

Anna Wieczorkiewicz

„Kraj, alkohol, system i ludzie”¹. Alkohol w komediach filmowych PRL-u

Wprowadzenie

Pierwsze sceny z filmu Stanisława Barei *Brunet wieczorową porą* (1976, reż. Stanisław Bareja) wprowadzają nas w klimat miasta z połowy lat 70.: w warszawskim autobusie panuje tłok, taksówkarz zaczepia młode dziewczyny, dwóch podpiitych mężczyzn dyskutuje o tym, czy pić dalej (odjazd kamery sprawia, że widz dostrzega mnóstwo opróżnionych już butelek), milicjant strofuje przechodnia, dzieci ze szkolnej wycieczki wrzucają do fontanny monety, pan Janek kupuje piwo za jeszcze mokre pieniądze z odzysku... Sytuacje, w których na ekranie pojawia się piwo, to takie same obrazy Warszawy jak pozostałe. Tak po prostu wygląda zwyczajne życie miasta.

Fakt, że w filmach z okresu PRL-u nierzadko pojawiają się sceny picia alkoholu, można uznać za rzecz dość zwyczajną – wszak nie tylko w polskim filmie ten środek wyrazu angażowano do budowania świata przedstawionego. Bary, saloony, karczmy, restauracje, domowe jadalnie, speluny jawią się w kinie światowym jako dość typowe miejsca spożywania wysokoprocentowych trunków. Czy Bareja i inni twórcy PRL-u uchwycili coś, co charakte-

¹ Parafraza wypowiedzi jednego z bohaterów filmu *Rykowski* (1986, reż. Grzegorz Skurski). Zdanie „Znam ten kraj, alkohol, system i ludzi” senator Caposta wygłosić miał w wywiadzie telewizyjnym. Na film ten zwróciła mi uwagę Małgorzata Rauba, autorka pracy magisterskiej „Filmowa wizja picia. Alkohol jako czynnik wpływający na relacje społeczne w wybranych obrazach filmowych PRL-u” (UwB). Praca ta zainspirowała mnie do zajęcia się tym tematem, za co autorce serdecznie dziękuję.

ryzowało ich lokalny świat? A ujmując rzecz z innej perspektywy: czy motyw ten oferował coś szczególnego ówczesnym twórcom?

Jak zauważa Iwona Kurz: „W oglądaniu tych obrazów, w ich natychmiastowym przyswojeniu kryje się głębokie porozumienie dostępne tylko Polakom. Alkohol staje się rekwizytem, za pomocą którego dużo można powiedzieć – najpierw o tle, krajobrazie, w jakim toczą się wydarzenia, potem o bohaterach, by dojść nawet do uogólnień na miarę narodu. Służy zatem za narzędzie komunikacji na co najmniej dwu poziomach: gdy ułatwia nawiązanie rozmowy między bohaterami utworu i gdy ułatwia kontakt między autorem a odbiorcą przekazu. Autor porozumiewa się z odbiorcą: jest w tym porozumieniu nuta sekretna, mrugnięcie okiem do siebie – ja wiem i ty wiesz” (Kurz 2000: 135–136). Zdecydowałam się pójść za sugestią tej autorki. Szukając odpowiedzi na pytanie o specyfikę PRL-owskich obrazów picia, zwróciłam się ku polskim komediom filmowym² – sposób, w jaki ujmują ten motyw, jest moim zdaniem intrygujący. Wiadomo, że w dobie PRL-u komedie, tak jak cała produkcja filmowa, podlegały cenzurze. Jednocześnie widziano w nich środek ważny z punktu widzenia utrzymania morale społeczeństwa na odpowiednim poziomie. Już w roku 1947 dyrektor Filmu Polskiego, monopolistycznego przedsiębiorstwa zajmującego się kinoifikacją³ Stanisław Albrecht podkreślał: „Wszystkie problemy nurtujące społeczeństwo winny znaleźć w filmach swe odzwierciedlenie i być podane w sposób lekkostrawny w melodramacie, komedii czy komedii muzycznej” (Albert, *Zadania przedsiębiorstwa „Film Polski” i metody ich realizacji*; za: Talarczyk-Gubała 2007: 32). W historii PRL-u wielokrotnie

² Dokonując wyboru obrazów komediowych przyjmuję podobną zasadę, jaką zastosowała Dorota Skotarczak w pracy *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej* – czyli ustalenia producenta oraz fakt rozpowszechniania filmów jako komedii. Jak pisze ta autorka: „W kinematografiach socjalistycznych właściwie nie panował system kina gatunków, jednakże kręcone w nich filmy reprezentują jakieś jednostki genologiczne. Jedną z nich jest właśnie komedia. Filmy tego gatunku miały cechy tak wyraziste, że nie sprawiały kłopotów klasyfikacyjnych. O wyrazistości tego gatunku świadczą choćby ciągłe postulaty, aby takie filmy realizować i dostarczać tym samym społeczeństwu socjalistycznej rozrywki” (Skotarczak 2004: 22).

³ Film Polski miał pod kontrolą wytwórnice filmowe, zajmował się kupnem i wynajmem filmów zagranicznych. O pojęciu kinoifikacji zob. Głębińska 1992.

podejmowano ten temat, różne dokumenty zmierzały do uregulowania obszaru, w jakim funkcjonowała rozrywka, a w czasie kolaudacji, czyli komisyjnego odbioru spektakli filmowych zwracano szczególną uwagę na profil ideologiczny dzieła.

Kontrolowanie śmiechu jest równoznaczne z objęciem nadzoru nad karnawałowym obszarem odwróconych wartości. Czy nieodwołalnie pozbawia go to wartości wyzwalających?

Przypomnijmy sobie, co o karnawałowym śmiechu pisał Michaił Bachtin: „To przede wszystkim śmiech *święteczny*. A więc nie indywidualna reakcja na to czy inne jednostkowe (odrębne) „śmieszne” zjawisko. Karnawałowy śmiech, po pierwsze, jest śmiechem powszechnym, tzn. *powszechnie ludowym* (...) 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, grzebie i odradza. Taki jest śmiech karnawałowy” (Bachtin 1975: 69, podkr. aut.).

W tym kontekście pojawia się pytanie: gdzie widz ma umiejscawiać siebie? Jeśli komedie istotnie uruchamiają modus karnawału, to czy karnawałowy antyporządek naprawdę włącza widza? Gdzie w tym układzie znajdują się ci, którzy na mocy cenzorskiego prawa pozwolili się śmiać? Do tych kwestii powrócę w zakończeniu tego tekstu – przedtem jednak zajmę się sposobem, w jaki filmy komediowe wykorzystywały motyw alkoholu i roli, jaką mu przyznawały w kreowanym świecie. Interesować mnie też będzie funkcja, jaką pełni komediowy modus w opracowywaniu tego motywu.

W swojej analizie ograniczę się do filmów powstałych głównie w latach 70. i 80., wybierając przykłady wyraziste i reprezentatywne. W przypadku trylogii o rodzinie Kargulów i Pawlaków rozciągam nieco ramy czasowe, by włączyć pierwszą część z roku 1967. Uwzględniam też inną trylogię, *Jak rozpetalem II wojnę światową* wyprodukowaną w roku 1969, która premierę miała w roku 1970. Nie chcę bowiem, by cenzura czasowa wprowadzona została czysto mechanicznie.

Komedie z tego okresu wydają się najciekawsze ze względu na sposób, w jaki wykorzystano w nich motyw alkoholu. W stosunku do czasów wcześniejszych – okresu realizmu socjalistycznego, odwilży, małej stabilizacji – motyw ten stosowano z większą swobodą, stał się on zatem dość elastyczny semantycznie. Oczywiście dwudziestolecie, którym się zajmę nie jest epoką o jednym obliczu. Na dwa okresy o odmiennej atmosferze dzieli je rok 1980 – ważna cezura w układzie zależności politycznych, społecznych, kulturowych. Nastąpiło wtedy – jak określa to Hanna Świdła-Ziemia – naruszenie rusztowań systemu: „zburzona właśnie została *przezroczyista naturalność* funkcjonowania społecznego w ramach systemu komunistycznego oraz – niedostrzegalna już dla ludzi „*naturalność*” samego systemu” (Świdła-Ziemia 1997: 307). Możliwe stało się „coś znacznie więcej niż „krytyka”, „sprzeciw” „bunt”, „opozycja” występujące w ramach systemu” (Świdła-Ziemia 1997: 307)⁴. Wcześniejsze filmy powstawały w warunkach określanych przez tę autorkę jako konformizm wewnętrzny⁵ i w tym układzie wypracowywały ów język porozumiewania się z odbiorcą, o którym wspominała Kurz.

Staram się uwzględnić ten kontekst, choć nie on jest głównym przedmiotem mojej uwagi (zresztą istnieją już opracowania temu poświęcone)⁶. Nacisk kładę na analizę świata kreowanego za pośrednictwem przekazów filmowych, podstawową metodę stanowi zatem analiza treści w ujęciu porównawczym.

⁴ Zob. także: „Trzeba zauważyć, że mimo iż społeczeństwo polskie było stale nieufne wobec propagandy, krytyczne wobec ekipy rządzącej (krytycyzm ten przybierał niekiedy kształt agresywnej negacji), to przecież do 1980 roku funkcjonowanie w „systemie” oraz istnienie samego „systemu” było traktowane właśnie jako „rzeczywistość naturalna” (Świdła-Ziemia 1997: 307).

⁵ Wytworzył się on po roku 1956: „Był to konformizm o tyle specyficzny, że towarzyszył mu dość powszechny krytycyzm wobec systemu; ciągle podejmowane próby realizacji „pozasystemowych” wartości, a także spektakularne bunty społeczne. Mimo to ów konformizm był zakorzeniony w postawach osobowo znacznie głębszych niż nieporównanie bardziej „posłuszny” konformizm zewnętrzny okresu stalinowskiego” (Świdła-Ziemia 1997: 306).

⁶ Dokładniej na temat przemian komedii polskiej w odniesieniu do kontekstu społecznego i politycznego PRL-u: Skotarczak 2004.

Dyskretny zapach gorzałki

Wróćmy do obrazu miejskiego życia, który przywołałam na początku tego artykułu. W filmie *Brunet wieczorową porą* scenki alkoholowe powracają co jakiś czas – nieistotne ze względu na przebieg fabuły, ale ważne dla charakterystyki rzeczywistości: Starsza kobieta otwiera drzwi, by wystawić butelkę na mleko – przez pomyłkę stawia butelkę po żytnej, zauważa swój błąd i szybko dokonuje zamiany. Dwóch pijanych mężczyzn na ulicy komentuje oglądane wydarzenia. Pijany kierowca myli samochody, wsiada do cudzego. Po wyjściu z meliny – jeszcze bardziej pijany – widzi swojego fiata wskutek różnych zbiegów okoliczności przemalowanego na biały kolor i stwierdza, że to efekt pijackich omamów. Epizodyczność tych scen i sposób, w jaki wtopione są one w narrację filmową podsuwają sugestię o ich zwyczajności.

Podobny przekaz znajdujemy w filmie Tadeusza Chmielewskiego *Nie lubię poniedziałku* (1971). Już na samym początku, podążając za wzrokiem milicjanta, który nocą przemierza warszawskie ulice, widzimy ekipę podchmielonych robotników. Malują na jezdni znaki – zamiast pasów wychodzą im esy-floresy, strzałki wskazują zaskakujące kierunki... Przedstawicielowi władzy malarze radośnie oznajmniają, że pracują.... W tym samym mieście, tej samej nocy artysta estradowy niepewnym krokiem wytacza się z restauracji. Na warszawskiej ulicy jest miejsce dla wszystkich – zawsze przyjmie tych, którym zdarzyło się wypić zbyt dużo, choć być może nie każdego potraktuje tak samo. Artysta traktowany jest z atencją. Miejska przestrzeń picia tylko pozornie jest bowiem demokratyczna. W filmie *Poszukiwany, poszukiwana* malarz Bogdan Adamiec powołuje się na obietnicę, którą dał mu po pijanemu pracownik Muzeum Narodowego (adiunkt), gdzieś „między Bristolem Europejskim. Adiunkt jest nieco zażenowany, słysząc tę historię; malarz, przywołując ją, zaznacza swoją przynależność do miejsc poza zwyczajnością – okolice drogich hotelowych restauracji to świat ekskluzywny. Artyści w towarzystwie butelki i kieliszka mogą wyjść poza układy zwyczajności.

Miejskich konsumentów napojów wysokokowych można spotkać w miejscach o bardzo różnym charakterze – od eleganckich restauracji poczynając (na szczycie elegancji sytuuje się ta w warszawskim hotelu Victoria, przedstawiona w wielu filmach

PRL-owskich), kończąc na melinach (takich jak ta z filmu *Miś* (1981, reż. Stanisław Bareja) – usytuowana na tyłach kotłowni, gdzie chronią się przed pracą nocni kierowcy.

Nad komediową wsią lat 70. również unosi się zapach alkoholu. Czasem gdy zaczerpnie się wody z beczki, by ugasić pragnienie, okaże się ona bimbrem (scena z Kokeszką w *Samych swoich* [1967, reż. Sylwester Chęciński]), w polu spragnionemu wystarczy sięgnąć pod siano, by wydobyć piwo (*Nie ma mocnych*, 1974, reż. Sylwester Chęciński)⁷. Wódka to jest to, co lubi każdy chłop; używa się jej do wielu rzeczy (np. do dezynfekcji), ale wiadomo, że najlepszym użyciem jest jej wypicie (*Wolna sobota*, 1977, reż. Leszek Staroń). Wpisana jest w życie codzienne i sytuacje obrzędowe; obfitość alkoholu nierzadko stanowi o randze uroczystości. (Bohaterowie *Samych swoich* Kazimierz Pawlak i Władysław Kargul, planując wesele wnuczki, troszczą się przede wszystkim o zapewnienie stosownej ilości trunków – im więcej, tym wspanialsze wesele. Stanisław Włodek bohater filmu *Niespotykane spokojny człowiek*, 1975, reż. Stanisław Bareja, zapraszając na wesele syna, obiecuje, że „nikt trzeźwy i głodny nie wyjdzie”).

Picie nie jest tu czymś złym – wręcz przeciwnie, w wielu sytuacjach okazuje się warunkiem społecznej akceptacji. Kiedy rodzice Ani (w *Samych swoich*) wyrażają wątpliwości co do osoby narzeczonego córki; matka mówi: „Może on pijak jest”. Dziadek jednak odparowuje: „Oj, Jadźka, ty prosto nie do wytrzymania, toż jakby on całkiem nie pił, to by raz dwa na wsi się zmarnował, jako mechanizator żadnego by poważania nie miał, choć troszkę musowo”. Ważne jest jednak, z kim, kiedy i w jakim celu się pije. Zamiłowanie do gorzałki nie jest samo przez się dobre czy złe; przybiera wiele odcieni i na różne sposoby charakteryzuje piją-

⁷ Oczywiście nie znaczy to, że każdy komediowy obraz wsi włącza ten element. Prawie nieobecny jest on na przykład w *Awansie* (1974, reż. Janusz Zaorski), którego konstrukcja opiera się na pomyśle skontrastowania ze sobą trzech wyrazistych obrazów wsi – zacofanej, modernizowanej zgodnie z wzorcem dostarczonego przez nauczyciela oraz przestyliizowanej na ludowo przez mieszkańców. Nie skorzystano przy tym z tego wyrazistego motywu, jakim jest alkohol. (Piwo nalewane do kufli na festynie – ukazujące się w bardzo krótkim ujęciu jest częścią nowoczesnej wakacyjnej przestrzeni rozrywkowej; jest nią jednak także mleko, skrycie przelewane przez wiejskich aktorów ze szklanych butelek do ludowych naczyń).

cych. (Pawlak, podobnie jak jego sąsiad Kargul, po prostu lubi wypić; na sceny próbowania trunków, a nawet upijania się widzą patrzy z pobłażaniem. Młynarz Kokeszko to opój niewzbudzający sympatii *Sami swoi*). Picie nie jawi się przy tym jako eksces czy patologia – wpisane zostało w strategię dobrego funkcjonowania we wspólnocie rodzinnej, sąsiedzkiej, zawodowej.

Te obrazy zdają się namalowane są na płótnie nasączonym alkoholem. Ich głównym tematem w zasadzie nie jest picie, ono jednak współtworzy klimat rzeczywistości przedstawionej. Czasem kilka rysów wystarczy, by obraz nabral precyzji.

Precyzja kreślenia obrazu

Picie (a także upijanie się) zawsze ma znaczenia kontekstualne: czym innym picie odświętne, czym innym popijanie godzących się ze sobą sąsiadów, czym innym używanie trunku „w interesach”. W *Kochaj albo rzuć* (1977, reż. Sylwester Chęciński) mechanizator Zenek, zwolennik postępu i modernizacji tak określa wyznaczniki pożądanego stylu życia: „Ręce w kieszeń, krawat na szyję, konto w banku, wódka w lodówce i można świat doganiać”. „Wódka w lodówce” to pewien idiomatyczny element obrazka – znaczenie „czyste” zostaje doprecyzowane dzięki umieszczeniu go w otoczeniu kolejnych symboli dobrobytu. Wcześniej jednak Zenek twierdził: „Ja tam wódki nie lubię. Najwyżej wino importowane” (*Nie ma mocnych*). Importowane wino wskazuje na jego obycie, określa horyzonty sięgające daleko poza wioskowy świat. Nie bez znaczenia jest, że wypowiedź ta pada wówczas, gdy omawiane są szczegóły jego wesela z wnuczką Kargula i Pawlaka. Na uroczystość zamawia się piwo, wódkę gatunkową, samogon. Włączenie w menu tego ostatniego produktu budzi pewne wątpliwości jednego z dziadków panny młodej, ale drugi dusi je w zarodku: „miejscowe, co same pędzą, kupny likier dostaną, a przyjezdne zawsze wolą bermuchę, zdrowsze i głowa nie boli”. Wesele to sytuacja szczególna, więc codzienne upodobania zostają zamienione na bardziej wykwintne. Na co dzień Pawlak i Kargul czerpią bimber z baniek lub z beczki cynowym kubkiem, czasem używają wielkich szklanic. Wódką w kieliszkach znaczą sytuacje wyjątkowe, zwłaszcza wtedy gdy picie wpisane jest w obrzęd. (Na przykład w *W samych swoich* karafka i kieliszki wyciągnięte zostają na chrzciny

Pawełka; używa się ich także, kiedy przyjeżdża z Ameryki Jaśko, brat Kazimierza Pawlaka). W innych scenach standardowym pojemnikiem jest beczka lub cynowa bańka – dobra do przechowywania samogonu oraz do jego transportu, a także wygodna miara przy handlu wymiennym. Kiedy Kargul i Pawlak znajdują się w Chicago, w klubie polskim też oczywiście zamówią czystą wódkę. Wraz z zapasami polskiego jedzenia przywiozą samogon (*Kochaj albo rzuć*).

Wódka jest najbardziej demokratycznym napojem alkoholowym – pije go klasa robotnicza, piją chłopci, pije i inteligencja. O dwóch pierwszych rodzajach konsumentów już wspominałam pobieżnie. Przykładem trzeciego rodzaju jest Michał Roman – bohater filmu *Brunet wieczorową porą*, pracujący jako korektor w wydawnictwie, porządny człowiek, pędzący życie na łonie rodziny, nieco zmęczony utyskiwaniem żony i zamieszaniem wywoływanym przez dzieci. Kiedy rodzina wyjeżdża na weekend, Michał zostaje sam w domu i robi to, co zrobiłby każdy normalny mężczyzna: wyjmuje z teczki butelkę żytniej – spędzi z nią spokojny weekend. Przyniósł ją razem z korektą, którą ma wykonać; praca i wódka to rzecz męska. Przygotowuje sobie prostą kolację – stawia na stoliku wódkę, wyjmuje chleb i kielbasę. Wódka przydaje się też wtedy, kiedy sytuacja jest kłopotliwa (zjawiła się żona zamordowanego mężczyzny i trzeba powiedzieć jej o wypadku – wyciąga się wówczas kieliszki i butelkę), jest stosowna, kiedy wpada się do rodziny lub przyjaciół (szwagier, zaraz po wejściu do mieszkania Romanów teatralnym ruchem wyjmuje z kieszeni butelki z wódką). Wódkę stawiają przed Michałem w restauracji wtedy, gdy biorą go za inspektora.

O ile jednak robotnicy – ujęci w filmowych epizodach *en blocque* – piją niejako z zasady, o tyle inteligentów cechuje pewna różnorodność w podejściu do czystej. Bohater innego filmu Barei nauczyciel języka polskiego Janek Filikiewicz (*Nie ma róży bez ognia*, 1974, reż. Stanisław Bareja) próbuje spać byłego męża swojej żony Jerzego Dębczaka i skłonić go do awantur, co jest częścią planu pozbycia się zameldowanego w mieszkaniu lokatora. Plan ten obraca się jednak przeciwko niemu. Jankowi nie udaje się zachować trzeźwości – butelka fałszywej (bezprocentowej) pomarańczówki, którą przeznaczył dla siebie przypadkiem, tłucze się i inteligent musi

pić prawdziwą wódkę wraz ze swym adwersarzem, który – jak się szybko okazuje – ma mocną głowę. W rezultacie Filikiewicz kompromituje się w sposób, który zaplanował dla Dębaczaka. W obu tych filmach żywot inteligenta jest dość mizerny, toczy się w rozwalającym się domku na przedmieściu, w bloku z wielkiej płyty z setkami identycznych mieszkań i (z identycznymi usterkami) – ludzie są tam stłoczeni ludzie, myśli ściśnięte, pragnienia zduszone... Wódka stanowi część tego siermiężnego życia.

Napojem, który sytuuje się na przeciwnym wódcze biegunie sensów jest szampan. Wkraczając na scenę, od razu dokonuje jej stylizacji. Dobry przykład takiej stylizacji za pomocą szampana stanowi komedia kryminalna *Vabank* (1981, reż. Juliusz Machulski): Kiedy dwaj początkujący złodzieje Moks i Nuta próbują zawrzeć zawodową przyjaźń z królem kasiarzy Kwinto (właśnie wypuszczonym z więzienia), wywożą go samochodem do lasu i częstują szampanem. Oczywiście wraz z butelką zabrali kryształowe kieliszki. Szampana przynosi też bankier Kramer na wizytę u pięknej Natalii. Prawdopodobnie trunek ten pojawia się na stole, gdy Kwinto i jego sprzymierzeńcy świętują zakończenie akcji (wskazuje na to rodzaj używanych kieliszków). *Vabank* to film w stylu retro⁸; przedwojenna Warszawa, jaką przedstawia jest nowoczesna w sposób stonowany, elegancka i klasyczna zarazem – tak jak klasyczny jest szampan pity w stosownych momentach w odpowiedni sposób. Chociaż w filmie tym występują także inne trunki⁹, to właśnie szampan należy uznać za substancję nadającą ton opowieści. W podobny sposób motyw ten działa w filmie *Lata dwudzieste, lata trzydzieste* (1985, reż. Janusz Rzeszewski)¹⁰, gdzie szampan symbolizuje też świat ciągłych uniesień i świetnej

⁸ Skotarczak zaliczyła go do utworów o charakterze eskapistycznym, abstrahujących od aktualnych wydarzeń społeczno-politycznych. Po roku 1980 komedii tego typu pojawiło się sporo Skotarczak: 2004: 248; zob. także o komediach retro: Talarczyk-Gubała 2001: 143 i nast.

⁹ Podział zysku z napadu na bank uczestnicy opijają z małych kieliszków, takich jakie używane są do wódki; Kramer proponuje policjantom whisky – trzyma ją w kryształowej karafce.

¹⁰ Pojawia się on w scenach w scenach flirtu bohatera Adama Derenia i szansonistki Lizy. Z czasem, gdy widać, że w ich wzajemnej relacji ich coś temperatura opada, szampan znika ze sceny, Dereń sięga po mocniejszy alkohol, nalewa go sobie z kryształowej karafki.

zabawy pulsującej erotyką, ocierającej się o eksces. (O „szampanie aż do rana” śpiewa Liza w swej rewiiowej piosence; mdlejąca z oburzenia małżonka Krzyżtoporskiego na propozycję podania jej wody, odzyskuje siły i krzyczy z dezaprobatą: „Dla żony woda, dla dziwki szampan!” [*Lata dwudzieste, lata trzydzieste*]). W podobnym rejestrze gra szampan w filmach o tematyce współczesnej. (W tym wypadku jednak nazwa jest umowna. W rzeczywistości PRL-owskiej obejmowano nią różne wina musujące, wśród których królowało „Szampanskoje igristnoje”.) Jego specjalność to sceny flirtu, uwodzenia (np. *Nowy York czwarta rano*: Elżbieta, przyjaciółka głównej bohaterki częstowana jest przez gościa szampanem – para koncentruje się na rozmowie, szerokie kieliszki i butelka stoją na szafie grającej), a także w scenach z przyjęć, bankietów (np. szampana pije się na bankiecie u Szymańskiego w filmie *Kapitał, czyli jak zrobi pieniądze w Polsce*, 1989, reż. Feliks Falk).

Szampan to trunek nieco archaiczny i ekscentryczny – zakres ról, w których gra jest dość ograniczony. Większe możliwości mają mocne alkohole gatunkowe. Wróćmy na chwilę do wypadku korektora Michała – konsumenta wódki codziennej (*Brunet wieczorową porą*). Kiedy spotyka on w muzeum kolegę – jak się okazuje kustosza – panowie raczą się koniakiem. W roli trunków „służbowych”, oficjalnych” zazwyczaj występują alkohole zagraniczne – whisky, brandy i oczywiście koniak. W tym ostatnim wypadku nazwa także może być myląca, o tożsamości świadczą raczej gwiazdki niż oryginalna receptura okręgu Cognac. Tym mianem określano bowiem także inne alkohole, np. radzieckie czy bułgarskie. (Co ciekawe, rzadko widać, by bohaterowie rozsmakowywali się w koniaku, by czuli jego aromat – odpowiednio mocny i odpowiednio drogi, służy zaznaczeniu statusu i definowaniu sytuacji).

Tak jak zamięłowanie do bimbru cechuje prosty lud, to gatunkowe wysokoprocentowe trunki wskazują na piśszczochów systemu, ludzi na stanowiskach. Kiedy przebywający na urlopie dyrektorzy (*Niebieskie jak morze czarne*, 1972, reż. Jerzy Ziarniak) chcą wypić „na zgodę” po wykonaniu kocówki młodemu, niesubordynowanemu pilotowi wycieczki, wyciągają whisky. Ten trunek określa ich tak samo jak garnitur, krawat i biała koszula – noszone nawet w sytuacjach, gdy bardziej stosowny byłby strój wakacyjny.

Szczęściarzami są ci, którzy raczą się oryginalnymi zagranicznymi alkoholami – drogowskazem po zakamarkach ich pamięci mogą być butelki spożytego niegdyś egzotycznego alkoholu. (Tak działa pamięć jednego z bohaterów komedii *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*: „Podpisywaliśmy umowę z Koreą. Taką nalewkę ze zmił wtedy przywieźli, żmijówkę”, 1976, reż. Bareja). W kieliszku ze złotawym płynem odbija się wyobrażenie o wielkim świecie¹¹; czasem w tym odbiciu pijącemu udaje się ujrzeć obraz samego siebie¹².

Obraz ten nie jest jednak niezmienny. Dorota Skotarczak zwraca uwagę na charakterystyczne przemiany, jakie dokonały się w drugiej połowie lat 80. Pojawiają się wówczas komedie „przedstawiające współczesne życie w sposób bardzo jednostronny [tzn. abstrahujący od polskich realiów – *A.W.*]: bohaterami ich są przedstawiciele elit artystycznych, naukowcy, biznesmeni, przedstawiciele wolnych zawodów, a w najgorszym razie wędrowni artyści” (Skotarczak 2004: 250). Bohaterowie ci – jak zauważa autorka tych słów – żyją na zachodnim poziomie, co wspólna

¹¹ O zjawisku tym ogólniej – w odniesieniu do powojennego filmu polskiego – pisze Iwona Kurz (2000: 138).

¹² Warto w tym miejscu przypomnieć scenę z *Życia wewnętrznego* (1987, reż. Marek Kotowski): elementem codzienności bohatera jest wyrzucanie śmieci. Odbywa się ono zawsze w ten sam sposób: Miałczyński otwiera drzwi, żona bez słów podaje mu wiadro, on idzie do zsypu. Rzecz dzieje się w obskurnym bloku z wielkiej płyty – korytarze, windy i zsypy to miejsca o podobnej atmosferze. Niekiedy zdarza się, że Miałczyński znajdzie w zsypie butelkę po whisky – zabiera ją do mieszkania, by dołączyć do kolekcji koło kaloryfera. (Podobne kolekcje zdobiły wówczas wiele mieszkań). Butelce puste, a więc już bezużytecznej, zaklasyfikowanej przez poprzednich właścicieli jako odpad, zostaje przywrócona funkcja użyteczności. Włącza się ją w dominium lokalnej estetyki, korzystającej z odpadów lepszego świata.

Nie można twierdzić, że bohater nie zdaje sobie sprawy z dość ponizającego charakteru tego zbieractwa. Na prośbę sąsiada-reportera o wypowiedź w sondażu – o głos szczery i otwarty – odpowiada z irytacją: „Proszę pana, dlaczego miałbym być szczery i otwarty? Przez całe życie byłem tylko taki. Nie okłamywałem, nie schlebiałem, nie wchodziłem w układy. Uczyłem się pilnie, pracuję z powołania. I oto teraz wymykam się ze zsypu z butelką po whisky – którą wydudlił mój sąsiad”.

Film *Życie wewnętrzne* nie jest komedią, wspominam go jednak, gdyż bardzo wyraźnie wskazuje na znaczenia kojarzone wówczas z zagranicznym alkoholem.

z marzeniami Polaków, ale pozostaje też w związku z większą dostępnością świata zachodniego (Skotarczak 2004: 260). Pierwsza z tych komedii to *Och Karol* (1985, reż. Roman Załuski). Bohater Karol to architekt, uroczy, uwielbiający kobiety i uwielbiany przez nie, odnoszący także sukcesy w pracy. Śmiałość erotyczna zostaje tu zamieniona na obyczajową (żona godzi się na kochanki, w pewnym momencie wszystkie kobiety – najpierw cztery, potem pięć – mieszkają wspólnie, co ma stanowić zemstę na niesfornym uwodzicielu). Pożycie intymne Karola jest raczej sugerowane niż pokazywane.

Picie niewątpliwie traci tu swój wigor – jakby nie było pomysłu na to, jak ma się wpisać w ten imaginacyjny świat. W zasadzie tylko w dwóch epizodach motyw ten pełni jakąś rolę. Pierwszy to sytuacja, gdy koledzy bohatera po pracy idą do restauracji w ekskluzywnym hotelu Victoria świętować sukces jego projektu, następnego dnia bolą ich głowy. (Na ból głowy cierpi zresztą też Karol, który pić z nimi nie poszedł). Drugi to ten, gdy kobiety Karola, zjawiają się na męskim przyjęciu i zachowują w sposób, mający wprawić Karola w konsternację, potem zaś atakują go w sypialni. Następnego dnia traktują to już jako incydentalny wyskok. Picie jest równie abstrakcyjne jak realia obyczajowe i ekonomiczne przedstawione w tym filmie.

Filmem przełamującym tabu obyczajowe miała być komedia *Sztuka kochania* (1989, reż. Jacek Bromski; tytuł nawiązywał do książki Michaliny Wisłockiej). Bohater Olgierd Pasikonik – wzięty seksuolog, gwiazda medialna – zawsze ma na stoliku przy kanapie butelkę z whisky. Często tuje nią odwiedzające go kobiety. Zapala wówczas nastrojowe światło, włącza płytę – w tle słychać „Chór niewolników” z opery *Nabucco*, a on nalewa do szklanek Johny Walkera. (Jeśli ma kaca, to też po Johnnim Walkerze).

Kiedy prezes Ochódzki („Miś”) podejmował igraszki miłosne, w jego otoczeniu również mogliśmy dostrzec alkohole w eleganckich butelkach – oznacznik pozycji i aspiracji bohatera; były one obecne także w scenach lawirowania po scenie życia zawodowego. W świecie doktora Pasikonika profesjonaliści raczej podsyłają sobie klientów (od czego biorą procent), niż wręczają alkoholowe prezenty; w wolnym czasie raczej umawiają się na tenisa niż na drinka. Seksuolog do obiadu pija wino; wino pojawia się też

na przyjęciach, obok innych drinków – wtedy możemy zobaczyć bohaterów na lekkim rauszu. Wyraźnie zmienia się sposób, w jaki alkohol zaangażowany jest w życie bohatera, określa jego pozycje i naznacza konkretne sytuacje.

Jeden kieliszek na rok czy pół szklanki za mężem?

Chociaż alkohol organizuje różne sytuacje z życia codziennego i odświętnego, choć definiuje strategie wchodzenia w relacje międzyludzkie, to piją głównie mężczyźni. To oni umieją stosownie posłużyć się wódką i poprzez wódkę tworzą wspólnotowe więzi¹³. W niektórych kręgach uważa się wręcz, że picie tworzy męczyzną. Maks z (*Seksmisji*, 1983, reż. Juliusz Machulski) w hibernacyjną podróż zabiera piersiówkę i papierosa – to, czego mężczyzna potrzebuje po przebudzeniu¹⁴. Pijany mężczyzna gładko wpisuje się w obraz polskiej rodziny. Ten wariant funkcjonowania ról społecznych przedstawił Bareja w filmie *Miś* w wiejskiej scenie: pijany ojciec, którego matka w razie potrzeby wygrzebuje spod kołder, jest na swoim miejscu.

Kobiety piją znacznie rzadziej i w inny sposób. Oczywiście są sceny, gdzie eksponuje się męski styl picia. Może to wskazywać na niekobiecość pozbawionej seksapilu postaci; przykładem jest zamaszysta sanitariuszka z filmu *Dzięcioł* (1972, reż. Jerzy Gruza): zadeklarowawszy swoje umiejętności („Ja jestem sanitariuszka wojskowa, w warunkach bojowych piłam wszystko”) demonstruje je, wypijając wysokoprocentowe płyny, które znajdują się w zasięgu jej wzroku, wody kolońskiej nie wyłączając). Niekiedy męski styl picia zaznacza moment, w którym kobieta przejmuje inicjatywę – tak jak Marta Rozbicka (z filmu *Lata dwudzieste, lata trzydzieste*): biorąc sprawy przyszłości Derenia w swoje ręce najpierw zabiera mu kieliszek koniaku, pije, po czym wywozi męczyznę ku życiu, które chce wieść u jego boku.

¹³ Omawiając sposób, w jaki używano alkoholu jako „płacidła”, Kosiński pisze: „Zrobić coś »za pół litra«, czyli półlegalnie, nieoficjalnie, oznaczało porozumieć się, wyjść poza obowiązujące reguły, dołączyć do solidarnej (głównie męskiej) wspólnoty” (Kosiński 2008: 565, podkr. – A.W.).

¹⁴ Znaczące jest też to, jak mężczyzna zachowuje się po wypiciu wódki. Na przykład fakt, iż myje wówczas zęby, świadczy o jego wysokiej kulturze (czyni to syn-żołnierz w filmie *Niespotykane spokojny człowiek*, senator Caposta w *Rykwiskiu*).

Zazwyczaj jednak, jeśli kobiety upijają się, to ze względu na wyjątkowe okoliczności – tak jak szansonistka Liza, która ma okazję jeść i pić w eleganckiej restauracji (*Lata dwudzieste, lata trzydzieste*), czy kobiety Karola w sytuacji wspomnianej w poprzednim rozdziale (*Och, Karol*). Sięgają też po inne trunki niż mężczyźni (bardziej niż wódka, koniak czy whisky pasuje do nich wino). Więzi, w które są zaangażowane, podtrzymuje się za pomocą innych środków niż alkohol. Kiedy bohaterowie *Samych swoich* Kargul i Pawlak decydują się zakończyć wieloletni spór, kobiety jakby tylko na to czekały – jedna przynosi drugiej mleko w podarunku, zostaje gorąco przyjęta i zaproszona do izby. Pawlak natomiast chwyta cynową bańkę i chyłkiem przemyka się na podwórko sąsiada, by przypieczętować przyjaźń przy gorzałce. W całej trylogii o rodzinie Kargulów i Pawlaków żony Zabuzaków pozostają w cieniu swoich małżonków, jako ich ciche współpracowniczki, ale w trudnych sytuacjach udzielają sobie wzajemnie pomocy. Filmowe komedie zdają się stać na straży dawniejszych obyczajów: kobiety raczej obserwują picie mężczyzn lub starają się je kontrolować¹⁵, niż same piją. Tymczasem, jak zauważa autor „Historii pijaństwa w PRL-u: „W czasach PRL można obserwować zjawiska ujednolicania się stylów picia alkoholu. Zacierały się różnice pomiędzy wsią a miastem. Upodobniały się obyczaje alkoholowe kobiet i mężczyzn (choć to mężczyźni zdecydowanie dominowali wśród konsumentów alkoholu)” (Kosiński 2008: 227).

W filmie *Party przy świecach* (1980, reż. Antoni Krauze) możemy obserwować rys wskazanych przez Kosińskiego przemian. Ten obraz dokładniej omówię później – wart jest tego z uwagi na ciekawie zarysowany motyw sytuacji współtworzonej przez alkohol – teraz wskażę tylko style kobiecego picia, ukazane tak wyraźnie, że zdają się wręcz wypunktowane.

Gańkowa – prosta wiejska kobieta, posunięta już nieco w latach – na propozycję napicia się podczas przyjęcia u miejskich

¹⁵ Na przykład w trzeciej części trylogii o Pawlakach i Kargulach Ania boczny się, wyczuwając od swego męża alkohol – ten tłumaczy wówczas, że pił służbowo. Tego samego wieczoru babcia Ani, słysząc wydobywające się z pokoju wnuczki i jej męża odgłosy, które jej zdaniem mogą wskazywać na toczącą się tam grę miłosną, pyta z zaniepokojeniem: „Czy on nie za bardzo napity?” (*Kochaj albo rzuć*).

znajomych, wzdrga się: „Ja niezwykajna, jak raz na rok wypije kieliszeczek to wszystko, mój stary, to co innego”. Pije niechętnie, a potem po prostu zasypia przy stole. Jej córka – reprezentantka młodego pokolenia, robi wszystko, by zademonstrować, że rozpoznaje gatunkowe zagraniczne alkohole. Gospodyni przyjęcia, zwana Aniołkiem, wie, że w sytuacjach oficjalnych (czyli wtedy, gdy wydaje przyjęcie) powinna zatroszczyć się o kawę i herbatę dla gości, natomiast alkohol to męska rzecz. W czasie przyjęcia stara się jednak nadzorować picie męża, a przed imprezą ostrzega go: „Tylko się nie upij za bardzo, bo nie lubię z tobą spać w łóżku jak jesteś na cyku. Jedzie wtedy takim zajzajerem od ciebie, że, aaaa!”. Picie to nie jest jej świat, ale nie należy też do rzeczywistości, w której kobieca solidarność kwitła ponad sporami mężczyzn. Tylko stara Gańkowa próbuje utrzymać grę w kobiecą solidarność. (Potem, w czasie wizyty „miastowych” w wiejskiej chacie podsunie Aniołkowi miednicę z wodą, wyznając, że ona sama zawsze się po „swoim starym” myje. Aniołek jednak nie przystąpi do komitywy – mierzy wyżej, a sojusznikiem w tej grze z natury rzeczy jest jej mąż, z którym na co dzień drze koty). Natomiast Lidka – żona sąsiada, towarzysząca mężowi, który przyszedł zrobić awanturę – pije alkohol, wzorując się na mężu: wybiera szklanekę zamiast kieliszka, ale zaznacza, by nalać jej tylko do połowy. Ona idzie pół kroku za nim, ale stara się dopasować swój krok do tego, który on wybierze. Równanie w picu mężczyzny i kobiety od razu wskazuje na to, że para sąsiadów ociera się o margines społeczny. Gdzieś w tle pozostaje wzmianka o żonie szefa pana domu, która uciekła z kochankiem, potem się rozpiła, a teraz niekiedy przychodzi do byłego męża po pieniądze.

Alkohol nierzadko pojawia się w scenach flirtu, uwodzenia, gry miłosnej między mężczyzną a kobietą. Trunkiem eleganckiego uwodzenia jest oczywiście szampan sączony z kryształowych kieliszków. W takim stylu uwodzi Natalię bankier Gustaw Kramer – zjawia się u niej z bukietem czerwonych róż i z butelką szampana (*Vabank*)¹⁶. Prezes Ochódzki, flirtując z aktorką Olą Kozeł,

¹⁶ Oczywiście mężczyzna powinien wiedzieć, jak posłużyć się „trunkiem uwodzenia”. Przykładem niekompetencji w tym zakresie jest Stefan Waldek – bohater filmu *Dzięcioł* (1972, reż. Jerzy Gruza). Ten pantoflarz i safandula wie wprawdzie, jak należy przygotować się do gry miłosnej – jest w stanie zatroszczyć się o „dam-

czy uwodząc Irenę nr 2 też ma w zasięgu ręki alkohole w takich butelkach, które pozwalają przypuszczać, że zawartość jest uważana za ekskluzywną (*Miś*). Tani alkohol zdecydowanie oznacza podryw w niskim stylu. (Tak działają bohaterowie *Wniebowziętych* [1973, reż. Andrzej Kondratiuk]; pukając do pokoju hotelowego poznanych niedawno dziewczyn mają ze sobą parę butelek, które nabyli z nadzieją na dobrą zabawę. W końcu zawiedzeni zostawiają prezenty pod drzwiami).

Najczęściej jednak w otoczeniu alkoholi kobieta występuje wtedy, gdy jest sprzedawczynią, kelnerką lub barmanką – tak jak pani Dzidzia z kiosku z piwem (*Przyjęcie na dziesięć osób plus trzy*) czy Merlin z baru PKP (*Pociąg do Hollywood*, 1987, reż. Radosław Piwowarski). Ta pierwsza to postać epizodyczna. Pojawia się w początkowej scenie filmu – wprawnie rozlewa piwo do kufli w rytm piosenki o małym piwku; po nalane kufle od razu wyciągają się chętne ręce. Jest zdystansowaną obserwatorką, przygląda się klientom, niekiedy odpowiada im przyjaźnie nieco zachrypniętym głosem.

Ta druga – Merlin, czyli Mariola Wafelek – to główna bohaterka filmu. Wciąż sięga po piwo, komuś je podaje, dźwiga skrzynki z piwem, otwiera butelki. W pasie ma przytroczony otwieracz, który w razie potrzeby służy do samoobrony. W wolnych chwilach wciśnięta między skrzynki z butelkami, pisze listy do Billy Wildera i marzy o karierze w Hollywood. Zawartość butelek zauważa, jeśli coś w nich pływa – mucha, ludzkie oko, złota rybka.... Jeśli pije piwo, to pod przymusem – wlewają je w nią dwaj rozżłoszczeni klienci. Wygląda na kobietę, która może przejść przez morze piwa, nie zamoczywszy stopy¹⁷.

skie trunki”, czyli butelkę Reislinga, lub o szampana – na tym jednak kończą się jego kompetencje. Reislinga wypija dziewczyna, kończy sanitariuszka, a *tête-à-tête* z mecenasową Tylską przeradza się w trójkąt z udziałem pracownika fizycznego ze sklepu, przy czym ten ostatni znacznie lepiej odnajduje się w sytuacji. Piją wszyscy, ale o ile pracownik fizyczny i mecenasowa pijąc zachowują ze sobą kontakt, to Stefan sączy trunek, stojąc z boku i patrząc, jak śpiewająca dama w czerwonej sukni wije się na dywanie lub wywija w tańcu czerwoną suknią.

¹⁷ Podobnie nakreślono sylwetkę Agnieszki z filmu *Nowy Jork czwarta rano* (1988, reż. Krzysztof Krauze). Barmanka z małomiasteczkowego baru Błysk usytuowanego nieopodal więzienia cały dzień nalewa i podaje kufle z piwem. Nie widzimy jej pijącej – tak jakby ta kwestia jej nie dotyczyła. Zresztą do

Kiedy udaje się na rozmowę z reżyserem, jej przyjaciel Piotrek wciska jej w rękę coś owiniętego w szary papier; to whisky – „ulubiony napój reżyserów”. Merlin trzyma nieporęczną butelkę przed sobą, wydaje się, że przedmiot ten cały czas jej zawadza (zupełnie inne były gesty Ochódzkiego (*Miś*), który w stosownym momencie umiał wyćwiczonym ruchem wręczyć zwyczajowy upominek).

Whisky pojawia się w tym filmie raz jeszcze – to prezent od ciemnoskórego mężczyzny dla Sandry/Stefci, przyjaciółki Merlin, zawierającej liczne znajomości z mężczyznami w nadziei zamążpójścia. Czarnoskóry zjawia się nie w porę (Stefcia znalazła już kandydata), kobiety nie bardzo wiedzą, co zrobić z ogromną butlą, narzeczonemu Sandry mówią, że „mleczarz przyniósł”, a on przejmuje butelkę. W obu przypadkach alkohol ten jest czymś absurdalnym, butelka zdecydowanie nie pasuje do dziewczyny.

Dla dopełnienia tego obrazu warto wspomnieć film ze schyłkowego okresu PRL-u *Kapitał, czyli jak zrobić pieniądze w Polsce* (1989, reż. Feliks Falk). W założeniu miał on ukazywać moment przemian nie tylko w ekonomii, ale i w mentalności Polaków. Wino pojawia się na kolacji, którą przygotowała Ewa – modliszkowata sekretarka z biura matrymonialnego. Jej celem jest uwiedzenie szefa. Natomiast mocne alkohole występują w scenach komunikacji między mężczyznami – spotykają się oni w barach, kawiarniach i rozmawiają (przeważnie o interesach). W pracy Ewa jest tą, która proponuje klientom gin, whisky, tonic – zrećnie podsuwa dobrze wyposażony barek na kółkach, co robi wrażenie na kliencie z Niemiec. Wskazuje to na nowy styl, jaki przyjęto w tej firmie, na jej światowość i ekskluzywność. To jednak tylko sztafaż – jak dowodzą inne sceny, alkohol nadal może grać według starego sprawdzonego scenariusza.

Więcej niż rekwizyt: alkohol w działaniu

Picie (i odmowa wypicia) to akt performatywny, tworzący niezaprzeczalne fakty. Wyraźnie pokazuje to fragment przedstawiający chrzciny młodszego syna Pawłaka (*Sami swoi*): rozeźlony Kargul, zorientowawszy się, że jego córka Jadzia została chrześną dzieckiem znenawidzonego sąsiada, wyciąga ją do domu przed koń-

dziewczyny raczej pasuje kieliszek, a nie kufel – i to w pewnych okolicznościach.

cem uroczystości. Nie chce słuchać gadania młynarza Kokeszki, który od pewnego czasu stara się zdobyć rękę Jadzi i teraz forsuje pomysł zaręczyn. Kokeszko kontynuuje temat, gdy w izbie nie ma już ani Jadzi, ani jej ojca – podaje Pawlakowi jeden ze stojących na stole kieliszków. Przeznaczono je na chrzciny, ale Kokeszko próbuje wykorzystać ceremonię dla swoich celów. Pawlak – równie niechętny pomysłowi jak jego sąsiad – nie sięga po wódkę, stoi jak głaz. Dmuchięciami gasi trzymane w ręku świece – ceremonia skończona. Kokeszko duszkiem wypija dwa kieliszki. Trudno nie zrozumieć gestu Pawlaka – wypicie oznaczałoby aprobatę pomysłu; fakt, że to wódka z chrzcina, wzmocniłoby jego wymowę¹⁸.

Kieliszki z wódką – dotychczas znajdujące się gdzieś w tle – w decydującym momencie wkroczyły na scenę, by dowieść, czym w istocie jest ta sytuacja. W większości omawianych obrazów trunki i sposób ich spożycia pozwalają tworzyć się więziom międzyludzkim lub przeciwnie – stanowią o wykluczeniu pewnych jednostek. Alkohol ma w sobie niezwykłą siłę – porusza wyobraźnię, skłania do czynu, nadaje kierunek biegowi życia. Pijący jest z nim w układzie hybrydycznym¹⁹. Wódka, samogon, piwo zrazu traktowane są jako przyjaciel, pocieszyciel, pomocnik, z czasem splatają się z życiem pijącego – tak jak w piosence o małym piwku z filmu *Przyjęcie na dziesięć osób plus trzy* (1973, reż. Jerzy Gruza):

Gdy ci życie ucieka kochany, to nie goń go,
Gdy już tydzień chodzisz jak we śnie, to nie ludź się
Małe piwko, małe piwko z korzeniami wyrośnie ci,
Małe piwko, małe piwko z korzeniami zaśpiewa ci
Alkohol szybko stają się częścią pijącego. Zmienia jego odczucia, zachowania, sprawia, że życie toczy się w taki a nie inny sposób:

Gdy ci rączki już drżą mój kochany, to nie bój się.
Kiedy toniesz w powietrzu jak rybka, pamiętaj że

¹⁸ Podobny sens ma scena, w której Pawlak rozbija sierpem butelki stojące na weselnym stole (*Nie ma mocnych*).

¹⁹ Oczywiście nawiązuję tu do perspektywy proponowanej przez Bruno Latoura, do teorii aktora-sieci, kładącej nacisk na znaczenie mediacji. Nie rozwinam tego wątku teoretycznego, ale moje ujęcie zgodne jest tu z tym proponowanym przez francuskiego badacza.

Małe piwko, małe piwko z korzeniami zastąpi łyż,
Małe piwko z korzeniami przebaczysz mi

Weźmy za przykład bohatera filmu *Rykwisko* (1986, reż. Grzegorz Skurski): Wiktor Szałaj to postać wyrazista, jakby zarysowana kilkoma pociągnięciami pędzla nasączonego samogonem: niegdysiejszy leśniczy pozbawiony stanowiska za bimbrownictwo, sądownie karany. Pije nieustannie, a jego podstawowy napój to własnoręcznie produkowany samogon. Porywczy, nieobliczalny, jeśli kocha, to w sposób niepohamowany – jego miłość do żony ma znamiona pasji. W zasadzie można by powiedzieć, że charakteryzuje go skłonność do picia. Z drugiej jednak strony, sposób, w jaki Szałaj mówi, w jaki zachowuje się, jego gesty i poczynania biorą się z tego, czy i ile wcześniej wypił. Bez tego rysu, jakim jest zamiłowanie do alkoholu, byłaby to już inna postać.

Alkohol trzeba zatem ujmować jako aktywny element świata przedstawionego, uwzględniając jego sprawczość i zaangażowanie w różne interakcje. Bywa on pomocnikiem w sytuacjach prywatnych i służbowych, szczególnie gdy trzeba posłużyć się fortelem. Skorzystanie z tej pomocy wymaga jednak pewnych kompetencji²⁰. Trzeba rozpoznać tych, których wciąga się w alkoholowe interakcje, wiedzieć, kogo poczęstować, jak zaaranżować sytuację... Butelka to stosowny rekwizyt w sytuacjach, gdy występuje się w sytuacji osoby potrzebującej przysługi. (Tak przygotowuje się do rozmowy w sprawie nowego paszportu prezes Ryszard Ochódzki z filmu *Miś* – flaszka owinięta w papier, z którą wkracza do gabinetu to znak, że przyszedł coś załatwić). Uciekając się do pomocy alkoholu, trzeba pamiętać, że znaczenie ma ilość alkoholu, jego jakość, adekwatność w stosunku do sytuacji. (Na przykład duża ilość alkoholu towarzysząca eleganckiemu poczęstunkowi po zebraniu dla pracowników w zakładzie pracy budzi podejrzenia – może świadczyć o tym, że kierownictwo czuje się niepewnie i pragnie zdobyć sobie przychylność pracowników

²⁰ Oto dwa skrajne przykłady takich kompetencji: Stanisław Włodek (*Nie-spotykane spokojny człowiek*) narzeczzonego swojej wybranki spił, wywiózł do lasu, zostawił związanego pod jałowcem, a majątną dziewczynę szybko sobie ugadał i ożenił się z nią. Natomiast Janek Filikiewicz we wspomnianym już epizodzie upijania niepożądanego lokatora ponosi klęskę. Sam się upija – zostaje pokonany własną bronią (*Nie ma róży bez ognia*).

[*Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*]. Film *Smażalnia Story* (1985, Józef Gębski) pokazuje strategię, którą bohaterowie uważają za oczywistą: za pomocą alkoholu zdobywa się sympatię wpływowych osób, które mogłyby zaszkodzić. Te niebezpieczne osoby to dwaj mężczyźni podający się za ekipę telewizyjną – istnieje obawa, że wykryją nadużycia miejscowych notabli. Zaczyna się niewinnie – od częstowania ich żubrówką z butelki-piersiówki podczas wycieczki motorówką. Jest to też okazja do wypicia bruderszaftu. Żubrówka – trunek jednocześnie mocny i gatunkowy – podobnie jak dziewczyna, z którą flirtuje rzekomy operator oraz motorówka mknąca po jeziorze to wyraźne znaki luksusu wskazujące na to, że Zbynio i Broda (muzycy, którzy właśnie wrócili z Finlandii, gdzie przez parę lat pracowali) przystąpili do gry. W czasie wydanego w leśniczówce przyjęcia wódkę wnosi się skrzynkami. Przyjęcie otwiera prezes słowami: „No to tego, panowie, poloneza musi czas zacząć” – i wyciąga butelki ze skrzynki. Trunek leje się też z gąsiora, z którym przyszedł dyrektor miejscowej gorzelni. (Ów trunek to jego autorskie dzieło: „Receptura jest prosta, a działanie nadzwyczajne. Każdego nawet wołu położy, jakby wół musiał się napić”). Zarówno w czasie przyjęcia, jak i potem, w saunie dokąd przenosi się impreza wszyscy starają się gorączkowo załatwiać swoje interesy. (Oczywiście pije się też w swoim gronie. Wódką – nalewaną z butelki do szklanek-literatek – świętuje naczelnik gminy zażegnanie niebezpieczeństwa odkrycia nadużyć).

O wartości pracy

Opowieść o picciu sprawia, że rzeczywistość ulega destylacji: wyizolowane zostają pewne składniki, zbiera się cenny destylat, a pozostałość – tzw. ciecz wyczerpana nie nadaje się już do niczego. Weźmy za przykład pracę, będącą fundamentem socjalistycznego etosu. Za punkt wyjścia posłużył film Jerzego Gruzy *Przyjęcie na dziesięć osób plus trzy*. Wyprodukowano go w roku 1972, ale został zatrzymany na półkach do 1980. Bohaterowie to bezrobotni z wyboru, na mocy swoistej filozofii życiowej, której horyzont określa szlak okolicznych budek z piwem. Jeśli trafią do urzędu pracy, to bynajmniej nie z zamiarem jej podjęcia. Określając się dumnym mianem fachowców, demonstrują swój cynizm w stosunku do płatnych zajęć na państwowych posiadach. Interesuje ich nie to, ile

można zarobić, ale ile można ukraść. Główny bohater – 38-letni Karolak idzie tam za sprawą tzw. bumagi, którą wcisnął mu sierżant milicji. Karolak niedawno wyszedł z więzienia i w zasadzie dobrze się czuje brylując pod budką z piwem – zjawia się tam w garniturze, pod krawatem (wikt i opierunek zapewnia mu matka emerytka). Z fantazją stawia kolegom piwo (mocniejszy alkohol zwykł nosić w butelce po oranżadzie).

Musiał nastać odpowiedni moment, żeby można było ukazać taki stosunek do pracy. Warto tu zacytować słowa wspomnianego już wcześniej Stanisława Albrechta na Zjeździe Filmowym w Wiśle w roku 1949: „W naszej komedii ludzie albo w ogóle nie pracują, albo bawią się w pracę. A czym się zajmują? Jedni szukają mieszkania, a drudzy skarbu”²¹. Aluzja do fabuły komedii *Skarb* w reżyserii Leonarda Buczkowskiego była czytelna – to właśnie w niej myśli bohaterów krążyły wokół wspomnianych spraw. Kolejne obrazy kręcone w Polsce już w duchu realizmu socjalistycznego starały się temat pracy potraktować poważniej. Czasy odwilży i małej stabilizacji stopniowo powiększały pole wypowiedalności i rozluźniały rygory wypowiedzi. Jednakże dopiero lata 70. to okres, gdy komediowym robotnikom daje się więcej pola do popisu²² (co nie znaczy, że problem ukazywania wartości pracy w filmach stracił na ważności²³). Pijący robotnik stał się wówczas postacią łatwo rozpoznawalną. Zjawiał się, gdy

²¹ Stenogram obrad w Wiśle cytowany za: Talarczyk-Gubała 2007: 36. W czasie owego Zjazdu Albrecht był kierownikiem Działu propagandy, Kultury i Oświaty KC PZPR.

²² Jak ujmuje to Talarczyk-Gubała: „Pod koniec lat sześćdziesiątych mogło zatem dojść do krytyki niedoskonałego systemu, przeciążonego biurokracją i absurdami administracyjnymi, ale poza podejrzeniem wciąż pozostawał pełen dobrej woli nowy pracownik fabryki (...) Bohater robotniczy był obecny w tych komediach lat siedemdziesiątych, które przedstawiały całą panoramę społeczną, wraz z opieszalymi i cynicznymi pracownikami zakładów przemysłowych i placów budowy) [Talarczyk-Gubała 2007: 161–22].

²³ W „Informacji o aktualnym stanie kinematografii za lata 1977–78” sporządzonym w Wydziale Kultury KC PZPR pisano: „Budzić musi nasz niepokój zjawisko rażącej nierównomierności w ukazaniu przez nasze kino problemu życia i pracy poszczególnych środowisk społecznych, a zwłaszcza politycznej i społecznej roli klasy robotniczej. Istnieje do dziś brak klucza artystycznego do interesującego ukazania problemów pracy ludzkiej, jej przemian w nowych warunkach, jej kreatywnej roli w kształtowaniu osobowości ludzkiej, a dalej –

tylko na horyzoncie pojawiał się alkohol – wyrastał jak spod ziemi, chętny by się napić, a przestrzeń pracy umiejętnie zamieniał w przestrzeń picia²⁴. Robotnicza skłonność do kombinowania, ucieczka w pijackie nieróbstwo ukazywały strategie, za pomocą których tworzyły się nisze w świecie pracy. Te obrazy sugerowały możliwość istnienia marginesu sensów forsowanych przez socjalistyczną ideologię i wdrażany przez nią etos. W planie świata przedstawionego jest to jednak bunt nieszkodliwy, za-barwiony pewną śmiesznością²⁵.

Warto wspomnieć *Smażalnię Story* w reżyserii Józefa Gębskiego (1984). Akcja toczy się w realiach stanu wojennego (zaznaczonych zresztą dość delikatnie), a przedmiot krytyki stanowi korupcja przedstawicieli lokalnej władzy. Budowa jest nadal miejscem, gdzie nietrudno znaleźć butelki po wódce. Te niedawno używane stoją na niedokończonym murku, puste wrzuca się do beczki przeznaczonej na wodę. Robotnicy po spożyciu trunku chętniej śpią niż pracują. Praca to przedstawienie, które można zaaranżować, jeśli zajdzie taka potrzeba. W fabryce wstrzymuje się zatem transport gotowych produktów i rozmontowuje je, by szła produkcja wtedy, gdy istnieje ewentualność filmowania procesu produkcyjnego przez ekipę telewizyjną; nowych materiałów do produkcji nie dowieziono. Mury smażalni ryb wznosi się jedynie na okoliczność ewentualnych wizyt z zewnątrz, a burzy wtedy, gdy przedstawienie uznaje się za skończone. (Naprawdę buduje się nie smażalnię, lecz willę naczelnika gminy). Robotnicy dostają informacje, które uznają za sprzeczne, a jedynym zajęciem mającym sens w tej sytuacji jest picie. Kiedy zatem nowy naczelnik

roli środowiska prac w edukacji politycznej i społecznym awansie ludu” (wg Skotarczak 2004: 179).

²⁴ Np. scena w wytwórni filmowej – wśród dekoracji z epoki robotnicy piją na śniadanie tanie wino (*Miś*), sceny z budowy (m.in. *Miś*, *Nie lubię poniedziałku*, *Smażalnia story*).

²⁵ Warto przy tym pamiętać, że połowa lat 70. to czas, gdy powstaje *Człowiek z marmuru* (1976, reż. Andrzej Wajda) – film ukazujący czasy przodowników pracy, sposób, w jaki tworzona była ich legenda. Czasy te odkrywane są przez studentkę szkoły filmowej przygotowującej swój film dyplomowy. Na podstawie fragmentów filmów dokumentalnych zgromadzonych w archiwach, często odrzuconych „z powodów technicznych” rekonstruuje ona przerażający obraz przeszłości.

in spe przegania z placu mężczyzn pijących piwo („No co jest, nie wiedzą gdzie siedzieć? Do roboty!”) od razu widać, że to tylko namiastka robienia porządków, równie bezsensowna jak usunięcie ze schodów paru kamyczków czy podniesienie leżących na drodze gałązek. W tej sytuacji praca okazuje się ciecżą wyczerpaną.

W istocie dworuje się tu z tego, o czym wszyscy wiedzą, a krytyka toczy się w bezpiecznych granicach. Przedstawiciele reżimu wojennego stoją na straży porządku, a telewizja publiczna przekazuje opinii publicznej obraz nadużyć.

Udział alkoholu w odwracaniu wartości pracy obecny jest nie tylko wtedy, gdy portretuje się świat robotniczy. Wróćmy do przywołanej wcześniej postaci artysty estradowego, któremu wolno zamieniać noc w dzień i nagiąć prawo do swych potrzeb (*Nie lubię poniedziałku*). W latach 70. postaci artystów, którzy mogą sobie pofolgować, oznaczają margines bezpiecznej wolności: artyści zachowywać się mogą swobodnie, tworzyć powinni zgodnie z ideą. Na podobnych marginesach pojawia się też ogólniejszy przekaz skierowany do widza. Pijany artysta – w istocie nieszkodliwy, wzbudzający sympatię – nie jest w stanie niczego popsuć. Epizody, w których występuje, wdrażają do postawy zdystansowanej i do pobłażliwości. To, co złe, staje się absurdalne, to, co absurdalne – śmieszne.

Artysta zapatrzony w sztukę, zafiksowany na jakimś artystycznym pomysle jest postacią śmieszną. Śmieszny jest zatem Adamiec (z *Poszukiwany, poszukiwana*)²⁶, śmieszny jest artysta programowy – twórca rzeźby nowoczesnej, na budowach szukający materiału do nikomu niepotrzebnych dzieł (*Nie lubię poniedziałku*), śmieszna – choć z innych powodów – jest politycznie słuszna twórczość tekściarza Włodarczyka pracującego do spółki z Komisarzem Milicji Obywatelskiej (*Miś*). Natomiast artysta estradowy – uroczy spadkobierca cyganerii wraz ze swoim artystowskim stylem życia, pijący życie i alkohol dużymi haustami jest zawsze na swoim miejscu.

²⁶ Adamiec to egotyk, jakkolwiek niepozbawiony dozy praktycyzmu. Wprawdzie twierdzi, że chce służyć społeczeństwu, dlatego zdecydował się sprzedać obraz Muzeum Narodowemu. Potem jednak układa plan, zmierzający do wypromowania swoich obrazów za granicą (czyli na Zachodzie).

Perspektywa, w jakiej zobrazowany być może sukces artystyczny ulega jednak przemianom. W filmie *Nowy Jork czwartą rano* z roku 1988 miarą sukcesu perkusisty Fabiana są koncerty zagraniczne; za granicę wyjeżdża też w końcu samorodny genialny perkusista – kucharz Wacek. Podczas gdy bohaterka *Party przy świecach*, oglądając luksusowy apartament szefa swojego męża, marzyła o tym, by po prostu gdzieś wyjechać, marzenia bohaterki filmu Krauzego są konkretne – to Nowy Jork. Równie wyraźny jest cel Merlin (z *Pociągu do Hollywood*) to kariera w Hollywood. W końcu lat 80. te marzenia właściwie nie są śmieszne – wszystkie się spełniają.

Woda w wódkę zamieniona – o podwójnej ekonomii i regułach jej stosowania

Przypomnijmy jedno z możliwych zastosowań słomianego misia (w filmie *Miś*): do pustego wnętrza kukły pracownik Stuwala wkłada butelki ze spirytusem. Zauważywszy, że jedna z nich jest otwarta, dokonuje malwersacji na swoją miarę: odlewa trochę płynu do butelki po mleku. W celu zamaskowania fałszerstwa próbuje uzupełnić brak wodą z kranu. Ta jednak ma kolor rdzawy i sprawia, że zawartość staje się brudna. Czysty alkohol jest znacznie czystszy niż woda.... W tej rzeczywistości wodą można podmieniać alkohol, alkohol udaje wodę (np. brzożową), a cud polega na tym, że ludzie są w stanie opanować te reguły. Dotyczy to wszystkich uczestników tej absurdalnej gry. W *Misiu* za nabywcą „Wody brzożowej”, który w kiosku Ruchu zachrypniętym z przepicia głosem prosi o swój napój, pojawia się aktorka. Chce kupić spod lady mięso; nie prosi o nie wprost – towar pojawia się dopiero na hasło (jest nim tytuł prasowy „Politechnik”). Oboje są wytworem tej samej rzeczywistości, w której ludzie i przestrzenie występują w podwójnych funkcjach, a jeden produkt udaje inny – kosmetyk staje się napojem odurzającym, a tytuł prasowy oznacza wartościowy artykuł spożywczy czyli „schabik”. Podwójny jest też obowiązujący system wartości: lekceważenie pracy wykonywanej na rzecz socjalistycznego państwa w ramach narzuconej przez nie ideologii nie jest czymś złym; źle natomiast jest lekceważenie układów lojalnościowych, więzi nieformalnych przyjacielskich i rodzinnych. Na zjawisko to zwracają uwagę socjologowie i hi-

storycy PRL-u (zob: Kosiński 2008: 630), w komediach filmowych tego okresu czyni się z tego „śmieszny paradoks”. To, co w produkcjach propagandowych czy obrazach dramatycznych jawi się jako podstępna, niszcząca siła, tutaj staje się swojskie i w zasadzie nieszkodliwie.

Ekonomia podwójnych znaczeń jest osvajana i wyobcowywana jednocześnie, a motyw alkoholu pełni w tym procesie ważną rolę – alkohol wymienia się na towar, a towar na alkohol. Jak pisze Krzysztof Kosiński: „W potocznym języku czasów PRL-u pojawiło się określenie: zrobić coś (kupić, dostać, załatwić itp.) „za pół litra”. Powstawała umowna taryfa, określająca liczbę „półlitrówek” (przeważnie czystej wódki) należnych za daną czynność czy towar – popularna choćby z tego względu, że oficjalne ceny przestawały być nośnikiem informacji o rzeczywistej wartości towarów czy usług. Posługiwanie się alkoholem jako „płacidłem” świadczyło poniekąd o braku zaufania do państwa, jego „środków płatniczych” o tworzonych przez nie norm gospodarczych” (Kosiński 2008: 565). Komедie filmowe traktują to jako niezwykły element rzeczywistości, coś w rodzaju anomalii, która wpisuje się w codzienność i zapewnia jej sprawne działanie. W *Samych swoich* bimber określany jest zresztą mianem pieniądza: „Ot i grosz nam się kończy” – mówi zmartwiony Pawlak, widząc że coraz mniej samogonu w cynowej bańce (właśnie musiał odlać nieco spotkanym Rosjanom). Syn pociesza go jednak: „Zrobim tato lepszy”. Bimber jest jednocześnie symptomem i produktem podwójnej ekonomii – wytwarzany pokątnie, lecz na szeroką skalę²⁷. Naród chwyta w lot możliwość opanowania cennej umiejętności produkcji (co demonstruje uczeń w technikum wieczorowym, chętny zarówno do próbowania efektów doświadczeń chemicznych jak i do pilnego przerysowania aparatury [*Dzięcioł*]). W sytuacjach handlowych moc perswazji alkoholu zdaje się większa od tej, którą ma pieniądz z mennicy państwowej. Jeśli trudno coś załatwić, szuka się odpowiedniej ceny. Kiedy wozak Gawełek z filmu *Wolna sobota* (1977, reż. Leszek Staroń) chce kupić od pani Basi – zootechnika zaświadczenie o padnięciu dwóch koni, zaczyna od ceny dość wysokiej, czyli od koniaku: „Pliszkę stawiam”. Pani Basia nie

²⁷ Ten rodzaj produkcji określa tak wieś, jak miasto. (Producent miejski to np. „profesor” z filmu *Poszukiwany – poszukiwana*).

przejawia zainteresowania, Gawełek podnosi cenę” „gruziński...” Pani Basia okazuje się „swoim człowiekiem”: „No panie Gawełek, przecież pan wie, że ja jeżeli już, no to czyste”. W ten sposób umowa została zawarta.

Wszystkie alkohole – zarówno te lepsze, jak i gorsze – łatwo dostają się w obszar szarej, a nawet czarnej strefy; mogą być przemycane, fałszowane. W filmie *Brunet wieczorową porą* kierownik restauracji spodziewający się inspekcji od razu zarządza: „wszystkie lewe koniaki do Wisły, żadnych niedolewek, gramatura pełna, obsługa przyjemna”. Z kolei w *Przyjęciu na dziesięć osób plus trzy* alkohol (winiak) pojawia się efekt absurdalnych zasad zarządzania przedsiębiorstwem: za ciężką pracę nie można ludziom zapłacić więcej niż przewidują zaniżone stawki, ale można wynagrodzić ich, wykorzystując środki z funduszu reprezentacyjnego. W ten sposób robotnicy trafiają na eleganckie przyjęcie zakrapiane alkoholem przewidzianym dla oficjalnych gości.

Prawdziwe dystynkcje i fałszywe aspiracje

Filmowe obrazy dowodzą, że alkohol łączy i dzieli. Łączy w planie horyzontalnym, tworząc więzi wewnątrzklasowe; dzieli wertykalnie, pozwalając zaznaczać różnice. W preferencjach alkoholowych streszcza się społeczne umiejscowienie człowieka. Dyrektor z filmu *Poszukiwany, poszukiwana* (1972, reż. Stanisław Bareja) do obiadu pije czystą – nalewa ją sobie do szklaneczki. Dyrektorostwo troszczy się o odpowiednią oprawę swego życia, więc na stole jest również wino; gosposia nalewa je obojgu państwu do kieliszków. Czysta świadczy o tym, kim jest dyrektor (prostakiem, należącym do dyrektorskiej klikki) – wino pite do obiadu – o jego aspiracjach.

Warto bliżej przyjrzeć się roli, jaką alkohol odgrywa w procesie zaznaczania dystynkcji. Za przykład posłuży wspomniana już gorzka komedia *Party przy świecach* z 1980 roku; w tym obrazie w skondensowanej formie zawiera się to, co w rozproszeniu obserwować można w innych filmach z tego okresu. (Przyjęcia – zarówno domowe, jak i służbowe – ukazywano w filmach PRL-owskich stosunkowo często; nierzadko nadawano im też rysy agonu czy potlaczu).

Ponury Niuniek i jego zrzędliva żona Aniołek to mieszkańcy blokowiska, kłócący się ze sobą nawzajem i z sąsiadami. Kiedy wi-

zytę zapowiadają mieszkający na wsi znajomi – rodzina Gańków wraz z córką i zięciem – postanawiają przyjąć ich godnie w nadziei na urlop na wsi. Perspektywa goszczenia ich w blokowych kłitkach jest jednak dość upokarzająca, zwłaszcza że na przysłanej fotografii wiejska rodzina stoi na tle dostatniego domu. Niuniek korzysta więc z luksusowego mieszkania, którym opiekuje się pod nieobecność jego właściciela czyli swojego szefa. Przygotowując poczęstunek, przelewa bimber do butelek po markowych alkoholach.

Z chwilą przybycia gości rozpoczyna się szczególna gra; jej stawką jest prestiż, a alkohol odegra w niej istotną rolę. Rolnik Gańko pyta o tożsamość podanego trunku; córka i zięć próbują ratować sytuację, zgodnie przyznając, że rozpoznali koniak. Gańkowa próbuje wymówić się od picia, szepcze do córki, by poszła w jej ślady. Ta jednak uważa, że koniak jej nie zaszkodzi – podobnie jak jej mąż sięga po kieliszek i wraz z nim przystępuje do gry. Niuniek proponuje, by wypić za zdrowie gości; zięć-inżynier jest w wirze rywalizacji – chce przejąć rolę dyrygenta sytuacji, proponuje własny toast, mówi kto ma siedzieć, kto stać przy jego wznoszeniu...

Kolejną butelkę Niuniek wprowadza do gry w odpowiedzi na wyciągnięty kieliszek Gańki. Tym razem nie jest to jednak alkohol zagraniczny, a fakt ten stwarza możliwość złożenia broni. Zięć-inżynier nie korzysta z tej okazji: „Nie, nie, nie – koniaczek tak, ale wódeczki nie”. – Tego rodzaju preferencja wyraźnie określa jego status. Gospodarz jednak działa na rzecz ugody, wskazując na horyzont wspólnych wartości: „W świecie słyniemy z trzech rzeczy, z polskiej wódki, z polskiego żołnierza i z polskich dziewczyn”. Podczas gdy Aniołek oddaje się zapasom słownym z Krychą i jej mężem, Niuniek zawiązuje męski alians z Gańkiem. Nalewa mu i rozpoczyna przyjacielską pogawędkę:

- A jak wam się żyje Józus?
- A żyje się jakoś, Niuniuś kochany.

Mężczyźni stukają się kieliszkami, równo podnoszą je do ust, a wychylnym kieliszkom towarzyszy opowieść o tym, jak to jest na wsi. Aniołek niezmiennie pozostaje na zewnątrz męskich układow tworzonych za pomocą wódki, zaznaczając jednocześnie swoją pozycję pani domu i władczej żony panującej nad sytuacją:

– Niuniek, przyhamuj trochę z tym piciem, bo się ubzdryngolisz i będzie po herbacie.

Wyraźnie widać, że Gańko inaczej pije „po przyjacielsku”, utwierdzając przyjaźń z Niuńkiem, a inaczej z hamowanej złości, wywołanej dowcipem o chłopach, jaki powiedział jego zarozumiały zięć. W pewnym momencie wyciąga zza pazuchy piersiówkę z własnym trunkiem, by poczęstować nim biesiadników; alkohol okazuje się okazać się tak mocny, że wykrzywia twarz.

Amatorem Gańkowego alkoholu okazuje się sąsiad – Zenon Minkowski. Słyszając sygnały wskazujące na libację, przyszedł „z awanturą”, chętny przylączyć się do picia. Razem z nim zjawiła się żona – znacznie młodsza od niego, Lidka. W tym momencie dynamika sytuacji rośnie. Od razu wiadomo, że Minkowski prowadzi grę, w której jest mistrzem. Do walki pobudza go widok flaszek na stole. Pretensje o zakłócanie spokoju zmierzają do wyrażenia celu:

– No nie, zdenerwowałem się, muszę się koniecznie czegoś napić. – Aniołek nie waha się przystąpić do starcia:

– Co pan powie, może herbatki?

– Co pani, zwariowała? Kto dzisiaj pije herbatę?

Niuniek chce ugody, stara się powstrzymać skutki ataku swojej żony:

– To może coś mocniejszego? – Proponuje, biorąc się do nalewania. Przeciwnik nadal jednak demonstruje swoją siłę:

– Ja panie kolego nie jestem przyzwyczajony pić z naparstków.

– Podsuwa Niuńkowi szklankę. – Lubię pić po męsku. – Od razu też zaznacza, że ma wiernych żołnierzy: – Napijesz się Lidka?

– Mówi do żony, a ta spieszy z zapewnieniem, że niezmiennie pozostaje jego sojuszniczką:

– Z tobą zawsze.

– Pani też ze szklanki? – Niuniek bada, jak daleko posunięty jest sojusz.

– Tak, ale tylko do połowy – Lidka potwierdza jego trwałość.

– No to zdrowie obecnych. – Ogłasza zwycięzca starcia, ale szklankami stuka się tylko z Lidką. Na tym kończy się rola kobiety Minkowskiego. Usuwa się ona w cień i oddaje konsumpcji wędlin; jej małżonek natomiast zaznacza zdobyte przez siebie pole:

– No to panie kolego, na drugą nogę.

Obserwujący to z boku inżynier zaznacza, że jakiegokolwiek wejście w interakcje z walczącymi byłoby poniżej jego godności:

– Chamstwo się szerzy. – Mówi do swej żony Krychy. Dla Minkowskiego nie jest on jednak ani poważnym przeciwnikiem ani potencjalnym sojusznikiem:

– Ja tam zawsze byłem z inteligencją na bakier. – Rzuca od niechcienia, po czym decyduje się poszerzyć krąg sprzymierzeńców i zwraca się do Gańki:

– Ojczulku, wypijmy za sojusz robotniczo-chłopski. – Rolnik rozpoznaje w nim swojego człowieka, przyjmuje propozycję, co zaznacza w odpowiedzi dość wyrafinowanej jak na prostego człowieka:

– Ja jestem stary ludowiec i z gówniarzami nie piję. Z panem chętnie.

– Zdrówka.

Jak każdy zwycięzca, Minkowski starannie dobiera sojuszników; wyraźnie daje do zrozumienia, że z Niuńkiem nie będzie się bratał. Na zwrot „Drogi sąsiedzie” reaguje ostro:

– Jaki ja dla ciebie sąsiad! Pierwszy raz ciebie widzę w życiu na oczy, a przecież nie raz byłem w tym mieszkaniu. – Niuniek może uzupełniać mu opróżnianą szklanekę, ale pić razem nie będą.

Alkohol włączony tu jest w rytuał interakcyjny, pozwala ustanawiać relacje między uczestnikami. W zasadzie nikt się nie upija – odurzające właściwości trunku pozostają gdzieś w tle. Jedyne czasem Aniołek mityguje alkoholowy apetyt Niuńka – daje się to jednak ująć jako element tej samej gry. Wskazuje na wielkomięjskość gospodyni, jej usytuowanie społeczne i aspiracje. (Kobiety wiejskie wiedzą, że chłop pije z natury). Jak dowodzi ta sytuacja, nadrzędność i podporządkowanie nie są nikomu dane raz na zawsze – o swoją pozycję trzeba zabiegać i nieustannie ją poświadczać. Fakt kto pije, co i z kim to elementy tej gry. Wymiana zdań i gestów towarzysząca częstowaniu alkoholem, nalewaniu, picciu – często wysoce skonwencjonalizowana – pomaga zachować kontrolę nad sytuacją. Wiadomo przy tym, że rozmowa ma swoje drugie dno: chodzi nie o picie, lecz o coś znacznie więcej²⁸.

²⁸ Próbę utrzymania sytuacji w granicach „rozmowy biesiadnej” ilustruje scena z *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*: Po skończonym przyjęciu

Katalizator polskości

Butelka polskiej wódki, którą Niuniek częstuje gości, wprowadza do gry nowe treści. W myśl tego, co mówi Niuniek, symbolizuje ona wartości, dla których warto porzucić spory. Pełni taką funkcję, jaką w przypadku wiejskiego picia ma samogon – oznacza ludzi szczerych, Polaków z krwi i kości. Jak pisała Iwona Kurz, „Alkohol wyraźnie wyznacza granicę swój-obcy. Z jednej strony służy temu wybór określonego rodzaju trunku, z drugiej sposób, w jaki pijący sobie z nim radzi” (Kurz 2000: 138). Wódka staje się częścią wymownego zestawu; zestaw ten zawiera także piękne kobiety, dzielnych żołnierzy, a także pewne cechy uważane za narodowe zalety – takie jak na przykład gościnność. Za pomocą tego uniwersalnego środka tworzy się i podtrzymuje więź²⁹. Polska to

dyrektor Tadeusz Krzakowski samotnie siedzi przy stole zastawionym butelkami. Zjawia się młoda kobieta.

No niestety, spóźniła się Pani, ale proszę bardzo, tu są kanapki, czekolada, o tam jest nawet teczka ze wszystkimi materiałami. Proszę, koniak.

Koniak... – Podejmuje ona niepewnie, wyraźnie zalękniona. – Tak, ale ja ...mmmm ... w innej sprawie.

Tak. Więc słucham, o co chodzi?

Ja będę miała dziecko

A tak, oczywiście. Przepraszam, nie wiedziałem. To oczywiście koniak. Żaden właściwie alkohol nie jest wskazany. Zatem Pani pozwoli, zdrowie przyszłego członka naszej społeczności. – Sięga po kieliszek z koniakiem i pije.

Kiedy kobieta oznajmia mu, że to on jest ojcem dziecka, dyrektor zdecydowanie odstawia koniak – wyraźnie traci grunt pod nogami. W tej sytuacji nie da się już zasłaniać pękatym kieliszkiem wypełnionym ekskluzywnym trunkiem, a retoryka częstowania i picia traci sens.

²⁹ Iwona Kurz, idąc za klasyfikacją utworzoną przez Antoniego Kępińskiego, zauważa, że styl kontaktywny zabarwia inne style picia obrazowane w polskich filmach, „Kiedy się przyjrzeć proponowanej przez Kępińskiego typologii stylów picia, odnieść można wrażenie, że faktycznie wszystkie one spotykają się w Polaku. Zdaniem autora, neruastenicy (1) piją niewiele, ale zawsze wtedy, kiedy źle. Polacy, jak się wydaje, piją ciągle, przynajmniej w PRL-u, ale wtedy przecież nie było dobrze. Najpopularniejszy to styl kontaktywny (2) (...) Ten jednak łatwo przekształca się w dionizyjcki (3) prowadzący do zamroczenia komunikacyjny – ułatwiają kontakt ze sobą, z innymi, a przed wszystkim ze światem, ba, nawet z Absolutem. Ostatni styl wyróżniony przez Kępińskiego to styl heroiczny (4) wzmacniający poczucie mocy. Można go zinterpretować jako styl umożliwiający, a przynajmniej ułatwiający działanie w świecie, niekiedy prowokujący do działania (...) będzie to działanie zastępcze, często samobójcze; test podnoszenia kieliszka staje się gestem

wprawdzie kraj niebogaty, ale wódka to artykuł, którego w kraju braków i niedoborów nigdy nie zabraknie³⁰.

Polskie picie zyskuje jeszcze na wyrazistości, jeśli zestawione zostanie z innymi narodowymi stylami picia i z preferencjami dotyczącymi trunków. Przykłady takich krótkich, dosadnych charakterystyk można znaleźć w trylogii Tadeusza Chmielewskiego *Jak rozpętałem drugą wojnę światową* (1969). Alkohol nie pojawia się tam często – jeśli jednak wkracza na scenę, jego przekaz brzmi klarownie.

Bohater – szeregowiec Franek Dolas – zostaje nam przedstawiony pośrednio w scenie na peronie dworcowym. Kiedy kapitan jego oddziału zauważa brak jednego żołnierza i pyta „Kogo brakuje?”, pada odpowiedź: „Franka Dolasa, pewnie zabarłował jak wyskoczyliśmy na piwo w Koczowie”. W istocie Franek Dolas śpi w przedziale po spożyciu piwa – w ten sposób gubi swój oddział, przejeżdża granicę i znajduje się na terytorium Niemiec wstępujących właśnie w stan wojny z Polską.

Dolasowi zdarza się nadużywać alkoholu, ale nie traci przy tym swojego uroku. Pije „dospołecznie”, wchodząc w przyjacielskie relacje z innymi pijącymi; ułatwia to kontakt zwłaszcza, gdy nie są oni Polakami. Bratając się z Jugosłowianami, Dolas zostaje do nieprzytomności upojony śliwowicą (trzeźwieje jednak, gdy biorą go za chorego i chcą dać zastrzyk). Pijący Jugosłowianie są weseli, otwarci, niekiedy porywcy, ale szczerzy. Wiadomo też, że od butelki nie stronią Rosjanie – ta cecha wskazuje na ich charakter – mocnych, prostych ludzi. Kiedy napotkany w lesie bimbrownik częstuje Dolasa świeżo wyprodukowanym przez siebie napojem, pyta z troską: „Nie za słabe? Bo Ruskie na ten przykład, to lubią mocne”. Bimbrownik to postać pozytywna, pomocnik partyzantów, pomagający im pozyskiwać miny. Dba o jakość trunku, bowiem przeznacza go na ważny cel: „Dla naszych żołnierzy szykuje, na powitanie. Czyściutka jak kryształ”.

zamiast” (Kurz 2000: 137). W komedii dominacja kontaktywności jest szczególnie wyraźna.

³⁰ Przypomnijmy scenę z *Party przy świecach*: para z miasta – Niuniek i Aniołek, wyprawivszy się na wieś nie zastają w domu gospodarzy. W oczekiwaniu na ich przyjsie Niuniek udaje się do sklepu i przynosi to, co mógł kupic – charakterystyczną flaszkę; jedzenia – jak mówi żonie – w sklepie nie było.

Sytuacja wojny w zasadzie nie zmienia funkcji, jaką ma alkohol. Podobnie jak w poprzednich przypadkach, „oznakowuje” pijących, a dokonuje tego według podobnego klucza. Szczery wojak może wiele wypić, a upicie się nie jest jego przywarą, wskazuje raczej na męskość. Polski styl picia i preferencje skonfrontowane są z tymi, które cechują inne narody: jak wiemy, Rosjanie muszą mieć trunki wysokoprocentowy³¹ (są twardzi, mogą wytrzymać wiele), weseli, przaśni Jugosłowianie piją mocną śliwowicę, Włosi – dwuznacznicy ze względu na polityczne preferencje, „wkęceni w wojnę” przez swego *duce*, ale w gruncie rzeczy sympatyczni i skorzy do zabawy – sięgają po wino. Anglicy natomiast o godzinie piątej przerywają wszystkie czynności i udają się na herbatę – sączą ją w zamkniętych grupkach, oddając się ceremonii nalewania, dosładzania, mieszania. (Kapitan Ralf Peacock oczywiście nie brata się z podległymi mu żołnierzami – sierżant Hopkins nalewa mu narodowy trunek z prywatnego czajnika). Jest to rodzaj narodowej fiksacji, typowej dla przerafinowanego społeczeństwa klasowego. Sceny raczenia się trunkami w skondensowany sposób ukazują charakter danego narodu.

Polska wódka wydobywa z ludzi polskość, rozbudza ją, rozpalą. Kiedy w *Nie lubię poniedziałku* do Warszawy ma przybyć Polonus z Ameryki, który swoje oszczędności przeznaczył na budowę szkoły, na lotnisku witają go piękne dziewczęta, ludowe zespoły muzyczne i poczęstunek z wódką. Ten ostatni rozbudza w sercu rodaka polskie nuty. Ksiądz nalewa mu do kieliszka czystą wyborową:

– No, golnij sobie synu jeszcze jednego i musimy iść, tam na nas w szkole czekają.

– Thank you very much. – Rodak moczy usta, a górale żartobliwie grożą mu palcami:

– Oj, do dna, do dna. – Częstowany istotnie wypija do dna i wtedy polskość zaczyna u niego rezonować z coraz większą siłą:

³¹ W filmie *Lata dwudzieste, lata trzydzieste* często pojawia się szampan, koniak, wino – pija się z eleganckich, przeważnie kryształowych kieliszków. W wódce rozsmakowuje się tylko stary rosyjski baletmistrz – za pierwszym razem nalewa ją do szklanki, potem pije prosto z butelki.

– Jak ja tam szedł a Amerce na drynka, to ja sobie mówił: Mroz stop it, a tu ni ma wódki i świństwo nie bedzis pić, lepij rzuć tego dolara do kufra – do kufra, tak – i tak dorobił się majątek. Job był, biznes tyż, ale tu – bije się w pierś – tu było pusto. – Podsuwa kieliszek pod butelkę – I want to say that, tesknica żarła za te wszystkie.

– No to gołnij se jesce roz – konkluduje stary góral, a Mróz idzie za jego radą, chwalać napój.

Polskość z wódką wymieszana jest tak, że odróżnić ich prawie nie sposób – jedno z drugim wiąże się na poziomie obyczajowym i symbolicznym. Sposób, w jaki komedie ostatniego dwudziestolecia PRL-u wykorzystują tę mieszaninę, jest – jak można było zobaczyć – dość charakterystyczny. Picie to temat drażliwy, wpisany w ekonomię i obyczajowość w sposób dwuznaczny. Filmy propagandowe wprost przekazywały myśl o tym, że jego nadużywanie wiedzie do degeneracji. Ta myśl obecna też była w obrazach dramatycznych. Komedie oswajają alkohol, pozabawiając go wartości destrukcyjnych. Czynią z niego współuczestnika życia, wręcz nieodzownego w różnych sytuacjach. Wódkę zamieniają w wodę i na odwrót. Jeśli ukazują upojenie alkoholowe, to ma ono w sobie coś z atmosfery przenikającej średniowieczne *Totentanz*. Śmierć była w nich nieco śmieszna, a korowód, który za sobą wiodła mógł wciągnąć każdego.

Zakończenie

W niektórych z przywołanych przeze mnie filmów alkohol grał swą rolę ze swadą starego aktora, w innych pojawił się na chwilę i jego głos brzmiał nieśmiało; sądziłam jednak, że w obu przypadkach warto zwrócić uwagę na przekaz, jaki niesie. Role te ulegały pewnym modyfikacjom na przestrzeni ostatniego dwudziestolecia PRL-u, można jednak sformułować uogólniony opis: niewątpliwie miłośnikami picia są filmowi robotnicy i chłopi. Ich zamiłowanie do alkoholu przybiera różne odcienie, ewokując szeroki zakres sensów. W przypadku obu tych grup istnieje sugestia, iż picie to rzecz zwyczajna. W kulturze chłopskiej jest też ono uzasadnione obyczajem, rytuałem, tradycją. (Zbiorowy portret robotnika i chłopa, jaki wyłania się z komedii, zdaje się negatywnym odbi-

ciem tego forsowanego przez socjalistyczną ideologię; w wielu miejscach jest równie jak on schematyczny)³².

Inteligencja pije zdecydowanie mniej, niekiedy upicie ukazuje się nawet jako eksces (np. *Nie ma róży bez ognia*). Ogólnie rzecz biorąc, im mniej zaradny życiowo inteligent, tym gorzej radzi sobie w sytuacjach konsumpcji alkoholu. Piją ludzie na stanowiskach, jakkolwiek zjawisko to przedstawiane jest do poziomu średniej kadry kierowniczej włącznie. (Ekipy rządzącej komedie raczej nie brały na cel). O ile prosty żołnierz pić może, a niekiedy nawet powinien³³, o tyle milicjanta ten problem nie dotyczy. Więcej i częściej piją mężczyźni, co nie znaczy, że kobiety nie wchodzi w żadne relacje z alkoholem. Pijących traktuje się z pobłażaniem – wybacza im się incydentalne błędy i nieusuwalne rysy na charakterze³⁴.

³²Warto przypomnieć, że *Człowieku z żelaza* (1981, reż. Andrzej Wajda) motywem znaczącym jest fakt, że w czasie strajku w Stoczni Gdańskiej panuje prohibicja. W ten sposób podkreślone są zupełnie inne cechy robotników – ich zdolność do samoorganizacji, odwaga, ale i mądrość życiowa oraz wykraczanie myślą poza krąg własnych spraw (ten motyw widoczny jest np. w reportażowych wypowiedziach kobiet). Pragnieniem napicia się kierują się ludzie spoza robotniczego świata. Dziennikarz Winkiel wieziony na ważne spotkanie w samochodzie pije czystą z piersiówki; w pokoju hotelowym w Gdańsku rozpaczliwie potrzebuje wódki – jeśli butelka czystej stłucze się, zbiera z podłogi płyn ręcznikiem, który potem wykręca, by zebrać cenny płyn w kubek do mycia zębów. Na prohibicję narzeka też działacz Badach, traktując ją jako robotnicze dziwactwo, przed którego skutkami jest jednak zabezpieczony: „Widzi pan, wydają zarządzenia, a Polak z Polakiem na trzeźwo się nie dogada”. – Mówi do Winkla, otwierając przed nim dobrze wyposażony barek ukryty w kontrabasie.

³³W filmie *Niespotykany spokojny człowiek* kiedy ojciec chce popsuć synowi opinię w jednostce, mówi do kapitana, że syn pije. W odpowiedzi słyszy: „Wzorowy żołnierz”.

³⁴Dobrym przykładem jest epizod z filmu *Jak to się robi* (1974, reż. Andrzej Kondratiuk): Jeden z bohaterów – Narożny – uciekając przed rozsierdzoną rodziną zakopiańskiej panny, korzysta z pomocy milicjanta – udaje znajomego „władzy”. Niebezpieczeństwo zostaje zażegnane, ścigający wycofują się, ale wtedy Narożny atakuje milicjanta. Zarzuca mu, że jest pijany. Narożny zgodnie z prawdą odpowiada, że nie jest. Milicjant chce go ukarać – łagodnie dopiero wtedy, gdy Narożny stwierdza, że jednak jest pijany. Zostaje odprowadzony do domu i pożegnany słowami: „A na przyszłość, jak pan będzie pijany, to niech pan nie udaje pijanego, bo to się może źle skończyć”.

Nie o opis społeczeństwa chodziło mi jednak w tym tekście. Za pomocą alkoholu utrwalony zostaje obraz absurdu świata, gdzie „właściwe miejsca” ludzi i rzeczy są odwróceniem tego, co w zasadzie uważa się za prawidłowe. Przestrzeń komediowego świata sprawia, że możliwe staje się wypowiedzenie tego, czego z jakichś względów mówić nie można. Tadeusz Konwicki podczas kolaudacji komedii *Święta wojna* (reż. Julian Dziedzina) w roku 1965 dowodził, że jedna ze scen powinna w niej pozostać mimo kontrowersji jakie budzi: „nie zapominajmy, że jest to scena-tabu, której w normalnym filmie nie moglibyśmy dotknąć”. Czyżby komedia nie była „normalnym filmem”? Czy jej prawo do zniekształcania świata pozwala docierać tam, gdzie w zasadzie wstęp jest wzbroniony? Konwicki zwraca też uwagę na epizod, w którym po zakończonym meczu dzieci zbierają butelki. Jego zdaniem ma on „wielką wymowę, także społeczną. Przecież w normalnym filmie jest nie do pomyślenia pokazanie tej sceny. No, bo jak to byśmy powiedzieli: jak, na przeciętnych meczach nie rozpijamy społeczeństwa. Dzieci nie zbierają po meczach butelek. W komedii filmowej jest to możliwe do pokazania. I chociaż ona w *pewnym sensie odpowiada prawdzie, rzeczywistości*, w normalnym filmie, nie komediowym, jest nie do pomyślenia. Pokazuje to bowiem w sposób dość ostry obraz rzeczywistości, społeczeństwa. To jest jednak komedia, która *rzeczy realistyczne pokazuje w komediowej formie*” [podkr. – A.W.].

Kilkakrotnie w tej wypowiedzi powraca motyw „normalnego filmu”, któremu zakneblowano usta i komedii, przejmującej rolę rewelatora prawdy. To ona staje się lustrem przechadzającym się po gościńcu – może sobie tam chodzić, ponieważ istnieje przekonanie, że każdy obraz, który pokaże będzie prawdziwy tylko „w pewnym sensie”. (Por. w dalszej części tej samej wypowiedzi: „Pokazuje rzeczy, z którymi w *rzeczywistości się nie spotykamy*, jak to ma miejsce w sprawie butelek”) [podkr. – A.W.]. Ażeby ten trick zadziałał potrzebna jest wiara w istnienie paktu między nadawcą a odbiorcą. Obaj muszą zakładać odwracalność relacji między normalnością a nienormalnością (czyli komediowym zniekształceniem). Cytowana wypowiedź jest charakterystyczna także z tego względu, że dostarcza argumentów przeciwnym sobie stronom. Konwicki mówi: „Jest to więc wentyl społeczny. Pokazujemy

przecież słusznie mające miejsce rzeczy, pokazujemy społeczeństwu rzeczywiście to, co się dzieje” (Stenogram z kolaudacji filmu *Święta wojna* 11 września 1965, cyt. za: Skotarczak 2004: 117). Wspomniany „wentyl bezpieczeństwa” to stereotypowe określenie – ograne i banalne, ale pewnie dlatego perswazyjnie skuteczne. Wiadomo, że otwarcie wentyla zapobiega eksplozji. Konkluzja ma być taka, że komedia nie zagraża oficjalnej prawdzie, a jej przekaz jest moralnie słuszny („pokazujemy społeczeństwu rzeczywiście to, co się dzieje”). Jak widać, odwracanie sensów jest tu zinstrumentalizowane w stosunku układu sił społecznych, politycznych i ideologicznych. Głos Konwickiego prezentuje praktykę korzystania z istniejącego w ramach systemu mechanizmu wypowiedalności – dlatego przywołałam go, chociaż pochodzi z czasu nieco wcześniejszego niż ten, którym się zajmowałam. W komediach można szukać odbicia rzeczywistości, ale nikt nie każe w tę rzeczywistość wierzyć, bo z zasady obraz jest zniekształcony. Świat na opak, który więzi nas byłby przerażający, świat rozpoznawany jako karnawałowy, pozwala opaczność obśmiewać. Rozpoznawanie w zniekształceniu kształtów prawdy stanowi jednak o przyjemności kontaktu z komediowym światem. (Jeśli prawda jest oficjalnie zakazana, radość z odebrania przekazu może być tym większa). Ten rodzaj śmiechu tworzy też szczególnego rodzaju wspólnotę tych, którzy wspólnie doznają elementu wywrotowego, mieszczącego się jednak w wyznaczonych granicach³⁵. Komedia okresu konformizmu wewnętrznego, sprzed „naruszenia rusztowań systemu”, czyli do roku 80. korzystała z wypracowanego już języka porozumiewania się z widzem. Ustalone były kręgi obśmiewanego obszaru, wewnątrz nich sięgano po coraz bardziej

³⁵ Zwraca na to uwagę Talarczyk-Gubała. Pisząc o śmiechu, jaki wzbudzali bohaterowie chłopskich komedii Chmielewskiego i Barei, zauważa ona: „Niespotykanie spokojni chłopci: Kazimierz Pawlak, Władysław Kargul, Stanisław Włodek wywoływali śmiech, jakiego nie doświadczyli inni bohaterowie polskich komedii. To śmiech, który pojawia się, kiedy po długim rozstaniu witamy się z bliskimi i w przyпыlywie serdeczności akceptujemy wszystkie ich przywary, bo przywołują one emocjonalny koloryt miejsca, w którym się wychowaliśmy. Śmiech ów tworzył wspólnotę opartą na wychwytywaniu aluzji, w których bohaterowie demaskowali się jako antysocjaliści. Publiczność kibicowała komicznej ekwilibryście chłopów, którzy starali się jakoś przeżyć w PRL” (Talarczyk-Gubała 2007: 190).

wyrafinowane środki wyrazu. Natomiast portretowanie aktualnej rzeczywistości w ostatnim dziesięcioleciu PRL-u, niestabilnym pod względem politycznym i kulturowym sprawiało trudności. Oto przykład, ilustrujący ich charakter:

W czołówce filmu *Kapitał czyli jak zrobić pieniądze w Polsce* widzimy pomnik Karola Marksa zdejmowany z cokołu. Podwieszony do helikoptera szybuje nad Warszawą; w tle – Pałac Kultury i Nauki oraz dźwięki międzynarodówki. W zamknięciu filmu pojawia się podobny obraz, tylko że Marksowi spod pachy wylatują kartki; nietrudno się domyślić, że to kartki jego dzieła. (Tytuł „Kapitał” widzieliśmy na cokole pomnika w scenie początkowej). Rozsypuje się dawna idea.

Kiedy oglądamy te sceny, nietrudno nam wywołać w pamięci obraz słomianego misia szybującego nad Warszawą.

Miś z filmu Barei to słomiana figura – niezgrabna, pozbawiona wdzięku; to parodystyczny emblemat praktykowania socjalistycznej ideologii przekładanej na ekonomię, wcielenie pałubicznego pierwiastka PRL-owskiej rzeczywistości (Janicka 1981). Miś to także pieścizna drobienie, jakim zwracają się do bohatera Ryszarda Ochódzkiego kobiety. Jego misiewatość ma szczególny charakter – prezes klubu „Tęcza” to wytwór ustroju i jego sprawny użytkownik³⁶. Można wprawdzie sformułować odpowiedź na pytanie „Po co jest miś?”, ale odpowiedź pełna i wyczerpująca byłaby absurdalna³⁷.

³⁶ Monika Talarczyk-Gubała nazywa Misia „bohaterem naszych czasów”. W jej ujęciu jest to jednak nie tylko postać kreowana przez Stanisława Tyma w jednym filmie. Pojawia się wcześniej i w kolejnych obrazach dojrzewa do wyrażania określonych sensów: „Po roli fałszywego kaowca w *Rejsie* postać nabrała rozmachu, pojawiła się w roli karierowicza Dudały w *Co mi zrobisz jak mnie złapiesz*, następnie jako bohater naszych czasów w *Misiu*, a później złągodniała w *Rozmowach kontrolowanych* (...). Wydaje się, że Tym przybrał postać Misia, by w sposób najbardziej skuteczny, jaki mógł – jako artysta – wyrazić absurd swoich czasów” (Talarczyk-Gubała 2007: 213–214).

³⁷ Zob. odpowiedź Ochódzkiego na to pytanie, zadane przez Hochwandra: „Otóż to! Nikt nie wie po co, więc nie musisz się obawiać, że ktoś zapyta. Wiesz co robi ten miś? On odpowiada żywotnym potrzebom całego społeczeństwa. To jest miś na skalę naszych możliwości. Ty wiesz, co my robimy tym misiem? My otwieramy oczy niedowiarkom. Patrzcie – mówimy – to nasze, przez nas wykonane i to nie jest nasze ostatnie słowo i nikt nie ma prawa

Pojawiający się na początku i na końcu *Kapitału...* obraz szybującego nad Warszawą Marksa to nawiązanie czytelne – zapisane niejako dużymi literami i jeszcze podkreślone. Wydobyta przy tym zostaje dwuznaczność słowa „kapitał” odnoszącego się zarówno do dzieła pomnikowego autora (którego myśl właśnie się dezaktualizuje), jak i do kapitału dolarowego przywiezionego przez bohatera do kraju. Cała historia opowiedziana jest jednak w innym języku niż ten, z którego korzystał Bareja. O ile Ochódzki czuje się w świecie absurdu jak ryba w wodzie – różne epizody układają mu się w sekwencje i pozwalają kreślić plan – o tyle Piotr Nowosad z *Kapitału...* widzi absurdalność rzeczywistości i cały czas się jej dziwi; absurdalność ta ma charakter ekonomiczno-społeczny³⁸.

Korzystając z czytelnego obrazu można zaczerpnąć siłę wyrazu z istniejącego rejestru rzeczy śmiesznych, a jednocześnie wychylić ku temu, co nowe. Śmieszność świata przedstawianego w *Kapitale...* na czym innym się jednak zasadza. O ile śmiech wywoływany przez opowieść Barei w założeniu miał być karnawałowy, o tyle ten, ku któremu skierowany jest *Kapitał...* jest raczej satyryczny. Bachtin – do którego odwołuję się w tym miejscu – wyraźnie odróżniał te dwa rodzaje śmiechu. Satyryk, w jego ujęciu „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” (Bachtin 1975: 69).

W końcu lat 80. brak dystansu do wciąż zachodzących przemian, nie wiadomo też, czy śmiech nas nie zwiedzie. Krytyce poddaje się to, co krytykować bezpiecznie (urzędników średniego szczebla, korupcję na szczeblu lokalnym), szuka się powodów do śmiechu w sferze zmieniającej się obyczajowości. Lepsze efekty

się przyczepić, bo to jest miś społeczny, w oparciu o sześć instytucji, który sobie zgnije, do jesieni na świeżym powietrzu i co się wtedy zrobi?”.

³⁸ Bohater tego filmu to doktor socjologii. Po prawie trzech latach nieobecności wraca do Polski ze Stanów Zjednoczonych, gdzie miał wykłady. Za namową otoczenia decyduje się zainwestować zarobione tam pieniądze w jakiś biznes – kolejno są to: smażalnia frytek, punkt kserograficzny, biuro matrymonialne, hodowla żab na eksport. Każde z przedsięwzięć kończy się niepowodzeniem. W końcu jednak bohater osiąga sukces w swojej dziedzinie – książka naukowa, którą kiedyś napisał została przetłumaczona na angielski i zdobyła prestiżową nagrodę.

osiągają wówczas twórcy komedii określanych jako eskapistyczne – abstrahujące od realiów (np. komedie retro), choć niekiedy odnoszące się do nich pośrednio.

Na zakończenie przypomnę jeszcze jedną z alkoholowych scenek z filmu *Brunet wieczorową porą*: klasa szkolna zwiedza ekspozycję muzealną, na której historię Polski przedstawia się jako historię picia, a właściwie rozpijania pańszczyźnianego chłopca przez dziedziców. Opowieść, którą przekazuje dzieciom nauczycielka, tworzy perspektywę, w jakiej mają one rozumieć otaczający je świat. W tej perspektywie nawet w zwykłej butelce z wodą do podlewania roślin doniczkowych nietrudno zobaczyć kolejne narzędzie demoralizatorskiej działalności dziedzica. Żywiół programowej narracji usytuowany jest ponad faktami i nimi rządzi. Jeśli jakieś elementy narracji wydadzą się ideologicznie niedoskonałe, sfabrykuje się nowe fakty (dowody rzeczowe), a opowieść splecie z inną, dodając jej siły perswazji. (Ekspozyty wskazujące na historię rozpijania – czyli butelki – uzupełnia się zatem paralelną opowieścią o tym, że „z jednej strony dziedzice rozpijali naród a zdrowe jądro chłopstwa nie dawało się rozpijać”). W każdą opowieść można jednak wierzyć lub nie. Można też wprawić w ruch sensory, jakie przekazuje, umiejscowić ją między wiarą a momentem jej zawieszenia, odwrócić porządek wiary i niewiary, by z perspektywy tworzonej przez ten ruch zobaczyć to, w co na co dzień w zasadzie wierzymy.

Bibliografia

- Bachtin Michaił, 1975, *Twórczość Franciszka Rableais'go a kultura ludowa średniowiecza i Renesansu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Głębińska Ewa, 1992, *Kinofikacja czy kinofikacja*, „Iluzjon”, nr 1.
- Janicka, 1981, *Pałuba* (rec. „Miś”) „Film”, nr 45.
- Kosiński Krzysztof, 2008, *Historia pijaństwa w czasach PRL*, Neriton i IH PAN, Warszawa.
- Kurz Iwona, 2004, *Kieliszki w dłoń. Motyw alkoholu w powojennym filmie polskim*, „Dialog”, nr 4.
- Skotarczak Dorota, 2004, *Obraz społeczeństwa PRL-u w komedii filmowej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Świada-Ziemia Hanna, 1996, *Człowiek wewnątrznie zniewolony. Mechanizmy i konsekwencje minionej formacji – analiza psychosocjologiczna*,

Instytut Stosowanych Nauk Społecznych, Uniwersytet Warszawski, Warszawa.

Talarczyk-Gubała Monika, 2007, *PRL się śmieje! Polska komedia filmowa lat 1945–1989*, Wydawnictwo Trio, Warszawa.

Filmografia

- „Awans” (1974), reż. Janusz Zaorski
- „Brunet wieczorową porą” (1976), reż. Stanisław Bareja
- „Człowiek z marmuru” (1976), reż. Andrzej Wajda
- „Człowiek z żelaza” (1981), reż. Andrzej Wajda
- „Dzięcioł” (1971), reż. Jerzy Gruza
- „Jak rozpętałem drugą wojnę światową” (1969), reż. Stanisław Chmielewski
- „Jak to się robi” (1974), reż. Andrzej Kondratiuk
- „Kapitał czyli jak zrobić pieniądze w Polsce” (1989), reż. Feliks Falk
- „Kochaj albo rzuć” (1977), reż. Sylwester Chęciński
- „Lata dwudzieste, lata trzydzieste” (1985), reż. Janusz Rzeszewski
- „Nie lubię poniedziałku” (1971), Tadeusz Chmielewski
- „Miś” (1981), reż. Stanisław Bareja
- „Nie ma róży bez ognia” (1974), reż. Stanisław Bareja
- „Niebieskie jak morze czarne” (1972), reż. Jerzy Ziarniak
- „Niespotykanie spokojny człowiek” (1975), reż. Stanisław Bareja
- „Nowy Jork czwarta rano” (1988), reż. Krzysztof Krauze
- „Och Karol” (1895), reż. Roman Załuski
- „Party przy świecach” (1980), reż. Antoni Krauze
- „Pociąg do Hollywood” (1987), reż. Radosław Piwowarski
- „Poszukiwany, poszukiwana” (1972), reż. Stanisław Bareja
- „Przyjęcie na dziesięć osób plus trzy” (1973), reż. Jerzy Gruza
- „Rykowisko” (1986), reż. Grzegorz Skurski
- „Seksmisja” (1983), reż. Juliusz Machulski
- „Smażalnia Story” (1985), Józef Gębski
- „Sami swoi” (1967), reż. Sylwester Chęciński
- „Sztuka kochania” (1989), reż. Jacek Bromski
- „Vabank (1981), reż. Juliusz Machulski
- „Wniebowzięci” (1973), reż. Andrzej Kondratiuk
- „Wolna sobota” (1977), reż. Leszek Staroń
- „Życie wewnętrzne” (1987), reż. Marek Koterski