Michał Piepiórka
Instytut Kulturoznawstwa
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Życie w czasach prekariatu. Filmowe interpretacje bezrobocia wśród młodego pokolenia

Słowa kluczowe: prekariat, polskie kino po 1989 roku, bezrobocie, młode pokolenie, frustracja, polskie kino fabularne

Key words: precariat, Polish cinema after 1989, unemployment, young generation, frustration, Polish feature films

Bezrobocie było w PRL-u zjawiskiem nie do końca rozpoznanym, nie stanowiło zagadnienia szerzej dyskutowanego, zaś w nowej Polsce okazało się najważniejszym problemem społecznym[1]. W latach dziewięćdziesiątych problem ten był bardzo rzadko podejmowany w polskich filmach. Filmowcy zachowywali się tak, jakby temat nie istniał, i spychali go na margines swoich zainteresowań. Znaleźli się też tacy, którzy wręcz przeczyli faktom i utwierdzali widzów w przekonaniu, że rynek pracy ma się znakomicie, jak na przykład w *Komedii małżeńskiej*[2]. Wynikało to z wielkiej popularności w latach dziewięćdziesiątych neoliberalnej ideologii, według której każdy jest odpowiedzialny za samego siebie, a na wolnym rynku wszyscy mogą znaleźć zajęcie, jeśli tylko odpowiednio się postarają. Osoby, które straciły pracę, były oceniane jako naiwne bądź pozbawione odpowiednich kompetencji, które premiuje nowa gospodarcza rzeczywistość. W takim duchu był utrzymany wspomniany film Romana Załuskiego, mający przekonywać, że osoby posiadające wysokie kompetencje i odrobinę determinacji bez trudu znajdą znakomitą pracę. W podobnym tonie problem bezrobocia został skomentowany w obrazie *Goodbye Rockefeller*[3], kontynuacji losów bohaterów filmu *Mów mi Rockefeller*[4], choć utrzymanej w mniej optymistycznym tonie niż pierwsza część.

Problem bezrobocia powraca w polskiej kinematografii dopiero pod koniec lat dziewięćdziesiątych, co nie jest przypadkowe. Właśnie w 1999 roku zanotowano największy od 1990 roku wzrost poziomu bezrobocia (z 10,4% w 1998 roku do

[1] Jarosław Koral pisał, że „[…] bezrobocie w Polsce w ciągu minionych lat stało się najważniejszym problemem społecznym, gospodarczym, politycznym i etycznym. Doprowadziło do spadku dochodu narodowego, wpłynęło w znaczący sposób na obniżenie się poziomu konsumpcji, doprowadziło do wzrostu napięć i niepokojów społecznych" (J. Koral, *Kulturowe aspekty polskiego bezrobocia*, Warszawa 2009, s. 40–41).

[2] *Komedia małżeńska* (1993), reż. Roman Załuski.

[3] *Goodbye Rockefeller* (1993), reż. Waldemar Szarek.

[4] *Mów mi Rockefeller* (1990), reż. Waldemar Szarek.

13,1% w 1999 roku[5]), co było efektem licznych reform, szczególnie tych związanych z restrukturyzacją sektora publicznego. Powrót tej tematyki w polskim kinie wiązał się ze zmianą sposobu jej prezentacji, co było konsekwencją wejścia na rynek pracy nowego pokolenia, nazwanego pokoleniem 2000. Pojawienie się na ekranach problemów ludzi wkraczających w dorosłość zbiegło się z falą debiutów młodych twórców, którzy starali się podejmować tematy bliskie ich osobistemu doświadczeniu. Najbardziej narażoną na bezrobocie grupą społeczną około 2000 roku były właśnie osoby młode, dopiero ubiegające się o pierwszą pracę. Ten problem dobrze uwidocznił się w polskim kinie. Rzadko podejmowano natomiast kwestię bezrobocia ludzi starszych[6], choć w rzeczywistości problem braku pracy w podobnym stopniu dotykał ludzi młodych, jak i osoby powyżej czterdziestego piątego roku życia[7].

Największym problemem przedstawicieli młodego pokolenia nie jest to, że na rynku pracy nie znajdują żadnych ofert, lecz fakt, że są zmuszeni do wykonywania zajęć poniżej posiadanych kwalifikacji. Twórców filmów interesuje to, co dzieje się na styku życia zawodowego i prywatnego – w jaki sposób trudności ze znalezieniem pracy rzutują na codzienność bohaterów. Poszukiwanie zajęcia bądź niezadowolenie z aktualnego położenia wpływa na życie osobiste filmowych postaci, ich poczucie wartości i w znaczny sposób określa ich tożsamość. Jan Sowa, pisząc w 2003 roku o sytuacji społecznej ówczesnych dwudziestolatków, stwierdził, że młodzi wchodzący w dorosłe życie szybko przekonują się, że „karty zostały rozdane: wszystkie nisze w systemie są już obsadzone”[8], a ta świadomość szybko miała przerodzić się we frustrację całego pokolenia[9], które nie potrafiło odnaleźć się w nieprzyjaznej sytuacji ekonomiczno-społecznej. Na dodatek jego reprezentanci nie wystosowali żadnych wspólnych żądań, gdyż z jednej strony nie odczuwali ze sobą pokoleniowej więzi, a z drugiej – sceptycznie podchodzili do jakiegokolwiek politycznego zaangażowania[10]. Dlatego, według J. Sowy, najczęstszą postawą wśród sfrustrowanych młodych była w tamtym czasie dezercja, ucieczka od głównego nurtu kultury opanowanej przez produkty

[5] Podaję za: J. Hardy, *Nowy polski kapitalizm*, tłum. A. Czarnacka, Warszawa 2012, s. 182.

[6] Można wymienić trzy filmy, których twórcy koncentrują się na bezrobociu osób starszych. Są nimi: *Show* (2003) w reżyserii Macieja Ślesickiego, w jednym ze swoich wątków *Warszawa* (2003) w reżyserii Dariusza Gajewskiego i *Wojna żeńsko-męska* (2011) w reżyserii Łukasza Palkowskiego.

[7] L. Miś, M. Nóżka, M. Smagacz-Poziemska, *Nasze problemy. Bieda i bezrobocie we współczesnym społeczeństwie polskim*, Kraków 2011, s. 77.

[8] J. Sowa, *Dezerterzy społeczeństwa konsumpcji*, w: *Frustracja. Młodzi o Nowym Wspaniałym Świecie*, red. J. Sowa, P. Marecki, Kraków 2003, s. 4.

[9] Katarzyna Taras uznała termin „frustracja” za kategorię najważniejszą dla zrozumienia polskiego filmu i literatury po 1989 roku. W swojej książce *Frustraci. Bohaterowie filmowi i literaccy wobec polskiej rzeczywistości po 1989 roku* dowodziła, że młodych bohaterów filmów i powieści stworzonych po 2000 roku łączy pokoleniowe doświadczenie frustracji powodowanej rozżaleniem na niesatysfakcjonujące ich położenie socjalne. Zob. K. Taras, *Frustraci. Bohaterowie filmowi i literaccy wobec polskiej rzeczywistości po 1989 roku*, Warszawa 2012, s. 27.

[10] Na temat stosunku młodego pokolenia do polityki J. Sowa pisał w tekście *Frustracja polityką. O kryzysie rozumu i potrzebie odnowy ideologii*, w: *Frustracja. Młodzi o Nowym Wspaniałym Świecie*, s. 38–65.

nowego systemu gospodarczego[11], co zresztą znalazło swoje odzwierciedlenie w filmach. Oni nie chcieli się buntować, wybierali prywatność i życie rodzinne, stabilizację. W postawie wycofania się ze sfery publicznej młodych bohaterów można również odnaleźć niewypowiedzianą potrzebę zaspokojenia materialnego, choć nie zgadzali się oni na kulturę „odmóżdżenia" lansowaną przez media i reklamy. Ich potrzeba stabilizacji wiązała się z chęcią posiadania takiego statusu finansowego, który mógłby zapewnić w miarę normalną egzystencję (założenie rodziny i spokojne życie w zgodzie z wyznawanymi wartościami). Z tego powodu trudno doszukiwać się w ich postawie jakiegokolwiek buntu. Wybierany przez młodych bohaterów model egzystencji jest wpisany w ten lansowany przez wolny rynek: opiera się na potrzebie osobistego spełnienia i osiągnięcia finansowej stabilizacji, a nie poprawy sytuacji społecznej szerszych grup ludzi.

Kategorią, która znakomicie opisuje sytuację młodych ludzi w filmach podejmujących temat bezrobocia, jest prekaryzacja. Określenie to odnosi się do społecznej sytuacji osób przede wszystkim młodych i wykształconych, chcących pracować i rozwijać się zawodowo, które współcześnie stały się ofiarami uelastyczniania rynku pracy – prekariuszy. Presja pracodawców, by pracownicy zgadzali się na tak zwane umowy śmieciowe, krótkoterminowe kontrakty i niejasny system wynagrodzeń, powoduje, że osoby aktywne na rynku pracy odczuwają permanentną niepewność. Nie mogą snuć dalekosiężnych planów ze względu na brak stabilnego zatrudnienia, są pozbawione określonej tożsamości, którą definiowałyby pełnione obowiązki, i wiedzą, że w każdej chwili mogą być zmuszone do przebranżowienia się. Praca dla prekariusza jest zawsze instrumentalna, okazjonalna i niepewna[12], co przekłada się również na jego życie osobiste i rodzinne. Sytuacja osób należących do grupy społecznej nazwanej prekariatem, opisana przez Guya Standinga[13], jest konsekwencją nadejścia ery tak zwanego lekkiego kapitalizmu, o której Zygmunt Bauman pisał, że opiera się na zaniku jakichkolwiek zobowiązań, co znacząco wpływa również na rozluźnienie więzi między kapitałem a pracownikami[14]. Socjolog opisywał ten współczesny etap rozwoju kapitalizmu jako moment przejścia z mentalności „długiego trwania" do „krótkiego trwania", co miało się realizować zarówno w życiu prywatnym (krótkie związki), jak i zawodowym (częsta zmiana pracy, elastyczność zatrudnienia, powszechność umów krótkoterminowych). Ta sytuacja ma według Z. Baumana wpływać na postępującą indywidualizację, zanik poczucia wspólnotowości (stąd, jak można mniemać, brak poczucia wśród

[11] Przykładem ilustrującym tę postawę młodego pokolenia są słowa napisane przez Piotra Mareckiego: „Nie chcę się buntować przeciwko nowej rzeczywistości, nie uczestniczę także w zaplanowanym »odmóżdżeniu«, formatowaniu umysłów i urabianiu najniższych gustów" (P. Marecki, *0.00 PLN + VAT. Młoda polska (pod)kultura*, w: *Frustracja. Młodzi o Nowym Wspaniałym Świecie*, s. 108).

[12] G. Standing, *Prekariat. Nowa niebezpieczna klasa*, tłum. zbior., Warszawa 2014, s. 55.

[13] Tamże.

[14] Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, tłum. T. Kunz, Kraków 2006, s. 231.

młodych ludzi wspólnoty pokoleniowej[15]) oraz przewagę związków opartych na tak zwanych słabych więziach[16].

Według G. Standinga „[…] być sprekaryzowanym oznacza być poddanym presji i doświadczeniom prowadzącym do niepewnej egzystencji, życia w teraźniejszości, bez tożsamości zapewniającej poczucie bezpieczeństwa, jak również bez szansy rozwoju osiąganego przez pracę i styl życia"[17]. Podobne życie wiodą młodzi bohaterowie takich filmów, jak: *Krugerandy*[18], *Portret podwójny*, *Moje pieczone kurczaki*[19], *Warszawa*, *Dotknij mnie*[20], *Doskonałe popołudnie*[21], *Oda do radości*[22], *Czeka na nas świat*[23], *Job, czyli ostatnia szara komórka*[24], *Aleja gówniarzy*[25], *Cudowne lato*[26], *Ki*[27] oraz *Z miłości*[28]. Uczynienie prekariuszy bohaterami tak wielu filmów nie oznacza jednak, że ich twórcy jednoznacznie wskazują na przyczyny położenia swoich bohaterów[29]. Można śmiało powiedzieć, że młodzi bohaterowie filmowi stanowią „klasę w sobie", która nie posiada samoświadomości. Zarówno postacie z wymienionych filmów, jak i chyba sami twórcy nie zdają sobie do końca sprawy, w jakiej znaleźli się sytuacji i co mogliby zrobić, by cokolwiek zmienić. Nie interesuje ich żadna forma interwencji, nie szukają sposobu rozwiązania problemu, na który jedynie wskazują swoimi filmami. Niedostatki rynku pracy nigdy nie są ukazywane w tych utworach jako doświadczenie szerszych grup społecznych, a jedynie jako sprawa jednostki, która w pojedynkę musi zmierzyć się ze swoimi problemami, co często obniża jej poczucie wartości. Co więcej, twórcy niektórych filmów wręcz przerzucili odpowiedzialność za niepowodzenia na rynku pracy na bezrobotnego, który, pozbawiony odpowiednich kompetencji, ma zbyt wygórowane oczekiwania bądź zamiast pracować za marne grosze, nie robi nic. Skarżący się na swoją trudną sytuację na rynku pracy bohaterowie nie interesują się jej przyczynami.

---

[15] Główny bohater *Portretu podwójnego* (2001), obrazu w reżyserii Mariusza Fronta, na początku filmu mówi do kamery: „Nie ma żadnego pokolenia, ja mówię sam za siebie i tylko za siebie chcę być odpowiedzialny". Jest to postawa, która na zasadzie paradoksu może stać się podstawą opisu młodych bohaterów filmów z początku XXI wieku. Nie posiadali oni poczucia wspólnotowości, dążyli do indywidualizmu, nie znajdowali dla siebie wspólnego przeżycia, doświadczenia, które mogłoby się stać fundamentem ich zjednoczenia. Nie był nim stan wojenny ani przełom 1989 roku. Być może tym, co mogło ich zjednoczyć, były trudności, z którymi musieli się uporać w momencie wchodzenia w dorosłość.

[16] Z. Bauman, dz. cyt., s. 230–231.

[17] G. Standing, dz. cyt., s. 60.

[18] *Krugerandy* (1999), reż. Wojciech Nowak.

[19] *Moje pieczone kurczaki* (2002), reż. Iwona Siekierzyńska.

[20] *Dotknij mnie* (2003), reż. Anna Jadowska, Ewa Stankiewicz.

[21] *Doskonałe popołudnie* (2005), reż. Przemysław Wojcieszek.

[22] *Oda do radości* (2005), reż. Anna Kazejak-Dawid, Maciej Migas, Jan Komasa.

[23] *Czeka na nas świat* (2006), reż. Robert Krzempek.

[24] *Job, czyli ostatnia szara komórka* (2006), reż. Konrad Niewolski.

[25] *Aleja gówniarzy* (2007), reż. Piotr Szczepański.

[26] *Cudowne lato* (2010), reż. Ryszard Brylski.

[27] *Ki* (2011), reż. Leszek Dawid.

[28] *Z miłości* (2011), reż. Anna Jadowska.

[29] Temat niestandardowych form zatrudnienia wykorzystywanych przez polskich pracodawców, przyczyniających się do zaistnienia w Polsce zjawiska prekaryzacji, podjęła Krystyna Romaniszyn w książce *Rzecz o pracy i konsumpcji. Analiza antropologiczna*, Kraków 2007, s. 65–88.

Nie buntują się przeciwko gospodarczym regulacjom, które wzmagają presję uelastyczniania rynku pracy. Szukają raczej schronienia w dezercji – wycofaniu się, a nawet ucieczce, najczęściej za granicę – co zazwyczaj niczego nie zmienia w ich zawodowej sytuacji.

Interesującymi mnie bohaterami władają cztery uczucia, charakterystyczne dla prekariuszy: są to gniew, anomia, niepokój i alienacja. Gniew to pochodna frustracji, którą powoduje zarówno znalezienie się w niekomfortowej sytuacji, jak i niemożność uczestniczenia w grze o sukces. Bohaterowie egzystują w tej samej rzeczywistości, z której wyrastają polskie komedie romantyczne, z tą różnicą, że światy przedstawione w filmach o bezrobociu młodego pokolenia są rewersem nierealistycznej, cukierkowej rzeczywistości ukazanej w filmach takich, jak na przykład *Tylko mnie kochaj*[30]. Młodzi bohaterowie również odczuwają presję, by walczyć o sukces i społeczny prestiż, ale nie mają potrzebnych narzędzi i wbrew temu, co sugerują polskie komedie romantyczne, nie wszystko zależy od nich.

Poczucie anomii z kolei bierze się z bierności powodowanej rozpaczą. Wykonywanie niesatysfakcjonującej pracy przy niepewnych warunkach zatrudnienia oraz brak nadziei na rozwój otępiają. Uwięzienie w takiej sytuacji sprawia, że bohaterom wymienionych filmów nie chce się nawet próbować zmienić fatalnego położenia, bo nie wiedzą, jak tego dokonać. Podejmują aktywność, by zmienić na lepsze swoje miejsce w strukturze społecznej, ale każda próba kończy się niepowodzeniem, dlatego też ostatecznym rozwiązaniem staje się wycofanie w prywatność i życie rodzinne. Jak pisał Standing, „[…] sprekaryzowany umysł żywi się i napędza strachem”[31]. Młodzi bohaterowie nieustannie się czegoś boją: niespełnienia, popadnięcia w przeciętność, samotności, utraty niezależności. Odczuwana niepewność na rynku pracy przekłada się na ich niepewność w życiu osobistym. Arek Bilski z filmu *Krugerandy* boi się, że będzie powtarzał jałową egzystencję swoich rodziców, którzy według niego nigdy nie mieli jego wygórowanych ambicji. Młodzi bohaterowie *Warszawy* jadą do stolicy z nadziejami, ale także trwogą, bo wiedzą, że postawili wszystko na jedną kartę. Para z *Portretu podwójnego* obawia się, że nigdy nie odniesie takiego sukcesu w branży filmowej, by ten zapewnił im status materialny wystarczający do założenia rodziny. Przyjaciele z *Doskonałego popołudnia* tkwią w niepewności, czy ich wymarzony biznes wydawniczy powiedzie się, czy też będą musieli powrócić do zajęć, których nienawidzą. Marcin z *Alei gówniarzy*, błądząc po nocnej Łodzi, boi się zaryzykować wyjazdu do Warszawy, ale też pozostać w punkcie, w którym aktualnie się znajduje. Mniej w nim gniewu, za to więcej zagubienia. Być może najlepiej niepokój młodego pokolenia został ukazany w *Ki*. Tytułową bohaterkę, Kingę, samotnie wychowującą dziecko, poszukującą stabilizacji, pracy, oparcia i czułości, przepełnia strach przed brakiem finansowej stabilności, jak i samotnością, pogrążeniem w przeciętności. Ki lęka się przy tym utraty własnych marzeń.

[30] *Tylko mnie kochaj* (2006), reż. Ryszard Zatorski.
[31] G. Standing, dz. cyt., s. 67.

Czwarte uczucie – alienacja – jest również dostrzegalne w losie filmowych postaci, które wykonują monotonną i nieciekawą pracę (najczęściej w hipermarkecie[32]), oczywiście nie mając poczucia samorealizacji. Zajęcia te nie przybliżają ich do osiągnięcia życiowych celów, są jedynie obowiązkami, które zapewniają przeżycie.

Jednym z ciekawszych obrazów podejmujących temat ambitnej, ale zawiedzionej sytuacją społeczną młodzieży, która stara się realizować swoje marzenia w sposób społecznie nieakceptowalny, jest film Wojciecha Nowaka *Krugerandy*. Dokumentuje on wielkie rozczarowanie, które odczuwało młode pokolenie wchodzące w dorosłość na przełomie wieków. Utwór ten, bez wątpienia prekursorski wobec dzieł mówiących o złej sytuacji pracowniczej młodego pokolenia, nie został stworzony przez żadnego z młodych twórców, co może tłumaczyć fakt, że został utrzymany w moralizatorskim tonie, przypominającym religijny klimat *Amoku*[33]. Niemniej jednak właśnie w filmie W. Nowaka pierwszy raz w tak wyraźny sposób został udokumentowany konflikt oczekiwań wobec nowej, kapitalistycznej rzeczywistości, przejawiany przez przedstawicieli młodego i starego pokolenia.

Świat, w którym przyszło żyć Arkowi Bilskiemu (Michał Dorociński), jest źródłem jego frustracji. Był świetnie zapowiadającym się kick bokserem, którego karierę przerwała wada serca, co pogłębiło jego gniew. Arek ma spore ambicje i z obrzydzeniem patrzy na swoich żyjących w biedzie rodziców. Ma do nich pretensje o to, że zadowalają się bardzo niskim statusem społecznym i majątkowym. Retorycznie pyta: „Czemu my nigdy nie wyjdziemy na obiad do restauracji czy nie pojedziemy na wakacje?", „Dlaczego on [ojciec bohatera – przyp. M.P.] chodzi ciągle w tym swetrze? Nie może sobie kupić nowego?". Matka spokojnie odpowiada: „Nie mamy pieniędzy, czy to grzech?", na co Arek: „Nędza mi nie imponuje". W postawie bohatera jest sporo bezczelności, niezrozumienia rzeczywistości i wręcz arogancji, ale wynika ona z poczucia głębokiego rozżalenia. Arek mógłby się stać wyrazicielem złości całego pokolenia skierowanej w nieprzyjazną rzeczywistość, gdy krzyczy w stronę ogarniętych rezygnacją i anomią rodziców: „Gówno, gówno, gówno, nienawidzę was!". Przenosi swoje uczucia, wynikające z poczucia beznadziejności własnej egzystencji, na matkę i ojca, traktuje ich jako anemicznych starców akceptujących rzeczywistość, która go nieustannie ugniata. Jednym z winnych jego niedoli jest związek zawodowy „Solidarność", do którego należał swojego czasu ojciec, co wzmaga niechęć do tej organizacji. Syn mówi do ojca: „I po co był ci ten cały związek? Takich roboli jak ty zawsze wychujają".

Jego rozżalenie nie wynika ze szczególnych potrzeb konsumpcyjnych. Denerwuje go apatia i stagnacja, brak nadziei i opieszałość starszego pokolenia, które zaakceptowało ów powszechny społeczny marazm. Wymagania materialne Arek

[32] Jest to doświadczenie zarówno pary z *Portretu podwójnego*, jak i Mani z filmu zatytułowanego *Chaos* (2006) w reżyserii Xawerego Żuławskiego.

[33] *Amok* (1998), reż. Natalia Korycka-Gruz. W momencie, gdy Arek, bohater filmu *Krugerandy*, godzi się na udział w rabunku, za jego plecami przechodzi ksiądz niosący komunię, co ma stanowić przestrogę przed wejściem na drogę nieprawości.

ma niewielkie, zależy mu jedynie na wynajęciu kawalerki, by wyprowadzić się od rodziców. Buntuje się przeciwko schematycznej egzystencji, pragnie wieść życie nietuzinkowe, za wszelką cenę nie chce powielać losów ojca, który założył rodzinę, całe życie pracował w jednym zakładzie i niczego w życiu nie osiągnął, a na starość został zmuszony do grzebania w śmietniku. Ostatecznie Arek ponosi porażkę i powiela los swoich rodziców. Żeni się z dziewczyną, której nie kocha, płodzi dziecko, osiada w rodzinnym miasteczku i idzie do pracy w lokalnych zakładach samochodowych, w których pracował jego ojciec.

Przywołuję *Krugerandy*, gdyż ekonomiczne realia pokazane w tym filmie stanowią ważny punkt odniesienia dla losów Arka. W jego małej miejscowości nie ma żadnych perspektyw („Widzisz gdzieś tu jakąś pracę?" – pyta retorycznie jeden z przyjaciół Arka). Zatrudnienie oferuje tylko jeden zakład, który w żaden sposób nie jest w stanie zaspokoić ambicji bohatera i jego znajomych. Młodzi nie chcą – jak ich rodzice – pomału dorabiać się przez całe życie, by ostatecznie zostać z niczym. Jak mówi kolega Arka, mają większe potrzeby niż rodzice, dlatego nie garną się do byle jakiej pracy, czego z kolei nie jest w stanie zrozumieć i zaakceptować starsze pokolenie. Młodzi decydują się więc na szybkie pieniądze, które można zarobić na kradzieży tytułowych złotych monet. Decyzja ta wynika z frustracji powodowanej zastaną rzeczywistością i jest wyrazem niezgody na nią. Mimo to owa droga na skróty do dobrobytu zostaje napiętnowana przez twórców i nie po raz pierwszy w polskim kinie ukazana jako wyłamanie się ze „świętych" reguł rynkowych gier. Jednakże gorycz zakończenia filmu, w którym pokazano pokonanego przez życie bohatera, można interpretować jako wyraz odpuszczenia jego grzechów. Mimo dość łatwego osądzenia młodych bohaterów przez wspólnotę kulturową, która niejako wytworzyła ów film, wyrasta on przecież z rzeczywistości bardzo trudnej dla młodych ludzi. Słowa księdza próbującego przekonać Arka, że zawsze znajdzie się praca dla głodującego, brzmią w filmowym świecie wyjątkowo fałszywie.

Pozostali młodzi bohaterowie polskich filmów opowiadających o bezrobociu – *Portretu podwójnego*, *Warszawy*, *Doskonałego popołudnia*, *Alei gówniarzy*, *Dotknij mnie*, nadmorskiej noweli z *Ody do radości*, *Ki* oraz *Z miłości* – są wzorcowymi przedstawicielami prekariatu, skazanymi na niepewne funkcjonowanie w społecznej rzeczywistości. Nie buntują się, lecz pogrążają w marazmie, narzekają na niepewność egzystencji, choć nie wiedzą, jak jej uniknąć. Czekając na ofertę pracy, dzięki której będą mogli zrealizować własne ambicje, decydują się na prace tymczasowe i dorywcze, pozbawieni poczucia wspólnoty działają na własną rękę, starają się kierować indywidualnym systemem wartości, na szczycie którego znajduje się niezależność, prywatność i rodzina. Egzystują w niepewnej rzeczywistości społecznej, nie posiadając oparcia w wykształceniu, wykonywanych obowiązkach, godziwych zarobkach i socjalnym wsparciu. Zwracają się ku temu, co zagwarantuje im jakąkolwiek stabilność tożsamości i egzystencji. Tę pewność odnajdują właśnie w zaciszu własnego domu i życia rodzinnego[34].

[34] Z tej perspektywy jeszcze ciekawszy i bardziej oryginalny wydaje się film *Krugerandy*, gdyż jego główny bohater jako być może jedyny spośród mu podobnych postaci, które potem wypełniły

Chciałbym się skupić przede wszystkim na czterech z nich – *Portrecie podwójnym*, *Alei gówniarzy*, *Ki* oraz *Doskonałym popołudniu* – bo każdy z nich w nieco inny sposób podchodzi do poruszanego problemu.

Być może najlepiej sytuację opisywaną przez Standinga udało się uchwycić Mariuszowi Frontowi w jednej ze scen *Portretu podwójnego*. Pracownicy hipermarketu opowiadają w niej o swoim życiu, marzeniach i stosunku do wykonywanych obowiązków. To zmęczeni ludzie, których całe życie zdaje się toczyć wokół pracy niezbędnej do zapewnienia sobie i najbliższym podstawowego poziomu życia. Pracy, która nie zapewnia rozwoju zawodowego i poczucia samorealizacji, spełnienia[35] (młody pracownik mówi: „Po pracy na piwo, cztery godziny snu i do pracy, potem cztery godziny snu i do pracy…", a starsza kobieta dodaje: „Po pracy prześpię się i muszę obiad rodzinie ugotować", po czym uzupełnia: „Pieniądze raz są, raz nie ma w tych czasach"). Mimo wielkiego smutku, jaki płynie z tych wypowiedzi ludzi znużonych niepewnym i schematycznym życiem, twórcy nie przedstawili ich jako ofiar pewnej społeczno-gospodarczej sytuacji. Nie wskazali na nich jako na osoby, którym należałoby pomóc w ustabilizowaniu życia, czy też takie, o które powinno się zawalczyć, uświadomić im ich prawa do odpoczynku, godnej i stabilnej pracy i płacy. Reżyser przedstawił pracowników jako optymistów, którzy mają marzenia i wolą mówić o miłości i prywatnym spełnieniu niż o trudnej sytuacji socjalnej. Twórcy zdają się zachwalać fakt, że ich bohaterowie nie tracą nadziei, przesadnie nie narzekają, mimo świadomości trudnego położenia. Z tej sceny, jak i z całego filmu przebija atmosfera rezygnacji, pogodzenia się z ciężkim losem, marazmem oraz wycofanie się w szczęście życia prywatnego. Podobnie reagują inni bohaterowie *Portretu podwójnego* – początkujący reżyser, który stara się zainteresować filmowych decydentów swoim scenariuszem, i młoda aktorka uczestnicząca w wielu castingach bez większej wiary, że dostanie jakąś rolę. Jak ujęła to Malwina Grochowska, „snują się smętnie po ekranie"[36] bez większej nadziei na polepszenie swojej sytuacji. Ani nie buntują się przeciwko wrogiej rzeczywistości, w której brakuje im na czynsz, nie mogą pozwolić sobie na zagraniczne wakacje, nie mówiąc o założeniu rodziny, jednak nie chcą się w pełni dostosować do współczesnych wymagań rynkowych. Znajdują się w szczelinie pomiędzy akceptacją a buntem. Ich strategią radzenia sobie z rzeczywistością jest znów wycofanie się w prywatność. Tadeusz Sobolewski pisał, że niepowodzenie głównych bohaterów – brak zainteresowania ze strony decydentów scenariuszem, brak ofert pracy dla dziewczyny – zostaje odkupione poprzez ich wzajemny związek.

---

polską kinematografię, wycofanie się w spokojne życie rodzinne traktuje jako osobistą życiową porażkę. Postać ta różni się od późniejszych młodych i sfrustrowanych, gdyż jego ambicje nie sprowadzają się do osiągnięcia stabilnej egzystencji dzięki założeniu rodziny i stałej pracy. Choć również nie potrafi zdefiniować swych potrzeb, to wykraczają one poza realizację standardowego scenariusza życiowego, układającego się w ciąg: szkoła – zawód – praca – małżeństwo – dzieci – emerytura.

[35] Standing pisał wprost, że „[...] zostać sprekaryzowanym to dać się włączyć w styl życia skupiony na pracy, przy jednoczesnym braku poczucia rozwoju zawodowego" (G. Standing, dz. cyt., s. 263).

[36] M. Grochowska, *Pokolenie frustratów*, „Kino" 2006, nr 7–8, s. 22.

To kochające i zbawcze spojrzenie dziewczyny ma wyzwolić bohaterów z marazmu ich społecznej sytuacji[37]. Nie mają pracy, warunków do posiadania dzieci, perspektyw na rozwój, ale mają siebie[38].

W taki sposób można również podsumować film Piotra Szczepańskiego *Aleja gówniarzy*. Opowiada on o ostatnim wieczorze w Łodzi Marcina (rolę 28-letniego bezrobotnego polonisty zagrał Marcin Brzozowski). Bohater zamierza porzucić rodzinne miasto na rzecz Warszawy, która oferuje więcej możliwości zatrudnienia. Klamrą opowieści, mającej wskazać na marazm młodego pokolenia oraz brak perspektyw wyludniających się miast takich jak Łódź, jest kryzys związku głównego bohatera. Na początku filmu jego dziewczyna, Kasia (Ewa Łukasiewicz), zostawia go, by na końcu doń wrócić. Nadziei na lepsze jutro w związku z przezwyciężeniem trudów codzienności P. Szczepański również szukał w spełnieniu osobistym i prywatności[39]. Reżyser kazał widzowi obserwować młodego, pogubionego w życiu bohatera, który nie potrafi odnaleźć się we własnym mieście, mnoży kolejne socjologiczne obserwacje tylko po to, by spuentować swoją historię stwierdzeniem, że prawdziwe szczęście daje rodzina. Bohaterów *Alei gówniarzy* – Marcina i Kasię – również można określić mianem prekariuszy. Podobnie jak bohaterowie Fronta zostali ukazani jako ludzie znajdujący się „pomiędzy": pomiędzy rozstaniem a powrotem, jedną pracą a drugą, wyjazdem z Łodzi a przyjazdem do Warszawy, beztroską a rodzicielstwem. Ta sytuacja sprawia, że są zagubieni, przede wszystkim Marcin, który sam nie wie, czego chce od życia. Scenariusz filmu ufundowany jest na opowieści o błądzącym po nocnym mieście bohaterze, który musi odnajdywać przybliżające go do upragnionego celu wskazówki, a te pozostawia dojrzalsza od niego dziewczyna. Bohater zrezygnował ze studiów doktoranckich, nie wie, czy zostać w Łodzi, czy wyjechać, czy walczyć o dziewczynę, czy może skorzystać z usług prostytutki.

Marcin zdaje się odczuwać przy tym nie do końca uzasadnioną i nieartykułowaną odrazę do stereotypowych scenariuszy życiowych, które realizują jego znajomi. Ci chwalą się swoimi pociechami, opowiadają o pracy w Anglii. Bohater nie czuje z nimi żadnej więzi, jest indywidualistą, choć zarazem brak mu określonej tożsamości. Choć tak bardzo chce się od nich odróżnić, to przypomina ich w każdym calu, tyle że znajduje się o krok za nimi, bo wciąż przepełniają go ideały, które oni musieli porzucić, by założyć rodziny. Wciąż bawią

[37] T. Sobolewski, *Rysopis*, „Gazeta Wyborcza", wyd. z 9 listopada 2001, s. 19.

[38] Film Fronta zawiera elementy autotematyczne, wiele jest w nim również z życia samego reżysera (dziewczynę grała autentyczna partnerka reżysera, twórca do ostatniej chwili przymierzał się do zagrania roli głównego bohatera). Problemy, które ukazuje w filmie, dotykały go osobiście. Sam był skazany na wykonywanie pracy niesatysfakcjonującej, poniżej swoich ambicji i możliwości. Pracował w dziale autopromocji Canal+, tworząc wraz z innymi absolwentami szkoły filmowej krótkie zwiastuny filmów. Swojej życiowej sytuacji też nie problematyzował w kategoriach niezgody na sytuację, w której się znalazł. Twierdził, że jest ona tymczasowa i na pewno niedługo się odmieni (*Mogę wybierać*, z M. Frontem rozmawia T. Sobolewski, „Gazeta Wyborcza", wyd. z 29 sierpnia 2001, s. 10).

[39] Film kończy się nieco bajkowo. Bohater godzi się z dziewczyną i ironicznie mówi: „I co, chcielibyście jeszcze usłyszeć, że żyli długo i szczęśliwie?". Po tych słowach pojawiają się napisy końcowe, którym towarzyszą ich wspólne, rodzinne zdjęcia, na których można zobaczyć ich przyszłe dziecko.

go szybkie samochody i elektroniczne gadżety, nie ma żadnych zobowiązań, nie musi martwić się o rodzinę, nie zaprzedał swojej duszy żadnej korporacji, nie sprzeniewierzył się ideałom. Dlatego czuje się od nich lepszy, wierzy, że jemu się uda. Denerwuje się tym, że młodzi ludzie nie doceniają jego ukochanej Łodzi, że wyjeżdżają do Irlandii, Warszawy czy Londynu, choć sam zamierza zrobić to samo. Nie dostrzega, że należy do większej całości i idealnie wpasowuje się w narzucane mu przez społeczeństwo schematy.

Szczepański wydaje się utożsamiać swój sposób pojmowania rzeczywistości z punktem widzenia swojego bohatera. Choć nazywa go tytułowym „gówniarzem", to ten „zaszczytny" tytuł zestawia z osobą „profesjonalisty", czyli kogoś, kto „[…] ma wyznaczone cele, robiącego karierę, krótko mówiąc, zapakowanego w koleiny życia"[40]. Gówniarzem byłaby więc osoba, która odznacza się pewnego rodzaju niewinnością, jest kimś poszukującym, autentycznym, a przy tym wolnym (od owych kolein życia, czyli stabilizacji, pracy zawodowej, rodziny). Jak mówił w wywiadach Szczepański, jego bohater znajduje się tuż przed przekroczeniem progu dojrzałości. Może sobie pozwolić na błądzenie, zastanawianie się nad własnym życiem, a także na bycie idealistą, gardzenie tymi, którzy piją za to, żeby w przyszłości ich dzieci podbiły Londyn. Swoją postawą przypominałby również Oskara i Perasa, stojących przed progiem dorosłości, którego przekroczenie wiąże się z porzuceniem ideałów na korzyść kapitalistycznej machiny napędzanej przez korporacyjne trybiki, gdyby określała go jakaś konkretna tożsamość.

Opisane powyżej losy bohaterów to doświadczenie, które łączy wszystkie młode postaci z przywołanych filmów. Dorosłość związana z wejściem na rynek pracy, założeniem rodziny, usamodzielnieniem się wiąże się też z rozczarowaniem, które wynika z konieczności porzucenia ideałów, ambicji, planów, marzeń, a nawet wyznawanych wartości oraz indywidualnego spojrzenia na rzeczywistość. Para z *Portretu podwójnego* musi przyjąć do wiadomości, że nie tak łatwo i szybko zrobią karierę, jak myśleli. Arek z *Krugerandów* jest zmuszony do zrezygnowania ze swoich ambicji, by założyć rodzinę. Natomiast przyjaciele z *Doskonałego popołudnia* poznają, jak ciężkim zadaniem jest prowadzenie własnego biznesu (ten film zostanie omówiony w dalszej kolejności). Wkroczenie w dorosłość zostało przedstawione jako doświadczenie traumatyczne dla przywołanych bohaterów, związane z funkcjonowaniem w rzeczywistości prekaryjnej[41] lub z zaprzedaniem duszy wielkim korporacjom. W takiej sytuacji wycofanie się w życie prywatne wydaje się być niczym więcej jak reakcją obronną.

---

[40] *W Łodzi, czyli nigdzie*, z P. Szczepańskim i A. Pachnicką rozmawia M. Sendecka, „Kino" 2007, nr 4, s. 15.

[41] Znakomicie ilustrująca to zjawisko scena pojawia się w *Alei gówniarzy*, gdy Marcin podbiega do rozdającej gazety Kasi, rozrzuca jej czasopisma i „porywa" rikszą. Kasia, niezadowolona z tego, co zrobił, mówi: „To była moja dniówka, dlaczego nie szanujesz mojej pracy?", on natomiast odpowiada: „To ty nie szanujesz siebie". Konflikt ukazany w tej scenie rozgrywa się pomiędzy „dojrzałością" Kasi, która wyraża się w świadomej zgodzie na prekaryzację, a „niedojrzałym" Marcinem, wciąż bujającym w obłokach i niegodzącym się na formę zarobkowania poniżej posiadanych kwalifikacji.

Odpowiednio zagospodarowanej przestrzeni prywatnej, w której można odnaleźć stabilizację w niepewnych czasach prekaryzacji, nie posiada natomiast bohaterka filmu Leszka Dawida zatytułowanego *Ki* (rolę Ki reżyser powierzył Romie Gąsiorowskiej). Dzieło to można potraktować jako krytyczny komentarz do kultury opartej na wspomnianych już „słabych więziach”[42]. Tytułowa postać – lubiąca skracać imiona Kinga – jest samotną matką niepotrafiącą odnaleźć się w rzeczywistości. Jej największym, choć niekoniecznie uświadomionym zmartwieniem jest brak stabilizacji, który najbardziej odbija się na jej dziecku, Piotrze – Pio (lekarz pod koniec filmu doradza Ki, by zadbała o spokój i stały rytm dnia chłopca; w roli Pio wystąpił Kamil Malecki). Przedstawieni w filmie bohaterowie wydają się być przeciwieństwem tych z *Portretu podwójnego* czy *Alei gówniarzy*. Nie mają żadnego stałego punktu odniesienia, na którym mogliby się oprzeć, oraz cierpią przede wszystkim z powodu samotności. Choć otoczeni są wianuszkiem znajomych, mieszkają we wspólnie wynajmowanych lokalach[43], brakuje im kogoś, kto byłby zawsze i bez względu na wszystko. Ki organizuje sobie życie, licząc na przyjaciółki, które starają się jej pomóc, ale nie zawsze mają czas czy wystarczająco dużo cierpliwości. Ki prosi o wsparcie nawet przypadkowo napotkane osoby, ale trudny i roszczeniowy charakter chaotycznej bohaterki nie pomaga jej w panowaniu nad własnym życiem, tak samo w nawiązywaniu trwałych relacji międzyludzkich. Również ojciec Pio – Anto (rolę Antoniego Miszczaka zagrał Krzysztof Ogłoza) – nie jest w stanie zapewnić rodzinie stabilizacji. Mężczyzna cierpi na zaburzenia emocjonalne, nie potrafi zająć się dzieckiem, nie można na nim polegać, dlatego kobieta postanawia wyprowadzić się od niego, bo nie chce mieć w nim balastu na całe życie. Kinga traktuje ludzi instrumentalnie – nie jest tylko ofiarą pokazywanej w filmie sytuacji. Wręcz przeciwnie, jest jej idealnie dopasowanym elementem – osobą niestabilną i chaotyczną, niepotrafiącą wprowadzić w życie swoje i dziecka równowagi i spokoju. Przedstawiona rzeczywistość cierpi przede wszystkim na zanik tak zwanych silnych więzi, które pomogłyby przetrwać w trudnym położeniu. Jak pisał Standing, to właśnie rodzina jest tym czynnikiem, który w znaczny sposób może złagodzić skutki prekaryzacji[44]. Baumanowska kultura „krótkiego trwania” w przypadku Ki jest nie tylko wytworem „lekkiego kapitalizmu”, który przyczynia się do jej prekaryzacji, lecz czynnikiem wzmacniającym negatywne skutki socjalnej niepewności.

Nie tylko Ki cierpi z powodu samotności, w podobnej sytuacji jest jej współlokator Mikołaj – nazywany przez nią Miko (Adam Woronowicz), będący całkowitym przeciwieństwem dynamicznej dziewczyny. Ten wyważony, ceniący spokój i prywatność mężczyzna również nie ma azylu, w którym mógłby się ukryć. Idealnym rozwiązaniem dla nich byłoby połączenie sił, on wprowadziłby

[42] O „słabych więziach” jako wytworze tak zwanego lekkiego kapitalizmu zob. Z. Bauman, dz. cyt., s. 230–231.

[43] Standing przywołał wypowiedź jednego z badanych prekariuszy, że najkrótszą drogą do rozbicia przyjaźni jest wspólne zamieszkanie, co w przypadku Ki się potwierdziło. Zob. G. Standing, dz. cyt., s. 26.

[44] Tamże, s. 149.

w jej nieuporządkowane życie nieco ładu, a ona w jego do przesady poukładaną egzystencję nieco swej twórczej siły. Reżyser nie idzie jednak na skróty i nie proponuje happy endu. Ki i Miko pochodzą z innych światów, każde z bohaterów stworzyło sobie pancerz, który odgradza, chroni ich wewnętrzny świat. Posiadają niezależność i wolność, na których im w szczególny sposób zależy. Nie zauważają jednak, że są to wartości, które zamykając na innych – paradoksalnie – zniewalają. Ki swoją ekspansywnością i przedmiotowym traktowaniem ludzi stara się „ogarnąć" własne chaotyczne życie, dlatego nie zależy jej na stałym związku, który wymagałby koncentracji na drugiej osobie. Miko natomiast poprzez swoje uporządkowanie, wręcz uwielbienie stabilności, wolności i prywatności nie jest w stanie nikogo wpuścić do swojego świata. Twórcy filmu demaskują więc mit, w który wierzyli bohaterowie młodych filmowców, że tym, co daje szczęście i możliwość odnalezienia się w trudnej rzeczywistości, jest niezależność, wewnętrzna dezercja i życie według własnych zasad. Pokazują, że jest wręcz przeciwnie: niezależność jest złudzeniem, „słabe więzi" zniewalają, a tym, co może wprowadzić stabilność do nieuporządkowanego życia, jest właśnie druga osoba. Leszek Dawid nie jest przy tym jednak naiwny, nie przedstawia uproszczonego scenariusza budowania relacji. Pokazuje bohaterów, którzy potrzebują siebie nawzajem, ale nie potrafią wspólnie żyć.

Tadeusz Sobolewski zauważył, że Ki i Miko stanowią swoje całkowite przeciwieństwa, lecz łączy ich egoizm[45]. W przypadku bohaterki jest to egoizm ekspansywny, roszczeniowy, zagarniający coraz większe terytorium, angażujący kolejne napotkane osoby. Egoizm Miko objawia się natomiast w niechęci do dzielenia się. Być może po raz pierwszy w polskim kinie prywatność i osobista wolność zostały przedstawione nie jako wartości, lecz jako coś, co przeszkadza w budowaniu międzyludzkich relacji.

Ki to film najbardziej świadomie opowiadający o bohaterze uwikłanym w prekaryjność polskiego kapitalizmu. Kinga nie ma stałej pracy, podobnie jak ojciec jej dziecka. Oboje starają się „organizować jakąś kaskę" z dnia na dzień. Ona pozuje w Akademii Sztuk Pięknych, on pracuje za barem w pubie, ale ma pomysł, by wyjechać na Wyspy. Ich rzeczywistość przypomina tę z książki Baumana, który pisał o kulturze „krótkiego trwania"[46]. Unikają jakichkolwiek zobowiązań, nie myślą o związku jako o czymś nieuniknionym i stałym. Mieszkanie, pracę czy partnera można według nich zmienić od ręki. Dziecko również nie wprowadza do ich życia niczego stałego i pewnego. Gdy Ki chce iść na imprezę czy załatwić jakąś sprawę na mieście, może je zostawić z którąś przyjaciółką, a następnie pożyczyć od niej pieniądze, by oddać tej, która dłużej czeka na zwrot. Rzeczywistość Ki, jak na wzorową reprezentantkę prekariatu przystało, obraca się wokół pieniędzy, niezapłaconych rachunków, pożyczek, zasiłków i poszukiwania pracy, której na ogół nie ma, a jak jest, to albo niepewna i niskopłatna, albo na czarno i okazyjnie.

[45] T. Sobolewski, *Ki nieznośna i fascynująca*, „Gazeta Wyborcza", wyd. z 29 września 2011, s. 11.

[46] Z. Bauman, dz. cyt., s. 230–231.

Dawid rozprawia się również z kultem wewnętrznej wolności, tak często manifestowanym przez młodych twórców jako rozwiązanie trudnej sytuacji socjalnej. W omawianym obrazie udowadnia, jak wiele zależy od uwarunkowań zewnętrznych, na które nie ma się wpływu i na które lekarstwem nie jest bynajmniej „wewnętrzna dezercja". Proponowana przez twórców filmu narracja na temat polskiej rzeczywistości znacznie różni się od tych już analizowanych, tematycznie podobnych obrazów filmowych. *Ki* potwierdza natomiast tezę stawianą we wcześniejszych filmach, że siła rodzinnych więzi jest skuteczną strategią radzenia sobie w niepewnej rzeczywistości socjalnej, a przy okazji pokazuje, jak trudna jest realizacja takiego pozytywnego scenariusza. Wolny rynek stawia na indywidualizm i niezależność, ale unieważnia kulturę „silnych więzi", na których oparta jest przecież rodzinność i wspólnotowość. U Dawida kapitał rozluźnia relacje, wprowadza niepokój i chaos, którego ofiarą staje się Kinga, starająca się godzić swoją wewnętrzną niezależność z podstawowymi potrzebami. Aby ustabilizować swoje życie, należy zrezygnować z własnej niezależności – „silne więzi" to rezygnacja z własnego egoizmu. Reżyser pokazuje również, jak niewiele zależy od woli jednostek, a ucieczka w prywatność przed trudną rzeczywistością socjalną jest po prostu niemożliwa, bo stanowi jedynie sztuczny światopoglądowy konstrukt, który przysłania realny problem. To, co według Sobolewskiego stanowiło sedno *Portretu podwójnego*, w *Ki* zostało podważone. Po pierwsze Dawid pokazał, jak trudne jest zbudowanie prawdziwej, partnerskiej relacji, która łagodzi bolesne doświadczenie codzienności, a po drugie – że rodzinność nie jest odpowiedzią na wszystkie pytania i problemy niesione przez zawiłą rzeczywistość. Ki miała nadzieję, że nie dla niej będą te wszystkie „pralki, lodówki, zmywarki", że uda jej się żyć „naprawdę" – autentycznie, nie angażując się w te codzienne, banalne przedmioty konsumpcji, które przeszkadzają w „prawdziwym" życiu. Resztki tego złudzenia wracają w momentach ucieczek od codzienności, gdy razem z przyjaciółkami Ki wychodzi na imprezy. Wtedy znowu czuje się wolna od banalności, która wprowadza w jej życie najwięcej problemów.

Całkowicie inny przekaz, w porównaniu do przywołanych do tej pory utworów, zawiera film *Doskonałe popołudnie* w reżyserii Przemysława Wojcieszka. Jest to pewnego rodzaju optymistyczne wyznanie wiary w Polskę, której filarami powinni być młodzi, przedsiębiorczy[47] ludzie wierzący w ideały. Różnica w prowadzonej narracji ujawnia się już na początku filmu, gdy jeden z bohaterów – reżyser realizujący dla telewizji materiał o byłych działaczach „Solidarności", którzy po 1989 roku zrezygnowali z działalności politycznej – mówi,

[47] Rodzaj przedsiębiorczości, którą odznaczają się bohaterowie *Doskonałego popołudnia*, znacznie odbiega od tego lansowanego w innych polskich filmach opowiadających o biznesmenach. Próba rozkręcenia własnego interesu nie idzie tutaj w parze z bezrefleksyjną akceptacją rzeczywistości wolnorynkowej, z jej pochwałą indywidualizmu i bezwzględnego nastawienia na zysk. Przedsiębiorczość, którą odznaczają się Anna i Mikołaj, wręcz zaprzecza kapitalistycznej racjonalności, bo nie opiera się na imperatywie maksymalizacji zysku. Jej fundamentem są inne wartości, takie jak pragnienie rozwoju rodzimej kultury, realizacja marzeń, wybory wbrew dominującej kulturze, opartej na konsumpcji i lansowaniu najniższych gustów.

że chciałby zrobić film o dwóch pokoleniach, które dla dobra nas wszystkich powinny się w końcu ze sobą dogadać, czyli o byłych solidarnościowcach i ich dzieciach. Oczekiwanie wzajemnego zrozumienia starszego i młodego pokolenia znajduje się na antypodach tego, o czym opowiada choćby Nowak w *Krugerandach*. Okazuje się, że oba pokolenia więcej ze sobą łączy, niż dzieli, a P. Wojcieszek celowo podkreśla jeszcze te postawy, które zasługują na szczególny szacunek. Kolejna różnica między *Doskonałym popołudniem* a przywołanymi w tym opracowaniu filmami jest widoczna w porzuceniu klimatu marazmu, frustracji i wycofania. Mikołaj Mielczarek (Michał Czernecki) i Anna Knysok (Magdalena Popławska), reprezentanci młodego pokolenia, świadomi swojej kiepskiej sytuacji życiowej – mieszkają w Gliwicach bez szans na satysfakcjonującą i rozwijającą pracę – nie godzą się na stagnację, ale zaczynają działać na własną rękę. Warte podkreślenia jest również to, że ich działalność posiada charakter lokalny. Nie zamierzają porzucać swojej „prowincji" i przeprowadzać się do większej aglomeracji, podobnie jak nie mają zamiaru porzucać Polski. Choć tę parę również można określić mianem prekariuszy, to przeciwnie do przywołanych wyżej bohaterów starają się wydobyć ze swojego niekorzystnego położenia. Przede wszystkim zależy im na tym, by ich życie nie koncentrowało się jedynie na kwestiach materialnych i nie było determinowane przez pracę. Film stanowi pochwałę działalności lokalnej, skupionej na „własnym, niewielkim poletku" i dodatkowo pokazuje, że wykonanie takiego planu jest osiągalne. Mikołaj i Anna realizują scenariusz, o którym Standing pisał, że może stać się szansą na wyjście z prekarności[48]. Zakładają razem z przyjacielem, Krzysztofem (Krzysztof Czeczot), wydawnictwo, w którym chcą publikować polskie powieści młodych pisarzy. Ich działalność jawi się jako donkiszoteria, rodzice dziewczyny pukają się w głowę, gdyż wiedzą, że na wydawaniu tego typu książek nie można zarobić dużych pieniędzy. Jednak młodzi nie przejmują się tym, bo mają swoje ideały, marzenia i wiarę, że ich plan może się udać. Poza tym nie wydają się być zainteresowani prestiżem i dobrami materialnymi, więc nie boją się, że nie będą zarabiać fortuny. Ich priorytetem jest realizacja własnych ambicji, które nie polegają na bogaceniu się czy wspinaniu się po drabinie społecznej. Być może nieco naiwna[49] wiara we własny sukces jest tym, co różni ich od bohaterów poprzednich filmów, którzy uciekali w prywatność i rodzinność, obawiając się ryzyka i samego podjęcia próby.

Rzeczywistość przedstawiona w *Doskonałym popołudniu* nie jest wcale lepsza od zaprezentowanej w pozostałych filmach. Bohaterowie omawianego utworu albo nie mają pracy, albo mają taką, której nienawidzą. Krzysztof, by móc zainwestować w wydawnictwo, pracował praktycznie w każdym europejskim kraju. Młody filmowiec, który kręci o nich materiał, ostatecznie nie publikuje filmu

[48] Standing miał na myśli samozatrudnienie. Por. G. Standing, dz. cyt., s. 150.

[49] *Doskonałe popołudnie* łatwo posądzić o naiwność, deklaratywną postawę, która ma przekonywać, że wystarczy wierzyć we własne siły, Polskę i przyszłość, by polepszyć społeczną sytuację. Jest to jednak strategia przemyślana, a przesadny optymizm filmu nie wynika z naiwności, lecz jest raczej autorską reakcją na falę filmów, które w sposób defetystyczny ukazywały współczesne realia i bohaterów niemających pomysłów na polepszenie swojej sytuacji.

i zostaje zmuszony do zwolnienia się z telewizji. Losy tych dwóch mężczyzn nie są bynajmniej tylko ich indywidualnymi doświadczeniami. Wojcieszek starał się podkreślić, że pokazywany problem dotyka być może wszystkich młodych ludzi, tak jak pracownicę McDonalds'a, która, jak mówi, składała CV „chyba do stu innych miejsc", a to jest jej pierwsza legalna praca. Bohaterowie, komentując polską rzeczywistość, wspominają, że „[...] połowa ich kumpli haruje za grosze, a druga siedzi w Londynie". Przywołują również temat tak zwanych śmieciówek, pracy na czarno czy kiepskich perspektyw na poprawę sytuacji społecznej. Mikołaja i Anny nie to jednak martwi najbardziej, ale przede wszystkim fakt, że w Polsce znika zapotrzebowanie na kulturę, bo wszelkie dążenia dotyczą jedynie pracy, zarabiania i osiągania sukcesu, a ludzie tracą przy tym wiarę w możliwość zmiany.

Postaciami istotnie wpływającymi na odczytanie przesłania omawianego filmu są rodzice głównych bohaterów; mają się oni poznać na ślubie młodych. Mikołaj i Anna widzą w każdym z nich coś, co warto odzyskać dla ich własnego życia. Rodzice Anny, Henryk i Barbara Knysokowie (Sławomir Orzechowski i Dorota Kamińska) prowadzą masarnię – są reprezentantami kapitalizmu, ale uprawianego na własnych zasadach, za którymi skrywa się pasja, wiara we własne cele i chęć osiągnięcia sukcesu, lecz takiego na miarę własnych, skromnych możliwości. Ważną kwestią jest również lokalność i brak chęci ekspansywności. Masarnia działa bardzo dobrze, ale na małą skalę, rodzinnym sumptem. Choć rodzice mają inną wizję prowadzonego interesu – skoncentrowani są na osiąganiu zysków, na które szans nie widzą w biznesie młodych – pod koniec filmu dostrzegają, że nowożeńcy posiadają tę samą pasję, która towarzyszyła im, gdy byli młodzi i decydowali się na prywatny biznes.

Również ojciec Mikołaja, Andrzej Mielczarek (Jerzy Stuhr), staje się dla młodych wzorem do naśladowania, choć z całkowicie innych przyczyn. Andrzej był opozycjonistą, który zrezygnował z kariery po 1989 roku, bo widział, w jaki sposób byli solidarnościowcy podchodzą do sprawowania władzy. Nie był w stanie zaakceptować dezawuowania ideałów i porzucenia tych, którzy dźwigali całą organizację, czyli robotników, dlatego na początku lat dziewięćdziesiątych skłócił się z wszystkimi przyjaciółmi. Z żoną, Marią (Małgorzata Dobrowolska), wyjechał z Warszawy do Wrocławia, by żyć tam spokojnie i uczciwie, na uboczu. Ten wątek stanowi jeden z najsilniejszych filmowych ataków na „Solidarność" za to, czym się stała w wolnej Polsce. *Doskonałe popołudnie* można czytać jako tekst kultury „wyprodukowany" przez wspólnotę młodych ludzi, zarzucających „Solidarności" porzucenie propagowanych wartości, w których znajdują szansę na nowy, pozytywny program przemian w Polsce. Andrzej jest dla Wojcieszka ważną figurą nie dlatego, że jest „solidarnościowym kombatantem", opozycjonistą, który walczył o wolną Polskę, lecz ponieważ nie wyrzekł się swoich ideałów, mimo bardzo niekorzystnych okoliczności potrafił być im wierny. Tego samego twórcy obrazu uczą młodych ludzi: by nie szli na skróty drogą karierowiczostwa i nie pogrążali się w kulturze konsumpcji, lecz odnaleźli własny, uczciwy sposób na życie. Andrzej za swoją postawę zapłacił bardzo wysoką cenę – stracił żonę i syna – ale jak się zdaje, dzięki temu może po latach z czystym sumieniem

spojrzeć im prosto w oczy. Jego postawa ma również potwierdzić, że sukces oparty na wierności ideałom jest możliwy. Historia „Solidarności" także napawa nadzieją, że można dokonać czegoś, co wydawało się niemożliwe. Mikołaj wspomina, że wierzy, iż jest w stanie coś zmienić w polskiej rzeczywistości, bo dwadzieścia pięć lat temu jego rodzice również „dali radę". Dla Wojcieszka „zmartwychwstanie" współczesnej Polski także wydaje się zadaniem wręcz niemożliwym, ale przypadek ojca Mikołaja ma motywować młodych do tego, by nie rezygnowali, lecz wciąż wierzyli we własne możliwości. Pod koniec filmu Mikołaj mówi do swojego kolegi, który przybrał postawę przypominającą tę, którą odznaczali się bohaterowie wcześniej przywołanych filmów: „Zobaczysz, kiedyś jeszcze wszyscy poczujemy się dumni, że żyjemy w Polsce".

Jeszcze pod jednym względem Andrzej i Mikołaj są do siebie podobni. Obaj wybrali strategię wycofania: Andrzej zrezygnował z kariery politycznej i wyjechał do Wrocławia, a Mikołaj nie zamierza podążać drogą kariery ani opuszczać Gliwic[50]. Chłopak stawia na rodzinę, miłość i drobną działalność, w którą angażuje się z całego serca. Okazuje się, że również w tym przypadku dezercja w prywatność jest reakcją na niekorzystną sytuację społeczną, lecz tym razem nie jest ona tak samolubna i bierna, jak w przypadku bohaterów *Portretu podwójnego* czy *Alei gówniarzy*. Rodzinność i prywatność są dla bohaterów *Doskonałego popołudnia* alternatywą dla karierowiczostwa i presji sukcesu. Nie przyjmują jednak postawy biernej, lecz starają się choćby trochę polepszyć rodzimą rzeczywistość poprzez animację kultury.

Wojcieszek przyjął optymistyczną postawę (co już jest nowością w polskim kinie), która jest uzasadniona wiarą w aktywność młodych osób stawiających na lokalne działania o ograniczonym zasięgu, wynikające z własnych pasji i wartości. W ten sposób przełamał marazm i frustrację, które być może wynikały z intelektualnego lenistwa i uwięzienia w stagnacji powiązanej z konsumpcją i brakiem perspektyw. Pokazał drogę wyjścia z rzeczywistości prekariackiej, która wiedzie ścieżką wierności ideałom – wewnętrznej uczciwości, solidarności i lokalności. Ponadto podkreślił, że aby osiągnąć sukces, należy zjednoczyć siły starych i młodych – wydobyć z rodzimej rzeczywistości wszystko, co pozytywne. Polskę należy poprawiać od środka i pomału. Jak pisał Roman Pawłowski, „Wojcieszek pokazuje, że dzisiaj rzeczywistości nie zmieni wielki społeczny ruch, jakim była »Solidarność«, ale suma indywidualnych działań"[51]. W scenariuszu realizowanym przez bohaterów *Doskonałego popołudnia* jest coś utopijnego, lecz taki prawdopodobnie był zamysł twórców filmu. Nie chcieli oni odtwarzać możliwych ścieżek rozwoju polskiej rzeczywistości, lecz pokazać alternatywę: nieco przejaskrawioną wizję sposobu wyjścia z niekorzystnej sytuacji.

[50] Przywiązanie do prowincji, z której się pochodzi i gdzie chce się żyć, jest motywem powracającym również w innych filmach Wojcieszka: w *Zabij ich wszystkich* (1999), *Głośniej od bomb* (2002), *W dół kolorowym wzgórzem* (2004) i *Made in Poland* (2010).

[51] R. Pawłowski, *Wojcieszek pozytywista*, „Gazeta Wyborcza", wyd. z 21 kwietnia 2007, s. 12.

Bibliografia

Bauman Z., *Płynna nowoczesność*, tłum. T. Kunz, Kraków 2006.
Frustracja. Młodzi o Nowym Wspaniałym Świecie, red. J. Sowa, P. Marecki, Kraków 2003.
Grochowska M., *Pokolenie frustratów*, „Kino" 2006, nr 7–8.
Hardy J., *Nowy polski kapitalizm*, tłum. A. Czarnacka, Warszawa 2012.
Koral J., *Kulturowe aspekty polskiego bezrobocia*, Warszawa 2009.
Marecki P., *0.00 PLN + VAT. Młoda polska (pod)kultura*, w: *Frustracja. Młodzi o Nowym Wspaniałym Świecie*, red. J. Sowa, P. Marecki, Kraków 2003.
Miś L., Nóżka M., Smagacz-Poziemska M., *Nasze problemy. Bieda i bezrobocie we współczesnym społeczeństwie polskim*, Kraków 2011.
Mogę wybierać, z M. Frontem rozmawia T. Sobolewski, „Gazeta Wyborcza", wyd. z 29 sierpnia 2001.
Pawłowski R., *Wojcieszek pozytywista*, „Gazeta Wyborcza", wyd. z 21 kwietnia 2007.
Romaniszyn K., *Rzecz o pracy i konsumpcji. Analiza antropologiczna*, Kraków 2007.
Sobolewski T., *Ki nieznośna i fascynująca*, „Gazeta Wyborcza", wyd. z 29 września 2011.
Sobolewski T., *Rysopis*, „Gazeta Wyborcza", wyd. z 9 listopada 2001.
Sowa J., *Dezerterzy społeczeństwa konsumpcji*, w: *Frustracja. Młodzi o Nowym Wspaniałym Świecie*, red. J. Sowa, P. Marecki, Kraków 2003.
Sowa J., *Frustracja polityką. O kryzysie rozumu i potrzebie odnowy ideologii*, w: *Frustracja. Młodzi o Nowym Wspaniałym Świecie*, red. J. Sowa, P. Marecki, Kraków 2003.
Standing G., *Prekariat. Nowa niebezpieczna klasa*, tłum. zbior., Warszawa 2014.
Taras K., *Frustraci. Bohaterowie filmowi i literaccy wobec polskiej rzeczywistości po 1989 roku*, Warszawa 2012.
W Łodzi, czyli nigdzie, z P. Szczepańskim i A. Pachnicką rozmawia M. Sendecka, „Kino" 2007, nr 4.

Filmografia

Aleja gówniarzy (2007), reż. Piotr Szczepański.
Amok (1998), reż. Natalia Korycka-Gruz.
Chaos (2006), reż. Xawery Żuławski.
Cudowne lato (2010), reż. Ryszard Brylski.
Czeka na nas świat (2006), reż. Robert Krzempek.
Doskonałe popołudnie (2005), reż. Przemysław Wojcieszek.
Dotknij mnie (2003), reż. Anna Jadowska, Ewa Stankiewicz.
Głośniej od bomb (2002), reż. Przemysław Wojcieszek.
Goodbye Rockefeller (1993), reż. Waldemar Szarek.
Job, czyli ostatnia szara komórka (2006), reż. Konrad Niewolski.
Ki (2011), reż. Leszek Dawid.
Komedia małżeńska (1993), reż. Roman Załuski.
Krugerandy (1999), reż. Wojciech Nowak.
Made in Poland (2010), reż. Przemysław Wojcieszek.
Moje pieczone kurczaki (2002), reż. Iwona Siekierzyńska.
Mów mi Rockefeller (1990), reż. Waldemar Szarek.
Oda do radości (2005), reż. Anna Kazejak-Dawid, Maciej Migas, Jan Komasa.
Portret podwójny (2001), reż. Mariusz Front.
Show (2003), reż. Maciej Ślesicki.
Tylko mnie kochaj (2006), reż. Ryszard Zatorski.
Warszawa (2003), reż. Dariusz Gajewski.
W dół kolorowym wzgórzem (2004), reż. Przemysław Wojcieszek.
Wojna żeńsko-męska (2011), reż. Łukasz Palkowski.
Zabij ich wszystkich (1999), reż. Przemysław Wojcieszek.
Z miłości (2011), reż. Anna Jadowska.

Streszczenie

Celem artykułu jest analiza sposobów filmowej interpretacji bezrobocia wśród młodego pokolenia dokonana przez polskich filmowców. Autora szczególnie interesuje okres po 2000 roku i te filmy, których twórcy skoncentrowali się na uwikłaniu młodego pokolenia w prekaryjność, między innymi: *Krugerandy* (1999), reż. Wojciech Nowak; *Portret podwójny* (2001), reż. Mariusz Front; *Doskonałe popołudnie* (2005), reż. Przemysław Wojcieszek; *Aleja gówniarzy* (2007), reż. Piotr Szczepański; *Ki* (2011), reż. Leszek Dawid. Sprawdza on, jakimi narracjami na temat sytuacji na rynku pracy posługiwali się autorzy omawianych filmów – czy byli zgodni co do źródeł złej sytuacji młodego pokolenia, w jakich praktykach upatrywali szans na wyjście z niekorzystnej sytuacji i czy w ogóle oceniali rynek pracy w sposób krytyczny. Analizom towarzyszą rozważania Guya Standinga, autora terminu „prekariat". Autor prezentowanego tekstu bada następującą kwestię: czy ta kategoria, która nie pojawiała się w dyskursie medialnym w momencie powstawania wskazanych utworów, pomaga w opisywaniu sytuacji socjalnej ich bohaterów.

The Life in Times of Precarization: Film Interpretations of Youth Unemployment

Summary

The goal of this paper is an analysis of film interpretations of youth unemployment. The author is particularly interested in the period after 2000 and these movies, which were focused on the involvement in precarization of the young generation, include: *Krugerandy* (*The Krugerands*, 1999) by Wojciech Nowak; *Portret podwójny* (*A Double Portrait*, 2001) by Mariusz Front; *Doskonałe popołudnie* (*The Perfect Afternoon*, 2005) by Przemysław Wojcieszek; *Aleja gówniarzy* (*Hipster's Avenue*, 2007) by Piotr Szczepański; *Ki* (2011) by Leszek Dawid. The author examines the narratives about the situation on the labour market used by Polish filmmakers. Did they find the same sources of the bad situation of young generation? In what practices did they see the chances of escaping from an unfavorable situation? Did they see the labour market in a critical way? In the analysis, a term made by Guy Standing – a precariat – is used. This category did not appear in media discourse when those movies were made, so the question is if it can be useful description of the social situation of these movies.