

Barański – Dwurnik

Warzywniak, 360° – zapis socjologiczny

PATRYCJA CEMBRZYŃSKA

(O)krąg

Piękny jest nasz warzywniak na tle ogólnym osiedla. Piękne są trzepak i śmietnik. Chociaż śmietnik może mniej... Warzywniak – 360° – środek okręgu – środek świata (i wszechświata) dla grupy bezrobotnych, którzy ściągają do warzywniaka, by napić się piwa i wypalić papierosa. Warzywniak – mały powód do dumy, który integruje lokalną społeczność. Serce osiedla, jakich wiele, może o tyle tylko osiedla innego niż wszystkie, że „jego” warzywniak otwierają najwcześniej, a poza tym krąży wokół zboczeniec i zniecałkowany atakuje ze strzykawką, zakłócając porządek dnia miejscowego elementu. Porządek wyznaczany godzinami otwarcia warzywniaka – od 7.00 do 18.00. Zboczeniec ściga policjanta, zwany Organem, który rozwiesza na osiedlu plakaty ostrzegawcze z podobizną podejrzanego. Czy Panowie widzieli zboczeniec? – pyta Tleniona z kablówki. Zwabiona plotką węszyć sensację, która dobrze się sprzedaje. Tuż przed 18.00 zboczeniec dopadnie głównego bohatera – ksywka Zegarek – uniemożliwiając mu przeniesienie się z grupką kumpli z „ich” warzywniaka do supermarketu, gdzie szykuje się promocja na przeterminowane puszkowe. Historia trochę z wokandy, choć ukazana z przymrużeniem oka, jest odtworzeniem „zeznań” Zegarka, który godzina po godzinie relacjonuje dzień, w którym zboczeniec wbił mu strzykawkę w kark. Zwalony z nóg Zegarek pada gdzieś pod warzywniakiem. Leży na wznak, wśród butelek, niczym łachman porzucony na śmietniku. A śmietnik to oprócz osiedlowego sklepiku wielobranżowego drugie symboliczne miejsce, które wyznacza ramy narracji. Tam zboczeniec zaatakował wcześniej Wieśka Szatniarza. Tam chodzą też wszyscy „za potrzebą”. I jeśli warzywniak jest środkiem okręgu, to śmietnik leży na końcu promienia, gdzieś na obwodzie okręgu, za którym nie ma już nic.

Wszystko zaczęło się od opowiadania Krzysztofa Jaworskiego *Warzywniak, 360°*, opublikowanego w 2001 roku w „*Twórczości*”¹. Pełna ironii, momentami gorzka historia życia na blokowisku, w którego centrum znajduje się sklepik wielobranżowy, zainteresowała Andrzeja Barańskiego. Do reżysera dołączył Edward Dwurnik; i tak, w 2006 roku, powstał ich wspólny film animowany – diagnoza polskiej rzeczywistości ostatnich dziesięcioleci².

Chamowo

Białoszewski nazywał takie miejsca Chamowem – pisała Anita Piotrowska w „*Tygodniku Powszechnym*”, recenzując film³. Trudno Białoszewskiego pominąć, bo po pierwsze jest to rzeczywiście w dużym stopniu historia o „Chamowie”, a po drugie ze względu na fakt, że od dawna Białoszewski pozostaje dla Barań-

skiego twórcą nader ważnym – reżyser przymierzał się m.in. do zekranizowania *Zawatu* Białoszewskiego, niedawno zaś nakręcił niezwykle film o przyjaźni poety i Jadwigi Stańczakowej pt. *Parę osób, mały czas* (2005, premiera 2007).

Czym jest „Chamowo”? *Wiersze Baby z bloku, Korytarzowiec* – Białoszewski przyglądał się miejscom, które do dziś stanowią nieodzowną część panoramy współczesnych polskich miast. Przyglądał się obyczajowości tych, którzy mieszkają w *górach betonu*: *Siedzą te małpy na gałęziach bloków. Jeżdżą tymi windami. Albo gości zapraszają. Za ścianą gra telewizor. Drzwi skrzypią. Te wszystkie „nowe układy akustyczne”. To poranne wyczekiwanie mleczarza. I wieczorne podglądanie mieszkańców sąsiedniego bloku; jak grają w brydża, jak w samych majtkach chodzą, jak podrygują. Te ich wszystkie osobliwe rytuały*⁴. Ukazał je w 1982 roku Hieronim Neumann w eksperymentalnym filmie pt. *Blok*. Kamera jeździ w pionie i poziomie po zewnętrznej stronie budynku, zatrzymuje się na wybranym oknie, wówczas ściany wykonują jakby obrót i odsłania się to, co w środku. Zglądamy do kolejnych mieszkań. Wszystkie dość podobne: mało mebli, tu pralka z epoki, gdzie indziej cerata na kuchennym stole, kredens pomalowany olejną – peelerowski standard. Sprzęty oraz to, co się dzieje w środku, jest obrazem tyleż odwołującym się do potocznego doświadczenia, ile już zmitologizowanym – grą stereotypowych wyobrażeń na temat mieszkania w bloku w latach 80. Ktoś się wprowadza – dwaj mężczyźni mocują się z wielką szafą. Tu płaczą dzieci, tam poirytowana gospodyni rzuca talerzem o podłogę, jeszcze inna prasuje. Widzimy skutki najczęstszego powodu sąsiedzkich utarczek – zalanie. Wybucha też pożar od niewyłączonego żelazka. Jest również para milicjantów, którzy pukają do drzwi. I starsza pani, która kijem od miotły uderza w sufit, bo przeszkadza jej hałas dochodzący z góry – piętro wyżej spod nóg samobójcy usuwa się krzesło i uderza o podłogę. Wszak *Blok* to także film o dźwiękach, które wydaje wielka płyta: charakterystyczny stukot kroków na klatce, wspomniane dopiero co pukanie, trzaśnięcia zamykanych drzwi czy grający telewizor, który „odzywa się” łatwo rozpoznawalnym sygnałem Dziennika Telewizyjnego.

Obrazy, które widzimy przez okna *Bloku*, przywołują jednak nie tylko Białoszewskiego, ale i poezję Stanisława Barańczaka; jego wiersze „mieszkalne” i ideę *człowieka zblokowanego*⁵. Animacja Neumanna mogłaby być nawet ilustracją utworu *Każdy z nas ma schronienie*:

*Każdy z nas ma schronienie w betonie,
oprócz tego po jednym balkonie,
a na nim skrzynkę, gdzie sadi begonie;
odbywamy śmierci i porody,
oglądamy prognozę pogody,
aby żyć mamy ważne powody;
jednocześnie nam biją godziny,
jednakowo się kłócimy, godzimy,
odpoczynek nasz jest jaki? – godziwy;
z okna widać w porze szarówki
stuwatowe w innych oknach żarówki;
a pod blokiem kredens z ciężarówką
właśnie znosi firma transportowa*

*i ktoś dźwiga – ależ się zmordował –
sofę, która jest jak zawsze bordowa*⁶.

Temat bloku przewija się również w filmowej impresji Andrzeja Barańskiego zatytułowanej *Miasto* (1983)⁷. Inicjalna scena to szaro-niebieskie mrówkowce, mniejsze i większe, jeden podobny do drugiego, w zasadzie kopie skrojone według jednego modelu, ustawione w rzędach, tak że tworzą nierealny „tłum”. Zdałoby się, że monumentalny i nieskończony, ale równocześnie, czemu sprzyja zabawa skalą (drobne budowle na tle wielkich), tłum trochę groteskowy, zważywszy nieodparte wrażenie, że te bloki to gazetowe wycinanki, które jednym ruchem łatwo zniszczyć (i analogicznie pokój, który pojawi się w dalszej części filmu, okaże się zaaranżowanym we wnętrzu większego pomieszczenia kącikiem urządzonym za pomocą mebelków dla lalek). Po ekranie biegają obrazy rejestrujące wypowiedzi mieszkańców *Miasta*: opowiadają o sobie – o korzyściach życia w mieście i oczywiście zaletach mieszkania w bloku. Najciekawsza jest jednak sekwencja, w której kamera przesuwa się po rzędzie siedzących postaci, które na wysokości twarzy (i zasłaniając twarz) trzymają fotografie z różnymi typami budynków. „Portret domu” okazuje się portretem człowieka (i odwrotnie). Pokaż mi, jak i gdzie mieszkasz, a powiem ci, kim jesteś.

W filmie i sztukach plastycznych temat osiedla mieszkaniowego pojawia się coraz częściej⁸. Zadając pytanie o standardy życiowe, które oferuje wielka płyta, należy jednak pamiętać, że blokowisko to nie tylko ul mieszkań, pudełko mieszczące mniejsze pudełka-dziuple, korytarze, schody, widny. Blokowiska miały i mają zaplecze: plac zabaw czy chociażby – powróćmy czym prędzej do *Warzywniaka* – mały osiedlowy sklepik. Ważną część „betonowego dziedzictwa” stanowią dzisiaj także młodzieżowe subkultury (blokersi, hip-hopowcy, dresiarze, graficyarze), ale to już inny wątek.

Blokowisko to przede wszystkim pewien mit, który odsyła do Le Corbusierowej wizji mieszkania dla wszystkich, by za chwilę stać się tej wizji karykaturą, obnażyć ideologię wpisaną w program budowy Nowego Świata. Chociaż z drugiej strony blokowisko nie do końca nadaje się do tego, by jednoznacznie spolaryzować świat „przed” i „po” – Polskę czasów socjalizmu i Polskę kapitalistyczną. Pierwsza jakoby jednoznacznie zła: szara i zrutyinizowana, zajęta upakowywaniem ludzi w betonowych klatkach, a druga – przeciwnie – dobra: kolorowa i obfitująca w możliwości. „Blokowisko” miało straszyć i ostrzegać, by nie wróciło „stare”. Lecz mimo prób egzorcyzmowania upiora przeszłości „betonowe klatki” pozostały i schronił się w nich nie tylko duch obalonego systemu, ale i między innymi ci (w każdym razie ci stają się, obok młodzieżowych subkultur, elementem nowej mitologii), których „nie trawi” nowy porządek – *konsumenci wybrakowani*⁹ (o nich jest *Warzywniak!*).

Gdy w Peerelu Barańczak pisał o *człowieku zblokowanym*, mówił o pewnej formie zniewolenia, która *bierze się stąd* – notuje Marcin Rychlewski – *iz jest on z jednej strony zamknięty w przysłowiowych „czterech ścianach”, z drugiej zaś strony – wystawiony na widok publiczny i zmuszony do zachowań ekshibicyjnych wbrew swojej woli*¹⁰. Dzisiejsze skojarzenia związane z mieszkaniem na blokowisku, czego *Warzywniak*, 360° dowodem, będą już nieco innym torem, chociaż bohaterowie *Warzywniaka*, sąsiedzi z jednego osiedla, również tworzą

zamknięty krąg i również niejako są skazani na siebie. Osiedle Zegarka tworzy jakby małe miasto w mieście – wszyscy się tu znają i obserwują nawzajem, tu problemy każdego są na ustach innych.

Zwyczajność

Życie zwykłego człowieka, lokalne społeczności i prowincja, gdzie trudno ukryć się w tłumie i pozostać anonimowym i gdzie „zbiorowo” przeżywa się indywidualne problemy, w filmach Andrzeja Barańskiego pojawiają się właściwie od zawsze – co charakterystyczne, na zasadzie pozbawionego wartościowania *oglądu etnograficznego*¹¹. Barański dostrzega niepowtarzalność banalnych sytuacji, a pospolite przedmioty, których normalnie nikt nie zauważa, jak ujmują to krytycy, *wydobywa z nieistnienia*¹². Inspiracji dostarcza mu otaczający świat oraz literatura, jak wspomniany Białoszewski, czy gdy sięgnąć na inną półkę, Stanisław Czycz (np. film fabularny *Nad rzeką, której nie ma*, 1991) i Waldemar Siemiński, którego książkę ekranizacjami są *Kobieta z prowincji* (1984) i *Niech cię odleci mara* (1982); słowem ci, którzy codzienność i swoje „małe ojczyzny” przedłożyli nad patos rozliczeniowych „opowieści”, wielkiej polityki i szytych na (pseudo)patriotyczną miarę dylematów moralnych. W „małomiasteczkowych kronikach” Barańskiego zwyczajność, a nawet bylejakość dnia powszedniego są zwykle oswojone i zaakceptowane, chociaż wielka historia w tle (od tej mimo wszystko uciec nie można), jak chociażby wysiedlenia Żydów w *Kobiecie z prowincji* czy przemiany około 1950 roku w *Niech cię odleci mara* i *Kramarzu* (1990), która burzy monotonię i spokój codzienności, bywa nierzadko przyczyną dramatów. Barański pokazuje ludzi, którzy zmagają się z przeciwnościami losu, ciulają pieniądze, by zrealizować swoje marzenia, lecz skonfrontowani z brutalną rzeczywistością wciąż wracają do punktu wyjścia. W *Kramarzu*, filmie, który powstał na podstawie *Wspomnień wędrownego kramarza* Edwarda Koziela, tytułowy straganiarz Edek Chruścik (w tej roli znakomity Roman Kłosowski) marzy o swoim małym domku, jednak najpierw traci na wymianie pieniędzy, potem oszukuje go przyjaciel, a w końcu pada ofiarą zazdrości innych kramarzy. Tak mijają lata, a on wciąż zaczyna od początku – kręci się w kółko. Śledząc historię Chruścika, poznajemy przy okazji świat odrapanych dworców kolejowych, barów mlecznych, „kawy w szklance”, małomiasteczkowe puszczałskie, alkoholików i drobnych oszustów. Patrzymy, jak w samym środku Peerelu kwitnie handel dewocjonaliami, jak brakuje papieru toaletowego, a potem wkraczamy w czasy, kiedy młode pokolenie handlarzy zaczyna jeździć po dzinsy i kurtki skórzane do Turcji. „Swojskie klimaty” i koloryt epoki znajdują znakomite dopełnienie w „odpuście” muzyce skomponowanej przez Henryka Kuźniaka (ten sam motyw muzyczny, który towarzyszył Chruścikowi, pojawi się ponownie w *Warzywniaku*).

W malarstwie Edwarda Dwurnika znajdziemy bardzo podobne tematy, tyle że odbite w krzywym zwierciadle. Jego prowincja bywa na swój sposób piękna (o specyficie sztuki Dwurnika zdecydowała jednak fascynacja twórczością artystów amatorów, zwłaszcza obrazami Nikifora Krynickiego), częściej jednak uosabia prowizorkę, a bohaterowie raczej nie wzbudzają sympatii. Malując miasta, miasteczka i ich mieszkańców, Dwurnik z właściwym sobie wyczuciem absurdu sytuacji i wyostrozonym spojrzeniem na lokalny folklor tropi patologie społeczne. Jest reporterem i jednocześnie satyrykiem, który na rzeczywistość banału, głupoty

i wszechobecnego cwaniactwa odpowiada sarkazmem. Okazało się, że jego twórczość idealnie współgra z pełnym kolokwializmów, szorstkim językiem opowiadania Jaworskiego.

Transformacja

Na obrazach Dwurnika w wielką wieś, kolorowy jarmark albo lunapark zmienia się także Warszawa. Akcja *Warzywniaka* dzieje się właśnie w Warszawie. W niektórych ujęciach pojawia się na drugim planie sylweta wysokiego budynku, który przypomina warszawski Pałac Kultury i Nauki (częsty motyw malarstwa Dwurnika). Blokowisko znajdujące się gdzieś u podnóża architektonicznego symbolu komunizmu, blokowisko, na którym mieszka Zegarek, Dziadek Emeryturka (inwalida, który wysysa z dna butelek resztki piwa i pijany zasypia w rowie), Tleniona z kabłowy (lokalna gwiazda telewizyjna), Wnusio (dresiarz jeżdżący „beemką”, z komórką w rękę i psem obronnym przy nodze) – to blokowisko jest miejscem zawieszonym w jakimś dziwnym czasie; w dziwnym „pomiędzy”: pomiędzy minionym Peerelem, w którym najważniejszą osobą lokalnego światka była pani sklepowa, fajrant stanowił sens pracy, a rzeczywistością, do której wkracza telewizja kablowa, supermarkety, kolorowe czasopisma dla kobiet, a status społeczny wyznacza marka zachodniego samochodu. Milicjant stał się wprawdzie policjantem, ale peerelewskie dowcipy wymierzone w „organa władzy” wciąż pasują. Nie ma już kolejek – największego utrapienia minionej epoki, jej symbolu, prawie tak samo nośnego jak budownictwo wielkopłytkowe (wiersze „nabywcze” Barańczaka o pragnieniu „dojścia do lady” najlepszym tego przykładem¹³) i sklep sprawia wrażenie zaopatrzonego na medal.

Ale zmieniło się coś jeszcze. Pearel był w teorii projektem z przyszłością (jak wszystkie socjalistyczne projekty). Przyszłość – lepsza przyszłość – była zadaniem, które należało wykonać. Bijąc rekordy – bo jakże by inaczej? – ale nie tylko. Także kontrolując i programując działania obywateli za pomocą czegoś, co Zygmunt Bauman nazwie obrazowo *pilnie nadzorowaną rutyną* – tzn. wypełniając każdemu czas pracą i organizując mu czas wolny. Czyn społeczny po jednej stronie. Po drugiej wczasy, namiastka krainy szczęścia – klasa robotnicza wspólnie wypoczywa, dobiwszy do portu „Socjalizm”.

Oczekiwano przeszkód, a jakże, oczekiwano nawet „działań sabotażowych”, ale nie przyjmowano do wiadomości, że może się nie udać; są však „alternatywy” – jeśli jeden plan nie wypali, poszuka się lepszego. Niemniej plan przekształcania świata, rozłożony na kolejne pięcio- i sześciolatki, nierzadko składał się z działań sprzecznych ze zdrowym rozsądkiem. Na podstawie artykułu Cezarego Łazarkiewiczza *Sadzimy ryż, budujemy socjalizm*, opublikowanego w „Gazecie Wyborczej” w 2000 roku¹⁴, Barański nakręcił paradokulentalny film *Ryż PRL* (2005). Historia o tym, jak w duchu „nowej socjalistycznej biologii” Trofima Łysenki, wyrosłej z ogrodniczych eksperymentów biologa awangardy Iwana Miczurina, postanowiono na przełomie lat 40. i 50. w krajach bloku komunistycznego „aklimatyzować” ryż. Łysenkizm, zgodnie z którym każdą roślinę można przyzwyczaić do obcych jej warunków środowiskowych (rośliny ciepłolubne do zimna itp.), głoszący dziedziczenie cech nabytych (i potępiający burżuazyjną, zachodnią genetykę) i śmiałe teorie dotyczące krzyżówek międzygatunkowych, miał ideologiczne zaplecze i misję ideową. Na szczęście, co obecnie da się stwier-



dzic właściwie jednomyślnie, w Polsce większych szkód nie zdążył narobić. W latach 50., słysząc o eksperymentalnych plantacjach, jedni pękali ze śmiechu, innym za to włos się jeżył na głowie (także ze strachu – w końcu rzecz się dzieje w okresie stalinowskim), bo wiedzieli, że wobec działań zatwardziałych łysenkistów nic nie będą mogli zrobić – wszak byłaby to działalność antypaństwowa – jak tylko poddać się presji. Dobrze, że ryżowej mrzonki nie śniło znów tak wielu. Ryż był oczywiście niepoprawny politycznie i rosnąć nie chciał. Potem przyszła odwilż (polityczna) i cała sprawa jakoś „rozeszła się po kościach”.

Ryżowa fantazja to w historii Peerelu – historii dążenia do dobrobytu i samowystarczalności gospodarczej – wierzchołek góry lodowej. Wszystkiego miało być w bród, jednak nie udało się nawet musnąć brzegów krainy obfitości. Czas pokazał, że bilans niemal zawsze wypadł na minus. Klęski urodzaju zdarzały się tylko w propagandowej prasie i „na obrazku” – *Klęskę urodzaju* namalował Dwurnik raz (z cyklu *Obrazy duże*, 1975): na wielkim targowisku w małym miasteczku „baby” handlują dorodnymi gruszkami, pomidorami i jabłkami wielkimi jak arbuzy. Ten rozdźwięk między planem a wykonaniem, obrazem a rzeczywistością, będzie rozsadzać system od środka.

Nie tylko rośliny były odporne na nowy klimat polityczny. Okazało się, że i ludzie nie chcą, nie rozumieją, nie obchodzi ich, mówiąc delikatnie, „historyczna konieczność” czy „wyroki historii”. Odpowiedzią na rutynę była nuda, nierzadko zapijana procentami. Inna sprawa, że wódka, chyba jedyny towar, którego było w okresie Peerelu pod dostatkiem, okazała się bardzo skutecznym środkiem czynienia ludzi biernymi i niezdarnymi do działania – przynajmniej w wymiarze politycznym. Propagandowe akcje antyalkoholowe czy późniejsza prohibicja skompromitowały się same, gdyż powszechnemu przyzwoleniu na picie wtórowało przeświadczenie, że bez czegoś mocniejszego nic się nie „załatwi”. Karykaturą przodownika pracy, który wznosi imponujący gmach przyszłości, stała się grupa podchmielonych robotników, którzy budują osiedle „Alternatywy 4”.



Krzywe ściany, osypujące się tynki, wszechobecna fuszerka – wszak „czy się stoi, czy się leży...”

Kokieteryjnie szczerzą się do widza Dwurnikowi *Junacy z Domaniewskiej* (1975, z cyklu *Warszawa*). Na tym zbiorowym portrecie czwórki z OHP w tle rozpościera się niedomalowane do końca miasto – niełatwo znaleźć na płótnach Dwurnika robotnika przy pracy, już prędzej przy małym piwku. Na jednym z obrazów z cyklu *Sportowcy pt. Pywo* (1973) widzimy trzech mężczyzn z kufłami w rękę (jeden adoruje kobietę). W tle buduje się osiedle: pudełkowate bloki stoją w rzędzie, żurawie nie opuściły jeszcze placu budowy, ale nieskorzy do pracy „Sportowcy” celebrytują gnuśny fajrant. Inny obraz wart tutaj wspomnienia to *Elewator zbożowy* (1971-1973, z cyklu *Chmury*), w którym można widzieć parodię płótna Aleksandra Kobzdeja *Podaj cegłę* (1950). Dwurnikowych budowniczych czerwonego muru trudno uznać za przodowników pracy znanych z malarstwa socrealistycznego. Zupełnie nie heroiczni, szpetni; ten z lewej ma w ustach papierosa, twarz robotnika z prawej wykrzywia grymas; jego czerwony nos sugeruje, że nie stroni od alkoholu. Mimo iż obrazy te są niezwykle anegdotyczne, oddziałują siłą symbolu. Równie dosadnie przedstawił pijany Peerel Jerzy Duda-Gracz w *Tryptyku polskim* (1972). Górna część tryptyku jest karykaturą *Śniadania na trawie* Maneta: „śniadanie”, w którym uczestniczą panowie w roboczych drelichach i dwie dziewczoje (jedna naga), jest obficie zakrapiane i odbywa się na placu budowy. Mimo wszystko nieprecyzyjnie wyliczono ryzyko, które niesie „czynnik ludzki” w toku wcielenia w życie utopii (świata przyszłości wspólnej dla wszystkich). Upadł system i każdy musiał wziąć przyszłość w swoje ręce.

Najpierw było pytanie: jaka przyszłość? i czyja przyszłość? moja? twoja? Już na pewno nie nasza, skoro we wspólne cele po 1989 roku większość przestała wierzyć. W czasach *przyszłości sprywatyzowanej*, o czym znów niejednokrotnie przypomina w swoich tekstach Bauman, pozostało ekstatycznie przeżywać chwile i wystrzegać się zbytej troski o jutro, a w jednym i drugim wypadku więzi

międzyludzkie przeważnie przeszkadzają. Teraz uprzywilejowani są ci, którzy mają dostęp do środków umożliwiających natychmiastowe zaspokajanie potrzeb. Lecz kultura konsumpcji – dziecko płynnej nowoczesności, cywilizacji nadmiaru – okazuje się zarazem kulturą odpadów. Jej drugą (ciemną) stronę tworzą stopy zbędnych kolorowych opakowań po produktach. Ponadto jest to kultura, która produkuje „ludzi-odpady”; spycha na śmietnik tych, co nie są w stanie, nie posiadając dość pieniędzy, napędzać maszyny konsumpcji¹⁵. Po części to ci sami ludzie, w których stary system zakorzenił bierność, przekonując, że skutecznie działa „w ich imieniu” – teraz zupełnie bezradni. I niby świat jest mobilny, a granice otwarte, lecz oni tkwią w swoim małym kręgu bez widoków na zmiany. To o nich jest *Warzywniak*. O tych, co są jak gołębia plaga, która zanieczyszcza idealną jakoby (i jakoby pozbawioną śmieci) rzeczywistość.

Kuternoga o przewisku Gebels okazuje się hodowcą gołębi pocztowych. Przypomnijmy tutaj postać gołębiarza Balcerka z serialu *Alternatywy 4*, który dostał przydział na mieszkanie w blokach. Gołębie, które zabiera ze sobą, będą utrapieniem Gospodarza Domu. Wprawdzie gołębie Gebelsa wyzdychały, gdy ten zmienił lokum, ale ich „krewniaków” jest na osiedlu sporo, a stadku ptaków odpowiada stadko bezrobotnych, których potencjału żadna władza nie będzie próbowała wykorzystać (nawet jeśli tylko czyniąc ich częścią rzeczywistości pozor). Do sterczących pod „budką” z piwem nie podejdziesz milicjant z pytaniem: „Obywatelu, wy nie w pracy?” Nikt nie będzie budował fasady, że przysłużą się większej sprawie.

Dziadek Emeryturka, żywy relikwiarz przyszłości (tylko *głowa już nie ta*), jest łącznikiem z czasami, których pamięć mają wymazać kolorowe czasopisma tak chętnie kupowane przez klientki sklepiku. Proszę „*Kobietę na Wysokich Obcasach*”, „*Kobietę Elegancką*”, „*Kobietę na Gorąco*” i *lakier do paznokci* – prosi jedna z nich. Tam przeczyta o „związkach partnerskich”, jak przystało na nowoczesną Europejkę. Małolaty wagarują, palą fajki pod warzywniakiem, przeklinają. Dwie zmizerowane nauczycielki wracają ze szkoły do domu – dzisiaj uczniowie rzucali w jedną z nich zapalkami. Na klatce śmierdzi moczem. Nikomu się nie przelewa i tylko czasu nie brak; Zegarek wciąż zerka, która godzina – taki ma nawyk... Ten świat nie dorasta do plastikowego Edenu rodem z „*Kobiety na Gorąco*”. Czy nikt nie zauważa, że i ten jest bezwartościową papką, którą karmi się masy?

Śmietnik

Sklep i śmietnik (poniekąd karykatura sklepu) – gdzie jest jeden, jest i drugi. Sklep – zwykle PSS „Spotem” – to fenomen, bez którego, jak i bez blokowiska i baru mlecznego, nie sposób było opowiedzieć (o) Peerelu. *Więc to już zawsze tak, zamiast gwiazdy pierwszej świetności dorsz drugiej świeżości, więc zawsze ziemia sztucznym miodem, rozwodnionym mlekiem będzie płynęła?*¹⁶ Permanentny niedobór i wszechpanujący erzac: wyroby czekoladopodobne, kawa z domieszką naturalnej, puste półki albo puste półki i ocet. *Braki, odrzuty, produkty zastępcze* – śmietnik w samym sercu sklepu. Jeśli się czegoś szukało, należało szukać nie tam, gdzie wskazywałby na to zdrowy rozsądek: *Tu jest kiosk Ruchu, ja, ja tu mięso mam!* – krzyczy sprzedawczyni w jednym z filmów Stanisława Barei. Kartki i talony, a jeśli towar, to spod lady – „żywy handel” odbywał się pokątnie, wszak państwową normą była „reglamentacja” żywności. PSS „Spo-

lem”, jako kraina nie-obfitości, zapisał osobny rozdział w dziejach peerelowskiej wielkiej usterki, za którą nikt nie czuł się odpowiedzialny¹⁷. Książki „życzeń-zażaleń” (i o nich Barański nakręcił nie tak dawno film dokumentalny: *Książka skarg i wniosków*, 2000) stwarzały złudzenie, że ktoś słyszy wołania niezadowolonych.

Przypomnijmy, że jedną z oznak transformacji gospodarczej stał się prawdziwy wysyp drobnych przedsiębiorców, których można było rozpoznać w latach 90. dzięki metalowym „szczekom” (to one otworzyły nową erę bazaru w Polsce), przenośnej wielkiej „walizce” wypełnionej półkami, którą można było rozłożyć wszędzie, oraz dzięki polowym łóżkom, które w plenerze zastępowały sklepowe lądy. Ci, którzy do niedawna handlowali deficytowymi produktami pokątnie, w III Rzeczypospolitej mogli rozwinąć skrzydła i „wyjść z podziemia”. W ich ofercie pojawiła się też nowa jakość – podróbki zachodnich towarów markowych, wciąż zbyt drogich dla dużej części społeczeństwa. Znow królują więc produkty zastępcze, szmira oraz kicz. Na największy śmietnik Europy wyrasta Stadion Dziesięciolecia – kolorowy jarmark, mizmasz wszystkiego (narodowości i towarów), na którym pojawili się, obok zwykłych kramarzy, także nowi „sportowcy wyczynowi” – cwaniacy, którzy czerpią nielegalne zyski ze sprzedaży pirackich płyt, narkotyków, broni, od których podobno można kupić nawet radziecki czołg.

W filmach Barańskiego miejsca, w których odbywa się handel, są jak zegary, które odliczają upływający czas. *Warzywniak, 360°* zamyka listę. Bo wcześniej sklep pojawia się np. w filmie *Niech cię odleci mara*, którego akcja toczy się w latach 50. Sklep ogólnospożywczy, prywatny interes rodziny Piaseckich: *Nasz mały sklepik to fenomen natury. Nie sklep, to psia budka – pomyślałby ktoś nie zorientowany w mechanice naszego miasteczka. Wytrawni znawcy zacierają jednak ręce i aż świszczą z podziwu. Gdy ktoś mówi u nas „Handel”, drugi od razu cmoka: „To dopiero życie!”. Gdy ma się do tego dobry punkt, to tak jakby los na loterii wygrał. To, co doprowadziło tylu wynalazców do domu wariatów, perpetuum mobile, działa u nas sprawnie, bez niepotrzebnego a nawet wprost unikanego rozgłosu.* Dla Józefa Piaseckiego (Bronisław Pawlik) jego sklep jest wszystkim, z obawą więc przyjmuje przemiany polityczne, które stawiają świat na głowie, przeczuwając, że niedługo nie będzie miejsca dla takich jak on. Małomiasteczkowego kapitalisty i jego prowadzonego w przedwojennym stylu interesu, „reliktu przeszłości”, władza ludowa tolerować nie zamierza. Nękania kontrolami i karami, bez szans na zaopatrzenie się w towar, bo hurtownie obsługują już tylko spółdzielnie produkcyjne, Piasecki musi się poddać. W dawnym sklepie swoje lokum znajduje składzik komunistycznych materiałów propagandowych: zamiast cukierków i artykułów spożywczych nowa pożywka dla mas: transparenty z nośnymi hasłami, czerwone flagi, portrety Stalina... Stary przedwojenny świat przeszedł w zapomnienie i jego miejsce zajął polityczny śmietnik.

Ważne miejsce zajmują w filmach Barańskiego jarmarki. *Targ to też wielka gra. Co wypadnie: hurt czy detal. Targ to dla matki* – mówi syn Piaseckich – *nie tylko interes. To nasza rozrywka; sport, w którym wygrywa ten, kto kupi więcej, taniej i lepiej (Niech cię odleci mara).* Na bazarze handluje starymi ciuchami Andzia, bohaterka *Kobiety z prowincji (dziaduje, jak powie jej koleżanka).* Niemniej to wspomniany *Kramarz* chyba najlepiej pokazuje, czym jest jarmark: że oznacza rywalizację między straganiarzami, trwałość ludowych tradycji, że panuje na jarmarku atmosfera święta, że to rytm kolorów i dźwięków (jak w *Karuzeli z Madon-*

nami Białoszewskiego?), że to odtrutka na peerelowską szarzyznę, że dla oszustów jest rajem i że szczęście kupione na targu jest iluzoryczne, bo rzeczy tam sprzedawane nie odznaczają się ani trwałością, ani pięknem (przynajmniej jeśli przyłożyć do nich obowiązujący kanon estetyczny) i wreszcie, że straganiarz musi podzielić los swoich towarów: nacieszyć gawieź, a potem czym prędzej odejść.

Powracając do tematu kramiarstwa w filmie *Alosza Shop, czyli kram Awdiejewa* (1999), Barański pokazuje z kolei, jakie formy przybiera biznes czasów transformacji. W postaci handlarza z bazaru – handlarza ze Wschodu, bo reżyser skupia się teraz na tych, którzy do Polski „przyjeżdżają zarobić” – wcielił się Alosza Awdiejew. Jeździ po różnych, większych lub mniejszych, krajowych targowiskach, śpiewa (rosyjskie ludowe melodie), opowiada dowcipne anegdoty (zaczepnięte z opowiadań Michała Zoszczenki) i sprzedaje, jak w piosence Włodzimierza Wysokiego *Na Pierowskim bazarze* (którą Awdiejew zresztą śpiewa), *barachło i chłam*: zegarki, grzałki, portfele oraz typowo rosyjskie towary, czyli lalki Matroszki, samowary, ale także – dzięki czemu jego oferta jeszcze sugestyniej oddaje „ducha czasu” – pamiątki po byłym ZSRR. Wśród nich mundury Armii Radzieckiej i ordery (jeden nawet ze Stalinem). Znalazły miejsce wśród jarmarcznej tandety. „Widmo komunizmu” (totalitarna mara, która wkroczyła w życie Piaseckich) i jego symbole wylądowały na straganie; dla jednych ma to posmak egzotyki, dla niektórych może jakiegoś sentymentu. Wiemy, że owo widmo wylądowało także w różnych muzeach komunizmu (najsłynniejszym jest zapewne *Grūto parkas* na Litwie), choć należałoby raczej powiedzieć: parkach rozrywki, biorąc pod uwagę głęboki kryzys reprezentacji przeszłości, którego „muzea” te są oznaką. Podobnie jak są oznaką *campowej* wrażliwości, ponowoczesnej mody na kicz, na którego obszarze zostały uplasowane różne formy oprawy ideologii (od architektury i sztuki w służbie propagandy władzy począwszy). Radzieckie medale będą więc gratką kolekcjonera i dla współczesnego postmodernisty-ironisty. Ale budzi też jakiś niepokój to oswojenie pamiątek po reżimie, zwłaszcza jeśli spróbować napisać ciąg dalszy tej historii – przypomnieć chociażby podkoszulki z Leninem, które w pewnym momencie zaczynają być w modzie. Wówczas znajdziemy się w świecie, w którym wszystko jest na sprzedaż... Już prawie w okolicach supermarketu, gdzie Zegarek z kumplami będą chcieli załapać się na promocję. Już bardzo blisko królestwa, w którym panującą ideologią staje się konsumpcja.

I tylko z pozoru współczesna, zglobalizowana i utowarowiona rzeczywistość, której supermarkety stały się filarem, smakuje inaczej niż ta z bazaru. Żłudny jest ów posmak luksusu, ponieważ gdy bliżej sprawię się przyjrzeć, jest to pseudoluksus towarów z wielkiego śmietnika. Masa produktów, a nawet nadmiar, ładnie opakowanych, problem w tym, że bublowatych; są takie, by można było się z nimi bez trudu rozstać, a spirala wyrzucania i kupowania kręciła się bez końca. Pozbawiony podmiotowości człowiek dołącza do stosu odpadów. Tym szybciej, im niższy status materialny, im mniej możliwości (także intelektualnych), by stworzyć sobie własny alternatywny świat i na to, co jest, spojrzeć z boku. Ale nie tylko ludzie pokroju Zegarka zapełnią ponowoczesny śmietnik; znajdzie się tam także ktoś, kto z pozoru ma z nimi niewiele wspólnego.

Warzywniak, 360°, zapis socjologiczny, w którym połączyły się drapieżność Dwurnika i wrażliwość społeczna Barańczaka, można skonstrastować z filmami

Marka Koterskiego, który przede wszystkim w *Dniu świra* (2002) również sonduje potransformacyjny polski „śmietnik”. Pamiętając jednak, że bohater Koterskiego to nie bezrobotny spod kiosku, ale sfrustrowany inteligent niemogący znaleźć swojego miejsca w kraju, który mimo iż wchodzi na drogę globalizacji, wciąż jednak nie przestaje przypominać osiedla „Alternatywy 4”. Choć nie ze względu na „kapitał społeczny”, nie ze względu na solidarność, która połączyła wszystkich w działaniach przeciwko despotycznemu dozorczy Stanisławowi Aniołowi – Aniołowi Stróżowi porządku. System upadł, bo *ludzie już go nie chcieli, a on sam już nie mógł...* (Bauman ponownie)¹⁸. Kapitał społeczny wyczerpał się, a wrogowie wciąż zmieniają twarz tak szybko, że nie można nadażyć (dziś terrorysta, jutro zbrojeniec) i nie wiadomo przeciw komu się zjednoczyć. Państwo, coraz bardziej zdane na łaskę globalnych rynków finansowych, z idei „opieki nad obywatelem” pragnie się czym prędzej wycofać. Ludzie zostali pozostawieni samym sobie i teraz swoje wewnętrzne frustracje przerculują na sąsiada. Drażnią się nawzajem praktykowaniem osobliwych zwyczajów i złorzeczą jeden drugiemu (*Modlitwa Polaka*, którą wieczorem rozbrzmiewa osiedle w filmie Koterskiego, przyczynek do „dziejów polskiej zawiści”, w czasach-bez-przyszłości brzmi szczególnie dramatycznie). Może i nie jest im do śmiechu, ale z zewnątrz i tak wciąż przypominają bohaterów jakiejś wielkiej farsy. W przypadku *Dnia świra* miejscem akcji przez większą część filmu jest właśnie blokowisko, a bohaterami osiedlowe oryginały, na czele z cierpiącym na nerwicę natręctw Adasiem Miauczyńskim. Miauczyński czuje się nikomu niepotrzebny. Wszystko i wszyscy go irytują – od dźwięków za oknem i za ścianą po spotykanych w sklepie i na klatce sąsiadów. Czuje, że jest „nadliczbowy”, skazany nie na życie pełnią życia, lecz na bierne bytowanie. Przyszłości już żadnej przed sobą nie widzi. Wie, że w wyścigu po kartę kredytową, którą się mierzy wartość człowieka, jako szary polonista szans żadnych nie ma. Idealista, dla którego wciąż ważniejsze jest być niż mieć, nie pasuje do nowej rzeczywistości. Nie pasował i „wtedy”, ale wtedy miał chociaż nadzieję, która prysła: *Przez pięć lat stron tysiące, młodość w bibliotekach. A potem bida, bida i rozczarowanie! A potem beznadzieja i starość pariasa, i wszech porażająca nas wszystkich pogarda władzy, od dyktatury, aż po demokrację, która nas, kałamarzy, ma za mniej niż zero. Dlaczego władza każdej maści ma mnie za nic? Czy czerwona, czy biała, jestem dla niej śmieciem...*

Sportowcy

Choć z pozoru bohaterów *Warzywniaka* różni od Miauczyńskiego wszystko, Zegarek i jego koleś to także ludzie nadliczbowi, „na przemiał” – jak w opowiadaniu Jaworskiego dosłownie skazani na śmietnik. Nie otwierają się przed nimi żadne perspektywy. Żyją z dnia na dzień; jeśli powiedzieć – „spontanicznie”, to powiedzieć tyle, że żadne konwencje obyczajowe ich nie hamują. Bodziec – reakcja – brak refleksji. Nie rozumieją politycznych subtelności ani drugiego dna polityki, które aż nazbyt wyraziście widzi (i przeżywa) tzw. inteligent. Biorą świat, jaki jest. Nikt też nie oczekuje od nich więcej niż konsumowania. Niestety, stopień i jakość tegoż determinuje zasobność portfela. I tak zamyka się koło, 360°. Do tego dochodzi syndrom Polaka-pijaka – i znów przypomina się Koterski z filmem *Wszyscy jesteśmy Chrystusami* (2006), a ściślej jedna symboliczna sekwencja. W tej historii upadania coraz niżej i niżej, w jednej z początkowych scen

pojawia się ogromne wysypisko śmieci, na którym leży zapity, półprzytomny główny bohater. Zegarek nie przeżywa egzystencjalnego lęku Miauczynskiego. Chociaż... gdy promile już są we krwi... przyjdzie czas i na „filozofowanie”.

Z duetu Barański-Dwurnik to temu drugiemu tak naprawdę blisko do Koterskiego. A to ze względu na skłonność do hiperbolizacji i groteski, karykaturalizację świata przedstawionego m.in. przez sprowadzanie dylematów egzystencji do fizjologii, a także wartościujące pokazywanie problemów współczesności. I jakkolwiek karkołomne mogą się zdawać porównania niezwykle ekspresyjnego malarstwa Dwurnika i sztuki filmowej w ogóle, trochę już napisano na ten temat. Obrazy artysty z lat 70. i 80., zwłaszcza cykle *Sportowcy* i *Robotnicy*, wielu przywodzą na myśl *Rejs* Marka (1970) Piwowskiego. Film kultowy; „pijany statek” na Wiśle – na pozór kabaret, ale nie do końca, bo ten świat na wspak stał się rzeczywistością. Łukasz Gorczyca i Michał Kaczyński oprócz *Rejsu* przywołują także filmy Kondratiuka – zapomnieli o filmach Stanisława Barei – oraz takie osobowości kina, jak Jan Himilbach (także jako autor scenariuszy) czy Zdzisław Maklakiewicz, którzy idealnie mogliby się wcielić w bohaterów Dwurnikowych obrazów z okresu Peerelu¹⁹. I jakby „na Himilbacha” stylizuje się Krzysztof Pluskota, który Zegarkowi i innym bohaterom *Warzywniaka* użyczył głosu.

Warzywniak zajmie też zapewne ważne miejsce w historii polskiej animacji. Pewnie gdzieś obok *Ostrego filmu zaangażowanego* Juliana Antonisza (Antoniszczaka) z 1979 roku. To historia sprytniej emerytki, która dorabia sobie w kiosku z gazetami i staje się przyczyną – a dokładniej jej pazerność – upadku miejskiego życia kulturalnego. Babcia w czasie jednej zmiany pracuje w dwóch kioskach, przeczolgując się z jednego do drugiego podziemnym tunelem, który wcześniej sama przekopała. Ale resztki ziemi dostają się do gazet. Przychodzi kontrola i emerytka zostaje ukarana – nie tylko zresztą ona. Zamykają wszystkie kioski w mieście, a tymczasem to na nich właśnie wisiały afisze teatralne i filmowe. Dramat jest tym większy, że Polska ma przecież swoją szkołę plakatu! Żart wycelowany w filmy propagandowe Peerelu wart jest tutaj przypomnienia z wielu względów. Pomijając parakryminalną intrygę, należy zwrócić uwagę na sposób narracji filmu stylizowanego na polską przyśpiewkę ludową, a także na dość „oryginalną” osobowość głównej bohaterki – przebiegłej starszej pani, która mogłaby być doskonałą ilustracją powiedzenia „Polak potrafi”. To wszystko tworzy koloryt miejsca, swoisty *genius loci*, który Antoniszczak odmalowuje za pomocą ekspresyjnej plamy i ocierającego się o karykaturę drapieżnego rysunku, estetyki bardzo bliskiej Dwurnikowi. Cwaną emerytkę Antoniszczaka i bohaterów płócien Dwurnika sporo łączy; do *Sportowców* tego ostatniego dołącza wszak sprytna *Srajbabka* (1974, cykl *Sportowcy*), czyli tzw. babcia klozetowa swą działalnością potwierdzająca potoczne przekonanie, że tylko pieniąż nie śmierdzi.

Akwarele i gwasze do *Warzywniaka*, 360° – na potrzeby filmu Dwurnik stworzył ich kilkaset – należy widzieć w kontekście jego serii obrazów *Podróże autostopem* oraz wspomnianego już cyklu *Sportowcy*, na którym polscy „ułani” w coraz to nowych wydaniach ćwiczyli, jak przetrwać w państwie realnego socjalizmu, a przy okazji trochę się rozerwać. W kraju „sportowców” panuje *siernieżny seksizm i tandetna tolerancja* [czytaj: zgoda/obojętność na patologię podszytą satysfakcją, że inni mają gorzej – przyp. P. C.] – pisali Gorczyca i Kaczyński, przypominając takie obrazy Dwurnika, jak *Gwałt na wsi* (1974) czy *Psie spojrze-*

nia (1972)²⁰. Kolejne wcielenia zajętych nieróbstwem *Junaków z Domaniewskiej* można było rozpoznać po tym, że nosili sportowe podkoszulki, palili „Sporty” i gapili się w obfite biusty napotkanych dam. *Pars pro toto* współczesnego sportowca staje się Wnusio: *krewność z krwi i kość z kości, dres z dresu, telefon komórkowy z telefonu komórkowego*, który adoruje małe „towary”. Erotyka spod warzywniaka jest wulgarna i „śmietnikowa”. Zegarek i jego towarzysze lubieżnym wzrokiem „obłapiają” kształtne sklepowe, gdy te do kosza na śmieci ładują kartonowe odpady. Prymitywne instynkty upodabniają ich do zwierzątek, co znajduje odzwierciedlenie w niektórych fizjonomiach – Wnusio ma świński ryjek, a z głowy wyrastają mu rogi. Takie groteskowe, na poły fantastyczne stwory królują od dawna na obrazach Dwurnika. Ale również podejmowany przez artystę od wielu lat temat miasta znalazł w *Warzywniaku* swoją kontynuację. Znana z *Podróżny autostopem* charakterystycznie malowana czy raczej „rysowana pędzelnikiem” kolorowa architektura (nie szara wielka płyta, którą na hasło „blokowisko” przywołuje się w pamięci), wraz z najbardziej barwnym elementem osiedla – warzywniakiem, który przypomina mały namiot cyrkowy albo odpustową karuzele – ta trochę „pstrokata” sceneria stanowi tło zmagani współczesnych *Sportowców*²¹, by nocą stać się jednym z Dwurnikowych *Niebieskich miast* – pustoszącym i pogrążonym w melancholii. Jak kiedyś, „za Jaruzelskiego”, ich poprzednicy czekali na magiczną 13.00, godzinę końca prohibicji, tak teraz Sportowcy spod warzywniaka wyczekują aż wybije 7.00, kiedy to dwie Jolki: *Jolka Duża z dużymi melonami* i *Jolka Większa z większymi melonami*, otworzą wreszcie warzywniak, a piwo nada życiu głębszy sens.

Czipsy

W alkoholowym zamroczeniu, powalony przez zbrojeńca, tonący w błękiecie Zegarek zaczyna – tak mu się przynajmniej wydaje – rozumieć. Rozumieć, że jego życie jest jak *opakowanie po czipsach bekonowych, które wiatr unosi nad garaże blaszaki*. Zegarek marzy o raj – jego wyśniona utopia to warzywniak otwarty całą dobę. Można się domyślać, że to świat, w którym nie byłoby śmietników i nie byłoby „ludzi na przemiał”. Taki wyśniony, doskonały świat, w którym *środek okręgu jest wszędzie, a obwód nigdzie*: albo świat konsumpcji pozbawiony „konsumentów wybrakowanych”, albo mały alkoholowy azyl, gdzie wszystko jest nieważne. Tak czy inaczej, świat bez przyszłości – utopia wiecznego teraz.

PATRYCJA CEMBRZYŃSKA

¹ K. Jaworski, *Warzywniak, 360°*, „Twórczość” 2001, nr 12, s. 6-21.

² *Warzywniak, 360°*, 24 min, rok produkcji: 2006, Studio Miniatur Filmowych w Warszawie, Telewizja Polska – Agencja Filmowa; 2007: Międzynarodowy Festiwal Filmowy „Era Nowe Horyzonty” – nagroda w kategorii filmów animowanych.

³ A. Piotrowska, *Wielobranżowa budka z piwem*, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 17, s. 20.

⁴ Zob. E. Rybicka, *Blokwidła Mirona Białoszewskiego, czyli terapia wierszem*, „Autoportret” 2005, nr 4 (13), s. 42-45; M. Białoszewski, *Rozkurz*, Warszawa 1998, zwłaszcza s. 71 i nn.

⁵ Zob. M. Rychlewski, *W domach z betonu. O Tryptyku... Stanisława Barańczaka*, „Polonistyka” 2006, nr 3, s. 23-26.

⁶ Za: S. Barańczak, *159 wierszy*, Kraków 1990, s. 94 (wiersz pochodzi z tomu: *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu* z 1980 roku).

- ⁷ Impresja interesująca także ze względu na rozmaitość rozwiązań formalnych, od animacji po zabiegi eksperymentalne z równoczesnym pokazywaniem kilku zdarzeń w tym samym kadrze, chociaż rozszczepionym na mniejsze części (stąd *Miasto* porównywano niekiedy z filmami Zbigniewa Rybczyńskiego) – zob. M. Karbowski, *Dziesięć pierwszych lat. O twórczości Andrzeja Barańskiego*, „Film” 1984, nr 20, s. 14-15.
- ⁸ Por. M. Rychlewski, *W domach z betonu...* dz. cyt. Dodajmy, że swego rodzaju podsumowaniem tematyki „blokowej” była wystawa w 2007 roku w Centrum Sztuki Współczesnej „Zamek Ujazdowski” w Warszawie pt. *Betonowe dziedzictwo. Od Le Corbusiera do blokersów*, gdzie pokazywano m.in. wspomniany film *Blok* H. Neumanna, a także film S. Latkowskiego *Blokersi* (2001); i niejako zamykając temat, można tutaj wymienić także internetową powieść Sławka Shuty *Blok* z rysunkami Marcina Maciejowskiego (zob. www.blok.art.pl); zob. także A. Szeffel, *Osiedle, czyli współczesność. O blokowiskach w kinie*, „Autoportret” 2005, nr 4 (13), s. 34-37 – autorka przypomina m.in. znaczenie osiedla mieszkaniowego dla filmów Krzysztofa Kieślowskiego (*Dekalog*) czy Marka Bukowskiego (*Blok.pl*, 2001).
- ⁹ Zapożyczam sformułowanie z analiz Zygmunta Baumana.
- ¹⁰ M. Rychlewski, *W domach z betonu...* dz. cyt., s. 25.
- ¹¹ Zob. M. Karbowski, dz. cyt., s. 14; tu drobne uściślenie, bo jak słusznie zauważa Sebastian Jagielski, w filmach Barańskiego wyróżnić można dwa kontrastujące ze sobą spojrzenia: zdystansowane i nostalgiczne – z jednej strony reżyser patrzy na otaczający świat jakby z boku, jako obcy, ale z drugiej strony z pewną czułością, jako na coś „swojego”, za czym się tęskni albo przyjdzie tęsknić: *źródłem drugiego [spojrzenia] jest pamięć o przeszłości (cudzej, ale i swojej; obcej, ale jakby bliskiej) (...)* – zob. S. Jagielski, *Być w świecie, którego już nie ma. Kino Andrzeja Barańskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 59, s. 174-193.
- ¹² Sformułowanie Sebastiana Jagielskiego. S. Jagielski, dz. cyt., s. 181.
- ¹³ Zob. S. Barańczak, *159 wierszy*, dz. cyt. – także zob. takie wiersze, jak np. *Pan tu nie stał czy Każdy może stać*.
- ¹⁴ C. Łazarkiewicz, *Sadźmy ryż, budujemy socjalizm*, „Gazeta Wyborcza” z 29.06.2000: cotygodniowy dodatek do „GW” „Magazyn” 2000, nr 26, s. 6-10; zob. również A. Bikont, S. Zagórski, *Burzliwe dzieje gruszek na wierzbie*, „Gazeta Wyborcza” z 1-2.08.1998, s. 12-15 (autorzy omawiają teorię T. Łysenki, także bibliografia przedmiotowa).
- ¹⁵ Problemowi przyszłości i życia bez przyszłości Bauman poświęcił m.in. esej *Pięć przewidywań i mnóstwo zastrzeżeń*, w: *Futuryzm miast przemysłowych. 100 lat Wolfsburga i Nowej Huty*, red. M. Kaltwasser, E. Majewska, K. Szreder, Kraków 2007, s. 74-84 (pierwodruk w antologii *PL + 50* pod red. J. Dukaja) – stamtąd cytaty; na temat ludzi nadliczbowych – zob. Z. Bauman, *Życie na przemiał*, tłum. T. Kunz, Kraków 2004.
- ¹⁶ Zob. S. Barańczak, *Braki, odrzuty, produkty zastępcze*, w: S. Barańczak, *159 wierszy*, dz. cyt., s. 128.
- ¹⁷ Por. M. Łuczak, *Miś, czyli rzecz o Stanisławie Barei*, Warszawa 2001, s. 9-16.
- ¹⁸ Z. Bauman, *Pięć przewidywań i mnóstwo zastrzeżeń*, dz. cyt., s. 76.
- ¹⁹ Zob. Ł. Gorczyca, M. Kaczyński, *Kto ci rękę rozmacha? Edward Dwurnik i polskie sporty ekstremalne*, w: *Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy*, Narodowa Galeria Sztuki „Zachęta”, Warszawa 2001, s. 13-19 (katalog wystawy).
- ²⁰ Tamże.
- ²¹ Warto tutaj zasygnalizować, że twórczość Dwurnika stała się ważnym punktem odniesienia dla artystów młodszego pokolenia, zwłaszcza tych, którzy w latach 90. tworzyli słynną Grupę Ładnie (Marcin Maciejowski, Wilhelm Sasnal, Rafał Bujnowski) – np. dreziarze z obrazów Maciejowskiego to jakby nie było współcześni „Sportowcy”. Gdy o *Warzywniaku* mowa, trudno nie przypomnieć też quasi-komiksu *Produkt Polski* autorstwa Sławka Shuty (Kraków 2005, wyd. Korporacja Ha!art) – podręcznika konsumpcjonizmu, który obnaża wady współczesnych Polaków zawieszonych w opisywanym tutaj „miedzyczasie”, na pograniczu „epok”. Co Polska po 1989 roku ma do zaoferowania? Co jej zaoferowano? Kult reklamy i kult konsumpcji, a także kult przedsiębiorczości konfrontuje z obrazem bezrobocia Janek Koza w swoich dowcipnych filmikach animowanych (stylizowanych na reklamówki telewizyjne), np. w filmie *Rodzimny interes* (1996) – to historyjka o tym, jak w obliczu bezrobocia przedsiębiorcza rodzina postanawia wziąć sprawy w swoje ręce i zaczyna działać w branży erotycznej.