

*Grzegorz Łęcicki, WT UKSW*

## Karykaturalne wizerunki polityków w wybranych komediowych polskich serialach telewizyjnych oraz filmach fabularnych

*Caricatured images of politicians in selected Polish comedy television series and feature films*

### **STRESZCZENIE:**

PRZEDSTAWIENIE ROZMAITYCH WIZERUNKÓW POLITYKÓW W KOMEDIOWYCH POLSKICH FILMACH I SERIALACH TELEWIZYJNYCH. UKAZANIE UWARUNKOWAŃ HISTORYCZNYCH WPLYWAJĄCYCH NA SPOSÓB PREZENTACJI POLITYKÓW W POLSKICH FILMACH I SERIALACH.

### **SŁOWA KLUCZOWE:**

POLITYKA, POLITYCY, KOMEDIE, FILMY, SERIALE.

### **ABSTRACT:**

PRESENTATION OF VARIOUS IMAGES OF POLISH POLITICIANS IN COMEDY FILMS AND TELEVISION SERIES. SHOWING THE HISTORICAL FACTORS AFFECTING THE PRESENTATION OF POLITICIANS IN POLISH MOVIES AND TV SERIES.

### **KEYWORDS:**

POLITICS, COMEDY, MOVIE, SERIES.

**P**rzedmiotem niniejszej analizy będzie obraz polityków ukazywany w polskiej kinematografii powojennej oraz cyklicznych produkcjach telewizyjnych w Polsce. Założeniem wstępnym jest teza o tym, że kino i telewizja stanowią zarówno swoiste odbicie rzeczywistości, niejako zwierciadło, w którym wolno dostrzec podobieństwo do osób oraz zjawisk realnych, jak i narzędzie służące określonej propagandzie. Dzięki zastosowanej metodzie krytycznej analizy treści wybranych przekazów audiowizualnych owo podstawowe założenie zostanie poddane weryfikacji, zaś syntetyczne przedstawienie rozmaitych filmowych i serialowych wizerunków polityków ukaże bogactwo i różnorodność ukazywanych obrazów w określonych kontekstach historycznych i uwarunkowaniach politycznych.

## 1. Mit Nikodema Dyzmy

O popularności satyrycznej powieści Tadeusza Dołęgi-Mostowicza *Kariera Nikodema Dyzmy*, opublikowanej w 1932 roku, a stanowiącej zjadliwą krytykę rządów sanacyjnych i ówczesnej elity władzy<sup>1</sup>, świadczą nie tylko ciągle wznowienia, ale także fakt aż trzykrotnej jej ekranizacji. Dla kolejnych pokoleń filmowców powieść Dołęgi-Mostowicza stanowiła podstawę scenariusza oraz inspirację do ukazania obrazu polskiej polityki zarówno dawnej, jak i aktualnej.

### 1.1. Odsłona pierwsza

Pierwszą ekranizacją losów bezrobotnego biedaka, który dzięki szczęśliwemu przypadkowi wszedł na salony i zaczął robić oszałamiającą karierę, był film Jana Rybkowskiego *Nikodem Dyzma*, którego premiera odbyła się w końcu października 1956 roku<sup>2</sup>. Realizacji obrazu dokonywano więc jeszcze w okresie polskiego stalinizmu. Tym więc również, o ile nie przede wszystkim, należy tłumaczyć powstanie owej produkcji. Jednym z priorytetów propagandy Polski Ludowej było bowiem deprecjonowanie osiągnięć i zasług polityków stanowiących elitę władzy II Rzeczypospolitej. Komunistyczna propaganda zwalczała zarówno kult Marszałka Piłsudskiego, jak i ustrój oraz rządy przedwrzesniowe, które przedstawiała jako główną przyczynę klęski II RP w 1939 roku. Takie działania fałszowały prawdę historyczną o tym, że Polska znajdowała się między dwoma agresywnymi państwami totalitarnymi, dążącymi do unicestwienia Rzeczypospolitej i realizującymi swój zamiar poprzez dokonanie jej faktycznego IV rozbioru<sup>3</sup>.

Pierwsza ekranizacja losów Dyzmy, zrealizowana w konwencji socrealistycznej<sup>4</sup>, nie stanowiła wiernej adaptacji powieści, wprowadzała nowe postacie, sytuacje i dialogi. Nawiązując do stylu przedwojennych polskich komedii została wzbogacona o piosenki.

<sup>1</sup> Por. J. Krzyżanowski, *Dzieje literatury polskiej*, Warszawa 1970, s. 608.

<sup>2</sup> Zob. *Nikodem Dyzma*, reż. J. Rybkowski, 1956 [podstawowe informacje dotyczące filmów i seriali pochodzą ze stron internetowych [www.filmpolski.pl](http://www.filmpolski.pl) lub [i/www.filmweb.pl](http://i.www.filmweb.pl) z dostępem w dn. 17-31.05.2014 r.].

<sup>3</sup> Por. W. Roszkowski, *Historia Polski 1914-2005*, Warszawa 2006, s. 84.

<sup>4</sup> Por. T. Lubelski, *Historia filmu polskiego*, Katowice 2009, s. 159.

Zgodnie z ówczesnym modelem gra aktorska – czasem bardziej teatralna niż filmowa – w przesadny sposób akcentowała niektóre zachowania bohaterów. Odtwórcą tytułowej roli był jeden z najznakomitszych i najpopularniejszych komików przedwojennego kina polskiego, Adolf Dymśa<sup>5</sup>. Publiczność pamiętająca geniusz aktora mogła być rozczarowana sposobem kreowania przez niego postaci Dyzmy. Bohater powieści Dołęgi-Mostowicza wcale nie był bowiem postacią komiczną, ale tragiczną: jako obserwator życia elit społecznych i politycznych wydawał się być przerażony ich mentalnością i dekadentckim stylem życia; niemal wstydził się, że znalazł się w ich gronie. Ukazana w filmie elita władzy i postaci polityków, to bowiem figury nieciekawe, wręcz prostackie, zżerane ambicjami, pochłonięte intrygami, żadne kariery i majątku, traktujące państwo jako przedmiot i narzędzie osobistych korzyści, a nie jako dobro wspólne. Ilustrował to niejednokrotnie ukazany w obrazie kontrast między losem biednych, a bogatych, trwoniących pieniądze na pijatyki i niecne zabawy. Jednoznacznie negatywny wizerunek przedwojennych elit politycznych wpisywał się nie tylko w nurt propagandy komunistycznej na temat II RP, ale również mógł powodować u niektórych widzów skojarzenia z niedawną, tj. stalinowską rzeczywistością. Szczególnie ostatnia, finałowa scena mogła przypominać realia polskiego stalinizmu, czyli porywanie ludzi z ulicy przez UB – warto przy tym zauważyć, że fabularna opowieść o Dyzmie kończy się inaczej, niż w literackim pierwowzorze. Filmowy Dyzma jest zdumiony propozycją mianowania go premierem – mówi, że jest uczciwym człowiekiem i dlatego odchodzi od popierającej go grupy politycznych zwolenników; na tym jednak film się nie kończy: odchodzącego Dyzmę funkcjonariusze policji siłą wciągają do samochodu i wywożą w nieznanym kierunku.

W filmie Rybkowskiego występują ponadto określenia oraz nazwiska znane z historii i wywołujące negatywne skojarzenia; mowa jest bowiem o grupie pułkowników oraz o Hitlerze i Mussolinim jako przykładach polityków charakteryzujących się talentami artystycznymi. Naiwność w ocenie arcyzbrodniarzy dobitnie miała ilustrować krótkowzroczność polskich polityków, nieumiejących rozpoznać rzeczywistych zagrożeń państwa. Dodatkowym zabiegiem filmowym stało się wyśmianie Wojska Polskiego, kawalerskiej fantazji, co godziło w etos i tradycję elity armii II RP<sup>6</sup>.

Odrodzona Polska nie była państwem idealnym, borykała się z wieloma trudnościami, kryzysami wewnętrznymi, nie mogła zaradzić wszelkiemu złu w wymiarze społecznym i politycznym. Odniosła jednak także wiele sukcesów. Genezą jej klęski nie była nieudolność i niska kondycja moralna elit wojskowych i politycznych, ale agresywna polityka mocarstw totalitarnych, które zjednoczone w zbrodniczym sojuszu doprowadziły nie tylko do czwartego rozbioru Polski, ale także do wybuchu drugiej wojny światowej, kataklizmu o rozmiarach nieznanym dotąd ludzkości<sup>7</sup>.

Daleki od prawdy, wykoślawiony obraz przedwrześniowych elit w filmie Rybkowskiego nie jest ani śmieszny, ani satyryczny, ale raczej żalony i dość smutny. Dyzma,

<sup>5</sup> Zob. R. Dziewoński, *Dodek Dymśa*, Łomianki 2010, s. 305-368; 492-493.

<sup>6</sup> Por. G. Łęcicki, *Książdz Zdzisław Peszkowski 1918-2007*, Warszawa 2012, s. 31-34.

<sup>7</sup> Zob. A. Beevor, *Druga wojna światowa*, Kraków 2013, s. 22; 33; 50-51; 982-984.



Ukazana w filmie elita władzy i postacie polityków, to bowiem figury nieciekawe, wręcz prostackie, zżerane ambicjami, pochłonięte intrygami, żądne kariery i majątku, traktujące państwo jako przedmiot i narzędzie osobistych korzyści, a nie jako dobro wspólne.

człowiek z ludu, zmuszony został do grania roli polityka przez nędzę i głód, ale ostatecznie zachowuje godność i prawość. Jest porządnym człowiekiem, który ginie w konfrontacji z ustrojem, będącym swoistym policyjnym reżimem. Taka ocena i taki obraz II RP nie odpowiada prawdzie, co jest szczególnie widoczne w konfrontacji z realiami pierwszych lat Polski Ludowej i terrorem władzy komunistycznej<sup>8</sup>.

### **1.2. Odsłona druga**

Kolejną ekranizację powieści Mostowicza stanowił serial telewizyjny, wyreżyserowany znów przez Jana Rybkowskiego, ale we współpracy z Markiem Nowickim<sup>9</sup>. Emitowany po raz pierwszy wiosną 1980 roku zyskał od razu ogromną popularność przede wszystkim dzięki brawurowej kreacji Romana Wilhelmiego, genialnie odtwarzającego postać Nikodema Dyzmy<sup>10</sup>. Siedmioodcinkowy cykl, powstały w złotej epoce polskich seriali telewizyjnych<sup>11</sup>, stanowił najwierniejszą adaptację powieści. Dogłębne przedstawienie postaci, charakterystyczne, barwne sytuacje, znakomita obsada i gra aktorska na najwyższym poziomie przyczyniła się do sukcesu serialu, którego powtórki utrwały obraz przedwojennych elit politycznych widzianych w krzywym zwierciadle gorzkiej satyry Mostowicza.

Politycy świata Dyzmy to hulaki, pijacy szukający mocnych wrażeń w podejrzanych lokalach gromadzących warszawskich apaszów; to karierowicze dbający przede wszystkim o intratne stanowiska; to występne kobiety, urządzające orgie seksualne i mające wielki wpływ na decyzje polityczne; to ludzie infantylni, niedostrzegający i nierozpoznający prymitywnego, sprytnego parweniusza, któremu w finałowej scenie proponowane jest nawet stanowisko premiera. Dyzma, inaczej niż w ekranizacji fabularnej, nie jest już postacią komiczną, a nawet tragiczną, ale sprytną i groźną, zdolną do inspiro-

<sup>8</sup> Por. A. Paczkowski, *Polacy pod obcą i własną przemocą*, w: *Czarna księga komunizmu. Zbrodnie, terror, prześladowania*, Warszawa 1999, s. 351-359.

<sup>9</sup> Zob. *Kariera Nikodema Dyzmy*, reż. J. Rybkowski, M. Nowicki, 1979.

<sup>10</sup> Por. M. Rychcik, *Roman Wilhelmie. I tak będę wielki!*, Warszawa 2004, s. 204-212.

<sup>11</sup> Por. G. Łęcicki, *Obraz rodziny w wybranych polskich serialach telewizyjnych*, w: A. Adamski, K. Kwasik, G. Łęcicki (red.), *Kapłan i rodzina w mediach*. Warszawa 2012, s. 94; A. Kozieł, *Za chwilę dalszy ciąg programu... Telewizja Polska czterech dekad 1952-1989*, Warszawa 2003, s. 170-172.

wania zbrodni, a więc osobą niebezpieczną. Jest bezwzględny, fałszywy, niewierny, nie-  
lojalny, obłudny. Bez skrupułów pozbawia swego dobroczyńcę majątku, a nawet żony;  
zdradza kochaną kobietę z prostytutką oraz z kobietami oddającymi się wyuzdanym  
praktykom seksualnym o rzekomo religijnym, satanistycznym charakterze; bez naj-  
mniejszych obiekcji porzuca politycznych sojuszników, i – co jest chyba najgroźniejsze –  
sam zaczyna wierzyć w swoją rzekomą wyjątkowość. Wobec podwładnych bywa aro-  
gancki, despotyczny, nadmiernie surowy, nieetyczny, bo popierający donosicielstwo.  
Elementy komiczne występują oczywiście w serialu przede wszystkim dzięki znakomi-  
tej grze aktorskiej zarówno tytułowego bohatera, jak i innych postaci, ale stanowią zaled-  
wie tło zasadniczej narracji o oszuście, złodzieju, karierowiczu niewahającym się przed  
zleceniem zbrodni. Negatywny wizerunek klasy politycznej uwypuklony został szcze-  
gólnie w końcowej sekwencji serialu, gdy chory psychicznie hrabia Żorz Ponimirski  
(Wojciech Pokora) jako jedyny mówi wszystkim, kim naprawdę jest Dyzma, ale nikt  
oczywiście słów wariata nie bierze poważnie. Tak przedstawiona kariera prymitywnego  
parweniusza, wiernie zachowująca treść literackiego oryginału, stanowi zbiorowy por-  
tret przedwrześniowej elity władzy. Serial powstały jednak i wyświetlany w końcu deka-  
dy Gierka mógł u widzów wywoływać skojarzenia z ówczesnymi czasami i patologiami  
życia społecznego wynikającymi z prób realizacji obłędnej ideologii.

Na marginesie warto zauważyć, że Jan Rybkowski – pewnie mimo woli – stał się  
swoistym prorokiem upadku dwóch ekip rządzących Polską Ludową: tak się bowiem  
złożyło, że premiera filmu fabularnego o Dyzmie zbiegła się z wydarzeniami polskiego  
października 1956 roku, a serialu odbyła się przed pamiętnym strajkowym latem 1980  
roku<sup>12</sup>. Rozpoczęte wtedy procesy odnowy życia społecznego w Polsce odsłoniły rzeczy-  
wistość znacznie przerastającą fantazję Dołęgi-Mostowicza i filmowców ekranizujących  
jego powieść o Nikodemie Dyzmie. Po 1956 roku ujawniono bowiem wiele zbrodni stali-  
nowskich, okrucieństwo funkcjonariuszy UB i prymitywizm przedstawicieli władzy ko-  
munistycznej, w porównaniu z którymi Dyzma mógłby uchodzić za arystokratę, zaś po  
1980 roku wyszły na jaw tak groźne i destrukcyjne zjawiska życia społeczno-polityczne-  
go, przy których nawet wadliwa II RP wydawała się wielu być ideałem i zyskała rangę  
narodowego mitu.

### 1.3. Odsłona trzecia

Przemiany dokonujące się w Polsce od 1989 roku w sposób radykalny zmieniły sytuację  
polityczną i ekonomiczną. Upadek ekonomii socjalistycznej, charakteryzującej się cen-  
tralnym planowaniem, zerwanie z monopolem władzy jednej, komunistycznej partii,  
powrót do gospodarki wolnorynkowej oraz pluralizmu politycznego niósł nadzieję na  
to, by fachowość i profesjonalizm stanowiły nie tylko o karierze zawodowej, ale i poli-  
tycznej. Symptomatycznym znakiem swoistego zawodu, nową rzeczywistością, stała się  
realizacja uaktualnionej wersji losów Dyzmy. Powieść Mostowicza stanowiła inspirację

<sup>12</sup> Por. P. Codogni, *Rok 1956*, Warszawa, brw, s. 237-264; V. Sebestyen, *Rewolucja 1989. Jak doszło do upad-  
ku komunizmu*, Wrocław 2009, s. 55-56.



Po 1956 roku ujawniono bowiem wiele zbrodni stalinowskich, okrucieństwo funkcjonariuszy UB i prymitywizm przedstawicieli władzy komunistycznej, w porównaniu z którymi Dyzma mógłby uchodzić za arystokratę, zaś po 1980 roku wyszły na jaw tak groźne i destrukcyjne zjawiska życia społeczno-politycznego, przy których nawet wadliwa II RP wydawała się wielu być ideałem i zyskała rangę narodowego mitu.

dla kolejnego filmu fabularnego, który przedstawiał niezwykłą karierę polityczną, ale nie w dawnej, przedwrześniowej, czy komunistycznej Polsce, lecz już w III RP<sup>13</sup>.

Trzeci filmowy Dyzma (Cezary Pazura) to grabarz o niezwykłym talencie oratorskim; jak jego filmowi poprzednicy robi karierę i zdobywa majątek dzięki przypadkowi. Znana dobrze fabuła tym razem została przeniesiona w realia III RP i przedstawiona w konwencji komediowej, ukazując syntetyczny obraz polityków i ich decydującego wpływu na sytuację gospodarczą. Ukazane relacje między elitą władzy, a korumpującym go światem biznesu, mającym powiązania z grupami przestępczymi, miały odniesienie do realnych zjawisk. Swoistemu zabiegowi uprawdopodobnienia ekranowej historii posłużyło przywoływanie nazwisk postaci autentycznych (Balcerowicz) oraz aluzje do prawdziwych problemów (podatek VAT; ulaskawienie przestępców przez prezydenta), a nawet scena z udziałem znanego dziennikarza telewizyjnego, Kamila Durczoka. Przedstawiony w filmie Bromskiego obraz elit politycznych jest straszny: dawni działacze opozycji i podziemia (w domyśle – solidarnościowego), okazują się ludźmi bez zasad moralnych. Senator Walewska (Ewa Kasprzyk) to kobieta lubieżna, rozwiązała, wręcz nimfomanka posuwająca się do zbrodni; grupa ministrów okazuje się zespołem niewykształconych ignorantów, pijaków, używających – czy raczej nadużywających – życia, poszukujących wyłącznie swoich korzyści, dla których państwo stanowi nie przedmiot troski, ale źródło dochodu, przywilejów, kariery i korzyści. Wyjątkowo antypatycznie na tym tle wypada minister Jaszunski (Krzysztof Globisz), który jak się okazuje, okrada własny resort. Prymitywny przedsiębiorca Kiliński (Andrzej Grabowski) wyraża się pogardliwie o politykach; mówi, że zamiast mózgu mają styropian (co stanowi wyraźną aluzję do strajkowych rodowodów polityków III RP). Do negatywnego i satyrycznego wizerunku elit politycznych III RP przyczynia się również specyficzny obraz kobiet, czyli młodych, urodziwych i rozwiązłych żon podtatusiałych ministrów; świadome swej atrakcyjności

<sup>13</sup> Zob. *Kariera Nikosia Dyzmy*, reż. J. Bromski, 2002.

seksualnej wywierają zakulisowy wpływ na decyzje polityczne. *Kariera Nikosia Dyzmy* w krzywym zwierciadle przedstawiła również jeden z najistotniejszych problemów polskiego życia politycznego, a mianowicie kwestię tzw. teczek, czyli życiorysów osób publicznych odtwarzanych na podstawie akt dawnych komunistycznych służb specjalnych. Problem lustracji został dowcipnie pokazany poprzez narrację o konieczności stworzenia fikcyjnego biogramu rzekomego opozycjonisty, a więc odpowiedniej teczki Dyzmy, czego podejmuje się major Borewicz (Krzysztof Kowalewski). Użycie nazwiska bohatera popularnego serialu kryminalnego z czasów PRL-u nasuwa jednoznaczne skojarzenie z milicją<sup>14</sup>. Funkcjonariusze dawnych służb okazują się lepszymi fachowcami, niż policjanci i agenci III RP, którzy nie potrafią wykryć przypadku dezinformacji. Uwiarygodnieniu prezentowanego w filmie obrazu elit politycznych i biznesowych posłużyło nasylenie dialogów wulgaryzmami, występującymi niestety w sferze publicznej w III RP; poprzez kondensację wulgaryzmów obraz traci jednak znacznie na estetyce w zakresie logosfery. Za swoisty morał i przesłanie filmu wolno uznać słowa jednej z piosenek:

„Czy ktoś się przyzna,  
że w nim jest Dyzma?  
bo taki jest czas,  
ile Dyzmy w nas.”<sup>15</sup>

Końcowy utwór jeszcze bardziej wyraziście, niemal dosłownie formułuje diagnozę kariery politycznej w III RP:

„Tak się w życiu już układa,  
że wygrywa ten, kto głupio gada  
i tak zwany *image* ma;  
to też bzdury obiecuje  
słowem zwodzi i małuje  
kto najpiękniej pod publikę gra.”<sup>16</sup>

Satyryczne piosenki, oprócz funkcji rozrywkowej i wzmacniającej pozostałe sposoby filmowej narracji, podkreślały istotne znaczenie przesłania analizowanego obrazu. Definiowały bowiem patologiczne zjawiska, oddziałujące na sferę życia publicznego we współczesnej Polsce – u progu drugiej dekady suwerenności kraju.

Swoista filmowa trylogia o karierze Nikodema Dyzmy, choć prezentowana w konwencji komediowej, zawiera gorzką diagnozę. Niezależnie od czasów polska elita polityczna jawi się bowiem jako grupa ludzi o niskim morale; to chciwcy, egoiści, karierowicze, pijacy, hulaki, nierzadko nieuki i ignoranci, ulegający namiętnościom, łatwo dający się korumpować. Kolesiostwo, znajomości, tzw. układy, powiązania personalne stanowią zasadnicze mechanizmy występujące na szczytach władzy. Rozum, rzetelna wiedza, rozsądek, profesjonalizm niezbyt się liczą, najważniejsza jest bowiem przynależność do

<sup>14</sup> Por. P. K. Piotrowski, *07 zgłasza się. Opowieść o serialu*, Warszawa 2013, s. 51.

<sup>15</sup> *Doktor Dyzma*; śl. i muz. J. Sienkiewicz, wyk. *Elektryczne Gitary*.

<sup>16</sup> *Gdy zostanę prezydentem*; śl. i muz. A. Kania, wyk. *Elektryczne Gitary*.

określonej grupy politycznej. W działaniach polityków przedstawianych w narracjach o Dyzmie niemal w ogóle nie występuje zmysł państwowości, szacunek dla majestatu Rzeczypospolitej, nie ma odniesienia do dobra wspólnego, autentycznej troski o los narodu i byt najuboższych, potrzebujących wsparcia i pomocy. O karierze politycznej decyduje nie rzetelna praca, wykształcenie, obrona prawdy i dobra, ale odpowiedni wizerunek. Stanowi to smutną refleksję nie tylko dotyczącą polityków, ale i wrażliwości oraz świadomości społeczeństwa, łatwo poddającego się nierealnym obietnicom i ulegającego niedorzecznym zapewnieniom głoszonym podczas rozmaitych kampanii wyborczych, pośrednio zaś jest swoistą krytyką działań z zakresu marketingu politycznego.

W ostatniej ekranowej wersji losów Dyzmy jest on przedstawiony początkowo jako grabarz. W finałowej scenie zgadza się za cenę dobrobytu zostać premierem; decyduje się więc świadomie na rolę marionetki w rękach grupy polityków. Trudno nie dostrzec w tym zabiegu symbolicznego zestawienia: grabarz-premier i nie mieć skojarzeń z końcem III RP oraz realnymi postulatami tworzenia innej, IV RP<sup>17</sup>. Fenomen powieści, filmów i serialu o Dyzmie polega w dużej mierze na odniesieniu do aktualnych czasów i kondycji współczesnych elit politycznych. Konwencja komediowa nie osłabia niestety ich negatywnej oceny jako warstwy żyjącej na koszt społeczeństwa i traktującej władzę przede wszystkim jako źródło materialnego dobrobytu.

## 2. Ukryte obrazy totalitaryzmu

Do najwybitniejszych współczesnych polskich reżyserów filmów komediowych należy Juliusz Machulski. Jego dwa obrazy – *Seksmisja*<sup>18</sup> oraz *Kingsajz*<sup>19</sup> – w konwencji fantastyczno-baśniowej stanowiły ukrytą, ale natychmiast rozpoznawalną przez widzów aluzję do ustroju panującego w Polsce Ludowej<sup>20</sup>. Pokazywały wprawdzie wymyśloną rzeczywistość – futurystyczną krainę kobiet oraz alternatywną wobec ludzkiej egzystencji krasnoludków – ale dialogi, sytuacje i postacie bohaterów miały wiele odniesień do ówczesnej sytuacji politycznej. Przedstawiony w *Seksmisji* świat kobiet to zideologizowana, podziemna kraina, której podstawą jest kłamstwo i permanentna inwigilacja, w czym trudno nie widzieć aluzji do systemu totalitarnego, jakim był komunizm. Hasła głoszone przez owe kobiety („Kopernik była kobietą!”; „puszka Pandora” – zamiast Pandory<sup>21</sup>) przypominały propagandowe przekazy mediów komunistycznych, których celem było manipulowanie społeczeństwem. Kobiece oddziały sekcji specjalnej („Sekcja specjalna zawsze lojalna!”) przypominały szturmowe oddziały milicji, czyli osławione, brutalne ZOMO. Sprzedaż much na talony w Rzeczypospolitej Krasnoludowej stanowiła przejrzystą aluzję do ówczesnej gospodarczej sytuacji PRL-u, w której reglamentacja towarów na kartki stanowiła co-

<sup>17</sup> Por. A. Dudek, *Historia polityczna Polski 1989-2012*, Kraków 2013, s. 530.

<sup>18</sup> Zob. *Seksmisja*, reż. J. Machulski, 1984.

<sup>19</sup> Zob. *Kingsajz*, reż. J. Machulski, 1987.

<sup>20</sup> Jasny dla polskich widzów przekaz bywał niezrozumiały dla innych, np. amerykańskich feministek. Por. J. Machulski, *Naga prawda o Seksmisji*, Warszawa 2014, s. 52-54.

<sup>21</sup> Por. P. Grimal, *Pandora*, w: Tenże, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław 2008, s. 275.



dzienne utrapienie. Wyraźny podtekst zawierały także sceny dotyczące przekazu medialnego: spiker telewizyjny informujący o wybuchu w fabryce *Polo-Cocty*, a potem o znikaniu ludzi, najpierw występuje w cywilnym ubraniu, a następnie w mundurze milicyjnym, w czym trudno nie widzieć przypomnienia stanu wojennego w Polsce (niektórzy prezenterzy telewizyjni zaczęli wówczas występować w wojskowych uniformach<sup>22</sup>).

Cechą wspólną obu alternatywnych społeczeństw zaprezentowanych w filmach Machulskiego, czyli *Świata kobiet* i *Szuflandii krasnoludków*, był wyraźny podział na elitę władzy i podporządkowaną jej społeczność, utrzymywaną w ryzach przez kłamstwo, manipulację oraz fanatycznych funkcjonariuszy odpowiednich służb. Wobec osób zachowujących pragnienie wolności stosowane były takie same środki, jak w systemie totalitarnym (podśluch, inwigilacja, przymus fizyczny i psychiczny, więzienie, tortury, karne obozy pracy, eliminacja fizyczna)<sup>23</sup>. W groteskowych światach zobrazowanych w komediach Machulskiego występowały także specyficzne postacie ze szczytów władzy. Postać Jej Ekscelencji (Wiesław Michnikowski) dobitnie ilustrowała absurdalność i fałsz ustroju podziemnego świata kobiet; gorliwy funkcjonariusz krasnoludkowej policji, nadszyszkownik Kilkujadek (Jerzy Stuhr) to nie tylko satrapa, tyran i despota, ale i obłudnik chętnie korzystający z przywilejów i uciech, które oficjalnie potępiał.

W analizowanych komediach Machulskiego nie ma wyraźnych portretów polityków. Oba przypomniane filmy stanowią jednak zbiorowy portret ustroju totalitarnego zaprezentowanego w krzywym zwierciadle komedii. Zgromadzenie kobiet decydujące o losach Maksa (Jerzy Stuhr) i Alberta (Olgiert Łukaszewicz), a także trybunał krasnoludków, skazujący na śmierć Adasia Hapsa (Grzegorz Heromiński) stanowiły nie tyle karykaturę, ile raczej odzwierciedlenie instytucji rzekomo demokratycznych, ale tak naprawdę będących jedynie narzędziem władzy totalitarnej.

Warto jeszcze zauważyć, że w analizowanych obrazach Machulskiego przedstawione są też inne światy, niejako antypody krain zniewolonych. Trudno w tym nie dostrzec przesłania nadziei, która spełniła się pewnie szybciej, niż się tego spodziewali i twórcy, i widzowie tych znakomitych komedii. Najistotniejszym zaś ich przesłaniem było pokazanie pragnienia wolności, którego nie mogły zagłuszyć ideologie zniewolenia i reżimy totalitarne. Motyw zmagania z systemem zła zawierał również swoistą apoteozę narodowej solidarności, co oczywiście było nawiązaniem do wielkiego ruchu społecznego, który narodził się w Polsce w pamiętnym sierpniu 1980 roku<sup>24</sup>.

### 3. Karykatury reglamentowane

Kinematografia oraz telewizja, jak i inne środki społecznego przekazu, podlegały w ustroju totalitarnym restrykcyjnej cenzurze nie tylko politycznej, ale i obyczajowej.

<sup>22</sup> Zob. A. Paczkowski, *Wojna polsko-jaruzelska. Stan wojenny w Polsce 13 XII 1981-22 VII 1983*, Warszawa 2006, s. 55-56; 112-113.

<sup>23</sup> Por. R. Terlecki, *Miecz i tarcza komunizmu. Historia aparatu bezpieczeństwa w Polsce 1944-1990*, Kraków 2007, s. 5-6.

<sup>24</sup> Por. T. Lubelski, dz. cyt., s. 489; N. Davies, *Boże igrzysko. Historia Polski*, Kraków 2006, s. 1096-1100.



Twórczość filmowa stanowiła bowiem sugestywny przekaz ideowy, propagujący, krytykujący bądź wyśmiewający rozmaite zjawiska; paradoksalnie więc sfera komediowa stanowiła dla władz komunistycznych poważny problem.

Humor na ekranie nie mógł dotyczyć pewnych osób i urzędów, przedstawianych niezmiennie w konwencji nadętej, sztucznej powagi i ceremonialnego, siermiężnego patosu.

Twórczość filmowa stanowiła bowiem sugestywny przekaz ideowy, propagujący, krytykujący bądź wyśmiewający rozmaite zjawiska; paradoksalnie więc sfera komediowa stanowiła dla władz komunistycznych poważny problem<sup>25</sup>. Humor na ekranie nie mógł dotyczyć pewnych osób i urzędów, przedstawianych niezmiennie w konwencji nadętej, sztucznej powagi i ceremonialnego, siermiężnego patosu. Przeglądając zrealizowane wówczas obrazy filmowe można dojść do wniosku, że nie wolno było wówczas się śmiać z urzędnika wyższego rangą niż minister. To wiceminister stał się niejako symboliczną postacią łączącą dwa światy: sferę zwykłych ludzi i elitę władzy. Komediowe wizerunki wiceministrów występują w twórczości Jerzego Gruzy, zaś u mistrza gatunku, Stanisława Barei, jest wprawdzie obecny na ekranie minister, ale już emerytowany.

W serialu *Czterdziestolatek* pojawia się postać wiceministra Zawodnego, perfekcyjnie odegrana przez Saturnina Żurawskiego<sup>26</sup>. Wiceminister łączy w sobie cechy zwykłego człowieka, borykającego się, jak inni, zwykli ludzie, z prozaicznymi problemami, ale jednocześnie uosabia władzę; dba więc o to, by nie być rozpoznanym w kłopotliwej sytuacji poszukiwania lekarstwa na porost włosów<sup>27</sup>. Jako decydent posługuje się swoistą nowomową i aprobuje działania wpisujące się w propagandę sukcesu<sup>28</sup>. Ciekawą filmową postacią jest jego następca, wiceminister Zwiastowicz, kreowany przez Jerzego Ofierskiego, znanego ówczesnej widowni autora i wykonawcy popularnych satyrycznych monologów sołtysa Kierdziółka. Zagrana przez Ofierskiego postać, posturą przypominająca Edwarda Gierka, idealnie imituje gesty, sposób wypowiedzania się i zachowania ówczesnego I sekretarza PZPR. Jest to najbardziej widoczne wtedy, gdy Zwiastowicz odwiedza chorego inżyniera-dyrektora Stefana Karwowskiego (Andrzej Kopiczyński) w szpitalu; ma odpowiednią ści-

<sup>25</sup> Por. M. Talarczyk-Gubała, *PRL się śmieje! Polska komedia filmowa lat 1945-1989*, Warszawa 2007, s. 79-85.

<sup>26</sup> Zob. *Czterdziestolatek*, reż. J. Gruza, 1974-1977.

<sup>27</sup> Zob. *Czterdziestolatek*, odc. 6: *Włosy Fory, czyli labirynt*.

<sup>28</sup> Zob. *Motyłem jestem, czyli romans 40-latką*, reż. J. Gruza, 1976.

tę, przybiera dygnitarskie pozy i wygłasza mowę przypominającą oficjalne przemówienia pełne propagandowych frazesów (np. „Przystąpić do nowych, planowych zadań”, „Ogólny proces jest prawidłowy i nieodwracalny”)<sup>29</sup>. Pokazane przez J. Gruzę portrety państwowych i (w domyśle) partyjnych notabli są wprawdzie nieco karykaturalne, ale jednocześnie sympatyczne, łagodne, niezłośliwe, bardziej komediowe niż groteskowe.

Arcymistrz polskiej komedii, Stanisław Bareja, w określanym obecnie jako kultowy filmie *Miś* pokazał zdecydowanie inny wizerunek byłego ministra Władysława Złotnickiego, w rolę którego wcielił się Zenon Wiktorczyk<sup>30</sup>. Po zachowaniu, charakterystycznych gestach można rozpoznać to, że minister jest osobnikiem prymitywnym i stanowi typowy przykład osoby z awansu społecznego, wyniosłej i pyszałkowej. Dobitnie ukazuje to zarówno charakterystyczny gest podawania ręki jakby do ucałowania, jak i niejako dogmatyczny sposób wypowiedzania się („Wszystkie Ryśki to porządne chłopcy”). Minister okazuje się chciwcem i kłamcą („Tak, przechodziliśmy z tragarzami”), dla którego fałsz stanowi jakby środowisko naturalne, skoro nawet tworzy fikcyjną rzeczywistość wobec własnego wnuka (próbując mu „załatwić” sportowy puchar). Wszzechobecne kłamstwo stanowi syntezę obrazu komunistycznej polskiej codzienności przedstawionej w *Misiu* i mającej wpływ na wszystkich obywateli PRL-u, zarówno rządzących, jak i rządzonych<sup>31</sup>.

Swoistym schematem komediowym stosowanym przez Bareję było wprowadzanie postaci córek prominentnych (niewystępujących jednak na ekranie) polityków. Zbieg taki został użyty w filmie fabularnym *Co mi zrobisz jak mnie złapiesz*<sup>32</sup> oraz w serialu *Zmiennicy*<sup>33</sup>. Zaprezentowane na ekranie wydarzenia i dowcipne sytuacje jasno ukazywały podział istniejący w społeczeństwie, w którym elity władzy mają wyjątkowy status materialny i cieszą się różnymi przywilejami, w pewnym sensie sytuującymi je w praktyce ponad prawem<sup>34</sup>. Niedalekie od prawdy narracje niedwuznacznie przedstawiały charakterystyczną elitarność oraz izolacjonizm rzekomo ludowej władzy oraz swoistą mentalność środowiska nomenklatury, co uosabiała osoba dyrektora Krzaskiego, a następnie prezesa Michalika (obie postacie znakomicie odtwarzał Krzysztof Kowalewski), zawdzięczającego stanowisko ożenkowi z córką (Krystyna Tkacz) prominenta z, *nomen omen*, Bierutowic<sup>35</sup>.

Dwoistość postaw i poglądów ludzi władzy najdobitniej została ukazana przez Bareję na przykładzie towarzysza Jana Winnickiego (Janusz Gajos), jednego z lokatorów bloku pod bodaj najbardziej znanym w Polsce adresem, czyli Alternatywy 4, w serialu

<sup>29</sup> Zob. *Czterdziestolatek*, odc. 21: *Smuga cienia, czyli pierwsze poważne ostrzeżenie*.

<sup>30</sup> Zob. *Miś*, reż. S. Bareja, 1980.

<sup>31</sup> Por. M. Łuczak, *Miś czyli świat według Barei*, Warszawa 2007, s. 136; M. Replewicz, *Stanisław Bareja. Król krzywego zwierciadła*, Poznań 2009, s. 234.

<sup>32</sup> Zob. *Co mi zrobisz jak mnie złapiesz*, reż. S. Bareja, 1978.

<sup>33</sup> Zob. *Zmiennicy*, reż. S. Bareja, 1986.

<sup>34</sup> Por. M. Łuczak, dz. cyt., s. 120.

<sup>35</sup> Por. M. Replewicz, dz. cyt., s. 296-297.

pod tym samym tytułem<sup>36</sup>. Winnicki, jak wolno domniemywać członek KC PZPR, jest młodym, dość błyskotliwym politykiem, którego cechą podstawową jest obłuda, kłamstwo, cwaniactwo; to nie tępy ideolog komunistyczny, ale cyniczny karierowicz, bezwzględnie szukający tylko własnych korzyści. Dbałością o własny wizerunek rzekomo miłego, dowcipnego, usłużnego człowieka, dobrego sąsiada, należy tłumaczyć jego empatyczne zachowania wobec innych mieszkańców spółdzielczego bloku. Nie bez znaczenia jest jednak widoczna niemal w każdej relacji z innymi wyjątkowa obłuda i dwulicość Winnickiego. Ujawnia się ona nie tylko poprzez fakt opowiadania politycznego dowcipu, ale szczególnie wtedy, gdy sąsiedzi goszczący w mieszkaniu Winnickiego słyszą go jako polityka wypowiadającego w telewizji inne poglądy, niż artykułowane w prywatnych rozmowach. Luksusowe mieszkanie towarzysza Winnickiego stanowi zaś niejako oazę luksusu, gdyż jego wyposażenie znacznie odbiega od ówczesnych standardów stereotypowego wzornictwa, co jeszcze bardziej podkreśla kontrast między sytuacją materialną zwykłych obywateli a ludźmi władzy, opływającymi w luksusy i dostatki, utożsamiane z artykułami spożywczymi niedostępnymi na rynku<sup>37</sup>.

Należy jeszcze zwrócić uwagę na swoisty element komediowy, zastosowany przez S. Bareję w serialu *Zmiennicy*, a polegający na ukazaniu w filmie dziwacznych pomników, które jako komunikaty architektoniczne (a więc niewerbalne) ilustrowały absurdalną i kłamliwą propagandę stosowaną w PRL-u w odniesieniu do historii<sup>38</sup>. Posąg dzierżącej miecz Zwycięskiej Myszy Postępu i Tradycji, a szczególnie towarzyszący mu komentarz („Ostatnie prace archeologiczne wykazały niezbitcie, że pierwszym zrywem ludowym w naszych dziejach było obalenie reakcyjnego reżimu marionetkowego władcy Popiela, idącego na smyczy zachodnioniemieckiej, przez postępowy nurt plebejski, reprezentowany przez rękodzielnika Piasta. Ów Piast, nowator w wielu dziedzinach, posłużył się do likwidacji Popiela myszami domowymi”) stanowił przykład przejrzystej aluzji do bezsensu treści, jak i języka propagandy komunistycznej, bezlitośnie wyśmiewanej przez twórców serialu<sup>39</sup>. W humorystycznym obrazie pomnika Zwycięskiej Myszy trudno nie dostrzegać prześmiewczych akcentów wobec monumentów z epoki PRL-u, np. czołgów wyzwolicieli, niosących faktycznie inne, kolejne zniewolenie, czy pomników postaci jednoznacznie ocenianych negatywnie, a stanowiących panteon bohaterów komunizmu (Dzierżyński, Marchlewski, Nowotko).

Absurdalne obrazy rzeczywistości pokazywane w czasach Polski Ludowej w krzywym zwierciadle komedii filmowych i seriali telewizyjnych dotyczyły wielu sfer życia publicznego i prywatnego; ze względu na ograniczenia cenzuralne tylko w niewielkim stopniu mogły zawierać krytykę oficjalnej ideologii oraz przedstawicieli najwyższych władz. Przykładem czujności cenzury w tym względzie jest m. in. zalecenie usunięcia z *Misia* fragmentu wypowiedzi prezesa Ochódzkiego, podszywającego się w rozmowie

<sup>36</sup> Zob. *Alternatywy 4*, reż. S. Bareja, 1983.

<sup>37</sup> Por. M. Talarczyk-Gubała, dz. cyt., s. 258-259.

<sup>38</sup> Por. P.K. Piotrowski, *Kultowe seriale*, Warszawa 2011, s. 261.

<sup>39</sup> Zob. *Zmiennicy*, odc. 1, *Ceny umowne*.

telefonicznej za prominenta i używającego ulubionego zwrotu ówczesnego I sekretarza PZPR, E. Gierka: „A jak tam w Waszym w życiu osobistym?”<sup>40</sup>. Główny bohater filmu miał nosić nazwisko Nowochódzki, ale to już dla ówczesnej cenzury było absolutnie nie do przyjęcia, gdyż stanowiło zbyt wyraźną aluzję do całego systemu i ustroju PRL<sup>41</sup>. Wobec istnienia panujących w PRL-u ograniczeń ideologicznych i uwarunkowań politycznych, należy docenić talent oraz inteligencję twórców, którzy potrafili nawet w ustroju totalitarnym tworzyć obrazy zawierające dużą dawkę mądrego humoru, śmieszącego kolejne pokolenia widzów.

#### 4. Wyśmiewanie wszystkich i wszystkiego

W III RP, po likwidacji cenzury, twórcy stali się wolni i bez ograniczeń mogli realizować swe artystyczne wizje i pomysły, co w przypadku komedii przełożyło się na możliwość karykaturalnego przedstawiania niemal wszystkich i wszystkiego. O ile w czasach PRL-u niedopuszczalna była krytyka i satyra wymierzona w najważniejsze osoby w państwie, o tyle w III RP to ograniczenie już przestało istnieć. Dobitym tego przykładem jest postać technika Maliniaka (Roman Kłosowski), znana z czasów PRL-u z popularnego serialu *Czterdziestolatek*, która w jego kontynuacji zrealizowanej w III RP nabrała nowego znaczenia<sup>42</sup>. Dawny technik przedstawiony został jako niemal wszechmocny przewodniczący, polityk decydujący o losach rządu i aktualnej polityce państwa. Trudno nie dostrzegać w osobie przewodniczącego Maliniaka wielkiego podobieństwa do osoby i kariery Lecha Wałęsy. Maliniak (groźący jak prezydent puszczaniem w skarpetkach) stał się jego serialową karykaturą; prymitywny, arogancki, pyszałkowaty, przebojowy siłą parweniusza, jest niejako nowym wcieleniem Dyzmy. Warto zauważyć, że realizacja i pierwsza emisja serialu o starszym o 20 lat inżynierze Karwowskim odbyła się podczas trwania prezydentury L. Wałęsy; ekranowy Maliniak jest „tylko” przewodniczącym (co naturalnie mogło się kojarzyć z wcześniejszą funkcją Wałęsy jako przewodniczącego „Solidarności”). Ekranowy przewodniczący Maliniak, który przybiera karykaturalne pozy i robi okropne miny, jest figurą wręcz koszmarną i odrażającą; to bowiem intrygant, zazdrośnik, pyszałek, zawistnik, raptus, megaloman całkowicie pozbawiony dystansu wobec siebie, nieuk i ignorant uważający się niemal za skarbnicę mądrości i pogardzający innymi, szczególnie dawnym przełożonym. W tak odpychającym obrazie niektórzy widzowie mogli dostrzec odniesienie do niektórych zauważalnych i charakterystycznych cech ówczesnego prezydenta<sup>43</sup>. Przerysowany obraz wad i przywar Maliniaka nie był jednak zabawny i bardziej skłaniał do zadumy oraz refleksji o stanie państwa, niż pobudzał do radosnego śmiechu.

W kontynuacji serialu o losach inżyniera Stefana Karwowskiego jeszcze jeden z dawnych bohaterów zrobił karierę polityczną, a mianowicie inżynier Mieczysław Gajny (Wojciech Pokora), dawny przełożony Madzi Karwowskiej (Anna Seniuk), który został po-

<sup>40</sup> Por. Łuczak, dz. cyt., s. 148.

<sup>41</sup> Por. Tamże, s. 158.

<sup>42</sup> Zob. *Czterdziestolatek. 20 lat później*, reż. J. Gruza, 1993.

<sup>43</sup> Por. S. Cenckiewicz, *Wałęsa. Człowiek z teczki*, Poznań, bdw., s. 238; 246; 269-270; 342; 346.

słem, reprezentantem partii ekologicznej Zdrowa Woda. Absurd tej sytuacji dostrzegła pozbawiona złudzeń przedstawicielka młodego pokolenia, już dorosła córka Karwowskiego, serialowa Jagoda Karwowska-Bonnet (Joanna Kurowska) – komentując wydarzenie w ten sposób: „To oczywiście nie ma sensu”. Ukazana w karykaturalnym świetle działalność środowisk ekologicznych ilustrowała nie tylko zjawisko pluralizmu politycznego, przedstawiała aktywność i obecność rozmaitych ideologii w życiu publicznym III RP, ale także prezentowała mechanizm swoistej korupcji, nazwanej przez Gajnego wyborem mniejszego zła (scena zapewnienia poparcia w konkursie w zamian za odpowiednią wpłatę na konto). Postawione przez Jagodę krótkie pytanie „Bierze?” w sposób syntetyczny ukazuje powszechne przekonanie o kondycji moralnej ówczesnych parlamentarzystów<sup>44</sup>.

Również najwyższy urząd w państwie stał się przedmiotem albo elementem narracji w kilku obrazach komediowych. W kontynuacji losów Jurka Kitera przedstawiony został wizerunek prezydenta i jego małżonki<sup>45</sup>; „prezydent wzorowany był na sprawującym wówczas urząd Aleksandrze Kwaśniewskim. Jego to medialny wizerunek powielają twórcy, pokazując, jak dalece jest sztuczny (wykreowany). Również Pierwsza Dama, elegancka i dostojna, ma swój pierwowzór w Jolancie Kwaśniewskiej. Nie przez przypadek jej małżonek opowiada Kiterowi, że zajmuje się ona działalnością charytatywną. Natomiast sposób mówienia kreującej tę rolę Gabrieli Kownackiej inspirowany jest wyrazistym artykułowaniem i intonacją ówczesnej prezydentowej”<sup>46</sup>. Pokazanie Jurka Kitera w towarzystwie najbardziej znanych polityków świata, m. in. Elżbiety II, Billa Clintona, Borysa Jelcyna, Helmuta Kohla, Lecha Wałęsy stanowiło dodatkowy detal humorystyczny. Z filmu płynie też jednak poważniejsze przesłanie o uprzywilejowanej pozycji bogacza, wobec którego polityk staje się swoistym klientem – co najbardziej uwidoczniło się w scenie dialogu Kitera z polskim prezydentem.

Obraz bliskich związków świata polityki i biznesu został również zabawnie zaprezentowany w kontynuacji serialu *Tygrysy Europy*<sup>47</sup>. Korzystanie z usług galerii sobowtórów znanych polityków i celebrytów miało przynieść przedsiębiorczemu biznesmenowi Nowakowi (Janusz Rewiński) określone profity<sup>48</sup>. Biznesowe powiązania polityków ze światem przestępczym zaprezentował także J. Machulski w filmach o Kiterze, w których występuje charakterystyczna postać chciwego senatora Ferdynanda Lipskiego (Jan Englert) będącego wspólnikiem gangstera Stefana Siarzewskiego (Janusz Rewiński)<sup>49</sup>.

Odpychający wizerunek polityków – wiceministra i posła – należących do nowej (w domyśle: solidarnościowej) ekipy władzy, przedstawiony został w filmie *Urowadzenie Agaty*<sup>50</sup>. Ojciec tytułowej bohaterki, będący posłem na Sejm (Jerzy Stuhr), to osobnik dwu-

<sup>44</sup> Zob. *Czterdziestolatek. 20 lat później*, odc. 6, *Za kulisami czyli businesswoman*.

<sup>45</sup> Zob. *Kiler-ów 2-ch*, reż. J. Machulski, 1999.

<sup>46</sup> A. Majer, *Kino Juliusza Machulskiego*, Bielsko-Biała 2014, s. 219-220.

<sup>47</sup> Zob. *Tygrysy Europy*, reż. J. Gruza, 1999; 2003.

<sup>48</sup> Zob. *Tygrysy Europy* (2003), odc. 4, *Polowanie na lisa*.

<sup>49</sup> Por. A. Majer, dz. cyt., s. 213-215.

<sup>50</sup> Zob. *Urowadzenie Agaty*, reż. M. Piwowski, 1993.

licowy, zakłamywany, kłótniwy, despotyczny, wulgarny, pozbawiony empatii, nierozumiejący własnego dziecka, zdolny do poświęcenia szczęścia córki za cenę własnej kariery, nadużywający władzy, okrutny i bezwzględny (co ilustrują sceny planowania w szpitalu psychiatrycznym zamknięcia tam córki lub jej chłopaka oraz sceny w komisariacie policji, gdy poseł bezprawnie nakazuje dokonania rewizji osobistej starszych ludzi). Równie odrażającą postacią jest wiceminister MSW (Janusz Rewiński) wykorzystujący podległe mu służby do celów prywatnych, w tym przypadku do załatwiania osobistych spraw posła – ojca Agaty i akceptujący jego bezprawne zachowania. Negatywny wizerunek polityków został wzmocniony poprzez kontrast z charakterami przedstawicieli młodego pokolenia: Agata (Karolina Rosińska) i jej ukochany, Cygan (Sławomir Federowicz), to ludzie szlachetni, wierzący w ideały. Pejoratywny obraz ekranowych polityków był niewątpliwie wzmocniony czytelnym odniesieniem do autentycznych wydarzeń, czyli ucieczki z domu wicemarszałka sejmu, Andrzeja Kerna. Końcowa scena filmu, podczas której Cygan zostaje zastrzelony przez policyjnego snajpera, wzmacnia wrażenie wizerunku nowej Polski jako solidarnościowego reżimu niewiele różniącego się od komunizmu, a nawet gorszego, bo skazującego ludzi na biedę i głód. Świadczy o tym scena, w której bezdomni biedacy słuchają w milczeniu, ze spuszczonej głowami, pobrzmiwających z radiowego głośnika słów prezydenta L. Wałęsy o niemocy jego i kolejnych – wiadomo, solidarnościowych – ekip rządzących, niepotrafiących sobie poradzić – jak można się domyślać z towarzyszącego obrazu – z bolesnym problemem zubożenia ludności, bezrobociem i bezdomnością. Ukazanie ubogiej części społeczeństwa niemal jako ofiary solidarnościowych polityków to nie tylko zbyt uproszczenie, ale zarazem swoiste zafałszowanie historii, gdyż źródół poważnego kryzysu ekonomicznego, pauperyzacji społeczeństwa i bolesnych skutków transformacji ustrojowej należy się doszukiwać również w końcowej fazie istnienia PRL-u i niewydolnej, centralnie zarządzanej gospodarce socjalistycznej.

Para prezydencka stała się głównym bohaterem komedii *Zamiana*<sup>51</sup>. Sfera polityki stanowi w niej jednak tylko tło dla przedstawienia problemów relacji damsko-męskich i określonej w tytule swoistej transformacji seksualno-osobowościowej. Motyw polityki oraz przemiany płci pojawił się wcześniej w filmie *Człowiek z...*, wykpiwającym etos solidarnościowego podziemia z czasów stanu wojennego i ukazującym romans oraz zamianę płci Marii (Ewa Gawryluk) i Mariana (Sławomir Pacek)<sup>52</sup>. Ekscesy seksualne ekranowego prezydenta w obrazie *Zamiana* miały nie tyle unaoczniać jego niemoralność i niewierność, ile raczej stanowić kontrast wobec późniejszych wydarzeń, polegających na stopniowym nabywaniu cech kobiecych. Efekt komediowy został zaakcentowany poprzez równoległe ukazywany wątek niewierności małżonki prezydenta, która zaczęła się przeobrażać w mężczyznę. Konkurencyjna o najwyższy urząd żona prezydenta staje się jego naturalnym przeciwnikiem w kampanii wyborczej; debata przedwyborcza nie stanowi dyskusji politycznej, ale przegradza się w kłótnię małżeńską. Film zawierający odniesienia do homoseksualizmu, fetyszyzmu, transseksualizmu, romansu lesbijskiego, raczej nieśmieszny i nieudany, schematycznie

<sup>51</sup> Zob. *Zamiana*, reż. K. Aksinowicz, 2009.

<sup>52</sup> Zob. *Człowiek z...*, reż. K. Szolajski, 1993.



”

Ukazanie ubogiej części społeczeństwa niemal jako ofiary solidarnościowych polityków to nie tylko zbyt uproszczenie, ale zarazem swoiste zafałszowanie historii, gdyż źródłem poważnego kryzysu ekonomicznego, pauperyzacji społeczeństwa i bolesnych skutków transformacji ustrojowej należy się doszukiwać również w końcowej fazie istnienia PRL-u i niewydolnej, centralnie zarządzanej gospodarce socjalistycznej.

oraz bez polotu przedstawia odwieczny problem zmagania płci i osobowości w relacjach małżeńskich. Obraz męskiej kobiety i kobiecego mężczyzny ukazany w filmie był bardziej żalony, niż śmieszny. Prezydent Tomasz Więcek (Piotr Gąsowski) oraz jego żona, Junona (Grażyna Wolszczak) przegrywają w wyborach prezydenckich; triumfatorzem okazuje się bowiem Lech Kaczyński, po wygraniu kampanii prezydenckiej wypowiadający z ekranu telewizora słynne słowa skierowane do swego brata, Jarosława, prezesa PiS-u: „Panie Prezesie, melduję wykonanie zadania”. Oprócz tej finałowej sceny w filmie znalazły się jeszcze inne odniesienia do realiów polskiego życia politycznego; telewizyjną debatę prezydencką Więzków prowadził znany dziennikarz, Rafał Ziemkiewicz, który pytał m. in. o głośną kwestię rurociągu między Rosją a Niemcami, co rzeczywiście stanowiło przedmiot ożywionej dyskusji o sytuacji polskiej polityce zagranicznej oraz sytuacji ekonomicznej; niespodziewaną niedyspozycję prezydenta Więcka tłumaczono zaś w mediach wirusem z krajów azjatyckich, co stanowiło czytelną aluzję do niedomagania Aleksandra Kwaśniewskiego, którego niekonwencjonalne zachowanie tłumaczono tzw. chorobą filipińską.

Domyślne przedstawienie prezydenta Lecha Kaczyńskiego znalazło się również w końcowej scenie filmu *Kołysanka*<sup>53</sup>. Nieśmieszny horror o rodzinie wampirów, przenoszących się z Mazur do Warszawy, by zamieszkać w Pałacu Prezydenckim, mógł być interpretowany albo jako symboliczne kreowanie obrazu wszystkich polityków jako krwiopijców, albo wyjątkowo złośliwa aluzja wobec ówczesnej pary prezydenckiej, czyli Lecha i Marii Kaczyńskich. Jeśli takie były rzeczywiste zamiary twórców filmu, to w kontekście zbliżającej się wyborczej kampanii prezydenckiej należałoby go uznać za swoisty przekaz propagandowy o charakterze perswazyjnym; skoro bowiem prezydent Kaczyński miał zamiar starać się o reelekcję, to jego filmowa krytyka mogła się przyczynić do tworzenia negatywnego wizerunku polityka. Premiera filmu odbyła się 12 lutego 2010 r., a więc na niespełna dwa miesią-

<sup>53</sup> Zob. *Kołysanka*, reż. J. Machulski, 2010.



ce przed katastrofą smoleńską, w której zginął prezydent Kaczyński z małżonką i towarzyszącymi osobami udającymi się na obchody 70-lecia zbrodni katyńskiej. Ta tragedia niewątpliwie rzutuje na późniejszy sposób interpretacji i odbioru zakończenia filmu, które w kontekście narodowego dramatu wydawać się teraz może wręcz ordynarne czy prostackie. Zaproponowany komentarz o bardziej ogólnym charakterze, czyli twierdzenie o tym, że *Kołyńska* stanowi krytykę polityki jako swoistego chocholego tańca, w którym społeczeństwo biernie poddaje się dyktatowi rządzących i tańczy jak mu władza zagra, nie wydaje się do końca przekonujący wobec poglądów głoszonych przez reżysera<sup>54</sup>.

Swoistą i niestety mało zabawną kondensację polskiego życia politycznego stanowił film *Rys*<sup>55</sup>, czyli trzecia część trylogii fabularnej o losach prezesa Ochódzkiego. O ile *Miś* stał się obrazem kultowym, a *Rozmowy kontrolowane*<sup>56</sup> mu dorównywały, to *Rys* był filmem nieudanym. Krytykowano go za to, że stanowił bardziej antologię tekstów o charakterze kabaretowym i zestaw scenek estradowych, czasem żenującej jakości, niż spójną narrację fabularną. Tym niemniej można wskazać w omawianym filmie na pewne elementy satyry politycznej: wyśmiana została tu cała klasa polityczna oraz najważniejsze instytucje państwa. Przede wszystkim obraz ten ukazuje deprecjację parlamentu – za przykład niech posłuży scena, w której obrady sejmu mają się odbyć w sali cyrku, gdyż sala sejmowa została wynajęta w jakimś innym celu (w czym trudno nie dostrzegać kpiny z powszechnej dziś komercjalizacji), a Ochódzki (Stanisław Tym) wygłasza przemówienie pod nieobecność posłów i czytając naiwne dziecięce wypracowanie zdobywa aplauz zwykłych słuchaczy („Jeden poseł zwariował i mówi jak jest”). Pojawiająca się w filmie postać dwulicowego posła, kłótnia polityków, w tym wicepremier, w telewizyjnym studiu, były nie tylko kpina z demokracji, ale także gorzką parodią pewnych zjawisk i zachowań. Motywy kandydowania Ryszarda Ochódzkiego na prezydenta, uwikłania go w rozmaite układy i zależności polityczne oraz biznesowe, choć nawiązywały do realnych zjawisk, pokazane zostały jednak nieudolnie i zdecydowanie mniej śmiesznie, niż w *Misiu i Rozmowach kontrolowanych*. Inny satyryczny motyw filmu dotyczy Kościoła katolickiego – w pewnej scenie obłudny ksiądz pozostawia za sobą ślad dymiącego diabelskiego kopyta (scenę tę wolno uznać za ilustrację szerszej tezy o demonicznym wymiarze polityki). Takie negatywne przesłanie podważa autentyczną wartość zaangażowania na rzecz dobra wspólnego i pojmowania polityki jako służby publicznej, a także roli i znaczenia wiary, Kościoła i religii w życiu społecznym.

We współczesnych polskich filmach i serialach występuje jeszcze wiele innych wątków dotyczących polityki – np. w *Pogodzie na jutro*<sup>57</sup> przedstawione zostały kulisy kampanii wyborczej; w wielu serialach o życiu lokalnych społeczności pokazywana bywa sfera polityki na najniższym szczeblu<sup>58</sup>. Obrazy te koncentrują się na ukazywaniu ludzkich

<sup>54</sup> Por. A. Majer, dz. cyt., s. 342-344.

<sup>55</sup> Zob. *Rys*, reż. S. Tym, 2007.

<sup>56</sup> Zob. *Rozmowy kontrolowane*, reż. S. Chęciński, 1991.

<sup>57</sup> Zob. *Pogoda na jutro*, reż. J. Stuhr, 2003.

<sup>58</sup> Zob. *Ranczo*, reż. W. Adamczyk, 2006-2014; *U Pana Boga w ogródku*, reż. J. Bromski, 2007-2009.

wad, przeważnie pychy, próżnej ambicji, żądzy władzy, chciwości, zachłanności, chępliwości. Wyśmiewają również egoizm i partykularyzm partyjny, a pośrednio poziom debaty publicznej i świadomość polityczną współczesnego polskiego społeczeństwa, czego ilustracją może być początkowa sekwencja z *Dnia świra* zawierająca wypowiedź jednego z polityków: „Moja jest tylko racja, i to święta racja, bo nawet jak jest twoja, to moja jest mojsza niż twojsza, że właśnie moja racja jest najmojsza”<sup>59</sup>. W scenie tej rolę odgrywa nie tylko przekaz lingwistyczny, ale również wizualny: obraz przedstawiający odrębne małe grupki zwolenników rozmaitych opcji politycznych siedzących osobno na stadionie wyraźnie ilustruje tezę o głębokich podziałach społecznych i politycznych istniejących obecnie w Polsce; symbolika stadionu jako areny walki, zmagania, gdzie niektórzy są zwycięzcami, a inni pokonanymi obrazuje dobitnie brak jedności narodowej i pojmowania państwa jako wspólnego dobra, działanie na rzecz którego powinno jednoczyć, a nie dzielić. Za najbardziej przerażającą i w ogóle nieśmieszną należy uznać dramatyczną wypowiedź polonisty, Adasia Miauczyńskiego (Marek Kondrat) o tym, że już w nic nie wierzy i nie ma na nic wpływu. Opinię o niespełnionych obietnicach polityków wypowiada w innym filmie robotnik (Henryk Gołębiowski), pasażer wodnej taksówki<sup>60</sup>. Trudno w tych poglądach inteligenta i robotnika nie dostrzegać wielkiego rozczarowania mającego potwierdzenie w realnym doświadczeniu społeczeństwa, czego dowodem jest np. mała frekwencja w rozmaitych wyborach oraz niska ocena pracy posłów w Sejmie.

Za jedyny pozytywny, bo pozbawiony akcentów krytycznych i satyrycznych, wizerunek polityka we współczesnym polskim filmie komediowym wolno uznać końcową scenę obrazu *Nie kłam kochanie*, gdzie w epizodycznej roli wystąpił Lech Wałęsa<sup>61</sup>.

Przedstawiona analiza prowadzi do wniosku, że komediowe wizerunki polityków prezentowane w polskich filmach fabularnych oraz serialach telewizyjnych uległy swoistej ewolucji, wynikającej z uwarunkowań politycznych. W okresie Polski Ludowej, a więc w czasie istnienia cenzury państwowej, niedopuszczalna była nawet żartobliwa krytyka najważniejszych osób i urzędów, politycy zaś mogli być ukazywani w karykaturalnej, satyrycznej czy zabawnej konwencji, ale tylko w określonym stopniu i ograniczonym zakresie. Zniesienie cenzury i powrót do wolności jako jednej z głównych cech i warunków twórczości artystycznej umożliwił filmowcom karykaturalne przedstawianie wszystkich i wszystkiego, m. in. prezydentów, posłów, senatorów, a także rozmaitych wymiarów życia społecznego i politycznego. Zastanawiać jednak musi fakt, że w świetle przekazów komediowych polscy politycy jawią się jako osoby próżne, pyszne, chciwe, obłudne, dalekie od prawdy, prawości i mądrości, dla których nakazy religijne i normy moralne nic albo niewiele znaczą. Warto zauważyć, że podobny, negatywny obraz polityka tj. nieprawego króla był znany i definiowany przez Kościół już w starożytności<sup>62</sup>.

<sup>59</sup> Zob. *Dzień świra*, reż. M. Koterski, 2002.

<sup>60</sup> Zob. *Taxi A*, reż. M. Korneluk, 2007.

<sup>61</sup> Zob. *Nie kłam kochanie*, reż. P. Wereśniak, 2008.

<sup>62</sup> Por. *O dwunastu stopniach nadużyć*, Londyn 1986, s. 51-53.

Polskie komedie, zawierające rozmaite rodzaje humoru, w tym także domieszkę goryczy, wyśmiewające polityków, czasem nadmiernie złośliwe, a nawet graniczące niekiedy z cynizmem odzwierciedlają jednak w jakimś stopniu aktualną rzeczywistość i choć mogą być jej odbiciem jakby tylko w krzywym zwierciadle, to jednak stanowią swoisty zapis i komunikat dotyczący obyczajowości, mentalności i świadomości społecznej. Brak zaś pozytywnych wizerunków polityków to jednak bardziej dramat realnej rzeczywistości, niż kinematografii. ■

### BIBLIOGRAFIA:

- Beevor A., *Druga wojna światowa*, Kraków 2013.
- Cenckiewicz S., *Wałęsa. Człowiek z teczki*, Poznań brw.
- Codogni P., *Rok 1956*, Warszawa, brw.
- Davies N., *Boże igrzysko. Historia Polski*, Kraków 2006.
- Dudek A., *Historia polityczna Polski 1989-2012*, Kraków 2013.
- Dziewoński R., *Dodek Dymyza*, Łomianki 2010.
- Grimal P., *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław 2008.
- Kozieł A., *Za chwilę dalszy ciąg programu... Telewizja Polska czterech dekad 1952-1989*, Warszawa 2003.
- Krzyżanowski J., *Dzieje literatury polskiej*, Warszawa 1970.
- Lubelski T., *Historia filmu polskiego*, Katowice 2009.
- Łęcicki G., *Ksiądz Zdzisław Peszkowski 1918-2007*, Warszawa 2012.
- Łęcicki G., *Obraz rodziny w wybranych polskich serialach telewizyjnych*, w: A. Adamski, K. Kwasiak, G. Łęcicki (red.), *Kapłan i rodzina w mediach*, Warszawa 2012.
- Łuczak M., *Miś czyli świat według Barei*, Warszawa 2007.
- Machulski J., *Naga prawda o Seksmisji*, Warszawa 2014.
- Majer A., *Kino Juliusza Machulskiego*, Bielsko-Biała 2014.
- O dwunastu stopniach nadużyć*, Londyn 1986.
- Paczkowski A., *Polacy pod obcą i własną przemocą*, w: *Czarna księga komunizmu. Zbrodnie, terror, prześladowania*, Warszawa 1999.
- Paczkowski A., *Wojna polsko-jaruzelska. Stan wojenny w Polsce 13 XII 1981-22 VII 1983*, Warszawa 2006.
- Piotrowski P.K., *Kultowe seriale*, Warszawa 2011.
- Piotrowski P.K., *07 zgłasza się. Opowieść o serialu*, Warszawa 2013.
- Replewicz M., *Stanisław Bareja. Król krzywego zwierciadła*, Poznań 2009, s. 234.
- Roszkowski W., *Historia Polski 1914-2005*, Warszawa 2006.
- Rychcik M., *Roman Wilhelmi. I tak będę wielki!*, Warszawa 2004.
- Sebestyen V., *Rewolucja 1989. Jak doszło do upadku komunizmu*, Wrocław 2009.
- Talarczyk-Gubała M., *PRL się śmieje! Polska komedia filmowa lat 1945-1989*, Warszawa 2007.

Terlecki R., *Miecz i tarcza komunizmu. Historia aparatu bezpieczeństwa w Polsce 1944-1990*, Kraków 2007.

**FILMOGRAFIA:**

**- produkcje fabularne:**

*Co mi zrobisz jak mnie złapiesz*, reż. S. Bareja, 1978.  
*Człowiek z...*, reż. K. Szolański, 1993.  
*Dzień świra*, reż. M. Koterski, 2002.  
*Kariera Nikosia Dyzmy*, reż. J. Bromski, 2002.  
*Kiler-ów 2-ch*, reż. J. Machulski, 1999.  
*Kingsajz*, reż. J. Machulski, 1987.  
*Kołysanka*, reż. J. Machulski, 2010.  
*Miś*, reż. S. Bareja, 1980.  
*Motylem jestem, czyli romans 40-latka*, reż. J. Gruza, 1976.  
*Nie kłam kochanie*, reż. P. Wereśniak, 2008.  
*Nikodem Dyzma*, reż. J. Rybkowski, 1956.  
*Pogoda na jutro*, reż. J. Stuhr, 2003.  
*Rozmowy kontrolowane*, reż. S. Chęciński, 1991.  
*Ryś*, reż. S. Tym, 2007.  
*Seksmisja*, reż. J. Machulski, 1984.  
*Taxi A*, reż. M. Korneluk, 2007.  
*Urowadzenie Agaty*, reż. M. Piwowski, 1993.  
*Zamiana*, reż. K. Aksinowicz, 2009.

**- seriale telewizyjne:**

*Czterdziestolatek*, reż. J. Gruza, 1974-1977.  
*Czterdziestolatek. 20 lat później*, reż. J. Gruza, 1993.  
*Kariera Nikodema Dyzmy*, reż. J. Rybkowski, M. Nowicki, 1980.  
*Ranczo*, reż. W. Adamczyk, 2006-2014.  
*Tygrysy Europy*, reż. J. Gruza, 1999; 2003.  
*U Pana Boga w ogródku*, reż. J. Bromski, 2007-2009.  
*Zmiennicy*, reż. S. Bareja, 1986.

**O AUTORZE:**

**Grzegorz Łęcicki** – prof. UKSW, dr hab., kierownik Katedry Teologii Środków Społecznego Przekazu w Instytucie Edukacji Medialnej i Dziennikarstwa na Wydziale Teologicznym UKSW; teolog-medioznawca, badacz mediów audiowizualnych, głównie filmów i przekazów telewizyjnych; autor licznych publikacji naukowych dotyczących fabularnych i serialowych obrazów rozmaitych postaci, zjawisk i problemów.