, co jest pomieszaniem ciała i rzeczy – z psa i jego budy.

Kolejnym elementem, który nie pasuje do pozostałych i który rozbija nastrój, jest pojawienie się w tym familiarnym towarzystwie „Nowego” – sztywnego służbisty, oficjalnego, ubranego w mundur i zapiętego na ostatni guzik, mówiącego językiem urzędowym. Jego sztywność jest na tym tle śmieszna i naiwna. Dodatkowo jego trzymająca się aż do przesady oficjalnych zasad wypowiedź zostaje rozbita i podważona komentarzami ubeków: – *Jego teść to był dyktator i menda!* Nie mniej jednak jego postać na zasadzie kontrastu uwypukla też daleko idące nieposzanowanie przez ubeków prawa.

Ostatnim, najmocniejszym akordem tej sceny jest koniec imprezy, moment, w którym pijani ubecy wynoszą na ramionach swojego pijanego do nieprzytomności kolegę, śpiewając piosenkę *Janek Wiśniewski padł*. Patos hymnu „Solidarności” został zdegradowany do dołu materialno-cieleśnego, zepchnięty w sferę nieoficjalną, zestawiony z piciem alkoholu i jedzeniem kotleta. W tym ujęciu wszystko jest „na opak”. Poważna pieśń została odśpiewana w niepoważnych okolicznościach, podczas biesiady. Zamiast ludzi związanych z „Solidarnością” śpiewają ją ubecy. Zastrzelony na ulicy Janek Wiśniewski (właśc. Zbigniew Godlewski), symbol ofiar grudnia 1970 roku – prawdziwy trup został zamieniony na groteskowego trupa „na niby”, nieprzytomnego z pijaństwa. Groteskowe wahadło sięga raz szczytów powagi, raz głębi cielesnego dołu, dlatego ujęcie to ma w sobie tak duży ładunek komizmu. Jego podstawą jest zgrzyt, sprzeczność, niedopasowanie.

Kotlet z psa zmielonego razem z budą został zacytowany dwukrotnie w innym ważnym filmie tego okresu – w *Dniu świra* Marka Koterskiego z 2002 roku. Pierwszy raz pojawia się w epizodycznej scenie. Bohater jedzie na wakacje pociągiem i marzy o tym, żeby podróżować samemu w przedziale i móc skoncentrować się na pisaniu wiersza. *Pośród ogrodu siedzi ta królewska para...* – zaczyna wers, ale jego uwagę zaburza zatrzymanie się pociągu na stacji. Zauważa na peronie psa i truchleje na myśl o tym, że jego właścicielka dosiędzie się do jego

przedziału. Nie znosi psów. Po chwili dosiada się do niego para wariatów, owładnięta szalem nienawiści do siebie (rodem z groteski modernistycznej). Na szczęście szybko wychodzą, ale na ich miejscu pojawiają się zakonnice. Siostry natychmiast zajmują wszystkie pozostałe miejsca w przedziale, obsiadają bohatera i bezzwłocznie wyjmują z irytująco szeleszczących papierowych torebek hamburgery. Żegnają się w imię Ojca i Syna i Ducha Świętego, po czym zanurzają zęby w kanapkach. – *Zasmrodziły cały przedział. Kotlety z psa, chyba zmielonego razem z budą* – myśli Adaś. Jest to mrugnięcie okiem do widza, buffo⁵⁰⁴, które zrywa z iluzją fikcji – prawie dosłowny cytat, wypowiedziany przez tego samego aktora – Marka Kondrata – Ola z *Psów*. Sfera *sacrum*, żegnające się osoby duchowne, zestawiona została z pierwiastkiem cielesnym, z pożeraniem hamburgerów, które jest podkreślone przez zbliżenia na usta oraz przez komicznie zwielokrotnione – wszystkie siedem zakonnice jednocześnie wgrzyza się w hamburgery. Drugi raz kotlet z psa zostaje przywołany w scenie nad morzem. Adaś próbuje odpocząć, zrelaksować się na plaży, ale ktoś lub coś ciągle zakłóca mu spokój – między innymi szczekanie wilczura. – *Kurwa! Plaża dla psów? Zabiję skurwysyna! Skurwego syna zatłukę! Zajebię go na kotleta!* – wrzeszczy rozwścieczony.



Kadr z filmu *Dzień świra*, reż. Marek Koterski

Reżyser zapytany przez Lecha Kurpiewskiego w 2002 roku o to, który z polskich filmów zrobił na nim ostatnio wrażenie, odpowiedział: – „*Psy*” Pasikowskiego. *Te pierwsze*⁵⁰⁵.

⁵⁰⁴ Określenie F. Schlegla. Por. P. de Man, *Pojęcie ironii*, dz. cyt.

⁵⁰⁵ *Kumam czaczę*. Z Markiem Koterskim rozmawia Lech Kurpiewski, „Świat Filmu” 2002, nr 01, s. 68.

Koterski nie powiedział w tym wywiadzie, co podobało mu się w *Psach*, ale można przypuszczać, że podobna do jego własnej metoda konstruowania scen – oparta na groteskowych degradacjach, niejednoznaczność bohatera, a także ironia romantyczna, która najistotniejszy wyraz znajduje w *ostatecznej pozycji autora: wyklucza on wszelką jednostronną, dogmatyczną powagę, nie pozwala na absolutyzowanie żadnego punktu widzenia, żadnego bieguną życia i myśli*⁵⁰⁶. W *Dniu świra* elementów groteski karnawałowej jest bardzo wiele – są one przejęte bezpośrednio i pośrednio z twórczości Rabelais’go, z literatury skarnawalizowanej, zarówno średniowiecznej i renesansowej, jak i późniejszej, a nawet współczesnej.

Krytycy zauważali w *Dniu świra* różnego typu komizm, groteskę oraz satyrę. Film określano jako komedię, komediodramat, komedię-groteskę⁵⁰⁷. O tym, że film będzie groteskowy i autoironiczny uprzedzał sam reżyser. W reportażu z planu Ewa Modrzejewska pisała: *Jak zwykle u Koterskiego będą też elementy groteski, autoironii i czarnego humoru*⁵⁰⁸. Zdzisław Pietrasik na łamach „Polityki” nazwał film *gorzką, chwilami irytującą komedią o Adasiu Miauczyńskim, przekraczającym smugę cienia inteligencji nieudaczniku*⁵⁰⁹. Robert Birkholc pisał, że to *groteskowa komedia, a zarazem mistrzowskie studium socjologiczne o sytuacji inteligenta w wolnej Polsce*⁵¹⁰. Istoty humoru upatrywał *kontraście pomiędzy poetyckimi marzeniami Miauczyńskiego a realnością, na rozdźwięku między subtelną duszą mężczyzny a jego "schamieniem" na skutek kontaktu z prozą życia*⁵¹¹. Z kolei Tadeusz Sobolewski dostrzegł w *Dniu świra* przede wszystkim parodię i satyrę: *Humor „Dnia świra” jest mylący. Wydaje się, że parodie mów sejmowych, parodie reklam telewizyjnych czy parodia modlitwy Polaka siekają naszą rzeczywistość biczem satyry*⁵¹². Przesłanie filmu odczytywał w następujący sposób: *Otoczający nas świat wydaje się głupi, odrażający, zły, ale ty jesteś jego częścią. Jeśli chcesz zmienić świat, zacznij od siebie. Tak mniej więcej brzmi przesłanie Koterskiego*⁵¹³.

⁵⁰⁶ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 171.

⁵⁰⁷ Tak określiła gatunek *Dnia świra* Monika Talarczyk-Gubała w tekście *Polska komedia filmowa po 1989 roku wobec wielkich mitów i grzechów przeszłości*, „Porównania” 4/2007, s. 119.

⁵⁰⁸ E. Modrzejewska, *Powrót Miauczyka*, „Film” 2002, nr 1, s. 91.

⁵⁰⁹ Z. Pietrasik, *Świr z bloku*, „Polityka” 20.06.2002, <https://www.polityka.pl/archiwumpolityki/1802946,1,swir-z-bloku.read> [data dostępu: 21.06.2023]

⁵¹⁰ R. Birkholc, *Dzień świra*, reż. Marek Koterski, Culture.pl, <https://culture.pl/pl/dzielo/dzien-swira-rez-marek-koterski> [data dostępu: 21.06.2023]

⁵¹¹ Tamże.

⁵¹² T. Sobolewski, *Śmiech to zdrowie*, „Gazeta Wyborcza”, 09.06.2002 r., <https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/1775734/SMIECH-TO-ZDROWIE> [data dostępu: 21.06.2023]

⁵¹³ Tamże.

Barbara Hollender odbierała film jako bardzo gorzki, bardziej tragiczny niż komiczny, zwróciła też uwagę na przekleństwa: *Marek Koterski pokazuje, że za pauperyzacją inteligenta kryje się czasem bezsilność i agresja podobna tej, jaka towarzyszy chłopakom z blokowisk (...), język pełen przekleństw, chamstwo, które staje się normą. Koterski mówi, że zrobił komedię. Bo też to, co pokazuje, budzi wśród widzów salwy śmiechu. Tym bardziej, że wsparte jest znakomitą kreacją Marka Kondrata. Ale tak naprawdę to opowieść o zagubieniu (...). Po wyjściu z kina zostaje szok, przerażenie. I Gogolowska tragiczna kwestia: z kogo się śmiejecie?*⁵¹⁴.

Na przekleństwa, wulgarność i fizjologię zwrócił również uwagę Mateusz Werner: *Monstrualna wulgarność dialogów i sytuacji, ostentacyjna defekacyjno-seksualna fizjologiczność głównej postaci, dosłowność obrazowania w filmie mnie nie obrażają nie mają bowiem nic wspólnego z efekciarstwem pichconym pod chamską publikę (co zdarzało się w poprzednich filmach z Cezarym Pazurą), ale są częścią chytrego zabiegu polegającego na tak ekstremalnym obnażeniu czyjejs intymności, by ów ktoś sam otrzymał prawo do mówienia o cudzych wstydlivościach. Tu trafił Koterski w sedno. Oskarżenie rzucone w świat będzie mieć nieskończenie większą moc, jeśli poprzedzone zostanie odpowiednio gwałtownym samooskarżeniem*⁵¹⁵. Zauważał więc elementy dołu materialno-cieleśnego, ale nie używał słowa „groteska”. Odczytywał ich pojawienie się w filmie jako oskarżenie wobec świata, a więc przypisywał im funkcję satyryczną. Bartosz Żurawiecki również dostrzegał w filmie przede wszystkim ohydę, błoto, ścieki – zadawał pytanie, *czy taplanie się w błocie codzienności nie sprawia aby Koterskiemu przyjemności. Czy konsekwentnie opisując zawartość ścieków człowieczeństwa, nie przyzwyczajają widzów do myśli, że są one głównym, by nie rzec jedynym, nurtem ich życia?*⁵¹⁶ Krytycy zwykle odbierali elementy dołu materialno-cieleśnego jako jednoznacznie negatywne, służące krytyce lub wulgarne. Podobnie widzowie – Bożena Janicka przytaczała wypowiedź jednego z internautów – *Film bardzo wulgarny, pełen obscenicznych scen, bez żadnych wartości intelektualnych. Nie można sobie wyobrazić więcej wulgaryzmów i obrzydliwych scen nagromadzonych w jednym filmie*⁵¹⁷.

Pierwsze słowo, jakie Adaś Miałczyński wypowiada zaraz po przebudzeniu się, to: *O, kurwa...* Chwilę potem żegna się: *Wimięojcaisynaiduchaświętegoamen*⁵¹⁸ i za moment znowu klunie: *Ja pierdolę... Ja pierdolę, kurwa*. Według teorii Bachtina przekleństwa i wszelkie

⁵¹⁴ B. Hollender, *Coraz więcej Adasiów*, "Rzeczpospolita" 2002, nr 133.

⁵¹⁵ M. Werner, *Wypaplać wszystko*, „Film” 2002, nr 7, s. 30.

⁵¹⁶ B. Żurawiecki, *Dzień świra*, „Film” 2002, nr 6, s. 71.

⁵¹⁷ B. Janicka, *Hicior*, „Kino” 2002, nr 7/8, s. 73., cyt. za: D. Kawczyńska, *Polska Miałczyńskich*, Łódź 2014, s. 70.

⁵¹⁸ Adaś wypowiada te słowa łącznie i tak też są zapisane w sztuce, będącej podstawą filmu.

nieprzyzwoitości stanowiły elementy groteskowego języka, familiarnej mowy, jaka rozbrzmiewała na placu karnawałowym. Był to *niemal odrębny język, niemożliwy gdzie indziej, różniący się wyraziście od języka kościelnego, języka pałaców, sądów, instytucji, od języka literatury oficjalnej, od potocznego języka klas panujących*⁵¹⁹. Przekleństwa degradują, odsyłają do dołu materialno-cielesnego, związane są ze sferą kopulacji bądź defekacji, są przeciwieństwem mowy oficjalnej. *Wszystkie takie zjawiska, jak obelgi, przekleństwa, zaklęcia, nieprzyzwoitości stanowią nieoficjalne elementy języka. Są one i były odczuwane jako świadome naruszenie przyjętych norm kontaktów językowych, jako zamierzona odmowa przestrzegania konwencji językowych – etykiety, grzeczności, czci słownej, szacunku, poważania*⁵²⁰.

W języku Adasia Miałczyńskiego przekleństwa wymieszane są z elementami wysokimi, np. religijnymi, jak w przytoczonym powyżej przykładzie lub w ulubionej zbitce słownej bohatera: *Dżizas, kurwa, ja pierdolę*. Częściej jednak przekleństwa współwystępują z elementami literatury wysokiej, np. w scenie, kiedy Adaś próbuje uczyć swojego syna angielskiego, przepytuje go z odmiany słowa posiłkowego „to be”, ale zirytowany jego niewiedzą wrzeszczy w końcu: *To be, kurwa, or not to be! O tym też nie słyszałeś?* We fragment monologu Hamleta z dramatu Szekspira wplata nieprzyzwoite słowo.

Podobny zabieg reżyser zastosował w słynnej scenie odbierania żałośnie niskiej nauczycielskiej pensji. Adaś, przeliczając pieniądze, prowadzi monolog wewnętrzny wierszem, trzynastozgłoskowcem, utrzymanym zasadniczo w wysokim stylu, ale przeplatany od czasu do czasu przekleństwami. *Prawda o mnie jest rozpięta między bluzgiem a trzynastozgłoskowcem*⁵²¹ – mówił Koterski w rozmowie z Lechem Kurpiewskim.

Nie, no to nie do wiary. Nie, to być nie może.

Osiem lat podstawówki i cztery liceum;

Potem – pięć bite studiów, dyplom z wyróżnieniem;

Dwadzieścia lat praktyki, i oto mi płacą,

jak by ktoś mi dał w mordę. Ja pierdolę, kurwa!

O! Bracia – poloniści! Siostry – polonistki!

⁵¹⁹ M. Bachtin, *Twórczość...*, s. dz. cyt., 241.

⁵²⁰ Tamże, s. 283.

⁵²¹ *Kumam czaczę*. Z Markiem Koterskim rozmawia Lech Kurpiewski, „Świat Filmu” 2002, nr 01, s. 68.

*Sto trzydzieścioro było nas na pierwszym roku.
 Myśleliśmy, że nogi Boga złapaliśmy:
 że oto nas przyjęto do Szkoły Poetów!
 Szkoła Poetów, Dżizus, kurwa, ja pierdolę!
 Przez pięć lat – stron tysiące... młodość w bibliotekach...
 A potem – bida... Bida i rozczarowanie...
 A potem – beznadzieja i starość pariasa...
 i wszechporażająca nas wszystkich pogarda
 władzy – od dyktatury aż po demokrację
 – która nas, kałamarzy, ma za mniej niż zero.
 Dlaczego władza każdej maści ma mnie za nic...
 Czy czerwona, czy biała – jestem dla niej śmieciem.
 Kurwa. Pod każdą władzą czuję się jak kundel.
 Czemu nie jestem chamem ze sztachetą w ręku?!
 Ktoś by się za mną liczył, gdybym rzucił cegłą...
 A przecież stanowimy sól ziemi – „tej ziemi”.
 Mimo że nie jesteśmy prymitywną siłą.
 Dyktaturami zawsze wstrząsają poeci.
 Wtedy nas potrzebują zrozpaczone masy,
 które nie widzą dalej niż kawał kielbasy.*

W tej scenie występuje doskonała równowaga między elementami wysokimi i niskimi, groteskowe wahadło sięga raz góry, raz cielesnego dołu. Zachowanie odpowiednich proporcji między tymi pierwiastkami oraz stałe zmiany nastrojów są niezbędne dla wytworzenia ironii romantycznej i komizmu. Niezwykle trafnie ujął tę zasadę Jerzy Pilch (sam ją stosując w tym zdaniu): *Nie ma upojniejszego efektu (pisarskiego, czytelniczego, estetycznego, jakiego chcecie) niż wykwinna fraza sporadycznie krwistą kurwą skontrapunktowana. Ale jak są same kurwy, to czym je – Panie Boże – kontrapunktować?*⁵²².

⁵²² J. Pilch, felieton, „Polityka”, 2001 r. cyt. za: <https://wnetrzewieloryba.pl/gorset/>

Trzynastozgłoskowiec to rodzaj wiersza sylabicznego, którym napisane zostały najślynniejsze, należące do kanonu lektur szkolnych, polskie utwory romantyczne – m.in. *Pan Tadeusz*, *Sonety krymskie*, *Reduta Ordona* Adama Mickiewicza oraz *Testament mój* Juliusza Słowackiego. Użycie w monologu Adasia trzynastozgłoskowca – ozdobionego szeregiem środków stylistycznych, takich jak apostrofy, pytania retoryczne, anafory, paralelizm składniowy – do opisanie tak przyziemnej sytuacji, jak odbieranie pensji, stanowi złamanie zasady decorum, jest połączeniem wysokiego stylu i niskiej treści, a więc parodią typu heroikomicznego (podobnie jak *Monachomachia* Krasickiego). Poza tym, co jest typowe dla groteskowego języka, wysoki styl przełamany został przekleństwami – dokładnie tak samo, jak w *Prologu* powieści Rabelais’go: *Uroczyście monumentalny ton przeplata się w „Prologu” z innymi tonami żywiołu jarmarcznego, np. z nieprzyzwoitym dowcipem na temat kobiet korynckich, które po swojemu przyczyniały się do obrony, ze znanymi już nam tonami familiarnych zwrotów, jarmarcznych obelg, przekleństw i zaklęć*⁵²³. Adaś wygłasza swoją tyradę w rytm, przerobionego na rap, *Marsza żałobnego Chopina*, co dodaje patosu; ale w trakcie przemowy zmierza do łazienki, staje przed pisuarem i oddaje mocz, co jest typowym karnawałowym motywem, przechyleniem groteskowego wahadła na sam dół.



Kadr z filmu *Dzień świra*, reż. Marek Koterski

Typowe dla groteski są nie tylko wszelkiego rodzaju parodie, lecz także intertekstualne wtręty, pojawiające się jak mrugnięcia okiem do widzów „słowa cudze”. Najkrótszym, ale

⁵²³ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 272.

bardzo dobrze rozpoznawalnym cytatem jest sformułowanie: ... *ziemi. „tej ziemi”*, pochodzące ze zdania, którego użył papież Jan Paweł II podczas pielgrzymki do Polski w 1979 roku: *Niech zstąpi Duch Twój! I odnowi oblicze ziemi!... Tej ziemi!* W monologu pojawiają się także nawiązania do *Psów* – Adaś mówi, że władza każdej maści ma go za nic: *Czy czerwona, czy biała – jestem dla niej śmieciem / Kurwa. Pod każdą władzą czuję się jak kundel*. Nauczyciel, podobnie jak były ubek, czuł się w nowej rzeczywistości jak pies albo śmieć, który wyrzucany jest na śmietnisko Historii. Piotr Sztompka w książce *Trauma wielkiej zmiany* pisał, że *monetaryzacja gospodarki, oparcie jej na finansowych kryteriach sukcesu doprowadziło do spadku prestiżu inteligencji, ludzi nauki, kadr akademickich i nauczycieli, których zarobki pozostały daleko w tyle za zarobkami elit biznesu czy zarządzania i którzy, choć dawniej także niezamożni, cieszyli się przynajmniej wysokim prestiżem*⁵²⁴.

W rozmowie z Ewą Modrzejewską, na planie, podczas kręcenia *Dnia świra*, Marek Koterski mówił: *Film opowiada o człowieku z którym wszystko jest w porządku, jeśli chodzi o tzw. sferę uczuć wyższych, takich jak patriotyzm, miłość do syna, etos zawodowy. Natomiast na co dzień ten człowiek zachowuje się jak agresywny gnój. Chwila bieżąca, powtarzalność czynności, kontakty z anonimowymi ludźmi na co dzień budzą u bohatera skrajny dyskomfort i agresję. W tym projekcie zbliżyłem się do granic wolności twórczej*⁵²⁵. Adaś Miauczyński jest nauczycielem z powołania, bardzo poważnie traktuje swoją pracę. Lekcję na temat *Sonetów krymskich* Mickiewicza prowadzi trzynastozgłoskowcem. Tym razem jest to sytuacja oficjalna, więc styl jego wykładu jest wysoki, spójny i jednolity. Wypowiedź jest pastiszem, czyli naśladowaniem stylu innego autora, niezłośliwą i niekomiczną parafrazą. Adaś, z najwyższą powagą i w natchnieniu, opowiada uczniom o podróży przez stepy:

*Wycieczka w nieodległe od Odessy stepy
Dzikię, niedawno jeszcze deptane przez stada
Tatarskich rączych koni – pozwala mu westchnąć
Powietrzem czystym, ciszą – po jarmarcznym zgiełku
Życia w portowym mieście. Jechali wciąż dalej
– koczem – za czwórka koni – aż do Akermanu...*

⁵²⁴ P. Sztompka, dz. cyt., s. 60.

⁵²⁵ Wypowiedź Marka Koterskiego przytoczona w reportażu z planu - E. Modrzejewska, *Powrót Miauczyka*, „Film” 2002, nr 1, s. 91.

W tym momencie któryś z uczniów głośno puszcza bąka, co wywołuje wśród pozostałych tłumiony śmiech. Styl wierszowanej wypowiedzi nauczyciela, choć sam w sobie spójny i pozbawiony komizmu, był nieprzystający, zbyt wysoki w stosunku do sytuacji, śmieszny na zwykłej lekcji. Groteskowy element materialno-cielesny – głośne oddanie gazów rozbiło natychmiast wzniosły nastrój, stanowiło parabazę, zmianę rejestru. Adaś udaje, że nie usłyszał nieprzyzwoitego odgłosu, nie poddaje się, brnie dalej, staje się jeszcze bardziej aktorski i patetyczny, ale drugi bąk już go pokonuje, wybija z nastroju i bohater wypada z roli. Adaś jest niespójny, niejednoznaczny, podobnie jak inni bohaterowie filmów groteskowych. Bywa we wzniosłym nastroju i wtedy przeszkadza puszczenie gazów na lekcji, ale innym razem nauczyciel posuwa się do defekacji pod oknem sąsiadki.

W *Dniu świra* jest wiele scen skatologicznych. *Wspomnijmy, że w realizmie groteskowym obraz kału był to obraz wesołej materii*⁵²⁶. W jednej ze scen Adaś wygląda przez okno i widzi defekującego psa – proces wydalania pokazany jest dosłownie, w zbliżeniu.

– *No co pani?* – mówi do właścicielki.

– *Z czym?*

– *No co pani sra tu mi pod moim oknem!*

– *To przecież tylko pies, tylko.*

– *To co, że pies? To ma mniej gówniane gówno od człowieka? A jak ja bym tak nasrał pod pani oknem? Pod panią?*

W następnej scenie spełnia groźbę, biegnie pod balkon sąsiadki, opuszcza spodnie i defekuje. Przy tej czynności wygłasza żarliwą, utrzymaną w tonie oficjalnym, mowę na temat zasad współżycia na osiedlu: *Psy obowiązują taka sama dyscyplina i reguły współżycia, jak ludzi. Wolność jednych nie może być kosztem drugich!* W kolejnym ujęciu, siedząc na kanapie, odwija z celofanu batonika, który niebezpiecznie kojarzy się z niedawnym obrazem psiego stolca, i odgryza kawałek. Znowu występuje tutaj groteskowe połączenie mowy oficjalnej z przekleństwami, hiperbolizacja fizjologii, zestawienie czynności wydalania i jedzenia, degradacja inteligenta, nauczyciela, który parodiuje, przedrzeźnia psa, defekując w krzakach pod blokiem.

W jeszcze innej scenie Adaś prowadzi rozważania na temat podobieństw psich i ludzkich odchodów oraz zwyczajów związanych z ich wydalaniem. Wraca do domu, a chodnik

⁵²⁶ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 326.

pod jego blokiem jest dosłownie cały zaminowany psimi stolcami – w pierwszym ujęciu widać je w dużym zbliżeniu. Jest w tej scenie groteskowe wyolbrzymienie, przesada, nadmiar – hiperbolizacja *wesołej materii*. *Czy nie można tego zbierać po swoich ulubieńcach?* – zastanawia się Adaś – *Przecież to zaraza! Czym się różni gówność gówna psiego od gówna ludzkiego? A jak ja bym tak zaczął walić kupy po trawnikach, w piaskownicach i podcieniach, arkadach, sadzać stolce na betonie, chodnikach, srać na skwerach?* Charakterystyczne w jego wypowiedzi są groteskowe enumeracje, długie wyliczenia miejsc, w których mógłby defekować.

*Można powiedzieć, że defekacja to materia i cielesność przeważnie śmieszna, najlepszy materiał dla poniżającego ucieleśnienia tego wszystkiego, co poważne*⁵²⁷. W jednej z pierwszych scen Adaś, poważny nauczyciel, inteligent, poeta, został przedstawiony w momencie, kiedy siedzi na muszli klozetowej i, defekując, uczy się angielskiego. Prowadzi przy tym monolog wewnętrzny trzynastozgłoskowcem:

I już siedzę na desce i czytam angielski,

którego chyba już nigdy ni opanuję:

Go to pieces, lose control of one's emotions.

I próbuję ułożyć coś sam na klozecie:

(słysząc pluśnięcie stolca)

Besides, you can't go to pieces every time something anything wrong happens.

Długo podcieram tyłek – czy już papier czysty.

Czasem – choć bardzo rzadko – wystarczy do czterech.

Zwykle jednak wecuję, poleruję dalej:

Do siedmiu lub trzynastu bądź dwudziestu jeden.

Nieraz pół rolki pójdzie zanim się podetrę...

Przedstawienie nauczyciela, który czyta książkę do nauki angielskiego i snuje refleksje wierszem na temat swojego stanu psychicznego, poczucia rozbicia, utraty kontroli nad emocjami, podczas defekacji i podcierania się jest oczywiście groteskową degradacją, transpozycją tego, co wysokie na plan ziemi i ciała.

⁵²⁷ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 238.



Kadr z filmu *Dzień świra*, reż. Marek Koterski

Szczegółowy opis niecodziennego sposobu podcierania się może wydawać się z dzisiejszej perspektywy naturalistyczny, niestosowny, niesmaczny. Nie jest jednak niczym nowym – korzenie gestu podtarcia sięgają karnawału i literatury średniowieczno-renańskiej. W powieści Rabelais’go pojawia się cały traktat o podcieraniu się, w rozdziale trzynastym, mówiącym o tym: *Jak Tęgospust poznał bystrość dowcipu Gargantui po jego wynalazku nowego utrzymadka*. Bachtin zauważał, że jest to *osobliwy epizod, który na tle literatury nowożytnej może wydawać się dziwny i prostacki. Tymczasem podtarcie to tradycyjny familiarno-poniżający motyw komiczny*⁵²⁸. O czynności podcierania, zarówno u Koterskiego, jak i Rabelais’go, bohaterowie opowiadają w tonie poważnym – wypowiedź Gargantui stylizowana jest na traktat naukowy, Adaś rozważania prowadzi wierszem. Oto fragment tego rozdziału:

– *Wynalazłem – rzekł Gargantua – po długich i pilnych badaniach sposób obcierania sobie zadka najbardziej królewski, najbardziej pański, najwyborniejszy, najdokładniejszy, jaki kiedykolwiek widziano*⁵²⁹. Później Gargantua bardzo długo wymienia liczne przedmioty, jakich próbował używać do podcierania się, m.in. czapkę z piórkiem, rękawiczki, pantofel, torbę myśliwską, koszyk, dywan, poduszkę, kurę, zającą, kocura i kormorana itd. *Ale, przechodząc do konkluzji, powiadam i utrzymuję, że nie ma takiego utrzymadka jak gaska, dobrze puchem*

⁵²⁸ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 514.

⁵²⁹ F. Rabelais, *Gargantua...*, dz. cyt., s. 60.

*obrośnięta, byle głowę jej trzymać między nogami. I możecie temu wierzyć, na honor, doznajecie bowiem przy tym w dziurze zadecznej nieopisanych rozkoszy, tak dla delikatności onego puszku, jak z powodu umiarkowanej ciepłoty gąski, która ciepłota snadnie udziela się kiszce stolcowej i innym wnętrznościom, aż wreszcie dochodzi do okolicy serca i mózgowicy*⁵³⁰.

Bachtin pisał, że *mocz to (podobnie jak kał) wesola materia, która jednocześnie poniża i przynosi ulgę, która strach zmienia w śmiech*⁵³¹. W *Dniu świra* występuje też scena, w której hiperbolizacji ulega czynność oddawania moczu. Adaś, podczas podróży na wakacje, próbuje załatwić się w pociągowej toalecie. Nie jest łatwe trafienie strugą w otwór muszli – kłapa ciągle opada, pociągiem szarpie, Adaś objija się o ściany – mocz, którego leją się nieprawdopodobne ilości, tryska na wszystkie strony, zalewa mu buty, robi się prawdziwa powódź. Motyw „urynnego potopu” pojawia się również w powieści Rabelais’go w rozdziale o tym *Jako Gargantua oblał swoje powitanie z Paryżanami: Zaczem, podśmiechując się, rozpiął nadobny saczek i dobywając na światło dzienne swoją ampulkę, obsikał ich tak dotkliwie, iż utopił ich dwieście sześćdziesiąt tysięcy czterysta i osiemnaście, nie licząc kobiet i małych dzieci*⁵³². Adaś, oddając mocz, snuje rozważania na temat sposobu montażu muszli klozetowych. Styl właściwy inżynierowi miesza z wyzwiskami, wzywa imię Jezusa Chrystusa, a na koniec dokonuje degradującego porównania ojczyzny do opadającej, oblanej moczem kłapy. *Odkąd mój umysł myśli i sięgam pamięcią te kłapy zawsze opadały. A dlaczego? Bo przez dziesiątki lat jedni bezmyślni kretyni pod kierunkiem innych bezmyślnych kretynów umieszczają muszle klozetowe w pociągach tak blisko ściany, że kłapa po podniesieniu nachylona jest ku muszli i puszczona musi opaść. Dziesiątki lat... Jezu Chryste przenajświętszy! A jeśli Polska to właśnie ta ojszczana kłapa?*

Wśród zjawisk języka familiarnego Bachtin wymieniał: *obelgi, zaklęcia i klątwy, przekleństwa – a następnie językowe gatunki uliczne: cris de Paris, reklamy jarmarcznych szarlatanów i sprzedawców driakwi itp.*⁵³³. Reklamy pojawiają się zarówno w *Dniu świra*, jak i w *Gargantui i Pantagruelu*. *Przed wszystkim wspomnieć trzeba o olbrzymiej roli reklamarskich tonów i reklamarskich enumeracji w powieści Rabelais’go*⁵³⁴. Adaś je kanapki, oglądając telewizję i trafia na serię reklam. We wszystkich reklamach zachwalane poważnym

⁵³⁰ F. Rabelais, *Gargantua...*, dz. cyt., s. 64-65.

⁵³¹ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 459.

⁵³² F. Rabelais, *Gargantua...*, dz. cyt., s. 76.

⁵³³ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 240.

⁵³⁴ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 277.

tonem produkty związane są z dołem materialno-cieleśnym – ze sferą narządów płciowych (*Wyciąg z fiuta – twoim zapachem; Fajos? Nie, chujos; Anisvag Vaginex – to o 40% lepszy trening mięśni Kegla i zwieraczy odbytnicy*), chorób (*Szkorbudent – czyści totalnie, tzn. usuwa wszystkie zęby; preparat przeciwlupieżowy – Nie pozwól, by twój rycerz poczuł na ustach lupież*), wydalania i puszczania gazów (*Antyprykator – Gdy w towarzystwie powietrze zepsujesz, Antyprykator cię uratuje; Antyrobal – preparat do usuwania białych robaków z muszli klozetowej*).

Język reklam w *Dniu świra* przeanalizowała bardzo dokładnie Małgorzata Miławska. Nazwała je *parafrazami tekstów reklamowych*⁵³⁵. Zgadza się, że są to parafrazy reklam, ale nie zwykłe parafrazy, tylko komiczne – a więc parodie. Badaczka zauważała w nich również groteskę: *Efekt groteski uzyskano dzięki swoistemu napięciu, które powstało między oczekiwanym przez odbiorcę „baśniowym” (w formie i treści) przekazem reklamowym a szokującą formą jego realizacji*⁵³⁶. Sądzę, że za szokujące Małgorzata Miławska uznała właśnie elementy dołu materialno-cieleśnego, choć w nie ujęła tego tymi słowami.

Michaił Bachtin analizując reklamy w powieści Rabelais’go zwrócił uwagę, że najczęściej są to reklamy zachwalające jakieś medykamenty szarlatanów, np. cudowne maści czy zdrowe zupki, które są gloryfikowane, chwalone w sposób przesadny, określane samymi superlatywami. Ten ton, ten retoryczny, groteskowy stopień najwyższy – *jest ironiczny, podstępnie przesadzony i rozdęty; to stopień najwyższy realizmu groteskowego. To odwrotna (albo lepiej – prawa) strona wyzwiska*⁵³⁷. *Ludowa reklama jest zawsze ironiczna, zawsze – w mniejszym lub większym stopniu śmieje się sama z siebie*⁵³⁸. Najczęściej występuje w tych reklamach wyraźny element dołu materialno-cieleśnego oraz liczne wyliczenia, enumeracje, nagromadzenia, jak w reklamie cudownej zielonej zupki: *Ze zboża na pniu przyrządza się pyszną, zieloną zupkę, smakowitą, lekko strawną, która krzepi wam mózgownicę, orzeźwia soki zwierzęce; ożywia wzrok, wzmacnia apetyt, raduje smak, wzmacnia serce, łaskocze język, odświeża cerę, tęży mięśnie, uśmierza krew, pobudza diafragmę, oczyszcza wątrobę, zwalnia śledzionę, przeczyszcza nerki, daje gibkość łęźwiom, zwinność kręgom, opróżnia moczowody, rozszerza dukty nasienne, daje jędrność kremasterom, osusza pęcherz, rozpulchnia narządy rozrodcze, ściąga napletek, rozpuszcza żółć, rozpręża członek; sprowadza dobry stołeczek,*

⁵³⁵ M. Miławska, *Nasza niebajka – parafrazy tekstów reklamowych w Dniu Świra Marka Koterskiego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza”, Tom 21 Nr 1 (2014).

⁵³⁶ Tamże, s. 173.

⁵³⁷ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 250.

⁵³⁸ Tamże, s. 249.

*pozwała dobrze rzygać, sikać, pierdzieć, bejać, szczać, kichać, krząkać, kaszleć, spluwać, czkać, ziewać, siąkać, chuchać, wzdychać, wydychać, chrapać, pocić się, nastawiać co potrzeba i tysiące innych cennych korzyści*⁵³⁹.

Obelgi i pochwały w grotesce realistycznej były zawsze ambiwalentne, były ze sobą zespolone – pochwała łatwo przechodziła w obelgę, a obelga w pochwałę. Były to odwrotne strony tego samego medalu. *Odwrotną stronę jarmarcznej pochwały stanowią obelgi, przekleństwa, zaklęcia i klątwy. One także są ambiwalentne, ale dominuje w nich negatywny biegun dołu: śmierć, choroba, rozkład i podział ciała, rozłożenie go na części, pochłanianie*⁵⁴⁰. Z takim nagromadzeniem obelg i długim wyliczeniem najgorszych życzeń mamy do czynienia w *Dniu świra* kilkukrotnie, ale najbardziej dobitnym tego przykładem jest *Modlitwa Polaka*:

Gdy wieczorne zgasną zorze,

Zanim głowę do snu złożę,

Modlitwę moją zanoszę

Bogu Ojcu i Synowi:

„Dopierdolcie sąsiadowi!

Dla siebie o nic nie wnoszę,

Tylko mu dosrajcie, proszę”.

Kto ja jestem? Polak mały.

Mały, zawistny i podły.

Jaki znak mój? – Krwawe gały.

Oto wznoszę swoje modły

Do Boga, Marii i Syna:

„Zniszczcie tego skurwysyna

Mego rodaka, sąsiada,

Tego wroga, tego gada.

Żeby mu okradli garaż,

Żeby go zdradzała stara,

Żeby mu spalili sklep,

⁵³⁹ F. Rabelais, *Gargantua...*, dz. cyt., s. 464.

⁵⁴⁰ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 283.

*Żeby dostał cegłą w łeb,
 Żeby mu się córka z czarnym
 I w ogóle żeby miał marnie,
 Żeby miał ejtsa i raka!...*”
 – oto modlitwa Polaka.

Wiersz jest parafrazą komiczną, a więc parodią, a dokładnie trawestacją popularnej pieśni religijnej *Kiedy ranne wstają zorze*. Jest to groteskowa modlitwa „na opak”. Zachowana została kompozycja i pewne sformułowania i podstawowy temat modlitwy – zwrot i prośba do Boga i Marii i Syna o spełnienie życzeń, ale treść tych prośb jest zaprzeczeniem nakazywanej przez chrześcijaństwo miłości bliźniego, a styl jest ostentacyjnie niski, pełen obelg, klątw i przekleństw. Elementy góry i dołu są tu wymieszane. *Tworzy się specyficzna jarmarczna atmosfera swobodnej i wesołej zabawy, w której elementy „wysokie” i „niskie”, elementy sacrum i profanum otrzymują równe prawa i zostają wciągnięte w jeden braterski korowód słowny*⁵⁴¹. W drugiej części wiersza wymienione są liczne nieszczęścia i choroby. Takiego rodzaju długie wyliczenia, enumeracje były często spotykane w literaturze średniowiecza, renesansu i baroku. Z podobnymi, jak w *Modlitwie Polaka*, wyliczeniami złych życzeń, nieszczęść i chorób spotykamy się w powieści Rabelais’go, np. w Prologu: *Wszelako, aby zakończyć ten prolog: tak samo jak ja oddaję się stu tysiącom batalionów starych diablów z duszą i ciałem, z flakami i bebeczami, jeśli w tej historii zełgał bodaj jedno słowo; tak samo znów niech ogień św. Antoniego was spali, mór niech was wydusi, nosacizna, grypa niech was zeżrą, apopleksja niech was porazi, pryszczce osypią tak drobno jako sierść krowia i zaprawione żywym srebrem niechaj wam wnikną do zadka, i niechbyście jako Sodoma i Gomora pogrążeni byli w siarce, ogniu i otchłani, jeśli nie uwierzycie pilnie we wszystko, co wam opowiem w niniejszej kronice*⁵⁴².

Występują także u Franciszka Willona w *Balladzie* z tomu *Wielki testament*:

*W czerwoney siarce, arseniku żrącym,
 W orypimencie, w saletry rozczynie,
 Toż w wapnie żywym y w ołowiu wrzącym,
 W smole y łoiu, rozrobionych w szczynie*

⁵⁴¹ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 249.

⁵⁴² F. Rabelais, przedmowa do księgi drugiej, cyt. za M. Bachtinem, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 254.

*Żydówki starey, y pocie cuchnącym,
 Y nóg toczonych trądem popłóczynie;
 W gnoiu, co mości zdeptane trzewiki,
 W ziołach śmiertelnych, iadzie bazyliuszki,
 W żółci krogulca, nietoperza, liszki,
 Niechay się smażą zawistne ięzyki!*⁵⁴³

Tego typu teksty były z pewnością inspiracją dla współczesnych twórców, nie tylko Marka Koterskiego, ale np. Wiesława Dymnego. Ballada pt. *Ballady Niecnotliwe, Życzenia nieżyczliwe, Prawdy nieprawdziwe, Szczęścia nieszcześnie*, napisana do przedstawienia *Żywot Łazika z Tormesu*⁵⁴⁴, na podstawie anonimowej hiszpańskiej powieści łotrzykowskiej z 1554 roku, jest w niektórych fragmentach wyraźnie inspirowana *Balladą Villona*. Podobne anafory i paralelizm składniowy pojawiają się *Modlitwie Polaka*.

*Wam życzymy popłuczyny
 Zgnilej śliny śmierdłej szczyny
 Zdechlizny oraz plwociny
 Tego złego wam życzymy*

*Żeby wam się kiepsko działało
 Żeby ciało wam śmierdziało
 Żeby ręce odleciały
 Żeby nogi wam zdrewniały*

*Żeby zęby wam spróchniały
 Żeby dupy nie dawały
 Żeby ptaszek wam nie stawał
 By dostatek niedostawał*⁵⁴⁵.

⁵⁴³ F. Villon, *Ballada*, [w:] *Wielki testament*, tłum. Tadeusz Boy-Żeleński, Warszawa 1995.

⁵⁴⁴ *Żywot Łazika z Tormesu*, reż. Jerzy Cnota, Teatr 38, Kraków, 1969.

⁵⁴⁵ W. Dymny, *Ballady Niecnotliwe, Życzenia nieżyczliwe, Prawdy nieprawdziwe, Szczęścia nieszcześnie*, [w:] W. Dymny, *Słońce wschodzi raz na dzień i inne utwory*, Kraków 1981, s. 236.

Modlitwa Polaka była odczytywana najczęściej jako jednoznaczna satyra, krytyka polskiego społeczeństwa – nie wyczuwano w niej przesady i ironii. Natomiast w języku groteskowym jeżeli obelgi i złorzeczenia występują w odpowiedniej ilości, jeśli są przesadzone, rozdmuchane, to – podobnie jak nadmierne pochwały – stają się ambiwalentne, ironiczne, przestają być czysto negatywne, a zaczynają być brzemienne pochwałą. *Jarmarczne słowo to dwulicowy Janus. Pochwała jarmarczna jest, jak widzieliśmy, ironiczna i ambiwalentna. Tkwi na pograniczu obelgi; pochwała jest brzemienne obelgą i nie da się przy tym przeprowadzić między nimi wyraźnej granicy, wskazać, gdzie kończy się jedno, a zaczyna drugie. Taki sam charakter posiada obelga jarmarczna*⁵⁴⁶. Wiersz *Modlitwa Polaka* opublikowany został w tomie poezji *Kocham i nienawidzę*⁵⁴⁷, którego tytuł najlepiej oddaje ambiwalencję postawy Marka Koterskiego.

⁵⁴⁶ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 254.

⁵⁴⁷ M. Koterski, *Kocham i nienawidzę. Piosenki też do czytania*, Warszawa 2015.

PODSUMOWANIE

Świat istniejący rozpada się, ażeby następnie odrodzić się i odnowić. Świat rodzi się umierając. Względność wszystkiego co istnieje, jest w grotesce zawsze wesola i zawsze przenika ją radość przemian, choćby nawet wesolość i radość były (jak w romantyzmie) zredukowane do minimum⁵⁴⁸.

Podstawową zasadą konstruowania groteskowych obrazów i scen są degradacje, a więc transpozycje tego, co wysokie, duchowe, poważne, wzniosłe do dołu materialno-cieleśnego, w sferę brzucha i narządów płciowych. Groteskowe wahadło sięga raz „nieba”, raz „ziemi” – im wyższa „góra” i niższy „dół”, tym silniejsze jest natężenie groteski realistycznej. Dlatego najbardziej wyraziste jej przykłady pojawiają się w filmach dotyczących bardzo poważnych tematów.

U podstaw mechanizmu degradacji leżą parabazy – nagłe zmiany nastrojów, rejestrów retorycznych, łączenie sprzecznych elementów. Można powiedzieć, że degradacja jest szczególnym rodzajem parabazy, czyli ironii romantycznej, w której zestawione są na zasadzie kontrastu pierwiastki duchowe i mocno hiperbolizowane pierwiastki cielesne. Takie parabazy mogą występować w obrębie jednej sceny, która zaczyna się w zupełnie innym nastroju, niż się kończy; albo jakiś element niski podważa podniosły nastrój sceny lub odwrotnie – element wysoki podkreśla głębokość dołu materialno-cieleśnego. Mogą występować też na styku scen, gdy np. po scenie poważnej kolejna jest komiczna. Parabazy, czy też anakoluty (terminy Friedricha Schlegla, którymi opisywał ironię romantyczną) występują oczywiście również w języku, w wypowiedziach bohaterów i dialogach – np. kiedy podniosły styl skontrapunktowany zostaje przekleństwem (związanym najczęściej z defekacją lub kopulacją) lub kiedy wysoki styl stoi w sprzeczności z niskim tematem lub na odwrót – poważny temat zostaje opisany groteskowym językiem.

Ważną cechą filmów groteskowych jest ich niejednorodność stylistyczna, „róznoślizowość” (termin Bachtina), wielość konwencji, posługiwanie się „cudzym słowem”, cytatem, nawiązaniami do innych filmów, malarstwa i literatury. Są to cechy ironii

⁵⁴⁸ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 113.

romantycznej, która jest niezbędnym składnikiem groteski realistycznej (lub groteska realistyczna jest szczególnym rodzajem ironii romantycznej – takim, w którym obecny jest pierwiastek materialno-cielesny). Dla Bachtina ironia była zredukowanym śmiechem karnawałowym, który wyrażał się w postawie autora – *wyklucza on wszelką jednostronną, dogmatyczną powagę, nie pozwala na absolutyzowanie żadnego punktu widzenia, żadnego bieguną życia i myśli*⁵⁴⁹. Dlatego w filmach groteskowych występuje *mnogość samodzielnych i niespójnych głosów i świadomości, prawdziwa polifonia równorzędnych głosów*⁵⁵⁰. Stąd bierze się niejednoznaczność tych filmów, ich podatność na różne, często sprzeczne, interpretacje. Ich autorzy zderzają różne poglądy i perspektywy, ale nie zamykają tych dialogów rozstrzygającą puentą.

Zasadniczym tematem wszystkich filmów, które analizowałam, jest gwałtowna zmiana otaczającej rzeczywistości, metamorfoza, przeistoczenie, katastrofa, przełom, odwrócenie jakiegoś porządku. Bohaterowie byli świadkami przemiany miasta w gruzy i zgliszcza, doświadczyli drastycznej zmiany sposobu życia po przekroczeniu bram obozów lub musieli się zmierzyć się ze skutkami transformacji ustrojowych. Groteska realistyczna dobrze te zmiany oddawała, ponieważ, jak pisał Bachtin – *Obraz groteskowy przedstawia zjawisko w trakcie zmiany, w stanie nie ukończonej jeszcze metamorfozy, w stadium śmierci i narodzin*⁵⁵¹.

W omawianych przeze mnie filmach pojawiają się obrazy ciała otwartego, które je, pije, wymiotuje, defekuje, oddaje gazy, kopuluje, umiera. Częste są obrazy skatologiczne, obrazy ekskrementów lub wydalania kału i moczu – występują m.in. w *Kanale, Kornblumenblau, Eroice, Pogrzebie kartofla, Psach*, a przede wszystkim w *Dniu świra*. Mocno podkreślane są sceny jedzenia (np. w *Krajobrazie po bitwie, Kornblumenblau, Psach, Bazie ludzi umarłych, Dniu świra*) i picia, szczególnie alkoholu (*Eroica, Kanał, Popiół i diament, Kornblumenblau, Psy*). W kilku filmach pojawiają się też obrazy kopulacji (w *Kornblumenblau* i *Pogrzebie kartofla*), a także groteskowej agonii (w filmach: *Krajobraz po bitwie, Popiół i diament, Psy*).

Pojawiają się również postacie, symbole i motywy charakterystyczne dla groteski karnawałowej – postaci błazna, łotra, oszusta (*Eroica, Popiół i diament, Słońce wschodzi raz na dzień, Kornblumenblau, Psy*); motyw piekła i diabła (*Kanał, Popiół i diament, Słońce wschodzi raz na dzień*); motyw szaleństwa i głupoty (*Kanał, Słońce wschodzi raz na dzień*,

⁵⁴⁹ Tamże, s. 171.

⁵⁵⁰ Bachtin. *Dialog. Język. Literatura*, dz. cyt., s. 353.

⁵⁵¹ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 85.

Cynga, *Psy*, *Dzień świra*, *Ułaskawienie*), obrazy uczt i biesiad (*Popiół i diament*, *Słońce wschodzi raz na dzień*, *Psy*), zestawienia, porównania ludzi i zwierząt lub przedstawienia ludzi w roli zwierząt (*Kornblumenblau*, *Pogrzeb kartofla*, *Psy*, *Dzień świra*, *Krajobraz po bitwie*, *Ułaskawienie*).

W języku, jakim mówią bohaterowie wielu spośród analizowanych filmów, występuje bardzo duże nagromadzenie przekleństw, klątw i obelg (przede wszystkim w *Kanale*, *Bazie ludzi umarłych*, *Psach*, *Dniu świra*). *Przekleństwa dają groteskowy obraz ciała: palą je, zrzucają na ziemię, kaleczą nogi, wywołują biegunkę, porażają zad, wywracają ciało na nice*⁵⁵². Są nieoficjalnymi elementami języka – ich użycie wiąże się ze świadomym naruszeniem norm, konwencji i etykiety. Często wplecione są w wypowiedzi o podniosłym tonie lub zestawione z tematami poważnymi, jak wiara czy patriotyzm. Pochwały i obelgi bywają są ze sobą zespolone lub na tyle mocno przesadzone, że stają się ironiczne – pochwała przechodzi w obelgę, a obelga w pochwałę.

Nie tylko Bachtin, lecz także Kayser, Onimus i Jennigs zauważali terapeutyczne, wyzwalające i pocieszające właściwości śmiechu groteskowego. Kayser pisał, że groteska działa jak *zagadkowy czynnik wyzwolenia*⁵⁵³, pomaga okiełznać to, *co w świecie demoniczne*⁵⁵⁴. Według Onimusa śmiech – *czarny humor*⁵⁵⁵ – w utworach groteskowych był wyrazem poczucia kryzysu i buntu, ale też dystansu do życia. Dla Jennigsa śmiech był *ostatnią ostoją psychiki zagrożonej zagładą*⁵⁵⁶. Bachtin podkreślał przede wszystkim to, że śmiech groteskowy (a także karnawałowy śmiech zredukowany, czyli ironia romantyczna) uwalnia od strachu – zarówno od strachu wobec sił przyrody czy śmierci, jak i od strachu przed władzą, przed różnego rodzaju autorytaryzmami. Widział więc w śmiechu formę i terapii, i buntu: *Śmiech – uwalnia nie tylko od cenzury zewnętrznej, ale przede wszystkim od wielkiego wewnętrznego cenzora – od strachu wpajanego człowiekowi przez tysiąclecia, strachu wobec świętości, wobec autorytarnych zakazów, wobec przeszłości i wobec władzy*⁵⁵⁷. Poza tym, według Bachtina, ludowy śmiech *od wieków związany był z dołem materialno-cieleśnym. Śmiech degraduje i materializuje*⁵⁵⁸.

⁵⁵² M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 254.

⁵⁵³ W. Kayser, *Próba...*, dz. cyt., s. 279.

⁵⁵⁴ Tamże.

⁵⁵⁵ J. Onimus, *Groteskowość a doświadczenie świadomości*, dz. cyt. s. 80.

⁵⁵⁶ L. B. Jennings, *Termin „groteska”*, dz. cyt., s. 317.

⁵⁵⁷ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 169 – 170.

⁵⁵⁸ Tamże, s. 81.

To, że śmiech ma działanie terapeutyczne, jest powszechnym przekonaniem. Mniej oczywiste jest to, że obrazy dołu materialno-cieleśnego, te wszystkie „nieprzyzwoitości”, fizjologia przedstawiana bez niedomówień, „wulgaryzmy”, „brud” i „szambo”⁵⁵⁹, mają także terapeutyczne działanie. Obrazy dołu materialno-cieleśnego pojawiają się we współczesnej literaturze i w filmie, ale, jak twierdził Bachtin, często tracą swoje ambiwalentne znaczenie, są pozbawione bieguna dodatniego i odbierane jako wulgarne czy naturalistyczne. *Jedynie tło groteskowego realizmu pozwala zrozumieć, co rzeczywiście znaczą te odłamki czy też półżywe twory*⁵⁶⁰. Według Bachtina „dół” miał znaczenie ambiwalentne – utożsamiany był z ziemią, ziemia zaś – to pierwiastek pochłaniający (mogiła, brzuch), a zarazem rodzący, odrodzicielski (brzuch jako łono macierzyste)⁵⁶¹. Bachtin pisał, że w realizmie groteskowym żywioł materialno-cieleśny staje się pierwiastkiem na wskroś pozytywnym i nie występuje on tu bynajmniej w postaci wyizolowanej, egoistycznej i prywatnej, w oderwaniu od pozostałych sfer życia. Pierwiastek materialno-cieleśny jest w realizmie groteskowym traktowany jako uniwersalny, powszechny i jako taki właśnie nie pozwala się w żaden sposób oderwać od materialno-cieleśnych korzeni świata, nie dopuszcza do izolacji i do zamknięcia, przeciwstawia się wszelkiej abstrakcyjnej idealności, wszelkim roszczeniom do nadawania znaczeń niezależnych i odciętych od ziemi oraz ciała. Powtórzmy: ciało i życie cielesne posiadają tutaj charakter kosmiczny, a zarazem powszechny, publiczny; a nie chodzi bynajmniej o ciało i fizjologię w wąskim i ścisłym znaczeniu współczesnym⁵⁶².

Groteskowe ciało otwarte łączy się ze światem i innymi ciałami – pochłania i wydala, kopuluje i rodzi, przekracza swoje granice, jest niegotowe, ciągle się zmienia – jest ogniwem w łańcuchu istnienia, jest częścią większej całości, częścią kolektywnego ciała ludu, które jest nieśmiertelne. Sztuka skarnawalizowana, tak jak sztuka dionizyjska, daje doczesne, niemetafizyczne pocieszenie – uzmysławia jedność i względność wszystkiego, co istnieje. *Karnawał przy pomocy swoich obrazów, scenek, nieprzyzwoitości, aprobatywnych przekleństw – rozgrywa dramat tej nieśmiertelności i niezniszczalności ludu. W świecie karnawału poczucie ludowej nieśmiertelności łączy się z poczuciem względności aktualnej władzy i panującej prawdy*⁵⁶³.

⁵⁵⁹ Określenia krytyków, odbierających obrazy dołu materialno-cieleśnego jako czysto negatywne. Por. s. 141-142.

⁵⁶⁰ Tamże, s. 85.

⁵⁶¹ M. Bachtin, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 81.

⁵⁶² Tamże, s. 79.

⁵⁶³ Tamże, s. 366.

Istotą światoodczucia karnawałowego jest poczucie wesołej względności i nieostateczności wszystkiego – istnień, form, prawd i władzy. Światoodczucie to wyraża się poprzez *formę karnawałowo-groteskową*, która podkreśla ciągłe zmiany, proces stawania się, wieczną niegotowość bytu, i która pełni następujące funkcje: *uświęca swobodę fikcji, pozwala połączyć to co różnorodne i zbliżyć to co dalekie, pozwala wyzwolić się spod nacisku panującego światopoglądu, wszelkich konwenansów, obiegowych prawd, spod nacisku wszystkiego, co zwykle, zrutynizowane, ogólnie przyjęte, pozwala spojrzeć na świat po nowemu, odczuć względność wszystkiego co istnieje i przeczuć całkowicie inny porządek świata*⁵⁶⁴. Ironia zawarta w obrazach groteskowych nie pozwala na absolutyzowanie żadnej perspektywy, podważa każdą prawdę, nie pozwala na zamknięcie dialogu. Bachtin pisał, że obrazy groteskowe wyrażają *wnikliwy krytycyzm i nieufność wobec prawd oficjalnych. Rzec można, iż wolność była nie tyle zewnętrznym prawem, ile najgłębszą treścią tych obrazów*⁵⁶⁵.

⁵⁶⁴ Tamże, s. 96-97.

⁵⁶⁵ Tamże, s. 382.

BIBLIOGRAFIA

- Alexander Jeffrey C., *Cultural Trauma and Collective Identity*, California 2004.
- Alighieri Dante, *Boska komedia*, tłum. E. Porębowicz,
[https://pl.wikisource.org/wiki/Strona:Dante_Alighieri_Boska_komedja_\(t%C5%82um._Por%C4%99bowicz\).djvu/120](https://pl.wikisource.org/wiki/Strona:Dante_Alighieri_Boska_komedja_(t%C5%82um._Por%C4%99bowicz).djvu/120) [dostęp: 18.05.2021]
- Babicka Patrycja, *Od łamania konwencji gatunkowych kina policyjnego do społecznego moralitetu*. „Psy” Władysława Pasikowskiego, „Pleograf” nr 1/2022,
<https://pleograf.pl/index.php/od-lamania-konwencji-gatunkowych-kina-policyjnego-do-spoecznego-moralitetu-psy-wladyslawa-pasikowskiego/> [dostęp: 25.07.2023]
- Bachtin Michaił, *Estetyka twórczości słownej*, Warszawa 1986.
- Bachtin Michaił, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. Wincenty Grajewski, Warszawa 1982.
- Bachtin Michaił, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, Warszawa 1970.
- Bachtin Michaił, *Twórczość Franciszka Rabelais 'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. A. Goreniowie, Kraków 1975.
- Bachtin. Dialog. Język. Literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983.
- Baczyński Krzysztof Kamil, *Niebo złote co otworzę...*,
<https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/baczynski-niebo-zlote-ci-otworze.html> [dostęp: 24.07.2023]
- Bal Mieke, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2012.
- Bartoszewski W., „Kanał”. *Czy film o powstaniu Warszawskim?*, „Stolica” 1957, nr 23.
- Biniek J., *Bohaterowie po przecenie*, „Głos Wielkopolski” 1958, nr 13.
- Booth Wayne, *A Rhetoric of Irony*, Chicago 1974.
- Borowski Tadeusz, *Kolacja*, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/borowski-kamienny-swiat-kolacja.pdf> [dostęp: 24.07.2023]
- Borowski Tadeusz, *Pożegnanie z Marią*, Warszawa 1988.
- Borowski Tadeusz, *U nas w Auschwitzu...*,
<https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/borowski-u-nas-w-auschwitzu.html> [dostęp: 24.07.2023]
- Brikholc Robert, *Dzień świra*, Culture.pl, <https://culture.pl/pl/dzielo/dzien-swira-rez-marek-koterski> [data dostępu: 21.06.2023]

- Bukowiecki Andrzej, *W doborowym gronie. O „Eroice” Munka*, [w:] *50 lat Polskiej Szkoły Filmowej* (DVD), Warszawa 2008.
- Bukowiecki Leon, „*Eroica*” niebohaterska, „Tygodnik Zachodni” 1958, nr 2.
- Chojna Natalia, *Groteska i ironia w „Kornblumenblau”*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu”, nr 3/2018.
- Chojna Natalia, „*Kanał*” i „*Eroica*”. *Groteska w filmowych obrazach Powstania Warszawskiego*, [w:] *Stulecie pokolenia Kolumbów*, red. B. Giza, Warszawa 2022.
- Chyb Dariusz, *Inspiracje malarskie w filmach Andrzeja Wajdy*, „Kwartalnik Filmowy” 1996/1997, nr 15-16.
- Ciarka Ryszard, *Popiół czy diament?*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 17.
- Curtis J. M., *Michaił Bachtin, Nietzsche i myśl rosyjska przed rewolucją*, przełożył M. Mrugalski, [w:] *Ja – inny. Wokół Bachtina*, tom 2., red. D. Ulicka, Kraków 2009.
- Czaja Justyna, *Ekranowe życie mitu. Powstanie Warszawskie w polskim filmie fabularnym*, Poznań 2018
- Dabert Karolina, *Świat chaosu czy chaos świata?*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 18, s. 43.
- de Man Paul, *Pojęcie ironii*, tłum. A. Sosnowski, „Literatura na świecie”, nr 10-11/1999.
- de Montaigne Michel, *Próby*, s. 574, wolnelektury.pl/media/book/pdf/proby.pdf [dostęp: 14.01.2022]
- Do filmu trafiłem przypadkiem. Z Jerzym Stefanem Stawińskim rozmawia Barbara Giza*, Warszawa 2007.
- Dopartowa Mariola, *Rysopis jako duchowa biografia pokolenia*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 17.
- Dymny Wiesław, *Słońce wschodzi raz na dzień i inne utwory*, Kraków 1981.
- Dziemidok Bohdan, *O głównych formach komizmu*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne” nr 16, 1961 r.
- Dziemidok Bohdan, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, Gdańsk 2011.
- Eberhardt Konrad, *Narodziny Zbyszka*, „Kino” 1975, nr 4.
- Eljasiak J., *Wykpione legendy*, „Sztandar Młodych” 1958, nr 5.
- Filozofia. Słownik. Pojęcia, postacie, problemy*, G. Durozoi, A. Roussel, tłum. J. Migasiński i J. Niecikowski, Warszawa 1997.

Genette Gerard, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014.

Giza Barbara, *Po przełomie 1989. Polska krytyka filmowa wobec „Psów” Władysława Pasikowskiego*, [w:] *Polskie kino popularne*, red. Piotr Zwierzchowski, Daria Mazur, Bydgoszcz 2011.

Głowiński Michał, Kostkiewiczowa Teresa, Okopień-Sławińska Aleksandra, Sławiński Janusz, *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław-Warszawa-Kraków 1988.

Groteska, pod red. Michała Głowińskiego, Gdańsk 2003.

Gryglewicz Tomasz, *Groteska w sztuce polskiej XX w.*, Kraków 1984.

Helman Alicja, *Analiza współczynników stylizujących. „Słońce wschodzi raz na dzień”*, „Kino” 1972, nr 5.

Hendrykowski Marek, *Popiół i diament*, Poznań 2008.

Hendrykowski Marek, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994.

Hendrykowski Marek, *Styl i kompozycja „Popiołu i diamentu” Andrzeja Wajdy*, [w:] *Analizy i interpretacje. Film polski*, red. Alicja Helman i Tadeusz Miczka, Katowice 1984.

Hollender Barbara, *Coraz więcej Adasiów*, "Rzeczpospolita", 2002, nr 133.

Hugo Victor, *Przedmowa do dramatu Cromwell*, [w:] *Manifesty romantyzmu 1790–1830*, 1975.

Hutcheon Linda, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność*, „Pamiętnik literacki” 1991, nr 82/4.

Ja – Inny. Wokół Bachtina, red. Danuta Ulicka, Kraków 2009.

Jackiewicz Aleksander, *Groteska heroiczna*, „Kwartalnik Filmowy” 1958, nr 3.

Jakubowska Wanda, *Kilka wspomnień o powstaniu scenariusza*, „Kwartalnik Filmowy” 1951, nr 1.

Janicka Bożena, *Hicior*, „Kino” 2002, nr 7/8.

Janicka Bożena, *XVII Festiwal Filmów Fabularnych w Gdyni*, „Film” 1992, nr 49.

Janus-Sitarz Anna, *Groteska literacka. Od Diabła z Damaszku po Becketa i Mrożka*, Kraków 1997.

Jennings Lee Byron, *Termin „groteska”*, [w:] *Groteska*, pod red. Michała Głowińskiego, Gdańsk 2003.

- Karcz Danuta, *Nie można zdradzić siebie. Rozmowa z Ewą i Czesławem Petelskimi*, „Kino” 1985, nr 10.
- Kawczyńska Dominika, *Polska Miałczyńskich*, Łódź 2014.
- Kayser Wolfgang, *Próba określenia istoty groteskowości*, [w:] *Groteska*, pod red. Michała Głowińskiego, Gdańsk 2003.
- Kayser Wolfgang, *Das Groteske: Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg und Hamburg 1957.
- Kierkegaard Søren, *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, Warszawa 1999.
- Klaczyński Zbigniew, *Próba o grotesce*, „Kino” 1967, nr 07.
- Kochanowski Jan, *O żywocie ludzkim*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/fraszki-ksiegi-pierwsze-o-zywocie-ludzkim-fraszki-to-wszystko.html> [dostęp: 14.01.2022]
- Korczarowska Natasza, *Wokół narodowych stereotypów*, „Filmoteka Szkolna”, lekcja 13, s. 13.
https://filmotekaszkolna.pl/files/Broszury_dla_lekcji/Lekcja_nr_13_Woko_narodowych_s_tereotypow.pdf [dostęp: 27.04.2021].
- Korczyński Piotr, *Diabelska szarża Polaków pod Somosierrą*, <https://www.newsweek.pl/wiedza/historia/bitwa-pod-somosierra-jak-polacy-szli-za-napoleonem-w-ogien/g6lgbh1> [dostęp: 15.05.2021]
- Kornacki Krzysztof, *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945-1970)*, Gdańsk 2004.
- Kornacki Krzysztof, *Popiół i diament*, Gdańsk 2011.
- Kumam czaczę*. Z Markiem Koterskim rozmawia Lech Kurpiewski, „Świat Filmu” 2002, nr 01.
- Kuryluk Ewa, *Salome czyli o rozkoszy. O grotesce w twórczości Aubreya Beardsleya*, Kraków 1976.
- Kuśmierczyk Seweryn, *Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym*, Warszawa 2014.
- Kydryński J., *Surrealizm?*, „Życie literackie” 1959, nr 19.
- Leociak Jacek, *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Warszawa 2009.
- Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego. 1895-2014*, Kraków 2015.
- MacDowell James, *Irony in Film*, London 2016.

- Mąka-Malatyńska Katarzyna, *Parodie, trawestacje, uwertury - znaczenie zabiegów stylizacyjnych w szkolnych etiudach Marka Piwowskiego*, „Ekran” v. XIV, nr 23.
- Mały słownik języka polskiego. Wydanie nowe*, red. E. Sobol, Warszawa 2000.
- Manturzewski Stanisław, *Strzeż się psów*, „Polityka” 1993 r., nr 02.
- Markowski Michał Paweł, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 2001.
- Mazour-Matusevich Yelena, *Nietzsche's Influence on Bakhtin's Aesthetics of Grotesque Realism*, *Comparative Literature and Culture* 11.2 (2009).
- McElroy Bernard, *Groteska i jej współczesna odmiana*, [w:] *Groteska*, pod red. Michała Głowińskiego, Gdańsk 2003.
- Mętrak Krzysztof, *Ballada o odradzaniu się życia*, „Film” 1972, nr 19, s. 4.
- Mickiewicz Adam, *Do matki Polki*, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/sonety-odeskie-do-matki-polki.pdf> [dostęp: 24.07.2023]
- Miławska Małgorzata, *Nasza niebajka – parafrazy tekstów reklamowych w „Dniu Świra” Marka Koterskiego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza”, Tom 21, nr 1 (2014).
- Miłosz Czesław, *Walc*, <https://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/40035-czeslaw-milosz-walc.html> [dostęp: 24.07.2023]
- Mityk Iwona, *Inne spojrzenie: groteska w prozie polskiej o wojnie i okupacji: Gombrowicz, Dygat, Sandauer, Andrzejewski, Zieliński*, Kielce 1997.
- Modrzejewska Ewa, *Powrót Miauczyka*, „Film” 2002, nr 1.
- Mostowska J., *Zbudujmy sobie wielką maszynę – absurd i satyra w filmie animowanym Daniela Szczechury pt. „Maszyna”*, <https://filmotekaszkolna.pl/dla-nauczycieli/materialy-metodyczne/zbudujmy-sobie-wielka-maszynę-absurd-i-satyra-w-filmie-animowanym-daniela-szczechury-pt-maszyna> [dostęp: 15.05.2021]
- Nawrocki T., Bierwiaczonek K., *Przetrwanie i trauma. Pamięć zbiorowa o latach wojny w śląskiej wsi*, „Studia Socjologiczne” 2019 nr 4 (235).
- Nieć Mateusz, *Zapomniane zwycięstwo 4 czerwca — o mitologii politycznej filmu „Psy” Władysława Pasikowskiego*, „Studia nad Autorytaryzmem i Totalitaryzmem” 41, nr 4, Wrocław 2019.
- Niedzielski Lech, *Kabaret Pasikowskiego*, „Gazeta Wyborcza” 29.06.1994.
- Nietzsche Friedrich, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, Kraków 1994.
- Nietzsche Friedrich, *Tako rzecze Zaratustra*, tłum. W. Berent, Poznań 1995.

- Norwid Cyprian Kamil, *Moja piosnka*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/moja-piosnka.html> [dostęp: 24.07.2023]
- Norwid Cyprian Kamil, *W pamiętniku*, [w:] C. K. Norwid, *Za kulisami-Tyrtej*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/za-kulisami.html> [dostęp: 24.07.2023]
- Nurczyńska-Fidelska Ewelina, *Andrzej Munk*, Kraków 1982.
- O filmie „Kanał”*. *Opinie czytelników*, „Film” 1957, nr 27.
- Pacewicz Piotr, *Dla chłopców o mocnych nerwach*, „Kurier poranny” 1992 nr 251.
- Pawlicki Maciej, *Spsienie*, „Film” 1993 r., nr 02.
- Piepiórka Michał, *Rockefellerowie i Marks nad Warszawą. Polskie filmy fabularne wobec transformacji gospodarczej*, Wrocław 2019.
- Pietrasik Zdzisław, *Świr z bloku*, „Polityka” 20.06.2002, <https://www.polityka.pl/archiwumpolityki/1802946,1,swir-z-bloku.read> [data dostępu: 21.06.2023]
- Podręczny słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Warszawa 2001.
- Prédal Rene, *Łączenie przeciwieństw – najważniejsza figura stylistyczna Wajdowskiej architektury filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 1996 r. , nr 15/16.
- Protokół z posiedzenia Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy w dniu 24 I 1956 r.*, FN, sygn. A-214, poz. 55.
- Przylipiak Mirosław, *Nędza sztuki*, „Kino” 1990, nr 3.
- Przylipiak Mirosław, Szyłak Jerzy, *Kino najnowsze*, Kraków 1999.
- Rabelais Franciszek, *Gargantua i Pantagruel*, tłum. Tadeusz Źeleński-Boy, Wrocław 1992.
- Rakowski-Kłós Igor, Szymkowiak Olga, *Kiedys szambo moralne, dziś klasyka. „Psy” Pasikowskiego znów w kinach*, „wyborcza.pl” Łódź, 16.05.2014, <https://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,35136,15970805,kiedys-szambo-moralne-dzis-klasyka-psy-pasikowskiego-znow.html> [dostęp: 25.07.2023]
- Rzońca Wiesław, *„Za kulisami”*. *Rozmowa o dramacie*, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, <https://www.youtube.com/watch?v=ufvMfarqeVA> [dostęp: 24.07.2023]
- Safjan Z., *„Eroica” — dwie twarze bohaterstwa*, „Ekran” 1958, nr 15.
- Schlegel Friedrich, *Fragmenty*, tłum. Carmen Bartl, red. M. P. Markowski, Kraków 2009.
- Schlegel Friedrich, *O niezrozumiałości*, tłum. J. Ekier, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wyb. i opr. T. Namowicz, Wrocław 2000.

- Schulz Bruno, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, Kraków 1998.
- Sidoruk Elżbieta, "Parody: Ancient, Modern and Postmodern", M. A. Rose, Cambridge 1993: [recenzja], "Pamiętnik Literacki" 1998, 89/3.
- Sidoruk Elżbieta, *Granice satyry*, Białystok 2018.
- Sidoruk Elżbieta, *Groteska w poezji Dwudziestolecia. Leśmian – Tuwim – Gałczyński*, Białystok 2004.
- Słownik filmu*, red. R. Syska, Kraków 2010.
- Słownik Terminologiczny Sztuk Pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 2003.
- Słownik terminów literackich*, red. S. Sierotwiński, Wrocław 1986.
- Sobolewski Tadeusz, „*Jańco Wodnik*” i magiczny świat Jana Jakuba Koloskiego, „Gazeta Wyborcza”, 17.11.2017.
- Sobolewski Tadeusz, *Myszę jutrem*, [w:] *Mistrzowie polskiego kina. Andrzej Wajda*, red. M. Burchard, Warszawa 2011.
- Sobolewski Tadeusz, *Śmiech to zdrowie*, „Gazeta Wyborcza”, 09.06.2002 r., <https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/1775734/SMIECH-TO-ZDROWIE> [data dostępu: 21.06.2023]
- Sobolewski Tadeusz, *Za duży blask. O kinie współczesnym*, Kraków 2004.
- Sokół Lech, *Przegląd prac o grotesce w literaturze*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 61/4.
- Speina Jerzy, *Typy świata przedstawionego w literaturze*, Toruń 2009.
- Stawiński Jerzy Stefan, *Kanał i inne opowiadania*, Warszawa 1981.
- Stulecie pokolenia Kolumbów*, red. Barbara Giza, Warszawa 2022.
- Sucharski Tadeusz, *Jak opisać „świat piramidalnego absurdu”? – czyli o grotesce w literaturze lagrowej*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 4 (42) 2017.
- Szanter S., *Socjologiczne błędy „Kanału”*, „Ekran” 1957, nr 19.
- Szczepański Jan Józef, *Popiół i diament*, „Tygodnik Powszechny” 1958, nr 42.
- Szmaczek Andrzej, *Zawód bohater*, „Wprost” 1992 nr 49.
- Szpinger Włodzimierz, *Mądrość groteski*, [wstęp Stanisław Tym], Warszawa 2015.
- Sztompka Piotr, *Trauma wielkiej zmiany. Społeczne koszty transformacji*, Warszawa 2000.

Szulkin Piotr, *Psy wieszane non stop*, „Kino” 1993, nr 5.

Talarczyk-Gubała Monika, *Polska komedia filmowa po 1989 roku wobec wielkich mitów i grzechów przeszłości*, „Porównania” 4/2007.

Taras Katarzyna, *Frustraci. Bohaterowie filmowi i literaccy wobec polskiej rzeczywistości po 1989 roku*, Warszawa 2012.

Toeplitz Krzysztof Teodor, *Eroica*, „Świat” 1958, nr 3.

Treliński Mariusz, w rozmowie z Michałem Chacińskim, „Jedna scena” – *Egoiści*, <https://vod.tvp.pl/video/jedna-scena,egoisci,19759001> [data dostępu: 09.06.2023]

Villon François, *Ballada*, [w:] *Wielki testament*, tłum. Tadeusz Boy-Żeleński, Warszawa 1995.

Wapiennik-Kossowicz Joanna, *Alla Polacca, czyli Eroica?*, „Powiększenie” 1991, nr 3-4.

Weishaar Schuy R., *Masters of the Grotesque: The Cinema of Tim Burton, Terry Gilliam, the Coen Brothers and David Lynch*, Jefferson, North Carolina 2012.

Werner Andrzej, *Polskie, arcypolskie...*, London 1987.

Werner Mateusz, *Wypaplać wszystko*, „Film” 2002, nr 7.

Z Władysławem Pasikowskim rozmawia Maciej Pawlicki, „Film” 1994, nr 3.

Ziomek Jerzy, *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980.

Żurawiecki Bartosz, *Dzień świra*, „Film” 2002, nr 6.

ABSTRAKT

ECHA ŚWIATOODCZUCIA KARNAWAŁOWEGO. GROTESKA REALISTYCZNA W POLSKIM FILMIE FABULARNYM PO 1956 ROKU JAKO FORMA EKSPRESJI DOŚWIADCZEŃ GRANICZNYCH I TRAUM KULTUROWYCH

Istnieją dwie najważniejsze teorie groteski – Michaiła Bachtina i Wolfganga Kaysera. Według rosyjskiego badacza we współczesnej literaturze i sztuce występują dwa główne rodzaje groteski – modernistyczna, związana z tradycjami romantyzmu, surrealizmu, ekspresjonizmu i egzystencjalizmu oraz realistyczna, której korzenie sięgają karnawału, średniowiecza i renesansu. Kayser, którego teoria była w założeniach ogólną teorią groteski, opisał tylko ten pierwszy rodzaj, całkowicie pomijając drugi. Jednak to jego rozumienie terminu stało się obowiązujące i ukształtowało definicje słownikowe, którymi posługują się także polscy filmoznawcy. Celem mojej rozprawy jest refleksja nad sposobem definiowania groteski, zwrócenie uwagi na tę drugą, realistyczną, pomijaną jej odmianę, która również występuje w kinie polskim. Podstawowym narzędziem badawczym będzie definicja groteski realistycznej utworzona przeze mnie na podstawie teorii Michaiła Bachtina. Filmy o najwyższym natężeniu groteski realistycznej opowiadają bardzo często o sytuacjach z historii Polski najbardziej tragicznych i traumatyzujących. Rozdziały części analitycznej rozprawy dotyczyć będą filmów o Powstaniu Warszawskim, obozach oraz transformacjach ustrojowych 1945 i 1989 roku, a więc o traumach kulturowych i doświadczeniach granicznych. Groteska realistyczna jest sposobem ekspresji takich doświadczeń. Ma funkcje terapeutyczne, uwalnia od strachu, daje poczucie względności wszystkiego, co istnieje; daje też pocieszenie i jest wyrazem afirmacji życia.

ABSTRACT

THE ECHOES OF THE CARNIVAL SENSE OF THE WORLD. REALISTIC GROTESQUE IN POLISH FEATURE FILM AFTER 1956 AS A FORM OF EXPRESSION FOR LIMIT EXPERIENCES AND CULTURAL TRAUMAS

There are two major theories of the grotesque: Mikhail Bakhtin's and Wolfgang Kayser's. According to the Russian scholar, in contemporary literature and art, there are two main types of grotesque - the modernist, associated with the traditions of romanticism, surrealism, expressionism, and existentialism, and the realistic, rooted in the carnival, the Middle Ages, and the Renaissance. Kayser, whose theory was originally intended to be a general theory of the grotesque, described the first type only, completely overlooking the second. However, his understanding of the term became widely accepted and shaped dictionary definitions. It is also used by Polish film scholars. The aim of my dissertation is the reflection how the grotesque is defined, drawing attention to the second, realistic type of grotesque, which is also present in Polish cinema. My primary research tool is a definition of realistic grotesque developed by me based on Mikhail Bakhtin's theory. Films with the highest intensity of realistic grotesque often tell stories about the most tragic and traumatizing events in Polish history. The chapters of the analytical part of the dissertation is focused on films about the Warsaw Uprising, camps, and political transformations in 1945 and 1989, which are cultural traumas and limit experiences. Realistic grotesque serves as a means of expression for such experiences. It has therapeutic functions, relieving fear, providing a sense of relativity to everything that exists, offering consolation, and expressing the affirmation of life.