

Parodie, trawestacje, uwertury – znaczenie zabiegów stylizacyjnych w szkolnych etiudach Marka Piwowskiego

Kolejne pokolenia zaśmiewają się z absurdałnego humoru *Rejsu* (1970), z pewnym osłupieniem i nie bez uśmiechu na twarzy słuchają przechwałek Czesława Niemena w *Sukcesie* (1968) i przyglądają się niemieckiemu hełmowi na wierzchołku sosny w filmie *Pożar! Pożar! Coś nareszcie dzieje się* (1967). W czterech zrealizowanych podczas studiów w Łódzkiej Szkole Filmowej etiudach odnajdujemy zapowiedź owego specyficznego poczucia humoru, który urzeka, ale i bywa niewygodny, gdy jego przedmiotem stają się nasze własne przywary, nasza głupota czy lekkomyślność. W moim przekonaniu, szkolne filmy Piwowskiego zapowiadały przyszłego wielkiego parodystę polskiego kina, który w niemal wszystkich swych filmach posługuje się tą specyficzną odmianą komicznej stylizacji. Owe stylizacje, które dotyczą różnych poziomów organizacji utworów filmowych, są jednym z głównych źródeł komizmu.

I mamy nasz *Rejs* – pisze Marek Hendrykowski. – Ścisłej – kunsztownie zawaolowaną, a przecież doskonale czytelną dla widza parodię pewnego, obowiązującego wówczas, stylu myślenia o polskim filmie, którego skutki ukazuje się *à rebours*. [...] *Rejs* okazuje się na tym tle zjawiskiem wyjątkowym, filmem niepodobnym do żadnego z tych, które wówczas w Polsce kręcono, z wyjątkiem filmów... Marka Piwowskiego. Niezmiernie istotny kontekst *Rejsu*, co warto osobno podkreślić, stanowi kierunek twórczych poszukiwań autora – trajektoria, po której konsekwentnie poruszał się w tamtym okresie sam Marek Piwowski, śmiało i odkrywco rozszerzając formułę drapieżnie opisującego peerelowską rzeczywistość kina dokumentalnego. Droga ta biegnie od: studenckich etiud *Przedział na sto i więcej osób* (1966), *Uwertura* i *Muchotłuk*, poprzez *Pożar! Pożar! Coś nareszcie dzieje się*, aż do bezpośrednio poprzedzających *Rejs – Sukcesu* i *Psychodramy*[1].

Maciej Łuczak zauważa, że *Muchotłuk* (1966), bodaj najbardziej znany szkolny film Piwowskiego, to artystyczna uwertura do *Rejsu*, w *Uwerturze* (1965) zaś odnajduje dialogi godne fabularnego debiutu reżysera[2].

By mechanizmy stylizacyjne we wczesnych utworach Marka Piwowskiego stały się czytelne, konieczne jest przywołanie kilku istotnych ustaleń literaturo- i filmoznawców na temat parodii. Janusz Sławiński uważa, iż zabieg ten „polega na podjęciu jakiegoś dającego się rozpoznać sposobu mówienia, który zostaje odcięty od swoich zwykłych uzasadnień (sytuacyjnych lub treściowych) i wprowadzony w kontekst przeczący jego charakterowi, dzięki czemu ulega komicznemu

[1] M. Hendrykowski, *Rejs*, „Klasyka Kina”, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005, s. 44 i 49.

[2] M. Łuczak, *Rejs, czyli szczególnie nie chodzę na filmy polskie*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2002, s. 14 i 15.

wyjaskrawieniu”[3]. Uznaje parodię - rozumianą jako grę ze zużytymi formami literackimi - za główny czynnik motoryczny w procesie historycznoliterackim. „W XX-wiecznej świadomości estetycznej parodia jest traktowana jako jedna z najbardziej podstawowych i uniwersalnych kategorii twórczości artystycznej”[4]. Zbliżoną definicję parodii odnajdujemy w pracy Henryka Markiewicza, która *notabene* powstała w czasach, gdy Piwowski realizował swe szkolne filmy:

Parodia *sensu largo*: komiczne naśladowanie lub przeróbka wzorca literackiego przy pomocy dowolnych środków. Wzorcem może być zarówno konkretny utwór jako zespół cech charakterystycznych twórczości określonego pisarza czy poetyka gatunku literackiego. Parodia *sensu stricto*: komiczne wyjaskrawienie i zgęszczenie cech wzorca[5].

Dla rozważań nad etiudami Piwowskiego kluczowe okazały się rozróżnienia wprowadzone niegdyś w obrębie stylizacji o komicznym wydźwięku przez Jerzego Ziomek. W artykule *Parodia jako problem retoryki* pisał, że parodia „znaczy tyle, co «przeciwśpiew», naśladowanie określonego wzorca gatunkowego lub indywidualnego, naśladowanie zazwyczaj przekorne i przez to obniżające wzorca tego godność”[6]. Ziomek podkreślał istotną różnicę pomiędzy parodią a trawestacją. Odwołując się do ustaleń strukturalistów, wskazywał na specyficzną relację pomiędzy planem wyrażania a planem treści. O ile bowiem w zwyczajnych relacjach literackich zamyka się ona w układzie: utwór literacki-rzeczywistość, o tyle w parodii przebiega na linii tekst literacki-inny tekst literacki, w przypadku trawestacji zaś utwór zakorzeniony jest w rzeczywistości pozatekstowej, która staje się przedmiotem żartu[7]. Zdaniem Ryszarda Nycza, w dwudziestowiecznej świadomości estetycznej parodia przestała być wyłącznie formą stylizacji, uzyskała status kategorii estetycznej[8]. Określa ona ogólną zasadę organizacji estetycznej tekstu, polegającą na krytycznej reorganizacji i rekontekstualizacji rozmaitych (w tym sprzecznych) wzorców wypowiedzeniowych[9], a zatem przekazów o nie tylko literackim charakterze:

Szczególnie zmienną cechą współczesnych form parodystycznych jest zainteresowanie dominującymi socjolektami społecznymi, politycznymi, zawodowymi i środowiskowymi [...], których dotycząca immanentna krytyka języka i stylu prowadzi do demaskacji i krytycznej oceny związanych z nimi typów mentalności, wzorców kulturowych i postaw światopoglądowych[10].

[3] J. Sławiński, *Parodia*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1998, s. 374-375.

[4] *Ibidem*, s. 375.

[5] H. Markiewicz, *Parodia a inne gatunki literackie*, w: *idem, Nowe przekroje i zbliżenia. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, PIW, Warszawa 1974, s. 116.

Pierwodruk artykułu ukazał się na łamach „Dialogu” 1967, nr 11.

[6] J. Ziomek, *Parodia jako problem retoryki*, w: *idem, Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, PWN, Warszawa 1980, s. 362.

[7] *Ibidem*, s. 368.

[8] R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Kraków 2000, s. 208.

[9] *Ibidem*, s. 209.

[10] *Ibidem*, s. 216.

Typ stylizacji (niezależnie od tego, czy nazwiemy ją trawestacją, czy pewną odmianą parodii), której satyryczne ostrze wymierzone jest w społeczno-polityczną rzeczywistość, określa niemal całą twórczość Piwowskiego.

Filmoznawstwo przejęło właściwie literaturoznawcze definicje parodii. W *Słowniku terminów filmowych* czytamy, że „parodia jest jedną z podstawowych kategorii świadomości estetycznej kina”, „najbardziej wyrazistą odmianą stylizacji filmowej”. Marek Hendrykowski podkreśla, że toruje ona „drogę nowym oryginalnym zjawiskom w dziedzinie twórczości filmowej”. „Mechanizm parodii polega na ponownym podjęciu cudzego dającego się rozpoznać, charakterystycznego sposobu przedstawiania, odrzuceniu dotychczasowego i wprowadzeniu w nowy ośmieszający kontekst”. Parodia nabiera cech satyry uderzającej w konwencje i wpisane w nie ideowo-artystyczne wizje świata^[11]. Niektórzy badacze wiążą parodię, co szczególnie istotne dla naszych dalszych rozważań, z określonymi gatunkami i formami ponadgatunkowymi realizowanymi w kinie. Wśród tych drugich znajduje się mock-dokument. Jane Roscoe i Craig Hight uznają parodię za pierwszy stopień dokumentu fałszywego, wyróżniając w jego obrębie: utwory nostalgiczne (np. *Zelig* Woody’ego Allena, 1983), *mock-documentaries* (np. *This is Spinal Tape* Roba Reinerja, 1984), *mock-soap documentaries* (np. *Waiting for Guffman*, 1996)^[12]. Autorzy pracy poświęconej dokumentowi fałszywemu uważają za parodię utwory filmowe, które „[...] wykazują się specyficznym użyciem estetyki przekazów faktualnych i zmuszają odbiorcę do szczególnie rodzaju lektury. Czynią oczywistą ich fikcjonalność, wykorzystując dokumentalne kody i konwencje w celu sparodiowania pewnych aspektów kultury popularnej”^[13]. Powiązanie form parodystycznych z dokumentem fałszywym wydaje się ciekawym kontekstem interpretacyjnym dla twórczości Piwowskiego, w której granica pomiędzy przekazem fikcyjnym a dokumentalnym jest od pierwszych utworów konsekwentnie zacierana.

Spośród czterech etiud zrealizowanych w łódzkiej Szkole Filmowej – *Uwertura* (1965), *Przedział na sto i więcej osób* (1965), *Muchotłuk* (1966) i *Kirk Douglas* (1966) – tylko jedna nie budzi wątpliwości natury genologicznej. Piwowski korzysta w niej ze stylizacji parodystycznej w najwęższym, najbardziej tradycyjnym rozumieniu terminu. W *Przedziale na sto i więcej osób* odwołuje się do konwencji thrillera. Opowiada o mężczyźnie samotnie podróżującym pociągiem. Jego wygląd, strój i zachowanie budzą niepokój. Wysoki, szczupły pasażer siedzi w przedziale w płaszczu, skórzanych rękawiczkach i przeciwsłonecznych okularach. Nagle dostrzega leżący na siedzeniu kaszket i wyrzuca go przez okno. Po chwili do przedziału wchodzi mężczyzna, zdejmuje kapelusz i zaczyna czytać gazetę. Zwraca uwagę na opatrzone zdjęciem ogłoszenie o nagrodzie wyznaczonej za wskazanie groźnego przestępcy.

[11] M. Hendrykowski, *Parodia*, w: idem, *Słownik terminów filmowych*, Ars Nova, Poznań 1994, s. 216.

[12] J. Roscoe, C. Hight, *Faking it. Mock-documentary*

and the subversion of factuality, Manchester University Press, 2001, s. 100 i n.

[13] Ibidem, s. 100.

Człowiek siedzący naprzeciw wygląda identycznie jak ten z fotografii. Nowy pasażer staje się coraz bardziej nerwowo. Gdy podejrzany zakłada rękawiczki, bohater gwałtownie wstaje i usiłuje wydostać się z przedziału. Morderca blokuje drzwi. Zapada ciemność. Po chwili kamera powraca do jasnego przedziału, w którym pozostał już tylko kapelusz ofiary. Morderca wyrzuca przez okno kolejne nakrycie głowy. Tymczasem do przedziału wchodzi następny człowiek.

Od pierwszych ujęć tego krótkiego filmu Piwowski podejmuje grę z widzem. Wykorzystuje rekwizyty, które charakteryzują bohatera, a jednocześnie funkcjonują jako swego rodzaju klisze. Choć nie pokazuje narzędzi zbrodni, ciemne okulary, długi płaszcz, a przede wszystkim skórzane rękawiczki pozwalają widzowi na natychmiastową identyfikację postaci. Dzięki tym rekwizytom Piwowski może wprowadzić widza od razu w środek akcji, która nie wymaga dodatkowych wyjaśnień. To rekwizyt umożliwia również wyraźne zaakcentowanie punktu zwrotnego w dramaturgii – moment, w którym kolejny pasażer identyfikuje mordercę. Napięcie budowane jest dodatkowo dzięki wykorzystaniu przestrzeni pozakadrowej i elipsy. Zbrodnia nie zostaje ukazana, a jednak widz – doskonale obeznany z eliptyczną naturą kina – wie, że wyrzucenie nakrycia głowy jest pozbyciem się ostatnich dowodów zbrodni. W tym krótkim filmie odbiorca otrzymuje kilka czytelnych, nazbyt oczywistych sygnałów wykorzystania stylizacji komicznej. W sposób groteskowy przerysowana zostaje postać mordercy. Efekt ten potęgowany jest za sprawą specyficznego użycia dźwięku. Nie pada w nim ani jedno słowo. Jazzowa muzyka z motywem trąbki buduje nastrój pierwszej części filmu. To szybka i szalona podróż. W części drugiej milknie trąbka, a jej miejsce w ścieżce dźwiękowej zajmują instrumenty perkusyjne. Na koniec znów powraca trąbka, a pociąg wjeżdża w ciemny tunel, co nie wróży dobrze ostatniemu współpasażerowi mordercy. Klamrowa kompozycja ścieżki dźwiękowej sugeruje, że szaleństwo trwa, a morderca dokonywał zbrodni w przeszłości i będzie robił to nadal. W sposobie organizacji warstwy muzycznej filmu Piwowski odwołuje się do konwencji kina niemego. Jak w kinie, w którym ściśle przestrzegano zasad kodeksu Haysa, zbrodnia dokonana zostaje poza kadrem i pozostawiona domysłom widza. Również w tym elemencie intertekstualnej gry z łatwością daje się wychwycić groteskowe przerysowanie. Trzeci sygnał parodystycznej stylizacji reżyser umieścił w ramie filmu. Jest nim tytuł, który – czytany *ex post* – po zaprezentowaniu zdarzeń nabiera nowych znaczeń i staje się źródłem makabrycznego, czarnego humoru. W *Przedziale na sto i więcej osób* Piwowski nie odsyła widza do rzeczywistości pozafilmowej, jak będzie to robił w swych późniejszych filmach, lecz do pewnego repertuaru ogranych chwytów filmowych rodem z kina gatunków i zamierzchłej przeszłości widowisk kinematograficznych. *Przedział...* nie ma więc charakteru satyry, a jedynie zabawy konwencjami, żartu filmowego.

Nakręcona rok później etiuda *Kirk Douglas* stanowi nieco inny przypadek wykorzystania stylizacji parodystycznej. Tym razem

mamy do czynienia z filmem, który najczęściej kwalifikowany bywa jako reportaż z wizyty słynnego hollywoodzkiego aktora w Łódzkiej Szkole Filmowej, ale jest przecież jednocześnie czymś więcej. Twórcy etiudy – Piwowski i Feridun Erol – odwołują się w niej nie tylko do rozwiązań typowych dla przekazów niefikcyjnych, lecz także do chwytów charakterystycznych dla jednego z najbardziej skonwencjonalizowanych gatunków w historii kina – westernu. I znów, jak w *Przedziale...*, najistotniejszym sygnałem nawiązań stylistycznych są rekwizyty i elementy scenografii: kolty, kapelusze, konie, fasada saloonu. Pierwsza oznaka komicznej stylizacji znów pojawia się w ramie filmu. Otwiera go ujęcie ukazujące wymalowany na łysej głowie studenta-aktora napis: „Polish Film School PWSFiT presents”. W kolejnym widzimy wypisane na planszy charakterystyczną „westernową” czcionką słowa powitania: „Welcom Kirk”. Spod napisu wyłania się grupa studentów-aktorów przebranych za kowbojów. Kolejne ujęcie filmu utrzymane jest już w stylistyce typowej dla form niefikcyjnych, reportażowych. Szeroki plan pozwala zorientować się w sytuacji. Kamera rejestruje wjazd limuzyny na teren uczelni i filmuje drugą ustawioną na szynach kamerę – odsłaniając po raz pierwszy – ale nie ostatni – akt filmowania. W wielu ujęciach tej etiudy eksponowane są liczne kamery, sprzęt do nagrywania dźwięku, szyny i wózki. Piwowski i Erol nieustannie zaznaczają sztuczność wykreowanej rzeczywistości westernowej i przenoszą ją za pomocą dźwięku na reportażowe elementy filmu. Choć bohater wydarzenia przyjeżdża samochodem, to w tle słyszymy tętent koni. Gdy aktor zaangażuje się w swego rodzaju *performance*[14], jaki zaproponowali studenci, i zacznie pokazywać im markowanie ciosów, usłyszymy dźwięki uderzeń. Ścieżkę dźwiękową niemal bez reszty wypełnia muzyka rodem z westernów, która raz staje się elementem dominującym, by za chwilę wybrzmiewać tylko w tle zarejestrowanych rozmów, spontanicznych reakcji. Gra pomiędzy kreacją a rejestracją, zmyśleniem a dokumentem, zacieranie granicy pomiędzy dwoma podstawowymi rodzajami filmowymi wydaje się istotą tej etiudy. Stopniowo jednak, po scenach typowych dla reportażu, jak rejestracja spotkania w sali kinowej i rozmowy ze studentami, żywioł inscenizacji i kreacji zaczyna dominować nad pierwiastkiem niefikcyjnym. W kadrze pojawia się plansza ze zdjęciem aktora i napisem: „Wanted Kirk Douglas. Reward: 1.000.000\$”. Douglas wsiada na konia. Studenci-aktorzy i sława światowego kina odgrywają scenę bójkę pod saloonem. Ktoś spontanicznie wskakuje na konia, a Douglas próbuje go zrzucić. W scenie strzelaniny użyto dźwiękowego efektu imitującego strzał, rozbrzmiewają fragmenty westernowych dialogów. Z walki aktor

[14] Wizyta Douglasa nie była przygotowywana miesiącami. Jerzy Bossak, ówczesny dziekan Wydziału Reżyserii, dzień przed przybyciem gościa odebrał telefon z informacją o jego przyjeździe. Zadanie zrealizowania filmu na ten temat zlecił studentowi III roku reżyserii Markowi Piwowskiemu, który wraz

z kolegą z roku Feridunem Erolem, przygotowującym w tym czasie musical westernowy dla łódzkiego teatru „7.15”, w ciągu jednej nocy przenieśli na teren uczelni scenografię miasteczka z Dzikiego Zachodu, kostiumy i rekwizyty.

wychodzi zwycięsko i gdy w ostatnich ujęciach dziewczęta wręczają mu kwiatki, to jest to hołd dla zwycięzcy i aktora jednocześnie.

Inaczej jednak niż w *Przedział...*, w quasi-reportażu Piwowskiego i Erola parodystyczne zabiegi mają wyraźne odniesienie do konkretnej rzeczywistości społeczno-politycznej. Po niemal dwudziestu latach, gdy w Polsce trwał już stan wojenny, Kirk Douglas wspominał:

Ludzie byli ubrani jak kowboje, strzelali z pistoletów. Dokoła młodzi ludzie, pełni energii. Aktorzy, muzycy, pisarze, reżyserzy – wszyscy spragnieni wolności. Wydawali się być pełni oddania i radości. Aktor potrafi odróżnić rzeczywistość od fikcji. Szczęśliwe chwile, które razem spędziliśmy, były prawdziwe. Walka była udawana[15].

Parodystyczne odniesienia do westernu pojawiły się więc w filmie Piwowskiego i Erola w dwóch funkcjach. Wykorzystanie tej konwencji w happeningu było szczególną formą uczczenia wyjątkowego gościa, który wielokrotnie wcielał się w role kowbojów i rewolwerowców, choćby w *Ostatnim kowboju* (1962) Davida Millera czy *Pojedyńku rewolwerowców* (1971) Lamonta Johnsona. Było jednak przede wszystkim wyrazem tęsknoty za wolnością, możliwością wyboru jako konstytutywnymi cechami kultury Zachodu, której uosobieniem jest niezależny, wolny bohater westernu. Jedną z kilku definicji parodii, jaką podaje Ryszard Nycz, brzmi: „W odniesieniu do poszczególnych utworów literackich określa ona ogólną zasadę organizacji artystycznej, polegającą na krytycznej rearanżacji i rekontekstualizacji rozmaitych (w tym sprzecznych) wzorców wypowiedzeniowych”[16]. Istotny punkt odniesienia dla zabiegów parodystycznych w etiudzie ma charakter wewnątrztekstowy. Sygnałem jego istnienia są ujęcia reportażowe w filmie, których stylistyka stoi w pewnej sprzeczności ze stylizacją westernową. Celowo jest w nich podkreślana obecność kamery i inscenizacji. Świat przed kamerą stworzony na potrzeby reportażu i inscenizacja na potrzeby happeningu należą do tego samego, „sztucznego” porządku. Rzeczywistość PRL połowy lat 60. poza murami przy ulicy Targowej była dużo bardziej zgrzebna i odpychająca.

Owa specyficzna gra elementami fikcjonalnymi i niefikcjonalnymi widoczna jest już w pierwszej etiudzie Piwowskiego, która klasyfikowana jest zwykle jako dokument. *Uwertura*, podobnie jak fabularny *Przedział...*, powstała w roku 1965, podczas drugiego roku studiów reżysera. Pierwotnie zatytułował on film *Poborowi*. Zmiana tytułu jest w tym przypadku istotną sugestią interpretacyjną dla odbiorcy. Tadeusz Lubelski zauważa: „Tytuł *Uwertura* wydobywa kontrast między bezduszną rutyną instytucji a autentyzmem wchodzących w życie młodych ludzi”[17]. Piwowski opowiada o młodych mężczyznach stojących przed komisją wojskową. Rzecz rozgrywa się w dwóch pomieszczeniach:

[15] Cytat pochodzi za ścieżki dźwiękowej amerykańskiego programu telewizyjnego *Let Poland be Poland* (1982).

[16] R. Nycz, op. cit., s. 209.

[17] T. Lubelski, *Polska Szkoła Dokumentu. Marek Piwowski*, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, Warszawa 2008, brak numeracji stron.

w jednym młodzieńcy stają przed komisją lekarską, w drugim – przed poborową. Każdy poborowy trafia najpierw do gabinetu lekarskiego, gdzie musi się rozebrać, jest bacznie oglądany, mierzony i ważony. Ciało, cechy budowy stają się tu często przedmiotem niewybrednych żartów i kpin personelu. Jedna z lekarek komentuje głośno zza parawanu owłosienie łonowe badanego mężczyzny: „To trwała ondulacja, czy to tak natura obdarzyła pana? Zupełnie jak z Afryki”. „Gdyby ciocia miała wąsy to byłby wujek” – zwraca się do współpracowników. Na co jeden z lekarzy odpowiada: „Gdyby ciocia miała patafiana, to by było dziecko”. Piwowski nie ośmiesza jednak poborowych, jak robią to lekarze, lecz wydobywa absurdalność sytuacji. Ukazuje mężczyzn w samej bieliźnie, stojących przed umundurowanymi członkami komisji i lekarzami w fartuchach. Poborowi wydają się skrupowni, nie wiedzą, jak powinni się zachować. Kamera chwytą więc w bliskich planach ich miny, szeroko otwarte usta, nagie stopy, wyszczerzone zęby, wystawione języki.

Przedmiotem parodii w *Uwerturze* z pewnością nie jest forma dokumentalna. Jest ona raczej narzędziem służącym parodiowaniu pozaliterackich form wypowiedzi. Narastanie tendencji do czynienia przedmiotem parodii języka publicznego badacze zauważają w literaturze lat 60., gdy wzrasta znaczenie parodii w sztuce w ogóle:

Od lat 60. parodystyczna poetyka zyskuje stopniowo coraz większe znaczenie i popularność, stymulowana w istotnej mierze atrakcyjnością Gombrowiczowskiej formuły parodiopisarstwa, jak też ogólnymi tendencjami geograficzno-kulturowymi (Kapuściński, Mieszalski, Musiał, Pankowski, Pilch, Skrzyposzek). [...] Bywa dialogiem z tradycją literacką (Kuśniewicz, Międzyrzecki, Parnicki). I wreszcie, co nie najmniej ważne, wewnętrzną krytyką publicznego języka – zwłaszcza w jego ważnych społecznie odmianach funkcjonalnych „języka gazet” i „języka władzy” – krytyką sięgającą w konsekwencji jego podstaw i uprawomocnień: społecznych, kulturowych, epistemologicznych i ideologicznych[18].

Główne narzędzia parodystycznych zabiegów w warstwie słownej filmu Piwowskiego to hiperbolizacja i powtórzenie. Film otwiera ujęcie sali, w której zgromadzeni zostali poborowi. Ze sceny przemawia do nich członek komisji:

Poborowi! Witam was serdecznie na komisji poborowej. Zadaniem komisji poborowej będzie orzec o stanie waszego zdrowia, czy nie kontynuujecie nauki, studii. I wtedy przyjdzie taki dzień w waszym życiu, kiedy staniecie przed bramami koszar naszych. Jest prośba do was taka, ażeby w lutym stawić się w jednostce w stanie trzeźwym.

Wielokrotnie słyszymy rutynową wypowiedź lekarki wypełniającej kartę chorobową. Kobieta wylicza wiele chorób, których poborowy nie przechodził: „Operacji nie było, złamań nie było, z uszu nie wyciekało, serce nie boli, żołądek nie boli, gruźlicy nie było, cukrzycy nie było, żółtaczk nie było, a może padaczka była... Następny stoi rozebrany”. Personel, niezadowolony z nadmiaru pracy, przedmiotowo traktuje badanych.

[18] R. Nycz, op. cit., s. 215.

Właściwie nie wchodzi z nimi w dialog. Wywiad z pacjentem to czysta rutyna. Bez zażenowania kobiecy głos mówi o mężczyznach „pacany”. Słysząc narzekania, że włączą, że mnożą się nie wiadomo dlaczego. O poborowych mówi się zwykle w trzeciej osobie w ich obecności. Gdy zaś personel zwraca się do nich, używa zgodnej z partyjną nowomową drugiej osoby liczby mnogiej. Słowa i gesty depersonalizują pacjentów. Krytyczny ton *Uwertury* wzmocniony zostaje przez jej komizm, którego źródłem są nie tylko słowa, ale ich specyficzne zestawienie z obrazem. Niemal wszystkie wypowiedzi lekarzy słyszymy wyłącznie z offu. Zmontowane zostały z galerią twarzy i ciał kolejnych badanych. Lekarze chwytają ich za policzki, obracają, zagląдают do ust i uszu. W tej części *Uwertury* poborowi milczą. Piwowski filmuje ich zakłopotanych, zamyślonych. Młodzieńcy nie rozumieją poleceń lekarzy, nie pojmują sytuacji, w której się znaleźli, i roli, jaką mają w niej odegrać. W części drugiej jeden z nich dopuszczony zostaje do głosu, ale jego słowa zdają się nie mieć żadnego znaczenia. Przewodniczący komisji zwraca się do niego: „Żeby zachować zasadom demokracji, ja się was pytam, gdzie chcielibyście służyć. I teraz możecie to moje pytanie podchwycić i powiedzieć: ja chciałbym służyć w wojskach powietrzno-desantowych i wtedy ja wam powiem: zgoda”. Mimo że młodzieniec ma lęk wysokości i tak trafia do wojsk lotniczych. „No, więc z tego mojego wysondowania nic nie wyszło...” – podsumowuje sytuację szef komisji. W finale filmu bliskie plany twarzy poborowych – robiących miny na polecenie lekarzy lub zamyślonych, jakby nieobecnych – zmontowane zostały na przemian. W warstwie dźwięku towarzyszy im głos lekarki wymieniającej schorzenia i powtarzana wypowiedź przewodniczącego o zachowaniu zasad demokracji. Młodzi ludzie, wchodzący dopiero w dorosłość, wpadają w tryby zbiurokratyzowanej, państwowej maszyny. Sytuacja przed komisją to zaledwie uwertura do przyszłego życia, zapowiedź zniewolenia, które stanie się udziałem bohaterów. Piwowski ukazuje w parodystycznej formule podstawową zasadę funkcjonowania totalitarnego systemu, podkreślając jednocześnie brzydotę, odrażające oblicze jego funkcjonariuszy. Używa w tym celu gwałtownych najazdów kamery, eksponujących na przykład szyderczy uśmiech lekarza. W warstwie słownej wydobywa wulgarność mowy, błędy językowe, bylejakość, która koresponduje z przaśną rzeczywistością PRL – systemu, w którym demokracja to tylko fasada. Opisuując zjawisko nowomowy, Michał Głowiński zauważał:

Parodia uczy nieufności i podejrzliwości wobec nowomowy, ujawnia jej mechanizmy, wskazuje na nadużycia. Charakteryzuje ona nie tylko twórczość o ambicjach najwyższych, dochodzi do głosu – przynajmniej niekiedy – w kulturze masowej, a także – w mowie potocznej. Parodia działa jak antytoksyna. Nowomowa – niechący oczywiście – w jakiejś mierze jej sprzyja. Tym bardziej że i w niej samej występują elementy parodii – niezamierzonej. Pewnego typu wypowiedzi są chyba dość powszechnie odbierane jako parodystyczne, choć nie takie były intencje ich autorów^[19].

[19] M. Głowiński, *Nowomowa po polsku*, Pen, Warszawa 1990, s. 22–23.

W kontekście tych uwag wypowiedź lekarki i pytania przewodniczącego nabierają nowych znaczeń. Punktem odniesienia dla parodystycznej formuły pierwszego szkolnego filmu Marka Piwowskiego jest konkretna zaobserwowana rzeczywistość i obowiązujący w niej język. Reżyser wspominał: „W *Uwerturze* przeciwstawiam obraz (to, co się dzieje naprawdę) warstwie dźwiękowej – nowomowie, którą posługuje się komisja poborowa, wyrokując o losie «podsądnego». To konsekwentny podział” [20]. W ostatnim zrealizowanym w szkole filmie – *Muchotłuku* – ujawnia Piwowski skłonność do parodiowania zarówno zastanych form języka, jak i klisz kulturowych oraz konkretnych utworów filmowych. Etiuda ta zapowiada najbardziej charakterystyczne cechy stylu reżysera, jednego z najkonsekwentniejszych twórców w historii polskiego kina.

W *Muchotłuku* bez trudu odnajdujemy nawiązania do prozy Tadeusza Konwickiego, do scen z *Popiołu i diamentu*, do mitów narodowych i wzorów kulturowych. Etiudę rozpoczyna ujęcie ukazujące perkusistę, który przygotowuje się do występu. Już po chwili rozbrzmiewa melodia pieśni *Czerwone maki*, miesza się z gwarem. Warto w tym miejscu przypomnieć, że pieśń upamiętniająca zdobywców Monte Cassino rozbrzmiewała w tle sceny z płonącym spirytusem w *Popiele i diamencie* (1958). Dla pokoleń Polaków scena ta stała się wyrazem swego rodzaju myślenia patriotycznego, które swymi korzeniami sięgało romantycznych tradycji przefiltrowanych przez międzywojenną edukację. Polemiczny wobec niej stosunek widoczny był już w zrealizowanym kilka lat później filmie Wojciecha Jerzego Hasa *Jak być kochaną* (1963), gdzie utożsamiany z Chełmickim Cybulski gra rolę mitomana, pijanego kabotyna, żyjącego wyssanymi z palca wojennymi legendami. W „knajpianej scenie” tego filmu *Czerwone maki* grane są na fałszywą nutę przez „bajzelmamę” i śpiewane przez podpite towarzystwo. W *Muchotłuku* pieśń ta oraz rozbrzmiewający w finale *Mazurek Dąbrowskiego* stanowią znaczeniową kłamrę. Piwowski ukazuje skarlenie, odsłania odpychającą gębę polskiego społeczeństwa połowy lat 60. Tropów tego rodzaju jest w *Muchotłuku* znacznie więcej. Przykładem parodystycznego odwołania do zakorzenionych w naszej kulturze symboli, tym razem o proveniencji *stricte* literackiej, jest scena „chocholego tańca”. *Notabene* ten sam trop kulturowy wykorzystany został w finałowych ujęciach przywoływanego już *Popiołu i diamentu* czy w jeszcze innej funkcji w *Salcie* (1964) Tadeusza Konwickiego. O ile jednak Wajda i Konwicki odwołali się w swej wizji społeczeństwa pogrążonego w stuporze do konwencji surrealizmu, o tyle Piwowski sięgnął po ujęcie parodystyczno-groteskowe. Zgromadzeni w podrzędnej knajpie bohaterowie etiudy nagle podrywają się z miejsc i zaczynają zapamiętałe tańczyć w rytm kankana wygrywanego przez nieznośnie rzępolących grajków. Na parkiet wychodzą wszyscy: młodzi i starzy, mężczyźni i kobiety, panowie proszą panów. Relacje pomiędzy tancerzami oraz przyjmowane przez nich pozy stają się karykaturą narodowej jedności.

[20] M. Łuczak, op. cit., s. 14.

Film Piwowskiego oddaje ówczesny stan polskiej duszy, o którym wiele mówił tytuł etiudy. Jego autorem był opozycyjny satyryk Janusz Szpotański. Oznacza on „taniec małp w społecznej próżni – pudle, które nie wydaje rezonansu” [21].

W podrzędnej knajpie, która jest jedyną przestrzenią zdarzeń w etiudzie, zebrali się przedstawiciele kilku pokoleń, rozmaitych środowisk, osoby o różnym statusie społecznym i materialnym. Jest wśród nich defilujący w takt *Czerwonych maków* podpity weteran ostatniej wojny, który z nienawiścią spogląda na gościa bliźniaczo podobnego do Adolfa Hitlera. Krępy mężczyzna w średnim wieku składa niemoralne propozycje przysadzistej kelnerce. Starszy wychudzony człowiek narzeka na warunki zatrudnienia i żąda „etatu na konia”. Zdegenerowany starzec nie jest nawet w stanie nawiązać z nim dialogu. Paserzy handlują zegarkami, ktoś opowiada niewybredne dowcipy („Spotkał się Amerykan, Ruski i Szkop...”), ktoś inny gra na flecie. Wszyscy piją wódkę lub tanie wino, jedzą kielbasę i zagryzają ją suchym chlebem. Atmosfera prząsnej zabawy gęstnieje, gdy do sali wchodzi milicjanci. Śmiech milknie, jeden z gości pośpiesznie udaje się do toalety, kierownik lokalu wskazuje kogoś palcem. Młody mężczyzna szybko wypija kieliszek wódki i wychodzi, zakładając kask motocyklowy. Po chwili do knajpy dociera dźwięk hamulców i uderzenia. Około północy, gdy z radiowych głośników rozlega się hymn, nadawany na zakończenie programu, większość klientów przysypia na stołach lub w pijackiej drzemce osuwa się z krzeseł. I nawet stanowczy apel weterana ostatniej wojny o powstanie „Za braci poległych, ze krew przelaną” spotyka się z całkowitą obojętnością. W ujęciu finałowym milicjanci wyprowadzają powłóczęgę nogami kłoszarda.

Piwowski, który niebawem stanie się jednym z ważniejszych twórców w obrębie „szkoły krakowskiej”, już w tym filmie posługuje się dominującą w polskim dokumencie lat 70. metodą, którą lapidarnie opisał w jednym z wywiadów Marcel Łoziński:

Było wiadomo, że kiedy Kieślowski kręcił *Fabrykę*, nie miał to być tylko film o trudnej sytuacji Ursusa, a kiedy *Zygadło* w *Szkole podstawowej* pokazywał donosicielstwo i łamanie charakterów w jakiejś konkretnej szkole, miał na myśli nie tylko szkołę. Wszystkie te filmy dotyczyły czegoś, co dziś nazywasz systemem. Były rodzajem metafory, *pars pro toto* [22].

Figurę tę stosował Piwowski, uzupełniając ją o własny rys: hiperbolę, parodystyczną stylizację i kategorię groteski. Stworzył więc groteskowo zdeformowany obraz polskiego społeczeństwa pogrążonego w pijactwie i marazmie, niezdolnego do jakiegokolwiek działania, mitomańskiego. W sposób satyrycznie przerysowany przedstawił wycinek polskiej obyczajowości i języka doby „małej stabilizacji”.

Tadeusz Lubelski w omówieniu *Muchotłuka* wspomina:

[21] Ibidem, s. 15.

[22] M. Łoziński, *Trzeba odnaleźć ten jeden delikatny*

ton, [rozmawiał] Tadeusz Sobolewski, „Kino” 1992, nr 8.

Reżyser zebrał około dwuosobowe grono łódzkich naturszczyków, jak określiła to jedna z jego koleżanek, „zbieraninę alkoholików i wykolejeńców z Fabrycznej i Abramowskiego, same słynne postacie z półświatka”, uzupełnione o Irenę Iżykowską i Wacława Antczaka – parę „artystów z zamiłowania”, często przesiadujących w szkole filmowej z nadzieją na statystowanie, po czym umieścił ich wszystkich w szkolnym atelier przerbionym na podręczną knajpę i stworzył film z obserwacji ich zachowań[23].

Film nie składa się jednak wyłącznie z rejestracji przebiegu zdarzeń. Obserwacja walczy w nim z żywiołem inscenizacji, dzięki której Piwowski próbuje zrekonstruować zasłyszane niegdyś dialogi, podpatrzone sytuacje. Spontanicznych reakcji bohaterów nie sposób właściwie odróżnić od rozmów improwizowanych i inspirowanych przez twórcę. Piwowski zmontował etiudę, rozcinając i przeplatając sceny, które rozgrywały się w różnych miejscach knajpy. Kamera zawsze trafia jednak na momenty kluczowe w ich mikrodraturgii, na najbardziej komiczne fragmenty dialogów gdy, na przykład, z ust Iżykowskiej padają pamiętne zdania: „Przerwa w picciu grozi życiu”, „Za stówę? Kup pan sobie herbatników” czy „Ale ja z panem nie mogę, bo pan mnie rozśmiesza”.

Muchotłuk jest spośród szkolnych filmów Piwowskiego najpełniejszą zapowiedzią ponadgatunkowej, parodystycznej formuły mock-dokumentu, po którą twórca będzie sięgał wielokrotnie, choćby w debiutanckim *Rejsie* (1970) czy w telewizyjnym *Kroku* (1997). Przystępując do zdjęć do *Muchotłuka*, zgromadził naturszczyków w szkolnym atelier, w którym zaaranżował typowy, prząsny peerelowski lokal. Niektóre ujęcia zrealizował kamerą obserwacyjną. Rejestrował dialogi i zachowania swych bohaterów. Część scen to konsekwencja inscenizacji, często opartej na rekonstrukcji zaobserwowanych wcześniej sytuacji. Nagromadzenie, spiętrzenie tragikomicznych dialogów i charakterystycznych postaci-typów prowadzi do stworzenia świata na opak, w którym rządzi absurd i groteska. Otrzymujemy wizję rzeczywistości karykaturalnie zdeformowanej, w której błazenadzie towarzyszy rozpacz, w której lekceważone jest *decorum*[24]. Michał Głowiński, a za nim Ryszard Nycz, omawiając prozę Witkacego, uznają parodię za „dominującą technikę artystyczną w służbie groteski jako globalnej i nadrzędnej kategorii estetyczno-światopoglądowej jego twórczości”[25]. Również w twórczości Marka Piwowskiego parodia służy grotesce, lecz sytuację dodatkowo komplikuje rodzajowa hybrydyczność jego utworów. W *Muchotłuku* sygnały przynależności genologicznej są konsekwentnie zacierane, tak że widz do końca nie ma pewności, czy obcuje z materią fikcyjną czy dokumentalną. Podobnie skonstruowany został *Rejs* – film z udziałem licznego grona naturszczyków, w dużej mierze improwizowany, z dość swobodną konstrukcją dramaturgiczną. Za pierwszy mock-dokument w dorobku reżysera uznawana jest zwykle dopiero parodia telewizyj-

[23] T. Lubelski, op. cit., brak numeracji stron.

[24] Por. J. Sławiński, *Groteska*, w: *Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 188.

[25] R. Nycz, op. cit., s. 213. Por. M. Głowiński, *Parodia konstruktywna*, w: idem, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, PWN, Warszawa 1973, s. 282.

nych form faktualnych (reportażu, rekonstrukcji dokumentalnej w stylistyce programu telewizyjnego 997) *Egzekucja długów, ludzi* (2001). Za łże-dokument uważa go Wiesław Godzic[26]. Beata Kosińska-Krippner wymienia go obok filmu Krzysztofa Gradowskiego *Déjà vu, czyli skąd my to znamy* z roku 1977. W rolę dziennikarza-śledczego wciela się w nim reżyser. Od pierwszych scen otrzymujemy więc wyraźny sygnał „fałszywości” przedstawionych zdarzeń. Piwowski dość konsekwentnie odwołuje się jednak do konwencji telewizyjnych, długo podtrzymując niepewność widza co do rodzajowej przynależności filmu i statusu ontologicznego ukazanego świata. W miarę postępowania akcji nagromadzenie absurdu staje się jednak tak wyraźne, że charakter komunikatu przestaje budzić wątpliwości. Zbliżoną poetyką charakteryzują się – w moim przekonaniu – także wcześniejsze filmy Piwowskiego, które można uznać za pierwsze próby mock-dokumentalne, tym bardziej że większość z nich ma, jak klasyczne mock-dokumenty, charakter parodystyczny[27]. Poza wskazanymi już tytułami warto przywołać: *Pożar! Pożar! Coś nareszcie dzieje się* (1967), *Sukces* (1968), *Korkociąg* (1971), *Hair* (1971), *Krok* (1997) i widowisko telewizyjne *Nóż w głowie Dino Baggio* (1999). W *Pożarze...* – swojej pierwszej produkcji profesjonalnej – Piwowski łączył dokumentalną obserwację z inscenizacją w patchworkową, groteskową wizję życia niewielkiego miasta Kętrzyn, które Hitler wybrał niegdyś na swą kwaterę główną. Film powstał na zamówienie Wytwórni Filmów Dokumentalnych w ramach międzynarodowego projektu pod hasłem: „Co robi młodzież w twoim kraju w sobotnie popołudnie”. *Sukces*, *Korkociąg* i *Hair* są na pierwszy rzut oka tradycyjnymi dokumentami. Pierwszy z nich to kontrowersyjny portret Czesława Niemena[28]. Przyglądamy się próbom do kolejnego koncertu, mozolnemu powtarzaniu poszczególnych taktów piosenek, a jednocześnie obcesowym zachowaniom gwiazdora, który był wówczas u szczytu popularności. Sceny z sali prób Piwowski połączył z fragmentami wywiadu z Niemenem. Bohater z ironicznym uśmiechem, patrząc w kamerę, opowiada o swoim sukcesie, ale i wypowiada się na tematy obyczajowe. Jego poglądy i zachowanie są rodzajem prowokacji wobec widza, grą z uładowym, medialnym wizerunkiem gwiazdora, który jako przedstawiciel ruchu kontestacyjnego nie należał do ulubieńców władzy. *Hair* to z pozoru pozbawiony komentarza reportaż obserwacyjny z IX Konkursu Sztuki Fryzjerskiej Krajów Socjalistycznych o Puchar Przyjaźni. Piwowski nie stara się jednak szukać typowego dla poetyki reportażu neutralnego punktu widzenia. Opowieść konstruuje tak, by wydobyć absurd przedsięwzięcia z okazji „40 lat współpracy państw socjalistycznych na polu fryzjerstwa”. Umieszcza ujęcia chałturzących muzyków, kiczowatych fryzur i absurdalny komentarz konferansjera.

[26] W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki po Wielkim Bracie*, Universitas, Kraków 2004, s. 193-194.

[27] B. Kosińska-Krippner, *Parodystyczna natura przywłaszczeń kodów faktualnych i konwencji w mock-dokumentach*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 54-55, 2006.

[28] Należy jednak pamiętać o kontekście historycznym i ówczesnym bardzo negatywnym przyjęciu filmu. Przez wielu widzów odczytany on został jako paszkwil na Niemena, zgodny z zapatrywaniem władzy na postawę i twórczość muzyka.

Korkociąg otwierają i zamykają fragmenty zainscenizowanego przemówienia „dla uczczenia 52. rocznicy wielkiej gałęzi przemysłu: przemysłu spirytusowego”. Pobrzmiewa w nim, słyszalna również w innych filmach Piwowskiego, skłonność do parodystycznego traktowania partyjnej nowomowy. Zasadniczą część filmu stanowią ujęcia ukazujące kolejne fazy alkoholowego uzależnienia. Zestawienie języka partii z obrazami z oddziału odwykowego wywołuje najpierw śmiech, potem niesmak, w końcu przerażenie. *Krok* i *Nóż w głowie...* uważane są zwykle za utwory o charakterze fikcyjnym. W obu reżyser odwołuje się jednak do konwencji dokumentalnych: reportażu telewizyjnego i relacji na żywo. Tadeusz Lubelski pisze o *Kroku*:

Film dość długo przestrzega reguł reportażu telewizyjnego, zgodnie z bardzo poważnym punktem wyjścia: agent naszych służb specjalnych, podczas niedawnego pobytu w sztabie NATO w Brukseli, zdobywa wiadomość, że władze paktu oczekują zmiany kroku defiladowego, obowiązującego w polskiej armii. [...] Scena zebrania tej komisji nie pozostawia już wątpliwości, że mamy do czynienia z przebraną za reportaż – komedią. Film jest najbardziej udaną realizacją nowej formuły filmu telewizyjnego, wypracowywanej przez Piwowskiego w latach 90. – na pograniczu happeningu i satyry politycznej^[29].

W *Nożu w głowie...* Piwowski odnosi się do autentycznego wydarzenia, które miało miejsce w roku 1998, gdy podczas meczu piłkarskiego pomiędzy Wisłą Kraków a AC Parma jeden z kibiców trafił nożem włoskiego pomocnika.

W wielu filmach Piwowski powtarza wypracowany już w etiudach szkolnych zabieg kontrastowego zestawiania elementów świata przedstawionego lub stopniowego wypierania jednej konwencji przez drugą. Rozwiązania te wydają się bliskie mock-dokumentowi, w którym widz otrzymuje mniej lub bardziej zawoalowane sygnały statusu ukazywanej rzeczywistości. O jej fikcyjności przekonuje się zazwyczaj w miarę postępowania akcji. Sięganie po formułę dokumentalną, intertekstualne gry w kinie Piwowskiego nie są tylko czystą zabawą. Filmy te związane są ściśle z konkretną rzeczywistością społeczno-polityczną: Polski Ludowej, Polski po roku 1989 – kraju drapieżnego kapitalizmu i ogromnych aspiracji europejskich. Reżyser wskazuje na rzeczywistość jako główny przedmiot zabiegów parodystycznych. W większości filmów podstawowym schematem, według którego odsłania ich konwencję, jest stopniowe narastanie absurdu, które osuwa przekaz w stronę fikcji. Warto jednak zaznaczyć, że ów absurd ma zawsze źródło w konkretnym „tu i teraz”.

[29] T. Lubelski, op. cit., brak numeracji stron.



Fot. Maciej Łabudzki