

Magdalena Rek-Woźniak, Wojciech Woźniak

## Pan Gumby<sup>1</sup>, Dyplomowany Księgowy i Sir John. Brytyjskie klasy społeczne w zwierciadle Monty Pythona

O d czasów prac Pierre'a Bourdieu<sup>2</sup> trudno polemizować z tezą, że klasy społeczne nie są czymś „danym”, ale są nieustannie tworzone nie tylko w toku zmagania o charakterze ekonomicznym, ale także w wyniku rozmaitych praktyk kulturowych. Kultura popularna pełni w tym procesie istotną rolę. Jak podsumowuje John Fiske:

zawsze funkcjonuje [ona] w obrębie stosunków władzy; nigdy nie traci oznak bezustannej walki między dominacją a podporządkowaniem, między władzą a różnymi formami oporu wobec niej lub jej unikania [...] <sup>3</sup>.

Stanowi zatem pole walki o dominację symboliczną, a jednocześnie jest przestrzenią, w której są konstruowane i potwierdzane tożsamości społeczne, w tym klasowe.

Twórczość grupy Monty Pythona, przypadająca na lata siedemdziesiąte i początek lat osiemdziesiątych ubiegłego stulecia, zarówno otwarcie odnosiła się do zastanych hierarchii i podziałów społecznych, jak i komentowała konstrukcję ładu postprzemysłowego *in statu nascendi*. Jej znaczenie dalece przekracza ramy popkulturowej rozrywki. Stała się znakiem rozpoznawczym brytyjskiego po-

<sup>1</sup> Cytaty z *Latającego cyrku* podajemy w najsłynniejszym polskim tłumaczeniu autorstwa Tomasa Beksińskiego za najpopularniejszym polskim serwisem poświęconym twórczości grupy: <http://web.archive.org/web/20090215100924/http://modrzew.stopklatka.pl/seria1p.html> [22 lipca 2012]. Cytaty z filmów podajemy w tłumaczeniu własnym. Wyjątek stanowi postać pana Gumby'ego, który w translacji Beksińskiego nosi miano pana Patafiana.

<sup>2</sup> Zob. Pierre Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej*, tłum. Piotr Biłos, Scholar, Warszawa 2005; tenże, *What makes a social class? On the theoretical and practical existence of groups*, „Berkeley Journal of Sociology” 1987, t. 31; Loïc Wacquant, *Making class: the middle class(es) in social theory and social structure*, w: *Bringing Class Back in Contemporary Historical Perspectives*, Scott G. McNall, Rhonda F. Levine, Rick Fantasia (red.), Westview Press, Boulder, CO 1991.

<sup>3</sup> John Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. Katarzyna Sawicka, Wydawnictwo UJ, Kraków 2010, s. 20.

czucia humoru, przedmiotem wielu analiz, ale również punktem odniesienia dla akademickich rozważań w różnych dyscyplinach.

W rozpoczętym w 2006 roku i wciąż trwającym internetowym rankingu ikon brytyjskości Monty Python znalazł się wśród 53 pierwszych wyborów<sup>4</sup>. Fotosami z Pythonowskiego *Sensu życia* Terry Eagleton ilustruje swoje identycznie zatytułowane dzieło wydane w prestiżowej oksfordzkiej serii „Bardzo krótkich wprowadzeń”<sup>5</sup>. Podobnie inny filozof, Julian Baggini, dzieło *O co w tym wszystkim chodzi? Filozofia i sens życia* (pierwszy rozdział: „Czemu tu jesteśmy?”) rozpoczął mottem z piosenki Pythonowskiego *Sensu życia*:

Dla milionów życie to smutna aleja łez, Siedzą wkoło, nie mają nic do powiedzenia, A naukowcy mówią, że jesteśmy po prostu rosnącymi spiralami samoreplikującego się DNA.

By puentować całą książkę odwołaniem do tego samego filmu:

Cóż, to koniec filmu. A teraz o sensie życia (*mówiąca te słowa prezenterka telewizyjna odbiera kopertę, którą otwiera i czyta*). Cóż, to nic specjalnego. Starajcie się być mili dla innych, unikajcie tłustego jedzenia, czytajcie dużo dobrych książek, dużo spacerujcie i próbujcie żyć w pokoju i harmonii z ludźmi wszystkich wyznań i narodowości<sup>6</sup>.

Dwójka amerykańskich filozofów zaś całkowicie na poważnie zredagowała zbiorową pracę zatytułowaną *Monty Python i filozofia*, gdzie również na poważnie jeden z autorów wskazywał niezwykle podobieństwa między podejściem do kwestii teologicznych w skeczach Monty Pythona i pracach Davida Hume’a, któremu udało się zostać wielkim filozofem, mimo że był Szkotem, jak komentują redaktorzy tomu, nadając swoim wywodom nieco pythonowski wydźwięk, podkreślając również: „Huss przekonał nas, że gdyby tylko Hume’owi nie zmarło się w XVIII wieku, bez wątpienia zostałaby siódmym Pythonem”<sup>7</sup>. Jeden z autorów tomu tak definiuje swoje zamierzenia naukowe:

<sup>4</sup> Propozycje do rankingu ikon „reprezentujących naród” zgłaszają internauci, ocenia je zaś i decyduje o wprowadzeniu na listę panel ekspertów. Z szeroko rozumianej popkultury w rankingu znajdziemy np. *Alicję w krainie czarów*, Sherlocka Holmesa i słuchowisko radiowe *The Archers* (za: Chris Rojek, *Brit-Myth. Who Do the British Think They Are?*, Reaktion Books, London 2007, s. 192).

<sup>5</sup> Terry Eagleton, *The Meaning of Life*, Oxford University Press, Oxford–New York 2007, s. 31–90.

<sup>6</sup> Julian Baggini, *What’s it All About? Philosophy and the Meaning of Life*, Oxford University Press, Oxford 2005, s. 5, 185. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia cytatów pochodzą od autorów niniejszego tekstu.

<sup>7</sup> Gary L. Hardcastle, George A. Reisch, *The introduction*, w: *Monty Python and Philosophy*, ciż (red.), Open Court, Chicago–La Salle 2006, s. 6. Zob. także John Huss, *Monty Python and David Hume on Religion*, w: *Monty Python and Philosophy*, Gary L. Hardcastle, George A. Reisch (red.), Open Court, Chicago–La Salle 2006.

Moim celem w tym referacie jest zaprezentowanie całościowego przeglądu dotyczącego każdego z głównych tematów pojawiających się w filozofii analitycznej ostatnich sześćdziesięciu lat i udowodnienie śmiałej historycznie tezy, że wszystko to jest dobrze zaprezentowane – w rzeczy samej najlepiej zaprezentowane – w pracach Grahama Chapmana, Johna Cleese, Terry'ego Gilliana, Erica Idle, Terry'ego Jonesa i Michaela Palina, kolektywnie określanym jako grupa Monty Pythona<sup>8</sup>.

Działalność grupy stanowi też bardzo interesującą ilustrację przemian medialnego krajobrazu, jaka dokonywała się w latach siedemdziesiątych<sup>9</sup>. Garry Whanel, pisząc o telewizji brytyjskiej tego okresu, podsumowuje:

Najbardziej spektakularnym sukcesem komediowym tej dekady był *Latający Cyrk Monty Pythona*. Zespół Pythonów, korzystając z bogatego nurtu absurdałnego humoru brytyjskiego, przeprowadził atak na konwencje i formalne klisze telewizyjne oraz całkowicie racjonalną logikę, często naginając ją do absurdałnych wymiarów. Sukces programu zwiastował nadejście postmodernistycznej autorefleksyjności w telewizji. Znaczna część żartów opierała się na znajomości telewizyjnych konwencji, a ich powodzenie było znakiem centralnej pozycji, jaką telewizja odgrywała w naszym życiu w latach siedemdziesiątych<sup>10</sup>.

## **Wielka Brytania – archetyp społeczeństwa klasowego**

Bez wielkiej przesady można powiedzieć, że społeczeństwo brytyjskie stanowi archetypiczny przykład społeczeństwa klasowego. Nie bez znaczenia wydaje się także fakt, że jest też jednym ze społeczeństw najintensywniej badanych. Jego wielowymiarowa charakterystyka sama w sobie stanowi fascynujące zagadnienie, jednak z punktu widzenia problematyki niniejszego tekstu szczególnie istotne wydają się niektóre jej elementy.

Po pierwsze cechuje się ono istnieniem silnych hierarchii społecznych, oznaczających poważne rozpiętości dochodowe i majątkowe (mierzone choćby współczynnikiem Giniego). Ich trwałość

<sup>8</sup> Gary L. Hardcastle, *Themes in contemporary analytical philosophy as reflected in the work of Monty Python*, w: *Monty Python and Philosophy...*, s. 265–276.

<sup>9</sup> O telewizji brytyjskiej w latach sześćdziesiątych i zjawiskach, które umożliwiły pojawienie się w ramówce BBC satyry w stylu Monty Pythona, można przeczytać w: Jeremy Ridgman, *Inside the liberal heartland: television and the popular imagination in the 1960s*, w: *Cultural Revolution? Challenge of the Arts in the 1960s*, Bart Moore-Gilbert, John Seed (red.), Routledge, London–New York 2005, s. 122–140.

<sup>10</sup> Garry Whanel, *Boxed in: television in the 1970s*, w: *Cultural Closure? The Arts in 1970s*, Bart Moore-Gilbert (red.), Routledge, London–New York 2005, s. 190. Z kolei literaturoznawcze i filmoznawcze interpretacje utworów grupy Monty Pythona przeprowadzili m.in.: John Thompson, *Monty Python: A Complete and Utter Theory of the Grotesque*, British Film Institute, London 1982; Darl Larsen, *Monty Python, Shakespeare and English Renaissance Drama*, McFarland & Company, Jefferson 2003.

była i jest podtrzymywana dzięki czynnikom kulturowym, których feudalnego rodowodu nie sposób nie dostrzec.

Po drugie obok schematów struktury klasowej opartych na podziale pracy i wykonywanym zawodzie (takich jak schemat Ericssona, Goldthorpe'a i Portocarero czy klasyfikacja brytyjskiego Narodowego Biura Statystycznego) w społecznej świadomości funkcjonuje drabina stratyfikacyjna oparta na szerokim rozumieniu pojęcia klasy, zgodnie z którym przynależność społeczna jest warunkowana w znacznym stopniu kapitałem społecznym i kulturowym, wyrażającym się w różnych preferencjach edukacyjnych, stylach życia czy języku. Podstawą konstrukcji drabiny społecznej jest zaś hierarchia prestiżu. I tak, przynależność do nielicznej – ale i tak wewnętrznie ustratyfikowanej – klasy wyższej jest warunkowana pochodzeniem (szlacheckim), a awans do niej pozostaje niezwykle utrudniony, nawet dla najbogatszych. W obrębie klasy średniej, tradycyjnie stanowiącej trzon społeczeństwa brytyjskiego, funkcjonuje klasa wyższa średnia, rekrutująca się spośród ludzi o najwyższych dochodach, ale i z odpowiednim zapleczem rodzinnym, wykonujących zawody wymagające profesjonalnego przygotowania i uniwersyteckiego wykształcenia oraz zajmujących najwyższe stanowiska kierownicze lub pełniących ważne funkcje w administracji państwowej. Reprezentanci średniej klasy średniej często wykonują wolne zawody, są specjalistami, urzędnikami (*civil servants*), menedżerami czy właścicielami firm. Klasę niższą średnią tworzą ludzie tradycyjnie niekoniecznie legitymujący się wyższym wykształceniem, ale będący drobnymi właścicielami (np. zakładów rzemieślniczych), wykonujący rutynowe prace umysłowe i pracujący w usługach. Dół struktury społecznej tworzą robotnicy wykwalifikowani i niewykwalifikowani, tradycyjnie stanowiący żelazny elektorat Partii Pracy. Underclass, która jako osobny segment społeczeństwa brytyjskiego została zidentyfikowana dopiero w wyniku konserwatywnej polityki lat osiemdziesiątych, tworzą imigranci, długotrwale bezrobotni i zasiłkobiorcy pomocy społecznej.

Po trzecie jednym z trudno przetłumaczalnych na język polski, a w zasadzie nieobecnych w polskiej literaturze socjologicznej pojęć, które celnie charakteryzują tradycyjną brytyjską strukturę społeczną, jest termin *deferential society*. Opisuje on wywodzące się jeszcze z czasów feudalnych i dobrze zakorzenione w kulturze przekonanie o „przyrodzonym” i „pożądanym” charakterze hierarchii społecznych:

W klasycznym, tzn. osiemnastowiecznym angielskim i amerykańskim kontekście *deferential society* definiuje się jako społeczeństwo składające się z elity i nieelity, w którym stosunek nieelity do elity pozbawiony jest resentymetu

i oparty na przekonaniu o wyższości statusowo-kulturowej tej ostatniej i przeświadczeniu, że polityczne przywództwo elity jest czymś normalnym i naturalnym<sup>11</sup>.

W takim systemie szczególne znaczenie ma zjawisko nuworyszostwa, związane z uzyskaniem pewnych materialnych lub formalnych (wykształcenie) atrybutów awansu społecznego, a także próbami naśladowania stylu życia klasy, do której się aspiruje. Istnienie silnego społecznego stereotypu dotyczącego tej grupy, uosabianego chociażby przez takich bohaterów telewizyjnych, jak Hiacyncyta Bukiet (*Co ludzie powiedzą*) czy Basil Fawlty (*Hotel Zacisze*), można uznać za dowód na to, że nawet dziś przekraczanie dystansów społecznych nie jest powszechnie akceptowane, a ludzie powinni „znać swoje miejsce”<sup>12</sup>.

Po czwarte wreszcie truizmem jest stwierdzenie, że język stanowi istotne narzędzie dystynkcji i reprodukcji podziałów społecznych, co pokazały na przykład klasyczne badania Basila Bernsteina prowadzone w latach sześćdziesiątych w brytyjskich szkołach. Nie tylko kod językowy, ale i elementy pozaleksykalne – jak choćby sposób akcentowania – stanowią bogate źródło wiedzy na temat pochodzenia danej osoby, zarówno społecznego, jak i geograficznego (oba podziały w tym wypadku nakładają się na siebie). W brytyjskim systemie społecznym język służył więc – i nadal służy – efektywnemu demaskowaniu ewentualnych parweniuszy, które jak pokazał chociażby Bernard Shaw w *Pigmalionie*, stało się wdzięcznym tematem rozmaitych tekstów kultury.

## Świadomość klasowa Pythonów

Choć odwoływanie się do biografii twórców jako klucza interpretacyjnego słusznie można uznać za zbyt uproszczenie, w tym wypadku warto się o ten zabieg pokusić. Przywołując pojęcie świadomości klasowej, można bowiem przyjąć, że położenie społeczne rodzin, z których wywodzili się członkowie grupy Monty Pythona, w znacznym stopniu określało horyzont ich aspiracji i możliwości, ale także zakres obserwacji i stosunek do hierarchii społecznych w ogóle.

<sup>11</sup> Zob. John Greville Agard Pocock, *The classical theory of deference*, „The American Historical Review” 1976, t. 81, nr 3, s. 516.

<sup>12</sup> Ta fraza stanowi swoisty refren słynnego skeczu o klasach społecznych z udziałem Johna Cleese, nagrany w 1967 r. (a więc jeszcze przed *Latającym Cyrkiem...*) na potrzeby kultowego telewizyjnego programu *The Frost Report*.

Członkowie grupy – nie wyłączając Amerykanina Terry’ego Gilliana – wywodzili się z klasy niższej średniej i dorastali w tradycyjnych rodzinach, których głównym żywicielem był ojciec. Pozycja tego ostatniego stanowiła oczywiście najważniejszy układ odniesienia dla komików. Z autobiograficznych wypowiedzi Pythonów, utrwalonych w najnowszym dokumencie na temat historii grupy, wyłania się obraz ludzi wyraźnie świadomych własnego położenia w strukturze społecznej, a także zdających sobie świetnie sprawę z ograniczonych możliwości awansu społecznego<sup>13</sup>. Ciekawych informacji dostarczają wypowiedzi członków grupy na temat marzeń ich ojców, dotyczących najbardziej odpowiednich zawodów dla synów. Terry Jones miał zostać stomatologiem, a John Cleese dyplomowanym księgowym. Z kolei Michael Palin twierdził, że jego ojca interesowało przede wszystkim to, żeby jak najszybciej przestał od niego zależeć finansowo. Tego rodzaju oczekiwania wpisywały się bardzo dobrze w kulturową charakterystykę wspomnianego segmentu społecznego – wiązały się z dużym szacunkiem do wykształcenia jako kanału mobilności społecznej przy zachowaniu świadomości, że umożliwia awans jedynie o jeden szczebel wyżej w obrębie klasy średniej.

Na Pythonowskie obrazy struktury społecznej warto spojrzeć także w perspektywie makroprocesów społecznych, które tworzyły historyczny kontekst powstania prawdopodobnie najśłynniejszych brytyjskich skeczy i satyr filmowych i które sprawiły, że członkowie grupy stali się świadkami, ale i aktywnymi uczestnikami zmierzchu *deferential society* w jego tradycyjnej formie.

Wspólnym doświadczeniem „powojennej generacji” (*postwar generation*), do której zaliczali się członkowie grupy, było słuchanie radia publicznego, którego audycje ukształtowało uniwersum symboliczne wspólne dla piątki brytyjskich Pythonów. W latach pięćdziesiątych dostęp do radia nie wiązał się już ze znacznymi barierami finansowymi<sup>14</sup>, było to też jedno z niewielu mediów oferujących przekaz na tyle egalitarny, że stał się punktem odniesienia dla grup ulokowanych na przeciwległych krańcach kontinuum społecznego.

Obok czynników kształtujących wspólnotę kodów kulturowych w ramach rodzącej się popkultury, znaczącą rolę odegrały również powojenny boom gospodarczy i towarzysząca mu umowa społeczna, które stanowiły załóżek „złotej ery” *welfare state*. Inwestycje

<sup>13</sup> *Monty Python. Almost the truth. The lawyer’s cut*, film dokumentalny w reżyserii Alana Parkera, Billa Jonesa, Bena Timletta, Eagle Rock Film, Production Unlimited, 2009.

<sup>14</sup> Zob. Edward Royle, *Trends in post-war British history*, w: *Understanding Post-war British Society*, James Obelkevich, Peter Catterall (red.), Taylor and Francis, London–New York 2004, s. 9–18.

w usługi społeczne, w tym szkolnictwo<sup>15</sup>, spowodowały otwarcie kanałów mobilności społecznej, po raz pierwszy opartej w znacznym stopniu na kryteriach merytokratycznych. Powyższy trend dotyczył zresztą nie tylko Wielkiej Brytanii. Awans społeczny, jakiego doświadczyli brytyjscy członkowie grupy, a którego pierwszym formalnym potwierdzeniem były studia w „Oxbridge”, nie był więc w tamtych warunkach czymś zupełnie bez precedensu<sup>16</sup>. Powyższa uwaga tylko częściowo odnosi się do Terry’ego Gilliana. Choć również doświadczył międzypokoleniowej mobilności w górę, dwudziestowieczne amerykańskie hierarchie społeczne nie były kształtowane w warunkach *deferential society*. Kariery zawodowe zbudowane na pracy w mediach stanowią też dobry przykład procesów, które na początku lat siedemdziesiątych zostały opisane przez Daniela Bella w *Nadejściu społeczeństwa postindustrialnego*<sup>17</sup>. Można też powiedzieć, że członkowie grupy uczestniczyli w formowaniu sektora brytyjskiej struktury społecznej, który pisarka Jilly Cooper określiła jako *spiralist meritocracy*<sup>18</sup>. Tę kategorię tworzyli ludzie wywodzący się z klasy robotniczej lub niższej średniej, którzy zdobywszy wyższe wykształcenie, zajmowali wysokie posady w prywatnych firmach lub administracji państwowej. Stanowili przy tym grupę bardziej mobilną i różnorodną pod względem kulturowym niż tradycyjna klasa średnia. Zgodnie ze znacznie późniejszą Floridowską<sup>19</sup> taksonomią, Pythonów można uznać za klasyczny przykład rodzącej się wówczas klasy kreatywnej.

Mimo to układ społeczeństwa brytyjskiego pozostał stosunkowo sztywny. W wywiadzie przeprowadzonym przez Wojciecha Orlińskiego dla „Wysokich Obcasów” John Cleese wspominał:

z przyjemnością uwolniłem się od brytyjskiego systemu klasowego, który – z tego, co słyszę – wciąż w Anglii ma się dobrze. W Ameryce struktura społeczna jest stosunkowo prosta – im jesteś bogatszy, tym wyżej stoisz na drabinie. W Anglii natomiast pieniądze mogą doprowadzić kogoś najwyżej do szczybla klasy wyższej średniej, dopiero twoje dzieci mogą ewentualnie zacząć się przymerzać do awansu do klasy wyższej, ale do tego kluczem będzie raczej odpo-

<sup>15</sup> Zob. np. Robert G. Burgess, *Aspects of education in post-war Britain*, w: *Understanding Post-war...*, s. 129–140.

<sup>16</sup> Oparta na systemie stypendialnym możliwość studiowania w Oxbridge była przykładem zmian reguł decydujących o pozycjonowaniu jednostek z tych opartych na pochodzeniu na bardziej merytokratyczne, związane z wykształceniem i uzdolnieniami. Michael Young, autor *The Rise of Meritocracy*, twórca i krytyk tego pojęcia, w latach sześćdziesiątych wykładał w Cambridge, niewykluczone więc, że miał kontakt z ówczesnymi studentami tej uczelni: Johnem Cleese, Grahamem Chapmanem i Erikiem Idle.

<sup>17</sup> Zob. np. Rosemary Crompton, *Non-manual labour*, w: *Understanding Post-war...*, s. 99–115.

<sup>18</sup> Jilly Cooper, *Class*, Corgi, London 2004.

<sup>19</sup> Zob. Richard Florida, *Narodziny klasy kreatywnej*, tłum. Tomasz Krzyżanowski, Michał Penkala, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2010.

wiednie małżeństwo niż zarobki. To było największe i niespełnione marzenie mojego ojca – że w końcu awansuję do klasy wyższej średniej dzięki poślubieniu arystokratki<sup>20</sup>.

## Latający cyrk brytyjskich klas społecznych

Przyglądanie się obrazowi brytyjskiej struktury społecznej w programach i filmach Monty Pythona warto zacząć od niższych jej segmentów. Pan Gumby to jedna z postaci przewijających się przez *Latający cyrk* wielokrotnie. Pojawia się w różnych kontekstach: generalnie portretowany zawsze jako niezbyt bystry, ubrany w krótkie spodni na szelkach, kamizelkę, koszulę z podwiniętymi rękawami i zawiązaną na głowie chusteczkę wąsacz zduszonym głosem i niezwykle prostym językiem wygłasza, często w ramach kontrpunktu dla trwającego innego skeczu – rozmaite niemądre tezy. Te wypowiedzi często są komentarzem, ale zamiast chóru greckiego mamy tu do czynienia ze specyficznym *vox populi*. W naszym ujęciu symbolizuje on najniższy segment struktury społecznej wizualizowany przez Pythonów.

Jest postacią budzącą niekiedy politowanie lub zażenowanie, niekiedy lęk, zwłaszcza gdy znajdzie się w niewłaściwej dla siebie roli. Gdy Pythoni dokonują inwersji struktury społecznej, stawiając Gumby'ego w zbyt wymagającej roli, kojarzonej typowo z klasą średnią, kompletnie sobie sobie nie radzi, krzycząc: „Mój mózg mnie boli!”, które to zawołanie stanie się jego najbardziej charakterystyczną frazą.

W innym znanym fragmencie (odcinek 15) Pan Gumby stwierdza: „Obciążyłbym podatkiem wszystkich ludzi, którzy stoją w wodzie!”, po czym rozgląda się, a gdy dociera do niego, że sam stoi po kolana w rzece, wydaje ryk niezadowolenia. Ten cytat ilustruje z kolei tradycyjny stereotyp na temat klasy niższej, a zwłaszcza niewykwalifikowanych robotników, którzy w społeczeństwie przemysłowym stanowili zaplecze związków zawodowych i labourzystów, a których poglądy polityczne – zdaniem ich krytyków – sprowadzały się do resentymentu (zabrać bogatym!). Można też uznać ten skecz za pewną antycypację sytuacji, jaka nastąpiła pod koniec lat siedemdziesiątych, gdy znacząca część wykwalifikowanej klasy robotniczej przeniosła swoje poparcie z Partii Pracy na torysów, co w efekcie rządów Margaret Thatcher skończyło się dla nich tak, jak dla Gumby'ego powyższa scenka.

<sup>20</sup> Wojciech Orliński, *Awans do klasy wyższej średniej* (wywiad z Johnem Cleese), „Wysokie Obcasy”, 31 marca 2008.



Oczywiście nie tylko Gumbly pojawia się w skeczach Monty Pythona jako reprezentant „ludu”. W niektórych odcinkach są to klasycznie sportretowani przedstawiciele klasy robotniczej lub wręcz lumpenproletariatu. W *Sensie życia* widzimy dotkniętą skrajnym ubóstwem, ekstremalnie wielodzietną rodzinę katolicką cechującą się specyficzną moralnością – bieda motywuje ją do sprzedawania dzieci na eksperymenty medyczne, jednocześnie katolickie zakazy religijne nie pozwalają jej regulować własnej prokreacji, a więc kolejne dzieci podzielające ich biedę pojawiają się na oczach widzów. Kulminacją skeczu jest słynna piosenka *Każda sperma jest święta*. Zdegenerowany obraz najbiedniejszej części społeczeństwa można uznać do pewnego stopnia za projekcję publicznego wizerunku biednych, jaki już w czasie powstawania *Sensu życia*, na początku lat osiemdziesiątych, dominował w brytyjskim dyskursie medialnym i publicznym. Jego symbolem było przededefiniowanie pojęcia podklasy z ukutego przez Gunnara Myrdala – oryginalnie neutralnego – na *stricte* stygmatyzujące, którego celem było udowodnienie, że pewna kategoria ludności biednej jest całkowicie odpowiedzialna za swój los, będący efektem jej niemoralnych postaw i wyborów.

Innym przykładem resentymentu, tym razem etnicznego, klasy niższej może być cytat z wypowiedzi doświadczonej rozlicznymi kontaktami z kulturalnymi i edukacyjnymi instytucjami sprzątaczką, bohaterki *Sensu życia według Monty Pythona*:

Tak, pracowałam kiedyś w Academie Française, ale niewiele mi to pomogło... I kiedyś pracowałam w bibliotece w Prado w Madrycie. Ale i to mnie niczego nie nauczyło, jak pamiętam... A w Bibliotece Kongresu, pomyślałbyś, że mają tam jakiś klucz... Ale nie. Nie mieli go także w Bodleian Library. W Brytyjskim muzeum liczyłam na znalezienie jakichś podpowiedzi, pracowałam od 9 do 16, przeczytałam każdy tom, ale nic mnie to nie nauczyło o tajemnicy życia... Tylko się starzeję i coraz trudniej mi zobaczyć. Czy mi się popsuły i artretyzm mnie dopadł. A teraz sprzątam tutaj, ale nie mogę się martwić tak naprawdę, widzicie, życie to gra, czasem wygrywasz, czasem przegrywasz, ale przynajmniej nie pracuję dla Żydów...

Jak widać, samym obcowaniem z kulturą wysoką korzeni się nie oszuka...

W niektórych fragmentach programów Monty Pythona pojawia się subwersywna gra stereotypami i skojarzeniami. Charakterystyczne i typowe cechy dystynktywne przedstawicieli poszczególnych klas społecznych zestawiane są w zaskakujący sposób z ich, sprzecznymi z oczekiwaniami widza, wypowiedziami. Tak jest na przykład w skeczu *Czterech Panów z Yorkshire*, w którym tytułowi bohaterowie nad butelką wina w hawajskim kurorcie snują wspomnienia o biedzie, jakiej doświadczali w dzieciństwie. Amerykański litera-

turoznawca Bruce Robins, autor książki *Upward Mobility and the Common Good*, rekonstruuje:

Eric Idle mówi, że jego rodzina mieszkała w maleńkim domku z dziurami w dachu. A, szczęściarze, replikuje Graham Chapman. Jego rodzina – 126-osobowa – mieszkała w jednym pokoju. Terry Gilliam odpowiada, że i tak mieli szczęście posiadać pokój, jego rodzina bowiem żyła na korytarzu. Michael Palin twierdzi, że korytarz byłby dla niego jak pałac, jego bowiem rodzina żyła w kontenerze na wodę na śmietniku otoczona gnijącymi rybami. Idle wtrąca, że mówiąc o domu, miał na myśli dziurę w ziemi, na co Chapman odpowiada, że jego rodzinę wyeksmitowano z ich dziury w ziemi i musiała zamieszkać w jeziorze. Wydaje się, że jezioro zwycięża, ale jest przebite pudełkiem na buty, które wcale nie kończy licytacji. Wyścig do dna jest wciąż wyścigiem. Nie chodzi tylko o opowieść o własnych korzeniach i trudnościach z dzieciństwa, jak w opowiadanych dzieciom nie zawsze prawdziwych bajkach rodziców, wspominających swoje trzy- lub pięcio-, lub dziesięćmilowe marsze do szkoły. Ważne jest to, że taki odwrócony snobizm to wciąż snobizm, sposób na nabijanie punktów<sup>21</sup>.

Robins pisze o tym skeczu jako znakomitym przykładzie wykazywania moralnej wyższości przez osoby, które doświadczyły awansu społecznego. Autor ten zresztą każdy przykład społecznej mobilności traktuje jako swoistą opowieść, fakt kulturowy, a nie li tylko socjologicznie mierzalne zjawisko. Wymieniony skecz traktowany jest tu jako punkt startu dla kilkusetstronicowych rozważań na temat obrazowania socjologicznych procesów w kulturze anglosaskiej.

Wydaje się, że powyższe przykłady pokazują, że gra skojarzeniami i zmuszenie widzów do przemyślenia własnych schematów myślowych mogą pełnić funkcję edukacyjną, jednak za fasadą niekiedy obrazoburczej, niekiedy purnonsensowej satyry nie ma istotnej, ostrej krytyki społecznej. Jest za to dość charakterystyczne dla klasy średniej przysługanie się wadom i zaletom struktury społecznej, konkludowane jednak dość dobrotliwym żartem raczej niż jakimkolwiek apelem ideowym czy politycznym.

Podjęta przez Pythonów gra ze skojarzeniami dotyczącymi klasy średniej i jej znaczeniem jest interesująca, także ze względu na ich przynależność do niej. John Cleese wspomina, że jego ojciec marzył o karierze dyplomowanego księgowego jako najbardziej pożądanego ścieżce życiowej dla syna. Przyczyną był tu nie tylko prestiż tego zawodu, ale również specyficzny, jeszcze postimperialny etos budowania potęgi brytyjskiej poprzez służbę publiczną w korpusie urzędniczym<sup>22</sup>. Podejmując pracę w rozrywkowym programie tele-

<sup>21</sup> Bruce Robbins, *Upward Mobility and the Common Good. Toward a Literary History of the Welfare State*, Princeton University Press, Princeton–Oxford 2007, s. xi–xii.

<sup>22</sup> Pobrzmiewają tu echa sposobu myślenia celnie uchwyconego przez Juliana Tuwima w aforyzmie: „Anglik o Polsce: Za dużo bohaterów, za mało buchalterów”.

wizyjnym, poinformował ojca, że podjął pracę w mediach publicznych, co w związku z bezapelacyjnym i powszechnym szacunkiem dla BBC było dlań łatwiejsze do przełknięcia niż „show biznes”. W cytowanym wywiadzie Cleese zauważa, że estyma, jaką w Wielkiej Brytanii obdarzano nudnego urzędnika, stanowi pokłosie czasów imperialnych, gdy przy braku mediów elektronicznych jedynie armia mało kreatywnych, lecz efektywnych biurokratów (*civil servants*) była potrzebna do zarządzania tak gigantycznym organizmem, jakim była wówczas Wspólnota Brytyjska. Emblematyczny jest tu skecz, w którym znudzony monotonią swojej pracy księgowy spotyka się z doradcą zawodowym (odcinek 10). Jednak po wnikliwej analizie doradca pozbawia go złudzeń:

wyniki badań ujawniły nam, że jest pan człowiekiem wyjątkowo nudnym. Nasi eksperci piszą o panu: odrażająco nudny facet, pozbawiony wyobraźni, ograniczony, bez charakteru, łatwo go zdominować, nie ma poczucia humoru, potrafi człowieka zanudzić na śmierć, jest niedomyty i ostrzegający. W innych zawodach nie miałby pan szans, podczas gdy w księgowości te właśnie cechy charakteru, są najmilej widziane.

Księgowy nie poddaje się, upiera się, że może zostać pogromcą lwów, okazuje się jednak że pomylił lwy z mrówkojadami, co doradca zawodowy puentuje frazą: „Oto jeden z wielu przykładów na to, co księgowość robi z ludźmi”, następnie prosząc o datki na „Ligę walki z księgowością”. Z kolei w skeczu z odcinka 2 dyplomowany księgowy pojawia się, by powiedzieć: „Jestem tylko księgowym, zbyt nudnym, by ktoś mnie słuchał”. W 6 odcinku zaś wygłasza zdanie, którego pewność płynie z wiedzy eksperckiej: „Gdyby było mniej rabusiów, nie byłoby ich tak wielu, z ilościowego punktu widzenia”.

Mimo rozgrywania wielu negatywnych stereotypów o urzędnikach i biurokracji trudno w powyższych dialogach nie dostrzec nuty sentymentu do klasy średniej w starym stylu, która przez wiele dekad przyczyniała się do trwania brytyjskiej potęgi i do której przynależności aspirowali rodzice komików.

Warto też zauważyć, że okres, w którym działała grupa Monty Pythona w swoim telewizyjnym wcieleniu, to czasy zasadniczych zmian w systemie gospodarczym społeczeństw kapitalistycznych, zmierzchu tradycyjnego społeczeństwa przemysłowego. Zmian w łonie kasy średniej związanych z ekspansją globalnego kapitału, neoliberalnej polityki gospodarczej spod znaku Margaret Thatcher i Ronalda Reagana i powstaniem turbokapitalizmu, jak system ten określa Edward Luttwak, lub hiperkapitalizmu, jak chce Robert Reich. Celnie proces ten podsumowuje powracająca w filmie *Sens życia*

według Monty Pythona opowieść o „Karmazynowym Ubezpieczeniu Ostatecznym”, czyli grupie starszych wiekiem pracowników tradycyjnego sektora usług finansowo-ubezpieczeniowych, którzy pirackim statkiem wypływają na „szerokie wody światowej finansjery”, dokonując abordażu ultranowoczesnych, błyszczących drapaczy chmur i znajdujących się w nich biur korporacji globalnych. Historia zaczyna się od głosu narratora z offu:

W ponurych dniach 1983 roku Anglia słabła dotknięta rujnującą polityką monetarną, dobrzy i wierni ludzie z Towarzystwa Ubezpieczeń Ostatecznych – kiedyś dumnej rodzinnej firmy przechodzącej ciężkie czasy, skręcającej się pod jarzmem tyranii nowego zarządu korporacyjnego – wypchnięci poza granice możliwej do zaakceptowania wiktymizacji, starzejący się pracownicy raz jeszcze wzięli w swe ręce swój los i ... BUNT! I tak Karmazynowe Ubezpieczenie Ostateczne wypłynęło na wody światowej finansjery.

Po opisie bojowych triumfów dumnych staruszków narrator konkluduje: „Jak wszyscy dobrze wiemy, w prawdziwym życiu ta historia zakończyła się dokładnie odwrotnie niż triumfem dzielnych starych ludzi”.

Zestawienie kulturotwórczych funkcji klasy średniej z wciąż żywym etosem klasy robotniczej najciekawiej być może zaprezentowane jest w subwersywnym na wielu poziomach skeczu z 2 odcinka zatytułowanym *Working class playwright*<sup>23</sup>. Widzimy w nim klasycznie i skromnie umeblowane schludne mieszkanie, po którym krząta się typowa pani domu, a wyglądający na robotnika wąsaty mężczyzna popija piwo ze szklanki, trzymając nogi na stole. Drzwi się otwierają, staje w nich syn pary, ubrany w garnitur i modnie uczesany, wyglądający na studenta mężczyzna. Oczekiwania widza, że oto mamy do czynienia z sytuacją, gdy doświadczający edukacyjnego awansu społecznego studiujący syn robotniczej rodziny przybył odwiedzić ojca i matkę, są w pełni uzasadnione. Okazuje się jednak, że potomek porzucił dom rodzinny, by zostać górnikiem w Barnsley w Yorkshire (a garnitur to jego jedyne ubranie oprócz roboczego kombinezonu). Ojciec zarzuca mu, że wyniósł się z domu i uciekł, gdyż Hampstead (jedna z najbardziej luksusowych dzielnic Londynu) nie była dość dobra dla niego, i że nie wie, czym jest prawdziwa praca:

Co ty o tym wiesz?! Czy wiesz, co to znaczy wstawać o piątej rano, żeby zdążyć na samolot do Paryża, wracać w południe na koktajl, konferencje prasowe i wywiady telewizyjne przez całe popołudnie?! A na koniec sprawa jakiegoś homoseksualnego narkomana-erotomana, zamieszanego w rytualny mord znanego szkockiego piłkarza! To harówka od świtu do nocy, chłopcze!

<sup>23</sup> Tomasz Beksiński, podobnie jak autorzy niniejszego tekstu, nie zdecydował się przetłumaczyć tytułu wprost i użył jako tytułu padającej w nim frazy: *Wiertła wolframowe*.

Broniący się syn replikuje, że ojciec zamęcza swoją żonę, wracając co wieczór podchmielony szampanem:

Spójrz na matkę! Jest wykończona poznawaniem gwiazd filmowych, chodzeniem na premiery i wydawaniem wystawnych obiadów [...] Kiedyś zrozumiesz, że życie to nie tylko kultura. Jest jeszcze pot, brud...

Ojciec w końcu wyrzuca syna z domu, wyzywając go od roboli. Nawet dla niezbyt obytego z niuansami odmian języka angielskiego słuchacza jasne jest też, że ojciec-dramaturg mówi z akcentem z północnej Anglii i posługuje się typowo robotniczym kodem językowym, podczas gdy syn-górnik mówi „angielskim BBC” (tzw. *received pronunciation*), charakterystycznym dla dobrze wykształconej klasy średniej.

*Upper class* w skeczach grupy, symbolizowana przez sir Johna, odgrywanego zwykle przez Johna Cleese, prezentowana jest najczęściej jako pozbawiona jakichkolwiek intelektualnych przymiotów, klasyczna Veblenowska klasa próżniacza, spędzająca czas na beznadziejnie głupich grach lub po prostu nikomu niepotrzebnych aktywnościach społecznych, którym nadaje absurdalnie elitarną rangę. Kilkakrotnie pojawiają się odniesienia do wielopokoleniowego chowu wsobnego, którego konsekwencje widać wyraźnie na twarzach uczestników 127 tradycyjnego biegu o tytuł „Arystokratycznego głupka roku” z odcinka 12. Wyścig, w którym adekwatnie do swego statusu ubrani mężczyźni zachowują się jak niespełna rozum, skonkludowany jest listem od widza:

miło patrzeć, jak kwiat brytyjskiej męskości wyrывa sam siebie z takim zaangażowaniem i uporem. Brytania nie musi się niczego obawiać, mając takich przywódców. Gdyby choć kilku przedstawicieli tak zwanych klas pracujących zechciało się unieścić równie sportowo.

Wielkopańskie zwyczaje zostały tu potraktowane z brutalną bezpośredniością. Zachowania czy rozrywki, które w odniesieniu do przedstawicieli innych pozycji społecznych piętnuje się w ten sposób, w przypadku arystokracji często pobłaźliwie definiowano w kategoriach ekscentryczności.

Brytyjska klasa wyższa, o członkostwie w której – możliwym jedynie dzięki małżeństwu – marzył (z pełną świadomością, jak bardzo jest nierealne) dla swojego syna pan Cleese senior, zajmuje się również w skeczach specyficzną działalnością publiczną. Oddajmy głos prezesowi „Królewskiego stowarzyszenia na rzecz ustawiania jednych rzeczy na innych rzeczach” ze skeczu pod tym samym tytułem (odcinek 18):

Był to dobry rok dla naszego stowarzyszenia. [...] Nasi członkowie ustawili więcej rzeczy na innych rzeczach niż kiedykolwiek przedtem. Ostrzegam jednak – nie czas popadać w błogostan samozadowolenia. Wciąż pozostało wiele rzeczy, co muszą niestety podkreślić, nie znajdujących się na innych rzeczach. Ja sam, w drodze na to spotkanie, zobaczyłem rzecz pod żadnym względem nie znajdującą się na innej rzeczy. Zaiste to wstyd. Jednak nie zamartwiamy się tym zbyt. Pamiętajmy, że gdyby każda rzecz znajdowała się na innej rzeczy, nasze stowarzyszenie byłoby tylko bezsensownym zlepkiem osób nie mających żadnego wspólnego celu. Tymczasem prosperujemy. W tym roku członkowie naszej australijskiej filii oraz wszystkich organizacji związanych z naszym australijskim biurem postawili nie mniej, tylko dwadzieścia dwie rzeczy na innych rzeczach.

Działalność w stowarzyszeniach, których cele są najczęściej nonsensowne, stanowi atrybut wielu Pythonowskich postaci, jest zarazem komentarzem do rzeczywiście obserwowanego społecznego zaangażowania przedstawicieli różnych grup społecznych w Wielkiej Brytanii. Skłonność do zrzeszania i walki o realizację interesów grupowych może tu być traktowana jako przejaw wysokiej świadomości klasowej, charakteryzującej przedstawicieli wszystkich tradycyjnych segmentów brytyjskiej struktury społecznej. Ta obserwacja w sposób niezwykle barwny została wykorzystana w filmie *Monty Python i Święty Graal*. Król Artur wdaje się w konwersację z przygodnie spotkanymi biedakami pracującymi w polu. Jeden z nich, Dennis, tak odnosi się do informacji o królewskim statusie Artura i towarzyszącej mu zależności feudalnej (tłum. Tomasz Beksiński):

Król! Też mi coś! Za co dostałeś takie imię? Za uciskanie robotników? Za trzymanie się imperialistycznych dogmatów i utrwalanie różnic bytowych i ekonomicznych w naszym społeczeństwie? Jeśli ma być postęp... [...]

Artur: Wszyscy jesteśmy Brytyjczykami, a ja jestem waszym królem.

Kobieta: Nie wiedziałam, że mamy króla. Myślałam, że jesteśmy niezależni.

Dennis: Nie wygłupiaj się! Żyjemy pod dyktando samoumacniającej się auto-kracji, według której klasa robotnicza...

Kobieta: Znowu zaczynasz o tej klasie.

Dennis: Bo tak właśnie jest! Gdyby tylko lud zrozumiał...

Wysłuchawszy uprzejmej przemowy Artura na temat natury łączących ich stosunków społecznych, Dennis odpowiada:

Powiedziałem ci już. Żyjemy w anarchistyczno-syndykalistycznej komunie; każdy z nas po kolei przez tydzień sprawuje obowiązki organu zarządzającego, lecz każda decyzja zarządcy musi być ratyfikowana na specjalnym zgromadzeniu i zatwierdzona większością głosów, przynajmniej trzema czwartymi ogólnej ilości głosujących.

Obok języka, wyposażenie Pythonowskich postaci w zewnętrzne oznaki statusu pozwala na niezwykle trafną wzajemną identyfi-

kację. Król Artur, odziany w kolczugę, w koronie, z mieczem i towarzyszącym giermkim, markujący jazdę na nieistniejącym koniu, zostaje bezbłędnie rozpoznany przez przedstawiciela najniższego segmentu społeczeństwa feudalnego, który prawdopodobnie nigdy nie wchodził w jakiegokolwiek bezpośrednie interakcje z przedstawicielami wyższych stanów:

Zbieracz umarłaków: A to co za jeden?

Klient: Nie wiem.

Zbieracz umarłaków: Musi król.

Klient: Dlaczego?

Zbieracz umarłaków: Bo nie jest cały obesrany.

## Nudge, nudge, wink, wink

Wykazując niezwykłą spostrzegawczość i umiejętnie, niezwykle barwnie malując wizję stosunków społecznych, satyrycznie pokpiwając z klas uprzywilejowanych nie tylko w powyższym przykładzie, obśmiewają Pythoni również krytyczne na nie spojrzenia, zwłaszcza anarchistyczno-syndykalistyczną retorykę i frazeologię zaangażowanych działaczy.

Skecze i filmy grupy dość często uznawano za obrazoburcze, wiele organizacji religijnych protestowało przeciwko wyświetlaniu ich filmów (*Żywoł Briana* oprotestowali ramię w ramię ortodoksyjni żydzi, muzułmanie i chrześcijańskie kościoły amerykańskie, co z dumą podkreślali członkowie grupy), a zapis debaty telewizyjnej, w której krótko po premierze tegoż filmu starli się w studiu BBC Michael Palin i John Cleese z Mervynem Stockwoodem, biskupem Southwarku, do dzisiaj oglądają na You Tube tysiące internautów. Ze względu na bezprecedensowo prześmiewcze podejście do religii twórczość grupy niektórzy autorzy określali nawet mianem kontrkulturowej: „Jako część kontrkultury Monty Python pomagał wyzwoić się ze zmistyfikowanych hierarchii, wyeliminować kulturę deferencji. Teraz było ok. puścić bąka w kościele. Ceremoniał i tak nie pachnie najlepiej, a biskup nie jest nikim lepszym ani nie wie więcej od kogokolwiek innego”<sup>24</sup>.

W tekście staraliśmy się wskazać, że owa rebeliancka, kwestionująca kulturowe hierarchie satyra Monty Pythona, której racjonalnym biczem bezlitośnie smagana była dewocja religijna, obskurantyzm, przesady, a także religia *per se*, w znacznie łagodniejszy

<sup>24</sup> Stephen A. Erickson, *Is there life after «Monty Python's Meaning of Life»?*, w: *Monty Python and Philosophy*, Gary L. Hardcastle, George A. Reisch (red.), Open Court, Chicago–La Salle 2006, s. 114.

sposób obchodziła się z wbudowanymi w społeczeństwo brytyjskie i spetryfikowanymi hierarchiami społecznymi.

Chociaż skecze pełne są przykładów udowadniających celność obserwacji twórców na temat społecznych podziałów i barier oraz ich charakteru, w istocie nie miały potencjału krytycznego w odniesieniu do podziału klasowego czy sposobu urzędzenia współczesnego im kapitalizmu. W odniesieniu do kwestii stratyfikacji społeczeństwa brytyjskiego Pythoni przyjmowali dość charakterystyczną dla części klasy średniej postawę odpowiedzialnego krytycyzmu, prezentując refleksyjny namysł nad własną pozycją społeczną i wyśmiewając stereotypy klasowe czy pokpiwając z zadęcia i brytyjskiego przywiązania do symboli statusu, nie kwestionowali jednak generalnej zasadności sztywnego uwarstwienia brytyjskiej struktury społecznej. Wielokrotnie stosowana w ich skeczach inwersja pozycji społecznych bliska jest w istocie Bachtinowskiej karnawalizacji – chwilowemu jedynie zawieszeniu tradycyjnych hierarchii, rytualnemu zakwestionowaniu tabu i autorytetów przez bluźnierstwo, profanację wartości, groteskową grę symbolami. Humor pełni tu rolę czynnika łagodzącego, oswajającego różnicę, tracąc przy tym potencjał emancypacyjny. Tego rodzaju działania, podobnie jak tradycyjny karnawał, raczej pełnią funkcję kulturowego „zaworu bezpieczeństwa”, niż mają moc faktycznego przekształcania porządku społecznego. Nie mając wydzźwięku ideologicznego w wymiarze klasowym, pozostają niezwykle ważnym głosem w płaszczyźnie kulturowej – głosem, dodajmy, nieodparcie i nieodmiennie śmiesznym.