

Sławomir Bobowski

Uniwersytet Wrocławski

Utrafić w sedno. Recenzja książki Małgorzaty Miławskiej pt. *Język bohaterem filmu. Analiza lingwistyczna „Dnia świra” Marka Koterskiego*

Słowo ma różne funkcje w sztuce filmowej – zależy to od formy gatunkowej i od skłonności czy preferencji estetycznych reżysera. Film, każdy, jeśli nie brać pod uwagę form eksperymentalnych, progresywnych, formistycznych itp., zaczyna się od słowa – od scenariusza. A w nim, poza warstwą narracyjną, której nie transponuje się bezpośrednio na taśmę filmową (czasem to są tylko didaskalia, jeśli scenariusz ma formę dramatyczną, a nie nowelową), mogą się pojawić fragmenty, sekwencje zespolone w projekcji z obrazem (scenami, akcją, wyglądami postaci czy miejsc akcji): dialogi, monologi bohatera/ów, napisy diegetyczne (a również, możliwe do przewidzenia już na etapie scenariuszowym, napisy pozadiegetyczne, np. „Kilka lat później”). Słowo, jak to zauważył onegdaj Roland Barthes, może – towarzysząc obrazowi – **luzować** go (wtedy, gdy zapowiada jakieś treści mające nastąpić w obrazie następnym – w komiksie czy filmie; można mówić wówczas o funkcji dramaturgicznej słowa, które „popycha akcję naprzód”) i **zawiazywać**, gdy spaja rozproszone elementy obrazowo-dźwiękowe w bardziej sensowne całości – denotacyjnie (literalnie, kiedy ujawnia się funkcja informacyjna i charakteryzująca słowa) i konotacyjnie (metaforycznie, symbolicznie)¹. Przeróżne podręczniki scenariopisarskie ostrzegają przed nadużywaniem słowa w jakiegokolwiek postaci, ponieważ istotą narracji filmowej jest obraz w ruchu, ale te same podręczniki mówią też o tym, że możliwy jest efekt estetycznego triumfu nawet z rozbudowaną warstwą słowną, o ile zachowane zostaną estetyczne, właściwe dla danego dzieła – immanentne – proporcje między obrazem, dźwiękiem i właśnie słowem. Filmy *mainstreamu* traktują zasadę celnego balansu między słowem a obrazem, akcją, dźwiękiem z całą powagą – od tego zależy ich *box office*. Reżyserzy bardziej niezależni od *box office’owego dictum*, traktujący przekaz filmowy bardziej osobiście, bardziej serio, przejawiają wobec języka słów postawy różne. Przeważnie jednak

¹ Roland Barthes: *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 1985 z. 3, s. 294.

słowo ma u nich istotne znaczenie w wiązaniu obrazu na poziomie konotacji (metafory, symbolu, uogólnienia). Krzysztofa Zanussiego filmy trudno byłoby zrozumieć bez dialogów, które są w tych filmach przy okazji świetnie opracowane dramaturgicznie (skontrastowane, zawierające schemat początku, środka i końca a także efekt gradacji napięcia etc.). U Ingmara Bergmana jednak, w pewnym sensie mistrza polskiego reżysera, choć również niełatwo byłoby pojąć głęboki sens jego filmów bez słów, to przecież w dynamice jego twórczości zaznacza się narastająca nieufność do słowa. Podobnie w obrazach Andrieja Tarkowskiego. Kaneto Shindo z kolei zrealizował arcydzieło kina fabularnego – dźwiękowego! – bez użycia jakichkolwiek słów (*Naga wyspa*, 1964). Są też twórcy rozmiłowani w filmowym gadulstwie, w żywole codziennej mowy, jak na przykład Jim Jarmusch, u których samo mówienie, pozbawione – z pozoru przynajmniej – jakiegokolwiek dramaturgicznego munduru, mówienie jako przejaw amorficznej egzystencji, staje się równorzędnym wobec filmowych postaci i ich działań czy zachowań elementem dramaturgiczno-fabularnym. I semantycznym oczywiście.

Jednak sytuacja języka werbalnego w twórczości filmowej Marka Koterskiego, szczególnie zaś w jego *Dniu świra* (2002) jest absolutnie wyjątkowa, gdyż – jak to ujmuję bardzo trafnie w monografii poświęconej temu filmowi Małgorzata Miławska – język obecny w filmie Koterskiego jest protagonistą. Gra on też – konsekwentnie – pierwszoplanową rolę we wspomnianej monografii Małgorzaty Miławskiej. Píše ona: „Warto prześledzić, jak w *Dniu świra* funkcjonuje nie tyle Adaś Miauczyński, ile inny, >>bezimienny<< bohater wszystkich filmów Koterskiego – język” (s.8)². I na tym się koncentruje uwaga Autorki książki, zresztą bardzo efektywnie, gdyż skutki tej koncentracji, zważywszy zawartość całej pracy, są godne szacunku. Ale w takim razie tytuł pracy powinien brzmieć inaczej. Jego pierwsza część całkowicie zgadza się z treścią kompetentnych i fachowych wywodów Małgorzaty Miławskiej. Jednakże część druga tego tytułu sugeruje szersze, lingwistyczne, a więc związane ze strukturalizmem i semiotyką, ujęcie całości utworu. A przecież można tak

² Małgorzata Miławska: *Język bohaterem filmu. Analiza lingwistyczna „Dnia świra” Marka Koterskiego*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2015. (Przy kolejnych cytatach z tej książki będę zamieszczał numery stron w nawiasach w tekście głównym).

postępować. Może obecnie takie procedury nie są już modne czy nazbyt świeży i twórcze, ale jeszcze w okresie od lat 60-ych do początku 90-ych, w okresie „językozawizmu” sporo pisano na temat lingwistycznych aspektów dzieła filmowego, pośród których dialogi, monologi czy napisy ekranowe stanowiły dla badaczy tylko jeden z owych aspektów. Wystarczy tu przypomnieć tytuł znakomitej książki Jerzego Płażewskiego – *Język filmu* po raz pierwszy opublikowanej w latach sześćdziesiątych, a wznowionej niedawno, gdzie pośród tytułów licznych rozdziałów znajduje się i taki: *Czy film ma swój język?* Moje zastrzeżenie ma wszakże profil zaledwie formalno-kosmetyczny.

Twórczość Koterskiego, a szczególnie *Dzień świra*, który czyni z języka werbalnego osobnego bohatera, co udało się MM przekonująco, wykazać, jest absolutnie wyjątkowa. Autorka przytacza w części wstępnej opinie licznych komentatorów twórczości tego reżysera, dotyczące tego konkretnego filmu, wskazujące na główne konteksty funkcjonowania w nim warstwy językowej. Są to: biografia reżysera, polskość (Miauczyński jako esencja polskości, „emanacja ciemnej strony i podświadomości przeciętnego Polaka”, uwięzienie w języku polskim, zakleszczenie w polskości metaforycznie ukazane w nieumiejętności uczenia się języka obcego – angielskiego, zafiksowanie na polskim romantyzmie, który dramatycznie dysonansuje ze skrzeczącą, pospolitą rzeczywistością, antyromantyzm, dołączenie do nurtu polemicznego wobec romantyzmu (Witkacy, Gombrowicz, Mrozek, Różewicz, Munk), do „klubu mitoburców” (to określenie Marka Hendrykowskiego), i wreszcie ponowoczesność – Adaś Miauczyński jako bohater przejawiający kłopoty z tożsamością, zwłaszcza ze statusem inteligenta.

Autorka słusznie zauważa, że *Dzień świra* wzbogacił polszczyznę skrzydlatymi słówkami (np. „moja racja jest najmojsza”). Obfite operacje stylizacyjne dokonywane na polszczyźnie przez Koterskiego Miławska – idąc za komentatorami – grupuje następująco: jako współwystępowanie obok siebie wulgaryzmów i nobliwego trzynastozgłoskowca, mieszanie stylów, artystyczne przetwarzanie mowy potocznej aż do postaci sztucznej, laboratoryjnej (hiperpotoczności), oprócz tego –

skrótowość, neologizmy, zaburzona składnia, rozbita frazeologia, hybrydy słowotwórcze, przekształcenia semantyczne.

Najważniejsza część pracy to rozdziały od II do VI, w których znajdujemy szczegółową analizę języka w *Dniu świra* „uporządkowaną pod kątem wymienionych motywów i przypisanych im środków formalnych” (s. 23). Zatem w rozdziale II Autorka pisze o motywie polskości i podejściu reżysera do codzienności, który to motyw eksponują w warstwie językowej kolokwializmy i wulgaryzmy, zapożyczenia, parafrazy języka reklamy i religii; rozdział III obejmuje omówienie aluzji w *Dniu świra* do tradycji romantycznej, zwłaszcza poprzez użycie trzynastozgłoskowca; w rozdziale IV Autorka koncentruje się na interakcji filmu Koterskiego z innymi artystami, szczególnie tymi od groteski – Gombrowiczem i Mrożkiem, czy nowatorstwa – Białoszewskim i Witkacym; rozdział V poświęcony jest problemowi niepewnej tożsamości Miauczyńskiego, polskiego inteligenta, co wyrażają – według autorki książki – powtórzenia, zaburzenia morfologiczne i składniowe oraz odwołania intertekstualne; w rozdziale VI opracowane zostało zagadnienie sportretowanych zaburzeń obsesyjno-kompulsywnych w postaci natręctw liczebników i rytmiczności wypowiedzi.

W rozdziale pierwszym napotyka się definicję języka potocznego i potoczności, która jest pewnym „powszechnym sposobem postrzegania świata i rozumienia mechanizmów w nim działających” (27). Autorka odwołuje się tu do prac wielu autorów, wymienia różne szkoły i nurty. Jest w tej materii solidnie odczytana, zresztą błyszcząca erudycją w całej jej pracy. W *Dniu świra* język potoczny rymuje się z sytuacjami codziennymi, trywialnymi, z eksponowanymi rzeczownikami-prozaizmami. Ale mechanizmy potoczności językowej Koterski rozdyma do groteskowości, używając elips językowych, potocznych eufemizmów, zdrobnień, zgrubień, neologizmów, powtórzeń, ekspresywizmów, wulgaryzmów, hiperbolizacji, inwektywnych animalizacji, wykrzykników, anakolutów, deformacji morfologicznych i fonetycznych. Wszystko to w monologach Adasia czy dialogach z jego uczestnictwem ściśle wiąże się z jego niechęcią do innych, ze skłonnością do narzekania, z nieustannym sfrustrowaniem, gniewliwością, irytacją, z odczuwaniem

wyższości i pogardy wobec innych (np. przez przedrzeźnianie, parodiowanie), z rasizmem i nietolerancją wobec jakiegokolwiek inności. Swoją rolę mają w tej mierze wulgaryzmy, które, jak celnie zauważa Autorka książki, stanowią formę agresji Miauczyńskiego wobec innych, ale też wobec samego siebie. Zauważa ona ponadto, iż Koterski tak silnie uwydatnia wulgaryzmy, ponieważ szerzą się one po 1989 roku w życiu codziennym – i nie tylko – Polaków z niebywałą siłą. Dlatego, że w zaniku jest etos inteligenta i że sprzyja temu demokratyzacja życia społeczno-politycznego. W społeczeństwie liberalno-demokratyczno-liberalnym jest więcej przyzwolenia dla zachowań, również językowych, wulgarnych. Najogólniejsze funkcje wulgaryzmów to: obrazanie, rozbawianie, rozładowywanie napięcia i ekspresja. Wszystkie te funkcje uwidaczniają się w żywole koszarowej leksyki *Dnia świra*. A ich „uroda” i sugestywność są wzmocnione przez silne skonstrastowanie z polskim heksametrem, którym posługuje się w monologu Adaś, i z przekleństwami sakralnymi (słynne „Dżizus!”). Sprośne przekleństwa, ów polski heksametr oraz te ostatnie – sakralne ekspresywizmy – tworzą wraz z banalnymi, trywialnymi sytuacjami, w których są użyte, klimat groteski i absurdu (tu Autorka celnie przytacza arcyzabawny passus Adasiowy: „ryczy tiwi, w tiwi Szopen, facet we fraku jebie preludeum deszczowe”). Małgorzata Miławska zręcznie i z wdziękiem porusza się po tym wykreowanym bajecznie barwnym i obfitym bajorze hiperpotoczności. W pewnym momencie bardzo celnie wskazuje na fakt, iż w zasadzie tylko ów kuriozalny język łączy jakoś starego Miauczyńskiego z jego synem Sylwuniem. Żadne bowiem tematy rozmów ich nie łączą, nie wskazują na jakąś sumienną zażyłość. Wulgaryzmy wymieszane ze zdrobnieniami i motywami sakralno-religijnymi tworzą parodię polskiej skłonności do wylewności i polskiego powierzchownego katolicyzmu. Ale to także jest jakaś wizja chaosu, wizja zdegradowanej kondycji inteligenta, pułapki człowieka upupionego, poniżonego, niepewnego – wyszydzenie nadmiernie gorączkowych, topornie realizowanych przemian liberalno-demokratycznych i ich skutków kulturowych.

Małgorzata Miławska ustala, że częścią „kreacji obrazu polskość” u Koterskiego są wyszydzone zapożyczenia. Reżyser bawi się nimi, dając „groteskowy obraz współczesnej polszczyzny” (57). Poza tym jego bohater w ten sposób – bardzo

nieporadnie, „a nawet żenująco” (58) – próbuje utrzymać „wizerunek inteligenta”. Szkoda, że Autorka nie dodała, iż chodzi o inteligenta w pułapce, tego, który wyszedł z PRL-u, ze świata zupełnie lekceważącego jakiegokolwiek kontaktowanie się z Innymi, Obcymi, a więc także lekceważącego naukę języków obcych. Ale ma rację Autorka, gdy zauważa, że w tym ciężkim zmaganiu się Adasia z angielszczyzną, w okraszaniu przez niego wypowiedzi czy to anglicyzmami, czy germanizmami, uwidacznia się również moda Polaków na języki obce wynikająca z kompleksów. Może nawet nie moda, ale – jeśli zaufać wieszczowi („Pawiem narodów byłaś i papugą”) – jakaś narodowa skaza. Oprócz drwiny z miłości Polaków do językowych zapożyczeń, Małgorzata Miławska widzi w *Dniu świra* także kpinę z języka reklamy, parodię sloganów reklamowych, rymowanek. Trochę żal jednak, że nie podkreśla szyderstwa wymierzonego w reklamę samą w sobie, jako dziedzinę „upupiającą” ludzi poprzez sprzyjanie ich „łydce”, czyli infantyilizmowi. Polskość Polaków, jeśli można tak to ująć, ściśle powiązana z katolicyzmem, stanowi w *Dniu świra* wyrazisty wątek. Autorka omawia go krótko, ale starannie. Omawia „swoistą dwulicowość” i bezrefleksyjność religijną Miauczyńskiego, gdy miesza on wykrzykniki/przekleństwa wulgarne z religijnymi. Finalna zbiorowa „modlitwa Polaka”, w której Małgorzata Miławska – oczywiście – zauważa nawiązania do pieśni Franciszka Karpińskiego *Kiedy ranne wstają zorze* oraz do *Katechizmu* Władysława Bełzy, trafnie została ujęta jako zachowanie antywspólnotowe, a cała scena jako tragikomiczna. Polak-katolik to „katol”, ktoś głęboko okaleczony, nieumiejący żyć we wspólnocie. Aż dziw, chciałoby się powiedzieć, że nie ma w polszczyźnie odpowiednika leksykalnego niemieckiego słowa *Schadenfreude* (taka myśl nasuwa się przy lekturze analizy owej szczególnej modlitwy Polaka dokonanej przez Panią Miławską).

Rozdział trzeci studium o *Dniu świra* stanowi omówienie stanowiska Koterskiego wobec polskiej tradycji romantycznej. „Subiektywna, autorska wizja polskości dochodzi do głosu” również w nawiązaniach reżysera do romantyzmu, stanowiącego „dla wszystkich rodaków kolejny wspólny mianownik” (73). W *Dniu świra* są cytaty z Mickiewicza, fragmenty utworów Chopina, nawiązania do malarstwa Matejki czy *Wesela* Wyspiańskiego. I jest – oczywiście –

trzynastozgłoskowiec, identyfikowany w polskiej tradycji z romantyzmem przez *Pana Tadeusza*. To metrum jest tak samo nieprzydatne jak i cały romantyzm – taką gorzką myśl zdaje się anonsować film o Miauczyńskim. Brzmi owo szlachetne metrum groteskowo, bo mieszają się w nim różne, sprzeczne ze sobą style, ale zwłaszcza wtedy, gdy protagonista używa go heroikomicznie, mówiąc nim o czynnościach rutynowych i trywialnych. To jego heroiczne „zmagania z codziennością” – zauważa z finezją Małgorzata Miławska. „Adaś – czytamy w innym fragmencie jej monografii – hiperbolizuje swoje skłócenie ze światem, ludźmi i Bogiem, chce być niczym Konrad z III części Mickiewiczowskich *Dziadów*” (81). Ale język romantyczny i język lektur szkolnych jest martwy, nieprzydatny w nowej, ponowoczesnej rzeczywistości.

Bardzo celne wydaje się podkreślenie przez Autorkę omawianej książki, że Miauczyński – polonista – jest dla swoich uczniów INNYM, a sam romantyzm jest dla nich OBCOŚCIĄ. I w tym miejscu bardzo fortunnie Autorka przywołuje w przypisie tekst Doroty Siwickiej, w którym ta ostatnia zwraca uwagę, że sceny szkolne w filmie Koterskiego uzmysławiają, jak można młodych ludzi oswajać z ową obcością, którą w tym wypadku stanowi romantyzm. Jest to, według mnie, niebywale przydatne dla nauczycieli polonistów spostrzeżenie. Wskazówka, aby nie usiłowali indoktrynować estetycznie uczniów („Słowacki wielkim poetą był”), lecz aby podchodzili do literatury i sztuki dawniejszej jak antropolodzy – translatorzy, interpretatorzy INNOŚCI.

Arcysłusznie spostrzega Małgorzata Miławska, że stosunek Adasia do romantyzmu jest ambiwalentny. Obeznanie z nim daje bohaterowi poczucie wyjątkowości, może pogardzać Innym Polakiem, ale – z kolei – gdy ten Inny zaczyna rozumieć, o co chodzi (np. sąsiad Adasia, który „kuma” aluzję do *Pieśni Wajdeloty*), wtedy Adaś czuje się zagrożony. Szkoda, że Autorka nie spostrzega tu mechanizmu, który służył inteligentowi w peerelowskiej Polsce do podnoszenia poczucia własnej wartości, dawał namiastkę elitarności, szlacheckości. A z drugiej strony bywał odczuwany jako męczący gorset uczuciowy i myślowy. Rzecz w tym, że

Miauczyński jest rozczarowany do całej rzeczywistości kulturowej Polski przełomu wieków – do jej wzorów realnych i idealnych.

Ów sakramentalny trzynastozgłoskowiec jest w filmie Koterskiego sposobem opowiadania o romantyzmie, a też „środkiem służącym do gloryfikacji doświadczenia potocznego” (84). Ale jest także znakomitym biczem na Polskę polityczną. Tu Autorka książki przytacza pysznie jadowity i gorzki zarazem monolog bohatera filmu podczas oglądania w telewizji obrad sejmowych, monolog silnie inspirowany przez słynny obraz Matejki *Rejtan – upadek Polski*. Bardzo udatnie w tej części swojej książki Małgorzata Miławska eksponuje świetność obrazu Koterskiego, jego mistrzowskie podsumowanie polskiego syndromu „gorączki romantycznej”, nieustannego napięcia, nieustannej wrogości, nienawiści, zawiści towarzyszącym wszelkim poczynaniom politycznym. Rzeczywiście ta diagnoza najmocniej zapada w pamięć z *Dnia świra*.

Rozdział trzeci kończy zdefiniowanie kategorii „koterszczyzny”, kategorii, która przypomina – dlaczego Autorka o tym nie pisze? – gombrowiczowszczyznę: odpychanie polskości, niechęć do niej i jednocześnie na wieki z nią związanie, na wieki uwikłanie w jej sieci. W tym kontekście na zakończenie rozdziału wspaniale został wybrany przez Małgorzatę Miławską i zacytowany wiersz Leszka Szarugi pt. *Trzynastozgłoskowiec dla Jarosława Marka Rymkiewicza*, w którym owo „panatadeuszowe” metrum jest niby-ojczyzną Polaków.

W rozdziale czwartym recenzowanego studium filmoznawczo-językoznawczego znajdujemy omówienie inspiracji literackich widocznych w *Dniu świra* wskazujących na wyraziste podłączanie się Koterskiego do nurtu odbrażawiaczy polskiej kultury, nurtu prześmiewczego wobec polskiej tradycji romantycznej: Witkacego, Gombrowicza, Mrożka. Również wpływ Mirona Białoszewskiego, zwłaszcza jego uważnego wsłuchiwanie się w potoczność oraz uczynienie z języka bohatera – jest tu zauważony. Gombrowicz i Mroźek to w *Dniu świra* oczywiście język groteski, karykatury. Wyolbrzymienia i animalizacje w języku Miauczyńskiego, liczne powtórzenia, przedrzeźnianie rozmówców, wielosłowie, mieszanie stylów, deformacje – wszystko jak u obu mistrzów. W tym miejscu

Autorka oferuje błyskotliwą analizę monologu bohatera po zażyciu relanium: bardzo dokładna lingwistycznie, a nawet psycholingwistycznie. Autorka wprowadza, w sposób uzasadniony, medyczne terminy (Adaś w ataku abulii, „abuliczna dykcja”), wskazując jednocześnie na podstawowy – egzystencjalny – wymiar sensów portretu Miauczyńskiego – jego nieumiejętności życia, jego rozpięcia między tragizmem a komizmem. W tym ostatnim zawarty jest absurd, ale – jak trafnie zauważa MM – nie „Jonescowy”, lecz „Mrozkowy”. Polegający na sprzeczności, dysharmonii, pozbawionej jednak wymiaru „metafizycznego skandalu”. Z Gombrowicza pochodzi u Koterskiego ujawnianie sztuczności języka poprzez jej spotęgowanie, skarykaturowanie (np. nagromadzenie osobliwych form stopnia wyższego przymiotników typu „brązowsza” czy użycie niedorzecznej formy stopnia wyższego zaimka „moja” – „mojsza”).

Duch Witkacego i Białoszewskiego dostrzeżony został przez Małgorzatę Miławską w żywole eksperymentu tkwiącym w monologach Adasia. Liczne neologizmy, hybrydy słowotwórcze, a także rozpaczliwe gadulstwo mogą świadczyć o Witkacowskiej niepewności, niezdecydowaniu bohatera, o braku trwałego oparcia dla egzystencji. Z drugiej strony przypominają one Mironowy „prywatny język” połączony z równie właściwym poezji Białoszewskiego szukaniem schronienia w zachwycie nad czynnościami i fenomenami potocznymi, nieistotnymi. Jakże słusznie jednak MM zauważa, że dzieli bohatera Koterskiego o Białoszewskiego fakt, iż ten drugi docierał przecież do jakiegoś uspokojenia, pogodzenia, natomiast Adaś Miauczyński nieustannie ucieka w jakąś maskaradę. Ale bohater Koterskiego to przecież nie sam Koterski. Reżyser wprawdzie wstępuje do rzeki polskiego szyderstwa, ale dlatego, że szuka sposobów na wyrażenie „ja”, odświeża przy tym – bezkompromisowo – formułę języka literackiego. W przeciwieństwie do swego protagonisty „stara się rozmawiać z Innym nawet za pomocą wielu języków – wierząc, że z takiego kontaktu rodzi się sztuka” (101).

Rozdział piąty książki MM traktuje o źródłach patologicznego profilu zachowań językowych Miauczyńskiego, czyli jego językowych obsesji. Autorka podkreśla tu kompleks wzgardzonego inteligenta, z którym Koterski na pewno się

częściowo przynajmniej identyfikuje. Jak Miauczyński bowiem, jest z wykształcenia polonistą, a z jego biogramu zawodowego, który zamieszcza w tekście piątego rozdziału Autorka, wynika znacznie więcej powiązań reżysera z jego protagonistą. On też ma, jako rasowy polonista, wiele obiekcji do współczesnej polszczyzny, do sposobów traktowania przez współczesnych Polaków, szczególnie tych zatrudnionych w mediach, ich własnego języka. Z tym że obiekcje Miauczyńskiego mają postać graniczącą z patologią. W jego kondycji wzgardzonego, wykluczanego inteligenta powtórzenia i obsesje językowe, perfekcjonizm językowy, nadmierna samokontrola językowa mają funkcję scalania rozpadającego się świata. Wspaniale w tym rozdziale Autorka tropi aluzje kulturowe w *Dniu świra*, kiedy np. utyskiwanie na zeszpecenie pejzażu osiedlowego przez psie odchody zestawia z obrazem Bruegla *Zima*, wskazując jednocześnie na ironiczny aspekt tej aluzji, bo przecież u Bruegla chodzi o walor harmonijności codziennego bytowania, a u Koterskiego ta codzienność jest przerysowana. Ale najciekawsze jest w analizie Małgorzaty Miławskiej uwypuklenie drugiego bieguna Adasiowego manifestowania swojej inteligencckości, czyli wulgaryzmów i – zwłaszcza – repetycji prowadzących do deformacji językowych, do przeróżnych anakolutów. Niepewność językowa, brak zdecydowania leksykalnego, morfologicznego, brak językowej stanowczości, liczne wahania, przesadna chęć jednoznaczności, perfekcji, samokontroli prowadzą – paradoksalnie – do deformacji i bełkotu. Tu daje Autorka staranne analizy językowe poszczególnych fragmentów monologów protagonisty. Te wszystkie redundancje, ekscesy idiolektu Miauczyńskiego są dla MM przejawem nieudolności psychologiczno-egzystencjalnej bohatera, jego nieprzystosowania. Z jednej strony to efekt pewnych uwarunkowań biologicznych, medycznych (Autorka pisze, że Miauczyński ma osobowość paranoidalno-neurotyczną), a z drugiej – i to jest ważniejsze dla wymowy dzieła Koterskiego – jest to skutek jego odrzucenia, wykluczenia, wzgardzenia przez społeczeństwo po transformacji ustrojowej.

W ostatnim rozdziale swojej znakomitej książki jej młoda Autorka skupia się na medycznym aspekcie zaburzeń obsesyjno-kompulsywnych, portret Miauczyńskiego traktując jako ich studium przypadku. Zaburzenia takie to, sięga tu Autorka do opracowań fachowych, myśli natrętne oraz kompulsje, zachowania

kompulsywne, będące sposobem radzenia sobie z obsesjami i potęgowanym przez nie niepokojem. U protagonisty Koterskiego to głównie rytualizacja każdej czynności, wynikająca z „bezradności, pasywnej postawy [bohatera] wobec przeciwności losu” (119). W ten sposób zapewnia on sobie substytuty punktów stałego oparcia egzystencji. Ma go to chronić, jak zauważa cytowana przez Miławską Ewa Mazierska, przed odpowiedzialnością za własne życie: powtarzanie czynności staje się ersatzem czynności uznanych za słuszne. Cudownie śmieszno-dramatyczne i z wdziękiem oraz z precyzją wyeksponowane przez Autorkę książki są perypetie liczebnikowe bohatera, jego prywatna numerologia, numeracja powtarzanych codziennie drobnych czynności i ich precyzyjne osadzanie na osi zegarowego czasu, pedantyczne uzależnienie od zegara, mówienie trzynastozgłoskowcem, obsesyjna rytmizacja ruchów, czynności i mowy. Autorka podsumowuje te dziwactwa opierając się na diagnozie Ewy Mazierskiej: „Ta osobliwa pedanteria wynika z różnych obsesji – przede wszystkim z lęku przed kierowaniem własnym życiem” (123). Ale bohater jest świadomy swojej ulomności, swojej kondycji, swoich natręctw i zdaje się je akceptować, bo są mu niezbędne jako mechanizm obronny. Jednakowoż w finalnym, niejako pożegnalnym monologu – spostrzega MM – Miauczyński jest nawet samokrytyczny wobec siebie. Jawi się w nim nie tylko jako wykluczony i sfrustrowany inteligent, ale też człowiek, który „świadomie” chowa się w swoim owadzim kokonie rytuałów, „by zapomnieć o uczuciowym, refleksyjnym, ludzkim podejściu do rzeczywistości” (125). „Na własne życzenie – pisze MM – stara się być >>wydrążonym człowiekiem”.

Koterski, konstatuje w zakończeniu swojej zgrabnej dysertacji Małgorzata Miławska, osiąga cel wybitny, gdyż przy pomocy kreacji języka i konwencji komediowej opowiada o kłopotach pojedynczego sfrustrowanego Polaka, a przy tym również sporej grupy Polaków. Opowiada w sposób uniwersalny, gdyż język werbalny Adasia, a także jego język ciała, jego sposób myślenia stanowią mix potoczności i trywialności z inteligentnym, elitarnym ekskluzywizmem. Nie ma jednak w *Dniu świra*, jak i w innych filmach Koterskiego, próby diagnozy społecznej. Autorka przyznaje rację twórcy, który mówił o tym w wielu wywiadach, że jego bohaterem jest zawsze pojedynczy człowiek, że interesuje go pokazywanie – jak

niegdyś reżyserów kina moralnego niepokoju – „kropli wody” z nadzieją, że jej zbliżenie, oglądanie i badanie może być próbą analizy wody znajdującej się w całym zbiorniku (społeczeństwie). Ta kropla wody, ta synekdocha ma postać dwoistą: bohatera i jego języka. Ma po prostu dwu bohaterów.

Autorka książki *Język bohaterem filmu...* w swoich analizach, tezach, hipotezach, argumentach, egzemplifikacjach, wnioskach utrafia w sedno rzeczy. Myślowe procedury zastosowane przez nią w książce są logicznie nienaganne, a przy tym językowo i stylistycznie zachęcające do lektury, udatnie wzmacniające funkcję fatyczną tekstu. Do tych walorów dyskursu Małgorzaty Miławskiej, który pierwotnie był po prostu pracą magisterską, dodajmy jeszcze bardzo solidną bibliografię, kompetentnie wykorzystaną w przypisach, często „tłustych i wypasionych” – chciałoby się powiedzieć. Jakaż satysfakcja dla promotora pracy magisterskiej!