24

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej

tytuł:

Nadwiślański realizm kapitalistyczny (i nie tylko)

autor:

Jakub Majmurek

źródło:

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej 2019 nr 24

odsyłacz:

https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/24-deformacje/nadwislanski-realizm-kapitalistyczny-i-nie-tylko

doi:

https://doi.org/10.36854/widok/2019.24.1960

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

kino polskie lat 90.; realizm kapitalistyczny; transformacja ustrojowa – obraz

streszczenie:

Recenzja książki Michała Piepiórki Rockefellerowie i Marks nad Warszawą. Polskie filmy fabularne wobec transformacji gospodarczej, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2019.

Jakub Majmurek - Filmoznawca, eseista, publicysta. Aktywny jako krytyk filmowy, pisuje także o literaturze i sztukach wizualnych. Absolwent krakowskiego filmoznawstwa, Instytutu Studiów Politycznych i Międzynarodowych UJ, studiował też w Szkole Nauk Społecznych przy IFiS PAN w Warszawie. Publikuje m. in. w „Tygodniku Powszechnym", „Gazecie Wyborczej", „Oko.press", „Aspen Review". Współautor i redaktor wielu książek filmowych

Nadwiślański realizm kapitalistyczny (i nie tylko)

Michał Piepiórka, *Rockefellerowie i Marks nad Warszawą. Polskie filmy fabularne wobec transformacji gospodarczej*
seria „Na Jeden Temat", Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2019

Kamera powolnym ruchem odsłania panoramę stojących obok siebie nieruchomych samochodów – jak w korku lub na zatłoczonym parkingu. Siedzący w nich ludzie, mrużąc oczy, unoszą głowy i z wyraźną fascynacją patrzą na obiekt znajdujący się poza kadrem. W następnej scenie w zbliżeniu widzimy wykuty w kamieniu napis „Kapitał", w ścieżce dźwiękowej rozbrzmiewa *Międzynarodówka*, a naszym oczom ukazuje się obraz wyjaśniający sytuację: pomnik Karola Marksa, trzymającego w dłoni swoje najsłynniejsze dzieło, unosi się w powietrzu na tle Pałacu Kultury i Nauki. Jak możemy się domyślić, obserwujemy demontaż monumentu.

Tak zaczyna się film *Kapitał, czyli jak zrobić pieniądze w Polsce* (1989) Feliksa Falka. Wchodzi do kin 12 lutego 1990 roku – niecałe półtora miesiąca po przyjęciu przez parlament planu Balcerowicza. Polska wkracza na drogę rynkowych przemian, które mają – jak się wtedy niemal wszystkim wydaje – raz na zawsze odesłać Marksa na „śmietnik historii". Jeśli otwierająca *Kapitał* scena mierzyła w symbol tych przemian,

to robiła to bezskutecznie. Film przez długie lata pozostawał jednym z wielu zapomnianych dzieł o transformacji i z jej czasów.

Od filmu Falka zaczyna swoją opowieść o polskim kinie tego okresu Michał Piepiórka w książce *Rockefellerowie i Marks nad Warszawą. Polskie filmy fabularne wobec transformacji gospodarczej*. Bardziej niż symboliczna pierwsza scena autora interesuje to, co po niej: historia socjologa Piotra Nowosada, który ze stypendium na Zachodzie wraca do już wolnorynkowej Polski i próbuje wymyślić się na nowo nie jako inteligent, ale jako pionier biznesu – raczej małego niż wielkiego. Piepiórka wskazuje dzieło Falka jako pierwszy powojenny polski film wrzucający bohatera w świat kapitalizmu, już po komunizmie.

To właśnie filmowe obrazy kształtowania się nowej, wolnorynkowej rzeczywistości są przedmiotem badania w *Rockefellerach i Marksie*. Piepiórka czyta je, przyjmując antropologiczną perspektywę: obrazy transformacji w polskim kinie interesują go jako zapis postaw, wartości i opozycji kształtujących świat kryjącej się za filmem wspólnoty. To podejście wpływa na dobór materiału: w książce znajdziemy wiele tytułów dziś podobnie jak *Kapitał* zapomnianych i nigdy niecieszących się uznaniem krytyków i historyków filmu. Wybierając tytuły do analizy, autor kieruje się nie tyle ich znaczeniem dla historii kina – miejscem w kanonie, rozwojem gatunków, ewolucją określonych motywów czy nawet popularnością wśród widzów – ile ich wartością jako świadectwa postaw wobec przemian gospodarczych.

Narracja Piepiórki nie jest chronologiczna. Wywód organizują trzy problemy: kształtowanie się nowych rynkowych relacji; tworzenie się klasy średniej i jej wzorców kulturowych; oraz społeczne koszty nowego systemu i jego przegrani. Materiał, który bada autor, analizując „kino transformacyjne", czyli filmy,

które wówczas powstały i podejmują temat ówczesnych przemian, podzieliłbym zatem na trzy główne nurty: „kino akumulacji", „kino konsumpcji" oraz „kino klęski i frustracji".

Akumulacja i moralny niepokój

Kapitał Falka należy do „kina akumulacji". Ściśle rzecz ujmując, opowiada raczej o trudności z pierwotną akumulacją: z przekształceniem wypracowanych przez bohatera kapitałów – przywiezionych z Zachodu dewiz, sieci kontaktów rodzinnych i towarzyskich, pozycji w świecie akademickim – na majątek pozwalający zająć godną pozycję w kształtującym się w Polsce nowym porządku społecznym.

Problemy, jakie na swojej drodze przedsiębiorcy napotyka Nowosad, nie stają się jednak okazją do wyartykułowania w filmie systemowej krytyki polskich przemian. Drogę do nowego statusu zagradzają bohaterowi przede wszystkim pozostałości dawnego ustroju. Uosabia je niejaki Dusza, nemezis Piotra. Pojawia się za każdym razem, gdy wydaje się, że naukowiec „wychodzi na swoje" w kolejnym biznesowym projekcie. Czy to jako inspektor sanepidu, czy jako działacz Ligi Ochrony Przyrody, za pomocą biurokratycznych szykan Dusza jest w stanie zepchnąć każdy interes Nowosada poniżej progu rentowności.

Falk pokazuje społeczeństwo w momencie, gdy z jednej strony ustrojowa zmiana wyzwala wielką energię i entuzjazm dla przemian, z drugiej zaś pozostałości starego systemu wciąż pętają przedsiębiorczość i inicjatywę. W filmie pojawiają się liczne motywy, które można odnaleźć w całym „akumulacyjnym" nurcie kina transformacyjnego. Są to: ambiwalencja wobec nowej rzeczywistości, wynikająca z tego, że ogólna akceptacja nowego porządku i szans, jakie on stwarza, miesza się z lękiem i nieufnością; pozostałości dawnego systemu jako bariera uniemożliwiająca Polakom odnalezienie się w świecie wolnego rynku; więzi rodzinne i nieformalne towarzyskie układy jako

najpewniejszy kapitał pozwalający radzić sobie w nowym porządku; nieufność wobec państwa, jego instytucji i funkcjonariuszy – państwowa posada utożsamiana jest z bezruchem i marazmem, państwo wyłącznie przeszkadza swoim obywatelom w „braniu spraw w swoje ręce"; i, wreszcie, bohater zdeterminowany, by właśnie wziąć sprawy w swoje ręce i zawalczyć o pozycję w nowej rzeczywistości.

W *Kapitale*, co ważne dla zakończenia filmu, tym bohaterem jest inteligent, naukowiec. Nie wszyscy bohaterowie tego, co proponuję nazwać „kinem akumulacji", to inteligenci – Dorota Waltz z *Lepiej być piękną i bogatą* (1993) Filipa Bajona jest szwaczką w jednej z likwidowanych łódzkich fabryk, Karol z *Białego* (1993) Krzysztofa Kieślowskiego to małomiasteczkowy fryzjer, a w *Pierwszym milionie* (2000) Waldemara Dzikiego bohaterowie to trójka chłopaków z warszawskiej Pragi – jednak perspektywa inteligencka pozostaje w nim dominująca.

W konkluzji *Rockefellerów i Marksa* autor, proponując pewną ramę porządkującą omawiane przez niego kino, wyróżnia cztery podstawowe narracje (choć fortunniej byłoby je nazwać dyskursami) kina transformacyjnego: „inteligencko-moralizujący", „zawiedzionych", „entuzjastów" oraz „antyliberalny". *Kapitał* Falka zalicza do tego pierwszego. Był on szczególnie żywotny w kinie po 1989 roku. Pojawia się nie tylko w opisującym kształtowanie się nowego porządku „kinie akumulacji", ale także w „kinie konsumpcji" i „klęski". Podstawowe pytanie, jakie dyskurs „moralizatorsko-inteligencki" stawiał nowej rzeczywistości, dotyczyło nie tyle kosztów przemian, racjonalności i sprawiedliwości społecznej nowego porządku, ile kwestii „uniwersalnych wartości". Problemem III RP w ujęciu tego filmowego dyskursu pozostawało przede wszystkim to, czy nowe czasy, ich wyzwania i pokusy, nie stwarzają zagrożenia dla

wartości, których oczywistymi depozytariuszami są inteligenccy bohaterowie.

Jak pokazuje Piepiórka, dyskurs ten w najczystszej formie pojawiał się w takich dziełach jak *Amok* (1998) Natalii Korynckiej-Gruz, *Nie ma zmiłuj* (2000) Waldemara Krzystka i *Egoiści* (2000) Mariusza Trelińskiego. We wszystkich trzech mamy inteligenckich bohaterów – odpowiednio: dziennikarza z „dobrego", inteligenckiego domu, nauczyciela historii oraz awangardowego kompozytora – skonfrontowanych z kapitalistycznymi instytucjami: giełdą, korporacją zajmującą się sprzedażą win z wyższej półki oraz światem reklamy. W każdym filmie relacją tych dwóch światów rządzą podobne pary opozycji. Świat inteligencki to stabilność, silne rodzinne i uczuciowe więzi, szczerość, ciężka, intelektualnie wymagająca, ale społecznie użyteczna praca oraz autentyczne wartości. Świat biznesu i pieniędzy to chaos, powierzchowne relacje oparte na manipulacji i wykorzystywaniu innych, alienująca, lecz wysoko płatna praca oraz zagłuszająca egzystencjalny ból ostentacyjna konsumpcja. Te opozycje w całym nurcie nigdy nie przybierają jednak formy upolitycznionej krytyki nowego porządku – zatrzymują się na moralizowaniu, podszytym lękiem o pozycję inteligentów w nowej rzeczywistości.

Słabe obrazy i mocne układy

Moralizowanie i lęk artykułują się także w *Kapitale* Falka, ostatecznie jednak wymowa filmu nie zatrzymuje się na pozycji potępienia. Używając terminologii z *Rockefellerów i Marksa*, mógłbym powiedzieć, że film stoi w rozkroku pomiędzy dyskursem „moralizatorskim" i „entuzjastycznym", z kolejnych klęsk na polu small-biznesu Nowosada ratuje bowiem zagraniczna nagroda za pracę naukową, gwarantująca jemu i jego rodzinie życie na poziomie zgodnym z aspiracjami kształtującej się w Polsce klasy średniej. Nowy porządek koniec końców potrafi w filmie

Falka docenić inteligenta i zapewnić mu odpowiednią pozycję społeczną.

Takie zakończenie *Kapitału* sprawia wrażenie niezbornego, wymuszonego, jakby reżyser na siłę dążył do tego, by historia inteligenta w nowej Polsce mimo wszystko miała szczęśliwy finał. Ten *happy end* można uznać za przykład „słabego obrazu klasy średniej", by przywołać określenie z książki *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, w której Magda Szcześniak analizuje kino i kulturę wizualną lat 90., wiele miejsca poświęcając również filmowi Falka. Badaczka zwraca uwagę, że obrazy kształtowania się polskiej klasy średniej w kinie początku tej dekady cechują się fabularną niespójnością, nagromadzeniem nieprawdopodobnych sytuacji, urwanych wątków, zbyt prostą i jednocześnie zbyt zagmatwaną narracją. Szkoda, że Piepiórka nie przywołuje ustaleń Magdy Szcześniak ani nie dostrzega „słabości" narracji analizowanych przez niego filmów, zwłaszcza że cecha ta wydaje się istotna w przyjętej przez niego perspektywie badawczej. Słabe narracje „kina akumulacji" pokazują bowiem, że niezależnie od tego, czy film prezentował postawę „moralizatorsko-inteligencką", czy „entuzjastyczną", to wspólnotę, w której powstawał i do której się zwracał, łączył brak zrozumienia nowej rzeczywistości: tego, jak działa, jak tworzy się w niej kapitał, jak dokonuje się proces akumulacji oraz jakie są rządzące tym wszystkim reguły. Najwyraźniej widać to w *Lepiej być piękną niż bogatą*, gdzie szwaczka zwolniona z fabryki najpierw okazuje się spadkobierczynią jej przedwojennych właścicieli, a na końcu z biznesowych tarapatów ratuje ją ukryte w fabrycznym sejfie złoto – nawet w komediowo-bajkowej konwencji, którą operuje film, nagromadzenie takich wziętych z sufitu rozwiązań to znacznie więcej, niż widz jest w stanie przyjąć bez poczucia, że ktoś tu nie wie, o czym mówi.

Być może to właśnie niezdolność polskich filmowców do stworzenia przekonującej narracji o początkach polskiego kapitalizmu odpowiada za popularność figury powracającej

w wielu analizowanych w książce Piepiórki filmach: „układu". Tam, gdzie nie ma narzędzi (lub woli), by przekonująco pokazać realne pole społeczne i kształtujące się w nim porządki sił, ta paranoiczna figura jest zawsze jakimś rozwiązaniem. „Układ", rodzący się na styku polityki, biznesu, służb, zorganizowanej przestępczości i pozostałości poprzedniego systemu, jest drugą domyślną – obok inteligenckiego moralizatorstwa – odpowiedzią kina transformacyjnego na pytanie o to, co jest nie tak z polską rzeczywistością. „Kino układu" pokazywało, że za fasadą normalnego, legalnego życia gospodarczego i politycznego kryją się mroczne kulisy, miejsce, gdzie spadają maski, ale gdzie tkwi także prawdziwa władza i realne pieniądze.

Figurę tę wprowadza w latach 90. „kino bandyckie" – filmy takie jak *Psy* (1992) Władysława Pasikowskiego czy *Miasto prywatne* (1994) Jacka Skalskiego. „Układ" nie ma tu jeszcze wyraźnego politycznego ostrza – Piepiórka trafnie to pokazuje, analizując polityczną ambiwalencję *Psów*. Film miał premierę w listopadzie 1992 roku, kilka miesięcy po będącym kulminacją konfliktu w obozie solidarnościowym ujawnieniu tzw. listy Macierewicza i upadku rządu Jana Olszewskiego. Daje się on czytać jako zarówno obraz zagrożenia, jakim dla młodej demokracji są służby wywodzące się z dawnego systemu, jak i wyraz rozczarowania nową solidarnościową elitą: skorumpowaną, niekompetentną, przekonaną, że każde jej działanie usprawiedliwia dawna martyrologia.

Kiedy w pierwszej dekadzie XXI wieku figura „układu" krystalizuje się jako część prawicowo-populistycznej narracji o Polsce, dzieje się to obok kina. W zasadzie jedyny film, który w pełni przyjmuje prawicową narrację na ten temat, to *Układ zamknięty* (2013) Ryszarda Bugajskiego. Postkomunistyczni prokuratorzy i inspektorzy kontroli skarbowej niszczą w nim fałszywymi zarzutami świetnie prosperująca firmę, by móc przejąć jej majątek. Niemniej jednak u źródeł zarówno

prawicowo-populistycznej narracji o „układzie", jak i „kina układu" lat 90. stoi podobna niemożność przeprowadzenia systemowej krytyki ekonomii politycznej transformacji i generowanych przez nią problemów strukturalnych – lub niechęć do takiej krytyki.

Zakochani i frustraci

„Kino bandyckie" oraz filmy o pionierach polskiej klasy średniej są głównym przedmiotem analizy Piepiórki, jeśli chodzi o kino lat 90. To pierwsze reprezentuje „dyskurs zawiedzionych" nowym porządkiem, natomiast filmy z drugiej grupy mieszczą się w spektrum wyznaczanym przez moralizatorski dyskurs takich dzieł jak *Amok* oraz przez entuzjazm takich utworów jak *Mów mi Rockefeller* (1990) Waldemara Szarka. Tutaj grupa przedsiębiorczych dzieci przebojem wchodzi do świata biznesu, odnosząc w nim sukces ważniejszy od szkolnych świadectw, które szczęśliwie uwłaszczeni bohaterowie wrzucają w ostatniej scenie do niszczarki dokumentów.

W drugiej dekadzie III RP – jak dowodzi Piepiórka – w polskim kinie dominują również trzy dyskursy. Pierwszy skupia się przede wszystkim na komedii romantycznej. Badacz poświęca temu gatunkowi obszerną część pracy, słusznie rozpoznając w nim gatunek definiujący kino lat zerowych, w podobnym stopniu, jak lata 90. definiowało „kino bandyckie". Polska komedia romantyczna z tego okresu ma wymiar nie tylko sentymentalny, ale także korporacyjno-konsumencki. Celem narracji, poza produkcją szczęśliwej pary, jest też awans bohaterki do najbardziej atrakcyjnego segmentu rynku pracy, utożsamianego z wielką korporacją lub przemysłami kreatywnymi. Dominacja komedii romantycznej przynosi przemianę filmowego wzorca przedstawiciela klasy średniej, do którego ma aspirować widz. Przestaje nim być bohater lat 90., czyli mężczyzna budujący swój niewielki biznes. Zastępuje go kobieta robiąca wielkomiejską

karierę i oddająca się wyznaczanym przez nową pozycję społeczną wzorcom konsumpcji.

Takie bohaterki pojawiają się już w niebędących komediami romantycznymi w ścisłym sensie filmach z lat 90., takich jak *Komedia małżeńska* (1993) Romana Załuskiego czy *Dzieci i ryby* (1996) Jacka Bromskiego, jednak ich obecność na ekranach otwiera na dobre triumfalny pochód komedii romantycznych przez polskie kina. Jako pierwszy film z tej serii Piepiórka wskazuje *Zakochanych* Piotra Wereśniaka z 2000 roku. W tym samym roku w TVP rusza cykl telewizyjnych filmów „Pokolenie 2000". Grupa twórców przed pełnometrażowym, kinowym debiutem opowiada w nich o sytuacji młodych ludzi zderzających się beznadzieją polskiej rzeczywistości. Z filmów zrealizowanych w wyniku tego projektu przebijają frustracja i poczucie niemożności. Podobne emocje widoczne są także w kinowych debiutach mających premierę na przełomie wieków: w *Poniedziałku* (1998) Witolda Adamka, *Zabij ich wszystkich* (1999) Przemysława Wojcieszka, *Portrecie podwójnym* Mariusza Fronta (2000) czy offowym *Że życie ma sens* (2000) Grzegorza Lipca.

Frustracja płynąca z tych (i innych) dzieł wydaje się rewersem konsumpcyjno-korporacyjnej ekstazy bohaterów komedii romantycznej. Oba rodzaje kina łączy jednak – jak trafnie pokazuje Michał Piepiórka – podobna apolityczność. O ile komedia romantyczna lat zerowych wydaje się entuzjastyczna wobec porządku społecznego drugiej dekady polskiego kapitalizmu, o tyle towarzyszące jej „kino frustracji" nie jest w stanie systemowo go zakwestionować, podać w wątpliwość stojących za nim założeń, przenieść prywatnego gniewu na poziom polityczny.

Kino wykluczające

Brak próby sformułowania całościowej krytyki widoczny jest też w transformacyjnym kinie zajmującym się tematem wykluczenia oraz losami osób doświadczających go w nowej Polsce. Analiza

tego nurtu kinematografii transformacyjnej jest najbardziej wartościową częścią *Rockefellerów i Marksa*.

Najważniejszym filmem jest tu dla Michała Piepiórki *Cześć, Tereska* (2001) Roberta Glińskiego. W odczytaniu tego dzieła autor podąża za analizą Jarosława Pietrzaka, zamieszczoną w książce *Kino polskie 1989–2009. Historia krytyczna*. Pietrzak zarzuca w niej Glińskiemu „defraudację poetyki kina społecznego". Zdaniem krytyka reżyser posługuje się charakterystycznymi dla tego gatunku elementami – blokowisko, werystyczne czarno-białe zdjęcia, nieopatrzeni, często niezawodowi aktorzy, uliczny język – ale zarazem zwraca się przeciwko jego etosowi. Zamiast podkreślać systemowe mechanizmy wykluczenia, użyć widoczności filmu do oddania głosu zmarginalizowanym postaciom i środowiskom, Gliński buduje wokół nich atmosferę paniki moralnej i obwinia ich za wykluczenie, jakiego doświadczają.

Piepiórka przekonująco pokazuje, że podobny schemat działa w niemal całym transformacyjnym „kinie wykluczenia", zwłaszcza w odniesieniu do obrazów prowincji. W najlepszym wypadku transformacyjne kino naturalizuje nierówności tworzone przez nowy porządek społeczny. Tak jest w *Edim* (2002) Piotra Trzaskalskiego, gdzie życie w skrajnym ubóstwie na marginesie społeczeństwa jest czymś, z czym film poleca się bohaterom pogodzić. Pocieszenie mają znaleźć w filozoficznej akceptacji własnego losu. W najgorszym – aktywnie obwinia ono przegranych o ich los, zarzucając im wywiedzioną z poprzedniego systemu politycznego mentalność roszczeniową, brak zaradności, głupotę oraz skłonność do irracjonalnych i autodestrukcyjnych zachowań.

Czytając analizy Piepiórki, można wręcz poczuć gniew na polskich filmowców za to, jak często patrząc na grupy wykluczone – czy szerzej: niższe warstwy klas ludowych – nie potrafią dostrzec niczego poza charakterystycznymi dla

liberalnej inteligencji uprzedzeniami. Dobrego przykładu dostarcza tu nowela Anny Kazejak-Dawid z *Ody do radości* (2005). Pragnienia młodej dziewczyny ze Śląska, marzącej o otwarciu własnego zakładu fryzjerskiego, zostają tam skonfrontowane z postawą jej ojca, górnika, który wspólnie z kolegami z kopalni walczy o zachowanie swojego miejsca pracy i stylu życia. Demonstrujący górnicy niszczą prawie już gotowy do otwarcia zakład dziewczyny, obracając w nicość jej marzenia i lata pracy. Z jednej strony mamy pozytywnie pokazaną przedsiębiorczą młodą kobietę, biorącą sprawy w swoje ręce, z drugiej – grupę starszych mężczyzn, którzy nie zrozumieli, że górnictwo należy do przeszłości, i przemocą próbują wymusić na społeczeństwie, by utrzymywało ich umierającą profesję. Pytanie o to, kto i za co będzie się strzygł w zakładzie dziewczyny, gdy w mieście padną kopalnie i gwarantowane przez nie miejsca pracy, w ogóle nie pojawia się w zarysowanym przez reżyserkę horyzoncie.

Obrazy i fantazje

Konsekwentnie trzymając się podejścia antropologicznego, Michał Piepiórka wykonał systematyczną i uporządkowaną pracę na niemałym materiale, który trzydzieści lat po przełomowym roku 1989 domaga się syntetycznego ujęcia. Wyróżnione przez niego cztery podstawowe narracje / dyskursy kina transformacyjnego stanowią użyteczną ramę – choć można się pewnie spierać o klasyfikację poszczególnych filmów. Szkoda też, że ten podział wprowadzony zostaje dopiero w zakończeniu i nie jest operacjonalizowany w książce od początku. Jednocześnie w *Rockefellerach i Marksie* znajduję trzy kwestie, które wydają mi się dyskusyjne.

Pierwsza wiąże się z przyjętą przez autora metodą analizy filmów. Skupia się ona niemal wyłącznie na fabule omawianych dzieł: na rządzących nimi opozycjach, wyrażających się w nich konfliktach postaw i wartości. Film nie jest tu analizowany jako

medium wizualne, a przecież także w przyjętej przez autora perspektywie antropologicznej wizualny wymiar kina nie jest przezroczysty. Znaczące jest przecież to, jak na poziomie samych kodów wizualnych badana wspólnota definiuje to, co wartościowe i bezwartościowe; prestiżowe i obciachowe; związane z poprzednim systemem i skierowane w przyszłość. To filmowe obrazy były narzędziem uwodzenia nas przez kapitalizm i uczyły korzystać z jego uroków. Kwestia obrazowania pojawia się co prawda w książce przy okazji analiz komedii romantycznych – gdzie przywołana zostaje literatura na temat „estetyki produkcji grupy ITI" – ale wyraźnie brakuje jej w lekturze kina lat 90.

Tym bardziej, że niekiedy obraz wchodzi w ciekawe napięcie z tym, co dzieje się na poziomie fabuły. Weźmy *Straszny sen Dzidziusia Górkiewicza* (1993) Kazimierza Kutza. Piepiórka jednoznacznie utożsamia ten film z dyskursem entuzjastycznym wobec przemian rynkowych. Jako przykład podaje scenę obrad rady miejskiej podwarszawskiego Podlesia, gdzie kandydujący na burmistrza Górkiewicz próbuje przekonać rajców do akceptacji wielkiej inwestycji, za którą stoi hinduski kapitał. W starciu Dzidziusia z przedstawionymi jako banda oszołomów radnymi z lewicy i prawicy autor widzi afirmację przekonania, że najlepszą receptą na kłótnie oderwanych od rzeczywistości polityków jest biznesowy pragmatyzm i inwestycje zagraniczne. Temu wszystkiemu towarzyszy jednak obraz, który co najmniej problematyzuje taką interpretację: cała rada miasta obstawiona jest znakami towarowymi coca-coli. Przed każdym z radnych stoi jednocześnie dwulitrowa butelka i puszka napoju. W kilku ujęciach kamera patrzy pod kątem z góry na ustawione w kole stoliki, przy których zasiadają radni, tak że widz odnosi wrażenie oblężenia przez butelki coca-coli, co daje efekt komiczno-surrealistyczny. Scena, która na poziomie dialogu daje się czytać jako afirmacja biznesowej ideologii lat 90., na poziomie obrazu zmienia się w satyrę – być może nawet niezamierzoną – na wkraczający do

polskiego kina *product placement* i zawłaszczanie przestrzeni przez znaki towarowe.

Druga dyskusyjna kwestia dotyczy tego, że nie da się zrozumieć ani transformacji, ani transformacyjnego kina, jeśli nie uwzględni się fantazji, jakie je ożywiały. O ile Piepiórka sprawnie analizuje fantazyjny wymiar komedii romantycznych z lat zerowych, o tyle zupełnie nie dostrzega go w takich dziełach jak na przykład *Yuma* (2012) Piotra Mularuka. Czyta go głównie w kontekście spóźnionej kontynuacji „kina bandyckiego" lat 90., zupełnie pomijając to, jak film pracuje na wzorcach westernu i innych amerykańskich gatunków filmowych, używając ich jako odniesienia do wyobrażeń kształtujących polski sen o Zachodzie z początków transformacji.

Z bardzo wszechstronnie zebranego przez autora materiału wypadł też jeden film wyraźnie wykorzystujący poetykę fantazji i nadmiaru: *Szamanka* (1996) Andrzeja Żuławskiego, czyli dzieło, które w każdej narracji o kinie transformacji powinno zostać przynajmniej wspomniane. Byłbym ciekaw, jak autor *Rockefellerów i Marksa* odczytałby je za pomocą swojej metody. Z jednej strony możemy tam bowiem dostrzec przykład „moralizująco-inteligenckiego" dyskursu typowego dla kina transformacji. W relacji głównego bohatera, cenionego antropologa, z tytułową bohaterką, studentką AGH „Włoszką", można dostrzec – jak robi to Julian Kutyła w analizie z tomu *Kino polskie 1989–2009. Historia krytyczna* – alegoryczny obraz inteligenta uwiedzionego przez rynek i porzucającego dla niego swój inteligencki świat, podobnie jak postacie z *Egoistów* czy dziennikarz z *Amoku*. Z drugiej strony *Szamanka* bez wątpienia jest przykładem „słabego obrazu" klasy średniej: fabuła roi się od zwrotów akcji trudnych do zaakceptowania nawet w odrealnionej poetyce filmu. Ale przy tym wszystkim jest tu coś więcej: obraz rozpadającego się społeczeństwa, bezdomności i innych form wykluczenia, sny o Zachodzie, z których zostaje wizyta

w lumpeksie, czy wreszcie przewrotna, paradoksalna fascynacja energią kapitalizmu uosabianą przez „Włoszkę". Tę fascynację niewielu polskim filmowcom udało się tak przekonująco pokazać w całej jej biologicznej wręcz witalności i potworności.

Ku kinu krytycznemu

Ostatnia kwestia to nie tyle uwaga do autora i jego pracy, ile pewna refleksja ogólna: czytając *Rockefellerów i Marksa*, wielokrotnie zastanawiałem się nad przyjętymi w nich ramami czasowymi kina transformacji. Piepiórka nie wyznacza sztywnych granic, ale większość analizowanych przez niego filmów pochodzi z lat 1989–2005 (choć przywoływane są też pojedyncze utwory z ostatniej dekady). Taka cezura wydaje się sensowna: na poziomie politycznym pokrywa się mniej więcej z okresem pomiędzy początkiem przemian a wejściem Polski do Unii Europejskiej (2004) lub z trwaniem pierwszego, postkomunistycznego podziału, porządkującego polską scenę polityczną między postkomunistyczną prawicę a postsolidarnościową prawicę – konfiguracja ta zmieniła się po wygranych przez PiS i PO wyborach w 2005 roku.

Równocześnie jednak na temat obu tych dat granicznych można by dyskutować. Jeśli pierwszą ustawimy na roku 1989, tracimy z pola widzenia to, jak często polskie kino lat 90. (zwłaszcza pierwszej połowy) kontynuuje motywy, wartości i postawy z poprzedniej dekady. Weźmy film *Pan Kleks w kosmosie* (1988) Krzysztofa Gradowskiego. Miał on premierę w maju 1988 roku, cztery miesiące przed początkiem negocjacji w Magdalence, rozpoczynających wychodzenie z realnego socjalizmu. Narrację otwiera sekwencja powrotu do Polski Jacka Bronowskiego, który na emigracji w USA odniósł wielki sukces jako założyciel komputerowego koncernu MBM. Polskie media witają go na lotnisku jako bohatera. Zatem jeszcze przed

transformacją kino dziecięce przedstawia młodym widzom zupełnie kapitalistyczny wzorzec sukcesu.

Także dorosłe kino lat 80. pełne jest bohaterów zajętych walką o pieniądze, luksusowe dobra trudno osiągalne w PRL-u oraz wyznaczaną przez dostęp do nich pozycję społeczną. Jednocześnie często jedynym sposobem zdobycia prawdziwych pieniędzy jest w kinie późnego PRL-u działalność na granicy prawa lub jawnie nielegalna: kupowanie i sprzedawanie meczów (*Piłkarski poker* Janusza Zaorskiego z 1988 roku), hazard (*Wielki Szu* Sylwestra Chęcińskiego z 1982 roku) albo po prostu gangsterka. „Kino bandyckie", tak ważne dla lat 90., tkwi korzeniami w poprzedniej dekadzie. W przypadku niektórych filmów trudno powiedzieć, z której strony cezury 1989 roku się znajdują. W *Zabij mnie glino* (1987) Jacka Bromskiego główny złoczyńca, grany przez Bogusława Lindę, pracuje dla dobrze zorganizowanej, zamożnej grupy przestępczej, jak z kina lat 90., a ścigający go milicjant je w pracy hamburgery z McDonald's – wobec braku takich restauracji w Polsce w schyłkowym okresie rządów Jaruzelskiego, posiłek przywieziono na plan samolotem z Londynu.

Można się nawet zastanawiać, czy pomiędzy latami 80. i 90. (a przynajmniej ich pierwszą połową) nie ma w kinie większej ciągłości niż pomiędzy latami 90. i zerowymi – gdy wkraczają nowe gatunki, takie jak komedia romantyczna, dla których rynkowa rzeczywistość nie jest już tworem powstającym na naszych oczach, ale czymś danym, oczywistym. Być może kino XXI wieku należałoby określić już jako posttransformacyjne?

Z drugiej strony w kinie lat zerowych ciągle wracają znane z lat 90. dyskursy inteligenckiego moralizowania i charakterystyczne wartościowania, na przykład pozytywny obraz biorącej sprawy w swoje ręce jednostki. Zostaje on przeciwstawiony roszczeniowej mentalności ludzi na własne życzenie marginalizujących się

w nowej rzeczywistości albo niekompetentnemu państwu, rzucającemu obywatelom kłody pod nogi.

Analizowane w książce filmy z lat 1989–2005 realizują w lwiej części tylko trzy z czterech wyróżnionych przez autora dyskursów: „entuzjastyczny", „inteligencko-moralizujący" i „dyskurs zawiedzionych". W relacji do polskiej rzeczywistości tego okresu układają się one w spektrum rozciągające się od bezwarunkowej afirmacji po pełną złości rezygnację. Całe to spektrum wspiera konstrukcję, którą za Markiem Fisherem czy Fredrikiem Jamesonem można nazwać nadwiślańską wersją „realizmu kapitalistycznego"[1]. W ujęciu tych badaczy „realizm kapitalistyczny" wyznacza pewien horyzont współczesnej kultury, poza którym nie jesteśmy w stanie wyobrazić sobie żadnej innej rzeczywistości niż kapitalizm. Realizm kapitalistyczny naturalizuje istniejący porządek społeczny, czyniąc go czymś równie oczywistym i koniecznym – nawet jeśli nieprzyjemnym – jak grawitacja czy prawo zachowania energii. Transformacyjne kino dokonuje podobnych naturalizacyjnych zabiegów. Niektóre filmy, jak komedie w typie *Nie kłam kochanie* (2008) Piotra Wereśniaka, robią to w tonie radosnej bajki o konsumpcyjnym raju; inne, jak kino „Pokolenia 2000" – z westchnieniem gorzkiej rezygnacji. Efekt jest jednak podobny.

Najsłabiej reprezentowany w analizowanym w książce okresie jest czwarty dyskurs kina transformacyjnego. Michał Piepiórka nazywa go „antyliberalnym", co wydaje mi się nazwą dość fortunną, kojarzy się bowiem z odrzuceniem politycznego i kulturowego liberalizmu przez współczesny prawicowy populizm. Tymczasem w filmach tego nurtu chodzi raczej o systemową krytykę polskiego kapitalizmu. Pojawiają się one na dobre dopiero w drugiej połowie lat zerowych, za sprawą takich tytułów jak *Plac Zbawiciela* (2006) Joanny Kos-Krauze i Krzysztofa Krauzego.

Czy jest to jednak jeszcze część „kina transformacji"? Czy raczej dowód na to, że transformacja musiała się zakończyć, by kino

mogło wyjść poza mniej lub bardziej entuzjastyczny realizm kapitalistyczny i zacząć przyglądać się systemowym niesprawiedliwościom nowej Polski, nie w tonie inteligenckiego moralizowania, ale w ujęciu, które daje choćby punkt wyjścia do upolitycznienia pokazanego na ekranie problemu? Czy też może w samym kinie transformacyjnym – na poziomie niekoniecznie fabuły, ale obrazu, tego, co widać na marginesie – daje się dostrzec upolityczniające motywy, zdolne dać inspirację również dla współczesnego polskiego kina? Wśród licznych pytań i problemów badawczych, jakie otwiera ważna i potrzebna książka Michała Piepiórki, ten wydaje mi się najciekawszy – istotny nie tylko dla oceny tego, jak filmowcy radzili sobie z transformacyjną rzeczywistością, ale także dla polskiego kina dzisiaj oraz dla jego strategii wobec polskiego porządku społecznego, po trzech dekadach całkiem już okrzepłego.

1 Por. „Widok" 2015, nr 11, *Realizm kapitalistyczny. Transformacje kultury wizualnej lat 80. i 90.*, www.pismowidok.org/pl/archiwum/2015/realizm-kapitalistyczny.-transformacje-kultury-wizualnej-lat-80.-i-90, dostęp 22 stycznia 2020 (przyp. red.).