



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Adolf Dymsha na ekranie - przykład aktorstwa autorskiego

Author: Zygmunt Barczyk

Citation style: Barczyk Zygmunt. (2008). Adolf Dymsha na ekranie - przykład aktorstwa autorskiego. Praca doktorska. Katowice : Uniwersytet Śląski

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

UNIwersytet Śląski
Wydział Filologiczny
Instytut Nauk o Kulturze

ZYGMUNT BARCZYK

ADOLF DYMSZA NA EKRANIE.

PRZYKŁAD AKTORSTWA AUTORSKIEGO

ROZPRAWA DOKTORSKA NAPISANA POD KIERUNKIEM

PROF. ZW. DR HAB. TADEUSZA MICZKI

KATOWICE 2008

SPIS TREŚCI

Wprowadzenie	3
Rozdział I : <i>Dwanaście krzesel</i> - farsa z zadumą... ..	12
Rozdział II : <i>Każdemu wolno kochać</i> - filmowa komedia charakterów	27
Rozdział III : <i>Antek Policmajster</i> - kpina z caratu.....	45
Rozdział IV : <i>ABC miłości</i> – „artystyczne” aktorstwo czy ludzka normalność?	67
Rozdział V : <i>Wacuś</i> – świat filmowej groteski z Adolfem Dymśzą.....	84
Rozdział VI : <i>Dymśza na Wojnie</i> – czyli odcienie absurdu	99
Rozdział VII : <i>Niedorajda</i> - dziwna komedia.....	119
Rozdział VIII : <i>Paweł i Gawel</i> - pogodny wynalazca i przewrotny przyjaciel	135
Rozdział IX : <i>Robert i Bertrand</i> - komedia jednego współnika.....	156
Rozdział X : <i>Sportowiec mimo woli</i> - komiks różnorodności Adolfa Dymśzy.....	174
Rozdział XI : <i>SKARB</i> = NH-N₃ Adolfa Dymśzy	186
Rozdział XII : <i>Sprawa do załatwienia</i> - taak, to jest sprawa do załatwienia	196
Rozdział XIII : <i>Irena do domu!</i> - prawda aktorskiego realizmu	209
Rozdział XIV : <i>Nikodem Dyzma</i> - kreacja Adolfa Dymśzy z 1956 roku.....	232
Rozdział XV : <i>CAFE „pod minogą”</i> czy <i>Café pod Minogą</i> - prowincjonalizm autora czy osobowość aktora?	252
Rozdział XVI : Epikurejczyk polskiej komedii filmowej 1933 – 1939?	272
Zakończenie	278
Filmografia	283
Bibliografia	285

WPROWADZENIE

Adolf Dymśza należał do „czołowych filmowych *komików* Europy, połowy lat trzydziestych XX w.,” ale opinie rodzimej krytyki o nim, ten fakt postrzegały okazjonalnie,¹ zaś zacieranie pamięci prawdziwej wielkości (w wypadku Dymśzy) polegało nie tylko wprost na jej świadomej i dopuszczanej utracie (to można by uznać z biedą za chorobę mitomaństwa (aktor jako przede wszystkim dowcipniś i kawalarz), ale i kolokwialności (np. „Dodek” zamiast Dymśza)² lecz co gorsza, na braku koniecznej dociekliwości poznawania artyzmu gry aktorskiej tego wielkiego komika. Najgorsze jest jednak w tym procesie nie to, że ów brak był, ale to, że on trwa... To przekleństwo tak zdevaluowanej, bo niedocenionej tradycji bije bowiem w ciągłość polskiej kultury zarówno filmowej jak i teatralnej. Wystarczy zajrzeć do współczesnego *Słownika filmu(!)*, gdzie autorka hasła „Dymśza Adolf”, Barbara Kosecka, w niedopuszczalny sposób podawała nieprawdziwe i daty premier, i tytuły filmów, i nazwiska głównych bohaterów, których kreował Adolf Dymśza³. Jednym słowem klasyczny humbug czyli wydawnicza szmira i chałtura, a *Leksykon polskich filmów fabularnych* nawet umieścić prawdziwego fotosu z kadru *Roberta i Bertranda* nie był w stanie, drukując zamiast niego jakiś prymitywny fotomontaż (?) z wprowadzoną doń nie wiadomo skąd, zakneblowaną dookoła ust jedyną postacią drugiego planu i ułożonymi na zasadzie

¹ Zob. uwaga recenzenta „Prosto z Mostu”, 1936, nr 7. Po wojnie, w rocznicowym artykule jeden z autorów użył sformułowania: „Wielki, może największy nasz komik. Nazywany polskim Chaplinem.” Gdyby jeszcze autor podał gdzie, przez kogo...no i z jakiego powodu... Zob. K.Targosz, *Wielki tragiczny komik*, „Przekrój” 2000, nr.16, s.38 – 39.

² Nie licząc funkcjonujących powszechnie w środowisku artystycznym określeń tego rodzaju. Zob. np. montażowy film fabularny, w reż. Jana Łomnickiego pt. *Pan Dodek*(1962), czy monograficzną opowieść Witolda Fillera: *Wielki Dodek*, Warszawa 1995.

³ Zob. Barbara Kosecka, *Adolf Dymśza*. W: *Słownik filmu*, pod. red. R. Syski, Kraków 2005, s. 269.

kontaminacji gestami i sylwetkami głównych bohaterów.⁴ Mówiąc z ponurym uśmiechem: zaiste pełny horror...

Wreszcie część ostatnia tej refleksji. Język opisu ekranowego fenomenu aktora. Jest to najczęściej ubrana w przymiotniki forma recenzji oceniająca aktorską grę czy to w postaci sądów czy wywodów, przy czym te ostatnie bardzo są przewiewne...Gdy na ich podstawie przychodzi do rzeczywistego odtworzenia gry aktora, piszącego ogarnia albo szewska pasja albo bezradność. A wizja aktora? Ginie. A potomność? Wybaczy. W końcu nic innego jej nie pozostało...

Spoglądając do zachowanej filmoteki tego przewrotnego „zonglera polskiego filmowego żartu”, którym był Adolf Dymśa, a do której prawie w całości udało mi się dotrzeć (bez *Romea i Julci* i *Mojego starego*), myślę że mogę zaryzykować tezę, iż przedstawione poniższe interpretacyjne przemyślenia jego gry stanowią jak dotąd niestety, jedyną próbę analizy filmowego komizmu tego Maestro humoru. Z pełnym ryzykiem ceny tego oświadczenia...

Słowna ekwilibrystyka historii jego dokonań estradowych (L.Sempoliński w swojej nader cennej historycznie pracy *Wielcy artyści małych scen*⁵ lub zgoła inny *Wielki Dodek* W. Fillera⁶) są bowiem w sumie albo zwięzłą kronikarską relacją życia i kabaretowej estrady (jak w przypadku Sempolińskiego) albo formą zarysu inteligentnej, monograficznej opowieści – plotki, budowanej z zapisanych wspomnień, przymiotnikowych recenzji czy szczątkowej faktografii wyglądającej z rozmaitych archiwów (jak w przypadku Fillera). W całości są one jednak tylko rodzajem utrwalającej fasady tej wielkiej osobowości polskiego kabaretu i filmu. Na dzień dzisiejszy a ż fasady...Niemniej bez ich inspirującej (choć nie zawsze pozytywnie) roli - to trzeba uczciwie przyznać – dalszy ciąg przedstawionych dalej wywodów trudno sobie wyobrazić. Ale przede wszystkim bez inspirującego (lecz w tym przypadku wyłącznie frapująco) znaczenia koncepcji Tadeusza Kowzana⁷, poświęconej znakowi teatralnemu, przedstawiony niżej pomysł na formułę pracy byłby daleki od realizacji.

Tu kluczowa dla tych interpretacji uwaga. Otóż autor *Znaku w teatrze*, cegiełki teatralnych znaków tylko przywiózł na plac budowy teatralnego, a mimochodem także filmowego dzieła, bo nawet szafasu z nich nie postawił, nie mówiąc o dziele. Tu potrzebne

⁴ Zob. *Leksykon polskich filmów fabularnych*, pod. red. J. Słodowskiego, Warszawa 1996, s. 590.

⁵ Zob. Ludwik Sempoliński: *Wielcy artyści małych scen*, Warszawa 1977.

⁶ Zob. Wojciech Filler: *Ibid.*

⁷ Zob. szerzej na ten temat: Tadeusz Kowzan, *Znak w teatrze*, Dialog, 1969, nr. 3, s. 88 – 104.

jest ich współistnienie w czasie, przestrzeni, za pomocą ruchu, ale wspólnie ze spoiwem słowa interpretacyjnej odrębności.

Natomiast podłożem filozoficznym przedstawionych rozważań jest koncepcja pragmatyzmu Williama Jamesa, której omówienie wraz z kluczowym wypisem w pracy *Filozofia i socjologia XX wieku* zamieścił Adam Sikora⁸. Autor podkreśla, że istotę pragmatyzmu wg. jego głównego propagatora (bo autorem zasad tego kierunku był Peirce) i twórcy kariery, tj. wg Jamesa „stanowi pośrednicząca metoda myślenia”, i jak interpretuje go Sikora: „...podstawą wyboru i akceptacji któregoś z poglądów (wartości) może być tylko praktyczna skuteczność”. Dlatego „irracjonalny strumień przeżyć” (określenie Jamesa) u widza – czytelnika najpierw wywołuje aktor rolą na ekranie, a potem autor zapisem tej roli, przy czym powinien to być (wraz z interpretacją), opis maksymalnie zbliżony do klimatu filmowego dzieła. Jego „prawdziwość”⁹ da się zweryfikować albo przez porównanie filmu z tekstem (jeśli takie dla czytelnika będzie technicznie możliwe), albo przez „wiarę”¹⁰ wyobraźni uruchomionej słowem opisu postaci stworzonej przez aktora.¹¹

Wszak mieć świadomość kosmosu dzieła filmowego, nie znaczy jeszcze trwać z tym dziełem...Natomiast trwać, znaczy w przekonaniu autora być zainspirowanym obrazem i prawdziwością przedstawianych w kadrze drgnień życia, do intymności, indywidualizmu, prywatności odbioru filmowego dzieła poprzez słowo interpretacji, po projekcji, niosące plastyczną niepowtarzalność tj. klimat kina i jego gatunków (np. komedii), prowadzoną przez aktora (tu Adolfa Dymśkę), a sugerowaną przez reżysera i współpracujących z nimi pozostałych twórców filmu - tego fenomenu kultury – człowieka XX wieku...

Celem piszącego o filmie, tj. o różnej „barwy” komediach Adolfa Dymśki, jest utrwalenie, a zarazem określenie, zapisanej przez aktora żywej niepowtarzalności kina. Ona wcale w tym opisie nie musi być definitywna czy jedyna. Byłby to wówczas jeszcze jeden komputerowy program ludzkiej kultury w polskiej wersji kina, gdyby go tak rozumieć tu, w „pogodnej komedii filmowej Adolfa Dymśki”. Ale przecież nie o tak wysublimowany rodzaj fałszu chodzi! Chodzi natomiast o inspirację tworzenia śladu filmu poprzez słowo. Ślad, który zostałby po tak rozumianej, żywej, niepowtarzalności

⁸ Zob. *Filozofia i socjologia XX wieku, Część I*, Warszawa 1965, s. 317 – 346.

⁹ Zob. „Prawdziwość – pisze James – to tyle co skuteczność przyjętego planu działania” Ibid. s.322.

¹⁰ Określenie użyte w interpretacji Jamesa przez Sikorę. Ibid. s.325.

¹¹ Zob. Sławomir Świątek, *Modele aktorstwa XXw. W: Aktor w kulturze współczesnej*. Pod red. E.Udalskiej, Warszawa 1994, s.9 - 29

filmu powinien natomiast mieć szansę bycia trwałym źródłem lub tylko źródłem historii ludzkiego zjawiska kulturowego jakim jest kino. A więc?

Warto czy nie warto? - to jest pytanie... Ano właśnie...

Adolf Dymśa był tym wielkim polskim komikiem, który dla współczesnego odbiorcy do tej pory istnieje tylko w unikalnych projekcjach telewizyjnych. Mając jednak możliwość dzięki współczesnej technice filmowego przekazu oraz idei przekazu komputerowego - unaocznienia ekranowych kreacji Dymśy, chciałbym podjąć ryzyko odpowiedzi na podstawowe pytania dotyczące uzasadnienia wielkości tego aktora. Jednak odpowiedź będzie niełatwa, wymaga bowiem precyzji opisu jego poszczególnych kreacji, w żywym rytmie i specyfice plastyki zapisu kina tego filmowego twórcy komedii, z ryzykiem by zapamiętać - choć po części - żywą postać Dymśy dla dzisiejszego czytelnika - widza. Po co? Dla zachowania kulturowej pamięci naszej polskiej historii...

Kreatywność komizmu tego artysty humoru jest cytatem z różnorodnej, a i pełnej wdzięku normalności życia dla widza. Jest cieniowana subtelными nutami parodii lub nieco mocniej kreską groteski. Stanowi przykład gamy zaskakujących spojrzeń ku odbiorcy, aby ten w chwili projekcji mógł chłonąć proces porównania fikcji obrazu ze znaną rzeczywistością otoczenia lub historii. Te spojrzenia nie tylko drgają(film!), kadr za kadrem, ujęcie za ujęciem, one w wykonaniu Dymśy są nie tylko „barwne”, nie tylko żywe – one są prawdziwe i sugestywne, a przez to niepowtarzalne. Tworzą swoistą pamięć kultury, choć jej ruch powstaje – by tak rzec - w odłamkach, ale o Napoleonie wszyscy wiedzą, nie tyle, że wygrał pod Wagram, lecz że był cesarzem Francji, mimo iż był nader niski...

Ekran, na którym rozgrywa się akcja filmu znajduje się w zamkniętej mrokiem wygaszonych świateł przestrzeni kinowej sali, dziś niestety zohydzanej bardzo często przez chrupiącą smażoną kukurydzę widownię (tzw. „amerykańska” kultura swobody odbioru), rzecz w teatrze nie do pomyślenia. Tak czy inaczej rodzaj światła (gęsty mrok), odrębność, ale i wspólnota źródła wizji, i dźwięku dla widza oraz rodzaj architektury przestrzeni - wszystko to tworzy dopiero atmosferę dla znaczenia słowa i ruchu dźwięku (stereofonia!), tworząc swoiste „ściany” mechanizmu kontaktu, porównań w intensywnej pracy ekspresji pamięci.

Słowo jako lustro scenariusza to ludzki mrok kosmosu aktora bowiem, a tak jest w wypadku Dymśy, nigdy nie stanowi dla niego absolutnie ograniczającego pierwowzoru, rodzaju narzuconego kostiumu ochronnego (choć może być jak w

wariacjach adaptacyjnych tj. *Pawle i Gawle* wg bajki Fredry czy *12 krzesłach* wg satyrycznej powieści Ilfa i Pietrowa) – literackim pomysłem, a właściwie inicjacją całości filmu i częściowym aspektem charakterów postaci.

Autorstwo aktorskiej kreatywności filmowych bohaterów Adolfa Dymy jest formułą twórczego, ale i ludycznego (czyli szeroko rozumianego – parodystycznego charakteru pojmowanego przezeń w takich realizacjach) sposobu przekazu.

Jego podstawowa siła to z jednej strony bogactwo sugestywności i plastyczności środków aktorskiej gry (będzie o nich mowa przy znakach teatralnych w rzeczonych komediach), a z drugiej, to niezwykła celność i precyzja wyboru ułamków komediowego zwierciadła życia z możliwością budowy na nich twórczych harców komizmu (rozumianego en block), a parodii i groteski poprzez rozmaite ich stopniowanie w szczególności.

Aktor dla kinowego widza jest rodzajem „ducha przedstawianego świata”, a to dzięki rodzajowi zdjęć i fakturze filmowej taśmy (w czasach Dymy jeszcze białoczarnej!), pracy reżysera (montaż), inspiracji scenarzysty czy pozostałych twórców i producentów; a więc: słowo, obraz, dźwięk, produkcja występujące z sobą decydują – jak sądzę – o sposobie przeżywania przez widza fenomenu aktora filmowego.

Celem opisu istoty tak rozumianego zjawiska aktorstwa autorskiego jest uruchomienie w widzu-czytelniku wyobraźni per analogiam, tak by następowało zespolenie odpowiedzi na pytanie: jak? Z odpowiedzią na pytanie: co? W jakim stopniu jest to możliwe to inna sprawa, ale w ten sposób ma szansę powstać kino wyobraźni. Tak pojmowane twórcze kino byłoby zainspirowane inicjacją ekranowego obrazu oraz przestrzeni i czasu odbioru lub refleksji.

Energia lub ruch pamięci, który się wówczas przy tym procesie wyzwala jest rodzajem lustrzanego rozmówcy, który razem z widzem – czytelnikiem buduje świat prawdy przeżycia. Śmiem przypuszczać, że proponowaną przeze mnie Czytelnikowi odmiennością spojrzenia na kino Dymy jest z jednej strony, wprowadzenie do interpretacji jego filmowych komedii metodologii teatrologicznej (tj. idei opisu inscenizacji za pomocą znaku teatralnego), a następnie wykorzystanie jej przy odbiorze kadrów, ujęć czy sekwencji; natomiast drugą zamierzoną właściwością tych rozważań jest próba utrwalenia obrazu tego „maga komedii ekranu” poprzez słowo. Idea? – aby w ten sposób oddać choć cząstkę niepowtarzalnego klimatu nastroju, który wytwarza aktor nie tracąc przy tym naukowej logiki i precyzji opisu.

Ponadto ten sposób podążania za losami filmowych bohaterów Dymy powinien także w możliwie dokładny sposób zapisywać prawdę treści omawianego obrazu. Sądzę

bowiem, że dotychczasowi krytycy nie tylko nie potrafili postawić pytania dlaczego Dymśza jest wielkim aktorem, ale tym bardziej nie potrafili dać na nie przekonującej odpowiedzi. Oni jak gdyby „czuli”, że Dymśza jest osobowością kina, że jest swoistym wizjonerem polskiej filmowej komedii i komizmu. Natomiast na czym to wszystko miało by polegać? Nie wiadomo... W ten oto sposób możliwość zachowania w pamięci obrazu Adolfa Dymśzy ostatecznie ginie.

Trudno się dziwić, skoro współczesny krytyk w latach sześćdziesiątych XX w., w swojej rejestracji polskiego kina komediowego okresu międzywojennego¹² nie dość, że tworzy tytuły filmów Dymśzy, których nigdy nie było (*Dodek na froncie* zamiast *Dymśza na Wojnie*), nie dość że nie podaje prawidłowej chronologii ich powstania, ów *Dodek...* miał powstać jakoby w 1935 roku – podczas gdy tak naprawdę powstał rok później, o *ABC miłości* z 1935 roku nie ma ani słowa, zaś z *Wacusem* „załatwił” się cytując brutalną recenzję Bohdziewiczza, a wszystko to bez uzasadnienia. Dlaczego tak się stać mogło? Ano, domniemywam iż dlatego, że autor nie był zbyt wnikliwym widzem komedii Dymśzy, a tylko pośrednikiem cytowanych recenzji, które miały być gwarancją waloru „rzetelnej” wiedzy o polskim filmie tamtego okresu.

Natomiast słowo w tej pracy ma być nie tylko „nośnikiem pamięci poprzez zapis”, ale dzięki swym właściwościom powinno ciągle uruchamiać wyobraźnię czytającego swą plastyką, konstrukcją, logiką, składnią, rytmem. Zadaniem słowa jest doprowadzić Czytającego do stanu ciekawości zatrzymanego kadru zachowując wszelako w tym względzie precyzję logiki i opisu artystycznego działania aktora. Sądzę, że może tak się stać właśnie dzięki wykorzystaniu idei znaku teatralnego, która poprzez rozłożenie procesu aktorskiej gry na współgrające z sobą elementy, takie jak znaczenie i dykcja słowa, mimika, gest, ruch, kostium czy pozostałe i dzięki temu może pomóc w obiektywizacji spojrzenia na postać.

Dymśza stworzył autorską ideę sprytu symbolicznego w swoich różnorodnych postaciach, a nie był to tylko spryt warszawski, jakby chcieli tego krytycy w wymyślonej przez nich postaci „Dodka”. Uczynił to poprzez niezwykłą różnorodność, precyzję, błyskotliwość wręcz szelmstwo ludzkich spostrzeżeń, którymi nasycił role i zachowania swoich filmowych postaci. Rodził się w ten sposób swoisty pojedynek d’Artagnana z życiem tyle, że w kręgu polskich bohaterów... A wokół Atos, Portos i Aramis, przyjaciele – widzowie, o różnej wiedzy, posturze i wrażliwości, którzy przyszli go do kina żywiołowo obserwować. Jeden za wszystkich! - Wszyscy za jednego! Ale w komedii

¹² Zob. Władysław Jewsiewicki, *Polska kinematografia w okresie filmu dźwiękowego(1930 – 1939)*, Łódź 1967, s.105 – 107.

fair... Niezwykłość aktora polega także na tym, że jak archeolog ze szczątków, tak on z lustrzanych odbić (czasem krzywych...) dostrzeżonych odłamków zachowań, mimiki czy intonacji (nie mówiąc o innych), potrafi narzucić kinowej publiczności coraz to inny typ uroku, wdzięku i pogody człowieka. Publiczność się bawi i raduje, ale wśród tych emocjonalnych reakcji przechadza się też nuta podziwu: jak On to robi?

Komediowy komizm Adolfa Dymy i jego najbardziej niezwykłych partnerów „pogodnego kina” (Mieczysława Ćwiklińska, Antoni Fertner, Józef Orwid, Michał Znicz, czy Mira Zimińska, a w dużo mniejszym stopniu Aleksander Żabczyński i Eugeniusz Bodo), rodzi się poprzez przywołanie z czasu historii obyczaju znanych widzowi stereotypów, modeli zachowań, reakcji czy słownych impulsów, a wszystko to jest finezyjnie prowadzone nitką urokliwego kontrastu, z którego rodzi się urocza komedia...W ten sposób tworzy się zadowolenie, a nawet podziw czy mówiąc żartobliwie : najpierw podziw, a potem zadowolenie...

Przed rozpoczęciem „kolacji i balu” z kinem Adolfa Dymy obowiązuje oczywiście rozesłanie zaproszeń. A więc? Proponuję spotkanie z piętnastoma filmami tego wielkiego polskiego aktora komedii i zapraszam do naukowej gawędy, do ryzykownej próby spotkania z czasem historii, przygody, intrygi i uśmiechów tego wirtuoza ekranowego humoru. Choć wszystkie one odeszły, to jednak moim zdaniem istnieje szansa oprowadzenia dzisiejszego czytelnika po dawnej polskiej komedii filmowej i spotkania się w niej z największymi asami naszej kultury kinematograficznej tego czasu, z Adolfem Dymą na czele.

Dziś przytłoczeni magią pieniądza, duszeni pętlą telewizji, Internetu czy informatycznego *hybris* powoli gubimy czystą radość życia. I dlatego tym bardziej - jak sądzę - trzeba cieszyć się chwilą niewymuszonego komizmu jaką może dawać dawna komedia filmowa, a zwłaszcza jej przedwojenne rozdanie, z tymi głównymi atutami polskiego pogodnego kina... Ot, po prostu – spotkanie z nostalgią komediowej klasyki...

Przed rozpoczęciem pracy nad tym zbiorem szkiców interpretacyjnych zadałem sobie pytanie: w jaki sposób można próbować przybliżyć filmowy świat Adolfa Dymy, stworzony przez niego kapitalny klimat tych radosnych obrazów, w których grał (przede wszystkim w latach trzydziestych, choć po wojnie w kilku filmach także), jego niezwykłą sztukę parodii ludzkich typów, zjawisk i sposobów zachowania się, i co trzeba podkreślić szczególnie: różnorodność komediowego lustra realistycznej prawdy człowieka, podpatrzonej w różnych społecznych grupach poprzez grę tego urokliwego żonglera filmowego żartu?

Równocześnie jednak nie gubiąc nic z tego chaosu szczyrych intencji przedstawiania niepowtarzalności Adolfa Dymy w jego filmowym kostiumie, wypadałoby wprowadzić doń trochę ładu i porządku, tak by można było po przeczytaniu czy to wszystkich, czy też przynajmniej jednego (trudno...) z tych szkiców być nie tylko wrażliwszym na sztukę delektowania się tamtą ekranową kreską, ale być także bardziej spostrzegawczym i...krytycznym wobec współczesnych jakże często nasyconych szmirą spojrzeń i zwyczajnym chamstwem scenariuszy (język!!!)- komediowych seriali telewizyjnych (vide: *Kiepscy*). Zaiste trudno w tym kontekście nie przypomnieć szyderczego ukłonu Gogoła z jego *Rewizora*:

„Z kogo się śmiejecie?

Z siebie samych się śmiejecie...”

Stąd pozwoliłem sobie zaprezentować formułę obcowania ze słowem, którego celem ma być nie tylko pośrednictwo z aktorską sztuką tego komediowego, niesamowitego „gracza” polskiego kina; ma to być jednocześnie zaproszenie do pobierania z uśmiechem nauki z tych filmów. Naukowa gawęda w moim rozumieniu polega na swoistym „odczarowaniu” świata przedstawionego, nie pozbawiając go wszystkich widocznych treści, wręcz przeciwnie, zapraszając czytelnika do wirowania wyobraźnią, fantazją i logiką. Jak to zrobić? Formą! Co to znaczy? To oznacza „malować”, odzwierciedlać świat filmu słowem, niczym kamerą, próbując wywołać u czytającego zwrotny impuls naturalnej reakcji: uśmiechu czy zadumy... Gra idzie – jak sądzę - o dużą stawkę, o wzbogacenie naszej narodowej kultury filmowej poprzez wsparcie filmu właśnie słowem, utrwalenie filmu poprzez jego niezniszczalny przekaz, jakim są zapisane zdania...

Celem tych gawęd naukowych (dzięki chęci maksymalnej precyzji przekazu filmowych sekwencji) ma być także swoista lekcja logiki i uczciwości opisu w zestawieniu z wypowiedziami tzw. „krytyków”, jako że ich przymiotnikowe opinie są zbyt często bardzo wątpliwej jakości (przy czym jest to określenie – delikatnie mówiąc, bardzo dyplomatyczne...). Trudno się więc dziwić, że w niektórych sytuacjach pohamować zdecydowanie języka było mi trudno...Przecież także skądinąd wiadomo, że filmy np. Adolfa Dymy (który w tych szkicach skupił głównie moją uwagę) mimo muzealnego statusu (jakże cennego!) w FilMOTECE Narodowej i miejsca w Internecie zostały właściwie zapomniane. Konkurencja tego wielkiego komika dla dzisiejszych młodych aktorów oraz ich profesorów jest zbyt silna? Względy techniczne? (przy dzisiejszej technologii renowacji filmów? - wolne żarty...). Czy może najgroźniejsza

z tych grózb: zapomnienie, a przez to brak szacunku telewizyjnej „ludokreacji”...? Odpowiedź na każde z tych pytań wydaje się być - jak i one - złowieszczą retoryczną...

W moim przekonaniu, jednak opis filmów Dymyzy połączony z klimatem ich „dziania” się można połączyć ze ściśle naukową podszewką. Wprowadzając do tej gawędy o filmie porządkującą całość ideę znaku teatralnego(słowo, intonacja, dykcja, mimika, gest, ruch, kostium, (w tym charakteryzacja i fryzura), scenografia, rekwizyt, muzyka, dźwięk i pozostałe), można nie tylko przybliżyć plastykę obrazu, lecz przede wszystkim można uwiarygodnić sądy, spostrzeżenia czy sugestie ich autora.

Zygmunt Barczyk: *Adolf Dymśza na ekranie. Przykład aktorstwa autorskiego*

Rozdział I

*Dwanaście krzesel*¹³ - farsa z zadumą...

Tadeusz Lubelski w encyklopedii polskiego filmu pisze o bohaterze moich refleksji kilka zdań: „Specjalną pozycję w komedii tego okresu zdobył, znajdujący się wtedy u szczytu popularności aktor charakterystyczny, Adolf DYMSZA (właściwie Adolf Bagiński, 1900-1975). Wcześniej już, w kabarecie, stworzył on postać Dodka, warszawskiego cwaniaka, łączącego nadmiar przedsiębiorczości z liryzmem i ciepłem. W takich filmach, jak *Ulani, ulani, chłopcy malowani* Krawicza (1931) czy *Sto metrów miłości* Waszyńskiego (1932), przeniósł do kina ów gotowy typ. Następnie zaś w wyprodukowanej wspólnie z Czechami adaptacji Ilfa i Pietrowa *Dwanaście krzesel* [...], a szczególnie w utworach przygotowanych specjalnie dla niego – *Antek Policmajster*, *ABC miłości*, *Dodek na froncie*, *Wacusz* – pogłębił go i doprowadził do mistrzostwa”¹⁴. Odkładając – na razie – polemikę z sądami wartościującymi, rozpocznę swoje refleksje od stwierdzenia, że zgadzam się z autorem tej wypowiedzi jedynie co do tego iż filmowe mistrzostwo Dymśzy ma swój rzeczywisty początek w adaptacji sztuki Ilfa i Pietrowa.

12 krzesel wyreżyserowało w 1933 roku dwóch doświadczonych, wręcz wytrawnych rzemieślników sztuki obrazu i dźwięku: Michał Waszyński i Martin Frič (w koprodukcji polsko-czeskiej), ze znanymi już aktorami komediowymi, z Adolfem Dymśzą (w roli warszawskiego antykwariusza Władysława Klepki) i Vlastimilem Burianem, który gra rolę praskiego fryzjera Ferdynanda Šuplatko oraz nieco na dalszym planie Zulę Pogorzelską jako Panią Promotorkę - Opiekunkę (w wytwornych etolach i samochodzie), znajdującego

¹³ Inspiracją scenariusza tej komedii była adaptacja modnej wówczas satyrycznej powieści Ilfa i Pietrowa pod tym samym tytułem. „Nie byłem zachwycony obsadą, a jednak film cieszył się powodzeniem” – jak miał wspominać Dymśza. Cyt. za Witold Filler: Ibid. s. 30.

¹⁴ Tadeusz Lubelski, *Film fabularny*. W: *Film. Kinematografia*, pod red. Edwarda Zajička, Warszawa 1994, s. 127 – 128.

się w dramatycznej sytuacji finansowej sierocińca . Na początku niezwykle, bo zaskakujące wprowadzenie: Burian – (fryzjer) otrzymuje nieoczekiwaną wiadomość o tym, że w Ameryce zmarła jego ciotka (Apolonia Klotz uwaga! W polskim brzmieniu znaczące nazwisko...), milionerka, po której ma odziedziczyć jej finansowe dobra jako jedyny spadkobierca..., i po które powinien udać się do Warszawy na ulicę Krzywe Koło 12 (jak się okaże, symboliczna nazwa!). To oczywiście powoduje natychmiastowy stan euforii bohatera i powoduje jawne lekceważenie czekających na dokończenie golenia klientów. Przecież nie będzie ich obsługiwać jakby nie było milioner...Poza tym on goli brzytwą i w takim stanie emocjonalnym mogła by mu zdrzeć ręką. Na przykład na gardle...Postanawia więc natychmiast udać się po pieniądze do polskiej stolicy. A klienci? Niech idą do diabła! (przepraszam...). Ba! Mało tego! Mogą wziąć z zakładu co im się podoba.

Zmiana planu. Warszawa. Dworzec. Postój taksówek. I tu komiczny akcent warszawskiej obyczajowości taksówkarzy; pełna pogarda dla zamawiającego tak bliski adres: „Panie, gdzie tu jechać?!” - „Bo wezwę policję „ – groźnie ripostuje Burian- „A wzywaj pan!” - odpowiada natychmiast rozzłoszczony już nie na żarty kierowca; dopiero stanowcze wpychanie nogi do samochodu przez klienta łamie taksiarza. Po pierwsze: szkoda auta, a po drugie: lepszy rydz niż nic... Przyjeżdżają na miejsce. Okazuje się, że mieszkanie jest w domu na podwórku. Wejście na piętro. Napięcie rośnie... Przed wejściem do mieszkania trema absolutna. Po wejściu, absolutna groza...W całkowicie pustym mieszkaniu stoi jedynie na podłodze w dwóch równych rzędach 12 krzeseł: (jasny, leciwy pseudo - biedermaier), a na ścianie wisi portret potężnej ciotki (w białym czepcu [!], z pozostałymi okazałościami ubioru, patrzącej z zagadkowym uśmiechem w kierunku „spadku”). Na jednym z „darów” wisi tajemnicza kartka z napisem: „Dla siostrzeńca”. I to wszystko... Więc po to jechał z Pragi do Warszawy??! Złość na wredną ciotkę z Ameryki w nim narasta. Tym bardziej, że jest po prostu głodny...

Wyładowuje swoje oburzenie na owej kartce drąc ją na strzępy i rozrzucając po całym pokoju. Biedaczek?? Kompletnie załamany, a nawet rozgorączkowany zaczyna śpiewać: „Całe życie człowiek mydli, żeby mieć dwanaście zydli”, dodając o „tych meblach”: „Najchętniej bym je porąbał”, nie domyślając się zgoła jak cenna była to myśl...Na swoje szczęście(?), wyglądając przez okno, widzi antykwariusza: Władysława Klepkę (Adolf Dymsha), czyszczącego (w muszce!) przed swoim zakładem jakiś rupieć... Ferdynand Śuplatko przeprowadza błyskawiczną kalkulację i już wie co zrobić! Te

„stare graty” jak się o nich wyrazi, po prostu musi sprzedać, a tu taka okazja! Zakład Klepki naprzeciwno, więc odpadają koszty transportu. Łączna wycena: same krzesła ok. 240 koron, ale w końcu „koszt taksówki, jedzenia plus zysk na nieprzewidziane wydatki...Razem: nie mniej niż 300 koron. Taak, nie może być niżej...” W ten sposób widz - czytelnik znalazł się pod parasolem komedii. Zaś Burian korzystając z otwartego okna natychmiast prosi na migi antykwariusza o przybycie do feralnego mieszkania i wydanie opinii o „tych krzesłach”. Ale wszelkie próby wymiany poglądów okazują się beznadziejne. Kolejna komiczna sekwencja: Burian o posługiwaniu się cywilizowanymi językami –(tj. francuskim, angielskim, niemieckim, rosyjskim) nie ma pojęcia. Natomiast Dymśza przy podjęciu takiej próby nawiązania kontaktu, demonstruje kapitalną próbkę parodii sztuki bycia poliglotą. Jednym słowem swoista „poliglomania”... Z płynnością dowolnego stylu na krótkim basenie przechodzi z języka na język: z polskiego na francuski, z francuskiego na angielski, z angielskiego na niemiecki, z niemieckiego na rosyjski, w dodatku tym ostatnim posługuje się z koncertowym akcentem, intonacją i dykcyjną czystością. Zrozumiałe jest każde z jego utrzymanych w zawrotnym tempie słów...Na tej frazie można się wręcz uczyć tej mowy Puszkina i carów...Ale w końcu trudno się dziwić. Jakby nie było, bardzo wczesną młodość aktor spędził w dużej mierze w tym właśnie zaborze, a carat nawet list gończy za nim wysyłał...I choć konwersacja z Burianem miała dotyczyć tylko podstawowych grzecznościowych kwestii, to jednak Dymśza demonstruje tu prawdziwą klasę, on przecież nie na darmo założył do wizyty u przyszłego klienta, kontrastowy garnitur w pepitkę, z białą koszulą, takąż wypustką i białą muszką w solidne ciemne kwadraciki, do tego słomkowy kapelusz z ciemną wstążeczką. No i buty...Na nogach ma ciemne buty z szerokim, poprzecznym białym paskiem pośrodku(!). Jednym słowem pełna harmonia stylu i kupieckiej klasy...

A fryzura? Starannie, gładko przyczesany, błyszczący (brylantyna?) brunet z jaskrawym przedziałkiem na lewą stronę, więc wszystko to, nie licząc mimiki, gestu, ruchu i słowa od razu czyni z niego osobowość, swoiste barczyste, ale średniego wzrostu *exemplum* wzięte w nawias uroku, wdzięku i groteski. Ponadto Dymśza jest niezwykle dbały o swój wizerunek bardzo dobrze wychowanego kupca (np. gest strzepywania pyłku z kłapy marynarki dwoma palcami, żeby wypustka Boże broń, mu się nie zakurzyła..., połączony z kontrolującym go pełnym troski uśmiechem, no i zwycięskim spojrzeniem); wiadomo: jak Cię widzą, tak Cię piszą; natomiast Burian tworzy żalną sylwetkę dość wysokiego bruneta z rozwichrzonymi włosami,

wystającymi mu spod ciemnego, okrągłego kapelusza. Jakby tego było mało, spod nosa zwisa mu solidny wiecheć czarnych wąsów, które prócz wyłupiastej pary oczu (a którymi tak w ogóle porusza, co rusz jak karuzelą na uwięzi), tworząc w sumie całość dość nachalnej komicznie sylwetki.

W filmie zdecydowana kanciastość gestu, wewnętrzna kontrastowa elegancja wyglądu z jednej strony (to Dymsha), zderzona z jednolicie ciemną tonacją ubioru (od butów po kapelusz), charakteryzacji i fryzury, niezbyt wyrazisty gest i całkowicie schowana w zagajniku wąsów mimika – (to Burian). Jednym słowem ten rodzaj wizualnej farsy Słowianina znad Wełtawy (choć dość toporny...) sprawia, iż wraz z Dymszą pierwsze ujęcia filmu wprowadzają widza w ogólny, nastrój farsy – serio, bo nastrój tajemniczego poszukiwania. Uda się czy się nie uda? W ten sposób mimo rysującej się różnicy klasy wyglądu dialog usiłuje się toczyć; na próżno, ale money is money... Oczywiście prawda siły pieniądza. Dziś już na całym świecie. Niemniej próby porozumienia też mają swoje granice... Skrajnie poirytowany Dymsha zrywa rozmowy charakterystycznym polskim zwrotem (słysząc go dobitnie z ekranu: „pocałuj mnie Pan w ...ę”...), co lektor dla obcokrajowców zagłuszył kurtuazyjnie: „a idź Pan do cholery!” To się wówczas nazywało sposobem przekazu - jak by nie było - treści filmu, w imię elegancji języka... Przechodząc już przez próg jednak odzywają się w Dymszy resztki handlowej nadziei, więc rzuca Burianowi ostatnią deskę ratunku: naturę, a ściślej mówiąc, propozycję dialogu świergotem ptaków w ludzkim, tj. jego wykonaniu. No i Burian to pojął!! Szybko przekazał w ptasim piti, grilli Pana Antykwariusza (że wspomnę „Ptasie radio”, prawie „Wolną Europę”... Tuwima Julka – przyjaciela Dymszy), iż chce(!) oddać krzesła Klepce (- Władysławowi, bo tak wygląda to jego sławne królewskie imię – po Łokietku czy Jagielle...) - do komisju. Interes ubity! Nic, tylko pozostaje jak najszybciej wynieść je do sklepu, żeby Dymsha się Broń Boże nie rozmyślił i samemu spokojnie poczekać do jutra na pieniądze. Ale Burian jest strasznie głodny więc pożyczka od Dymszy 2zł(!) na śniadanie, bułkę, przystawkę i jak się wyrazi „coś dla kelnera”. Poza tym, (choć tego nie okazywał) był to dla niego rodzaj zastawu; że niby gdyby jutro ze sprzedaży nic nie wyszło, to on przynajmniej nie będzie głodny. Natomiast dalej to się zobaczy... A Dymsha? No cóż, w inwestycje trzeba czasem zainwestować...

Zaś teraz następuje tak naprawdę kluczowy moment akcji. Przenoszenie krzesła do antykwariatu Klepki. Podczas tej przeprowadzki z pleców Dymszy przy wyjściu z budynku zsuwa się z pleców jedno krzesło i zaczepia na wiszącym obok w bramie napisie: „Datki dla sierot”. Dzieje się to tak nieoczekiwanie, że idący parę ładnych

schodów za nim Śuplatko nawet tego nie zauważył, a tym bardziej sam Klepka. Dopiero w antykwariacie okazało się, że krzeseł jest tylko 11. Po krótkiej sprzeczce, gdzie jedno z nich się podziało, dochodzą jednak do zgody. Burian ostatecznie na zagubione krzesło macha ręką, zaś Dymsha kłaniając się wdzięcznie, z pełną uroku elegancją (on inaczej tego nie robił), opuszcza go i udaje się do hurtownika, który powinien od niego kupić te eksponaty...

Przebitka. Tymczasem zgubione krzesło znalazł jakiś portier i dziwiąc się niepomierne, odniósł go w akcie dobrej woli do sierocińca, znajdującego się w pobliżu...Co mu tam jakieś krzesło...A dzieci? Niebożątka, niech przynajmniej to krzesło jako datek mają... Zapada noc. Tajemnicze napięcie w całkowicie pustym i ciemnym pokoju Buriana narasta. Na ścianie tylko portret figlarnej, mocno dojrzałej Ciotki, a on chodzi wściekły, złorzecząc Jej za ten typ dowcipu, którym zechciała go była uraczyć. Zaiste trudno się dziwić Ferdynandowi (jakby nie było imię trzynastu [!] rzymsko – niemieckich cesarzy) Śuplatko...

Ten, mimochodem potrąca ten okazały w swej istocie obraz i wtedy dostrzega wystający zza niego list. „Pewnie od Ciotki” - mamrocze wzburzony i podejmuje natychmiastową decyzję zbudowaną ze zdecydowanych zamiarów: „A właśnie, że go nie przeczytam!, Ty Ciotko jedna!”, po czym bez namysłu drze list w drobne strzępy, rozrzucając je niedbale, po czym usiłuje zasnąć na podłodze męcząc się z sękami i walizką jako podgłówkiem...

No i właśnie wtedy jego wzrok przypadkowo spoczywa na jakimś leżącym świstku. Śuplatko dostrzega na nim starannie wykaligrafowany napis: „\$100 000”. Pełen strasznych przeczuć zrywa się na równe nogi. Dzięki swoście namagnesowanej naprędce brzytwie, zbiera rozrzucone resztki papieru i rekonstruuje z nich podarty list. Przeczucia się sprawdzają...W liście czyta, że spadek w wysokości 100 tys. dolarów został umieszczony w jednym z krzeseł... No tak... Za oknem powoli świta. Ogarnięty paniką Burian czym prędzej zbiega do antykwariatu, chcąc wydobyć stamtąd krzesła . Jak najszybciej... Nadaremnie. Po pierwsze : rozłuszczony łomotem, w długiej, białej, męskiej (!) koszulo – piżamie Władysław Klepka nie zamierza mu otwierać, a po drugie: w tej sytuacji zdecydowany na wszystko Śuplatko dosypia noc, wręcz warując u jego drzwi, skulony z zimna. Tymczasem nadjeżdża miejska polewaczka i budzi go radośnie...

Wreszcie dochodzi między nimi do poważnej, męskiej rozmowy. Klepka poznaje cały dramat sytuacji. Skończyły się żarty, zaczęły się schody. Tak czy inaczej krzesel

u antykwariusza już nie ma. Są u hurtownika, ale znając jego polską operatywność handlową, on pewnie też je już sprzedał. Wszak dobry handel to szybki handel...Pozostaje się tylko dowiedzieć: z kim się mógł tak uwinąć?

W ten sposób zarysowany został cel akcji. Znaleźć pozostałe dary Ciotki. Te poszukiwania staną się osnową całej komedii. Na razie o bezcennej zawartości tego jednego z nich nie wie nikt. Trzeba więc znaleźć 11 krzesel, a to powinno wystarczyć do godziwego podziału pewnego spadku (po 50 000 dolarów na osobę – właściwie to całkiem, całkiem... dopisek autora). Oczywiście pomysł takiej dżentelmeńskiej spółki mógł narodzić się tylko w głowie Dymy, stąd ujęcia ilustrujące moment jej zrodzenia się były tak prawdziwe. W tym wypadku reżyserzy nie mogli nie wykorzystać jego codziennych skłonności do robienia kolegom dowcipów w każdym miejscu i czasie. Tak więc była to chwila naturalizmu na ekranie...

Po otrzymaniu wiadomości o szansie podziału 100 tysięcy dolarów na dwóch, Dymy nie waha się ani przez chwilę. Ubiera się w swój charakterystyczny, kupiecki garnitur z muszką i obejmuje ster dowodzenia tej wyprawy po krzesła; bo po pierwsze: to on wie gdzie są sprzedane te dary, a po drugie: Polska to jego kraj i on tu jest rodzajem gospodarza, znając jej geografię, specyfikę i obyczaje. No i ten jego spryt...Nic tylko przywołać *Zemstę Aleksandra Fredry* i Cześnika z drobną korektą:

„Bo tak mówiąc między nami, Bez mej chluby, Twej urazy
Więcej niż Ty mój (Śuplatko) mam rozumu tysiąc razy”...

A teraz w drogę!... Na początku tej wycieczki wrywkowe spotkanie z bliżej nieokreślonym, zabierającym się właśnie do golenia na 5 piętrze okazałej kamienicy mieszkańcem stolicy. Biedny, on już był namydlony, gdy właśnie zabrakło wody w kranie. Poirytowany wybiegł na korytarz, aby w krzyżącym trybie zaalarmować dozorcę; niebacznie jednak zostawił za sobą otwarte drzwi i to spowodowało, że nasza dwójka będąc wtedy na górze, dojrzała stojące sobie spokojnie w przedpokoju krzesło. Ale przeciąg spowodował zatrzaśnięcie. Zrezygnowanemu Repeckiemu nie pozostało nic innego jak z namydloną twarzą, wyłącznie w gatkach, zasiąść na schodach i czekać na dozorcę. Jednym słowem farsowy komizm przypadku i niespodzianki. Ale...w międzyczasie Dymy z rozbijającą łatwością otworzył zamknięte wrota, po czym widząc w środku potencjalny skarb zleca swemu praskiemu koledze wypełnić wobec klienta swe fryzjerskie powinności, a sam porywając biedermaiera zbiega z nim na dół. Jego partner co prawda go dopędza, jednak wspólnie rozpruwając krzesło przy wyjściu widzą, że jest puste. No, ale tym nie należy się przejmować. To w końcu dopiero

pierwsze krzesło...Taka jest sugestia ostatniego kadru w finale całej sekwencji wizyty u Repeckiego i trudno by jej farsowość oparta była na kunsztownych chwytach: kontrastowe tempo akcji (wolne wchodzenie na V piętro z nadzieją bogactwa, błyskawiczne zbieganie w dół już z krzesłem i przekonaniem sukcesu, i pełne rozczarowanie nicością poszukiwań celu przy wyjściu z domu). To raz. Komizm wątpliwej wartości - niespodzianki wyglądu - namydlonego, ale trzymającego się schodów i swoich gatek właściciela „drogocennego” krzesła. To dwa, (tu bardzo istotna uwaga: ta sama scenka, ten sam kadr, ale wykonany na estradzie lub teatralnej scenie pewnie budziłby wesołość widowni ponieważ kontakt aktor – widz w teatrze jest żywy, a nie wtłoczony do maski pośrednictwa filmowej taśmy, stąd to, co budzi spontaniczne emocje widza w teatrze (obojętnie jakiego rodzaju, wcale nie musi budzić ich w kinie i vice versa). Dlatego ten motyw farsowo - teatralnego zdarzenia na filmowej taśmie został przepleciony specyficznym kinowym, głównym motywem tej sekwencji, a mianowicie białym - czarnym kontrastem nadziei i rozczarowania głównych bohaterów widocznych na zdjęciowych zbliżeniach, właściwych tylko filmowi. Podsumowując jej wartość: można by ją ocenić dziś jako przeraźliwie czytelną, choć być może dla konwencji ówczesnej farsy, dla „tamtej” publiczności taką miała być. Niemniej od premiery filmu minęło siedemdziesiąt pięć lat, a wartość ocen zmienną jest...

A teraz zmiana kursu. Na horyzoncie Pani Stomatolog (popularnie – dentystka...). W pustej poczekalni dla pacjentów dwa (!!!) krzesła. Decyzja o manewrze natychmiastowa. Trzeba zagadać Panią Doktor za wszelką cenę. No, ale to była dentystka. W dodatku „laska” jak ją określi pożądlivie Burian. Zniewalająca Polka, blondynka z Foggiem w zasięgu ręki (gramofon) czule wprowadza się do jamy ustnej gościa z Pragi i kasuje 5zł (!) za tzw. „ubytek”. Ot, polska gościnność...

Tymczasem pod nieobecność współnika Dymsza żwawo dobiera się do krzesła, słuchając przy tym z lubością „powrzaskiwań” kolegi dochodzących z komnaty Pani Dentystki...Niestety, Burian nieoczekiwanie wychodzi. Co prawda trzymając się za policzek, ale jednak wychodzi...Kolegę trzeba zmienić. Piękna blondynka, widząc krajana skasowała go co prawda na 7 (!) złotych, ale za to za 2 zęby. W sumie się opłaca... Tyle tylko, że co ząb, to ząb... Burian jednak w swoim krześle też nic nie znalazł, dlatego też najwyższa pora opuścić ten przybytek warszawskiej Muzy Stomatologii. Z deficytem 12zł i 3 zębów...

Czas zawinąć do portu. Gdynia. Pora odpoczynku? Jakby to powiedzieć...Co prawda nasi bohaterowie szorują pokład, ba- Dymśza nawet na nim tańczy - omiatając go wzrokiem w poszukiwaniu drogiego kolejnego krzesła, niemniej „Polonia”(sic!) nie okazała się dla nich zbyt szczęśliwa. W jedynym krześle, do którego dotarli także nic. Czyż można się dziwić, że w chwili oddechu na okrętowej ławce Dymśza śpiewa zgorzkniałym i zrezygnowanym głosem piosenkę, w której pobrzmiwają już pierwsze tony kapitulacji:

„Po co, po co tak się męczyć dniem i nocą
Szczęście, majątek – pic,- pitigrilli, tujo, trijo, pijo, lo, lo, lo, lo
Na co, na co ach nadaremna praco
Cały majątek prysł!

I główna acz smętna mądrość:

Ze szczęściem jest to samo

Wciąż do ostatniego tchu. Ty go szukasz tu, to ono tam

Ty go szukasz tam, to ono tu”

Tak, w tym momencie ta piosenka wygląda jak pouczająca spowiedź z widzem przy konfesjonale ekranu, ale niemal w duchu hr. Fredry. Wszak:

„Wola Nieba, Wola Nieba

Z nią się zawsze zgadzać trzeba”...(*Zemsty* - akt ostatni...)

Tak teraz ta piosenka brzmi i tak teraz jest wykonywana przez tego Maestro filmowej komedii. Jej finezja polega jednak na towarzystwie rytmicznej melodii Daniłowskiego, w tej nasyconej u Dymśzy rezygnacją rozmowie z grzesznym partnerem i takim samym widzem – jak mniemać należy...Razem – pyszny, bo melodyjny i rytmiczny kontredans parodii... W taki oto sposób Mistrz Humoru prowadzi do widza cały ten proceder komedio- farsy rozgrzszania, z życia pełnego grzechu przygód lecz za to przyzwoitego pożądania, przyzwoitej gotówki (50 tys. dolarów „na łebka”...), sugerując układ figur tego przedziwnego tańca aż do nieoczekiwanego końca. Zaiście był on nieoczekiwany, oto bowiem Dymśza - Klepka pocieszając głównego grzesznika Buriana-Śuplatko, otoczy go ramieniem, by razem z nim w akcie skruchy, rezygnacji i pogodzenia z cudzym szczęściem (dzieci z sierocińca) spokojnie, godnie odejść w finale ze skamieniałą twarzą...I zamglonymi oczyma... By za chwilę, z odległej perspektywy widać było jak przy akordach tej samej piosenki lecz za to w

brawurowym tempie i nastroju znów łąką ruszyć przed siebie; a naprzeciwko gęsty las...Ot, Życie...

Aliści przed tym nobliwym rozgrzeszeniem, czyż nie wnikliwiej będzie podglądać istotę grzechu? Uśmiechając, a nawet bawiąc się po drodze?

Oto bohaterowie dopłynęli do Płocka. Niedaleko brzegu – Magazyn Mebli Warszawskich - Apollon Rozenbaumann; nazwisko – symbol sztuki robienia pieniędzy na wszystkim, nawet na starych meblowych gratach. Dymsza z Burianem wchodzi do środka i wśród rupieci zauważają z radością swoich pięć krzesel. Wiedząc z kim mają do czynienia, postanawiają je od razu kupić.

Ponieważ Żyd (40- latek) zaczyna się droczyć bohaterowie w tonie mafiosów grożą mu policją, bo jakoby oni te krzesła ukradli i w przystępie skruchy chcą je oddać. Dla Izraelity powiało grozą. Policja na tropie...Po co jemu takie spotkanie? Ale on za te krzesła zapłacił! Nieważne ile, nieważne komu, ale zapłacił! Sprytny Dymsza wykorzystuje sytuację i proponuje mu uczciwą (?) cenę 30zł za 5 krzesel, a Burian, w którym chciwość milionów narasta, bezsensownie podwyższa ją natychmiast do 40zł. „Mamy gest”- powiada. Żyd jest ogromnie zadowolony, nie mówi im bowiem, że te krzesła będą lada moment zajęte do licytacji. Przecież wystarczyło, że on nabywcom powiedział, iż one nie są do sprzedania! A że przy okazji zarobił 40zł? To już nie jego problem...

Ta realistyczna migawka jest kapitalnym obrazkiem obyczajowości tamtych czasów, izraelskiej zachłanności na mamonę, w dodatku wzbogaconej żydowską intonacją i akcentem mowy – tzw. „szmoncesem” - (a dla dzisiejszej publiczności przypomnianą idealnie przez Dziewońskiego z Michnikowskim w ich „kupieckim” skeczu „Sęk”), gdzie jest dokładnie taki sam motyw. Tu można jedynie uśmiechnąć się i westchnąć. Komizm zbliżeń wątku sprzedaży krzesel przez Rosenbaumanna jest niesamowity. Tymczasem Dymsza z Burianem ze zdumieniem widzą, jak dopiero co wyniesione z magazynu krzesła, zabiera tyleż bezczelnie, co w majestacie urzędniczych faktur obsługa jakiejś bryczki, która właśnie po nie przyjechała i spokojnie odjeżdża. Z i c h krzesłami! Później okaże się, że na licytację! Dzisiejsza młodzież określiłaby to krótko – afera! Tak więc stracili u Żyda na razie z pewnością 40 (!) zł, ale i co gorsza, nadzieję na 100 tys. dolarów. No, ale oni się tak łatwo nie poddadzą; ruszyli w natychmiastową pogoń za ujeżdżającą bryczką z i c h majątkiem. Mają szczęście. Z bryczki spada jedno krzesło. Może teraz ? Co prawda jakiś płocki obwieś próbował je po drodze podkraść, ale żądza pieniędzy była u bohaterów tak wielka, że nie

pozwolili mu na to i przestraszony miejski urwis wylądował w Wiśle. Pozdrowiwszy go serdecznie, Dymsha z Burianem zabrali się znów do rozpruwania krzesła. Niestety...

Jako że do licytacji, o której wiadomość jednak do nich dotarła zostało jeszcze trochę czasu najwyższa pora zejść do pałacu i przyjrzeć się uważnie seansowi magii wywoływania duchów, a ściślej ducha wirtuoza harfy – stryja Bartłomieja. Ta wizyta była niezbędna ponieważ kolejne dwa krzesła z Płocka miały się tam właśnie znajdować, by stanowić plastyczny klimat tajemnej mocy historii nad wybranym ziemiaństwem w surdutach i popołudniowych ubiorach pań po pięćdziesiątce... Ciemności wytwornego salonu. Na stole jedynie świecznik i widoczne dłonie siedzących wokół i spiętych z lęku gości. Zaś za stołem siedzi On – Główny Prowadzący Seans. MISTRZ... Jego niezwykłość podkreśla nie tylko wieczorowy strój, ale nade wszystko luźno rozcapierzona na dwa zwisające aliści przeciwstawne trójkąty, okazała broda, luźne, okazałe wąsy i spokojnie wiszące, okrągłe okulary. Zaś jego osobowość maga wzmaga dostojny ton wypowiedzi...Pełna tajemniczość. Pełna groteska także.

Kiedy atmosfera grozy osiąga swoje apogeum, Mistrz odrywa się na chwilę od stołu i wydaje w sąsiednim pomieszczeniu rzeczowe polecenie siedzącemu przy harfie grajkowi (lecz także w smokingu); otóż gdy ten usłyszy słowa: „Duchu Stryja Bartłomieja!, Zagraj!”, - to Pan graj...” i jak by to określił dzisiejszy, młody człowiek: „Będzie po zawodach...”. Wszystko byłoby znakomicie, gdyby tej rozmowy mimo woli nie podsłuchali Dymsha z Burianem, postanawiając rzecz jasna wykorzystać to zrządzenie boskie. Gdy padają znamienne słowa, Dymsha ze słonecznego ogrodu przebija głową w swoim jasnym kapeluszu okiennice mrocznego salonu, budząc tym dźwiękiem chwilę grozy. Grajek zwątpił. Ucieka przez salon. Ekstaza lęku uczestników gwałtownie rośnie. Tymczasem Dymsha pociąga za sobą Buriana i spokojnie zajmują miejsce przy wolnej harfie; bo grajek w smokingu już w ogrodzie. Szok. Tymczasem MISTRZ co prawda nie wie co się dzieje, ale próbuje za wszelką cenę opanować sytuację. Oznajmia więc dostojnie: „...Duch się gniewa!” i ponawia nakaz. Ale teraz bohaterowie są już w pełni skoncentrowani, tylko Burian na wszelki wypadek pyta Dymchę: Mam zagrać? - Tak, tak, ! - rzuca współnik, - Ty zagraj, a ja pójdę po te krzesła! - Co robisz? – z trwogą pyta Burian, narzucającego na się z przodu, z tyłu firankowy welon Dymchę. - Boję się...patrz nań, mamrocze Burian i asekuracyjnie spluwa na stronę; ale mimo to rozpoczyna solo na harfie. Burian gra. Na twarzy Mistrza ukojenie. Znaczą się wszystko OK...Ale teraz wyłania się Dymsha i po kolei

siada na krzesłach badając je po omacku. Dla Mistrza klęska...Mdleje... Rozpoczyna się groteska przerażania gości w konwencji:

1) przebieranego balu kostiumowego (Dymsza jako Biała Tajemniczość w firankowym welonie do kostek, Burian jako inspicjent teatralny z doklejonym naprędcie pokaznym wałkiem wąsów), przy czym bal połączony jest z parodią tanecznej męskiej jazdy figurowej na lodzie w wykonaniu Dymusy na parkiecie i jego stylu rewiewego ukłonu wobec publiczności (zarówno uczestników Seansu jak i kinowej widowni...),

2) w konwencji słowa (patos homilii kardynalskiej wygłaszanej przez Dymusę (w białej firance...): „Ja duch w dwóch osobach(!) rozkazuję Wam! - abyście rozpruli te dwa krzesła! (jemu się nie udało..) - A jeśli znajdziecie coś w nich, musicie położyć!” (tu koszmarny dźwięk i grymas). Groza. Ale to było piękne. I dalej. - „Nie bój się córko!(do cnotliwej niewiasty w okularkach i z prawie łysym mężem...) Czuwamy nad Tobą!”

- Znaleźliście coś? - niecierpliwi się Burian

- Nnie, nic...- jąka niewiasta

- Tak Wam pięknie dziękujemy - zreasumował elegancko ich trud Dymsza

- Uszanowanie - dorzucił Burian. Nagle światło! Zrzucenie kostiumów. Przyspieszenie zdjęć. Ucieczka przez salon i w ogród!

3) Atmosferę mroku dziejów miała pogłębiać absolutna ciemność salonu, przez którą przebijał się jedynie świecznik na stole, choć za ciemnymi zasłonami południe...

4) Kontrastowość ruchu postaci – normalność Buriana jako inspicjenta z za kulis, płas parodii tańca na lodzie Dymusy, drgająca w strachu gestykulacja i ruchy uczestników, a zwłaszcza kobiet. Nawet tych najodważniejszych w poszukiwaniach „krzeselnych”... Razem obecność tych różnorodnych farb na ekranie, tworzyła w tej sekwencji model komizmu kontrolowanej grozy zarówno przez prowadzących grę aktorów (Dymsza, Burian i reszta), jak i swobodną w reakcjach publiczność kinową.

W całej komedii ta partia ujęć tworzy wyraźną odrębność. Nie tylko z racji istoty tematu (sprytne wykorzystanie naiwności ludzkiego pragnienia obcowania z duchem stryja Bartłomieja czyli inaczej mówiąc, bytem pozaziemskim). To raz.

A dwa, z racji wyraźnej dominacji parodystycznej Adolfa Dymyzy, który istniał w kadrach na różne sposoby, od widoku spokojnego przyodziewku w zerwany, a w momencie poczyniony i narzucony z góry obustronnie, welon z firanki, dalej - parodię rewiewego pładu na lodzie i znów przez wydanie strasznego dźwięku z towarzyszeniem grymasu (nota bene gdzie on to widział?? - wszak telewizji z horrorami wówczas nie było...), aż po kapitalną parodię biblijności kardynalskiego tonu homilii z krzesłami..., a wszystko zakończone szarmanckim (kobiety!) podziękowaniem za daremny wysiłek poszukiwawczy...

Tak czy inaczej krzesel nie ma. Pozostaje licytacja. Tu komizm sytuacyjny został zbudowany głównie za pomocą operatora i reżyserów; operatora, bo za pomocą zmiany planów, najazdu kamery i zbliżeń w kulminacyjnych momentach czy to fragmentu figury, czy to twarzy (zwłaszcza Dymyzy i prowadzącego licytację łysiego grubasa z bródką i wąsikami, kuszącego – jak sądzi operator - spodniami poniżej brzucha...), a ponieważ Buriana ze swą puszcza wąsów nie było po co zbliżać, można było stworzyć komizm kontrastu ostatniej nadziei na pieniądze z nicością rezultatu handlowych pokrzykiwań i to z powodu jednego wejścia do licytacji jednej kobiety! – w dodatku w etolach i przy samochodzie! Po co jej były te „cztery staroświeckie krzesła w dobrym stanie” ??? Czyżby miała zostać pełna rozpacz? O nie!

Ze strony Buriana bowiem pełna determinacja: „- Nie zrezygnuję z tych krzesel!

Nawet gdybym miał iść za nimi do piekiel!”

Noo, tak daleko nie trzeba, wystarczy do Warszawy, albowiem dama z etolami (Pogorzelska), dzwoni do stolicy właśnie (zbliżenie), że: „, Wszystko w porządku. Możemy dysponować sumą stu tysięcy dolarów(!!!). Przyjadę jutro. Krzesła przyjadą za trzy dni towarowym pociągiem”. O co tu chodzi??? Volta scenariusza godna Hollywoodu...jeśli nie Sherlocka Holmesa...

Podróż. Nic ciekawego się nie dzieje. Ot, rozpruwanie „nakrytych” w wagonie ostatnich czterech krzesel, marzenia o wydatkach po wyciągnięciu pieniędzy (dwa platynowe zęby Dymyzy!), jakieś „przestrzenne przekomarzenie się” z cyrkowym niedźwiedziem na podłodze wagonu w ciemności tunelu, - jednym słowem: „...nic takiego, nic wielkiego...Po prostu trala, lala, la... (...)”, stukotu kół i rytmu jazdy...(jakby powiedział później w znanej, filmowej piosence Henryka Warsa z *ABC miłości* Kazimierz Krukowski (również z Dymszą).

A jednak... Była w tej normalności farsowej zawieruchy i perełka. Tym razem w brawurowo poprowadzonym tempie, z aktorskim komentarzem, Dymsza śpiewa z

przewrotnym tonem tę samą piosenkę, którą już znamy ze smętnej wersji śpiewanej przez niego na statku. Przypomnę porównywalny fragment, bo on uwidocznia klasę aktora, który potrafi w niezwykle przekonujący sposób za pomocą posiadanej techniki i żywiołowego temperamentu prawdziwie, a jakże inaczej zaśpiewać tę samą frazę tekstu. A oto ona: - Ach, po co, po co, tak się męczyć dniem i nocą

Szczęście, majątek – pic

Para, (i dalej nieskoordynowane dźwięki)

Na co, na co, o nadaremna praco

Jakoś nie widać nic

I główna część refrenu: Z tym szczęściem jest to samo wciąż, do ostatniego tchu

Ty go szukasz tu, to ono tam

Ty go szukasz tam, to ono tu

Po prostu pułapka, zabawa, ciuciubabka

Mówię to entrez - nous (fr. czyt. ątre- nu – tłum. między nami)

O ile na statku dominującą nutą tego tekstu była rysująca się rezygnacja, o tyle tu prowadzi ją kpina z życiowych kłopotów i pogoda ducha. Życie? A co mi tam! Słowa piosenki śpiewa Dymśza w konwencji dyrygującego solisty kameralnego zespołu kolegów i przyjaciół, sam pełen rozrywkowego rytmu i melodii dnia. A że czasem coś nie wychodzi? Pauza w życiu też czasami bywa przydatna...Aliści ta pointa piosenki była przez aktora bardzo ludzko rozwinięta w ostatnim ujęciu filmu, gdy autor zdjęć wychwycił i zapisał na taśmie, jego kadr zamglonych oczu skierowanych na roześmiane dzieci i wspaniałe sierociniec jak z bajki. A nadzieja na skarb krzesel? Droga po pieniądze? Wszystko to jest nieważne i bohater to rozumie. Drugi bohater po chwili, również... Rozradowane dzieci się cieszą. A to jest ważne. Z wszystkiego najważniejsze...Ot, i koniec komedii. Farsa poszukiwanej szansy na realizację finansowej nadziei kończy się dramatyczną wątpliwością o jej sens w kontekście możliwego zapewnienia przez Los szczęścia bezbronny dzieciom.

A więc? Farsa z zadumą...

Sam film jest komedią dość osobliwą. Z jednej strony to klasyczna farsa poszukiwaczy przygód w imię słusznej sprawy (na pierwszy rzut oka) grana przez parę głównych bohaterów (Burian i Dymśza), tj. zdobycia przekazanych przez ciotkę Buriana w spadku ogromnych pieniędzy siostrzeńcowi (100 tys.dolarów!), a ukrytych w jednym z dwunastu pozostawionych przez nią krzesel. Aliści okazuje się, że jest jeszcze słuszniejsza sprawa (jednakowoż przewidziana przez ciotkę, a mianowicie zapewnienie

prawdziwego szczęścia posiadaczowi skarbu). Okaże się nim zadbanie przez Los kierujący ludzkim życiem dobrotytu dzieciom – sierotom. Gdyby w tak pomyślanej, wyraźnie melodramatycznej intrydze komediowej przetykanej farsowością wydarzeń akcji nie było aktorskich osobowości (Dymsza, Burian) kontrolowanych przez wytrawne oko doświadczonych reżyserów, to całość mogłaby się okazać co najwyżej pułapką do wypowiedzenia kwestii; jak stało się w wypadku umieszczonej na początku czołówki, a przyciągającej widza swym nazwiskiem znanej divy operetkowej Zuli Pogorzelskiej jako Głównej Opiekunki Sierocińca, która poza etolami i automobilem nie miała nic do pokazania. Na szczęście obydwaj, a przede wszystkim Dymsza potrafili narzucić filmowi swój urok i stąd jego powodzenie.

Otóż Dymsza jest w tej komedii głównym prowadzącym poszukiwania tych, jak się o nich wyrazi: „milioników...” po wybranych miejscach Polski od Warszawy poczynając, przez Gdynię, a na Płocku i podróży w towarowym wagonie z powrotem do Warszawy kończąc. No i pointa filmu, oczywiście w Warszawie, ale to chwila... gdzie bohaterowie żegnają się z nadziejami, acz robią to z godnością...

Główne atuty tego filmu w jego komicznej warstwie znajdują się u Dymszy. Jego inteligentny spryt, prowadzony prawdziwością mimiki, a zwłaszcza różnorodnych skojarzeń za pomocą urozmaiconego uśmiechu (od subtelnej gry kącikiem ust po spontaniczną eksplozję triumfalnej kpiny), dalej, spojrzenia, od eleganckiego zdziwienia – (pierwsze kadry warszawskiego antykwariusza z praskim fryzjerem), przez domową irytację łomotem do drzwi, jeszcze śpiącego w długiej męskiej (?) piżamie Dymszy, po spojrzenie, doznającego psychicznego wstrząsu bohatera na widok wykorzystanych przez Los pieniędzy, ale dla dobra samotnych dzieci, wreszcie niepowtarzalnej dykcji wykorzystanej w parodii słowa (kadry z obcymi językami) i śpiewanych na początku i końcu filmu piosenek. W obydwu przypadkach wzbogacenie tonu piosenki komentującym jej tekst gestem i grą twarzy powoduje, że w przeciwieństwie do Buriana, wykonującego swój irytujący złością protest – song wyłącznie jedną barwą, piosenki Dymszy są po prostu żywe.

Ponadto Dymsza tworzy swą postać Władysława Klepki napełniając ją parodystycznym stosunkiem wobec rodzimej rzeczywistości i jej obyczajów (kadry z mającym im sprzedać krzesła Żydem Rosenbaumem, wcześniej kadry elokwencji kupiecko – językowej i kulminacyjny punkt duchowego seansu: występ lodowo – rewiowy Białej Tajemniczości na parkiecie zanurzonego w ciemności salonu.) Wartość gry Dymszy jest tym bardziej godna uwagi, że aktor prowadzi ją (w przeciwieństwie

do Buriana i jego zamykających twarz wąsów) całkowicie bez charakteryzacji, co najwyżej z plastycznymi akcentami kostiumu(kadry z marynarską czapką i bluzą na statku oraz welon - suknia podczas wspomnianego pałacowego seansu wywoływania ducha stryja Bartłomieja).

Tak więc komediowa osnowa poszukiwań skarbu Ciotki spleciona z różnorodnością parodiowej gry Dymczy i wzajemnego kontrastu obu bohaterów w sumie dynamizuje akcję i tworzy wartość tej komedio – farsy w polsko – czeskiej koprodukcji, a taka, była – dodajmy, na owe czasy rzadkością.

Zygmunt Barczyk: *Adolf Dymśza na ekranie. Przykład aktorstwa autorskiego*

Rozdział II

Każdemu wolno kochać -

filmowa komedia charakterów

*Leksykon polskich filmów fabularnych*¹⁵ (obok *Pleografu*¹⁶) jest w tej chwili jedynym źródłem informacji o kompletnej ilości filmów Adolfa Dymśzy. Płyne stąd szczególna odpowiedzialność autorów za rzetelność i precyzję podawanych czytelnikowi danych nie tylko związanych z podaniem kompletnej filmografii, ale i z proponowanej odbiorcy wiarygodności komentarza estetycznego zawartego w krótkich, lecz tym bardziej ważnych notach komentujących zawartość i rangę filmu. Niestety, w wypadku *Każdemu wolno kochać* jego nota okazała się przykładem niedopuszczalnych w wydawnictwie tej rangi, aż nadto wyraźnych niedopowiedzeń i nieścisłości, by nie użyć mocniejszych sformułowań. Wszystkie one mogą czytelnika wyprowadzić z równowagi, przykładem choćby pominięcie w spisie wykonawców zapomnianej, a charakterystycznej i wyróżniającej się w tej komedio-farsie Stanisławy Kawińskiej, umieszczonej w czołówce filmu obok imienia Weronika. Zaś w tej filmowej igraszcze, była to nie byle jaka osobistość, bo to i właścicielka kamienicy, w której dzieje się akcja, i „rozprowadzająca” główny wątek przyszłego znakomitego małżeństwa jedynej córki z właścicielem zakładów mięsnych, i najważniejsza osoba nie tylko w rodzinie Sagankiewiczów, ale i na podwórku, jako że przed dźwiękiem jej głosu nawet koty uciekały, a mieszkańcy przezornie okna zamykali. Jednym słowem: megiera...

Po drugie; najważniejsza damska postać (obok Weroniki) w filmie: jej córka RENETA (nawet jej narzeczony nie śmie o niej inaczej mówić), tym bardziej że

¹⁵ *Leksykon ...Ibid.* s.154 -155 .

¹⁶ Zob. Jerzy Maśnicki, Kamil Stepan *Pleograf(słownik biograficzny filmu polskiego 1896 -1939)* Kraków 1996.

Lodzianka eksponując piękne jabłko w teatrze jednemu z kupujących powie: „Oto, piękna Reneta” i w ten sposób imię jej zakochanej Paniienki nabrało symbolicznego wymiaru (zob. Biblia..), natomiast przez autora noty (J.S) zostało przemianowane na RENATE. A wreszcie ostatnim zdaniem tego quasi-streszczenia było oświadczenie, iż tu „Rodzina (według J.S) godzi się na jej małżeństwo z Kędziorkiem”. Był to wrażliwy i ckliwo – sentymentalny, z uśmiechem psychopaty, życiowy „frajer” przy pianinie jak go określi Dymśa, ale dobrze, iż przynajmniej nuty wielkiego szlagieru (*Każdemu wolno kochać...*), które zasugerowały mu przez siedzące na elektrycznych drutach, a wskazane przez Dymśę jaskółki („ptaszki świergoła..”), umiał zapisać, bo on sam wymyślić ich z pewnością nie byłby w stanie. Ponadto autor noty wprowadza do niej jako obowiązującej informacji nazwiska aktorów charakterystycznych, których w ogóle nie ma w czołówce, nie podając przy tym ról, które odgrywają. Jedynie Józef Kondrat jako „widz w teatrze” zasłużył sobie na ten zaszczyt. A są to często role kluczowe dla zarysowania klimatu komedii. W ten sposób powstaje chaos informacyjny.

Wracając jednak do streszczenia. Otóż cytowane podsumowanie jest nieprawdziwe. Tym bardziej, że w filmie po prostu nie ma takiego ujęcia. O innych przekłamaniach oraz niedopowiedzeniach występujących w tym krótkim streszczeniu, ale jednak streszczeniu *Każdemu wolno kochać*, umieszczonym w *Leksykonie...* oraz Internecie szkoda mówić... Jest to o tyle ważne, że wiedza o sztuce gry Dymśy była w polskiej krytyce sukcesywnie deformowana przez krytyków, którym czytelnik po latach ma wierzyć... No, ale dość tej irytacji... Pora na uśmiech.

Każdemu wolno kochać – to komedio- farsa muzyczna jak chce czołówka, sprzed 75 lat, premiera 24 lutego 1933 roku, a nie żadna komedia romantyczna, jak chce tego Internet. Wspominam o tym źródle, ponieważ rozwój techniki spowodował, że setki tysięcy właścicieli tego urządzenia traktuje wiedzę podawaną przezeń jako obowiązującą. A tymczasem ilość przekłamań, niedopowiedzeń czy nieścisłości podawanych przez Internet jest zastraszająca. Dlatego cytowane określenie komedio- farsy trzeba wyjaśnić. Czym jest filmowa komedio-farsa? A pytać warto, bo spośród wszystkich obrazów komicznych Dymśy tylko ten film uzyskał tak jednoznaczną sugestię od swych twórców. Czym więc jest opleciona komediowością i muzyką filmowa farsa w tym przypadku?

Otóż zbudowana jest ona z zarejestrowanych na kadrach, ujęciach czy w sekwencjach chwil, lub inaczej momentów, w których aktor w autorski, bo w twórczy sposób przedstawia komiczną namiastkę ludzkiego charakteru. Jest to

ciekawe tym bardziej, że aktor dokonuje tego równocześnie lub prawie równocześnie za pomocą wielu znaków teatralno – wizyjnych. Widz dostrzega jego zaskakujący w stosunku do kontekstu sytuacji kostium i charakteryzację, słyszy jego specyficzne brzmienie głosu wsparte dodatkowo plastyką słowa scenariusza. Widz widzi także w migawce chwili jedyny w swoim rodzaju gest lub ruch aktora i co najważniejsze jego mimikę. Im precyzyjniejszy, a tym samym prawdziwszy rysunek komizmu cech podglądanego charakteru przez aktora, tym śmieszność farsowej sytuacji jest większa, a co za tym idzie wesołość odbiorcy również. Przy czym dzięki specyfice filmu, to znaczy, dzięki różnorodnym możliwościom zestawiania po sobie rozmaitych momentów komicznych istnieje możliwość tworzenia impulsów śmiechu o coraz to bardziej złożonej konstrukcji np. od parodii po groteskę czy absurd. Moment farsowy trwa na ekranie krótko (od migawki do niedługiej sekwencji) i jest – by tak rzec – „zwarty w sobie” tj. nie rozbijają go żadne przerywniki, a i cięcia zdarzają się stosunkowo rzadko.

Uzupełnieniem tego komicznego i stosunkowo krótkotrwałego kontekstu gry aktora jest wymowa dekoracji wnętrza czy rekwizytów. A wszystko prowadzone przez reżysera za pomocą specyfiki montażu różnorodnych planów czy zbliżeń. W filmie będzie to na wstępie wnętrze ubogiego poddasza, zamieszkiwanego przez pana Hipka, zaś rekwizyt to biała miednica z wodą do porannej toalety, której on właśnie w słońcu otwartego okna dokonuje. W wypadku *Lodzi* (Zimińska) wnętrze podobne, ale rekwizyt inny. Damskie ręczne lustro, którym bohaterka bawiąc się ze słońcem „zaczepia” figlarnie twarz i mięśnie gimnastykującego się pana Hipka, chcąc zwrócić na siebie jego uwagę (co jej się zresztą z powodzeniem udaje).

Tu jeszcze jedna, ale bardzo ważna uwaga. Aktor grając farsowe momenty w filmowej komedii nie psychologizuje. Nie jest narratorem ani swoistym komentatorem sytuacji. On ilustruje, charakterystyczne ludzkie zachowania, emocje, reakcje, słowa, a przede wszystkim cechy.¹⁷ Stąd tak ważny w filmowej farsie status mimiki lub jej zamierzonego braku oraz dykcji słowa, a także kostiumu. Ponadto trzeba dodać, że farsa ma humor widza prowokować, choć może go także sprowokować, ale to jedno drugiemu nie przeszkadza. Ten humor może natomiast się wzajemnie uzupełniać. Od strony wizualnej bardzo ważny jest reżyser ze swoją umiejętnością montażu zapisanych komicznych momentów i autor zdjęć, który te momenty może niezwykle sugestywnie podkreślić. W *Każdemu wolno kochać*, takim przykładem może posłużyć forma prowadzenia „ognistej,

¹⁷ Zob. koncepcję aktora u Denisa Diderota w: *Paradoks o aktorze*, Warszawa 1959.

niemal hiszpańskiej pary (Hipek, Lodzia!)” podczas tańca w pokoju, czy ujęcie zbliżenia wytrzeszczonych w niesamowitym zaskoczeniu oczu Zimińskiej, gdy okazuje się, że w teatrze, jej świątyni sztuki, pan Hipek został przez dyrekcję przedstawiony szalejącej z zachwytu publiczności jako autor szlagieru *Każdemu wolno kochać*, a on świetnie się w tej roli (czyli poważnie i z godnością) potrafił znaleźć!! Ot, co znaczy prawdziwy mężczyzna Łodzi...

Komedia jest w takim typie filmu ideą porządkującą farsowość, a dokładnie farsowe momenty akcji grane przez aktorów poprzez kompozycyjny zarys intrygi¹⁸. Innymi słowy komedia ma budować lekkość i finezję, a farsa¹⁹ wyrazistą komiczną kreskę, krótkie, inspirujące śmieszność u odbiorcy momenty zachowania aktora. Na ile i w jakim stopniu ta intryga w *Każdemu wolno kochać* się sprawdza, to zupełnie inna sprawa. Osobiście sędzę, że gdyby zrezygnować z wiejskiego wątku Kędziorka, to film zyskałby na tym i tempo, i spójność pysznego, komediowo - obyczajowego żartu zarysowanego tak udatnie w pierwszej części tej komedii.

Ten filmowy żart z Adolfem Dymszą, Mirą Zimińską, Mariuszem Maszyńskim z Lili Zielińską (druga para) i Ludwikiem Lawińskim, (dyr. Teatru „Wesoły Sandacz”) z Juliuszem Łuszczewskim w roli jego pierwszego reżysera Bobka-geja, którzy tworzą trzecią parę głównych ról, to komedia, której sens i klucz interpretacyjny tkwi już w tytule. Otóż uczucie, o którym mowa jest - jak podkreślają autorzy scenariusza - dla każdego: np. zwykłej służącej, choć z aspiracjami (Łodzia), będącej pod wrażeniem Pana Hipka (Dymśza) i vice-versa. W końcu nic dziwnego, jakby nie było mieszkał naprzeciwko i Łodzia (Zimińska) codziennie mogła jego mięśnie podczas porannej gimnastyki w oknie podziwiać. On sam był, co prawda oficjalnie bezrobotny, ale też potrafił być przystojnym, elegancko ubranym w pożyczony frak, kiedy można (na bal) czy surdut z okazałym kwiatkiem w butonierce, kiedy trzeba było (zwłaszcza dla panny Łodzi - w scenie improwizowanego hiszpańskiego tańca w trakcie przygotowań przed wspólnym wyjściem do teatru), a ponadto sam z wiecznym uśmiechem potrafił szukać jakiegokolwiek pracy (pod każdą postacią). Kolejną, owładniętą uczuciem była urokliwa Panienska panny Łodzi (Zimińska), zafascynowana z kolei wysokim, skromnym, ubogim muzykiem (M.Maszyński), grającym ciągle wesoło, ale i tęsknie na pianinie (modne slow-foxy). Alojzy Kędziorek (jako, że o nim mowa) mieszkał na poddaszu, nie miał

¹⁸ Komedia – określenia komedii filmowej jako specyficznego gatunku mają charakter jedynie supozycji badawczej. Definicję komedii w kontekście literackim zob. *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2008, s.247 – 249.

¹⁹ Farsa filmowa, Ibid. s. 151.

pieniędzy na komorne i trudno się dziwić, że był pełen życiowej depresji. Na szczęście Hipek (Dymsza) znajdował się zawsze w pobliżu, gdy ten znajdował się w szczególnych kłopotach i umiał go pocieszyć: „...Mistrzu! Nos do góry! Piersi naprzód, niech żyje młodość! Życie jest piękne w każdej szczególe!” - i to zdanie jest dewizą nie tylko bohatera, ale i Adolfa Dymy - aktora kreującego tę postać.

Jeśli w farsie nie ma charakterystycznych, a przy tym śmiesznych ludzkich typów, „zacytowanych” lub przekształconych z codzienności, to farsa nie jest farsą. Spoglądając na *Każdemu wolno kochać* z perspektywy ponad siedemdziesięciu lat rzuca się w oczy nierówność komiczna tego obrazu. Z jednej strony aktorstwo najwyższej próby głównej, niezwykle zgranej z sobą pary Dymy - Zimińska, kapitalne w swej sile „podglądu” życia epizody Komornika (Krzewiński) i Dyrektora teatru - nader obrotowego Izraelity (Lawiński) z jego wdzięczącym się reżyserem w poważnym wieku (Łuszczewski) oraz typowego, niechlujnego warszawskiego cwaniaka, żującego kukurydzę w teatrze i prowokującego burdę na widowni (Kondrat), a wszystkie one złączone są (z wyjątkiem Kondrata) wiążącą je postacią Dyrektora Teatru „Wesoły Sandacz”. Lawiński, który na początku furory rewii *Każdemu wolno kochać* żądał by go nazywano Dyrektorem Pech (nomen omen), lecz gdy następowały kolejne jubileusze związane z oszałamiającym powodzeniem spektaklu i szlagieru zmienił to nazwisko na „GLIK” - tak na wszelki wypadek... W tym zestawie farsowych typów nie można pominąć pijaniusieńkiego męża - pantoflarza (Pulweryusz Sagankiewicz czyli Orwid) i wspomnianej już jego żony, jak ją słodko nazwie Weronci, trzymającej wszystkich mieszkańców kamienicy w surowych ryzach strachu, porządku i płatności za komorne.

Ostatnią sylwetką farsowego zestawu filmu były okazały, bardzo średniego wzrostu, z wąsikami, narzucający się amant Paniencie Renecie, - Dyrektor Kiszki niejaki Baleron (sic!), (Cz. Skonieczny); „Świniobójca” - jak go w akcie sojuszu z Renią określił Lodzia.

W tym momencie najważniejsza uwaga. Wszystkie te postacie są przede wszystkim związane z sobą sylwetką Hipka, kreowaną przez Adolfa Dymę. On jest głównym komediowym typem w tej grupie ról, bo o n je z sobą komicznie wiąże, dzięki czemu film nabiera tempa, prawdy karykaturalnych kontekstów i żywości odcieni sytuacyjnego humoru. Wątek muzyka Kędziorka (Maszyński), ze względu na bardzo wątpliwą wartość aktorską granej przez niego postaci, przesadny naturalizm przedstawianych sytuacji, nadużywanie jednego środka technicznego (nachalny, wręcz psychopatyczny uśmiech i jeszcze bardziej nachalna delikatność) - powodujące w

sumie sztuczność granej roli i co gorsza usilna chęć wygrania za wszelką cenę śmiesznawego scenariusza - wszystko to sprawia, iż w tym szkicu skoncentruję uwagę wyłącznie na analizie komediowej aktorskiej gry Dymy oraz spróbuję nakreślić podstawowe rysy farsowych postaci granych przez Zimińską, Lawińskiego, Łuszczewskiego, Krzewińskiego i Skoniecznego jako nie tylko szczególnie plastycznych, ale i charakterystycznych osobowości tego filmu, które podkreślają zrećnie lekkość farsowego humoru, danego im do realizacji.

Adolf Dyma jest przy tym głównym asem z tych sześciu decydujących – zdaniem autora - o klimacie filmu postaci, bo o Kawińskiej i Orwidzie (choć w migawce), już wspominałem.

Każdemu wolno kochać to jak zapowiada czołówka, komedio-farsa muzyczna. Komediowość filmu usprawiedliwia intryga, choć z dzisiejszego punktu widzenia mocno nadęta swoją nachalnością i często wymuszonym rodzajem śmiechu (cały wątek pobytu Kędziorka - Maszyńskiego na wsi, jego pobyt i ucieczka z dopiero co otwartego, w pewnym sensie na jego cześć szpitala wariatów). Na szczęście film nie tylko z tego wątku się składa, jako że głównym jego atutem jest znakomicie poprowadzona farsowość i prawdziwy, i charakterystyczny, a przy tym obyczajowy komizm ludzkich typów przedstawiony w pierwszej, - dodać trzeba decydującej - o powodzeniu całości filmu fazie projekcji.

Na czym polega komizm pana Hipka, tak wyraziście odegrany przez Dymę? Na różnorodności podpatzonego detalu ludzkiego życia prostego trzydziestolatka z dumą, ambicjami i honorem chwytanego na zasadzie stop-klatki, by stworzyć komediowy film z uchwyconych zdjęć. Raz jest uprawiającym do słońca poranną gimnastykę, barczystym mężczyzną średniego wieku, który nagle z uśmiechem pełnym zażenowania dostrzega podglądającą go z naprzeciwka swą wybranek serca - Łodzię, służącą z aspiracjami (Zimińska). Dwa – gdy po usłyszeniu zaproszenia od niej „na jutrzejszy bal u nas (tj. u Sagankiewiczów), bo tam męska pomoc potrzebna”, od razu wie, że musi tam pójść. Ale w czym? Sam ma tylko porwaną marynarkę, niechlujną koszulę w paseczki i biały podkoszulek do gimnastyki. Cóż, kryzys (1932 – 1934)... „...źle jest wszystkim...”- jak powie później. Idzie, więc do Pana Mistrza – jak go tytułuje - Kędziorka, muzyka, aby pożyczyć od niego ów niezbędny frak z przyległościami (tj. biała koszula, muszka itp) do pracy kelnera, którego ma grać na balu. Dziwne tylko, że (będąc od Maszyńskiego dużo niższy) wyglądał w nim będzie tak reprezentacyjnie, iż wzbudzi nieklamany podziw panny Łodzi...i przekonanie tzw. „krytyków” o tym, że

jest „bezrobotnym kelnerem”, podczas gdy tak naprawdę tylko wiadomo, że Hipek jest bezrobotny. Ale, że kelner??? Skąd ta pewność moi panowie? W filmie nie ma nie tylko ani jednego ujęcia, nie ma nawet k a d r u(!!!), który by to potwierdzał. A to, że Hipek tak wybornie zachowuje się j a k kelner na balu u Sagankiewiczów, dowodzi nie rutyny, a talentu. Nie każdemu drodze Panowie Krytycy jest on dany...Zaś film trzeba umieć oglądać, a nie tworzyć mity i przekłamania.

Wracając do filmu; wtedy zaczyna się mistrzowski pokaz komediowego realizmu Dymyzy. Najpierw słyszy z dołu, donośny głos Komornika, który pyta o mieszkanie Kędziorka. Niepokój. Przecież jak komornik, to po dług! Co robić? Ostrzec. Gdy Kędziorek trzymając pióro w zębach rozpaczliwie stwierdza: „Ale cóż ja zrobię? Ja nie mam pieniędzy!”- Dymyza podejmuje natychmiastową decyzję. Wyrwa mu pióro z ust, kreśli nim coś na drzwiach, po czym wydaje bezwzględne polecenie połączone z niepowtarzalnym gwizdnięciem (patent Dymyzy!): Fiuut! Do łóżka! Nakrywa Mistrza kołdrą, wsadza mu na twarz jakąś gipsową maskę podebraną z pianina i spokojnie udając niewiniątko, czeka...

Znów farsowy moment. Wchodzi Komornik (Krzewiński). Rzecznik „urzędniczości”. Szczupły, w dojrzałym wieku, popelinowym, szarym, prosto – skrojonym płaszczu, spod którego wygląda namiastka białej koszuli z czarną muszką. Twarz regularna, z wąsikami a la niemiecka znana postać historyczna, przedziałek na środku głowy, melonik, a w ręku urzędnicza aktówka. Patrząc na leżącą postać, widzi kamienną twarz Dymyzy, siedzącego u jej boku. Komornik zupełnie nie wie o co chodzi...Pan Hipek zrywa się i wypycha go za drzwi pokazując w dodatku szokujący napis: „BACZNOŚĆ! TYFUS!” Przerazenie urzędnika ogromne, ale Dymyza go pociesza: „Niech pan przyjdzie za kilka dni. Jak wyzdrowieje to zapłaci...Ja go znam...”Jednak wątpliwość realizacji tej idei u Komornika, wyraźna. To nie żarty, to tyfus...

W tej ułamkowej migawce Dymyza pokazuje komediowe aktorstwo najwyższej próby. Udać zatroskanego, ba! – niemal zrezygnowanego przyjaciela, by za moment pokazać zdecydowanie, działającym ruchem (gest wypchnięcia komornika), a wszystko z kamienną twarzą, parodiującą idącego przed nim przerażonego urzędnika, czytającego przez binokle, wstrząsające ostrzeżenie; zaś całość spointowana na koniec, wyrazem ulgi połączonym z podskokiem radości (znów patent Dymyzy!). Taki pomysł na chwilę komicznej prawdy mógł zrodzić się tylko u niego... W ten sposób rodzi się ułamek życiowego tu i teraz. Gdy przerażony Kędziorek podnosi się z łóżka mamrocząc: „Co to było?”- Dymyza z jawną nonszalancją i pogardliwym lekceważeniem wyjaśnia: „To? Nic,

załatwiłem komornika...”. Ten moment, w którym aktor uchwycił następujące po sobie żywiolowo różne migawki prawdy ludzkiego zachowania został wykreowany poprzez dynamicznie profilowaną intonację na tle obszarpanego kostiumu, zdecydowanego, „kanciastego” gestu i kamiennej twarzy. Idea jest prosta. Hipek nie może dopuścić do zajęcia dóbr muzyka, bo tak naprawdę to j e m u potrzebny jest przede wszystkim frać. A ten jest jeszcze u Pana Mistrza... Tak więc widać tu spoza komicznej powierzchowności zachowania pełną obawy troskę Pana Hipka o własny interes. Taki jest ten świat: coś za coś...

Rozpatrując grę Dymyzy w *Każdemu wolno kochać*, trzeba zwrócić uwagę z jednej strony na uroczy farsowy komizm postrzeganego szczegółu, ale z drugiej na finezyjną przekorę i przezorność kreowanego przez aktora bohatera. Otóż wszędzie (jak mówi codzienna mądrość) gdzie nie ma problemów, jest problem pieniędzy. Podobnie i tu. Dymsza jako Hipek co prawda sprzedaje (po pysznym targu z dyrektorem „Wesołego Sandacza) piosenkę, przysły szlagier Kędziorka *Każdemu wolno kochać* za 100 zł ale:

- 1) do kieszeni Mistrza wkłada jedynie 30zł gotówki, bo „wekselek z góry zaprocentowany na 70%” (jak go zareklamuje Lawiński) sprytnie zatrzymał dla siebie, jako że zakochany Kędziorek- Maszyński w tym momencie nie miał głowy do interesów...,
- 2) po wyjeździe Kędziorka na wieś w poszukiwaniu bogdanki, wzięty za kompozytora (i nie wyprowadzając Lawińskiego z błędu), Hipek gotówkowe tantiemy spływające lawinowo (powodzenie!), tak naprawdę inkasował do własnej kieszeni,
- 3) dopiero, gdy miało nadejść 75 przedstawienie Dymsza przezornie polecił Lawińskiemu od tego momentu wpłacać pieniądze na konto bankowe na nazwisko Alojzy Kędziorek. „Jestem zdumiony!” - skomentuje ten fakt Lawiński, wszak co gotówka, to gotówka, ale pan każe...,a jemu jest potrzebny kolejny „szlagierek mistrzunia”.

Okazuje się także, że historia piosenki *Każdemu wolno kochać* może mieć znaczenie symboliczne, bo szczęście w istocie przynosi człowiekowi nie tyle on sam, ile natura. Radosny, choć trudny świat, w którym przyszło mu żyć. Trzeba tylko w ten fenomen uwierzyć i chcieć z niezwykłości tego daru skorzystać...,tak jak czyni to Dymsza, pełen uśmiechu, błyskotliwie sprytny i nie przejmujący się absolutnie niczym Pan Hipek. A to, że przy okazji dojdzie do wykorzystania czyjejs naiwności z melancholią w parze? (jak w przypadku Mistrza Kędziorka); no cóż, życie...Jeśli nie

będzie się tylko przesadzać w nadmiarze tego towarzyskiego kapitalizmu, to wtedy nawet znajomość da się zachować, jak mówi o tym pointa komedii.

Dymsza kreując swojego bohatera, czyni to w iście zaskakujący sposób, bo w każdym kolejnym granym przez siebie ujęciu staje się on coraz pewniejszą, wręcz dojrzałą postacią. Wiadomo, ewolucja przez pieniądz... A że uczyniona z finezyjnym uśmiechem wziętym w nawias farsy i komizmu delikatnej groteski, to już zupełnie inna sprawa...

Aktorskie autorstwo Adolfa Dymyzy w tej komedii polega na nieustannym wzbogacaniu głównego bohatera tej komedii, Pana Hipka o coraz to nowe twarze. Myślę, że można je wymienić w chronologicznej kolejności pokazywania ich na ekranie, by móc zobaczyć dojrzewanie osobowości postaci w zwierciadle jego niezwykle, komicznego ego, który w finale choć ledwie przez kilka kadrów, stanie się urokliwie poważny.

Wszystko zaczyna się od sytuacji, w której Hipek, chwilowo bezrobotny młody człowiek, w obszarpanej marynarce, nędznej koszuli i takich spodniach, dla podjęcia pracy jako kelner na balu u właścicieli kamienicy, Sagankiewiczów zwraca się o pomoc do biednego muzyka Kędziorka, którego tak na wszelki wypadek tytułuje Panem Mistrzem, aby ten pożyczył mu na tę uroczystość i pracę frak „z przyległościami” tj. muszką, koszulą itp.

Już na balu elegancki kelner o płynnym ruchu, przedziałku na środku kruczej fryzury i czarującym uśmiechu wobec gości, nie może jednak powstrzymać się od robienia kawałów: znenawidzonej Sagankiewiczowej (kradzież korbki do gramofonu, który miał rozbawić gości), w związku z czym wystąpił na chwilę jako dobrowolny posłaniec po muzyka, aby ten zademonstrował swoje umiejętności i przy okazji mógł zobaczyć swoją wymarzoną Renię (córkę pani domu). Ale na tym nie koniec. Pijanemu w sztok mężowi Gospodyni, dla napicia się z nim dobrego alkoholu (na osobności), przedstawił się w kelnerskim fraku jako Brzdęcki... No i swego dokonał... Na zakończenie zaś wystąpił jako kelner, złośliwy zarówno wobec Gospodarzy, jak i przede wszystkim ich głównego gościa, mającego właśnie się zaręczyć z panną Renetą, właściciela zakładów mięsnych KISZKPOL Balerona (sic!), któremu dla urozmaicenia uroczystości nalał w mankięt, wódki z zaręczynowego toastu...budząc tym rzecz jasna u narzeczonego wyraźną degustację, a u gości zamieszanie...

Kolejnym ujęciem, które eksponuje widzowi pana Hipka, jest sytuacja, w której wystąpi jako bezpardonowy agent marketingowy w trakcie sprzedaży slow-foxa Mistrza Kędziorka pt. *Każdemu wolno kochać* dyrektorowi teatru „Wesoły Sandacz”, którego

kapitalnie, wg izraelskiego genu odgrywa Ludwik Lawiński. W tej scenie Dymśa z dawnego Hipka ma tylko obszarpany kostium. Poza tym to wytrawny, błyskotliwy pokerzysta z kamienną twarzą i stale stoicką, choć z przeblaskami zdecydowania, twardą intonacją, który nie dość, że sprzedał piosenkę za przyzwoite pieniądze, to jeszcze uzyskał „...zaproszenie na premierę do łoży z miękkimi siedzeniami” - jak to podkreśli Lawiński, ale ucziwie poinformowany, lecz i zakochany Kędziorek wyraźnie je zlekceważył, a tego faktu pan Hippek wykorzystać nie omieszkął... „Nie, to nie” – odrzekł Hippek, wychodząc czym prędzej od Pana Mistrza z pokoju. Premiera tuż, tuż...

Do teatru trzeba się przebrać. Następuje diametralna zmiana wizerunku bohatera w salonie z lustrem (chyba u Sagankiewiczów...), najprawdopodobniej udostępnionym przez Łodzię. On – ubrany w przód frakowej białej koszuli, ciemną przewiązkę z jasną, błyszczącą broszką, do tego głęboko wcięty surdut z goździkiem w butonierce, wysoki cylinder, swobodne spodnie, a na nogach błyszczące lakierki. Dymśa podchodzi do panny Łodzi, tymczasowo przybyłej do pokoju, taksuje jej ciemną powiewną suknię, sprawdza jak przymocowana jest do fryzury papużka, wydając przy tym kongenialną imitację ptasiego trelu. I tu dygresja. Nikt na świecie z grających wówczas i później komików nie potrafił tak odtwarzać dźwięków natury, a zwłaszcza odgłosów zwierząt (np. piesek - zob. *Dymśa na Wojnie*, pisownia zgodna z czołówką) no i ptasiego świergotu (zarówno w *12 krzesłach*, tu, jak i w późniejszym *Skarbie*) jak czynił to Dymśa!

Gdy bohater zwraca się do swej bogdanki: „-No co, panno Łodziu, wyglądam portatywnie?” (żart słowny z franc. na pol. w znaczeniu – wyjściowo). Wybranka spogląda na niego krytycznie i stwierdza autorytatywnie tonem arystokratki: - „Wolałabym Pana we fhraku(...), ale ostatecznie mnie (hiperpoprawność) Pan zadawalnia...” Po takim uzgodnieniu punktów widzenia pora na ognisty, hiszpański taniec połączony z poważnymi oświadczeniami miłości Pana Hipka wobec Panny Łodzi:

„-Tenora cara mia fonda
A pozwól, że spytam się
Czy donna moja może skłonna
Za męża wziąć właśnie mnie
Kocham Cię jak torreadore
Powiedz mi tak! (akcent na – k!), na zgody znak!” (podobnie)

Lecz tu natychmiastowa riposta Łodzi (Zimińskiej):

„Ja pana kocham i szanuję

I możesz być i nawet mąż
Lecz myślę tak i kombinuję
Czy będziesz wierny mi wciąż

Tu, ze spuszczoneymi oczami
Perfidny, skromny
Uśmiech Dymyzy...

Ale na raz, to ze mną pas!” - podkreśla cnotliwie Lodzia.

Ten aktorski duet to nie piosenka, to groteskowa parodia corridy, tańczącego torreadora (Dymyza tańczy na czubkach lakierków wokół swej wybranki), dalej są w tym tańcu podskoki, wyrzuty, ba!- nawet padania ze zrytmizowanymi podnoszeniami, zarzucania surduta na ramię niczym czerwonej flagi na maczetę, a wszystko na tle figlarnej, ponętnej i cygańskiej w swej urodzie – (czarne włosy, pieprzyk i ogromne, czarne binokle), z ogromnymi kolczykami, Zimińskiej, dziewczoi pod trzydziestkę. W tej porywającej aktorskiej etiudzie, najważniejsze jest spojrzenie, gest, komizm dźwięku słowa, podkreślonych kostiumem i ruchem. Spojrzenie Dymyzy to bezwzględność, groźba, siła i zdecydowanie, a wszystkie one związane ze złowieszczym grymasem ust, przenoszonym z lewa na prawo i odwrotnie. Towarzyszy im głośny szantaż słowa: „Jeśli chcesz, to mnie bierz!, ale już!, bo się potem rozmyślę!” w porywająco-operetkowej melodii i hiszpańskim rytmie... podczas udania spontanicznego gwałtu przy próbie zduszenia partnerki, aby szybko nabrała rozumu przed swoją ostateczną decyzją o miłości i ślubie. I bardzo dobrze, bo wszystko w tej niesamowitej wspólnej parodii walki o miłość i zachętę do miłości kończy się wspólnym upadkiem (choć tylko przez drzwi...) i wspólnym wyjściem do ich oazy sztuki, teatru, na rewię do łoży... Na otrzymane gratis od dyrektora Lawińskiego zaproszenie...

Adolf Dymyza i teatr, tak można by określić ideę ostatniej części komedii *Każdemu wolno kochać*. Jego więź z tą siedzibą sztuki zaczyna się od ujęcia Hipka, przebranego w mającego pretensje do klasy i elegancji zachowania mężczyznę, obok „damy serca” czyli panny Lodzi, siedzących w pierwszej łoży (niemal nad sceną). Hipka jest Hipkiem, zwłaszcza podczas prowokacji teatralnego incydentu przez jednego z widzów (J.Kondrat), który nie krył swego niezadowolenia z wyglądającej jak ścięty ostrosłup i tańczącej w stroju bez smaku, jakiejś rewiowej divy. A jako, że czynił to niewybrednymi słowami: „Bujda! Granda!” wzbudził tym samym oburzenie Hipka i jego ripostę wcale nie gorszą. On przecież był nie tylko dobrze wychowany, ale i zdecydowany w działaniu. Nawet na oczach pozostałej publiczności...Dopiero

interwencja przerażonej Łodzi (która zresztą dwa razy powie mu „kochany”) sprowadza go na ziemię i całkowicie budzi pogardę skandalu, który już miał wywołać wraz z postanowieniem poprawy.

Tymczasem w premierowej rewii następuje finał z wykonaną w duecie operetkowych gwiazd piosenką *Każdemu wolno kochać*. Piosenka porywa salę, budzi entuzjazm całej widowni, a dyrektor Pech (Lawiński) przypomina sobie, że przecież jej autor (boć nie kto inny mógł mu ją sprzedać) siedzi w łoży...Kwestia ściągnięcia Mistrzunia za kulisy to tylko parę sekund. Tam mimo rozpaczliwych prób wytłumaczenia się z - jak sądził – incydentu wobec widza, zostaje wzięty przez dyrekcję za autora piosenki (która na oczach staje się szlagierem) i wypchnięty na scenę, żeby się pokazać publiczności. Tam przyjmuje go owacyjnie, krzycząc ze spontaniczną akceptacją: „Autor! Autor!” i dzieląc się z nim jabłkami z teatralnego stoiska. Dymśza słysząc te okrzyki jest w szoku. Na twarzy zdziwienie z przerażeniem, ale i złowieszczym spokojem. Tak czy inaczej nie lubi jak się w niego rzuca jabłkami. Oddaje, więc co nieco... Nawet celnie...Kurtyna. Po zakulisowych wyjaśnieniach Lawińskiego, pełne zrozumienie qui-pro-quo... Powtórne wyjście na scenę. Tym razem w „mało używanym wianuszkach laurowych” i z przedmową dyrektora, i reżysera. Na twarzy spokój i godność kompozytora świadomego sukcesu. To w tym momencie już nie jest żaden Hipek, to z pełną klasą kompozytor szlagieru! *Każdemu wolno kochać...*

Ujęciem rozwijającym tę sytuację jest scena z pomysłem na stoisko w teatrze dla oczywiście panny Łodzi z jabłkami, czekoladą, waflami itp., które (w dużej ilości), otrzymał w darze od dyrektora teatru, jako dodatkowy akt wdzięczności. Sukces sukcesem, niemniej żyć z czegoś trzeba razem z najbliższą... „A od czego, ta główka panno Łodziu”- mówi Hipek podpowiadając jej otwarcie teatralnego stoiska, przynajmniej w trakcie oszałamiającego powodzenia rewii. Jednym słowem, w tej sytuacji Dymśza jawi się jako obrotny, a przy tym zauroczony swą Łodzią handlowy agent marketingowy..., który po niebywałym powodzeniu interesu i spektaklu zostanie w kadrze dostrzeżony przez kamerę już w eleganckim smokingu, w równie eleganckiej kawiarni, opanowanej przez jakiś kameralny zespół grający ulubiony w tym czasie przebój publiczności, tyle, że w przyspieszonej aranżacji. Jednym słowem – świat interesu...

W tym szeregu triumfów pojawiła się jednak chwila grozy. Powodzenie, powodzeniem, ale talent Mistrzunia nie może być niewykorzystany. „Może by tak

szlagierek do mojej nowej rewii?”- słodziutko zwraca się do „kompozytora” Lawiński. No, tak...Nokaut? Tu Hipek jeszcze raz okazuje się Hipkiem. Zdejmuje smoking, zakasuje rękawy (dosłownie!) jak do murarki i zaczyna grać (!!!) na fortepianie jakiś błyskotliwie szybki motyw. „Prima vera! Fenomenalny talent!” – jak orzeknie do swego reżysera Lawiński. Gdzie on się tego nauczył??! – na podwórku u Sagankiewiczów? Podmiot domyślny... i pytanie do scenarzysty..., bo według krytyków miał to być bezrobotny kelner...

Dzień setnego przedstawienia! Zaproszenia nawet w radiu! Pełna sensacja! Na widowni oczywiście komplet. Przed wyjściem Hipka - Mistrzunia do zaplanowanej niespodzianki dla widzów, a ma być nią dyrygowanie teatralną orkiestrą rozrywkową. Pełna trema. Trudno się dziwić...

Teraz rozpoczyna się seria rażących „niedoróbek” scenariuszowych, które zdecydowanie „naciągają” komediowy happy end. Pojawia się nieoczekiwanie w teatrze, bo właśnie w tym dniu (!), Maszyński – Kędziorek, będąc w dodatku wpuszczonym na widownię bez biletu, tłumacząc, że jest autorem piosenki *Każdemu wolno kochać*. Ochrona próbuje go, co prawda zatrzymać, ale bezskutecznie. Wtacza się za kulisy i tam próbuje oznajmić dyrekcji to samo. Gdyby nie Dymśza – Hipek, który poznał w nim znajomego sąsiada i poświadczył autentyczność jego wypowiedzi dyrektor Glik (po zmianie nazwiska!) nigdy by mu nie uwierzył.

Tak, więc tym razem uczciwość Hipka – Dymśzy decyduje o pogodnym zakończeniu wszelkich perturbacji. A on sam szczęśliwy (pieniądze plus miłość i zagwarantowana przyszłość), bo Lodzia (w domyśle, razem z nim, otworzyła interes wymawiając posadę u Sagankiewiczów) gwarantuje mu spokój i swobodę ducha, którą tak wyraziście potrafił pokazać nie tylko w całym filmie lecz nade wszystko w finale, gdzie z przejmującą elegancją i bardzo czułą delikatnością przytulał Lodzię na oczach widowni. On po prostu wygrał życie!

Powojenni krytycy polscy pisząc o rodzimym filmie rozrywkowym jak np. Bolesław Michałek w swoich *Szkicach o filmie polskim*²⁰ podkreślali, że tworzyli go wybitni aktorzy charakterystyczni, zaś Dymśzy tytułem szczególnego wyróżnienia dostawało się parę dodatkowych, pozytywnych epitetów, generalne określenie, że to typ warszawskiego cwaniaka i kawalarza, no może „z odrobiną liryzmu jak na prawdziwego komika przystało” oraz podsumowanie, że właściwie to był podobny do

²⁰ Zob. Bolesław Michałek: *Szkice o filmie polskim*. Warszawa 1960, s. 164 – 168.

Fernandela.²¹ A tak naprawdę, to ów rzeczony Fernandel w technice oraz inteligencji wykorzystania aktorskich środków komicznego wyrazu mógłby u Dymyzy po papierosy chodzić...W owych „analitycznych wynurzeniach” krytyków daremnie by szukać plastyczności konkretów przybliżających aktorską filmową sztukę.

Jedynie Aleksander Jackiewicz pokazał, że taki mariaż wiedzy z wrażliwością nie jest mu obcy²². Natomiast to, co łączy wspomniane wyroki, to sąd ostateczny przymiotnikowych opinii nad grą aktora. W ten sposób dochodzi u Czytelnika do całkowitej zatury i zapomnienia polskiej kultury filmowej, która staje się, co najwyżej „informacyjną mazią”, bo do prawdy obrazu jej daleko.

Dlatego pozwolę sobie przybliżyć teraz rysy najbardziej komicznych postaci, (które związane w poszczególnych ujęciach i sekwencjach z Dymszą jako postacią wiążącą poszczególne farsowe oblicza w jeden komediowy portret), tworzą urok i klimat tego filmu. Przy czym pozwolę sobie je przedstawić w kolejności chronologicznego pojawiania się na ekranie, ze szczególnym uwzględnieniem ekspozycji ujęć, w których dominują:

A. Mira Zimińska - gra na początku Łodzi, służącą swojej Panienci Reni (córki Gospodyni domu, wspomnianej Sagankiewiczowej). Jest rezolutna, trochę ciekawska, figlarna, ledwo sylabizująca miłosne wierszyki, które przychodzą do jej Pani od Balerona. W kluczowym momencie damskiego spotkania w pokoju wpada w patos miłosnego zwierzenia: „Wszak każdemu kochać wolno...”

Jej drugą twarzą jest aspiracja bycia damą w teatrze i w związku z tym pełne podwórkowego, ale jednak dystansu przyjmowanie oświadczeń Pana Hipka w trakcie wspólnego hiszpańskiego tańca choć: „Kocham Cię jak torreadore” powie jej wybraniec.

Trzecią twarzą jest jej zbliżenie już w teatrze, gdy okazuje się, jak bardzo jest oszołomiona w momencie nieoczekiwanego przedstawienia jej przysłego męża z podwórka, przez dyrektora i reżysera spektaklu jako kompozytora szlagieru *Każdemu wolno kochać* wiwatującej na jego cześć publiczności...

Kolejnym wizerunkiem Łodzi jest jej obrazek jako sprzedawczyni produktów kolonialnych (pomysł Hipka) na teatralnym stoisku. Niebawem się okaże, iż

²¹ Fernandel – (wł. nazwisko Fernand Contandin, 1903- 1971). Zaliczany do czołowych francuskich aktorów komediowych. Przeszedł do historii francuskiego filmu z racji stworzenia postaci gwałtownego proboszcza z włoskiego miasteczka, który walczył z komunistycznym burmistrzem. Został zapamiętany przez krytykę z racji swojej charakterystycznej twarzy i uśmiechu z ogromnymi zębami. Był także reżyserem i współproducentem swoich niektórych filmów.

²² Zob. Aleksander Jackiewicz : *Marnotrawienie Dymyzy*, „Film” 1956, nr 46, s. 4 – 5.

stoisko trzeba poszerzyć, bo taki jest zbyt wraz z powodzeniem spektaklu. Uroczą, uśmiechniętą, ubraną w kontrastowym stylu dobrego smaku, „pociągającą” klientów swoimi oczami, a przy tym kobieco skrupulatną. Taka jest w tym ujęciu Mira Zimińska.

No i finał. Tu bohaterka nie jest ani służącą, ani sprzedawczynią, choć nawet elegancką, tu jest damą, którą jej najbliższy wprost, ale i z szykiem wciąga na scenę, by wspólnie, ale i z uczuciem odtańczyć parę pas *Każdemu wolno kochać*. Lodzia dopięła swego i teraz stąd spogląda na teatralną publiczność z radością i dumą...

Natomiast krytyk podpisujący się inicjałami L.B. orzekł jednoznacznie: „Przeważa w filmie groteska, spowita w staroświecki nieco styl z epoki Gabrieli Zapolskiej i Fr. Kostrzewskiego niekiedy znów tryskająca racami nowoczesnego, stylizowanego humoru à la Chaplin, a to dzięki wspomnianej już („fenomenalnej parze Dymśa – Zimińska”). Dymśa szkicuje jakby od niechcenia, świetną sylwetkę dobrodusznego „kanciarza”, co się zaś tyczy p.Zimińskiej – to żałować wypada, że tak subtelny, tak pełny wdzięcznej pikanterii talent uroczej artystki wciśnięto w postać „garkotłuka”. Opinia anonimowego krytyka staje się w ten sposób przykładem nie tylko pobieżności, ale przede wszystkim nie umotywowanej jednoznaczności sądu²³.

- B. Drugą pojawiającą się (i to trzykrotnie) na ekranie farsową postacią w charakterystycznym epizodzie jest Komornik (Julian Krzewiński). Jego sylwetka to „apoteoza urzędniczości”. Mocno dojrzały, wysoki mężczyzna w popelinowym jasno –szarym płaszczu o prostym kroju i wyłaniającej się białej koszuli z czarną muszką (zapewne modny wówczas przód). Poza tym gładki brunet z przedziałkiem na środku (znów moda), melonikiem, binoklami i wąsikami niemieckiego dyktatora, no i oczywiście z płaską aktówką na dokumenty. Jego ruchy są flegmatyczne i dokładne, a głos przypomina nieco zgrzytliwego emeryta. Jego komizm jest widoczny przede wszystkim w drugim eksponującym tę postać ujęciu tj. podczas wypełniania formularzy związanych z aktem zajęcia u Kędziorka, podczas gdy ten „podgrywa” mu dla urozmaicenia swój nowy utwór *Każdemu wolno kochać*. Nostalgia wspomnień powoli zwyciężająca (ale nie do końca), konieczność obowiązku dokumentacji komorniczych czynności, a wywoływana przez akordy melodii granej przez „wydobrzałego” z tyfusu muzyka

²³ (L. B.) *Każdemu wolno kochać. Trochę poezji w grotesce*. „Kino”, 1933, nr 11.

i powodująca zniewolenie urzędnika przejawiające się gwizdaniem z rozmarzeniem tych nutek do siebie, stanowi główny, ale jakże prawdziwy komiczny kontrast rysu tej postaci. Każdemu wolno kochać... czyż nie tak?

C. Kolejnym farsowo ujętym bohaterem jest mający na zaręczynowym balu panny Renety wystąpić w roli narzeczonego pan Baleron (sic!), dyrektor KISZKPOLU(!). (Czesław Skonieczny). Brunet, średniego wzrostu, okazały, z niemieckim wąsikiem, oczywiście na takiej uroczystości tylko w smokingu, szybko uwidacznia swoje prawdziwe cechy, a to: natręctwo amatorów wobec Panny Reni i wynikająca stąd podejrzliwość z zazdrości dalej o grającego przy pianinie muzyka, który ją zafascynował swoimi umiejętnościami, nieśmiałością i wzrostem, dalej: zapobiegliwe skąpstwo, podkreślanie wartości własnego wiejskiego majątku, jednak Baleron potrafił także pokazać gest, przynosząc jej radio w prezencie jako ostatni krzyk mody, nie przypuszczając, ile radiowe zaproszenie na setną rewie *Każdemu wolno kochać* będzie go kosztowało...

D. Tandem: Ludwik Lawiński – dyrektor Teatru „Wesoły Sandacz” i Juliusz Łuszczewski w roli jego reżysera, grają swoje role ostrą farsową kreską. Lawiński to dyrektor rodem z Izraela zarówno ze stosownym akcentem jak i nie do końca poprawnym gramatycznie polskim zdaniem, a przede wszystkim z tonem niezwyklej uniżoności wobec Mistrzunia - Dymczy, bo ten dzięki szlagierowi *Każdemu wolno kochać* przynosi mu ogromne i ciągłe (!) pieniądze. A na początku miał wątpliwości...No, ale było, minęło... „A teraz od pieniędzy kasa puchnie (!) jakby ją ząb bolał...”

Zaś Łuszczewski eksponuje mizdrzącego się do mężczyzn na wszelkie sposoby i w każdych okolicznościach osobnika. Do tego uśmiech pełen chęci przypodobania się panom, zwłaszcza tym, którzy są wyżej, połączony ze specyficznie brzmiącą (bo często zawisającą, wahającą się) frazą dykcyjną, tworzą postać, na owe czasy komiczną. Jednak ze względu na ilość ujęć, w których aktor tak grając występuje, reżyser Bobek powoli dla widza staje się jednostajny. Brak dynamizmu różnicowania prezentowanych komicznych momentów sprawia, iż rola Łuszczewskiego tylko w pierwszej fazie poprzez zaskoczenie prowokuje śmiech.

Zupełnie inny jest Lawiński. Jego komizm wypływa nie tylko z farsowego, acz w duchu poprawności stylistycznej zniekształcania słowotwórstwa i gramatyki (np. „dlaczego pan nie robisz finału?”- zamiast finału itp.), ale i z komizmu

językowego (własne wtręty francuskich potocznych zwrotów, mające ukazać jego dobre wychowanie np. a (!) rewuar (zam. popr. fonet. O rewular). Prócz tego zaskakujące momenty komiczne związane z nieoczekiwaną mimiką np. „bulgot” twarzy (sic!) dla podkreślenia zafrapowania drugim szlagierem Mistrzunia, czy wzruszenie do łez, na widok owacji publiczności dla *Każdemu wolno kochać*. No i to co było ulubioną jego perełką językową wobec Dymyzy. Zdrobnienia: „Mistrzuniu”, „Mistrzuńcio”, „gotóweczka”, „uparciuszek...”²⁴ Karkołomne epitety np.: „Prima vera! Fenomenalny talent!”- jak wykrzyknie z zachwytem o Dymyzy-Mistrzuniu, Lawiński, widząc jak gra (!) pierwsze takty drugiego „szlagierka”. On i Łuszczewski występują bez charakteryzacji, są dobrze zbudowani, w standartowych ubiorach, tylko Lawiński przed przyływem gotówki z premiery przedstawienia *Każdemu...* ubrany jest dla kontrastu w jasną, zdecydowanie za krótką, wręcz kusą marynarkę.

Skoro już wskazujemy na znaczenie języka u tego wykonawcy nie sposób nie napomknąć, chociaż o specyfice języka Hipka – Dymyzy. Jego sposób wysławiania wraz z całą postacią wyraźnie się zmienia; dzieje się to zresztą na początku po uwagach Łodzi, mającej pretensje do dobrego wychowania ich obojga: „I żeby Pan w teatrze uważał na wyrażenia”- po czym dorzuca dotykającemu ją nieśmiało Hipkowi: „I bez rąk proszę!”. Hipka najpierw cytuje warszawską gwara: „frajjer”- „wtranzolił” - „uskutecznię”, wszystko w kontekście Pana Mistrza. Potem usiłując dorównać Łodzi w „dobrym wychowaniu” podczas tańca, parodiuje wzięte nie wiadomo skąd frazy francusko-hiszpańskie, by podsumować te językowe perełki w finale własną hiperpoprawnością i grą słów: „Bo tu właśnie (dźwięczne ę na końcu wyrazu) występowałem w charakterze pseudonii (w cytowanym kontekście znaczyło to zamiast) - jak zwraca się do publiczności, przed oddaniem dyrygenckiej pałeczki właściwemu kompozytorowi (Mistrz Kędziorek).

Każdemu wolno kochać to film, który zapisał się w historii naszego kina z dwóch powodów. Po pierwsze: wylansował w Polsce tytułową piosenkę do niezwyklej skali, wskazując tym samym na znaczenie sztuki ekranowej dla szerokiej widowni. Po drugie: Adolf Dymyza pokazał w tym filmie niezwyklej talent i farsowy, i komediowy zarazem. W poszczególnych ujęciach występował w charakterze prowadzącego farsowe momenty aktora wraz ze współpartnerami, którzy byli jednak dla niego tylko punktem

²⁴ Bardzo obszernie i niezwykle wnikliwie zjawisko dowcipu językowego omówiła Danuta Buttler w artykule: *Komizm, dowcip i teoria dowcipu językowego*, Przegląd Humanistyczny nr 1, 1965, s. 35 – 65.

odniesienia. Zaś jego komediowość polegała na ciągłej ewolucji tych farsowych wizerunków, tak by w finale zasugerować już widzowi prawdziwą, ale jakże zmienioną, bo dojrzałą życiowo postać.

Tak więc Dymśza w tym filmie nie był żadną farsową fotografią ludzkiego charakteru „warszawskiego cwaniaka” jakby później dla swej wygody chcieli widzieć krytycy, narzucając ten interpretacyjny mit widzom. On był autorem, postrzegającym z uśmiechem ludzkie słabostki, potrafiącym je dobrotliwie wykorzystać i budować na nich stopniowo, ale i z tolerancją przekonanie o największej wartości dnia, który trwa. W ten sposób rodziła się jego pogodna, wręcz hedonistyczna filozofia życia na filmowym planie.

Adolf Dymśza był tu przenikliwie mądry, bo dla niego uśmiech stawał się językiem, który tworzył międzyludzką więź i dobro.

Rozdział III

Antek Policmajster - kpina z caratu

Żeby bardziej uwypuklić wyjątkowość aktorstwa Dymśzy kolejny fragment moich refleksji rozpoczynam od charakterystyki polskiej komedii przedwojennej, dokonanej przez Alicję Kisielewską, która pisze: „Gatunkiem dominującym w produkcji filmowej pierwszej połowy lat 30. stała się komedia a zwłaszcza komedia muzyczna co stanowiło wyraźny efekt rewolucji dźwiękowej. W 1930 roku na 13 premier nie było ani jednego filmu komediowego, natomiast w roku 1935 na 11 premier przypadało już aż 9 komedii, m.in. [...] *Ułani, ułani, chłopcy malowani* (1931) Mieczysława Krawicza, *Antek Policmajster* (1935) Michała Waszyńskiego z Adolfem Dymśzą w roli głównej. Polska specyfika tego trendu polegała na silnych związkach z rewią i kabaretem, najważniejszymi dziedzinami sztuki masowej w ówczesnej Polsce, skąd wywodzili się popularni aktorzy, autorzy tekstów [...], a przede wszystkim kompozytorzy filmowych przebojów, z Henrykiem Warssem i Jerzym Petersburskim na czele. Scenarzyści komedii filmowych sięgali po znane wzory, czerpali z tradycji wiedeńskiej operetki, francuskiego wodewilu, ze scenek bulwarowych lub po prostu z filmów niemieckich, austriackich i francuskich. Twórcy tych filmów nie silili się na oryginalność, posługiwali się czytelnymi dla masowej publiczności (głównie stołecznej, która decydowała o sukcesie kasowym filmu) stereotypami i konwencjami. Gwarancję komercyjnego sukcesu dawało wystawne widowisko, udział znanych aktorów i melodramatyczna, dobrze kończąca się historia miłosna”²⁵. O oryginalności Dymśzy można jednak dużo napisać!

Mało kto dziś wie, że pierwotnym pseudonimem Adolfa Bagińskiego był LEOPOLD Dymśza (poseł do carskiej Dumy), pod którym eks-urzędnik grywał nawet na początku swojej wielkiej kariery²⁶. Do swego pierwotnego imienia wrócił nieco później. Moja przygoda z Adolfem Dymśzą zaczęła się od gry w siatkówkę przez trzepak z kolegami

²⁵ Alicja Kisielewska, *1915-1935: Film polski w kręgu literatury. Zniewolenie i bunt*. W: *Kino ma 100 lat*, pod red. Jana Reka i Elżbiety Ostrowskiej, Łódź 1998, s. 216.

²⁶ Zob. Lucjan Kydryński : *Dymśza(wywiad)*, *Magazyn Filmowy* 1971, nr 8, s. 6 – 7.

na podwórku. W pewnym momencie z okna mojego domu, a ściślej mówiąc z poddasza, które właśnie wychodziło na owe podwórko rozległ się donośny bardzo głos mojego ojca: Zyyygmunt! Dymsza! Rzuciłem piłkę i co sił pobiegłem do mieszkania, nie bacząc na to, że poważnie narażam swoje ciało, by wreszcie spokojnie zasiąść w fotelu i rozpocząć wpatrywanie się w mojego ulubionego aktora. *Robert i Bertrand* i w dodatku obok Adolfa Dymszy Eugeniusz Bodo! Co za frajda dla młodego człowieka! (pierwsza lub druga klasa podstawówki- teraz już nie pamiętam). Kiedy film się skończył byłem pełen radości, a moi rodzice nie posiadali się z dumy mając takie dziecko. Pewnie...Od tego momentu zostałem przez wielkiego aktora i komika całkowicie wzięty w niewolę. A niniejsza praca jest tego jaskrawym dowodem...

Trudno się dziwić takiej sytuacji, gdy m.in. współczesny krytyk filmowy i historyk, Leszek Armatys²⁷ przypominający dwie komedie Dymszy z 1935 roku, popełnia kilka rażących pomyłek. Chodzi o filmy *Antek policmajster* (pisownia tytułu wg Armatysa zawiera błąd ortograficzny, poprawnie winno być *Antek Policmajster*) i *ABC miłości* (uchybieciem interpunkcyjnym w całości tytułu tego tekstu jest pominięcie spójnika i, a przynajmniej przecinka...). W wersji książkowej (bez żadnego odnośnika do pierwowzoru w miesięczniku „Kino”) już tego uchybienia nie ma²⁸.

W pierwszej części tekstu Armatys zaproponował „wydumaną” chronologię premier komedii Dymszy. Według niego Dymsza miał w 1935 roku zagrać główne role w czterech(!) filmach, w *Antku Policmajstrze*, *ABC miłości*, *Wacusiu i uwaga! – Dodku na froncie*, - filmie, który nie tylko powstał rok później(1936), lecz w ogóle inaczej się nazywał! Jego właściwy tytuł - jak świadczy o tym kopia oryginału - brzmiał: *Dymsza na Wojnie* (!!!). Stąd logiczny wniosek, że Adolf Dymsza w 1935 roku kreował nie cztery, a trzy role pierwszoplanowe. Kolejnym przykładem pomyłek popełnionych przez Armatysa jest potraktowanie *Antka Policmajstra* jako nader swoistego kabaretu (sic!). Pisze on: „W *Antku* dominował kabaret, więc bohater był cyniczny, nonszalancki, a dramaturgia luźniejsza”²⁹. Ponadto, Armatys wprowadził chaos do swojego opisu fabularnego przebiegu wydarzeń akcji, która z prawdą kolejności ich „dziania się” na ekranie niewiele ma wspólnego. Dodając do tego jeszcze błędy ortograficzne (pisownia tytułu, interpunkcja, odmiana słowa Kercelak³⁰), „dziwolągi”

²⁷ Zob. Leszek Armatys, *Antek policmajster ABC miłości* Kino 1971, nr 8, s.58 – 59.

²⁸ Zob. Leszek Armatys, Wiesław Stradomski, *Od niewolnicy zmysłów do czarnych diamentów*, Warszawa 1988, s.161-164.

²⁹ Leszek Armatys, *Antek policmajster*, Ibid s.59.

³⁰ Zob. *Słownik ortograficzny PWN*, Warszawa 2007, s.272

stylistyczne³¹ w postaci np.zwrotów: „zabawić się rzewnie (sic!)” czy „zapoznany (!) kompozytor” (to o Wincentym Poziomce z *ABC...*, który jako żywo nigdy kompozytorem nie był i nie chciał być...) oraz główny casus interpretacyjny wyrażony podsumowującym sądem: „*Antka Policmajstra* zapowiadano jako >>parodię filmów martyrologicznych<<, był on jednak czymś więcej – właśnie dzięki udziałowi Dymyzy”. Odpowiedzi na pytanie o to coś więcej oczywiście krytyk nie udzielił.

Wybór *Antka Policmajstra* w celu dokładnego streszczenia, opisu i analizy komizmu nie jest przypadkowy. Wszyscy spośród przedwojennych krytyków byli zgodni co do tego, że był to najlepszy w połowie lat trzydziestych, obok *12 krzesel* i późniejszego *Dymyzy na Wojnie* (pisownia zgodna z oryginałem) film tego aktora. A dlaczego streszczenie, opis i analiza komizmu? Z zawiści... Leon Schiller, mistrz polskiej inscenizacji i teatrologii napisał m.in. znakomitą książkę, w której w perfekcyjny sposób dokonał streszczenia, opisu oraz interpretacji tragizmu jako funkcji napędowej najważniejszych dramatów Wyspiańskiego³². Postanowiłem pójść tym tropem, zmieniając jedynie tragizm na komizm jako podstawę twórczości Adolfa Dymyzy.

Antek Policmajster jest komedią obyczajową zbudowaną z dwóch parodii. Z parodii „Warszawki” (określenie Kazimierza Krukowskiego- słynnego Lopka z warszawskiego kabaretu Qui- Pro- Quo), która składa się z jej targowego Kercelaka, handlarzy i języka – zderzonych z carskim żandarmem, przedstawicielem „naczalstwa” i władzy (a wszystko to wobec biednego, białego królika...).

Ale głównym rodzajem parodii jest parodia carskiego urzędu, oficjalnej władzy, jej ułomnych francusko-rosyjskich przyzwyczajień, kresowego języka prowincji i dominującej, wręcz terrorystycznej wobec męża i rodziny roli kobiety (jakżeby inaczej – Ćwiklińska!). Jakby tego było mało, ta kobieta narzuca swoją ocenę Policmajstra Gubernatorowi, bo przecież mąż, jego znaczenie jako brata ministra powinien cały czas mieć na uwadze...

Te dwie parodie składają się z harmonijnie przedstawionych łącznie komizmów degradacji i kontrastu. Ten pierwszy (zwłaszcza w ujęciu gry Antka z Felkiem – warszawskim cwaniakiem – w „orla i reszkę” o miejsce sprzedaży w ruchliwym punkcie kupieckiego pasażu), przedstawia zawiedzione nadzieje grającego (Antek) na pomyślny efekt rozgrywki. Śmiech powstaje z przeistoczenia napięcia gry, w nicłość wyniku. Albo inaczej, tu śmiech połączony jest z satysfakcją, że dana wartość (fałszywa moneta w

³¹ Ibid, s.406

³² Leon Schiller, *Droga przez teatr 1924-1939*. Warszawa 1983

grze) jest wartością rzekomą. I tu chwila zadumy. Ten typ śmiechu jest przeznaczony dla postaci na ekranie (Antek nie może sobie darować, że został tak nabrany przez sprytnego Felka). Równocześnie – podkreślam to słowo – ten rodzaj śmiechu działa wobec widowni, dla której jest przeznaczony. Wspólne działanie komizmu dla postaci – wśród postaci i wobec widza powoduje niepowtarzalność kina. A nie zapominajmy, że w myśl Bergsona śmiech jest tylko dla człowieka i że jest także triumfem życia nad zmechanizowaniem, zob. kolejne ujęcia filmujące warszawskich handlowców usiłujących sprzedać (nawiasem mówiąc z największą trudnością), np. lutownicę (amerykańskiej produkcji ?!...), czy fonograf.

Te uwagi uzasadniają – jak sądzę – wspólnotę postaci i zjawiska komizmu. Po prostu nie ma komizmu in abstracto, a wszelkie budowanie refleksji o nim w takiej formie prowadzi do tworzenia, co prawda bardzo błyskotliwych konkluzji, ale opartych na ryzykownej przesłance³³. W filmie jest on ciekawie skomponowany z siedmiu reportaży różnorodnie z sobą zestawionych. Są nimi: reportaż z targu na Kercelaku, sali sądowej w Warszawie i procesu Antka Króla wraz z jego ucieczką ze stolicy, a następnie jazdy pociągiem „na gapę”, uroczystego powitania domniemanego Policmajstra w prowincjonalnym carskim miasteczku przez Gubernatora i związane z tym przygody, wreszcie uroczysty bal w Klubie Oficerskim, finałowa demaskacja Antka połączona z wyjazdem do Warszawy. W każdym z tych reportaży (o czym szczegółowo niżej) przeplatają się i dopełniają wzajemnie: komizm degradacji, komizm kontrastu, języka oraz (tu nowość – komizm widza z artystą na ekranie na zasadzie: ja już wiem co będzie- a on jeszcze nie...).

Tak się składa, że wszystko w naszej cywilizacji ma swój początek. Film jako dzieło też. W filmie takim początkiem jest czołówka z tytułem, reżyserem, scenarzystą, producentem, muzykiem, scenografem i aktorami. *Antek Policmajster* jest tytułem niecodziennym. Tworzy go bowiem zestawienie dużego z małym, konfidencyjnego z dostojnym. Antek to przecież nic innego jak nader popularne w Warszawie imię Antoni lub bardziej poważnie Pan Antoni, używane na przełomie wieków i później w latach trzydziestych (film powstał w 1935 roku). A Policmajster to przecież nazwa wysokiego rangą dostojnika carskiej policji. Zderzenie jednego z drugim w jednej postaci musiało budzić i budziło na sali uśmiech, bo wśród widzów zbyt wielu było kresowiaków czy też ludzi mających z caratem zadawnione porachunki (jak choćby sam Dymsza uciekający przed pościgiem z rodzowego nazwiska Bagiński do

³³ Zob. Jerzy Ziomek, *Powinowactwa literury*, Warszawa 1980.

przewrotnie brzmiącego nazwiska pośła carskiej Dumy). No i wojna z Sowiecami w 1920 roku z bitwą pod Warszawą też zrobiła swoje w świadomości odbiorców.

Krzywe zwierciadło Antka Policmajstra ma jeszcze jedno oblicze: autoironię. Antek miał być przedstawicielem sprytniej klasy warszawskich cwaniaków. Bzdura absolutna, dowodząca jedynie, że krytycy tak interpretujący wielkiego aktora, zupełnie czytać filmów nie potrafią. Jaki to z Antka cwaniak skoro w filmie nic mu nie wychodzi: ani gra z Felkiem w orła i reszkę, ani spotkanie z żandarmem, z sądu też ucieka dzięki życzliwej radzie pana mecenasa. W trakcie ucieczki udaje mu się zamienić zwykłe ubranie na mundur oficerski, tylko dzięki przypadkowi. A w trakcie pobytu u Gubernatora rozmawia z Madame i jej grubaskiem - mężem (Antoni Fertner) tylko za pomocą zasłyszanych między ludźmi z Kercelaka wyrażeń i zwrotów (francuskie przy tym kalecząc niemiłosiernie). Szkół przecież nie kończył żadnych, stąd rażące braki w zachowaniu i wychowaniu, ale Antek jest człowiekiem, wrażliwym na piękno natury (np. kwiaty w wazonie), urodę służącej Kazi czy przyjacielską, bezinteresowną (no, prawie... jeśli nie liczyć wygranych gołębi) pomoc Felka. Antek czuje w sobie coraz bardziej wzrastającą namiętność szlchetnego szlif, a może nawet miłość.. Przeplatają się w nim także smutek, tęsknota, za uczuciem (piosenka *Czym bez miłości byłby świat*) eksplozja optymizmu i humoru (piosenka – klucz z pierwszego reportażu w filmie o czym niżej). Antek w swej różnorodności i bogactwie osobowości nie tylko delikatnie z siebie pokpiwa, ale i nie waha się przyznać wobec Gubernatorowej z ukrywanym smutkiem, że jest starym kawalarzem i wszyscy się z niego śmieją.

Film rozpoczyna się od zbliżenia widoku głowy białego królika spod niechlujnej marynarki grającego na ustnej harmonijce Antka. W tle tłum gawiedzi warszawskiej, sprzedającej co tylko się da. Bardzo usilnie... A biedny królik nawet nie wie, że w drugim reportażu przyjdzie mu być bohaterem procesu o zamach stanu w carskiej Rosji, a potem przyczyną wysłania listu gończego za jego właścicielem. Zaś wracając do targowiska poznajemy w nim komizm językowy starej „Warszawki”, jej charakterystyczny klimat, akcent i słownictwo, którego dziś szukać by daremnie. Sprzedaje się w nim totalnie wszystko, nie bacząc na harmonię i estetykę ubioru czy ustawienia, już o przedmiotach handlu nie wspominając. Antek przechadzając się po tym handlowym pasażu z zainteresowaniem ogląda żywe i martwe przedmioty uzyskiwania pieniędzy. Świnki morskie, gęsi, jabłka, obwarzanki, gołębie, kicze wielkich obrazów (wiadomo: warszawska troska o wychowanie w kulturze..) „cebulka morska dla człowieka zupełnie bezskuteczna” itd. itp... A co do języka – hm... Felek

kończąc całkowicie wygraną grę w orła i reszkę z Antkiem oznajmia dobrotliwie: „Widzisz frajerska pało! Przecież ja Cię zrobiłem na zicher! Na klawo! - Nie kapuję” – odparł zupełnie przybity Felek. „Widzisz? - tu orzeł i tu orzeł, tu reszka i tu reszka!” - „O rany Boga! - jaki kant!” - krzyknął zupełnie uświadomiony partner Felka. No cóż, lepsi wygrywają. Ale Antek sekretu tajemnicy sztuczki nie poznał. „Sekret fachowy” – dowiedział się od zapobiegliwego Felka.

Jednak prawdziwym kluczem odbioru tego filmu jest brawurowo zaśpiewana przez Dymkę na samym wstępie piosenka: „Ja już taką mam naturę” . Przed porwaniem całego tłumu w rytm tej poleczki, Antek zaciera ręce jakby chciał powiedzieć: No, drodzy Państwo, teraz się zacznie! I rzeczywiście... Melodia i słowa zniewalają wszystkich. Przyciągają nawet tych, co stali dalej. Wszyscy ją „kupują” i śpiewają refren z aktorem. Szaleństwo. Plan ogólny tłumu, który w rytm polki podryguje jakby polityki i kłopotów w ogóle dla niego nie było. A teraz pora przyjrzeć się temu przebojowi z bliska. Zaczyna się od wyraźnej ekspozycji aktora:

„Ja już taką mam naturę od szczeniackich moich lat (sic!)

Że ja śmieję się z wszystkiego, że ja gwizdę wciąż na świat (!!)

Jeśli czasem jest mi ciężko lub mi figła spleta los (np. Felek!) Ja nie płaczę, ja nie wzdycham, ale śmieję się na głos³⁴ Ref. Ej ridi, ridi, ridi, ridi, ciach, ciach, ciach

Kiedy bida się odczepi, rach, ciach, ciach

A jak bida się odczepi rach, ciach, ciach

Znów będzie lepiej, hop! siup!

A teraz definicja egzystencjalna: Co jest życie? Hokus – pokus

Czysty hazard, ślepa gra

Albo orzeł albo reszka, raz się nie ma(to częściej...), raz się ma

Bo jak wygrasz to w porządku, wtedy bracie rób co chcesz

A jak przegrasz to się nie martw, wtedy przykład ze mnie bierz

Ej di, ridi, ridi, ridi, ridi – rach, ciach, ciach

³⁴ Tu dygresja: Rok później, w 1936 roku, na premierze komedii *Jadzia*, w reż. M. Krawicza, tytułowa bohaterka, którą grała Jadwiga Smosarska brawurowo i figlarne śpiewała: „Gdy los dokuczy czasem, to powiadam trudno, pech. Przeczekamy kiepską passę, Te zasady, że na twarzy zawsze śmiech To jest moja filozofia, którą wciąż wprowadzam w czyn Czy wesoło mi czy smutno mi, nie uznaję łzawych min I jak Pan widzi niech co chce dzieje się. Mnie nic nie wzrusza. Ja bez przerwy śmieję się...” Pokrewieństwo z Antkiem zdumiewające! Oto jak człowiekowi potrzebna jest radość, beztroska i śmiech...

Przede wszystkim dobra mina (rach, ciach, ciach)(zob. Freud...)
Reszta to bujda(hop, siup)
No i życiowe credo dla siebie i wszystkich:
Najważniejsza rzecz humorek(warszawski slang!)
Trzeba wszystko lekko brać
Trzeba budzić się z uśmiechem i z uśmiechem kłaść się spać
Po co martwić się i smucić, i narzekać wciąż na brak(np. pieniędzy...)
Lepiej bimbać ze wszystkiego i powiedzieć sobie tak
Ref. Wszystko z góry, nos do góry rach, ciach, ciach
Jutro wszystko się poprawi - rach, ciach,ciach (co za optymizm!)
Grunt się zabawić hop, siup(dodam zgryźliwie – tylko gdzie...)
I finał: I hop, i lu,, proszę państwa nabrać tchu
I raz, i dwa, proszę państwa zaczynamy,
Proszę śpiewać to co ja.. itd.”

Piosenka Antka nie tylko rysuje jego osobowość, charakter ale także nakreśla wyraziście klimat obyczajowej Warszawy lat późnego przełomu wieków XIX i XX, wszak akcja filmu dzieje się przed wybuchem wojny światowej, którą już widać („mój brat” – minister spraw wewnętrznych, mówi pijaniusieńki w sztok Antek, „rozmawia z carem o tym i owym np. o wojnie, czy się kalkuluje czy nie”). Przyznam szczerze, że bardzo mi nie odpowiada określanie Antka jako warszawskiego cwaniaka. Przecież Antek jak na cwaniaka jest wyjątkowo pechowy, a w jego oczach pojawia się także nutka melancholii i tęsknoty za prawdziwą miłością czy szczęściem. „Warszawski” cwaniak to bardzo prostackie określenie. Na miły Bóg! Przecież Antkowi tak naprawdę bez pomocy Felka, prawdziwego cwaniaka, który go wprowadził w arkana warszawskiego finansowego myślenia (kadry z mechanizmem gry w „orła i reszkę”, podmiana zdjęć na liście gończym), nic by się nie udało...Takie ujęcie znamionuje niezwykle powierzchowne spojrzenie na postać bez wnikliwego wglębenia się w jego prawdziwą grę. Chyba, że dla krytyków tak oceniających Antka było to zbyt trudne; czemu nie należy się dziwić, w końcu żaden z nich nie pokazuje, że zna teorię znaku teatralnego prof. Kowzana. A poza tym widać wyraźnie, że nikt z nich nie czytał wypowiedzi Dymyzy o własnym aktorstwie.

Antek w pierwszej, jarmarcznej fazie filmu swój tekst prowadzi od krótkich, normalnych pogaduszek, przez dłuższe targowanie się z Felkiem przy grze w orła i reszkę (w tym ujęciu znakomita jest migawka zagrania przez Dymkę niezwykłego

podziwu dla zręczności przyjaciela w tym oszustwie). Na osobną uwagę zasługuje bardzo celnie przedstawiona bezradność głosowa bohatera wobec obszukującego go carskiego policjanta. I tu rzecz ciekawa: reżyser związany ze scenografem i scenarzystą stworzyli sytuację komiczną dzięki kontrastowi figury opasłego, z wydatnym brzuchem i w białym uniformie, zwisającym wąsem, żołdaka – z Antkiem, zręcznym, zwinnym, w ciemnej acz niechlujnie zarzuconej marynarce na marynarską bluzę. Dodajmy do tego żołnierską czapkę policjanta i kapelusz naszego bohatera za 40 kopiejek (po targu...) i będziemy mieli całość. Jeśli do tego dodać kresowy akcent żołdaka przy poszukiwaniu świadectwa carskiej cenzury w znalezionej u Antka książeczce o hodowli królików, absurd nie wymaga komentarza... Takie czasy... Następuje cięcie. Dla widza, w domyśle ruskij policjant doniósł do sądu nie tylko dwa fałszywe ruble ale i książeczkę o hodowli królików. A ten w swej jeszcze większej głupocie postanowił z wielką dostojnością wytoczyć właścicielowi proces o obrazę lub nawet zamach stanu.

W tym reportażu filmowymi bohaterami są zarówno Antek jako główny oskarżony jak i cała procedura carskiego sądu. W tym momencie wręcz narzuca się parafraza Pana Radcy z późniejszego *Skarbu* Leonarda Buczkowskiego: „I potośmy sześć lat prowadzili powstania...” Komizm degradacji i kontrastu zostały tu postawione obok siebie dla wywołania większego efektu. Komizm degradacji opierający się na zderzeniu tego co jest, z tym co być powinno i zachowania wszystkich carskich urzędników prawa od mecenasa poczynając przez sędziego, ławników na prokuratorze kończąc. Adwokat odziany w wytworny smoking, białą frakową koszulę z muszką, nie potrafi sklecić (przepraszam: wyrazić), choćby jednego zdania, ciągle żałośnie się jękając. Z kolei dostojność i majestat sędziego, prokuratora zostały zestawione z vox populi widowni oraz Antkiem, który występuje jedynie w marynarskiej bluzce, z kosmykiem włosów na czole i ciemnych spodniach. Dodajmy do tego świadka obrony – poczciwą handlarzkę trzymającą w rękach bohatera procesu czyli białego królika dla określenia kto zacz i absurd sytuacyjny mamy gotowy.

Komizm kontrastu następuje w tym reportażu natychmiast po komizmie degradacji, by razem stworzyć mechanizm parodii i absurdu. Ten kontrast wynika z konieczności kichania przez całą salę, a sądowych dostojników przede wszystkim po rozpyleniu przez Antka specjalnego proszku do takiej reakcji organizmu. Zderzenie wielkości majestatu z koniecznością kichania czyli wielkiego z małym, działa na tej samej zasadzie co np. Flip i Flap czy inni bohaterowie amerykańskich komedii.

Korzystając z porady adwokata: „(u – ciekać Panie, ucie- kać)”, Antek widząc otwarte na parterze okno, postanawia natychmiast (!) umknąć sądowi. Kiedy po znalezieniu się na chodniku wie już gdzie powinien się udać tj. jak najszybciej znaleźć się na peronie rozpoczyna się kolejna sekwencja degradacji. Szybkiego, zręcznego Antka próbują dogonić dwa opasłe „traktory” carskiej policji, którym w dodatku przeszkadzają zawieszane u boku pałki. Sprawa staje się dla nich beznadziejna, mimo że na początku pogoni zdawali się być przy Antku, tuż, tuż.

Całość tego reportażu ma zarysowane głębiej jeszcze jedno oblicze, a mianowicie cichy patriotyzm wobec widza. Otóż Antek nie tylko ośmieszył dostojeństwo carskiego sądu poprzez swój ubiór, zachowanie i działanie, ale także zdeklasował goniących go żandarmów. Wykazał tym samym, że spryt i inteligencja polskiej jednostki więcej są warte niż carskie urzędy i policja razem wzięte. Ot co... Na zakończenie tych dywagacji warto jak sądzę przyrzeć się bliżej technice gry Dymy w tej fazie filmu. Można by ją określić jako cichą, rozpaczliwą bezradność wobec surowej i retorycznie brzmiącej przemowy sędziego, poprzez zdecydowanie mimiczne mrugnięcie brwiami do Pana Mecenasa na znak zgody (ucieczka!) i szybkość wymknięcia się z sali, desperacki wybór gdzie uciekać? W prawo, w lewo czy na wprost? Te momenty ruchu, gestu, mimiki czy wreszcie barwy głosu, tworzą postać niezwykle odważną i zdecydowaną. Dodając do tego życiowe credo Antka z pierwszej części filmu otrzymujemy prawdziwy, bo ewoluujący w swej różnorodności obraz człowieka.

Wartość tego filmu nie polega bowiem na jednostronności przedstawianego przekazu, ale na pokazaniu widzowi prawdy tkwiącej w różnaitości ludzkich zachowań, które zależą od warunkujących je sytuacji.

Zabawne w tym wszystkim jest jednak to, że krytycy filmowi byli zgodni co do tego, że *Antek Policmajster* jako film jest bardzo dobry i wychodzi poza sztafaż ówczesnej profesji, tyle tylko że żaden z nich nie pokusił się o jakąkolwiek głębszą analizę tego dzieła i odpowiedź na proste pytanie: dlaczego? Na przykład, już po wojnie Maria Bojarska w swojej książce-pomniku poświęconej Mieczysławie Ćwiklińskiej popełniła niedopuszczalny błąd myląc Adolfa Dymę z Antonim Fertnerem w obsadzie tytułowego bohatera filmu³⁵ oraz wymyślając film, który nie powstał tj. *Dodek na froncie*, bo prawdziwy tytuł oryginału to: *Dymy na Wojnie*. W wypadku *Dymy*... taki sam błąd popełnił autor hasła umieszczonego w *Leksykonie polskich filmów fabularnych*³⁶.

³⁵ Maria Bojarska, *Mieczysława Ćwiklińska*, Warszawa 1988, s.286.

³⁶ *Leksykon polskich filmów fabularnych*, Ibid, s. 128.

Pora teraz zająć się szczegółową analizą poszczególnych, a następujących po sobie filmowych wątków i reportaży. Przedtem jednak (choć z grubsza), wypada określić co rozumiem przy pojęciu parodii w wypadku *Antka Policmajstra*.

O ile pierwszy typ parodii warszawskiego targowiska, handlu i hazardu (gra w orła i reszkę) jest niezwykle spójnie złączony z obrazem warszawskiej gwary, a także klimatem obyczajowym (ubiór, zachowania ludzi stołecznej ulicy), o tyle drugi rodzaj parodii carskiego sądu, żandarmów i prawdziwego policmajstra (podróżującego pociągiem z eleganckimi Polkami w przedziale dla niepalących), a bezwzględnie „kurzącego” „jak komin” jest już na granicy ironii i szyderstwa z carskiego „bon tonu”. Wyraźnie widać wspólnotę komizmu kontrastu (delikatna wytworność Polek siedzących naprzeciw prymitywnego oficera z medalami) jak i degradacji (znamienna migawka ilustrująca wybuch furii carskiego Policmajstra na widok polskiej gazety w rękach Pań), spointowanego rozkazem: „Konduktor! Zabrać mi te baby! Paszoł won!” (To nie baby Panie Oficerze lecz kobiety, a dobre wychowanie obowiązuje nawet w przedziale kolejowym). Po tym pysznym przerywniku następuje zwolnienie tempa, brak dialogu i najazd kamery na rozkoszującego się samotnie wódeczką Policmajstra, który w wolnych od łaknień chwilach, usiłuje doczytać do końca list brata ministra, napisany piękną, czytelną kaligrafią (co za rzadkość) z pogroźkami, że jeśli nie przestanie pić i brać łapówek (dziś to się nazywa impreza i korupcja) to na pomoc ministra może nie liczyć. Policmajster nie przejąwszy się zbytnio poszedł spokojnie spać, by za chwilę spokojnie zacząć chrapać (wskazując tym samym na stopień upicia się!). Cięcie. I teraz następuje kontra. Antek uciekając przed goniącym go patrolem, wpada do przedziału z leżącym Policmajstrem, jego mundurem, medalami i czapką. Decyzję podejmuje natychmiast. Wkłada na siebie nowy dłań przyodziewek podejmuje się grać rolę Policmajstra. Próba generalna wobec salutujących mu już carskich żołdaków wypadła doskonale i Antek może spokojnie odetchnąć (co zresztą czyni). W tej sytuacji może bez przeszkód jechać do końca podróży.

Cięcie. Najazd kamery na wjeżdżającą z przodu na peron lokomotywę starego typu (wysoki komin), a z boku cudowna migawka rosyjskiego kolejowego pejzażu (dla żenszczyń) i wejściowe drzwi, całkowicie zablokowane przez orkiestrę, urzędników i wojskowych niższych rangą, mających przywitać Policmajstra z wielką galą i honorami. Dymsza z asystą specjalnego patrolu wyskakuje (sic!- nie wychodzi!), by po chwili udać się w kierunku mających przywitać go oficjeli. Przed grupą urzędników stoi Gubernator, by wygłosić komiczne brzmiące dla widza przemówienie powitalne

zderzone z reklamą czekolady, wafli i wody mineralnej przez Felka. On na widok Antka ubranego w mundur Policmajstra jest po prostu oszołomiony. Nic więc dziwnego, że taca z produktami wypada mu z rąk. Czekają go za to solidna reprymenda od Rotmistrza i ochroniarzy. W takim momencie taca mu upadła! Toż to skandal! Co Policmajster sobie pomyśli! Po krótkim przywitaniu, gubernator idzie z Antkiem do czteroosobowego powozu, certując się z nim po drodze o prawo pierwszeństwa wejścia. Cięcie. Komizm zestawienia widoku prawdziwego policmajstra w rozchełstanej, białej koszuli, wleczonego przez żołdaków do więzienia, bez względu na jego krzykliwe wyjaśnienia i groźby (Ja jestem bratem ministra!! Ja jestem policmajstrem! Ja wam pokażę!), z przezornie skrywającym się za plecami Gubernatora Antkiem. Komizm wizualno-sytuacyjny, polegający na zestawieniu prawdy i kłamstwa, widoku i działania prawdziwego policmajstra i Antka, a wszystko to w obliczu urzędników i wojskowych miasta wydaje się być oczywiste.

Cięcie. Wszyscy ruszają do domu gubernatora. Akcja zaczyna nabierać szybkości. Zbliżenie salonu gościnnego, w którym gubernatorski fraucymer nerwowo oczekuje dostojnego gościa. Gubernatorowa w ciemnej sukni (jedwabistej- jak mniemam) i jej córka (S. Górka) - ona na zasadzie kontrastu z matką (M. Ćwiklińska) w białej sukni, z ciemnymi wstawkami, dość zdecydowanie (kobiety!), kłócą się między sobą o właściwy dobór ubioru na tę okoliczność. I teraz następuje finał mini-komizmu sytuacyjnego. Gubernatorowa ćwiczy intensywnie generalną próbę przywitania (parodia teatralnego ukłonu i częstochowskiej rymowanki w stylu decadence). Goście wchodzą. Uroczysty ukłon rodzinny i prezentacja żony, która z kolei przedstawia resztę niewiast. Przy okazji małe *qui pro-quo*. Policmajstrowi od razu wpadła w oko śliczna służąca, o której pomyślał, że to córka Madame dlatego tak namiętnie pocałował ją w rękę. Przy wejściu do salonu Gubernatora, Antek- Policmajster witając Gubernatorową składa jej typowo polski, szarmancki ukłon i gest pocałunku w oficerskiej postawie. Zachwycona Pani Domu prowadzi gościa do biesiadnego stołu zastawionego na sposób szwedzki, ale z rosyjską zakąską (kawior i spirytus). I tu komizm poczęstunku: Antek kawior je palcami by je potem, zatłuszczone, spokojnie wsadzić między guziki w mundurze.

Rozmowa Ćwiklińskiej z Dymszą nabiera coraz bardziej figlarnego charakteru, któremu nowy Policmajster poddaje się z pełnym smakiem i kokieterią. Wtem już po raz drugi zauważa (w trakcie podawania napojów) prześliczną służącą z olśniewającym uśmiechem, więc bez namysłu próbuje skłonić ją ku sobie. Niestety, na próżno.

Zdecydowane wejście dojrzałej Gubernatorowej, rozprasza jego wątłe nadzieje, a jej „Paszł won”, wprowadza od razu właściwą hierarchię wartości między tymi paniami. Nowy Policmajster będąc bezradny, postanawia się w mgnieniu oka odegrać. Przy przedstawianiu mu oficjalnie przez Matkę (tj. Ćwiklińską) filmowej córki (nb. niezbyt urodziwej) oraz reszty krewniaczek, Antek- Policmajster rzuca pogardliwie: „Nieważne!” i przemieszcza się dalej. Tak więc powstaje w tej sekwencji komizm degradacji (zderzenia między tym co powinno być, a tym co jest).

Rozpoczyna się miła dla widzów Polaków scena „wymiany toastów”. W końcu nie na darmo francuscy arystokraci, Fortia de Piles i Bojseglin de Kordu jednoznacznie orzekli pod koniec osiemnastego wieku, że „Polacy to bez wyjątków (sic!) najznakomitsi pijacy w Europie”³⁷. Wszystkie teksty tytułowego bohatera trzeba traktować tu z przymrużeniem oka, bo gra on wśród gospodarzy najbardziej „ululanego” gościa. No, ale jest też Policmajstrem i to usprawiedliwia wszystko. Poza tym nie wypada się dziwić, w końcu albo się jest Policmajstrem albo nie... Cięcie. Tymczasem następuje przesłuchanie prawdziwego policmajstra w więzieniu przez Rotmistrza; i tu następuje zestawienie z sobą przedstawionych widzowi po sobie wydarzeń. Napięcie zaczyna wzrastać. Rotmistrz wyraźnie wyczuwa, że historia gościa Pana Gubernatora, a pana Policmajstra zaczyna być dziwna... Cięcie.

Podczas niebezpiecznie zaczynającej się rozmowy z Rotmistrzem w salonie, następuje krótkie, acz kapitalne wejście Ćwiklińskiej, usiłującej wyjaśnić „żarty” Dymczy: „Wołga płynąca przez Kijów”, a przede wszystkim termin „manele” jako folwark, a to dzięki koneksjom Rotmistrza, który przecież także koło Kijowa się narodził, ale który o „manelach” (w pot. j. pol. rzeczy do prania..) wyraża się z wyraźnym powątpiewaniem (będąc trzeźwy!) i w ogóle o nim nie słyszał. Na szczęście, wejście Madame ucina temat. No i bardzo dobrze, bo Antek- Policmajster będąc na granicy „upadku”, przetacza się z jednego krańca pokoju w drugi, by w końcu rozpaczliwie poprosić Rotmistrza o papierosa, a gdy ten częstuje go wybornym cygarem, nasz bohater popełnia kolejne faux- pas spluwając niedopałek na podłogę. Po wyznaniu Rotmistrzowi, że nie czuję się najlepiej, bo go mgli (dowcip słowotwórczy- mdli- mgli) i musi odejść. Rotmistrz jako człowiek z manierami odpowiada wyrozumiale: „Rozumiem”, mimo że wątpliwości go nie opuszczają: Cięcie.

³⁷ Cyt. za: Jerzy Robert Nowak *Myśli o Polsce i Polakach*, Katowice 1994, s. 63.

Scena z Felkiem i prześliczną służącą, która też zaczyna mu się coraz bardziej podobać nawet przy ścieleniu łóżka dla „szefa”. Wchodzi Antek-Policmajster, który na widok Felka nagle wytrzeźwiał (komizm niespodzianki) i powitał go eksplozją radości. Felek nie ma nic przeciwko temu, ale przezornie daje mu do zrozumienia, że w pokoju jest ktoś trzeci, wskazując kątem oka na służącą. Antek pojął w lot, że pora na właściwe relacje Policmajster- Kamerdyner i każe natychmiast Felkowi ściągnąć mu buty. Ten będąc tak poniżony w oczach dziewczyny, spojrzął na niego złowrogo, rzucił kapeluszem o podłogę i rozpoczął ściąganie buta erotycznym sposobem „na jeźdźca” (zob. Kamasutra). Dziewczątka widząc co się dzieje, wołało nie być świadkiem kompromitacji Policmajstra przy tej czynności, więc słusznie uznało, że po prostu z pokoju trzeba się wymknąć. Dopiero wówczas domniemany Policmajster i Felek zaczynają opowiadać sobie historię podróży rechocząc przy tym ze śmiechu, przy czym ten pierwszy jest w jednym bucie i skarpetce... Teraz następuje kategoryczna lekcja zachowania, w której Felek udziela Antkowi rad jak i co ten ma powiedzieć gdy ktoś wchodzi do pokoju, no i najważniejsze: jak ma się przedstawić (a wie to z dowodu prawdziwego policmajstra, który Antek mu pokazał). Następnie Felek wychodzi, by ubrać się do snu. Kładą się spać, ale przed tym drobne spięcie, kto ma gasić „świce” (gw.warszawska!), wreszcie rozwścieczony Antek stanowczo orzekł „kazał Pan musiał sam” i zgasił je idąc na ugodę. Chciał go nawet poczęstować jakimś tortem czy sałatką (nie było na ekranie dobrze widać...) daremnie. Tort-sałatka ląduje za oknem na głowie podejrzliwego Rotmistrza, który już zaczął osobiście śledzić Pana Policmajstra. Kładą się spać. Cięcie.

Widok wrzeszczącego koguta, który budzi Felka. Jest poranek. Felek próbuje obudzić Antka, ale bez skutku. Tymczasem przyjechali po nich policjanci służbowo meldując, że na Pana Policmajstra wszyscy już czekają na posterunku. Trudno, służba nie druźba... Policmajster wkłada mundur. Cięcie. Rzeczywiście dwa rzędy policjantów czekają na gościa przed wejściem. Z góry szeroki napis WITAMY. Pan Policmajster po wojskowemu wita swoich podwładnych: „Jak się macie chłopaki!” strzepując jak to on, palce u czoła i nosa na znak salutowania. Gdy dochodzi do wejścia (komizm sytuacyjno-kontrastowy) doznaje nieprzyjemnej niespodzianki. Otóż spada na niego rzeczony wyżej napis. Antek rozwścieczony krzyczy na całe gardło: „Policja!” -po czym wyładowuje swoją złość na najbliższych żołdakach i obfitości ich nadmiernych kształtów. „Ja was w Sibir poślę za te łapówki, za te sadła! Żeby do jutra (sic!) wszyscy nie mieli brzuchów!” „Jasne!” –odpowiadają przerażeni policjanci. Po czym

Policmajster widząc nienaganną figurę, stojącego obok Rotmistrza, przywołuje go, pokazuje i stwierdza: „Tak każdy ma wyglądać! Do jutra!”. Komizm sytuacyjny i parodia carskiego porządku po prostu nie wymaga komentarzy. Komizm zewnętrzny wobec widowni polega na tym, że publiczność wybucha salwami śmiechu, czując się wyższą ponad stan carskiego samodzierżawia. Impuls zadziałał.

Pracę na posterunku Pan Policmajster zaczął od niedbałego zarzucenia nogi na nogę, czekając z niecierpliwością na meldunki podwładnych. Wchodzi Rotmistrz, prowadząc aresztowanego i mocno skonfundowany informuje o znalezieniu przy nim polskiego orła, białego z jedną głową. Przecież to polski orzeł wyjaśnia, a nasz carski ma dwie głowy. „To źle- ripostuje Policmajster – Panie czyś Pan widział orła z dwiema głowami?. To byłby wybryk natury”. Konsternacja Rotmistrza całkowita. „-Panie puścić tego pana i przeprosić. Panie..., przepraszam i całuję rączki (dialektyzm warszawski)”, tu zwraca się do uradowanego więźnia. Ale Rotmistrz tak łatwo się nie poddaje. Wprowadza następnego aresztanta meldując, że z kolei ten krzyczał na rynku: „-Precz z caratem! Tyś krzyczał?- upewnia się Policmajster- Ja- pokornie przyznaje zatrzymany. - No to co, orzeka Antek – Policmajster- zwyczajnie facet nie lubi ceraty”, (tableau!).

Pora na gospodarke i finanse. Wchodzi awizowana delegacja kupców rosyjskich (judaszowego wyznania), którzy w pokorze pragną iżby: „Wasze Błagorodje, na niektóre nasze rzeczy oko przymknął, a my w zamian złożymy tu ofertę finansową na – skażem to – koszty urządzenia się...”. I tu kładą na stole charakterystyczny woreczek... Rozzłoszczony w swej szlachetności Policmajster runął na nich jak burza: „Co??? Łapówki?? Ja Was w Sybir poślę na dożywotnie rozstrzelanie”. Biedni kupcy zupełnie złamani odchodzą od stołu (nie zapominając wszakże na wszelki wypadek zabrać z sobą przedstawionej w woreczku oferty). Tuż przy drzwiach łapie ich Felek tłumacząc, że Pan Policmajster nie bierze łapówek.

Zupełna klęska. Ale Felek z warszawskim cwaniactwem podpowiada im rozwiązanie: „grajcie z nim w orła i reszkę. Na pewno się zgodzi”...Przewrotność Antka i Felka jest szatańska... Tak „wykolegować” przedstawicieli carskiej finansjery mogli tylko warszawiacy...Antek grając z Żydami w aż zanadto dobrze znaną sobie grę, klęczy na stole (sic!) i zgarnia poszczególne pule, patrząc na partnerów z wyższością (stół!) i bezwzględną chytrą. Żydzi po otrzymaniu od Antka z istic pańską wielkodusznością przegranych ciuchów czym prędzej wychodzą z tak pechowej dla nich sali. Tyle pieniędzy! Jej Boh! Tyle pieniędzy! Zupełnie załamani spotykają

Gubernatora, który ich pociesza jak może: „Pan Policmajster ma złote serce choć dał wam w skórę. - I to jeszcze jak - narzekają płaczliwie kupcy” Cięcie. Podział wygranej między Felkiem i Antkiem. „Będzie tego z pół miliona królików” – cieszy się Antek; pół miliona królików i pół miliona gołębi - dorzuca oburzony Felek. W końcu gołębie i gołębice to jego działka na Kercelaku. No, dobrze, odpowiada Antek, ze mną jak z dzieckiem...Cięcie. Telefon od Gubernatorowej z zaproszeniem na popołudniową herbatkę. Następuje teraz przykład komizmu językowego ze zniekształceń grzecznościowych i codziennej francuszczyzny (wymowa końcówki – s, wymowa dosłowna - ons zamiast -ą itd.). Jednak Felek patrzy na ćwiczenia Antka ze spokojem (choć on sam do miana romanisty pretendować nie może...). Antek jakoś sobie poradzi...Cięcie. Po ciężkim dniu pracy (meldunki i nauka francuskiego u Felka) odpoczywa w pokoju. Jest blisko komody. Niechcący naciska na dzwonek. Stuk! Stuk! Po takiej lekcji francuszczyzny odpowiada pewnie (antre – popr.ątree – proszę) i jego oczom ukazuje się śliczna dziewczyna, którą już dwa razy widział. Zaskoczony i zauroczony zupełnie nie wie co powiedzieć. Ale jakoś mu się to udaje. Cięcie. Skąd wziął się ten dzwonek – myśli Antek patrząc na dziwny mechanizm ze śrubkami na komodzie. Ruch człowieka poznającego zasady jego działania dlatego jest tak znakomicie oddany w każdej sekundzie ponieważ jest naturalny.

Przełożyć zegarek, a właściwie rodzaj budzika z miejsca na miejsce, manipulując przy tym śrubkami w celu odkrycia jego tajemnicy i zrobić to przed kamerą tak, by widz poczuł się jak u zegarmistrza na zapleczu, o to już jest wyższa szkoła jazdy...Niby drobiazg, ale jakże ważny w budowie postaci. I w tym leży sens aktorstwa Adolfa Dymyzy. Zresztą on sam mówił o sobie: „Jeśli te dawne filmy były śmieszne i ja w nich byłem śmieszny, to dlatego że oparte to było na prawdzie, że dowcipy nie były wydumane, sztuczne, lecz wzięte z życiowych sytuacji, proste i prosto opowiedziane. Każdy gag wynikał logicznie z sytuacji³⁸”. Wracając do ujęcia. Bohater dostrzega nagle wspaniałą bukiet polnych kwiatów w wazonie. I wtedy strzela mu do głowy szaleńczy plan. Już wie jak powinien wyznać uczucie pięknej dziewczynie. Wyjmuje kwiaty, składa prawą rękę na sercu, a lewą trzymając bukiet i klękając wykonuje pyszną parodię (dla widza oczywiście!) operowego wyznania miłosnego, śpiewanego w piosence swoim silnym tenorem!:

„Cóż bez miłości wart byłby świat

³⁸ Lucjan Kydryński, Ibid.

To jak ta rybka bez wody(tu wspaniale imituje rybkę)

Mahomet bez brody

Cóż wart byłby świat...” I w trakcie melodii, zafascynowany pamięcią i obrazem pięknej dziewczyny, gwałtownie zmienia rytm i zaczyna stepować, a robi to wręcz karkołomnie. Całość wypada jednak tak naturalnie, harmonijnie i ekspresywnie równocześnie, że ręce same składają się do oklasków. Cięcie. Dzwonek, ponowne przybycie dziewczyny, która już tym razem podchodzi blisko Antka i widząc jego rozplamioną twarz, a w ręce bukiet kwiatów, na wszelki wypadek wyjmując wiązkę z jego rozpalonych dłoni mówiąc przy okazji: „Pan Policmajster pewnie nie lubi kwiatów. Zaraz je wyrzucę!” (Z pewnością na śmietnik – przyp. Z. B.). Zupełnie załamany Antek kompletnie nie rozumie jak to się mogło stać. W końcu wszystko miał przygotowane... Ale próbuje dzwonek jeszcze raz. Tym razem na progu z obleśnym uśmiechem pojawia się córka Pani Gubernator, którą rozwścieczony Antek obdarza bez namysłu wydzieliną ustną... Trzaska drzwiami i zrezygnowany wraca. Komizm niespodzianki i zawiedzionej nadziei aż nadto wymowny... Cięcie.

Herbatka u Gubernatorstwa. Pan Policmajster usadowiony na naczelnym miejscu za stołem, pije ją dość zdecydowanie, łomocząc przy tym łyżeczką o filiżankę. Gubernatorowa (M. Ćwiklińska) patrzy ze zgorzaniem na Antoniego Fertnera, (Gubernator), ale jego to zupełnie nie obchodzi. Cokolwiek sugerować bratu ministra w tak delikatnej kwestii po prostu nie wypada...

Herbatka ma się ku końcowi. Cięcie. Z innego planu widać siedzącą Gubernatorową, jej stojące córki i siostry (ot! francuskie wychowanie), z boku fortepian, a obok Policmajstra, jakżeby inaczej – Gubernator. Nieśmiało pyta, czy Pan Policmajster mógłby im pokazać to „tango argentino” - jak podpowiada córka. Oczywiście – elegancko odpowiada bohater. Nauka się zaczyna. Antek z wyczuciem prowadzi damę, która nadzwyczaj chętnie mu się poddaje. Fertner – Gubernator już rozanielony widzi wielki sukces balu, który przecież nie może się po przyjeździe Pana Policmajstra nie odbyć... A tymczasem Madame w pulchnym wieku i z taką objętością, a on zgrabny oficer z gracją i szarmancką postawą tworzą razem nieprawdopodobny i urokliwy obraz. Po prostu maestria! Ale wiadomo: Adolf Dymśa i Mieczysława Ćwiklińska!

Kontrast zestawienia tych postaci absolutny:

ON - mężczyzna

ONA - kobieta

twarz pociągła

bardziej niż pełna...

szczupły

w pełni obfita..

młody (23 lata)

wiek poważnie ponad- balzakowski
powiada o sobie skromnie: że
trzyma się „jako tako”...

Tymczasem Rotmistrz po przesłuchaniu w więzieniu prawdziwego policmajstra zaczyna nabierać coraz pewniejszych podejrzeń, zwłaszcza po szczegółowej informacji o zniknięciu z przedziału munduru w obecności nieznanego bliżej młodego człowieka. Wszystko staje się dla oficera bardzo dziwne. W celu rozwiania tych wątpliwości postanawia je rozciąć cesarskim cięciem i dzwoni do Warszawy, do Sądu Okręgowego, do Prokuratora d)ś szczególnej wagi! Prosi go o natychmiastowy przyjazd w sprawie Antka Króla. Prokurator natychmiast się zgadza i ma przyjechać rannym pociągiem. Drugą sprawą i logiczną przesłanką niepokoju Rotmistrza był problem bródek. Antek – Policmajster otrzymuje bowiem list z Warszawy i widzi z przerażeniem, że to list gończy za nim. Antek wpada w panikę. Co robić? Na szczęście obok jest Felek, a on nie poddaje się tak łatwo i nie traci głowy. Zamienia foto Antka z listu na foto prawdziwego frajera z pociągu i w ten sposób tuszuje problem, budząc podziw Antka. Kiedy przychodzi podwładny i oczekuje rozporządzenia w sprawie listu, Antek czyta mu podmieniony list i wydaje służbowe polecenie aresztowania wszystkich mężczyzn z bródkami, aby złapać przestępcę. Polaka z bródką lat 23 (no powiedzmy..) w ciągu 24 godzin! Ot carska operatywność...

Podwładny zabiera list i spotykając po drodze Rotmistrza (Konrad Tom) pokazuje mu owe pismo, informując równocześnie o rozkazie Policmajstra. Chwila zadumy. „Aresztować nigdy nie zaszkodzi” - autorytatywnie stwierdza Rotmistrz i natychmiast pobiegł do Gubernatora, by dyskretnie przerywając naukę tanga przedstawić mu w trakcie służbowej rozmowy swoje podejrzania. Ale człowiek, który tak tańczy tango i tak pije nie może mieć skazy- ocenia bezwzględnie i zdecydowanie Gubernator. Komizm sytuacyjnego zamiaru połączony z komizmem groźby, to z kolei forma komizmu degradacji – między tym co było a tym co jest, zaś dla widza jest to komizm zawiedzionych nadziei łącznie. Cięcie. Rozpoczyna się gwałtowna próba zagrania przez orkiestrę argentyńskiego tanga bez wcześniejszych usiłowań. Toż to niepodobieństwo! Ale cóż? Polecenie Gubernatora. A na to nie ma mocnych. Cięcie. Rozpoczął się bal. Tańce, hulanki, swawola... Cięcie. Policmajster uwodząc Gubernatorową po sali, po prostu szaleje, budząc tym niekłamany podziw pań po dojrzałej czterdziestce. Wszystkie równocześnie są pod wrażeniem jego tanecznej lekkości, frywolności i słownego dowcipu; zaś Antek wciąż szuka upragnionej miłości

od pierwszego spojrzenia czyli Kazi Lewandowszcanki, z którą Felek go poznał jako dziewczynę z Piwnej w Warszawie. Antek gdy ją znalazł, pochwycił w swe taneczne pas i nie zamierzał nikomu oddać. Ale reguły balu są twarde i chwilowo musi Kazię opuścić. Cięcie.

Zbliża się zaawansowany ranek, a bal trwa nadal. Do Rotmistrza przybiega posłaniec z gwałtowną informacją, że Pan Prokurator już przyjechał, ale żandarmi go aresztowali, bo miał bródkę. „Ot było!” - warknął zjadliwie Rotmistrz. „Natychmiast wypuścić i natychmiast do mojej kancelarii”. „Tak jest” - odpowiada żołnierz. Kapitalny przykład komizmu sytuacyjnego i słownego. Ale ani Prokurator, ani Rotmistrz nie wiedzą, że tym samym pociągiem przyjechała żona prawdziwego – brata ministra..., która po cięciu z pełną pychą i godnością przedstawia się Kazi jako żona Pana Policmajstra. Trafiła jednak na warszawiankę. Ta nie przejmując się zbytnio tym faktem przezornie zamknęła ją w posterunkowym pokoju, a sama pobiegła na bal uprzedzić Antka o niebezpieczeństwie. Akcja zaczyna nabierać tempa. Cięcie. Rotmistrz porywa Prokuratora i w powozie pędzą do Klubu Oficerskiego, by tam unieszkodliwić przestępcę... Nagle gdzieś z boku na wysokości mijanego posterunku słychać rozpaczliwy i pełen mocy głos Herod - Baby policmajstra: „Policja! Ratunku! Policja!”. Prawdziwy Policmajster (któremu głos ten jest bardzo dobrze znany), Rotmistrz i żołdacy uwalniają ją z pokoju i wsadzają do powozu. Pędzą dalej. Po chwili powóz ląduje w rowie, a małżeńska para w błocie. Tam są konie! - krzyczy, wskazując, zdenerwowany Rotmistrz.

Po chwili, wszyscy zdolni do końskiej jazdy mężczyźni już pędzą na wojskowych rumakach, aż piana toczy się z pysków. Galop trwa. Cięcie. Plan ogólny balu z góry i z dołu. Różne rytmy, różne tańce, wszyscy bawią się szampańsko. Wreszcie finał. Tango argentino w solowym popisie pary Dymśza – Ćwiklińska. Ekstaza widzów; a tymczasem galop nabiera pędu. Zbliżenie pysków koni, płynącej piany i napiętych twarzy jeźdźców. Pogoń z czasem trwa. Cięcie. Ogólny plan balowej sali. Okrzyk: „Policja! Na sali znajduje się groźny przestępca. Otoczyć wyjścia i łapać!”, ale Kazia nie traci głowy i wyłącza światło. Nikt nic nie wie. Łapanka w ciemno. Sukces. Policjanci ciągną obwiniętego w szmaty jakiegoś zgrabnego oficera. Jednak tym oficerem okazuje się być Rotmistrz... Komizm niespodzianki zaczyna być początkiem końca balu. Jeszcze tylko w międzyczasie silne rosyjskie niewiasty otaczają Antka – Policmajstra i chcą się z nim bawić dalej. Cięcie. Finał. Decydująca rozmowa na zapleczu o dalszych losach wszystkich, bo nikt tu nie jest bez winy. Prawdziwy

Policmajster, bo schlał się (przepraszam, ale nie można tego określić inaczej!) w pociągowym rytmie, Gubernator, bo był zbyt głupi i zanadto żony słuchał, a Rotmistrz, bo był zbyt słaby wobec obowiązków ochrony Państwa. Jednym słowem - depresja... Jedyne wyjście - radzi przezorny Prokurator, pozwolić Antkowi i Felkowi uciec (a po drodze, wtrąca Rotmistrz - się ich... tu znamieny ruch ręką). Veto! - protestuje władza, trzeba ich zamknąć natychmiast, a jeśli nie, to róbcie co chcecie - zwraca się do Gubernatora, Rotmistrza i Prokuratora brat ministra.

Wszystko będzie dobrze - zapewnia go Gubernator, ja to biorę w swoje ręce! I rzeczywiście. Po zaproszeniu(sic!) bohaterów na poufną konferencję, delikatnie zaczyna im tłumaczyć: - Wszystko się wydało – jasno stwierdza Gubernator, ale tu zaszło małe, nazwijmy to nieporozumienie. Lecz my jako ludzie dobrzy, damy wam paszporty i pieniądze, a was ma tu po prostu nie być.. Antek jednak szybko odkrył zmyślny plan Gubernatora i postawił zaraz swoje ostre ultimatum: „Albo wyjeżdżamy z pełną paradą jak przyjechaliśmy, albo tutaj zostajemy. Bo nam tu jest bardzo dobrze” – dodaje zabójczo... „Zgadzam się,” - odpowiada zrezygnowany Gubernator.. Cięcie. Widok pożegnalnego wejścia bohaterów do wagonu przy dźwiękach orkiestry i elegancko salutującego Rotmistrza, ale i zrzucającym swój mundur i oddającym czapkę, Antkowi - Policmajstrowi. Nagle pojawia się Kazia, wręcz zauroczona Antkiem stwierdzając, że ona także chce pojechać do Warszawy (ale to tylko wizualny domysł).

Podsumowując tę część pracy poświęconą *Antkowi Policmajstrowi* i Adolfowi Dymśzy „nie uchodzi, nie uchodzi...” (jakby powiedział wielebny Kapelan z *Dam i huzarów* Fredry), nie poświęcić choć paru słów technice gry tego wielkiego aktora. Komiczna osobowość Dymśzy zaczyna się od jego wyglądu. Krępy jegomość o średnim wzroście, brunet z przedziałkiem, szybko przebierający nogami, o kanciastym, równie szybkim geście, dynamicznym ruchu, sprinterskim niemal tańcu, bez ewolucji gestykulacji, proponujący w zamian nieoczekiwane pozycje rąk i dłoni.

Główny rys jego gry to mimika. Gra brwiami i kącikami ust, dalekowzrocznym spojrzeniem, w sumie pogardliwie wzruszający jako całość. Ruchy jego głowy są odpowiednie do sytuacji i charakteru słowa, a zwłaszcza do akcentu, podkreślając jego znaczenie. Zdziwienie, konfuzja, bruderszafcik z Gubernatorem, kiedy Antek wchodził już w „podświadomość”, wyjaśniając dokumentnie, co i jak jest przedmiotem rozmów „brata – ministra” z carem. Oczywiście nie robił tego zbyt dokładnie... Istotą komizmu Dymśzy było jego arcyinteligentne przenoszenie na ekran prawdy, prawdy i jeszcze raz prawdy życiowych sytuacji, zwrotów, przyzwyczajień, rytmu ruchu, gestu, mimiki,

melodii słowa normalnego człowieka w karykaturalnym (choć nie zawsze, a czasami mniej lub bardziej) cytacie.

Mechanizm działania komizmu w tej części filmu (tj. przede wszystkim części poświęconej scenom Antka u siebie, przed balem i w trakcie balu) jest stopniowalnym kontrastem między postaciami, jest komizmem nieoczekiwanych zdarzeń (Antek – dziewczyna, Antek - córeczka Gubernatorowej, Antek- Felek, ujęcie przygotowań orkiestry do balu, wreszcie scena samego balu). Ale wśród nich przebija się wyraźnie kontrastowy komizm wydarzeń przedstawionych wcześniej i później rysów postaci Antka. Jest to komizm zawiedzionych oczekiwań dla widza. Pojawia się tu również mechanizm oceny sytuacji (przez widza), z racji swoich życiowych doświadczeń, a także znajomości historii i obyczajów.

Razem wartość tego filmu polega na niezwyklej wręcz spistości różnych mechanizmów komizmu. Na stopie wielu życiowych sytuacji z groteską i absurdalnością ich przebiegu (dla dzisiejszego widza!). Wreszcie na cudownych wtętach językowych, tworzących parodię warszawskiego Kercelaka, a przede wszystkim na jaskrawo – kpiącej nucie z kresowej postawy carskiego żołdaka, który nie potrafi inaczej mówić, czy z pseudofrancuszczyzny tytułowego bohatera, pobierającego lekcję bon motu u Felka. Jednym słowem: kontrast – degradacja – język, to podstawowe walory tego filmu. A spointować to wypada łacińską maksymą: „wszystko co złożone z trzech jest doskonale”.

Zaś przyglądając się bliżej znakom filmowym Adolfa Dymy w *Antku Policmajstrze* wypada zacząć od kostiumów. A miał ich Dymy trzy:

- niedbała ciemna marynarka (z jasnymi spodniami – Kercelak),
- ukradziony mundur policmajstra (ale z jakim wdziękiem noszony!),
- sama marynarska bluza, w której niepowtarzalnie Antek podsumował swą przygodę w Rosji: „No cóż Felek, dostaliśmy dymisję!”

Gest - strzepywanie palcami po czole i pod nosem połączone z gwizdnięciem – całość: absurd, bzdura i groteska³⁹:

- dzwonienie łyżeczką po filiżance herbaty (faux – pas co się zowie),
- eleganckie i szarmanckie skłony z pełną gry wytwornością wobec wybranych kobiet.

Barwa głosu – ciekawość (przy grze w orła i reszkę – kto zgarnie większą pulę):

³⁹ Zwróciła na to uwagę Stefania Zahorska w recenzji z *Antka Policmajstra* w „Wiadomościach Literackich” (1935, nr.8). Szkoda, że na tak mało...

- ton warszawskiego akcentu przepleciony momentami smutku, nostalgii, a czasem nawet i niepewności,
- rozpacz przy grze z Felkiem (ja nie kapuję! - w znaczeniu ja zupełnie nie rozumiem),
- bezradność wobec obszukującego go żandarma,
- nieporadność naprzeciw Sędziego,
- rozpaczliwa niemoc, ale skutecznie pokonana przy poszukującym go patrolu w pociągu,
- wdzięk i przekomarzanie się z Gubernatorem gdy certowali się z sobą o pierwszeństwo wejścia do powozu,
- pewność siebie i chytryść przy grze z Żydami w „orła i reszkę”,
- eksplozja radości z wygranej(a właściwie wygranego oszustwa) w grze z carską „finansjerą”,
- głos „znokautowanego pijaczyny” w salonie Gubernatora; „jak on pije! - ocenił jego stan pełnej „nieważkości” Fertner - Gubernator. Dalej, jego rozmowy w tym stanie na tematy geograficzne: czy to Dniepr czy Wołga przepływają przez Kijów, czy artystyczne: obraz kobiety na portrecie to Katarzyna II, czy ciotka Stypułkowska.

Ruch- taniec - moment stepowania (ale jaki!) w salonie podczas piosenki *Cóż bez miłości wart byłby świat* zderzony z parodią operowego

ruchu i melodramatycznego gestu w takim miłosnym wyznaniu, może budzić na kinowej sali tylko wesołość,

- taniec (tango argentyńskie z Ćwiklińską – w końcu Dymśa nie na darmo w młodości wygrał 48 godzinny maraton taneczny na Ordynackiej w Warszawie); tu zbiera tylko efekty.

Budowa postaci Antka - Policmajstra z przedstawionych elementów jest ze sobą tak spięta i zgrana, że można wobec niej wyrazić tylko podziw. Niepowtarzalność Adolfa Dymśy nie wynika bowiem z karykatury klasy społecznej, jak twierdzili niektórzy krytycy w duchu prostactwa marksistowskiej interpretacji. On kreuje bowiem w swoim aktorstwie serie precyzyjnie podpatrzonych i odegranych ludzkich sytuacji oraz przede wszystkim prawdy codzienności życia różnorodnych typów człowieka. Nawet gdyby to miała być codzienność tylko z (podkreślam ten spójnik) przedwojennej Warszawy lub carskiej prowincji odwiedzanej przez Polaków w kpiącym kostiumie.

Wielki Mistrz sceny polskiej Bolesław Leszczyński nie na darmo powiedział: „O aktorze, czy jest artystą czy nie, mogę powiedzieć wówczas, gdy zobaczę jak gra w komedii”. I tu leży sens wielkości Adolfa Dymyzy. Wielcy aktorzy polskiego teatru tacy jak: Jan Królikowski, Alojzy Żółkowski, Wincenty Rapacki, Kazimierz Kamiński, Helena Modrzejewska, Ludwik Solski, Aleksander Zelwerowicz, Karol Adwentowicz, Bolesław Leszczyński, Józef Węgrzyn, Juliusz Osterwa, Kazimierz Junosza-Stepowski Mieczysław Frenkiel, Antoni Fertner, Mieczysława Ćwiklińska, Adolf Dymyza to byli giganci polskiej sceny w różnych wymiarach i czasie. To byli mistrzowie polskiego realizmu, a w wypadku ostatnich, realizmu komediowego i dlatego nie można o nich zapomnieć, pozwalając by ich tradycję i historię wtłoczyć w zmurszałe teatrologiczne teki, a co za tym idzie naukowe pamiątki. Chciałbym bardzo, aby charakter tych rozmyślań był żywy, aby budził przynajmniej uśmiech jako naturalną reakcję człowieka na potrzebę błędzenia, ale i wydobycia się z kłopotów i znalezienia swej życiowej drogi wyjścia.

„W końcu najważniejsza rzecz humorek

Trzeba wszystko lekko brać...itd.”

Rozdział IV

ABC miłości –

„artystyczne” aktorstwo czy ludzka normalność?

Film Michała Waszyńskiego ze scenariuszem według pomysłu Ireneusza Platera Zyberka, a napisanym przez Mariana Hemara (premiera: 22. 02. 1935 roku), jest pomyślany dość osobliwie i jeszcze bardziej osobliwie wykonany. Czołówka informuje widza, że jest to komedia muzyczna. Otóż, nic bardziej błędnego. Siłą filmu jest bowiem, by użyć przenośni, rodzaj „dramatycznego skłonu z komediową osnową parodii”, zaś trudno mówić o znaczącym muzycznym charakterze dzieła jeśli jest tam tylko jedna piosenka mająca cechy przeboju (*Nic takiego, nic wielkiego* w wykonaniu Krukowskiego), bo druga to tylko wesoła melodia, którą śpiewa Maria Bogda, a utrzymana w rytmie stukotu maszyny do pisania (stąd tytuł filmu). Pozostała muzyka to jedynie przeplatające się z sobą orkiestrowe aranżacje wspomnianych motywów.

Ogólna wymowa *ABC miłości*, która bije w oczy wspomnianym „dramatycznym skłonem” zbudowana jest kolejno: z sarkastyczno-gorzkich parodii Dymśzy, a są one poświęcone edukacji i przedstawionej w niej jakoby (ale to dla widza!) sztuce aktorskiego artyzmu oraz dalej, parodii nadziei na życiowy aktorski sukces, następnie nachalnej, bo „gwiazdorskiej” parodii Krukowskiego jako samego artystycznego Mistrza (aliści w wykonaniu Kazimierza Krukowskiego, by wybuchnąć wreszcie w finale rozwiązującym wszystkie problemy akcji, czystym komizmem słowa (w towarzystwie intonacji rodem z okolic Tel Awiwu, wszelako przy dosadnej inteligencji treści rodem z Warszawy), a reprezentowanym przez parodię sytuacyjną Ludwika Lawińskiego (jako Dyrektora – oczywiście – Kosmos Film). Dramatyczność polega natomiast na dominacji głównej postaci (Dymśza), zawiedzionych oczekiwań wobec życia oraz jego wymogów i wzięciu w cudzysłów przez realność egzystencji swoich marzeń i przekonań o możliwości ich realizacji. Tylko Lawińskiemu jako Dyrektorowi Kosmos-Film dzięki przypadkowemu spotkaniu tego „genialnego” – jak się o nim wyrazi – dziecka (Basia, czteroletnia „wspólniczka” Dymśzy przy prowadzeniu otrzymanego w spadku sklepu) uda się pokonać groźbę finansowej klęski, a jej opiekunom odczarować wiarę w łączącą ich miłość, bo tak naprawdę to dzięki tej czteroletniej Basi, jej spontanicznej szczerości i fantazyjności świat

dorostych odzyskał sens celu w tej „komedii”. A u widza mógł pojawić się pogodny uśmiech w kąciку zadumy...

Swoje parodie Adolf Dymśza skonstruował w tym filmie, co prawda z pełnych kpiny, drwiny czy nawet szyderstwa spojrzeń „wyciętych” z rzeczywistości, ale tak naprawdę otoczył je swoistym „szalem refleksji”, który rozgrywa się wobec konfliktu między marzeniem a realnością, a ściślej między ciągłością oczekiwanej realizacji owej złudy marzenia, by zostać artystą otoczonym wielką sławą czyli rodzajem stereotypu artysty, a między koniecznością zarabiania na życie we własnym co prawda, ale jednak tylko spożywczym sklepiku, demonstrując przy tym jednak prawdziwą, choć tylko normalną sztukę bycia świetnym ekspedientem, choć bohater nie zdawał sobie z tego sprawy. Dopiero gdy kochana przez niego kobieta „miłością, o której nie należy mówić” (pani Helenka) jest tuż, tuż i bardzo pragnie z nim ułożyć wspólną, choć być może trudną mozaikę życia, wtedy grający główną rolę Dymśza zrozumiał jak wielki błąd popełnił. Przecież on, mówiąc współczesnym językiem, „zaprogramował się” na konieczność zostania nie-sobą, a wielkim innym, bo taki status miał przynieść glorię, bogactwo, intensywne życie... To miała być pełnia życia. Człowieczeństwo. Takim wzorcem był dla niego Mistrz - jak go nazywał – Krupkowski, a jak on sam siebie nazywał: „artysta szeregu scen rewiowych”.

Dlatego bohater do tego momentu pragnął grać rolę wielkiego artysty dla kobiety którą kochał, dla pani Helenki i dlatego nie myślał o uczciwości wobec samego siebie. Nie potrafił być. Zaczął grać. I przegrał. Tyle, że na szczęście cały ten spektakl okazał się niepotrzebny, choć pointa dla widza została wprowadzona nieoczekiwanie, mimo swoistej logiki.

Oto Basia, dla profesora Wincentego Poziomki (Dymśza) „niepełnoletnia współniczka”, a dla widza śliczna, mała dziewczynka śpiąca przytulona kocem na kanapie w drugim pokoju pozostawionego mu w spadku przez bratanka profesora, spożywczego sklepu (choć sądząc po wyglądzie doprowadzonego do ruiny). Dymśza grający do tego momentu rolę profesora może otrzymać sklep, ale pod warunkiem opiekowania się dzieckiem do czasu jej pełnoletniości. Bohater jest dziewczątkiem zauroczony od pierwszej chwili. Basia nie okazuje wobec niego żadnego lęku, obawy czy strachu – wręcz przeciwnie, spogląda nań z ciekawością, a po eleganckim przedstawieniu się profesora jako jej współnika, nawet podaje mu rączkę. Dymśza jest zachwycony jej szczerością i naturalnością zachowania, przez nikogo przecież nie wyuczona, tym bardziej, że już niedługo potem będzie chciała spontanicznie bawić się z nim w aktorkę grając rolę Nimfy w zaproponowanym jej duecie „Faun (którego z pełną pozą odgrywał przed nią Dymśza) i Nimfa”. Tyle tylko, że on grał, a

ona była sobą. No, ale miała według autora hasła z *Leksykonu*... 3 latka, mimo że w czołówce filmu napisano: „4- letnia Basieńka Wywerkówna”.

Tymczasem Basia obdarzona niezwykłą w życiu dorosłych, szczerą fantazją, zaintrygowana postacią w roli Nimfy, którą jej zaproponował i pokazał Dymśza (prezentując do powtórzenia gesty, ruchy i postawy postaci) rozpoczyna z tym zadaniem, lecz z ogromną ciekawością, zabawę, powodując że później budzi przypadkowo swoją dziecięcą normalnością i spontaniczną naturalnością u dyrektora Lawińskiego z Kosmos-Film kolosalne zainteresowanie, ba!, entuzjazm, który spowoduje, że po drobnych perturbacjach, zdecyduje się na kolosalną – jak na owe czasy – kwotę angażu (5 tysięcy złotych!) dla niej przy ważnej roli w filmie.⁴⁰ Co prawda Basi w takim limicie wydatnie pomogło inteligentne „pieskie bydlę” Teofilem zwane (wielkość - do kolan dorosłego mężczyzny), a będące oddanym przyjacielem Dymśzy, swoimi groźnie brzmiącymi warknięciami, strasząc Dyrektora podczas finansowych negocjacji, no ale nie bądźmy drobiazgowi... Przyjdzie na to pora. Tak, to rozwiązuje wszystkie bytowe problemy głównym bohaterom (Dymśza i urocza Maria Bogda, stając się parą, która właśnie postanowiła się pobrać, a których Basia była przybranym dzieckiem). „Wygraliście Państwo los” - jak im uroczyście oznajmi Główny Boss Kosmos-Film, by za chwilę dorzucić: „Już pędzę po kontrakt i po zaliczkę!” Okazuje się, że w meczu z LOSEM człowiek nie zawsze musi stać na przegranej pozycji.

Dlaczego więc we wspomnianej czołówce znalazło się określenie: *ABC miłości* - komedia muzyczna? Po upływie wielu lat od premierowego pokazu w 1935 roku w Warszawie, widać wyraźnie, że takie sformułowanie jest zdecydowanie „na wyrost”, a ściślej biorąc wręcz „pod publiczność”. Popularność filmowych komedii muzycznych lub komedio-fars była bowiem w owym czasie dominująca. To raz. Autor licznych filmowych szlagierów, „przebojów”, Henryk Wars, na afiszu filmu miał gwarantować dobre melodie. To dwa. Tymczasem okazało się, że jego główna piosenka: *ABC*, mająca służyć jako leitmotiv tytułu, okazała się utrzymaną w łagodnym rytmie melodyjną stukanką uderzeń maszyny do pisania z moralitetowo, ale i pogodnie brzmiącym tekstem Hemara. Wartość przebojowości muzyki rozrywkowej tego filmu uratowała druga melodia tym razem z dowcipną, bo „napelnioną ironicznym tonem” czarą tekstu pod tytułem *Nic takiego, nic wielkiego*, wspomnianego autora, znakomicie (bo różnorodnie, przekonująco i mocnym głosem) podana w filmie przez tego „artystę szeregu scen rewiowych” – Krupkowskiego, który tak

⁴⁰ W przypadku omawiania tego filmu Leszek Armatys popełnia kolejny błąd. Otóż w filmie nie ma mowy w ani jednym kadrze (!) o karierze filmowej dziewczynki, a tylko o jej jednorazowym honorarium za rolę, której jeszcze nie zagrała.

naprawdę nazywał się Kazimierz Krukowski (a wśród aktorów: „Lopek”)⁴¹. Stąd to – „p” – w środku filmowego nazwiska i powstały w takiej sytuacji nieco nachalny żart słowno-sytuacyjny.

No i wreszcie, jeżeli poniżej tytułu znajdują się wybite stosowną czcionką nazwiska największych i zaliczanych do najpopularniejszych asów (z wyjątkiem Marii Bogdy, która z kolei była obdarzona niezwykłą urodą) polskiego kabaretu i scen rewiowych, a mianowicie: Adolfa Dymyzy, Kazimierza Krukowskiego, Konrada Toma, Ludwika Lawińskiego czy mistrza charakterystycznego epizodu: Józefa Orwida, to dla filmu *ABC miłości*, publiczności czy „krytyków” tak kuszące określenie jak „komedia muzyczna” było wręcz oczywiste. A idea? A sens? „Kto pomyśli, może zgadnie...” (Cześnik w *Zemście* do Dyndalskiego, do krytyków - dziś).

Pisząc o sarkastyczno-gorzkich parodiach aktora, pora ten sąd udowodnić opisem. Sarkazm u filmowego bohatera Adolfa Dymyzy, Profesora Wincentego Poziomki, (prowadzącego w jednoosobowym składzie własną Szkołę Filmowo-Rewiową z podtytułem Balet. Mimika. Plastyka, a później sklep) jest rodzajem życiowego zachnięcia się nad własnym losem, którego koleje potoczyły się w przeciwnym od wymarzonego (tj. bycia artystą) kierunku. Zaś gorycz prezentacji tego emocjonalnego stanu odbija się na codziennym sposobie bycia i jest skierowana przede wszystkim do siebie. Innymi słowy, powstaje pytanie: dlaczego ta, życiowa zła seria dotyka właśnie mnie. Przecież ja (według mojego sądu, opinii, doświadczeń) na taką ocenę rachunku sumienia sobie nie zasłużyłem. Gorycz przejawia się także we wciąż daremnym poszukiwaniu sprawiedliwości Losu. Ja muszę zostać artystą – powiada bohater, bo ja na to zasługuję – by tak rzec formalnie - (mam głos, silny mocny tenor, podpatrzoną, a nie własną mimikę, ruch i gest ciała, a wszystko opatrzone kulturą literacką) – jednym słowem: czegoż chcieć więcej?

Ja pragnę artystycznej sławy, popularności, owacji bo Ja je w sobie noszę i to powinno wystarczyć. To tak naprawdę gorzkie podłoże śmieszności parodii ułamków stylu bycia, a prócz tego parodii uznanych za największe gwiazdy rewii i ekranu: Greta Garbo, Marleny Dietrich czy polskiej „królowej ekranu”, jak zabrzmiało to określenie z ironicznym przekąsem u Dymyzy, a mianowicie Jadwigi Smosarskiej, tak naprawdę w swoim przekazie

⁴¹ Kazimierz Krukowski (1901-1984), wszechstronnie, humanistycznie i artystycznie wykształcony aktor kabaretowy, rewiowy i filmowy. Od 1924 roku, (debiut w Qui – Pro – Quo) nosił popularny przydomek *Lopek*. Wykonywał monologi i piosenki m. in. Hemara, Tuwima(kuzyn) i Słonimskiego. Razem z Dymszą grał w *Janku Muzykancie*, *Ułani, ulani chłopcy malowani*, *ABC miłości*. Jego najważniejszy film to *Ada, to nie wypada*. Po wojnie(Krzyż Monte Cassino), przebywał na emigracji, skąd powrócił w 1956 roku. Był dyrektorem i kierownikiem artystycznym Teatrów Syrena i Buffo w Warszawie. Tu w latach 1963-1968 prowadził kabaret *U Lopka*. Pozostawił po sobie wspomnienia *Moja Warszawka* oraz *Małą antologię kabaretu*.

jest skierowane nie do partnerki, a do widza. Wszystkie one niosą bowiem zjadliwe pytanie: Kogo tak naprawdę podziwiasz? Kim tak naprawdę są dla ciebie te synonimy wielkości jeśli sprowadzić je do okrucu prawdy w śmieszno-gorzkiej parodii? Czy majestatyczna, z przymkniętymi oczami krocząca przed się po scenie i kołysząca się w rytmie spóźnionego wahadła Greta Garbo, czy w tej samej manierze majestatu kobiecości, ale z nutą kontrowersyjnej kokieteryjnego erotyzmu, tj. z fikającą do tyłu nogą w odruchu wyzwania męskości do głębszego zainteresowania Marlena Dietrich, czy też oparta o ścianę, twarzą do Niebios, z naiwnymi lecz nader szeroko otwartymi oczami, podpierająca podbródek skrzyżowanymi rękami i wspierająca się skrzyżowanymi nogami w postawie stojącej Jadwiga Smosarska, z twarzy i mimiki której bije trudna bliżej do opisanego, ale wielka słodycz egzystencji...

Dymśza jest w tym ujęciu nie tylko odbiciem swego stronniczego rachunku sumienia, on jest także przenikliwym drogowskazem wobec cudzej, uznanej sławy i akceptacji. A wszystko tak naprawdę ściśle owite nie tyle czystym i wesołym komizmem zabawy w karykaturę naśladownictwa, ile smutkiem z niespełnionej realizacji swego marzenia o glorii. A przecież ono także jest ludzkie. Czyż nie tak? Gdy w sklepie bohater sprzedaje swoje spożywcze produkty robi to z naturalnym wielkim wdziękiem i nutą flirtu w sprzedaży: „W kawalerskim stanie szersze używanie”- jak odeprze delikatną sugestią urodziwej pani klientki dotyczącej jego marnowanego (według niej) w takim stanie życia. Zaś za moment, gdy nikogo nie ma w sklepiku, wykonuje ostatnie nuty jakiejś arii połączone z głębokim ukłonem do publiczności w podziękę, za (oczywiście - według niego) wielką owację. W ten sposób w filmie obok śmiesznych, ale co tu dużo kryć, zjadliwych kadrów poświęconych „artyzmowi artystów” rodzi się zaduma nad właściwym wyborem wartości kreujących ludzkie życie. Postrzeganie normalności jako możliwego szczęścia czy przekonanie o możliwej realizacji marzenia jako szczęściu pewnym? Rozstrzyga to pointa filmu w jednym ujęciu.

Oto wewnątrz sklepu po rabunku, otwarte na oścież drzwi, wbiega pani Helenka, a tuż za nią bohater: „- Co się tutaj stało??! Wybiegłam, żeby szukać dziecka a tutaj został ten... (quasi Mistrz – domysł dla widza):

- Czego Pan milczy?! Gdzie Pan był!!” (wzburzone oskarżenie, pełne grozy i zaciśniętej rozpacz – to do Dymśzy. A w sklepie był napad).

Najazd kamery na porozbijane półki, walające się towary, porozpruwane worki – kompletny nieład. Zbliżenie na wysokość piersi bohatera. Niedbale odkryty zimowy płaszcz-futro; wystaje spod niego biała, frakowa koszula ze stojącą jedną częścią kołnierzyka, biała muszka

- wszystko na tle nieokreślonego czarnego ubioru, a czarne włosy rozrzucone w nieładzie. Bez charakteryzacji. Zdruzgotana, poszarpana i dlatego prawdziwa eks-elegancja „gwiazdy”. Bohater został bowiem wyrzucony przez dyrektora rewii ze sceny, gdy ten zobaczył jego prawdziwe umiejętności, które miały mu wystarczyć do zastępstwa bolejącego Krupkowskiego.

Kamienna twarz Dymszy. Rozpoczyna się koncert gry oczu z intonacją. Oczy wpatrzone obok kamerzysty. Hen, daleko. Intonacja na jednym, kompletnie załamany tonie rezygnacji. Ułamkowy rachunek z życiem właśnie się zaczął...; podczas gdy: „Tylko jeden zegar chodzi zawsze dobrze: sumienie” (Hebbel)⁴². A słowa bohatera?

- Zastępstwo... Kariera... Całe lata marzeń..

Szczęście dwojga serc, - księga Hioba. Koniec.. Ping – pong z Losem trwa. Ale as serwisowy był pozorny i teraz return Losu. Co przyniesie? To Wielki Przeciwnik, ale póki piłeczka życia w grze, nie wolno tracić nadziei. „Wspinanie ma granice, upadek nie” (też Hebbel)⁴³. Ton skończonej rezygnacji po przegranych zagrywkach? Czy... czy może jeszcze raz? Tym bardziej, że i Losowi może nie wszystko się udać:

- Nic nie rozumiem. Na Boga! Niech Pan mówi wyraźniej! – powie pani Helenka.

Teraz u bohatera następuje drgnienie oczu właśnie do niej i drgnienie melodii głosu w rozpaczliwie (choć na jednym wydechu) pokonywanej nieśmiałości... przy bezbarwnej, kamiennej twarzy:

- Teraz Pani powiem wszystko,

(Tu najważniejszy przerywnik. Rozstrzygający akcję epizod z Lawińskim i Basią wprowadzający tym samym rodzaj czasowego pomostu i bytowych rozstrzygnięć):

- Dlaczego Pan to zrobił? Po co...

- Chciałem dać inne szczęście kobiecie, - (spokojny, jednolity ton całkowitego smutku połączony z odblaskiem zadumy) – którą – tu nieśmiałość zbliża się do pełnej prawdy żarliwości -

kocham...

- Pan kocha jakąś kobietę? Kogo!

W tym ułamku gry aktorki, odezwała się kobieta w kobiecie.

Bohater nagle unosi głowę, odruch spojrzenia na panią Helenkę:

⁴² Christian Friedrich Hebbel: *Aforyzmy*, Warszawa 1985, s. 49.

⁴³ *Ibid*, s. 95.

- Panią...

- A, dobrze Ci tak! - na jej twarzy urok
rozluźnionej wesołości z tkliwością - Czegoś mi
od razu nie powiedział!?

- Jak to, Pani??...- w głosie Dymusy słychać
dojrzewające zdziwienie i...tuż, tuż zdecydowanie... Kąciki ust w uśmiechu jeszcze się
wahają... Ale meta o rzut na taśmę:

- Toś ty nie wiedział, ty Głuptasku, że ja ciebie
też?

No tak... Słowa Helenki to mógł być tylko
kokieteryjny, ale i jakże radosny wyrzut:

- Miałam Ci się pierwsza oświadczyć?? Co? – pełne
urokliwej irytacji „święte oburzenie” Helenki:

Rozpaczliwe, ale i szczęśliwe potakiwanie Dymusy

- Trzeba Ci było więcej niż to, coś miał: uczciwą
pracę, spokój... tu nuta rozgrzeszającej
wrozumiałości otulonej uśmiechem – Nie, błazeństwa Ci się zachciało! – z pobłażliwą
karą szczygnięcia bohatera w policzek.

Tymczasem, choć bohater doszedł już do siebie po tym zaskakującym dialogu
to przecież musi zachować klasę do końca: - Pardon, Helenko! - obejmuje
przygnębiającym spojrzeniem sklepowe resztki po napadzie – Jestem zrujnowany...
Basia zrujnowana:

- Nie mów tak! Będziemy razem i wszystko będzie dobrze! – odpowiada pełna
wiary Helenka, bo przecież „Co należy zrobić po upadku? To co robią dzieci,
podnieść się!”⁴⁴, a ten sam, cytowany wcześniej autor powie w innym miejscu: „Tylko
dzięki miłości może być człowiek oswobodzony od siebie samego”⁴⁵. Dramatyczny
skłon Adolfa Dymusy dobiegł końca i ta chęć zostanie mu sownie wynagrodzona
przez dyrektora Kosmos-Film, ale ponieważ będzie miała przebieg – by tak rzec, nieco
nieoczekiwany – więc o niej za moment.

A teraz finał. Śpiewana niezwykle rytmicznie w aktorskiej rozmowie na dwa
głosy, ale już do widza, jednym słowem w pogodnym duecie, piosenka Marii Bogdy z
początku filmu, w tej chwili już wspólnie z filmowym narzeczonym, Adolfem Dymusą

⁴⁴ Ibid, s. 37.

⁴⁵ Ibid, s. 30.

wyjaśnia tytuł filmu: *ABC miłości*, stanowiąc tym samym klasyczny ukłon widzowi. Sama kompozycja tego żartobliwego obrazu została zbudowana dzięki trzem wyraźnie zarysowanym aktorskim osobowościom. Pierwszą z nich i najważniejszą, a chodzi tu nie tylko o bogactwo gry, ale także o znaczenie w układzie i rozwoju akcji jest Adolf Dymśza w roli Profesora, a potem sprzedawcy Wincentego Poziomki. On dzięki scenariuszowi i własnej kreatywności scala z sobą, czyli postacią głównego bohatera, kolejne parodystyczne motywy. On też przeplata je wątkami przejmującego życia postrzeganego przez lustro aktorskich cytatów realizmu ludzkiej egzystencji połowy lat trzydziestych (codziennosc życia, a obok kostium na gwiazdorstwo), zaś sam film poprzez parodystyczne i groteskowe sekwencje z Krupkowskim prezentuje rewiowe sceny niezwykłości.

Drugą główną postacią (ale tylko gdy chodzi o chronologię pojawiania się na ekranie, a zarazem ważność dla prawdziwego sensu filmu) jest właśnie Kazimierz Krupkowski, stanowiący rodzaj ambicjonalnego alter ego dla Dymśzy, grający rolę Mistrza dla prostaczków, gwiazdora kolacyjek, rautów a przy okazji jakichś spektakli. Mitoman i gdzie się da, grający rolę uwodziciela pięknych kobiecych twarzy. Bez względu na status. Może być nawet sąsiadka – ekspedientka, np. pani Helenka. Jednak w zderzeniu z występującą od czasu do czasu u każdego człowieka bolesną normalnością życia (np. ból zębów) okazuje się, że Krupkowski jest cierpienniczym zerem, które tak naprawdę nie potrafi w sobie pokonać zwyczajnej ludzkiej słabości, natomiast obnosić się z nią, bardzo proszę!

Wreszcie trzecią (w kolejności pokazywania się na ekranie, bo jeśli chodzi o wartość i różnorodność komizmu w grze, to zdecydowanie drugą po Dymśzy) postacią filmu jest Ludwik Lawiński. Miał do wykonania tylko jeden, ale za to obszerny i rozstrzygający o wydarzeniach akcji epizod: solo z telefonem, dzieckiem i psem, a w ostatnich kadrach, radosne rozwiązanie całej intrygi. Pomysł na konwencję prowadzenia tej roli polegał na tym, by grać ją w intonacji rzeczowego, mówiącego czystą polszczyzną (niemniej z wyraźnym akcentem ówczesnych bogów pieniądza) dyrektora wytwórni Kosmos-Film, no i przy tym przedstawiciela izraelskiego establishmentu kulturowych finansów, ale dla wzbogacenia postaci aktor urozmaica ją różnorodnością pokazywanych emocji. Zaczyna się skrajną irytacją na partnera z lwowskiego Globus-Film, który dał mu co prawda zlecenie na produkcję filmu, ale z merytoryczną „niedoróbką”: „Panie Globus – Film, >>Kosmos<< leży! Katastrofa! Ruina! Sto tysięcy złotych straty! Zapłaciliśmy scenariusz, zapłaceni aktorzy, zapłacone atelier. Panie,

dłaczego mi Pan nie napisałeś, że tam jest potrzebne dziecko? [...] Ja już wypróbowałem 140 dzieci! Jeszcze Panu mało? Ja teraz nie mam dziecka! Nikt nie ma dziecka!! W całej Warszawie nie ma dziecka! A tam dziecko musi śpiewać! Tam jest melodia! Pan rozumie, melodia! Jak to leci?! O, już mam! (by po chwili, z drobną korektą, nucić do telefonu, ładne co?)”. Na szczęście w tym momencie w drzwiach pojawia się Basia i słysząc ją rytmicznie wykonywaną przez Lawińskiego do słuchawki, zaczyna mu ją na oczach spontanicznie tańczyć. No, po prostu zachwył! - „Panie Globus – Film, ja chyba zwariowałem! Jest dziecko!!! Daję Panu słowo, jest dziecko!! Co Pan się, mnie pytasz skąd! – jest dziecko! I koniec!, Uszanowanie!” Rzuca słuchawkę. Ekstaza. Podbiega do Basi – „Jak się nazywasz maleńka?”

- „Ja jestem Nimfa, a ty jesteś Faun” – odpowiada rezolutnie Basia.

- „Dobrze, ja jestem Nimfa, a ty jesteś Faun” – poprawia Lawiński, przecież ostatnie słowo musi należeć do niego w tym fantastycznym dialogu. Nawet jeśli to bez sensu. Ale może to i lepiej... Chwyta Basię(pardon) Fauna za rączki i rozpoczyna z nią taneczne harce, by zakończyć je czuło – triumfalnym gestem uniesienia nad głowę, usadowienia na kanapie i prawie ojcowskim pocałunkiem w czoło. Ekstaza trwa! Victoria!!! Ale w tym momencie wbiega Teofilek (bydlę nie pies, sądząc po wyglądzie) i widząc te czułości Lawińskiego, rzuca się na niego; zaś Lawiński przezornie upada na podłogę, pod stół, tak że spod niego tylko barki i głowa mu wystają. Dla kontroli sytuacji. Widząc to Teofilek (jak go wcześniej czule nazywa Basia) inteligentnie wchodzi na niego i spogląda wymownie. Zaś dziewczynka siedzi obok na jakimś meblu, przyglądając się całej tej sytuacji ciekawie.

- „Kochaniutki, może będziemy pertraktować” - rozpaczliwie zwraca się do niego bohater.

- „Ja się zgadzam na trzy tysiące” (to o wysokości angażu).

- Groźne warknięcie Teofila.

- „Ja się zgadzam na cztery tysiące!”

- Tu już trzy warknięcia, ale ostatnie jakby słabsze...

Wtedy Lawiński popisuje się wrodzonym(?) handlowym refleksem

- „Ja się zgadzam na pięć (!) tysięcy i między nami zgoda. Piesku! Kundelku! No, zgoda?”

Teofil się zgadza, bo schodzi mu z ramion i na dodatek podaje łapę! To się nazywa lekcja finansowej asekuracji i przezorności w zdawałoby się beznadziejnej sytuacji. No, ale z tym trzeba się urodzić.

Rozpaczliwość spojrzeń, tubalność tonu, różnorodność i siła przekonywania dykcji, przetykana odruchowym, bo nie dającym się opanować akcentem - wszystko to powoduje, że postać Dyrektora Kosmos-Film staje się dynamiczna i obyczajowo żywa. Wzbożona ponadto brawurą zdecydowania gestu i natychmiastową jego korelacją z emocją, słowa staje się ostro zarysowanym portretem, tym bardziej że jest w tym epizodzie na stałe zaciągnięta swoistą „paletą wyglądu”. Bardzo okazale zbudowany (prywatnie – kochał zjeść! – jak powie o nim Dymśa), prawie wysoki, bez charakteryzacji, w klasycznym urzędniczym ubraniu, Lawiński posiada w swym wyglądzie coś, co go natychmiast wyróżnia spośród innych. Tym czymś jest fryzura. Gładko ulizana czarna grzywka z przedziałkiem na środku (!) głowy. No i duże oczy, którym towarzyszy szeroki uśmiech. Swój komizm w *ABC*...aktor tworzy z jednej strony dzięki zestawieniu predyspozycji zewnętrznych (tj. potężnej, co nie znaczy atletycznej budowy ciała, połączonej z dosadnością i tubalnością tonu, a wszystko upiękzone wyjątkowością doboru uczesania), zaś drugą stroną tego samego zadania komizmu, jest dosadność i dobitność wyrażanego słowa wspieranego charakterystycznym akcentem (związanym wyłącznie z bossami pieniądza) i dowcipnością samego szyku wyrazów w zdaniu.

W dodatku cały swój epizod Lawiński buduje na wyraziście zarysowanych trzech nastrojach: telefonicznej irytacji, która przechodzi po niej w stan euforii szczęścia po zobaczeniu Basi tańczącej piosenkę z jego filmu spontanicznie i prawdziwie, tak jak tylko dziecko potrafi, by zakończyć tę triadę nastrojów uroczystym oznajmieniem jej przybranym filmowym rodzicom tj. Dymśy i Bogdzie o wygraniu wielkiego losu, jako że on będąc Dyrektorem Kosmos-Film angażuje Basię do dużej roli w filmie. „Dziecko jest ge-nial-ne, podkreśla. Gaża 4000 złotych (!).” Na szczęście zdecydowane warknięcie Teofila sprowadza go do gry fair. Poprawia się więc natychmiast: - „Pardon – powiada – 5000 złotych (!!)” i od razu dodaje patrząc przezornie na psa: „Szkoda czasu. Pędzę po kontrakt i po zaliczkę(!)”. W ten sposób LOS wesoło sobie zakpił z ludzkich dramatów, pomagając bohaterom je pokonać jakby ucząc ich

przy okazji słowami Karola Irzykowskiego: „Sposób ażeby być prawdziwym - odegrać prawdę”⁴⁶.

Rozpocząłem w tym momencie „taniec” z *ABC...* od finałowych sekwencji z Lawińskim, bo ten film został skonstruowany trochę na zasadzie budowli z klocków Lego, a trochę na zasadzie prawa przemienności ($A + B = B + A$). Nie ma więc w nim wiążącej płynności następujących po sobie wątków, a to daje prawo interpretatorowi do swobody w dobieranej kolejności analizowanych części obrazu. Tak czy inaczej wygląd całości pozostanie stały, daje także prawo do sądu, że komediowość filmu została w ten sposób jakby „przygaszona”, podobnie jak oczekiwany od niej żywiołowość i temperament akcji. Poszczególne jej fragmenty, są bowiem, by tak rzec „podklejane” do siebie, stąd skojarzenie z klockami Lego. Dowodem zaś na to niechaj będzie wyraźnie osobny (mimo próby logicznego scalenia przez postać Dymy z własnym losem – wątek artysty Krupkowskiego grany przez Krukowskiego.)

Bufonada i trwająca niemal w każdym ujęciu szarża na gwiazdorski patos spowodowały powstanie stroniczej gry tego aktora, a przecież gdyby tę „stroniczość gry” rozprowadzić zupełnie innymi pastelami np. próbą przenikliwego realizmu lub innym rodzajem żartu filmowego spojrzenia na ten sam tekst kuszącego satyryczną przynętę scenariusza Hemara, wtedy postać „Mistrza” stałaby się o wiele bardziej bogatsza i wówczas nie powstałaby sytuacja w rodzaju „łopatologii dowcipu”, którą aktor jedną kreską usiłuje widza rozbawić. W tym filmie Krukowski jako aktor zlikwidował możliwości satyry tkwiące w scenariuszu poprzez nużącą jednostajność tej samej manieri gry, a on jako znany i ceniony aktor kabaretowy powinien znać żelazne prawo żartu: dowcip powtarzany już nie jest śmieszny. Stąd zresztą zrodziła się cała idea komizmu, u którego źródeł tkwi niespodzianka.⁴⁷ Tymczasem... Tymczasem w *ABC...* jednostajny ton, ta sama melodia okresów zdaniowych, nie mówiąc o intonacji – wszystko to prowadziło do jednego: do „płaskiego” zachwytu nad samym sobą, innymi słowy do rodzaju obnażonego narcyza, a to staje się zwyczajnie nudne. Niemniej nie można odebrać mu w ujęciu z Dymszą w mieszkaniu ani siły głosu, ani żartobliwej (choć na pokaz dla sąsiada) interpretacji swojej jedynej, ale za to różnorodnej w słowie i przekazie piosence pod tytułem *Nic takiego, nic wielkiego*. Słowa napisane do niej przez Hemara i śpiewanej przez Mistrza po otrzymaniu od Dymy z jego sklepiku na dole produktów spożywczych, są unaocznieniem jego

⁴⁶ Zob. w: *Aforystyka dwudziestolecia (1918 – 1939)*, Warszawa 1984.

⁴⁷ Zob. Jan Bystroń, *Komizm*, Warszawa – Lwów 1939

narcystycznej natury. ON – musi być podziwiany, ON – musi być wielbiony, wszak ON – jest artystą. Sława, sława, sława...

A oto przynajmniej kluczowe do interpretacji nie tylko tej piosenki słowa, ale i „jarzące” się satyrycznym a nawet szyderczym światłem wobec głównego bohatera, dla którego jest śpiewana i dla widza, który ją ogląda z dala. Oto co podziwiasz! – zdaje się od razu w pierwszej zwrotce intonować Krukowski, choć brzmi to jak niefrasobliwe pouczenie. Napisałem zdaje się, bo piosenka jest przewrotna i na swój sposób złośliwie finezyjna. Na szczęście Krukowski potrafi ją w ten sposób proponować widzowi, bo Dymśza miał ją odebrać jako jeszcze jedną wskazówkę Mistrza do glorii i swoich przyszłych triumfów artystycznych, a nie jako piosenkę – ostrzeżenie w teatralnym kostiumie.

W ten sposób mrok tajemnicy dalszych losów głównego bohatera został zachowany. Mimo ostrzegawczego światełka. Ale ono świeci przede wszystkim dla widza i dlatego pora mu się bliżej przyjrzeć. Bogate wnętrze pokoju w mieszczańsko – artystycznym stylu, na pierwszym planie oczywiście fortepian, nieco dalej stół, a w głębi ogromny tapczan, obok nocne biurko z rozmaitościami. Dymśza przynosi dla Mistrza ogromny kosz z zamówionymi przezeń wiktuałami, kładzie je u stołu i sam trochę lękliwie, trochę nieśmiało opiera się o fortepian. Spogląda na leżącego na tapczanie gospodarza, by po chwili pełnej pokory rozmowy dostrzec jak Mistrz zrywa się z tapczanu, zdecydowanie podchodzi do instrumentu i po krótkiej przygrywce zaczyna swoje solo, spoglądając co chwila na Dymśzę jako swego jedyne (!) widza. Rozpoczyna się lekcja... Ale tu Krukowski będąc aktorem par excellence wykonuje tę piosenkę ze zjadliwym tekstem, będąc sobą.

„Czy jest w doczesnym (!) życiu większa rozkosz, większy cud,
Niż sławnym być artystą i nieść sztukę między lud,
Jak osiąść ową sztukę, ale tę przez duże S,
Nauką czy talentem, może pracą, może bez,
NIC TAKIEGO, NIC TRUDNEGO. Po prostu trala, la, la -la, la- la”.

To perfidna pułapka wielkoduszności JUŻ BYCIA WIELKIM dla takich sklepikarzy z marzeniami i nadzieją...MIT potrzebuje jako partnerki GLORII, a nie PRAWDY... Zasadzka okazała się skuteczna. Dymśza, współwłaściciel spożywczego sklepu, mimo zainteresowania klientów (zwłaszcza pań), nie bacząc na swój naturalny, osobisty, urok i wdzięk, na swoją naturalną chęć kontaktu z drugim człowiekiem, (a przecież przynosi mu to w nagrodę skromny, ale stały popyt na jego towary), rozpoczyna

w swoim życiu dzięki nie-naturalnej, a przez to, zakłamującej jego ja, ambicji bycia artystą, proces zakłamywania samego siebie. Bohater nie zdaje sobie sprawy z tego, że kłamstwo jest o wiele droższe niż prawda; kosztuje całego człowieka. Jednak to intuicyjne przeczucie w tym momencie filmu może być widoczne tylko dla widza. Bohater, który do tej pory nie potrafi w sobie dostrzec nieprzekraczalnej granicy między uczciwością wobec samego siebie w ciągu całego życia, a złudą bycia dla ludzi jednego spojrzenia i sądu czyli widzów. Taką ideę bowiem ugruntowała w nim programowa piosenka – życia Mistrza Krupkowskiego, którą właśnie usłyszał, a którą jakże powierzchownie zaakceptował.

Ale ten tekst to nie tylko komentarz wartości celu życia takiego artysty. To także w podtekście złośliwa aluzja poprzez satyrę, do środowiska aktorów w tak popularnej wówczas „Warszawce” – (jak ją określi w swych wspomnieniach właśnie nie kto inny a Krukowski) sfery kabaretu, rewii i operetki. Stąd wzmianka nie tylko o niebotycznych pensjach, ale i pełnym życia na pokaz codziennego stylu bycia tych elit. Stąd wzmianka o „Adrii” – najbardziej liczącej się w tzw. „środkowisku” kawiarni, gdzie się nie tyle chodzi, ile bywa. *ABC...* w złośliwy, a nawet szyderczy sposób dotykał sposobu życia tych „artystów”. Tyle tylko, że ta satyra, a miejscami nawet groteska (sekwencje Mistrza u dentysty) prowadzona jedną kreską obrazu uderza w pierwszym momencie. Później staje się zwyczajnie monotonna. Satyrę bowiem należy pokazywać subtelnością i różnorodnością wielu barw, a nie kubłem jednego koloru... i Kazimierz Krukowski zademonstrował, że właśnie tak grać też może, bo słowa scenariusza piosenki *Nic takiego, nic wielkiego* i samo jej aktorskie wykonanie to jedyny fragment tekstu filmu, który Krukowski potrafił wykonać z różnorodnie i realistycznie prowadzoną intonacją przywołującą drgnienia ludzkich stereotypów zachowań, tym prawdziwszych, ze wspartych prawdziwym spojrzeniem i ruchem głowy podczas gry skierowanych do stojącego przy fortepianie Dymy.

Gdy za chwilę zobaczyć i niestety usłyszeć będzie można Krukowskiego w rozmowie ze swym dyrektorem (Orwid) podczas rwącego bólu zęba, w której absolutnie i wyłącznie dominuje krzyk nad mimiką, i gestem, to widz siedząc na widowni może się tylko poddać. Z irytacji.

Jeśli dodać do tego scenę sztucznego wejścia estrady na plan, mającego budzić śmiech; twarz Krukowskiego opatulona szalikami z góry na dół i w poprzek, wtaczająca się z resztą ciała do dentystycznej poczekalni i sygnalizująca awizowane wcześniej cierpienie biednego artysty, a zestawiona nie tylko z podobnymi

cierpiętnikami czekającymi na swoją kolejkę, ale i z tymi którzy z tej dentystycznej otchłani zostali właśnie wyniesieni i z głównym ochroniarzem – rozprawdzającym (circa 2 metry wzrostu i stosowna szerokość w ramionach, a wygląd twarzy??! Boże zachowaj – jakby widząc go powiedziała moja babcia...); to wszystko miało tworzyć nastrój groteski współczucia. Jakież ten artysta biedny! Nawet JEGO zęby bolą..., bo ON w odrętwiającym znieczuleniu, na scenie, nawet z asystentkami dentysty tańczył... Taak, tak - samo życie... W ten prozaiczny sposób kończy się epopeja artysty...

Napisałem wcześniej, że Adolf Dymśa poprzez rolę Profesora Wincentego Poziomki, a później głównego (do czasu pełnoletności jego 4-letniej współpracownicy) właściciela spożywczego sklepiku stanowi wiodącą postać filmu. Jego osobowość na ekranie skupia na sobie (acz nie do końca w równym stopniu) pozostałe wątki. To dzięki niemu stopniowo staje się coraz bardziej wyrazista główna myśl tego ubranego w kostium parodii „dramatycznego skłonu”. *ABC miłości* nie jest filmem o wielkich ideach (nawet w komediowym, jakby chcieli de facto „sprzedawcy dzieła” ubiorze). To film o prostej słabości woli wobec ludzkiego marzenia i o zwyczajnej wygranej z losem, nie poprzez zaciętą walkę pojedynku, ale dzięki szczęśliwej tolerancji tego ostatniego dla już, już przegrywającego swe życie rywala. Jedyna nauka płynąca z tej konfrontacji i dla bohatera, i dla widza to zachowanie wiary w sens takiego starcia, i odrzucanie myśli w czystą rachunkowość życia człowieka, jeśli tylko „będziemy razem”- jak powiada ukochana bohatera, pani Helenka. Ten film ma uczyć siły normalności dzięki uczuciu i obnażeniu komizmu zakłamania, a tym samym śmieszności przyjmowanych stereotypów zachowań, nawet jeśli kryją się w glorii powszechności i wyjątkowości mitu artysty.

Artysta to też człowiek – ironizuje groteskowo obraz – którego bolą zęby. Tylko, że „artysta” usiłuje z tego bólu zrobić spektakl, a normalny człowiek po prostu cierpi... Tak więc następuje zderzenie obłudy ze zwyczajną normalnością. Efekt? „Artysta szeregu scen rewiowych” nie jest już w stanie powrócić na scenę. Zostaje teatralnym szatniarzem, marzącym o występach. Jak kiedyś... No, cóż.. Za kłamstwo trzeba zapłacić bardzo wysoką cenę. Siebie samego, panie Krupkowski, siebie samego... Ale w filmie to jest tylko migawka. Bardzo mądra, ale jednak tylko migawka.

Pisząc o prowadzącej roli Dymśy w filmie trzeba wyodrębnić zachodzące na siebie plany głównego bohatera, występującego po kolei w funkcji:

- wyimaginowanego wykładowcy m.in. mimiki (nawiasem mówiąc, w jego własnej placówce pod nazwą Szkoła Filmowo-Rewiowa

Balet, Mimika, Plastyka

Profesor

W. Poziomka,

a mieszczącej się na poddaszu jakieś starej kamienicy, zaś jedynym słuchaczem, do którego się zwraca jest jego okazałej wielkości (do kolan) pies Teofil...) Groteska językowo-sytuacyjna właśnie się zaczyna;

- wykonawcy listów miłosnych dorastającym jeszcze paniom (dla jakiegokolwiek zarobku, a i tak „podeprowadzonego” mu przez ulicznego kieszonkowca, gdy pan profesor w wytartym płaszczu i kapeluszu, z psem na rannym spacerze, wpatrywał się z rozmarzeniem w sklepową witrynę bielizny i odzieży dla „wytwornych panów”);

- sprzedawcy (po nieoczekiwanym uzyskaniu w spadku spożywczego sklepu wraz z czteroletnią współniczką. Wszystkie te aspekty życia bohatera nosiły na sobie swoiste „piętno marzenia”; pragnienie bycia wielkim aktorem rewiowym, znanym i podziwianym artystą, owacyjnie przyjmowanym przez publiczność. A nauka? A talent? A ciężka praca nad budową roli? Wszystko to zdawałoby się jest nieważne.. Tym bardziej, że sam Mistrz Krupkowski w swej piosence go w tym utwierdzał. Wszak, „Nic takiego, nic trudnego”- zwyczajne trala, trala, la, la, la... I już się jest... Przekonanie, że dla bohatera też tak może być wydaje się dla niego oczywiste. Stąd ten fakt wynikający ze scenariusza, śmieszny, gorzki, a nawet szyderczy stał się dla Adolfa Dymyzy wystarczającą inspiracją do zbudowania w filmie parodii edukacji, parodii nadziei i kluczowego, acz dramatycznego ujęcia rozrachunku z życiem we wspomnianej formule.

Pierwszą częścią parodii edukacji jest sprowokowany przez aktora komizm sensu (wykładanego z ogromnym przekonaniem i dobitnością), artyzmu mimiki oraz jej treści kierowany do czworonożnej, warczącej czasem bestii, dobrotliwie zwanej Teofilem... A ile wart jest ów „artyzm”?

Oto Dymyza spoglądający w planie amerykańskim (do kolan) widzowi w twarz. Czarna, z lekka falująca do góry fryzura. Ton przekonującego wykładu z lekka uśmiechającego się bohatera, ubranego w koszulę z wyrazistą pepitką, zawiązaną fantazyjnie w kokardę pod brodą, dużą, ciemną chustką, bardzo ciemną marynarkę z błyszczącą, aksamitną lamówką i nieco jaśniejsze spodnie. Oszczędna choć żywa i zdecydowana gestykulacja. Dymyza cytuje przykładową sytuację, choć czyni to tonem opowiadającego: - Jesteśmy w lesie. Nagle słyszymy głos: ręce do góry, przy czym narrator, którego gra w swoim wykładzie robi to tak, że nie wiadomo, czy to jest rozkaz, zdecydowana prośba czy ciekawostka. Trudno się więc dziwić, że bohater

unoszą co prawda ręce do góry równoległe, ale spokojnie i tylko do wysokości uszu... „Wtedy - kontynuuje narrator - twarz nasza wyraża przestach, bo co to jest przestach. Jest to mimika wyrażająca obawę przed znieważeniem natury cielesno – (tu, wprost dobitnie skandowanej): bo-les-nej.”

Na przykład: tu pokaz mimicznego horroru ust i zębów połączony z takim samym strasznym nieartykułowanym dźwiękiem. Do psa jako słuchacza: - Proszę powtórzyć! Teraz następuje filmowe zbliżenie, które podkreśla stopniową zmianę nastroju na dźwięk dzwonka do drzwi. Następuje przejście ze stanu ekstazy i maniery artystycznego wykładowcy sztuki, nasyconej groteską i sytuacji, i wykonania do codziennych powinności nauczycielskich. Dymśza w tej parodii wkłada na siebie sztuczny kostium powagi między nim jako powiedzmy pedagogiem, a uczniem, którym w tym przypadku jest mocno dojrzewająca Florcia Słowikówna, pragnąca wyjść za mąż i wysłać w tym celu specjalny list miłosny, napisany przez profesora. Oczywiście nie za darmo. Samo ujęcie pisania listu jest przykładem tworzenia komizmu sytuacyjnego przez aktora za pomocą informacyjnej, acz z lekka zatracającej o sceptycyzm intonacji, jednoznacznych, ale soczystych gestów dłoni, podkreślających klientce wartość i znaczenie „częstochowskiej rymowanki” listu, dalej - scenografii (ubogie wnętrze poddasza), charakterystycznego, bo psiego partnera (Teofil), który reaguje inteligentnie na każdy odruch swego pana (co ma stanowić dowód efektywności pracy z uczniem w szkole). Nade wszystko obok Profesora Poziomki w jego rozmowie z klientką przy stole, wybija się komiczny kontrast rekwizytów pedagogicznych tj. tytanicznego ołówka i maleńkiego notesiku jako dziennika nauczycielskiego. Choć to jest tylko krótka sekwencja parodii edukacji to widać w niej mistrzostwo oddawanego przez Dymśzę realistycznego i samego w sobie komediowego szczegółu.

W ten sposób dzięki twórczej umiejętności scalania z sobą w jedną całość komediowych detali podpatrzonych w codzienności ludzi, wielki komik tworzył prawdę uśmiechu. A to, że miała ona często bardzo różnorodny odcień dowodziło tylko plastyczności i niepowtarzalnej osobowości jej twórcy. Dowodem niech będzie kolejna parodia Dymśzy w *ABC...*, parodia nadziei. Ten moment jest widoczny zwłaszcza w chwili samotności kupieckiej, gdy wyobrażając sobie finał arii kłania się wiwatującym tłumom. Wygląda to na sarkastyczne szyderstwo ze sztuczności operowej, a zarazem teatralnej pozy. Dymśza drwiąco szydzi z gry i maniery – tak przynajmniej ma prawo odbierać to ujęcie widz. On sam jako postać, kupiec Wincenty Poziomka w taką

formę artyzmu wierzy, a ten fakt jest już tyleż śmieszny co przygnębiający; bo wobec Mistrza Krupkowskiego Dymśa gra przede wszystkim nieśmiałego i pokornego kupca, obezwładnionego w tych rozmowach ogarniającym go drugim światem marzeń i ambicji bycia wielkim artystą; wobec ówczesnego widza ta sytuacja jest drwiąco nierealna, a dla widza współczesnego po prostu anachroniczna. Nic dziwnego, że gdy dyrektor rewii bierze go w zastępstwie Krupkowskiego (na skutek protekcji tego ostatniego, a to na skutek pomocy Dymśy w trakcie bólu zębów artysty scen rewiowych), widząc jego sceniczną manierę i sztuczność wyrzuca go z sali. Klęska. Bohater myśląc o sobie, że jest wielkim, choć jeszcze potencjalnie aktorem, budował dla siebie fałszywy świat ciągle rosnącego mitu. A gdy mit pękł, dramat stał się tym boleśniejszy, że bohater swoje potencjalnie wielkie życie chciał oddać kobiecie, którą darzył najgłębszym uczuciem. Ale było ono zamknięte w ciszy nadziei na sukces.

Tu widać staranność gry aktora. Gdy dowiaduje się o wzajemności Helenki nie eksploduje radością. On do niej dochodzi. On się cieszy coraz mocniej, ale powoli. Na tym polega prawda interpretacji Dymśy. Oddać moment stopniowo. Aktor potrafił dzięki spojrzeniu wraz z monolitem posępnej intonacji i kamiennej mimice dostrzec głębię ludzkiego dramatu poprzez pokazanie okruszyny nadziei i marzenia oraz ironii z samego siebie. Bohater nie może już grać. Musi być zwyczajny. Okazało się jednak, że ukochana przez niego kobieta jest wspaniała, bo wierzy w sens takiej zwyczajności i co najważniejsze potrafi go o tym przekonać paroma prostymi słowami i pełnym ciepła spojrzeniem. A on zaczyna powoli rozumieć sens szczęścia w życiu, tym bardziej, że wszelkie materialne kłopoty rozwiązał mu dzięki naturalności, spontaniczności i fantazji Basi boss Kosmos-Film Lawiński, nie wspominając nic zgoła o roli największego przyjaciela człowieka w tych perturbacjach jakim był „piesek” Teofil.

Widz jest zadowolony, bo przecież oczekiwana komedia muzyczna nie może skończyć się dramatem. Ale sens *ABC miłości* to inaczej normalność ekspresji uczucia, uczciwość codzienności pracy (w której pojawiać się mogą perełki) i spokój życia bez „błazeństw” jak się o próbie realizacji takiej złudy marzeń wyrazi śliczna, ale i bardzo mądra życiowo Helenka.

Film ze względu na nazwiska aktorów był oczekiwany jako muzyczna komedia, ale ze względu na ton i dramaturgię, która się w nim pojawiła, taką być nie mógł. Był po prostu inny. Cóż więc pozostało biednym krytykom? Najlepiej zapomnieć, a o Dymśy, ponieważ był dobry, napisać, że był dobry. I koniec.

Rozdział V

Wacúś –

świat filmowej groteski z Adolfem Dymśzą

Najnowszy *Słownik terminów literackich* określa groteskę jako „kategorię estetyczną realizującą się w utworach plastycznych, muzycznych, filmowych, teatralnych i literackich, które wyróżniają się szeregiem współdziałających właściwości: m.in.:

1) wyolbrzymionych i zdeformowanych (tu odnośnik: do brzydoty i karykatury);

2) absurdalności wynikłej z braku jednolitego systemu zasad rządzących światem i rozmaitego wprowadzenia różnorodnych często sprzecznych porządków motywacyjnych;

3) groteska może także charakteryzować się prowokacyjnym nastawieniem wobec utrwalonej w świadomości społecznej zdroworoządkowej wizji świata”⁴⁸.

Żadne z tych określeń nie przystaje jednak dostatecznie do sformułowania „świat filmowej groteski z Adolfem Dymśzą” zaproponowanym przez autora w tytule tego szkicu. Czyżby więc wszystko było oczywiste?; bo jeśli tak, to obawiam się, że nic nie jest oczywiste.

Stąd - jak sądzę - konieczność bliższego wyjaśnienia tego pojęcia. Otóż uważam, że: filmowa groteska to w wypadku *Wacusia* wyeksponowanie poprzez reżyserski montaż zarówno w pojedynczych ujęciach, jak i całych sekwencjach, karykatury poszczególnych znaków teatralnych (np. intonacja głosu w sposobie podawania zdaniowej frazy, kostium, charakteryzacja, dekoracja, rekwizyt, odruchy typów zachowania np. „uczniowskie” cmoknięcie w rękę bogatej pani wdowy Centkowskiej – [Ćwiklińska], na zasadzie dobrego wychowania „grzecznego chłopczyka”, a jak się okaże w poincie wyrośniętego 28-latka); wynikłe z określonego użycia mimiki, ruchu, gestu, przy czym z wyjątkiem dekoracji, kostiumu, charakteryzacji i rekwizytu wszystkie one są przede wszystkim tworzone przez aktora. Obok tych znaków teatralnych są także stricte filmowe

⁴⁸ Zob. *Słownik terminów literackich*, Ibid, s. 188-189.

(np. najazd kamery, zbliżenie, różne rodzaje planów itd.) wprowadzanych do gry przez konstrukcję i zamysł reżysera.

Niemniej paradoksem w tak rozumianej grotesce jest to, że każda z owych karykaturalnych cech bardzo często stanowi parodię czyli – jak rozumiem – „grę w drugą postać” i „grę w cytaty” postrzeganej życiowej konwencji sposobu zachowania się poszczególnych postaci, dzięki czemu tworzą się na ekranie różnorodne momenty komiczne, które są jeszcze wzmocnione celnością i dowcipem komediowego dialogu, bo nie na darmo pisał go w *Wacusi* jeden z najdowcipniejszych i najinteligentniejszych aktorów kabaretowych w Polsce tego czasu - Konrad Tom.

Tu dodatkowa uwaga: parodia filmowa obrazuje więc człowieka z człowiekiem, a czyni to krytycznie, bo ze swoistym satyrycznym, a nawet komicznym dystansem; będąc przeznaczoną dla drugiego człowieka (widza). Zaś dodatkową perełką słowa są w tej parodystycznej grotesce komedii jaką jest *Wacus* pomysły na igraszki tekstów piosenek napisane przez mistrza błyskotliwej poezji i bywalca kabaretów Julka (według aktorów) Tuwima (do melodii Dana), np. jako naprzemianległe zaznajamianie widza ze strzępami różnorodnych, telefonicznych rozmów panów z kwartetu Chóru Dana, usytuowanych w charakterze urzędników lombardu przy swoich biurkach i śpiewających wesoło, np. *Lombard*, piosenkę wprowadzającą widza do klimatu miejsca akcji. Tak więc telefoniczny lombard brzmiał tak: „Tak, tu lombard! Co? Słyszał Pan? Lombard!

L – jak lody,
O – jak ody,
M – jak mama,
B – jak brama,
A – jak apteka,
R – jak Rebeka,
D – wie Pan jak kto, jak Dan,
D nie T! – zrozumiał Pan?!
LOMBARD nie LAMPART,
L – O – M – B – A – R – D,
Kocham lombard! Powieś się!”

W sumie jest to groteskowa, ale w realistycznej, a nawet nerwowej konwencji cytatu-rozmowy, kpina z ogarniającego cały świat wynalazku cywilizacji, jakim był wówczas stacjonarny telefon. Kpina bezskuteczna, – bowiem dziś (co prawda ponad 70-ciu lat od premiery *Wacusia* (1935) jest komórka, w dodatku z wariantami). Natomiast „rozpędzająca”

intrygę piosenka *Jutro niedziela* od razu rysowała na horyzoncie zbliżającą się szelmowską szansę („chłopcy” z lombardu chcieli się „zabawić” z bogatą wdową – Centkowską graną przez Ćwiklińską – w ten dzień), a w dodatku ich kolega, Dymśza ekspediował to grono, wprowadzając się do ujęcia z nimi w brawurowo-dyrygencko-taneczny sposób (popisowy step przebojowego w rytmie foxtrota z podskokami i aktorską gestykulacją oraz mimiką, w dodatku z rytmicznie podrzucanymi przez portiera: laseczką, a za moment natychmiast włożonym na bakier melonikiem), tworząc w ten sposób muzyczno-taneczny wizualny koncert na najwyższym poziomie subtelności, kabaretowo - rewiowego żartu i wprowadzając powoli nastrój dla pogodnego finału całej komedii.

A teraz kluczowa (ze względu na charakter leitmotivu dla całej aranżacji muzycznej filmu) piosenka, karykaturalnie lansująca (jak się okaże na całą Polskę) „eksposé”, będącego już „na drinku” dorastającego nastolatka, jak wówczas mówiono „kawalera” w knajpie. Ta piosenka pod tytułem *Ja jestem Wacusi* to był przebój ówczesnych czasów z kpiącą, rymową, igraszką Tuwima:

Ref: „Bo ja jestem genialny Wacusi

Nie lalusi – cacusi, nie klitusi – bajdusi, a ktoś!

Ktoś niezwykły, kto w głowie ma coś

Sam nie wie co, ale coś!...”

O tym jak trwał były te specyficzne zwroty, niech poświadczy fakt zwracania się nimi przez mamy do swoich urwipolci, circa 30 lat później. A ponadto, w ten sposób obok dźwięku, rytmu i melodii (karykaturalnie wykonanego przez Dymśzę słowa), istnieją scalone z nim kostium i ruch Wacusia wprowadzając do jego gry błyskotliwy odblask postrzeżenia ułamka życiowej sytuacji. Zaś jeśli już jesteśmy przy ówczesnym języku to myślę, że tu będzie na miejscu przywołanie żartobliwej, ale i filmowej dykteryjki. Otóż w *Wacusiu* (1935), bohater siadając do stołu, a będąc spragniony nie danego mu przez pana gospodarza i kelnera „relaksu” wyłożył 20 (!) złotych - wtedy to był gest! - przynajmniej na obfite i elegancko podane danie. Zaimponował tym i jednemu, i drugiemu. Trudno się dziwić, że pan gospodarz podjął decyzję o podaniu kawalerowi „lemoniade z gazem”, jak się o niej wyrazi kelner. A w komedii *Pani minister tańczy*⁴⁹, Pani Minister (Tola Mankiewiczówna), wizytując jedną ze znamienitszych restauracji dla sprawdzenia jak są wprowadzane w życie jej restrykcje antyalkoholowe, z radosnym zdumieniem stwierdziła, że wszyscy piją LEMONIADĘ. Postanowiła więc i ona. Jak się okaże, nie dość, że z bardzo ciekawymi, nie dość, że z bardzo

⁴⁹ Zob. komedię *Pani minister tańczy*, (1937) reż. Juliusz Gardan, scen. Anatol Stern, muz. H. Wars, w roli tytułowej i jej siostry Loli, Tola Mankiewiczówna w towarzystwie M. Ćwiklińskiej i A. Żabczyńskiego.

przyjemnymi, to jeszcze z wręcz intrygującymi konsekwencjami... dla pani minister. Tak to skromne słowo „lemoniada” w filmowych kręgach i kontekście robiło karierę. Z tak wyolbrzymionych momentów dosłowności tworzy się wewnętrzny komiczny kontrast postaci oraz zachowań, który zestawiony z przedstawioną następnie sytuacją tworzą r a z e m rysujący się podówczas komiczny klimat tej filmowej komedii.

Montaż dwóch porządków świata przedstawionego w filmie, a mianowicie realistyczny i jaskrawo- parodiowy, przy czym pierwszy ma charakter „okalający” całą akcję, otwierając i zamykając ją w tej konwencji na zasadzie kontrastu wobec tego, co będzie i kontrastu wobec tego, co było; natomiast drugi, stanowiąc jądro komedii w swych krótkich, lecz wewnętrznie spójnych parodiowo-karykaturalnych momentach, decyduje o komediowej formule przedstawianych momentów obyczajowego życia, a wyrywkowo także osobowości bohaterów.

Parodia w komedii jest (używając przenośni) także zarejestrowanym w kadrze, ujęciu, sekwencji filmowej „rysunkiem wewnętrznych cech postaci” kreowanych przez aktora i tylko wspartych słowem scenariusza. Przy czym, jeśli nie jest ów „rysunek” umotywowany psychologicznie, to w najlepszym razie powstaje kreska farsy (grubsza lub cieńsza), jako że jest to w takim przypadku tylko ilustracja na zasadzie karykatury. Natomiast jeśli nad rysunkiem zawisa pytanie o przyczynę: dlaczego? lub pytanie o cel: po co? to wówczas stykamy się z parodią, która nabiera wówczas pełniejszego, plastycznego wymiaru.

Groteska filmowa świadomie burzy w ekranowej fikcji (a w *Wacysiu* jest to widoczne szczególnie dobitnie), historyczne nawyki norm obyczajowych konwencji. Dojrzałość wykorzystuje młodzieńcze dojrzewanie w obrębie tej samej postaci (!) poprzez kombinację i komiczne zespolenie młodzieńczej intonacji z urzędniczym garniturem w następujących po sobie ujęciach lub sekwencjach - dla osiągnięcia szlachetnego celu: miłości przypadkowo poznanej w pracy (lombard) uroczej dziewczyny, która wraz z mamą znalazła się w poważnych kłopotach finansowych mimo posiadanego domku i mimo – jak powiada Dymśa - „świątynnego pomysłu” założenia w nim stacji dla chłopców. Za tę perfidię bohater zapłaci chwilą konieczności ceny prawdy miłosnego wyznania, z którym zmagają się w rozstrzygającym momencie przed dziewczyną. Ale ona potrafi to zrozumieć... no, ale t o nastąpi dopiero w finale.

Ponadto, groteska filmowa jako gatunek kina przywołuje u widza specyficznie ludzką potrzebę uśmiechu jako impulsu działania korygującego bierność oczekiwania w ogóle.

Parodia zachowań postaci jest tu jednak niezbędnym napędem regulującym tempo, natężenie i spoiwość owego przywoływania filmowej groteski⁵⁰.

Pora teraz na przyjrzenie się bliżej formule komediowości tego filmu widocznej w grze wybijających się osobowości aktorskich z Adolfem Dymszą, Mieczysławą Ćwiklińską, Władysławem Grabowskim i Józefem Orwidem na czele. A zaczyna się wszystko dla filmu zgoła niewinnie, ale i dowcipnie, i zaskakująco zarazem, bo żartobliwą igraszką karykaturalnych ex definitione płaskich kukiełek głównych ról, które w stylowy sposób (przechadzając się ze scenicznym ukłonem swego spaceru od kulisy do kulisy) są przedstawiane publiczności przez narratora zza kadru, ale przy otwartej kurtynie teatryku. A więc?⁵¹

Adolf Dymśza: pochylony nieco, ale z wyprężoną piersią, trzymanym w ręku białym (sic!) meloniku i zwiększoną pokaznie dla powagi brodą. Do tego dochodzi jasny garnitur, ciemne buty, gładka kruczoczarna fryzura z nieśmiertelnym lewostronnym przedziałkiem, by w ten sposób, odsłaniający, acz w karykaturze kukielki portret braci (kostium – oczywiście z wyjątkiem melonika – Tadeusza, a twarz Wacusia) - był w jednej osobie gotowy!

Drugą główną rolę miała grać Jadwiga Andrzejewska, w rzędzie kukiełek poważnie wyższego wzrostu (zwłaszcza wobec Dymśzy, za którym szła w rzędzie kukiełek, i któremu głównie w filmie partnerowała), w jednolitym bardzo ciemnym kostiumie, z białym kołnierzykiem i blond fryzurze. Piszę „miała grać”, bo choć grała, ale to tylko dlatego, że tak chciał scenariusz, jako że w tej roli wybijającej się kreacji nie pokazała i pojęcie „główna rola” wobec tej aktorki w *Wacusiu* byłoby mocno przesadzone. Co innego, gdyby przytoczyć takie jej późniejsze komedie jak: *Papa się żeni*⁵² czy *Zapomniana melodia*⁵³. Tam, w pierwszej, grając gimnazjalistkę z Radomska, która w Warszawie, w świetnej restauracji na dancingu próbuje okazjonalnie wytrawnego wina, by za chwilę w stanie „nieważkości” pokazać się „ojczymowi” Fertnerowi budząc jego zgrozę. W tym filmie w zestawie z Zimińską i Fertnerem, a w drugim, przede wszystkim ze Zniczem grając jego krnąbrną

⁵⁰ Zob. *Komizm – spójność teorii i teoria spójności* W: Jerzy Ziomek, *Powinowactwa literatury*, Ibid, s.319-355.

⁵¹ Po konwencję wprowadzenia głównych bohaterów do akcji filmowej komedii poprzez ich udział w teatryku lalek np. w jasełkach Bożo - Narodzeniowych sięgnięto także później. Zob. *Włóczęgi*, reż. M. Waszyński(1939). W głównych rolach lwowskich „batiarów” Szczepcia i Tońcia grali: Henryk Vogelfanger i Antoni Tytyłyta

⁵² Zob. film *Papa się żeni*, reż. Michał Waszyński (1936), scen.(wg komedii Wincentego Rapackiego) Jan Fethke, Napoleon Sąddek, w rolach głównych: Franciszek Brodniewicz, Mira Zimińska, Antoni Fertner i Jadwiga Andrzejewska.

⁵³ Zob. film *Zapomniana melodia* (1938), reż. Konrad Tom, Jan Fethke, scen. Napoleon Sąddek, Jan Fethke, Ludwik Starski. W rolach głównych: Helena Grossówna, Antoni Fertner, Aleksander Żabczyński, Jadwiga Andrzejewska i Michał Znicz.

uczennicę na lekcjach muzyki, ale jak się okaże uczciwą i o złotym sercu, Andrzejewska pokazała, że należy do czołówki polskich aktorów charakterystycznych. A tu? Przecież nie można pokazać osobowości na ekranie odtwarzając ją ciągle niemal tym samym tonem i tempem zdania.

Natomiast Mieczysława Ćwiklińska trzecia w kukiełkowym szeregu, okazała się po Adolfie Dymśy drugą podstawową aktorką w tej komedii. Przedstawiona przez Jerzego Zarubę (autora kukiełek) jako „okazała tu i ówdzie” matrona w bieli i potężnym, letnim kapeluszu, troskliwa, wręcz czuła niebywale wobec dziecka, w wieku szkolnym, a takim został jej przedstawiony Wacusi. A wszystko przy jej wyprostowanym jak struna, w wyjściowym, ciemnym garniturze, namiętym adoratorze doktorze Łeckim, z podniesionym karcąco wskazującym palcem (wobec Wacusia!) Władysławem Grabowskim. W tym szeregu jest jeszcze kilka postaci m.in Chór Dana, Jerzy Tarr, ale ich plastyczność (poniekąd ze zrozumiałych przyczyn „blade” aktorstwa) wyraźnie się Zarubie nie udało. Jednej rzeczy w tym zaskakującym, kukiełkowym pomysle nie rozumiem. Jak można było tu zapomnieć o Józefie Orwidzie, który w *Wacusi* stworzył kapitalny i charakterystycznie ważny w swym znaczeniu epizod srogiego Dyrektora lombardu z okularami na czole i ze złotym sercem, i dla Wacusia, i prawdziwego Tadeusza Rosołka, który dla swojego łajdaka – „brata” (bliźniaka!!! podobno) Wacusia, właśnie się poświęcał i który będąc jakoby ciężko chory („serce, wątroba, nerki”), podobno nie mógł przyjść do pracy, budząc u „braciszka” obfite łzy (nazwijmy je tak... w dodatku wprost proporcjonalnie) do, bez wątpienia prawdziwych łez wzruszenia (u Dyrektora), a także rozpaczliwe prośby o wyrozumiałość dla niego u jego Szefa? Szef się złamał i szukając chusteczki do oczu przyrzekł zastępstwo. Zachwyty Wacusia w takiej sytuacji bezgraniczny. Groteska gry Dymśy również... Tym bardziej, że srogość wejść kontrolujących przechadzek po firmie Orwida jako Dyrektora, skontrastowana jego złotym sercem wobec dorosłego Rosołka, który dla „brata” „serce ma jak matka” i dlatego będąc „chory” do pracy przyjść nie mógł, burząc cały ład w firmie. A więc dzięki tej komicznie kontrastowej srogości, groteskowość sytuacji staje się kapitalnie przejrzysta.

Serię ujęć jak już wspomniałem „okalających” akcję w wyłącznie realistycznej konwencji otwiera migawka dobrodusznego Dymśy, który zaraz po groźnie upominającym w treści i tonie głosie Dyrektora (Orwida) upomnieniu, palcem zwrócił mu uwagę (tak żeby klientka nie słyszała), że ma okulary nie na nosie, a na czole. „Wiem!” – odparł wściekły Orwid i szybko odszedł. A to spowodowało, że Dymśa mógł spokojnie przepłacić oferowany mu przez biedną panią bezwartościowy parasol „z lekka używany...” – jak nieco drwiąco, ale i z urzędniczą poufałością zauważył Tadeusz Rosołek. „Żeby choć 3 złote? Bieda taka...”

„Spokojnie – odpowiada Dymśza – 15 złotych (!!!) dam”. I za chwilę na blacie kładzie pieniądze. Zapłatą będzie błysk szczęścia na twarzy klientki, a odpowiedzią dobrotliwy uśmiech z dobrodusznym spojrzeniem. Bieda taka? Drugim, ale za to kluczowym dla treści filmu ujęciem jest scena poznania przez bohatera w lombardzie panny Kazi, która chciała sprzedać swój zegarek, a która równocześnie spóźniając się do magazynu o 2 minuty, „naraziła się” samemu portierowi. Dymśza widząc co się dzieje wkroczył do akcji i olśniony urodą, i uczciwością klientki, która nie chce zbyt wysokiej ceny(?!), bo znając prawdziwą wartość zegarka, postanowił pomóc jej w kłopotach za wszelką cenę, odbierając od niej ulotki o stancji dla dzieci w wieku szkolnym, którą wraz z mamą chciałyby koniecznie otworzyć w swoim domku. Zaś zdumiona jego dobrymi chęciami panna Kazia od razu nabrała do niego szczególnej sympatii. Komediovym paradoksem inteligentnie założonym przez scenarzystę był fakt, że w lombardzie można zetknąć się z dobrocią serca wobec ludzkiej kieszeni. Trudno się więc dziwić, że w takiej sytuacji, za taką szlachetną etykę nagrodą może być tylko szlachetne uczucie bardzo nieśmiałej, ale odwzajemnionej miłości, której dozna Pan Tadeusz (występujący w tej komedii jako de facto Tadeusz–Wacusi Rosołek).

Dlaczego warto przyjrzeć się *Wacusiowi* jako filmowej grotesce bliżej?

Nie dla przedstawiania w sumie bardzo czytelnej i przewidywalnej w odgadnięciu akcji, lecz dla możliwości dostrzeżenia w tej komedii filmowego autorstwa Adolfa Dymśzy, który w urozmaicaniu i samym przedstawianiu teatralnych znaków na filmowej taśmie, w dodatku najczęściej (choć nie zawsze!) operując komediową konwencją, a w niej błyskotliwymi parodystycznymi akcentami był tu po prostu mistrzem, o którym w takim kontekście tzw. „krytycy” wszelkiego autoramentu pisać po prostu nie potrafili. Zaś przyznawać się na łamach do podstawowej niewiedzy? Odwaga wątpliwa. Reżyser (M. Waszyński) był bowiem dla tego wielkiego komika jedynie zręcznym montażystą na zamówienie producenta (Rex- Film). Po drugie: tym samym rzecz idzie o to, by spróbować odpowiedzieć na pytanie: nie tylko co Dymśza grał, ale jak to robił?

Otóż sądzę, że w wypadku *Wacusia* podstawowymi znakami teatralnymi, które posłużyły mu do budowy postaci były intonacja, kostium z rekwizytem (rower, tornister, papieros, smoczek (!), a w wypadku tego komika wręcz nie mogło obyć się bez mimiki i ruchu (pokaz autorskiej, spontanicznej improwizacji tańca w rytm przebojowo „ustawionej” aranżacji piosenki *Jutro niedziela* i w dodatku (tyle, że moment wcześniej) pokaz aktorskiej, równie spontanicznej aktorskiej sztuki gestykulacji podczas dyrygowania śpiewem i ruchem grających urzędników z *Chóru Dana*, którzy właśnie rozradowani wybierali się w tany do bogatej wdowy *Ćwiklińskiej* (o! – przepraszam, Centkowskiej), a każdy

z kwiatkiem... Niemniej główne atuty Dymszy, którymi rozgrywa swoją grę w Wacusia to intonacja i z lekka niedbale, acz z wdziękiem, noszony uczniowski mundurek z czapką jako kostium. Intonacja dorastającego młodzieńca jakże różna od intonacji dorosłego mężczyzny dorosłego aktora, jest w różnorodnych kontekstach sytuacyjnych bardzo inna, a to najpierw wobec swojej wymarzonej panny Kazi jako brat Tadeusza, który łoży na jego utrzymanie, później jako grzeczny chłopczyk wobec Pani Wdowy Centkowskiej, która ubóstwia dzieci w ogóle, bo sama ich nie posiada, choć „dałaby cały swój majątek” - „no powiedzmy, cały majątek” jak zaraz skoryguje... za to, by mieć choć jedno. Tymczasem recenzent w *Leksykonie*... pisał o niej jako o „pewnej starszej pani prowadzącej akcję charytatywną”, która zainteresowała się Wacusiem. Otóż, w komedii nie ma ani jednego kadru potwierdzającego tę informację.

W komedii, u Wacusia dominuje burkliwy ton odpowiedzi i ogólne naburmuszenie na widok pana Romana, którego w międzyczasie, tak czule w drzwiach przywitała panna Kazia (nie Kasia wg recenzenta), a który już ku miłemu i nieoczekiwanemu zaskoczeniu bohatera niedługo okaże się tylko jej ciotecznym bratem. Wobec doktora Łęckiego, podczas przyjmowania sukni przez Ćwiklińską, a szytej i zanoszonej Wdowie przez Kazię przy jego pomocy, Wacusi mści się na nim za jego bezczelnie rozpoczynające się umizgi pseudo-amanta do „jego Kazi”, każąc mu się bawić z sobą w „koniki” i okładając go przy tym niemiłosiernie. Ażeby było śmieszniej, wszystko to robi z polecenia Pani Centkowskiej, która poleciła doktorowi jako jej adoratorowi pobawić się „z dzieckiem” w salonie, gdy sama robiła w buduarze przymiarke sukni szytej przez Kazię. Po tej męczącej zabawie czysto groteskowe ujęcie zasypiającego z papierosem „dziecka” w łóżeczku i przenoszącego się ze smoczkiem, ale normalną fryzurą w sennym majaku do niemowlęcego wózka prowadzonego na łące przez znieawidzonego Łęckiego z wąsikami przebranego za gosposię. Groteska snu z papierosem w dzieciennym łóżeczku wydaje się oczywista. Tym bardziej, że na obrazie pojawia się nieokreślony bliżej diabeł i oczywiście aniołek panna Kazia, która diabła przepędza, bo Łęcki oczywiście sam ucieka w popłochu. Cięcie. Dalej znowu przebieranka do wyjściowego ubioru spokojnego urzędnika lombardu dokonana przy psiej budzie w ogrodzie, która Wacusiowi od tego momentu zaczęła służyć jako przechowalnia kostiumów.

Kolejna komiczna, ale i z niezwykłą parodystyczną siłą zmiana intonacji następuje gdy panu Tadeuszowi przyjdzie spotkać się z bratem w ogrodzie panny Kazi. Jego czysto męski, niemal tubalny głos brata: „Jak ty śmiesz! Ja się zapracowuję na ciebie, a ty mnie kompromitujesz!” odgrażający się braciszкови solidnym mantem i to mantem wykonanym (!) za jego zachowanie (tj. wygranie 1 złotego od jakiegoś Kubusia – w mieszkaniu panny

Kazi – w sprowokowanej przez tego Kubusia grze w „moniaki”, ale „na forszę” jak sam zaznaczył, przeplatany jest udawanym, bo zmienionym i obniżonym timbrem głosu „Wacusia”. W tym krótkim, ale jakże komicznie prezentującymi się wartościami słowa dialogu są różnorodność zawirowań tonu i melodii zdania przez Dymśkę dla kolejnych, lecz pokazywanych dźwiękiem, wizerunków tej samej postaci (raz Tadeusz, raz Wacuś) zaiste jest niezwykle wyrazista. A tymczasem bohater już miał spokojnie udać się do pracy, gdy zobaczył nagle automobil Wdowy z jej lubym doktorem i stosem zabawek zajeżdżających pod dom panny Kazi. O! To już nie przelewki! Wdowie trzeba się pokazać, bo inaczej panna Kazia będzie miała nieprzyjemności. Chwila zastanowienia i decyzja. Schować się w... kominie i pojawić się nagle w salonie pannie Kazi i pokazać Wdowie jako uciekinier przed bratem. To będzie niespodzianka! I jaki efekt! Plan został wykonany w 100%, a wrażenie wywarło na obu paniach piorunujące! Zwłaszcza na Cwiklińskiej, która co prawda nie chce od usmolonego Wacusia przyjąć pocałunku w rękę, ale skądinąd trudno się jej dziwić... ona natomiast wydaje polecenie swojemu adoratorowi, by z lombardu sprowadził jej natychmiast brata bohatera czyli pana Tadeusza Rosołka. Łęcki jako nie należący do zbyt lotnych myli Rosołka z Bulionikiem i „załatwia” przez portiera tegoż jakoby Bulionika na wizytę u Pani Wdowy następnego dnia, czyli w niedzielę 26 maja, budząc tym starannie ukrywaną wesołość pracownika lombardu: „Patrzcież (!) Państwo, dawniej panie leciały na artystów, a teraz na pracowników lombardu! Cha! Cha! Cha!”.

Sobota dobiega końca. Portier jako człowiek operatywny i słowny (W końcu: „U nas wszystko da się załatwić” – obieca doktorowi) i po zainkasowaniu poważnego napiwku natychmiast wziął się do pracy. Wybrał 4 urzędników lombardu, (piosenkarze Chóru Dana), którym przedstawił propozycję Łęckiego, a oni zadecydowali błyskawicznie. Wszak jutro niedziela! A jak się do tej eskapady miał Dymśka? Po prostu koncert tanecznej ekwilibrystyki (step, podskoki, obroty, skłony, obejścia) połączony z plastycznie aktorskim gestem i przekonującą mimiką dyrygenta i ruchem rekwizytów (melonik natychmiast fantazyjnie włożony na bakier i laseczka, a wszystko pochwycone w locie...), wizualna brawura!

Nadeszła rzeczona niedziela. Popołudnie. Następuje kluczowa w tym dniu sekwencja okoliczności i mającego się odbyć właśnie w niedzielę, uczniowskiego meczu szkół w piłce nożnej: gimnazjum Gumkowskiego i Reja. A przecież Wacuś nie tylko chodzi do Gumkowskiego, ale jeszcze w tym dniu, chcąc zaimponować pannie Kazi, niebaczenie pochwalił się przed panem Romanem i panną Kazią, jaki to z niego szkolny sportowiec. Nawet gra w futbol jako bramkarz szkolnej drużyny... A mecz? W tej sytuacji przecież Dymśka nie może się skompromitować nieobecnością w tych uczniowskich derbach i dlatego

Wacúś ratuje się ucieczką na boisko, bo jakoby o meczu zapomniał... a tak naprawdę m u s i w tym meczu wystąpić. Tylko jak to zrobić? Ot i problem! I teraz następuje pokaz intonacyjno-ruchowej gry Dymszy. Podjeżdża na swoim rowerze do bramki „swojego” gimnazjum i drwiąco ironizując „podpuszcza” bramkarza z Centkowskiego do powtórzenia jego kolarskich sztuczek, które mu właśnie prezentował (tj. jazdy w kółko siedząc tyłem [!] na kierownicy), żeby móc perfidnie stanąć choć na chwilę zamiast niego w szkolnej bramce i pokazać się pannie Kazi, która wraz z Romanem była na trybunie. Bramkarz wpadł do rowu, solidnie się potłukł. Prowokacja się udała, a było to tym cenniejsze, że w owych czasach podczas filmowej produkcji nikt nie znał słowa kaskader (Dymsza o tym wspomina w wywiadzie z Kydryńskim), zaś sam bohater mógł zamiast meczu śledzić wzrokiem pannę Kazię i Romana czy przypadkiem nie mają się na tej trybunie zanadto ku sobie... W międzyczasie tego „śledztwa”, Wacúś lekceważąco puścił gola drużynie, w której niby grał, a który zdecydował o jej porażce z Rejem. Nic dziwnego, że bohater wracał do domu i był w domu taki smętny. Cóż panna Kazia sobie pomyśli? Tylko Pani Wdowa usiłowała go pocieszyć: „Jak on boleśnie odczuł tę porażkę”- powie, głaszcząc go pod brodą.

Przedstawiłem tę sekwencję tak szczegółowo, by można ją było zobaczyć i wyobrazić sobie ten fragment komedii z jego groteskowymi akcentami kostiumu (uczniowski mundurek z wysoką, uczniowską czapką, no i kuszące jabłko jako przynętą wraz z podstawionym rowerem – jako podstawowymi rekwizytami ogrywanymi przez aktora). A oprócz tego niemal cyrkowy ruch jazdy na rowerze przy bramce. W ten sposób mechanizm narodzin filmowej groteski przez kostium, rekwizyt, ruch oraz intonację jest czytelny. No, a wszystko to jest podkreślone mimiką, poprzez wybuch śmiechu z nieudolności kolarskich rzeczywistego bramkarza gimnazjum Centkowskiego i zdenerwowanie ogólną sytuacją na boisku, i trybunach (pan Roman i panna Kazia).

Następuje kolejne dłuższe ujęcie, tym razem znów z Wacusiem przebranym w szkolny mundurek i odprowadzającą go do szkoły panną Kazią. Ale Wacúś po prostu myli szkoły; zamiast do gimnazjum męskiego im. S. Gumkowskiego, w którym miał się uczyć wszedł omyłkowo do znajdującej się obok szkoły kosmetycznej, oczywiście dla pań, gdzie Konrad Tom robił akurat pokaz kremu mającego wybielić cerę. Szkoda tylko, że przez pomyłkę na Wacusiu i szkoda, że przy wyjściu z tej kosmetycznej inicjacji Wacúś musiał się gęsto pannie Kazi na ulicy z tej bieli á la Greta Garbo tłumaczyć. Jednym słowem wstyd i hańba. Także dla scenarzysty, bo to ujęcie tak naprawdę nie było nikomu potrzebne. Ale najgorsze miało dopiero nadejść. Po znalezieniu się w szkole Wacúś szybko został odkryty jako sprawca dramatycznej porażki w meczu z Rejem i poddany korytarzowemu linczowi.

Zaś chwilę później potraktowany jako nowy uczeń na lekcji matematyki został poddany ustnej „zadaniowej obróbce”, której oczywiście nie podołał, ale najkomiczniejsze było w tym momencie jego rozpaczliwe, pełne desperacji, a nawet determinacji z takiego stanu wiedzy wyjaśnianie profesorowi powstałej sytuacji:

„Panie profesorze!

Ja nie mam czasu nad takimi głupstwami myśleć,

I w ogóle tak:

Spóźnię się do lombardu, z posady mnie wyleją na pysk,

Panna Kazia straci zaufanie do mnie jako do mnie,

I do mnie jako do brata,

Pan wybaczy, ale naprawdę nie mam czasu,

Idę do lombardu,

Pa!” – na odchodnym rzucił szyderczo...

Za matematyczną kompromitację...

Przed wyjazdem do lombardu trzeba się oczywiście znów przebrać w przyzwoitego urzędnika tej jakby nie było „przedmiotowo- chłonnej” instytucji. Tak więc kolejna rowerowa rundka po garnitur do ubieralni w ogrodzie i wszystko byłoby dobrze, gdyby nie ten solidny piesek, który Wacusiowi garnitur nieodwracalnie potarł, a co najgorsze pogryzł. Taak! Spóźnić się nie można za żadną cenę. Zresztą w czym? Zostaje ostateczność. Brat (Wacuś) musi „zastąpić w pracy” brata Tadeusza i uratować w ten sposób sytuacyjny koszmar, który zaistniał. Tyle tylko, że bohater na śmierć zapomniał, iż pracować mu przyjdzie w uczniowskim (!) mundurku i nie wziął pod uwagę niebezpieczeństwa uczniowskiej czapki na głowie. A wszystko to widoczne za szybą i pulpitem lombardu dla klientów. No i jeszcze ta dyrektorska przechadzka po biurze, podczas której Szef ujrzał nie tylko zaskakujący ubiór Rosółka, ale i oburzenie klientów:

„- Co za porządki!!!

- Dziecko ma traktować moje brylanty??!” itp.

Po dramatycznej, już przedstawionej przeze mnie rozmowie z Dyrektorem, Wacuś kompletnie załamany, szuka wyjścia z tej depresji w szynku. Dymśa ten epizod w swej narastającej emocji potrafi oddać parodiując kolejne momenty zachowania zasobnego w gotówkę ucznia w knajpie. Najpierw niedbałe, wręcz nonszalanckie normalne zamówienie „jedną, większą, czystą” przy bufecie, ale „nieletnim wódki nie podajemy!”. To może, likier? koniak? likier bananowy? „banany są zdrowe dla dzieci?!” zauważy jeszcze z lekką nadzieją, ale i z lekka zrezygnowany. „Nie wolno!” – „A jeść dzieciom wolno!?” – do rezygnacji

wkrada się złość irytacji, ale i rutyna dojrzałości. „Owszem, co kawaler sobie życzy? – zwraca się do niego już całkiem uprzejmie kelner, wskazując wolny stół. Znowu następuje komiczny „wewnątrzjęciowy” kontrast sytuacyjny wynikły przy zestawieniu z sobą uczniowskiego mundurka, młodzieńczego timbru głosu i obytego w restauracyjnych kontekstach, zachowania dorosłego lecz jeszcze młodego człowieka. Zamówiony „befsztyczek, ładnie obsmażony, z cebulką i kartofelkami” wraz z dodatkami spoczywają spokojnie na stole w pozycji horyzontalnej, zaś bohater uruchamia „kolejkę” za „kolejką”, budząc tym podziw klientów przy sąsiednich stolikach. Czegóż chcieć więcej?

Depresja. Sprowokowany, zaczyna śpiewać wyjaśniająco „Bo ja jestem genialny Wacusi”. Wódka zaczyna działać. Stopień głosowej poprawności staje się coraz bardziej iluzoryczny, natomiast zespolenie pijaczków w speluncie w tanecznym kręgu wokół Wacusia staje się wcale, wcale. A Wacusi już niezłe wstawiony śpiewa po raz kolejny (choć fragmentarycznie) swoje solo. Tymczasem pan Roman doniósł panie Kazi o przekroczeniu wszelkiej granicy bon tonu przez jej wychowanka, którego zobaczył wchodzącego do knajpy. Zgroza! Ale Kazia się nie poddaje i kategorycznie domaga się od Romana pomocy w wyciągnięciu chłopca ze spelunki. Doprowadzają go w stanie „bezwładu” do domu i tu następuje volta. Kiedy Wacusi leży w amoku Kazia robi mu wyrzuty, że taką przykrość zrobił nie tylko jej, ale i jej cioteczemu bratu (!). Wacusi trzeźwieje natychmiast i nabiera zwykłego rezonu (swoją drogą, ciekawy przypadek medyczny). Jego kostiumowa gra jednak się przypadkowo wydaje i bohater w dramatyczny, a nawet przejmujący sposób odkrywa panie Kazi swoją komedię: „Może Pani nie będzie widzieć we mnie takiego idiotę, na jakiego wyglądam... Pozory często mylą...”, lecz następuje szczęśliwe dla obojga, co dalej?

Dymsha w swoich komediach unikał udziału w scenach erotycznych. „O miłości nie należy mówić” – jak powiedział w *ABC miłości* z niezwykłą prawdą i nieśmiałością. W *Wacusiu* nie ma więc hollywoodzkiego pocałunku; jest za to ujęcie bujnych włosów Andrzejewskiej z tyłu, które zupełnie zakrywają – przytuloną jak można mniemać – twarz Dymszy.

Odmiennością gry tego wielkiego komika było wyeksponowanie kontrastowości (wobec poprzednich sekwencji) realizmu prawdy naturalnej emocji, związanej z niezwykłą nieśmiałością i zakłopotaniem w momencie pokonywania bariery słownej intymności wyznania, ale po czulej pomocy panny Kazi w jego problemie, powraca z rozluźniającą swobodą jego wirtuozeria jaskrawo- kpiącej, bo parodystycznej ironii. Oto gdy panna Kazia oświadcza Ćwiklińskiej, że to jest właśnie jej narzeczony, ta będąc w szoku pyta:

„- A ileż ty masz lat dziecinko?...

- Dwadzieścia osiem, proszę Pani” - z niesłychanie drwiącym ukłonem odpowie Wdowie quasi-Wacusz.

Wartość aktorstwa Adolfa Dymyzy w jego filmowych komediach (a *Wacusz* jest tego dowodem) polega na tym, że on nie odtwarza, nie przekazuje wybranych i dobranych dla niego przez scenarzystę i reżysera środków komicznego wyrazu, jakby tego chciała „wnikliwa krytyka”. On nimi operuje jak chirurg skalpelem dla racji działania kreowanego bohatera lub związanej z nim sytuacji czy emocji. Innymi słowy, Adolf Dymyza jako aktor nie jest biernym przekąźnikiem sensu teatralnego znaku w filmie. On jest jego naturalnym, żywym, a czasem wręcz spontanicznym autorem.

Dymyza jest więc aktorem ruchu i to ruchu wielostronnego, który bądź to rozgrywa się do partnera, bądź do siebie, bądź z sobą, a wszystko to w założonym kontekście z widzem choć w różnych czasach i przestrzeniach (czas i przestrzeń kreowania filmu – czas i przestrzeń odbioru). To, co tworzy komiczną wielkość Dymyzy to jego niewiarygodnie, różnorodna zdolność czytania potrzeby uśmiechu wynikająca ze znajomości ludzkiej natury poprzez przeniesienie na ekran „odbitych” i najczęściej w rozmaity sposób zdeformowanych „śmieszności” fenomenu człowieka, poprzez ukazanie prawdy detalu jego przyzwyczajzeń, słowa, zachowań i co szczególnie ważne: potencjału jego komicznych możliwości. Zaś to „odbicie” i „śmieszność” wynikały z zachłanności obserwacyjnej i ciekawości ludzkiego zaskoczenia i reakcji na jego komiczne prowokacje, z których był znany. Ceną jaką mu przyszło za to zapłacić był jakby w rewanżu mit „Dodka” - dowcipnisia, w który ubrała go krytyka, dla historii (por. zmianę tytułu komedii *Dymyza na Wojnie* na *Dodek na froncie*, 1936) i pobłażliwy ton oceniających epitetów, co najwyżej określających Dymyszę na poziomie ulicznej plotki.

Następnie ten wielki komik wzmacniał poprzez swoją kinową twórczość i popularność prawdziwość i wiarę międzyludzkiej więzi, której celem jest zonglujące (a w wypadku *Wacusia*, czyniące to wręcz ekwilibrystycznie) żartem dobro i szczęście człowieka. Stąd też komedie w ich najbardziej szeroko, bo parodystycznie pojmowanym sensie były szczególnie starannie dla aktora wybierane przez różnorodne ekipy produkcyjne.

Zaś sam *Wacusz* ma dwa oblicza. Jedno, „sklejone” z bardzo powierzchownego mechanizmu komicznej przebieranki bliźniaków zarówno kostiumowej jak intonacyjnej. Ta wolta jest wręcz przeraźliwie oczywista i zaskakująca tylko w pierwszych momentach. Co prawda, nużący krój tych samych głównych dla filmu znaków teatralnych został przez Dymyszę autorsko wzbogacony głównie mimiką, gestem i ruchem, ale melodyka zdania

dorastającego młodzieńca i jego mundurek stanowiły główny szlaban dla swobodnej wyobraźni widza i dlatego była jedynie dla niego dość wyraźną kreską ilustrującej farsy choć z dwoma wyznaczającymi jej kres realistycznymi ujęciami. Psychologia jednoznacznych w swym zakresie motywów działania tak de facto deformuje główną część filmu do roli powierzchownego komiksu z karykaturą konturu głównego bohatera, zmontowaną z sobą na zasadzie groteski kontrastu dwóch podstawowych postaci filmu: Tadeusza i jego brata Wacusia Rosółka w jednej sylwetce tego komicznego obrazu.

Natomiast oblicze drugie tej komedii stanowi jak gdyby spoglądający z góry podgląd wartości wspólnej ironii aktora na rozgrywające się stricte na ekranie wydarzenia akcji. Jest to zatem rodzaj autokomentarza i aktora (poprzez kreskę farsy i kreślonej parodii) i reżysera (poprzez groteskę montażu ujęć i sekwencji), wreszcie widza, który znajdując się w innej czasoprzestrzeni dokonuje wyboru szczególnie frapujących go momentów, uruchamiając kolejne fenomeny człowieczeństwa jakimi są pamięć, emocja i zdolność porównywania, a więc myślenia⁵⁴. Tworzy się w ten sposób wspólny akt istnienia filmu (komedii), ze związanymi z sobą w różnorodny sposób mechanizmami docierania do różnych sfer świadomości człowieka. Film ten w pełni potwierdza przekonanie Denisa Bertranda o tym, że „ironia odwołuje się, w wymiarze poznawczym, do znajomości i kontrolowania pewnego uniwersum wiedzy, [...] humor, ze swej strony, tkwi korzeniami w wymiarze psychicznym, w uczuciowych modulacjach wrażliwości”⁵⁵.

Ironię w tym kontekście rozumiem jako drwiącą wątpliwość z życiowej chwili, ruchu i celu działania bohaterów dziejących się w dwóch sferach: dosłownej (zakreślonej przez scenariusz i projekcję) i przenośnej, zbudowanej dzięki pamięci i aktualności wraz z mogącą być zainspirowaną przyszłością (wyobraźnia). Stanowi to zatem temat jak gdyby wyższego piętra abstrakcji inicjowanej przez obraz.

Powierzchność odbioru przedwojennych komedii Adolfa Dymy przez krytyków filmowych, „wybrukowana” co najwyżej dobrymi chęciami, sprawiła, że zamiast sztuki dociekliwego „czytania” filmów tego wielkiego polskiego komika, tworzone były mity, ale i „godne rynsztoka” – jak napisałem wcześniej - (np. o rodzinie Wacusia: „trzeba im poukręcać

⁵⁴ Według *Słownika...*: „ironia to właściwość stylu polegająca na sprzeczności między dosłownym znaczeniem wypowiedzi a jej znaczeniem właściwym, nie wyrażonym wprost, ale zamierzonym przez autora i zazwyczaj rozpoznawalnym dla odbiorcy. Sygnałem ironiczności jest zakwestionowanie znaczenia dosłownego przez intonację, mimikę, czy też okoliczności towarzyszące wypowiedzi [...].Wypowiedź ironiczną charakteryzuje dystans mówiącego wobec znaczeń własnej mowy, a więc także wobec jej przedmiotu”. Ibid., s. 221-223.

⁵⁵ Denis Bertrand, *Ironia i humor: dyskurs wywracający*. Tłum. T. Stróżyński. W: *Humor europejski*, pod red. M. Abramowicza, D. Bertranda, T. Stróżyńskiego, Lublin 1994, s. 129.

łby”), zaś w całości „prokuratorskie”⁵⁶, bezzasadne osądy wartości jego dzieł. W ten sposób rodził się historyczny fałsz polskiej filmowej kultury, który tak naprawdę deprecjonował prawdziwe wartości „polskiego pogodnego kina”, które reprezentowali aktorzy, a w omawianym przypadku Adolf Dymśza; zaś jego wybitnymi partnerami „charakterystycznymi” w *Wacusiu* była Mieczysława Ćwiklińska i Władysław Grabowski. Nie ukrywam, że słowo „charakterystyczny” bez plastycznego uszczegółowienia w odniesieniu do aktorów mnie irytuje. „Charakterystyczny” – to znaczy jaki?, bo na takie przybliżenie czytelnikowi granej postaci krytykę, po prostu nie stać, a używając tego określenia łatwo można się schować za maskę wszechwiedzącego opiniodawcy filmowego, a i teatralnego również...

W *Wacusiu* Mieczysława Ćwiklińska jako bardzo bogata, dostojna i przy tym pokaźna wdowa, kładąca duży nacisk na jednolitość kolorystyczną elegancji ubioru z dużym kapeluszem. Co najważniejsze: nieutulona w pragnieniu macierzyństwa – by tak rzec – w sile wieku. Jej główna *vis comica*, to horrendalna czułość (ale na odległość) wobec Wacusia wyrażana językiem (np. „dziubdziuś”, „cherubinek” czy „dziecinka” do rosnącego „byka” w wieku szkolnym). Wobec panny Kazi gra tonem z lekka protekcyjnym, zaś wobec swego admiratora z dobrego domu, doktora Łęckiego jest bardziej niż on doświadczona w okazywaniu troskliwości dziecku. W całości nawet sympatyczna matrona z pragnieniami, śpiewająca koloraturą „dobijające” doktora kołysanki z własnym akompaniamentem. Natomiast Władysław Grabowski gra typ podstarzałego, co prawda, ale dżentelmeńskiego (z nienaganną francuszczyzną) wielbiciela Pani Zofii, najprawdopodobniej szukającego zabezpieczenia w nadchodzącym zmierzchu życia i gotowego zrozumieć z tej racji fanaberie Pani Wdowy wobec Wacusia.

Wacusi to komedia bardzo specyficzna. Z jednej strony bowiem jej przebieg fabularny jest aż nadto czytelny, ale to nie on stanowi o wartości filmu lecz gra Dymśzy, Ćwiklińskiej, Orwida i Grabowskiego, których wkład został zupełnie pominięty⁵⁷. W efekcie późniejsze informacje o tej komedii zamieszczane w źródłach rozmaitych, powoływały się na takie sądy, co tworzyło fałszywy obraz dorobku tych aktorów lub nawet całkowicie go zamazywało.

⁵⁶ Zob. Antoni Bohdziewicz: *Rodzina Wacusia*, „Pion”, 1935, nr 4.

⁵⁷ Zob. Antoni Bohdziewicz: *Ibid.*

Rozdział VI

Dymśza na Wojnie – czyli odcienie absurdu

Spróbuję w tym rozdziale pracy przedstawić różnorodność i różnorodność purée-nonsensu w tym filmie. Jego brawurowe tempo i nieoczekiwane komiczne wolty, językowe perełki i plastykę gry współgrających z Dymśzą wybitnych (choć już zapomnianych lub całkowicie zapomnianych aktorów polskiego przedwojennego kina takich jak Mieczysława Ćwiklińska, Józef Orwid, Michał Znicz czy Władysław Grabowski). Chciałbym również tak nakreślić rytm, klimat, dowcip i fantazję tej pierwszej w polskim filmie komedii absurdu, aby przede wszystkim pozostawić po niej trwały ślad, wszak słowa ulatują – pismo pozostaje (przysłowie łacińskie). Absurd, czyli niedorzeczność, to konwencja przekazu artystycznego, którą w polskim kinie mistrzowsko władali m.in. A. Dymśza, M. Ćwiklińska, a w farsowej wersji A. Fertner, natomiast w literaturze J. Tuwim, A. Słonimski czy J. Lechoń.

Tu jeszcze jedna uwaga. Nie ukrywam, że jestem negatywnie nastawiony wobec polskiej krytyki filmowej (zwłaszcza powojennej), zabierającej głos na temat interpretacji przedwojennego rodzimego kina. Jeśli krytycy nie czytają filmowej czołówki, zmieniając tytuł, jak m.in. K. Garbień, a później J. S. (Jerzy Siemilski), nazywając *Dymśzę na Wojnie* jakimś *Dodkiem na froncie* to dyskurs z nimi o filmowej sztuce Adolfa Dymśzy jest właściwie bezzasadny⁵⁸. Waga szerokiej popularyzacji takich – delikatnie mówiąc, błędów interpretacyjnych – jest bowiem zbyt duża i ważna w znaczeniu pamięci polskiego kina.

Wreszcie ostatnia uwaga wstępna. Film jest trudną sztuką zespolenia różnych umiejętności reżysera, scenarzysty, scenografa lub wykonującego jego funkcję zastępcy, kompozytora, autora zdjęć; ale głównym wykonawcą (a na przykładzie komedii jest to szczególnie wyraźne) pozostaje aktor. Jego osobowość, inteligencja, humor, fantazja, umiejętność operowania środkami aktorskiego wyrazu – wszystko to decyduje o prowadzeniu roli i wyeksponowaniu, w wypadku komedii – komizmu (a tu takimi osobowościami byli

⁵⁸ Zob. Krystyny Garbień, *DODEK – powstaje film o Adolffie Dymśzy*, „Film” 1969, nr. 50-51, s.14. Autorka pisze o realizowanym wówczas sfabularyzowanym filmie montażowym Jana Łomnickiego pt. *Pan Dodek*: „Miał on przedstawić antologię jego głośnej przed wojną ekranowej postaci Dodka” (?). I dalej: „Mówili o nim DYMSZA, ale po premierze *Dodka na froncie* (premiery komedii o takim tytule nigdy nie było! – przyp. Z. B.) pozostał już DODKIEM. Dlaczego? [...] chyba dlatego, że publiczność lubi nazywać swoich ulubieńców po imieniu, a Dodek może uchodzić za życzliwe zdrobnienie Adolfa”.

Adolf Dymśa, Mieczysława Ćwiklińska czy mistrzowie drugiego planu: Michał Znicz, Józef Orwid i Władysław Grabowski), w związku z czym ich przypomnienie wydaje się być wręcz obowiązkowe.

Dymśa na Wojnie (pisownia zgodna z oryginałem czołówki) – czyli odcienie absurdu. Tu pierwszym absurdem jest tytuł, a właściwie jego zniekształcona tradycja. Ponadto⁵⁹, informacja o tym, że autorem scenariusza według *Leksykonu...* jest tylko Napoleon Sądek, to istotne niedopowiedzenie pełnej prawdy. No, bo w takim razie, jak należy się odnieść do podanych w czołówce, a pominiętych w *Leksykonie...* autorów scenopisu – Jana Fethke, dialogów – Konrada Toma (jednego z najwybitniejszych aktorów słynnego przedwojennego kabaretu Qui-Pro-Quo), tekstów piosenek – Juliana Tuwima i Emanuela Schlechtera. Jak należy w tym kontekście rozumieć słowo „scenariusz”? – Autor pomysłu na film?

No i scenografia. Po przedstawieniu tych faktów, rażąca niedokładność filmowego kompendium staje się po prostu oczywista. Takiego pojęcia w czołówce tego filmu w ogóle nie ma! Jest natomiast określenie (jakże precyzyjne i trafne) budowa wewnątrz: inżynier J. Rotmil i S. Norris. Zaś o różnicy między scenografią, a konstrukcją wewnątrz krytykowi *Leksykonu...* jako autorowi informacji o filmie wiedzieć by wypadało.

O tym, że film *Dodek na froncie* to film-widmo, pisałem już wcześniej. Czas by poznać kolejne błędy, zarówno merytoryczne jak i niedopowiedzenia autorstwa J. S. W tym celu przytoczę tu z komentarzem jego dziesięć zdań na ten temat. Otóż:

1) „Dodek Wędzonka służy w armii austriackiej w czasie pierwszej wojny światowej”. Tyle tylko, iż by podać bardziej szczegółowy czas służby bohatera – szukać w tej nocie niepodobna. Przecież jak widać, konstrukcja składniowa sugeruje, że bohater na wojnie służył c a ł y (podkr. Z. B.) czas, a jest to bardzo istotna nieprawda. Zgodnie z treścią filmu (por. ujęcie rozmowy Pułkownika z polskim Austriakiem, a już wówczas także carskim podporucznikiem Iwanowem) służba ta obejmowała zaledwie pierwsze 1,5 roku, a jakie były dalsze losy bohatera nie wiadomo. Zdanie więc powinno brzmieć: „Dodek Wędzonka służył początkowo (pierwsze półtora roku) w armii austriackiej w rozpoczynającej się wojnie światowej z 1914 roku (film powstał w 1936!), po czym przypadkowo dostał się do Rosjan i ten epizod stanowił główną kanwę filmu.”

2) „Trafia do Rosjan”- wyraźna niedokładność interpretacyjna. Owszem trafia do Rosjan, ale po pobratymczej pijatyce obu „wrogich” rot: austriackiej, w której dawniej służył i rosyjskiej, do której zobowiązywał go znaleziony porucznikowski płaszcz. A zdanie winno

⁵⁹ Zob. *Leksykon...* Ibid, s.128 - 129

brzmieć: „Do Rosjan został zaciągnięty i doprowadzony po wymuszonej wskutek libacji zgodzie”.

3) „Zostaje wzięty za rosyjskiego lekarza”. Całkowite minięcie się z prawdą. Dodek – Wędzonka – vel porucznik Iwanow – sam podaje się jedynie za kogoś, kto potrafi stawiać diagnozy, absurdalne w każdym calu, podczas nieobecności, jakoby z powodu choroby lekarza.

4) „Koczuje w polskim dworze, leczy chorych i zaleca się do pokojówki Zuzi”. To błędy: stylistyczny i logiczny. Poprawność tego zdania winna być następująca: „Przebywa w polskim dworku na kwaterze, gdzie dzięki swojemu sprytowi >>leczy chorych<<, ale przy okazji ciągle zaleca się do pokojówki Zuzi”. Koczować można bowiem pod namiotem lub gołym niebem, ale nie w szlacheckim dworku.

5) „Zdemaskowany w czasie wizyty W. Księcia i uznany za szpiega zostaje aresztowany”. Błąd merytoryczny. Poprawnie: „Zdemaskowany w czasie wizyty W. Księcia i uznany za szpiega, ma być aresztowany, ale dzięki własnemu sprytowi i determinacji do aresztu nie dochodzi”.

6) „Próbuje uciekać”. Dość istotna niedokładność. Owszem próbuje uciekać, ale tylko przy pomocy Zuzi, a to w tym sytuacyjnym kontekście dość ważna informacja.

7) „Ratuje go w końcu atak legionistów, którzy przerwali front”. To kolejny błąd rzeczowy. Zgodnie z historią w pierwszej fazie I wojny światowej, nie było polskich legionów jako samodzielnych jednostek operacyjnych. Stało się tak dopiero we wrześniu 1916 roku po utworzeniu Polskiego Korpusu Posiłkowego, który został zorganizowany z luźnych oddziałów walczących po stronie państw centralnych przeciwko Rosji⁶⁰.

8) „Dodek wstępuje do legionów”. Niekonsekwencja interpretacyjna, bowiem w rzeczywistości Dodek wraca do swej dawnej, tj. austriackiej rotty z porucznikiem Majewskim na czele, który był tam przecież jego dowódcą. Widać to wyraźnie także z rodzaju munduru, w którym występuje bohater w finale, już u boku swej ukochanej Zuzi. O samodzielnych polskich legionach nie było wówczas mowy.

9) „Niewybredna klasyczna komedia nieporozumień”. Warto jednak odróżnić nieporozumienia od absurdu. Zdanie winno brzmieć: „Pierwsza polska tak wyraziście zarysowana komedia absurdu”.

10) „Naiwności scenariusza (sic!), tandetny >>humorek<< i niedobre dekoracje to najślabsze strony tego obrazu zrealizowanego wyłącznie (sic!) dla Adolfa Dymy”. Autor

⁶⁰ Por. informacje z *Encyklopedii popularnej PWN*, Warszawa 1980, s. 402.

noty o filmie Dymyzy de facto nie wie, co to jest scenariusz, pomijając pełny zestaw autorów filmowego tekstu, a w dodatku ocenia jego wartość słowem „naiwności”, bez jakiegokolwiek uzasadnienia stawiając się tym samym w roli krytycznego prokuratora.

Różnorodność językowych perełek i konfiguracji satyrycznych dziwacznie brzmiących francuskich wtętów i rosyjskiego tonu, i akcentu czy nawet komicznych, nieporadnych resztek łaciny (ujęcie w lazarecie), to tylko subtelnie podcieniowane absurdalne sytuacje w filmie. Ponadto, zahaczające jedynie o krakowską gwarę i składnię impulsywne wypowiedzi bohatera, np. „Krakowski chłopak jestem, Dodek Wędzonka moje nazwisko” (znaczący szyk zdania). No, ale późniejsi krytycy woleli stworzyć mit filmowego, warszawskiego Dodka, niż trzymać się filmowych faktów. A przecież Dodek jest w swej postaci, owszem sprytny, nawet przebiegły, ale jest to spryt tyleż uniwersalny, co patriotyczny i logiczny, i o żadnym warszawskim prowincjonalizmie w jego przypadku dosłownie mowy być nie może. Tym bardziej, że w absolutnej większości zachowanych filmów, z wyjątkiem *Sportowca mimo woli*, ale z premierą w 1940 (!) roku w Krakowie (!), Dymyza jako warszawski Dodek nie występował! A to, że tak go nazywano wśród aktorskiej braci, nadając mu ten przydomek to już z racji jego słynnych dowcipów nadaje się wyłącznie do historii anegdoty. Wreszcie ostatnia część zdania: „obrazu zrealizowanego [...] w y ł ą c z n i e (podkr. Z. B.) dla Adolfa Dymyzy”. Nie ukrywam, że ten hołdowniczy ton zadziwia, boć wcześniej krytyk słów uznania pod adresem wielkiego komika nie raczył być wyrazić. A tu... w *Dodku na froncie*, a nie *Dymyzy na Wojnie*. Ale tak naprawdę, gdyby nie współpartnerzy wielkiej klasy, tacy jak Mieczysława Ćwiklińska jako Pułkownikowa, Józef Orwid jako jej wojenny-pantoflarz czy Michał Znicz, nieprzytomnie na froncie (!) w niej zakochany, a ta, co najmniej 80kg, pełna wybruszeń (tu i tam) plus Władysław Grabowski w wojskowej, wizytującej roli Wielkiego Księcia, carskiego idioty (przepraszam) – służbisty, w powiedzmy kłopotliwych sytuacjach. A więc gdyby nie ten kwartet aktorów (oprócz Dymyzy oczywiście) i znakomitych dialogów Toma, nic z komedii absurdu by w tym filmie nie było. Ale Dymyza w tym filmie miał co i miał z kim grać! Stąd ogromne powodzenie tej komedii.

Innym curiosum cytowanego zdania jest określenie „niedobre dekoracje”. W tym filmie są zaledwie dwie migawki ogólnego, malowanego planu dworku pp. Majewskich. Reszta toczy się w większości w realistycznym lub nawet naturalistycznym polu (zob. okopy, leje po bombach lub pociskach, m.in. z bajorem, puste wnętrza karczmy na wzgórzu), a z drugiej strony cały film rozgrywa się w konkretnych, stylowych i eleganckich wnętrzach (zob. pokoje, sala balowa z ogromnym żyrandolem i klasycznym wyjściem na korytarz przy

pokojach na pierwszym piętrze). A wszystko to stanowi obraz klimatu dworku Pani domu. A zatem pojęcie „niedobre dekoracje” trudno jest uzasadnić.

Dalsze refleksje na temat tego filmu rozpocznę od wyjaśnienia drugiej części tytułu rozdziału mojej pracy, „czyli odcienie absurdu”. Otóż, wprowadziłem podział na trzy rodzaje absurdu występujące w filmie: a) absurd wewnętrzny – widoczny w głębi omawianego ujęcia, a wynikający z sytuacyjnego bezsensu, a niezależnie od niego komiczny nonsens słownych wolt językowych, które niczym perełki wzbogacają ów klimat sytuacji; b) absurd zewnętrzny – polegający na nonsensownym zestawieniu z sobą, a występujących obok siebie kolejnych ujęć i c) absurd całkowity – inaczej kompletny. Przy czym ten ostatni jest związany nie tyle z samym filmem, ile z jego odbiorem, przed wojną⁶¹ i po wojnie, choćby takim, jaki został zaprezentowany w *Leksykonie polskich filmów fabularnych*.

Spróbuję teraz przybliżyć wszystkie najważniejsze ujęcia tego obrazu ekranowego po to, aby można było zaznajomić się nie tylko z różnorodnością purée-nonsensu (jak na owe czasy oczywiście!), ale także z klimatem i rodzajem urozmaicenia komizmu, jaki występuje w tym filmie. Wszystko zaczyna się od zbliżenia kolumny ogłoszeniowej z afiszem sygnującym mający się odbyć 14 lipca 1914 roku w Krakowie mecz piłkarski Kraków-Moskwa (w aluzji: Austria-Rosja, co było symptomem narastających napięć między tymi krajami, które doprowadzą wkrótce do wojny). Atmosfera na razie pokojowej walki poprzez piłkę i sport futbolowy została nakreślona. Cięcie. Fragment meczu z biegającymi piłkarzami po jakiejś dziwnej, wręcz podwórkowej nawierzchni, ze względu na absurd plastyczno-obyczajowy (żadnej boiskowej linii, żadnego arbitra, żadnej bramki przy absolutnie pustych fragmentach bocznej trybuny, wszystko to połączone z tradycją pasiastych kostiumów Cracovii w zestawieniu z biało-czarnymi kostiumami Moskali), jest przykładem futbolu in abstracto.

Absurd czyli niedorzeczność, to konwencja przekazu artystycznego, którą w polskim kinie mistrzowsko władali m.in. Dymśa, Ćwiklińska, w farsowej wersji Fertner, Znicz⁶², zaś w literaturze Słonimski i Tuwim⁶³. Na tym wspomnianym, absurdalnym boisku, gdzie ani śladu sędziego, Dymśa niechcący kopnął Moskala tak, że przetrącił mu kolano i choć ten został wzięty przez karetkę, to przeprosiny Polaka jeszcze w trakcie meczu odrzucił ze złością. W ten sposób został zapoczątkowany uboczny (ale później bardzo istotny wątek Moskala-Ordynansa). Cięcie. Lecząca w górę piłka przeistacza się w granat, a boisko w okop. Trwa kanonada, ale Dymśa (a jak się za chwilę okaże Dodek Wędzonka w

⁶¹ Zob. „Prosto z Mostu” 1936, nr 7.

⁶² Zob. komedię *Pani minister tańczy* (reż. Juliusz Gardan, prem. 1937), w której aktor grał rolę przywódcy opozycji.

⁶³ Zob. np. ich autorstwa *W oparach absurdu*, Warszawa 1995.

austriackim mundurze), z angielską flegmą śpi sobie w tym umocnionym zagłębieniu niezwykle spokojnie.

Scena z tym snem to kolejny absurd filmowy. Wędzonka z początku śpi twardo, ale rozjuszony artyleryjskimi odgłosami wybuchających w oddali pocisków, spokojnie zapala sobie papierosa od leżącego mu u stóp granatu (drobiazg), po czym wyrzuca go hen, daleko w pole. Za chwilę w okopie pojawi się jego dowódca por. Majewski i zwierza mu się poważnym tonem: „Za chwilę będzie sygnał do ataku. Nie wiadomo, co komu sądzone. Wicie, rozumiecie (kol. krakowski). Dajcie ten list mojej żonie”. Dymsza raptownie poważnieje. Widoczny świetnie uchwycony kontrast między wojenną niefrasobliwością, a powagą sytuacji. Cięcie. Raca do ataku. Trzeba wyjść z okopów, przejść przez broniące ich kolczaste druty mimo nagłej rześistej ulewy. „Ze wszystkim na świecie można coś zrobić, wszystkim można pokierować i wszystko można zreformować, tylko na pogodę nie ma żadnej rady”⁶⁴. To żartobliwe spostrzeżenie autora *Przygód dobrego wojaka Szwejka* kapitalnie oddaje klimat tego ujęcia. Ale bohater musi z okopu się wygramolić. W końcu to atak. Na drutach drze sobie jednak z tyłu swój mundur, ulewa jednak trwa, na szczęście dzięki swej pomysłowości Wędzonka skleca sobie mini-parasol, przemywa twarz w kałuży i z uśmiechem rusza przed siebie, lekceważąc całą tę wojnę.

Kolejne ujęcie. Po drodze do widniejącej na pagórku chałupy, bohater wpada do leju z bajorem i tu daje pokaz komiczno- absurdalnego zbliżenia klasycznego stylu pływackiego w bajorze na dwóch metrach. W końcu trafia na jakiś grunt i wydostaje się z tej bagnistej zasadzki. Wszystko to utrzymane w naturalistycznej konwencji. O wyglądzie aktora lepiej nie mówić. Sam Dymsha w swoich wspomnieniach i wywiadzie przypominał, że „to ohydne świństwo musiał z siebie zmywać przez pół dnia”. Wtedy nie znano słowa kaskader, a na charakteryzatorach oszczędzono, ile się dało. Aktor wszystko musiał robić sam⁶⁵.

Cięcie, ale kontynuacja ujęcia. Bohater (z pukaniem! – sic!) wchodzi do pustej karczmy. Zrzuca swoje przemoczone, austriackie łachy, kładzie je na przypiecku, obok karabin, aż tu nagle wchodzi do owej oberży dwóch carskich oficerów. Dymsha chowa się w ostatniej chwili, karabin wszakże zostawiając. Dźwięk trąbki i jeden z nich zostawiając swój porucznikowski płaszcz wybiega wraz z kolegą z przytulnego pomieszczenia. Nasz bohater z lubością wkłada na siebie ów płaszcz, sądząc po jego minie bardzo ciepły i wygodny. Teraz jednak nieoczekiwanie do chałupy wkracza austriacki patrol, z którym Wędzonka miał już do czynienia, nie poznając biedaka, chce go wziąć w niewolę. Również nieoczekiwanie zjawiają

⁶⁴ Karel Čapek, *Aforyzmy*, Warszawa 1984, s. 100.

⁶⁵ Lucjan Kydryński, *Ibid.*.

się rosyjskie posiłki, które w iście „niebiański” sposób odbijają „porucznika” i ze sprężystym posłuszeństwem, i nieśmiałą pogodą zaprowadzają do rosyjskich okopów. To był przykład znamiennego ujęcia sytuacyjnego absurdu wewnętrznego (tj. w ramach tego samego ujęcia).

W okopie przyjmuje bohatera ze słowiańską gościnnością por. Duszkin (Michał Znicz). „Z zaopatrzeniem u nas nietęgo – powiada – ale >>wodoczka<< zawsze jest”. Ba... Poza tym Duszkin właśnie kończył męczyć gitarę jakimś ckliwym, rosyjskim romansem (na froncie! – sic!). Wiadomo, samotność wojenna, stąd przybycie gościa wprowadziło go w świetny humor. Nareszcie jest jakieś urozmaicenie. I w ten sposób nastąpiło zespolenie żołnierskich dusz, przynajmniej na płaszczyźnie „wodoczki”. Upojna (dosłownie!) komitywa trwa. W jej finale zupełnie już „zwekslowany” na boczny tor Duszkin pyta gościa: „Czy ty się czasem nie nazywasz Iwanow?” – „Czasem tak!” – odpowiada, zresztą zgodnie z prawdą bohater, już też absolutnie schlany. I tak już pozostało. Duszkin obiecuje Iwanowowi kwaterę, w której będzie mu jak w raju. Wewnętrzny absurd ujęcia połączony z „wojenną tradycją i obyczajem” wydają się być oczywiste, zaś logika i forma kompozycji ujęć jest bardzo konsekwentna. Kolejne absurdalne ujęcie i sytuacja. Przebudzenie w luksusowym łóżku już na kwaterze. A obok „porucznika” leży zupełnie „święty” Duszkin, który nawet położyć się nie miał siły, choć bohatera przyniósł i ułożył! No, ale to miało być według J. S. „nieporozumienie”.

Cięcie. Kolejne absurdalno-komiczne ujęcie. Do sypialni Panów Oficerów zdecydowanie wkracza Fifi (biały pudełek z kokardką) budząc tym fascynację por. Duszkina, który natychmiast poprawia mundur i przytula oblubieńca Pani Pułkownikowej (M. Ćwiklińska) do piersi głaszcząc go słodko: „Chodź tu, chodź, mordo kochana”. I tak trzymając go czule tłumaczy wyrozumiale gościowi (Iwanow), że to jest właśnie pieseczek Pani Pułkownikowej. A ona sama to... Uch, tu głos uwiązł mu w gardle ze wzruszenia.

Teraz następuje komizm absurdu zewnętrznego sąsiadujących ujęć. W poprzednim wzniesione do nieba oczy por. Duszkina w nadziei, a teraz Pułkownikowa z realnością jej pielęgniarzkiego terroryzmu wobec męża: „Po co ja to (wskazuje na pudła przywiezionych leków) przywiozłam! Myślałam, że przyjadę na front! Gdzie zastanę męża bohatera, setki rannych, a ja będę leczyć, leczyć, leczyć!” (tupie nogami)! Złamany Orwid próbuje walczyć jak może: „Ależ duszko, u mnie są wszyscy zdrowi!” Jednak rzetelnie wyglądająca żona (jak by nie było Ćwiklińska!) jest nieugięta: „I po to kończyłam Szkołę Pielęgniarską?! Co ja w Piotrogradzie będę opowiadać?! Że mam męża zdrowego jak koń i ani jednego rannego?” Doprowadzony do skrajnej desperacji Orwid wydaje kategoryczny rozkaz swemu adiutantowi, że natychmiast w pułku muszą znaleźć się chorzy! I to w „w try miga”. I trzeba

ich umieścić w lazarecie, gdzie z troskliwością zajmie się nimi jego żona. Cięcie. Rozkaz to rozkaz! Tymczasem szykująca się do wizytacji lazaretu Ćwiklińska czule obejmuje pudło z lekami, lecz w tym momencie pojawia się Dymsha-Iwanow i szarmancko w geście pomocy, odbiera jej leki by zanieść je do lazaretu. Robi to z prawdziwą elegancją i wdziękiem, czym budzi u Pani Pułkownikowej prawdziwie kokieteryjne spojrzenie. W tym momencie następuje kilka kadrów z podejrzliwą zazdrością w momencie śledztwa (przez dziurkę od klucza), rozwijającej się znajomości Iwanowa z Pułkownikową. Drzwi otwierają się niespodzianie i dla Znicza-Duszkina powstaje sytuacja trudna. Ledwo zdołał odskoczyć. Ale Ćwiklińska – kobieta doświadczona, widząc podejrzliwie wyprężonego Duszkina pyta go słodziutko: „Może by Pan z nami poszedł do lazaretu?” – „Z Panią, na koniec świata”, odpowiada Znicz pełen nadziei. „To trochę za daleko” – ochładzająco ripostuje Pierwsza Dama Pułku. A tymczasem Dymsha ze złośliwym wdziękiem pozbywa się ceny dżentelmeństwa (tj. pudła z lekami), wpychając go Duszkinowi.

A tymczasem wyodrębnieni ze zbiórki „chorzy” mają zgodnie jęczeć z bólu! Boże Broń służbiście się meldować! Absurd stopniowo narasta. No, ale według wspomnianego krytyka to „nieporozumienie”! Tymczasem do lazaretu wchodzi Jej Pielęgniarska Obfitość i Szyk (wiadomo, Ćwiklińska) z Dymszą jako głównym towarzyszącym, który jako por. Iwanow od razu zadeklarował jej pomoc w stawianiu diagnoz. Następuje szaleńcze tempo medycznego obchodu z „diagnozowaniem” chorych poprzez bezdyskusyjne i bezwzględne decyzje Dymszy o poszczególnych przypadkach, dokonywane w majestacie karykatury łaciny. Oto np. pyszne orzeczenie por. Iwanowa: „To nic takiego! To zwyczajne plus- quam-perfectum!” A tak naprawdę to łaciński czas zaprzeszły w gramatyce tego klasycznego języka.

Kiedy na salę wjeżdża ostatni pacjent przykryty już czarnym prześcieradłem(sic!) przerażony Dymsha doskakuje do niego i z trwogą w głosie pyta: „Słuchaj no byku! Co ci jest!” Kiedy powoli odsłania się twarz chorego, okazuje się, że to lekarz, którego bohater nigdy nie widział, a który podsłuchiwał jego „diagnozy” przez uchylone drzwi lazaretu. „Umieram” – ledwo wyksztusił z siebie konający... „Nie gadaj! Z czego?” – pyta osłupiały Dymsha – „ze śmiechu”. Bez komentarzy.

Zmiana planu. Ujęcie rozrywkowo nastawionych żołnierzy w ziemiance, śpiewających (w konwencji chóru Dana) znakomity jego przebój do słów Juliana Tuwima *Zagraj bracie, zagraj*. Dla filmu jest to istotne ujęcie, ponieważ pokazuje nie tylko żołnierską nostalgię, ale i determinację. A wszystko to stawia w pogodnym cudzysłowie rosyjskiego tonu piosenki, wojenne okropności. Oto fragment I zwrotki tej piosenki:

„Zagraj bracie zagraj, szumną piosnkę zagraj
i tylko dziś
Jutro możesz sobie iść
Nalej bracie, nalej, pełną szklanę nalej,
Bo tylko dziś
Jutro już nie będę pić”.

Następne ujęcie rozgrywa się w salonie Pani Majewskiej (jak się okaże, żony por. Majewskiego, dowódcy Dodka Wędzonki jeszcze z austriackich okopów) wraz z jej pokojówką Zuzią. Panna Zuzia, nie bacząc na przezorną uwagę swej pani, że jakiś Moskal kręci się pod oknami, bo pewnie wpadł mu ktoś w oko, stojąc dzielnie na drabinie z młotkiem odgraża się, że „mu tę miłość z głowy wybije”. A w ogóle, cóż ją taki Moskal może obchodzić i dalej intensywnie pracuje nad wbijaniem gwoźdźcia do starannie przygotowywanej obronnej pułapki dla wszystkich nieproszonych gości.

Znów ziemianka, ale tym razem żołnierze bawią się w dość, powiedziałbym, specyficzny sposób. Otóż ,należy tak walnąć po d... schyłego kolegę, by ten nie potrafił odgadnąć, kto tego dokonał z grupy otaczających go wojskowych kumpli, bo jeśli odgadnie, to następuje zmiana ról. Dymsza wchodząc do ziemianki natychmiast włącza się do zabawy i tu rozpoczyna się koncert mimicznej gry aktora, który dzięki sztuce kamiennej twarzy na tle roześmianej wiary, wyraźnie się odbija. Jej wyrazisty, także bardzo złośliwy cień jest w tej zabawie także bardzo widoczny. Ale w grze i porucznik się myli, i już miał się poddać najbardziej wesołej konsekwencji (zamianie ról), gdy została puszczona przez reżysera w ruch konwencja wojskowego obiadu. A nastąpiło to dlatego, że widok porucznika bitego po d... przez swoich żołnierzy, nieprzystojny byłby bardzo. Ale i w mechanizmie obiadu widoczne są stałe komiczne elementy tworzące razem komiczny absurdalny obrazek: oto bowiem mamy tu najpierw kucharza próbującego swą zupę, po czym spluwającego ją z godnością na ziemię, a to zestawione z biegnącymi z pustymi menażkami po obiad żołnierzami powoduje, że widz szybko się domyśla, co stać się może. Co prawda, kucharz tłumaczy się rozpaczliwie porucznikowi, że ta przypalona zupa to nie jego wina, ale tu Dymsza po sprawdzeniu swoich oficerskich pagonów, spokojnie wylewa mu te „kulinarne delikcje” na głowę, radując się z tej kary niezmiernie.

Budzi to wyraźne, ale i groźne współczucie stojącej za płotem Zuzi z przyjaciółką: „Ja bym Ci pokazała Moskalu jeden”. Cięcie. Dymsza pogroźkę usłyszał, podbiegł do płotu i zaczął prowokacyjnie: „Komu! Komu!” - „A tobie Moskalu jeden” - odparła wściekła już nie na żarty Zuzia. Cięcie. Zasadzka.. Dymsza stoi przed drzwiami pokoju Panny Zuzi, starannie

dociąga mundur, chce wyjaśnić, że on nie żaden Moskal tylko Polak, ale z chwilą naciśnięcia klamki pułapka zadziałała. Na Dymśkę-Iwanowa spada raptownie z góry worek mąki. Tak, tak – z Polkami nie ma żartów.

Cięcie. Na piętrze obok bielusińskiego z mąki porucznika Iwanowa pojawia się jego przyszyły ordynans, który okazuje się tym Moskalem, któremu Dymśka w Krakowie przetrącił kolano. I na to wspomnienie Moskal aż jeży się ze złości: „Och! Jak ja bym go dorwał, jak bym go tylko spotkał. Ręka noga, mózg na ścianie!” – odgraża się żołdat stojąc obok niego o jakieś dwadzieścia centymetrów. „A poznałbyś go?!” – pyta zatrożony już nie na żarty Dymśka. „- Jego? W piekle bym go poznał! Średni, taki”, pokazuje na Dymśkę, „a morda taka wredna”, kończy patrząc wnikliwie na swego porucznika. Cięcie.

Nostalgiczny romans por. Duszki (Michał Znicz) wieczorową, ba, bardzo wieczorową porą pod oknami Pułkownikowej, oczywiście z akompaniamentem gitary z klasycznym rosyjskim brzmieniem i tekstem. Ćwiklińska bardzo się wzruszyła. A nasz bohater przypadkowo dorwał się do drabiny i bez namysłu postanowił wejść po niej do pokoju - jakżeby innego-Panny Zuzi oczywiście! Tyle tylko, że ona jako Polka wizyt Moskali sobie nie życzy, więc odepchnęła biednego Dymśkę tak, że ten rozpaczliwie dostał się do pokoju Pułkownikowej (przypadkiem rzecz jasna). Pani była zaszokowana. Oto młody, przystojny, w znakomitym oficerskim moderunku, ze wspaniałym bon tonem-spada do niej jak z nieba. „Porucznik Iwanow! Ach jak Pan mi imponuje swoją odwagą!” - Konwersacja z Porucznikiem staje się ze strony Pani Pułkownikowej coraz bardziej nachalno-pikantna. Na szczęście, odgłos kroków męża-zazdrośnika, przerywa ten finezyjny flirt ze strony Pani Pułkownikowej. Jejmość każe Porucznikowi natychmiast schować się pod łóżko: on, a jakże w pływackim stylu skacze ze słupka pod łóżko. Cięcie. I teraz następuje bodaj czy nie jedna z najbardziej komicznych scen filmu: oto Pułkownik poirytowany odgłosami spod łóżka, a jeszcze bardziej wyjaśnieniem żony, że to przecież Fifi, chce go natychmiast wysłać na Pola Elizejskie, ale rozpaczliwe błagania żony i skomlenie pieseczka budzą w nim resztki sumienia. Krzyczy więc pokojowo, a potem coraz głośniejsze: „Won! Paszła won!” - ale tym razem Fifi zaczęła się odgrażać najpierw brzękami jak lekka pogróżka warknięciami, by potem przejść już do jawnego buntu zdecydowanego szczekania. O pozostałych odgłosach psich reakcji właściwie mógłby wypowiedzieć się tylko kynolog, a i to z bogatym doświadczeniem. Jedno jest pewne: kto nie słyszał Dymśki w tej imitacji psich emocji, ten nie wie, co to jest naprawdę pieskie życie. I drugie jest także pewne: w imitacji zwierzęcych dźwięków Dymśka nie miał równego sobie nie tylko w Europie, ale i na świecie. Ta dziedzina

komediowego kunsztu była stworzona tylko dla niego. Po prostu nie miał w niej sobie równych.

Po tej dywagacji wracam do filmu. Korzystając z intensywnie narastającej rozmowy gospodarzy salonu (Pułkownik, bardzo zazdrosny, Pułkownikowa i por. Duszkin, który marzy o nieco bliższym flircie właśnie z nią, nieoczekiwanie, chcąc także dostać się do salonu), a więc korzystając z tego zamieszania, Dymsha-Iwanow cichcem wymyka się z pokoju i na korytarzu znów spotyka Pannę Zuzię, której czym prędzej oświadcza, że on nie żaden Moskał, on Polak. Zuzia początkowo mu nie wierzy, bo to dla niej grom z jasnego nieba dlatego szybko zaciąga do piwnicy swego nieoczekiwanego gościa, by wyjaśnić wszelkie okoliczności jego przybycia. Logiczne. I teraz zaczyna się komiczno - absurdalna sytuacja zarówno wewnętrzna jak i zewnętrzna. Zaczynamy od pierwszej. Dymsha przedstawiając historię swego przybycia z frontu z plastyczną wręcz wirtuozerią pokazuje fragment bitwy, posługując się rekwizytami w postaci wianuszków kiełbas cztery po dwie z każdej strony, jajek na twardo ustawionych na sztorc, łomotu noża o stół- mającym przypominać dźwięki ciężkich karabinów maszynowych, no i oczywiście armat, dźwięki uderzeń o patelnię, największą jaka była w pobliżu. Dodając do tego klimat otoczenia nieprzyjaciela (bardzo ściśle przytulenie do żołnierskiej piersi Panny Zuzi, która z frywolnym uśmiechem, acz zdecydowanie wyrywa się z tej pułapki, odrzucając „nieprzyjaciela” na stertę konserw stojących z boku piwnicznej ściany). Wszystkie te odgłosy budzą przerażenie Pułkownika, do którego – jakby tego było mało – dobiega skądś dźwięk rozkazującej atak trąbki – to dodatkowe uzupełnienie plastyki ataku w piwnicy. Zaś teraz zaczyna się kolejny absurd wewnętrzny, a w połączeniu z sąsiednim ujęciem, absurd zewnętrzny. Otóż przerażony Pułkownik nie ma pojęcia, co zrobić w wypadku „kanonady artyleryjskiej”. Dopiero słowa równie mądrego adiutanta: „Zarządzić alarm!”, uzmysławiają mu kierunek postępowania. Zwołuje więc błyskawiczna naradę oficerów dla ustalenia planu operacyjnego. „Pan – zwraca się do jednego z oficerów – przeszukać ten las – rozkazuje – wskazując na mapę. Panie Pułkowniku to jezioro, nie las – Wszystko jedno, kontruje go Pułkownik – przeszukać! – A Pan – zwraca się do drugiego oficera – podejdzie z patrolem do tej góry! – znowu wskazując na mapę. Panie Pułkowniku, to oberża, nie góra. Za moich czasów, za wojny tureckiej, tu była góra!!”

„A Pan!” – kieruje rozkaz do Dymszy-Iwanowa – „podejdzie do tej góry i nieprzyjaciela stamtąd wykurzy. [...] Tylko pamiętajcie panowie, ostrożnie z amunicją i za wszelką cenę nie dopuścić nieprzyjaciela do dworku. Bo jak się moja żona obudzi!” Po przedstawieniu Pułkownikowi swego planu natarcia (tunel w górze!) ten dał mu swoje

błogosławieństwo („zresztą rób Pan tak, żeby było dobrze!”) i wysłał patrole do boju. Kiedy Dymsza-Iwanow zjawił się w karczmie nocą, okazało się, że podobnie jak i on nieprzyjaciel chce się poddać (bo jak stwierdził Iwanow-Dymsza, ta wojna to już każdemu bokiem wyłazi). No i tak przy obopólnej zgodzie ruszyli wszyscy do obszukania chałupy, wszak to karczma, a interes zgody trzeba by oblać.

Następuje teraz jeden z kluczowych momentów filmu: kapitalna piosenka Warsa i Tuwima, którą doskonale parodiuje niczym tancerz na lodzie (a on w ziemiance!) Adolf Dymsza-vel por. Iwanow. Są tu wszystkie najważniejsze figury: obroty, piruety, podskoki (tyle, że na obie nogi – trudno to był rok 1935, dziś mamy 2008). A wracając do piosenki, podobnie jak i w *Antku – Policmajstrze*, tak i tu, piosenka i jej słowa (Juliana Tuwima) mają podstawowe znaczenie dla interpretacji idei całego obrazu. A wszystko zaczyna się od chęci pogodzenia nią piosenkarskiego harmideru jaki zapanował między Austriakami i Rosjanami w piwnicznej chałupie, a właściwie karczmie. Czyni to Dymsza bardzo chętnie, ale i zdecydowanie „Chłopaki, ja was pogodzę..” No i zaczyna śpiewać:

„Ja nie wiem co to rzecz jest niemożliwa (sic!) To u mnie nie bywa, Z niczego możesz zrobić beczkę piwa ;

Jak olej w głowie masz;

Należy znaleźć tylko dryg (tłum. sposób) to znaczy

Jak podejść, zahaczyć;

Na oko się wydaje wykluczone, że już stracony czas (tu na oczach partnerów, żołniersztuczka ze znikającym papierosem). A u mnie siup, A u mnie cyk. Proszę zauważyć i zrobione w mig A u mnie siup i raz, i dwa;

Znowu człowiek to co chciał, to ma (rzeczywiście, papieros wrócił!);

Przeze mnie proszę niech się co chce dzieje;

Jak nie mam, to nie jem;

Jak człowiek się przejmuję, to łysieje i psuje sobie krew;

Jak kogoś boli ząb, ma ciasne buty, to chodzi jak struty;

I martwi się, i smuci się, i biada lub zaraz wpada w gniew;

A u mnie siup, A u mnie cyk;

Smutek był i smutek momentalnie znikł;

A u mnie siup, i raz, i dwa;

I człowiek swój humorek znowu ma. O!”

Toż to jest swoista filozofia śmiechu i jego znaczenia w życiu człowieka, który jeśli potrafi się nim posługiwać to nie da się opętać pesymistycznemu nastrojowi i będzie po prostu pogodny,

bo boję się użyć słowa „szczęśliwy”.

Tymczasem Pułkownik martwi się o kopiącego tunel Iwanowa i dla wszelkiej pewności wysyła mu dwie rotę posiłków z noszami sanitariuszami (na wszelki wypadek, wiadomo, wojna). Tyle tylko, że owe dwie rotę razem z PCK liczą łącznie pięciu ludzi (absurd wewnętrzny całkowity). Tymczasem w tym samym czasie wychodzący z karczmy Austriacy i Moskale, w całkowitej pijackiej komitywie prowadzą porucznika Iwanowa (?), jedni do swoich okopów, a drudzy do swoich pozycji. Widząc groźbę dodatkowego bulgotu wina w swoim żołądku na skutek tanecznych wstrząsów, Dymsha-Iwanow podejmuje decyzję: z Rosjanami udaje się z powrotem. Cięcie.

Leżący w szerokim sypialnym łożu, długiej, białej piżamie i szeroką białą opaską na głowie Dymsha poddaje się chcąc nie chcąc lekarskim oględzinom, w obecności jakby tego było mało, Jej Pielęgniarskiej Obfitości Pani Pułkownikowej. Diagnoza badania jest jednoznaczna – zagazowany?! Dziś byśmy po prostu powiedzieli: spity. I byłoby po problemie. A tak powstały wątpliwości. Zagazowany? Czym? Chlorem? Fosgenem? Dopiero doktor przecina te pielęgniarskie domysły i niuanse krótko: „Skąd! Samogonem! Czuje Pani jak z niego gaz bucha?” Przy wydechu pacjenta Pana Doktora aż odrzuciło. Wniosek konkretny: pompowanie żołądka kiszka przez gardło, bez znieczulenia oczywiście, jako że w tym okresie jeszcze go nie wynaleziono dla frontowych pacjentów.

Absurd ujęcia jest oczywisty. Dymsha jest zdruzgotany tą najbliższą perspektywą. Postanawia natychmiast (w długiej, białej, nocnej koszuli uciekać!) Nadaremnie! Bo oto za moment (zgodnie z bon tonem) puka do drzwi por. Duszkin, przynosząc mu najświeższe wiadomości dworkowe, (mająca lada chwila nastąpić wizyta Wielkiego Księcia, troska o niego Pani Pułkownikowej, chęć przedstawienia Iwanowa W. Księciu, a był to jakby nie było mleczny brat samego cara, za chwilę pojawia się ordynans z nakazem masażu wydanym przez lekarza lecz Dymsha energicznie wykopuje go za drzwi i nagle: puka do drzwi jego ulubiona dziewczyna, Pani Zuzia z pozdrowieniami i wyrazami troski od gospodyni domu, wtedy się okazuje, że ta gospodyni dworku to Pani Majewska Zofia, a majątek leży we wsi Majewo, powiat Łopiany. Wszystko stało się jasne! Pani Zofia jest żoną porucznika Majewskiego, któremu Wędzonka ma wręczyć list do jego żony! Po zmianie nocnej koszuli na mundur, szeregowiec Wędzonka jest już gotowy do odwiedzin miłych pań. Jeszcze tylko asekuracyjne spojrzenie w górę nad pułap drzwi (to dla bezpieczeństwa!) i Dymsha przystępuje do meldunku i wręczenia listu.

Wzruszająca radość pani Majewskiej inspiruje Zuzię do zaproszenia pana Dodka do wspólnego froterowania podłogi. A widzowie już domyślają się z dużą dozą

prawdopodobieństwa, że po takim zaproszeniu jako kawaler chłopak jest skończony. I znów kolejna parodia figurowego tańca na lodzie (tym razem na parkietowym podłożu) w wykonaniu Zuzi, Dymy z dominacją Dymy, który w kapitalny sposób objężdża swą partnerkę, wręcza i obsypuje ją kwiatami z wazonu, a wszystko to na motywie piosenki *Zagraj bracie, zagraj, szumną piosnkę zagraj*. Dyma tańczy z fantazją, wręcz szaleństwem wokół Panny Zuzi. Ona musi być jego! Widać wyraźnie jak w erotycznych, a właściwie coraz bardziej erotyczno - tanecznych układach Dyma wikła sobie Zuzię bez względu na towarzyszące okoliczności.

Tymczasem Jejmość Ćwiklińska rozpaczliwie szuka pacjenta, bo przecież o n jest chory, ma gorączkę, czeka go płukanie żołądka. Widząc jednak swojego pacjenta w tanecznym transie (akurat w figurze unoszenia partnerki), ogarnia ją zdumienie, a bohatera przerażenie.

W ostatniej chwili zrywa się co sił i ucieka przed goniącą go Panią Pułkownikową i w brawurowy sposób ześlizguje się po poręczy schodów, by wpaść do sali, gdzie W. Księżę właśnie przyjmuje moderunkowe honory oficerów Pułku i dukającego słowa powitania samego Pułkownika. Tu płynie wprost przez pół parkietu sali, aż „dopływa” do stóp W. Księcia, który wielkodusznie pozwala mu się unieść i stanąć na nogi w należytej postawie. Po kilku słowach powitania Wędzonka-Iwanow dostępuje zaszczytu prowadzenia W. Księcia po froncie. Jego zadanie według Pułkownika jest proste: W. Księżę ma być z wizytacji frontu zadowolony. Nic dodać, nic ująć, tym bardziej, „że tam tak nieostrożnie strzelają”.

Wizytacja frontu. Ciemność. Na pierwszym planie drzewo bez liści. „To jest front” – oznajmia Dyma, wskazując na drzewo. „Rhozumiem” – odpowiada W. Księżę, „ale czemu nie strzelają?” – pyta z głupia frant mleczny brat cara. „O!” – ripostuje Dyma: „Antrakt. Nieprzyjaciel poszedł na papierosa!” Jednym słowem: „Nic to...” – jak mawiał Mały Rycerz. A W. Księżę patrząc przez lornetkę widzi w oddali stojącą w pełnym świetle słońca (w okopie była ciemna noc), krowę, która z pobłażaniem spoglądała na stojącego w okopie i zapewne łaknącego krwi nieprzyjaciela czyli W. Księcia. Absurd wewnętrzny całkowity. Tymczasem do okopu Rosjan zbliżają się kumple Austriacy, którzy na gwizd bohatera podrzucają mu naboje, a z nich jeden Dyma wychwytuje i przedstawia W. Księciu jako grożące mu śmiertelne niebezpieczeństwo, które udało się właśnie wyłapać. Ale W. Księżę nie jest takim idiotą, jak można o nim początkowo sądzić: „Panie – Jak Pan to zrobił?” - pyta, pokazując na złapaną przez Dymę kulę. „Wprawa” – odpowiada skromnie Dyma, „stary żołnierz jestem” – i oczywiście salut. Teraz jeszcze tylko przyjacielisko wpadający, lecz nie wybuchający granat. Na wszelki wypadek Dyma wyrzuca granat w kierunku kumpli

Austriaków. Zadanie spełnił na sto dwa! Teraz nagroda. W. Książę uroczyście dekoruje w okopie Dymśkę orderem z szarfą za bohaterstwo i uratowanie mu życia. Całość-kompletny absurd sytuacyjny. Ponadto, W. Książę chciałby przed przygotowywanym przez niego wielkim bale (Grand bal-jak się wyraził), a Dymśka aż gwizdnął z podziwu, więc Jego Ekscelencja bardzo pragnie poznać właścicielkę dworku w Majewie, do czego przecież Dymśka nie może dopuścić. W. Książę rozsierdzony odmową porucznika zaczyna być wprost wściekły nie na żarty. Dymśka kapituluje.

Ale Dymśka nie byłby Dymśką, gdyby nie zrobił Jego Ekscelencji szatańskiego dowcipu. Zaprowadził go, owszem do pokoju pań, tyle tylko, że był to pokój Pani Pułkownikowej, kobiety – co najmniej w dojrzałym wieku i o dojrzałych kształtach. Wszak była to sama Mieczysława Ćwiklińska! Podczas słów powitania zaskoczenie i podziw. Zaskoczenie (przykre) W. Księcia i podziw (radosny) Pani Pułkownikowej. Ale nadchodzi mąż. Zazdrośnik wredny. Sytuacja się powtarza. Konieczność ulokowania W.Księcia pod łóżkiem jest bezlitosna. Robi się nieciekawie. Tym bardziej, że Pułkownik (J.Orwid) znów zaczął węszyć w okolicach łóżka.

Dramat? Na szczęście W.Książę ma błyskawiczny refleks w intryganckich trudnościach i bez namysłu gramoli się spod tego łóżka, oznajmiając Pułkownikowi, że chciał tylko zrobić mu, jak się wyraził „małą niespodziankę”! W ten sposób rozpoczął dekorację Pana Pułkownika na generała. Po francuskim pożegnaniu (bon nuit) z nowym Panem generałem i jego żoną, W. Książę po ciemku, wychodząc z pokoju, obiecuje sobie czym prędzej rozstrzelać tego Iwanowa, za taką kompromitację! Po drodze jednak napotyka na pokój sąsiedni (a jest to właściwy pokój pani Majewskiej, salon właścicielki dworu, tyle tylko że z niespodzianką Zuzi czyhającą znad drzwi na nieproszonych gości).

Cięcie. Sala balowa. Po jednej stronie W. Książę z orszakiem oficerów, nowym generałem i jego żoną – po drugiej rozpoczynający się popis cygańskiego chóru (septet) z akompaniamentem muzycznej grupy. Towarzyszy temu brawurowy taniec solistki z tamburynem. Tymczasem nowy generał upewniwszy się po pagonach, że jest nim w istocie (a żona spogląda na niego ze wzgardą, bo przecież tylko ona zna prawdziwą drogę Pułkownika do tej rangi) na proponowany toast, odpowiada z dumą: „ura! ura! ura!” Plan amerykański – rodzaj oficerskiego bufetu. Dwa obyczajowe toasty: metrennyj („pół metra dla ciebie, pół metra dla mnie” – te pół metra to ilość odmierzanych kieliszków) i „pantofelek” (t j. toast wypity z pantofelka wybranej damy na jej cześć, urodę i chwałę). Do tego toastu Dymśka-por. Iwanow wchodzi bardzo dynamicznie, klękając vis-a-vis najbliższej damy, dając do spróbowania koledze, a sam wylewa alkohol za siebie korzystając z upojnego zamieszania.

Przecież to nie Panna Zuzia. Ona sama w tym czasie przebiera pościel w obecności ordynansa, który chwali się jej swoimi piłkarskimi podróżami po całym świecie m.in. Krakowie. I tu wpadka! Zuzia niechętnie rozpoznała na zdjęciu por. Iwanowa jako tego, który grając w reprezentacji Krakowa przetrącił Moskalowi kolano.

Tymczasem bal trwa. Dymsza tańcząc z rosyjską niewiastą, dobrze zbudowaną, pół głowy od niego wyższą, dynamicznego walca już ledwo dycha. Z drugiej strony sali Zuzia szuka go gwałtownie, wreszcie dopada, szepcze do ucha o wpadce jaka się jej przydarzyła i o konieczności ucieczki. Najlepiej przez okno.

Dymsza-Iwanow podejmuje to ryzyko i tu wpada w ramiona Duszkina, który widząc Cygankę (bohater bowiem z pomocą Zuzi zdążył się w nią przebrać), nie tylko jej się oświadcza, wyznaje miłość, ale i w obliczu pościgu za Dymszą, który wyznaczył nowy Generał postanawia porwać ją na bal. Zrezygnowany Dymsza widząc moskiewskie mundury wokoło zgadza się. Cięcie. Na balową salę wkracza dumny Duszkin z Cyganeczką (Dymsza). Jego zwariowany taniec z Dymszą-Cyganeczką trwa. Wreszcie Cyganka wyzwoliwszy się z objęć Duszkina wpada w czeredę jej pobratymców i w ostatecznym akcie rozpaczy rozpoczyna swój śpiew i balowy taniec. A robi to koncertowo: śpiew, taniec, bajeczne podskoki. Wszystko to natychmiast budzi owację publiczności i podziw W. Księcia. Sytuacja jednak staje się dla Dymszy napięta.

Ułamek sekundy później, Dymsza jako por. Iwanow zostaje zdemaskowany jako szpieg (po ściągnięciu chustki, widok męskiej fryzury). Szereg ujęć z uciekającym przez korytarze bohaterem, skaczącym przez usiłujących go złapać Rosjan, wreszcie huśtawka na żyrandolu (najbardziej karkołomna scena filmu, tym bardziej że bez kaskadera). Na salę wbiega posłaniec i zdyszany głosem komunikuje W. Księciu, że „Nasz front (tj. rosyjski), przerwany!” Kompletne zaskoczenie i zamieszanie. Znamienne, że dawna Pułkownikowa, teraz już Generałowa wpada w ramiona W. Księcia.

Cięcie. Zbliża się finał obrazu. Porucznik Majewski poznaje swego dawnego podwładnego i razem z nim wkraczają na salę, którą ten wcześniej zdołał zastraszyć i opanować przygodnie zdobytą szabelką. Finał: „Z rozkazu jego Cesarskiej Mości degraduję Pana!” - komenderuje W. Książę do byłego generała, dodając wyraźnie: „Bałwan!” – Zaś Pułkownik odpowiada skromnie: „Ura... ura...Ura...”. Natomiast stojąca obok żona dodaje złowieszczo: „Idiota!” Cięcie. Jeszcze tylko Pani Zofia Majewska z entuzjazmem i namiętym pocałunkiem przypomina sobie męża, a Panna Zuzia wkracza choć bez hollywoodzkiego pocałunku do rydwanu swego przyszłego męża.

Dymśa na Wojnie to zaproszenie z jednej strony do gry w absurd (nazwisko aktora występuje w tytule), a z drugiej do kulturowego odegrania się widza na wszystkim co moskiewskie, a co za tym idzie i durne. Przypomnijmy, że znowu (zgodnie z czołówką – akcja, toczy się podczas Wojny na froncie rosyjsko-austriackim). To film, który w istocie podkreśla niezwykłą inteligencję Polaków wobec tępych Rosjan i który poprzez kapitalnie zbudowane komiczne sytuacje, buduje dla widza niezwykle silną broń: śmiech i pogardę dla wszystkiego, co rosyjskie. Dość powiedzieć, że w filmie nie ma ani jednej (sic!) sytuacji, w której jakakolwiek rosyjska postać nie została by skreślona grubą kreską karykatury. Dla szerokiej publiczności było to bardzo ważne.

Był to film, w którym znakomicie podchwyczone typy ludzkich postaci i zachowań przez wszystkich głównych bohaterów filmu: Dodek Wędzonka-Adolf Dymśa, Pułkownik-Józef Orwid, Pułkownikowa - Mieczysława Ćwiklińska, Porucznik Duszkin – Michał Znicz czy Wielki Książę, Władysław Grabowski, były utrzymane w niezwykle precyzyjnej tonacji realistycznej, a co za tym idzie i komediowej. Stąd trudno dziwić się ówczesnym widzom, że film cieszył się wśród nich tak olbrzymią popularnością.

Postać tytułowa – grająca w roli Dodka Wędzonki, szeregowca austriackich wojsk, rodem z Krakowa, a później zrzędzeniem losu (znaleziony przypadkiem, rosyjski porucznikowski płaszcz) grająca postać porucznika Iwana Iwanowicza Iwanowa (subtelny żart słowny) to synonim inteligentnej polskości na wojnie z Rosją. Polskich eleganckich obyczajów, szarmanckości, ba! wręcz czci wobec dam i kobiet, wręcz ogromnych zdolności alkoholowych. Nade wszystko dominuje tu swoisty patriotyczny spryt i zręczność w wykorzystywaniu wpływających losowo okazji – „ogrania” i wykpienia (dla widza) głupoty przeciwnika, z którym ciągle przychodzi się spotykać i mierzyć, a są nim Rosjanie na frontowym zapleczu.

Kolejną bardzo ważną cechą tego filmu jest niezwykle plastyczny, ale i czytelny gest głównych aktorów, wytworzony z obserwacji ludzkich zachowań, sytuacji i odruchów, a wszystkie one zostały wzbogacone prawdą różnorodności melodii słowa zwłaszcza u Adolfa Dymśy. Zniecierpliwienie, poprzez nadzieję, irytację, żartobliwe lekceważenie, podenerwowanie, lekkie przerażenie, nieśmiałość, nieufność, pójście „na całość” w pijackiej komitywie z Duszkinem, romantyczny zachwyt postacią panny Zuzi (na kwaterze we dworku), swoista sprężystość słowa przy okazywaniu żołnierskiego moderunku, szatańska skromność z inteligencją w trakcie oprowadzania W. Księcia po froncie.

Pokaz ruchu w rozlicznych odmianach demonstruje Dymśa zwłaszcza podczas ucieczki jako Cyganka z balu, a później w brawurowym tańcu – solo w jej wykonaniu (znow

na balu); zdecydowane i groźne machanie szabelką zdobytą na jakimś Moskalu, by podporządkować sobie gości balu. No i karkołomna scena panowania nad balową salą z pozycji ogromnego, wiszącego żyrandolu, na który Dymśza uciekając przed carskimi żołnierzami się „wprowadził”, zaś jego mimika to arcydzieło fotograficznej prawdy człowieka, pokazanej brwiami, drgnieniem oczu, rodzajem spojrzenia, kąciemi ust w uśmiechu wsparte różnorodną, ale i prawdziwą intonacją no i kongenialną imitacją psich dźwięków. W sumie Adolf Dymśza stworzył w tym filmie kreację komicznego realizmu.

Następną specyficzną wartością jest postrzeganie zachowania prezentowane przez różne postacie tej komedii. Dymśza niezwykle 'wyraziście podpatrzył' różnorodność ludzkich typów, gestów wspartych słowną frazą. Już od pierwszej sceny z jego udziałem widać przechodzenie od napięcia piłkarza wychodzącego na spotkanie, walkę na boisku, zaskoczenie przy faulu, który niespodziewanie i niechcący popełnił na Moskalu, chęć przeprosin przeciwnika i irytację po odtrąceniu jego ręki przez gracza Moskwy. Są to migawki ruchów i gestów, ale jakże celnie podpatrzone. Chciałoby się powiedzieć, że w jego ujęciu zachowanie piłkarza jest uniwersalne i na swój sposób ciągle. Piłkarze tak podpatrzeni przez aktora zachowują się ciągle tak samo! Dziś również! Kiedy Dymśza podczas następnych ujęć, tym razem wojennych znajduje się już w okopie znowu w bardzo realistyczny sposób przekazuje ludzkie zachowania: od angielskiej flegmy w czasie kanonady przerywanej tylko irytacją z powodu urwanej drzemki (nader słodkiej i spokojnej) przez nieoczekiwane poważną mimikę przy słowach dowódcy (por. Majewskiego)? „Nie wiadomo co komu sążone, wicie, rozumiecie, oddajcie ten list mojej żonie...” Zderzenie niefrasobliwości z powagą zostało przez aktora oddane niezwykle przejmująco. I na tym polega jego osobowość. Umieć przez szczegół oddać bogactwo świata. Wszystkie te aspekty roli zostały przez aktora poprowadzone niesłychanie dynamicznie, wręcz brawurowo, a to stanowi kolejny atut tej roli.

Natomiast Józef Orwid daje w tej komedii pokaz komicznego, a równocześnie kontrastowego zachowania złożonego z wybuchów wściekłości (na psa, żonę, adiutanta – M. Znicz), Tu koniecznie trzeba chwilę poświęcić koncertowi gry Dymśzy, który spod małżeńskiego łóżka Pana Pułkownika imituje najrozmaitsze warianty psiego poszczekiwania: i żalose, i groźne, i pełne ludzkiego wyczekiwania, ratując w ten sposób Panią Pułkownikową przed kompromitacją. Ale Orwid to nie tylko prywatna wściekłość starszego Pana Oficera, to także przykład żołnierskiej, sprężystej postawy (w jego wieku!) wobec W. Księcia, gramolącego się właśnie spod jego łóżka w jego sypialni, dumy z nieoczekiwanej generalskiej nominacji (ura!, ura!, ura!) w tejże sypialni, wreszcie załamania (ura..., ura..., ura...) po

degradacji przez tegoż W.Księcia na balu z komentarzem: „Bałwan!” i uzupełnieniem żony: „Idiota!”. Józef Orwid – Adolf Dymśza to najwyraźniej komiczny duet nakreślony w tym filmie wyraźną kreską karykatury, a czasem wręcz farsowego spostrzeżenia choć w każdym momencie pełnego realizmu gestu, tonu, mimiki i ruchu.

Drugą postacią stanowiącą kapitalny kontrast gry choć w tej samej komediowej tonacji jest por. Duszkin (Michał Znicz). W tym momencie widać wielkość polskiej, realistycznej szkoły lat międzywojennych. Na początku pokazany przez aktora jako ckliwy i gościnny Słowianin w okopie, wobec „odbitego z austriackich rąk”, a bliżej nieznanego, lecz sądząc po płaszczu porucznika, częstujący gościa wyłącznie tym czym chata bogata, tj. „wodoczką”, później marzący zgodnie z kabałą o wielkiej spełnionej miłości, która ma mu spaść z nieba, wreszcie śpiewający z nostalgią znów ckliwy rosyjski romans, ale tym razem pod oknami Pułkownikowej, do której wgląd nocną porą jest jednak widoczny. No i ostatnie mistrzowskie wejście tego aktora: porwanie zeskakującej nieoczekiwanie wprost w jego ramiona Cyganecki (przebrany Dymśza!) na toczący się obok grand-bal wydany przez mlecznego brata cara; dalej: rozpaczliwy taniec i postawa wręcz „walczącego tygrysa” o prawo do miłości pięknej Cyganki, nawet w obliczu nowego generała i samego W.Księcia. A w poincie filmu pozostaje mu tylko płacząco westchnąć: „I po co ja go tu przyprowadziłem” (to o Dymśzy-Iwanowie).

Na odrębną uwagę bezsprzecznie zasługuje popis gry Mieczysławy Ćwiklińskiej jako Pułkownikowej, zaraz potem Jej Dostojności Pielęgniarskiej o dojrzałych kształtach, a w finale jako pierwszej damy balu. Aktorka znakomicie podchwyciła ton tupiącej ze złości potężnej pielęgniarki pragnącej tylko leczyć! leczyć! leczyć! Ale nie tylko na to ma ochotę Pani Pułkownikowa. Również flirt z przystojnym porucznikiem Iwanowem zadowalał by ją bardzo, nie mówiąc o dobrym wrażeniu wobec Wielkiego Księcia (Władysław Grabowski). Wszystko to przeplecione komiczną obłudą kobiecej troski o los męża i pacjentów w lazarecie czyni z tej postaci prawdziwie oddany majstersztyk komediowego aktorstwa.

Mając takich partnerów, Dymśza mógł w ich „lustrze” pokazać swój wielki kunszt i wręcz maestrię komediowej sztuki na ekranie. Nic dziwnego, że ten film jest tak szczególnie istotny w dorobku polskiej szkoły realistycznej komedii, jako że dał pokaz najwybitniejszych przedstawicieli tego aktorstwa, zarówno na pierwszym, jak i na drugim planie.

Pointą tych refleksji o charakterze gry Adolfa Dymśzy i jego partnerów jest konieczne podkreślenie znaczenia kostiumu dla tytułowego bohatera. Wchodzi do akcji jako piłkarz Cracovii (kostium w biało – czarne paski, tzw. „pasiak”, tym bardziej, że mecz toczy się w Krakowie). Później już podczas wojny jest ubrany w austriacki mundur szeregowca; podczas

wyjścia z okopu rozrywa sobie to okrycie na kolczastym drucie na strzepy, które służą mu jako parasol podczas ulewy, idąc naprzód wpada do leju z błotem i wtedy cały ubiór ma utyłany. Kolejna zmiana kostiumu następuje w pustej oberży, gdzie okazjonalnie wpada mu do ręki carski porucznikowski płaszcz. To ważne, bo od tej chwili Dymśza uzyskuje pretekst do występowania wobec Rosjan jako ich zwierzchnik i ważna wojskowa figura. Kontynuacją tego „mundurowego pomysłu” będzie przyniesienie mu przez Duszkina (już na kwaterze) świeżego munduru, a dla wzbogacenia go i urody podzielił się z bohaterem jednym ze swoich licznych odznaczeń. W finale następuje kolejna zmiana odzieży. Zagrożony aresztowaniem przebiera się (dzięki inicjatywie i pomocy Zuzi) w ubiór ponętnej Cyganczki, by w ten sposób dopełniając swoje kreacyjne umiejętności śpiewu i tańca solo wystąpić na balu jako młoda Cyganka. Po zdemaskowaniu tej fikcji Dymśza odkrywa swoje naturalne włosy, by w takim komicznym mariażu zakończyć film i zaprząć do małżeńskiego marszu swą ukochaną Zuzię. Szkoda tylko że bez „hollywoodzkiego pocałunku”. No cóż, takie to były cnotliwe czasy.

Rozdział VII

***Niedorajda* - dziwna komedia**

Ze wszystkich dotychczasowych komedii Dymśzy *Niedorajda* jest w swym komizmie najbardziej przekorny, jako że od czystej komediowości kontrastu zaskoczenia mniej lub bardziej humorystyczną intrygą, bohater łączy tu w sobie załazek pojedynku o wygranie uczucia fascynującej go panny Basi z rysującą się w tej grze groteską akcji i mechanizmem zamiany ról z wszystkimi wpływającymi stąd konsekwencjami. Rzecz w tym, że ta komedia jest różnorodna z założenia scenariuszowej inspiracji. Rzec można, patronuje jej Luigi Pirandello, który w 1908 roku humor, stanowiący podstawę komizmu i śmiechu, nazwał „poczuciem sprzeczności”⁶⁶. Dlatego konieczna była w kolejnych ujęciach – zależna od aktora – ekspozycja prawdy detalu, wyrażanych emocji i zachowania. Ale wymagało to od twórcy roli bogactwa warsztatu środków artystycznego wyrazu oraz inteligencji w kreatywnej płynności przechodzenia jednych w drugie. Inaczej mówiąc, postać Florka wymagała twórczej osobowości aktora, który chcąc wydobyć z niej różnorodność odcieni komizmu musiał przekonać i naturalnie sprowokować widza do spontaniczności uśmiechu nie tylko z jednorazowej sytuacji, ale i z mechanizmu całości funkcjonowania komizmu w tej filmowej igraszce.

Niedorajda to swoista komedia przekory i „odegrania się na życiu” za doznane krzywdy lekceważenia, a nawet poniżania, za niedocenianie ludzkich wartości prawdy postępowania i zwykłej uczciwości ze strony tych bohaterów (Zenuś, matka), którzy wykorzystując swoje miejsce w społecznej hierarchii rodzinnej byli wobec Florka (głównego bohatera) bezwzględni i tylko jego zdecydowanie połączone ze sprytem i szlachetnością intencji pozwoliło mu z tej opresji wyjść obronną ręką.

Ten film jest komedią, zbudowaną zgodnie z zasadami sztuki: ekspozycja, zawiązanie i rozwinięcie akcji, finał i pointa. Otóż na wstępie: ekspozycja czyli przedstawienie postaci tytułowej i uzasadnienie takiej, a nie innej nazwy bohatera, choć w poście zabrzmiała ona dość przewrotnie. Bohater jest poniżany, degradowany, nazywany obelżywymi epitetami takimi jak: niedorajda, dureń, łobuz, a później pętaś, drab, idiota, kretyn-przez wszystkich

⁶⁶ Luigi Pirandello, *Saggi, poesie, scritti vari*, Milano, 1939, s. 127.

domowników, wśród których celuje w tym procederze Zenuś (jedynak szefa i jego żony). Zawiązanie i rozwój akcji zostały podporządkowane wielkiej szachowej mądrości: „Groźba jest zawsze mądrzejsza niż jej wykonanie”. W tym przypadku tą groźbą może stać się przyjazd siostry szefa Majewskiego (nazywanej w kręgu rodzinnym Ciotką ze Stanów) do Polski. Jest ona zdaniem pana Majewskiego, nadmiernie czuła wobec czworga (jakoby już posiadanych) dzieci (wraz z Zenusiem) przez niego, które korespondencyjnie obdarowała kwotą po 1000 dolarów każde. W wypadku jej ewentualnego przyjazdu i odkrycia tej mistyfikacji pewność wydziedziczenia brata z jej olbrzymiego majątku (a tym samym doprowadzenie do bankructwa zakładu Majewskiego) byłaby stuprocentowa. Ciotka nie tylko kocha dzieci, jest nieobliczalnie bogata, ale jest co gorsza, uczciwa. Ta groźba powoduje, że pan Majewski decyduje się na podjęcie najbardziej szaleńczych posunięć, choć na przesłanie jej listu o przybyciu na świat kolejnego dziecka (nawet za 1000 dol.) nie ma już sumienia. Jakie jest więc rozwiązanie tej sytuacji Damoklesa? Będzie to wraz z Zenusiem uknuty plan obronnej intrygi. Należy Ciotce przedstawić jako zmarłą: pierwszą córeczkę- Zosieńkę, drugą-bliźniaczkę Florka, a imienniczkę Ciotki trzeba wysłać jako domową uciekinierkę do kabaretu w charakterze gigolanki, a to spowoduje wyrzeczenie się jej przez ojca i całkowite zaginięcie fotografii i adresu.

Co prawda, jej bliźniak Florek będzie żył w domu jej Brata przez kilka dni (choć jako nedorajda, dureń i zero moralne) nazywanym będąc. Ma jednak odgrywać rolę syna szefa, mimo że jak sam twierdzi: „nigdy mu matka o tym nie mówiła!”. No, ale prośba zwierzchnika święta jest. I bez dyskusji. W ten sposób karty zostały ułożone. Nic tylko grać. I przebijając wisty Cioci, przebijając, przebijając, by w końcu zgarnąć wielkiego szlema – majątek siostry, który ta z pewnością zapisze Basi – swej wychowawcy, a z nią będzie w kraju, lecz z którą drogi Zenuś jako młody lowelas w okrągłych okularkach (A. Bogucki) na pewno się zaręczy (mimo, że jak go podsumował ojciec „jest wałkoń jeden i darmożjad i nie chce się wziąć do uczciwej roboty tylko zajmuje się jakimiś bzdurami”, np. bywa „w świecie”, gra w brydża, traci pieniądze ojca itp.). Tak więc po zaręczynach i szybkim ślubie, majątek Cioci i tak zostanie w rodzinie. Jednym słowem intryga doskonała -wyrachowana obrona i skuteczny kontratak-zupełnie jak u Napoleona. Tyle tylko, że Napoleon nie grał w brydża i nie wiedział jakie znaczenie ma silna kontra w dodatku bez rekontroj. Bo wtedy właśnie ona rozstrzyga grę.

Przedstawiając *Nedorajdę* postanowiłem być zarazem reżyserem i krytykiem w jednej osobie. Reżyserska zabawa miałaby polegać na tym, by przybliżyć akcję i klimat tej komedii,

zaś druga rola powinna unaocznic wielkość mistrza polskiej filmowej komedii, jakim był bez wątpienia Adolf Dymsza. Czy w tej kombinacji przeważą reżyser czy krytyk?

Ten film powstał 70 lat temu, niosąc z sobą dwa uniwersalne przesłania, dwie podstawowe warstwy, między którymi rozgrywa akcja tego obrazu. To jest plan groźby i plan walki. A obydwie utkane w szatę komedii. Groźbę utraty szansy na majątek Cioci z powodu możliwości ruiny zakładu mogą uratować tylko rozpaczliwe oszustwa pana Majewskiego. Potrzeba pieniądza staje się dla rodziny dominująca, tym bardziej że jej realizacja chyba jest możliwa. Wszystkie inne ludzkie wartości schodzą na dalszy plan. Czysty marksizm – „Byt określa świadomość”. Tymczasem okazuje się, że do pojedynku z groźbą i kontraktaku staje walka. Walka człowieka o uczucie drugiej osoby bez rozpamiętywania jakichkolwiek wariantów finansowych. Pieniądz nie jest mi potrzebny, zdaje się mówić bohater – potrzebna mi jest prawdziwa i spełniona miłość. I o nią będę walczył, mimo komicznego kostiumu. Nawet gdyby przeciwnikiem był taki potentat kulturalny jak pan Zenon, tak naprawdę kryjący w sobie „podłość, kłam”, to walka rozpoczyna się na płaszczyźnie inteligencji, komizmu i sportu. Wywołuje u Florka absolutną determinację, zdecydowanie na wszystko. Ale nie jest to determinacja obłudna i wyrafinowana (jak w przypadku Zenusia), ale czysto szlachetna. Klasyczny biało-czarny etyczny kontrast? Dobro zwycięża zło? Takie ujęcie jest tylko pozorne. Każda komedia z takim zakończeniem daje widzowi poczucie siły i wiary, możliwości, które inicjuje jego zdecydowane działanie. Nie na darmo Amerykanie wymyślili w swej hollywoodzkiej fabryce snów zjawisko „happy endu”. Jako naród przede wszystkim praktyczny (co kapitalnie zauważył Mark Twain w *Yankesie na dworze króla Artura*⁶⁷, a filozoficznie podbudował i efektywnie propagował William James⁶⁸) Amerykanie odkryli, że człowiekowi w jego autobudowie trzeba i można pomóc. A komizm? A śmiech? Są w tej walce zabójczą bronią, którą Florek nie tylko ośmiesza przeciwnika. Są to także wartości, które budzą szacunek widza wyrażany kącikiem ust. Są wesołością płynącą z obserwacji zła, jego ułomności i bezradności w walce ze szlachetnością.

Fenomenem człowieka jest dobro. A ono dla zła jest zawsze groźne. I dlatego groźby nigdy nie należy się bać, nigdy nie należy się do niej dostosowywać, choć nie należy jej lekceważyć. Taka bowiem postawa rodzi w życiu przegraną. Dlatego ludzie tak bardzo lubią, wręcz pragną oglądać dobre komedie i... sport. Bo w sporcie wygrywa tylko lepszy, walcząc z konkretnym przeciwnikiem lub zadaniem czy dlatego, że ma inny cel.

⁶⁷ Zob. Mark Twain, *Yankes na dworze króla Artura*, Warszawa 1989.

⁶⁸ Zob. William James, *Pragmatyzm*, Warszawa 1957.

I poprzez sport człowiek uczy się walki fair, poznaje radość szlachetnej wygranej, a dobre komedie to komedie głębi charakterów i sytuacyjnych dociekliwości. Postrzeganie prawdy ludzkich zachowań w najdrobniejszych przedstawionych przez aktora (w wypadku filmu) detalach. A ona budzi ciekawość myślenia widza. Nie na darmo Napoleon zapisał w swych myślach: „Kto porównuje, ten myśli – kto nie porównuje, ten nie myśli”⁶⁹. *Niedorajda* jest komedią wielu zmian i jednej zamiany. Ano właśnie... Zmiany są związane z kilkoma rolami, które gra Dymśa czasem w sąsiadujących, a i kontrastujących z sobą ujęciach. Mistrzostwo aktora polega też na tym, że są to postacie często – by tak rzec – z jednym dowodem osobistym, choć jaskrawo inne i z różnego miejsca zamieszkania.

W pierwszych ujęciach Florek jest niezwykle szybkim, ale i posłusznym mechanikiem samochodowym – służącym, typowym chłopcem: „przynieś-wynieś-pozamiataj”. Ten przede wszystkim służący, potem długo, długo nic, wreszcie mechanik, który co najwyżej nalewa benzynę gościowi (kol. warszawski) jest przedstawiony w rozmaitych, komicznych aspektach wykonywania poleceń szefostwa (tj. właściciela, jego żony i ich jedynaka, kochanego Zenusia – według mamy oczywiście). Te absurdalne zderzenia posłuszeństwa z narastającym powoli buntem i złośliwą realizacją bezsensownych, często sprzecznych z sobą nakazów, np. dotykanie gwoźdźcia przy zawieszonym portrecie, bo normalne wbijanie byłoby zbyt głośne dla leżącego w pokoju obok Zenusia. Szereg następujących po sobie ujęć w brawurowym tempie i zbliżonym charakterze tworzą jakby rolę filmowego Prostacka, by podobnie jak u Woltera, tak w *Niedorajdzie* bohater tytułowy bardzo szybko staje się synonimem zdrowego rozsądku, biorącego powoli górę nad idiotyczną mądrością domowej władzy. Okaże się on chytrzejszy od (nawet mających takie zamiary) wyrafinowanych posunięć gospodarzy. Jego kolejne pomysły zmian postaci wyprowadzają w pole nie tylko groźnych domowników, ale nawet samą Ciotkę Agatę z Ameryki. Dymśa tworzy postać Florka zgodnie z tradycją wielkiej polskiej szkoły komediowego realizmu, tj. z niezwykle precyzyjnie przemyślanego detalu.

Oto pierwsze ujęcie – wściekłość majstra na Florka z powodu niedoniesienia za chwilę opony, opatrzona epitetem „niedorajda”. Za moment rozpoczyna się błyskawiczne tempo tej sekwencji. Najpierw była opona, za moment polecenie nalania gościowi 10 litrów benzyny, przerwane natychmiastowym wezwaniem szefa firmy na piętro, by dać mu zwisający dostojnie z ucha ołówek; w międzyczasie telefon od kucharki, bo potrzebny jest jej węgiel. I zaraz potem następuje kulminacyjny punkt tej sekwencji, który stał się sygnałem regularnej

⁶⁹ Napoleon, *Maksymy*, Warszawa 1983.

wojny między Zenusiem a Florkiem. Poszło o oczyszczenie butów, a potem ineksprymabli („spodnie durniu!”) panu Zenusowi. Dymsza w tym momencie zgodnie ze swą naturą (nie tylko na ekranie!), w szatański sposób odgrywa się na panu Zenusiu za jego obelgi pod swoim adresem (niedorajda dureń, zero moralne). Czyści mu spodnie z niewinną miną pastą do obuwia. Reakcja właściciela, jest dość jasna. Jeśli dodać do tego wściekłość rodzinnego jedynaka i jego pełną ekspresji skargę wraz z żądaniem wyeksmitowania Florka „na zbitą twarz” (ówczesny delikatny zwrot), jako że dziś co poniektórzy by powiedzieli „na zbity pysk” albo jeszcze dosadniej: „na zbitą mordę”, ale wówczas obowiązywało dobre wychowanie językowe. Trudno się więc dziwić, że w takiej sytuacji akcje Florka dość wyraźnie spadają.

I teraz następuje najbardziej dramatyczny moment tej sekwencji: ujęcie, w którym pan Majewski uświadamia rodzinie, że zakład stoi na progu bankructwa, ale spokojny Zenuś oświadcza (jak byśmy powiedzieli obecnie, że „właściwie nie ma sprawy”): trzeba się tylko postarać o jeszcze jedno dziecko..., właściwie drobiazg. Dodając je do trzech, w tym para bliźniaków, jakoby już posiadanych przez Papę, problemy finansowe znikną. prosto i efektywnie (za 1000 dolarów). Ale ojciec też ma sumienie i nie potrafi już cynicznie po raz kolejny nabrać Siostry informacją o następnym dziecku. W końcu takie nabieranie też ma swoje granice...

Tymczasem na rodzinę Majewskich spada grom z jasnego nieba. Przychodzi list z Ameryki („ale cienki”- jak zauważa dociekliwy Zenuś), z którego okazuje się, że lada dzień Ciotka przyjeżdża do kraju wraz ze swoją wychowanicą Basią i życzy sobie poznać całą gromadkę dzieci (czworo!) brata. Groza! No, ale intryga obrony została skonstruowana. Ponieważ najlepszą obroną jest atak, więc należało także starannie na wypadek niemądrych wątpliwości Ciotki Agaty przygotować kontruderzenie. A jej wątpliwości będą zapewne dotyczyć pozostałych córeczek: Zosi i imienniczki Ciotki, Agatki bliźniaczki Florka.

O konieczności zaręczyn Zenusia z wychowanicą Ciotki, Basią, już była mowa. Niestety, powstały okoliczności, których autorzy planu nie przewidzieli. Po pierwsze: Ciotka Agata okazała się nieprzystojnie dociekliwa, postanawiając za wszelką cenę zobaczyć chociaż zdjęcie swojej bratanicy. I to w ciągu 24 godzin. A jeśli nie, to dała do zrozumienia Bratu, że może zrobić się nieciekawie.

Po drugie, nikt nie przypuszczał, że ów niedorajda, ów łobuz i dureń-Florek może się tak zauroczyć Basią, uwielbiającą sport (boks, szermierka!) i to z wzajemnością! Nikt nie przypuszczał, że Florek będzie gotów na wszystko, byleby do zaręczyn Zenusia z Basią nie doszło. Ale o ile z pierwszej trudności szef jakoś wybrnął, ubłagując Florka do pozowania u

fotografa do zdjęcia w damskim stroju Agatki. Jednak drugi kłopot okazał się bardziej niż poważny. Kontra Florka (bo do odpowiedzi, zabrakło Zenusiowi i fantazji, i inteligencji) okazała się miażdżąca. Ale po kolei! Już jako Jaśnie Panicz Florek wkracza do kuchni i domaga się od kucharki „czegoś wykwintnego do zjedzenia”, zaś przy okazji dowiaduje się od służącej, uprawiającej skutecznie starą sztukę podsłuchiwania pod drzwiami, że pan Zenon kupił olbrzymi bukiet i pojechał do hotelu. „Chłop żeni się z tą Brabałą” (gra słów: Barbara – Brabała). „Co?” – wykrzykuje, doprowadzony do szewskiej pasji Florek – „Ten drab żeni się z panną Basią?! Po moim trupie!”

Scena w pokoju. Zenuś chce „osaczyć” Basię, zapraszając ją do operetki. Ciocia się zgadza. Ale w tym momencie do akcji wkracza Florek, który bezpardonowo przerywa te zabiegi przypominając o swoich imieninach i zapraszając na nie (prócz kolegów z klubu) Ciocię Agatę, i nieśmiało Pannę Basię. W ten sposób Zenon znalazł się w impasie. W tej sytuacji nie może forsować swych zaproszeń do operetki. Byłoby to z jego strony wobec „braciszka” grube faux pas. Cięcie. Imieniny. Wesoły piosenkarski rozgardiasz, szampan, śpiew z nutą przewodnią: „Tam gdzie jest Florek, tam jest humorek”

Ten imieninowy hałas doprowadza Zenusia do furii. Porywa wiszącą szpadę i zamierza bezwzględnie rozpędzić to towarzystwo. Ale nieoczekiwanie wchodzi Ciocia z Basią i w tym momencie kulturalny, lecz groźny Pan Zenon postanawia natychmiast bawić się w Indian. Zaczyna skakać przez pochylnych kolegów Florka. Ma jednak pecha.. Trafia na samego Florka, który bez namysłu unosząc go na plecach zaczyna „obwozić” po pokoju. Kompromitacja całkowita. A Basia patrzy. Cięcie. Prezentacja przez Florka Cioci swoich kolegów z klubu, po czym Pani Agata sprytnie „podprowadzona” przez Florka, naszego bohatera, wręcza – już jako honorowy członek klubu „Świt” – pokaźny czek na rozwój sportowego budownictwa (basen czyli dom zdrowia po amerykańsku). W rewanżu wdzięczni bokserzy wyrzucają Ciocię w górę pod komendę Florka: „Hip, hip, hurra!” – doprowadzając ją do wzruszenia. Kiedy w międzyczasie Florek zauważył wdzięczącego się do Basi Zenusia, nie wytrzymał i też wraz z kolegami porwał ją do góry. Reakcja pana Zenona była aż nadto wymowna.

Teraz następuje jeden z kluczowych momentów filmu. Jeszcze raz zostaje przeprowadzona, rozmowa-ultimatum Ciotki Agaty z Bratem: „Onufry! Ja muszę mieć na jutro zdjęcie zaginionej gdzieś w kabarecie Agatki! Przerażony szef zaciąga Florka – już Jaśnie Panicza Florka – do fotografa, aby tam pozował po zmianie płci jako zaginiona Agatka. On przecież wciąż ma być jej „bliźniakiem”. Florek rozpaczliwie się broni, ale się odgraża „że to ostatni raz”.Staje do obiektywu w długiej, ciemnej sukni w jaskrawe chińskie

wzorki, stylowym kapeluszu i filuternie założonymi rękami. Budzi to spontaniczny wybuch śmiechu Orwida-Szefa, który jednak po groźnej uwadze bohatera natychmiast się opanowuje.

Scena na dancingu w hotelu, gdzie pan Zenon usiłuje przeprowadzić z Basią miłosny wywiad. Ulubiony typ mężczyzny, rodzaj miłości itd., oczywiście wszystko pod swoją figurę i styl bycia. Ma to być zapewne mężczyzna wysoki, dystyngowany, kulturalny. Ale Basia lubi przede wszystkim mężczyzn wysportowanych! Tak! Sport to moja specjalność odpowiada nieco skonfundowany Zenuś, po czym bez namysłu proponuje Basi wycieczkę do Wilanowa, oczywiście z szoferem, bo sam „jestem dziś nieco niedysponowany”. Na salę wpada Florek i widząc zmierzającego uregulować rachunek Zenusia natychmiast wybiega na ulicę. W drzwiach solidnie potrąca Pana Rowka (towarzysza podróży pani Agaty), który rozpoznaje w nim Agatkę. Jest wstrząśnięty. „Co za siła, co za dynamizm, wulkan!” Cięcie. „Agatka” będąc już na ulicy od razu rozpoznaje samochód Zenusia, przeistacza się mimiką i gestem w „hotelową panienkę”, po czym uwodzi szofera i przy klombie i wejściu na jakieś podwórko zadaje mu nokautujące uderzenie. Cięcie. „Agatka” nie tracąc czasu zmienia strój kobiecy na strój szofera i już jako szofer (z zakrytą twarzą) zajmuje miejsce kierowcy pana Zenona. Czeka. Widząc nadchodzącą parę, usłudnie otwiera drzwi auta i słysząc polecenie: „Do Wilanowa!” rusza. Cały czas jednak wszystko słyszy i widzi w lusterku, co dzieje się na tylnym siedzeniu.

Gdy tylko dochodzi ze strony Zenusia do jakiś gwałtowniejszych wyznań, Florek złośliwie rozpoczyna bardzo gwałtownie skręty. Budzi to stopniowo coraz większe przerażenie Zenona, którego nie stać na nic więcej jak na „Szofer zwariował!” W takim samym tonie oświadcza pannie Basi: „Ja panią kocham”, ale ta udaje że nie dosłyszała i złośliwie to komentuje: „Więc pan mnie ko... i co dalej?” (gra słów). Cięcie. Po zatrzymaniu samochodu na polecenie Zenusia następuje przez niego odkrycie na „bracie” mściwego kostiumu Florka – Antoniego, stąd nakaz: „do domu!” Owszem, Florek jako kierowca wraca, ale tyłem do tyłu. Ale to groteskowy szczegół.

Wyprowadzony z równowagi Zenuś postanawia się odegrać i wyjaśnić Cioci, że Florek cierpi właśnie na pozostałość po szkarlatynie („ale to nic takiego”), mówi wszystkim, że nie jest, kim jest, robi co innego niż powinien, a w ogóle to wpada w napady szału. Zenuś wypowiada swoje tłumaczenie nadzwyczaj przekonująco, nic więc dziwnego, że Ciocia jest pod jego wrażeniem. W tym momencie do pokoju wkracza Florek i usiłuje przedstawić Ciotce w rozmowie sam na sam, swoją wersję wydarzeń, „Wszystko to granda i nawalanka”, stwierdza, wskazując na „braciszka” i szefa, a Pani Ciotuchna wcale nie jest moją ciotką. Ja bym pary z gęby nie puścił, „ale szkoda mi tej dziewczyny dla tego łobuza (tj. Zenusia)”.

Ciotka chce go uspokoić, ale Florek porywa wiszącą szpadę i w ekstazie pokazuje Cioci jak Basia się z nim fechtowała. Sytuacja budzi w niej przerażenie, wybiega z pokoju i wydaje polecenie Bratu by ten natychmiast wezwał lekarza (z ówczesnego Pogotowia Psychiatrycznego) do zamkniętego przez Zenusia w pokoju i szamoczącego się z drzwiami Florka.

Przyjazd lekarza i sanitariuszy. Diagnoza. Normalny atak szału. Zabrać. Cięcie. Niejasność scenariusza. Pęknięcie płynności miejsca, czasu i akcji. Następuje riposta Florka. Służąca Marianna wzywa na pomoc rodzinę: „Nasza pani zemdląła albo jeszcze gorzej !” Rzeczywiście, żona Majewskiego unosząc się na krześle wskazywała na drzwi, w których znajdowała się z kabaretu wzięta Agatka. W długiej, gładkiej, ciemnej sukni ze szkolnym kołnierzykiem, torebką – wyjaśnia wszystkim: „Przeczytałam ogłoszenie (o zaginięciu, zanesione przez pana Rowka), bo mama tak dawno nie widziała swojej kochanej córeczki”, ironicznie łże jak z nut z beczelną melancholią, zaginiona „Agatka”.

Oczywiście, Zenuś i Papa od razu rozszyfrowują „co tu jest grane”, ale dbałość i troska o przejęcie dolarów Ciotki nie pozwala im na żaden ruch. A Dymsza gra już kolejne realistyczne wcielenie postaci: najpierw był mechanikiem samochodowym czyli sobą, potem (w przerywniku) bokserem na treningu, dalej Jaśnie Paniczem-synem szefa, „Agatką” pozującą do zdjęcia (zaginiona córką z kabaretu) wreszcie „Agatką”, tą samą wprawdzie, ale już odnalezioną, bo przybyła do domu, a teraz Dymsza gra dziewczę pełne wstydu, fałszywej skromności, no i wiedzy o nocnym życiu Warszawy.

Następuje komizm zemsty Florka na Zenusiu i szefie. Zenusiuowi każe się np. „w rączkę całować”. Zachwycona Ciotka zabiera jednak Agatkę do siebie do hotelu żeby się nią nacieszyć. A Agatka pyta mamusi czy może zabrać ze sobą pieska (owczarek niemiecki!), którego tak dawno nie widziała. I teraz następuje migawka kolejnego koncertowego pokazu ironicznej gry w wykonaniu Dymszy. Otóż, gra on na ekranie męską troskliwość jakoby eks-pielegniarki, którą rzekomo była Agatka. Zamiast kropli walerianowych, ma postawić swoją wiedzę i doświadczeniem na nogi pana Rowka, który źle się poczuł, z lekka już zagrypony z bólem gardła. Zdecydowane, pełne radykalnego ruchu i gestu podejście do pacjenta, sprawdzenie języka („ozór na szaro, niedobrze”, gwizdnięcie i natychmiastowa diagnoza: „szybki łyk mikstury wzmacniającej”, wszak wódki inaczej się nie pije), wzięcie na rękę i rzucenie na tapczan z dosadnym: „a teraz odpoczynek, psiakrew!”. Cięcie. No i do Basi. Ciotka już śpi.

A więc w nocne życie! Na dancing! Zaś Ciotki będzie pilnował piesek na wypadek gdyby się obudziła, nie daj Bóg! Zbliżenie twarzy Basi, która widząc przypadkowo

znajdującego się na parkiecie Zenusia szybko „wmanewrowała” go w mający być pokojowym taniec z siostrunią (czyli Dymszą-Florkiem-Agatką). Tymczasem pan Rowek zaskoczony siłą, osobowością i troskliwością Agatki bez namysłu podejmuje podchwytliwe zaproszenie pana Majewskiego do wypicia toastu ma jej cześć i zdrowie. A potem drugi, trzeci. Nareszcie poważnie już zalany Rowek (Michał Znicz) postanawia, w sentymentalnym stylu oświadczyć się pannie Agatce z panem Majewskim jako świadkiem. Wszystko przy bufecie restauracyjnym. Ta zaciągnięta do bufetu jest takim stanem rzeczy kompletnie zaskoczona, ale doświadczenie w piciu mikstur ma zdecydowanie większe niż pan Rowek, lecz kiedy kątem oka zobaczyła pannę Basię tańczącą z przygodnym partnerem, krew się w niej wzburzyła i wykorzystując Rowka jako partnera wkroczyła na parkiet. Rozpoczyna się taniec. Dymsza-Flork-Agatka natychmiast przejmuje spontanicznie funkcję wodzireja i solistki i brawurowo prowadzi figurowego walczyka śpiewając przy tym:

„A nasz walczyk

Wiecznie młody

Mimo lat i siwej brody

Pełen wdzięku i pogody itd.” Cięcie. Zmiana bohatera planu.

Do akcji wkracza Ares i już wiadomo, że trzeba szybko wracać do pokoju. A przed nim czeka już Ciotka i skruszonym (w dodatku z zalatującym alkoholem panienkom (skandal!) każe iść natychmiast spać. Cięcie. Poranek. Pan Onufrv leżąc na podłodze w stanie absolutnego kaca (plasterki cytryny na twarzy) uświadamia sobie swoje rozpaczliwe położenie po wczorajszej „imprezie”. „Co ja narobiłem!” – mój mechanik w ślubnej sukni! „Zenuś ratuj mnie!” Sytuacja staje się dramatyczna. Zenuś postanawia jednak pomóc Papie nowym pomysłem i zabiera go do fotografa. Rozpoczyna się kolejna intryga kontraktaku Zenusia w towarzystwie Papy. Otóż trzeba doprowadzić u fotografa do tego, by ten stworzył fotografię Florka – Agatki z maluchem w wózku na tle Saskiego Ogrodu. Zenuś ma zaś skomentować to dzieło odpowiednim anonimem o „Agatce” jako kobiecie z dużą przeszłością i nieślubnym dzieckiem. Anonim ma się znaleźć w rękach Rowka i w ten sposób udaremnić jego potencjalne zaręczyny z „Agatką”-Florkiem.

Ale Rowek jest nadzwyczaj szlachetnym mężczyzną, bo nawet gdyby ubóstwiana przez niego „Agatka” miała sześcioro dzieci to i tak nie złamałoby to jego uczucia do niej. Nic więc dziwnego, że Ciotka z Rowkiem postanawiają wziąć losy dziecka w swoje ręce, tj. najpierw je odszukać, a potem zawieźć do matki, która ma się nim zająć jak przystało na matkę. I tak się dzieje. Ciotka z Rowkiem odszukują w Ogrodzie taki sam wózek jaki był na zdjęciu, tyle że z nianią, potem zabierają dziecko (niania musiała skoczyć po mleko) i

zabierają je do „Agatki”. W hotelu Ciotka wybacza „Agatce” wszystko. Florek-„Agatka” jest pobity. Więcej, on jest zdruzgotany (przynajmniej tak gra to Dymśa). Florek za wszelką cenę łaknie cygara, wysyła więc swojego owczarka, by mu je skądkolwiek przyniósł. I ten to robi, kradnąc gościowi hotelowemu cygaro ze stolika.

Tymczasem Ciotka, która w międzyczasie poszła po mleko zdążyła nagle przyjść i ku jej zdumieniu zobaczyć jak „Agatka” spokojnie sobie siedzi, a dziecko krzyczy! Kolejne komiczne ujęcie. „Agatce” cygaro wpadło właśnie za koszulę, więc rozpoczyna popis niezwykle tanecznych pas rodem z Ameryki Południowej, chcąc się za wszelką cenę pozbyć, tego cholernego cygara. Swoim tanecznym solo budzi podziw pojawiających się właśnie na korytarzu Basi i Rowka. Ten taniec to kapitalna parodia tańca brzucha, ramion, gestów w wydaniu Adolfa Dymśy. Tak parodiować taniec potrafił tylko on. Dzięki temu talentowi Dymśa wywoływał u widza tzw. śmiech parodiowy, który – jak przekonująco dowodzi Władimir Nowikow – „ma charakter ambiwalentny, łącząc w sobie pierwiastek burzycielski i twórczy”, służy jako środek do wyrażenia krytyki i jednocześnie zachwycania się swoim obiektem⁷⁰.

Pamiętając o tym, wróćmy do filmu. Dopiero wejście Ciotki, która bynajmniej nie podziela entuzjazmu wspomnianych widzów dla tanecznych umiejętności Agatki przerywa ten popis. Ciotka postanawia w radykalny sposób odesłać Agatkę do domu, by tam wraz z dzieckiem doszła do siebie. I tu następuje kolejne wcielenie Dymśy. Teraz jako Agatka, ale przebrana w pielęgniarski strój i czepek krząta się skwapliwie koło niemowlaka zarządzając przy tym całym domem: żoną Majewskiego (a jej „matką”), nim samym, a już „dziadziusem” i wreszcie ze szczególną radością Zenusiem, któremu bezpardonowo jako wujkowi zleca przewinięcie (sic!) pieluszek. Florek-„Agatka” przechodzi do kontry, wszak zemsta jest rozkoszą bogów – przypomnę – zwłaszcza w dobrej sprawie.

Powoli zbliża się finał, ale zanim on nastąpi, potrzebne jest krótkie resume tej części filmu. Składa się ona z trzech splecionych z sobą motywów: 1) intrygi obrony 2) intrygi ataku 3) intrygi – kontry Florka:

1) Intryga obrony polegała na przygotowaniu się przed zarzutami Ciotki w sprawie czwórki dzieci, spośród których istniało tak naprawdę tylko jedno (Zenon). Zosia miała umrzeć śmiercią naturalną, Agatka, bliźniaczka Florka jakoby uciekła do kabaretu i ślad po niej zaginął, pozostał tylko jej brat Florek, którego na okres pobytu Ciotki w Warszawie ma grać

⁷⁰ Władimir Nowikow, *Parodia i śmiech parodiowy*. W: *Humor europejski*, Ibid, s. 304 i n.

prawdziwy Florek-mechanik uznany zgodnie przez domowników za niedorajdę, a nawet bywało, że i gorzej;

2) Intryga kontrataku miała polegać na zdobyciu przez Zenusia za wszelką cenę wychowawicy Siostry szefa, a mianowicie Basi i w efekcie przejęciu majątku Ciotki co uratowałyby zakład przed ruiną;

3) Intryga kontry Florka polegałaby natomiast na uruchomieniu całej procedury ośmieszenia i kompromitacji Zenusia w oczach Basi, a równocześnie pokazania szczerego zauroczenia, fascynacji i uczucia osobowością, panny Barbary (zresztą z wzajemnością) przez tytułowego bohatera.

Kiedy przychodzi rozpatrywać istotę śmiechu Dymisy w tym filmie (zresztą czy tylko w tym?) to zacząć trzeba od spostrzeżenia, że on się nigdy nie śmieje, on się tylko uśmiecha! I niepodobna w tym miejscu nie posłużyć się obszernym cytatem Boy'a o Molierze: „Śmiech Moliera płynie z podłoża rozumu i służy celom rozumu, jest jego najużyteczniejszą i najsprawniejszą bronią. Komizm Moliera [...] cechuje prawda i głębia. Nie jest to tarcie słów o sobie, nie jest to nigdy dowcipkowanie, komizm ten płynie z charakterów i z oświetlających te charaktery sytuacji. Molier ma pełną gamę, wszystkie rodzaje śmiechu od rozhułanej farsy, nie cofającej się przed żadnym środkiem działania i żadnym konceptem, aż do dyskretnego uśmiechu: wywołanego grą inteligencji. Śmiech to prawda życia, „która pod różnymi powierzchniami lśni się tysiącem iskier”⁷¹. Molier był geniuszem światowej komedii i nowym odkryciem specyfiki śmiechu i komizmu. Dymisa był największym polskim twórcą filmowej komedii, który uświadomił szerokiemu odbiorcy, że filmowa sztuka aktorskiego szczegółu polega na przedstawieniu podpatrzonych prawd ludzkich zachowań, tonu słowa, mimiki, ruchu, gestu, by z całości stworzyć charakter człowieka. Parafrazując opinię mistrza polskiej sceny, Jerzego Leszczyńskiego (przytaczaną w innym rozdziale) trzeba wyraźnie stwierdzić, że aktor który tego nie potrafi, nie może pretendować do miana artysty kina.

Przytoczony wyżej cytat Boy'a – jest jak sądzę – idealnym komentarzem niezwyklej osobowości aktorskiej Adolfa Dymisy, który na ekranie śmiech tworzył, nie odgrywał. Jego lustro życia, podpatrzone i złożone z realiów ludzkich zachowań, natury i sytuacji, często poprzez momenty nawet migawkowe lecz zbudowane okrucami tonu, ułamkami gestu, plastyką mimiki i ruchu, kostiumu, pyszną parodią tańca – tworzy razem niepowtarzalny typ człowieka w jego różnych komicznych, ale i subtelnie pouczających odcieniach.

⁷¹ Tadeusz Boy-Żeleński, *Szkice o literaturze francuskiej*, t.1, Warszawa 1956, s. 220-221.

Takim edukacyjnym przykładem jest w *Niedorajdzie* piosenka – przebój H. Warsa ze słowami Jurandota (do tego jeszcze powrócę), pt. *Co z Tobą Florek*. Warto ją poznać bliżej albowiem jest ona swoistym kluczem idei całego filmu. Siedząc na podłodze garażu, Dymsza-Florek (Niedorajda) – śpiewa do swojego pieska (owczarek niemiecki!), który jest dlań swoistym alter ego. Oto jej treść:

„Jednakowo dla nas piesku dola psia,

Więc trzymajmy chociaż sztamę Ty i ja,

Tobie patrzy melancholia z pyska,

Mnie gardło ściska głupia łza (i teraz jej zbliżenie, jest widoczna w kieszonkowym lusterku trzymanym w zębach przez przyjaciela...),

Gdzie Twój humorek, co z Tobą Florek,

Tak Ci posmutniał wesoły pysk” (bohater śpiewa do lusterka czyli do siebie).

I teraz następuje zmiana adresata. Tę zwrotkę aktor śpiewa błyskotliwie, parodiując podniosłość operowego stylu, już na stojąco twarzą do kamery, czyli widowni. A oto ona:

„To nic, że bryndza, to nic, że źle. Jak człowiek mętny, kwaśny, w złym humorze, To mu przez to jeszcze gorzej, Florek! uśmiechnij się!”

Ułamkową pointą tego apelu jest radosny skok psa na ramię bohatera. Każdy najdrobniejszy szczegół jest tu logicznie przemyślany. I na tym polega wielkość aktorskiej sztuki Adolfa Dymszy, no i jej wyczucie przez reżysera.

Kiedy dziś ogląda się *Niedorajdę*, będąc „osaczonym” przez technikę, telewizję, komputeryzację i sport w niewyobrażalnej dotąd skali, rodzą się zupełnie niecodzienne skojarzenia interpretacyjne. Oto zbliża się finał filmu, a oglądając go obecnie nie mogę oprzeć się zestawieniu w myślach ze skocznią narciarską i telewizyjną transmisją skoków. Dowód? Oto on:

a) Skoki otwiera zapowiedź spikera dotycząca mającego skakać zawodnika. A filmowy odpowiednik?

- ujęcie, w którym Ciotka Agata informuje swą wychowanicę o mającym się wieczorem odbyć meczu bokserskim między „Świtem” (klubem Florka) a MKS-em. Ciotka jako honorowa prezeska klubu ma zbyt wiele godności i dumy, by odmówić temu zaszczytowi zaproszenia, mimo iż wie, że Florka na meczu nie będzie;

b) Zawodnik na ławce startowej jest tuż przed sygnałem wypuszczenia go do najazdu na próg skoczni:

- ujęcie ze zbliżeniem w planie amerykańskim siedzącej obok siebie Cioci i Basi. Obok Florek-„Agatka”. Zrezygnowanym i pełnym wyrzutu tonem oświadczą Basi, iż on już wie, po

co chciała się spotkać z Florkiem na meczu. Miała go poinformować o mających się odbyć jeszcze tego wieczora zaręczynach z Zenonem – jak mówił pan Majewski – Basia wybucha śmiechem. Napięcie wzrasta;

c) Zawodnik po torze zbliża się do progu skoczni i odbicia:

- pełne zbliżenie twarzy Basi: „Widzę Agatko – powiada – że ty bardzo kochasz swego brata (tj. Florka). Wiedz, że ja go bardziej niż lubię”. Zmiana ujęcia. Sędzia ringowy oświadcza, że Florek Węgorzyk dotychczas się nie stawił. W razie jego nieprzybycia w ciągu minuty-walkower dla MKS;

d) Odbicie z progu skoczni i lot.

- Florek zrywa się z miejsca. Krzyczy do sędziego: „Panie sędzio! Florek zaraz będzie!” Po czym pełen desperacji natychmiast wybiega do szatni, by za chwilę (co prawda jeszcze w kapeluszu Agatki, ale to tylko filmowa impresja) wskoczyć na ring. Florek ze złością wyrzuca kapelusz i rozpoczyna walkę. Początkowo przewagę ma przeciwnik;

e) Tymczasem na skoczni niespodziewany, silny podmuch wiatru. Zawodnik walczy nie tylko o utrzymanie się w locie, on walczy o życie:

- ujęcie z walki Florka na ringu. Po jednym z ciosów rywala pada na deski. Nockdown. Zdaje się, że to już koniec. Ale...

f) Skok zawodnika jeszcze się nie skończył. On zdołał wyjść z niebezpieczeństwa i teraz walczy o odległość:

- zbliżenie do planu amerykańskiego. Basia zrozpaczona zrywa się z miejsca i krzyczy co sił: „Floruś wstań! Floruś!”

Florek słysząc jej głos wie, że nie może jej zawieść. Ostatkiem sił podrywa się do walki i rozpoczyna szaleńcze natarcie, ląduje, tym razem zakończone jest sukcesem. Przeciwnik pada na deski. To jest nokaut!

g) Lądowanie na niezwyklej odległości;

h) Zbliżenie Florka, który po nokautującym zwycięstwie triumfalnie unosi ręce do góry. Sędzia ogłasza koniec walki przez k.o.

Basia wskakuje na ring i dziękuje Florkowi próbą pocałunku, ale ludzie patrzą. Dużo ludzi. Nie wypada. Para jest szczęśliwa. Cięcie. Tylko Ciotka Agata z panem Rowkiem opuszczają widownię: „Panie Rowek – oszukano nas!”, stwierdza autorytatywnie Ciotka i pociąga pana Rowka za sobą. Ale wobec zwycięstwa, jakież to małe! Pojedynek się skończył;

Zawodnik słyszy ostateczny wynik skoków z głosu spikera i już wie, że wygrał. A w filmie on wie, że wygrał nie tylko walkę. Wygrał życie. Cięcie. Pointa. Policja w towarzystwie niani aresztuje Ciotkę Agatę i pana Rowka za kradzież dziecka z Saskiego Ogrodu. Pan Rowek co

prawda się opiera, twierdząc „że on jest taki wąły”, ale policji to nie przeszkadza. No i poza tym *dura lex sed lex* (łac. twarde prawo lecz prawo).

Ostatnia scena: perspektywa więziennego korytarza, po którym zbliża się Ciotka Agata do uszczęśliwionej pary, by udzielić im swego błogosławieństwa na nowej drodze życia, mimo że czyni to z za krat. A z rodziną Majewskich to ona sobie jeszcze porozmawia. A teraz idzie odpocząć w ciszy celi więziennej po tym piekle. Cięcie. Zbliżanie ujmującego uśmiechu Florka i Basi: Wprost do widowni. Tak to uśmiech zwyciężył życie.

Finał tego filmu stanowi wyraźnie zarysowaną, ale i oderwaną od wcześniejszych części całość. Dlatego sądzę, że trzeba mu poświęcić osobną chwilę refleksji, bo na to zasługuje. Fałsz i małość życia, zostaną w nim zatarte przez niezwykłą wiarę i optymizm człowieka w sens woli własnego działania, nawet gdyby przyszło je realizować w zdawałoby się niezwykłych trudnościach. Pogoda człowieka i jego determinacja – zdaje się mówić Dymśa – są w stanie zmierzyć się z każdymi okolicznościami. Tylko nie wolno się poddawać.

Adolf Dymśa jako pierwszy aktor w przedwojennym kinie polskim stworzył własną, niepowtarzalną ideę uśmiechu, a ściślej biorąc, realizację tej ludzkiej emocji do słów dialogów, tekstów piosenek, tanecznych rytmów, mimiki i gestu. Dymśa był wybornym tancerzem, ale jego taniec w filmie, niezwykle różnorodny, zawsze był połączony z kpiarskim gestem czy wręcz postawą. Jeśli do tego dodać kapitalnie dostrzeżony i przejęty z rzeczywistości ton słowa, jego melodykę, barwę dykcji i brzmienia wraz z niepowtarzalnymi zdolnościami mimicznymi, to otrzymać można w efekcie wizerunek mistrza filmowej komedii polskiej. Jego swoista filozofia uśmiechu w tym filmie jest rodzajem twórczego pytania o rodzaj i cel działania człowieka, aby osiągnąć jedną z najważniejszych dla niego wartości: pogodę ducha prowadzącą do szczęścia, a co za tym idzie, wiarę w sens istnienia i niezależności od otaczającego zła. Uśmiech w ujęciu Dymśy to nie tylko określona gra mimiki ust czy szerzej całej twarzy (gra brwiami, spojrzenie, ruch czoła), to zestawienie podpatrzonych z życia typów zachowań człowieka, takich jak np.: zdziwienie, niespodzianka, niedowierzanie, radość, ironia, parodia tańca czy lekceważenie, sentyment, nostalgia, podziw, zaduma. A to przecież nie wszystko. Fenomen człowieka – zdaje się mówić Dymśa – bez uśmiechu nie istnieje. I ma rację.

Śmiech może być świadectwem dziejącej się przy nim akcji, ale też oceną dziejących się właśnie wydarzeń. Ten aspekt swoistej filozofii uśmiechu (u Dymśy zwłaszcza!) jest znacznie bardziej skomplikowany. Otóż aktor śmieje się nie tylko do współgrających partnerów. On śmieje się także do widza, tworząc z nim swoisty kontakt. Powiedziałbym

nawet język wymiany wartości (choć nie lubię tego słowa) kontekstualnych. Aluzje, metafory, parodie tworzą bowiem specyficzną nić porozumienia kręcącą się wokół zachowań, obyczajów, historii. Ale ta nić może czasem się zagmatwać, może spowodować u widza zadumę, wątpliwości, nostalgię czy melancholię wreszcie. Lecz nie tylko! Ta nić może spowodować spontaniczny efekt radości, a nawet entuzjazmu. I odwrotnie, może stać się przyczyną smutku czy zwątpienia. Jakkolwiek na nią spojrzeć, tak rozumiany moment uśmiechu tworzy lub co najmniej pomaga w tworzeniu atmosfery niepowtarzalności chwili jego odbioru. Nie na darmo Goethe w *Fauście* przekazał potomnym znamienne słowa: „Trwaj chwilo! Chwilo jesteś piękna!”

No, a teraz pora odpowiedzieć na pytanie: Jak? Jak Dymśza bierze uśmiech w „swoją niewolę”? I tu wkraczając w gąszcz środków artystycznych trzeba mieć zaiste szczęście Tezeusza i jego znajomości z Ariadną, żeby wyjść z tego labiryntu. Aliści jak mawiał w *Panu Tadeuszu* kapitan Ryków: „Wszystko można, lecz z ostrożnością...”. No właśnie! Patrząc na grę Dymśzy, Orwida, Znicza, Broniszówny i Boguckiego w *Nedorajdzie* odnoszę wrażenie, że jest to komedia prowokująco dziwna. Być może dlatego, że – używając terminologii Jeana-Claude’a Piguet’a – występuje w niej jednocześnie podwójna wartość uśmiechu i śmiechu oraz podwójna ich interpretacja: śmiejemy się dlatego, że kreacje aktorskie przenoszą nas jakby do świata przez siebie stwarzanego a zarazem śmiejemy się, bo kreacje te są „brzemienne” samą rzeczywistością. Są więc one depozytariuszami komizmu i rzeczywistość sama przemawia przez ich komiczność⁷².

Tym filmem albo się trzeba delectować, albo go nie oglądać w ogóle. Skąd ten karkołomny wniosek? Ano stąd, że jest to dzieło będące tylko i aż znakomitą edukacją polskiego realizmu aktorskiego, wywodzącego się hen! od Żółkowskiego, Modrzejewskiej, Solskiego czy arcymistrza szczegółu w grze Kazimierza Kamińskiego. A ta tradycja zanika.

Nedorajda jest komedią wesołej (choć nie dla wszystkich) intrygi z jednej strony, wzbogaconej „przebierankami”, karykaturą formy niektórych obyczajowych postrzeżeń i zachowań postaci (zwłaszcza widocznych u Dymśzy, Broniszówny jako Ciotki Agaty, czy Znicza – „wąty” pan Rowek – i Orwida w roli pana Majewskiego), a wszystko to w niezwykle dynamicznym tempie, wzbogacone ponadto ironią, parodią czy zemstą, ale z drugiej strony to pouczenie (komiczne co prawda, ale jednak pouczenie) o sensie walki i sportu w życiu człowieka. Okazuje się, że rozrywka może być także dla odbiorcy radosną

⁷² Jean-Claude Piguet, *Struktury logiczne komizmu*. W: *Humor europejski*, Ibid, s. 145 i n.

szkołą życia tyle tylko, że ubraną w komediowy kostium i mogącą dać człowiekowi chwilę radości. On musi tylko bardzo jej chcieć i bardzo weń uwierzyć.

Rozdział VIII

Paweł i Gawęł -

pogodny wynalazca i przewrotny przyjaciel

„Paweł i Gawęł w jednym stali domu,
Paweł na górze, a Gawęł na dole;
Paweł, spokojny, nie wadził nikomu,
Gawęł najdziwsze wymyślał swawole, [...]
Znosił to Paweł, nareszcie nie może;
- Zmiłuj się waćpan, poluj ciszej nieco,
Bo mi na górze szyby z okien lecą, -
A na to Gawęł: - Wolność Tomku

W swoim domku, [...]"

Tak hrabia Fredro rozpoczął swą wyborną bajkę⁷³.

Prawie 100 lat później, w dźwiękowym filmie, sztuce XX wieku, zaczęła się ona podobnie choć jednak inaczej. W ogólnym planie miasteczka małego, zbliżenie – do niewielkiej kamieniczki było. Na niej dwa szyldy okazałe widniały: pierwszy – „Paweł Gawlicki, aparaty radiowe”(!), na górze; drugi – na dole, „Gawęł Pawlicki, bazar amerykański”(!).

Teraz, gdy już wiadomo, gdzie się znajdujemy akcja rozpoczyna się w błyskawicznym tempie. Oto Paweł usiłuje sprzedać statecznej parze klientów swój najnowszy wynalazek: nowe radio na baterie. Nie na prąd, nie na elektryczność, a na baterię. Jego podstawową zaletą to jednak nie tyle źródło zasilania co wielkość. Ten typ radia jest bardzo mały, a mimo to powoduje, że słyhać go dobrze w całym pokoju. Ale to dla klientów argument mało przekonujący. Radio to powinien być mebel, żeby go wszyscy widzieli, zwłaszcza jak „jest rodzina duża, taka na dwanaście osób”. Paweł jednak nie chce rezygnować tak łatwo z interesu, proponując okazałej parze równie solidny model innego radia: superheterodyna 514. Już, już wydawało się, że rybka chwyciła. Przekonujący wygląd, wspaniały odbiór. Ideal. Wszystko byłoby świetnie gdyby nie Gawęł, który mimo ostrzeżenia włączył do prądu swoje żelazko, jako że chciał nim przeprosować „marynareczkę swego szacownego klienta”, bo

⁷³ Zob. Aleksander Fredro: *Pisma wszystkie*, oprac. S. Pigoń, t. V, komedie: *Pan Jowialski*, Warszawa 1956

przecież „[...] Wygładzone ubranko mężczyzny jest życia ozdobą”. A poza tym: „Ty masz klienta i ja mam klienta” – powie później przekornie Pawłowi. To, iż spowodował tym samym dość istotne zakłócenia w odbiorze modelu superheterodyny 514 to drobiazg. No i w efekcie do sprzedaży radia nie doszło, a klienci woleli poszukać gramofonu gdzie indziej. No, ale Gawel też dostał za swoje. Jego ukochane żelazko spaliło pokaźną część wspomnianej „marynareczki” (nawiasem mówiąc, podczas przeprowadzanej właśnie przez Gawła interwencyjnej wymiany zdań z Pawłem) i chociaż druga kłapa była wyprasowana elegancko, to jednak dobrze, że skończyło się tylko na 30 zł odszkodowania (to później) i uchwyconym przez kamerę złośliwie, triumfalnym zwycięskim spojrzeniu Pawła (to teraz). Tak, Gawelku sprawiedliwości stało się zadość. Poza tym, z przypalaniem nie ma żartów. No i ta mentorska uwaga Pawła: „Nie czyn drugiemu, co tobie niemiłe!”

Pora teraz bliżej przedstawić bohaterów filmu: Paweł Gawlicki to Eugeniusz Bodo zaś Gawel Pawlicki to Adolf Dymśa. Porównując te dwie postacie można – jak sądzę – posłużyć się plastycznością matematyki. O ile Paweł (Bodo) to miał być temperament, o tyle Gawel (Dymśa) to był temperament spotęgowany. A że obydwaj byli znakomitymi piosenkarzami, tancerzami, aktorami wręcz kreującymi skecze (w kabarecie Qui-Pro-Quo), więc nie bez powodu zostali uznani za kabaretowe gwiazdy przedwojennej estrady i dlatego było oczywistym, że w roli Pawła i Gawła mogli być obsadzeni tylko oni, tym bardziej że Bodo grał w takich filmach komediowych jak: *Jego ekscelencja subiekt*⁷⁴, *Czy Lucyna to dziewczyna*⁷⁵, *Jaśnie pan szofer*⁷⁶, omawiany *Paweł i Gawel* oraz drugi film z Dymśą: *Robert i Bertrand*, a sam Dymśa kreował czołowe role w takich pozycjach jak *Antek Policmajster*, *Dymśa na Wojnie* czy *Niedorajda*, nie mówiąc o analizowanym *Pawle i Gawle*. Jednym słowem był to tandem z nie byle jakim doświadczeniem. I jeszcze jedno. Rola Gawła dla Dymśy okazała się strzałem w centrum „dziesiątki”, jako że Dodek, nazywany tak pieszczotliwie przez brać aktorską, w życiu prywatnym nie mógł żyć bez robienia kolegom dowcipów na scenie, ekranie i w życiu. Gdyby tak można było ułożyć z nich antologię; człowiek miałby z czego żyć przez kawałek czasu.

⁷⁴ Zob. *Jego ekscelencja subiekt*, komedia z 1933 roku, w reżyserii M. Waszyńskiego, według scenariusza: K. Toma, z Eugeniuszem Bodo, Antonim Fertnerem i Iną Benitą oraz Mieczysławą Ćwiklińską w rolach głównych.

⁷⁵ Zob. *Czy Lucyna to dziewczyna?* – komedia z 1934 roku, w reżyserii J. Gardana, na podstawie scenariusza: K. Toma, J. Gardana, M. Krawicza z Jadwigą Smosarską, Eugeniuszem Bodo, Mieczysławą Ćwiklińską i Zygmuntem Chmielewskim w rolach głównych.

⁷⁶ Zob. *Jaśnie pan szofer*, komedia z 1935 roku, w reżyserii M. Waszyńskiego, na podstawie scenariusza: K. Toma, z Eugeniuszem Bodo, Antonim Fertnerem, Iną Benitą w rolach głównych.

Podstawowym zagadnieniem tej analizy będzie wyjaśnienie istoty filmowej parafrazy w kontekście literackiej aluzji do bajki Aleksandra hr. Fredry *Paweł i Gawł*⁷⁷. Ta polska komedia filmowa końca lat trzydziestych (1938) związana z autorem *Zemsty* iskrzy się brawurowym i logicznym tempem, komizmem kontrastu różnego stopnia a przede wszystkim bogactwem różnorodnych odcieni komediowego realizmu i parodii ludzkich zachowań. Igraszka? Czy próba technicznego (film dźwiękowy) stworzenia symbolu humanistycznej odwagi spojrzenia, pokonywania przestrzeni i czasu, a wszystko to w aurze lekkości, stabilności i siły człowieka. A może, a może ta filmowa wersja *Pawła i Gawła* w oparciu o motyw utworu jednego z największych polskich klasyków literatury – Aleksandra Fredry, była próbą spojrzenia na możliwość utrwalenia i żartobliwego rozwinięcia więzów kulturowej tradycji literackiej? Przecież jest to wartość nie tylko stała, nie tylko odważna, nie tylko nasycona wyborem humorem; ona jest po prostu bardzo mądra. Dlatego ta filmowa komedia, mimo że tak skromna, tworzyła w błyskotliwy sposób kulturowy związek „między dawnymi a nowymi laty”.

Zaś kluczem do rozwiązania tych problemów jest jedno słowo: parafraza, pochodzenia greckiego, niemal identycznie brzmiące w językach francuskim, angielskim, niemieckim i rosyjskim, jest tłumaczone jako „przeróbka utworu literackiego rozwijająca, często także swobodnie i żartobliwie upraszczająca jego treści, oddająca je za pomocą środków odmiennych niż zastosowane w pierwowzorze, przy zachowaniu jednak rozpoznawalnego podobieństwa do owego pierwowzoru”⁷⁸. W omawianym przypadku owym utworem literackim jest bajka Aleksandra Fredry, a przerwóbką *Paweł i Gawł*, komedia filmowa z 1938 roku, wyreżyserowana przez Mieczysława Krawicza i ze scenariuszem napisanym przez Napoleona Sądkę, Jana Fethke i Ludwika Starskiego. Natomiast „rozpoznawalne podobieństwo”, to w przypadku filmowej wersji bajki Fredry wybór komicznego kontrastu jako głównej metody przedstawiania najważniejszych par postaci w filmie. Przypomina ona klasyczne chapeau bas, tyle że skierowane pod adresem głównych bohaterów oraz intryg we włoskiej komedii dell’arte⁷⁹. Gdyby bowiem sięgnąć do historii kultury, to można zaryzykować skojarzenie filmowego *Pawła i Gawła* ze strukturą teatralną właśnie komedii dell’arte.

⁷⁷ Film ten nie jest adaptacją literacką w znaczeniu, jakie przypisują temu zjawisku teoretycy X muzy, którzy stworzyli najważniejsze koncepcje przystosowywania dzieł pisarskich do potrzeb kina. W tym wypadku zasadnie można mówić jedynie o inspiracji literackiej. Por. Tadeusz Miczka, *Adaptacja. W: Słownik pojęć filmowych*, t. 10, pod red. A. Helmana, Kraków 1998, s. 7-42.

⁷⁸ Zob. *Słownik...*, Ibid. s. 371.

⁷⁹ Na temat komedii dell’arte zob. m.in. Natalino Sapegno, *Historia literatury włoskiej w zarysie*, Warszawa 1969, s. 246 i n.

Tak jak ramy przedstawienia tejże komedii wyznaczał scenariusz wywieszony w dwóch egzemplarzach po lewej i prawej stronie za sceną, przekazywał wykonawcom zarysy akcji, wyliczał ważniejsze sytuacje oraz potrzebne w sztuce rekwizyty, tak w filmie jest podobnie – punktem wyjścia jest powszechnie znana bajka Aleksandra hr. Fredry z jej parą tytułowych bohaterów i konfliktowym rysem charakteru postaci. Paweł i Gaweł w filmie to przecież mocno podretuszowani zanni – Brighella (Bodo) i Arlecchino (Dymsza), wzajemnie się punktujący, mający kontrastowe wady, zalety i temperamenty, ale mający też do siebie słabość; menadżer – Orwid to w wielu cechach dr Pantalone, menadżer „cudownego – dziecka, cudownej skrzypaczki Violetty Bellami”, z którą przyjdzie mu mieć liczne perturbacje, a wszystko dla odzyskania winnego mu długu jej zmarłego ojca. Jego partner to kapitalnie grający zdecydowanie łysiejącego Dottore (podstarzały żigolak – Sempoliński z wyraźnie szlachecką proweniencją – słynne „Nie pozwalam!”), a dwa walczące o względy Pawła dziewczątka to: słodka Anielcia (H.Dore), blondynka z „kamieniczką” posługująca się w tym pojedynku wypróbowaną strategią babci i mamusi: „przez żołądek do serca”, i ognista Violetka (H.Grossówna), dziewiętnastoletnia brunetka, która zdobędzie Pawła prawdziwą miłosną emocją, marzeniem, niewinnością (chyba...), no i wiarą⁸⁰.

Proponuję po kolei: przedstawić przebieg filmu i podjąć próbę naszkicowania klimatu tej komedii, ideę kompozycji, a na koniec poddać swoistemu resume całość poświęconą wszelako wartości kina, a przede wszystkim głównego aktora w tym filmie. Postanowiłem analizę tego filmu rozpocząć od przedstawienia przebiegu filmu, ale nie dlatego, by unaocznic wydarzenia z akcji tej komedii, ukrywając się za schematem suchego streszczenia. Bardzo zależy mi na tym by nakreślić klimat tego filmu, w którym obok śmieszności wydarzeń samych w sobie jest widoczna – jak sądzę – igraszka z literacką zasłoną tej komedii i to nie tylko w formie bezpośredniej aluzji lub nawet cytatu wynikającego z ujęcia, lecz także – a może nawet przede wszystkim – z dodanej lub podstawionej niezwykle zręcznie sytuacji daleko sięgającej parafrazy filmowo – literackiej, tj. tych środków filmowych, które są dla filmu szczególnie ważne – aktor, montaż, dźwięk, przedstawiony ruch postaci w czasie i przestrzeni, i które są związane z ideą porównania. Porównania świadomości widza ze znajomością kulturową tradycji literackiej w rozmaitych aspektach. W omawianym

⁸⁰ Przy okazji warto nadmienić, że wielu polskich przedwojennych krytyków teatralnych porównywało wykonawców Qui-Pro-Quo, w tym Adolfa Dymszę, do komediantów dell'arte. Zob. m.in. Julian Lechoń, *Rewia nr 2*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 45 i Henryk Liński, *Codziennie dancing*, „Gazeta Polska” 1930, nr 173. Zob. również Dorota Fox, *Aktorstwo kabaretowe – zabawa, zawód, sztuka*. W: *Od symbolizmu do post-teatru*, pod red. E. Wąchockiej, Warszawa 1996, s. 119 i n.

przypadku będzie to znajomość twórczości Fredry na przykładzie *Pawła i Gawła*, ale w innych przypadkach historii naszego kina można przywołać innych wielkich polskich klasyków literatury, mających przy tym rangę taką jak Mickiewicz (*Pan Tadeusz*), Prus (*Lalka, Faraon*), Reymont (*Ziemia obiecana*), Wyspiański (*Wesele*) czy pozostali inni wielcy (Orzeszkowa, Sienkiewicz), których wszelako film też dostrzegł i adaptował. Będzie to również paralela pierwszego porównania ze znajomością współczesnych dla widza zjawisk techniczno-cywilizacyjnych, w wypadku *Pawła i Gawła* chodzi o radio, baterię, a z mniejszych urządzeń skromne żelazko, jednym słowem opanowanie i uzależnienie działalności i życia człowieka przez różne możliwości wykorzystania prądu (tak jak dziś mówi się o komputerze, internecie czy telewizji).

Zgodnie z tym przebieg filmowego *Pawła i Gawła* powinien stać się rodzajem zachęty do uruchomienia wyobraźni widza filmu i czytelnika moich refleksji, i do rozpoczęcia gry-zabawy z jednej strony z hr. Aleksandrem Fredrą, a z drugiej strony z twórcami (reżyserem, scenarzystom, kompozytorem) i odtwórcami filmu (głównymi aktorami: Eugeniuszem Bodo i Adolfem Dymszą wraz z ich głównymi współpartnerami: Heleną Grossówną, Józefem Orwidem, Ludwikiem Sempolińskim i Haliną Dore). A tłem niechaj będzie wrażliwość odbiorców na żart i humor słowa, gestu, mimiki, ruchu, tańca, dźwięku i kostiumu. Jeśli do tego dodać czysto filmowe środki artystyczne (różne formuły i zestawy, kompozycje i ujęcia zdjęć), będzie można zarówno rozpatrywać jak i odczuwać wnętrze filmu.

Na końcu tego rozdziału podejmę próbę odnalezienia odpowiedzi na pytanie o wartość zabawy w kino z literaturą za pomocą aktorskiej sztuki filmowej owego czasu. Dlatego przedstawiam sztukę aktorską mistrzów polskiej szkoły komizmu ekranowego, która pozwoli nie tylko na jak najbliższe zbliżenie współczesnego widza do fenomenu kina tamtych lat, lecz także będzie pomocna w rozróżnianiu kiczu, szmiry, tandety i prostactwa współczesnej telewizji, ekranu czy kabaretowej estrady.

Jesteśmy w sali kinowej. Łagodnie gasną światła. Zapada przytulna ciemność. Ekran rozjaśnia się bijącym po oczach światłem filmowej czołówki:

REX - FILM

MA ZASZCZYT PRZEDSTAWIĆ

EUGENIUSZA BODO

ADOLFA DYMSZĘ

i HELENĘ GROSSÓWNĘ

W KOMEDI I AL. HR. FREDRY OPARTEJ NA MOTYWACH BAJKI

Pierwszy ruch w tej błyskawicznej partii szachów należy do Pawła. Otwiera on grę w majestacie dostojności, ale i uśmiechu sprzedawcy aparatów radiowych. Ba! Żeby tylko sprzedawcy! Wynalazcy nowego radia na baterię! Nad którym rok pracował! On – świetnie zbudowany mężczyzna w starannym ciemnym garniturze, jasną koszulą, ciemnym krawacie, rozmawia ze swoimi klientami (para nader statecznych i finansowo dojrzałych małżonków) w sposób pełen szacunku (wiadomo! – nabywca), ale i wyrozumiałości (wiadomo! – klient-ignorant!). Układ wartości przeznaczonych do sprzedaży radioodbiorników został nakreślony grubą kreską kontrastu tych rekwizytów.

Najpierw – niepozorne, małe radio na baterie, które do kieszeni płaszcza pokaznej małżonki można wsadzić – później duże (w końcu superheterodyna model 514, a tę w wypadku sprzedaży można wsadzić jedynie do dorożki). Ale w końcu to mebel! Co było dalej pisałem na wstępie. Nadeszła pora zemsty Pawła za straconego klienta. Czyż trudno się dziwić, że poszedł natychmiast do Gospodyni (Zofia Mellerowicz) na skargę? W tym momencie zadziałała pierwsza próba inicjacji miłosnego wątku między jej córką Anielcią a Pawłem drogą starą jak świat: „Spokój znajdzie Pan tylko w małżeństwie” – przekonuje naszego bohatera Pani Gospodyni – „Panu żoneczka potrzebna, taka co to i mężusia pocieszy i smaczny obiadek ugotuje... Prawda córusiu?” – „W samej rzeczy mamusiu” – dodaje słodko Anielcia, podając mu do skosztowania specjalnie przez nią dla niego zrobiony nader okazały kawałek kulebiaczka-delicji, jak zarekomenduje go Mamusia. Paweł jednak wymawiając się brakiem apetytu i koniecznością przygotowań do podróży opuścił szybko towarzystwo troskliwych pań i wymknął się spod ich opieki, zostawiając w drzwiach talerzyk z kulebiakiem swoim u Stefkowi (młody Tadeusz Fijewski).

Ten niedługo rozkoszował się zapachem wspaniałego dania gdy dopadła go Anielcia z krzykiem: „A ty, gdzie z nosem! Nie dla ciebie robiłam!” – tak, miłość potrafi być nieprzyjemna. Zwłaszcza dla służących! W ten sposób zrodzi się wątek nienawiści między Stefką i Anielcią. A on się jeszcze odezwie. Tak czy inaczej, mama Anielci zrozumiała, że sytuacja staje się nieciekawa i małżeństwo córusi z Panem Pawłem jest zagrożone. Nie ma rady. Trzeba interweniować u Gawła, stąd logiczna zmiana ujęcia.

Gospodyni przekonuje Gawła, żeby ten pogodził się z Pawłem. Przecież Paweł jako człowiek spokojny, „nie wadzi nikomu” i ona nie chciałaby doprowadzić do przeprowadzki Pawła. „Wiem, wiem” – odpowiada inteligentnie Gaweł, „tu chodzi o Anielcię”, po czym przyrzeka na jej oczach wyrzec się kawałów robionych przyjacielowi. Żeby nie było

wątpliwości składa tę deklarację Pawłowi za pośrednictwem rury w ścianie łączącej jego locum na parterze z pracownią Pawła na piętrze.

Ten jednak ma już dość dowcipów Gawła, a ponieważ interwencji Gospodyni też nie jest całkowicie pewny, więc postanawia na swoim sąsiedzie zdecydowanie odegrać się sam (zupełnie jak u Fredry). Czyni to za pomocą wiadra wody wlanego do owej rury kanalizacyjnej łączącej oba mieszkania i pełniącej także ważną funkcję pomocy przy przepływie informacji między panami Gawlickim i Pawlickim. U Fredry był staw z rybami, które Paweł miał sobie spokojnie łowić w mieszkaniu, w filmie jednorazowe chluśnięcie wiadra wody na dźwięk głosu znieprawidzonego Gawła. Bohater nie mógł przewidzieć jednak szóstego zmysłu intuicji swojego sąsiada - kawalarza, który jakimś cudem przeczuł zasadzkę i zamiast siebie przywołał pod rurę Gospodynię, z którą właśnie rozmawiał o Pawle i Anielci. No i stało się! Woda trysnęła na właścicielkę domu. Tak czy inaczej H₂O stało się narzędziem zemsty, wszak już Tales z Miletu powiadał, że wszystko co powstało jest z wody.

Przy tej sekwencji ujęć w mieszkaniu Pawła, Gawła i Gospodyni widać wyraźnie aluzję do bajki Fredry. Nie tylko miejsce akcji (wspólny dom – Paweł na górze a Gaweł na dole), ale i kontrastowe charaktery osobowości bohaterów (jeden spokojny, drugi z niezwykłym temperamentem). Zmianą jest podstawienie i przemieszczenie. Podstawienie, jako że zamiast najdzikszych swawoli Gawła wynikłych z jego zabaw w polowanie, widoczne są na ekranie jego zwariowane manipulacje urządzeniami elektrycznymi (np. żelazkiem), bo Paweł swobodnie cicho i spokojnie pracuje nad twórczym wykorzystaniem eliminacji prądu dla dobra człowieka, a ma się to stać poprzez radio na baterie. Przemieszczenie w filmie polega zaś nie tylko na wzbogaceniu kolejności ujęć literacko-filmowych (np. moment „wodnej” zemsty nie jest jak w bajce niemal natychmiastowy lecz przepleciony wątkiem interwencyjnej rozmowy Pawła z Gospodynią). Przemieszczenie widoczne jest także na wprowadzeniu odległych i co najważniejsze wewnątrz - scenariuszowych aluzji do wydarzeń, w których występują bohaterowie.

Niemniej to już jest czysta specyfika kompozycji filmu i nie ma w niej żadnego związku z utworem Fredry. Jednym słowem bajka autora *Zemsty* stała się pomysłem na komedię i próbą żartobliwej, przydatnej w filmie dywagacji, która ma dać odpowiedź na pytanie: Co by było, gdyby taki Paweł i Gaweł żyli w latach trzydziestych XX wieku? Czym mogliby się zajmować i czy rzeczywiście ich losy należało w efekcie zakończyć takim sierioznym morałem jak u Fredry? Przypomnę: „Z tej to powiastki morał w tym sposobie, Jak ty komu tak on tobie”. Sądzę jednak, że do

filmu bardziej stosowne byłoby powiedzenie bodaj czy nie Ludwika XVI: „Bawmy się, bo nie wiadomo czy świat potrwa jeszcze dwa tygodnie!” I to byłby chyba swoisty kierunkowskaz dla tej komedii dowcipu, przekory i kontrastu. A w ogóle podstawową osią, wokół której toczy się akcja tych pierwszych ujęć jest zjawisko prądu i elektryczności. To na ekranie techniczne novum końca lat trzydziestych (film powstał w 1938 roku).

Gdyby nie żartobliwy aspekt oczywistości takiego porównania można by rzec, że zderzenie tego zjawiska z dawną tradycją zachowań i obyczajów połowy XIX w. ilustruje ogromny skok cywilizacyjny uwarunkowań człowieka w ciągu niespełna stulecia. Równocześnie jednak film dotyka ciągle podstawowych problemów człowieka, takich jak odpowiedzi na pytania o uniwersalne ludzkie wartości, wobec których techniczna formuła rozwoju cywilizacji tak naprawdę okazuje się bezradna. Tymi głównymi wartościami w filmie okazały się nadzieja, zazdrość, lęk, obawa, radość, przyjaźń, a nawet miłość w swym początkowym stadium fascynacji, a wszystko to oplecione komediowym cudzysłowem i filozofią swoistej magii komizmu, która pomaga uruchomić widzowi swoją pogodną wyobraźnię.

Paweł i Gawęł poprzez swą żartobliwie potraktowaną „dotykalność” ludzkich zjawisk, sytuacji i problemów nabiera cech komediowej igraszki nie tylko z kulturową tradycją, ale i współczesnymi technicznymi tendencjami w myśleniu człowieka jednocześnie. Znakomicie dobrane pary komediowych bohaterów (Bodo – Dymśza, Orwid – Sempoliński, Grossówna – Dore) tworzą świat gry z kontrastem, który tworzy kapitalne podłoże brawurowego komizmu. Czyż można się dziwić, że ten film cieszył się przed wojną tak wielkim powodzeniem? No, ale wówczas jeszcze ludzie czytali Fredrę. Nawet do poduszki! Jak powiedział wielki polski aktor przedwojenny Jerzy Leszczyński: „*Zemstę* znałem wcześniej niż pacierz”.

W pierwszych ujęciach filmu widoczne są wyraźnie trzy elementy: kuriozalne zestawienie imion z nazwiskami (Paweł Gawlicki i Gawęł Pawlicki), miejsce akcji, wspólny, spokojny mały dom w małym miasteczku i konfliktowe charaktery głównych bohaterów zestawione z sobą, ale już w XX wieku oraz wodna zemsta Pawła za doznane od Gawła przekorne dowcipy. Właściwie wszystko co nastąpi później jest żartobliwą impresją na temat wzajemnych słabości tych dwóch, zdawałoby się groźnie nastawionych wobec siebie osobowości. Bo oni, tak naprawdę żyć bez siebie nie mogą. I w tym jest główna różnica między fredrowską bajką a filmem i w tym leży główna

istota tej komediowej parafrazy. Innymi słowy, niechęć bycia obok siebie nie ma szans w zderzeniu ze szczerą radością bycia w pobliżu siebie.

Po irytującej (Gaweł!), ale i mającej swoje doniosłe prywatne konsekwencje podróży (poznanie nieznajomej, ubranej – delikatnie mówiąc – nader młodzieńczo we wspomniany szkolny mundurek), Paweł dojeżdża do celu podróży. Warszawa. Składa wizytę u sekretarza redakcji jakiejś ważnej popołudniówki. Zgięty wpół nad stołem piszącego pana redaktora usiłuje dość plastycznie przedstawić mu istotę swego wielkiego wynalazku: małego radia na baterie. To tylko dwupentodowoczwerooktodiowasuperheterodyna z podwójnym napędem (oddech...), automatycznym magnoskopem (drugi oddech) zamiast telesynchronizacyjnoprzeciwzanikową eliminacją fal (trzeci oddech). „Prawda jakie to proste?” – dodaje niewinnie nasz konstruktor. Nawiasem mówiąc, zupełnie jak dyktowana dzisiejsza pisownia w Internecie. Dziennikarz jest załamany. Trudno się dziwić, to był dopiero 1938 rok!

A Bodo w dość przeciętnym, choć nie pozbawionym iskierki nadziei nastroju opuszcza redakcję i udaje się do hotelu. Nie podejrzewa, że są jednak dobre dusze na świecie. Jego tytułowy adwersarz (ale i przyjaciel) parę ujęć później, gdy zorientował się jaką krzywdę wyrządził Pawłowi swoim głupim dowcipem na konferencji prasowej z opuszczającą w trybie natychmiastowym radiowe pudło zmija, postanowił to natychmiast naprawić. I zrobił to! Zebrał wszystkie adresy 17 (!) najważniejszych dziennikarzy, by w ciągu niespełna pół godziny (!) pobiec do nich i przekonać tych specjalistów od reklamy o doniosłości wynalazku. A ponieważ siła sprzedaży to siła przekonywania (dziś tzw. marketing), więc wynalazek przyjaciela zarekomendował błyskawicznie; zaś wracając z Warszawy powie mu: „Patrz - wszystkie kurierki o tobie piszą!”. A przecież to tak naprawdę nie Pawła, ale jego zasługa! Gaweł jednak też potrafi mieć zalety. Na przykład potrafi być skromny.

Pierwsza sekwencja (wspólny dom, choć odrębne mieszkania, nieudane sprzedaże radia [Paweł], czy żelazka [Gaweł]), jest zakończona klęską, lecz o tym wie tylko widz oraz wodna zemsta Pawła za nieprzyjemności (delikatnie mówiąc) Gawła; wszystko to jest spojrzeniem dość obszernym. Natomiast druga sekwencja stanowi wobec niej wyraźny kontrast w długości ujęć i przebiegu akcji całego filmu. Nie chodzi tu przy tym o budowanie ciągłych, a przy tym wzajemnych urazów (to już było), chodzi o to, że dzięki niezamierzonej, a i niefortunnej interwencji Gawła podczas podróży kolejowej (nagle otwarcie drzwi przedziału i potrącenie wpatzonego w Pawła jak w tęczę dziewczęcia [H.Grossówna], prosto w nos, który ten za chwilę dla uspokojenia bólu z ojcowską

czułością pocałował). No i stało się! Gwałtowne uczucie zaiskrzyło u młodej dziewczyny – wtedy jeszcze przebranej w szkolny mundurek – a i Pawłowi skra rozbłysła w oku. W końcu był jeszcze w kawalerskim stanie, a i dziewczynka już na takie dziecko nie wyglądała.

Analizując bliżej hotelową sekwencję pobytu bohaterów widać od razu, że są tam trzy główne wątki. Pierwszy, to żartobliwa kontynuacja konfliktowej, obustronnej przekory Pawła i Gawła; a drugi to wprowadzony i stopniowo (w tej sekwencji) rozbudowywany wątek prezentujący narastającą aż do wzajemnej fascynacji znajomość Pawła i Violetty, a trzeci to coraz większe kłopoty jej impresaria (Józef Orwid) z coraz bardziej ciekawym przedstawicielem prasy (Karol Dworski – reporter) i wynikające stąd wymuszone kontakty z jej „nowym” – Ludwik Sempoliński, a później podmienionym „ojcem” (Paweł – Eugeniusz Bodo).

Paweł i Gawł jest komediowym filmem ruchu. Dynamika zestawianych z sobą krótkich ujęć, w których nie ma zatrzymań i wyraźnych zwolnień, lecz przede wszystkim przenikająca przez nie parodia i kontrast rozmaitego rodzaju budują wspólnie klimat uśmiechu i pogodnej, wręcz radosnej niespodzianki. Postacie nakreślone zgoła karykaturalną kreską charakterystyki osobowości przypominają dla współczesnego widza dzisiejszą technikę komiksu i zaskoczenia. Przy czym uwaga: jest to zaskoczenie wynikające nie tylko z wzajemnych, mniej lub bardziej subtelnych, ripost słownych, lecz przede wszystkim z rysowanych niezwykle szybko kreską zderzeń sytuacyjnych i kontrastu postaci uchwyconego jakby w wizualnym podglądzie, jako że słowo jest tu prowadzone jakby równolegle. A całość tworzona jest nie tyle na stopniowalnej dramaturgii wydarzeń, ile na wzajemnym zestawieniu komicznych pułapek, nie dość, że na siebie to także obok siebie.

Trudno się dziwić, że przy takim założeniu klucz do obrony wartości filmu i zdobycia widza trzyma w ręku aktor. Wyborny aktor! A jeśli jeszcze do tego uszeregowany jest w pary konfliktowych postaci występujących w nasyconych kontrastem (mniejszym, większym – o czym niżej) sytuacjach, to pokusa oglądania takiej komedii staje się coraz większa.. Wystarczy spojrzeć: Dymśa - Gawł, Bodo - Paweł, Sempoliński – poważnie już „nasączony wiekiem” hotelowy łowca gotówki, Orwid - zdenerwowany dość mocno groźbą utraty zainwestowanych w „cudowne dziecko” pieniędzy, H. Dore – małomiasteczkowa „słodka blondynka” walcząca o Pawła z mamusią kulinarną metodą i Grossówna – najpierw owe „cudowne dziecko” -

skrzypaczka, a potem rozkochana przez pogodnego amanta (Bodo) do szaleństwa pierwszej miłości. I vice versa.

Ba! Żeby tylko oni! Nawet epizodyczne role służących tytułowych bohaterów w zderzeniu (dla widza!) z sobą i rekwizytami eksponują kontrastem. Stefek – służący Pawła, młody Fijewski porusza się po planie z naturalnym temperamentem, mając wszelako bardzo poważne zamiary wobec nieoczekiwanie przybyłej do domu Pana Gawlickiego Violetty (jakoby jego córki).

Osobnym curiosum jest Śledzik (służący Gawła), dojrzały mężczyzna zaglądający z lubością do nalewek swego Pana (jakoby dla zdrowia). W ten sposób polska tradycja kulinarna (śledzik – wódka), przynajmniej w filmie, została zachowana.

Gdyby spróbować uszeregować typy kontrastu dla uzmysłowienia nie tylko komicznej różnorodności warstwy filmu, która przecież głównie z kontrastu się wywodzi, ale także dla podkreślenia zwariowanego tempa akcji, przypominającego trochę argentyńskie tango (wolny, szybki, szybki, szybki, wolny), to okazałoby się, że rytm filmu może nie jest aż tak wirujący, ale równie zniewalający. Wielość kontrastów powoduje nie tylko natężenie tempa akcji wewnątrz filmu, ale przede wszystkim stopniową fascynację widza. Magia ekranu zaczyna działać jakby w dwóch przestrzeniach: wobec postaci filmu i dla widza na widowni. Kontrasty działają poprzez zestawienie ich w parach postaci i logice ujęć.

Ale po kolei:

1) jaskrawy kontrast ubioru:

- (dom – w mieszkaniach, ciemny garnitur Pawła, jasny Gawła),
- kluczowe w drugiej sekwencji (hotel) zestawienie: staranny, ciemny garnitur Pawła, by za chwilę, tuż przed konferencją prasową urozmaicić go w krawat o podłużnych, jednolitych, kontrastowych pasach, a całość zderzona z eleganckim frakiem Gawła, jego białą muszką i kamizelką, w kolejnej sekwencji, która przedstawia pośpieszne wybiegnięcie Gawła z hotelu na dworzec widoczne są jego swobodne, luźne, jasne pumpy i marynarka z kraciastą wypustką, podczas gdy Paweł jest ciągle ubrany w ten sam, ciemny garnitur.

W przytoczonych przykładach kontrast ubioru Pawła i Gawła podkreśla kontrast zachowania: powagę pierwszego i żywiołowość drugiego, choć w osobnym ujęciu z cygańskiego obozu, w którym przez chwilę żywiołowego, wspólnego tańca starali upodobnić się do gospodarzy, różni ich jedynie rodzaj kolor rozchełstanych koszul, kraciasta biel Pawła i ciemna deseń Gawła.

2) zdecydowana różnica postaw:

- Paweł - wysoki, dobrze zbudowany, o przewadze spokojnego wyrazu twarzy i mimiki, jednolicie, bardzo dobrze ubrany w obowiązujący ciemny garnitur;
- Gaweł - średniego wzrostu, krępy, „szybko przebierający nogami” (określenie A. Marianowicza), często zmieniający sylwetkę i jaskrawą kolorystykę ubioru; są ujęcia, w których podczas zdjęć ze względu na dynamikę ruchu jest podobny do bohaterów filmu niemego (por. ujęcia sprzedaży w domu).

Przy tym spostrzeżeniu znów następuje kolejna wersja kontrastu postaci, jeszcze raz widoczne jest zderzenie spokoju i powagi Pawła z rozluźnioną swobodą i temperamentem Gawła.

3) Kontrast ruchu i gestu:

- Paweł w wykonaniu Bodo posługuje się spokojnym, wyważonym gestem;
- niemal płynnym ruchem;
- jego ciało (zwłaszcza podczas spotkań z tajemniczą, fascynującą go dziewczyną (jak ją nazwie: Elżbietą II), a tak naprawdę Violetta, jakoby „cudowną trzynastoletnią skrzypaczką” jest wręcz łagodne. Żadnej gwałtowności ruchu Bodo unosi się gwałtownie tylko w chwilach skrajnej irytacji (por. ujęcia w rozmowie z Gospodynią i Dymszą, przy czym z tym ostatnim już na piętrze w hotelu, gdy dowiedział się od niego, że ma z nim dzielić wspólny pokój);
- Paweł to nie tylko typ dociekliwego radiowca – wynalazcy, ale i niezwykle spokojnego, pogodnego, bardzo szarmanckiego amanta. Ponadto, potrafi on tylko szczerze wybuchnąć radością w finale filmu, gdy wszystkie karty zostały rozdane;
- Gaweł (Dymśza) jest w dużej mierze jego przeciwieństwem. Posługuje się niesłychanie dynamicznym, wręcz „kanciastym” gestem, spontanicznym ruchem w każdej sytuacji. Zaś w pierwszej części filmu gdy występuje jako sprzedawca wprost nie wiadomo czy jego ujęcie to parodia, czy kalka niemego filmu. Widać to również w tańcu, gdy razem z Bodo w brawurowym tanecznym stepie, podskokach i wyrazistymi, pełnymi plastyki obrotami tworzą cygańską wersję tanecznego duetu.

4) Twarz:

Twarz Pawła jest spokojna, mimiczne emocje widoczne są u niego rzadko, z wyjątkiem wybuchów skrajnej emocji oraz kilkoma wybuchami szczerzej, spontanicznej radości przytłaczającej wszystko (zwłaszcza w finale, gdy już wiadomo,

że skomplikowany przebieg wydarzeń nieoczekiwanie ułożył się po jego myśli). Jak powie do Stefka: „Z moją córką sam się ożenię”(!!!), nie dając biednemu chłopcu żadnych szans na jego ślub i awans życiowy. Ale tak to już w życiu bywa – „żeby ktoś wygrał przegrać musi ktoś”.

W przeciwieństwie do Bodo mimika Dymszy jest zdecydowanie odmienna. Jego twarz została wprost owładnięta przez uśmiech, a czasami nawet wybuch śmiechu z planowanego zaskoczenia Pawła. Jego uśmiech działa w rozmaitych kontekstach: od „naciąganej” aprobaty, podziwu, zdziwienia, zaskoczenia, zdumienia, współczucia czy (co najczęstsze) chęci odegrania się na „Pawełku” za jakiś jego rzadki rewanż dowcipem (por. ujęcie z kelnerem, gdy Gaweł musi udawać „pana starszego” po całej restauracji). A uwikłał go w ten slalom z potrawami nie kto inny, jak poważny pan Paweł Gawlicki.

Jeszcze jedna uwaga. Dymsza niezwykle finezyjnie, ale i brawurowo wzbogaca swój uśmiech poprzez grę brwiami, a przede wszystkim różnorodny typ śmiechu od szerokiego, pełnego spontanicznej swobody po przytłumiony, przygaszony uśmiech poważną myślą czy kłopotem, które przychodzi mu aktualnie pokonać. Jeśli dodać jeszcze do tego znakomitą koordynację ciała w rozmaitych pozycjach, to widać wyraźnie jak dynamiczną i żywą postać stworzył w tym filmie.

Na zakończenie prezentacji tych kontrastów, różnic osobowości tytułowych bohaterów filmu jeszcze jedna sugestia: akcentowanie zdań Pawła i Gawła. A są one różne. Bodo w swojej rozmowie właściwie jest statystą, w dialogach, które prowadzi jest na dobrą sprawę bierny (z wyjątkiem emocjonalnych eksplozji, o których już była mowa). Oprócz scen z Violetta, w których jest wyraźnie sentymentalny trudno dostrzec wyraźne różnicowanie jego timbru głosu, a przecież pomaga mu ono w śpiewie nawet nastrojowo bardzo trudnych piosenek (piosenka – wyznanie a później kołysanka), które potrafi wykonać po prostu przejmująco (przy czym kołysankę razem z Dymszą). Gaweł budując swoje zdaniowe frazy, właściwie bardzo często nimi wręcz czaruje, raz przyśpiesza część zdania, raz zawiesza akcent, raz tworzy dykcyjne przebłyski parodii sytuacyjnych (np. w ujęciu ubolewania w cudzysłowie), krótkiej ironii, upominania się o szacunek, nie mówiąc o irytacji czy grotesce (sceny z Violetta). To powoduje, że w przeciwieństwie do Bodo Dymsza jest nie tylko pełen spontanicznego rytmu i temperamentu, on jest po prostu pełen życia w swoich prawdziwych spostrzeżeniach szerokiej gamy ludzkich ułomności.

Podsumowując charakterystyki obu tych postaci, można by rzec, że Bodo to spokojny, pogodny wynalazca, który w wątku z Violetką gra także rolę łagodnego, choć czasem pechowego amanta; natomiast Dymśza przeistacza się z brawurowego sprzedawcy poprzez figlarnego kpiarza z powagi Pawła w hotelowej restauracji, aż do postawy prawdziwego przyjaciela, który potrafi pomóc Pawłowi w najtrudniejszych momentach jego pobytu w Warszawie, a później już w domu podczas jego kłopotów z Violetką (mieszkanie, cygański obóz i małżeński finał z „cudownym – dzieckiem” – 19 lat!).

Osobne miejsce w tych „kontrastowych skojarzeniach aktorskich osobowości” musi zająć para Orwid - Sempoliński, a na jej tle para Bodo - Dymśza, wszyscy oni występują we frapującej migawce umiejscowionej na hotelowym korytarzu przed wejściem do dwuosobowego pokoju, przeznaczonego pierwotnie dla Pawła i Gawła. Ale Paweł dowiedziawszy się o tym jest zdruzgotany i to nie na żarty, tym bardziej, że został obrażony pijackim „Nie pozwalam!” posła Sicińskiego zrywającego Sejm, a wykonanym na hotelowym piętrze przez aktora Sempolińskiego – grającego podstarzałego żigolaka, nie pozwalającego Pawłowi na dosadne przekazanie Gawłowi, co o nim sądzi. A poza tym Gaweł został przez „posła Sempolińskiego” potraktowany już jako „zięciunio”, od momentu spotkania w hotelowym bufecie.

Na zupełnie osobną uwagę zasługuje w tym filmie kontrast rekwizytów prowokujących farsowe sytuacje, który zbudowany jest narastająco, zwłaszcza podczas sekwencji ujęć w hotelu „Belle Vue”. Ale cały ten pomysł zaczyna się niewinnie: podczas końcowego ujęcia pierwszej części filmu (mieszkanie Gawła w domu). Wtedy drobna zabawka – kolejka elektryczna zaczyna (po wodnej zemście Pawła i jego zapowiedzi wyjazdu do Warszawy) w zwariowanym tempie kręcić się naokoło wokół krawędzi stołu, by w następnym kadrze przeistoczyć się w plan ogólny osobowego pociągu pędzącego nocną porą po prawdziwych torach do stolicy. To zestawienie jawi się jako humorystyczny symbol – klucz do odczytania filmu. Symbol swoistego zamka komedii. Żart-igraszka, poruszający wspólnie ludzkim trwaniem, jego drobnymi konfliktami, które kończą się przyjaźnią i miłością; wartościami wobec których tak naprawdę człowiek jest bezradny („I tęskniąc sobie zadaję pytanie, czy to jest przyjaźń, czy to jest kochanie?” – z piosenki Marka Grechuty). A los w tym momencie, uśmiechając się zagadkowo, powiada: I bardzo dobrze.

W *Pawle i Gawle* regularnie działa mechanizm: rekwizyt – postać – tło sytuacyjne. Sekwencja hotelowa. Dystyngowane towarzystwo. Wizytowe garnitury, fraki, panie w

wyjściowych kreacjach. Paweł dosiadając się na krzesło do stolika z niewidocznym za ogromną gazetą Gawłem trafia od razu na przygotowaną dla niego zapalniczkę. Podrywa się z gniewem, ale roześmiany Gaweł w odruchu podstępnej skruchy proponuje mu papierosa i żeby nie było żadnych wątpliwości podaje Pawłowi także zapalki do własnoręcznego zapalenia, no bo to, że i zapalki i papieros równocześnie za chwilę wybuchną, to drobiazg

Jeszcze bardziej przykrą niespodziankę przygotował mu sąsiad na konferencję prasową, gdzie z podmienionego przez niego pudła z radiem wyskakuje na oczach prasy radosna żmija, (sprężynowa zabawka, oczywiście z jego amerykańskiego bazaru!). Ostatnim rekwizytem pojawiającym się w hotelu, który pomaga w odbiorze przez widza plastyki postaci jest ogromna, z jaskrawymi krawędziami walizka, a z którą Gaweł, spontanicznie machając, ucieka z tego miejsca wspólnych przygód przed goniącym go „bachorem”, jak nazwie później Violettkę, do mającego już, już odjeżdżać pociągu.

Na osobną uwagę w filmie zasługuje komiczny zestaw fryzur, tym razem u Orwida jako impresaria Violetty (vel 13-letniej Violetki) i Sempolińskiego, który miał grać rolę jej specjalnie przyjeżdżającego na konferencję prasową ojca. O ile Orwid ma bujną siwą czuprynę, którą targa w chwilach gniewu (jak zresztą wszystko, co mu wpadnie w ręce, od sukienki po kontrakt włącznie), o tyle Sempoliński, łysy z kępkami włosów nad uszami, po prostu już tego robić nie może. Innym rodzajem rekwizytu używanego oczywiście przez walczące o Pawła dziewczęta są dania. Atrybut wyłącznie kobiecy. Anielcia słodko zarzuca na naszego radiowca haczyk znakomitego kulebiaka, którym ten jednak częstuje się z wyraźnym przymusem. Zawód? Ależ skąd! Trzeba tylko zmienić danie! Na przykład na befsztyk tatarski, ulubioną potrawę Pana Pawła, ale to wszystko miało być później. I wszystko byłoby znakomicie, gdyby do gry nie wtrąciła się Violetta, która z właściwą dziewczętom w jej wieku mściwą radością urozmaiciła wraz ze Stefkiem tatarski befsztyk sodą, tłuczoną cegłą, pieprzem (od serca) i dla finezji terpentyną. Tak, zemsta jest rozkoszą bogów! Paweł smakując to cudo ledwo zdołał wyksztusić z siebie (jak on to zrobił?): „że befsztyk jest nieco za ostry”, ale widząc nadchodzącego Gawła pogoda wystąpiła mu znów na twarz i natychmiast poczęstował sąsiada smakowitym daniem, trzymając wszakże w drugiej dłoni karafkę z wodą. Tak, po starej przyjaźni.

W przypadku tych ostatnich momentów warto zwrócić uwagę na to, że znów zostały zbudowane na zasadzie kontrastowej opozycji, a to podkreśla ich komiczny walor. Rozpatrując kompozycję *Pawła i Gawła* zauważyć wypada, że w zasadzie nie jest

ona zbyt złożona. Pierwsza jej część rozgrywa się w małym miasteczku, we wspólnym domu zarządzanym przez Gospodynię i mieszkaniach Pawła oraz Gawła. Szereg migawek i ujęć przedstawia serię niezwykle dynamicznie następujących po sobie słownych ripost i dialogów poszczególnych bohaterów. Druga część całości filmowych wydarzeń to wyjazd Pawła do Warszawy (w celu zdobycia prasowego rozgłosu dla swego wynalazku). Gawł zaś wyjeżdża po zakupy (no, powiedzmy). Następuje niezwykle znamienna w skutkach jazda w przedziale, pełna wzajemnych utarczek, ale i zakończona nieoczekiwanym poznaniem przez naszego wynalazcę ślicznego dziewczątka na korytarzu, a które było zauroczone Pawłem od pierwszego spojrzenia (nawet przez drzwi przedziału).

Na kolejną osobną uwagę zasługuje w tym ujęciu zbliżenie podczas jazdy w innym przedziale handlowego opiekuna (Józef Orwid) cudownego-dziecka, skrzypaczki, jakim ma być śliczne dziewczątko (Helena Grossówna). Okazuje się, że jadą na wykupione przez publiczność występy Violettki w Warszawie.

Stolica. Migawka z zakończonego wielkim sukcesem koncertu cudownej dziewczynki i tym razem dłuższe ujęcie nieudanej wizyty Pawła w redakcji jakiejś popołudniówki dla zarekomendowania swojego radia na baterie, zakończone jedynie zapowiedzią przysłania przez redakcję jakiegoś reportera radiowego. „Gdzie i kiedy milczeć muszę” (Papkin w *Zemście*), więc Paweł zostawia swój hotelowy adres. U portiera.

A w hotelu zawiązują się wszystkie najważniejsze motywy: zapoczątkowany wzajemny wątek uczuciowej fascynacji między Violetką i Pawłem, wątek krótkiej ewolucji wzajemnych dowcipów zakończony szczerą przyjaźnią między Pawłem i Gawłem, i wątek rozpaczliwej, bo nieudanej w końcu próby odizolowania Violetty od dociekliwości wścibskiego reportera i zamknięcia tego „dziecka” pod ochronnym kloszem menadżera Huberta, któremu z tych planów w hotelu nic nie wychodzi.

Pierwsze dwa wątki przeplatają się wzajemnie, więc poświęcając im osobną uwagę powinno się to zrobić – jak sądzę – wedle wizualnej chronologii. Wszystko zaczyna się gdy Paweł czeka na pokój, znajduje się wówczas w restauracji, gdzie nieoczekiwanie przyjdzie mu spotkać Gawła i doznać od niego kolejnych figli. Ale i Pawła stać na jadowitą kontrę. Nie dość, że uniemożliwił „życzliwemu” Gawłowi dowcip z podstawioną dziewczyną (już przebrana wieczorowo Violetta), to jeszcze ją szarmancko uwiódł. Jakby tego było mało, korzystając z okazji i posługując się dobrym wychowaniem, a także błyskawicznym refleksem, „obdarza” Gawła kelnerskimi atrybutami (identyfikator i chustka), by za chwilę niewinnie wysłać sąsiada na parkiet jakoby po

krzesło. Dymsza musiał niestety obsługiwać klientów, podczas gdy Paweł elegancko i zajmująco prowadził rozmowę z niedawną taneczną partnerką (z pociągu – wiadomość dla widza), ot błyskotliwa zemsta! W tej sekwencji Gaweł poznał przy bufecie podstarzałego zigołaka (Sempoliński), który zaproponował mu nie tylko, że zostanie jego kolegą ze szkolnej ławy, ale i że zostanie jego zięciem. Dla widza intryga jest prosta: Dymsza ma być podstawionym zamiast Sempolińskiego ojcem „cudownego dziecka”, którym opiekuje się Orwid, i który już chciał go w tej roli zakontraktować dla konferencję prasową, gdzie wszystko miało się tak potoczyć.

I tu następuje clou akcji. Gaweł po spowodowaniu kompromitacji przyjaciela swoim kawałem ze zmiją, zrozumiał, że przekroczył granice i postanowił natychmiast się radykalnie zmienić. W ciągu pół godziny przekonał dziennikarzy, co i jak mają pisać o wynalazku Pawła, a wówczas mógł już spokojnie wsiąść do pociągu, by jechać z Pawełkiem do domu.

Wspólny wyjazd, pełen radosnego z prasowego zwycięstwa Gawła i podłamanego nieoczekiwanie smutnym zakończeniem jego uczuciowych oczekiwań Pawła. Na dodatek niespodzianka. Dziewczynka (13-letnia cud-skrzypaczka, sfotografowana jak się za chwilę okaże razem z nim na konferencji prasowej) narzuca się naszym bohaterom w podróży i chce za wszelką cenę wyegzekwować od „Tatusia” choć odrobinę czułości. Nawet za cenę szantażu z kupnem biletu u konduktora. Bo jak nie, to... i tu buzia już jej się otworzyła do krzyku. Bodo się złamał. Każdy by się złamał.

Powrotny przyjazd do miasteczka, pociąg z kolejki wrócił na start. I tu: „zupa się wylała”. Pani Gospodyni powie Pawłowi:” Przecież ja czytam gazety” – pokazując mu numer brukowca ze zdjęciem dziewczynki i nim jako sensacyjnym ojcem cudownej skrzypaczki; „Ja jestem dla swoich lokatorów jak matka, a Pan tu takie rzeczy!” Ale to nie żarty. Dla Anielci ojciec z dzieckiem? Trzeba się zastanowić. No, ale w końcu to cudowne dziecko, więc decyzja zapadła. Interes nade wszystko! Violetta musi zostać w domu Pani Gospodyni. I zostaje. Tu poznaje ją Stefek (służący Pawła), który zakochuje się w niej „na zabój” i gotów jest z nią pójść nawet do obozu cygańskiego. A skądinąd wiadomo, czym to grozi.

Teraz rozpoczyna się kolejna, tak wyraziście wyeksponowana, sekwencja filmu. Obóz cygański. Najpierw zaproszenie – pokusa doświadczonej Cyganki, której wystarczyło spojrzeć w roznamiętnione oczy „pięknej-młodej” (13 a tak naprawdę 19 lat!) Violetki, by wiedzieć jak się rzeczy mają. Ziele miłosne. Tego jej trzeba! Co dalej? Piękny koncert o blasku księżyca, a za chwilę narastająca atmosfera brawurowego cygańskiego

tańca opartego na stepie i podskokach nóg solistów. Ale w tym momencie do akcji wkracza para tytułowych przyjaciół, którzy już znaleźli zasłuchanego „bachora” i chcą go odbić z cygańskiej strefy wpływów podjęli taneczne wyzwanie. Pokazali wspaniały taneczny duet zakończony uprowadzeniem Violetty do łodzi, przewiezieniem jej przez rzekę i położeniem do łóżka. W czasie płynięcia łodzią Paweł dostrzegł nagle wysuwający się z torebki Violetty negatyw zdjęcia. Jego i Elżbiety II, jak ją nazwał na hotelowym tarasie. To była jego najskrytsza tajemnica dwóch wzajemnych profili zbliżonych do pocałunku. To była jego miłość! W ten sposób karty zostały właściwie rozdane. Używając brydżowego języka, pozostała tylko zbiórka. Żeby nie było cienia wątpliwości rozwiewa złudzenia swojego Stefka, który swoją wiedzę o Violetce, podobnie jak Gospodyni, czerpał z gazety i prosi go o podwyżkę, bo chce się żenić. „Z kim?” – pyta zaciekawiony Bodo, „z Pańską córką”. „Z moją córką ja sam się ożenię!” – oświadcza Szef. Nokaut! Swoją drogą dziwne były te zamiary Stefka, bo z prasy było wiadomo, że Violetta ma lat 13 (o prawdziwym wieku tylko domniemywano. Komentarz? Tak to jest wierzyć prasie).

W ten sposób kończy się jedna z najbardziej brawurowo poprowadzonych polskich komedii przedwojennego kina. A jej inicjatorem był już Aleksander hr. Fredro. *Paweł i Gawł* proponuje widzowi wspólną (ekran - widowia) zabawę z ludzkimi słabościami, ale nie jest tylko rodzajem subtelnej i wyraźnej aluzji, wręcz igraszki literackiej. Po skończeniu tego filmu powstaje pytanie: jak bardzo człowiekowi potrzebny jest uśmiech i jakiego rodzaju? Przy czym nie chodzi tu o nachalną karykaturę gestu, mimiki, sytuacji czy natrętną aluzyjność zdawałoby się mającego być śmiesznym słownego dowcipu politycznego. Nie ironii jednostronnej czy ciężkiego szyderstwa, ale lekkiego żartu. Uśmiech proponowany przez *Pawła i Gawła* sugeruje możliwość właśnie lekkiego oderwania się od wyłącznego związku z rzeczywistością. Jest pogodną, swobodną zabawą czasów i przyzwyczajień, igraszką poważnego XX wieku (radio) z leciwą, ale pełną uroku historią zarysowaną szkicami sfilmowanych momentów. To pogoda ducha człowieka, pełnego radości widza z obecności wobec konturowej finezji ekranu. Żartobliwego ekranu.

A wszystko to przemieszcza się w niemal tanecznym, zwariowanym rytmie prawdy przedstawianych przez aktorów ułamków ludzkiego zachowania w najrozmaitszych sytuacjach.

Często zapominamy lub przestajemy rozumieć jak bardzo śmiech i żart łączą ludzi, że wspomnę tu Chaplina, z którego śmiał się, ale i którego podziwiał cały świat.

Takim zjawiskiem w polskiej kulturze był Adolf Dymśa, nie waham się tu użyć słowa – wielki komik polskiego ekranu - niefrasobliwie zapomniany przez tzw. ”krytyków”. Kiedy robiłem prywatny sondaż w Katowicach, pytając studentów, ludzi z tzw. wykształceniem, uczniów szkół średnich o to, z kim kojarzy im się nazwisko Dymśa, okazywała się rzecz zdumiewająca. Około 30% procent pytanym ledwo kojarzyła wielkiego polskiego aktora z telewizyjnym cyklem „W starym kinie” (bardzo rzadko potrafiąc podać nazwisko autora cyklu). Dużej części nazwisko Dymśy nic nie mówiło (wśród uczniów zwłaszcza), bo o połączeniu nazwiska Adolfa Dymśy z innymi asami przedwojennej komedii polskiej, jak np. Mieczysława Ćwiklińska, Józef Orwid, Michał Znicz czy inni, wspomniało ledwie kilku. Zaś o znajomości podstawowych tytułów polskiego dawnego kina komediowego szkoda mówić! Jednak dla złagodzenia tego czarnego obrazu trzeba także powiedzieć, że w wrywkowej skali osób posiadających Internet stosunkowa spora część chciałaby stworzyć swoje hobby: filmy polskie, a wśród nich komedie (także przedwojenne).

Oczywiście, wymienione przykłady nie pretendują do miana socjologicznie miarodajnych, ale jeśli chodzi o Adolfa Dymśę stanowią symptomatyczny sygnał gubienia doniosłości i znaczenia wielkich wartości polskiej filmowej kultury przez krytyków i nauczycieli stopnia wszelakiego. Tymczasem okazuje się, że mówienie wielką polską klasyką poprzez film, teatr i najnowsze środki i techniki rozpowszechniania może stać się podstawą budowania naszej kultury nie zwulgaryzowanej przez śmietnikową angielszczyznę (fan, hit, market spot itp.) oraz prostactwo zachowań dziennikarzy, np. realizujących wywiady. Dlatego taki film jak *Paweł i Gawel* czy inne wybitne dzieła polskiego komediowego realizmu, choć jeszcze sprzed wojny, powinny być mądrze przypominane – wszak jak mawiali starożytni: „Historia jest nauczycielką życia”.

A ja w tym momencie, żeby nie być posądzony o kompozycyjną niekonsekwencję zakończę te refleksje i uwagi jeszcze jednym krótkim podsumowaniem. *Paweł i Gawel* jest filmem subtelnie cieniowanego kontrastu gry głównych aktorów (Bodo – Dymśa, Sempoliński – Orwid, Grossówna - Dore), który stanowi główną podstawę komizmu różnorodności i bogactwa niepokojów sytuacyjnych, słownych replik, rekwizytów, kostiumu, mimiki i ruchu wreszcie. *Paweł i Gawel* to jednak dźwiękowy film ruchu (nie mylić z akcją) kontrowany przez błyskotliwość wykonania słownych replik. Aktor ma tu do spełnienia jedno, ale za to bardzo trudne zadanie: podkreślenie (ale nie sztafaż) najbardziej charakterystycznych cech granej przez siebie postaci. Nie

ukrywam, że Eugeniusz Bodo w roli Pawła – zawiódł. Pogodny, sentymentalno-szarmancki, choć czasem i pechowy amant, jednak zbyt rzadko uwidaczniający możliwość bogactw ludzkich emocji, a równocześnie, zwłaszcza w dialogach, bierny a nawet sztuczny – to główne zarzuty.

Natomiast klasą dla siebie okazał się Adolf Dymśa, który w swoim bogactwie różnorodności dykcyjnej słowa, kapitalnej, bo subtelnie zróżnicowanej mimiki, brawurowym ruchu i tańcu, wraz z doskonałym kostiumem, stworzył rysunek postaci Gawła, pełen złośliwych spostrzeżeń ludzkich słabości i prawdy prezentowanego komizmu. Ponadto sądzę, że za perełki tego filmu wyjątkowo celnie dobrane, a jeszcze lepiej współgrające, można uznać śmiało Józefa Orwida w roli handlowego opiekuna poczynań poddanej mu kontraktem pod opiekę 19-letniej dziewczyny, mającej grać 13-letnią cudowną skrzypaczkę (jak się o niej wyrazi: „Publiczność lubi cudowne dzieci”), a jemu pieniądze potrzebne są bardzo. Nawet od jej zmarłego ojca w długu. Patrząc na jego fantastycznie kreowane migawki furii, warto by co najwyżej młodym aktorom przypomnieć słowa Narratora z *Pana Tadeusza*: „Patrzcie, patrzcie młodzi”. To była perełka pierwsza. Perełką drugą był Ludwik Sempoliński w karykaturalnie złożonej grotesce epizodu hotelowego żigolaka, ciągle złaknionego gotówki i przyzwoitego alkoholu. W jego epizodzie są widoczne trzy znakomicie nakreślone parodie. Najpierw ton patetycznej frazy i gestu: „Panowie Prasa! – jak ma powiedzieć Orwidowi, no i przedstawicielom mediów (choć bez telewizji) w roli podstawionego ojca Violetty na konferencji prasowej, specjalnie na tę okazję przez Orwida przygotowanej.

Drugim rodzajem parodii jest typ szlacheiury we fraku, z jego słynnym „Nie pozwalam!” wyrzuconym z siebie w pijanym widzie w hotelowym korytarzu. A całość tej doskonałej filmowej migawki, tego wykreowanego epizodu aktor chce zakończyć pogodnym tłumaczeniem powstałego qui-pro-quo (zamiana pokoi jego i Dymśy z jednej strony, z Pawłem, z drugiej). Ludwik Sempoliński buduje swoją sylwetkę nie tylko w oparciu o swój zgrzytliwy głos, ale i doskonały ruch ciała, i gestu. Wsparty celnym dialogiem stworzył postać – żart, którą się pamięta.

Przypatrując się *Pawłowi i Gawłowi* jako komedii koniecznie trzeba dodać, że prócz niezwykłego, wyrazistego tempa jest tam mnóstwo najrozmaitszej parodii. Ale jest to parodia podchwycona z realnych zachowań, realnych ludzi, choć często w zaskakujących kontekstach.

Paweł i Gawł to bezsprzecznie filmowa igraszka z pysznej Fredrowskiej bajki. Czy naprawdę odplynęła? Byłaby szkoda.

Rozdział IX

Robert i Bertrand –

komedia jednego współnika

O ile w teatrze mamy do czynienia z oglądaniem aktora, o tyle w filmie obcujemy z aktorem. Poprzez różną formę różnorodności planów i spojrzeń na niego zostaje skonstruowany zupełnie odmienny od teatralnego model odbioru gry aktorskiej przez widza – z jednej strony i model samego przekazu treści, obrazu i dźwięku z drugiej. Tworzy się inna współgra czasu i przestrzeni między aktorem a widzem. W teatrze wszystkie te wartości są zespolone w chwili odbioru, stąd słuszność teatralnego powiedzenia, iż nie ma dwóch takich samych przedstawień. Film natomiast jest rejestracją momentów interpretacji treści słowa i jego kontekstu przez aktora, reżysera i autora zdjęć, która dzieje się na planie. W teatrze tego zjawiska nie ma, w ciągu przedstawienia jest zainspirowane przez reżysera, aktora i scenografa trwanie na scenie.

Film to swoisty fenomen historii z terażniejszością pojmowanych łącznie, natomiast teatr, to fenomen momentu samej terażniejszości z możliwością wpisania go w historię za pomocą słów dramatu. Przy czym ten ostatni jest w ogóle rodzajem formy pośrednictwa w inny czas, a także inną przestrzeń. W ten sposób tworzy się rodzaj trójwymiarowej wyobraźni, której z kolei film nie posiada⁸¹. A mimo to w obu przypadkach wspólnym kreatorem przedstawianej rzeczywistości jest aktor. Różnica polega na tym, że w filmie dzięki formule technicznego przekazu (taśma, dźwięk) sens treści słowa staje się swoiście zapisanym momentem szeroko rozumianej prawdy ludzkich reakcji. Stąd kreacja aktora na ekranie jest porównywalna z jej egzystencjalną inicjacją. To spostrzeżenie jest – jak myślę – istotne zwłaszcza dla tych gatunków filmów fabularnych, które poprzez rozmaity stopień i natężenie parodii rzeczywistości tworzą swoistą kategorię porównania realizmu, zarazem fikcji przedstawianej rzeczywistości z doświadczeniem, znajomością i przeżywaniem

⁸¹ Na temat różnic i podobieństw między teatrem a filmem zob. m.in. następujące prace: tom zbiorowy *Film polski wobec innych sztuk*, pod red. A. Helman i A. Madej, Katowice 1979 (w bibliografii wymieniono 24 pozycje dotyczące tych relacji). Z nowszych rozważań zob. m.in. Janusz Skuczyński, *Film i teatr*. W: *Scena i ekran. Przestrzeń dialogu interartystycznego*, pod red. J. Skuczyńskiego i P. Skrzypczaka, Toruń 2007, s. 11-20.

zbliżonych emocji przez widza. Równocześnie film, a w nim aktor kreatywny tworzą ruch i zdeformowaną plastykę odbijanej wizji słowa. Aktor autorski w filmie nie tylko proponuje wraz z reżyserem wspólnotę emocjonalnych stanów bohatera filmu, po prostu „przeżywa” – jakby określił to Stanisławski, lecz równocześnie takie zjawisko komentuje – jakby zreasumował to Brecht, a czyni to zarówno swoimi stricte teatralnymi środkami wyrazu (znaki teatralne), jak i dzięki twórczemu uczestnictwu w wybranych przez reżysera w stosownej kolejności znakach wizyjno-teatralnych (punkt widzenia kamery, montaż, natężenie dźwięku, rodzaj światła). Wszystkie te środki pojmowane łącznie umożliwiają aktorowi, aby w filmie pozostawił ślad. Aktor w teatrze realizować tego procesu nie może. Inaczej, możnaby powiedzieć, że o ile w teatrze aktor jest fenomenem inicjacji porównywania treści w jednorazowej chwili odbioru, o tyle na ekranie aktor ten ostateczny kształt obrazu, wspólnie z reżyserem i scenarzystą zapisują w formie filmowych zdjęć, które widz odbiera po ich zrealizowanej na planie zdjęciowym rejestracji.

Dlatego tym bardziej oglądanie „starego kina” ma przy wybranych pozycjach tak niezwykły urok, ponieważ ludzkie emocje ewoluują, a film daje możliwość poznania ich wcześniejszego, jakże często zabawnego, pełnego humoru i komizmu zapisu. To między innymi potrzeba i ciekawość zabawy w dziecięcą, ale jakże ludzką grę przebieranki za kogoś innego, wzbogaconą przez prawdę psychologii spostrzeżeń i postaci, a im bardziej nieoczekiwaną, tym bardziej komiczną. Jednym słowem potrzeba komizmu kontrastu (a on może być różnoraki i dłuższy) i jednorazowej niespodzianki, jak w komedii filmowej, takiej gdzie postacie tworzą pozycję godną szczególnej uwagi, dlatego (a tak jest w przypadku zachowanego w obszernych fragmentach *Roberta i Bertranda*) że przedstawiają filmowy ślad – nie waham się tu powiedzieć: arcyzmu wykonania przez dwóch aktorów, osobowości przedwojennego, „polskiego pogodnego kina”: Adolfa Dymy (w tytułowej roli Roberta) i bogatego ziemianina Ippela, którego gra Antoni Fertner. To właśnie o nim Adam Grzymała-Siedlecki napisał arcycelną opinię: „Fertner? To farsa! Kto go nie widział w farsie, ten nie wie, co to jest farsa”⁸². Lecz ja po obejrzeniu tych jego filmowych komedii, które po nim pozostały mogę tylko rzec, spuszczać skromnie oczy: mnie to nie grozi.

⁸² Zob. Adam Grzymała – Siedlecki: *Świat aktorski moich czasów*, Warszawa 1973

W przypadku *Roberta i Bertranda* tak naprawdę groteskowa parodia filmu rozpoczyna się już od pokazowego wejścia Fertnera w pierwszej sekwencji. To postać baryłkowatej postury z „wypukłością okołobrzuszną”, circa 130 cm w poprzek, przy około 160–165 cm wzrostu. Do tego noszony na „dzień dobry” elegancki garnitur, z kamizelką i starannie dobranym krawatem z wypustką do koszuli. No i ten szeroki uśmiech tego żwawo poruszającego się srogiego grubaska z przebłyskami siwizny na głowie. Fertner nigdy nie śmiał się w filmie półgębkiem, a zawsze „do pełna”. W dodatku jego uśmiech zawsze był prowadzony równoległe z rozradowanym spojrzeniem, zaś to sprzężone było z charakterystyczną, bo zatraćającą o falset jowialną intonacją. Dlatego tym bardziej były komiczne (bo na zasadzie kontrastu), sytuacje w których czy to spojrzenie jego było przerażające czy grymas zdumienia pełen lub uśmiech pełen trwogi. Zaś na początku *Roberta i Bertranda* co rusz towarzyszy mu wręcz wrząca irytacja na literacko-złodziejskie pomysły jego ukochanej córeczki, Irusi (Helena Grossówna), jakby nie było panny na wydaniu. To właśnie one „zaczadzają” go złodziejskim żargonem, bo powieść o złodziejskich dramatach pisana przez nią do konkursu musi być przecież prosto z życia.

Co tu kryć? Gdyby nie postać Fertnera, *Robert i Bertrand* nie miałyby w swej głównej, pałacowej sekwencji cienia szansy na uruchomienie groteskowego, komicznego lustra dla parodii postaci tworzonych przez Dymszą (Mandaryn, kieszonkowiec, patriota językowy w złodziejskiej otoczce), a tym samym na stworzenie szeroko rozumianej prawdy komizmu tego podstawowego fragmentu filmu. Bowiem Bodo-Bertrand dla niego to jednak nie to.

A Dymsza? To był prawdziwy artysta humoru. W wypadku ról z *Roberta i Bertranda* wraz z Fertnerem stworzyli dla widza tandem postaci iskrzących się różnorodnością prawd parodii życia w swych komicznych ułamkach ludzkiego istnienia. Byli śmieszni, bo byli prawdziwi. Wykreowane przez nich postacie iskrzą różnorodnością spojrzeń zamkniętych kręgiem psychologicznych schematów poznawczych jednostki oraz koegzystencją obyczajów, które razem wprowadzone do wnętrza osobowości bohaterów, pomagają budować i utrzymywać zapis jego „ja”. Szczególnie istotne jest jednak to, że te dwie osobowości polskiej realistycznej komedii nie dały się wciągnąć w pułapkę nachalnej groteski jednego charakteru, jednego typu ludzkiej osobowości, jednoznaczności karykatury cech granej postaci, w co „wmanewrowali się” Znicz grający barona Dobkiewicza, arystokratycznego „ciamajdę” zapominalskiego, starającego się o rękę Irusi (córeczki Fertnera, śliczna H.Grossówna), a to za pomocą nachalnych

porcelanowych prezentów ofiarowywanych jej tatusiowi, zaś drugą liczącą się postacią aktorską tamtych lat, która jednak też nie potrafiła wyjść z takiej scenariuszowej pułapki „głuchej ciotki”, starającej się mimo tego być arystokratyczną damą z brylantowym naszyjnikiem i swoją rolę grała aż nadto jaskrawą kreską, była M. Ćwiklińska. Szkoda. Trzecim z tej serii był niezwykle wyraziście, tj. z pełną ułamkowej, lecz prawdziwej nostalgii za dawną historią więziennego klucznika z chórem śpiewających przestępców, Józef Orwid. Wszyscy oni grali „jedną kreską”, a choć bardzo plastycznie, to jednak monotennie. Natomiast zarówno Dymśza jak i Fertner tworzą w swoich rolach dynamiczne i wiążące się z sobą momenty spostrzeżeń komizmu ludzkich charakterów, które układają się w wesoły komiks prawdy ludzkiego charakteru i na tym polega ich humor, choć nie byli współnikami z tytułu, a tylko filmowymi współpartnerami: Robertem oraz Ippelem.

Wielkość ról Dymśzy i Fertnera polegała także na swoistej „archeologii lustra”, w którym widoczna jest w swej śmieszności dla widza istota spójnego typu postaci, mimo swej komicznej oprawy. To prawda psychologii śmieszności bohaterów, w dodatku zestawianych obok siebie, tworząca wspólnotę komicznego ujęcia. Ona tworzy prawdę nie tylko historii obyczaju, lecz także prowokuje do pogodnej zadumy nad zwariowaną różnorodnością losów człowieka. Zaspokaja ciekawość wobec ludzkiej natury i choć czyni to jedynie poprzez okrucieństwo podglądu, to potrafi także zainspirować do znamienych porównań i subtelnie przestrzec przed pułapkami rozbitych odłamków życia w różnorodnych, ale jednak konwencjach.

Oglądając ten film z Dymśzą i Fertnerem w najbardziej wyrazistych, choć niekoniecznie tytułowych rolach (taką stworzył tylko Adolf Dymśza w kreacji Roberta, natomiast Antoni Fertner grał ziemianina Ippela, jako że drugą tytułową rolę Bertranda prowadził Eugeniusz Bodo), widać wyraźnie na czym polega kapitalna, co sugerowałem wcześniej, wspólnota uniwersalności komizmu tych dwóch wielkich aktorów. Niestety, przeznaczony do tego tercetu głównych bohaterów (Robert, Bertrand, Ippel) Bodo jest jedynie plastronem Dymśzy, w filmie, jako swego było nie było współnika i kolegi. Wysoki, doskonale zbudowany, barczysty brunet z ciągłą defiladą białych zębów i mocnym głosem – to wszystko, co w tym filmie o prawdzie ludzkiego portretu z jego pędzla można wydobyć. Naturalność emocji człowieka (np. migawka przerażenia z racji znalezienia w kieszeni fraka brylantowej kolii Mme Ćwiklińskiej, a podrzuconej mu przez „wspólnika” dla kawału, który zapewnia go w dodatku: „Brylanty są bezpieczne” – mówiąc mu to tyleż spokojnie, co bezczelnie. Taka psychologiczna realność grana

jest przez Bodo w tym filmie okazjonalnie). W innych filmach, np. *Jaśnie pan szofer* czy *Piętro wyżej*, takich zarzutów postawić mu nie wolno. Tam potrafił przedstawić całe bogactwo komicznych, a i muzycznych wersji, grając jedną postać. A tu?

Patrząc na to jak Dymsha i Fertner grają scenariuszowe słowo, zrozumienie istoty śmieszności człowieka, jego prawdy odbijania świata w krzywym zwierciadle karykatury spostrzeżeń zachowania, intonacji, kostiumu czy mimiki drgającej z gestem – pozwala dostrzec wyraźnie jak na ekranie tworzy się niezwykła aura pogody i wspólnej radości tych aktorów i... widza. Bowiem jeśli na ekranie widoczna jest prawda (to słowo-klucz tych refleksji, stąd tak często go używam) przedstawianej sytuacji, kontakt z widzem tworzy się natychmiast, choć widz nie ma szansy repliki. Ten fenomen spotkania z ciekawością, buduje w trakcie odbioru sens doznania. Wielkość komika nie polega bowiem na opowiadaniu dowcipów, ale na w pewnym sensie ostrzegawczej nucie kreacji wynikłej z typu zachowania, a szerzej – istnienia.

Gra aktora zawsze zawisa między prawdą a sztucnością, między jej pełnym, precyzyjnym przyswojeniem, a przyswojeniem ułamkowym. Nie sztuka zacytować w granej roli parę ruchów twarzy, parę intonacyjnych fraz (jak to w *Robercie i Bertrandzie* grając tego drugiego czyni Bodo), sztuka kreślić całą osobowość – narzuconą przez słowo scenariusza – własną, bo w pewnym sensie autorską mocą, tak jak robią to zarówno Dymsha jak i Fertner. Przy czym jest to rysunek żywy, wręcz niezwykle dynamiczny dzięki wykorzystaniu pracy kamery i sytuacyjnych pomysłów reżysera. W tak pojmowanym, kreatywnym odzwierciedlaniu ludzkich emocji nie może być miejsca na przerwy, a właściwie pęknięcia, które zmieniają konwencję gry na sztuczność biernego malowidła. Aktorska kreatywność sprowadza się do ruchu lustra spojrzeń i koloru środków wyrazu. Dopiero wówczas można sobie pozwolić na zmianę ram. W *Robercie i Bertrandzie* drugą taką ramą dla Dymszy jest parodia Mandaryna jak go nazwie sekretarz doktor Bodo: Czing-Cziung-Cziang, rama zbudowana na zasadzie dwóch równoległych, ale i jednoczesnych kontrastów. Z jednej strony parodia wschodniej uprzejmości, dostojności i języka, a z drugiej parodia sprytu, dosadnej polskości mowy i ulicznego kieszonkowca, współnika w dobrej wierze, kradnącego brylantową kolię dostojnej damie, wieczorowo ubranej, lecz nade wszystko przygłuchej i jak się to dziś mówi – „trudno kojarzącej”, będącej w dodatku siostrą Gospodarza (Mme Ćwiklińska – Antoni Fertner). Ale żeby było bardziej elegancko nasz bohater (po przedstawieniu go dostojnej damie) uprzedza ją szarmancko, z szeregiem skłonów w świątecznym, wzorzystym, jak się okaże, japońskim kimonie, o niebezpieczeństwie

kradzieży (sic!), tyle że czyni to w cztery oczy, po polsku, z polskim gestem „podprowadzania”, siedząc jedynie i z trudem krzyżując nogi na chińskiej poduszce, no ale Gospodyni i tak nie wie o co chodzi. Ta przestroga jest dla widza. A wokół trwa bal. A skoro tak...

„Wyprowadzenie” kolidy z szyi Pani Domu nastąpi poza widzem. Widz zobaczy tylko moment ich „wprowadzenia” do kieszeni Bertranda. Zaś zestawienie tych filmowych ujęć, obok siebie tworzy dzięki swej odmienności, uroczy mechanizm komizmu. W tym momencie nie mogę sobie odmówić przyjemności przytoczenia kapitalnej anegdoty Zimińskiej o Dymczy – jak nazywała go brać aktorska: „Dodku”, z pewnego imieninowego bankietu aktorki, w znakomitym lwowskim hotelu „U Georgéa”, w którym pewnego razu przyszło im być razem na jej święcie. Gdy mimo podejrzeń Zimińska rozmawiała elegancko z jakoby „wytworną” arystokracją („Władek – a ja Stefek jestem”), gośćmi przyjęcia (w „cichociemny” sposób podsuniętymi jej przez Dymczę), wtedy... Cóż: „Jeden Dodek był nieszczęśliwy, bo dowcip mu nie wyszedł i stracił humor. Nagle widzę, że bierze moją parasolkę, przywiązuje do niej mój biały szalik, wychodzi na balkon i potrząsając tą parasolką zaczyna coś mówić w jakimś dziwnym języku, nie wiadomo jakim. A on... On umiał to robić. – Widzę, że Dodek na balkonie trzyma mowę, a pod balkonem coraz więcej ludzi się zbiera. Dodek się zapala, już prawie krzyczy. Biały szalik powiewa na parasolce, pod balkonem tłok. Na zakończenie krzyknął: >>Vive la Pologne!<< – dostał brawa i wrócił do pokoju”⁸³. A to po prostu była poglądowa lekcja aktorskiej maestrii.

Podobnie było w *Robercie i Bertrandzie*. Lokaj we fraku, ale z czarną muszką (służba), uroczyście oznajmia gościom: „Jego Ekscelencja Mandaryn Czing-Czang-Czung i jego sekretarz Doktor Bertrand” (też we fraku, ale oczywiście z białą muszką i kamizelką). Próg salonu Jego Dostojność przekracza lekko pochyłony w zwisającym luźno, wieczorowo-świętecznym, bardzo wzorzystym kimonie, z obszernymi rękawami i rękami złożonymi w dalekowschodnim prawie modlitewnym skłonie. Z głowy zwisa mu – niemal do łędźwi – czarny, pojedynczy warkocz peruki, spięty u góry też czarną, małą, okrągłą mycką, zaś do brody biegną mu dwa, zapałkowato wąskie, dyndające, równie czarne wąsiki. Pełny Orient na tle cywilizacji. No i ten język – dynamiczny, bezbłędny w swej krystalicznej dykcji i prezentacji absolutnie chińskich sylab (nie może być inaczej!) zespolony z kamienną twarzą. A w pobliżu wysoki, świetnie

⁸³ Zob. Mira Zimińska – Sygietyńska: *Nie żyłam samotnie...* Warszawa 1985

zbudowany, przystojny, w eleganckim, wieczorowym komplecie Doktor Bertrand, podobnie jak reszta mężczyzn balu, toczącego się w rytm wiedeńskiego walca. Melodia się kończy i wśród par na salę wkracza w stylu pełnym francuskiego chambru Pan Gospodarz Ippel z młodą damą (Grossówna), olśniewającej urody (krótka, kuczna fryzura, śliczny uśmiech), w wytwornej (zabójczo jasny atłas) i subtelnie ponętnej kreacji (wyzywający tył i erotyczne karo z przodu):

„Wasza Ekscelencja pozwoli, że mu przedstawię: Córka...”,

„Jak to, to ona jest Pańską córką? – Bertrand! Bertrand!” - wykrzykuje po polsku oszołomiona i zdumiona Jego Ekscelencja, poznając w niej nie tylko uciekinierkę z gminnego aresztu z jakoby „nadaną robotą”, rzekomą „złodziejkę” złotej papierośnicy w pociągu, a przede wszystkim miłość od pierwszego wejrzenia Bertranda i poznania jej przez niego właśnie w tym – jakby nie było – przytulnym gminnym areszcie.

„Nie rozumiem, to Pan mówi po polsku?!” – dziwi się Fertner,

„Pewnie, że mówię! A co, po chińsku będę z panem gadał?” – replikuje Gość.

Tymczasem Ćwiklińska podnosi rwetes niebawym z powodu braku kolii: „Gdzie moja kolia!! Moja kolia!!! Ukradli mi kolię!”, a inteligentny Fertner z triumfalnym „Aaaa!!!”, ściąga z Dymy za warkocz perukę. Ukazuje ci się on w całej krasie swych zwisających wąsików i ulizanej brylantynowo-kruczej fryzury; nie traci jednak rezonu, tylko chyłkiem ucieka, gasząc przy okazji światło. Bertrand co prawda zginął z ujęcia, ale za moment z dumą wchodzi Lokaj i wręcza Gospodarzowi małą, starannie owiniętą i elegancko przewiązaną paczuszkę, oznajmiając: „Proszę Jaśnie Pana! Sekretarz Mandaryna wręczył mi tę paczkę i prosił, abym ją trzymał aż do końca balu”. „Brylantowa kolia!” W ten sposób można jak sądzę domniemywać, jak znaczący jest wpływ polskiej filmowej komedii na rozwój języka. Skąd bowiem wzięło się dzisiejsze powiedzenie: „I po balu?”

Sens gry Adolfa Dymy w tym filmie będzie poznawalny bliżej dzięki analizie głównego jego środka wyrazu, jakim jest mimika, a w niej uśmiech i jego świadomy brak. Obydwa, dzięki swej różnorodności i zgodzie z przedstawioną przez aktora rzeczywistością, tworzą komediowy realizm jego kreacji w tym filmie. Podobnie zresztą jak w pozostałych komediach Dymy. Wybrałem *Roberta i Bertranda* jako przykład, by wykazać jak bardzo Aktor potrafił nasycić swe role prawdą psychologii postrzegania ludzkich ułomności i w efekcie poprzez kontrast tego, co przedstawia on jako ekranowa postać, z tym, co już znane jest widzowi, powoduje że w kinowej sali mogło zrodzić się zjawisko komizmu ludzkiej natury i osobowości. Stąd rodzi się niepowtarzalność twórczej kreatywności

Dymyzy, jego – by tak rzec – autorskiej inicjacji, która rodzi się wspólnie z doświadczeniem życiowym, jako że jest ono tak bliskie widzowi. Tak powstaje swoista czasowa uniwersalność komizmu, która jednak wcale nie musi być trwała, dlatego też pewne sytuacje, komiczne dla widza lat trzydziestych, wcale nie muszą zadziałać w takim stopniu dziś (przykładem choćby różne natężenie śmieszności w filmowej farsie dla widza porównywanych epok). Tak czy inaczej pozostaje podziw uroku historii ludzkiej natury. A dzieje się tak dlatego, ponieważ – powtórzę to raz jeszcze z całą mocą – Dymyza, ten „żongler humoru”, w swoich wszystkich filmach był przenikliwie śmieszny, bo był prawdziwy. Wyjątkiem było *ABC miłości*, gdzie jego prawda rodziła się z śmieszności, choć był to komizm smutku.

Jego niepowtarzalność i wręcz zjawisko bardzo szeroko rozumianej parodystycznej postawy wobec przedstawianych ludzkich osobowości jest esencją precyzji „odbijanej” rzeczywistości przez tego twórcę filmowego żartu. Wszystko to stanowi „fenomen krzywego zwierciadła” ludzkiej egzystencji, ludzkiego trwania. Siła Dymyzy w *Robertie i Bertrandzie* polega przede wszystkim na „inicjacji ruchu w prawdzie parodii” i na bogactwie środków aktorskiego wyrazu w tym zakresie. W ten sposób tworzy się ostatecznie żywy obraz filmu. Aktor w swej tytułowej roli tworzy i punkt odniesienia dla Ippela i dla Bertranda. W ten właśnie sposób rodzi się de facto plastyka tej komedii, wszelako z dominacją Dymyzy i Fertnera i dlatego ich role są istotą parodii w tym dziele.

Natomiast drugą siłą kreacji Adolfa Dymyzy w jego komediach (vide właśnie *Robert i Bertrand*), jest jego precyzja spostrzeżeń komicznych na temat ułomności ludzkiej natury, ludzkiego życia, dokonywana poprzez realność (ale nie naturalizm!) cytatów ludzkich zachowań, wyrażanych intonacją, mimiką, gestem czy kostiumem, a czasem wszystkimi łącznie. Przy czym w wypadku mimiki dominuje uśmiech lub jego świadomy brak, ewentualnie „wygaszanie”, a obok szeroko pojmowanego uśmiechu (o tym za chwilę) na czoło mimicznych znaków wybija się różnorodność „walut spojrzenia”. Dymyza jest w tym modelu gry, filmowym – ale i twórczym – kontynuatorem wielkich tradycji polskich mistrzów scenicznego realizmu: Ludwika Solskiego, Kazimierza Kamińskiego czy Jerzego Leszczyńskiego. I w tym tkwi wspólna, ogromna moc trwałości polskiej kultury teatralnej i filmowej, moc kultury spojrzenia na człowieka, ale i przenikania przez człowieka, wraz z jego słabościami.

A wszystko to dla człowieka-widza, bo dla krytyków, czy to filmowych, czy teatralnych, takie zjawisko, to niestety abstrakcja. I to wyższego rzędu. Psychologia ludzkich emocji ewoluje. Jak on sam. Ale właśnie dlatego, że grane przez Dymysę w *Robertie i*

Bertrandzie postacie nie są zafalszowane, budzą radość, podziw i refleksje kontaktu (choć te ostatnie w różnych, zależnych od proporcji wrażliwości odbiorach). Rodzaj zadumy nad przemijalnością ludzkich, a przez to jakże ciepłych słabości.

Istota autorstwa Adolfa Dymyzy jako aktora w tym filmie leży tak naprawdę w różnorodnym i wielorakim doborze kontrastów dotyczących ludzkich marzeń i przyzwyczajzeń, w bogactwie i różnorodności komicznych odłamków człowieczego losu, a ich niezwykłość polega na tym, że jest ich wiele w jednej postaci, mimo że tworzą w całości swoisty, trochę zwariowany komiks parodii tego losu. Chciałoby się rzec: Dymyza jest osobowością wybitną, bo jest różny, a grany przez niego Robert prowadzi cały tandem tytułowych bohaterów nie dlatego, że Robert jest od Bertranda silniejszy, ale dlatego że jest emocjonalnie bogatszy. Dziś spoglądając na obszernie zachowane fragmenty tego filmu (niestety, tylko fragmenty) można śmiało powiedzieć, przeistaczając się w archeologa kinowej kultury filmowej komedii dekady lat trzydziestych (w tym wypadku *Roberta i Bertranda*, filmu, który powstał w grudniu 1938 roku!). Tak więc można powiedzieć o Adolfie Dymyzy: oto artysta humoru ekranu.

Czyż trudno się dziwić, że właśnie teraz, właśnie w tym momencie zaryzykuję podejście do głównego bohatera widocznego w „mikroskopie uśmiechu i jego zmyślnych przerw”, w postaci Roberta, by odczytać przezeń ruch i wdzięk atomów, dzięki którym Robert żyje. Ale uśmiech to przecież nie wszystko. Nie wyobrażam sobie bowiem, jak można podglądać w lusterku zbliżenia postać, która żyje, bez spojrzenia na jej kostium, mimikę (a w niej uśmiech właśnie), intonację i gest aktora oraz ruch komediowego słowa rozumianego jako zręczność i tempo komediowej intrygi. Ale pisanie o tych „atomach” żyjących w ruchu, czasie i przestrzeni poprzez słowo tylko z płaszczyzny kartki i spoglądającego zeń słowa byłoby zafalszowaniem istoty rzeczy, dlatego muszę odwołać się do wyobraźni czytelnika, aby po przedstawieniu pojedynczych elementów filmu (znaki teatralne i teatralno-wizyjne), zechciał zdecydować się na próbę indywidualnego ich złożenia w akcie czytania.

Rozpatrując koncepcję roli Roberta Adolfa Dymyzy w komedii *Robert i Bertrand*, nie sposób nie zauważyć, że ma ona kilka kontrastujących z sobą w różnorodny sposób oblicz. Przy czym wiąże je z sobą jedno: parodia⁸⁴. Owa różnorodność polega na kontraście wewnętrznym plastyki granej postaci, która po zakończeniu roli, a na drodze zestawiającej epizody (w nich ujęcia i sekwencje), tworzy

⁸⁴ Zob. *Słownik*, Ibid. 374-375 oraz J. Ziomek, Ibid. s. 355-391.

jakby wyższe piętro komizmu. Pierwszym z nich jest postać doświadczonego życiowo kieszonkowca (mającego ponadto pretensje do uczciwości), który daje pechowemu nieznanemu (Bertrand – Bodo) nie tylko rady („Pamiętaj, że nie bogactwo daje szczęście, ale gotówka”), lecz i pokaz sprzedaży od ręki posiadanych przez siebie w poobijanej, z trudem zamykającej się walizce, takich samych produktów. („Proszę! Tylko tu! Tylko cudne krawaty! Na gotówkę i na raty! Tu się stało i staniało! Towar wyborowy! Prosto od krowy! Raz się zawiązuje, a nosi w dzień i w nocy! Kto taki krawat zawiąże, nie musi go zdejmować ani w świętek, ani w piątek! Chyba na Wielkanoc, żeby szyję umyć!”). Wówczas była to kąśliwa parodia targowego handlu (zwłaszcza warszawskiego Kercelaka). Dziś to by się nazywało sprzedażą promocyjną, połączoną z akcją reklamową. Rola bohatera w tej sekwencji spotkania sympatycznie wyglądającego choć życiowego pechowca (Bodo), w jesiennej aurze, na skraju drogi jakiejś wsi (w głębi planu rząd chałup), najpierw rozgrywa się na siedząco pod drzewem (podczas nieudanej, a wykpionej przez Dymśkę robionej przez Bertranda delikatnej reklamy swoich krawatów), a później już na początek siedząc, a za chwilę na stojąco, w trakcie pogładowej lekcji „bicia w mordę – dla pucu. Patrz Pan, wygląda na to, że się bijemy, a się nie bijemy!” – jak zaproponuje Dymśza. Rzeczywiście chwyt jest bardzo prosty. Uderzenie dłońmi w kolana, a za chwilę w ręce, powoduje odgłos uderzenia w twarz przeciwnika, które jest oczywiście markowane. Wszystko toczy się na przemian, tak by bójka wyglądała prawdziwie. Mało tego, wszystko zbudowane jest z dynamicznie tworzonych kontrastów o różnym (a przez to coraz bardziej wciągającym widza do akcji) stopniu napięcia kostiumu, gestu, ruchu i mimiki (z dominacją uśmiechu ze spojrzeniem) wraz z intonacją. Zaś całość spleciona jest intonacyjną frazą przebojowej piosenki *Robert i Bertrand*.

Kontrasty tworzone są zarówno wobec jak i do partnera. I tak, Bodo (Bertrand), mimo że sprzedaje krawaty o rozmaitych wzorach i odcieniach, sam ubrany jest w niedbale wyglądającą jasną koszulę, zapiętą całkowicie pod szyją, ciemny garnitur, zaś na głowie ma kraciastą, podwórkową cyklistówkę. Natomiast Dymśza, choć także sprzedaje krawaty z walizki, na głowie ma staranny, ciemny kapelusz z czarną wstążeczką, poza tym przywoicie wyglądającą szarą marynarkę i – uwaga! – czarną, niewielką muszkę.

Tak więc kontrast ubiorów sugeruje widowni mającą nastąpić różnorodność bohaterów. W kolejnych sekwencjach będzie podobnie. Po założeniu spółki między tytułowymi bohaterami (o czym za chwilę), rozpoczynają oni typową wędrówkę „za chlebem”, bo obok wieś, a w niej: „U nas dzisiaj weselisko!” - powie im rozradowany

łowicki chłop w świątecznym pasiastym kostiumie. Zaś gdy głodny Bodo wskaże przez szybę na bogato zastawiony stół, Dymśza go pocieszy: „Nic się nie martw kolego, zaraz będziesz jadł”. Po czym obydwaj wchodzi do chałupy. Wokół hałas i weselny rozgardiasz. Za chwilę, gdy Państwo Młodzi już przyjechali końmi z kościoła, wszyscy wychodzą na ich powitanie. I komizm niespodzianki. Bohaterowie przebrani w łowickie stroje z chlebem i solą też witają Państwa Młodych. Zderzenie nowego oblicza bohaterów z już przywykłą do ich dawnego wizerunku widownią wywołuje impuls śmiechu. Tym bardziej, że Dymśza odziany w łowicki pasiak wypowiada nowożeńcom weselne życzenia góralską melodią zdania. A więc niby chłopci swoi, ale jakby nie za bardzo. Stąd to kostium połączony z weselną mimiką, spojrzeniem, intonacją, gestem i ruchem stanowi o kreatywności aktora, przedstawionej, a właściwie zainicjowanej przez podstawę słowa i jego treści. Przypomnę pierwszą sekwencję, gdzie było podobnie.

Oto bowiem, na początek, idący wiejską dróżką, wśród drzew już prawie bez liści – Bodo. I zaraz potem siedzący, oparty o drzewo, pykający niedbale papierosa – Dymśza. „Przepraszam”, rozpocznie takim tonem Bodo, „mam tu właśnie krawaty, bardzo śliczne, do twarzy”. „Chyba do kołnierzyka!” – przerwie mu wyrozumiale Dymśza, który w dodatku zdążył już wzrokiem „otaksować” jak za chwilę się okaże „konkurenta”, by z grymasem wątpliwości, ale i groźby, połączonym ze znamiennej intonacją, zapytać niewinnie: „Ma Pan krawaty w kóleczka?” – „Oczywiście, mam”, odpowie Bodo rozradowany (itd., itp.).

„A w ząbki!?”- rzecze na to tyleż konkretnie, co okrutnie Dymśza, dając mu do zrozumienia grymasem i gestem aż nadto wyraźnie, że jego obecność jest tu zdecydowanie persona non grata. Widząc jednak złamanego taką sugestią nieznajomego, budzi się w nim ludzkie sumienie. Zaprasza go do rozmowy i po przeprowadzeniu wywiadu kulinarnego: „Pan masz częściej apetyt do obiadu, niż obiad do apetytu” – proponuje mu wyjście: „A może by tak spółkę?” (jako że on też nie sprzedał ani jednego krawata, ale to oczywiście nie jego wina). „Panie, co tu za okolica? Kto tutaj krawat kupi!?”. Fakt, w pobliżu sama wieś. A czasy socjalizmu odległe. Tak więc, mówiąc dzisiejszą mową „układ stanął”. Pieczętuje go tytułowy szlagier: *Robert i Bertrand*, prowadzony i grany przede wszystkim przez Dymśzę, choć i Bodo ma tu swoje wejścia. Dymśza go gra, budując na frazie rytmicznej melodii (H. Wars), z uśmiechem i spojrzeniem kapitalną atmosferę wesołego przekonywania i wesołą pewnością

sukcesu spółki pod nazwą: „Robert i Bertrand”, a gdy do tego dodać gest absolutnego powodzenia, siła piosenki stała się jasna. Przebój. Po prostu nie mogło być inaczej.

Natomiast w pozostałych dwóch nutach: *Zakochany złodziej* i pieśni tenorowo cikliwej: *Góralu czy Ci, nie żal*, ten maestro kpiny wziął się na parodię. Pierś do przodu, dłoń na serce, mocny głos i parodia operowego „tenorstwa” gotowa, zwłaszcza jeśli towarzyszy jej ambitnie eleganckie słownictwo, bo eleganckim par excellence na pewno nie jest, zwłaszcza przy melodii *Zakochany złodziej*, w dodatku prowadzonej przez Bodo w konwencji kołysanki, śpiewanej przez usypiającego ukochaną córeczkę (H. Grossówna) tatusia. Dlatego komiczny kontrast, tym bardziej, że te jak by nie było melodyjne spowiedzi rozgrywają się w celach gminnego aresztu (na piętrze i parterze), na tle słomianych legowisk. Czyż trudno się dziwić, dlaczego w tym właśnie miejscu są luki na taśmie?

Kolejną (lecz ledwie kilkukadrową) migawką, ilustrującą znaczenie kostiumu jest ujęcie z podróży kolejną do Warszawy wśród młodzieży. Błyskawiczna podmiana kapelusza i cyklistówki na uczniowskie czapki, przykrycie odwróconymi kołnierzami marynarki, koszuli z muszką (u Dymyzy) i samej zapiętej koszuli (u Bodo) powoduje wizualny powrót do młodzieńczego wieku, by móc „załapać się” bez biletu na pociąg do stolicy. Sens tej podróży okaże się za chwilę, gdy Dymsza zobaczy przechodzącą po przedziale tajemniczą, urodziwą nieznajomą-znajomą z aresztu, w którym miała przebywać jako początkująca złodziejka z wskazaną na kartce „robotą”, podczas gdy naprawdę, ale to się dopiero okaże, jako córka bogatego ziemianina Ippela-Fertnera szukała w tym areszcie materiałów do swej kryminalnej powieści prosto z życia, a owa „robotą”, to była wymyślona przez nią intryga. Zaś kartkę z „robotą” napisaną złodziejskim żargonem znalazł Bodo. No cóż, pech! Ale i szczęście! Ona z aresztu wyszła i jechała tym samym pociągiem razem ze swym ojcem, ale i o tym Robert z Bertrandem nie wiedzą. Była natomiast posiadaczką jego złotej papierośnicy, którą mu wzięła przed jego zaśnięciem i włożyła do swojej torebki. Tak więc dla bohaterów jako „usypiaczka kolejowa” już była złodziejką. Zaś do tego zakochany w niej od pierwszego spojrzenia Bodo w żadnym wypadku nie chciał dopuścić, a Dymsza jako uczciwy współnik i ekskieszonkowiec postanowił mu w tym akcie dobrej woli pomóc, zręcznie „podprowadzając” podczas rozmowy w przedziale ową papierośnicę z jej otwartej torebki i zanosząc ją przedziału, wkładając przy tym do jakiegoś płaszcza, podczas gdy „stary” jeszcze spał.

Jaki był cel opisywanej operacji Roberta? Piękna nieznajoma miała nie być złodziejką, miała być dla Bertranda, a on – jak już wiemy – złodziejem nie był. Był tylko nią nie na żarty zauroczony. I to nie na przelewki.

Do Warszawy wszyscy jadą w wyjściowych ubiorach. Przerywniki akcji (wesele na wsi, podróż w „młodzieżowych – nazwijmy to – mundurkach”) miały natomiast urozmaicić plastykę wyglądu bohaterów i uzasadnić realizm komediowych zmian akcji wraz z ich parodystyczną tonacją.

Kluczową, bo w głównej mierze inspirującą komediowość wydarzeń, jest scena z balu w salonie na dworze siostry Ippela w Warszawie (M. Ćwiklińska), która składa się z opisywanej wcześniej specyfiki parodystycznego zestawienia postaci Jego Ekscelencji Mandaryna, z tradycją i kulturą stylu europejskiej cywilizacji (styl balu, ubiory, muzyka). Ostatni passus z ubiorami to znów ujęcie w gminnym areszcie, tyle że w spontanicznie pogodnym nastroju happy endu miłosnej znajomości Bertranda i Ireny. Jego wymowa jest prosta: oby tak zawsze.

Po kostiumie trzeba – jak sądzę – zastanowić się bliżej nad ideą rejestracji uśmiechu i kamiennej twarzy jako głównych w wypadku Dymyzy elementów mimiki oraz nad ich różnorodną formą współgry z intonacją, czy to pojedynczego wyrazu, czy całego zdania, a także spojrzeniem, wraz ze wspomagającym go „komentarzem” brwi. Wszystko to może, acz nie musi, mieć związek z treścią wypowiedzanego słowa, to jest ze stereotypem poznawczym przywoływanym zarówno przez tego, który wypowiada jak i tego, który słucha. Wszak rozmowa to słowo, proces kojarzenia lub porównania z wyciągnięciem wniosku (mogą dokonywać się w milczeniu, ale nie muszą), replika słowa (w myśli lub dźwiękiem wypowiedzanego słowa, tu jako przykład może służyć możliwa różnorodność znaczeń wypowiedzanego wyrazu w zależności od intonacji). W wypadku piosenki dojdzie do tego zjawiska współgry znaczenia i kontekstu, podawanej w melodii (szeroko rozumianej), zjawisko barwy i tonu śpiewanego słowa.

Bardzo istotnym dopełnieniem tej uwagi jest świadomość czasu współgry. Nie zawsze bowiem uśmiech występuje łącznie z intonacją, czasem jest to tylko grymas uśmiechu, który spełnia jego funkcję, ale nim nie jest. Na przykład grymas komicznej płaczliwości i rezygnacji Dymyzy w celi, gdy zobaczył jak jego kolega, ten z lekka pogardzany „frajer”, ta „fajerska głowa”, prowadzi rozmowę uczuciowej fascynacji z uroczą nieznajomą, piętro niżej, „A ja co?” – podkreśli z tą płaczącą w wymowie i grymasem ust – frazą. Ale najpierw był wychwycony przez kamerę grymas, (zbliżenie), a ułamek sekundy później dźwięk. Całość w teatrze dla widza nie do spostrzeżenia.

Spróbuję teraz przedstawić kolejno zarówno różne rodzaje uśmiechu Roberta (ale i jego celowy brak), jak i tylko zaznaczony grymas dla unaocznienia bogactwa cegiełek komediowego realizmu tego aktora, by móc zasadnie określić Adolfa Dymśkę mianem artysty humoru. Zaś na koniec zestawiając świadomie przez reżysera dobrany w montażu, a przez aktora wykonany na planie filmu, brak uśmiechu (kamienna twarz Mandaryna), będzie można dostrzec sens – rodzącego się poprzez ten kontrast – wyłącznie filmowego komizmu. Ponadto, przedstawione tu typy i kontrasty mimiki uśmiechu mają służyć pomocą w odczarowaniu tworzonego komizmu parodii, a przez to na swój sposób umożliwić „sfotografowanie” choć po części, autorskiej rzeczywistości aktora.

Przyglądając się stopniowemu nasycaniu parodią różnorodnych form komizmu tej samej postaci Roberta, a to skierowanym do partnerów, a to skierowanym do widza, ma się wrażenie, że Dymśka tworzy komizm bohatera w kolejnych sekwencjach jakby pisząc rozdziały tej samej książki, komedii pt. *Robert i Bertrand* (choć na dziś zachowanej tylko w obszernych, ale jednak fragmentach). Aktor kreując swego tytułowego bohatera poprzez stopniowalny, ale i zaskakujący komizm parodii, buduje go z wewnętrznych sprzeczności i kontrastu wizerunku. Widoczne to jest na przykładzie kostiumu, fryzury i charakteryzacji, jak również intonacji (kontrastowa w kolejnych ujęciach melodia zdania, zwłaszcza na weselu, ale i wcześniej podczas tworzenia spółki i uczenia życia Bertranda oraz później w salonie na balu również). Nie mówiąc o frazie konwencji piosenek i pieśni śpiewanych patetycznym tenorem, a zderzonych z błahością tekstu (wejście do *Zakochanego złodzieja* czy *Góralu*, czy *Ci nie żal*, gdzie parodia muzyczna podbudowana dramatycznie patetycznym, operowym gestem, czy to wyznania, czy nostalgii sentymentu jest świadomie aż nadto czytelną, będąc wprowadzona w kontekst normalności.

Kolejnym, kluczowym znakiem prowadzącym do wychwycenia istoty parodii Dymśki w tej komedii, jest mimika, a w tym jej nagle uwidoczniony świadomy brak w pałacowej sekwencji, w której za to wręcz hasają kąciki ust na twarzy, acz pod bardzo czujną kontrolą w różnym typie i znaczeniu komicznej komunikatywności. Wszystkie one, będąc często sprzężone bądź z intonacją, bądź z gestem, bądź z obojgiem naraz, dzięki tej „rodzinności”, współtworzą pogodne bogactwo postaci Roberta. W sumie zasygnalizowane wyżej środki aktorskiego wyrazu, a połączone ze stricte filmowym modelem znaczenia zbliżeń, zmian planów, charakteru wnętrza, dźwięku, no i przede wszystkim montażu kolejnych ujęć, pozwalają na zrozumienie niezwykłości aktorstwa tego komika.

Przystępując do charakterystyki poszczególnych rodzajów uśmiechu jako elementu mimiki, można wyróżnić:

1) uśmiech zrozumienia Dymy dla gościa z drogi dominującego w pierwszym ujęciu (widok nachylającego się nad siedzącym i pykającym papierosa Dymszą), z poobijaną walizką (rekwizyt życiowych osiągnięć Bodo), pełną rozmaitych krawatów do sprzedania przygodnym nieznanym. Ten typ uśmiechu zmieni się za chwilę w uśmiech pobłażliwej drwiny z nikłego doświadczenia handlowego, jakie posiada nieznanomy;

2) uśmiech z porażki, bo i Dymś za moment przyzna się do zerowych obrotów, ale jak twierdzi to wszystko nie jego wina, co potrafi, to pokazał, demonstrując nieznanemu konwencję handlowej sprzedaży z warszawskiego targu (chyba warszawskiego Kercelaka): bo „Kto tutaj krawat kupi!”;

3) uśmiech świadczący o natychmiastowej decyzji wyjścia z kryzysu, czyli założenia spółki tymczasowych nieudaczników i wiary w sukces. Uśmiech i decyzja Dymy skierowana do Bodo:

„A może by tak spółkę?” – mówi,

„Spółkę?” – dziwi się Bodo,

„Ja z panem?” – w końcu to zredukowany handlowiec, Akademię kończył, choć „krawata głupiego nie umiem sprzedać” – jak dorzuci z goryczą,

„Ja z panem czy pan ze mną?” – nalega Dymśa,

Bodo jeszcze się waha, ale...

„No to siup!” – wyciąga dłoń Dymśa – „Robert jestem!”,

„Bertrand!” I jak by to dziś powiedzieć – „Koniec rozmowy”.

W ten sposób w atmosferze przekonywania nastrojem pogodnej wesołości nastąpiło utwierdzenie idei spółki.

A teraz następuje kluczowy moment w całej komedii: szlagierowa piosenka *Robert i Bertrand*, nawiasem mówiąc, skąd u współczesnych historyków polskiego kina wziął się tytuł *Każdy człowiek jest markotny?* bo przecież, nie od pierwszego zdania piosenki. Wszak tytuły rozpowszechnia zazwyczaj popularność refrenowej frazy, a nie pierwsze zdanie.

Oto najważniejsze fragmenty słów tejże piosenki, którą inicjuje i prowadzi Dymśa:

„Każdy człowiek jest markotny, gdy prawda samotny

Nie ma z kim posmucić, ani pośmiać nie ma z kim”;

Bodo:

„Wtedy szuka i wybiera kolegę partnera

I czy pech, czy się weseli, wszystko dzieli razem z nim”;

Dymsza (z wymownym gestem):
„Razem w górę, razem w dół”;
Bodo:
„Wszystko bracie pół na pół!”;
Dymsza:
„Zakładamy spółkę dziś, ROBERT I BERTRAND”;
Bodo:
„Głowy dwie, a jedna myśl!
WSPÓLNIE: ROBERT I BERTRAND!!”;
Dymsza:
„Dobry będzie los, czy zły
WSPÓLNIE: ROBERT I BERTRAND!!”

Podobnie dalej, podobnie w tym samym rytmie i melodii.

Następną sekwencją były ujęcia z wiejskiego wesela. Logiczne. Wszak założenie spółki nastąpiło przy wiejskiej drodze, a bohaterowie postanowili odwiedzić weselników nie tyle z ciekawości, co głodu (Bodo zwłaszcza). Żeby nie było żadnych wątpliwości, Robert i Bertrand chyłkiem wchodzą do chałupy, gdzie przed chwilą goszczono grajków, którzy dopiero co wyszli przywitać Parę Młodą. Bohaterowie błyskawicznie odziali się w weselników, by z pełnym tupetem przywitać ich wiejskim chlebem i solą oraz złożyć życzenia. Co prawda, nieco w góralskiej tonacji, ale kto by tam na takie szczegóły uwagę zwracał. Zabawa rozpoczęła się na całego. Rozmaitość uśmiechów i śmiechów była oczywista. Od pełnego udawanej wiary, nadziei w radosne życie Państwa Młodych, po entuzjazm radości podczas śpiewu w tańczonym oberku z wiejskimi dziewczynami.

Zbliżenie. Następuje kradzież pieniędzy z tacy, przeznaczonych na posag dla Młodych, dokonana przez akordeonistę. Ale jego wszyscy znali. A dziwni chłopcy, zatrącający góralszczyznę? Ich tak naprawdę nie znał nikt. Dlatego znaleźli się w areszcie. Cięcie. Techniczne szumy na taśmie. Rozpoczyna się seria ujęć z więziennych cel, w których siedzą Bertrand, z tajemniczą (dla niego) nieznajomą, bo widz wie, że to zamożna Irusia, filmowa córka Fertnera, szukająca w gminnym areszcie materiałów do swej powieści. Osobną celę nad nim zajmuje Dymsza. Kluczowym momentem tej sekwencji jest śpiewana jak nostalgiczna kołysanka *Ballada o zakochanym złodzieju*, a wykonana już przez Bodo pięknej nieznajomej z ujmującym spojrzeniem zafascynowanego nią mężczyzny.

Jeszcze tylko parę kadrów. Następuje zmiana planu. Ujęcie z podróży do Warszawy, o którym już wspominałem. Tu tylko dodam dwa słowa opisu migawki ukazującej grymas pełen namaszczonego sceptycyzmu, a później już tylko sceptycyzmu cynicznego, połączonego z kapitalnie prawdziwym cedzeniem przez zęby swoich wątpliwości, co do leżącej tuż – i zdawałoby się bezpiecznej – złotej, męskiej papierošnicy w otwartej (błąd!) torebce. Tymczasem Bodo rozmawia z jej właścicielką, znajomą z więzienia. Dymśza papierošnicę subtelnie wyciąga i zanosz do przedziału, gdzie „wprowadza” do jakiegoś wiszącego płaszczu. To miała być miarka złodziejskiej uczciwošci, że niby kradzież, ale niezupełnie.

Ostatnim wyraźnie odrębnym ogniwem parodii w tej komedii jest sekwencja balu u głuchej ciotki (M.Ćwiklińska). Szkoda, że ta znakomita aktorka dostała tu koszmarny scenariusz z „częstochowskimi rymowankami” i trudno się dziwić, że z tą rolą „popłynęła” jak mówią aktorzy. W tej sekwencji główne karty rozdawali Dymśza jako Jego Ekscelencja Mandaryn w kapitalnie realistycznym kostiumie kimona, fryzurze i charakteryzacji. Jednak cała siła Dymśzy polegała – jak już podkreślałem – na wyeksponowaniu braku ušmiechu, rytualno-wschodnim gešcie towarzyskim (powitanie) i majestatycznym, dostojnym, posuwistym ruchu, eliminującym zaciekawienie gošciami. On jest tu najważniejszy i on na równi może rozmawiać tylko z „Słońcem słoń” – Fertnerem, zaś Fertner był drugim rozdającym, z błyszczącą siwizną na łysince plus „obszernošć” we fraku z białą kamizelką i muszką – to by się nawet zgadzało! Jeśli doda się do tego jowialnošć dwuznacznej, choć oczywistej gošcinnošci, to komiczna wołta gotowa. Komizm główny tej sekwencji polega na dostrzeżeniu przez Fertnera prawdziwej fryzury Jego Ekscelencji. Pisałem już o niej wcześniej.

Ostatnie ujęcie po przyjeździe do – jak się wyrażają bohaterowie – „pensjonatu”, a naprawdę znanego im już pomieszczenia z napisem „Gminny Areszt” (tu zakłócenia techniczne na taśmie nie pozwalają na wiernošć choćby skrótowego opisu). Pointą filmu jest eksplozja radošci, niezwykle wybuch śmiechu, jednym słowem – pełne szczęšcia z happy endu przybyłej z Bertrandem znów do gminnej celi Iruśi (już jako córki jej Wysokošci Ippela).

Paweł i Gawel wraz z *Robertem i Bertrandem* stanowili w 1938 roku zestaw filmów, które dla publiczności miały być rodzajem filmowego pojedynku dwóch osobowości polskiej komedii. Adolf Dymśza i Eugeniusz Bodo obok siebie i z sobą mieli dać odpowiedź na pytanie, który rodzaj komizmu jest bardziej wnikliwy i prawdziwy, a tym samym naprawdę śmieszny? Z perspektywy czasu – najbardziej

sprawiedliwego sędziego i krytyka – okazało się, że komikiem ludzkiej prawdy tak naprawdę był tylko Adolf Dymśza. Tylko on potrafił bowiem pokazać na ekranie w drgnieniach kadru dostrzeżone ułomności ludzkiej natury i człowieczego charakteru. Dymśza był wrogiem beznamiętności, naturalnej i emocjonalnie neutralnej postawy, tak naprawdę będącej rodzajem eksponowanej izolacji. Grać to nie znaczy być, grać tak naprawdę, znaczy żyć, zdaje się mówić jako autor rozmaitych, a co najważniejsze żywych postaci komediowych, które tworzył wraz z Fertnerem, Ćwiklińską oraz Zniczem i Orwidem, mistrzami realistycznego, komediowego epizodu. W *Robercie i Bertrandzie* Dymśza potrafił być wspaniale beznamiętny (chiński Mandaryn!), tyle tylko, że była to beznamiętność komediowo zaplanowana i rozegrana. W tym filmie jego wyrazistość i plastyka były w dodatku logiczne i dlatego tworzyły naturalność humoru aktorskiego. Jego vis-a-vis, Eugeniusz Bodo, tych cech nie posiadał, stąd jego siła przekonywania wynikała z przystojności jego męskiej urody, mocnego głosu i ujmującego, szerokiego uśmiechu. Mówiąc dzisiejszym, ale i jadowitym językiem „gospodarka twarzą i samym uśmiechem, nie mówiąc o kącikach ust czy brwiach” była nader uboga. Po prostu była nudna. On wprowadzonego do gry spostrzeżenia komizmu ludzkiej natury nie rozwijał, dlatego już po chwili treść i możliwa do wydobycia intonacja kolejnych słów czy zdań ginęły stłamszone główną, ale i pierwotną intencją pierwszych zdań. Cóż, czy trudno się dziwić, że najlepiej wychodziły mu namiętne pocałunki? Zazwyczaj w finale.

Adolf Dymśza w przeciwieństwie do swego współnika był aktorem komediowo bogatszym, a przez to twórczym, dlatego powstała w tym filmie nierównowaga między aktorami. Gdyby nie on i Fertner, a oprócz nich Henryk Wars i jego melodie zwykle przebojowe, nucone później przez szeroką widownię, to ta zbudowana na zasadzie zawikłanej intrygi scenariusza komedia, nie mogłaby liczyć na powodzenie. A tak?

Rozdział X

*Sportowiec mimo woli*⁸⁵ -

komiks różnorodności Adolfa Dymśzy

Przyglądając się tej komedii sprzed 68 lat (premiera 31 maja 1940 roku!) widać wyraźnie istotę autorskiego wkładu, który wniósł do niej aktor. Najpierw był to komediowy, a w niektórych migawkach, a nawet ujęciach, wręcz zatraćający o farsę realizm szczegółu i detalu życia (w portrecie fryzjera), by raptownie później stać się kluczową dla śmieszności tego filmu parodią komicznego udawania drugiego człowieka poprzez przebieranie się i „grę w drugą postać”, a finałem tej radykalnej zmiany będzie optymistyczna pointa, oparta na związku między parodią i znów komediowym realizmem, mającego powrócić do normalności Dymśzy. „Wrócimy do Warszawy i tam tatuś, prezes koncertu >>Metal<< Madecki – grany przez Orwida – jakoś Pana urządzi” – powie mu Lili Madecka, jego córka, po udanym, bo wygranym głównie przez niego dla tej drużyny meczu.

Przykładem komicznego realizmu szczegółów w wizerunku fryzjera w wykonaniu aktora jest już inaugurujący tę komedię szkic postaci głównego bohatera. Otóż z rozgardiaszu, jaki panuje w zakładzie fryzjerskim wyróżnia się ujęcie Dymśzy, który znajduje się na pierwszym planie i występuje w roli fryzjera wśród wielu pań. Występuje jako nowozatrudniony pracownik, stąd wątpliwości co do jego rutyny u klientki. Ale jego odmienność polega nie tylko na widocznym profesjonalizmie zachowania, delektowaniu się proponowanym miłej pani modelem fryzury (charakterystyczna cecha fryzjerów!), lecz także – i to jest szczególnie zabawne w wykonaniu fryzjera Dymśzy – na pragnieniu nawiązania z klientką rozmowy za wszelką cenę, w której miałby wystąpić jako rodzaj „diedzicznie obciążonej” wszechniczy wiedzy (o pogodzie zaś przede wszystkim), budząc uznanie („Widzę, że się pan na tym zna”), a w podtekście – zaufanie czesanej przez niego pani. Ten chwyt psychologiczny jest tyleż śmieszny, co perfidny. No, bo jeżeli w zakładzie

⁸⁵ Tytuł filmu jest w czołówce w przeciwieństwie do zakończenia jest dwuczęściowy: *Romans w Zakopanem – Sportowiec mimo woli*.

fryzjerskim jest ktoś taki, jak taki fryzjer, to warto tu przychodzić, a Dymśza sprawia wrażenie, że sobie z tego doskonale zdaje sprawę. Mówi z nieskazitelną dykcją bardzo szybko, przekonująco i nadzwyczaj sugestywnie („O! Myli się Szanowna Pani Dobrodziejka!”, itp.), wspierając swoją melodię zdania znaczącym, lecz także pełnym przeblýsku skromności uśmiejchem. Melodia jego zdania opiera się na narzucającej się rozmówczyni grzeczności. Dymśza świadomie, poprzez dominujący uśmiejch i ton pytania, czyni z niej w ten sposób konwencję, która staje się cechą wzorowego fryzjera. No, bo o niezwykle żywej gestykulacji rąk przy posługiwaniu się fachowymi przyrządami nie trzeba mówić. To jest oczywiste. I jeszcze jedno. Bohater natychmiast reaguje na każde zdanie swojej rozmówczyni. Dzięki temu dialog jest w naturalny sposób żywy.

Szczególnie zabawne są w jego wypowiedziach, wprowadzane nieoczekiwane i oparte na kontrastach niespodzianki językowe, np. po uzgodnieniu, co zrobić z loczkami, powiada: „Na czoło? Proszę bardzo, z całym pietyzmem na czoło!”, a parę chwil później, w ujęciu z Żabczyńskim, przyrzekając mu wstawiennictwo u panny Madeckiej (w sprawie jego rzadkiego pieska), używa zwrotu z „całym natchnieniem”, ze stosowną do tej sytuacji mimiką oraz tonem zdania, a jeszcze później, w rozmowie z kolegą, też zakopiańskim fryzjerem (Tadkiem), posłuży się jakby „patentowym” dla siebie wtrętem „z całą aprobatą”. W ten sposób Dymśza paroma kreskami postrzeżonego z grubsza bohatera nakreślił zeń komiczny aspekt swojego komediowo-realistycznego indywiduum.

Drugim wariantem komediowo-realistycznym tego wątku w rolu Dymśzy w pierwszych ujęciach filmu jest procedura przedstawiania mu – zupełnie nieoczekiwanej przez niego – oferty pracy osobistego sekretarza (bo tak naprawdę miał to być kanadyjski hokeista Piątek) u prezesa Madeckiego, oferty opartej na znakomitych warunkach („pensja 600 zł miesięcznie, panie!” – wtedy to było bardzo dużo). Już na wstępie nastąpiło więc podstawowe nieporozumienie. Prezes szukał w miarę dobrego bramkarza do meczu, który miał być rozegrany w Zakopanem przez sponsorowaną przez niego drużynę, a tymczasem to Dodek-Czwartek (którego grał Dymśza) miał zagrać w tym przypadku jako kanadyjski zawodowiec i wygrać! Tymczasem właściwy kanadyjski hokeista nazywał się Piątek i też przebywał najpierw w Warszawie, a zaraz potem na wypoczynku w Zakopanem, lecz o tym wszystkim wie tylko widz. Na skutek lekkomyślności pana Prezesa doszło do zamiany ról i funkcji bohaterów między Czwartkiem i Piątkiem.

Wszystkie te perturbacje nie byłyby godne uwagi, gdyby nie aktorskie pokazy komediowości w wykonaniu Adolfa Dymśzy (bohatera tytułowego) oraz Józefa Orwida i Ludwika Sempolińskiego, postaci, by tak rzec – pierwszoplanowych drugiego planu – bo

Aleksander Żabczyński (Piątek), który miał tworzyć alter ego Dymy-Czwartka, wraz z Iną Benitą (Lili Madecka) grali jedynie miłosną parę. Prawda, że parę tworzoną przez bardzo przystojnego mężczyznę i uroczą młodą damę, ale wspólnie stworzyli przede wszystkim „przebłysk kwiatków do kozucha” komediowego realizmu aktorskiej sztuki. A więc gdyby nie wspomniana trójka, realistycznego komizmu obyczajowego po prostu by nie było. Z kolei bez niego o prawdzie komediowości w tym filmie, w ogóle nie można by mówić.

Sztuka gry aktorskiej w wykonaniu Dymy polegała na eksponowaniu kilku cech. Na zaznaczaniu komicznej osobowości, w budowanych przez siebie ad hoc komicznych sformułowaniach, np. „z całym pietyzmem”, „z całym natchnieniem”, „z całą aprobatą” – o których już wspomniałem – oraz na intonacji i melodii zdania. Drugą cechą była komiczna, gestykulacyjno-ruchowa formuła odruchów tworzonych z kontrastu między sytuacyjnym zachowaniem i kostiumem, np. wojskowe „trzaskanie” butami, w trakcie poważnych odwiedzin u prezesa Madeckiego, gdy bohater był ubrany w elegancką białą-czarną marynarkę w „jodelkę”, z wyrazistym krawatem w białą-ciemne, skośne pasy. Do tego ciemne spodnie i buty. W rezultacie powstała humorystyczna sytuacja kontrastu towarzyskiego w zachowaniu gościa z jego wyjściowym, pełnym dobrego smaku ubiorem, a następnym, bardziej subtelnym przykładem takiego kontrastu było podkreślenie przez zaskakującą w sportowym kroju jasną marynarkę, zamiast standardowych klap, owalne krawędzie, a do tego czarny golf. Kontrastowała ona z klasycznym, elegancko-urzędniczym stylem wyglądu prezesów (starannie dobrane marynarki, krawaty, wypustki) „Metalu” (J.Orwid) i „Tekstylu” (L.Sempoliński), jadących wspólnie w tym samym przedziale do Zakopanego. Na tym polegał bardzo dobitnie, ale i delikatnie podkreślany przez Dymę ton sportowca i człowieka ciągle młodego, bowiem kochającego „boisko i góry i kort”, tak jak to robił jego dziadek, o czym za chwilę będzie porywająco śpiewał w piosence. Dzięki takiemu ubiorowi bohater prezentuje się wszystkim w przedziale podróznym jako spontanicznie naturalny hokeista z Kanady, jakim przedstawił go (ku jego ogromnemu zaskoczeniu, ale z kamienną twarzą) prezes Madecki.

Inną komiczną cechą bohatera w tej sytuacji, którą Dyma po mistrzowsku wyeksponował było pełne niezwykłej uprzejmości certowanie się z Orwidem o grzeczność podczas przyjmowania pana hokeisty do wyższych sfer (a w istocie pana fryzjera w domu), mającego pretensje do prezesa Madeckiego jako gospodarza i jego kamerdynera do wszystkiego, Jana (S.Woliński), niezwykle plastycznie kreowanego (był bardzo wysoki i miał dołek w bródce). W kolejnym komicznym ujęciu następowała natychmiastowa demonstracja bicepsów wobec wymagającego i uprzejmego niesłychanie w tym momencie

Pana Prezesa. Skądinąd dla widza, jego dość zdecydowana prośba miała sens. W końcu miał gościć kanadyjskiego hokeistę, który powinien mu uratować mecz! Uprzejmość, uprzejmością, ale gościa sprawdzić trzeba!

Wizyta trwa. Mimo wątpliwości co do stanowiska (miał objąć posadę osobistego sekretarza Pana Madeckiego, którą mu ten przygotował „dla pucu” – jak się wyraził (bo o tym, że ma grać w bramce jego hokejowej drużyny nawet nie wspomniał), no i ta gaża, więc mimo że Dymsza-Czwartek nie umie pisać na maszynie, a sekretarz musi!, trudno się dziwić, iż po takiej propozycji bohater był „taki zakołowany”. Wszystko jednak rozstrzyga się w pracy. Tu bowiem, gdy tylko szef go zobaczył, wzburzony oświadczył: „Pan tu już nie pracuje! Pan skompromitował firmę!”, a chodziło tylko o to, że pannę Madecką czesał zamiast niego hokeista Piątek, który jeszcze wcześniej zobaczył ją z takim samym – rzadkiej rasy – pieskiem (suczka), jakiego on w swej „kynologicznej miłości” poszukiwał dla swojego ulubieńca. Udał się więc do niej, a tam został wzięty za fryzjera, którego młoda dama oczekiwała, tymczasem prawdziwy fryzjer, Czwartek (Dymsza), otrzymywał w jednym z sąsiednich salonów rodziny Madeckich zamiast pracy nad koafiurą młodej damy, ofertę pracy zgoła innego rodzaju. Ponieważ Żabczyńskiemu, a był to charmeur co się zowie, panna od razu wpadła w oko, więc wyzwanie podjął. No, ale sztuka fryzjerska okazała się dla niego zbyt trudna, czemu ostatecznie trudno się dziwić. Za jej skargę na to wszystko biedny Czwartek zapłacił wylaniem z posady w fryzjerskim zakładzie, ale z drugiej strony ucieszył się obietnicą nowej pracy u prezesa Madeckiego z niebotyczną gażą. Jednym słowem: intryga wyrosła z kilku nieporozumień.

A teraz rozpoczyna się następny szereg ujęć, w których bohater, jak by się to powiedziało dziś, „idzie na całość”. Licząc na swoją inteligencję i spryt rozpoczyna taką grę, którą musiał wobec prezesa zademonstrować, żeby uratować znakomitą opinię sportowca, którą ten mu wręcz narzucił (grę w hokeja, uprawianie narciarstwa i bycie tańczącą łyżwiarką). A kończy tę maskaradę triumfalnym pokazem sztuki bramkarskiej na lodzie w hokejowej drużynie Pana Prezesa, granego przez Józefa Orwida z żywiołowym namaszczeniem. Trudno, żeby było inaczej, bo w tym meczu przyszło Dymszy grać przede wszystkim dla dobra kobiety, której w wypadku porażki groziło przymusowe wyjście za mąż za Barona-Dropsa. Taka bowiem była cena zakładu, którą tatuś panny Lili Madeckiej lekkomyślnie z nim ustalił.

Maskę przedstawiciela „rodu sportowców” przybiera bohater w podróży do Zakopanego, którą odbywa razem z prezesem. Ten w przedziale poznaje go ze swoim

przeciwnikiem (Baronem Dropsem – L. Sempolińskim) i przedstawia go jako brakującego mu właśnie hokejowego bramkarza, i to z Kanady, ojczyzny hokeja. Zaskoczony Dymśa znakomicie wygrywa komiczny niuans dwóch twarzy. Z jednej strony jest zaskoczony taką formą nawiązywania znajomości, ale z drugiej, zdając się na swoją inteligencję, mistrzowsko robi dobrą minę do złej gry, ba! – mało tego, czyni to z ściągniętą twarzą „króla dowcipów”, bluffując wobec Barona – ile tylko się da – o swoim „dziedzicznie obciążonym sportem życiu”. A przede wszystkim eksponuje swoją nieruchomą twarz (znany był z tego kolegom aktorom na planie, scenie i w rzeczywistości), by za moment wykonać popisowe, aktorskie solo piosenki o znaczeniu sportu dla zdrowia, a jej rytm pędzącej lokomotywy, samego pociągu no i melodia porywają wszystkich (zresztą nie tylko w tym przedziale, wskazując tym samym na uniwersalizm jej znaczenia)⁸⁶:

„To u nas jest rodzinne,
To mi weszło mocno w krew,
Że starość to bujda, to bluff,
Mój dziadek miał lat sto dwadzieścia, a uprawiał sport,
Boisko i góry, i kort,
Ref: Na cześć młodości, wszyscy razem!
Hip, hip - hurra!, Hip, hip – hurra! Hip, hip – hurra!
Z całego serca, zgodnie, z gazem!
Hip hurra!, hip, hip hurra, hip, hip hurra!
Nie wierzcie temu, że są krótkie, młode dni,
Tak długo trwają, jak kto chce!
Gdy Ci się świat podoba: góry, lasy, wody
To jesteś młody,
To jesteś młody!
I wtedy z wichrem, z ptakiem idź w zawody!
Hip, hip, hurra! Hurra! Hurra!”

No i fragment „antymedyczny”, a dobitnie lansujący fizyczną kulturę, dziś szczególnie aktualny:

„Gdy źle się trochę czujesz,
Do lekarza byś był biegł,
Poczekaj dam lepszy ci lek!

⁸⁶ Za Dorotą Fox taki zabieg nazwać można „techniką domyślników”. Por. tejże, *Aktorstwo kabaretowe ...*, Ibid., s. 121.

Dwa gram słońca, gram powietrza, kilka gramów gór,

I zdrowyś, i silnyś jak mur!

Ref. Na cześć młodości wszyscy razem,

Hip, hip hurra, hip hip hurra, hip, hip hurra!” (itd.)

Okazuje się, że ten typ kultury już wtedy (koniec lat 30.) zaczynał być modny.

Dymsza śpiewa piosenkę z przekonującą brawurą, porywając w niej do refrenu nie tylko partnerów z przedziału (rodzina Madeckich z Prezesem, Żoną i urokliwą córką), lecz także dopytującego się o wszystko Barona Dropsa, a także wycieczkowiczów z niemal całego wagonu. On sam jest w niej i kabaretowym dyrygentem i pełnym tempa oraz rytmu narratorem, będąc równocześnie aktorem dynamicznego i plastycznego gestu. Po prostu, Dymsza wykonując tę piosenkę na chwilę przeniósł wszystkich w świat fantazji i wigoru młodości, a to stanowi „perełkę” tej komedii.

Zakopane. Przyjazd do znakomitego hotelu „Bristol”, gdzie bohater wydarzeń, skromny fryzjer Czwartek, w tym momencie występujący jako Piątek – gwiazda hokeja, zajmuje osobny, wytworny apartament. Maską, opartą na zmianie ról, zaczyna działać, choć na razie w jedną stronę. Zobowiązany do grania roli sportowca lodu musi wyjść na trening jako bramkarz „Metalu”. Nie wiedząc kompletnie, co zrobić w tej sytuacji, postanawia grać na czas. A to: „Nie mogę grać. Dziś nie mój dzień!”, a to: „Na takich łyżwach nie jeżdżę! Tylko >>Kanadyjki<<!” – usiłuje odwlec moment klęski. Prośby prezesa, jego pięknej córki i lokaja zrobiły jednak swoje. On ma dla nich zbyt dobre serce. Usiłuje ruszyć z miejsca. Niestety. Upadek. Wszyscy chcą go ratować. W efekcie następuje domniemana kontuzja. Zanoszą go do hotelu (poza kadrem), gdzie jakoby poturbowany dochodzi do siebie na tarasie i gdzie przy okazji wzmocnienia „koniaczką i jajką na twardo” wznosi szybki toast, jak furman, a jajko rozbija na głowie prezesa, budząc absolutne zdumienie lokaja.

Jeszcze tylko rozpaczliwa próba zrobienia z „Mistrzem” wywiadu dla prasy sportowej przez reporterkę-Andrzejewską (jak to zwykle u niej: okrągłe okulary, czarne oprawki i bujny blond) i po ucieczce od tej sławy, na poręczy po schodach, następuje koniec tej zwariowanej sekwencji. Przymuszony dżentelmeńską podejrzliwością Barona wobec jego „poturbowania na lodowisku”, do wspólnej wycieczki, do „narciarskiego używania”, a widząc ponagląjące, życzliwe milczenie prezesa zakłada, chcąc nie chcąc narty, no i mimo woli podąża w góry! Przecież nie może pozwolić Baronowi, aby jego przypuszczenia, jeszcze z pociągu, w najmniejszy chociaż sposób, się potwierdziły!

„Gra w dwie twarze” prowadzona przez Adolfa Dymśkę rozpoczęła się teraz na dobre! Ale z roli narciarza, w której się znalazł, nie mając o niej pojęcia, udało mu się wybrnąć stosunkowo łatwo. W końcu góry są – by tak rzec – „obszerne” i zgubić partnerów, przy dobrej woli, inteligencji i sprycie, nie jest znowu tak trudno. Tylko jaki winien być następny ruch w tej grze? Łyżwy? Przecież bohater nie może uczyć się na nich jeździć, gdy jego szef z trybun lodowiska nie schodzi. Chyba że... i tu właśnie pojawił się pomysł Tadka, fryzjera z hotelu, który był przyjacielem naszego fryzjera. Uczyć się jazdy na lodzie jak żadna gracji cudzoziemka. Zważywszy na urodę i figurę Dymśki, pomysł był świetny! A instruktor jazdy był znajomym Dodka. Jednym słowem, klan fryzjerów wraz ze znajomymi ze stolicy gór przejmuje inicjatywę. Jeszcze tylko stosowny kostium (kontrastowa, bo na białą obrębiona, krótka, ciemna spódniczka, takież sam żakiecik i pełna czapeczka z wystającym kosmykiem czarnych włosów) i pełen urokliwego wdzięku portret gotowy. Teraz można się uczyć jazdy na łyżwach, Panie Prezesie!

Po „wprowadzających” w sedno nauki dwóch upadkach i uwagach dydaktycznych instruktora, za trzecim Dymśka razem demonstruje już płynną taneczną jazdę na taflach w rytm wiedeńskiego walca, najpierw z nauczycielem, a potem solo. I to jak! Są tam i regularne piruety, i pochylenia na jednej nodze w tempie Straussa. „Co za klasa!” – stwierdza z zachwytem Sempoliński. A obok wpatrzony z podziwem, nie podejrzewający niczego, Prezes Madecki. „Kto to jest?” – pytają zgodnie instruktora zaintrygowani niebywale. A ten odpowiada z dumą: „To moja najlepsza uczennica, cudzoziemka”. Tymczasem Żabczyński siedzący na bandzie z aparatem fotograficznym, znęcony wdziękiem i urodą łyżwiarki(!), podjeżdża do niej blisko, chcąc zrobić zdjęcia. Gdy Dymśka wykonywał figury niczym literka T i podskoki, a wszystko z elegancją, urozmaiconą obrotami i nawrotami w różnorodnym stylu, wtedy stało się! Żabczyński rozpoznał w łyżwiarce znajomego fryzjera z Warszawy. Konsternacja? Tylko chwilowa, bo Dymśka nie tracąc czasu tłumaczy mu na ucho sens tej całej maskarady, rozpaczliwej, ale efektownej nauki jazdy na łyżwach przed zbliżającym się meczem hokejowym. Trudno się dziwić, że Kanadyjczyk wybucha śmiechem. „Pyszny kawał!” – jak powiada, po czym obydwaj panowie wracają do hotelu i tu zawierają sojusz. Żabczyński chce, aby mu Dymśka, jako mistrz fryzjerski, pomógł wykonać koafiurę pannie Lili Madeckiej, której winien taką przysługę jeszcze z Warszawy, zaś Dymśka pragnie, aby ten jako prawdziwy kanadyjski hokeista Piątek wyjaśnił prezesowi Madeckiemu całe to nieporozumienie. Układ stanął.

Obydwaj przystąpili do wykonania zobowiązań. Bohater został znów fryzjerem, lecz całkowicie milczącym i ukrytym za markującym jego ruchy i „bardzo ładnie śpiewającym” Żabczyńskim. Dymsza daje koncert swoich fryzjerskich umiejętności. Panna Lili widząc swoje nowe „ja” jest wprost oszołomiona z zachwytu. O ile Dymsza wywiązał się ze swojego zadania wręcz znakomicie, o tyle Żabczyński, mimo próby wyjaśnienia Prezesowi (Orwidowi) przy goleniu, tuż przed meczem (co za niefortunny termin!) sensu nieporozumienia, zupełnie pokpił sprawę, usiłując w tej sytuacji prezesowi Madeckiemu oświadczyć się o rękę jego córki. Czyż trudno się dziwić, że w tym momencie został uznany za wariata? I opuszczony przez Orwida w popłochu?

Tak więc cała komedia została zbudowana z kilku następujących po sobie zamian ról między Dymszą i Żabczyńskim. Trudno się dziwić producentowi za taki wybór. Dymsza był przecież „królem parodii”, a Żabczyński typowym uwodzicielem. Przy czym ten pierwszy miał jedną cechę decydującą o wielkości jego rangi. W swoim komizmie cudzego kostiumu „cytował” prawdę życia z najrozmaitszych kontekstów i dlatego musiał być niezwykle przekonujący. No i był! Jego mimika, intonacja, gest i ruch podkreślane w rozmaitych kostiumach, raz mocniej, raz słabiej, tworzyły kolejne postacie komiczne.

Na bliższą uwagę zasługuje w tej komedii cykl ujęć przedstawiający Dymśzę jako nieporadnego narciarza. Stoi na nartach w dziwnej, bo nieregularnej pozycji, chwiejąc się przy tym co chwila. Ale kto by się takiemu detalowi kanadyjskiego mistrza przyglądał. Nikt na jego dziwną figurę nie zwraca uwagi. Bohater widząc jednak zbliżającą się Andrzejewską (znaną mu z hotelu jako „słodką”, nachalną reporterkę) ma już tego serdecznie dość. Rusza! Samodzielnie rusza na nartach z miejsca! Ale niedługo to trwało, bo z rozkraczonymi nogami, porywając po drodze stojące niebacznie na śniegu drzewko, jedzie na wprost, aby tylko jechać! O zwrotach nie ma mowy! No i stało się! Upadek. Odpięcie i zgubienie narty, a co za tym idzie samotny spacer w śniegu i po śniegu przed siebie. Kompletnie zmęczony, pada na śnieg, gdzie znajdują go dopiero w nocy narciarze z pochodniami m.in. Żabczyński i Benita, którzy w międzyczasie zauroczyli się sobą w górach.

Te dwa ujęcia udawanej nieudolności są co prawda wyrazistą próbą budzenia wśród widzów śmiechu przez słabość, ale budzi ona duże wątpliwości, jeśli nie politowanie, a w najlepszym razie tolerancję. Sądzę bowiem, że eliminacja lekkości i finezji z komizmu na rzecz jednoznacznej sugestii kierowanej do widowni (patrz, jakie to jest śmieszne) akurat śmiesznym być przestaje i tu reżyser ze scenarzystą,

wyznaczając wielkiemu komikowi cyrkowe pole manewru, wyraźnie przedobrzyli. Dymśza co prawda pokazał dosadność groteskowej błazenady na śniegu, ale powstało pytanie: po co? Wszystkie te walory zostały stworzone przez Adolfa Dymśzę na podstawie jednego, ale za to kapitalnego w swym bogactwie atutu. Była nim komiczna różnorodność bohatera, budowana z wielu – często kontrastujących z sobą – spostrzeżeń, słów, emocji i zachowań, wydobytych z zaskakującej fabuły, ale i prostoty codziennego życia. Dymśza tak naprawdę jest autorem tego filmu, bo gdyby nie jego przenikliwość w dostrzeganiu śmieszności w szczegółach dnia codziennego, a przede wszystkim jego umiejętność ich parodiowania, to ta komedia musiałaby zostać biernym odbiciem wymyślonych przez scenarzystów stereotypów ludzkich zachowań i wypowiedzianych przez bohatera kwestii.

Aktor buduje swoją postać perfekcyjnie dzięki prawdziwym znakom teatralno-wizyjnym, które świadczą nie tylko o jego umiejętności przybierania różnych ról przez tego samego bohatera, ale które także tworzą, najczęściej w parodystycznej, a czasem nawet złośliwej konwencji, portret konkretnego człowieka w kontekście sytuacyjnym. Adolf Dymśza w roli głównej stworzył ponadto „wesołą rzeźbę melodii zdania” z najrozmaitszych zdarzeń dnia codziennego. Stąd prawda „życiowego cytatu”. Jeśli do tego dodać mimiczne strzępy zachowań to powstaje zarys podłoża postaci, który reżyser później wykorzysta, zestawiając z sobą w konwencji określonego typu, tj. szeroko rozumianą parodię i groteskę. I dopiero to stworzy – na zasadzie montażu – plastycznie spójną całość kreacji aktorskiej.

W tytule tego rozdziału użyłem słowa „komiks”, ponieważ w tej komedii nie ma psychologicznej głębi pokazywanych emocji i zachowań⁸⁷. Są za to w wesoło-karykaturalnym rytmie uchwycone cechy postaci granych przede wszystkim przez Dymśzę i czołowych aktorów drugiego planu: Józefa Orwida i Ludwika Sempolińskiego, bowiem Aleksander Żabczyński, sądząc po scenariuszu, mający być głównym współpartnerem Dymśzy, okazał się jedynie – co prawda przystojnym – ale w istocie swej „nachalnym, dźwięczącym amantem”, który tak naprawdę z prawdziwym realizmem niewiele miał wspólnego (jeśli nie liczyć upodobania do swojego pieska, bardzo rzadkiej rasy, dla którego szukał suczki za wszelką cenę, gdzie tylko można, nawet po salonach fryzjerskich, ale jak na cechę to trochę mało).

⁸⁷ Odwołuję się jedynie do podobieństw jakie istnieją między filmem a komiksem na poziomach tematycznym i genologicznym. O wielości podobieństw oraz różnic zob. Wojciech Birek: *Komiks a film – pokrewieństwa i związki*. W: *Od fantastyki do komiksu. W kręgu gatunków filmowych*, pod red. K. Sobotki, Łódź 1993, s. 149-172. Zob. również Krzysztof Teodor Toeplitz, *Sztuka komiksu*, Warszawa 1985 i liczne prace Jerzego Szyłaka, zwłaszcza *Komiks*, Warszawa 1999.

Orwid i Sempoliński stworzyli dla Dymyzy parę niezwykle plastycznych punktów odniesienia, choć scenariusz nie dawał im, a zwłaszcza Sempolińskiemu, zbyt szerokiej gamy emocji do odegrania. Orwid grał w tym komicznym obrazie różne typy zachowań i związane z nimi emocje, zaczynając od zaskoczenia przechodzącego w rozpacz w trakcie ultymatywnej rozmowy telefonicznej o brakującym mu bramkarzu, do finansowanej przez niego hokejowej drużyny i groźbie płynących stąd konsekwencji. To był koncertowy moment, który od razu „ustawił” całą akcję. Drugą chwilą sztuki komediowego realizmu była sekwencja przedstawiająca gościnność bohatera podczas spotkania z rzekomym Piątkiem-bramkarzem, którym był Czwartek-fryzjer. Orwid był (wobec Dymyzy) dobrze wychowany (choć bez przesady), a w dialogu z nim i dla niego, i dla widza, bardzo przekonujący. Wykorzystał do tego swój specyficzny timbre głosu, przepelniony – by tak rzec – „emerytalną dojrzałością”, no i przy okazji swą bujnie falującą, całkowicie siwą fryzurę, budzącą szacunek. Zaś jego trzecim genrem był pokaz konwencji dżentelmeństwa w stosunku do usiłującego mu dociąć w rozmowie Sempolińskiego, który grał Barona Dropsa, przeciwnika w honorowym i mającym ogromnym znaczenie dla jego rodziny zakładzie. Jego stawką był wygrany mecz hokejowy w Zakopanem. W związku z tym trudno się dziwić, że jego postawę wobec mającego mu ratować mecz Dymyzy cechowała przesadna uprzejmość (scena w rodzinnym pokoju w Warszawie i na tarasie hotelowym w Zakopanem). Wszystkie te krótkie ujęcia tworzyły konsekwentną prawdę jego roli z ułamek szczegółu, a to jest przecież rdzeniem komediowego realizmu.

Znaczenie tej postaci wobec tytułowego bohatera polega przede wszystkim na tym, że stanowi dla niego ciągle, zmieniające się zwierciadło, służące Dymyzy do uruchamiania coraz to nowych wariacji, by w końcu utworzyć z niej różnorodne zestawy duetów. Natomiast Sempoliński nie miał zbyt rozległego tekstu do zagrania, ale pokazał jak dobry aktor charakterystyczny potrafi z detalu dialogu wydobyć naturalne ludzkie cechy, zaskakujące w swym komicznym obnażeniu. Swoje filmowe wprowadzenie aktor rozpoczyna od sceny dyktowania w przedziale prywatnego listu do cioci, a zapisywanego przez osobistą sekretarkę (J. Andrzejewska, która tak naprawdę jest przede wszystkim reporterką z młodzieżowego pisma sportowego). Tak więc nie tylko Dymyza „gra w dwie twarze”. Sempoliński jest wobec sekretarki karcąco-dojrzały i ten ton jest w dodatku przeplatany nutą radosnej niespodzianki i samozadowolenia z powodu kontuzji bramkarza drużyny przeciwnej. „Nasze szanse idą w górę!” – mówi. W takiej sytuacji ten mecz jest formalnością, zdaje się sugerować Baron.

Gdy prezes Madecki (Orwid) nieoczekiwanie przedstawi mu swego osobistego sekretarza, jadącego z nim do Zakopanego, który pochodzi z „kanadyjskiego rodu sportowców” i jest pasjonatem hokeja, a jak sam o sobie powiada: „Jestem nim dziedzicznie obciążony”, Sempoliński wybrnie z tej niemile zaskakującej go niespodzianki poprzez wyborne zagranie podejrzliwej ironii, która wobec Orwida i Dymyzy stanie się jego drugą twarzą. Jego głównym aktorskim środkiem w tej grze są intonacja i różnorodna melodia słowa, a pozostałe ujęcia z hotelu i sportowej trybuny cechują ekspresywnie nabrzmiałe momenty eleganckiej drwiny, faryzejskiego zaproszenia na wycieczkę w góry oraz ironicznego współczucia i podejrzliwości. Tak czy inaczej, w tych aktorskich wstawkach, dla Sempolińskiego najważniejsze jest zagrane charakterystyczne słowo.

Każda komedia oparta na zamianach postaci dotyka w mniej lub bardziej celny sposób naturalnej i specyficznie ludzkiej potrzeby odmienności. Przy czym nie jest to odmienność dla niej samej. To rodzaj środka do celu, który urozmaica drogę do niego wiodącą. Odmienność pojmowana jako „gra w drugą postać”, tak jak to jest w *Sportowcu mimo woli*, jest także rodzajem swoistego języka wyrażającego nowe, ale i pogodnie wymuszone konfiguracje osób. Tworzy się paradoks przymusu na zgodność poprzez wdzięk.

W tej komedii Dymyza nie gra psychologicznymi emocjami. Jest raczej swoistym „grafikiem nastroju” fryzjerskiej grzeczności, jest rodzajem „kreślarza” zamierzonego dowcipu poprzez parodię zmiany ról. Wyraźnie widać precyzję i prawdę postaci przedstawianej przez aktora. Gest, ruch, intonacja i eksplodująca od czasu do czasu jaskrawością uśmiechu mimika, służą wprowadzaniu różnorodnych konwencji w różne kostiumy. W samej komedii są dwie grupy, dwa bloki sekwencji: sekwencja groteski, cyrkowa, narciarsko-hokejowa błazenada i sekwencja parodii, zmiany ról. O ile pierwsza eksponuje usilne dążenie do śmiechu z nieudolności, o tyle druga jest wesołą kpina z konwencji zachowania (poprzez „szastanie” formą gestu fryzjera, brawurowego dyrygenta, a przy okazji piosenkarza), specjalnie granego dobrego wychowania.

Tu mała, ale ważna dygresja. Wspominając o błazeństwie narciarskiego ruchu (ruszanie i zjazd), trzeba pamiętać o rodowodzie wywodzącej się z teatru mądrości, iż w cyrku ten, który wygląda, że umie najmniej, musi umieć najwięcej. To zaiste prawdziwa sztuka umieć prawdziwie, ale i nieudolnie poruszać się na nartach czy uczyć się jazdy na łyżwach. Ale w *Sportowcu mimo woli* jest to trochę sztuka dla sztuki, dla urozmaicenia kompozycji akcji. Wymaga perfekcji wykonania, którą demonstruje Adolf

Dymsza, ale dziś już ten typ śmiechu z ludzkiej słabości przestał być i uniwersalny i aktualny.

Sportowiec mimo woli jest przykładem komedii opartej na pobieźnym scenariuszu, próbującym „na siłę” rozwiązać zawiązaną akcję. Brakuje mu bowiem konsekwencji w założonej przez głównego bohatera konwencji gry. Jeśli na początku (wątek w Warszawie) logika wydarzeń jest czytelna, to wątek zakopiański jest pomieszaną konstrukcją reportażu (przerywniki ilustrujące specyfikę gór zimą), przyspieszonej groteski (motyw zobowiązań prawdziwego hokeisty wobec prawdziwego fryzjera). Bardzo powierzchowny, bez jakiegokolwiek psychologicznego spojrzenia, jest wątek romansowy Żabczyńskiego i Benity (ot spotkali się, spodobali się sobie, pocałowali, dość krótko i już zamierzony ślub). Niewiadoma pozostaje do ostatnich kadrów filmu motywacja zakładu honorowego zawartego przez Prezesa Madeckiego z Baronem Dropsem.

Bohater tytułowy tylko wtedy gdy był zgodnie ze scenariuszem na pierwszym planie próbował te słabości opanować, koncentrując uwagę widza na swojej grze. Natomiast gdy Dymsza musiał ustąpić miejsca Żabczyńskiemu i Benicie, np. w wątku miłosnym, komedia stawała się przeraźliwie czytelna i przewidywalna. Właściwie z drugoplanowych motywów tylko motyw Andrzejewskiej, jako satyrycznie ujętej nachalnej reporterki, lecz później dramatycznie zafascynowanej głównym bohaterem kobiety, jest zbudowany logicznie i wykonany przez aktorkę z przejmującym realizmem.

Tak więc scenariuszowy chaos burzy możliwości ekspozycji bardzo dobrego charakterystycznego aktorstwa w pełnej konwencji komediowego realizmu. Adolf Dymsza był dla tej komedii kołem ratunkowym, nie tylko z racji wyboru do tytułowej roli, ale przede wszystkim dla dwóch przedstawianych przez siebie typów postaci: fryzjera z poczuciem humoru i pełnego wdzięku oraz przyjętej przez siebie z wesołością roli hokeisty (a przy okazji narciarza i figurowej tancerki). Obydwa te typy postaci łączy pogoda ducha i wiara z optymizmem w dążeniu do celu. Dymsza w tym filmie „jest przeznaczony” do parodii, nie do akcji, do tworzenia portretów podkreślających ludzką śmieszność. Tyle tylko, że do pogodnego sensu tej komedii wmieszała się historia (przypomnę, premiera filmu odbyła się w maju 1940 roku), a wtedy mało kto szukał odpoczynku w uśmiechu. W ten sposób zamysł producentów i twórców musiał być przekreślony. *Sportowiec mimo woli* został w archiwach jako swoisty kulturowy dokument i w pewnym sensie obyczajowa ciekawostka.

Zygmunt Barczyk: *Adolf Dymśza na ekranie. Przykład aktorstwa autorskiego.*

Rozdział XI

SKARB = NH-N₃ Adolfa Dymśzy

„Najważniejszą regułą jest -
umieć się podobać i wzruszać”.

Racine⁸⁸

Głównym tematem lektury tego rozdziału jest krótka rola Adolfa Dymśzy, aktora twórczego⁸⁹, „otrzymującego od reżysera jedynie wskazówki naprowadzające”⁹⁰, który sam inspiruje ruch wartości, nie tylko humorystycznych, ale i dramatycznych. *Skarb* jest silnym argumentem dla tak sformułowanej tezy, a jego obronę – jak to zasugerowałem w tytule – stwarza możliwość ujęcia go w formułę NH-N₃, NATURA – HUMOR, NIEŚMIAŁOŚĆ – NADZIEJA – NIEUSTĘPLIWOŚĆ, przy czym w tym żartobliwym, a i trochę przekornym wzorze, bowiem tu N nie równa się N, a określenie NATURA jest równoznaczne nie tylko z pojęciem PRZYRODA, ale i NORMALNOŚĆ ZACHOWANIA również.

Tu niezbędna jest uwaga określająca sposób istnienia tych wartości w filmie. Otóż, występują one łącznie, dopełniając się wzajemnie, lecz ich czas i forma ekspozycji są różne. Piszę o tym, żeby uprzedzić zarzut ewentualnej niekonsekwencji kompozycyjnej w ich opisie. Czas i przestrzeń filmu nie są równoczesne z czasem i przestrzenią opisywanymi w druku. Ta zdawałoby się oczywista idea niesie z sobą konieczność uruchomienia przez czytelnika jego „mocy twórczej”, bo czeka nań zadanie „wywołania filmowej wyobraźni”. Wszystkie te pojęcia nie tylko wyjaśniają symbol tytułowego skrótu, lecz przede wszystkim wskazują na wartości, do których aktor się odniósł w tym filmie dla zobrazowania delikatności, a w

⁸⁸ Cyt. za: Leon Schiller, *Na progu nowego teatru 1918-1924*, Warszawa 1984, s. 204.

⁸⁹ Zob. Jan Strelau, *Psychologia*, t.2, Gdańsk 2000, Rozdz: Edward Nęcka, *Twórczość – Koncepcja Weisberga*, s. 789-790.

⁹⁰ Tamże, s. 790.

efekcie pogody i wiary w sens pokonywania ludzkiej słabości (dla zdobycia trwałego uczucia kochanej kobiety), nawet jeśli owa słabość byłaby związana z absurdalnym w gruncie rzeczy abstraktem filmowej akcji, jakim okazał się główny wątek tajemniczego majątku (bomby) skrytego w ruinach warszawskiego domu. Postać Alfreda Ziółko (imitatora naturalnych dźwięków w radiu), kreowana przez Adolfa Dymśkę stała się niezwykła nie z racji konspektu scenariuszowych wydarzeń czy zestawu ujęć i sekwencji proponowanych w montażu przez reżysera, a na skutek indywidualnej prawdy aktora, który połączył ją z sugestią treści słowa i rodzaju działania zapisanych w filmowym scenariuszu lub inspirowanych reżyserską wskazówką. Ta prawda jest rodzajem więzi emocjonalnej, kształtowanej przez aktora na ekranie za pomocą znaków teatralnych (o których pisałem wcześniej), a odbiorcą której jest widz⁹¹.

Skarb jest wśród filmów Dymśki filmem szczególnym. Otóż jest to dzieło, w którym po raz pierwszy zaczyna on swą rolę od epizodycznej funkcji mieszkańca suteryny warszawskiej w powojennych ruinach. Bohater w pierwszym „wejściu” na ekran, wchodzi do mieszkania, otwiera drzwi na półpięterku, a gdy rozlega się dźwięk wiszącego dzwonka, wtacza się ze swym rowerem do środka, ale widząc nieoczekiwanie nowych mieszkańców (Duszyński, Szaflarska – jako już zarysowane widzowi główne postacie filmu), nie przejmuje się tym zbytnio i eksploduje radością, nieelegancko unosząc, a wręcz szastając swoim kapeluszem w powitalnym geście. „Dzień dobry Państwu!” – mówi wesoło, by zaraz zejść z rowerem na podłogę i wejść przez szafę (!) do swojego locum za ścianą, w którym hamak jest głównym meblem.

Znaczenie jego postaci zaczyna narastać dopiero od momentu zupełnie nieoczekiwanych i nie wynikających w przekonujący sposób ze scenariusza oświadczeń złożonych pannie Basi (Alinie Janowskiej). Jego prawdziwa rola zaczyna się w chwili podjęcia przez niego decyzji zdobycia jej za wszelką cenę, tym bardziej, że stał się mimowolnym świadkiem oględzin mieszkania przez dwójkę kombinatorów, którzy wykorzystując naiwność Gospodyni, chcą zawładnąć mieszkaniem w celu wydobycia zeń „skarbu finansowego”, do którego plan dotarcia otrzymali w liście z Anglii. Wielka chęć podebrania złodziejom tych pieniędzy i ofiarowania ich pannie Basi, aby jej udowodnić, że on Alfred Ziółko-imitator radiowych dźwięków natury, może zapewnić jej godziwe życie, nie tylko z jego przekonującą imitacją, a zwłaszcza tonem naśladowanych przez bohatera ptaszków (sikorek), domowego i wiejskiego ptactwa (kur, gęsi, kaczek, indyków – jak się o

⁹¹ Na temat więzi emocjonalnej zob. *Psychologia*, Ibid. , s.370-394.

nich dobitnie wyrazi Pan Radca [L.Sempoliński] – „podręcznej menażerii”), miauczenia kotów, odgłosów psiego szczekania w różnych wariantach, nie mówiąc o banalnym ryczeniu bydła czy pochrzakiwaniu trzody chlewnej takoz. On może ofiarować pannie Basi ogromny majątek. No, potencjalnie ogromny majątek (oczywiście po odzyskaniu go od szajki złodziei). W ten sposób obydwie te wątki stawały się stopniowo osnową do kształtowania przez Adolfa Dymśkę jego postaci na pierwszym planie.

Prócz intonacji dla wyrażenia swojej ekspresji bohater użyje mimiki, gestu, ruchu, a czasem łącznie z nimi wyraźnie wyeksponowanego całościowo, parodystycznego przypomnienia stereotypów, ze znanych skądinąd widzowi życiowych sytuacji. Dymśka prócz imitacji dźwięków natury jest jednak bohaterem żyjącym w Warszawie, w niezwykle trudnej bytowo rzeczywistości podnoszenia miasta z ruin. Jego intonacja jest nie tylko specyficznie zawodowa, ona jest ludzka. Pan Fredek odczuwa potrzebę dawania i dzielenia się swoim potencjalnym bogactwem z panną Basią, bo chce zapewnić jej szczęście jakie sobie wymarzyła. W jego zdaniu słychać rozgorączkowane pragnienie zaspokojenia jej materialnych potrzeb (ujęcie w lokalu), połączone ze zdecydowanym przekonaniem, że on jest w stanie tego dokonać. W ten sposób w głosie Dymśki słychać dźwięk zupełnie inny od dotychczasowych. To wyraźna nuta szczerzej mocy i siły: „Pani mi nie wierzy! Dobrze! Ja panią jeszcze przekonam!”

Tu niezbędna dygresja: Dymśka w swojej historii na ekranie przedwojennej komedii demonstrował już swą wielkość sztuki imitacji. W *Każdemu wolno kochać* (1933) można było podziwiać błyskotliwość jego jaskółczego trelu, którego bohaterki stały się podstawą nie tylko wielkiego piosenkarskiego szlagieru, ale i szczęścia głównych bohaterów. Z kolei w filmie *Dymśka na Wojnie* (1936), aktor raz za razem (ale zawsze w groźnej dla siebie sytuacji, ukrytego pod małżeńskim łóżem „amanta” Pani Pułkownikowej [M. Ćwiklińska], trzykrotnie inaczej „cytował” Fifi, jej pudelka z kokardką, dla uratowania się z opresji).

Ale tu, w *Skarbie*, komik przywołał swoją niezwykłą intonacją pełną wieś (!) za ścianą pokoju na Równej 64, w ruinach odbudowywanej stolicy. Komizm (wszak *Skarb* – to komedia) przedstawianej sytuacji zderzenia głębokiej wiejskiej prowincji ze stołecznymi ambicjami odbudowy, mógł być zrealizowany tylko dzięki takiej parodystycznej sztuce imitacji natury, której nikt prócz niego nie posiadał. Patrząc na to inaczej, był to swoisty „komizm niespodzianki”.

Najlepiej określił go w tym momencie filmowy partner, Ludwik Sempoliński (Pan Radca), zwracając się w do panny Basieńki słuchającej przypadkowo, ale i w podziwie dźwiękowych popisów pana Ziółki w radiu podczas pracy. Zareaguje znamienne:

„Swoją drogą, jak on to świetnie robi!” – zwraca się do Pana Radcy Basia,
„Kto?” – odpowiada z wręcz złowrogą nutą Pan Radca,
„No, Pan Fredek”,
„Panno Basieńko!”
-„(...) Pies zaszczeka, a ja myślę, że to on,
Auto zatrąbi, a dla mnie to on,
Buty mi zaskrzypią, a ja się oglądam czy to także nie on!” – i krzyczy w pasji:
„Proszę zamknąć radio!”

Ale czasem i panu Fredkowi zdarzały się „wpadki” z dźwiękiem pod słowo lektora. Oto do narracji słuchowiska, która brzmiała: „Jagusia przemówiła swoim aksamitnym głosikiem”, Pan Fredek wprowadził dość zaskakująco chłепtanie wieprzków w różnym wieku. No cóż, ryzyko ciekawej pracy, a to przecież jest tylko element komediowej sztuki aktorskiego wyrazu.

Tak więc artysta humoru „wskrzesił” przyrodę i wiejskie warunki w niezwykle trudnych dla niego warunkach filmowego bytu, dokonując tego zaledwie w paru ujęciach, na zasadzie fotograficznego fleszu, zatrzymując dla widza błysk ciągłości istnienia wspólnoty ludzkiego fenomenu i jego życia wśród ruin i budów z wieczną naturą. Naturą, którą można okrążyć, którą można osaczać, którą można łamać, ale pozbyć się jej pragnienia, choćby w różnym stopniu, z psychiki człowieka, niepodobna. Trudno się więc dziwić tak naprawdę drugiemu (oprócz narzeczeńskiej pary Witek-Kryśia) głównemu bohaterowi, którym był pan Alfred Ziółko (Dymsza), że z taką emocją radości i wręcz delikatnego triumfu tak prawdziwie, z pogodnym uśmiechem żegna publiczność filmu w ostatnim kadrze. Ale czyni to jednak już z panną Basią, bo też w międzyczasie zrozumiała ona jaką rację miał pan Fredek w dramatycznym momencie poszukiwań „skarbu”, kiedy wokół szukających go mieszkańców były tylko pył i gruz ze stopniowo obsypujących się ścian, gdy właśnie w tym momencie nieśmiało zwrócił się do niej: „Panno Basiu, a żeby tak bez skarbu, bez tego, i żeby, żeby mnie, ja naprawdę, a to, że ja (tu chwila przejmującego ptasiego świergotu niczym trelu na flecie) i ptaszki są szczęśliwe, o, szczęśliwsze od ludzi, którym ciągle forsy za mało...”.

To powtórne pytanie o prawdę i uczucie panny Basi, tym dramatyczniejsze, że wypowiedziane z głębi serca, z najszczerzym wysiłkiem, ale i z nadzieją w oczach, było dla niej lekcją życia. Zrozumiała bowiem jak niewielką wartość ma dla człowieka pieniądze bogactwo, gdy zagrożone jest jego życie, bo wówczas najważniejszy jest dlań drugi człowiek, z jego oddaniem i uczuciem, szczerzy i prawdziwy. Dymsza w tej migawce potrafił delikatnie, ale i z narastającą dramaturgią więzi, rodzącej się w tym koszmarze ruin między panną Basią

a nim, uświadomić jej prawdziwą wartość człowieka. A ona intuicyjnie to rozumieć zaczęła, bo od tej chwili reżyser uwidacznia ten fakt zbliżeniami jej twarzy i sylwetki, wyczuwającej niebezpieczeństwo, które będzie jeszcze w tej zagruzowanej suterynie zagrażać już nie Panu Fredkowi, a jej Panu Fredkowi. I tak już zostanie do ostatniego kadru. A przed nim filmowa akceptacja zbliżenia obojga bohaterów nie poprzez deklaratywne słowo, a poprzez subtelny najazd kamery, zbliżenie, delikatny montaż różnych planów postaci z podchwyconym kontaktem spojrzenia, czasem przez mimikę indywidualną, szczerą troskę o partnera wśród tego zwałowiska gruzów, w którym się obydwójce znaleźli. Tu widoczne są profesjonalizm reżysera i wrażliwość aktora.

Zaś dowodem tej wrażliwości niech będzie odmiana inności intonacyjnej występująca w melodii dialogu, zwłaszcza we wstępie (z Basią, którą bohater był całkowicie zauroczony). W tym ujęciu Dymśa okazuje prawdę nieśmiałości i delikatności wyznania; jego twarz drga nieśmiało, niemal niewidocznie i choć Basia stara się dać mu kosza w miarę subtelnie, to jednak mimo to pan Fredek potrafi w tym momencie podnosić się z ławki tyłem do niej, wolno, ale z narastającą godnością, może dumą? a może honorem? stopniowo, by po chwili obróciwszy się powoli, uchylić stosownie kapelusza na pożegnanie. A wszystko to w jednym krótkim ujęciu. Do reżysera należała rejestracja i montaż, bowiem Dymśa pokazał, na czym polega tworzenie dramatyzmu, a równocześnie artyzmu w szczególe filmowego kadru. Jego bohater był jednak nieustępliwy w szukaniu realizacji swej szansy życia, jaką byłoby dla niego spełnienie tego uczucia przez pannę Basię. On w tym wstępnym momencie akcji był bowiem dla niej rodzajem „skrzeczającej pospolitości”. Ona miałaby kupować sobie kapelusz czy pantofle z tego jak mąż zaćwierka czy zagdacze? Niemożliwe! W tym momencie tak naprawdę nie człowiek się dla niej liczył, a pieniądz, który przez niego zdobyty miał jej przynieść zadowolenie. Ale do wszystkiego trzeba dojrzeć!

Adolf Dymśa oprócz roli radiowego imitatora dźwięku, grał w pewnym sensie równolegle, rolę bohatera nieśmiałego w okazywaniu swego najbardziej osobistego uczucia, który będąc pełen nadziei na swoją szansę życia, potrafił w jej szukaniu być także nieustępliwy. Na swój sposób wierzył i na swój sposób walczył z losem o swoją kartę. Aktor takie prowadzenie swego bohatera nie zaproponował nieoczekiwanie w 1948 roku, gdy *Skarb* powstawał. Tę „wnikliwość mimochodem” wielki komik demonstrował bowiem nie tylko w swoich przedwojennych, pełnych błyskotliwej parodii komediach par excellence, lecz także w jedynym i tylko pogodnym filmie tego rodzaju, jakim był *ABC miłości* (1935). Wszędzie aktor sugerował swą prawdę delikatności uczucia poprzez szczegół emocji widoczny w kadrze, jako że w całym jego aktorskim dorobku, nawet komediowym, odchodził zawsze od

pokazywania na ekranie – jak byśmy dziś powiedzieli – erotycznych chwytów postaci amantów czy charmérów (vide Bodo czy Żabczyński), za pomocą jednoznacznego słowa czy sytuacji (ekranowy, miłosny pocałunek itd.). „O miłości nie należy mówić” – deklaruje w tym filmie.

Gdy przychodzi omawiać film Leonarda Buczkowskiego (pseudonim, w czołówce: Marian Leonard) to widać wyraźnie w bardzo rozbudowanej sekwencji, próbie dotarcia do „skarbu” przez stopniowe robienie wyłomów w ścianach mieszkania od wewnątrz przez rozgorączkowanych mieszkańców, że Dymśza nadaje swojemu bohaterowi coraz więcej dynamiki i plastyczności poprzez skumulowanie emocjonalności w słowie, dzięki czemu jego intonacja w tej fazie filmu nabrała zróżnicowanej barwy i tempa. Ale i tu widoczna jest nieśmiałość w barwie dźwięku, połączona z determinacją uczucia, zwłaszcza gdy bohater decyduje się dotrzeć po niebezpiecznych gruzach do poplątanych kabli, aby uzyskać światło. Podjął tę decyzję nie tylko dla podłamanych już mieszkańców, lecz szczególnie dla niej, dla panny Basi i to widać nie w słowie, a w jej pełnym trwogi spojrzeniu uchwyconym przez kamerę. Trudno się dziwić, że widz jest już prawie pewien. Oni będą razem.

Na osobną uwagę zasługują mimika, gest i ruch aktora. Mimika stała się w jego przypadku z jednej strony swoistym, bardzo realistycznym „lustrem tonu” wypowiedzanego słowa, ale z drugiej, rodzajem kontrapunktu wobec niego, tworząc tym samym żartobliwy, a czasem wręcz komiczny kontrast. W ten sposób postać Alfreda Ziółko nabiera prawdy przekonującego wyrazu poprzez różnorodność swojej ekspresywnej wizualności. Przykładem zespolenia mimiki, gestu i ruchu bohatera, w dodatku ze znaczącą grą intonacji, jest ujęcie pierwszych oświadczeń pannie Basi. Na twarzy pana Fredka siedzącego w parku na ławce dominuje zakłopotanie. Widać na niej niemożność nazwania swego uczucia. Słowa uwięzły mu w gardle. Pan Fredek wyrazów nie mówi. On je z siebie wyrzuca. W tej „blokadzie” zdania towarzyszy mu mimika spokoju, ale oczy biegają ku pannie Basi z nadzieją. Zaś cała twarz co chwila spoczywa na miętoszonym na kolanie kapeluszu. Gdy decyzja panny zapadła i jest ostateczna, w momencie pożegnalnego zwrotu i eleganckiego skłonu na twarzy bohatera nie drga ani jeden mięsień. Został pokonany.

W tym filmie oprócz Dymśzy taką różnorodnością posługują się, choć oczywiście w zupełnie innych kontekstach, Ludwik Sempoliński występujący w roli Pana Radcy i Jadwiga Chojnacka jako Pani Malikowa, Gospodyni tego pechowego, ale za to mającego zawierać w ścianach skarb dla wszystkich, mieszkania (podczas gdy naprawdę zawiera ono spokojnie wiszącą za ścianą bombę). Pozostali aktorzy, nawet pierwszoplanowi (Szaflarska, Duszyński) albo grali jednolitą bladą barwą, albo ustawili w epizodach wespół z reżyserem swoje role w

sposób jednoznacznie specyficzny, a nawet farsowy (S.Jaworski jako nader małomówny inkasent – pan Halny, W. Jakubińska jako podsłuchująca, wychudła, stara sąsiadka – dewotka Kowalska, „opiekująca” się mszalnymi kielichami, monstrancjami itd. czy Szubert z Jankowskim jako główna, negatywna para, pełna dolarowej zachłanności w każdej postaci para fikcyjnych urzędników z „Najwyższej Inspekcji Budowlanej”). Zaś ujęcia z ich udziałem budował Buczkowski na zasadzie kontrastu występujących obok siebie postaci próbując osiągnąć w ten sposób wyłącznie komediowy charakter całości. Ale *Skarb* był przecież scenariuszowo założoną komedią i dlatego ten reżysersko-aktorski zabieg w sumie filmowi bardziej pomógł niż przeszkadzał. Wszak komizm głównie na zróżnicowanym stopniu kontrastu się opiera, niemniej gdyby nie bogactwo różnorodności w grze Dymyzy, Sempolińskiego i Chojnackiej, to z filmem na skutek monotonii komizmu mogłoby być różnie, a tak udało się tego niebezpieczeństwa uniknąć i komedia została przez publiczność przyjęta bardzo dobrze. Tym bardziej, że *Skarb* był pierwszą powojenną komedią dźwiękową.

Wracając do sztuki gry Adolfa Dymyzy, a zwłaszcza do mimiki i gestu, wspomnieć trzeba o dwóch ich podstawowych aspektach, o realizmie i kontrapunkcie wobec znaczenia słowa z intonacją, np. znakomicie ilustrują to kadry ukazujące próbę nieśmiałyach oświadczyć pannie Basi w parku, której towarzyszy podglądająca ich z gałęzi, ale świergocąca, by tak rzec – amatorsko według pana Fredka – sikorka. W tej sytuacji słowo implikuje mimikę, gdy np. Dymyza krytykuje wartość trelu ptaszka wykrzywiając usta w stereotypowym (ale tu nieoczekiwanym) grymasie delikatnej pogardy i rysie swoistego dydaktyzmu: „ja ci pokażę, jak to trzeba robić” – zdaje się sugerować, mówiąc do panny Basi z przekonaniem: „Gdybym ja tak to robił w radiu, to, od razu fiuut!” – i tu oprócz znaczącego gwizdu pokazuje gest wyrzucenia z pracy. Zaiste imitacja takich choćby ptaszków w polskim radiu to ciężki kawałek chleba, trzeba być lepszym od nich. No, a poza tym w tym ujęciu na twarzy bohatera dominuje nieśmiałe zakłopotanie. Twarz jeszcze raz „pracuje” bardzo subtelnymi drgnieniami. Na tym polega tu wartość aktora, że w tak delikatny sposób, prawdziwie chce przekazać swojej partnerce sens swojej nadziei.

Gestykulacja Dymyzy w *Skarbie* jest niezwykle bogata i w swym bogactwie różnorodna. Z jednej strony wspiera treść słowa poprzez dopowiadającą go ilustrację, ale są też momenty, w których gest Dymyzy jest jak gdyby obok słowa, tworząc w takiej sytuacji rodzaj wizualnego kontrastu działającego na zasadzie komizmu zaskoczenia lub niespodzianki. Gest, który ilustruje emocje (rozpoczynające się treścią słowa), takie jak radość, napięcie, wiara, nieustępliwość, rezygnacja, ale i pogodna otucha, połączona z przekonaniem o trwałości i sensie nadziei, jest przez komika przywoływany w sposób

niezwykły, uruchamia tym samym u widza pole skojarzeń na zasadzie „radosnego podobieństwa”: „To jest prawda, ja to już znam, takie zachowanie bohatera to nie abstrakt!” – zdaje się w tym momencie mówić widz, aprobując filmowy obraz. Poza tym dla widza ten oręż uśmiechu w zderzeniu z kłopotem zamieszkiwania jest i normalny i wspólny, a prawda emocji radości zaczyna być łącznikiem i dla aktora, i dla widowni. W ten sposób nieomal doskonale buduje komik bogactwo swojej postaci. Szczegół zaczyna grać, ale bywa i tak, że aktor w jednej chwili czasu łączy wszystkie te aspekty i wówczas tworzy się prawda wizji i dźwięku, która w swej wymowie wcale nie musi być komiczna, lecz jest za to naturalna.

Ten film ma w kontekście założonej odmienności roli Adolfa Dymy jeszcze inne, wręcz przewrotno-kpiarskie przesłanie, ukryte w zakamuflowanej ironii. Przecież plan do „skarbu”, wesoło nakreślony przez głównego bohatera, kierowcę Witka dla swej narzeczonej, Krysi przypadkowo znalazł na świstku papieru, pan Fredek. Decydujące, acz jeszcze wstępne, dłuższe ujęcie widoku rozgorączkowanego bohatera, który w pośpiechu (wiadomo, możliwość niepowołanych współników) zaczyna opukiwać ściany, byle szybciej znaleźć upragniony skarb, także koncentruje się na panu Fredku. Wymuszonym inicjatorem wspólnych już z mieszkańcami suteryny poszukiwań „takich pieniędzy” – jak powie Malikowa – właśnie okazał się pan Fredek. Wreszcie tym, który znalazł prawdziwy „skarb”, bo wymarzoną miłość panny Basi, która go nie tylko zrozumiała, ale jeszcze powiedziała „tak” również okazał się Pan Fredek. Jednym słowem to właśnie on stał się tak naprawdę pierwszoplanową postacią filmu. No, a że reżyser nie był do końca konsekwentny w prowadzeniu kompozycji dzieła i podkreślania właściwego znaczenia swoich własnych bohaterów, to inna sprawa.

Rola Dymy ma właściwie rosnące znaczenie w *Skarbie*, a epizod osiąga coraz większą rangę. Aktor jest bowiem uczestnikiem drugiego, bardzo delikatnie zarysowanego, tj. bez erotycznej szarży, miłosnego wątku, który tak naprawdę dopiero się rodzi, a potem subtelnie rozwija. Basia jest panną dopiero dorastającą do pełnej dojrzałości emocjonalnej i uczuciowej. Pan Fredek jest niezwykle uczciwym w okazywaniu swych uczuć mężczyzną, nieśmiałym, ale i pełnym nadziei, choć i nieustępliwości. Nie rezygnuje ze starań o Basię nawet w najtrudniejszych chwilach. Te wartości zostaną im obojgu nagrodzone. Obydwoje zrozumieli bowiem jak wielką radością człowieka jest wspólne bycie razem. Wówczas wszystkie kłopoty, nawet te mieszkaniowe, dadzą się pokonać.

Wartość Dymy jako aktora w tym filmie jest i specyficzna, i wszechstronna. Specyficzna, bo prezentuje swoje imitacyjne exposé, w którym nie miał sobie równych, a wszechstronna, bo komik demonstrował tu różne emocje i zachowania współgrającymi (choć

często „na kontrze” humorystycznego kontrastu) z sobą środkami aktorskiego wyrazu, które dadzą się zapisać w formie teatralno-wizyjnych znaków, takich jak intonacja, spojrzenie, mimika, gest, ruch, kostium, scenografia, znaczący rekwizyt (rower pana Fredka, monstrancja i kilka innych kościelnych atrybutów u Kowalskiej, w kulminacyjnym momencie świeczka z ostatnią zapałką, a wcześniej zapalniczka z usterką dla palącego Witka czy nawet charakterystyka z fryzurą, no i najważniejszy rekwizyt ze wszystkich, bez którego nie byłoby akcji – „złotonośny” ołówek Witka, którym rysował „bezcenny plan” na kartce zgiętego papieru dla Krysi, z uwidocznionym nań miejscem usytuowania jej jako jego „skarbu” w mieszkaniu na Równiej). Jednym słowem klasyczna komedia nieporozumień zaczyna być coraz bardziej widoczna. Zaś o tym, jak dla widza ważne jest filmowe przyczesanie, widać wyraźnie, gdyż Dymśza zmienia swą postać również dzięki fryzurze. Na głowie, w czasie pracy w radio i gorączkowych poszukiwań skarbu w mieszkaniu miał z obu stron zabawne kosmyki nad uchem, skierowane do środka twarzy. Nadaje to jej wyrazu napięcia i emocji. Kosmyk włosów!

Uwaga bohatera w kluczowym momencie poszukiwania „skarbu” przez mieszkańców dokonuje jakby im na przekór radykalnego zwrotu. Widząc dotychczasową bezowocność starań, drażeń, wykuwanych w ścianach wgłębień, tym bardziej, że i panna Basia patrzy coraz bardziej sceptycznie na te poczynania („z tym skarbem to pewnie lipa?”) jeszcze raz koncentruje się on na próbie zwrócenia jej uwagi na siebie jako na normalnego człowieka, skromnego, ale uczciwego, choć tylko naśladowującego szczęśliwe ptaszki. Była z tym związana swoista nadzieja pokładana w nieustępliwości i wierze nie w mechanizm sukcesu („znaleźć ten skarb, to tak, jakby, jakby komuś coś zabrać...”), lecz w dobru człowieka, które tkwi w nim samym. I Basia zaczyna rozumieć tak pojętą wartość uczciwości. Wówczas rodzi się między nimi prawdziwa uczuciowa więź, na którą jednoznaczność nachalności pokazywania wspólnoty między nimi nie jest potrzebna. Widz może się jej już domyślić. I tak się dzieje, a nad losami panny Basi i pana Fredka daje się odczuć wyraźny prognostyk szczęśliwego zakończenia ich złożonej znajomości.

Znaczenie Adolfa Dymśzy w polskim powojennym kinie w kontekście tego filmu jest niepodważalne. Zademonstrował on bowiem na ekranie sztukę prezentacji prawdy człowieka zgodnie z ideami polskiej realistycznej szkoły aktorstwa przedwojennego, którego ślady dla dzisiejszego widza są widoczne jedynie w kinie i którego zapis bogactwa środków artystycznego wyrazu można zaryzykować poprzez ujęcie ich w kategorii znaków teatralnych, połączonych w dodatku ze znaną już doskonale specyfiką kinowego warsztatu. Ponadto różnorodność ostatecznego kształtu kreowanej postaci przez Dymśzę staje się

najlepszym dowodem bogactwa jego aktorskiej osobowości, choć – czego wspomniani już kilka razy krytycy – zupełnie nie potrafią dostrzec, uciekając się w swych sądach do mechanizmu plotkarskiej oceny.

Rozdział XII

Sprawa do załatwienia – **taak, to jest sprawa do załatwienia**

O sztampach socrealizmu w polskim kinie Tadeusz Lubelski pisał m.in.: „w rezultacie całość produkcji tych lat [1950-1955, dop. Z.B.] [...] stanowiły utwory [...] nie mające nic wspólnego z realizmem, ograniczające obraz rzeczywistości do konfliktów klasowych i do schematycznych starć między pozytywnymi i negatywnymi bohaterami. [...] Nawet sam Adolf Dymśza nie był w stanie wydusić śmiechu z widzów ponurych komedii interwencyjnych (*Sprawa do załatwienia* Rybkowskiego i Fethke, 1953) [...]”⁹². Z pierwszą opinią autora zgadzam się całkowicie, druga wzbudza mój sprzeciw.

Chciałbym od razu zastrzec, że nie będę się zajmował szczegółową analizą filmu jako całości, bo na to nie zasługuje. Żałosna nieudolność scenarzystów, a zwłaszcza autora tekstu narracyjnego, a ponadto autorów dialogów (a byli nimi S.Grodzińska Z.Gozdawa i W.Stępień), którzy wręcz obrazili myślących widzów koniecznym podkreśleniem „iż koń jaki jest, każdy widzi”. Ten „reportaż interwencyjny” (określenie Grażyny Piątek⁹³) jest przesycony stwierdzeniami narratora adresowanymi do widowni na temat tego, co jest, co będzie, na co widz powinien zwrócić uwagę, a na co nie, w efekcie, z czego powinien się śmiać, a z czego nie wypada. Wszystko to prowadzi oglądającego do skrajnej irytacji, a w najlepszym wypadku znużenia.

Ale ten film posiada jeden atut, na którym opiera się cały jego walor i prawdziwość poszatkowanych, lecz jednak życiowych obserwacji. Tym atutem są epizody z udziałem Adolfa Dymśzy, których według powszechnego obiegu informacji miało być osiem, a tak naprawdę jest dziewięć. No, ale nie będziemy się spierać o szczegóły. Jedna rola więcej, jedna mniej. Dymśza występuje w tym filmie jako de facto główna postać, w urokliwy sposób przedstawiając typy z warszawskiej ulicy i jej środowiska, kontrastujące często z sobą klimatem, rytmem czy akcentem. I tylko życiowa małość bohaterów Dymśzy tworzy nastrój komizmu i wyrazistej plastyki tego filmu. No, może jeszcze migawka Ireny Kwiatkowskiej jako

⁹² Tadeusz Lubelski, *Film fabularny...*, Ibid., s. 135-136.

⁹³ *Leksykon...*Ibid., s. 649-650. Na marginesie trzeba dodać, że autorka jako jedyna spośród powojennych krytyków polskich dostrzegła, iż bez Adolfa Dymśzy „ten film by nie istniał”.

pasażerki w papilotach, ze swoistym gustem grającej w duecie z Hanką Bielicką, niezwykle wyrazistą około czterdziestolatką, jest dla wielkiego komika jakimś punktem odniesienia.

Dymsza, jak zwykle, buduje swoje kolejne sylwetki z mistrzowsko odegranego i komicznie spointowanego realistycznego szczegółu, dynamicznej kompozycji i rytmu, z możliwie pełnego i bogatego polskiego słownictwa, wzbogaconego warszawskim, ale bardzo subtelnym akcentem. Tworzy w ten sposób dość bogaty wymiar kreowanych postaci związanych z codziennym życiem miasta stołecznego. Dodatkiem dla tak zarysowanych bohaterów są – specyficzna, bo „realistycznie przystająca” do warszawskiego obyczaju codzienności, charakteryzacja (w każdej roli inna!), odmienny i „dokładnie noszony” kostium przez każdą z postaci, no i ich specyficznie „kanciaste” gesty i wprost fotograficzna w swej precyzji mimika.

Po obejrzeniu tego filmu po 54 latach od roku premiery (1953), nie chce się wprost uwierzyć, że taką perłę aktorskiego kunsztu, jaką był Adolf Dymsza, reżyserzy i scenarzyści mogli wrzucić „do słoika z brudną wodą”, żeby widz wyłącznie przez nią mógł coś zobaczyć. A my dziś? My musimy tę wodę wylać, żeby dostrzec błysk tej perły! Czy to się uda? Ano zobaczymy. Może się uda?

Gdy przystępowałem do pracy nad tym fragmentem rozważań, wiedziałem, że chcąc zachować zasady gry fair play wobec wielkości tego aktora, muszę znaleźć klucz do zarysowania oryginalności jego gry. I tu jeszcze raz pojawił się „duch” Leona Schillera, który w swoich książkach o teatrze potraktował opis jako właściwie drugi język spektaklu, stąd adaptując tę ideę do moich rozważań o aktorstwie Dymusy w filmie postanowiłem dostosować słowo do obrazu ujęcia⁹⁴. Dlatego w tym rozdziale refleksje poświęcone są bardziej charakterystyce gry aktora niż treści jego ról. Odzwierciedlenie klimatu filmu poprzez plastykę słowa, której celem będzie oddanie obrazu gry aktora, a nie rozważanie o istocie czy sensie jej treści.

Pierwszy spośród motywów związanych z Dymszą jest kapitalną karykaturą Polaka-pasażera wagonu sypialnego. Banal? Takie uchwycenie w kadrze postaci jak on uczynił jest jednak wyjątkowo przenikliwe. Z jednej strony wykorzystał „cytat” z obyczajowego zachowania podróżującego do Warszawy pasażera w latach 50., ale z drugiej strony błyskotliwie uchwycił prawdę historyczną tego Polaka na tle kulturowym. Potrzeby dominowania nad innymi kosztem przestrzegania najprostszycy norm prawa i sprawiedliwości w różnych zakresach (jak byśmy to dzisiaj określili – zasięgu). Fotografia

⁹⁴ Zob. Leon Schiller, *Na progu nowego teatru 1908-1924*, oprac. Jerzy Timoszewicz, Warszawa 1978 oraz Leon Schiller, *Droga przez teatr*, oprac. Jerzy Timoszewicz, Warszawa 1983.

cwaniackiego, typowo warszawskiego egoizmu, odzianego w ciemny garnitur, z szerokimi prążkami, ciemną muszkę w białe kropki, jasną koszulę w ciemne prążki, jasną wypustkę do koszuli i ciągle poprawiany ciemny kapelusz z ciemną wstążką. Całość – fałsz mody i łatwego życia, ale styl to styl przeistoczony w konieczność demonstrowania współziomkom tamtych lat indywidualnego szyku. Niech wiedzą, z kim mają do czynienia! Dymśzy udało się w tym komicznym epizodzie stworzyć rodzaj fuzji warszawskiego mieszczanina lat międzywojennych z rodzącym się handlarzem, owym spryciarzem wczesnych lat 50. (nb. dobrze wychowanym). „Pan wie kto ja jestem? Ach nie wie Pan!” (do konduktora). Ten ukradziony z codzienności, a skierowany do władzy kolejowej zwrot, wtopiony w tonację groźnego pouczenia, wręcz szantażu: „Pan mnie nie będzie uczył! To ja panu pokażę!” – staje się praktycznie formą wymuszania posłuszeństwa nie tylko wobec konduktora, ale i demonstracją siły wobec jadących w przedziale pasażerów (zwłaszcza dla groźnego pasażera z tobołem walizek). Ale nie tylko!

Można zaryzykować przypuszczenie, że w tym ułamku rzeczywistości widać w karykaturze lustra życia potrzebę porządku, nawet za cenę dyktatu silnej ręki. „No i jakeśmy się wszyscy pomieścili”, autorytatywnie stwierdza bohater, nader wygodnie rozkładając się w przedziale na kuszetce, bo przecież jego walizki, koc i pudło są u innych (w końcu porządek to porządek). A wszyscy zgadzają się bez oporu. No, ale dyktatura to nie demokracja. Dymśza w tym filmie stworzył typ socjalistycznego pana i ówczesnego władcy, panującego nad grupami różnej wielkości, w zależności od sytuacji. Jest to widoczne w charakterze przewrotnej przekory, a nawet autoironii, ale w cudzysłowie. I tak to można odebrać dziś. Reszta filmu (poza motywami z Dymśzą) to właściwie cikliwa, czerwona landrynka, której nawet pozbyć się nie ma gdzie.

Osobowość Dymśzy polegała na tym, że malował swe postacie z kontrastowych, a czasem wręcz karykaturalnych, choć różnorodnych, detali ludzkich zachowań lub powinności tych zachowań. W swoim realizmie potrafił zagrać wyobrażenie plakatu lub jego fragment poprzez postrzeżony szczegół rzeczywistości. W tym tkwi dla odbiorcy cały sens jego parodii. Nagłe wyjęcie rewolwerowej zapalniczki („amerykańska kultura!” – z samozadowoleniem powie o niej bohater) i w szarmancki (z lekkim skłonem) sposób podaje ognia szukającej, a stojącej obok kształtnej, dojrzałej trzydziestolatce (H.Bielicka). Trwa to moment, ale wagonowo-wytworna plastyka zachowania Dymśzy jest wprost koncertowa.

Dymśza jak gdyby groteskowo parodiuje przedwojenny styl zachowań i obyczajów Polaka. Ten sposób można zamknąć w formule: dawać do zrozumienia. Wymownie, dawać do zrozumienia, kto tu rządzi (kosztem innych, rzecz jasna). To raz. A plastycznie

przedstawić z jaskrawą drwiną mechanizm rodzenia się handlowej plotki, mającej rozpędzić popyt na chiński towar (czyli w domyśle jego herbatę), to dwa. Ot, po prostu, znak czasu socjalizmu i jego specyficznego marketingu. Najpierw poufnie do sąsiadki z sypialnego korytarza: „100 tysięcy Chińczyków” i zaraz ze wzburzonym zdziwieniem: „Nie słyszała Pani?! Dla nich ten MDM wybudowali!” I od tego momentu lawina plotki toczy się z górki: 1 mln Chińczyków, by za parę minut, w końcu korytarza jadącego pociągu, skończyć się na 2 milionach. A Dymśa widząc, co się dzieje, pointuje to sarkastycznie kapitalną mimiczną sugestią (wepchnięcie języka między zęby, a policzek, połączone z drwiącym spojrzeniem). Wreszcie finał tej komicznej parodii, walizka się nieoczekiwanie otwiera i jego chiński towar rozsypuje się po podłodze przedziału. „Cholera! Tyle trudu na darmo!” – zdaje się mówić Dymśa, a tu taki nie skalkulowany przypadek. Koniec tego – jakże prostego – ale jakże starannie obmyślanego przez aktora momentu gry.

Pora teraz przejść do dokładnego opisu tego aktorskiego epizodu, aby dzisiejszy odbiorca mógł swobodnie wejść w klimat tej niezwyklej dawki różnorodności komizmu tego aktora. Epizod rozpoczyna się od planu amerykańskiego ukazującego Dymśę budującego ze swych walizek swoisty Empire State Building przy wejściu do przedziału. Na ten widok stojący w przejściu i sprawdzający bilety konduktor reaguje stanowczo, acz uprzejmie: „Proszę Pana, to nie wagon bagażowy, zdaje pan sobie sprawę, że pasażerowi wolno wziąć ze sobą co najwyżej (tu zawahanie) dwie walizki”. Riposta Dymśy jest natychmiastowa i wręcz deklasująca przeciwnika: „Proszę pana, proszę pana, tylko grzecznie! Nie pierwszy raz jadę sleepingiem i doskonale wiem, ile walizek można wziąć ze sobą! A pan jest w ogóle od tego, żeby ułatwiać, a nie utrudniać!” Zaś odsuwając współpasażerkę z innego przedziału, powiada zdecydowanie: „Chwileczkę, ja jeszcze z tym panem nie skończyłem!”, a zaglądając przez ramię konduktorowi zdecydowanie go poucza: „I w ogóle niech się Pan nie ciska! A jeżeli ten bagaż wiozę ze sobą, to widocznie muszę go mieć ze sobą! Czy pan wie, co jest w tych walizkach? Ach, nie wie pan! A czy pan wie, kto ja jestem? Ach nie wie pan: To ja sobie wypraszam podobne traktowanie! Gdzie jest książka życzeń i zażaleń!” I do konduktora, który zdążył już opuścić towarzystwo groźnego pasażera: „Pan mnie nie będzie uczył! Ja panu pokażę!” W tym epizodzie Dymśa gra przede wszystkim frazą głosu, spojrzeniem i gestem. Jego głos ma kilka tonacji i barw. Wobec konduktora bohater jest bezczelnym nauczycielem, pełnym buty, arogancji i tupetu. Wobec pasażerów z przedziału, nie uznających jego papierosowego dymu, ponieważ są w większości, gra dumę poniesionej porażki. Można by rzec: musiałem wyjść na korytarz zapalić, ale wyszedłem z honorem! Aktor osiąga efekt estetyczny głosem, oscylując między planem wyrażania a planem treści.

Dokładnie w taki sposób, jaki Jurij Łotman uznał za najbardziej artystyczny w sztuce aktorskiej: „sztuka słowa – pisał rosyjski semiotykarz – zaczyna się od prób przezwyciężenia podstawowej właściwości słowa jako znaku językowego”⁹⁵, „od przezwyciężenia arbitralności – dodawał do tej myśli Jerzy Ziomek – jaka zachodzi między planem wyrażania a planem treści. Polega to m.in. na odwracalności obu planów: to, co raz jest planem treści, w innym wypadku staje się planem wyrażania i na odwrót”⁹⁶.

Wobec współpasażerki usiłującej na korytarzu zapalić papierosa (co przy braku zapalek wydaje się być dość trudne) Dymśza natychmiast wpada w szarmancki ton i gest (podanie „amerykańskiej” zapalniczki-rewolwerówki co prawda, ale za to „co za kultura!”). No i to spojrzenie na górne krągłości Hanki Bielickiej, co tu kryć, wcale, wcale połączone z dotykiem bluzki tu i ówdzie. Powiedziałbym nawet, znamienym dotykiem, połączonym z tonem ciekawskiego wywiadowcy: „Paczka? Nie, mam swoje źródła” – odparła Bielicka. Tylko Pekińczyka wyglądającego z obszernej torby nie ośmielił się bohater dotknąć. No, ale z takim nigdy nic nie wiadomo. Wyszukany repertuar gestów, jaki wykorzystuje Dymśza bardzo pogłębia charakterystykę kreowanej przez niego postaci⁹⁷.

A spojrzenie? To już jest mimiczny kunszt Dymśzy! Jego spojrzenie jest ciągłe, bez jakichkolwiek mrugnięć. Na początku ma wyraźnie karcący charakter, by później stopniowo przechodzić do osaczania biednego konduktora wyraźnie obezwładniającym akcentem. Aktor go tym spojrzeniem wręcz nokautująco okraża. A jemu nie pozostaje nic innego jak wprost uciec do sąsiedniego przedziału pod pozorem sprawdzania biletów innym pasażerom. Dymśza pozostaje na placu boju sam. Triumfuje! A teraz bohater stawia sobie za cel uświadomienie rodakom, że jadą nie z byle kim. I ta osobowość ma prawo do wszystkiego, np. palenia, choć w tym przypadku mu się to nie udało, stanowczość dyrektora z górnej kuszетки okazała się zbyt silna. Niemniej wrzucenie swoich walizek innym sąsiadom, połączone z wygodnym leżeniem jest bezproblemowe zaś za chwilę bohater rozciągnie się wygodnie na swojej kuszette. A że dookoła niego powstaje „New York” z jego bagażami? Cóż, podróże kształcą.

Na koniec tej części opisu proponuję krótką charakterystykę dykcji, jaką Dymśza wykorzystuje w tym epizodzie. Przy pierwszym starciu z konduktorem: „święte oburzenie”, za chwilę narastające rozjątrzenie w formie crescendo narastającej emocji, z finałem w tonie jawnej pogroźki: „Ja Panu pokażę!” I za chwilę pod adresem współpasażerów kontra chwili

⁹⁵ Jurij Łotman, *O pojęciu tekstu*. Przeł. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 2, s. 214.

⁹⁶ Jerzy Ziomek, *Semiotyczne problemy sztuki teatru*, „Teksty” 1976, nr 2, s. 26.

⁹⁷ Badanie gestu jako elementu semiotycznego w analizie gry aktora zapoczątkował F. Delsarte. Jego koncepcję badawczą omawia Odette Aslan w książce: *Aktor w XX wieku: ewolucja techniki, zagadnienia etyki*, Warszawa 1978, s. 27 i n.

cichego spokoju, podminowanego jednak nieoczekiwaną irytacją z powodu zdecydowanego veta dyrektora z góry, któremu „dym szkodzi!” – „A mnie szkodzą przeciągi!” – rekonstruje Dymsza, jako że z głębi widać otwarte drzwi i w takiej sytuacji okno chyba też. I dalej: „Pan jest wyraźnie a – społeczny” (akcent aktora) i wyrzut narasta. A do sąsiada z dołu, który przyłączył się do tej antynikotynowej koalicji, tworząc tym samym większość w przedziale, Dymsza rzuci dobitnie: „Podżegacz!”, by za moment opuścić przedział, ale na honorowych warunkach. To on ostatecznie zdecydował, gdzie się może zaciągnąć papierosem. A tu za moment ze spragnionego dymu palacza bohater przeistacza się w szwoleżera serc niewieścich. Tu i wagonowa elegancja gestu i delikatna, podbudowana subtelnością erotycznego dotyku, ciekawość, zamieniona w najwyższą poufałość słowa i wartości przekazu handlowej informacji płynącej z pewnego źródła: „Warszawę chcą schińczyfikować!” I taka była pointa rozmowy Dymszy z partnerką. Potem już tylko gest wściekłości po przypadkowym wysypaniu się towaru na podłogę w przedziale (jego chińska herbata) i koniec tego jakże prostego, ale starannie przez aktora obmyślanego epizodu z pasażerem wagonu sypialnego.

Podsumowaniem tej sceny jest ostateczny sąd narratora nad jego bohaterem (jakżeby mogło być inaczej!). „Handlarz i spekulant” – to uproszczenie skutków przedstawianej przyczyny. Bo tak naprawdę to wtedy widz powinien sądzić, że każdy kto chciałaby w życiu trochę więcej zarobić dla poprawy swego socjalistycznego bytu nie może tylko spekulować. Parafrazując znane słowa Aleksandra II do Polaków (Warszawa 1865): „Żadnych marzeń!”, tu można by powiedzieć: „Żadnych dodatkowych zarobków! – tylko praca!” (według socjalistycznych norm i płac, rzecz jasna!). No i przenośne ostrzeżenie, czające się w podtekście ostatniego kadru. Każdemu kto chce dodatkowo handlować i tak to się nie uda (migawka z rozsypaną herbatą). Zbliżenie szczegółowego przejścia kadru w kadr przy pomocy budowania realistycznego obrazu i precyzyjnie, a przede wszystkim logicznie zarysowanego szczegółu postaci uzmysławiało widzowi nie tylko osobowość Adolfa Dymszy jako odtwórcy detalu życia owych zachowań lecz, ale i przybliżało mu jego prawdę i plastykę vis comica kreowanej postaci podróżującego sleepingiem do stolicy.

Pora teraz zwrócić uwagę na podstawowy błąd montażowy, który reżyserzy popełnili podczas realizacji ostatecznej wersji filmu. Okazuje się nim brak wyraźnej postaci, którą wręcz kreuje Dymsza. Jest to sylwetka rozmówcy z budki telefonicznej, którą sam narrator określi jako „pożeracz cudzego czasu” . Dostrzec postać odganiającą nie słowem, a całym ciałem, cierpliwie czekających w kolejce rozmówców, czyniąc to z realistyczną, fotograficzną wizją chwili, a wszystko w konwencji zestawienia realizmu z karykaturą (na przykładzie

momentu z życia warszawskiej ulicy), to było domeną Dymy i jego stylu portretowania typów stołecznej społeczności. To był rodzaj tej swoistej „prawdy życia”, z którą aktor, grając w filmie te „odłamki” codzienności, okazał się w historii polskiej komedii niezrównany. Ta postać, nawet nie zapisana w czołówce jako odrębna rola (bo z ulicy, bez wyraźnego rodowodu), nie została później przez krytyków nawet dostrzeżona. Z jednym wyjątkiem. Otóż 10 lat później Miron Czernienko, przypominając film napisał: „Następnie bohaterce staje na drodze kolejne >>znamię kapitalizmu<< w osobie Dymy: zajmuje on jedyny automat telefoniczny na ulicy i olbrzymia kolejka wijąca się przed budką nie jest w stanie wyciągnąć chama z tej szklanej twierdzy”⁹⁸. Pewnie, bo dla polskich krytyków zwrócenie uwagi na ten epizod oznaczałoby przyznanie, że ten film, bez Dymy po prostu nie mógłby powstać. Wystarczy dodać, że Dyma grał w tym filmie osiem epizodów. To zaiste zupełnie inaczej brzmi! Wszak taki epizod to tylko epizod i żadnemu z nich, zdaniem krytyków specjalna uwaga się nie należy.

A przecież jak pisze dalej ten sam autor: „Wystarczyło, by na ekranie pojawiło się kolejne wcielenie Dymy, a wszystko inne przestawało się liczyć, bo rozpościerająca się przed nami polska rzeczywistość przemawiała do nas poprzez uniwersalność jego bohaterów [...]. To wręcz niewiarygodne, jak rozmnażają się te małe i duże Dymy, szczególnie w scenach finałowych. Czasami nawet wydaje się, że wypełniają sobą całą Warszawę, całą rzeczywistość, że są wszędzie, gdzie padnie nasze spojrzenie”⁹⁹. Zaś ja z perspektywy czasu mogę tylko ten głos skomentować: szkoda, że do takich konstatacji po 10 latach od premiery filmu doszedł dopiero radziecki krytyk.

Kolejnym typem z warszawskiej ulicy był w tym filmie szofer taksówki, w odkrytym aucie, jesiennym płaszczu. Przy pięknej, słonecznej pogodzie, obok głównego dworca, na postoju, czeka on – kierowca. Pan i władca ulicy, decydujący o kursie i wyborze pasażerów. Ale jest jeszcze jedna uwaga! wszystko co robi z charakterystyczną dla wielkiej, choć zrujnowanej Warszawy, nacechowane jest rysem pogardy wobec czekających na wolny przejazd pasażerów. To, co robi Dyma w migawce określić można właśnie jako studium sztuki pogardy, lekceważenia i wyniosłości. W paru ujęciach ledwie. Już w pierwszej swojej kwestii mistrzowsko dopowiada, akcentem warszawskiej gwary, to czego nie wypowiada: „Pan dokąd? (ton nakazujący szybką odpowiedź) – Na Żoliborz? Odpada!” (w znaczeniu – Panie ja na takim kursie nic nie zarobię, kto będzie chciał stamtąd jechać z powrotem?). Tu uwaga. Układ warg lekko skrzywionych sugeruje jakby bohater znał z góry odpowiedź. „Ja

⁹⁸ Zob. Miron Czernienko, *Niezniszczalne znamiona przeszłości*. Tłum. M. Chyb, „Kino” 1993, nr 8, s. 33.

⁹⁹ Ibidem.

się bardzo śpieszę!” – proszącym tonem wkracza do rozmowy z kolejki zatroskana pasażerka. „Aa! Słusznie, taak”, kąśliwie zauważa Dymśza, „A dokąd Pani chciała? Na Pragę? Odpada!” I teraz seria jednoznacznych decyzji: „Wola?” (z nadzieją w głosie pasażer) – „Nie jadę!” (ucina kierowca), „Mokotów? wykluczone! Do najbliższego hotelu!” – zdecydowanie wkracza panna Zosia – akcent, mimika i gest bohatera są jednoznaczne: „Tramwajem!” – „A na Okęcie nikt nie jedzie?” – wręcz ze zgorszeniem, ale i możliwością udzielenia takiej łaski, pyta już mocno rozeźlony kierowca. W końcu to lotnisko, potem powrót na dworzec lub do hotelu w centrum z zagranicznym gościem itd., to zupełnie co innego. Mimiczno-gestykulacyjna złość narasta, kilka ruchów przy biegach i odjazd. Przy odjeździe z nieprzyjaznego dworca widz ogląda znaną gierkę Dymśzy, jeszcze z *Antka Policmajstra*: palce przy nosie, na czole i gwizdnięcie. W podtekście, jak byśmy to dziś dosadnie określili, w domyśle: mam was w... Stefania Zahorska określiłaby ją z pewnością jako „groteskowość właściwie z wyższego wymiaru”¹⁰⁰, no, ale tak się mówiło i pisało przed wojną.

„Gaduła niepospolity” – wspomniana już budka telefoniczna, kolejka czekających z indywidualistą pośrodku. Tym razem w kilkunastosekundowym ujęciu Dymśza znowu zostaje pokazany jako klasyczny, warszawski typ „pożeracza cudzego czasu”. W zawiadaczko nasuniętej na bakier czapce, z kosmykiem włosów na czole, w niedbale włożonym ubraniu, z samym tylko kanciastym gestem, bez słowa, niczym Chaplin w niemym filmie, odgania ludzi czekających na wolny telefon. Jeszcze raz przedstawia aktor typ warszawskiego sposobu myślenia: „Kto tu jest najważniejszy”, które okazuje się dominujące nad cierpliwością i normalnością zwykłego mieszkańca, ale za to mieszkającego w stolicy.

Zmiana planu. Referent. Trzeba przenieść się teraz do kulis ówczesnej telewizji, by zobaczyć jak intensywnie doksztalcano wówczas świadomość pracowników tego powoli rozwijającego się medialnego molocha socjalizmu, a wszystko dla uświadomienia sobie groźby słowa. Poważna konfidencjonalność zwrotu „koledzy”, zebranie jako nadzwyczaj ważny, choć w satyryczno-ułamkowej części ujęty obrazek obyczajowy i dopełniany przerywnikami sceny z udziałem referenta (prelegenta) wygłaszającego swe komiczne przesłanie o potrzebie ograniczenia gadulstwa z naukowego, socjologicznego, emocjonalnego i innych punktów widzenia. Finałem jest zbliżenie bohatera, słaniającego się na nogach, posiłkującego się wodą i czytaniem referatu. To, co u Dymśzy w tym epizodzie jest najbardziej komiczne dotyczy pokazania kontrastu między dramaturgią narastającego zmęczenia wobec miałkości tekstu. Tak rodzi się komizm pouczenia o doniosłości rzeczy

¹⁰⁰ Zob. Stefania Zahorska, *Antek Policmajster*, „Wiadomości Literackie”, 1935, nr 8.

oczywistych. Ponadto komizm prelegenta napędzany jest przez dwa koła. Koło apelu pełnego patosu oraz koło rozpaczliwego przekonywania, a nawet swoistej błagalności w rytmie i melodii zdania. W efekcie prelegentowi można tylko współczuć. Całe szczęście, że reżyserzy zbudowali tę postać z trzech przerywników, analogicznie jak u Sofoklesa, z trzech aktorów. Bo inaczej...

Wprowadzona przez narratora główna bohaterka (panna Zosia) dochodzi w końcu do restauracji „Gospoda”, która znajduje się obok spółdzielni pracy. W tamtych czasach, gdy eliminacja z codziennego obiegu powszechnych słów była nakazem chwili, „kelner” zaczął być wypierany przez słowo „obsługa”, a „spółdzielnia pracy” musiała być koniecznie umieszczona między restauracją a gospodą. Tak więc między Zachodem a staropolszczyzną musiało się znaleźć miejsce na socjalizm. W tym lokum kelner (przepraszam, obsługa) musiał być najistotniejszy. Nie co?, ale jak? Tyle tylko, że w wypadku Dymy to ostatnie pytanie było jeszcze nierozłącznie związane z sugestią komu, a tym samym odpowiedzią: wobec kogo i dla kogo? (no, bo przecież nie dla normalnego klienta, to chyba oczywiste!). Pojęcie demokracji nie miało wówczas dobrych notowań. Co zostaje? Ano, dyktatura „kelnerokratu”. Cały ten epizod został zbudowany na zasadzie kontrastu między tym, co być powinno, a tym co jest. Najzabawniejsze w tym fragmencie jest jednak to, że w czołówce filmu aktor grający tak przekonująco rolę wzorowego kelnera (jako że i taki tam się znalazł) nie został w ogóle umieszczony!

Zdawałoby się, że kelner powinien być grzeczny, wręcz usłużny, umiejący ze swoistą elegancją (za którą czai się jednak nieśmiertelny kelnerski spryt) podać klientowi wybrane przez niego lub podającego – danie, usadowić go na wolnym miejscu, zawrócić z przedwczesnej drogi wyjścia (klient nasz pan!). Natomiast najważniejszy okazuje się w gospodzie kelner-dyktator, pan i władca sali, bezpardonowo narzucający swą wolę czekającemu cierpliwie, a z czasem i niecierpliwie klientowi. To, że przy podawaniu posiłków bohater co rusz się myli, to szczegół. Wszak już starożytni mawiali: „errare humanum est”! I mieli rację! I było dobrze. Wszelako co innego, gdy przyjdzie Pan Prezes. Wtedy sytuacja radykalnie się zmienia. Zestaw dań – natychmiastowy, ostrzeżenie przed daniem podejrzanego świeżości – wręcz obowiązkowe, wreszcie – pouczenie Panny Zosi, że jest za młoda, żeby jego (tj. kelnera) pouczać o kolejności obsługi. A na jej (zupełnie już zdenerwowanej) pogrózkę, że w takim razie ona wychodzi pan i władca odpowiada dobitnie: „Proszę bardzo, nikt Pani nie trzyma!” W sumie –wizerunek bohatera pełnego szacunku wobec Pana Prezesa, szybko zaspokajającego jego zamówienia oraz pokaz samodzielności myślenia przy wyborze innej potrawy i tylko czasem ton poufałości, np. podczas podawania

wódeczki. Wszystko to razem tworzy komizm zestawionych ujęć przedstawiających naprzemianległe charaktery osobowości warszawskiego kelnera. Specyfiką komizmu w tej roli był kontrast wyglądu bohatera (ołówki za uchem, niezbyt zręcznie doklejone czoło) z lekceważącym, pełnym arogancji tonem oraz z niezwykle grzeczną, powiedziałbym nawet unізonością drugiego kelnera wobec klientów. Ten kontrast jako podstawa komizmu jest także osobliwą osnową ruchu, gestu, mimiki i dykcji Dymyzy. Jego odmienne zachowanie się wobec Prezesa, a zgoła inne wobec pozostałych klientów, tworzy atmosferę specyfiki Warszawy, jej dominacji nad „prowincją”. Ale tak w ogóle wielki to był problem dla socjalistycznego państwa. Najlepiej film mu poświęcić.

Potem Dymyza pojawia się jako referent w biurze sprzedaży pianin. Ten epizod zbudowany jest z dwóch części. Pierwszą tworzy jednolite ujęcie ideału urzędnika, coś jakby Rejent z *Zemsty* Fredry: „słodki, cichy z kornym licem” – tu wszystko załatwi, wszystkiego wysłucha, pełen dobrej woli – jednym słowem, oaza! Ale zaraz po cięciu następuje wyjaśnienie istoty tego „gada”. Tam – on jest „z diabłem, z diabłem w duszy” – tu, twarz z cygarem, przymknięte lewe oko, no i spojrzenie! A potem? „No i po coś pan tu przyszedł?!” Opryskliwość, ironia, złośliwa dobitność i dosadność. O dobrej woli można zapomnieć. Nagle telefon i raptowna zmiana. Trudno się dziwić, sam dyrektor dzwoni. Postawa „na bacność” i gwałtowna zmiana tonu: posłuszeństwo, greczność i przyrzeczenie natychmiastowego wypełnienia polecenia, choć czas pracy już się kończy. Niemniej sam dyrektor dzwoni, wtedy reszta się nie liczy, a my tylko możemy z perspektywy lat ponad pięćdziesięciu powiedzieć: słusznie! Porządek, posłuszeństwo w pracy przede wszystkim! Kończy się ta cała sekwencja zwycięskim: „A nie mówiłem! U mnie w pracy nic nie leży!” Ekwilibrystyka odłamkami realistycznych spostrzeżeń odnoszących się do warszawskiego typu sprzedawcy szlachetnego towaru (pianina) z polskim uniwersalizmem obyczajowości sprzedaży (posłuszeństwo i znajomości) stały się tworzywem, z którego wielki aktor wykreował szarą, codzienną normalność.

Dalej mamy koncert gry Dymyzy występującego w charakterze maestra sprzedającego obuwie. W ciemnym, błyszczącym fartuchu, podekscytowany, trzyma telefoniczną słuchawkę perorując gwałtownie: „Ósemki dla Karola i dla Ciebie!, Całuję rączkę, Pa!”. Po czym upewnia się: „ósemka, na pewno ósemka”. I spogląda z lubością na trzy pary tegoż obuwia leżące na ladzie. Zaś kiedy podchodzi klient i chce kupić takie same buty, sprzedawca „łże w żywy kamień”, oświadczając, że ósemek już nie ma, ale czyni to uprzejmie – przyznać trzeba – choć tonem faryzeuszowskiej godności i greczności. W ogóle cała ta rozmowa z głównym

bohaterem nacechowana jest właśnie taką nutą, jako że sprzedawcy takiego towaru trzeba wierzyć i on o tym wie.

Główną *vis-comica* tego ujęcia jest niezwykle dynamiczna gestykulacja sprzedającego połączona z wzrastająco przekonującym tonem, w którym słychać zarówno warszawskie brzmienie (akcent) jak i frazeologię, które razem składają się na warszawski ton tupetu wobec petenta. Wszystko zaś połączone z lekceważącym rzuceniem innych butów na ladę klientowi, by za chwilę rozkazać niższemu personelowi ich natychmiastowe opakowanie, choć buty są dla klienta zbyt małe. Niemniej są z prawdziwej skóry, a ta jak wiadomo jest rozciągliwa. Jednym słowem gdyby wtedy żył Papkin, rzekł by pewnie bez namysłu: „mniejsze, większe, nic nie znaczy”. Tu Cześnika by potrzeba, by rzecz całą skomentował: „Waszeć kłamiesz, Mocium Panie!” – lecz Cześnika tam nie było, był socjalizm. Ot i pointa cała komicznego epizodu. A Fredro? Jest wieczny: „Waszeć kłamiesz, Mocium Panie!”

Kolejnym typem, wręcz groteskowo uchwyconym przez Dymśkę z „podglądu” warszawskiej ulicy (przede wszystkim z racji precyzyjnej nonszalancji noszonego kostiumu) był bikiniarz, a wewnątrz hali sportowej bokser jako przedstawiciel niezwykle popularnej wówczas z racji osiągniętych sukcesów dyscypliny. Przy czym był to sport widziany w dwóch płaszczyznach. Pierwszą była rzeczywistość widziana oczami bikiniarza (dziś „konika”, któremu możliwość sprzedawania biletów na ulicy po dużo droższych cenach dawała możliwość sporych dochodów). Ten sam bikiniarz sprzedawał bilety na sportową imprezę, ale był też zajadłym kibicem wybranej drużyny, a swoim ubiorem wyróżniał się zarówno na ulicy jak i na widowni. Wąskie spodnie, zaprasowane „w kant”, zaprasowana jaskrawa marynarka w ciemną, wyrazistą kratę, jasna koszula i obowiązkowy jaskrawy krawat z ciemnym wzorkiem, do tego kapelusze z kontrastową wstążeczką i model 1953 gotowy. Najważniejsze to styl i szyk, tak by produkcja *made in Warsaw* (jak byśmy dziś usłyszeli) odbijała się należycie od sposobu ubioru tych „z prowincji”. Nie to, co teraz, uniwersalne dla wszystkich dzinsy i rozchełstana koszula, tzw. „luz”. A przecież i wtedy, i teraz taki szyk były drogowskazem do pospolitego chamstwa i chuligaństwa, a to że po drodze dziś jest lekcja religii czy posterunek policji. Moda taka. To naprawdę nie jest ważne.

W tym epizodzie Dymśka kładzie warszawskim akcentem nacisk na swoje zdanie. Jest w nim i dobitna prowokacja, i lekka wyrozumiałość. Kończy dialog z przybyłą do Warszawy panną Zosią tonem pełnym pogardy: „Prowincja!”, po czym dumnie odchodzi. Ten moment gry wielkiego aktora to kąśliwa stop-klatka ilustrująca warszawską obyczajowość wykorzystana dla wyodrębnienia „tych ze stolicy”.

Ostatnim motywem związanym z udziałem Dymyzy w filmie jest rola sławnego boksera, nonszalancko i protekcjonalnie rozdającego autografy, i zdjęcia przed walką wszystkim chętnym panienkom w pralni chemicznej, do której powędrowała w końcu jego marynarka, talizman, którego posiadanie miało mu jakoby zawsze gwarantować sukces. Podczas tej chwili reklamy najważniejszy był par excellence warszawski gest triumfatora. Zgięty łokieć z zaciśniętą pięścią – kalka stołecznego Cezara.

W tym momencie bardzo istotna jest, choć niepozorna dygresja. Otóż według czołówki filmowej bokserskim konsultantem wszystkiego, co związane z boksem miał być Feliks Stamm, legendarny twórca polskiej szkoły boksu lat 50. W filmie był on nie tylko konsultantem, ale i aktorem grającym rolę sędziego ringowego i zrobił to w iście profesjonalny sposób. Nie wierzę, by jakikolwiek aktor mógł tę migawkę poprowadzić z równą dozą prawdy przekonującego cytatu z tego bokserskiego pojedynku. Nikt ich tego w szkole nie uczył. Jego i gest i ruch na znak ostrzeżenia przed możliwością napomnienia za nieczystą walkę, widoczne przy dwóch nieprawidłowych obrotach w trakcie pojedynku są znakiem ostrzeżenia. Takie trzy ostrzeżenia powodują jedno napomnienie, a to oznacza stratę 1 punktu (w skali 1-20 za walkę idealną). Trzy napomnienia oznaczają dyskwalifikację z odesłaniem do rogu. W całości epizodu jest to niby drobiazg, ale prawdziwie mógł wykonać go tylko profesjonalista. Również przeciwnikiem Dymyzy jako boksera był prawdziwy bokser i to nie byle kto, bo mistrz olimpijski z Helsinek – Zygmunt Chychła, dlatego jest oczywistym, że ten moment w realistycznej komedii obyczajowej wypadł tak efektownie¹⁰¹. Swoją przegraną – i to przez nokaut – bohater tłumaczy nieoczekiwaną „podmianą” marynarki w pralni chemicznej, bo tylko dlatego on walki nie wygrał.

Reasumując, Dymyza grał w całym filmie różnorodne, proste typy z warszawskiej ulicy i środowiska, a było ich, jeszcze raz przypomnę nie osiem, a dziewięć (pasażer wagonu sypialnego, taksówkarz, rozmówca z budki telefonicznej, prelegent, kelner, referent sprzedający pianina, sprzedawca obuwia, bikiniarz – kibic, bokser). Wszyscy bohaterowie stworzeni zostali wiarygodnie, za pomocą „prawdy detalu” znaków aktorskiego przekazu (tonu, mimiki, dykcji, kostiumu, charakteryzacji, ruchu, gestu), a wszystko to utrzymane zostało we właściwych dla realizmu konwencjach rytmu, plastyki i kompozycji.

Niezwykły komizm postaci Dymyzy polegał jednak przede wszystkim na parodystycznym podpatrzeniu realistycznego szczegółu i połączony był z kontrastem różnorodności oraz wewnętrznego tempa postaci w poszczególnych ujęciach. Biorąc pod

¹⁰¹ Zob. (ES) *Dymyza – Chychła*. „Film”, 1953, nr 52, s. 5.

uwagę technikę reportażowego montażu białoczarnych ujęć, bardzo ważnym momentem w tym filmie była niespodzianka związana z przebieranką, a co za tym idzie zmiana typu i formy kolejnych bohaterów. Jednak na skutek rażących uproszczeń scenariusza, widocznych zwłaszcza w układzie kompozycyjnym całości, a miejscami reżyserskich „niedoróbek”, np. scena z walizkami w wagonie, trudno mówić o wartości tego filmu, ale widać w nim wyraźnie aktorskie bogactwo Adolfa Dymy.

Rozdział XIII

Irena do domu! -

prawda aktorskiego realizmu¹⁰²

„Potomność powinna sądzić ludzi i rządy
tylko w świecie ich czasów i okoliczności,
w jakich przyszło im działać”.
Napoleon, *Maksymy*¹⁰³,

Film jest uszeregowaniem według określonej idei momentów z ludzkiego życia, marzeń, historii i spostrzeżeń rozgrywających się w czasie nakręcania i projekcji. Jest dziełem człowieka, które nie tylko w fabularny, ale czasem i dokumentalny sposób informuje o czasie, w którym toczą się wydarzenia. Film zaprasza widzów do pokonywania czasu i przestrzeni poprzez dokonywanie wybiórczych porównań chwili odbioru z klimatem, nastrojem i rodzajem fabuły, zaś osobowość, psychologia i ekspresja człowieka występującego na ekranie stanowią zapis jego fenomenu w każdym przedziale czasu. Celowo pozwoliłem sobie właśnie na taki teoretyczny wywód o filmie, połączony z myślą Napoleona na wstępie. Chciałbym w ten sposób uzasadnić silne i bezwzględne akcenty polemiczne, które pojawiają się w tym fragmencie pracy, poświęconym zupełnie innej, niż dotychczas zaproponowanej, formule interpretacyjnej *Ireny do domu!* – filmu sprzed 52 lat. Nie rozumiem bowiem nie tylko faktu, że przedstawicielka krytyki współczesnej w swojej obszernej informacyjno-oceniającej nocie, na stronach poważnego *Leksykonu...* popełniała poważne błędy merytoryczne i logiczne¹⁰⁴. Miesza językowe style i maniery z różnych kulturowych okresów bez jakiegokolwiek uzasadnienia, tworząc w ten sposób niestety trwałe konglomerat, który staje się dla następnych pokoleń odłamkiem lustra prawdy, obyczajów i historii z połowy lat 50. (w wypadku filmu *Irena do domu!*), a na skutek nałożenia nań fałszu

¹⁰² W pewnym sensie odpowiednikiem dumnej ze swej „męskiej” pracy głównej bohaterki była w przedwojennej komedii *Czy Lucyna to dziewczyna?* Jadwiga Smosarska, grająca tam rolę tytułową, a dla dobra „sprawy” jej związku z mężczyzną, który po przyjeździe ze studiów, od razu wpadł jej w oko (Eugeniusz Bodo) gotowa była nawet zmienić płeć. A zrobiła to brawurowo. W *Irenie do domu!* główna bohaterka nie potrafiła nadać swojej postaci znamion komizmu ewolucyjnej kobiecości, stąd jej niewielkie znaczenie w tym filmie.

¹⁰³ Zob. Napoleon Bonaparte, *Maksymy*, Warszawa 1983, strona tytułowa.

¹⁰⁴ Zob. *Leksykon...*, Ibid., s.236-237.

i opinii o tamtych czasach zrodzonej w latach 90. XX wieku, w nocie tej zagubione zostają proporcje i walory oraz słabości tego filmu. Dlatego moja interpretacja utworu będzie składała się z trzech wyraźnych części: z opisu przebiegu akcji (w celu utrwalenia u czytelnika tej pracy wiedzy o prawdziwej kolejności zdarzeń), z części polemicznej, w której postaram się zaznajomić odbiorcę z informacyjnymi pułapkami i ocenami z przywoływanego kompendium. Część ostatnia będzie natomiast podsumowaniem przedstawionych wyżej opisów i polemik.

Pierwszym ujęciem jest zbliżenie w planie amerykańskim (do kolan), tak naprawdę głównego, choć nie tytułowego bohatera filmu, majstra Majewskiego, który z uśmiechem zbliża się wśród tokarek do jedynej w tej części zakładu, śpiewającej kobiety (innych tam nie było). Do Hanki Bielickiej grającej rolę Kwiatkowskiej. Usiłowała ona odtworzyć znaną podówczas piosenkę Marii Koterbskiej: *Karuzela na Bielanach*. I tu rozpoczyna się pierwszy filmowy niuans w aktorstwie Adolfa Dymy: wykorzystując swoje parodystyczne i operetkowe zdolności (a parodiował przed wojną z oszałamiającym powodzeniem nie byle kogo, bo m.in. Jana Kiepurę, doprowadzając jego ojca do wywołania skandalu w Sosnowcu¹⁰⁵), a więc prezentując w tym momencie swoje umiejętności, aż nadto wyraźnie dał do zrozumienia Bielickiej, że jest tylko kobietą pracującą przy tokarce i nikim więcej i żadnych piosenkarskich ambicji (tym bardziej pro publico bono) mieć nie powinna. „Ej, żebyś ty tak śpiewała jak toczysz!” – wzdycha z nostalgią, po sprawdzeniu realizacji planu w jej wykonaniu. W dalszym ciągu bohater wśród tokarek, tym razem z młodym mężczyzną, (Władek – W. Skoczylas), który też śpiewa to samo (tyle, że od innej frazy), ale za to śpiewa mocnym (wiadomo, męskim głosem), choć do jego toczenia majster ma uwagi. Nic dziwnego, że tym razem podsumuje jego zachowanie tak: „A ty, żebyś tak toczył jak śpiewasz!” No, bo on (to jasne!) jako mężczyzna, jeżeli śpiewa, to na pewno lepiej od kobiety. W podtekście subtelny, choć nie jest dopowiedziany wniosek, że kobieta powinna być kobietą par excellence (tj. dla męża, domu i rodziny), a nie jakąś śpiewającą pracownicą przy tokarce, nawet jeśli obsługuje ją znakomicie.

Plan trzeci. Rozmowa z inżynierem o wykonywanych zgodnie z projektem urządzeniach i o obiedzie. Dymśa rozmarzony (oczy do nieba!) przedstawia szefowi wartość domowych zrazików z kluseczkami i proces ich powstawania, a czyni to dzięki kapitalnej gestykulacji, specyficznemu tonowi i przejawionej melodyce głosu. Tak nawiasem mówiąc, jego rodzaj kulinarnego parodii jest niemal identyczny z tonem i melodią dykcji przy

¹⁰⁵ L. Sempoliński, Ibid.

przekonywaniu carskiego pułkownika o znaczeniu korzyści płynących z nauczania jazdy figurowej na lodzie w *Dymczy na Wojnie*. Wątpliwości jakie zgłaszał do Pułkownika-Orwida w tamtym filmie, porównując z tymi, jakie zgłasza do inżyniera w *Irena do domu!* (kto zacz, nie wiadomo), są nakreślone niemal identycznie. Przekonywanie, zdziwienie, irytacja, podenerwowanie, trwają w barwie tonu przez lata. I sztuka polega na tym, by go prawdziwie podpatrzeć. A to nie jest schemat gry – to jest życie podpatrzone w ułamkach dostrzeżonych, naturalnych ludzkich zachowań.

W ten sposób Dymcza pokazuje szefowi, na czym polega istota pracy nad kluseczkami, a więc mąka, którą można na stolnicy niedbale rozrzucić, jajko (nadmierzony skwapliwy ruch rozbijania), a to woda, wreszcie najbardziej skomplikowane z nich wszystkich – ugniatanie ciasta. Kiedy już całkowicie odchodzi od rąk, można przystąpić do formowania kluseczek. A potem zraziki! No, to już nie jest zachwyty, to ekstaza! Cięcie.

Irena w międzyczasie dowiaduje się od sąsiadów, że ich chłopczyk jest na dachu. Oczywiście, nie biegnie na dach (po co?), tylko na dół szukać męża (po co?). Tymczasem najbardziej z nich wszystkich operatywny Jaś spokojnie puszcza z dachu latawiec-samolot, pokazując kolegom i koleżankom, kto tu jest panem sytuacji. Irena dobiega do Zygmunta i pokazuje mu Jasia. Groza. Jak by tego było mało życzliwi sąsiedzi informują ich o pożarze, który właśnie wybuchł w mieszkaniu państwa Majewskich. O tym, że nowy dramat zaczął się pod nieobecność męża wiedzą tylko lokatorzy i widzowie. Za chwilę jednak i on będzie wiedział wszystko. Wydaje więc natychmiastowe polecenie żonie, aby pobiegła po Jasia na dach, on będzie gasił pożar (wiadomo, pora obiadowa). To, że jego sprawność i poczucie równowagi bardziej przydałyby się właśnie tam – obok stojącego na krawędzi dachu chłopca, to dla scenarzysty i reżysera jest nieważne. Miało być śmiesznie i jest. A to, że pod groźbą dość szybkiej podróży chłopca z dachu na chodnik? Przecież widzowie i tak nie będą o tym wiedzieć. I bardzo dobrze! Przecież zamiast horroru ma być komedia, w dodatku socrealistyczna.

Teraz następuje ujęcie intensywnego gaszenia dymu i ognia przez pana Zygmunta, tym bardziej że widok spalonego specjału był dla niego wstrząsający. Trudno się więc dziwić, że widok nachalnych sąsiadów mógł w nim wzbudzić jedynie złość w pysznej parodii urzędniczej formuły, jak byśmy dziś powiedzieli „demokratycznej” – idylli stanu małżeńskiego: „Wszystko to pana wina, panie Kotowski, bo pan powiedział”, itd., itp. Tymczasem małżonka ani dziecka (Jaś na dachu), ani kuchni (wybuch pożaru) zabezpieczyć nie potrafi. Dopiero, gdy zjawiał się on (wszystko w podtekście), przedstawiciel płci męskiej, to i pożar zagasił i chłopcem się zajął jak trzeba. Ot co! Cięcie.

Ujęcie krańcowo mimicznie-ruchowej irytacji Dymy po doznanych przejściach: „Na nerwy nie ma jak gimnastyka” – powie. A za chwilę dowie się od Ireny, że ta właśnie chciałaby jak najszybciej pójść do pracy. Tego już za wiele. Nie dość, że Jaś na dachu, pożar w kuchni, to jeszcze małżonka uraczyła go zamiast obiadu jakąś kaszką manną z resztkami dżemu wraz z informacją o chęci pracy. Cięcie.

W tym momencie występuje niejasność scenariuszowa. Pojawia się bowiem, nie wiadomo skąd, ujęcie z Zygmuntem i Jasiem, przy czym ten pierwszy w indiańskim pióropuszu (świetny pomysł) ślęczy nad swoimi planami, a białoskóry chłopczyk bezwzględnie wylewa mu na nie ze swoistej strzelby? łuku? – szklanek herbaty. Ojca niemal szlag nie trafił i natychmiast ruszył w pogoń dla sprawienia mu manta, ale białoskóry jest sprytny i z tej pogoni dookoła stołu wskakuje na kanapę, by spokojnie rzucać w rodzzonego ojca poduszkami. Dymy dla uniknięcia uderzenia przezornie pada na podłogę, potykając się przy tym o stojący kwietnik. Doniczki się wysypują, przerażeni sąsiedzi wpadają, pytając dociekliwie: „co się tutaj dzieje?” – na co Dymy odpowiada bezwzględnie: „Nic, kwiatki przesadzamy!”

Następny dzionek. Żona już u fryzjera, a on w parku na ławce spokojnie dogląda swoich planów, okupując się przy tym Jasiowi (tyleż sprytnemu, co koleżeńskiemu) kolejnymi cukierkami. Napisałem „koleżeńskiemu”, bo chłopak widząc co się dzieje podprowadził czeredę koleżeństwa, by ta spokojnie w kolejce czekała na swój przydział cukierka z kieszeni tatusia, dla którego plany były w parku najważniejsze. Nagle grom z jasnego nieba! Chłopczyk podtapia się w stawiku! Dymy rozjuszony wyciąga go stamtąd i czym prędzej odprowadza do domu. Tak. Rola „dogładacza”, w intencjach nawet bardzo troski pełnego, wcale nie jest taka prosta. Taki brzdąc bowiem – zamiast jak Pan Bóg przykazał – bawić się w piaskownicy, woli bawić się w stawie. Całe szczęście, że ten był usytuowany tuż za plecami ojca, gdyby był dalej? Strach pomyśleć!

Trudno się dziwić, że bohater nie był w najlepszym nastroju gdy przyszło mu wręcz na siłę, z podniesionym głosem (Irena do domu!) wyprowadzać żonę z fryzjerskiego salonu. Nieco później, Irena podczas przejścia wraz z Jasiem ze sklepu do domu trafia przypadkowo na przejeżdżającą w taksówce (w roli kierowcy) jej nieszczęśliwą klientkę, która była świadkiem interwencji Zygmunta u fryzjera. Niezwykle pogodna i zyczliwa klientka-kierowca, zatrzymawszy bohaterkę, podwozi ją wraz z synkiem do domu. Właśnie wtedy Irena nabrała ochoty do nowego zawodu, tym bardziej, że chłopczykowi auto wyraźnie zaimponowało.

I teraz następuje kilka akcentów komicznych w wykonaniu Dymy i jest to przykład solidnej, przedwojennej, polskiej szkoły aktorskiej plus ogromny talent, które razem tworzą specyficzny klimat tej sekwencji. Podczas rozmowy z Kwiatkowską w zakładzie Dymy zostaje nieoczekiwanie wezwany do telefonu i wtedy dowiaduje się, że jego rozmówca szuka informacji o rodzajach dokumentów niezbędnych zapewne do przeprowadzenia aktu ślubu, na który czeka z niecierpliwością. Rozwścieczony, rzuca mu do słuchawki stek bezsensownych bzdur, jak np. „świadectwo ospy, moralności, komitetu blokowego, niekaralności itp.” Po czym już wyraźnie rozluźniony krótko streszcza rozmowę Kwiatkowskiej: „Jakiś idiota chce się żenić!” No bo o tym, że ten „idiota” jest jej narzeczonym, wie tylko widz. Kolejnym wyraźnym akcentem komicznym w tej partii filmu jest lekcja wywoływania namiętności u dziewczyny przez chłopaka, którym jest jego podwładny – Władek. Najpierw wariant a) – „statek, burza, wystarczy tylko dziewczynę przytulić” (i o to chodzi), potem wariant b) – „noc, ławeczka, księżyc, słowiki” – tu przez parę sekund pokaz geniuszu imitacji słowików przez Dymę (reszta jak w punkcie a), wreszcie wariant c) – „dzień, samolot we mgle, dziewczyna odruchowo się przytula” (i tu też o to chodzi). Na zakończenie tylko bardzo zdecydowana korekta zdjęcia Władka na przygotowywanej w ramach prezentu pudernicze. Taki wesoły chłopak jak Władek nie może wyglądać jak płacziwa „ciamajda”. A jak ma wyglądać? Pokaz sylwetki. Piers do przodu, żywe oko, uśmiech zdobywcy na twarzy. To ma być to! Leksykon prawd życiowych zachowań, ale jak pokazany!

Zaś ostatnim komediowym spostrzeżeniem w tej sekwencji filmu jest niemal erotyczny cień poruszających się (za zasłoną w pokoju państwa Majewskich) nóg leżącej kobiety (Ireny). Nic dziwnego, że Dyma wchodząc do mieszkania błyskawicznie je penetruje, chcąc upewnić się, czy nie ma tam kogoś trzeciego. I nic dziwnego, i nic ponadto. Bohater chce wyjaśnić jedynie dwie, ale za to poważne kwestie: dlaczego żona czyta książkę do góry nogami i dlaczego układa się do snu w szlafroku i papuciach? „Irka? A co ty robiła przedtem? Może ty masz gorączkę?” – pyta z dociekliwą podejrzliwością. Wówczas Zygmunt spostrzega wystający spod poduszki fragment „Przekroju” z ilustracją nie tylko ćwiczeń gimnastycznych nóg, ale i (o czym wie tylko widz z Ireną) również ruchy nóg, tyle tylko, że przy włączaniu samochodu. Dzięki takiemu zestawieniu, zaskakujące *qui-pro-quo* zostaje wyjaśnione, a podejrzliwość męża znikła.

Poranek. Pora na przygotowanie mężowi śniadania zarówno w domu jak i do pracy, no bo przygotowanie skarpetek rozumie się samo przez się. Irena wszystko to robi z niezwykłą starannością, ale popełnia tutaj kardynalne *faux-pas*. Myli kanapkę z kiełbasą, która miała być przygotowana dla męża, z kanapką z serem, która miała być przygotowana

dla niej podczas jej premierowych pracowniczych zajęć. W ten sposób znieawidzona kanapka z serem znalazła się w teczce Zygmunta podczas drugiego śniadania spożywanego w zakładzie, które miał zająć w towarzystwie Kwiatkowskiej. I tu okazuje się, że pełne ciepła, a nawet entuzjazmu opinie, którymi mąż obsypywał Irenę miały nagle nieoczekiwany finał. Serowy! Wszystkie te momenty poprowadzone subtelną kreską komicznego kontrastu tworzą swoiste „nasylenie” postaci prawdziwym obrazem ludzkiego zachowania. Znow cięcie. Dwie krótkie migawki. Pierwsza z nich to scena przy obiedzie, przyniesionym przez żonę z zakładowej stołówki, tam gdzie właśnie rozpoczęła „cichociemny” dla męża, kurs prawa jazdy. Dymśa nie może nachwalić się obiadu (oczywiście po drobnych korektach typu pieprz-maggi, zasugerowanych zresztą wcześniej Irenie przez Kierownika Prawa Jazdy jako możliwych uzupełnieniach takiego półproduktu.)

Kolejne ujęcie przedstawia scenę w sklepie z zabawkami, gdzie bohater wybiera dla syna wóz strażacki do zabawy. Następuje koncert mimicznej zachęty, ale i niezadowolenia z kolejnych modeli proponowanych przez sprzedawcę. Po kolejnym cięciu plan ogólny, a w nim Wisła wraz z płynącym po niej statkiem spacerowym przy pięknej, słonecznej pogodzie. Na brzegu wśród wielu zajętych już stolików odświeżnie ubrany Majewski wraz żoną i chłopczykiem spokojnie przechadzają się w poszukiwaniu wolnego miejsca, by móc spokojnie czegoś się napić, popróbować lodów czy ciasteczek. Podczas tej przechadzki filmowa rodzina Dymśy napotyka na sąsiada, pana Kotowskiego, któremu jako poważnemu urzędnikowi (jak by nie było Urząd Stanu Cywilnego) nie wypada nie odróżniać się od tego tłumu świętujących niedzielę warszawiaków. Stąd jego charakterystyczny ubiór, muszka, staranny garnitur, słowem – przedwojenny szyk. Po chwili zastanowienia wszyscy decydują się na spędzenie wolnego czasu w nadwiślańskim klubie tańcząc przy okazji w pobliżu estrady z karuzelą. Ale zanim do tego dojdzie trzeba coś zrobić z Jasiem. Dymśa i na to znajduje sposób. Po prostu zostawia go pod opieką sąsiada, a ten nawet nie wie, jakie kłopoty to spowoduje.

Przebiegły i zdecydowany na wszystko Jasiu, widząc że wujek Kotowski to nie partner dla niego, postanawia sam poznać uroki karuzeli, a żeby to zrobić zostawia wujka przy stoliku samego (oczywiście bez jego wiedzy). Ten zaś przypadkowo znajduje w pobliżu chłopczyka urodą niezwykle do Jasia podobnego, sadza go przy stoliku, stawia mu ciastka, na które ten reaguje z właściwą dzieciom aprobatą. I wszystko byłoby ok gdyby nie fakt, że właśnie przyszedł Dymśa z Ireną (już po tańcu), sumitując się, że to tak długo trwało. Dymśa (znowu on! - odkrywa, że to nie Jaś siedzi przy stoliku). W międzyczasie przychodzą właściwi rodzice siedzącego chłopczyka, no i wybucha mały skandal. Ale fakt pozostaje

niewyjaśniony, chłopczyka nie ma. Rozpoczyna się gwałtowne poszukiwanie malca wśród siedzących przy stolikach i tańczących na powietrznym dancingu warszawskich obywateli. Tak czy inaczej, chłopca nie ma.

Pomysł na rozwiązanie tego poważnego jakby nie było problemu znajduje znowu on. Podbiega i wchodzi na estradę, na której Maria Koterbska usiłuje zafascynować publiczność piosenką o zaginionej sympatii. I w tym momencie następuje pyszna migawka komicznej parodii w wykonaniu Adolfa Dymy, który cały czas „kontruje” śpiewaczkę, budząc tym samym spontaniczną wesołość widzów. Co prawda, trwa to tylko jedną zwrotkę, ale na tym polega wielkość aktora, że w ciągu kilkudziesięciosiekundowej melodii potrafił zaistnieć jako postać. No i w kilku wariantach: od wyraźnego zdenerwowania, „Proszę Pani zginął mi chłopczyk, ja chciałem podać jego rysopis”. Koterbska natychmiast widząc tę sytuacyjną niespodziankę zgrabnie wprowadza swój refren: „Po pierwsze, najładniejsze w świecie oczy” – „Maa! Taak!” – ze skwapliwą dumą i uwielbieniem potwierdza Dyma. „Po drugie usta ach! Jak mało kto!” – „Wiadomo, do mnie podobny”, bez skrupułów z męską skromnością, zaplatając dłonie, zdaje się mówić ojciec. „A po drugie, a po trzecie – uroczy”. Oczywiście, nie certując się, mimicznie i ruchem dłoni potwierdza to tatuś. A gdy z estrady padną słowa „Powtarzam, najładniejsze oczy w świecie” – bohater jest oczami w siódmym niebie, ale gdy za chwilę Koterbska zaśpiewa: „Szczególnie tak, że smutne dzisiaj są” – Dyma nagle się ocknął, pojmuje że przecież szuka chłopca i naprawdę nie jest w raj. Ten krótki fragment, wręcz moment popisu aktorskiego, stanowi przykład, ile może być warta właściwa technika we właściwej chwili. Ilość i jakość emocji pokazanych przez Dymę były po prostu fascynujące. To był koncert przebojowości naznaczonej akcentami parodii w wykonaniu tego aktora, mimo nie zaśpiewanej przez niego ani jednej nuty „sąsiadującego” w ustach piosenkarki utworu.

A teraz następuje kolejna komediowa wolta, bohater wraz z żoną odnajdują na karuzeli kręcących się kolejno: beztroskiego Jasia, mdlejącą z przerażenia Kwiatkowską i wniebowziętego Władka, który potwierdza szefowi słuszność jego „szkoły namiętności”, kradnąc w karuzelowym samolocie całusa ukochanej: „Panie majster, samolot we mgle” – dziewczyna się przytula. Pełnia szczęścia. Jeszcze tylko dwa wyraziste epizody komiczne związane z motywem pościgu. W pierwszym, bohater wraz z Brusikiewiczem gonią zarówno karuzelę, motyw dwukrotnego daremnego kręgu, jak i kierownika karuzeli rozpedzonego na zwariowanym motocyklu (po przeróbkach racjonalizatorskich), właściciela, który chce mu pomóc, krzycząc: „Wszystko na odwrót!”. A że mistrz karuzeli, trzymając kierownicę motocykla wygląda przy tym na rozjuszonego buhaja, to już jego sprawa. Tak czy inaczej,

sądzę że aktor grający tę postać powinien być dostrzeżony w czołówce. Drugim kluczowym i zamykającym całość epizodem jest szeroka sekwencja ujęć z Dymszą jako czołową postacią (obok Brusikiewicza), która za wszelką cenę usiłuje, siedząc obok „podminowanego” Kierownika Kursu Prawa Jazdy, złapać uciekającą im w taksówce Irenę.

Pościg rozpoczął się dlatego tak nagle i trwał tak niespodziewanie, bo na dachu samochodu Brusikiewicz-Miecio zostawił dokumenty potrzebne do zawarcia ślubu z narzeczoną (Kwiatkowską, tj. pełną dynamizmu i jazgotu w głosie Bielicką). Dokumenty odjeżdżają, a czas płynie. A w Urzędzie Stanu Cywilnego narzeczonej Miecicia czeka. Czyż trudno się dziwić, że o jej stanie nerwów lepiej nie pisać? Na szczęście, jak to w komediach bywa, wszystko dobrze się kończy, bo nie na darmo Dymśza był pod wrażeniem przebojowej jazdy żony, a ona – jak to kobieta – bardzo często spoglądała w lusterko. Zwrotne! A zasady? A dom? Niech idą do diabła – zdaje się po tych przygodach mówić pogodnie główny bohater i pozwala zostać żonie kierowcą.

Od premiery *Ireny do domu!* minęło ponad pół wieku. Z tej perspektywy jakości i wady filmu widać inaczej, zarówno w całości, jak i w poszczególnych epizodach. Dorobek kulturowy społeczeństwa i świadomość wizualna odbiorcy znacznie się zmieniły. Teraz widać wyraźnie, że na rolę Dymśzy w tym filmie złożyły się i postać uznanego majstra, oddającego się pracy i wzorowego ojca rodziny, co to i trud żony w kuchni potrafi docenić i z dzieckiem się pobawić też potrafi. Innymi głównymi postaciami w tym filmie są: Kazimierz Brusikiewicz w roli Miecicia (dobrodusznego kierownika działu transportu, ale i charakterystycznego „Misia”-pantoflarza), który wraz z narzeczoną (feministyczną „terrorystką” – Hanką Bielicką o dojrzałych kształtach i pełnym siły głosie) oraz Ludwikiem Sempolińskim, poważnym referentem Urzędu Stanu Cywilnego, a w życiu prywatnym jeszcze eleganckim mężczyzną z muszką, w przedwojennym stylu, potrafiącym się bardzo szarmancko, choć i czasem zdecydowanie, zachować wobec pań. Wszystkie te postacie wnoszą do filmu jedną cechę – niezwykle plastyczną i wyrazistą, o której późniejsi krytycy nawet nie wspomnieli, a mianowicie, ekranowy realizm psychologicznych portretów bohaterów i „życiowych” momentów¹⁰⁶. Szkoda, że są to tylko krótkie chwile, w najlepszym razie epizody filmowe, jak tego chciał reżyser. Niestety, dzięki temu obraz ten można co najwyżej porównać do bladej, niedokończonych miejscami kserokopii obrazków z ówczesnego życia. Przyznam, że nie rozumiem pogardliwego tonu i lekceważenia wyrażonych w opinii, że jest to „sztandarowa komedia okresu socrealizmu”¹⁰⁷. A niby jaka powinna być? Biegając pod

¹⁰⁶ Ibid., s. 236.

¹⁰⁷ Ibid., s. 237.

wiatr, nie bije się rekordów świata. To raz. A dwa – główna teza recenzentki, iż jest to komedia: „lansująca pogląd, że praca zawodowa kobiety jest warunkiem jej społecznego równouprawnienia”, wydaje się być wyraźnym niedopowiedzeniem. Warunkiem społecznego równouprawnienia kobiety nie jest bowiem tak naprawdę jej praca zawodowa, lecz obieg informacji o tej pracy. Inne jest znaczenie kobiety w społeczeństwie gdy jest ona dyrektorką, a inne gdy jest sprzątaczką (nie uchybiając godności i wartości sprzątaczek), podczas gdy znaczenie kobiety w domu jest nie tylko uniwersalne, ale i niepodważalne. Ponadto, autorka noty nie potrafiła plastyką, ekspresją i skrótem słowa, a są to przecież podstawowe argumenty osoby piszącej, przedstawić albo przynajmniej zasugerować typy ekranowego komizmu poczynione właśnie przez czworo wybitnych aktorów, Dymśkę, Brusikiewicza, Bielicką, Sempolińskiego. W komizmie, o którym wspomniałem, na czoło wybijają się akcenty parodystyczne Dymśki. Jest to najpierw parodia męskiego tenora, śpiewającego lekką piosenkę Koterbskiej, potem parodia ratownika obiadu, ratującego zraziki przed spalaniem, później parodia troskliwego tatusia w indiańskim pióropuszu, by za chwilę przeobrazić się w parodię nauczyciela, belfra od zdobywania namiętności dziewczyny. Ostatni zestaw parodii otwiera parodia komentarza do piosenki estradowej o zaginionej sympatii, dziś byśmy powiedzieli, o chłopcu.

I tu dłuższa dywagacja. Parodia jest zderzeniem planu wyrażania z planem treści. W wypadku ujęcia z karuzelą to zderzenie „spotyka” się w kontraście wyglądu i zachowania postaci. Jest to widoczne tym bardziej, że cikliwa interpretacja tekstu piosenki o zaginionej (w domyśle – młodej) sympatii została poddana autocenzurze wyglądu piosenkarki. Jak na dzisiejsze czasy ubrana jest zupełnie bez gustu, w sukience ze skośnymi, biało-ciemnymi (a więc postarzającymi) pasami, w dodatku z co najmniej dyskusyjną fryzurą, loki i włosy do ramion, z odsłoniętymi uszami. Wszystko to razem budzi dziś estetyczny sprzeciw, by nie rzec szyderczą drwinę. Trudno się dziwić, że zamiast uroczej piosenkarki w okolicach młodości pojawia się śpiewająca matrona. Lecz nagle kontrast! Na estradę obok wskakuje Dymśka w nienagannie skrojonym garniturze, z harmonijnie dobranym krawatem i efektownie nawiązuje kontakt z publicznością: „Proszę Państwa, zaginął chłopczyk, blondynek!” – tu aktor pokazuje na swe kruczo-czarne włosy, do mnie podobny (śmiech wśród widzów). Ale przebojowemu Dymśki to nie przeszkadza, on po prostu „gasi” Koterbską jak chce, a reżyser musi sprokurować wyprowadzenie aktora z tego zakłętego kręgu karuzelo-estrady, bo powstałby rewiowy film o Dymśki i zaginionym chłopczyku.

Ostatnią parodią w filmie jest parodia zaskoczonego kibica, który jest coraz bardziej zafascynowany uciekającą mu żoną, w dodatku w taksówce, którą ona sama tak kapitalnie

prowadzi. W tej sekwencji pogoni też jest kontrast. Kierowcą goniącego Irenę samochodu transportowego jest bowiem fachowiec: Kierownik Kursu Prawa Jazdy, więc kto jak kto, ale on powinien ją dogonić! Tym bardziej, że goni dokumenty do własnego ślubu. Ale sprawa wydaje się być beznadziejna. Kierownik potrafi jedynie dojechać do Urzędu Stanu Cywilnego, by tam przeprosić wraz z Majewskim „nabuzowaną” narzeczoną za zaginięcie dokumentów. Wszystko jednak kończy się pomyślnie: Irena pojawia się z dokumentami, Kierownik z Kwiatkowską biorą ślub a Zygmunt z Ireną w pełni pogodzeni co do podjęcia pracy przez tę ostatnią, elegancko się rewanżują Panu Kierownikowi i Jego Najdroższej, stając się świadkami podczas ich uroczystości życia.

Rozpisałem się tak szeroko o fabule filmu, gdyż postanowiłem dać czytelnikowi nie tylko szansę odtworzenia jej przebiegu, ale także dostrzeżenia reżyserskich błędów i mechanizmu zakłamywania historii poprzez mitologizowanie zjawisk kulturowych (w ujemnym tego słowa znaczeniu). Otóż, reżyser potraktował bohaterkę (Irenę-Lidię Wysocką) jako bohaterkę tytułową, mimo że na takie wyróżnienie zupełnie nie zasługiwała. Irena gra bowiem żonę prawdziwego głównego bohatera, jakim jest jej mąż Zygmunt Majewski-Adolf Dymśa, zajmującą się domem, próbującą się z tego domu za wszelką cenę wyrwać, czy to na praktykę do fryzjera, czy na kurs prawa jazdy, by zakończyć te działania już samodzielną jazdą w taksówce. Wszystko to są mierne epizody, których aktorka nie potrafiła udźwignąć za pomocą swej wątłej techniki. Na czym polegały jej aktorskie błędy, piszę dalej. Całą akcję filmu właściwie prowadzi Dymśa w towarzystwie Brusikiewicza, Bielickiej i Sempolińskiego (może jeszcze z krótkim wątkiem Władka – W.Skoczylasa) i o tym każdy krytyk powinien pamiętać.

Joanna Piątek nie doceniła również walorów języka, jego czystości i zgrabności. Język w tym filmie jest zgoła inny niż język polski, jakże często popularyzowany przez współczesne kino, a pełen stopniowalnej brutalności i wulgaryzmów czy podwórkowej młodzieżowej mody i prostactwa. Poza tym w swym streszczeniu po prostu pominęła jeden z głównych wątków, a mianowicie psychologiczno-obyczajowy wątek Władka, jego narzeczonej i miłosnych perturbacji (nie bez udziału majstra) z tym związanych. Jest to tym bardziej istotne, jako że Dymśa w groteskowy sposób pomaga swemu podwładnemu. Ponadto, wypowiedź oceniającej, o tym że Dymśa był także troskliwym ojcem (ujęcia w parku, sklepie, domu) i na swój sposób wymagającym mężem, też by się przydała, nie mówiąc o znakomitym epizodzie Ludwika Sempolińskiego jako sąsiada Majewskich oraz urzędnika stanu cywilnego. O nich w streszczeniu nie ma ani słowa. No i najważniejsze. Autorka zupełnie zignorowała konieczność najmniejszego choćby komentarza aktorskich

walorów filmu (Dymszy, Brusikiewicza, Bielickiej, Sempolińskiego), tkwiących w prawdzie szkicowanych obyczajów Warszawy, czy w niezwykle sugestywnie oddawanych przez aktorów aspektów parodii, mimiki, gestu i słowa. Wszystko to razem stanowiło przecież o głównych wartościach tego filmu i wszystko to razem zostało wymazane z historii polskiego filmu połowy lat 50. przez krytykę i encyklopedyczne wydawnictwo filmowe połowy lat 90. Zaś powracając do logiki i ułomności streszczenia, będę je komentował, cytując kolejne zdania, ale już opatrzone moimi opiniami: prawda, fałsz, negacja wraz z uzasadnieniem, wątpliwości.

Obiektem mojej dyskusyjnej filipiki będzie sposób, styl i przedmiot krytyki filmowej na przykładzie wspomnianej noty informacyjno-oceniającej film *Irena do domu!* Sądzę, że na jej przykładzie można unaocznic mechanizm tworzenia mitu odbioru dzieła filmowego i przekłamywania jego rzeczywistych wartości. Uważam ponadto, że poprzez uwidocznienie zjawiska dewaluacji tego, co było i przeszło w polskim kinie bez jakiegokolwiek cienia sprawiedliwej oceny i tolerancji przed rokiem 1956, nie można mówić o polskim filmie w kategoriach rzeczywistej historycznej analizy i oceny. Joanna Piątek nie potrafi dostrzec w filmie *Irenia do domu!* ani jednego, godnego bliższej wzmianki, bliższej uwagi – waloru. Uczy czytelnika tylko jednoznacznego i negatywnego odbioru filmu. Nie dostrzega, że tak naprawdę głównym i podstawowym bohaterem nie jest drugorzędna w swojej roli Irena, lecz mistrz polskiego realizmu komediowego, groteski lub absurdu – Adolf Dymsza, grający rolę jej męża. Ona sama nie posiada elementarnych umiejętności szkoły aktorskiej – dodajmy – przedwojennej polskiej szkoły aktorskiej. Fałszywie buduje tonację zdania, nie potrafi posługiwać się w prawdziwy, realistyczny sposób ani mimiką, ani gestem, już o ruchu czy tańcu nie wspominając. Jej postać bardziej przypomina aktoreczkę z domu kultury niż profesjonalistkę. Nic dziwnego, że nieudolny reżyser, akceptując na próbnym zdjęciach do głównej roli właśnie ją, de facto „położył” cały film.

Recenzentka w swojej jednostronnej wypowiedzi-streszczeniu nie potrafiła wskazać na prawdziwych wybitnych aktorów filmu. Ale żeby tylko wskazać! Autorka nie potrafiła podać choćby jednego, konkretnego argumentu z planu, kadru czy ujęcia, który by taki sąd pomógł jej zbudować, czy odwrotnie. Gubi (kolejność obojętna) podstawowe wątki i charaktery głównych postaci. A przecież przydałoby się napomknąć chociaż o niezwykle wyrazistym epizodzie W. Skoczylasa (w roli Władka). Nie rozumie, że tak jak film składa się z kadrów, tak wypowiedź krytyka musi składać się z rzeczowych uwag i dowodów prowadzących do oceny.

Na zakończenie jeszcze jedna refleksja. Podstawową powinnością krytyka czy to filmowego czy teatralnego jest precyzyjna, tj. przede wszystkim logiczna analiza dzieła z uwzględnieniem tolerancji wobec racji i okoliczności powstania i rozwoju omawianego utworu, dalej szacunek słowa (krytyk) wobec gry (aktor) i wizji (reżyser). Dopiero wszystkie te aspekty traktowane mniej więcej łącznie motywować i uzasadniać mogą ocenę filmu czy inscenizacji dzieła.

Pora teraz przejść do sedna sprawy czyli precyzyjnej analizy noty informacyjnej o filmie *Irenie do domu!* Przypominam, że będę cytował kolejne zdania noty, by w większości każde z nich polemicznie skomentować lub poddać krytycznej korekcie. I tak:

1) „Irena Majewska jest żoną majstra z warszawskiej fabryki”.

1a) Istotne niedopowiedzenie. Zdanie powinno brzmieć: „Irena Majewska jest żoną majstra-metalowca z warszawskiej Fabryki Urządzeń Mechanicznych”. Określenie „metalowiec” będzie ważne nie tylko w dalszej części filmu, lecz przede wszystkim w jego poincie.

2) „Mąż Zygmunt jest przeciwnikiem zawodowej pracy kobiet”.

2a) Sprzeczność logiczna z kadrami filmu. Jak w takim razie uzasadnić ogromne uznanie majstra wobec Kwiatkowskiej pracującej przy tokarce w jego brygadzie? I jak rozumieć wyrażoną dalej opinię majstra o niej, gdy przyparty do muru w tej kwestii przez własną żonę powie: „A w ogóle Kwiatkowska nie jest kobietą” – złośliwość, kpina czy absurd?

3) „Przypadkowo Irena dowiaduje się o kursach dla kierowców”.

3a) To zdanie jest całkowitym fałszem. Omijając epizod przypadkowej pracy u fryzjera (praktyka), z której bohaterka pełna naiwnego lęku skorzystała, autorka logikę tej sekwencji wydarzeń w filmie zrzuca w swoim tekście na karb przypadku. Ale oto pracując już u fryzjera Irena zostawia klientkę z namydloną głową w momencie, gdy pojawia się tam poszukujący jej dość gwałtownie Zygmunt. Trudno się dziwić, że z pełnym pasji okrzykiem: „Irena do domu!” – niemal na siłę ją stamtąd zabiera, zaś okrzyk stał się tytułem filmu. W kolejnym ujęciu pani kierowca przejeżdżającej taksówki (nieszczęsna klientka) podwozi ją wraz z Jasiem pod dom (informując przy tym o kursach kierowców). A chłopcykowi imponuje w aucie wszystko(z czapką prowadzącej włącznie). Potrafi ją nawet „podprowadzić” urokliwej pani. Tak więc w całości tej sytuacji nie ma żadnego przypadku. A Irena od tego momentu postanowiła być także kierowcą, choćby dla zaspokojenia potrzeb dziecka, nie mówiąc o realizacji własnych marzeń i ambicji. A co!

4) „W tajemnicy przed mężem zaczyna na nie uczęszczać”.

4a) To zdanie jest w pełni prawdziwe, ale tylko w kontekście poprzednich dwóch zdań autorki (zdania nr 2 i 3), natomiast do prawdy kontekstu filmu ono nie przystaje. Zresztą wyjaśniłem to w komentarzu (zdania nr 3a i 4a). Sprawdza się ludowe przysłowie: „Tak krawiec kraje...”

5) „Codziennie oddaje syna do przedszkola, a obiad dla Zygmunta przynosi ze stołówki”.

5a) Tylko pierwsza część zdania wobec filmu jest prawdziwa, jako że druga powinna – jak sądzę – wyglądać inaczej: „a obiad dla nie spodziewającego się niczego Zygmunta przynosi ze stołówki”. W ten sposób można zasugerować, zgodnie ze scenariuszem, komediowy ciąg dalszy tego kulinarnego wątku.

6) „Majewski całymi dniami zajęty uruchamianiem nowej maszyny w fabryce, nie dostrzega poczynań żony”.

6a) Jest to klasyczny model zdania wynikowego (jeśli p to q), które w tym przypadku pozornie wydaje się być prawdziwe. Piszę „pozornie”, bo pierwsza część zdania nie zawiera żadnego warunku prawdziwości, a więc dopuszcza fałsz. W określeniu: „Majewski całymi dniami zajęty uruchamianiem [...] maszyny w fabryce” czai się błąd rzeczowy i logiczny zarazem. Jak można było w tym kontekście pozbyć się Jasia i co najważniejsze uniemożliwić mu zwierzenie się ojcu z największej dla niego przygody życia w tym czasie – przedszkola. A przecież jak pisze autorka w zdaniu nr 5 – „był tam oddawany codziennie”. Zaś druga część zdania jest w ogóle dziwna, ponieważ twierdzi: „nie dostrzega poczynań żony” i ten sposób funkcjonowanie małżeństwa Majewskich staje się swoistą agencją detektywistyczną z Ireną w roli przestępcy, a jej mężem w roli detektywa.

7) „Micio, kierownik kursu kierowców, pragnie poślubić robotnicę Kwiatkowską pracującą w brygadzie Zygmunta”.

7a) Nie ukrywam, że po przeczytaniu tego zdania ogarnął mnie ogrom wątpliwości. Ale od początku. „Micio [...]”. To określenie pada w filmie bodaj trzy razy (wypadek, karuzela, ślub) i to w relacji tête-à-tête między Kierownikiem Kursu Kierowców, a jego narzeczoną panią Kwiatkowską. Skąd ta protekcyjność, brak grzeczności i szacunku recenzentki wobec postaci? Ten ton wzmacnia się w zwrocie: „robotnicę Kwiatkowską”. To wyjątkowa niezręczność stylistyczna. Sądzę, że to samo można było napisać inaczej, np. „Narzeczony pani Kwiatkowskiej (Kierownik Kursu

Kierowców) pragnie ją jak najszybciej poślubić”. Tu uwaga – przecież o tym, że ona pracuje w brygadzie majstra Majewskiego wiadomo już wcześniej.

8) „Z ogromnym wysiłkiem kompletuje dokumenty niezbędne do zawarcia ślubu”.

9) „Błędnie poinformowany, zbiera zupełnie niepotrzebne zaświadczenia”.

Czytając te dwa zdania czułem, że moje ogromne nieusatysfakcjonowanie utrzymuje się. Co najmniej, zresztą wystarczy im się dokładnie przyjrzeć, czytając je po kolei. I tak:

8a) „Z ogromnym wysiłkiem kompletuje dokumenty”. Skąd ta wiadomość o ogromnym wysiłku? Gdzie? Jak? Kiedy pan Kierownik się tym zajął? – nie wiadomo! Widz tę informację („Panie, ja jak lew walczyłem o te dokumenty!” – powie Brusikiewicz do Dymyzy, ale na końcu filmu!). A jak to wygląda w nocy? Szkoda howoryty (jak by rzekł Pan Podbipięta). I dalej: „Dokumenty niezbędne do zawarcia ślubu” – zwrot w kontekście filmu nie do przyjęcia, bowiem tych „niezbędnych” dokumentów miało być zgodnie ze scenariuszem osiem (nie licząc dowodu), a tak naprawdę według orzeczenia pana Kotowskiego jak by nie było referenta USC, potrzebne są tylko dwa (wyciąg z metryki aktu urodzenia, ale bez uwierzytelnionych podpisów) i dowód osobisty. Stąd sąd autorki jest absurdalny. A wystarczyłoby jedno słowo „jakoby”, jeden zwrot „jakoby niezbędne” i wszystko wyglądałoby inaczej. A w zdaniu drugim jego pierwsze dwa wyrazy zafałszowują kontekst całego filmu. Widz bowiem wie, że ilość i rodzaj dokumentów świadomie podanych przez Dymkę w przyływie irytacji swemu nieznanemu telefonicznemu rozmówcy, jeszcze na początku filmu były idiotyczne i nie bez kozery wprowadzają go w błąd, a nie informują. Dzięki takiej sytuacji rodzi się komizm sytuacyjny, natomiast wypowiedź recenzentki ten komizm unicestwia. Dlatego ideę tych dwóch zdań należałoby zgodnie z filmem sformułować tak: „Kierownik świadomie wprowadzony w błąd przez majstra (Dymkę) na początku filmu zbiera („jak lew!”) jakoby niezbędne dokumenty potrzebne do zawarcia małżeńskiego aktu”.

10) „Majewska kończy kurs z pierwszą lokatą i ma podjąć pracę”.

10a) Zdanie mogłoby zostać uznane za poprawne, tyle tylko, że nie wiadomo skąd się w tym miejscu wzięło. Po prostu technika logiczno-stylistycznej budowy związku między odległymi zdaniami (tu pozycja 4 i 10) jest w tym wypadku niedostateczna. A wystarczyło na początku umieścić skromne słowo wprowadzające w stosunku do zdania nr 4 nawiązanie i niezależność. Tym słowem byłoby „tymczasem”. Wówczas

zdanie wyglądałoby podobnie, ale jednak inaczej: „Tymczasem Majewska kończy kurs z pierwszą lokatą i ma podjąć pracę”.

11) „Niespodziewanie dowiaduje się, że Zygmunt zmontował już maszynę i następnego dnia chce wyjechać z rodziną na urlop”.

11a) Zdanie pełne czasowego chaosu i dezinformacji. Przede wszystkim w pierwszej jego części występuje logiczna niedorzeczność: „Niespodziewanie dowiaduje się, że Zygmunt zmontował już maszynę” – Na pytanie uważnego czytelnika, skąd ta wiadomość? – nie ma odpowiedzi. Pozostaje domysł: może z radia? może z prasy? może od sąsiadów? nie wiadomo. A wystarczyło, zresztą zgodnie z filmem, zdanie logicznie uzupełnić tak: „Niespodziewanie dowiaduje się od męża, że ten zmontował już maszynę i chce pojutrze zabrać rodzinę na upragniony urlop”. Po drugie, w następnej części zdania występuje czasowe przekłamanie. Owszem, Zygmunt chce wyjechać z rodziną na urlop, ale dopiero drugiego dnia. To bardzo ważne! Bowiem dzięki temu Irena będzie miała czas na próbę rozpaczliwego wyjścia z tej kłopotliwej, ba! Beznadziejnej – sytuacji u pana Kierownika. Gdyby było tak jak chce autorka noty bohaterka byłaby bez ruchu i następne wydarzenia nie miałyby sensu (potencjalny wyjazd).

12) „Przerażona, nie wie, jak powiedzieć mężowi o swojej nowej posiadzie”.

12a) Choć to zdanie jest w większości prawdziwe, to określenie „nowa posada” jest bez sensu.

13) „Micio zleca jej jazdę po Warszawie i w roztargnieniu zostawia na dachu samochodu Ireny teczkę ze ślubnymi dokumentami”

13a) Zgodnie z notą, patrząc na te dwa sąsiadujące z sobą zdania, nasuwa się jeden wniosek: chaos czasowy. Nie wiadomo bowiem kiedy, w jakich okolicznościach Micio zleca jej jazdę po mieście. A wystarczyłyby dwa inne określenia: pierwsze, zwrot: „w tym czasie”, a drugi zamiast – i – spójnika równoczesności – wynikowy spójnik: „lecz”, wobec czego zdanie zbudowane byłoby inaczej: „Tymczasem Kierownik zleca jej jazdę po Warszawie, lecz w roztargnieniu zostawia, itd.”

14) „Tymczasem w urzędzie stanu cywilnego czeka niecierpliwa narzeczona”.

14a) Sądzę, że w tej wersji korekty logiczno-stylistycznej znacznie bardziej plastycznie i ekspresywnie byłoby zastosowanie słów „niestety” oraz „już”. Stwarza to bowiem wyraźną groźbę mających nastąpić wobec narzeczonego możliwych wydarzeń. Tak więc przebudowane zdanie wyglądałoby wówczas inaczej: „Niestety w Urzędzie Stanu Cywilnego czeka już niecierpliwa narzeczona”. Niby niuans, a jednak!

15) „Wraz z Zygmuntem, który od sąsiadów dowiedział się o kursach żony, ruszają w pogoń za Majewską”.

15a) To zdanie przynosi bodaj czy nie najdobitniejszy błąd logiczno-stylistyczny. Oto z sąsiedztwa zdań 14 i 15 wynika niezbitnie, że w pogoń za Majewską ruszają pani Kwiatkowska z majstrem Zygmuntem. Jest to oczywisty absurd logiczny. A teraz błąd rzeczowy: Zygmunt o kursach żony dowiedział się nie od sąsiadów, lecz sąsiadki (pani Nowakowej). Żeby uniknąć niepotrzebnych niedomówień należało napisać prosto: „Kierownik razem z Zygmuntem, który o kursach żony dowiedział się od sąsiadki, ruszają w pogoń za Ireną”.

16) „Jej brawurowa jazda budzi podziw Zygmunta”.

16a) Bardzo istotne niedopowiedzenie. Powinno być: „Jej brawurowa jazda (tu: w domyśle – przecież tak naprawdę bohaterka widzi w lusterku goniących ją Kierownika i męża, lecz o tym wiedzą tylko Irena i widzowie) budzi najpierw irytację, potem lęk, wreszcie podziw Zygmunta”.

17) „Pełen uznania, wyraża zgodę na zawodową pracę żony”.

18) „Oboje są świadkami na ślubie Miecia”. W tym przypadku kolejność zdań (zgodnie z filmem) powinna być odwrotna. No i rzecz najważniejsza, obydwie zdania gubią czas trwania wydarzeń, w zdaniu nr 17 nie wiadomo kiedy Zygmunt zgadza się na pracę żony. A w zdaniu nr 18 trzeba znaleźć w kilku słowach odbicie całego ujęcia, dlatego sędzę, że układ tych dwóch zdań powinien być jednak zdecydowanie inny, tj. „Oboje stają się świadkami na ślubie Miecia i wtedy Zygmunt wyraża zgodę na zawodową pracę Ireny”.

19) „Sztandarowa komedia okresu socrealizmu, lansująca pogląd, że praca zawodowa kobiety jest warunkiem jej społecznego równouprawnienia”. To ostatnie zdanie noty było analizowane na wstępie tego rozdziału. Tu przedstawię tylko w jednozdaniowej konwencji moją interpretację filmu. Otóż *Irenę do domu!* rozumiem jako komediowy obraz małych spraw i małych ludzi połowy lat 50., a wątek zawodowej pracy kobiety ze względu na grę Ireny jest w tym filmie tak naprawdę na drugim planie.

Nietrudno zauważyć, że podstawową osią fabuły tego filmu jest ciepło ludzkiej egzystencji, jego zawirowań i problemów. W tym filmie nie ma wielkich zamiarów czy skomplikowanych dokonań. Jest pogoda i normalność, ot – zamiast słodkiej landrynki, takiej jak *M jak miłość* jest *Irena do domu!*, a w niej „P jak praca” i wybór pracy w domu czy w zawodzie. Słabość scenariusza, moim zdaniem niedopuszczalna słabość, polega na znikomym wyeksponowaniu racji i motywów (w liczbie mnogiej) głównej decyzji bohaterki. Zamiast

dramaturgii wyboru jest tylko przynęta rodzaju działania (w liczbie pojedynczej). I to w poincicie filmu, ale tego recenzentka nie dostrzegła, nawet w paru słowach.

Przeglądając się *Irenie do domu!* nie mogę oczywiście powstrzymać się od paru krytycznych uwag, przede wszystkim pod adresem reżysera. Głównym błędem J.Fethke był niestaranny dobór aktorek do ról, a wypadku głównej bohaterki, była to wręcz nieudolność. Właściwie tylko Hanka Bielicka, grająca znakomicie pracowniczkę Kwiatkowską, jest na swoim miejscu. Pozostałe aktorki? (z wyjątkiem H.Buczyńskiej – pani Nowakowa). Słów szkoda. I tak na przykład: nie można do tytułowej roli Ireny wybierać z próbnych zdjęć aktorki, która swą jednostajnością i nudną melodyką zdania, a nawet pojedynczych wyrazów, zabija potencjalne możliwości wydobycia z nich psychologicznej siły czy głębi, ekspresji i prawdy życia. Jej podstawową wadą była żenująca nieumiejętność wprowadzenia do jakiegokolwiek mówionego tekstu różnorodności interpretacyjnej. To jest po prostu nudne. Reżyser powinien to wiedzieć. Drugim podstawowym błędem tworzącego ten film była zgoda na „biało-czarny” scenariusz. On – to tak naprawdę główny bohater filmu, majster Zygmunt Majewski, kreowany przez Adolfa Dymśkę, silny, dobrze zbudowany, doskonale wyglądający, potrafiący znaleźć wyjście z każdej kłopotliwej sytuacji mężczyzna. Ona – to kobieta na początku balzakowskiego wieku, bez specjalnych walorów, zajmująca się domem, dzieckiem i jak to określi: „garami”, a wobec męża nie tylko wierna (to oczywiste), ale postępująca zawsze fair. Trudno się więc dziwić, że próbuje za wszelką cenę znaleźć wyjście z tej więziennej wręcz sytuacji, szukając pracy poza domem. Natomiast reżyser wraz ze scenarzystką (Joanna Wilińska) pozbawili film nie tylko przedstawienia dramaturgii wyborów i decyzji na rzecz ledwie zarysowanych sygnałów (przykładem zachowanie Dymśki w finale filmu), to jeszcze nieraz gubili wewnętrzną czasową spójność filmowych wydarzeń. Jednym słowem, chaos i niekonsekwencja w akcji. Jednak i scenariusz ma swój walor. Tym atutem jest dbałość o bardzo prawidłowy, ładny polski język, ale jak na film to trochę mało. Jak powiada Maria Ossowska: „Posiadanie hierarchii wartości, do której jest się przywiązany i z której nie zamierza się rezygnować, uparta obrona tych wartości stanowi o postawie, którą nazywamy godnością”. I dalej: „Potrzebni nam są ludzie uczciwi wobec siebie i wobec innych. Ich brak czyni społeczeństwo chorym”¹⁰⁸.

Najważniejsza jest odpowiedź na pytanie o zachowanie charakteru proporcji między tymi wartościami i skali ich ważności. W tym momencie rodzi się konflikt, charakterystyczny dla połowy lat 50., między etyką dobra pracy zawodowej (w tym przypadku, kobiety-

¹⁰⁸ Maria Ossowska, *O człowieku moralności i nauce. Miscellanea*. Warszawa 1983, s. 84.

kierowcy) dla niej samej, a odpowiedzialnością tejże kobiety za formułę wychowania dziecka (wybór: dom czy przedszkole) i prowadzenia domu (obiady własne czy ze stołówki). Jakkolwiek by na ten problem patrzeć, w filmie się o nim wyłącznie napomyka, a nie pokazuje, czy wgłębia weń i to stanowi o istotnej słabości pracy reżysera oraz scenarzysty. A mówiąc obrazowo, wygląda na to, że reżyser ze scenarzystką tak naprawdę nie wiedzieli, o czym ten film kręca.

Jest jeszcze jeden aspekt tej sprawy. Estetyczny. Na te dwa problemy można bowiem spojrzeć z jednej strony bezpośrednio (w czasie kręcenia i aktualnej projekcji) i wówczas konflikty ujmowane są bardzo ciepło, ba! – serdecznie – lecz z drugiej, po upływie wielu lat, w których zostały one definitywnie rozwiązane retrospektywne spojrzenie na film staje się po prostu nużące. A przecież można uczciwie zbliżyć się do walorów i słabości tego filmu, nie popadając w rutynowe schematy.

Ponadto, dla właściwego spojrzenia na ten obraz potrzebna jest jeszcze jedna wartość etyczna: tolerancja. Dokonując ocen wartości tego kina trzeba wyraźnie postawić pytania: dlaczego dziś ten film wydaje się być tak mierny i czy przykładając współczesne miarki wartości nie popełnia się błędu wymagania uniwersalizmu i wielkości od tego dawnego filmu dla dzisiejszego odbiorcy?. Odpowiedzią na taką wątpliwość może być rozstrzygnięcie dylematu: czy rzeczywiście nie ma w tym filmie takiej prawdy estetycznej, która jest stała i niezmienna i która broni ten film przed całkowitą dyskredytacją? Okaże się wówczas, że taka estetyczna prawda istnieje i rzecz tylko w tym, by posługiwać się właściwymi proporcjami, uwzględniając ją przy ocenie tego dzieła. Jest nią prawda aktorskiego realizmu w jego komediowym aspekcie. Wniosek: albo piszący o filmie krytyk jednoznacznie ocenia jego wartości, przekreślając przy tym znaczenie czasu, rozwoju historii i kultury przy okazji, albo potrafi znaleźć właściwe (jeszcze raz powtarzam to słowo – proporcje) i tolerancję przy takiej ocenie dla uniknięcia rutynowego schematu wartościowania znaczenia takiego dzieła, przynosząc równocześnie nowe (bo z perspektywy współczesności) spojrzenie na te wartości kina, które przetrwały.

Tak więc pora przyjrzeć się aktorskiemu działaniu bohaterów *Ireny do domu!* i sformułować konkluzje. Otóż nie ukrywam, że po starannym przeglądzie filmu opis działania głównych bohaterów, wręcz idealnie „pasuje mi” do sprawozdania z kolarskiego wyścigu jednoetapowego. Najpierw uciekająca czteroosobowa czołówka: Adolf Dymśza w roli majstra Zygmunta Majewskiego, potem Kazimierz Brusikiewicz jako Kierownik Kursu Prawa Jazdy i czasem nieszczęsny narzeczony, dalej Hanka Bielicka grająca podwładną majstra w jego brygadzie, a równocześnie narzeczoną pana kierownika, wreszcie Ludwik Sempoliński jako

urzędnik Stanu Cywilnego, udzielający ślubów i sąsiad Zygmunta z tego samego budynku. Te czołówkę gonią: Władysław Skoczyłtas – Władek (podwładny majstra mający sercowe problemy, które mu dowcipny majster pomaga rozwiązać) i Helena Buczyńska, ciekawska i pouczająca Irenę o wartościach życia sąsiadka, zaś tuż przed finałem filmu zaistniał jeszcze na ekranie tajemniczy, bo w czołówce filmu nie wyświetlany kierownik karuzeli, uciekający na rozpędzonym i demolującym wszystko motocyklu.

Charakteryzując role i znaczenie zawodników w tej „ucieczce” trzeba zacząć od Adolfa Dymyzy, który nie dość, że ją zainicjował, to jeszcze w większości brał na siebie odpowiedzialność za jej prowadzenie. To był bowiem pokaz mistrzostwa aktorskiego w zakresie komediowego realizmu w najrozmaitszych wariantach. Dymyza zaczyna od błyskotliwie, bo prawdziwie podanego dialogu, połączonego z gestem i spojrzeniem poprzez złośliwie zaśpiewaną parodię ówczesnego, jak byśmy dziś powiedzieli przeboju, *Karuzela na Bielanych*, ckliwie wtedy śpiewanego przez Marię Koterbską. Parodię tym bardziej złośliwą, że wykonaną mocnym tenorem, co wzmacniało jej komiczny akcent.

A potem chwila lęku na pełną paniki wiadomość Ireny o ich ukochanym Jasiu, który właśnie przebywa na skraju dachu i nie przejmując się niczym usiłuje stamtąd wypuścić latawca. Taki tam drobiazg! Kanciasty w swym zdecydowaniu ruch i gest Dymyzy nabierały tempa tym bardziej, że właśnie do państwa Majewskich dotarła wiadomość od życzliwych sąsiadów o pożarze mieszkania, który przed chwilą się zaczął. A tu pora obiadowa! Pokaz komicznego przerażenia na widok palących się zrazików połączonego z rozpaczliwym polewaniem ich wodą. W sumie komizm sytuacyjny: chłopczyk na dachu, pożar w kuchni. Ale wszystko to furda! Zraziki diabli wzięli, ot co! Jeśli dodać do tego pełen dynamizmu, złośliwości i groteskowej parodii zarzut pod adresem pana Kotowskiego, z jego urzędniczą manierą udzielania ślubów i niewątpliwie mającą po niej nastąpić małżeńską idyllą, to obraz tej komicznej sytuacji będzie pełny.

Kończącą komiczną partię filmu zamyka sekwencja gonitwy z Brusikiewiczem, w ciężarowym samochodzie bagażowej taksówki kierowanej przez Irenę, która widząc w lusterku Kierownika i męża, nie tylko gwałtownie zwiększyła prędkość, ale zaczęła po Warszawie jeździć slalodem. Niech widzą, z kim mają do czynienia! Trudno się dziwić, że w tej jeździe wręcz eksploduje plastyka i ekspresja gry zarówno Brusikiewicza, jak i Dymyzy. Obydwaj są skrajnie napięci, choć ze zgoła różnych powodów. Pierwszy chce dogonić z przyczyn ambicjonalnych (w końcu on jest kierownikiem kursu prawa jazdy, a ona jest jeszcze debiutantką). Poza tym, jakby tego było mało, Dymyza mu wypomina: „Panie, kobity (sic!) Pan nie dogonisz? Pan taki fachowiec!?” To raz. A po wtóre, Kierownik goni ją także

ze względów osobistych i to poważnych (w końcu zostawienie dokumentów niezbywalnych przy akcie ślubu na dachu samochodu, to nie byle co!).

Gdyby ująć czwórkę czołowych aktorów występujących w tym filmie w konwencji brydżowej to w najwyższej, bo bezautowej licytacji okazałoby się, że o ile Adolf Dymśa stanowi najwyższe zatrzymanie w tej rozgrywce, bo as pik, to Kazimierz Brusikiewicz wręcz musi być asem kier, drugim co do ważności i niezależnym, Hanka Bielicka – jego filmowa narzeczona – byłaby asem karo, a Ludwikowi Sempolińskiemu przypadłaby rola asa trefl. Wszyscy grający w brydża wiedzą jak silne to są karty w bezautowej grze i jak wiele od nich zależy. Brusikiewicz był drugą po Dymśy tak plastyczną i wyrazistą postacią. Stworzył charakterystyczny, a przez to komiczny typ bohatera. Pękaty jegomość, o ciepłym głosie i aksamitnej twarzy wykreował postać niedźwiadka-pantoflarza, który na lada dźwięk, telefoniczny jazgot lub w najlepszym wypadku chrapliwe zdanie swojej ukochanej, wychodzi z siebie, by jej dogodzić: „Masz rację Kochanie! Masz rację!” Ale ten pocziwina potrafi też pokazać zdecydowanie połączone z rozpaczliwą próbą zatrzymania karuzeli z mdlejącą tam właśnie narzeczoną, potrafi także bardzo wyraziście ukazać zrezygnowanie, gdy wraz z nią czeka w USC na brakujące dokumenty i tam pokazuje odruch nadziei na powrót tych nieszczęsnych dokumentów. Jednym słowem on także buduje swą postać z życiowych okrucichów prawd ludzkich spostrzeżeń i czyni to w niezwykle przekonujący sposób.

A teraz Hanka Bielicka. As karo w tej grze. Zgrabna przedtrzydziestolatka z dojrzałym biustem, lecz przede wszystkim, z groźnie brzmiącym, charczącym głosem, który w chwilach gdy się śmiała, przeistaczał się w radośnie brzmiący horror. Całość miała jednak jakiś niepowtarzalny urok i komizm kontrastu tkwiący właśnie w głosie, po w części artykulacji i demonstracyjno-dynamicznym geście. Natomiast jej urok właściwie sprowadzał się w podświadomości odbiorcy do akceptacji kobiety, która jeśli jest wystarczająco i proporcjonalnie atrakcyjna do wymagań mężczyzny, zawsze ma niego wpływ. I to nieraz decydujący. I jeszcze jedno, Kwiatkowska-Bielicka jest kobietą doświadczoną. Trudno się więc dziwić, że taki typ niewiasty został przez nią tak precyzyjnie odtworzony. Ona się twardo trzyma ziemi, wie kiedy przejąć inicjatywę wobec mężczyzny. Nic dziwnego, że na jej przyszłe małżeństwo z Mieciem można spoglądać tylko z optymizmem.

Rozpatrując cztery najwyższe zatrzymania w zestawie „realistycznej licytacji” (parafrazując język brydżowy) od asa pik, przez asa kier, asa karo dochodzimy w końcu do asa trefl. Sempoliński jest aktorem wychowanym na twardej, ale i precyzyjnej szkole małych scen (jak choćby najważniejszy polski kabaret przedwojenny „Qui-Pro-Quo”). Dlatego w *Irenie do domu!*, mimo że gra tam tylko w epizodzie, robi to niezwykle plastycznie. A

ponieważ obdarzony jest ciemnym i dźwięczącym głosem, więc tym łatwiej mu to przyszło. Dodając do tego naturalny, przedwojenny styl i szyk ubioru, jak już pisałem wcześniej, tj. muszka, jasna koszula, znakomicie skrojony garnitur, no i sposób jego noszenia, plus specyficzna fryzura (łysina z kępkami włosów po bokach choć niepotrzebnie doklejonym – przynajmniej tak wygląda – środkiem), wszystko to razem połączone ze zdecydowanym gestem i trafionym tonem dykcji – powoduje, że aktor, choć tylko w epizodzie, stworzył postać prawdziwego typowego, przedwojennego urzędnika, ale z lat 50. Postać utrzymaną w konwencji komediowego realizmu.

Do tej pory mówiono o sztuce Adolfa Dymy w kategoriach przymiotnikowo-przysłówkowych jaki? np. świetny czy jak? np. doskonale, itd. Tymczasem na pytanie podstawowe: co? – odpowiedzi zabrakło. Czas więc najwyższy, aby rozwikłać ten dylemat. Spróbuję ten problem rozwiązać, spoglądając na film od początku, jak gdyby za pomocą stop-klatki. Chcę uwidocznic w ten sposób najbardziej charakterystyczne cechy ludzkiej osobowości wydobyte w postaci Zygmunta Majewskiego przez Dymę. A więc po kolei:

- pogodna życzliwość wobec pracowniczki Kwiatkowskiej (H.Bielicka),
- parodia w stylu Kiepurę śpiewanej przez nią piosenki M.Koterbskiej *Karuzela na Bielanach*,
- robocze przekomarżanie się z innym podwładnym Władkiem (W.Skoczylas),
- kulinarna parodia kuchmistrza domowych zrazików w rozmowie z inżynierem,
- kalka żołnierskiej decyzyjności wobec dramatycznej sytuacji (chłopiec na dachu! pożar mieszkania!), o której poinformowała go Irena,
- parodia strażackich umiejętności podczas gaszenia ognia z kuchenki, przypalającego ulubione zraziki na patelni,
- wyjątkowo pyszna parodia formuły urzędowego udzielania ślubu przez sąsiada, pana Kotowskiego,
- chwila groteskowej bez troski wobec sąsiadów, którzy wpadli do mieszkania Zygmunta zwabieni hałasem upadających doniczek,
- spokojny odpoczynek w parku, połączony z doglądaniem planów z pracy w zakładzie i traktowanie na odczepnego własnego synka. Cukierkami...,
- tym razem chwila grozy i rozjuszenia, Jaś w stawie (prawie się topi ale staw ma pół metra głębokości. Co najwyżej...),
- wścikłość bohatera na żonę (ta jest na praktyce u fryzjera), że kosztem niego wymiguje się od rodzicielskich obowiązków,

- dykcyjna, groteskowa parodia telefonicznego informatora udzielającego nieznanemu rozmówcy bzdurnych danych o dokumentach koniecznych do zawarcia ślubu,

- parodia belferskich umiejętności zdobywania namiętności dziewczyny (dla Władka – podwładnego majstra),

- chwila zazdrości w spojrzeniu i głosie podczas wieczornego spotkania z Ireną, gdy ta wykonywała dziwne (erotyczne?!) ruchy nóg,

- migawka entuzjazmu i rozczarowania w rozmowie z Kwiatkowską podczas drugiego śniadania, gdy Zygmunt z dumą opowiada o troski Ireny o niego („Nie masz pojęcia jak ona teraz dba o mnie!” – podkreśla. Ale miłe złego początku...),

- zmiana miejsca akcji; scena w sklepie i to jest mistrzostwo zachęty i niezadowolenia przy wyborze kolejnych zabawek dla Jasia,

- kolejna zmiana akcji; rzecz rozgrywa się podczas niedzielnego spaceru na Bielanych i tu następuje migawka przedstawiająca oburzenie na pana Kotowskiego, za to, że ten nie potrafił upilnować Jasia przy stoliku w kawiarence,

- parodia piosenki Koterbskiej wykonywana przez Dymśkę na estradzie przy karuzeli, w której artykułuje:

a) wyraźne zdenerwowanie,

b) dumę z uwielbieniem,

c) ojcowską pychę,

d) euforię,

e) ocknięcie się ze złudzeń,

a wszystko w jednej (!) zwrotce, poprzez:

- kanciasty ruch i gest podczas pościgu za kręcącą się karuzelą,

- zmianę miejsca akcji podczas gonitwy za Ireną uciekającą w bagażowej taksówce. W ówczas następuje parodia irytacji, lęku a wreszcie kibicowania żonie w tym zażartym pościgu.

Odpowiadając w tym miejscu na pytanie: co jest przedmiotem aktorskiej sztuki Dymśki w tym filmie? – odwołuję się, do wcześniejszego opisu jego treści. W ten sposób mogę – jak sądzę – znaleźć kontekst właściwy dla tych uwag. I jeszcze jedno: w świetle tych spostrzeżeń dominacja Dymśki w tym filmie jest decydująca. Całe szczęście, że ma ją częściowo z kim rozegrać, z Brusikiewiczem, Bielicką, Sempolińskim, bo gdyby nie, to film by „nie istniał”.

Radość postaci, które wykreował Dymśka niemal w każdym filmie, a więc i w *Irenie do domu!*, chociaż w stosunku do poprzednich filmów w nieco mniejszym stopniu, wynikała z

radości człowieka, z faktu, że istnieje, dostrzega świat i cieszy się chwilą życia. Prawda komediowego realizmu tego filmu wynika właśnie z radości ludzkiej egzystencji i uwidoczniła jest w czasie działań bohaterów. Jest to film o ciepłym życiu, jego kłopotach, wątpliwościach, rozterkach i marzeniach. Dlatego film budzi uśmiech zadumy. Mimo, że na przekór wszystkim Irena została szoferem, to tylko dzięki temu, że postąpiła tak z własnej niezależności. On (tj. jej mąż – Zygmunt) wyraził na to zgodę. A ona tę zgodę wywalczyła (co prawda w poincju filmu, ale zawsze) w uczciwy sposób, na zasadzie: „Ja Ci pokażę, co potrafię!”. Kiedy mąż został wprost złamany jej kapitalną jazdą, nie pozostało mu nic innego, jak złożyć jej gratulacje i szczerze cieszyć się, że ma taką żonę.

Rozdział XIV

***Nikodem Dyzma* –**

kreacja Adolfa Dymśzy z 1956 roku

Przystępując do analizy tego filmu chciałbym na wstępie określić jej ramy. Będę rozpatrywać go w dwóch podstawowych płaszczyznach: pierwsza z nich ma dać odpowiedź na pytanie – co stanowi istotę filmu, a druga powinna odpowiedzieć – jak owa istota została przedstawiona? O ile pierwsza zakreślona jest kategoriami etyki (uczciwość, obłuda – jako wartości prowadzące, natomiast wiara i uczucie – jako wartości dopełniające), o tyle druga eksponuje wartości estetyczne (szyderstwo, komizm i realizm). Obydwie te formuły są z sobą w filmie ściśle związane, wręcz przenikają przez siebie dzięki kontroli, którą wprowadził Adolf Dymśza jako główny kreator postaci tytułowej. Użyłem słowa „kreator”, ponieważ aktor tę postać stworzył określając dla niej typ człowieka, w którym uczciwość zmagą się z pokusą łatwej kariery. Wystarczy ją tylko zaaprobować. Bohater za „wygraną losu na loterii życia”, przypadkowego sukcesu w towarzyskich sferach i materialnego dobrobytu, zapłaci wysoką, a w sumie nieopłacalną cenę przymusu gry w obcym kostiumie, gry w życiowe kłamstwo, gry która skończy się dramatem i znakiem zapytania. Podstawowym problemem tego fragmentu refleksji jest odpowiedź na pytanie: o czym naprawdę jest ten film? o prawdzie w człowieku? czy o miocie człowieka? o zdawałoby się brawurowej nadziei, czy o – paradoksalnie – pokusie spokojnej bierności? W jaki sposób komik zmierzył się z ryzykiem połączenia przedstawienia dramatu z szyderstwem kpiny?

Nikodem Dyzma jest filmem o specyficznej szansie zmiany życia przez normalnego, choć ciągle głodującego człowieka, ubranego w używany frak fordansera. Założenie karkołomne. Bohater spotyka się z pokusą realizacji absurdalnej przekory losu. To pokusa drugiego świata, pełnego konwencji, konwenansów i potrzeby spełnienia różnorodnych prowokacji, które przecież zainicjował przypadek. To pytanie o stawkę, którą trzeba zapłacić za taką wygraną w grze życia. I za kostium, który trzeba do tej gry nałożyć. A lustrem w tej garderobie przygotowań przed premierą tego przedstawienia jest sumienie. Czy normalny człowiek ma taką szansę na wygraną swojej historii? Na prawdziwy sukces spektaklu swojego losu, ale na taki sukces, który pomoże mu także w stopniowym pozbywaniu się

złudzy noszonej charakteryzacji innego człowieka? A przede wszystkim na wypłacenie się z ceny nadziei tego drugiego życia? Bo bohater mimo wszystko chce być sobą. Za późno.

Jest to film, który w swych ramowych założeniach sam sobie przeczy. Rozpoczyna się bowiem w czołówce tytułem *Nikodem Dyzma*, zaś kończy nieoczekiwanym sformułowaniem: *Koniec kariery Nikodema Dyzmy*. Taki finał sugeruje nie tylko konieczność przyjmowania tej nader wąskiej interpretacji filmu za obowiązującą, ale co gorsza, przede wszystkim niweczy najważniejsze wartości etyczne utworu ekranowego. Przecież taka formuła zakończenia spowodowała jaskrawe zafałszowanie głównej idei samego filmu, tak podkreślanej przez Dymśkę jako tytułowego bohatera. A było nią zderzenie uczciwości z obłudą, w otocze dystansu szyderstwa i kpiny. Cytowane zakończenie filmu jako swoiste „wyjaśnienie interpretacyjne” spowodowało – niestety – brak jakiegokolwiek wnikliwej analizy filmu przez krytyków, dodam od razu, opartej o precyzyjną znajomość obrazu, a nie pobieżne opinie jako żywo przypominające bardziej „pogłoski przystankowe”. Pewnie, skoro reżyser ze scenarzystą wszystko wyjaśnili. Wypada im wierzyć!

Tłem dla akcji tego filmu są migawki z przedwojennej obyczajowości panującej wśród wysokich sfer Warszawy oraz prostych mieszkańców najuboższej dzielnicy stolicy, ich gospodarcze problemy (głód, brak pracy), próby ratunku i nadziei wyjścia z tego kryzysu. Aby pokazać w pełni postać głównego bohatera, uważam, że nie wystarczy tylko pobieżna charakterystyka jego postaci. Tu potrzebne jest precyzyjne przedstawienie głównych akcentów kompozycji filmu wraz z jego poszczególnymi elementami, po to, by zbudować syntetyczną całość, która pozwoli zarówno na wnikliwą analizę wielkiej osobowości Adolfa Dymśki, ale i obronę tego filmu.

Dlatego omawiając sylwetkę Nikodema Dyzmy (na tle powieści Tadeusza Dołęgi-Mostowicza w scenariuszu Ludwika Starskiego, który według „krytyków” miał go pisać „pod Dymśkę”) będę posługiwać się taką formą obrony wartości filmu, która pozwoli na zrewidowanie dotychczasowych poglądów dotyczących tego dzieła. Podstawowe wartości etyczne, których dotyka film Rybkowskiego to pytania, na które bohater tytułowy stara się odpowiedzieć. A są to pytania o wartości prowadzące: uczciwość czy obłuda? Celem podjętej między nimi gry poprzez Dymśkę jest najwyższa stawka: wartość życia. Jego cel, zamiary i sens. Celem jest taka wizja istnienia, dla zdobycia której warto się poświęcić. Zamiary – to szereg zamysłów i mających nastąpić przekształceń w ludzkim fragmencie życia, w którym należy uczestniczyć dla realizacji celu. A sens? To cykl i przebieg życiowych wydarzeń, które warunkują charakter ludzkiej egzystencji i nadają im wartość.

Czym w takim razie jest obłuda? Jest grą w innego człowieka, podleganiem bez jakichkolwiek wątpliwości obowiązującej rozsadzie (w tym przypadku Towarzystwa), jej obowiązkowym konwenansom – w celu uzyskania określonych korzyści. Zaś uczciwość w filmie jest rodzajem zdecydowanej rezygnacji z możliwości kariery opartej na pękniętych i podejrzanym podstawach. To także prostota motywacji i postępowania z nią w działaniu, gra fair wobec partnera (Gabryś, Zula). Nie na darmo Gabryś powiedział na wstępie do Dyzmy, który szukał z rozpaczliwą godnością czegoś do zjedzenia: „Ale jak już się odkujesz na tej loterii życia, nie zapominaj o Sąsiedzie!” I Dyzma nie zapomniał. Zaangażował go u siebie na ważnym stanowisku zaufanego służącego, dzielącego z nim radości (w przeważającej ilości) i troski życia. Tu nie ma intrygi czy kłamstwa. Mówienie prawdy i prawdziwe działanie było wówczas dla Dyzmy wartością podstawową, a realizm jego zachowania, który zmienia ton gry z fałszu na prawdę (zob. zwłaszcza ujęcia z Zulą w czasie komentowania przez bohatera swoich rzeczywistych marzeń o charakterze własnego życia). No i najważniejsza jest scena z zakończenia filmu, w której Dyzma opuszcza „wielki świat,” bo jest uczciwym człowiekiem i nie waha się tego głośno oświadczyć. „A wy bawcie się sami!” Ten moment aż się prosi o pointę wprost genialnie prostego spostrzeżenia Gałczyńskiego: „Chcieliście Polski – no, to ją macie! (Skumbrie w tomacie)”¹⁰⁹.

„Mnie jest wszystko jedno” – zdaje się mówić bohater. „Tak naprawdę mogę bawić się w groźnego silnego człowieka, proszę bardzo, bawić się w kabaretowego aktora, proszę bardzo, ale być synonimem państwa jako premier? Rządzić krajem? O nie, panowie. Państwem rządźcie Wy!” Te szydercze konkluzje kończą grę Dyzmy, bo on chce być sobą. No i jest. Pojedynek uczciwości z obłudą mógł zakończyć się tylko tak, nawet za cenę utraty fizycznej wolności bohatera. Mnie tylko dziwi, że krytycy nie potrafili tego dramatu dostrzec. No, ale to jest może przyczynek dla psychologii twórczości.

Reakcja Dyzmy wywołuje kompletne zaskoczenie na twarzach Towarzystwa. Jak można odrzucić propozycję Pana Prezydenta na stanowisko objęcia funkcji Premiera?! Jak Prezes Banku Zbożowego może być uczciwym człowiekiem? Lecz Dyzma spokojnie, choć bardzo zdecydowanie, wychodzi z rządowej kolacji. Na odchodnym wręcza napiwek portierce. „Cześć!” Ale na ulicy czeka już na niego służbowy samochód nadinspektora Jareca z nadchodzącym komisarzem Melonkiem. Ten ostatni zaprasza (a robi to wręcz brutalnie) Dyzmę do zajęcia miejsca w samochodzie swego szefa. „Szybciej!” – krzyczy Melonek do Dyzmy usiłującego wejść spokojnie i z godnością. Samochód rusza. Plan ogólny perspektywy

¹⁰⁹ Zob. Konstanty Ildefons Gałczyński, *Chcieliście Polski, no to ją macie!*(*Skumbrie w tomacie*), Warszawa 2005.

pustej, z lekka wyboistej drogi i tylko spokojnie oddalający się samochód na tle wschodzącego słońca. Poetycka metafora życia? Życie ma swój kres. Koniec. Taka była realna cena, realnej, choć zwycięskiej uczciwości. Kontra nieokreślonego bliżej aresztu i ponownej samotności.

A teraz o innym aspekcie filmu. Czy można w dziele Rybkowskiego mówić o uczuciach bohatera? Nie sądzę. Jest to raczej niesłuchanie uczciwa, bo bez jakichkolwiek konwenansów czy erotycznych zapędów potrzeba (bardzo emocjonalna) obcowania z drugim człowiekiem, z kimś bliskim, z jego radością i kłopotami, wspólnym słuchaniem gry na mandolinie, wspólnym szukaniem szczęścia w życiu. I dlatego choć przedstawiona (a może właśnie dlatego) tylko w jednej sekwencji (rozmowa Dyzmy z Zulą na ulicy po zapieczętowaniu przez policję kawiarni Owsika, w której byli) jest dzięki swej naturalnej prostocie wręcz wstrząsająca. Aktor pokazał, że uzmysłowienie widzowi naturalnych odruchów ludzkiego serca, to także jego siła i jakakolwiek erotyczna aluzyjność, nachalność czy wręcz wulgarność, nie należą do charakteru jego osobowości. Trzeba w tym miejscu powiedzieć o jeszcze jednej wielkiej wartości Dymy. O wspaniale przedstawionej potrzebie zwyczajności i normalności zwykłego szarego człowieka, o żalu za utraconą szansą bycia szczęśliwym człowiekiem, a konieczności gry w obłudę z Towarzystwem, którym tak naprawdę pogardzał. Dyzma co prawda szuka głównej wygranej w życiu, ale czyni to, bo tak naprawdę nie ma innego wyjścia, ani wyboru. Nie ma mieszkania, nie ma posady, jest samotny, więc a nuż? A z drugiej strony on tego drugiego życia tak naprawdę nie zna. Ono jest dla niego rodzajem mitu, wspaniałego księstwa, gdzie wszystko wszystkim się udaje. Uczciwej ceny tylko nie widać!

Żeby grać w parze z obłudą, trzeba ją najpierw zrozumieć. W filmie składa się ona ze sprytnego wykorzystywania życiowych okazji, a właściwie z ofert wobec przyznania się wobec samego siebie do dwulicowości (w ujęciach z Gabrysiem i Zulą), a zwłaszcza z Gabrysiem w banku i hotelu, Kunickim w jego majątku czy Pułkownikiem Waredą w stolicy. Wszystkie te zdarzenia maskują, wręcz duszą sumienie bohatera, ale dzieje się tak dlatego, ponieważ Dyzma na początku swej gry jest biednym, choć we fraku i głodnym człowiekiem. Obłuda staje się dla niego alternatywą, swoistym ultimatum życia: albo – albo, egzystencja albo uczciwość.

Jest jeszcze jedna wartość etyczna, bez wspomnienia której obraz osobowości tytułowego bohatera byłby niepełny. To wiara w moc i siłę człowieka, jego program działania zbudowany z okazjonalnych ofert losowych, które ten potrafi wykorzystać (raut, wizyta w majątku Kunickiego i podsłuchanie przekazywanej mu idei wyjścia z rolniczego kryzysu,

obserwacja obyczajowych przyzwyczajęń Towarzystwa dla uniknięcia kompromitacji). Ta umiejętność gry nie tylko na ulubionej mandolinie, ale i na własnym życiu, jest podstawową cechą Nikodema Dyzmy w chwilach kiedy stoi na granicy złudnej szansy, a obok uczciwości. Ale także jest to wiara wynikająca z konieczności jej przywołania, bo bywa w życiu tak, że człowiek zostanie przez nie osaczony. Przez jego bezwzględne rachunki również. Z takim życiem może wygrać tylko wiarą w abstrakcyjną siłę, moc i zwycięstwo. Tu Dyzma postawił na właściwego konia. Szczęście? Być może. Ale on tego szczęścia nade wszystko bardzo chciał. I wygrał! Tyle tylko, że cena, którą mu przyjdzie za nie zapłacić będzie zbyt wysoka.

Uczciwość z godnością okazały się wartościami z innej rzeczywistości, zaś adaptacja nie będzie możliwa i na tym polegał dramat postaci, i zadanie prawdy dla aktora. A wszystko zaczęło się tak nieoczekiwanie, ale i normalnie. Głodujący bohater znalazł zaproszenie na rządowy raut, przechodząc wieczorem przez błotnistą ulicę. Jako szukający pracy fordanser miał na sobie frak. Zaskakujący paradoks. Być może, ale to wystarczyło. A spontaniczność, normalność, temperament – wszystko to miało dopiero nastąpić. Zachowanie Dyzmy na raucie dowodzi nie tylko jego naturalności bycia sobą, którą podbił sfery, ale i głębszej mądrości, skrytej zwłaszcza w tym ujęciu, gdzie Dyzma nie oszczędził wszechwładnego – „cichociemnego” Terkowskiego za to, że ten niechcący wytrącił mu z rąk talerzyk z pyszną sałatką, a on był taki głodny! Nic dziwnego, że impulsywna (ale i nie do końca cenzuralna) riposta bohatera, natychmiast „poszła w Warszawę”: „Terkowski to głupstwo, ale sałatki szkoda!” Być sobą, oto wstępna dewiza Dyzmy. Później rozpocznie się już gra uczciwości z obłudą wewnątrz bohatera. Na początku w tym bezpośrednim zderzeniu Dyzma jeszcze nie potrafi wybrać rozstrzygającego dla niego koloru. Obawia się. Obawa i lęk z jednej strony czy pokusa „kawalerskiej szarży” i szkoły życia z drugiej. Co wybrać? Trzeciej możliwości tu nie ma. Choć Dyzma wraz z Gabrysiem (jako służącym) próbuje w tej sytuacji uciekać w nieznaną, chcąc w ten sposób odrzucić już na początku wszelkie pokusy sławy i bogactwa wątpliwego pochodzenia jednak ten ruch zostaje przez Pułkownika Waredę unicestwiony (zob. ujęcie złapania Dyzmy przez Pułkownika przy próbie opuszczenia przez niego kawiarni i zatrzymanie go pod groźbą obrazy munduru).

Żadnych marzeń Panie Nikodemie! Żadnych marzeń! zdaje się mówić do niego Pułkownik. Dyzma ugina się: „Chcecie szaleć?! No to lu!” W ten sposób bohater został zniewolony przez system obowiązujących obyczajów Towarzystwa, w pewnym sensie na własne życzenie. Przystępując do interpretacji głównych wartości estetycznych *Nikodema Dyzmy* napomykałem wcześniej, że są trzy: szyderstwo, komizm i realizm. I tu podstawowa uwaga: nie ma kina bez widza, dlatego wszystkie trzy aspekty spojrzenia na rzeczywistość

dokonywają się równocześnie dla filmowych postaci, które są dla siebie partnerami i dla widzów. A czasami tylko dla widzów. Szyderstwo wymaga dystansu i zastanowienia: z kogo lub z czego Dyzma tak naprawdę kpi? Komu urąga? W jaki sposób to czyni i z jakim wynikiem? I tak, np. słuchając czytanych przez Gabrysia prasowych historii ze swego życia, zbudowanych z niezwykłych peanów niemożliwych do sprawdzenia (np. urodziny w majątku w Kurlandii, gimnazjum z wyróżnieniem, studia w Oxfordzie, wojażer ekonomiczny na Zachodzie, biegła znajomość języków – to się okaże dla niego przykrą wiadomością) czy odznaczenia na froncie – *Virtuti Militari* za waleczność.

Z tego, co widz już się o bohaterze dowiedział szydercza wymowa tych zestawień jest oczywista. Ale to wina nie Dyzmy, lecz mechanizmów brukowej prasy. Jeśli dodać do tego stan, w jakim bohater słucha tych bzdur (kac i biała opaska na głowie) trudno nie pojąć jego irytacji. Ten fragment filmu jest skierowany przede wszystkim do widzów, nie tylko dlatego, że jest grany twarzą do publiczności, ale przede wszystkim dlatego, że sarkazm i szyderstwo z tych uniwersalnych mechanizmów informacji są nie tylko oczywiste, ale i uniwersalne. W tym momencie także te rodzaje szyderstwa są połączone, wręcz zazębite z degradacją komizmu, którą na gruncie literatury opisywali Richter, Lipps i Volkelt¹¹⁰. One wyprowadzają spostrzeżenie, że śmiech komizmu połączony z satysfakcją, iż dana wartość (w tym przypadku informacje brukowców) są wartościami rzekomymi. „Świat jest głupi!” – triumfalnie oznajmia Gabrysiowi Dyzma. „Jeszcze niedawno byłem pod mostem. A dziś co? Dziś wszystkie kurierki o mnie piszą (i tu z znaczący gest lekceważącego rozrzucenia gazet). Cała Polska mnie zna!”

Motyw szyderstwa w filmie Rybkowskiego ma kilka twarzy. Znamienne jest to, że ta wartość nie jest rozgrywana wewnątrz filmu, ona działa jako obraz skierowany do widowni na zasadzie ostrzeżenia. To publiczność ma odebrać ten sygnał i ma się nad nim zastanowić. Tak jest w przypadku ujęcia ukazującego bohatera wkraczającego do swego biura już na stanowisku Prezesa Banku Zbożowego, mianowanego przez rząd. Z kogo lub z czego Dyzma tak naprawdę kpi? Komu urąga? W jaki sposób to czyni i z jakim wynikiem?

Motyw szyderstwa wzrasta, gdy widzimy przyjmowanie tego stanowiska przez bohatera w czasie rządowego posiedzenia, pod groźbą patriotycznego szantażu wymuszającego pomoc swoją koncepcją magazynowania zboża (nb. ukradzioną Kunickiemu i przedstawioną jako ratunek znajdującej się w kryzysowej sytuacji Ojczyźnie). Oglądający to ujęcie widz przecież wie, kim naprawdę jest Dyzma. Doskonale rozumie jego przerażenie tą

¹¹⁰ Jerzy Ziomek, *Powinowactwa literatury*, Ibid., s. 321.

propozycją, ale też rozumie, dlaczego bohater ostatecznie podjął to ryzyko („Iacte alea est” – kości zostały rzucone – u Cezara, u Dyzmy kości życia).

Wchodząc do swego Biura z początku Dyzma idzie powoli, wręcz nieśmiało. Zbyt nieśmiało, jak na Prezesa. Ale po chwili widząc powszechne, wręcz poddańcze ukłony pracowników personelu bohater nabiera pewności ruchu, zwiększa tempo i rzuca bezwzględne spojrzenie, bez skrępowań. Drobiazg? Ale jak mistrzowsko pokazany! Uwidocznic na przestrzeni kilku metrów tylko za pomocą kroków i ruchu głowy dwulicowość człowieka to prawdziwa maestria sztuki aktorskiej! W dodatku w tych kilku sekundach aktor jest ujmowany lekkim skosem od tyłu, jego twarz jest niewidoczna, ale klimat siły i napięcia, który Dyzma zbudował był dramatyczny.

Po spotkaniu na rządowej kolacji i demaskującej rozmowie z Terkowskim, Dyzma odchodzi. Po kolejnych perturbacjach znajduje się z Zulą (ale i w pobliżu śledzącego go komisarza Melonka) wśród biedoty Starego Miasta, gdzie znajdują go dziennikarze i fotoreporterzy. Ci ostatni nie pozwalają mu umknąć swoim aparatom i nazajutrz we wszystkich dziennikach miasta ukazuje się fotografia Dyzmy pozdrawiającego tłum. On sam widoczny jest z obwarzankiem w ręku: „Nasze złote pszeniczne kłosa w rękach Prezesa Dyzmy zamienione w rumiane obwarzanki!” – to tylko jeden z tytułów prasowych. Kolejny szyderczy wariant z prasowej sieci.

A tymczasem Dyzmę spotyka Pułkownik, który tytułem rozrywki chce razem z nim pójść „w Polskę” (późniejszy Młynarski: *W Polskę idziemy, drodzy panowie, w Polskę idziemy* itd.). Idą razem, w tym wypadku do cyrku, gdzie właśnie toczy się zapaśnicza walka przedstawiciela Polski, zapaśnika Bielagi z Czerniakowa z Turkiem, mistrzem tego kraju, Ajudallachem. Pod koniec walki Bielaga kładzie Turka na łopatki, ale sędziowie orzekają, że zrobił to nieczysto, podkładając przeciwnikowi nogę. Walka ma skończyć się remisem. Budzi to wściekłość i oburzenie kibiców, okrzyki skandal! granda! sypały się jak z rękawa. Kiedy główny sędzia jednoznacznie orzeka faul Bielagi (owo podstawienie nogi), nieoczekiwanie wstaje Dyzma, krzyżąc autorytatywnie na całą salę: „To kłamstwo! Nie podstawił! Kiedy ja tak mówię, to mnie się wierzy, a nie jakiemuś bubkowi z gwizdkiem!” Sprzeciw sędziego. I wtedy rozwścieczony Dyzma krzyży: „A g...!!!”. Warszawa huczy. Prezes Dyzma opanował tłum. Pokazał swą moc i siłę publicznie. Wiadomo, mocny człowiek. To już jest szyderstwo wizualne do potęgi. Zdjęcia, przeboje muzyczne z Dyzmą jako ich głównym bohaterem. Wizje portretów Dyzmy i jego wielkości we wszystkich kawiarniach stolicy. Szydercza dla odbiorcy wielkość bohatera narasta. Ale to wszystko jest zabiegiem dla widza, dla współpartnerów Prezes Dyzma jest wielki.

Chwila odpoczynku. Bohater chce choćby przez chwilę odetchnąć w swoim pokoju. Chce ciszy i przytulności. Wkłada nocne pantofle. Ale i tu odrębność nie będzie mu dana. Tym razem przeżyje gorycz i wewnętrzne szyderstwo rozpaczy. Bo oto w ciemnym pokoju siadając na fotelu, widzi nagle zbliżającą się do niego piękną kobietę w futrze, proszącą go o ogień do papierosa w długiej lufce. Po chwili stawia mu ultimatum: ma zostawić Ninę (jej siostrę, krewną Kunickiego, znajomą z rautu i zadurzoną w Dyzmie) w spokoju. A w zamian i tu następuje nagłe zrzucenie futra i okazanie bohaterowi wspaniałego, ponętnego ciała nagiej kobiety. Dyzma zaszokowany zamyka oczy i po omacku szuka wyjściowych drzwi. Po chwili raz jeszcze je uchyla. Sen? czy jawa? Jawa. Okazuje się, że ten silny człowiek zupełnie stracił głowę na widok odurzającej urody nagiej kobiety. Tym bardziej, że proponuje mu (w domyśle – stosunek). Prawdziwość i realizm tego pureé-nonsensownego zderzenia z tą postacią są tak dramatyczne, że Dyzma zdaje sobie sprawę z własnej, przerażającej słabości. Pokazał nieznaną, że nie jest tak naprawdę ani dżentelmenem (jak mu powiedziała dama), ani zdobywcą kobiet. Wobec nich jest po prostu słabym tchórzem. Ale to jest tylko jego tajemnica i w tym istnieje nadzieja na pokonanie tego osobistego stresu. Cięcie.

Kolacja w restauracji (kolejna zresztą!) wśród ekonomicznych i rządowych osobistości, na tle rytmu reklamowego amoku i zdjęć Prezesa Dyzmy. Nagle pojawia się Pan Radca Stanu, przedstawiciel Prezydenta, wręczając mu list starannie zalakowany z prośbą, aby Prezes zechciał przyjąć nominację na funkcję premiera w państwie. Szyderczy wydzźwięk tego absurdalnego obrazu nie wymaga komentarza. Dyzma jest w szoku, ale w tym momencie wygrywa w nim uczciwość. Chce (póki może) być normalny. Nie przyjmuje listu Prezydenta i ku zaskoczeniu wszystkich wychodzi, ale po wyjściu już czeka na niego w samochodzie Nadinspektor Jarec, a nieco z tyłu jego alter ego Komisarz Melonek. Dyzma zostaje z początku delikatnie, a potem „bardzo zdecydowanie” usytuowany w samochodzie. Odjazd. Koniec. Motyw szyderstwa z dwulicowej „kariery” głównego bohatera, mechanizmu sprawowania władzy i funkcjonowania prasy jest w filmie dominujący. W świecie przedsiębiorców, handlowców, rolników z majątkościami, arystokracji, jednym słowem Towarzystwa, dominuje zło połączone z bezwzględnością. To jest ostateczny wydzźwięk tego szyderczego obrazu.

Chcąc zrozumieć wielką osobowość tego aktora w filmie Jana Rybkowskiego z 1956 roku trzeba koniecznie wyjaśnić i przyjrzeć się dokładnie jego grze w następujących po sobie ujęciach (tak różnych pod względem etycznym i na poziomie estetycznym). Tylko wtedy będzie można mieć prawo do pełnej oceny jego gry w tej postaci i zrozumienia rozmaitych aspektów jego komizmu, no i odpowiedzi, na pytanie wcześniej postawione: o czym

naprawdę jest ten film? o człowieku? czy o miecie człowieka? Komizm Dymy jest w tym filmie jest adresowany nie do partnerów, a do widza. Mówiąc o komizmie od razu trzeba stwierdzić, że chodzi w tym wypadku o grę, mającą wiele twarzy. Na ekranie nie ma ciągłej, spokojnej śmieszności. Jest to cały czas śmieszność zakłócana realiami życia, sumienia i pamięci głodującego człowieka. Przyglądając się mu w kolejnych ujęciach widać wyraźnie grę i uczciwość Dymy. Dyma potrafił dokonać rzeczy bardzo trudnej, poprowadził równolegle komizm zachowań, ruchu gestu i mimiki z realistyczną barwą zdania w chwilach autentycznych, czy to zwierzeń czy ciekawości we wszystkich ujęciach z Zulą i Gabrysiem. Oni są dla niego lustrem uczciwości i sumienia.

Jednak film zaczyna się komicznie w swym paradoksie. Oto nad leniwie płynącą Wisłą, w perspektywie mostu, stojąc na zwałowisku kamieni, pan we fraku z muszką usiłuje wyłowić z rzeki szpikulcem jakieś resztki pożywienia. Bezskutecznie. No więc doprowadzony do głodowej desperacji kradnie owym szpikulcem z przejeżdżającego wozu kęs kiełbaski. Komizm? Bolesny komizm kontrastu wytworności ubioru, kamieni i głodu. Nic dziwnego, że w tej sytuacji marzy się bohaterowi losowe wygranie na loterii życia głównej nagrody. Z tego marzenia i głodu rodzi się zdecydowanie znalezienia jakiegokolwiek posady. Ma przecież na sobie frak (w najgorszym razie na sprzedaż), gra na mandolinie, nieźle tańczy. Więc może by go ktoś zatrudnił?

Zbliża się noc. Dyma przechodząc przez ulicę znajduje w błocie (symbol?) zaproszenie na rządowy raut. W ułamku sekundy zdaje się rozumieć, że to może być ta główna wygrana, o której tak marzył. Przecież ma na sobie frak, myślał o posiadaniu fordansera. Więc może akurat? Wchodząc na ów raut, przyjmowany jest (po pobieżnym okazaniu zaproszenia) z wielkimi honorami. Rozdanie kart o życie właśnie się rozpoczęło. Na samym początku, przy „szwedzkim stole”, Dyma przezornie i uważnie z boku obserwuje rodzaje potraw i sposób ich konsumpcji przez Towarzystwo we frakach i balowych sukniach. Musi być bardzo ostrożny, każdy błąd może skończyć się jego kompromitacją. Dobrze o tym wie. Znalazł dla siebie wyborną sałatkę, do której nie trzeba kulinarnego kunsztu używalności (widelec wystarczy), gdy nagle przechodzący obok dostojnik we fraku niechcący potrąca go, zrzucając sałatkę na ziemię. Rozwścieczony (bo głodny!) Dyma bez wahania rzuca mu soczyste pouczenie z „wiązanką”, budząc tym natychmiastowy podziw wśród ludzi z wyższych kręgów Towarzystwa. Tak ugodzić „samego” Terkowskiego! O, to może tylko nie byle jaka „szycha”. A on mu to dobrze zapamięta. Mit zaczyna działać od razu. Cięcie.

Nic dziwnego, że podczas tańca Dyma – jako tak silna osobowość i doskonały tancerz – został z miejsca usidlony przez jedną z dam, krewną przemysłowca i rolnika

Kunickiego, mającego dobra w Komorowie. Znajomość mimo początkowych melancholijnych przynęt została przerwana nieudanym (bez klasy) pocałunkiem Dyzmy. Ale to przecież nic nie znaczy. Trzeba go tylko zatrzymać przy sobie, uwikłać kobiecym wdziękiem, a reszta? To się zobaczy. No i trzeba go bliżej poznać (jak sądzi Kunicki) i dać mu szansę poprawy (tak myśli jego krewna z dancingu).

Kolejny bal, tym razem w Komorowie, podczas którego Dyzma czuje się już pewniej, aczkolwiek z nikim stara się zanadto nie rozmawiać. Gra nieznacznymi ruchami brwi, głowy, a także mimiką twarzy. Charakterystyczne, że w tym ujęciu, twarz Dyzmy jest kamienna, a jego zdecydowana postawa znamionuje wzrastającą siłę i godność. Aż tu nagle na salę wkracza grupka huzarów dowodzona przez porucznika z szablą, z zamiarem natychmiastowego wzięcia Dyzmy w jasyr według rozkazu. Dyzma jest przerażony. To z pewnością za to zaproszenie. I tu podejmuje decyzję natychmiastowej ucieczki. Dyzma pokazuje w tym momencie, jakim jest mistrzem szczegółu. Każdy jego ruch głowy, przystosowania jego kroku do marszu oddziału, były z sobą niezwykle precyzyjnie zgrane. „Panie poruczniku, to może ja paletko, pogoda taka?” – wyjąkał z przerażeniem i udał się na parter. Tam ucieka przez otwarte okno. Podrażniony Pułkownik Wareda na wieść o jego odjeździe do Warszawy, chce go ścigać i przeprosić. Jeszcze tylko Kunicki wręcza mu dokument „państwowej wagi” który później zostanie wręczony ministrowi rolnictwa przez Dyzmę. Bohater przyjeżdżając do Warszawy znów przeistacza się w normalnego (choć we fraku) człowieka. Na Starym Mieście spotyka bliskiego sobie sąsiada, który z podziwem ogląda jego nowy frak z narzutką. Wychodzi na to, że Dyzma znalazł swą szansę życia. „No to trzeba to oblać!” Najlepiej w knajpie Joska „Pod Krzywym Rogiem”, na Gnojnej. Następuje teraz kolejna porcja uczciwości. Bohater zwierza się Gabrysiowi: „Czy wiesz, kto tę rękę ściszał? Jak Ci powiem, że hrabia to mało, jak Ci powiem, że minister, to mało (tu już przesadził), na śniadanie lokaje, na obiad, trzy obiady, a kolacja”. „Uch, żeby to ja tak mógł!” – żałośnie narzeka Gabryś. „Nie” – kategorycznie stwierdza Dyzma – „Ty się bracie nie nadajesz. Tam trzeba twardo. Tam trzeba mocno, mocno, jeszcze mocniej – kawaleryjska, znaczy się, szkoła!” – cytat z wypowiedzi Pułkownika Waredy. Komizm kontrastu uczciwości z realną fantazją, zwycięstwa z nadzieją na kontynuację. Komizm bolesny na wstępie, smutny podczas dancingu-rautu, gorzki teraz. Za każdym razem Dyzma pokazywał, że można przedstawić go w dojmujący i dokładny sposób. Te właśnie momenty tworzą bogactwo postaci i decydują o wielkości aktora.

Podczas rozmowy z Gabrysiem, na Gnojnej, u Dyzmy, znów odzywają się naturalne marzenia. Znów chce on być zwyczajnym mandolinistą na estradzie, ale właściciel nie chce z

nim rozmawiać. Grająca szafa mu wystarcza. Marzenia przysły. Uczciwe marzenia. Cięcie. Dyzma wychodzi z lokalu i przechodząc przez ulicę wzbogaca dziewczynkę z kwiatami po 15 groszy za bukiet. W witrynie sklepu dostrzega manekiny wytwornych panów we frakach i śliczną dziewczynę reklamującą jedwab. Dyzma wchodzi między te sztuczne postacie i przyjmując pozę jednej z nich, usiłuje też być piękny. Ale ma pecha, bo oto owad usiadł mu na nosie. I tu następuje komiczny koncert gry Dymy. W całkowitym bezruchu usiłuje tylko za pomocą brwi i kąćka ust przestraszać bezwzględną muchę. Bez skutku. Nie może w pełni pokazać swojej złości, więc tylko za pomocą brwi i ust walczy jak może. Wreszcie reżyser wyprowadza Dyzmę z kłopotu, tworząc następne ujęcie. Teraz następuje już spokojna rozmowa z koleżanką z wystawy, która okazuje się ekstancerką z teatru rewiewego. Dyzma w tym spotkaniu prawdy zwierza się Zuli ze swoich marzeń (mieszkanie, posada, ktoś bliski, mandolina), ale ona mu nie dowierza. Taki mężczyzna we fraku i takie marzenia? Niemożliwe! Poza tym ona nie chce wychodzić z knajpy, w której się znaleźli, bo tu przychodzi najlepsze Towarzystwo.

Rzeczywiście. Drzwi się otwierają i z wielkim hałasem wkracza do lokalu Pułkownik Wareda z oficerami i damami. Widząc Dyzmę-uciekinię nie posiada się z radości. Następuje uroczysty toast Pułkownika za Dyzmę wobec dam, wraz z ich przedstawieniem. A damy przyjmują go z niezwykle, wręcz kokieterijnym zainteresowaniem i rozpoczyna się szaleńczy taniec arystokratek w cygańskim rytmie (*Graj piękny Cyganie*). Jedna z nich wskakuje na stół by tam tańczyć dalej w prowokacyjnym stylu, stroju i melodii. Potem następuje obyczajowy toast z „pantofelką” za diwę, po czym mamy pokaz strzeleckich umiejętności oficerów poprzez zbijanie szyjek butelek najlepszych alkoholi. Dyzmie to szaleństwo wyraźnie nie odpowiada i już, już chce odejść, ale złapany na tym gorącym uczynku przez Pułkownika i zaszantażowany groźbą obrazy mundurpułkownikowskiego, łamie się i też postanawia zaszać razem z Towarzystwem. „No to lu!” – wykrzykuje i rzuca się na salę. W tym momencie widać znakomicie zagrane przez aktora, najpierw lęk i obawę, a potem udawaną determinację. Dyma poprzez ten kontrast odkrył w tym ujęciu nowy rodzaj komizmu w tym filmie: komizm zabawy i hulanki.

Ujęcie przedstawiające spotkanie w ministerstwie rolnictwa. Minister mając przed sobą swoich dyrektorów departamentu wpada w panikę z powodu klęski urodzaju. Ceny zboża na wszystkich giełdach gwałtownie spadają. Katastrofa? „Radźcie panowie, radźcie! Co ja mam zrobić? Sprowadzić od Boga klęskę gradobicia? Gdzie sprzedamy nasze zboże?” Dopiero wejście jego zastępcy (Edwarda Dziewońskiego) z memoriałem wprowadza go w dobry nastrój. Memoriał rolniczy Dymy (a tak naprawdę Kunickiego), polegający na

magazynowaniu zboża, a potem sprzedaży po korzystnej cenie, poprawia mu humor. „Genialna koncepcja!” – oceniają zgodnie ten plan obaj ministrowie.

Dyzma zbliża się do pierwszego stopnia kariery. Za ten plan otrzymuje od rządu nie tylko oficjalne podziękowanie, ale i stanowisko Prezesa Banku Zbożowego. „Ale ja się na tym nie znam!” – odpowiada jeszcze uczciwie i dopiero rodzaj szantażu patriotycznego, polegający na konieczności spełnienia obowiązków wobec Ojczyzny, zmusza go do podjęcia tego ryzyka. W tym momencie rysuje się domniemany komizm paradoksalnej odpowiedzialności. Niby serio, a jednak! Ujęcie, w którym wielkość aktora zbudowana jest z komizmu zachowań i szydrczego wydzwięku sceny. Dyżma wchodzi do już swego banku, kierując się wśród personelu do swego gabinetu, a kiedy zasiadł w fotelu, wezwał swoich podwładnych dyrektorów i bez ogródek stwierdził: „U mnie wszystko musi chodzić jak w zegarku! – a o tym, czy coś musi, czy nie musi, to ja decyduję!” i tu powtarza zasłyszaną od Waredy maksymę: „Bo u mnie za pysk, za uzdę, kawaleryjska znaczy się szkoła! ”A na pytanie biednego Gabryśa, stojącego obok wychodzących dyrektorów: „Ale kogo?” Dyżma odpowiada: „Na razie życie! Gabryś, na razie życie!” Pokaz i komizm obłudnej siły mocnego człowieka, którego świat tak bardzo potrzebuje.

Po objęciu tego priorytetowego stanowiska w państwie Dyżma, acz z trudnością udziela wywiadu radiu i prasie: „Co tu dużo mówić, kiedy nie ma o czym mówić. Jest źle. Ale byczo będzie. Ja wam to mówię. Byczo będzie!” Cięcie. Przelatujące tytuły prasy z różnymi wielkościami czcionek tego samego tytułu: „Byczo będzie!” Piosenki z tą samą frazą lansują Prezesa Dyżmę „na całość”. Jego popularność wśród tłumów gwałtownie rośnie.

Film nabiera tempa. Coraz krótsze są ujęcia. Bohater powiada: „Tu potrzebna jest mocna ręka (wali pięścią w stół), a nie jakaś prawda! mocny człowiek!” Prezes wskakuje na stół i parodiując pomnik wielkiego człowieka, kategorycznie stwierdza: „Cała Polska będzie u mych stóp!” „Cholerny świat!” – szepcze z niekłamanym podziwem Gabryś, wpatrując się w markującego pomnik Prezesa. „Głupi świat!” – jeszcze raz podkreśla Dyżma z szydrczą ironią. „Jeszcze niedawno pod mostem, a teraz [...] Cała Polska mnie zna!” Przebitka. Czytający gazetę Owsik, dyrektor kawiarni „Gigolo”, w której Dyżma chciał się kiedyś nadaremnie zatrudnić jako fordanser, ale którego Owsik wyrzucił, bo się jego zdaniem nie nadawał – jest w szoku. Gdzie on miał oczy! Ale znajduje kompromitujące zdjęcia i postanawia to wykorzystać, chcąc zdyskontować u Dyżmy bezwartościowe weksle, na których opiera się aktualnie działalność jego firmy. Tu można mówić o swoistym komizmie oddalenia. Dyżma co prawda bezpośrednio nie bierze w nim udziału, ale jest jego bohaterem.

W tym momencie najbardziej rozbawiony jest widz, bo coraz mocniej wciąga go pytanie: i co teraz będzie?

Spotkanie Owsika z Dyzmą w banku. Owsik pokornie przyznaje się do błędu w historii, ale też prosi o dyskonto weksli. I tu następuje roszada i zemsta Dyzmy, które Dymśza tak przenikliwie, ale i komicznie odegrał. Nie dość, że odmawia Owsikowi jakiegokolwiek dyskonta, to jeszcze grozi mu zrzuceniem ze schodów! Ale nie docenił przeciwnika, który nieoczekiwanie z daleka pokazuje znajome zdjęcia Dyzmy jako mandolinisty w podłej knajpie „Blady Nico”, śpiewającego na estradzie. W dodatku grozi ich wydrukowaniem w żadnych sensacji gazetach. Dyzma się łamie, obiecuje dać mu pieniądze, ale w zamian drze zdjęcia. Nie wie tylko, że Owsik jedno zdjęcie zachował sobie na pamiątkę. Na wszelki wypadek.

Następuje kolejne cięcie. Znowu wielkie tytuły prasowe: „Sukces Prezesa Dyzmy i jego polityki silnej ręki gwarantuje możliwość dużego zachodniego kredytu”. Widać zachodni biznesmeni znali łacińską maksymę: „Eruditio aspera – optima” („wychowanie surowe – najlepsze”). Cięcie. Trudna sytuacja przed konferencją prasową: „Myślę, myślę i nic nie wymyślę!” – uczciwie ocenia swoją sytuację Dyzma. Nareszcie wyraźnie zdaje sobie sprawę, że tak naprawdę jest nikim. Został niewolnikiem mitu. Dlatego nie wpuszcza żadnych przedstawicieli prasy, ani radia, przed rozmową z królem zboża Mr Cooksem. Chce uciekać. Oddanie tej naturalnej paniki, wynikającej z kary, jaką nałożyła na niego wewnętrzna uczciwość, zostało przez Dymśzę mistrzowsko pokazane poprzez zawrotne ruchy głowy i całego ciała. Przed ucieczką spotyka jednak poszukującego go Waredę, który przynosi mu druzgocącą wiadomość, że z polecenia pana premiera powinien osobiście przywitać Mr Cooksa w jego języku (którym przecież tak świetnie włada, wiadomo Oxford!). Mit działa. I tu mistrzowska scena komizmu obyczajowego połączonego z komizmem rozpaczliwego ratunku przed odpowiedzialnością. Dyzma wskazuje, że ma chore gardło i nie może mówić, ale Pułkownik mu je opatruje i przepłukuje w Towarzystwie koniakiem ze spirytusem (stara polska szkoła). „Jasna cholera!” – wydobywa z siebie Dyzma. Komizm sytuacyjny jest oczywisty. Film nabiera tempa. Bohater udaje się na spotkanie z Królem Zboża i wśród przemysłowców oraz rolników zasiada do rozmowy. Wygląda i zachowuje się komicznie. Opatulone gardło, bulgot cytrynowego soku i spluwanie do szklanki, plus potakiwanie niektórych wypowiedzi Mr Cooksa, tworzą dostojny komizm sytuacyjny (jeśli komizm może być dostojny). Ale Cook's sugeruje, że pomysł pożyczki kapitału zagranicznego jest możliwy.

Cięcie. Dwa mające zmiążyć Dymśzę ujęcia z Owsikiem, który najpierw dyrektorem banku pokazuje zdjęcie Dyzmy jako piosenkarza-mandolinisty, śpiewającego w knajpie

„Blady Nico”, a potem grozi jego opublikowaniem. Dyrektorzy zaczynają się bać, ale pieniędzy nie wypłacają. Jeden z nich udając „życzliwą nieznaną” (pyszna parodia głosu handlarki po pięćdziesiątce) dzwoni i umawia Terkowskiego na spotkanie z Owsikiem. Choć Dyzma nie występuje w tym ujęciu to jest jego cichym bohaterem. Ciekawość widza – co z tej paradoksalnej intrygi wyniknie – narasta? A jej konsekwencją jest rozmowa, jaką zaczynają prowadzić wokół Dyzmy Terkowski i Nadkomisarz Jarec. Cięcie. Gdy Terkowski ogląda zdjęcie pokazane mu przez Owsika jest zdruzgotany, ale już wie, że sidła na Dyzmę są wystarczająco silne. Cięcie.

Wieczór operowy w rządowym salonie. Komizm kontrastu między znakomitą włoską śpiewaczką wykonującą arię w języku Verdiego, a Dyzmą, który po „spirytusowej kuracji” jest już na lekkim rauszu i postanawia pokazać wszystkim jak można śpiewać po polsku i brawurowo tańczyć. Jego pokaz kabaretowego rytmu, karykaturalny uśmiech i niezwykle taniec są tak błyskotliwe, że sam wielki gość, Mr Cooks jest zachwycony i rozpoczyna spontaniczną owację. No, ale jemu wolno wszystko, wolno, w końcu to Król Zboża. Cięcie. I tu rozpoczyna się, ale również bardzo szybko kończy, specyficzny wątek sensacyjny, którego bohaterem jest Dyzma. Terkowski już po jego występie podchodzi do niego złośliwie pytając, skąd tak znakomita sztuka tańca, kabaretowego śpiewu i wirtuozerii gry na mandolinie? Ale Dyzma odpowiada skromnie: „Ot, ucho się ma i to wszystko!” Jednakże w tym momencie Terkowski zadaje ostateczny cios napomykając, że taki talent muzyczny najlepiej byłoby spożytkować w kabarecie, np. „Blady Nico” czy „Gigolo”. W tym momencie Dyzma zrozumiał, że karty przejął Terkowski i on je teraz rozgrywa: „Pańskie na wierzchu – powiada bohater – ale ja wiedziałem, że to się musi tak skończyć. Aha! I jeszcze jedno – rzuci na odchodnym – nie tłucz Pan na drugi raz sałatki!” Lecz równocześnie, a właściwie zaraz potem, ten sam Terkowski za próbę skompromitowania Dyzmy zostanie oskarżony przez swojego ministerialnego szefa o „szaleństwo, głupotę lub zamach stanu poprzez zablokowanie kredytu Cooksa dla naszej Ojczyzny” i automatycznie otrzymuje polecenie służbowej delegacji (na własne żądanie!) do Pekinu, w charakterze sekretarza poselstwa na czas nieograniczony. Pełna degradacja! No i kto to spowodował?

Jedyną szansą Terkowskiego jest uzyskanie fotografii od Owsika w ciągu pół godziny! Ale Owsik już ją spalił. Żadne groźby zamknięcia lokalu i jego samego nie są w stanie niczego zmienić! W ten komiczny, ale cichy sposób, Dyzma „odegrał” się niechcący na, Owsiku. Notabene, z jego najwyższą pomocą. Komizm „cichej zemsty”, bez udziału tytułowego bohatera, nakreślony jest przez aktorów wybornie, zwłaszcza przez Kazimierza Wilamowskiego (Terkowski), Lecha Madalińskiego (Płk Wareda), Edwarda Dziewońskiego

(vice-minister Ulanicki), Tadeusza Fijewskiego (Nadinspektor Jarec) czy Emila Karewicza (komisarz Melonek).

Komizm jako wartość estetyczna polegał w tym filmie przede wszystkim na kontraście domniemywanej (przez widza) historii Dyzmy, z wykorzystywaniem przez bohatera okazji dawanych przez życie (zaproszenie głodnego człowieka na raut, spotkanie z Kunickim w Komorowie i kawiarni, pobyt w rządzie itp.). Zaś finał, wepchnięcie Dyzmy do samochodu po odrzuceniu propozycji Prezydenta, odjazd w towarzystwie Nadinspektora Jareca i Komisarza Melonka przy wschodzącym słońcu w nieznane – może budzić tylko gorzki uśmiech widza.

Realizm jest w *Nikodemie Dyzmie* wartością dość złożoną. Z założenia to przecież zgodność przedstawionej fikcji filmowego obrazu z kreowaną przezeń rzeczywistością, ale w filmie widać go wyraźnie jak jest zakreślony kilkoma płaszczyznami. Wypada zacząć od tego, że Dyzma jest postacią związaną bardzo silnie, wręcz nierozłącznie z uczciwością w tych ujęciach, w których występuje wspólnie z Gabrysiem-sąsiadem i Zulą-ekstancerką z upadłego teatru, a oni oboje tworzą dla niego parę bliskich, jeśli nie przyjaciół, to na pewno parę bliskich osób dopuszczonych do jego własnych marzeń i sądów. Ten wariant realizmu jest szczególnie przejmujący, jako że bohater odkrywa siebie nie tylko dla nich, ale przede wszystkim dla siebie wobec nich. Nie na darmo Grecy nazwali aktora hyporistes (od czasownika hipokinomaj – „odpowiadam”). Dlatego trudno zaprzeczać tym, którzy uważają, że u aktora najważniejsza jest sztuka rozmowy z drugim aktorem, wypowiedzenia własnych kwestii i sztuka słuchania partnera. A zwłaszcza w filmie – pokazanie jak się to robi, jest szczególnie ważne, bo często właśnie od tego zależy charakterystyka i głębia postaci w danym momencie. Słuchać można z nadzieją, zainteresowaniem, obojętnością, irytacją, ciekawością, itp. Wszystkie te aspekty gry słuchem, a równocześnie mimiką Dyzma wykonuje w mistrzowski sposób. Te ujęcia, w których Dyzma prowadzi naturalną, bo realistyczną rozmowę z Gabrysiem, Zulą a nawet Kunickim są dlatego tak prawdziwe, bo ich „ojcem” jest życie, a zwłaszcza jego lustra.

Film Rybkowskiego dotyka niezwyklego problemu. Konieczności gry człowieka wobec innych (wywołanej przez głód) z równoczesną potrzebą mówienia prawdy i bycia takim zarówno dla najbliższych, jak i dla siebie. Sprzeczność? – tylko pozorna, bo natura człowieka wymaga od niego swoistego i ciągłego sporu o cel życia. Taki spór buduje i rozpędza wiarę człowieka w jego najgłębszą moc i siłę, wymuszając w naturalny sposób zmianę swojego ego. Usprawiedliwia grę. W ten sposób nie pozwala na prymitywizm i jednostajność nudy. A to straszny przeciwnik. Tyle tylko, że cena takiej rozgrywki jest

dramatyczna. Człowiek czuje się człowiekiem, kiedy burzy i tworzy. Tak jak to robił bohater filmu. Raz lepiej, raz gorzej, ale ciągle.

Film Rybkowskiego jest ograniczony dwiema sferami. Sferą gry w światowca z wyższych kręgów, którego grał i sferą prawdy, uczciwości, normalności człowieka bez mieszkania, pracy, łóżka, pieniędzy często przymierającego głodem samotnika bez bliskiej sobie osoby. Te dwa światy zdawałyby się nieprzystawalne, mimo że kontrastujące, są jednak przyległe. I na tym polega ich swoisty tragiczny realizm. Dyzma temu światu we frakach i balowych sukniach zaimponował swoją normalnością, spontanicznością, byciem sobą w każdej sytuacji (nawet jeśli grał światowca) i wobec każdego (zob. ujęcie z sałatką) bez spoglądania na jego rangę i stanowisko. Ta spontaniczność kontrolowanej siły człowieka spowodowała natychmiastowy podziw, zdumienie i zachwyty. Nie wiedziano tylko, że ta siła oparta była na wymuszonym bluffie. Ale tak czy inaczej ten stan rzeczy natychmiast spowodował wprowadzanie Dyzmy do wyższych kręgów („Pan pozwoli, że z nim wypiję”) bez sprawdzania jego rodowodu. On był prostu naturalnie i spontanicznie silnym człowiekiem dla tych ludzi. Zaś oni żyli w krainie fikcji, konwenansów i mód. A oprócz tego ciążyły na nich wszelkie sugestie narzucane im przez zagraniczną finansjerę, która dzięki pożyczce miała spowodować wyciągnięcie kraju z gospodarczego kryzysu. Nic więc dziwnego, że podchwytywali każde słowo, każdy ton Króla Zboża, nie dbając zupełnie o własną historię, godność i kulturę narodową. A Dyzma, król przekory, pokazał im, że można zauroczyć finansowego potentata, przebojową, rytmiczną, co najważniejsze – kabaretową, polską piosenką, wzbogaconą w dodatku brawurowym, wręcz ekwilibrystycznym tańcem (tu wspaniałe zbliżenie poruszających się w szaleńczym tempie nóg, widocznych od kolan do estrady). Wtedy nagle mit pękł. Wartość narodowej kultury (nawet w cudzysłowie) została przez Mr Cooksa przyjęta z aplauzem i zachwytem. A ten widok wzbudził nawet owację w zupełnie zaskoczonym takim stanem rzeczy Towarzystwie. No, ale jeśli Mr Cooks klaszcze z zapalem to Dyzma musi być znakomity! Ironia tego obrazu jest bardzo złośliwa. Kim Wy Jesteście Panowie Szlachta!? I teraz stop.

Czy ta sytuacja to tylko wątpliwa komedia czy też głęboka, szydercza wizja przedstawiona w realistycznej tonacji z polskich cech i przyzwyczajzeń? To ujęcie brawurowego, rozszalałego na estradzie Dyzmy w pełni swojej prawdy i kabaretowej interpretacji piosenki staje się dla świata bon tonu, co prawda fascynujące, ale także zbyt niebezpieczne (zob. ujęcie rozmowy Terkowskiego z Dyzmą po jego mandolinowym występie i pokazie tańca). On czyni Dyzmie złośliwą aluzję, że mając taki talent i wdzięk mógłby zdobywać publiczność z estrad kabaretowych, ale Terkowski zna już od Owsika jego

prawdziwą (bo ze zdjęć) historię życia i dlatego jego groźba stała się dla Dyzmy ostateczna. Zupełnie jak w szachach, gdzie groźba jest zawsze groźniejsza od jej wykonania. Dlatego bohater przyznał się do porażki: „Pańskie na wierzchu, ale ja wiedziałem, że to się musi tak skończyć!” Tak czy inaczej, grając tak poważnego człowieka jak Prezes Banku, de facto przestał istnieć. Wszystkie atuty w jego życiu wśród Towarzystwa przejęli Terkowski i Nadinspektor Jarec, który też poznał prawdę Dyzmy. Dla niego na nią już zabrakło miejsca.

Rozdanie zbliża się do końca. Zanim jednak do niego dojdzie warto przyjrzeć się jeszcze jednemu aspektowi problematyki realizmu w tym filmie zaproponowanym przez Dymkę. Chodzi o pokazanie perfekcyjnie, bo różnorodnie i prawdziwie mechanizmów ucieczek z tej gry o życie, do których bohater został zaproszony, wręcz zaciągnięty na własne życzenie. Ucieczki Dyzmy wynikają z trzech pobudek, ze strachu, lęku i obawy. Wbrew pozorom różni je bardzo wiele. Bohater chcąc pierwszy raz uciekać z tego dziwnego dla niego świata Towarzystwa, zwyczajnie boi się aresztowania przez poszukujący go patrol huzarów, prawdopodobnie – jak domniemywa – z powodu odkrycia fałszu jego zaproszenia na rządowy raut. O tym, że wkroczenie patrolu jest kawaleryjskim dowcipem Pułkownika Waredy (nb. wątpliwej klasy) bohater nie ma pojęcia. Wie tylko, że musi uciekać (nawet przez okno). O ile strach był emocją jednej chwili, o tyle lęk przed miejscem „w Polsce, która się rozleci” wynika już z dogłębnej, ale także intuicyjnej refleksji. Jak ten kraj może się utrzymać, jeśli będzie sterowany przez takich ludzi jak on, czyhających jedynie na okazję życia? Mówi o tym wyraźnie: „Gabryś, zaczynam mieć pietra!”. Ta emocja próbuje być opanowana sugestią Gabrysia: „Ale jesteśmy na malinach Panie Prezesie, słońko świeci i dogrzewa, trzeba tylko za uźdę, za pysk, mocno, mocno, jeszcze mocniej!” Ale Dyzma jest już poirytowany. Ze złością odpowiada Gabrysiowi: „Daj spokój z tym Prezesem!” Wreszcie obawa. Obawa przed spotkaniem, rodzajem konferencji rządowej z Mr Cooksem i narzuconą przez premiera koniecznością powitalnej mowy w języku angielskim, którym podobno tak świetnie włada. Dyzma chce ustrzec się tej odpowiedzialności, wskazując na chore gardło, ale Pułkownik Wareda i na to znajduje sposób – płukanie gardła spirytusem z koniakiem. Naturalna reakcja bohatera, co prawda bystro stawia go na nogi, ale nie na tyle, by prowadzić rozmowę z Mr Cooksem, a co najwyżej w niej potakiwać. Dymka w tych trzech ujęciach jest komicznie prawdziwy (choć w różnej skali i zakresie), bo wszystkie reakcje, które tak celnie pokazywał, przyniosło mu życie jako jego główny nauczyciel aktorskiego kunsztu.

Samo życie nauczyło Dymkę jeszcze tego bez czego tak trafne przedstawienie realizmu w filmie okazałoby się niemożliwe. Tą stroną życia było odważne marzenie o swoim losie skierowane do bliskiej i tak potrzebnej mu osoby (zwierzenia wobec Zuli), a też – co

najważniejsze jest w tym obrazie – Dymśza nie wahał się pokazać u swego bohatera zgodności postępowania z sumieniem (zob. ostatnie ujęcia, w których bohater przepłukuje sobie włosy w rozpaczliwy sposób, by dojść do siebie po szokującej dlań propozycji Prezydenta). Dyzma postanawia uciekać. Tym razem ostatecznie. Dokąd, nie wie, ale jednego jest pewien. Klimat rządowego bankietu jest nie dla niego.

Kawiarnia „Gigolo”. Niezwykle bogato zastawiony stół. Uroczysta późna kolacja w rządowych sferach stolicy. Na estradzie tańczące w rytm kankana wodewilistki. Widać tylko ich ponętne figury, bo twarze mają zasłonięte portretami Prezesa Dyzmy. Różne formy, różne ujęcia, różne - pełne radości i otuchy napisy. Nieoczekiwanie w wejściu do tej sali pojawia się Radca Stanu z bardzo mocno zalakowaną kopertą. Szuka Pana Prezesa. Idąc do niego mimochodem Radca przechodzi obok tancerki i składa głęboki ukłon portretowi Prezesa. Po chwili oznajmia Prezesowi Dyzmie, że właśnie przybył od Pana Prezydenta z prośbą, aby Pan Prezes przyjął propozycję przyjęcia fotela premiera. Dyzma w szoku. Na dźwięk słowa „Prezydent” powoli wstaje i przyjmuje luźną postawę „na baczność”. Listu jednak nie odbiera, nawet go nie dotyka. Amok trwa. Po chwili wyksztusza z siebie: „Przepraszam” i kieruje się do wyjścia. Idzie w stronę łazienki. Idzie tam coraz bardziej spięty, widać to po kamiennej głowie, bez jakichkolwiek odruchów. Za wyjściem jeszcze raz dogania go Radca podkreślając, że jest to osobista prośba Pana Prezydenta, na którą oczekuje osobistej odpowiedzi: „Panie Premierze – dodaje”. Dyzma już dość zdecydowanie, acz i delikatnie, go odsuwa. Wchodzi do łazienki. Jest w szoku. Wkłada głowę pod strumień lodowatej wody. Za moment otrząsa się i wychodzi.

Długotrwała walka uczciwości z obłudą kończy się. Następuje pointa, którą jest pożegnalna tyrada bohatera do Towarzystwa i jego świata. Prezes Dyzma wychodzi w płaszczu na ulicę. Nad nim przez ułamek sekundy rozbłyskuje napis „Gigolo”. Błysk rachuby z życiem? Ostateczny finał tamtego świata?

Teraz trzeba odpowiedzieć na pytanie ze wstępu: jest to film o człowieku czy o micie człowieka? Odpowiadam. Sądzę, iż *Nikodem Dyzma* jest filmem o człowieku, jego pokusach i sumieniu, sile i słabości, z których rodzi się i narasta jego mit. Sądzę również, że interpretowanie tego filmu przez pryzmat kariery (dodam od siebie: zamierzonej kariery, w której intryga, kłamstwo i podłość to drobiazgi) jest zwykłym uproszczeniem. Przecież Dyzma stopniowo awansuje na stopniach swojej „kariery”, lecz nikomu się nie narzuca. On tylko aprobejuje kierowane do niego okazje życia. Nic więcej. Dlatego uważam, że określenie przez autorów filmu jego końca „Końcem kariery Nikodema Dyzmy” jest po prostu nieprzemysłane. Zaś Adolf Dymśza jeszcze raz udowodnił, że prawdy człowieka, nawet

grając w tak jednostronnie zaprojektowanym scenariuszu, nie można grać jednym akordem. Dymśza jest mistrzem różnorodności szczegółu, z którego potrafi nieoczekiwanie budować ludzką naturę, jej siłę i słabość, spontaniczną radość czy wesołość. Potrafi mieć nadzieję i wiarę, ale także potrafi zachować klasę i umiar.

Jego Dyzma nade wszystko jest sobą, czy to jako głodny nędzarz we fraku nad Wisłą, czy wśród dostojników na rautach i przyjęciach. Gra bankiera (Prezesa Banku Zbożowego), bo do tego został zmuszony szantażem wobec Ojczyzny, a co za tym idzie do przyjęcia maski wszelkich konwenansów, bez których ta rozgrywka byłaby niemożliwa. Dymśza gra więc w tym filmie komiczne aspekty ludzkiego życia, ale był to komizm pod woalem prawdy i dlatego jeszcze raz potwierdził, że jest prawdziwym artystą. Kariera bohatera nie była zamierzona, była wymuszona, więc trudno się dziwić, że skończyła się szyderczo – pogodną refleksją życia. Samochód z Dyzmą i Nadkomisarzem, i komisarzem odjeżdża w siną dal przy wschodzącym słońcu. Finis coronat opus. No właśnie!

A krytycy? Trudno przywoływać wszystkich, dlatego przytoczę tylko opinię o grze Dymśzy autorstwa Aleksandra Jackiewicza. Jego sąd wyróżniał się tym, iż w obszernym, krytycznym felietonie potrafił dowodzić racji cytowanymi fragmentami filmu, dzięki czemu jego argumentacja stawała się w pełni wiarygodna. Jednak jego konkluzje, które tu przytoczę, zasługują na szczególną uwagę. Autor ten pisze tak: „Wydaje się, że Dymśza w *Nikodemie Dyzmie* jest znacznie głębszy od tego, co film miał nam do powiedzenia. Wydaje się, że on nie tylko rozszerzył scenariuszową koncepcję postaci, ale potrafił stanąć u jej boku i zapytać: >>Z czego się śmiejecie?<< [...] Dymśza nie tylko gra Dyzmę, lecz także go ocenia. Dymśza jest tu nie tylko aktorem, lecz i narratorem”¹¹¹. Zaś dalej Jackiewicz wyprowadza swój główny wniosek dotyczący gry aktora: „Jednak ten osąd dochodzi do głosu w pełni tam, gdzie Nikodem pozostaje sam ze sobą, to znaczy w towarzystwie ludzi ze swojego kręgu. Tam nie tylko scenarzysta i reżyser, tam przede wszystkim Dymśza przy pomocy ruchów, gestów, wyrazu twarzy – stawia wszystko we właściwych proporcjach. Ruchy przestają być skrzępowane, gesty zaokrąglają się i nabierają naturalności, twarz ożywa. Jest to już nam znany dobrze komik. Ale tu komik oskarża, wyśmiewa, robi swój porządek w zwariowanym świecie. Głosem ulicznego sprzedawcy ogłasza wyprzedaż Polski lub pochylony nad pustym kieliszkiem ocenia językiem sprawiedliwego z Sodomy wszystko, co widział i słyszał w ziemskim raju: jedzenie, picie, stroje. Jak dawny Sowizdrzał przelicza wysokie rejony życia na pojęcia praktyczne prostego człowieka”¹¹².

¹¹¹ Aleksander Jackiewicz, *Ibid.*, s. 8-9.

¹¹² *Ibidem*.

A z takim résumé gry Adolfa Dymy w tym filmie można się tylko zgodzić i dodać należy, że wcześniej na wyjątkowość tej kreacji wskazał Tadeusz Skarbek w „Filmie”, pisząc m.in.: „Tutaj miejscami wzruszał, miejscami był wprost wstrząsający swoją prostotą i prawdziwością. Przystawało mu się jednak wierzyć, gdy zamieniał się w Dodka, gdy łamał to, co w komedii winno być najcenniejsze: konsekwencję, realizm, jednolitość postaci i stylu całego filmu. Ale nawet mimo to, Dymyza pokazał, że jest wielkim aktorem”¹¹³. Oczywiście, bo gdyby miał grać komedię według tej recepty, byłaby ona przeraźliwie nudna. Na szczęście, był on zbyt wielką osobowością, by skapitulować wobec takiej strategii.

¹¹³ Tadeusz Skarbek, *Dyzma, Dymyza i inni*, „Film” 1956, nr. 7, s. 8.

Rozdział XV

CAFE „pod minogą” – prowincjonalizm autora czy osobowość aktora?¹¹⁴

Wstępne wątpliwości z pisownią tytułu powstają już w chwili odbioru pierwszych kadrów filmu. Prawda czołówki czy prawda krytyki (autorów hasła z *Encyklopedią Popularną PWN*)? W mojej interpretacji postanowiłem przedstawić wyłącznie fakty filmowe, które są możliwe do weryfikacji.

Najpierw na ekranie czytamy:

ZESPÓŁ REALIZATORÓW FILMOWYCH

„ILUZJON”

przedstawia film

według powieści

WIECHA

pt.

CAFE

„p o d m i n o g ą”

Scenariusz: Bronisław Brok, Stefan Wiechecki

Reżyseria: Bronisław Brok

Skąd więc wzięła się dalsza francuska ortografia (z akcentem) i pisownia „robaczka w musztardzie”, dużą literą (niczym nazwy własnej)? Wszak już w *Dymśzy na Wojnie* (1936), podczas kapitalnej sekwencji diagnozowania chorych jest ujęcie sumujące cały ten proceder: „Dymśza – No, więc tego..., ta połowa sali dostanie co godzinę łyżkę wódki, a ta – wskazując na drugą – szklanę piwa”. „Nic do tego?” – pyta zaniepokojona Pani Pułkownikowa–Pielęgniarka (Ćwiklińska) – na to Dymśza (lekceważąco): „Jakaś drobna zakąska, minogi, bigosik, coś w tym rodzaju”. Ale widać późniejsi krytycy kosztowali bez takich „drobnych zakąsek”. Przecież pisownia Café pod Minogą, bo przed wojną o lokalu mówiono: „Bar pod Aniołkiem” (żartobliwie – od Konstantego Aniołka, właściciela baru) i nazywanie knajpy –

¹¹⁴ Minogi – „[...] rząd z gromady krągłoustych, do 1m dł; w Polsce w 5 gat; mor. Drapieżne i słodkowodne, wędrowne, drapieżne, lub półpasożytnicze, w rozwoju występuje larwa zw. robaczką lub ślepicą” cyt. za, *Encyklopedia Popularna PWN*, Warszawa 1980, s. 473.

„restauracja III kat. z wyszynkiem alkoholu”¹¹⁵ (jak się miała nazywać w dobie początkowego socjalizmu), zwrotem z francuskim akcentem, to mówiąc wprost – ewidentna nieprawda skryta pod szyldem językowej szlachetności, „literackiego przekształcenia” (primo voto – poprawności językowej). No, ale parafrazując Kulkę-Kulkiewicza, granego przez Sempolińskiego w filmie *Piętro wyżej*, można by rzec, iż „zmiany tytułów dokonywane przez krytyków to ich specjalność” i wspomnieć takie podstawowe curiosum jak *Dodek na froncie* zamiast *Dymsza na Wojnie* (1936). A zaiste trudno wymagać od rdzennych warszawiaków żeby w czasie wojny francuskiego się uczyli i na dodatek nowe imiona do kalendarza wprowadzali. Zrobili to za nich krytycy filmowi w latach 60. i późniejszych. We wspomnianej *Encyklopedii Popularnej PWN* podany jest tytuł *Café pod Minogą*¹¹⁶, zaś wydawnictwo „Iskry” wcześniej, bo jeszcze w 1957 roku próbowało ominąć ten dylemat „krakowskim targiem”, publikując powieść pod tytułem *Café „pod minogą”*, zaś większość z pozostałych wydawnictw też nie wiedziała, co z tym zrobić, drukując ją także pod tytułem *Cafe Pod Minogą*¹¹⁷, a żeby było ciekawiej, to pierwodruk został wydany przez Wydawnictwo „AWiR” w Katowicach w 1947 roku jeszcze inaczej, a mianowicie nosił on tytuł *CAFE POD MINOGĄ*. Jak się w tym wszystkim znaleźć? Nie wiadomo, cóż, świat się zmienia, a w nich historie warszawskich „przyzwoitych interesów III kategorii” – jakby powiedział pan Aniołek – jednym słowem, rodzaje „odstawionych spelunek”¹¹⁸, bo przecież „jesteśmy tu sami swoi” – jak powie Maniūs – „trzeba na ten świat wyprowadzać”. Niech turyści – „rodacy z prowincji” – jak do nich protekcjonalnie powie narrator-Piskorszczak,

¹¹⁵ Szyld lokalu to odmalowana tuż po wojnie nazwa baru, którego właścicielem de nomine był pan Konstanty Aniołek, a rzeczywistym jego żona, i którą jeden z pijanych klientów porównał do minogi, eksponowanej wtedy w musztardzie na wystawie w lokalu, co jednak nie upoważnia do nadawania Gospodyni takiej nazwy własnej, tym bardziej że minogi – jak pisze Wiech w powieści – po interwencji Pani Aniołkowej, a w filmie po pierwotnej ekspozycji, „znikły jak kamfora”, jak powie o nich zdziwiony przewodnik – Piekutoszczak i z menu jadłospisu na zawsze. Poza tym istnieje różnica między słuchową pamięcią a pisaną ortografią słowa „minoga”. Zob. hasło *Wiech*, opr. Teresa Kostkiewiczowa (tk). W: *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2008, s. 612.

¹¹⁶ Zob. *Encyklopedia Popularna PWN*, Ibid., s. 848.

¹¹⁷ Zob. np. wydawnictwo „Książki i Wiedzy” z 1991 czy „Unia Wydawnicza >>Verum<<” z 1998 roku (ze wstępem Szymona Kobylińskiego).

¹¹⁸ Spelunka – obskurna knajpka. Zob. Stanisław Wielanek, *Szlagiery starej Warszawy*, Warszawa 1994, s.497. Określenie „odstawiona spelunka” jest neologizmem autora. jego celem było wyeliminowanie z tradycyjnego określenia słowa „obskurna”. Pani Aniołkowa i Sabcia jako jej wychowanica w trakcie filmu bardzo dbały o porządek i czystość w lokalu Aniołków (np. ujęcie czyszczenia naczyń w bufecie).

chałturzący z bratem w filmie w roli przewodnika po Starówce, wiedzą z kim mają do czynienia. Takie czasy nadchodzą i trzeba to z dumą podkreślać. Urbi et orbi, choćby i po francusku.

Natomiast ja szczególnie mocno zaakcentuję fakt, że skoro przedmiotem rozważań jest film, więc punktem wyjścia do rozwiania wszelkich wątpliwości związanych z genezą tytułu powinna być jego pisownia umieszczona w czołówce. Tym bardziej, że autorem scenariusza jest umieszczony w niej, wspólnie z reżyserem, Stefan Wiechecki, jedyny i prawdziwy autor tekstu, na podstawie którego film powstał, bo Wiech był tylko jego ogólnie znanym pseudonimem. W ten sposób główny scenarzysta podpisał się pod taką interpretacją swojego dzieła, nie pozostawiając co do tego żadnych złudzeń. Również liczne sprzeczności i niespójności kompozycyjne, występujące między pierwodrukiem powieści a scenariuszem, obciążają wyłącznie konto jego i Broka jako reżysera, a zarazem drugiego scenarzysty, natomiast dokładne śledztwo tych zawirowań tekstu w filmie z kontekstem powieści niechaj zajmie przyszłych (o ile się tacy znajdą) monografistów twórczości tego pisarza.

Filmowy scenariusz stawia pytanie, w jaki sposób warszawiacy chcieli przeżyć okupację? Poprzez przedstawione wątki odpowiedź jest prosta: handel (szmugiel), egzystencja przy wydatnej pomocy alkoholu, w ekstremalnych wypadkach współpraca (motyw volksdeutscha Gruschki i widocznej jego służącej Apolonii Karaluch). O zbrojnej walce lub miejskim podziemiu scenarzyści (Wiech i Brok) wspominają okazjonalnie, a bohaterowie filmu nawet na dostawach broni chcą jednak też trochę zarobić. W ujęciu przedstawiającym spotkanie z dowódcą Armii Krajowej w cywilu w piwnicznym magazynie sklepowym z rurami, pyta dowódca-właściciel magazynu: „Panowie, w jakiej sprawie?” „W sprawie rur czekoladowych!” – odpowiada hasłem Dymśza – „z kremem pistacjowym” – dorzuca uzupełniając „Szmaja”-Piskorszczak. Po męskim przywitaniu, zlecenie: „Dostawa może być po 2-3 sztuki”. Odpowiedź Maniusia jest bardzo konkretna: „Jeżeli chodzi o ilość nie ma żadnych trudności. Gorsza jest jakaś gotówka na zakup tego materiału – Owszem mielibyśmy kapitał, ale” – i tu wtrąca się starszy Piskorszczak – „do tego kapitału, buty się dokłada już czwarty rok!” Dopiero trącony łokciem przez wyprężonego Maniusia urywa to biadolenie. Dyskusję zamyka właściciel podziękowaniem, za to, co już zrobili i wojskową komendą: „Bacność! Spocznij!”

Mnie w *CAFE „pod minogą”* interesuje przede wszystkim rola Adolfa Dymśzy, oparta na próbie pokonania warszawskich prowincjonalizmów językowych. A dlaczego akurat Dymśza? Bo właśnie jemu, jako wielkiemu komikowi, a nie tylko i aż warszawskiemu komikowi, jak chcą tego warszawscy krytycy, m.in. Krzysztof Teodor Toeplitz, czy mający

ambicje wystąpić w tej roli Ludwik Sempoliński, więc jemu przyszło zająć główne miejsce wśród wykonawców tego filmu i zapłacić za ten „zaszczyt” ceną swojego nazwiska. Wspomniani krytycy (a za nimi wielu innych) rozpoczęli proces dewaluowania arcyzmu Adolfa Dymy, jego filmowego komizmu, mistrzostwa imitacji dźwięków natury i bogactwa w intonacji słowa oraz repertuarze ruchów, gestów, w mimice i w noszeniu kostiumów, sprowadzając go do roli „warszawskiego cwaniaka”, mającego stać się wyłącznie prowincjonalną wielkością. Sempoliński pisał, iż Dyma stworzył „jedną tylko postać, ale wręcz znakomitą, Dodka, warszawskiego cwaniaka, na wzór amerykańskich komików, takich jak Charlie Chaplin, Buster Keaton czy Harold Lloyd” – natomiast K. T. Toeplitz pisał z kolei: „Dyma jako fenomen społeczny był tworem przedwojennej Warszawy, jej synonimem. Stworzona przez niego postać Dodka mieściła w sobie wszystkie cechy, które składały się na portret ludowej kultury wielkowiejskiej, okresu po odzyskaniu niepodległości i u progu kryzysu, żyjącej w aurze europejskich ambicji i realnej nędzy. [...] stworzył postać warszawskiego cwaniaka, a więc przedmiejskiego lumpa, żyjącego powietrzem i z lekkim sercem znoszącego meandry losu”¹¹⁹. Gdyby te określenia skomentować krótko i zdecydowanie to należałoby powiedzieć: fałszywy mit wizerunku połączony z ignorancją filmowych kreacji Adolfa Dymy. Cytowani krytycy, a za nimi ich kontynuatorzy, nie podali bowiem ani jednego tytułu, ani jednej konkretnej roli, których te „warszawskie” sugestie mogłyby dotyczyć. To zrozumiałe, bo ról takich w wykonaniu Dodka po prostu nie było (szczegółowo piszę o tym niżej), ale wprowadzili oni jednak do historii polskiego kina towarzysko-żartobliwy przydomek aktora, jakim był Dodek, lekceważąco pomijając inny wymiar wartości Dymy: bogactwo różnorodności parodystycznej „prawdy” przejawiające się w komicznych słabościach przedstawianych przezeń bohaterów.

W ten sposób wielka osobowość i bogactwo sztuki aktorskiej jednego z największych polskich komików ekranu zostało „spłaszczony” w historii polskiej kultury filmowej. Zaś tak naprawdę o jego ścisłych związkach z Warszawą opowiadają tylko powojenne filmy: *Skarb* (1949), *Sprawa do załatwienia* (1953), po części *Irena do domu!* (1955), wreszcie w całości związany z mitologizacją codziennej normalności okupacyjnej stolicy – *CAFE „pod minogą”* (1959). Tak więc dopiero dzięki nim Dyma mógłby śmiało sparafrazować Ludwika XIV i powiedzieć o sobie: „Warszawa – to ja!” Czyż więc można się dziwić, że właśnie w 1959 roku, przed premierą *Mojego starego* (z 1962 roku) i dzieła tylko temu aktorowi poświęconemu, jakim był *Pan Dodek* (nakręcony w 1970 roku), nawiasem mówiąc, filmu

¹¹⁹ *Słownik Biograficzny Teatru Polskiego*, t. II, Warszawa 1994, hasło: *Dyma Adolf*, s. 186 i 189.

złożonego z montażu dziesięciu jego najważniejszych przedwojennych komedii, Dymśza za osiągnięcia artystyczne został odznaczony Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski?

Jak już wspomniałem podstawowym problemem, który mnie interesuje, jest próba odpowiedzi na pytanie: na ile prowincjonalny, gwarowy żargon okupacyjnej Warszawy, przetworzony w dodatku przez Wiecha-scenarzystę, jest w stanie ubezwłasnowolnić humanistyczną osobowość wielkiego komika i jego sztukę pełnego postrzegania człowieka przez podgląd, zarówno śmiesznych słabości, jak i zdecydowania (szczególnie trudnych dla postaci Maniusia Kitajca, którą aktor kreował) w momentach trudnej, okupacyjnej egzystencji? Chcąc prześledzić odmienną tego kreatora humoru w zderzeniu z absolutną dominacją słowa scenariuszowego i „wiechizmów” z warszawskiego żargonu występujących u jego filmowych partnerów, z którą on – mówiąc dzisiejszym sportowym językiem – „toczył wyrównany pojedynek”¹²⁰. Trzeba uważnie przyjrzeć się wielu ujęciom i sekwencjom tego, w których występował, by poszukać odpowiedzi na pytanie o źródło i sposób trwania jego humoru w *CAFE „pod minogą”*. Czy Dymśza potrafił, prócz mającej z założenia być śmieszną, treścią słowa warszawskiej, ulicznej i zawodowej gwary, zasugerować widzowi bardziej uniwersalny, a nie tylko prowincjonalnie słowny mechanizm komicznej emocji? Czy różnorodność jego ułamkowych zachowań w filmie w kontekście postaci Maniusia Kitajca, zbliżona jest do bliskiej widzowi wspólnoty radosnej reakcji i pogodnej zadumy wobec przedstawianych życiowych sytuacji i czy może ona decydować o prawdzie człowieka i o jej filmowej wieloznaczności?

Co prawda Bronisław Wiczorkiewicz, w jedynym jak dotąd, wnikliwym artykule poświęconym językowi Wiecha, napisał: „Wiech stał się bowiem twórcą pisanej gwary stołecznej, potrafił z mowy mówionej uczynić mowę pisaną. Jest to dlatego takie trudne, że słowo mówione jest jednym ze środków danej sytuacji życiowej, natomiast słowo pisane musi całkowicie za siebie odpowiadać, musi ogarniać syntetycznie i wyraz i głos i mimikę”¹²¹. Ale w tym momencie zgłaszam bardzo istotną korektę. Swoiste votum separatum. Otóż słowo pisane musi – nie tyle – ogarniać syntetycznie i wyraz i głos i mimikę, co może sugerować „i wyraz i głos i mimikę”, a to przecież zdecydowanie nie to samo. W *CAFE „pod minogą”*, tak naprawdę tylko Dymśza sprostał temu zadaniu w rozmaitych „drgnieniach sytuacyjnych”, zmieniając obraz kreowanej przez siebie postaci Maniusia Kitajca poprzez wykorzystywanie

¹²⁰ Cyt. za: Bronisław Wiczorkiewicz, *O języku Wiecha i tak zwanych „wiechizmach”*. W: „Przegląd Humanistyczny” 1959, nr 6, s. 37-56.

¹²¹ Tamże, s. 41.

w tym celu potencjału intonacyjnego, ruchowego, mimicznego i kostiumowego, sugerowanego przez scenariusz. Poza tym Wieczorkiewicz „zgubił” ogromną rzeszę widzów, którzy dzięki pośrednictwu słowa, dźwięku i obrazu filmowego bardzo często mają jedyną szansę obcowania z kulturą przedstawianej tradycji istnienia okupacyjnej historii, codzienności, obyczaju.

W wypadku aktora słowo pisane wcale nie musi – jak chce autor artykułu – całkowicie za siebie odpowiadać¹²². Ono co najwyżej może wskazać aktorowi zakres wyrazu, głosu i mimiki (a od siebie dodam kostiumu, rekwizytu, ruchu, gestu czy nawet fryzury) oraz interpretację sugerować, bo aktor tak naprawdę wybitny, w kinie jest współtwórcą, współautorem inicjowanego przezeń na ekranie tekstu. W wypadku słowa pisanego w powieści te funkcje przejmuje narrator, który nie tylko informuje, tłumaczy autorski portret bohaterów i specyfikę akcji lecz przede wszystkim zakreśla granice fantazji czytelnika. Dlatego gdy przychodzi mówić o słowie pisanym, nie sposób nie zadać pytań: co? jak? – lecz i dla kogo? Czytelnika czy widza? W przypadku *CAFE „pod minogą”*, wrażliwość widza została rozbudowana nie tylko dopełniającym sugestię słowa obrazem, precyzją wizji wnętrza, kostiumu, rekwizytu lecz przede wszystkim dźwiękiem głosu, by w tak bardzo różnorodny sposób, poprzez intonację, akcent i specyficzną melodię, frazę warszawskiej gwary poszczególnych bohaterów, których ton wypowiedzi był ponadto uwarunkowany specyfiką sytuacji i psychologią przeżywanej emocji – pokazać całość.

Powieść może zaproponować czytelnikowi wielość wyboru jednoznaczności opisu i prowokację zatrzymania chwili odbioru w celu zainicjowania pracy jego wyobraźni. Wieczorkiewicz twierdzi, że „[...] Wiech wprowadza do języka nowe środki ekspresji. Jest to zjawisko niewątpliwie pozytywne, bowiem utarte już i zbanalizowane zwroty, pozbawione ładunku uczuciowego, zastępuje się nowymi stylizacjami, wprowadzając nieraz nawet brutalnie mocnymi, ale mającymi świeżość i zdecydowany wyraz, przez co osiąga się zupełnie inne efekty. [...] Dzięki temu język staje się bardziej żywy, soczysty i barwniejszy, dając zwroty mocniejsze, które są wyrazem stosunku uczuciowego osoby mówiącej”¹²³. Czyli, nie mogąc oprzeć się pokusie ironii, można powiedzieć, iż jednym słowem należy mówić bardziej bezpośrednio, a nawet wulgarnie, bardziej prostacko, a nade wszystko wygodniej, by zasłużyć na miano mówiącego ciekawie, posługując się przy tym „wiechizmami” autora *CAFE „pod minogą”* i innych felietonowych impresji twórcy Konstantego Aniołka. Jednak wówczas, w

¹²² Por. m.in.: Katarzyna Krasoń, *Aktor i widz – relacja intersubiektywności (na przykładzie Teatru Ruchu)*. W: *Kulturowe kody mediów. Stan obecny i perspektywy rozwoju*, pod red. M. Sokołowskiego, Toruń 2008, s. 272-280.

¹²³ Bronisław Wieczorkiewicz, *O języku Wiecha...*, Ibid., s. 42.

takim kontekście, tego rodzaju konkluzje estetyczne autora interpretacji zasługują tylko co najwyżej na krótką recenzję: „Wolne żarty!”, przypominając przy okazji stosowną sentencję Podkomorzego z I księgi *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza, gdy nawiązywał do mody francuszczyzny:

„Bo Pan Bóg, kiedy karę na naród przepuszcza,
Odbiera naprzód rozum od obywateli.
I tak mędrsi fircykom oprzeć się nie śmieli”¹²⁴.

Dlatego przeciwstawiając się tego typu estetyzującym sugestiom Bronisława Wieczorkiewicza proponuję dla języka Stefana Wiecheckiego przyjąć estetyczną kategorię „wiechowszczyzny” z jednoznacznie negatywnym odcieniem. Wiechowszczyzna jest bowiem niczym innym jak próbą literackiej, ale i zwyczajnie prostackiej popularyzacji świadomego zniekształcania, wręcz zwulgaryzowanych, ale za to w literackiej masce, licznych odmian ulicznego języka Warszawy. Natomiast budowanie przy jej pomocy dumy jako wartości wyższej, uważam za nieporozumienie, a w latach 50. był to zwyczajny rodzaj propagandowego zabiegu. Zaś o tym, jak kolokwialni byli filmowi popularyzatorzy Wiecha (no i on sam, jako autor i scenarzysta), którzy dbali przede wszystkim o rozpowszechnienie jako uniwersalnej, jego prozaicznej zasady wartości pisarstwa „pod publiczność”, niech zaświadczy taki znamieny detal ze scenariusza filmu *CAFE „pod minogą”*: oto, w pierwszych kadrach, niechlujnie ubrany przewodnik oprowadzający turystów po Starówce (co się będzie dla rodaków z prowincji w specjalny garnitur ubierał, wystarczy codzienny przyodziewek i cyklistówka), a równocześnie ramowy narrator ekranowej opowieści, starszy Piekutoszczak, z właściwą ulicznymi warszawiakom nonszalancją, lecz i z właściwą Wiechowi ekspresją, o znaczeniu przenosin stolicy z Krakowa do Warszawy powie lekceważąco: „Nie będziem się tu wtajemniczali w starożytne dzieje panowania króla Zygmunta, bo w dziejach ojczystych jesteśmy wszyscy nie najgorzej oblatane”. Prawda, jakie to proste? No i jak „soczyste”?

Sam film jest rodzajem sfabularyzowanego (acz w bardzo chaotyczny i często niespójny logicznie sposób) reportażu, a nawet swoistej kroniki z okupacyjnej egzystencji, towarzystwa „szoferaków” z warszawskiej Starówki, skupionego wokół „miłującego alkohol”, jowialnego grubaska z zakreconym wąsikiem, pana Konstantego Aniołka (Feliks Chmurkowski), właściciela starannie utrzymanej spelunki z minogami na wystawie. Cichym, lecz niekwestionowanym przywódcą tej grupy zawodowej był Maniś Kitajec. Grany przez

¹²⁴ Adam Mickiewicz, *Dziela*, t. IV, oprac. Z. J. Nowak, Warszawa 1995.

Adolfa Dymśę. Ten bohater wyraźnie odstawał od „ferajny” swoim ubiorem, zachowaniem, inteligencją i szybkością decyzji, zaś jego warszawskie słownictwo często było tonowane przez normalny, a czasem wprost bezbłędny dykcyjnie, literacki język.

Pora przyjrzeć się specyfice gry Adolfa Dymśy poprzez bliższy wgląd w znaki teatralno-wizyjne, dzięki którym będzie można zobaczyć, jak on próbował zdystansować się od sztampy „wiechowszczyzny”, z której zbudowany jest cały film i która miała decydować o jego wartości. W pierwszych kadrach, podczas zaręczynowej uczy (acz w niewielkim gronie) Sabci, wychowanczy państwa Aniołków, reżyser podkreśla przyszłe znaczenie Maniusia w tym towarzystwie, nie tyle poprzez słowa, tych bowiem Manius w tym ujęciu używa niewiele, ile poprzez najazd kamery na jego specyficzny i charakterystyczny język gestu, na grę brwiami i spojrzenia. Gest porozumiewawczego pstryknięcia w szyję, połączony ze znamienym drgnieniem brwiami na znak „wódczanej zachęty”, był w tamtych kręgach i jednoznaczny i powszechnie zrozumiały. Wszystko to bohater wykonuje niezwykle dynamicznie z wyraźnym swojskim akcentem. Dymśa jest w tej grupie gości umieszczony w samym centrum, obok narzeczeńskiej pary, na znak ważności jego osoby w tym gronie. Ponadto, co dla niego szczególnie istotne i co będzie widoczne w całym filmie, to mający pretensje do elegancji ubiór (jasnoszara marynarka, ciemne spodnie jasna koszula i uwaga! – jedyny w całym towarzystwie w ciągu całej akcji, ciemny krawat w jasną, regularną i symetryczną deseń). Krawat był tu nie tylko fragmentem codziennego garnituru, był symbolem ważności i wyższości kulturowej Maniusia wobec swoich kumpli z „ferajny” szoferów. Ten krawat był zakryty przez cienki, przewiewny szalik, zawiązany pod brodą jedynie podczas ujęć prób dostania się po pieniądze do budynku przedwojennego attaché amerykańskiego Briggsa, a i tak widoczna była wystająca spod szalika biała koszula. We wszystkich pozostałych ujęciach ten sam krawat w ubiorze Dymśy był niezbywalny.

Najważniejszym ujęciem w pierwszej części filmu była scena przybycia na zaręczyny Sabci zaproszonego przez Aniołka Murzyna Jumbo, szofera wspomnianego amerykańskiego dyplomaty. Ujęcie było najważniejsze, bo wówczas właśnie okazało się jacy sprytni i przebiegli są warszawscy szoferzy, gdy tylko zorientują się w możliwości wyłudzenia od Jumbo pokaźnej kwoty, zostawionej i ukrytej w ambasadzie przez jego szefa, który w obliczu nadchodzącej wojny pospiesznie wyjechał z Warszawy. Przed wyjazdem zostawił swemu kierowcy zarówno luksusowego, osobowego Packarda jak i plan gabinetu z zaznaczonym strzałką miejscem ukrycia w szkatułce bardzo dużych pieniędzy. Kiedy tylko Murzyn pokazał ten plan Maniusiowi i jego kolegom, ba, mało tego, kiedy dokładnie go objaśnił, zdradzając

tym samym sekret, Maniuś sprytnie przed nadchodzącym z wódką Aniołkiem „podprowadził” ze stołu ów plan, schował go do własnej kieszeni i czym prędzej wstał od stołu.

Później w filmie nastąpiło znamienne cięcie i w sekwencji zaręczyn nastąpiła bardzo istotna zmiana akcji. Otóż widzimy migawkę z redakcji jakiejś codziennej gazety, w której redaktor Zagórski przygotowuje intensywnie ostatnią wersję tytułu na „trzyszpaltówkę”, związaną z nieoczekiwanym zniknięciem ambasadora i jego murzyńskiego kierowcy. Wygląda to sensacyjnie i dziennikarz już się cieszy: „że dopóki się ten Murzyn nie znajdzie, mamy murowanych kilka >>trójszpaltówek<<”. Mimowolnym jednak świadkiem tego radosnego wynurzenia był Maniuś, ugrzeczniony i wyprostowany jak struna, stojący w progu redakcyjnego pokoju. On wszak przyjechał po redaktora, żeby go zabrać na zaręczyny Sabci, ale tego widz musi się intensywnie domyślać, bo ani scenarzysta, ani reżyser, nie wprowadzili w tym momencie żadnego logicznego uzasadnienia. Tak czy inaczej, słowa redaktora zrobiły na nim wrażenie. Zrozumiał, że wcześniej załamany Jumbo mówił prawdę (jak on sam powie: „wózek [to o Packardzie – dop. Z.B.] rozbebeszyłem, maska w harmonijkę, drążek kierowniczy – trzask! I z tą pompką w ręku się osknełem [poprawnie – ocknąłem]”) – i dalej o schowku z forszą, podkreślając że cały ten wypadek to „jego strata”, bo ekskluzywny samochód był mu przez szefa przyrzeczony „na pamiątkę”, gdyby nie wrócił. Jak by nie było: „wojna w powietrzu”, dlatego szef musiał „nawiewać” (wiechizm – neologizm, w znaczeniu: uciekać).

Dymsza potrafił w kilku kadrach niezwykle precyzyjnie oddać różne odcienie zachowań swego bohatera. Swojski „szoferak”, nie stroniący od „jednego głębszego”, przebiegły i bardzo inteligentny w swoim sprycie wyłudzenia planu ze skrytką z pieniędzmi „kumpel”, wreszcie ugrzeczniony, dobrze wychowany kierowca, a przedstawiający się przewrotnie jako Biskup (po matce, bo przyjęcia – jak powiada: „duchownej osobie pan redaktor nie odmówi”) i zapraszający redaktora na zaręczyny do państwa Aniołków. W kolejnym ujęciu znów Maniuś jest na pierwszym planie i podkreśla wszystkim znaczenie redaktora Zagórskiego, posługując się przy tym nie tylko wyjaśniającą intonacją, ale i rodzajem gestykulacyjnego cytatu (zgięcie łokci na znak kordialnej aprobaty postaci zaproszonego i przywiezionego przezeń gościa). Zaś zapowiedzią mimicznych zdolności Dymszy będzie w ostatnim kadrze zaręczynowej sekwencji pełne tupetu udawanie niewiniątka wobec pytającego wzroku redaktora, który przypadkowo dostrzegł spokojnie leżącego pod stołem z wiktuałami Murzyna, któremu Maniuś podawał ukradkiem kieliszkowe toasty. Zagórski był kompletnie zaskoczony, okazało się bowiem, że bohater jego

sensacyjnego artykułu, kierowca amerykańskiego attaché, leży pod stołem u państwa Aniołków na zaręczynowej uczcie.

W kolejnym ujęciu (już po przegranej kompanii wrześniowej) była scenka z próbą wejścia do willi dyplomaty, by pod pozorem budowlanego remontu dostać się do schowanych tam pieniędzy. Cechą charakterystyczną całej sytuacji było to, że to właśnie Maniś Kitajec był wodzem owej trzyosobowej murarskiej wyprawy i jako taki odróżniał się od pozostałych rzemieślników swoim ubiorem. Był odziany w jednolite, ciemnoszare spodnie i bluzę (jego partnerzy mieli na sobie jasne, robotnicze ubiory i robocze fartuchy), też szarą, podłózną (więzienną?) czapkę, wspomniany, przewiązany pod szyją, lekki szalik. Za chwilę zbliżając się do patrolującego przed willą żołdaka rozpoczął swoje intonacyjno-gestykulacyjno-mimiczne przekonywanie Niemca o konieczności wejścia do wnętrza budynku po to, aby oszklić szyby.

„Panie Herr, to jest szyba kaput!, Puff! Trzeba oszklić, zakitować, ty chamie na jeża czesany!”

„Was?” – pyta groźnie żołdak w hełmie, z karabinem,

„Nie nas, ale was trzeba zakitować!” – odpowiada poirytowany Dymśza, ale jeszcze Próbuje,

„Bo wiatr” – tu demonstruje przewiew wiatru rękami i wspiera go bulgotem głosu, pokazując, jaki nieprzyjemny dla człowieka może być taki wiatr, ale plastyka przekonywania Maniusia okazała się mało wystarczająca. W tym podejściu poddał się i definitywnie oświadczył swoim kolegom: „Szlag by go trafił, idziemy! W żaden sposób nie można się z draniem dogadać!” A kiedy na nieśmiałą uwagę „Szmaji” Piskorszczaka, „że może trzeba było z nim po niemiecku” – oburzony już nie na żarty, odpowiedział: „A co ja z nim?! Po francusku?” W tych paru migawkach Dymśza pokazał klasę prawdziwego komika-parodysty. Plastyka mimiki i gestu wiejącego wiatru, połączona z odgłosami świstów, spadających przedmiotów i Bóg wie czego, a obok niej intonacja narastającej irytacji podczas bezskutecznego przekonywania tępego hitlerowskiego żołdaka, a później oburzenia na „Szmaję” za podejrzenie niekompetencji językowej, choć ledwie w paru kadrach, były przykładem uniwersalnego komizmu. Szczegół, ale jakże znamienity! Jedno co budzi moje zastrzeżenia, to użycie przez Dymśzę wobec absolutnie „niekumatego”, tłustego żołdaka w frontowym, charakterystycznym hełmie i z trzymanym groźnie karabinem – określenia „z draniem się dogadać”. Taki ekspresyjny wizerunek słowa „drań” jest w tych kadrach stanowczo za dużym przerysowaniem, ale gdyby te filmowe kadry poddać pod sąd oceny precyzji montażu, to winien okazałby się tu Brok jako reżyser, bo Dymśza nasycił te słowa

lekceważeniem i złością bezradności. Tak czy inaczej, była to skaza na wyrazistym rysunku postaci Kitajca.

Drugim kolejnym ujęciem w tej sekwencji przedstawiającej próbę dobrania się do majątku Murzyna, było spotkanie Maniusia i dwojga Piskorszczaków w mieszkaniu, gdzie właśnie odbywała się kuracja redaktora Zagórskiego. Późna jesień. Bohater mimo okupacji ma na sobie ciemny, elegancki, błyszczący, czarny płaszcz (skóra?), podczas gdy jego towarzysze okupacyjnej niewoli przyszli w skromnych marynarkach i swetrach. Dymśza w rozmowie z redaktorem, od razu przed przystąpieniem do rzeczy, robi panu redaktorowi treściwe wprowadzenie: „Tak, tak co tu dużo gadać i ogródkiem chodzić (wiechizm). Dostaliśmy knoty (znamienny zwrot autora *CAFE „pod minogą”*), a żyć trzeba!” – informując go o budynku, gdzie są ukryte – jak się wyrazi – „moniaki” (dialekt warszawski). „Rozchodzi się o to – kontynuuje – że my zamiarujemy (wiechizm, w znaczeniu zamierzamy, planujemy) przeprowadzić >>remont<< tego mieszkania”. „Rozumiem!” – potwierdził inteligentny redaktor. I wtedy „Szmaja” spytał się go, czy by nie „skopiował” takiego pisma po niemiecku o tej mającej się odbyć pracy. Dla redaktora jest to drobiazg, więc do skreślenia pisma przystąpił natychmiast. Jeszcze tylko zdecydowanie się upewnia: „Remont czego?” – „Wszystkiego” – odpowie na to żądny pieniędzy Maniūs: „Piece, drzwi, okna”. „Rozumiem”, zdaje się potwierdzać redaktor, więc „wszystkich uszkodzeń na terenie nieruchomości” – tu zadowolony z siebie pan Andrzej, uśmiechnął się, że znalazł stosowną formułę. Nie wie tylko, jak droga będzie to formuła! Po czym Maniūs z ukłonami i podzięką skrupulatnie schował ją do kieszeni swego płaszcza.

Nagle do pokoju wpada narzeczona redaktora z doniesieniem o wyłapywaniu polskich oficerów z mieszkań przez Niemców. Co robić? W tym momencie decyzję podejmuje oczywiście bohater i jeden z Piskorszczaków, wskazując na lokal Aniołków, gdzie można się dobrze zamelinować, ale „z Warszawy trzeba pryskać!” – jak stwierdzi Maniūs i za chwilę błyskawicznie zadecyduje: „Niech się Pan nie martwi, wszystko się za Pana robi. Pan będzie tylko mówił gdzie? I co?”. To o rzeczach do spakowania i natychmiastowej ewakuacji, a jego szybkość pakowania walizki jest imponująca i skuteczna. „Szmaja” na polecenie Maniusia gwałtownie wybiegł po dorożkę. W ogóle Kitajec jeszcze raz zademonstrował dynamizm swoich cech przywódczych. Błyskawicznie podejmowana decyzja, szybkość działania, trafność wydawanych poleceń – wszystko to zagrane przez Dymśzę za pomocą plastycznego ruchu, gestu i jednoznacznie w tonie wydawanych decyzji, a podkreślone w dodatku odmiennością odzienia, wskazało jeszcze raz na znaczenie szczegółu granego epizodu. W ten

sposób aktor unaoczniał wartość gry ciałem i intonacją związaną z emocjonalnością przedstawianej sytuacji.

Kolejne ujęcie przynosi pierwszy punkt kulminacyjny w akcji filmu. Przedstawia wizytę robociarskiej trójki warszawiaków w willi amerykańskiego attaché Briggsa zajętej obecnie przez wysokiego stopnia hitlerowskich oficerów. Dymśza rozpoczyna to ujęcie grając podwójną mimiką. Wobec kontrolujących jego pisemną „ofertę” Niemców zachowuje kamienną twarz, ze zdawkowym, grzecznościowym uśmiechem, wobec kolegów kieruje ich ruchami i dodaje im otuchy charakterystycznym spojrzeniem i mrugnięciem powiek. Sytuacja, w której znalazł się bohater po prostu wymusza na nim taką dwulicowość zachowania, bo tylko ono dawało szansę powodzenia tego brawurowego przedsięwzięcia.

W ogromnym, klasycznym gabinecie z biblioteką, ze starym kominkiem, ze stojącym na nim siedmioramiennym świecznikiem, stoi także kluczowy dla akcji mebel. Na klasycznym perskim dywanie jest antyczne biurko. Tyle, że przy nim siedzi groźnie wyglądający grubas w generalskim mundurze i okularkach, wertujący jakieś papiery, delikatnie stukając butem o parkiet. Sytuacja zaczyna być napięta, bo według planu Jumbo, schowek miał się znajdować właśnie pod biurkiem. Dymśza zajmuje miejsce pod oknem, spoglądając rozpaczliwie z profilu na Niemca i jego zdecydowanie podrygującą nogę. Na odległość wyznacza Piskorszczakom polecenie odliczenia odległości od kominka do feralnego biurka, dokonując jej pomiaru gestykulacją rozpiętej na szerokość dłoni. Miał tego dokonać „Szmaja”, starszy Piskorszczak miał go ubezpieczać, a on miał w taki sam sposób mierzyć tę przestrzeń od okna. Jeśli wszystko byłoby w porządku dłonie ich obydwu (tj. „Szmaji” i Maniusia) powinny się spotkać gdzieś pod krzesłem, na którym siedział tenże gruby oficer. Tu miała być kasetka. Po ustaleniu tego planu działania przystąpiono do dzieła. Wszystko okazało się wyliczone prawidłowo gdyby nie, to że gruby oficer cały czas trzymał nogę na wyliczonej przez przyjaciół powierzchni. Maniś mimicznie nakazał więc odwrót na punkty wyjścia (kominek i okno) i sam podjął natychmiastową decyzję o wybiciu szyby, prowadząc tym samym do przeciągu, który porwał z biurka niemieckie dokumenty i wywołał wściekłość oficera, który porwał się z miejsca. No, ale o to chodziło.

Jednak okazało się, że on wpadł po prostu w szal i trzeba go było natychmiast uspokoić, tym bardziej, że wezwał do wyjaśnienia sprawy swojego zastępcę, a ten podkomendnego. Sprawy podjął się Dymśza, który wybornie udając postawę tłumaczącego w dobrej wierze robotnika, a za chwilę pełnego wybuchowej irytacji szefa grupy, wobec tego kolegi, który miał jakoby doprowadzić do przeciągu próbując w ten sposób naprawić żalną sytuację, w której nasi robotnicy się znaleźli. Udało mu się to w zupełności, bo Niemcy

postawili ultimatum: w ciągu godziny wszystkie szkody spowodowane przez przeciąg mają być naprawione, a oni sami za godzinę wrócą dla kontroli, czy wszystko zrobione. Jednym słowem powstała wymarzona sytuacja do zabrania spod parkietu koło biurka wymarzonej kasetki z dolarami i ucieczki, rzecz jasna...

Tyle tylko, że trzeba było znaleźć tę kasetkę, a mimo gruntownego rozkopania całego pokoju, kasetki ani śladu! Tymczasem do wyznaczonej przez Niemców godziny zostały minuty. Maniuś znów podejmuje jedynie słuszną decyzję o natychmiastowej ucieczce przez wybite okno, bo to, że dojdzie do rozrachunku z Jumbo za wprowadzenie ich w błąd, to rozumie się samo przez się, ale najważniejsze są życie i wolność, stąd konieczność wymknięcia się z pułapki. To oczywiste. Uciekając przez ciemne ulice miasta (w dodatku przed policyjnym pościgiem – „Halt! Halt!”) bohaterowie wracają do punktu wyjścia, czyli do mieszkania Aniołków, gdzie wszyscy czekają na nich i na pieniądze z ogromną niecierpliwością. „No i co? Macie?” – „Mamy!”, odpowie zgryźliwie Dymsha, „ucho od śledzia!” „Ale dlaczego?” – pyta Jumbo. W tym momencie Dymsha bierze duży kaktus z wazonikiem: „Trzymaj!”, mówi do siedzącego „Szmaji”, po czym mając wściekle utkwione oczy w Murzyna, rozpoczyna: „Dlatego do wielkiej cholery, że ty, afrykańska lebiego (pogardliwe określenie nieudacznika – jak sądzi Maniuś), ty niewidymko z samego środka puszczysz (typowy neologizm Wiecha) humorystyczną drakę z kolegów uskuteczniasz? (wiechizm – w znaczeniu: realizujesz) warszawskich szoferaków na stolarskie roboty, na przestawianie pieców napuszczasz! (wiechizm – w znaczeniu: naciągasz). I dalej „pod tą podłogą nie tylko miliona złotych, nie tylko żadnej skrzynki z dolarami, ale nawet karaluchów ni ma i nigdy nie było!” Kiedy załamany Jumbo zapytał go w dodatku: „A gdzie szukaliście?” – rozjuszony Maniuś odpowiedział mu powoli i dobitnie: „Jak to gdzie, rzecz jasna, że na parterze!” Grom z jasnego nieba. Jumbo jest dobitny. „O rany! (charakterystyczny warszawski wykrzyknik) – Czy ja im mówiłem, że na parterze? Przecież mówiłem, że na pierwszym piętrze!” No, tak, tyle tylko, że wejście na parter odbyło się de facto na życzenie Maniusia, który prosił redaktora Zagórskiego o stosowne niemieckie pismo dotyczące remontu wszystkiego, a „wszystko” zgodnie z niemieckim porządkiem, zaczyna się na parterze. A po drugie, zgodnie ze scenariuszem Jumbo niczego o pierwszym piętrze nie mówił. Zaś o tym, żeby to w scenariuszu precyzyjnie określić Wiechowi i Brokowi jako scenarzystom, inteligencji i logiki nie stało. Nie był to zresztą jedyny moment braku tych wartości w tym filmie. Świadczy o tym np. wątek redaktora Zagórskiego, który nie wiadomo po co wybrał się pod Częstochowę (czyżby pielgrzymka?) i nie wiadomo jak wysiadł z pociągu? Ot, pewnie była stacja, peron i spacer. Wiarygodną historię przygotowania ucieczki z pociągu (wiozącego

go zresztą do Oświęcimia), dzięki podrzuconym do wagonu jeszcze w Warszawie narzędziom przez zaprzyjaźnionych kolejarzy, opisuje co prawda Wiech, ale czyni to w powieści. Do tego, żeby logicznie ten wątek poprowadzić w scenariuszu zabrakło Wiechowi–scenarzyście i wyobraźni i logiki.

Dymsza w tym epizodzie akcentował z jednej strony czysto wiechowskie słowotwórstwo, ale melodia zdania, do której je wprowadzał, była cytatem z ogólnych stereotypów emocjonalnych, takich jak pogarda, ironia, oburzenie. Równocześnie jego gest był w willi, ilustracyjny (gdy pokazywał komicznie, jak mierzyć odległość posługując się i dłonią i podeszwą), błagalny (gdy po spowodowanym przeciągu i wybiciu szyby usiłował przekonać Niemców, że właściwie nic się nie stało), zaś u Aniołka podczas rozprawy z Murzynem był to gest pełen pogróżki, nonszalancji i wściekłości zarazem. Jedynym komicznym rekwizytem był w tym ujęciu wazon z ogromnym kaktusem, którym Dymsza po słowach Jumbo, będąc już na granicy furii, właśnie zamierzał się z nim „skontaktować”. Na szczęście, zdołał opanować swoje nerwy, ale było groźnie, a tę emocję komik zagrał bardziej niż sugestywnie.

Podsumowaniem całej tej sekwencji był kadr z widokiem na willę i patrolujących przed nią najpierw jednego, a potem dwóch Niemców „w blaszanych kapeluszach” (wiechizm, w znaczeniu, hełmach). Najistotniejszy w tym ujęciu był jednak jaskrawo kontrastujący z warszawskim akcentem, ale i intonacją zdania z poprzednich ujęć, ton komentarza Maniusia, który bezbłędną i dykcyjnie i frazeologicznie polszczyzną, z pewnym męskim żalem podkreślał straconą okazję. Stracona okazja do zdobycia fortuny spowodowała konieczność radzenia sobie w inny, może mniej spektakularny, ale za to bardziej skuteczny sposób. Wszak „żyć z czegoś trzeba było, ale z czego?” Handel. Byle czym, byle gdzie, byleby obrót był. Następuje teraz istotne ujęcie, w którym Dymsza występuje niemal jak warszawski mafioso. Oto w trakcie debaty u Aniołka, słychać nagle zza drzwi rozkaz: „Öfften! Politzei!” Panika. Ucieczka na piętro. Kiedy okazuje się, że to „Szmaja” zakpił sobie w ten sposób z „ferajny” Dymsza przyjął go zimno, wręcz z okrucieństwem w głosie: „Za taki kącik humoru to można kilka tygodni na chirurgicznej sali w szpitalu poleżeć”. Ponadto, ręce z groźną nonszalancją trzymane w kieszeni i manifestacyjna ignorancja dobrej woli „Szmaji”. Dopiero mająca nastąpić z jego strony poważna obietnica „handlowego charakteru” przywraca chłodne, ale z tendencją do poprawnych – stosunki. A była to obietnica rzeczywiście niekonwencjonalna i dlatego wzbudziła pewne zainteresowanie. Chodziło o przejęcie „towaru” z niemieckich pociągów stojących „na Gdańskim” „Z naszymi kolejarzami sprawę przez bufet się przetknie (wiechizm – w znaczeniu: załatwi) i gotowe. [...]. Interes jak

złoto!”- akcentuje „Szmaja”. Kiedy za moment wsadził głowę w drzwi uczestniczący w tym handlu znajomy pośrednik „Szmaja” jeszcze tylko podkreślił gospodarzowi: „Panie Aniołek, Pan kupujesz, my sprzedajemy!” Okazuje się, że w pierwszym worku było coś niezwykle ciężkiego, ale i ruszającego się. Były to żółwie dla niemieckich restauracji. Trudno: *Kto handluje, ten żyje* – jak się wówczas śpiewało w Warszawie¹²⁵.

Po tej dostawie, która odbyła się późnym wieczorem, następuje zmiana planu. Dzień. Na ulicy stoi dwukołowy wózek, a przy nim Dymśza w marynarce, cyklistówce i z krawatem trzyma ręce uniesione do góry, przy czym w jednej z nich trzyma wysoko nad głową żółwia, pokrzykując spontanicznie na całe gardło:

„Hej! No i komu, komu, taka bomba,
No i komu! Na zupe, na stukanie, na jajecznicę i na grzebienie!
U każdego nie ma tego, co się u mnie znajduje,
Panowie i Panie! Żółw za życia dosłownej rozrywki umysłowej nam dostarcza,
A po zabiciu, w charakterze żółwiowej zupy swoje zastosowanie posiada,
Brać i wybrać! Mięso z chrzanem, potęga, tak smakuje,
A ze skorupy dają się gęste grzebienie wyrabiać,
Brać Panowie taka okazja! Komu, komu, bo idę do domu!
Tylko tutaj! Każda sztuka prawie darmo, bo 25zł!”

Kadry ukazujące sprzedaż żółwi z warszawskiej ulicy swoim rytmem i melodią frazy są „cytatami” nie tylko z ulicznej sprzedaży z czasów okupacji, opracowanym przez Wiecha-scenarzystę, są także obrazami do złudzenia przypominającym, cytaty ze sprzedaży krawatów przez Dymśzę w komedii *Robert i Bertrand*. Źródłem obu tych aktorskich inspiracji były ulice Warszawy, nie należy tylko wiązać ich wyłącznie z czasami okupacji. Folklor uliczny tamtych lat wywodził się bowiem jeszcze z czasów przedwojennych tego miasta.

Maniuś po przypadkowym spotkaniu, podczas tego handlu, redaktora Zagórskiego z narzeczoną, idącego w dodatku z „trefnym towarem”, zabronionym przez Niemców podczas okupacji, w oka mgnieniu zmienia się w rozkazującego i doświadczonego w ulicznych łapanek oficera. Zabiera od redaktora siatkę z gazetkami i granatami, a zwinąwszy interes z handlem pędzi do mieszkania Aniołków. W tej sekwencji Dymśza gra po kolei: ulicznego handlowca z Warszawy, zdecydowanego oficera podziemia i mężczyznę udającego w knajpie Aniołka (z umieszczoną tam trumną) pośmiertną boleść. To Maniuś widząc pijanych hitlerowców z konfidentem, błyskawicznie decyduje się odegrać komedię umierania (na

¹²⁵ Zob. film fab. *Zakazane piosenki*, w reż. Leonarda Buczkowskiego (Warszawa 1947, I wersja, Warszawa 1948, II wersja).

przekór okupantom wydaje polecenie dwu grajkom, aby grali *W mogile ciemnej*), jako iż podobno Niemcy szanowali wartości związane ze zgonem. Sam ze śmiertelną powagą, wolno, dostojnie i na pokaz zdejmując swoją cyklistówkę, kontrolując tylko oczami sytuację wewnątrz lokalu. Orkiestra poważnie wstaje, do sali wchodzi skąpy kondukt z wdową ubraną na czarno, z welonem na twarzy (jak się okaże był to Jumbo, przybrany pseudonim: Emilia Czarnomordzik). Było to ujęcie utrzymane w tonie bardzo dosłownego, czarnego humoru okupacyjnego.

Cięcie i zmiana planu. Na ekranie pojawia się widok na skądinąd znaną willę w Alei Róż, z idącym chodnikiem eleganckim starszym panem w czarnym płaszczu i okrągłym, niewielkim kapeluszu, ale za to w jasnych, również okrągłych okularkach i teczką pod pachą. Mężczyzna idzie powoli, spokojnie rozglądając się na boki. Widząc dozorcę na środku ulicy, powoli doń podchodzi i uchylając grzecznie kapelusza pyta z uśmiechem, dając mu po sposobie mowy do zrozumienia, że mimo eleganckiego wyglądu, jest rdzennym warszawiakiem: „Szanowny Panie, słyszałem, że tu już nie ma wojsk. Czy faktycznie?” Po otrzymaniu potwierdzenia tej sugestywnej wątpliwości następuje najazd kamery na Dymśkę (on to był bowiem w tej roli), wchodzącego na I piętro domu (co domyślniejsi widzowie wiedzą już dlaczego), a potem sprawdzającego na drzwiach wizytówkę zniemczonego Polaka (o nazwisku Gruschka). Dymśka spokojnie puka. Drzwi się otwierają i widać w nich twarz Bielickiej, z nie zdjętymi paroma lokówkami na głowie. „Pan do kogo?” – pyta zaciekawiona – Dymśka elegancko uchyla kapelusz i odpowiada: „A właśnie do Pani Szanownej (wiechizm składniowy), tylko (zakłopotanie) nazwiska zapomniałem”. „Apolonia Karaluch(sic!)” – „O to, to, to, to, to” – odpowiada wyraźnie uradowany Dymśka. „A pan w jakim interesie?” – „Osobistym”. I teraz nastąpią dobre maniery: „Jestem Walery Szychnicki, bezrobotny profesor Uniwersytetu Warszawskiego”; i od razu przejście do rzeczy: „Posiadam pachnące mydełko, tudzież (!) prawda krem, pastę do zębów. [...]”. „A te mydełko to po czemu?” – pyta dociekliwie Bielicka. Tu aktor daje pierwszy pokaz męskiego komplementu, szkoda że skażonego przymiotnikowym wiechizmem: „Wyjątkowo jak dla Pani, za tę większą ilość osobistej urody” – długie spojrzenie na twarz i ponętny biust symbolicznie rozcięty, chichot Bielickiej i skromna ucieczka z twarzą spod ognistego spojrzenia nieznajomego. „Po 5 złociaków od sztuki” – zamyka propozycję Dymśka. Przez cały czas trwania tego dialogu to jednej strony akcentowane są (wymuszone przez scenariusz) słowotwórcze wiechizmy, które aktor miał w swoich replikach, a z drugiej strony eksponowana jest inteligentna, trochę dżentelmeńska, trochę kokieteryjna intonacja, połączona z wykorzystaniem dowcipnej treści słów scalonych ze spojrzeniem i figlarnym ruchem. Gdy Bielicka ironicznie mówi o swoim

gospodarzu jako o „fokstrocie” (ironiczno-żartobliwie: folksdojcz), który się „okropnie boi, by mu ktoś bomby do mieszkania nie włożył”, dlatego mieszkania „trzeba cały dzień pilnować”. Wówczas bohater komentuje to i z lekka złośliwie, i humorystycznie i kokieteryjnie: „Ojej, chociaż to niemożliwa nuta (gdzież taki podwórkowy zwrot w ustach profesora uniwersytetu) dla tak ślicznej kobietki, co to i polędwiczkę i cynaderki ma na miejscu”. Tak mówi doświadczony Dymśza, trącając figlarnie Bielicką tu i ówdzie, ale ta z dystansem go ofuknie i rozmowa w tej materii się kończy. Natomiast dalej bohaterka rozmarzyła się o tym jakby to było dobrze, gdyby w tych trudnych czasach znów pojawiły się na zewnątrz katarynki i pojawili się magicy dla urozmaicenia tego „grobu rodzinnego”, jakim stały się domowe podwórka. Dla Dymśzy był to pomysł świetny i w lot go zaakceptował, upewniając się wszelako czy pani Apolonia na pewno lubi takich magików. „Och, pasjami!” – rozwiąła jego wątpliwości. W ten sposób w filmie powstało logiczne uzasadnienie dla następnej sekwencji.

Radykalna zmiana kostiumu z robociarskiego na wysoce inteligencki (cyklistówka na kapelusz, codzienna marynarka na elegancki płaszcz), wprowadzenie specyficznego rekwizytu (teczka biurowa pod pachą, z kosmetykami), główna rola dżentelmeńskiej intonacji i trochę gestu z prostackiego „podrywu” – wszystko to sprawiło, że postać profesora uniwersytetu nabrała barwy i przestała być manierycznym obrazkiem warszawskiego inteligenta, posługującego się „wiechowszczyzną” jako swoim językiem.

Kolejny cykl ujęć otwiera przed widzami nieoczekiwanie zupełnie inny świat. Świat improwizowanego na podwórku teatru ulicznych magików, złożonego z trupy trzech postaci, konferansjera i trojga muzyków, wśród których jest pokryty strzępami „deseniowatych” materiałów, jasnym, płaskim czepkiem i podłożnymi koralami, prawdziwy Murzyn (Jumbo), z czeredą lśniących w zachęcającym uśmiechu, zestawem białych, szerokich, dużych zębów. Prócz niego był i „doktor Kalafonii” (starszy Piekutoszczak), w specyficznym ubiorze (smoking, wypustka, frakowa koszula, muszka, cylinder, a do tego jasne pumpy) i z kuglarskimi umiejętnościami robienia czegoś z niczego na przykładzie dłoni, była kobieta w bufiastej bieliźnie, z obwiązaną twarzą. Bohaterka ta „miała przegryzać gwoździe czterocalowe”, aliści biedaczka nabawiła się zapalenia okostnej, a ponadto „w czasie wojennym o wyroby metalowe trudno”. Najważniejszym w tej bohemie wesołych żebraków był oczywiście on, konferansjer–Arlekin. Miał na sobie charakterystyczny kostium. Bufiaste szorty, ciemne rajtuzy, jasną podkoszulkę bez ramion z naszytą na środku na kształt broszki okrągłą ozdobą z materiału. Do tego gładka, błyszcząca, zaczesana do góry fryzura, a gest i

ruchy dłoni miały w sobie coś z wyjaśniania dziecku zagadki i opowieści bajek, bo też i występ trupy na podwórzu w Alei Róż miał w sobie coś z brawurowo opowiadanej bajki.

Dykcja Adolfa Dymyzy, owego Arlekina-konferansjera miała w sobie ton skrupulatności, a zarazem sumitowania się przed żywą widownią, przy równoczesnym, żywiołowym inicjowaniu za pomocą pokrzykiwania francuskimi zwrotami (np. en avant!) wejść poszczególnych aktorów. On sam zaś był rozhasanym na podwórku swoistym concertatore¹²⁶, przebiegającym żwawo wzdłuż i w szerz cały podwórzec. Jakby tego było mało Dymyza tłumaczył, wyjaśniał, informował i zachęcał, a prócz tego eksplodował samozadowoleniem, że oto przychodzi mu być konferansjerem tak niezwykłej ekipy.

Jednak scenarzyści popsuli tę uroczą aktorską woltę wprowadzając chaos i kompletny brak logiki w poczynaniach bohaterów (Murzyna Jumbo i Dymyzy) w ich poczynaniach w finale ujęcia. Nie wiadomo na przykład, po co Jumbo poszedł do Apolonii na I piętro ze sznurem i workiem, jak wyjaśnić sensownie motyw ich poszukiwań przez Dymysę, koncentracji zdjęć na zarżniętym indyku i płynącym zeń wąskim strumyczku krwi? W powieści logika sytuacji była i dużo wyraźniejsza i co oczywiste, bardziej czytelna. Takich logicznych „wpadek” w filmie był cały szereg, ale ich analiza nie jest moim celem.

Wprowadzając – to jedno z kluczowych dla analizy sztuki aktorskiej Dymyzy – ujęcie do filmu, reżyser dał możliwość dzięki montażowi dostrzeżenia przede wszystkim parodystycznych umiejętności wielkiego komika. Dymyza w tym filmie jest jedynym aktorem, który gra prawdziwie różnorodne, urozmaicone słownie, poprzez bogactwo wiechizmów, epizody. Przypominam, ten film nie ma ciągłej, płynnej akcji. Wielość psychologicznych motywacji i emocji jest skąpa, tym bardziej, że tak naprawdę są zarysowane jedynie wątki próby zdobycia pieniędzy z kasetki pozostawionej Murzynowi i wątki alkoholowego urozmaicania sobie życia. Główny bohater, właściciel lokalu, Konstanty Aniołek (Feliks Chmurkowski), o parametrach „brzusznym okazałości” Antoniego Fertnera, jednak bogactwa farsy mógłby się od niego co najwyżej uczyć. Nie wolno bowiem grać jednej postaci jednym tonem, jedną melodią zdania. Natomiast Adolf Dymyza próbował swoją postać Maniusia Kitajca kształtować, przechodząc z nią inaczej od ujęcia do ujęcia. Jednak jego koncepcja gry polegała na zamknięciu wewnętrzną kompozycją owych ujęć i aktor musiał się zmieścić w ogólnej konwencji epizodu, np. w spotkaniu u pani Fijałkowej (wdowy po 3 mężach) w celu zaproszenia jej na jeszcze jeden (nazwijmy to pogrzeb, podczas gdy miało to być „spotkanie alkoholowo-towarzyskie”). Podczas tego ujęcia Dymyza grał rolę

¹²⁶ Bohater z commedia dell'arte. Zob. m.in. w: Allardyce Nicoll, *Dzieje teatru*, Warszawa 1974, s.10 i n.

warszawskiego dżentelmena, który zapraszał bywałą w żałobnych procesach znajomą na żałobną stypę dającą swoistego rodzaju alibi (okupacja!) dla przewożenia z „ferajną” i panem Aniołkiem bogato zaopatrzonej trumny (oficjalnie z nieboszczykiem). Wielką pokusą było dla niego słowo. Bogactwo prowincjonalnej treści, sugerowanie określonej – a ja dodaję – sztafepowej linii melodycznej zdania, tworzenie poprzez kontakt międzywyrazowy określonego klimatu sytuacji, wszystko to powodowało, że komik miał do wyboru trzy drogi: albo grać ilustracyjnie w zgodzie ze słowem autora-scenarzysty, albo grać „na kontrze” przeciw temu słowu, albo grać równoległe i obok tego słowa, wykorzystując przy tym możliwość sygnalizacji wartości niesionych nie tylko poprzez słowo, ale także mimikę, gestykulację, ruch czy kostium, po to by stworzyć bogatszy w swej kreacji obraz. Przy czym słowo w takim kontekście mogło wcale nie być decydujące, choć na pewno było kreatywne i w tym zestawie wcale nie ma sprzeczności. Ze względu na posiadane bogactwo środków aktorskiego wyrazu, a zwłaszcza parodii, Dymśza wybrał zdecydowanie trzeci wariant, a ja myślę, że było to optymalne rozwiązanie dla tego nachalnego w swym komizmie scenariusza.

Na zakończenie, skoro już o nachalności komizmu mowa, warto – jak sądzę – mieć na uwadze jego specyfikę (aż nazbyt oczywistą) w nazwach własnych tego filmu. Budowanie śmieszności obrazu z tworzenia podświadomego kontrastu stereotypu emocji znaczenia z wyglądem, z wizerunkiem zewnętrznym jest tylko dowodem zbyt prostego – by nie rzec – prostackiego myślenia zarówno autora-scenarzysty, jak i reżysera. A oto dowody tych przygnębiających dla twórców „komediowych” inicjacji słownych w tym filmie:

- 1) Imię i nazwisko: Konstanty Aniołek – pole skojarzeń? Konstanty – powaga, władza, dostojeństwo, Aniołek – religijny (zwłaszcza dla dzieci, drobny, plastyczny, ze skrzydełkami, w powłóczystych szatach, unoszący się dla troski i opieki nad małymi dziećmi opiekun, do którego wierzące matki uczyły swe dzieci specjalnych modlitw). W filmie Broka i Wiecha wizualny obraz pana Aniołka jest zgoła odmienny. Jest to bardzo łysiejący mężczyzna, o wydatnym brzuchu, z kręconymi do góry wąsikami, o rubasznej, ale i ciepłej intonacji. W zachowaniu jest jowialny, pobłażliwy i dobroduszny. Kocha alkohol i zna się na nim, ale nie lubi ryzykować. W domu daje sobą powodować przez „kochającą żonę”. Jest typem dobrotliwego pantoflarza, w myce i długiej pizamie. Mówi wyłącznie warszawskim żargonem, tj. wiechizmami, a w sumie wiechowszczyzną, która w zderzeniu z ogólnospołeczną normą kultury literackiej wypowiedanego słowa może być i śmieszna, tyle że wypowiedana w filmie jest przeraźliwie monotonna i pozbawiona iskry bogactwa różnorodności. W ten sposób stworzony został przez twórców filmu bardzo prymitywny, pozbawiony za

grosz finezji mechanizm komizmu aluzji modlitewno-wizualnej, który miał budzić wesołość. Czynił to, ale tylko na zasadzie pewnej niespodzianki w pierwszej fazie filmu. Potem, jakby powiedział Gombrowicz: „była tylko nuda”.

- 2) Nazwisko „trumniarza”, pana Konfiteora (po łac. Confiteor – szczere wyznanie wiary), posiadającego zakład z usługami pogrzebowymi, noszący nazwę „Wieczny Odpoczynek” (dla znających modlitewny rytuał, w domyśle: „Racz mu dać Panie, a światłość wiekuista, niechaj mu świeci. Amen”). Prowokowanie takich skojarzeń przez słowo jest zbyt dużą dosłownością z komicznym celem. Tu znów urągający dobremu smakowi styl takiego myślenia jest – zdaniem autora – wprost żenujący, natomiast dodanie do jego charakteru zabawnej cechy określania postury i nazwiska człowieka poprzez przydanie mu parametrów trumiennych i posługiwanie się taką formą na co dzień („Pan jesteś siódemka z podwójnym okuciem!” – jak powie do Aniołka właściciel firmy), bo „pamięci do nazwisk nie mam, a w numeracji łatwiej mi się rozeznać” – w tym przypadku było bardzo celnym, humorystycznie trafionym zabiegiem. Po prostu dowcip żalobnego absurdu.

O ile na pytanie o uniwersalność komizmu Adolfa Dymy w tym filmie można odpowiedzieć twierdząco, o tyle odpowiedź na pytanie o wspólnotę radosnej reakcji i pogodnej zadumy aktora i widza przy przedstawianych filmowych sytuacjach może budzić wątpliwości. A dzieje się tak dlatego, ponieważ i nad sytuacjami i nad aktorami dominuje słowo, tworząc tym samym dla filmu trwałą otoczkę folkloryzmu Warszawy, która z czasem straciła swoją wartość i znaczenie, stąd przenikanie prawdy o człowieku ma zbyt zawężony charakter. A przecież film fabularny nie jest „szatkowaną” kroniką, w której ginie dramat człowieka na rzecz wydarzeń, w których co najwyżej bierze udział. Mało tego, wiechowszczyzna stała się przykładem próby wymuszania na świecie ekranowym prowincjonalizmu słowa. Na szczęście, ekran nie jest słowem pisany, sugestywność obrazu i dźwięku dała twórczemu aktorowi szansę obrony przed dominacją takiej wąskiej formuły słowa.

Rozdział XVI

Epikurejczyk polskiej komedii filmowej 1933 – 1939?¹²⁷

„Cel życia?
Bawić innych i...
Być sobą...”
Adolf Dymśza

Przedstawiona praca została zbudowana według jednej zasady: zapis słowny obrazu filmu wzbogacony próbą logicznej i precyzyjnej impresji nastroju oraz klimatu dzieła, poprzez wzajemne przenikanie i eksponowanie znaków teatralnych (tj. znaczenia i dykcji słowa, mimiki, gestu, ruchu, kostiumu, łącznie z fryzurą i charakteryzacją, dźwiękiem, dekoracją, rekwizytem) oraz filmowych (rodzaje ruchów kamery oraz planów), miał „otworzyć” się dla współczesnego entuzjasty kina i uzasadnić grę aktora w sposób możliwie obiektywny, ale także frapujący. Opisy oraz interpretacje filmów powinny stać się dla czytającego tę rozprawę drugim „językiem ekranu”. Językiem słowa uruchamiającego wyobraźnię. Językiem przyjemności.

Moim zadaniem była również próba odpowiedzi na pytanie: Czy Adolf Dymśza poprzez walory swej gry aktorskiej był twórcą-autorem, wywołującym różnorodny i prawdziwy ruch wartości komizmu prawdy w prezentowanych kolejno komediach, i na czym ten ruch miałby polegać? Sens tak postawionego problemu polegał na zrozumieniu i krytycznej świadomości potencjału bogactwa tkwiącego w polskiej komedii filmowej, która opierała się na wielu niezwykłych talentach aktorskich. W tym przypadku bowiem, aktor który w ujęciu krytyków miał być warszawskim „prowincjałkiem”, z którego pośmiać się można na widowni, a jeszcze bardziej przy dowcipnych plotkach w kawiarni, moim zdaniem

¹²⁷ Epikur (341-270 p.n.e.) – główny twórca hedonizmu w filozofii greckiej. Naczelna zasada etyczna na frontonie domu i ogrodu gdzie mieszkał brzmiała: „Gościu, tutaj będzie ci dobrze, tutaj najwyższym dobrem jest przyjemność” i była podstawową deklaracją jego szkoły (od 306 roku p.n.e.). W Atenach zaś do osiągnięcia szczęścia miały prowadzić: rozum, cnota, przyjaźń oraz traktowanie życia (tutaj i teraz) jako wartości najwyższej. Ponadto, etyka greckiego myśliciela czyniła człowieka odpowiedzialnym za własne szczęście i nieszczęście. Ta część dorobku Epikura była najważniejsza dla interpretacji indywidualności aktorskiej Adolfa Dymśzy i jej kulturowego przesłania. Wszystkie uwagi o filozofii *Myśliciela z ogrodu* czerpię za: M. Pąckińska, *Hedonistyczna etyka Epikura*, Warszawa 1959 oraz Władysław Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t.1, Warszawa 1968, s. 150-158.

może być potraktowany jako artysta humoru. Zestawienie – zwłaszcza jego przedwojennych komedii – połączone z ich analizą, aż nadto dobitnie wskazuje, że patrząc na nie i na niego z perspektywy czasu i syntezy (choćby fragmentarycznej) mamy do czynienia nie tylko z wielkim artystą humoru¹²⁸. Moim zdaniem mamy również do czynienia z najbardziej konsekwentnym aktorem uśmiechu i pogodnej zadumy w międzywojennym, rodzimym kinie, zaś jego związki z myślą Epikura okazują się być zadziwiające.

Otóż dziś, ponad 2000 lat od czasów Hellady, wraz z burzliwym rozwojem cywilizacyjnym, okazuje się, że spostrzeżenia greckiego filozofa były genialnie przenikliwe. Człowiek potrzebuje oprócz swojej rzeczywistej codzienności, świata fikcji, dobroci przez przyjemność, marzenia i natury, dlatego też człowiek w swym rozwoju, po prostu wręcz musiał stworzyć kino, a w nim świat komediowej zabawy, dramatu z happy endem lub mądrości nauki życia. W czasie projekcji filmu dochodzi do rekultywacji epikurejskiego ogrodu i mniej lub bardziej intensywnego doznania fascynacji, radości, tajemniczości. Drugi świat drga, a czasem wspólnie z widownią eksploduje emocją. Żyje. Drugie życie w kinowej sali wychodzi z bloków i rozpoczyna swój bieg z przeszkodami dla nas. Dla widzów, którzy czasem zaciskają palce, ale nadchodzi meta. Powoli zapala się światło. Koniec. Jak Epikur w swoim ogrodzie proponował swoim słuchaczom rozum, cnotę, przyjaźń i więź z naturą (kwiaty!), a wszystko w aurze skromności, by w ten sposób osiągnąć przyjemność i szczęście, utrwalające największą wartość dla człowieka, jaką jest życie, tak wielki polski komik, zwłaszcza lat międzywojennych, Adolf Dymśa, proponował polskim widzom filmowym te same wartości do przeżycia w chwili odbioru ekranowych komedii, w których grał wyłącznie wiodące role. Dlatego można – jak sądzę – zaryzykować potwierdzenie sugestii tkwiącej w tytule niniejszych uwag. Ze względu na bogactwo różnorodności granych postaci, różnorodność eksponowanych ludzkich temperamentów, wielość podpatrzonych szczegółów z fragmentów życia, zachowań, przyzwyczajzeń czy emocji, a przede wszystkim ze względu na sztukę niezwykle finezyjnej parodii, przetykaną kpina Madam Dobroci i ot tak, od niechcienia, genialnością imitacji dźwięków natury, a przy okazji związku z ideą szczęścia dzięki przyjemności, zaproponowaną jeszcze przez Epikura oraz dzięki wydobyciu ludzkich aspektów drogi do pogodnego dobra w budowie osobowości swych bohaterów, ten wielki

¹²⁸ Mamy do czynienia z artystą filmowym, do którego w pełni i w szczególny sposób odnoszą się słowa napisane w 1996 roku przez Dorotę Fox na temat aktorstwa kabaretowego: „Indywidualny styl – zauważyła autorka – był wypadkową doskonałej techniki oraz szczególnej osobowości aktora, jego temperamentu. Dlatego o specyficznym stylu Adolfa Dymśy decydował przede wszystkim tajemniczy fluid komicznego szaleństwa”. Dorota Fox, *Aktorstwo kabaretowe...*, Ibid., s. 121-122.

komik miałby prawo – tak myślę – do tytułu „humanisty uśmiechu w polskiej komedii filmowej”.

Aby przedstawić argumenty potwierdzające moje stanowisko wywodzące się z odbioru konkretnych komedii Dymy, niezbędne jest przyjęcie jeszcze jednego założenia. Otóż jestem przekonany, że humanistyczna myśl filmowa, stanowiąca interpretacyjne podłoże proponowanego określenia dla Adolfa Dymy, wywodzi się tak naprawdę jeszcze z Demokrytejskiej „teorii podobizn”, do której zresztą w swoich koncepcjach nawiązywał także Epikur. Parafrazując ją – można by rzec – iż wrażenia, które notuje do filmowej rejestracji aktor, nigdy nie kłamią, ale dotyczą bezpośrednio nie samych przedmiotów, lecz „podobizn”, które są przez niego wybrane i zaaprobowane przez reżysera, będąc dalej zapisanymi na taśmie. W ten sposób rodzi się cykl ruchomych obrazów filmowych zespolonych z dźwiękiem, które widz postrzega na tej samej zasadzie, jak aktor postrzega wrażenia. Tyle tylko, że widz kadry czy ujęcia zatrzymuje dla siebie i one stanowią (lub nie) o bogactwie chwili ich przeżycia. Natomiast głównym jądrem tego momentu (krótszego lub dłuższego) emocji jest prawdziwość owych podobizn, nawet jeśli występują one w świadomie zastosowanej konwencji, np. realistycznej ilustracji, parodii czy grotesce.

Dyma prawdę poznaje poprzez swoje wrażenia zmysłowe (jak się o nich wyrazi „obserwacje”) i w ten sposób rodzi się jego kryterium (miara) autorstwa roli. W procesie jej tworzenia „podobizny” się zmieniają, a zderzając się z „podobiznami” innych przedmiotów, wytwarzają nowe jakości. Znak teatralno-filmowy, którym na planie operuje aktor (np. inaczej bohater śmieje się na zbliżeniu, inaczej w planie amerykańskim), w ciągu szeregu następujących po sobie kadrów tworzy „podobiznę” życia. Miarą wartości aktora staje się w tej sytuacji zestawienie chwili odbioru, stopnia i różnorodnej chłonności (wrażliwości) widza z kadrami filmu. „Prawda staje się wybiórczą skutecznością przyjętego planu działania” – jak twierdził William James na początku XX stulecia – i ona istnieje w mojej perspektywie interpretacyjnej filmu Dymy. Aktor okazał się mistrzem harmonijnie sprzężonych z sobą, lecz wybranych przez siebie, różnorodnych szczegółów, swoistych stop-klatek życia układanych w humorystyczną konfigurację. Właściwie w każdym z przywołanych filmów kryterium komizmu poszczególnych bohaterów, czy sytuacji, było dla widza inspirowane precyzją przedstawianych w swej różnorodności detali, które w efekcie tworzyły jedyną w swej odrębności konwencję subtelnej parodii, lekkości i wdzięku. Aktor tworzył, był autorem „zatrzymanych w kadrze” postaci, a nie tylko „powtarzaczem” sugestii reżysera. Czyż więc trudno się dziwić, że w ten sposób stawał się w swych rolach niepowtarzalną osobowością?

Kulturowe związki Dymy z Epikurem, filozofem pogody i szczęścia w uśmiechu, staną się oczywiste po przybliżeniu zaproponowanych przez niego głównych środków prowadzących do tej radości człowieka. Były nimi, jak wspomniałem: rozum, cnota, przyjaźń i więź z naturą. Prześledzenie tych motywów w komediach Dymy, zwłaszcza tych przedwojennych unaocznilo w moim przekonaniu wszechstronność i bogactwo komicznych portretów kreowanych przez niego. Tak pojęty humanizm uśmiechu może być jednak zaskakujący ze względu na tak odległe pole skojarzeniowe, lecz myśl ludzka czasem zmierza do zaspokojenia potrzeb człowieka w zadziwiający sposób.

Pisałem we wprowadzeniu, że Dyma posługiwał się ideą sprytu symbolicznego. Tu pora rozszerzyć tę sugestię. Otóż spryt w ujęciu aktora to – jak rozumiem – rodzaj egoizmu r o z u m u, który z dobroduszną lekkością wykorzystuje (lub przynajmniej do tego dąży – jak w *Dwunastu krzesłach*, *Każdemu wolno kochać*, *Antku – Policmajstrze*, *Pawle i Gawle* czy *Robercie i Bertrandzie*) słabość partnera, niedoskonałość, a nawet łatwowierność jego zamiarów i poczynań. Jest to rodzaj pojedynku działania (Dymy) z biernością (współpartnerów, a zarazem przeciwników na planie). Jest to także swoisty pojedynek, rodzaj konkurencji, dobrego z lepszym (*Paweł i Gawle*, *Robert i Bertrand*, *Niedorajda*), przy czym w postaciach Dymy, sterowanych przez tak pojmowany rodzaj sprytu nie ma bezwzględności lub nienawiści, jest natomiast dominujący uśmiech kpiny w drodze do osiągnięcia zamierzonego celu i wyniku, a takim jest swoiste poczucie wyższości żartu ubranego w komizm akcji i postaci głównego bohatera, jakim we wszystkich komediach był Dyma, nad scenariuszowymi kontrpartnerami. Różnorodność spojrzeń aktora na swoje postacie, sama w sobie pełna lekkości, swady, wdzięku i poloru, widoczna w każdej z analizowanych i opisywanych przedwojennych komedii, w oczywisty sposób dyskredytuje ideę warszawskiego prowincjonalizmu „cwaniaka”, rozpowszechnianą szeroko przez krytykę. Po prostu, zamiast dociekliwości miał wystarczyć plakat, a że tym, który stracił najwięcej na tym procederze, była polska kultura filmowa, przecież jej nikt o zdanie pytał nie będzie.

Drugim charakterystycznym, zarówno dla Epikura jak i Dymy, środkiem wiodącym do szczęścia była cnota. W moich uwagach, ze względu na powstałą współcześnie niejednoznaczność tego słowa, będę teraz używał słowa „szlachetność”. Pojęcie szlachetności u bohaterów Dymy wynika z kilku kryteriów moralnych. Wprowadzonych postaciom przez aktora. Przede wszystkim chodziło im (ale również aktorowi) o to, by nie wyrządzać drugiemu człowiekowi krzywdy lub szkody i nie prowokować do ich powstania, choć mogą powstać zabawne kłopoty. Krzywda jako substytut zła jest negatywną alternatywą szczęścia i radości, zarówno u Epikura jak i Dymy. Jego bohaterowie są szlachetni, uczciwi (według

swoich kryteriów), mimo swych jakże różnorodnych temperamentów i komicznego urozmaicenia (czasem nawet w obrębie jednej roli) nigdy nikogo nie krzywdzą i nie kłamią. Co najwyżej wprowadzają w błąd, ale tylko wówczas, gdy przeciwnik daje im taką szansę. Najlepiej widoczne, ale spośród wszystkich komedii, jest to subtelne zjawisko w *Antku Policmajstrze*, gdzie bohater wspaniale, z kpiącym uśmiechem, wyprowadza w pole carskie „naczalstwo” małego miasteczka, drwiąco obławiając się przy tym na tamtejszej żydowsko-carskiej „finansjerze”, za pomocą chwytu wyuczonego przez przyjaciela jeszcze w Warszawie na targu. W tym procederze wesołego (dla widza) kłamstwa, dla osiągnięcia dobra i zamierzonego celu, najbardziej pomocnym środkiem jest parodia i „gra w drugą postać” (zob. kolejne „przebieranki” w *Wacusiu*, *Dymszy na Wojnie*, *Robercie i Bertrandzie* czy *Niedorajdzie*), a także pozostałych komediach. Tu szczególnie ważna dygresja. Adolf Dymśa tą swoją umiejętnością uratował już po wojnie (1953) sens filmu *Sprawa do załatwienia*, gdzie zagrał 9 epizodów wprawdzie, ale tworzących całościowy obraz ulicy w odbudowywanej Warszawie.

Reasumując refleksje na temat istoty komizmu Dymśy w przedwojennych komediach myślę, że można śmiało powiedzieć, iż o jej głównym walorze decydowała sztuka komicznego „cytowania” różnych przestrzeni życiowych człowieka, wszelako z godną podziwu prawdziwością. To stanowiło o jego nieporównywalności i wyjątkowości.

Kolejną, niezwykle ważną cechą „szlachetności działania” Adolfa Dymśy w jego filmach była skromność i normalność głównych bohaterów. To byli niejako *ex definitione* zwyczajni, prości ludzie z najrozmaitszych środowisk. Nosili w dodatku (jak chcieli scenarzyści), często zbyt nachalne w swym sugerowanym komizmie nazwiska np. w *Dwunastu krzesłach*, główny polski bohater nazywał się Władysław Klepka, w *Każdemu wolno kochać* – to był po prostu Hipek, z kolei w *Antku Policmajstrze* – postać tytułowa oficjalnie nazywała się Antek Król, w *Wacusiu* – był to Wacusz Rosołek, w *Dymszy na Wojnie* – Dodek Wędzonka, a w *Sportowcu mimo woli* – Dodek Czwartek. No i – jak sądzę – rzecz najważniejsza przy rozpatrywaniu tej cechy (tj. szlachetności działań i dążeń): wszyscy oni grali ze swoimi przeciwnikami *fair*, z pełnym wdziękiem i swoistej elegancji sprytem, ale *fair*.

Następną wartością, jakże ważną w stosunkach międzyludzkich, a wobec rozumu równie istotną, była u Epikura i tworzona przez Dymśę ponad 2000 lat później wartość przyjaźni. Ten motyw w przywołanych filmowych komediach, na tle całego dorobku polskiego kina przedwojennego, jest zdecydowanie oryginalny. Inne komedie, nawet te szczególnie komiczne np. *Ada to nie wypada*, *Pani minister tańczy*, *Jaśnie pan szofer*, *Piętro wyżej*, *Jadzia*, *Królowa Przedmieścia* czy inne, wszystkie one w komicznej formie dotykały

ledwie tego poważnego jak by nie było problemu lub też pomijały go w ogóle, chowając się za rozmaitymi parawanami świata amatorów i związanych z tym kłopotów, mniej lub bardziej niezwykłych, zarówno dla męskiej, jak i żeńskiej płci. Powtórzę raz jeszcze: jedynie filmy Dymy w znaczącej ilości (spośród tu prezentowanych) zostały zbudowane na zasadzie kontrastu, ale i przyjaźni i wzajemnej pomocy pary dwojga bohaterów. Tak było w finale *dobrotliwej*, tyle że dla dzieci, *Fortuny w Dwunastu Krzesłach*. Podobnie rzecz się miała w *Każdemu wolno kochać*, tyle że tu finał był zgoła odmienny. Dwaj główni bohaterowie: bezrobotny Hipek z poddasza (Dymy) i kompozytor, Mistrzuni (Maszyński), też z poddasza, dzięki wzajemnej pomocy dochodzili do prywatnego szczęścia i pieniędzy także. Zaś w *Antku Policmajstrze* gdyby nie przyjaźń Antka (Dymy) z Felkiem (J. Kondrat – prawdziwym warszawskim cwaniakiem, który go skutecznie nauczył wychodzenia z najrozmaitszych carskich tarapatów), nic by z jego carskiej eskapady nie wyszło. Wreszcie przyjaźń stała się głównym, choć przede wszystkim żartobliwym motywem, w *Pawle i Gawle* oraz *Robercie i Bertrandzie*. W tych dwóch komediach ten rodzaj pogodnego związku, ale i pomocy, jaki zachodzi między czołowymi bohaterami staje się główną inspiracją, osią samej akcji filmów. A kontrastowość temperamentów, charakterów, ba! nawet sposobu mówienia, żartobliwość intrygi tylko wzmacnia.

W komediach powojennych ten motyw, dla grającego w nich główne role Dymy, po prostu zanika. Tylko w *Nikodemie Dyzmie*, gdzie jego przyjacielem, dzielącym troski i obawy okazał się sąsiad z nad Wisły, o którym on dla jego dobra nie zapomniał, by w trudnych dlań chwilach zabrać go do swych apartamentów. Tak czy inaczej, w scenariuszach powojennych komedii Dymy de facto nie miał „treściowych” partnerów godnych jego aktorskiej inteligencji i wyobraźni. Dlatego wybitne komedie z jego udziałem po wojnie powstać nie mogły.

Zakończenie

Aktorska prawda to świadome, lecz w różnym stopniu i zakresie zespalanie się aktora z punktem odniesienia do kreowanej rzeczywistości. A wszystko to dla widza, który dokonuje swoistej analizy porównawczej, tj. przyrównuje, komentuje i ocenia. Czas wchłaniania przez widza owej prawdy jest zależny od jego doświadczenia i bogactwa wrażliwości.

Adolf Dymśza bardzo pomógł w tworzeniu mitu Dodka poprzez nie tylko humorystycznie niekonwencjonalny model życia, z którego był znany (Dodek dowcipniś i kawalarz). Późniejsi krytycy zdeformowali jednak Dymśzę, redukując go tylko do roli Dodka, rzekomo warszawskiego typu i był to już finezyjny fałsz, dokonany na pomniku arcyzmu filmowej parodii i polskiej realistycznej szkoły komedii¹²⁹. Szanować Dymśzę kawalarza jako artystę humoru, było być może niezręczne i niewygodnie i poza tym wymagało pracochłonnej docieklivosti. Dzisiaj ten mit chyba zaginął, została zafałszowana legenda o aktorze i ją również należy pozbawiać fałszu, np. mocno polemizować z wizerunkiem Dymśzy jako aktora jednej postaci. Sądzę, że uznanie różnorodności i celności filmowej parodii Dymśzy oznaczałoby akceptację jego niepowtarzalności i wprost niezwykłych umiejętności podpatrywania komicznych słabości emocji, zachowania i kostiumu postaci. Krytyki aż nadto ryzykowne wyzwanie.

Filmowy mit aktora tworzy u odbiorcy poczucie specyficznej więzi, rodzaju wspólnoty człowieka z człowiekiem. Dlatego humor jest tak silną wartością, bo śmiech jest specyficznie ludzką właściwością. Umiejętność operowania humorem to przecież swoista zabawa, gra z człowieczeństwem na różnych poziomach, czy falach, choć w jednym zakresie. A wzbogacona obrazem i dźwiękiem staje się dzięki temu niepowtarzalnym generatorem

¹²⁹ Zob. J. F., *Dymśza, aktor niewykorzystany*, „Film” 1962, nr 43, s. 10. W tym wywiadzie aktor stwierdza: „Postać Dodka była niemal w całości, zbudowana z moich własnych obserwacji [...]. Kiedy grałem, starałem się przede wszystkim o przekazanie prawdy o moim bohaterze. Bez zebrania obserwacji [...] nie ma mowy o stworzeniu typu. A nawet, jak mi się wydaje, w ogóle nie może być mowy o aktorstwie komediowym. Aktor komediowy jest wprawdzie krzywym lusterkim, ale jednak lusterkim, musi odbijać rzeczywistość. Komik jest śmieszny tylko wtedy, jeżeli jest prawdziwy, czasami nawet, po prostu tylko dlatego”. Czyli tak czy inaczej najważniejszy był Adolf Dymśza jako twórca propozycji filmowej prawdy; zaś jego nazwanie Dodkiem okazało się zwykłą, wygodną manipulacją krytyki, która w ten sposób niczego nie tłumacząc, niczego nie wyjaśniając, a co gorsza niczego plastycznie nie pokazując, ukryła swą ignorancję za ekspresją (?) i szlabanem pustosłowia nazwy własnej lub przymiotników. Zob. np. jednoznaczny wniosek Krystyny Garbień: „[...] Został więc Dodek – typ warszawiaka – optymista, dzielny, zaradny, umiejący wygrywać „sposobami”, jak sposobami wygrywał Szwejk, Charlie czy amerykański grubasek Fatty”, w: *Dodek*, „Film” 1969, nr 50-51, s. 14.

niezwykłego bogactwa człowieka i jego lustra słabości. Aktorski mit obecności przeistaczać się może w legendę pamięci. Ale tylko wówczas, jeśli ich rdzeniem, swoistą ostoją jest prawda. W wypadku Dymyzy prawdą jest – powtarzam raz jeszcze – idea sprytu symbolicznego, wciągniętego do rydwanu gry inteligencji z koniecznością (np. *Antek Policmajster*, *Dymyza na Wojnie* czy mimo swych literackich odniesień filmowej igraszki z tradycją Fredry *Paweł i Gawel*). A wszystko to dzieje się za parawanem parodii różnych odmian filmowych *emploi* postaci i aktora, utrzymanych w konwencji polskiej tradycji realizmu scenicznego, „zaproszonego” do komedii, choć czasem w parze z groteską i absurdem *par excellence*.

Próbowałem polemizować z koncepcjami krytyków (a właściwie spostrzeżeniami, jako że trudno mi je za koncepcje uważać), którzy *de facto* znikąd, tj. z anegdoty, plotki i powietrza, stworzyli typ Dodka, starając się usilnie, aby tylko w takim charakterze Adolf Dymyza przeszedł ewentualnie do historii polskiego kina (por. Sempoliński i Toeplitz, i następni), a czynili to wykorzystując powszechność jego przydomka w sferach artystycznych, aktorskiej braci i wreszcie tej szerokiej części kulturalnego odbiorcy, któremu potrzebny był nie szacunek wobec tego wielkiego polskiego komika, a iluzja familiarności łatwego i powierzchownego związku. Te „koncepcjo-spostrzeżenia” są ponadto irytujące, ponieważ tworząc w ten sposób legendę, nie tylko ją upraszczają, ale i sprowadzają do zafałszowanych wartości, które następnie rozpowszechniane są poprzez druk i tworzą *de facto* karykaturę „jednej kreski”.

Praca zawiera szczegółowe opisy i interpretacje filmów z udziałem Adolfa Dymyzy (choć bez *Romea i Julci* i *Mojego starego*, które w chwili pisania były niedostępne ze względów technicznych), akcentujące odrębności tekstu, rytmu i klimatu „komediowości Dymyzy”. Postanowiłem bowiem zebrać w całości zarówno impresyjny, jak i precyzyjny zapis komedii Adolfa Dymyzy, nie tylko dla utrwalenia poprzez słowo samych dzieł, ale i oddania klimatu czasu i historii tych obrazów. Inspiratorem tej idei okazał się William James, propagator i w dużej mierze twórca pragmatyzmu, który napisał m.in.: „Ujmować życie w pojęcia – to tyle co wstrzymywać jego ruch, rozcinać je, niby nożyczkami, na kawałki i przyszpilać te kawałki w naszym zielniku logicznym, żeby je można było potem porównywać jak zasuszone okazy”¹³⁰. Stąd dalsza konkluzja: „[...] W głąb rzeczywistości wniknąć można albo doświadczając jej bezpośrednio w ten sposób, że się jest samemu częścią rzeczywistości

¹³⁰ Cyt. za: Adam Sikora, *James i pragmatyzm*. W: *Filozofia i socjologia XX wieku*, Ibid., s.317-331.

(vide – np. obecność na widowni w teatrze), albo wywołując ją w wyobraźni własnej” (np. w konsekwencji obcowania z przekazem filmowym)¹³¹.

Termin polskie kino rozrywkowe (zob. B. Michałek) nie jest tożsamy z „polskim kinem pogodnym”, proponowanym przeze mnie. Polskie kino rozrywkowe opiera się bowiem na strategii spędzania czasu przed kinowym ekranem i utrzymane było i jest w konwencji intrygi komediowej akcji lub wręcz farsy. Natomiast „polskie kino pogodne”, autorstwa Adolfa Dymy, to kino bawiące widza unaocznieniem mu wskazania skomplikowanych, bo różnorodnych aspektów prawdy¹³² o ludzkich słabościach poprzez ich błahość czy po prostu śmieszność. Kino to „występowało” w kostiumie bardzo szeroko rozumianej parodii, parodii filmowych postaci, kreowanych przez tego artystę filmowego żartu¹³³.

Postacie kreowane przez Dymę nigdy nie były przeraźliwie monotonne, nie wywodziły się z jednego warszawskiego społecznego typu i rodowodu, jak twierdził np. Krzysztof Teodor Toeplitz, „wrzucając je do jednego wora” z napisem „andrus” i „cwaniak” (bez odpowiedzialnego uzasadnienia i tak naprawdę lekceważąc prawdziwą różnorodność tych bohaterów). Ich główną siłą była właśnie parodystyczna różnorodność oparta na niesłychanym bogactwie realistycznych szczegółów i dynamicznym kontakcie między nimi.

W *Dwanatu krzesłach* bohaterem był człowiek, chcący pomóc innemu, a przy okazji zarobić.

W *Każdemu wolno kochać* – na ekranie pojawiał się bezrobotny, wrażliwy, uczciwy i mówiący o sobie do swej wymarzonej: „A od czego ta główka Panno Łodziu?”

Antek Policmajster, to nie żaden typ Gogolowskiego Rewizora, jak chcieli tego krytycy, a rozpaczliwie, ale i z komicznym sprytem uciekający przed carską, sądową pogonią, warszawski – trzydziestolatek, adaptujący się w najbardziej nieoczekiwanych sytuacjach swojego życia do kpiarsko traktowanej carskiej Rosji. No, a poza tym, Gogola wypadałoby czytać uważniej.

Wacusz był komedią stanowiącą żartobliwy przykład założonego absurdu na temat zmiany pokoleń, a przy okazji stanowiącą „niewielki budynek z obyczajowych klocków stolicy”.

¹³¹ Ibidem.

¹³² Ibid., s. 322.

¹³³ Zob. William James, *A Pluralistic Universe – 1909*, polski przekład W. Witwicki, *Filozofia Wszechświata 1911*, wypowiedź z którego przytacza A. Sikora, Ibid., s. 323. Parafrazując ją możnaby rzec o zjawisku swoistej filozofii śmiechu Adolfa Dymy w życiu i na ekranie mówiąc, że stanowi ona „wyraz najbardziej osobistych, najgłębiej sięgających cech charakteru człowieka [...] który stanowi jego reakcję na świat zewnętrzny”.

Z kolei *ABC miłości* – to film o pogodnym starciu ambicji z normalnością zrealizowany w komediowym tonie pełnym kontrastów, łagodnych zaskoczeń i delikatnego uczucia, przeżywanego przez głównego bohatera.

W *Dymy na Wojnie* tytułowy bohater był jednoznaczny: „Krakowski chłopak jestem – Dodek Wędzonka moje nazwisko”. Bez komentarzy, tym bardziej, że niejednokrotnie akcentował on swoją polskość, mimo komizmu przypadkowych sytuacji związanych z rolą carskiego porucznika, którą wręcz musiał grać w carskim mundurze.

Ze wszystkich dotychczasowych komedii Dymy odchodzi od czystej komediowości kontrastu i zaskoczenia w *Niedorajdzie*, gdzie mniej lub bardziej humorystyczna jest intryga. Tytułowy bohater łączy tu w sobie załączek pojedynku o wygranie uczucia panny Basi z rysującą się w tej grze groteską akcją i mechanizmem wręcz ekwilibrystycznych zamian ról. Rzecz w tym, że ta komedia jest różnorodna już w scenariuszowym założeniu i aktor koniecznie musiał „wyłożyć na stół” prawdę detali w postrzeganych emocjach i zachowaniach, nawet jeśli miałyby one być przykryte szminką konwencji groteski lub absurdu. Wymagało to jednak od Dymy (raz jeszcze) przedstawienia Florka jako twórczej osobowości, bo chcąc wydobyć różnorodność odcieni komizmu, trzeba było przekonać i naturalnie sprowokować widza do spontanicznego uśmiechu. *Niedorajda* był swoistą komedią „odegrania się na życiu” za lekceważenie i poniżanie ludzkiej godności. A wszystkie te uwagi można by, idąc śladem modelu recenzji Słonimskiego, zamknąć w dwóch słowach: komedia przekory.

Film *Paweł i Gawel* stamował natomiast filmową igraszkę z literacką tradycją, swoisty komediowy filmowy pastisz, skonstruowany według mechanizmu: „co by było, gdyby taki Fredro żył w XX wieku?” Absurdalność założenia i błyskotliwość komediowej akcji połączona została z kontrastem charakterów dwóch przyjaciół (Dymy i Bodo), którzy żyć bez siebie nie mogli, a obok siebie trochę im było trudno.

Robert i Bertrand – to wymuszona warunkami materialnymi ekranowa opowieść o pogodnej przyjaźni dwóch różnych ludzkich osobowości, poprowadzona według klucza (w przedwojennej komedii jakże by inaczej – rozwiązywalnych problemów i szczęśliwego choć paradoksalnego finału).

W *Sportowcu mimo woli* pojawił się Dodek Czwartek, nie jako warszawski cwaniak z ulicy, ale jako błyskotliwy bohater, szukający dobrego zarobku, a nawet bardzo dobrego zarobku jak najmniejszym wysiłkiem, za to z wykorzystaniem do maksimum swego błyskotliwego talentu znakomitego fryzjera i poczucia humoru.

Wnioski końcowe:

- 1) Dodek był mitem żywej, przedwojennej, nie tylko zarejestrowanej na filmowej taśmie ludzkiej osobowości, żyjącej w kręgu warszawskiej aktorskiej bohemy, a ochrzczony tak z racji nie tylko wygody dla skrótu imienia Adolf, ale przede wszystkim osobowości z racji niezwyklej skłonności humorystyczno-anegdotycznych wobec swoich znajomych i przyjaciół. Po wojnie ten mit zaczął stopniowo zanikać i używanie takiej prywatności przez aktora, a tym bardziej przez krytyków jest dowodem niedoceniań prawdziwych osiągnięć Adolfa Dymy jako czołowego polskiego komika filmowego.
- 2) Adolf Dyma był jedynym w Polsce artystą komikiem kina, który potrafił postrzegać śmieszności i ludzkie słabości w tak niezwyklej, gdy chodzi o zakres i przenikliwej, gdy chodzi o treść skali szczegółu, a dowodem są przywołane przeze mnie w różnorodnych kontekstach znaki teatralne, którymi się posługiwał w filmie i znaki filmowe, którymi wspierali go reżyserzy (montaż) i autorzy zdjęć (rodzaje planów i zbliżeń). Drugim podstawowym atutem Dymy była wyrafinowana prawda parodii ludzkich emocji i zachowań, dodatkowo wsparta genialnością imitacji dźwięków natury, zwłaszcza ptactwa, psów i piesków oraz wiejskich zwierząt domowych, którą się posługiwał. Dzięki swemu filmowemu aktorstwu budził nie tylko śmiech czy uśmiech, ale budził również zdumienie i podziw dla swojej sztuki aktorskiej ekspresji.
- 3) Czas najwyższy, aby uświadomić sobie, że Adolf Dyma był jednym z największych filmowych komików w polskim kinie, czego będzie można – w moim przekonaniu – w pełni dowieść, gdy wnikliwej analizy i pogłębionej interpretacji doczekają się inni polscy aktorzy komediowi, którzy występowali w filmach przedwojennych i powojennych.

Filmografia

- 1924 – *Miłość przez ogień i krew* (reż. J. Kucharski), maszynista teatr. Wojtuś Grzęda.
- 1926 – *Czerwony Błazen* (reż. H. Szaro).
- 1928 – [farsa] (reż. W. Biegański), kr.m.
- 1929 – *Policmajster Tagiejew* (reż. J. Gardan), Siemipudow.
- 1930 – *Janko Muzykant* (reż. R. Ordyński), Florek.
- 1930 – *Jedna noc w państwie Qui pro Quo* (reż. ?).
- 1930 – *Moralność pani Dulskiej*(reż. B. Newolin), rewizory.
- 1930 – *Niebezpieczny romans*(reż.M. Waszyński), cyklista.
- 1930 – *Panna Mania gra na mandolinie* (real. K. Tom), kr.m.
- 1930 – *Sztabskapitan Gubaniew* (reż. T. Chrzanowski), ordynans.
- 1930 – *Teofil Dziwak* (real. K. Tom), kr.m.
- 1930 – *Wiatr od morza* (reż. K. Czyński), Stefek.
- 1931 – *Ulani, ulani, chłopcy malowani* (reż. M. Rawicz), Felek.
- 1932 – *Romeo i Julia* (reż. J. Nowina – Przybylski), Teofil Rączka.
- 1932 – *Sto metrów miłości* (reż. M. Waszyński), Dodek Barczyk.
- 1933 – *Dwanaście krzeseł* (reż.M. Frič i M. Waszyński), Władysław Klepka.
- 1933 – *Każdemu wolno kochać* (reż. M. Rawicz), bezrobotny Hipek.
- 1933 – *Prokurator Alicja Horn* (reż. M. Waszyński i M. Flantz).
- 1934 – *Parada rezerwistów* (reż. M. Waszyński), strzelec rezerwy
- 1935 – *Antek Policmajster*(reż. M. Waszyński), *Antek Król*.
- 1935 - *ABC miłości* (reż. M. Waszyński), Wincenty Poziomka.
- 1935 – *Wacusz* (reż. M. Waszyński), Tadeusz i Wacusz (bliźniacy).
- 1936 - *Bolek i Lolek* (reż. M. Waszyński), Bolek i Lolek.
- 1936 – *Dymśa na Wojnie* (reż. M. Waszyński), Dodek Wędzonka.
- 1936 – *30 karatów szczęścia* (reż. M. Waszyński), Dodek.
- 1937 – *Niedorajda* (reż. M. Krawicz), Florek Węgorzyk.
- 1938 – *Paweł i Gawęł* (reż. M. Krawicz), Gawęł Pawlicki.
- 1938 – *Robert i Bertrand* (reż. M. Krawicz), Robert.
- 1940 – *Sportowiec mimo woli* (reż. M. Krawicz), fryzjer Dodek Czwartek.

- 1949 – *Skarb* (reż. L. Buczkowski), Fredek Ziółko.
- 1953 – *Sprawa do załatwienia* (reż. J. Rybkowski, J. Fethke), dziewięć ról.
- 1955 – *Irena do domu!* (reż. J. Fethke), Zygmunt Majewski.
- 1956 – *Nikodem Dyzma* (reż. J. Rybkowski), Nikodem Dyzma.
- 1959 – *CAFE „pod minogą”* (reż. B. Brok), Maniś Kitajec.
- 1962 – *Mój stary* (reż. J. Nasfeter), Grzela.
- 1967 – *Arena* (reż. S. Samsonow, prod. ZSRR), Rudy Clown.
- 1970 – *Pan Dodek* (reż. J. Łomnicki), Dodek.

BIBLIOGRAFIA

- Aslan, O., *Aktor w XX wieku: ewolucja techniki, zagadnienia etyki*, Warszawa 1978.
- Armatus, L., Skowroński, W.: *Od niewolnicy zmysłów do czarnych diamentów (szkice o polskich filmach z lat 1914 – 1939)*, Warszawa 1988.
- Bertrand, D., *Ironia i humor: dyskurs wywracający*. Tłum. T. Stróżyński. W: *Humor europejski*, pod red. M. Abramowicza, D. Bertranda, T. Stróżyńskiego, Lublin 1994, s. 125-141.
- Birek, Wojciech., *Komiks a film – pokrewieństwa i związki*. W: *Od fantastyki do komiksu. W kręgu gatunków filmowych*, pod red. K. Sobotki, Łódź 1993, s. 149-172.
- Bojarska, M., *Mieczysława Ćwiklińska*, Warszawa 1988.
- Czernienko, M., *Niezniszczalne znamiona przeszłości*. Tłum. M. Chyb, „Kino” 1993, nr 8, s. 33.
- (ES) Dymśza – Chychła. „Film”, 1953, nr 52, s. 5.
- Filler, W., *Wielki Dodek*, Warszawa 1995.
- *Film polski wobec innych sztuk*, pod red. A. Helman i A. Madej, Katowice 1979.
- Fox, D., *Aktorstwo kabaretowe – zabawa, zawód, sztuka*. W: *Od symbolizmu do post-teatru*, pod red. E. Wąchockiej, Warszawa 1996, s. 114-122.
- Gałczyński, K. I., *Chcieliście Polski, no to ją macie!(Skumbrie w tomacie)*, Warszawa 2005.
- Garbień, K., *Dodek*, „Film” 1969, nr 50-51, s. 14.
- James W., *Pragmatyzm*, Warszawa 1957.
- Jewsiewicki, W., *Polska kinematografia w okresie filmu dźwiękowego (1930 – 1939)*, Łódź 1967.
- J. F., *Dymśza, aktor niewykorzystany*, „Film” 1962, nr 43, s. 10.
- Jackiewicz, A., *Marnotrawienie Dymśzy*, Film 1956, nr 46, s. 4-5.
- Kisielewska, A., *1915-1935: Film polski w kręgu literatury. Zniewolenie i bunt*. W: *Kino ma 100 lat*, pod red. Jana Reka i Elżbiety Ostrowskiej, Łódź 1998, s. 199-223.
- Krasoń, K., *Aktor i widz – relacja intersubiektywności (na przykładzie Teatru Ruchu)*. W: *Kulturowe kody mediów. Stan obecny i perspektywy rozwoju*, pod red. M. Sokołowskiego, Toruń 2008, s. 272-280.
- Kydryński, L., *Dymśza(wywiad)*, Magazyn Filmowy 1971, nr 8, s. 6-7.

- (L. B.) *Każdemu wolno kochać. Trochę poezji w grotesce*. „Kino”, 1933, nr 11.
- Lechoń J., *Rewia nr 2*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 45
- *Leksykon polskich filmów fabularnych*, pod red. J. Słodowskiego, Warszawa 1996.
- Liński, H., *Codziennie dancing*, „Gazeta Polska” 1930, nr 173.
- Lubelski, T., *Film fabularny*. W: *Film. Kinematografia*, pod red. Edwarda Zajička, Warszawa 1994, s. 115 – 180.
- Łotman, J., *O pojęciu tekstu*. Przeł. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 2.
- Michałek, B., *Szkice o filmie polskim*, Warszawa 1960, s. 164-168.
- Mickiewicz, A., *Dzieła*, t. IV, oprac. Z. J. Nowak, Warszawa 1995.
- Miczka, T., *Adaptacja*. W: *Słownik pojęć filmowych*, t. 10, pod red. A. Helman, Kraków 1998, s. 7-42.
- Napoleon, B., *Maksymy*, Warszawa 1983.
- Nowikow W., *Parodia i śmiech parodiowy*. W: *Humor europejski*, Ibid, s. 303-308.
- *Od fantastyki do komiksu (w kręgu gatunków filmowych)* pod red. K. Sobotki, Łódź 1993, s. 149-171.
- Ossowska, M., *O człowieku moralności i nauce. Miscellanea*. Warszawa 1983.
- Piguet, J-C., *Struktury logiczne komizmu*. W: *Humor europejski*, Ibid, s. 143-164.
- Pirandello, L., *Saggi, poesie, scritti vari*, Milano, 1939.
- Sapegno, N., *Historia literatury włoskiej w zarysie*, Warszawa 1969.
- Schiller, L., *Droga przez teatr 1924-1939*, Warszawa 1978.
- Sempoliński, L., *Wielcy artyści małych scen*, Warszawa 1977.
- Sikora, A., *Filozofia i socjologia XX wieku, Część I*, Warszawa 1965, s. 317-346.
- Skarbek, T., *Dyzma, Dymsza i inni*, „Film” 1956, nr. 7, s. 8.
- Skuczyński, J., *Film i teatr*. W: *Scena i ekran. Przestrzeń dialogu interartystycznego*, pod red. J. Skuczyńskiego i P. Skrzypczaka, Toruń 2007, s. 11-20.
- *Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. II, opr. zespół, red. nacz. Z. Wilski, Warszawa 1994, s. 187-188.
- *Słownik filmu* pod red. R. Syski, Kraków 2005, s. 269.
- Szyłak, J., *Komiks*, Warszawa 1999.
- Toeplitz, K. T., *Sztuka komiksu*, Warszawa 1985.
- Twain, M., *Yankes na dworze króla Artura*, Warszawa 1989.
- Wieczorkiewicz, B., *O języku Wiecha i tak zwanych „wiechizmach”*. W: „Przegląd Humanistyczny” 1959, nr 6, s. 37-56.
- Zahorska, S., *Antek Policmajster*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr.8.

- Ziomek, J., *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980.
- Ziomek, J., *Semiotyczne problemy sztuki teatru*, „Teksty” 1976, nr 2, s. 9-27.

Oraz następujące źródła:

- Jerzy Maśnicki, Kamil Stepan *Pleograf. Słownik biograficzny filmu polskiego*, Kraków 1996,
Leksykon polskich filmów fabularnych, Warszawa 1996,
Słownik biograficzny teatru polskiego 1900-1980 t.II, Warszawa 1994,
 Film, 1952r. , nr. 51)52, s. 12 – 13, F. Kądziołka *A.Dymsza – człowiek o ośmiu twarzach*
 Film, 1956r. , nr.27, s. 8 – 9, R. Burzyński *Film idzie z Dymszą na ryby* (wyw.)
 Film, 1956r. , nr. 46, s. 4 – 5, A. Jackiewicz *Marnowanie Dymczy* (art.)
 Film, 1962r. , nr. 43, s. 10, J. F.Dymsza – aktor niewykorzystany (wyw.)
 Film, 1968r. ,nr.03, s.12, B. Zagroba *Dlaczego właśnie Dymsza?* (wyw. z Krzysztofem
 Teodorem Toeplitzem
 Film, 1970r. , nr. 14, Cz. Dondziłło *Wagabunda o złotym sercu* (art.)
 Magazyn Filmowy 1971r. , nr 06, s.11, L. Kydryński *Dymsza* (wyw.)
 Przegląd Tygodniowy, 1995r. , nr. 32, s.16 W. Filler *Dodek na wojnie* (art.)
 Przegląd Tygodniowy, 1996r. , nr. 09, s. 17 M. Struczyński *Goły w biustonoszu* (art.)
 Przekrój 2000r. , nr. 16, s. 38 – 39, K. Targosz *Wielki tragiczny komik* (art.)