

MICHAŁ PIEPIÓRKA¹

Czy inna kinematografia jest możliwa? Krytyka kapitalizmu w polskim kinie współczesnym

Streszczenie

Jan Sowa przekonuje w swojej książce, że „inna rzeczpospolita jest możliwa”. Punktem wyjścia dla jego analizy społeczno-polityczno-gospodarczej sytuacji, w jakiej znajduje się współczesna Polska, była rocznica 25-lecia transformacji. W tym samym czasie książkę o podobnym tytule – *Inny kapitalizm jest możliwy* – wydał Andrzej Szahaj, także odwołując się do bilansu ostatniego ćwierćwiecza. Obaj autorzy rozpoczynają swój wywód od krytyki przemian i długo funkcjonującego ślepego zaufania do „niewidzialnej ręki rynku”, przejętego wraz z otwarciem na Zachód.

Przyglądając się rodzimemu kinu tworzonemu po 1989 roku, okazuje się, że dominującą narracją wobec przemian ekonomicznych, dokonujących się pod wpływem zmiany ustrojowej, była ta, która wspierała działania wolnorynkowe. Jeżeli krytkowano polską sytuację gospodarczą, to źródół złej sytuacji upatrywano albo we wciąż istniejących naleciałościach poprzedniego systemu, albo w zbyt wolnych przemianach. Dopiero ostatnie lata przyniosły w polskim kinie filmy, które powoli zmieniają perspektywę, upatrując zagrożenia dla życia społecznego już nie w niedoborze, lecz w nadwyżce liberalnych rozwiązań w gospodarce. Artykuł ma na celu naszkicowanie mentalnej mapy polskiego kina ostatnich lat i sprawdzenie, czy rzeczywiście można w nim dostrzec oznaki postępującej zmiany w ocenie kapitalizmu. Oglądając takie filmy, jak choćby: *Pewnego razu w listopadzie*, *Dzikié róże*, *#WszystkoGra*, *Kamper*, *Król życia* czy *Między*

¹ Michał Piepiórka, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, Polska, e-mail: michal.piepiorka@uni.lodz.pl, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2523-7656>.

nami dobrze jest, można odnieść wrażenie, że inna kinematografia faktycznie jest możliwa.

Słowa kluczowe:

polskie kino po 1989 roku, kapitalizm, praca, konsumpcjonizm, transformacja gospodarcza, bieda, marzenia

Abstract

Jan Sowa convinces in his book that “another Rzeczpospolita is possible”. The starting point for his socio-political and economic analysis of the situation in which contemporary Poland is located was the 25th anniversary of transformation. At the same time, a book with a similar title - “Another capitalism is possible” – published Andrzej Szahaj, also referring to the balance sheet of the last quarter of a century. Both authors start their arguments with criticism of changes and long-term blind trust in the “invisible hand of the market”, taken over with the opening to the West.

The dominant narrative of Polish cinema after 1989 was positively oriented towards free market changes. If the Polish economic situation was criticized, the sources of the bad situation were seen either in the existing accretions of the previous system or in slow changes. It was only the last years that brought films in Polish cinema, which slowly change the perspective, seeing the threats to social life no longer in deficiency, but in the surplus of liberal solutions in the economy. The paper aims to sketch a mental map of the Polish cinema of recent years and to check whether you can actually see in it signs of a progressive change in the assessment of capitalism. Watching such films as *Pewnego razu w listopadzie*, *Sąsiedzi*, *Polskie gównno*, *Kamper*, *Król życia* or *Między nami dobrze jest*, you can get the impression that another cinematography is actually possible.

Keywords:

polish cinema after 1989, capitalism, work, consumerism, economic transformation, poverty, dreams

W 2015 roku zostały wydane dwie książki o podobnie brzmiących tytułach: *Inna rzeczpospolita jest możliwa. Widma przeszłości, wizje przyszłości* Jana Sowy (2015) i *Inny kapitalizm jest możliwy* Andrzeja Szahaja (2015). Publikacje łączy znacznie więcej niż podobna konstrukcja tytułów. Obie wychodzą od analizy dorobku transformacji gospodarczej, by na jej tle przeprowadzić krytykę liberalnego nachylenia polskiej gospodarki ostatnich dwudziestu pięciu lat. Co istotne, obaj autorzy dokonują tego w celu zaproponowania własnego, pozytywnego programu zmian, stojących w kontrze do dominującej narracji, według której przeprowadzoną

transformację gospodarczą po 1989 roku ocenia się jako sukces.

Zbieżność czasową i tematyczną książek można uznać za przypadkową, ale wydaje się, że nie byłoby nadużyciem, gdyby potraktować ją jako znaczącą – za przejaw głębszej zmiany w kulturze i ukonstytuowania się nowego sposobu patrzenia na rzeczywistość gospodarki polskiej po 1989 roku². A jeżeli nie całkiem nowego, to przynajmniej śmielszego przedarcia się krytycznych wobec kapitalizmu treści do głównego nurtu dyskursu publicznego³. Ta hipotetyczna zmiana skłania również do przyjrzenia się polskiemu kinu w celu sprawdzenia, czy podobne treści można zaobserwować również na jego gruncie. Jest to usprawiedliwione o tyle, że podobnie jak na gruncie analiz ekonomicznych czy politycznych polskie kino przez ostatnie dwadzieścia pięć lat zdecydowanie skłaniało się ku wychwalaniu rozwiązań liberalnych w gospodarce.

„Żyjąc we współczesnej Polsce, trudno oprzeć się wrażeniu, że coś jest z tym krajem nie tak. Znaleźliśmy się w osobliwej sytuacji: pomimo sprzyjającej sytuacji geopolitycznej i dobrych wskaźników makroekonomicznych kondycja polskiego społeczeństwa jest, mówiąc ogólnie, słaba” (Sowa, 2015, s. 9) – tak pisał we wstępie swojej książki Jan Sowa. Wyjaśnia ten paradoks, zestawiając statystyki makroekonomiczne, zakrzywiające obraz polskiego społeczeństwa, z doświadczeniem większości Polaków. Jego książka wyrasta z chęci zdemaskowania ówczesnie dominującego dyskursu politycznego, według którego transformacja okazała się sukcesem, a ci, którzy to podważają z góry są traktowani jako politycznie zaciętrzewieni, populistyczni, a co najważniejsze – nieracjonalni. Bo zwolennicy liberalnych rozwiązań w gospodarce mają na obronę swoich tez twarde dane makroekonomiczne. Sowa jednak zestawia je z innymi statystykami, a przede wszystkim z losem społeczno-egzystencjalnym. Ten natomiast przedstawia zupełnie inny, znacznie mniej korzystny obraz ekonomicznej sytuacji naszego społeczeństwa. I tu rodzi się paradoks: „makrostatystyki są świetne, jest czym się chwalić na międzynarodowych spotkaniach unijnych przywódców, jednak (...) społeczeństwo (...) ledwo zipie na kropłównie” (Sowa, 2015, s. 17.), jak podsumowuje Sowa.

Podobne przeświadczenia posiada Szahaj, który również wychodzi od krytyki „osiągnięć” gospodarki liberalnej ostatnich dwudziestu pięciu lat, a książkę posta-

² Tym bardziej jeżeli do tych dwóch publikacji dodamy trzecią, wydaną rok wcześniej, która już niekoniecznie jest zbieżna z wymienionymi książkami tytułem, ale z pewnością treścią. Mowa o pracy Rafała Wosia *Dziecięca choroba liberalizmu*, w której autor również proponuje krytyczne odczytanie dorobku polskiej transformacji gospodarczej ćwierć wieku od jej zapoczątkowania.

³ Za kolejny sygnał wdzierania się nowych treści do dyskursu publicznego można uznać popularyzność – póki co przekładającą się bardziej na obecność w mediach niż na dobry wynik w wyborach – partii Razem, której hasło, *nomen omen*, brzmi: „Inna polityka jest możliwa”.

nowił zadedykować „wszystkim tym, którzy kiedyś sądzili, że wraz z nadejściem kapitalizmu i demokracji wszystko, co dobre dla Polski, już się stało i można zająć się swoimi sprawami, a dziś mają wrażenie, że byli nader naiwni” (Szahaj, 2015, s. 9). Przeciwwstawia się przede wszystkim hegemonii „Jedynie Słusznego Poglądu na Wszystko, czyli neoliberalizm[owi – M.P.] ekonomiczne[mu – M.P.]” (Szahaj, 2015, s. 8).

1. INNA – ALE OD CZEGO?

Obaj autorzy dwadzieścia pięć lat po rozpoczęciu transformacji ustrojowej wyłamują się z grona entuzjastów przeprowadzonych reform i z czasowego dystansu, opierając się na ocenie zarówno okresu ostatniego ćwierćwiecza, jak i sytuacji obecnej, jednoznacznie krytykują wpływ gospodarczych rozwiązań liberalnych na stan życia Polaków. Zgodnie i optymistycznie twierdzą, że „inne jest możliwe” – czy nazwiemy je Rzeczpospolitą czy kapitalizmem. Podążając za entuzjazmem autorów oraz ich krytyczną oceną rzeczywistości, chciałbym zastanowić się w tym artykule, czy również możliwa jest inna kinematografia – polska oczywiście. A jeżeli zadaję w tytule pytanie o możliwość zaistnienia innej kinematografii, to muszę najpierw zastanowić się nad jeszcze jednym zagadnieniem: „inna od czego?”, na które odpowiedziałby tak: „Inna od dominujących w polskim kinie tworzonym po 1989 roku narracji na temat transformacji gospodarczej”. Innymi słowy, chciałbym sprawdzić, czy w polskim kinie ostatnich lat pojawiły się głosy równie krytyczne w stosunku do rodzimej wersji kapitalizmu, jak te wyrażone na gruncie analiz społeczno-politycznych. Niniejszy artykuł ma na celu stworzenie mentalnej mapy polskiego kina współczesnego, na którą naniosę pojawiające się krytyczne głosy na temat kapitalizmu, zdradzające ukonstytuowanie się nowych wspólnot kulturowych, formujących dyskursy na temat rodzimej rzeczywistości społeczno-gospodarczo-politycznej.

Filmy, które przejawiają krytyczny stosunek do kapitalizmu, nazywam zbiorczo „inną kinematografią” z tego względu, że przez dwadzieścia pięć lat wolnej Polski praktycznie nie występowały w rodzimym kinie – były zdecydowanie najrzadziej pojawiającą się narracją na temat oceny zmian spowodowanych liberalizacją gospodarki. Znacznie częściej do głosu dochodziły trzy inne sposoby konceptualizacji ocen⁴.

⁴ Więcej na ten temat piszę w artykule *Polskie kino i transformacja gospodarcza. Frustracja, kry-*

Pierwszą i najważniejszą z nich, gdyż najbardziej rozpowszechnioną na przestrzeni ostatnich dwudziestu pięciu lat, jest narracja krytyczna wobec zmian zachodzących w Polsce, która źródłem krytykowanego zła nie widzi w kapitalizmie, lecz w społeczeństwie, które pośpiesznie zastąpiło stare wartości nowymi – kojarzącymi się z komercją i konsumpcją. Można byłoby ją więc nazwać umoralniającą lub inteligencką. Realizują ją takie filmy, jak: *Kapitał, czyli jak zrobić pieniądze w Polsce* Feliksa Falka, *Amok* Natalii Korynckiej-Gruz, bardziej współczesne *Galerianki* Katarzyny Rosłaniec czy *Yuma* Piotra Mularuka.

Druga narracja również jest krytyczna wobec zmian, ale także nie ze względu na mechanikę działania wolnego rynku. Wyrażałaby frustrację społeczną, biorącą się z przekonania, że przemiany dokonują się w Polsce zbyt wolno z powodu ich hamowania przez postkomunistów. Filmami, które realizują tę narrację, są choćby *Psy* Władysława Pasikowskiego i inne dzieła zaliczane do tzw. kina bandyckiego.

Trzecia narracja, inaczej niż poprzednie, pozytywnie wartościuje zmiany i otwarcie chwali funkcjonowanie gospodarki kapitalistycznej, a przy tym promuje wartości związane z rozwiązaniami wolnorynkowymi i kojarzonymi z klasą średnią. Do najbardziej znanych przykładów należą *Kiler* Juliusza Machulskiego, ale także wcześniejsze *Lepiej być piękną i bogatą*, *Mów mi Rockefeller* czy późniejsze komedie romantyczne.

Te trzy narracje są zdecydowanie najczęstsze w polskim kinie. Przez długi czas praktycznie nie pojawiały się filmy, które w inny sposób opowiadałyby o zmieniającym się kraju. Jeżeli już krytykowano więc transformację, to albo z pobudek moralnych, albo ze względu na zbyt wolne tempo kapitalistycznych przemian. Nikt z filmowców nie dopatrywał się źródeł złej sytuacji polskiej gospodarki i społeczeństwa w samym sercu zmian, czyli w kapitalizmie. „Inna kinematografia” byłaby więc usytuowana opozycyjnie względem wszystkich tych narracji – nie wychwalałaby sposobu przeprowadzenia transformacji gospodarczej, lecz krytykowała – i to nie za moralne pogubienie się społeczeństwa czy zbyt wolne reformy, ale za nadmierne przywiązanie się do liberalnych rozwiązań w ekonomii.

Przed nastaniem interesującego mnie okresu, czyli ostatnich pięciu lat, pojawiło się zaledwie kilka filmów, które można byłoby zaliczyć do tej grupy: na przykład *Obywatel świata* Rolanda Rowińskiego z 1991 roku, ale również znacznie późniejsze *Poniedziałek* Witolda Adamka, *Zmruż oczy* Andrzeja Jakimowskiego czy bardziej współczesne *Plac Zbawiciela* Joanny Kos-Krauze i Krzysztofa Krauzego,

tyka i nadzieja w książce *Kino-Postkomunizm-Polityka. Film w krajach Europy Środkowo-Wschodniej wobec procesów transformacji politycznej i konsekwencji roku 1989*.

Ewa Adama Sikory czy *Dzień kobiet* Marii Sadowskiej. Jednak tytuły te praktycznie wyczerpują listę dotychczasowych filmów krytykujących kapitalizm.

Natomiast gdy spojrzysz się na polskie kino ostatnich lat, to już na pierwszy rzut oka widać diametralną zmianę. Śmiało dopisać do powyższej listy można byłoby przecież takie tytuły, jak: *Kebab i Horoskop* Grzegorza Jaroszuka, *Między nami dobrze jest* Grzegorza Jarzyny, *Mur* Dariusza Glazera, *Polskie gównno* Grzegorza Jankowskiego, *Sąsiedzi* Grzegorza Królikiewicza, *Król życia* Jerzego Zielińskiego, *#WszystkoGra* Agnieszki Glińskiej, *Kamper* Łukasza Grzegorzka, *Las 4 rano* Jana Jakuba Kolskiego, *Cicha noc* Piotra Domalewskiego, *Dziki róż* Anny Jadowskiej, *Pewnego razu w listopadzie...* Andrzeja Jakimowskiego czy *Juliusz* Aleksandra Pietrzaka. Traktując filmy jak czułą matrycę, w której swój ślad zostawiają nastroje społeczne, wartości i sposoby myślenia szerokich grup społecznych, można byłoby postawić tezę, że w rodzimej kulturze znalazło się miejsce dla wspólnoty kulturowej myślącej o rzeczywistości gospodarczej inaczej niż grupy dominujące do tej pory.

2. WYPALENI, CZYLI O PRACY

Jeśli spojrzymy na te wszystkie filmy jak na zwartą grupę, to okaże się, że mówią one o dość podobnych kwestiach – zakres tematyczny tych filmów jest bowiem podobny. Przede wszystkim na pierwszy plan wychodzą kwestie związane z pracą. To temat bardzo często powracający w naszym kinie ostatnich dwudziestu pięciu lat. Szczególnie nasilił się po roku 2000, kiedy młodzi twórcy zauważyli ważny problem społeczny, czyli bezrobocie, szczególnie wśród swoich rówieśników. Obok bezrobotnych pojawiła się jeszcze jedna grupa bohaterów, dla których praca była ważnym punktem odniesienia – prekariusze, czyli osoby wykonujący niepewną pracę poniżej swoich kwalifikacji⁵. Co ciekawe jednak, takie filmy, jak: *Moje pieczone kurczaki* Iwony Siekierzyńskiej, *Portret podwójny* Mariusza Fronta, *Aleja gówniarzy* Piotra Szczepańskiego czy *Ki Leszka* Dawida wcale nie sugerują, że pomysłem na polepszenie sytuacji życiowej ich bohaterów są głębsze zmiany systemowe wychodzące od krytyki kapitalizmu. Zamiast tego ich twórcy poszukiwali szczęścia dla swoich bohaterów w wycofaniu się w satysfakcjonujące życie rodzinne i uczuciowe.

⁵ O polskich filmach fabularnych opowiadających o losie prekariuszy pisałem w artykule *Życie w czasach prekariatu. Filmowe interpretacje bezrobocia wśród młodego pokolenia* w czasopiśmie „Media-Kultura-Komunikacja Społeczna”.

W najnowszych przykładach filmowych sytuacja zmieniała się diametralnie. Tym razem jednak problemem bohaterów wcale nie jest brak możliwości zatrudnienia czy praca na niesatysfakcjonujących stanowiskach – wręcz przeciwnie. Tym razem praca staje się źródłem frustracji i odczuwanego zniewolenia. Być może najlepiej przedstawiono to w filmie Jerzego Zielińskiego *Król życia*. Bohater grany przez Roberta Więckiewicza od samego początku określany jest przez wykonywaną pracę – w korporacji, przy komputerze w stereotypowym openspejsie, zawsze w niedoczasie i z wiszącym nad głową szefem i deadlajnem. Nienawidzi zarówno swojego przełożonego (córce mówi o nim: „niedobry pan, dla którego tatuś pracuje”), pracy, biura, firmy, jak i nawet budynku, w którym pracuje. Jest nieustannie nakręcany przez frustrację, którą wywołuje w nim wykonywany zawód – niesprecyzowany, ale nieciekawy i monotony. Przez pracę nie ma czasu na rodzinę, przyjemności i w ogóle – życie. Jego najważniejszym marzeniem jest osiągnięcie niezależności finansowej, dzięki której będzie mógł uwolnić się od pracy.

Podobny wydzźwięk ma *Las, 4 rano* Jana Jakuba Kolskiego, w którym bohater grany przez Krzysztofa Majchrzaka zaszywa się w lesie po tym, jak w jednej chwili postanawia zrezygnować ze swojego dostatniego życia i szefowania dobrze prosperującą agencją reklamową. Życie „leśnego dziada” jest w tym przypadku przedstawione jako „prawdziwe życie” – wartościowsze, przyjemniejsze, prawdziwsze. Podobnie zresztą jak życie, które zaczyna wieść bohater *Króla życia* po tym, jak po wypadku kompletnie traci zainteresowanie pracą. Oba filmy proponują nową narrację na temat wartościowania pracy – przestaje być pożądana i adorowana, jak było w przypadku filmów o bezrobotnych prekariuszach, a także wiecznie przepracowanych „bohaterach transformacji”. Tym razem staje się przeszkodą do kosztowania „prawdziwego życia” – jest przestrzenią wyzyskiwania, a raczej samowyzyskiwania, jak powiedziała Byung-Chul Han, autor książki *The Burnout Society* (2010), w której opisał zjawisko „wypalenia”, które dotknęło współczesne kapitalistyczne społeczeństwa, zaprzęgnięte do coraz intensywniejszej pracy. U bohatera *Króla życia* z łatwością można zauważyć cechy przepracowania i właśnie zawodowego wypalenia, które rzutują nie tylko na frustrację spowodowaną pracą, ale również na jego niesatysfakcjonujące życie osobiste.

Byung-Chul Han pisze o głębszej zmianie, jaka zaszła w kulturze zachodnich społeczeństw, które nie są już więcej dyscyplinowane w sensie foucaultowskim. Dziś nikt nam nie mówi, jak mamy bądź nie mamy żyć czy pracować. Dyscyplinowanie zakłada bowiem negatywność, która ostatecznie hamuje pracowniczą wydajność. Współczesna wersja kapitalizmu posługuje się pozytywnym programem możliwości i osiągnięć. Daje miraż szczęścia, które ma przyjść wraz z kolejnymi

sukcesami. Te natomiast mają motywować społeczeństwa do jeszcze cięższej i wymagającej pracy, która ostatecznie jednak zamiast szczęścia przynosi depresję: „Depresja jest chorobą społeczeństwa, które cierpi na nadmiar pozytywności” (Byung-Chul Han, 2018). W tę pułapkę pozytywności wpadają nie tylko ci, którzy wykonują niesatysfakcjonujące zajęcia w nieprzyjaznych, zdehumanizowanych korporacjach z niesympatycznym i nadmiernie wymagającym szefem, ale również, a może właśnie przede wszystkim, ci, którzy pozornie powinni cieszyć się tym, co robią – jak tytułowy bohater *Kampera*, który utrzymuje, że nienawidzi swojej pracy, mimo że teoretycznie robi to, co kocha, czyli gry komputerowe.

W polskiej kinematografii ostatnich paru lat pojawiło się znacznie więcej filmów, dla których praca głównych bohaterów jest niezwykle ważną kwestią, wręcz kluczową. Kolejnymi przykładami mogą być *Mur* Dariusza Glazera czy *Kebab i Horoskop* Grzegorza Jaroszuka. W obu to właśnie praca definiuje bohaterów. W przypadku pierwszego jest to wykańczanie mieszkań na strzeżonym osiedlu, w którym zamieszkanie jest jego największym marzeniem. W życiu najbardziej boli go to, że urodził się po „złej stronie muru” – jest tym, który remontuje mieszkania, w których sam chętnie by zamieszkał. Para się więc różnych „fuch” – w tym handlowania marihuaną – by spełnić swoje marzenie. W przypadku filmu Jaroszuka ściśle związanie bohaterów z pracą ujawnia się już na poziomie tytułu – dwie główne postacie przyjmują bowiem pseudonimy związane z ich właśnie rzuconą profesją. Jeden z nich pracował w popularnym „kebabie”, a drugi pisał horoskopy.

W obu tych filmach praca ani nie daje satysfakcji, ani nie jest drogą do osiągnięcia życiowych celów – jest przedstawiona jako niewystarczająca, a nawet absurdalna i całkowicie niepotrzebna. Na drodze do realizacji celu bohatera *Muru* stają niemożliwe do przeskoczenia różnice klasowe – twórcy zdają się mówić, że możesz zaharować się, pracując na mieszkanie swoich marzeń, ale nigdy nie pokonasz mentalnego muru dzielącego uprzywilejowanych od przegranych, bogatych od biednych. Ta retoryka twórców idzie w parze z obserwacjami Rafała Wosia⁶, który pisał, że nadwiślańska wersja gospodarczego liberalizmu zamienia pracowników w ofiary syndromu sztokholmskiego. Zarabiamy mało, na „śmieciovych” warunkach, nie jesteśmy w stanie pracą dokonać awansu klasowego, zaharowujemy się, a i tak jesteśmy wdzięczni, że możemy pracować. Kapitalistyczna retoryka przekonała nas do tego, że to my jesteśmy w pełni odpowiedzialni za nasz los i warunki życia (2014). Niemożliwość dokonania awansu wiąże się również z globalnymi trendami, o których pisał Thomas Piketty w głośniejszej książce *Kapitał*

⁶ Rafał Woś problematykę złej sytuacji pracowników w Polsce dodatkowo pogłębił w swojej najnowszej książce *To nie jest kraj dla pracowników* (2017).

w XXI wieku. Współczesne nierówności społeczne tylko wzrastają, a pracą nie da się nadgonić poziomu życia tych, którzy wcześniej osiągnęli swój status. Wszystko wyjaśnia sławna nierówność: $r > g$, w której r to wszystkie dochody z prywatnego kapitału, a g tempo wzrostu gospodarczego (2015). W przypadku *Kebabu i Horoskopu* praca zostaje natomiast scharakteryzowana jako oszustwo. Tytułowi bohaterowie postanawiają bowiem zostać specami od marketingu i sprzedawać swoją (nie)wiedzę pracownikom sklepu z dywanami – równie niepotrzebnym jak oni. Zarówno Kebab i Horoskop, jak i sprzedawcy w sklepie są nieefektywni i nie mają odpowiednich kompetencji, przez co nie wpisują się w racjonalny model kapitalizmu, w którym produktywność jest najważniejszym wskaźnikiem oceny przydatności pracownika.

W przywołanych filmach praca staje się widzialnym przejawem presji kapitalizmu – zniewalającej, wywołującej frustrację, unieszczęśliwiającej, absurdalnej i nieefektywnej. Praca jest dla bohaterów albo przeszkodą na drodze do realizacji marzeń, albo ostatecznie nie przynosi upragnionego szczęścia. Z drugiej strony jednak jest niezbędna. Każdy z bohaterów tych filmów (prócz *Las, 4 rano*) chce wieść bowiem dostatnie życie. Nie mają więc wcale ochoty na zrezygnowanie z „gry w kapitalizm” – chcieliby co najwyżej zmienić jej zasady. Bohater *Króla życia* szaleńczo gra w totolotka, Kebab i Horoskop zakładają kolejne absurdalne działalności (ale na własnych zasadach), a Mariusz z *Muru* chce oszukać system i katorżniczą pracą osiągnąć to, co jest przeznaczone innej klasie społecznej. Praca w przywołanych filmach ma właściwości instytucji dyscyplinującej – uzależnia od siebie bohaterów – jest bowiem jedynym sposobem na realizację marzeń – a przy tym bezwzględnie formatuje ich życia. Spełnia dokładnie tę samą rolę, o której pisał Byung-Chul Han (2018), a za nim Jaroslav Fiala: praca we współczesnych zachodnich społeczeństwach jest skojarzona z karierą, awansem, byciem kimś i bogaceniem się – jest zbyt ponętna, by nie ulec jej czarowi i iluzji, którą tworzy. Te mirażę zachęcają do wciąż intensywniejszego angażowania się w katorżnicze zajęcia, które jednak nie przynoszą upragnionej satysfakcji (Fiala, 2018). Wiadomo bowiem, że Edward z *Króla życia* w „totka” raczej nie wygra i w końcu wróci do siebie po wypadku, a wraz z tym do pracy, Kebab i Horoskop zmuszeni są do tworzenia wciąż nowych inicjatyw, Kamper nie będzie mógł porzucić pracy, by utrzymać dotychczasowy poziom życia, a los Forsta z filmu Kolskiego jest przestrożą dla wszystkich, którym zamarzy się totalna „ucieczka od kapitalizmu”⁷.

⁷ Czego doświadczył również bohater grany przez Zbigniewa Zamachowskiego w filmie *Zmruż oczy* Andrzeja Jakimowskiego (zob. Przepiórska, 2007).

3. DYSCYPLINUJĄCE MARZENIA

Wspomniane przez Fiałę iluzje mają również funkcję dyscyplinującą, co odnotowały polskie filmy. Kapitalizm wytwarza marzenia, by dzięki nim od siebie uzależniać. Mogą być one związane zarówno z konsumpcją, jak i z kreacją i spełnieniem artystycznym – czyli dotyczą w tej samej mierze próby załapania się na kapitalistyczne miraż, co chęci wyrwania się spod władzy pieniądza. Filmami podejmującymi problem paradoksu marzeń, które jednocześnie przynoszą spełnienie i zniewolenie, są choćby *Między nami dobrze jest* Grzegorza Jarzyny i *Polskie gówno* Grzegorza Jankowskiego.

Jarzyna, posiłkując się tekstem Doroty Masłowskiej, opowiada o pragnieniach, jak mówi jedna z bohaterek, „Polski F” – tej najmniej uprzywilejowanej, skrycie pogardzanej przez klasę średnią, definiującej się przez brak. Ta ostatnia cecha znakomicie została uwypuklona za pomocą języka, z którego korzystają bohaterki. Jedna z nich – pracująca jako „konserwatorka powierzchni płaskich” – niemal chwali się swojej bezrobotnej koleżance, że „my w tym roku nie pojedziemy nad morze. O jak tam jest dla nas za drogo”, a swojej córce każe iść „do swojego braku pokoju”. Można powiedzieć, że kobiety wszystko, co mają, to pragnienia – wakacji, które są dla nich za drogie, większego mieszkania, starej mielonki z Biedronki, sprzedawanej jako luksus i przecenionych produktów z dyskontów. Wszystkie te marzenia biorą z kolorowych pisemek znalezionych na śmietniku, a wcześniej wyrzuconych przez reprezentantów znużonej klasy średniej, ale w równej mierze z reklam, ulotek i gazetek z promocjami – czyli z samego jądra kapitalizmu, rozbudzającego nasze konsumpcyjne potrzeby.

Jarzyna korzysta z groteski i humoru, ale wymowa *Między nami dobrze jest* ma charakter niezwykle przygnębiający i operujący wyjątkowo ostrym krytycznym ostrzem. Jego celem jest demystyfikacja mechaniki kapitalizmu, który generuje kolorowe marzenia, lecz umożliwia ich spełnienie tylko niewielkiej grupce uprzywilejowanych – reszcie pozostawia dojmujący „brak posiadania”, skazując ich jednocześnie na życie na marginesie kapitalizmu, czyli grzebanie po śmietnikach w poszukiwaniu ochłapów konsumpcyjnego spełnienia. Ale w pułapkę kapitalistycznych marzeń wpadają również ci, którzy mogą pozwolić sobie na ich realizację – ta jednak zawsze odbywa się jakimś kosztem. Jedna z bohaterek filmu – uczennica nazywana Małą Metalową Dziewczynką – opowiada o „normalnych ludziach”, którzy mogliby się wprowadzić do apartamentu na miejscu starej kamienicy: wszystko mieliby z Ikei, przez czterdzieści lat spłacałoby kredyt, a w mieszkaniu tylko by spali, bo resztę czasu spędziliby w pracy, by na to wszystko zarobić. Według wspólnoty kulturowej, której wiedza na temat natury

kapitalizmu i polskiej rzeczywistości gospodarczej wpłynęła na sposób konstrukcji znaczeń filmu, neoliberalizm przygotował pułapkę, w którą wpadli nie tylko nieuprzywilejowani, ale również wszyscy ci, którzy dali się złapać na kreowane przez kapitalizm mirażę szczęścia i spełnienia – liberalnie nacechowana gospodarka dyscyplinuje wszystkich równo, podtykając pod nos każdej z grup społecznych inne marzenia. Urszula Tes w swojej analizie filmu *Jarzyny* zwraca uwagę na ważną funkcję iluzji – przede wszystkim tej wytwarzanej przez klasę średnią, reprezentowaną w filmie przez celebrytów. Ich całe życie okazuje się bowiem mirażem – zarówno z powodu funkcjonowania przed kamerą i na zakrzywiających rzeczywistość billboardach, jak i kreowania przez nich mitów i pseudowartości tkwiących w samym sercu kapitalizmu: sukcesu zawodowego, materialnego czy pięknego wyglądu (2017). Okazuje się więc, że bohaterowie reprezentujący klasę sprzedawczyń w Tesco czy atrakcyjnych aktorek oraz tych, którzy (nie)mieszkają w swoich kupionych i wyposażonych w Ikei za pieniądze z kredytu mieszkaniach, żyją w ułudzie, o której pisał Byung-Chul Han: wszyscy okazują się zakładnikami kultury osiągnięć, gdzie liczy się sukces, szczęście i pogoń za pragnieniami.

Polskie kino przekonuje, że nawet ci, którzy pragną wydobyć się z kapitalizmu, są wobec niego bezradni. Według wspólnoty kulturowej udokumentowanej przez *Polskie gównno* nie da się tak po prostu zrezygnować z „gry w kapitalizm” – ten bowiem jest potężniejszy, kontroluje każdy aspekt naszego życia, jednocześnie zniewalając nas. Bohaterowie filmu Jankowskiego również charakteryzowani są poprzez marzenia – największym z nich jest nagranie płyty, są bowiem rockmanami koncertującymi po małych polskich miasteczkach. Co ciekawe, pomysł stworzenia taśmy podsuwa członkom bandu ktoś z zewnątrz – mężczyzna charakteryzowany z kolei na typowego przedstawiciela kapitalizmu. Czesław Skandal jest komornikiem – a więc wykonuje zawód stojący na straży zasad własności prywatnej – i samowolnym menadżerem zespołu. Obiecuje chłopakom, że zorganizuje im nagranie płyty i przysłowiowe „góry złota”. Przejęcie praw do wizerunku zespołu jest przedmiotem transakcji między nim a głównym bohaterem, który w ten sposób spłaca swoje długi zaciągnięte na nagranie płyty w czeskiej wytwórni. Zespół został na „lodzie” po tym, jak wytwórnia splajtowała – długi są więc niezawinione, lecz kapitalistyczną maszynę to nie interesuje – zmusza ich ona do porzucenia marzeń i spłaty nie swoich powinności. *Polskie gównno* jest musicaliem, a pierwszy „numer”, który bohaterowie wykonują traktuje właśnie o logice długu i dramacie niekoherencji marzeń i rynkowych realiów. Główny bohater wraz z ojcem śpiewają przy robieniu jajeczniczy o tym, że nie mają pieniędzy, mimo że pracują – nie mogą pozwolić sobie na realizację marzeń, bo wszystkie siły muszą zaangażować w niesatysfakcjonującą pracę. To z kolei koresponduje z tezami *Wosia* (2014)

przekonującego, że Polacy utknęli w rzeczywistości niskopłatnej pracy, która nie jest podstawą do budowania pozytywnej tożsamości pracowników.

Stosunek wspólnoty kulturowej udokumentowanej w tym filmie do kapitalizmu wyraża antypatyczna postać opasłego, kłamliwego, egoistycznego, cwaniakowatego, rozpasanego seksualnie Skandala (nazwisko wydaje się również nieprzyrodzone). Mężczyzna sam o sobie śpiewa, że jest przedsiębiorczy i racjonalny, nieustannie szukający szansy na zarobek – w kinie lat 90. z pewnością byłby zdecydowanie pozytywną postacią, wyrażającą pożądane cechy człowieka nowej, kapitalistycznej epoki. Dwadzieścia pięć lat po rozpoczęciu transformacji, po premierze takich filmów, jak *Mów mi Rockefeller* czy *Straszny sen Dwidziusia Górkiewicza* te same cechy wydają się dziś skompromitowane, przynależne do człowieka, który kombinuje i wspina się ku finansowej realizacji na barkach innych. Kapitalista jest według tej narracji kimś podstępny, wyrachowanym i nieuczciwym – jednak nie jest to cecha skorumpowanej jednostki, jak to bywało już w polskim kinie⁸, ale całej grupy społecznej, która świetnie czuje się w kapitalistycznej rzeczywistości.

Ale krytyka prowadzona przez grupę udokumentowaną w filmie sięga dalej – ku samemu jądro logiki kapitalizmu, wyrażającej się w „zgniliznie” show biznesu. Jej figuracją jest telewizyjne show – siedlisko tandety, kiczu, ale również wielkich pieniędzy. Twórcy przeciwstawiają sztuce właśnie zarobek – według nich nie da się tworzyć dobrej, wartościowej, autentycznej muzyki wchodząc w związek z kapitałem. Nie oznacza to, że członkowie zespołu nie chcą zarabiać – jednak nie mają zamiaru rezygnować z wartości i ideałów. Nie na wszystko wyrażają zgodę, bo rozróżniają, jak mówią, „muzykę z serca” i „muzykę z dupy”. Ich idealizm nie wykracza tak naprawdę poza reguły kapitału – wciąż pieniądze są dla nich istotne, ale o tyle, o ile są niezbędne w rzeczywistości rynkowej. Nie stanowią dla nich wartości samej w sobie – są tylko niezbędnym elementem do przeżycia. Ich pragnienia sięgają poza kapitalizm, ale nie da się ich zrealizować, nie wchodząc w ścisły związek z regułami rynku. I tu ponownie pojawia się paradoks – chcąc zrealizować swoje marzenia, trzeba się „sprzedać”, co jednocześnie niszczy wartości, na których pragnienia są ufundowane.

Ta powszechność w marzeń i niezrealizowanych pragnień polskim kinie może być dowodem na to, że według rodzimych twórców, a co za tym idzie wspólnot kulturowych skrywających się za produkowanymi przez filmy narracjami, proces transformacji wciąż się nie zakończył – nie można bowiem mówić o powszechnej

⁸ Wystarczy przypomnieć sylwetkę Jacka Namolnego z *Goodbye Rockefeller* czy Józefa Murana z *Ostatniej misji*.

sytości i spełnieniu. Również jako całe społeczeństwo definiujemy się – jak bohaterowie *Między nami dobrze jest*, poprzez nieustanny „brak”. Dobrobyt nadal funkcjonuje bardziej jako cel, do którego nieustannie należy dążyć, niż stan faktyczny. Ale być może nie jest to kwestia niedokończonego procesu transformacji, lecz logiki kapitalizmu, który wciąż jest nienasycony, wciąż wymaga od ludzi na rynku wyznaczania nowych celów i marzeń, które motywują ich do dalszego działania i zwiększonej produktywności – o czym pisał Byung-Chul Han. Ale także Zygmunt Bauman, który uważał, że kapitalizm będzie istniał tak długo, jak konsumenci będą mieli zdolność kredytową – kapitalizm zbudowany jest na mirażach kupowanych za pieniądze, których nie posiadamy (2009).

4. CIĄGŁOŚĆ NIEDOLI

Polskie gówno jest istotnym filmem z jeszcze jednego powodu. Otóż to być może pierwszy film w polskim kinie, który otwarcie powiedział to, co często pojawiało się w debacie publicznej na temat polskiej transformacji. Mianowicie, że czasy przed transformacją i obecne niewiele się na dobrą sprawę od siebie różnią – wcześniej bowiem zniewalała totalitarna władza, którą w filmie reprezentuje Jaruzelski wprowadzający stan wojenny, a obecnie dyktat pieniądza premiujący mierność i kicz w show-biznesie. Twórcy przekonują, że i wtedy, i teraz najbardziej deficytowym towarem jest wolność – wcześniej polityczna, a obecnie ekonomiczna.

Jednak jeszcze dosadniej o tej „ciągłości niedoli” opowiedział Grzegorz Królikiewicz w swoim ostatnim filmie – *Sąsiady*. Jego bohaterowie, zamieszkujący jedną rozpadającą się kamienicę gdzieś w Łodzi, funkcjonują w bardzo dziwnej i niedookreślonej przestrzeni czasowej. Jeden z bohaterów mówi, że żyją gdzieś między rokiem 1945 a 2000 którymś. Czytają więc „Trybunę Ludu”, a jednocześnie obok ich kamienicy jeżdżą zupełnie współczesne samochody. Celowo Królikiewicz stworzył taką czasoprzestrzeń, w której okres komunizmu i transformacji zlewają się ze sobą, są idealnie wymieszane i nierozzerwalne – albo raczej: w ogóle ich nie ma. Ukazywanym miejscem na równi nie interesuje się zarówno władza PRL-owska, jak i demokratyczna. Nie widać tu ani przejawów gospodarki centralnie sterowanej, ani wolnorynkowej. Bo los przedstawionych postaci – ludzi najmniej uprzywilejowanych, nieustannie pogardzanych, cierpiących niedostatek, chroniczne bezrobocie i beznadzieję – jest zawsze taki sam: czy to w PRL-u, czy w kapitalizmie.

Sąsiady są filmem nie tyle o ciągłości powszechnego niedostatku, co raczej gorzką wypowiedzią o konkretnej grupie społecznej, o której do tej pory w polskim

kinie mówiło się niewiele. A jeżeli już, to raczej estetyzując biedę, krytykując za przedsiębiorczą stagnację lub nakazując zachowanie spokoju ducha i sumienia. Królikiewicz nikogo nie napomina, nie krytykuje ani niczego nie estetyzuje. Wręcz przeciwnie – bliżej mu do naturalizmu czy turpizmu. Zatrudnił naturszczyków, których nieatrakcyjne, spracowane twarze chętnie eksponuje, niejako upominając się o godność swoich bohaterów, a co za tym idzie szerokich warstw ekonomicznie wykluczonych. Opowiada o nich również w kontrze do tych, którym się udało – do tych, u których coś się zmieniło, u których widać zmianę przyniesioną przez transformację. Jedna z bohaterek mówi: „Pracy, jak nie było, tak nie ma, a bezrobocie, jak spadało, tak spada” – to świetnie koresponduje z tezą Jana Sowy, który konfrontował dobre makroekonomiczne statystyki (spadające bezrobocie) z niekorzystnym jednostkowym doświadczeniem przeciętnego Polaka (brak pracy).

Kamienica „sąsiadów” jest w takim samym stanie od pięćdziesięciu lat, los bohaterów się nie poprawia, w sklepach wciąż brakuje towarów, a w kieszeni bohaterów pieniędzy. Przez kondensację czasu akcji i rozpisanie jej na pół wieku Królikowski zwrócił uwagę na jeszcze jedną rzecz: dziedziczną nędzę, czyli kolejne zjawisko do tej pory nierozpoznane przez polskie kino, ale bardzo dobrze przez socjologów. Henryk Domański pisał, że transformacja ustrojowa usztywniła struktury społeczne, minimalizując ruchliwość międzyklasową zarówno wśród najbogatszych, jak i najbiedniejszych (2000), co z kolei Elżbieta Tarkowska udowodniła, badając młode pokolenie mieszkańców byłych PGR-ów, wśród których dziedziczenie biedy jest zjawiskiem częstym (2006).

Królikowski o swoich bohaterach uwięzionych w nędzy ponownie mówi w konfrontacji z uprzywilejowanymi – nawet samo sformułowanie zostaje skojarzone z kapitalistyczną nowomową pozornie zatroskanych o los najuboższych. Królikowski nie zatrzymuje się na analizie niedoli swoich bohaterów, lecz wypowiada się również jednoznacznie krytycznie o elitach. Ich reprezentantem czyni noblistę, „kardiochirurga ekonomicznego”, który przyjeżdża do dzielnicy biedy, by przeciąć wstęgę na uroczystym zamknięciu przychodni, na miejscu której ma stanąć wielofunkcyjny, nowoczesny parking. Jego najbardziej charakterystyczną cechą jest pogarda wobec mieszkańców kamienicy, których nazywa „pijawkami”, spijającymi krew dobrobytu uprzywilejowanych. Królikowski odwraca więc narrację, która była najbardziej rozpowszechniona w latach 90., kiedy to właśnie oceniano się bohaterów przez pryzmat ich przedsiębiorczości i gospodarczej inicjatywy, krytykując tych, którzy nie załapali się na zmiany – wina za taki stan rzeczy była według filmowców zawsze po stronie ubogich.

5. CZYŚCIELE KAMIENIC – WŁASNOŚĆ I POGARDA

Kolejnym wcześniej nieobecnym w naszym kinie tematem, który w ostatnim czasie został zauważony przez rodzimych twórców, jest kwestia tak zwanych czyścicieli kamienic, czyli osób działających na korzyść reprezentantów kapitału, niekoniecznie legalnymi sposobami utrudniając życie lokatorów, zmuszając ich do wyprowadzki, realizując tym samym logikę gentryfikacji idącą w parze z logiką kapitalizmu (Pobłocki, 2014). Znakomicie, że twórcy zauważyli ten aktualny i drastyczny problem tyżący się samego jądra logiki kapitalizmu, ale niestety oba filmy, które o nim opowiadają, mniej lub bardziej chybają w swojej krytyce. Nie ma bowiem wątpliwości, że zarówno *#WszystkoGra*, jak i *Pewnego razu w listopadzie...* powstały z intencją krytyczną, ale oba tytuły ostatecznie albo wspierają kategorie fundujące neoliberalizm, albo kompromitują się, ustanawiając nowe klasowe granice.

Akcja musicalu *#WszystkoGra* rozgrywa się w tej samej rzeczywistości, co polskie komedie romantyczne (zob. Stachówna, 2011) – jest kapitalistycznym mirażem utkany z modnych warszawskich pubów, hipsterskich zielonych koktajlów, malowniczych przedmieść i efektownego śródmieścia. Nie brakuje tu również wpisującego się w logikę wolnego rynku *product placementu*, estetyzacji biedy i ogólnej lekkości życia uprzywilejowanych. Zaskakujące jest więc to, że w tak odmalowanej rzeczywistości rodzi się bunt przeciwko kapitałowi – reprezentowanemu przez anonimowego Pana Oko, który kontroluje za pomocą pieniądza całą Warszawę. Przeciwstawia się mu młoda bohaterka walcząca z kapitalizmem zaangażowanymi muralami. Jej artystyczna interwencja musi się urzeczywistnić w momencie, gdy wspomniany Oko kładzie swoje kapitalistyczne łapsko na dom, w którym dziewczyna mieszka z matką i babką. Właśnie w tym momencie pojawia się postać „czyściciela kamienic”, który z uśmiechem na twarzy obwieszcza bohaterce, że „my potrafimy wyłączyć gaz, prąd, życie utrudnić”.

Nie do końca jasne jest, na jakiej zasadzie przedstawiciel kapitału ma zamiar przywłaszczyć willę bohaterek, wiadome jest natomiast, jakie wartości fundują bunt młodej dziewczyny – wcale nie wynika on z jej antykapitalistycznego punktu widzenia, walki z niesprawiedliwością władzy pieniądza czy wstawianiem się za słabszymi, którzy są bez szans w walce z bogaczami. Nie chodzi również o podważenie świętego prawa kapitalizmu – czyli prawa własności. Wręcz przeciwnie – to właśnie ono daje rację bytu walce bohaterek o swój dom. Okazuje się bowiem, że prababcia głównej bohaterki wygrała willę w karty od oficera, którego rodzina upomina się teraz o spadek. Akt własności zgubił się jednak w wichrach dziejów. Okazuje się więc, że bohaterki nie organizowałyby pikiet w obronie domu ani

przeciwko agresji kapitału, gdyby nie były przekonane, że walczą o to, co jest ich. Twórcom nie chodzi więc ani o podważenie pryncypiów neoliberalizmu, ani o wstawienie się za nieprzywilejowanymi, ani o walkę z niesprawiedliwością właścicieli. Natomiast według Jakuba Poblóckiego faktyczny problem „czyścielstwa” zachodzi w momencie, gdy represjonowanymi są osoby, które korzystają z lokalów przydzielonych im przez gminę (2014). Ostatecznie więc wydzźwięk filmu wspiera globalny rynek ufundowany właśnie na niepodważalnym prawie własności.

Pewnego razu w listopadzie... jest filmem znamienym – z całą mocą wchodzącym w polityczne spory, lokując swoją sympatię po stronie wykluczonych, słabych i pogardzanych. Problem jedynie w tym, że tego typu postacie dostrzegł niekoniecznie w reprezentantach gorzej wykształconych czy słabiej usytuowanych – wręcz przeciwnie. Jego bohaterowie to matka i syn, którzy nagle zostali bez dachu nad głową – przyczyn tego stanu rzeczy możemy się jedynie domyślać. Kobieta jest z zawodu nauczycielką, która prawdopodobnie straciła pracę, co pociągnęło ich na dno. Ich mieszkanie przejął bezduszny komornik, nieczuły na okoliczności życiowe bohaterów. Obie postacie nie są osobami bezsilnymi w konfrontacji z kapitalistycznym porządkiem świata, który w jedną chwilę wyrzucił ich na margines życia społecznego. Można przypuszczać, że sytuacja bohaterów jest jedynie przejściowa i już wkrótce wszystko wróci do normy – kobieta dostanie pracę, a syn skończy prawnicze studia. Twórca jednak dostrzegł w nich figury, które można wykorzystać jako narzędzia do opowiedzenia o dwóch rodzajach prawicowej przemocy – ekonomicznego liberalizmu i narodowej pogardy, bo akcja filmu rozgrywa się w trakcie 11 listopada, również podczas Marszu Niepodległości.

Wydzźwięk filmu wydaje się więc ze wszech miar krytyczny, idealnie pasujący do wcześniej przywołanych tytułów. Problem z nim jest tylko taki, że Jakimowski ofiary kapitalizmu lokuje jedynie po stronie kulturalnej, czytanej i schludnej inteligencji – nie bez powodu jedynymi rzeczami, które syn wynosi z zajętego domu, są książki. Ich stosik trzyma z kolei przy łóżku w noclegowni bohaterka. W filmie można dostrzec klasową pogardę wobec gorzej wyedukowanych, biedniejszych, mniej kulturalnych – ci zostali skojarzeni bowiem z narodowcami i w ten sposób zlekceważeni. Jakimowski jest gotowy walczyć z kapitalizmem, ale jedynie dla tych, którzy według niego są tego warci, jednocześnie podtrzymując, a nawet wzmacniając społeczne podziały, które przebiegają wzdłuż linii wykształcenia, zarobków, usytuowania społecznego i politycznego. Po jednej stronie znajdują się ci dobrze wyedukowani, czytający, studiujący, nieśmiejący, otwarci, tolerancyjni, schludni, kulturalni i wrażliwi, po drugiej – ci wulgarni, brudni, głupi, prymitywni, silni i zaściankowi. Utożsamia siłę kapitału z dosłowną siłą mięśni narodowców,

widząc społeczny problem współczesnej Polski w dwóch wymiarach prawicowości. Nie zauważył przy tym tego, że ofiarą ekonomicznego wykluczenia może być każdy – bez względu na polityczne sympatie.

6. OSZUŚCI, EMIGRACJA I NIESPEŁNIENIE

Obok dominujących w analizowanych filmach tematów pracy, dyscyplinujących marzeń, nierówności społecznych czy ciągłości między PRL-em a kapitalizmem w polskiej kinematografii pojawiło się jeszcze *gros* tematów, które wskazują na nowe spojrzenie na rodzimą rzeczywistość gospodarczo-polityczno-społeczną. Do zasygnalizowanej już kwestii tzw. czyścicieli kamienic należałoby dodać jeszcze kilka innych, rozproszonych po różnych filmach, jedynie wspomnianych, lecz niekoniecznie stanowiących główne tematy fabuł. Mam na myśli choćby sposób przedstawiania postaci reprezentujących kapitalizm jako oszustów, co zdradza jednoznacznie negatywny stosunek zarówno do neoliberalnego systemu, jak i do osób, które w nim percypują. Takimi bohaterami są już wcześniej opisani Czesław Skandal z *Polskiego gówna*, Pan Oko z *#WszystkoGra*, a nawet tytułowe postacie *Kebaba i Horoskopu*. W końcu z całą mocą zaczyna wybrzmiewać problematyka emigracji zarobkowej, która nie jest już przedstawiana jako szansa (jak w śląskiej noweli *Ody do radości*) czy konieczne zło, lecz realne zagrożenie – szczególnie dla rodzin. Właśnie w konieczności opuszczenia Polski i zarabkowaniu za granicą źródło rozpadu małżeństw i związków, a także erozji więzi międzyludzkich, nie tylko ściśle rodzinnych, dopatruje się zarówno Anna Jadowska w *Dzikich różach*, jak i Piotr Domalewski w *Cichej nocy*. Natomiast twórcy *Juliusza* zauważają problemy polskiego systemu edukacji. Ostatecznie jednak nie czyszczą swojego filmu z jakichkolwiek wypowiedzi politycznych, jakby nie wierząc, że da się w tej materii cokolwiek zmienić. Zamiast pchnąć swojego bohatera na ścieżkę walki z niedofinansowaniem oświaty, koncentrują się całkowicie na jego życiu prywatnym, w tej sferze dopatrując się szansy na spełnienie tytułowego bohatera. Podobni są w tym aspekcie do twórców filmów o prekariuszach z poprzedniej dekady (zob. Piepiórka, 2017).

* * *

Przywołane w tekście filmy upatrują źródła cierpień swoich bohaterów w presji kapitalizmu, rozbudzaniu nierealnych pragnień, dyscyplinujących marzeniach czy niesatysfakcjonującej pracy. Ale nie tylko te negatywne zjawiska związane z polską gospodarką potrafią frustrować, o czym przekonuje *Kamper* – film wy-

jątkowy na tle przywołanych tytułów, bo w zupełnie inny sposób przedstawiający kapitalistyczną Polskę. Stworzony w tym filmie obraz naszego kraju wcale nie wyrasta z krytyki rozwiązań liberalnych – wręcz przeciwnie. Bohaterowie czerpią garściami z możliwości, jakie daje im kapitalizm – tytułowy bohater jest fanem gadżetów i gier komputerowych, które sam tworzy. Zdecydowanie można zaliczyć go do beneficjentów zmian i ludzi nowego systemu. Ale jego historia dowodzi, że również dostatek, dobrobyt i sukces mogą okazać się pułapką – co znakomicie koresponduje z wielokrotnie powracającymi w tym artykule tezami Byung-Chul Hana (2018). Polska, a raczej jej wielkomięjska część, u Grzegorzka jest właśnie krajem nieograniczonych możliwości, otwartym i przyjaznym, w którym każdy jest wręcz skazany na sukces. Ale właśnie to, paradoksalnie, staje się prawdziwym przekleństwem, bowiem ewentualna i dość realna porażka oraz permanentnie odczuwane niespełnienie bolą w takich realiach jeszcze bardziej. Okazuje się więc ostatecznie, że twórcy polskiego kina są skorzy do krytyki nie tylko nadmiernego i nieuzasadnionego przywiązania do kapitalizmu, generującego różnorakie patologie społeczne, ale również do tych jego skutków, które na pierwszy rzut oka wydają się pozytywne, ale mogą w dłuższej perspektywie przełożyć się na odczuwaną frustrację i depresję. Z całego szeregu przygnębiających wniosków płynących z polskich filmów ostatnich lat można wysnuć przynajmniej jeden pozytywny: rodzimi twórcy udowodnili, że inna kinematografia jest możliwa.

Bibliografia

- Bauman, Z. (2009). *Kapitalizm się chwieje*. Podane z: <http://monde-diplomatique.pl/LMD44/index.php?id=19>.
- Byung-Chul, H. (2010). *The Burnout Society*. Stanford: Stanford University Press.
- Byung-Chul, H. (2018). *Spółczesność zmęczenia*. Podane z: <http://krytykapolityczna.pl/swiat/spoleczenstwo-zmeczania/>.
- Domański, H. (2000). *Hierarchie i bariery społeczne w latach dziewięćdziesiątych*. Warszawa: Instytut Spraw Publicznych.
- Fiala, J. (2018). *Przepracowani? Wypaleni? To przestańcie się samowyzyskiwać*. Podane z: <http://krytykapolityczna.pl/gospodarka/wypalenie-zawodowe-kapitalizm-praca/>.
- Piepiórka, M. (2017). Polskie kino i transformacja gospodarcza. Frustracja, krytyka i nadzieja. W: M. Brzezińska-Pająk (red.), *Kino-Postkomunizm-Polityka. Film w krajach Europy Środkowo-Wschodniej wobec procesów transformacji politycznej i konsekwencji roku 1989* (s. 75–102). Kraków: Wydawnictwo Libron.
- Piepiórka, M. (2017). Życie w czasach prekariatu. Filmowe interpretacje bezrobocia wśród młodego pokolenia. *Media – Kultura – Komunikacja Społeczna*, 13/2, s. 37–54.
- Piketty, T. (2015). *Kapitał w XXI wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

- Pobłocki, K. (2014). Gentryfikacja, własność i polski kapitalizm polityczny. *Politeja*, 1 (27), s. 157–177.
- Przepiórska, A. (2007). Ucieczka do kapitalizmu — ucieczka od kapitalizmu. Analiza porównawcza *300 mil do nieba* Macieja Dejczerza i *Zmruż oczy* Andrzeja Jakimowskiego. W: P. Zwierzchowski, D. Mazur (red.), *Kino polskie po roku 1989* (s. 139–147). Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Sowa, J. (2015). *Inna Rzeczpospolita jest możliwa. Widma przeszłości, wizje przyszłości*. Warszawa: Wydawnictwo WAB.
- Stachówna, G. (2011). Sny o miłości i urodzie życia, czyli polskie filmowe komedie romantyczne. W: P. Zwierzchowski, D. Mazur (red.), *Polskie kino popularne*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Szahaj, A. (2015). *Inny kapitalizm jest możliwy*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa.
- Tarkowska, E. (2006). Młode pokolenie z byłych PGR-ów: dziedziczenie biedy czy wychodzenie z biedy. *Polityka Społeczna*, s. 13–15.
- Tes, U. (2017). Obraz społeczeństwa polskiego w filmie *Między nami dobrze jest* Grzegorza Jarzyny. *Media-Kultura-Komunikacja Społeczna*, 13/3, s. 85–95.
- Woś, R. (2014). *Dziecięca choroba liberalizmu*. Warszawa: Wydawnictwo Studio EMKA.
- Woś, R. (2017). *To nie jest kraj dla pracowników*. Warszawa: Wydawnictwo WAB.