

Michał Piepiórka

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

Rozpad i trwanie wspólnoty. Cztery filmy o męskiej przyjaźni w czasach rodzenia się w Polsce kapitalizmu

Psy (1992) Władysława Pasikowskiego, *Miasto prywatne* (1994) Jacka Skalskiego, *Amok* (1999) Natalii Korynckiej-Gruz i *Pierwszy milion* (2000) Waldemara Dzikiego na pierwszy rzut oka więcej dzieli niż łączy. Dwa pierwsze powstały w pierwszej połowie lat 90., dwa pozostałe na przełomie tysiącleci. Akcja *Psów* i *Miasta prywatnego* toczy się w środowisku gangsterów i policjantów, u Korynckiej-Gruz i Dzikiego przyglądamy się losom młodych, dynamicznych biznesmanów, starających się skorzystać z pierwszej wielkiej hossy na polskiej giełdzie. Posiadają one jednak jedną wspólną, kluczową zarazem cechę. Otóż w każdej z tych czterech produkcji męska przyjaźń staje się dla twórców ważnym punktem odniesienia w ich opowieściach o wczesnym etapie polskiego kapitalizmu. Za każdym razem jest ona wartościowana pozytywnie, a tym, co jej zagraża, są pokusy nowych czasów: pieniądze, prestiż i władza. Męska wspólnota staje się metaforą polskiego społeczeństwa, które znalazło się pod wpływem oddziaływania wolnorynkowej ideologii, przedkładającej skuteczną jednostkę ponad międzyludzką solidarność. Męska przyjaźń jest dla twórców wehikułem, za pomocą którego ukazują swój stosunek do nowych czasów, a w szczególności do rzeczywistości wczesnej fazy transformacji wiążącej się z pośpieszną aplikacją tak zwanej „terapii szokowej” i odrzuceniem etosu „solidarnościowego”, który był oparty na wspólnotowości.

Te cztery filmy tworzą dwie pary, które ze sobą dialogują. Pierwszy „duet” stanowią dwa filmy wywodzące się z tak zwanego „kina bandyckiego”: *Psy* i *Miasto prywatne*. Drugi natomiast współtworzą filmy skupiające się na tym samym zjawisku – polskiej giełdzie – czyli *Amok* i *Pierwszy milion*. Ukazana w tych produkcjach męska przyjaźń nie jest tylko czynnikiem strukturującym fabułę według wzoru „kina kumplowskiego”, lecz również papierkiem lakmusowym, przy pomocy którego autorzy weryfikują „naturę” polskiego kapitalizmu. Filmy Pasi-

kowskiego i Skalskiego, bardzo krytycznie odnosząc się do nowej rzeczywistości – zarówno politycznej jak i gospodarczej – wyrażają przede wszystkim tęsknotę za zatraconymi po 1989 roku wartościami reprezentowanymi przez „Solidarność”. Równie krytyczny wobec kapitalistycznej rzeczywistości nowej Polski jest *Amok*, który koncentruje się na aksjologicznym zawirowaniu, jakie wywołał, szczególnie w młodym pokoleniu, kapitalizm. Jedynym apologetycznym względem nowego porządku gospodarczego filmem jest *Pierwszy milion*, który również wskazuje na zagrożenia, jakie ten system generuje. Optymizm twórców wybrzmiewa jednak w gorzkim *happy endzie*, wskazującym na siłę męskich więzi, przyczyniających się do akumulacji finansowego kapitału.

Rozpad wspólnoty, czyli „terapia szokowa”

Wspólnym punktem wyjścia dla przywołanych filmowców są jednak zmiany, jakie zaszły w polskim społeczeństwie pod wpływem transformacji ustrojowej. W Polsce oznaczała ona przejście od politycznego modelu monopartyjnego do wielopartyjnego oraz zastąpienie gospodarki centralnie sterowanej kapitalizmem¹. Reformy w gospodarce, mające przygotować kraj na wdrożenie rozwiązań wolno-rynkowych, rozpoczęły się już w latach 80., natomiast radykalnie przyspieszyły w 1990 roku, wraz z wdrożeniem przez ówczesnego ministra finansów, Leszka Balcerowicza, pakietu ustaw, nazywanych również „terapią szokową”. Miały one na celu radykalne zerwanie z gospodarką centralnie sterowaną i implementację kapitalizmu w stylu zachodnim² na rodzimym gruncie. W pierwszych latach transformacji, na fali społecznej mobilizacji przedsiębiorczej i ożywienia gospodarczego, zapanowało w społeczeństwie coś na kształt krótkotrwałej euforii. Niestety już wkrótce zamieniła się ona w gorycz rozczarowania, która przyszła wraz z pierwszymi oznakami recesji, spowodowanej wprowadzeniem pakietu ustaw składających się na tak zwany „plan Balcerowicza”³. Ten etap polskich przemian, w których dominowało rozczarowanie kapitalizmem i życiem społecznym, głównie za sprawą braku realnych zmian w jakości sprawowania władzy, kompromitacji elit „postso-

¹ Choć, jak pisał Marian Golka, „transformacja systemowa obejmowała przeobrażenia we wszystkich wymiarach i aspektach życia społecznego” (M. Golka, *Transformacja systemowa a kultura w Polsce po 1989 roku. Studia i szkice*, Instytut Kultury, Warszawa 1997, s. 13), na co wpływ miały jednak dwie wymienione główne zmiany.

² Jednym z głównych architektów polskich reform był amerykański ekonomista, zwolennik gospodarki neoliberalnej, Jeffrey Sachs.

³ Według Jane Hardy „plan Balcerowicza”, nazywany również „terapią szokową”, był dla Polaków raczej szokiem niż terapią (J. Hardy, *Nowy polski kapitalizm*, tłum. A. Czarnecka, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2012, s. 11). Z dnia na dzień zarządono podniesienie stóp procentowych, drastyczne obniżenie wydatków budżetowych, ścisłą kontrolę emisji pieniądza i zamrożenie płac w sektorze publicznym (tak zwany popiwiek). Reforma doprowadziła do bankructwa wiele firm, co spowodowało gwałtowny wzrost bezrobocia – zjawiska nieznanego przez długie lata PRL-u – redukcję wynagrodzeń i realny spadek dochodów gospodarstw domowych. To wszystko miało swój wpływ na nasilenie się w ludziach frustracji i niezadowolenia, które objawiło się falą strajków. Skalę protestów demonstruje Hardy, wyliczając: „W 1990 r. (...) zaczęły się strajki w transporcie oraz górnictwie węglowym i miedziowym. W 1991 r. strajk ogłosili nauczyciele (...) Z 305 strajków w 1991 r. liczba protestów i akcji protestacyjnych wzrosła do 6322 w 1992 r. i 7443 w 1993 r.” (ibidem, s. 217-218).

lidarnościowych”, braku rozliczenia komunistów, którzy jedynie zamienili władzę polityczną na ekonomiczną⁴, reprezentują filmy Pasikowskiego i Skalskiego. Oba filmy skupiają się na newralgicznym punkcie, w którym stykały się interesy byłej nomenklatury, która dzięki uwłaszczeniu mogła zająć uprzywilejowane miejsce w nowej, kapitalistycznej rzeczywistości, oraz byłej komunistycznej agentury i świata polityki. Filmy Korynckiej-Gruz i Dzikiego skupiają się natomiast na okresie pierwszej wielkiej hossy na polskiej giełdzie, która zapanowała zaraz po jej otwarciu. W tym okresie oboje autorzy doszukali się metafory nowych czasów, w których ludzie gremialnie zapragnęli osiągnąć szybki i spektakularny zarobek. W pościgu za pieniądzem zaginęły jednak wartości, które według przywołanych twórców reprezentuje solidarna męska przyjaźń.

Wspomniana czwórka reżyserów męskiej wspólnocie przeciwstawia przedsiębiorczą jednostkę, która została wylansowana przez zwolenników liberalnej demokracji na bohatera nowych czasów. Nie mogąc pogodzić się z tym stanem rzeczy, wszystkie cztery filmy pochylają się nad kryzysem wspólnotowości, w której twórcy widzieli spadek po zapomnianym przez nowe elity polityczne etosie „Solidarności”. Jak pisała Hanna Świda-Ziemba:

„wprowadzony po 1989 roku przez tak zwaną ekipę „Solidarności” liberalizm gospodarczy (wraz z całą swą ideologią) nie nawiązywał w żadnym punkcie do kategorii i idei, w imię których działał przez szereg lat antytotallitarny ruch buntu społecznego. W miejsce wspólnot postawił jako najwyższą wartość jednostkę, która, licząc tylko na siebie, walczy o swój byt i sukces materialny, w miejsce gospodarczej samorządności – bezwzględne reguły ekonomii, w miejsce podmiotowej woli społeczeństwa – niewidzialną rękę rynku, która wszakże – w istniejących warunkach wprowadzania kapitalizmu – uprawia w ruch tak zwana odgórna polityka rządu”⁵.

Porzucenie wspólnoty, związane z zaakceptowaniem nowego porządku gospodarczego, wiąże się również z akceptacją patologii nowego systemu. Twórcy wspomnianych filmów, upominając się o męską przyjaźń, stają w kontrze do zmian, jakie zaszły zarówno w gospodarce, jak i polityce, hierarchiach wartości i zbiorowej mentalności polskiego społeczeństwa.

⁴ Propagatorką twierdzenia, że zmiana roku 1989 była tak naprawdę zakamuflowaną ciągłością jest Jadwiga Staniszkis, która w wielu swoich publikacjach pisała o tak zwanej „rewolucji menadżerskiej” i postsocjalistycznym porządku, który zapanował w latach 90. Miał się on charakteryzować tym, że komunistyczna nomenklatura, świadoma w latach 80., że system socjalistyczny jest coraz mniej wydajny, zaczęła przygotowywać się do oddawania władzy politycznej w zamian za otrzymanie władzy ekonomicznej. Korzystając z mechanizmu „uwłaszczania się na państwowym”, PRL-owska nomenklatura gromadziła w latach 80. kapitał, dzięki któremu w następnej dekadzie mogła opanować nowy, kapitalistyczny rynek. Przełom końca lat 80. wiązał się według badaczki jedynie z przejściem „od merkantylizmu do właściwego kapitalizmu politycznego, gdy uwłaszczająca się nomenklatura – pełniąc zgodnie z oczekiwaniem państwa funkcję stabilizacyjną – zaczęła wykorzystywać swoją pozycję w aparacie administracji państwowej dla promowania własnych celów” (J. Staniszkis, *Postkomunizm. Próba opisu, słowo/ obraz terytoria*, Gdańsk 2005, s. 194).

⁵ Cyt. za: Z. Krasnodębski, *Demokracja peryferii, słowo/ obraz terytoria*, Gdańsk 2003, s. 93.

Psy, czyli przeciwko nowym wyznacznikom społecznego prestiżu

Pierwszym tak bardzo krytycznym wobec post-transformacyjnej rzeczywistości filmem były *Psy*, wielokrotnie będące przedmiotem analizy. Najczęściej zajmowano się ich społecznym i medialnym oddźwiękiem⁶, podawano jako przykład „amerykańskiego kina polskiego”⁷, czyli filmu mającego imitować amerykańskie wzorce gatunkowe⁸ oraz odczytywano jako komentarz do społeczno-polityczno-gospodarczych wydarzeń transformującej się Polski. Istnieje w polskim środowisku filmoznawczym konsensus, iż przede wszystkim *Psy*, ale również inne filmy z nurtu „kina bandyckiego”, „stały się – jak pisali Przyłipiak i Szyłak – wyrazicielami bardzo określonych nastrojów i niepokojów społecznych. W tym sensie rzeczywiście zasługują na miano zwierciadła swoich czasów, filmów czasu przełomu politycznego. Nie dlatego, aby rzeczywiście Polska w tym czasie tak wyglądała, lecz dlatego, że filmy te, przy odpowiednim odczytaniu, stanowią doskonałe świadectwo odczuć szerokich kręgów społeczeństwa polskiego”⁹. Nie chciałbym powtarzać już wielokrotnie przytaczanych przez rodzimych (zagranicznych zresztą również) badaczy opinii na temat *Psów*. Chciałbym natomiast przyjrzeć się im poprzez ukazanie wzajemnego stosunku dwóch głównych bohaterów: Franza Maurera i Olo Żwirskiego. Od razu zaznaczę, że nie interesują mnie analizy w kluczu genderowym czy queerowym, które były już wielokrotnie przeprowadzane¹⁰. Ukazana w filmie męska przyjaźń i jej kryzys interesują mnie jako wyraz rozgoryczenia nową, kapitalistyczną rzeczywistością, która odbiegała od społecznych wyobrażeń snutych przez społeczeństwo przed 1989 na temat kapitalizmu i demokracji.

⁶ Zob. G. Stachówna, *My, psy, musimy trzymać się razem: „Psy”*, [w:] *Historia kina polskiego*, red. T. Lubelski, K.J. Zarębski, Fundacja Kino, Warszawa 2007, B. Giza, *Po przełomie 1989. Polska krytyka filmowa wobec „Psów” Władysława Pasikowskiego*, [w:] *Polskie kino popularne*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2011.

⁷ M. Haltof, *Amerykańskie kino polskie: „Psy”, pozytywna wtórność i polityczny przekaz*, [w:] *Polskie kino popularne*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2011.

⁸ *Psy* stały się dla wielu symptomem niebezpiecznego zachłyśnięcia się przez młodych polskich twórców amerykańską kulturą popularną. Anita Skwara w artykule o znamienym tytule *Film Stars Do Not Shine in the Sky Over Poland: The Absence of Popular Cinema in Poland* poddała gruntownej krytyce pierwsze dzieła mające ambicje stylistycznego naśladownictwa amerykańskiego kina gatunkowego. Pisała w 1992 roku, że „poetyka amerykańskiego gatunku filmowego przeniesiona do Polski okazuje się niefunkcjonalna, obca, zadziwiająco naiwna lub wulgarna i prostacka” (Cyt. za: M. Haltof, *Kino polskie*, tłum. M. Przyłipiak, słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 294). Twierdziła ponadto, że filmy te, pozbawione polskiego kontekstu, nie będą w stanie przyciągnąć do kin polskiej widowni. Pisząc te słowa, pomyliła się dwukrotnie. Czas pokazał, że polskie filmy naśladowujące amerykańskie gatunki zaopatrywały swoje fabuły w wiele rodzimych kontekstów, a widownia gremialnie zalała kina, chcąc je zobaczyć. Jak podaje Haltof, w pierwszej dziesiątce rankingu popularności polskich filmów z lat 90. aż siedem to właśnie filmy akcji (ibidem, s. 295).

⁹ M. Przyłipiak, J. Szyłak, *Kino najnowsze*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999, s. 183.

¹⁰ Zob. B. Keff, *„Psy” Władysława Pasikowskiego, czyli Polska jest twarzą*, [w:] *Kino polskie 1989-2009. Historia krytyczna*, red. A. Wiśniewska, P. Marecki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010; S. Jagielski, *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*, Universitas, Kraków 2013.

Drugi film w karierze Pasikowskiego¹¹ opowiada o Franciszku Maurerze – poruczniku Służby Bezpieczeństwa, którego poznajemy podczas posiedzenia komisji weryfikacyjnej, decydującej, czy nadaje się on do przejścia do policji. Po uzyskaniu pozytywnej opinii bohater trafia do oddziału majora Bienia. Jego negatywnie zweryfikowany przyjaciel – Olo Żwirski – niedługo jednak pozostaje na bezrobociu. Szybko po jego usługi zgłasza się porucznik Gross, wciągając w nielegalny narkotykowy interes. Losy Franza i Ola przenikają się. Franz bierze udział w akcji przeciwko nowym mocodawcom Ola. Zasadzka nie udaje się, oddział policji zostaje rozbity, a Franz zwolniony. Olo natomiast otrzymuje „służbowe” mieszkanie i samochód, a narkotykowy interes wydaje się być bardzo dochodowym. Momentem kulminacyjnym jest odkrycie przez Franza, że jego kochanka – Andżela – zdradziła go i odeszła do Ola. Franzowi pozostało jedynie zemścić się na przyjacielu za zniewagę, a przy okazji rozbić nowo powstały mafijny układ.

Takie szkicowe zarysowanie fabuły *Psów* ma za zadanie wyeksponowanie głównego wątku filmu, który zasadza się na odmienności losów Franza i Ola. Jeden, zweryfikowany pozytywnie, może kontynuować swoją pracę w „firmie”, drugi musi odejść i szukać zarobku gdzie indziej, dzięki czemu trafia do nowo powstałego gangu, zyskując na tym finansowo. Jeden jest ostoją wartości, drugi je zdradza i dostosowuje się do nowych, kapitalistycznych okoliczności. Franz z powodu swoich ideałów traci mieszkanie i samochód, a Olo wchodząc na przestępczą drogę, otrzymuje je i dodatkowo „przejmuje” kobietę przyjaciela. Dwóch przyjaciół, którzy w poprzednim systemie współdziałali, na progu nowego zostają rozdzieleni. Ich przyjaźni nie zagraża fakt, że Olo został wydalony z policji, lecz alternatywna droga, jaką obrał. Różnica między wyborami, które podjęli bohaterowie, jest istotna ze względu na wykonywaną przez nich profesję. Byli funkcjonariusze Służby Bezpieczeństwa, zarówno ci, którzy przeszli do czynnej służby w III RP, jak i zweryfikowani negatywnie, posiadający wpływy w nieformalnych układach, często mafijnych, są przywoływani przez badaczy polskiej rzeczywistości społeczno-politycznej jako główni rozgrywający w polskim państwie w latach 90. Andrzej Zybertowicz w swoich kontrowersyjnych tekstach analizujących wpływ służb specjalnych na polską demokrację i kapitalizm, twierdzi, że stoją one za najważniejszymi politykami i biznesmenami III RP. W jednym ze swoich tekstów pytał retorycznie: „Czy (...) funkcja środowiska służb tajnych – współtworząca przemoc Układu lub/i tysięcy mniejszych układów – służy modernizacji naszego kraju, czy wprost przeciwnie tworzy nieformalny, ale dość trwale zinstytucjonalizowany kontekst społeczny będący kulą u nogi blokującą rozwój Polski?”¹².

¹¹ Pierwszym był *Kroll* z 1991 roku.

¹² A. Zybertowicz, *Przemoc układu na przykładzie sieci biznesowej Zygmunta Solorza*, [w:] *Transformacja podszyta przemocą. O nieformalnych mechanizmach przemian instytucjonalnych*, red. R. Sojak, A. Zybertowicz, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2008, s. 258. Warto nadmienić, że Zybertowicz został oskarżony przez głównego bohatera swojego artykułu – Zygmunta Solorz-Zaka – za stwierdzenie, że ten dzięki współpracy ze służbami wojskowymi miał budować swój niemały majątek. Sprawa zakończyła się ugodą, na mocy której Zybertowicz musiał przeprosić biznesmena i wpłacić 30 tysięcy złotych na rzecz jego fundacji.

Według stworzonej przez Pasikowskiego narracji beneficjentami nowego porządku są osoby, które wywodzą się ze starego systemu, o czym miały zaświadczać słowa odpowiedzi Maurera na pytanie jednego z jego podwładnych: „Panie poruczniku, co teraz będzie?”, „Nic, będzie tak samo albo lepiej”. Okazuje się, że funkcjonariusze znieawidzonych przez społeczeństwo służb zamiast znaleźć się na marginesie życia publicznego, twierdzą, że teraz będzie im jeszcze lepiej. Tak przedstawiona post-transformacyjna Polska zdaje się być bezpośrednim przedłużeniem starego systemu. Nowa rzeczywistość jest miejscem, gdzie stare zależności, znajomości i wpływy nadal są w cenie, a nawet okazują się generować ponadprzeciętny zysk. Taki sposób ukazania „nowych starych” zależności był słusznie interpretowany jako wyraz rozczarowania nową Polską, która wydawała się być miejscem promującym ludzi starego systemu.

U Pasikowskiego głównym wyrazicielem społecznego niezadowolenia stała się postać Maurera, który zwrócił się zarówno przeciwko nowej władzy, jak i starał się walczyć z dawną nomenklaturą, która zaczęła wykorzystywać swoje wpływy do prywatnych, kryminalnych działań¹³. Sympatia, jaką ta postać zyskała wśród widzów, nie wynikała z jej przynależności do starego systemu, jak wielu komentatorów twierdziło, lecz jak się zdaje z faktu bycia niezależnym – zarówno od nowych, jak i starych przełożonych. Jego postać jest nosicielem dość konserwatywnych idei, które zostały przeciwstawione tym postępowym, lansowanym przez nowe władze: indywidualizmowi i przedsiębiorczości. Uosobieniem nowego porządku są skorumpowani politycy i biznesmeni działający na mafijnych zasadach. Ich głównym reprezentantem w filmie jest natomiast Olo, który w pewnym momencie staje się kusicielem, starającym zwieść na stronę zła Maurera: „Myślałeś kiedyś o pieniądzach? O dużych pieniądzach?”. Maurer jest jednak nieuległy i odmawiając przyjacielowi, wskazał na ważne dla niego wartości: „Olo, jeżeli my nie powstrzymamy tych skurwysynów, to okaże się, że naprawdę jesteśmy materiałem odpadowym i nasze miejsce jest na wysypisku śmieci”.

Najbardziej korumpującym szlachetne ideały czynnikiem okazują się w *Psach* pieniądze, czyli ta wartość, która wydawała się największą w pierwszych latach III RP. To właśnie one zaczynają dzielić Ola i Maurera. Strategię przedsiębiorczej zaradności lansowanej przez budowniczych nowej gospodarki przyjęli w filmie gangsterzy, byli esbecy i skorumpowani politycy, a wraz z nimi Żwirski, który nie mogąc kontynuować pracy w „fabryce”, zaciągnął się tam, gdzie oferowali mu pracę i sowity zarobek. Idea solidarnej wspólnotowości, która była reprezentowana przez przyjaźń dwóch esbeków została zabita przez nowe wartości, propagowane przez zwolenników wolnego rynku. Maurer, w przeciwieństwie do „konwertyty” Olego jest bohaterem, który wciąż wierzy w stare ideały. Najbardziej liczą się dla niego lojalność, przyjaźń i zaufanie. Ewa Mazierska, nie mogąc zgodzić się z dość rozpowszechnionym, przynajmniej w momencie premiery, przekonaniem, że *Psy*

¹³ Bogusław Linda, odtwórca roli Maurera, tak mówił o swoim bohaterze: „Ludzie mają już dość martyrologii, kombatantstwa, sprzedajności. Są wściekli na to, co się dzieje. Moja rola w *Psach* wzięła się właśnie z wściekłości i nienawiści do nowej rzeczywistości” (cyt. za: M. Haltof, op. cit., s. 184).

są filmem nihilistycznym, negującym jakiegokolwiek zasady, stwierdziła, że główny bohater jest właśnie ostoją wartości, które reprezentował stary system: socjalizmu państwowego, przyjaźni, wspólnotowości i bezpieczeństwa. Z tego względu nazwała *Psy* czołowym filmem „postsocjalistycznego kina moralnego niepokoju”¹⁴. Nie zgodziłbym się jedynie, że wyznawane przez Maurera wartości posiadają proveniencje socjalistyczne. Są raczej tym, co obiecywała w czasach swojego karnawału „Solidarność”, a co porzuciła zaraz po 1989 roku.

Krytyka polskiej rzeczywistości stworzona w *Psach* składa się z kilku elementów, a jej ostrze wyraźnie oddziela postacie Ola i Maurera. Pierwszym z nich jest poczucie rozgoryczenia kapitalizmem, który z jednej strony wywiera presję, by coraz więcej konsumować, a z drugiej poszerza sferę społecznego rozwarstwienia. Drugim jest zapatrzanie się przez społeczeństwo w ideologię indywidualnej przedsiębiorczości, która okazała się mitem, gdyż największe interesy robią zjednoczone siły mafijne, posiadające największy kapitał zarówno społeczny, jak i finansowy. Trzecim i być może najważniejszym, jest dewaluacja wartości, które reprezentowała „Solidarność”. Społeczeństwo poczuło się, jak pisali Przyłipiak i Szyłak, zdradzone¹⁵. Kompromitacja „solidarnościowych” haseł oraz samej nowej elity politycznej spowodowała daleko idącą depolityzację społeczeństwa, która odwróciła się od rządzących. Przejawiało się to między innymi w używaniu pogardliwych haseł w stylu „biała” i „czerwona nomenklatura”, mających ukazać brak realnych zmian po 1989 roku i różnic między starą i nową polityczną elitą¹⁶.

Wszystkie trzy problemy zostają ukazane poprzez konflikt Maurer-Żwirski. To Olo, który został zwerbowany przez majora Grossa, byłego esbeka, który ma zamiar przejąć narkotykowy interes od Stasi, zaczyna piąć się w społecznej hierarchii, w dużym stopniu w tamtym czasie determinowanej przez posiadane pieniądze. Natomiast bohater pozytywny, walczący z mafią i gangsterskimi układami wewnątrz służb, finansowo traci i spada ze szczebli społecznej drabiny. W tym samym czasie, gdy Olo otrzymuje od mafii wielkie mieszkanie i nowy samochód, Franz musi oddać dom i przesiąść się do swojego starego wozu. Najbardziej widoczną oznaką utraty prestiżu, a także porażki w nowej, kapitalistycznej i zdominowanej przez materialistyczne wartości rzeczywistości jest utrata Andżeli, która odchodzi do Ola. Kobieta jest u Pasikowskiego emanacją sukcesu, niczym myśliwskie trofeum – ten, kto ją posiada, jest nobilitowany. Andżela jest całkowicie uprzedmiotowiona – pojawia się tylko po to, by pokazać nową konfigurację prestiżu, która w post-transformacyjnej Polsce objawia się poprzez posiadanie. Andżela jest dla Ola jedynie dopełnieniem gromadzonych dóbr luksusowych: dużego apartamentu i nowego samochodu. Idzie tam, gdzie mogą zaferować jej więcej. Konflikt między głównymi bohaterami, którego motorem jest zdrada Andżeli, można interpretować jako niezgodę Maurera na nowe zależności społeczno-gospodarcze, oparte nie na

¹⁴ E. Mazierska, *Polish Postcommunist Cinema. From Pavement Level*, Peter Lang, Bern 2007, s. 50.

¹⁵ M. Przyłipiak, Jerzy Szyłak, op. cit., s. 185.

¹⁶ P. Śpiewak, *Pamięć po komunizmie*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005, s. 87.

solidarności, lecz indywidualnym bogaceniu się i rywalizowaniu o prestiż, wynikający z posiadania dóbr.

Oprócz tego, że nowa polityczno-gospodarcza rzeczywistość tworzy nowe konfiguracje społecznej nobilitacji, to według Pasikowskiego osobami, które na tym zyskują, są ci sami, którzy posiadali władzę w poprzednim systemie. Przedstawiona przez niego wizja Polski w czasie głębokich reform koresponduje z narracją na temat transformacji stworzoną przez Zybortowicza, który dzieli politykę na fasadę i kulisy¹⁷, a za swój cel stawia dotarcie do tego, co skrywa fasada¹⁸. Badacz, podobnie jak Pasikowski, również posiada ambicje zagładania (w *Psach* to spoglądanie jest jedynie symulowane ze względu na to, że jest to film fabularny, teksty Zybortowicza mają natomiast charakter naukowy) za kulisy potransformacyjnych stosunków polityczno-agenturalnych oraz śledzenie powiązań byłej nomenklatury z polityką i rodzącą się mafią.

Kluczową postacią w zakulisowych grach u Pasikowskiego jest major Gross, były esbek, negatywnie zweryfikowany po 1989 roku, który zwerbował Ola, tym samym przyczyniając się do poróżnienia przyjaciół. Dzięki kontaktowi z innym byłym funkcjonariuszem – Jaworskim, który w PRL-u jeździł służbowo do NRD, co zapewniło mu rozległe kontakty w niemieckim środowisku narkotykowym – mają zamiar przejść narkotykowy interes od funkcjonariuszy Stasi. Gross z funkcjonariusza państwowego zamienia się w pospolitego gangstera – mafiosa chcącego zarobić grube miliony na nielegalnym interesie. Może realizować swój plan dzięki rozległym znajomościom w najwyższych kręgach władzy. Dzięki znajomemu prokuratorowi, wyciągają z więzienia chemika. Ich mocodawcy z Moskwy, działający w branży razem z braćmi Słaby, odpowiedzialnymi za produkcję amfetaminy, posiadają kontakty z senatorem Wenclem, który zasiada w komisji weryfikacyjnej i jest bezpośrednim przełożonym Maurera.

Marcin Adamczak stwierdził, że *Psy* można „dekodować” na co najmniej dwa, wydawałoby się rozłączne, sposoby¹⁹. Film przez wielu był traktowany jako produkcja wymierzona w nową władzę i rozliczający się z etosem „Solidarności”. Na potwierdzenie tej tezy najczęściej przywoływano obrazoburczą dla wielu scenę wynoszenia pijanego esbeka przez tylko nieco mniej wstawio-

¹⁷ Podział ten został stworzony przez Zdzisława Krasnodębskiego, który wyróżnił transformację jawną i ukrytą: „W Polsce dokonały się (...) dwie transformacje. Jawna, która polegała na przekształceniu struktur komunistycznego państwa i gospodarki w formalne instytucje demokracji parlamentarnej i gospodarki rynkowej, oraz druga – ukryta – którą była lokalna modyfikacja i ukonkretnienie (interpretacja) nowych instytucji i reguł, by jak najlepiej służyły przetransformowanym elitom komunistycznym i dokooptowanym do nich segmentom dawnej elity opozycyjnej” (cyt. za: A. Zybortowicz, *AntyRozwojowe Grupy Interesów: zarys analizy*, https://repozytorium.umk.pl/bitstream/handle/item/1141/A.%20Zybortowicz%2c%20AntyRozwojowe%20Grupy%20Interes%C3%B3w_%20zarys%20analizy.pdf?sequence=1, 4.02.2015).

¹⁸ A. Zybortowicz, *Demokracja jako fasada: przypadek III RP*, [w:] *Utracona dynamika? O niedojrzałości polskiej demokracji*, red. E. Mokrzycki, A. Rychard, A. Zybortowicz, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2002, s. 178.

¹⁹ M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010, s. 287.

nych funkcjonariuszy z pieśnią o Janku Wiśniewskim na ustach. Scena palenia akt na wysypisku posiada natomiast wymowę antyilustracyjną (Olo pyta się donoszącego na nich „Nowego”: „Chcesz zagazować 50 tysięcy agentów i informatorów? Krwi ci potrzeba?”), a ludzie nowej władzy zostali przedstawieni jako osoby niekoniecznie rozgarnięte. Natomiast pokazanie wpływu ludzi starego systemu na budowanie nowych biznesowych układów, nakierowuje na interpretację zbieżną z wizją nowego porządku stworzoną przez osoby będące przeciwnikami zdradzieckiego porozumienia dokonanego przy Okrągłym Stole, a tak naprawdę w Magdalence. Adamczak twierdzi, że zaproponowana przez Pasikowskiego wizja nowej Polski może odpowiadać zarówno elektoratowi postkomunistycznemu, tęskniącemu za starym systemem, jak i tym, którzy odrzucili nowy porządek, widząc w nim kontynuację PRL-u.

Te dwie interpretacje zdają się jednak wzajemnie uzupełniać, gdyż film krytykuje zarazem skompromitowane elity „postsolidarnościowe”, które wyparły się swoich wspólnotowych idei, oraz nowe liberalne rozdanie, realizujące się zarazem w polityce, jak i gospodarce. Idea liberalnej demokracji, wybrana do zaaplikowania w 1989 roku, okazała się być rozwiązaniem premiującym najsilniejszych i najbardziej bezwzględnych, którymi okazali się ludzie starego systemu, czyli u Pasikowskiego Olo i Gross. Najlepiej krytykę przedstawionego w filmie porządku wyraził Zdzisław Krasnodębski:

„Projekt ten [liberalnej demokracji – przyp. MP] składał się z paru wyrazistych elementów – z idei pluralizmu moralnego i neutralności państwa (...) z nieufności i niechęci do tradycji narodowej, z zakazu dekomunikacji i tak dalej. Zabrakło w nim nacisku na solidarność, demokratyczną partycypację, na jedność i dobro zbiorowe, zabrakło nawet szacunku dla jednostki i jej praw, praw wobec państwa oraz establishmentu politycznego i kulturowego. Polski liberalizm proponował prywatyzację reguł i norm etycznych (...) Jednocześnie zbyt małą wagę przywiązywał do prawa, do ogólnych, jasnych i bezwyjątkowych reguł”²⁰.

Panujące w okresie powstawania filmu społeczne rozgoryczenie w dużej mierze odbiło się na ekipie „postsolidarnościowej”, bo to oni byli do tej pory depozytariuszami społecznych nadziei. Przyjaźń między Olem i Franzem nie mogła być kontynuowana w nowych czasach, gdyż dwóch bohaterów stanęło po przeciwległych stronach barykady. Olo wybrał drogę lansowaną przez zwolenników wolnego rynku. Poszedł ścieżką przedsiębiorczości i moralnej elastyczności – nieistotne, że była to działalność przestępcza. Jak pisał Adamczak, „funkcjonariusze SB z *Psów* zdają się realizować rady twórców polskiej gospodarki wolnorynkowej, nakazujących brać sprawy w swoje ręce i nie czekając na obiecane sto milionów, śmiało próbują zdobyć je na własną rękę”²¹. Franz natomiast jest przywiązany do starych, „solidarnościowych” wartości takich, jak lojalność, wspólnotowość i przyjaźń, a nie

²⁰ Z. Krasnodębski, op. cit., s. 8.

²¹ M. Adamczak, op. cit., s. 286.

pieniądze i prestiż. Nie potrafiąc ich zdobywać, traci, czego najlepiej dostrzegalną oznaką jest odejście od niego Andżeli.

Miasto prywatne, czyli przeciwko nowym elitom politycznym

W *Mieście prywatnym* Skalskiego Bogusław Linda wciela się w rolę podobną do postaci Franza Maurera odgrywanej w *Psach*. Jego bohater – Ali – jest postacią równie niejednoznaczną. Także nie rezygnuje z przemocy, bywa bezwzględny i znacznie okrutniejszy niż bohater *Psów*, ale przy tym posiada choć odrobinę przyzwoitości, której brakuje jego kompanom z gangu. Jego głównym ideowym oponentem jest przyjaciel z dzieciństwa – Pawik – z którym wspólnie prowadzą przestępcze interesy. Ich wzajemna lojalność zostaje wystawiona na próbę w nowych czasach, gdy zgłaszają się do nich politycy wywodzący się z „postsolidarnościowych” elit, z propozycją udziału w nielegalnych przedsięwzięciach. Pawik widzi w tym szansę wspięcia się na wyższy, bardziej ucywilizowany i znacznie bardziej dochodowy poziom gangsterki. Ali natomiast pogardza politykami i nie ma zamiaru iść z nimi na jakiegokolwiek układy. Konflikt ten dzieli starych przyjaciół, a przy okazji obrazuje stosunek twórców do nowego politycznego rozdania, przekładającego się, podobnie jak u Pasikowskiego, na zakulisowe i przestępcze działania mafijne.

Ali dba o własne interesy, wystarcza mu to, co już posiada. Jest przy tym jednak znacznie bardziej prymitywny (co wyraża przede wszystkim jego strój – kreszowy dres – i zamiłowanie do przemocy) od bardziej „ucywilizowanego” Pawika, któremu marzy się przestępczość, którą mógłby zarządzać z tylnego siedzenia, bez babrania się w krwi i sięgania po pistolet. Zewnętrznie złagodnienie wizerunku (politycy chodzą w garniturach, są elokwentni, pokazują się w telewizji, brzydzą się przemocą, dlatego zlecają ją innym) okazuje się jednak skrywać zakłamanie i obłudę, szczególnie obrzydliwą w kontekście porzucenia szlachetnych, solidarnościowych haseł, dzięki którym uzyskali swój polityczny status. Ideowy spór toczący się pomiędzy bohaterami został skanalizowany, podobnie jak w *Psach*, w potyczce o kobietę. Gdy Ali trafia do więzienia, a jego interesy „na mieście” przejmuje Pawik, wraz z wpływami zabiera również Gochę – żonę Alego, dziewczynę, o którą rywalizowali od dziecka. Kobieta ponownie zostaje sprowadzona do przedmiotu, który ma określać status mężczyzny – jest kimś na kształt zdobyczy wojennej. Gocha, inaczej niż Andżela, staje się jednak emanacją posiadanej władzy, a nie środków materialnych.

Miasto prywatne podobnie jak *Psy* główną przyczynę złej sytuacji Polski upatrują w załamaniu się wartości, będących podstawą funkcjonowania „Solidarności” w poprzednim ustroju. Głównymi czarnymi bohaterami *Miasta prywatnego* są politycy wywodzący się z ekipy „postsolidarnościowej” oraz osoby przynależące do spadkobierców opozycyjnego etosu – reprezentowanego tu

przez postać zamieszanego w polityczno-gangsterskie interesy księdza²². Gang Alego i Pawika odznacza się szczególnym okrucieństwem i bezwzględnością. Wydaje się, że jego członkowie mogą posunąć się do wszystkiego, by wciąż poszerzać swoją strefę wpływów. Dla podkreślenia ich nikczemności Skalski zamieścił scenę, w której okradając dom anonimowych ludzi, zabijają przypadkową kobietę i oślepiają małego chłopca. Bezwzględność gangu została podkreślona jedynie po to, by wydobyć moralny upadek „postsolidarnościowych” polityków. Choć w *Mieście prywatnym* brakuje tak spektakularnych scen, jak wynoszenie pijanego ubeka w takt pieśni o Janku Wiśniewskim, to poziom krytyki byłej solidarnościowej ekipy jest znacznie wyższy i ukazany zdecydowanie dobitniej i krytyczniej niż w filmie Pasikowskiego. Przy nich Ali, choć najokrutniejszy z całej bandy, wydaje się być ostoją wartości. Szczególnie uczulony jest właśnie na polityków, mówi nawet wprost, że „z kurwami nie tańczę”, gdy Pawik powiadamia go o możliwości podjęcia niezwykle intratnej współpracy. Poróżnienie bohaterów wyrasta wprost z niezgody na przestępcze układy w politycznych grach. Pawik nie zważa na proveniencje nowych elit, nie przeszkadza mu, że sprzeniewierzają się wcześniej deklarowanym wartościom, a przy tym pogrążają kraj w recesji. Wstręt Alego do polityków wydaje się wyrastać z przekonania, że na świecie są pewne normy, których przekroczyć nie można. Według niego nowe elity są gorsze nawet od niego – brutalnego i bezwzględnego gangstera, który bez mrugnięcia okiem potrafi zabić niewinną osobę. Choć obaj bohaterowie to pospolici bandyci, to tym, co ich różni, jest niezgoda na zatracenie „solidarnościowych” idei.

Film wyrasta z poczucia zawiedzenia nowym politycznym rozdaniem, które, jak się zdaje, niewiele zmieniło. Anonimowy polityk grany przez Krzysztofa Kiersznowskiego, wykorzystujący gang, by zdobyć „haki” na konkurencję²³ i sprawnie koordynować przerzut „jakiegoś gówna po ruskiej mafii”, pochodzi właśnie z obozu „postsolidarnościowego”. Ten stan rzeczy dosadnie komentuje jeden z członków gangu: „To oni za komuny po to garowali, by z nami interesy robić? Niezłe chujki”. Bez ogródek więc zostaje wskazana palcem frakcja polityczna, która jest odpowiedzialna za złą sytuację gospodarczą, prawną i polityczną w kraju. Z filmu wyziera nie tyle zawód nową rzeczywistością, lecz strach przed nią. *Miasto prywatne* wyrasta z poczucia utraty bezpieczeństwa – zarówno socjalnego, związanego z wejściem w okres indywidualizmu i porzuceniem idei państwa opiekuńczego,

²² Co znamienne, miejscem spotkań Pawika i skorumpowanego polityka jest kościół, w którym proboszczem jest ksiądz-gangster.

²³ Poszukuje haków u mafii, gdyż wie, że jego polityczni przeciwnicy (ale również „przyjaciele” z jego ugrupowania, na których trzeba „coś mieć” w razie czego) również robili interesy z uczestnikami świata przestępczego. Według Zybortowicza wykorzystywanie „haków” było w polskiej polityce działaniem powszechnym. Co więcej właśnie „umocnienie” miałyby być przepustką na polityczny parnas, gdyż takie osoby są łatwiejsze do kontrolowania przez służby specjalne (A. Zybortowicz, op. cit., s. 188).

akumulacji własności prywatnej²⁴, jak i tego najbardziej podstawowego, które powinno zapewniać państwo, korzystając z instytucji policji i sądów. Miastem rządzą bezwzględni bandyci, a krajem ludzie jeszcze bardziej niebezpieczni, noszący zamiast kreszowych dresów garnitury, a swoje przestępcze praktyki nazywający interesami. Szczególnie przerażający jest fakt, że to właśnie oni ustalają prawne zasady gry, dostosowując je do własnych przestępczych praktyk. „Postsolidarnościowy” polityk w głos śmieje się, gdy jeden z bandytów, starając się przed nim bronić, odwołuje się do faktu życia w państwie prawa: „Czego? I kto to mówi. Ja stanowiąc prawo, dla takich samych bandytów jak ja”. O ile w *Psach* nadrzędnym uczuciem wyzierającym z przedstawionej rzeczywistości było poczucie bycia zdradzonym, o tyle w *Mieście prywatnym* panuje już jedynie strach przez tymi, którzy „dorwali” się do władzy. Są bezwzględni i bezkarni, a na dodatek roztaczają nad sobą nimb solidarnościowych kombatantów.

Amok, czyli przeciwko zatracaniu się w pogoni za sukcesem

Filmy *Amok* i *Pierwszy milion* opowiadają o wczesnym okresie funkcjonowania polskiej giełdy, o nieco mitycznym okresie, w którym wielu dorobiło się wielkich fortun²⁵. Akcja produkcji w reżyserii Waldemara Dzikiego rozgrywa się u samego początku funkcjonowania GPW, która została założona 16.04.1991 roku, film Natalii Korynckiej-Gruz opowiada natomiast o czasach pierwszej i największej hossy na warszawskiej giełdzie, mającej miejsce w 1993 roku. Choć oba filmy przyglądają się temu fenomenowi z podobnego dystansu czasowego, to dochodzą do całkowicie przeciwstawnych wniosków. Odmiennie oceniają ukazany w obu produkcjach pęd bohaterów do bogacenia się, gdzie indziej widzą zagrożenia płynące z nagłego rozwoju kapitalizmu, którego giełda w obu przypadkach wydaje się być metaforą, inaczej również dokonują jego wartościowania. Natomiast elementem łączącym te dwa obrazy jest zapakowanie opowiedzianych w nich historii w formę filmu kum-

²⁴ Prywatność – jako centralna kategoria kapitalizmu – zostaje skompromitowana już w tytule filmu Skalskiego. Jeżeli prywatyzuje się państwowe zakłady, zachęca się społeczeństwo do zakładania prywatnych firm, a szczególnie pochwalana jest prywatna inicjatywa, to dlaczego nie zamachnąć się na miasto i nie uczynić z niego własności. Takim – kapitalistycznym – sposobem myślenia charakteryzują się Ali, Pawik, Dziurga, Kaczor i Barnaba. W ich świecie prywatna jest równie święta co w nowym systemie gospodarczym, a jeżeli ktoś chce położyć na niej swoją łapę, to, jak mówi Ali, „należy mu ją uciąć”. Kategoria prywatności zostaje przez twórców skompromitowana, gdyż najefektywniej posługują się nią złodzieje i gangsterzy, którzy własność prywatną zdobywają siłą i rozbojem. Kapitalizm w retoryce tej produkcji jest przestrzenią, gdzie najlepiej się wiedzie tym, którzy dysponują największą siłą – choć niekoniecznie kapitału.

²⁵ Tak o tym okresie pisał uczestnik tamtejszych wydarzeń, a następnie komentator ekonomiczny, Adam Woźniak: „Kto w początkowych latach minionej dekady zainwestował w akcje, mógł upychać pieniądze w walizkach. Żadna inna inwestycja nie dawała takiego zysku. I chociaż hossa nie trwała długo, wiele powstałych wówczas fortun, ulokowanych w różnych papierach wartościowych, stanowi poważną część kapitału, którym obraca się teraz na GPW” (A. Woźniak, *Już w 1993 roku giełda była najatrakcyjniejszym miejscem lokowania pieniędzy*, <http://poznan.naszemiasto.pl/artukul/juz-w-1993-roku-gielda-byla-najbardziej-atrakcyjnym,127605,art,t,id,tm.html>, 14.01.2015).

płowskiego²⁶ (*buddy movie*). Wątek męskiej przyjaźni wydaje się być w nich kluczowy – poprzez niego właśnie twórcy dokonali wartościowania ukazanego w filmie okresu rodzenia się w Polsce kapitalizmu.

Mroczny i moralizujący *Amok* przedstawił złą stronę giełdy, a co za tym idzie kapitalizmu. Pokazał, w jaki sposób pieniądze korumpują dusze, potrafią zawładnąć osobowością, doprowadzić jednostkę do moralnego upadku. U Korynckiej-Gruz rodząca się męska przyjaźń między młodym Maćkiem, pochodzącym z inteligentnej rodziny, a jego giełdowym mistrzem Maksem, hazardzistą, byłym złodziejem, zarabiającym na akcjach, by spłacić stary dług, ostatecznie okazuje się sztucznym tworem, elementem większej gry prowadzonej przez bardziej wytrawnego gracza, w której głównym zadaniem jest uzyskanie jak największego zysku. W *Pieruszym milionie* natomiast, utrzymanym w lżejszej, komediowo-obyczajowej konwencji, giełda oraz zarabianie pieniędzy nie zostały przedstawione w tak ciemnych barwach. Co prawda bogacenie się również wydaje się zagrażać męskiej przyjaźni trzech kumpli z jednego praskiego podwórka – Frika, Kurtza i Pkiego – to jednak ostatecznie udaje się im te dwie wartości ze sobą pogodzić. Co więcej to właśnie dzięki zgodnemu współdziałaniu bohaterów udaje im się zarobić pokazną fortunę, a przy tym odkryć prawdę o tym, co w życiu jest najważniejsze.

W obu filmach męska przyjaźń jest znakiem pozytywnie wartościowanych przez twórców postaw. W *Amoku* nie zdaje ona jednak ciężkiego egzaminu – zatraca się w bezwzględnej kapitalistycznej rzeczywistości, w której nie ma miejsca na szlachetne i bezinteresowne postawy. Maciek i Maks poznają się na giełdzie, o której Maciek miał zrobić reportaż dla radia, w którym pracuje jako dziennikarz. Maks doradza mu, by sam spróbował zagrać, gdyż tylko w ten sposób zrozumie, o co w tym chodzi. Osią fabularną filmu jest bardzo szybkie wciągnięcie się chłopaka, wręcz jego zatrącenie w inwestowaniu. Maciek z pozoru się do tego nie nadaje. Pochodzi z inteligentnego domu i jest utalentowanym dziennikarzem. Jego przewodnikiem po tym tajemniczym świecie jest właśnie Maks, który wydaje się bezinteresownie uczyć młodego chłopaka gry na giełdzie. Maks odznacza się wyraźnym rysem mefistofelicznym, jest zarazem przewodnikiem i kusicielem. Stawia Maćka przed wyborem: lepiej zarabiać pieniądze czy robić o tym reportaż. Przy okazji uczenia go, czym jest dywersyfikacja portfela i jak interpretować giełdowe wykresy, pokazuje mu także korzyści płynące z kłamania, oszukiwania i niełojalnego kombinowania kosztem innych. Koryncka-Gruza mówiła, że od początku chciała, by postać grana przez Mirosława Bakę była kimś na kształt diabła²⁷. Maks to były złodziej, hazardzista, będący dłużny duże pieniądze lokalnemu mafiosowi. Choć niełatwa przeszłość, której jest ofiarą i beznadziejna sytuacja, w której się znalazł, wydają się okolicznościami łagodzącymi, to postać Maksa jednoznacznie odgrywa w ukazanej historii rolę czarnego charakteru.

²⁶ Zob. S. Jagielski, *Blask męskiego związku*. „Ziemia obiecana” Andrzeja Wajdy jako film kumpelski, „Kwartalnik Filmowy” 2012 nr 77-78.

²⁷ Z Natalią Koryncką-Gruz rozmawia Małgorzata Sadowska, *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?*, „Kino” 1999 nr 5, s. 24.

Wszystkie negatywne cechy, które posiada ta postać, automatycznie zostały przypisane samej giełdzie. Ojciec ostrzega Maćka przed nadmiernym wciągnięciem w grę, widząc w niej coś na kształt nielegalnego i podejrzanego procederu, przypominającego zwykle złodziejstwo: „Pieniądze bez pracy? To niebezpieczne” – mówi. Ojciec, jako reprezentant starszego pokolenia, przywiązany do inteligentnych wartości, nie potrafi jeszcze tego określić, ale przeczuwa, że w tej nowej finansowej rozgrywce czai się coś niedobrego, co w nieokreślony póki co sposób go niepokoi. Również dziewczyna Maćka nie jest zachwycona nowymi zainteresowaniami swojego partnera. Dostrzega, że wprowadzają w nim negatywne zmiany. Ma dla niej coraz mniej czasu, a coraz częściej przesiaduje z Makssem, obmyślając nowe strategie inwestycyjne. Inną rolę w jego życiu zaczynają też odgrywać pieniądze, które wcześniej były jedynie środkiem, a teraz stały się autonomicznym celem, coraz bardziej zaprzatającym mu głowę. Giełda u Koryckiej-Gruz to miejsce dla ludzi bez moralności – desperatów i oszustów, którzy potrafią posunąć się do najohydniejszych chwytów, byleby uzyskać jak największy zysk. Taki właśnie jest Maks, takim powoli staje się również Maciek, czego pierwszym symptomem jest zdrada, jakiej dopuszcza się z byłą miłością swojego giełdowego mistrza – Julią.

Rzeczywistość *Amoku* jest czarno-biała, co dodatkowo zostało podkreślone nagminnym eksponowaniem światłocieni. Historia jest również klasyczną realizacją motywu psychomachii – walki dobra i zła o duszę Maćka. W filmie wielokrotnie pojawia się symbolika chrześcijańska, często eksponowane są ikony i figury aniołów (zazwyczaj upadających, co również wydaje się być symbolicznym ukazaniem zatracania się bohatera w zło – tracenia niewinności). Przedstawicielami dobra są ojciec głównego bohatera, dziewczyna oraz szef z radia, usilnie namawiający Maćka do powrotu do zawodu. Zło natomiast reprezentuje Maks i inni giełdowi maklerzy. Proponowana przez nich ścieżka jest o wiele bardziej kusząca – prowadzi w stronę nieosiągalnego inną drogą bogactwa, którego ceną jest wyzbycie się dotychczasowych moralnych norm. Każda z frakcji reprezentuje inne wartości. Po stronie dobra twórcy umieścili uczciwą i ciężką pracę, przywiązanie do tradycji, wartości rodzinne, ustatkowanie, wierność, przywiązanie, lojalność i uczciwość. Po stronie zła pojawiają się przede wszystkim pieniądze, które są najwyższą stawką w całej rozgrywce. Według Maksa „pieniądze to wolność, nic bardziej nie upokarza niż brak pieniędzy”. Chcąc je osiągnąć, należy jednak wyzbyć się tego wszystkiego, co zostało zapisane po stronie wartości pozytywnych. Należy zdradzać, konfabulować, oszukiwać, próbować przechytrzyć innego, wykorzystać jego słabości i bez względu na wszystko przeć do celu. Nie ma możliwości pogodzenia tych dwóch ścieżek – jest tylko zbawienie lub zatracenie. Czyściec natomiast jest przewidziany dla tych, którzy w porę się opamiętają, zrobią rachunek sumienia i postarają naprawić wyrządzone szkody. Miejsce dla nawróconych znajduje się jednak poza giełdą, jak mówi Rekin, największy gracz na parkiecie, „nie można być jednocześnie cwany i dobrym”. A bycie cwany jest niezbędną cechą gracza.

Ostatecznie męska przyjaźń między głównymi bohaterami okazuje się być iluzją, czymś co miało zwabić naiwnego Maćka i wodzić go na pokuszenie. Maks

pragnie rozbudzić w młodym zaufanie do siebie, by w najmniej spodziewanym momencie go wykorzystać. Podobnie robi z innymi ludźmi. W ukazanej rzeczywistości nie ma miejsca na lojalność i bezinteresowną przyjaźń, w niej najbardziej liczy się przebiegłość i spryt. Każdy jest sam, pozostawiony z własną obsesją na punkcie mnożenia pieniędzy. Ten konflikt między ideałem przyjaźni, bliskich związków partnerskich i rodzinnych, a sprytem, samotnością i przebiegłością, niezbędną do osiągnięcia sukcesu na giełdzie, zauważyła również Małgorzata Radkiewicz, która pisała w kontekście przedstawionej w *Amoku* polskiej rzeczywistości, że „bliskie stosunki między ludźmi funkcjonują jako swoisty bufor. Stanowią wentyl bezpieczeństwa wobec ekspansywnego rynku, kojąc, łagodząc i korygując jego skutki”²⁸. Przyjaźń, która okazała się iluzją, demaskuje również wolnorynkową rzeczywistość, w której każdy jest sam, a łagodząca właściwość bycia razem jedynie przeszkadza w robieniu interesów. Maciek, chcąc być solidarny z Julią, oszukana przez Maksę, traci finansowo na wyjawieniu przekrętu, a także pogrąża swojego dotychczasowego przyjaciela. Lojalność i zysk nie idą w parze.

Amok to nie tylko film o polskiej giełdzie. To również opowieść o porzucających dotychczasową moralność młodych ludziach, przypominających tych z reportaży o „Pokoleniu 2000” z *Gazety Wyborczej*, publikowanych w tym samym czasie, gdy na ekrany kin wchodził *Amok*. Dla ówczesnej młodzieży, owego „Pokolenia 2000”, najważniejszym wyznacznikiem bycia *cool* jest, jak pisał Wojciech Orliński, posiadanie pieniędzy²⁹. Kwestia szybkości i pościgu za najlepszą pozycją w walce o zyski wydaje się być cechą nie tylko dobrze opisującą rzeczywistość dynamicznych młodych, ale służy w filmie za opis całego nowego, kapitalistycznego świata, który dopiero co się pojawił. Maks opowiedział Maćkowi historię, która miała mu uzmysłwić, czym jest giełda i wolnorynkowa rzeczywistość: „Gdy w Afryce odnaleziono złoża diamentów, to urządzono wyścig. Tysiące facetów ustawiono w rzędzie. Kto dopadł pierwszy, ten zajął lepszą pozycję”. Maciek przytomnie zauważył jednak, że wszystko jest „proste dopóki się szybko biega”. Film z tej perspektywy jawi się jako metafora nowej rzeczywistości, ogarniętej szaleństwem zarabiania, który przewartościował dotychczasowe ideały.

Już otwierająca film scena wpisuje produkcję w ramy kina nastawionego na komentowanie nie tyle zjawiska giełdy, lecz szerzej całej ówczesnej rzeczywistości. Przedstawia ona happening odbywający się przed samą siedzibą giełdy, ośmieszający nową rzeczywistość. Kolorowo ubrany mężczyzna na szczytach nawołuje: „Szary człowieku, chodź z nami, nadchodzimy szybkim krokiem biznesmanów. Bystrych, rzutkich, przedsiębiorczych. To my, młodzież nowej epoki. Na sprywatyzowanym niebie załśni sprywatyzowane słońce, a pieniądz odślaniać będzie zachwyconym oczom konkretny wymiar wolności”. Zaraz po tej scenie widzimy pa-

²⁸ M. Radkiewicz, „Młode wilki” polskiego kina. *Kategoria gender a debiuty lat 90.*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 108.

²⁹ W. Orliński, *Dwie strony bejsbola*, [w:] *Młodzi końca wieku. Pokolenie 2000 czy Pokolenie '89; Dzieci Wolnego Rynku czy Blokery – artykuły z „Gazety Wyborczej”*, red. M. Piasecki, Agora, Warszawa 1999, s. 32.

noramę Warszawy. Odbiega ona od tej, do której jesteśmy przyzwyczajeni. Brakuje na niej Pałacu Kultury – symbolu czasu minionego – widzimy jedynie kilka, mało jeszcze efektownych, ale będących już znakami nowej epoki, lśniących wieżowców.

Koryncka-Gruz krytykuje więc przede wszystkim nową moralność, której przygląda się z perspektywy prawie dziesięciu lat. Okres, w którym umieściła czas akcji swojej fabuły, czyli moment wielkiej hossy, był specyficzną chwilą dla polskiej gospodarki. W większym natężeniu objawiło się w nim wszystko to, co emblematyczne dla nowych czasów. Jak wspominał komentator giełdowy, podczas hossy wszystkim rządzi niepohamowana chciwość. Silniejsza jest od strachu i zdrowego rozsądku³⁰, silniejsza również od moralności. Właśnie ta rządzi pieniądza wydaje się dla reżyserki emblematyczną cechą nowej epoki, co poddała druzgocącej krytyce w tonie moralizującym. Twórczyni nie tylko stwierdziła fakt na temat ówczesnej rzeczywistości, ale również wydała na jej temat wartościujący sąd. Kapitalistyczne realia ciągłej pogoni za zyskiem wydają się w zaproponowanej przez nią optyce zwyczajnie niebezpieczne – zarówno dla osób ogarniętych szałem, jak i dla tych, którzy z nimi egzystują. Jak podaje encyklopedia, amok to „zaburzenie psychiczne; gwałtowny, najczęściej nagły, niezrozumiały, niepohamowany i zwykle niesporowakowany niczym wybuch pobudzenia z wybitnie nasiloną agresją oraz działaniami niszczycielskimi i zabójczymi wobec przypadkowych osób, zwierząt lub przedmiotów”³¹. O jej destrukcyjnej sile mogła przekonać się dziewczyna Maćka, która stała się największą ofiarą całej sytuacji.

Pierwszy milion, czyli bycie razem popłaca

Całkowicie odmienną narrację na temat giełdowych graczy, a co za tym idzie, polskiego kapitalizmu, zaproponował Dziaki w *Pierwszym milionie*. Największa różnica dostrzegalna jest przede wszystkim w stosunkach kumplowskich między głównymi bohaterami. W tym przypadku ekstatyczne wręcz zarabianie pieniędzy nie przełożyło się na kryzys w stosunkach międzyludzkich. Jest wprost przeciwnie, to właśnie rozbudowany kapitał społeczny jest najważniejszym zasobem, dzięki któremu Frik, Kurtz i Piki mogą się bogacić, choć ich przyjaźń zostaje dwukrotnie wystawiona na próbę. Za pierwszym razem za sprawą rywalizacji o kobiety – ich przyjaciółkę z dzieciństwa, z którą wychowywali się na jednym praskim podwórku – a za drugim za sprawą odmienności zdań na temat sposobów zarządzania pieniędzmi. Frik uważa, że powyżej miliona dolarów każdy jest samotny i finansowe decyzje powinien podejmować samodzielnie, dlatego postanawia odejść z paczki, spłacając zobowiązania wobec kumpli. Kryzys zostaje jednak szybko zażegnany – trójka przyjaciół zaczyna beztrudnie rozrzucać po praskim podwórku pieniądze, które Frik chciał im oddać. Ta finałowa scena, utwierdzająca w przekonaniu, że bohaterowie nigdy nie przedłożą zarobkowania ponad wzajemną przyjaźń, jest

³⁰ Z Arturem Sierantem rozmawia Włodzimierz Kalicki, *Giełdowa gra narodowa*, http://niniwa22.cba.pl/kalicki_gieldowa_gra_narodowa.htm, 14.01.2015.

³¹ <http://encyklopedia.pwn.pl/encyklopedia/amok.html>, 14.01.2015.

puentą filmu, udowadniającego, że choć czasy się zmieniają, to wciąż liczą się najbardziej podstawowe wartości – lojalność, zaufanie i przyjaźń – czyli całkowicie odmiennie niż było to w filmie Korynckiej-Gruz, Pasikowskiego i Skalskiego.

Początki przyjaźni trojga bohaterów sięgają ich dzieciństwa. Razem wychowywali się na Pradze. Już w tamtym czasie lubili jak „złotówka zamienia się w dwa złote”. Szybko pojęli, na czym polega spekulacja, inwestowanie i osiąganie zysków. Ich pierwszym „biznesem” była sprzedaż makulatury za wianki deficytowego papieru toaletowego, które sprzedawali po zawyżonych cenach. Kolejnym krokiem był drobny handel zagraniczny, a punktem docelowym inwestowanie w obligacje i gra na giełdzie, na której dorobili się tytułowego pierwszego miliona. W tej opowieści nie ma żadnego drastycznego przeskoku w polskiej historii, wielkiej zmiany, odcięcia socjalistycznej przeszłości i pochłonięcia w nowych, kapitalistycznych czasach. Symbolem kontynuacji jest budynek giełdy, będący w przeszłości siedzibą Komitetu Centralnego PZPR. Jest w filmie scena, w której jeden z chłopaków, podczas korzystania z pisuaru, mówi reszcie: „Wiecie kto tu sikał? Bierut, Gomułka, Jaruzelski, a teraz my”.

Trzej bohaterowie od początku charakteryzowali się przedsiębiorczością, dzisiaj dostali jedynie nowe instrumenty, większe możliwości szybszego i bardziej dochodowego obracania aktywami. To nie transformacja ustrojowa zaszczepiła im nową moralność i chęć bogacenia się. Frik mówi na początku filmu, że „ludzie wierzą w różne rzeczy, ja wierzę w pieniądze. Od dziecka chciałem być najbogatszy w tym kraju”. W filmie prawie niedostrzegalna jest sama transformacja ustrojowa, objawia się ona tylko tym, że w dzieciństwie bohaterowie musieli uważać na milicjantów, ganiających ich za spekulantwo. Polska zmieniała się razem z nimi – gdy byli mali, robili małe interesy, gdy podrośli, Polska dorosła wraz z nimi do większych biznesów. W ten sposób stali się idealnymi reprezentantami pokolenia nowych szans, grupą osób uprzywilejowanych, natrafiających we właściwym czasie na najlepszy moment do korzystania ze swoich przedsiębiorczych umiejętności. Są beneficjentami nowej epoki, choć ich status w filmie nie wybrzmiewa, gdyż twórcy nie skontrastowali ich bogactwa z biedą osób, którym się nie powiodło. Nawet postawienie luksusowej willi przez Frika pośród starych, zaniedbanych kamienic warszawskiej Pragi nie miało za zadanie wskazywać na zaistniałe w nowych gospodarczych okolicznościach nierówności. Ten dom był jedynie znakiem przywiązania bohatera do przeszłości, symbolem wierności jego przyjaźni i trwałości hierarchii wartości. Wybudowanie willi w śródku Pragi miało za zadanie udowodnić, że bohater mimo zmiany swojego statusu materialnego pozostał tą samą osobą – pieniądze go nie zmieniły, nie dokonały spustoszenia w sferze aksjologicznej. Jak sam to ujął: „Co prawda jestem milionerem, ale nic się nie zmienia, ciągle jestem tym samym chłopakiem z Pragi”.

Brak zmian w społeczno-gospodarczej rzeczywistości objawił się w filmie również tym, że bohaterowie wciąż korzystają z tych samych znajomości w celu osiągnięcia zysków. Gdy jako dzieci potrzebowali wziąć kogoś do pomocy przy rozwoju makulatury, zgłosili się do okolicznych rozrabiaków, kontakt ten przydał

się im również kilkanaście lat później, gdy musieli przechytryć giełdową grubą rybę – Kaizera. Właśnie znajomości są największym kapitałem, którym dysponują. Gdyby nie Fanga, Witek czy Teflon, nie udałyby się im żadne interesy. Inną sprawą jest, że kontakty te wykorzystują dla własnych celów, nie dając nic w zamian, ewentualnie wymieniając się dobrami. Ich relacje ze znajomymi spoza najbliższej paczki nie posiadają charakteru partnerskiego, a czysto interesowny.

Również sposób prowadzenia interesów niewiele się zmienił po zakończeniu PRL-u. Wcześniej, czyli przed 1989 rokiem, by móc prowadzić intratny biznes, byli zmuszeni do obchodzenia prawa, naginania prawdy i działania niekoniecznie jawnego. Te nawyki zostały chłopakom w czasach wolnej Polski. Swoją przygodę z obligacjami również zaczynają od oszustwa. Zauważyli, że skupowanie obligacji, którymi firmy wypłacały robotnikom część pensji³², to znakomity sposób na zarobek. W tym celu urządzili swoje biuro w taki sposób, by móc manipulować nastrojami swoich kontrahentów. Wpierw udawali, że rozmawiają ze swoimi biznesowymi partnerami z zagranicy, a następnie odbierali fikcyjny telefon od swojego pracownika, który rzekomo ma problemy ze sprzedawaniem obligacji. W ten sposób mogli utargować od robotników lepszą stawkę. Zamiast skupować je po 80% wartości, oferowali na przykład 65%. To oszustwo, dokonane na osobach najmniej uprzywilejowanych w nowych gospodarczych okolicznościach, nie zostało w filmie napiętnowane. Zostało przedstawione jako dowód ich zaradności, niezwykle przydatnej w nowych czasach. Lojalność, poprzez którą twórcy filmu ich scharakteryzowali, tyczy się tylko wąskiego grona ich najbliższej grupy znajomych. Nie przekłada się już na solidarność wobec społeczeństwa. Ich postawę można więc interpretować jako zakamuflowany egoizm i indywidualizm. Wykracza on poza dbanie o interes jednostki, ale nie tyczy się już osób niepowiązanych z nimi bezpośrednimi kontaktami, które w przyszłości mogłyby okazać się im przydatnymi. Sprawiedliwość społeczna nie jest dla nich wartością, wolą zająć się egoistycznym napełnianiem własnych kieszeni na spółkę z kolegami.

Pierwszy milion jest podobny do *Amoku* w jednym aspekcie, oba filmy widzą najwyższą wartość w ludzkiej solidarności, realizującej się w najmniejszej, koleżeńskej komórce – jak na film kumpłowski przystało. Inaczej jednak tę wartość przystawiają do nowej, kapitalistycznej rzeczywistości. Koryncka-Gruz uznała, że w świecie, gdzie króluje pieniądz, nie ma już miejsca na bliższe relacje – ani przyjacielskie, ani partnerskie, gdyż każdy damsko-męski związek ukazany w tym filmie rozpada się tak samo, jak relacja między Maćkiem i Maksem. Film Waldemara Dzikiego natomiast udowodniał, że przełom 1989 roku za wiele nie zmienił, a już na pewno nie w sferze aksjologicznej. Zmieniły się co najwyżej rynkowe mechanizmy, powstało więcej możliwości bogacenia się, ale zmysł przedsiębiorczości to coś, co wyrasta z ludzkiej natury, a nie przyszło wraz z kapitalizmem. Choć Frik mówi, że „powyżej miliona każdy jest sam”, to ostatecznie rezygnuje z planu odcięcia się

³² Był to sposób na omijanie przepisów przez zakłady pracy. Na początku transformacji zostały zamrożone płace i każdy pracodawca chcący je podnieść musiał płacić dodatkowy podatek – popiwek. Ograniczenie to nie obejmowało wypłat w obligacjach, z czego skrzętnie pracodawcy korzystali.

od swoich przyjaciół. Chcąc się bogacić, trzeba współpracować z innymi – liczy się zespół, który musi sobie ufać i ściśle ze sobą współpracować. Ostatecznie jednak, to nie pieniądze w ukazanej w filmie męskiej relacji są najważniejsze, wydają się być tylko środkiem do wspólnej świetnej zabawy. Niestety solidarność na poziomie ich paczki nie przekłada się na ogólniejszą wrażliwość społeczną. Ich kumpelski układ można przyrównać do kliku, pielęgnującej własne interesy, wykorzystującej innych do realizowania własnych celów. Film ten można więc czytać jako chyba jednak nie do końca uświadamianą przez twórców narrację na temat rodzenia się w III RP nieformalnych grup interesów, przemieniających się w popularne wśród części politycznych komentatorów „układy” – niejawne związki wzajemnego wsparcia, wykorzystujące do tego rozległych sieci znajomości i nie zawsze legalne i czyste metody, przypominające choćby te z filmu Pasikowskiego. Typ układu, ukazany w *Pierwszym milionie*, może z czasem przemienić się wręcz w organizację przestępczą – mafijną. Świadczy o tym chęć, wyrażona ustami Pikięgo, przejścia nielegalnej działalności Kaizera, lokalnego mafiosa będącego odpowiedzialnym za pranie brudnych pieniędzy osób z pierwszych stron gazet. Frik, Kurtz i Piki, korzystając z własnego społecznego kapitału, również dalecy są od bycia moralnie nieskazitelnymi. Taki wniosek koliduje jednak z optymistyczną wymową filmu, która opiera się na entuzjazmie i solidarności trójki młodych ludzi, potrafiących gonić za własnymi marzeniami w niełatwej rzeczywistości kapitalistycznej Polski.

W czterech przywołanych filmach przyjaźń między mężczyznami zostaje wystawiona na próbę. Czynnikiem, który doprowadza do konfliktu, jest zawsze nowa, kapitalistyczna rzeczywistość, która rekonfiguruje wartości, społeczne hierarchie, wyznacza odmienne standardy społecznej nobilitacji i uzyskiwania prestiżu. Gospodarka wolnorynkowa lansuje nowy ideał obywatela – przedsiębiorczą jednostkę, zainteresowaną akumulacją kapitału i maksymalizacją zysku – stojącego w sprzeczności z etosem „solidarnościowym” oraz wartościami bliskimi socjalizmowi, czyli wspólnotowością. Okazuje się, że w tej nowej gospodarczo-politycznej rzeczywistości najlepiej odnajdują się ci, którzy korzystają ze starych znajomości i działają solidarnie, lecz nie po to, by twórczo rozwijać przedsiębiorczość i wspólny dobrobyt, lecz by generować prywatne zyski bez względu na prawne, społeczne i aksjologiczne konsekwencje. Pasikowski, Skalski, Koryncka-Gruz krytykują ten fakt i dostrzegają w tym nowym wymiarze wspólnotowości jej własną karykaturę. Przy okazji demaskują fałsz polskiego kapitalizmu, w którym zyski osiąga nie ten, kto uczciwie i pracowicie stara się rozwijać prywatną inicjatywę, lecz osoby o podejrzanym autoramencie, działające na szkodę państwa i jego obywateli. Ten stan rzeczy również pokazuje Dziki, lecz nie stara się go napiętnować. W solidarności swoich bohaterów doszukuje się wartości wychwalanych przez trójkę pozostałych twórców. Okazuje się jednak, że Frik, Kurtz i Piki bardziej przypominają osoby, które Maurer zwalczał, niż z którymi mógłby się solidaryzować. Obraz polskiej rzeczywistości w tych czterech produkcjach jest więc bardzo podobny, różni się

jedynie stosunkiem do niej i innym rozłożeniem akcentów. Pasikowski kładzie nacisk na nowe standardy budowania prestiżu, Skalski na kompromitację nowych, „postsolidarnościowych” elit, Koryncka-Gruz na zatraćanie się w pędzie za pieniędzmi, a Dziki na solidarnej przyjaźni, która pomaga w budowaniu finansowego kapitału.

The Breakdown and the Lasting of Community. Four Films on Male Friendship in the Age of Early Capitalism in Poland

In four Polish movies – *Dogs* by Władysław Pasikowski, *Private City* by Jacek Skalski, *Amok* by Natalia Koryncka-Gruz and *First Million* by Waldemar Dziki – male friendship and its crisis was used to describe early phase of Polish capitalism. Each time the solidarity of men was valued positively and was confronted with threats connected with new, capitalist reality. Pasikowski’s movie criticizes new determinants of social prestige, Skalski’s movie expresses the disappointment of new, post-Solidarity political elite, *Amok* shows how young people lose out in the race for easy money, while *First Million* treats male community as a great support for getting rich. Free market economy promotes new ideal of citizen – enterprising individual, who is interested in accumulation of capital and maximization of his profit. This new view of citizen is in conflict with values of Solidarity, which were rather close to ideas of socialism, like being in community. This four films comment on the new reality of Polish economy and ways of impact of free market on lifestyle, state transformation, business and the sphere of axiology.