

# Już tylko Kiler

## Kino końca postkomunizmu

MICHAŁ PIEPIÓRKA

Jadwiga Staniszkis pierwszą dekadę po transformacyjnym przełomie nazwała okresem postkomunizmu <sup>1</sup>. Wiązałby się on, najogólniej mówiąc, z przejściem przez byłą nomenklaturę władzy ekonomicznej w zamian za polityczną. Stworzony przez socjologkę opis zakulisowych działań rozgrywających się na styku polityki i biznesu koresponduje z narracją filmów składających się na tzw. kino bandyckie. Filmy takie jak *Psy* (1992) Władysława Pasikowskiego, *Miasto prywatne* (1994) Jacka Skalskiego czy dwie części *Młodych wilków* (1995, 1997) Jarosława Żamojdy były, jak pisali Mirosław Przyłipiak i Jerzy Szyłak, *wyrazicielami bardzo określonych nastrojów i niepokojów społecznych* <sup>2</sup>. Kino bandyckie wyrażało frustrację społeczeństwa niezadowolonego z powodu pogarszającego się poziomu życia, co łączono nie tylko z niejawnymi działaniami byłej nomenklatury, ale również ze sprzeniewierzeniem się przez nowy obóz rządzący ideałom solidarnościowym. Z czasem jednak narracja kina bandyckiego na temat współczesnej Polski straciła moc opisu, zwyczajnie się wyczerpała, bo przestała być refleksem nastrojów społecznych, o czym również wspominali Przyłipiak i Szyłak <sup>3</sup>. Stało się tak pod koniec dekady – symbolicznym zamknięciem nurtu miała być według badaczy premiera *Kilera* (1997) Juliusza Machulskiego, który parodiował konwencje kina bandyckiego – czyli wtedy, gdy według Staniszkis skończył się postkomunizm.

### Kino bandyckie, czyli kino postkomunizmu

*Rok 1989 został uznany za koniec komunizmu. Rok 1999 (...) to czas, w którym, moim zdaniem, skończył się postkomunizm. Inaczej – skończyła się pierwsza faza transformacji, która nastąpiła bezpośrednio po komunizmie i czerpała obficie z jego instytucjonalnego i „układowego” dziedzictwa* <sup>4</sup> – pisała Jadwiga Staniszkis. Według socjologki postkomunizm łączył się z kontrolowaniem gospodarki po 1989 r. przez ludzi związanych ze starym systemem, którzy w zamian oddali władzę polityczną – hierarchie pozostały więc te same, a przełom Okrągłego Stołu to według Staniszkis nic innego jak *zakamufLOWANA ciągłość* <sup>5</sup>.

Według tej teorii to właśnie byli komuniści zyskali najwięcej na transformacji i to oni stali się grupą osób uprzywilejowanych. Pierwszym filmem, który podjął ten temat, a tym samym zajrzał za fasadę nowo powstałej demokracji, by odsłonić bandyckie interesy grup działających na styku polityki i gospodarki, były *Psy* <sup>6</sup>. Właśnie ten element zdecydował o nowatorstwie dzieła Pasikowskiego i jego „sensacyjności”, rozumianej jako odkrywanie utajonej (choć niekoniecznie prawdziwej) rzeczywistości <sup>7</sup>. Motyw ujawniania tego, co kryje się za fasadą polskiej polityki i gospodarki, przejmą kolejne filmy wzorujące się na *Psach* <sup>8</sup>.

Pasikowski opowiadał o narodzinach mafijnych zależności i współpracy gangsterów z wysoko postawionymi decydentami służb. Przy okazji zasugerował, kto w największym stopniu skorzystał z nowego politycznego rozdania. W jednej ze scen można usłyszeć rozmowę między dwoma byłymi funkcjonariuszami SB: *Panie poruczniku, co teraz będzie? – Nic, będzie tak samo albo lepiej.* Te słowa ilustrują sytuację, w jakiej znaleźli się szeroko rozumiani „ludzie starego systemu” zarówno według Jadwigi Staniszkis, jak i narracji *Psów*. Okazuje się, że funkcjonariusze znienawidzonych przez społeczeństwo służb nie tylko nie znaleźli się na marginesie życia publicznego, ale wręcz mogą twierdzić, że odtąd będzie im jeszcze lepiej. Przedstawiona w ten sposób potransformacyjna Polska zdaje się bezpośrednim przedłużeniem starego systemu. W nowej rzeczywistości wcześniejsze zależności, znajomości i wpływy nadal są w cenie, a nawet generują ponadprzeciętne zyski, co potwierdzają nielegalne interesy negatywnie zweryfikowanych funkcjonariuszy, którzy w filmie reprezentują ludzi „postkomuny”: majora Grossa i Olo Żwirskiego. Ten drugi staje się przeciwieństwem Franza Maurera, który nie idzie na układy z mafią, i tym samym staje się ofiarą finansowej degradacji. Olo natomiast bez trudu wspina się po drabinie korzyści materialnych, dzięki czemu zdobywa dziewczynę byłego przyjaciela – Andżelę. W tym czasie Franz traci dom, samochód, a ostatecznie również kochankę.

### Parodystyczne, sensacyjne, androgyniczne, czyli przełom

Kres postkomunizmu przyszedł, jak twierdzi Staniszkis, pod koniec dekady. Przyczyną załamania się nowego porządku była globalizacja, za sprawą której polska gospodarka, a z nią cała transformacja, wkroczyła w nowe stadium rozwoju. Oligarchiczny system zbudowany i sterowany przez byłą nomenklaturę w latach 90. okazał się za słaby, by utrzymać się w systemie globalizacji, która zdominowała polski rynek. Załamanie się postkomunizmu zbiegło się w czasie z kryzysem przedstawiania, w którym potransformacyjną traumę tłumaczyło się żywotnością starego systemu.

Zmiana ta dokonała się nie tylko na poziomie produkcji filmowej, ale również w preferencjach widzów. Arkadiusz Lewicki <sup>9</sup> wyodrębnił w polskim kinie popularnym tego okresu trzy częściowo na siebie zachodzące etapy: w pierwszym, obejmującym lata 1992-1999, dominowało „kino męskie”; drugi, trwający od roku 1997 do 2003, badacz nazwał okresem „kina androgynicznego”; natomiast trzeci zaczął się w roku 2003 i został zdominowany przez kino „kobiecy”. Trzy odpowiadające tym etapom konwencje to filmy bandyckie, komedie bandyckie (z *Kilerem* na czele) i komedie romantyczne (na rok 2003 przypada premiera filmu Ryszarda Zatorskiego *Nigdy w życiu!*, który zapoczątkował tryumfalny marsz tego gatunku przez rodzime sale kinowe). Ta periodyzacja nakłada się na różnicę między kinem postkomunistycznym (zarówno kino bandyckie, jak i filmy stanowiące wariacje na jego temat <sup>10</sup>) a kinem nowego okresu polskiej transformacji (nurt „kobiecy” albo też, by sięgnąć po terminologię ekonomiczną, „kino korporacyjne” czy „zglobalizowane” <sup>11</sup>).

W artykule tym interesuje mnie zmiana, jaka zaszła w rodzimej kinematografii między pierwszym z wyodrębnionych przez Lewickiego okresów a drugim. Zajmę się więc filmami, które można byłoby zaliczyć do „kina końca postkomunizmu”.

Obok wspomnianych komedii bandyckich można w ten sposób określić również filmy sensacyjne (choć bardziej pasuje do nich określenie „filmy policyjne”) powstające na przełomie dekad.

### Filmy Wojciecha Wójcika, czyli na Zachód

Wraz z wyczerpaniem się konwencji kina bandyckiego filmy opowiadające o policjantach, agentach, mafii i nieuczciwych biznesmenach straciły na popularności i przeszły z kin do telewizji, gdzie powstawały kolejne serie z akcją osadzoną w środowisku policyjnym. Jednak wymienione wyżej postacie nie zniknęły zupełnie z wielkiego ekranu, a to za sprawą dwóch twórców, Wojciecha Wójcika i Patryka Vegi. Pierwszy znany jest przede wszystkim jako twórca telewizyjnego hitu – *Ekstradycja* (1995-1998). Na fali popularności serialu Wójcik zrealizował film kinowy *Ostatnia misja* (1999), a kilka lat później powrócił z kinową wersją swojego kolejnego serialowego przeboju *Sfora. Bez litości* (2002). Film drugiego z reżyserów, *Pitbull* (2005), również łączy się z sukcesem poprzedzającego go serialu.

Wymienione tytuły istotnie różnią się od filmów z nurtu bandyckiego. Zmiana systemu nie jest dla nich najważniejszym punktem odniesienia, skupiają się na codziennym życiu policjantów w jednym z typowych krajów Europy, jakim jest tutaj Polska. Zważywszy na wyraźny niedobór akcji, trudno je nawet nazwać filmami sensacyjnymi, to raczej kino obyczajowe rozgrywające się w świecie mafiosów, gangsterów i policjantów. Widać to zwłaszcza w *Pitbullu*, wyraźnie skupionym na życiu osobistym bohaterów, a nie na sprawach, które mają do rozwiązania na służbie.

Filmom Wójcika nieco bliżej do kina sensacyjnego z lat 90. Reżysera interesuje styk mafii, biznesu, policji i polityki, chętnie odnosi się do głośnych afer. Sztafaż jego filmów przywołuje na myśl kino postkomunistyczne, jednak retoryka jest inna. W obu filmach Wójcika głównym czarnym charakterem jest nieuczciwy biznesmen, choć krytyce zostają poddani również wysoko postawieni urzędnicy państwowi, którzy wdali się w korupcyjne związki z przedsiębiorcami. W *Ostatniej misji* negatywną postacią jest Józef Muran, na którego świat przestępczy wydał wyrok śmierci. W *Sforze...* – Ryszard Starewicz, mafioso ściśle współpracujący z anonimowym, bardzo wpływowym biznesmenem, nazywanym przez gazety „ostatnim nieprzekupnym”. Teza Wójcika przypomina tę postawioną w filmach z lat 90.: Polska omotana jest siecią mafijnych układów, w które uwikłani są policjanci, prokuratorzy, sędziowie i przedsiębiorcy. Na świat przedstawiony w obu filmach składają się wyobrażenia o Polsce jako kraju targanym aferami z pogranicza polityki i biznesu<sup>12</sup>.

Z żadnego z tych filmów nie przebija jednak tak wielkie rozczarowanie nową rzeczywistością jak z *Psów* czy *Młodych wilków*. Transformacja w zasadzie twórców nie obchodzi. Nikt nie wspomina o starym ustroju, nie pojawiają się byli przedstawiciele służb, biznesmeni nie mają nic wspólnego z dawną nomenklaturą. Przedstawiony w filmach stan rzeczy wydaje się smutną normą typowego europejskiego kraju. Inaczej niż w filmach z lat 90. afery są szybko ujawniane przez dzielnych i nieprzekupnych funkcjonariuszy. We wcześniejszych realizacjach wszystko tonęło w moralnej szarości, u Wójcika podział ról jest czytelny i niezmienny<sup>13</sup>. W *Ostatniej misji* przeciwwagą dla skorumpowanego Murana jest komisarz Sobczak, stary policjant, który *za komuny był przeciw i teraz jest przeciw*.

Zachowuje godną podziwu niezależność, dlatego, jak sam mówi, *teraz też nie będzie awansować*. Choć te słowa mogłyby oznaczać, że III Rzeczpospolita i PRL niewiele się od siebie różnią, bo nadal u władzy są ludzie skorumpowani i skompromitowani moralnie, to jednak różnica między starymi a nowymi czasami jest zasadnicza. Afery zostają odkryte, a winni ukarani, nawet jeśli to osoby wysoko postawione. Dobro i sprawiedliwość tryumfują, nic nie jest zamiecione pod dywan, a mafijne układy zostają rozbite. Państwo u Wójcika uzyskuje legitymację praworządności – przedstawione wydarzenia świadczą jedynie o zachwianiu równowagi, chwilowej niedyspozycji systemu. Podobnie jest z polskim biznesem. Muran zostaje jednogłośnie usunięty z Rady Biznesu, ponieważ nie przestrzegał obowiązujących standardów etycznych. By się przekonać, jak bardzo wizja polskiej rzeczywistości stworzona przez Wójcika różni się od tej proponowanej przez twórców w latach 90. – co przekłada się też na różnicę między kinem postkomunistycznym a kinem tworzoną po 1999 r. – wystarczy porównać scenę wyrzucenia Murana za jego biznesowe machlojki z fragmentem *Młodych wilków* ½ ukazującym obrady Forum Polskiego Biznesu, podczas których rodziła się mafia.

Polska u Wójcika nie jest już krajem podległym postkomunistycznemu układowi, teraz rządzą nim globalne mechanizmy rynkowe – co jest zgodne z tezą Staniszkis. Punktem odniesienia jest Zachód – Paryż i Waszyngton, a nie Moskwa. Nielegalne interesy Murana sięgają Francji, natomiast Sobczak wpada od czasu do czasu na partyjkę szachów do stacjonującego w Polsce funkcjonariusza FBI.

Ta sama narracja o Polsce towarzyszy *Sforze*... Akcja filmu również toczy się wokół mafii, nieuczciwych biznesmenów i przekupnych urzędników. Jednak na przeciw „sił zła”, niebędących już spadkiem po starym systemie, staje tytułowa Sfora, czterech koledzy: prokurator i trzech uczciwych policjantów, z których jeden zostaje zamordowany na początku filmu. Przyjaciele postanawiają go pomścić, odrzucają jednak rozwiązania siłowe. Są szlachetni i uczciwi, czasami muszą nagiąć prawo, ale robią to w dobrej wierze. Choć ich bezpośrednia motywacja jest osobista, to w ostatecznym rozrachunku służą wspólnocie.

### ***Pitbull*, czyli niewydolność systemu**

Zupełnie inny charakter kulturowy ma narracja o III Rzeczypospolitej, po którą sięgnął Vega w *Pitbullu*. Różni się ona zasadniczo zarówno od tego, co proponowali twórcy kina postkomunistycznego, jak i od uładowych, etycznie czarno-białych dzieł Wójcika. Film ma strukturę epizodyczną, fragmentaryczne części mają się złożyć na obraz życia i pracy policjantów z wydziału zabójstw. W tle przewija się sprawa ormiańskiego mafiosa Saida, stróże prawa są wzywani na kolejne oględziny miejsc zbrodni, ale to nie kryminalna zagadka jest istotą filmu. Z zebranych epizodów, które jak twierdzi reżyser, zostały nakręcone na podstawie autentycznych historii, wybranych spośród kilkuset opowiedzianych przez polskich policjantów<sup>14</sup>, powstał przygnębiający obraz warunków pracy policji i funkcjonowania polskiego państwa. Gabinety bohaterów Vegi wyglądają, jakby od kilkudziesięciu lat nic się w nich nie zmieniło. Płace nie wystarczają na normalne życie. By utrzymać syna, jeden z policjantów musi zatrudnić się nielegalnie jako ochroniarz na parkingu. Zapożycza się nawet u gangsterów, z którymi policjanci starają się żyć we względnej zgodzie.

*Pitbull* to powrót do moralnego rozmycia, charakterystycznego dla kina bandyckiego. Jednak powodem tej etycznej względności nie jest spuścizna poprzedniego systemu. Nie zobaczymy tu – tak jak nie widzieliśmy w filmach Wójcika – byłych agentów i milicjantów czy nomenklaturowych biznesmenów. Paradoksalnie jednak, sam reżyser źródło problemów swoich bohaterów widzi właśnie w odcięciu się policji od starego systemu: *po 1989 roku nastąpiły masowe zwolnienia z milicji, co moim zdaniem było błędem, bo nie wszyscy zajmowali się inwigilacją księży czy tropieniem opozycji. W efekcie nie miał kto szkolić tych nowo przyjętych do pracy żółtodziobów. Trzeba było kilkunastu lat, żeby powstała w policji nowa generacja fachowców. Zapłaciliśmy za to wszyscy, choćby wzrostem przestępczości zorganizowanej*<sup>15</sup>. W filmie jednak o tej zerwanej ciągłości się nie wspomina.

*Pitbull* jest również komentarzem do społecznego wymiaru polskiej rzeczywistości. Jak zauważyła Ewa Mazierska, krytykowana przez filmowych publicystów wizualna brzydota dzieła Vegi znakomicie koresponduje z brzydotą świata jego bohaterów<sup>16</sup>. Odwiedzane przez policjantów mieszkania są brudne, ciasne i niewiele różnią się od domów funkcjonariuszy. Oni sami na skutek pracy w ciągłym stresie, braku czasu i biedy zmagają się z problemami zdrowotnymi. Niestety, polska służba zdrowia jest równie uboga i niewydolna – cierpiący na alkoholizm bohater musi leżeć na szpitalnym korytarzu, bo zabrakło dla niego miejsca w sali.

Przedstawiony w filmie Vegi obraz Polski jest skrajnie negatywny, przy czym w fabule nie pojawia się sugestia, że zła kondycja polskiego społeczeństwa ma swoje źródła w utrzymywaniu się starych politycznych hierarchii. Zło bierze się raczej z niewydolności samego systemu i z wadliwego funkcjonowania państwa, co nie jest jednak spowodowane działalnością byłych agentów czy nomenklatury. Konrad J. Zarębski pisał, że z *Pitbulla* emanuje niepokój<sup>17</sup>. Policjanci są opieszali i bywają nieskuteczni, funkcjonariusze systemu, zamiast zamykać gangsterów do więzienia, paktują z nimi, a społeczeństwo żyje w nędzy. A zatem dramatycznie niski poziom życia i pracy bohaterów idzie w parze ze złym stanem państwa. Ale choć trudno nie dostrzec związku między najnowszą historią Polski a stanem jej instytucji i poziomem życia obywateli, to filmie nie przykładą się dużej wagi do przeszłości. Przedstawione problemy to codzienność typowego kraju tej części Europy; spadek po komunizmie odgrywa coraz mniejszą rolę w życiu wspólnoty i nie może być usprawiedliwianiem dla rządzących. Piętnaście lat po zmianie ustrojowej PRL i jego spuścizna przestają być punktem odniesienia przy analizie niedoborów polskiej gospodarki i patologii systemu państwowego w Polsce.

### ***Kiler*, czyli tryumf indywidualizmu**

Obrazami, które słusznie uznaje się za zamykające okres kina postkomunistycznego, są jednak przede wszystkim parodie filmów bandyckich. W momencie premiery cieszyły się one bardzo dużą popularnością. Juliusz Machulski, ojciec tego typu kina, przed wprowadzeniem *Kilera* do kin liczył na około półmilionową widownię<sup>18</sup>, ostateczny wynik kinowy przekroczył jego najśmielsze oczekiwania: film obejrzało ponad dwa miliony widzów<sup>19</sup>. Najwyraźniej komedie te stały się swoistą kuracją dla społeczeństwa, która pomogła wyprowadzić Polaków z traumy. Bohdan Dziemidok pisał, że dowcip i humor działają w społeczeństwie jak *bardzo*



*Młode wilki*, reż. Jarosław Żamojda (1995)



*Chłopaki nie płaczą*, reż. Olaf Lubaszenko (2000)





*Poranek Kojota*, reż. Olaf Lubaszenko (2001)



*Fuks*, reż. Maciej Dutkiewicz (1999)



*Kiler*, reż. Juliusz Machulski (1997)

*skuteczne i łatwo dostępne środki, które ułatwiają nam znoszenie przykrości dnia codziennego i rozładowują złe nastroje, przewyższają chandry, podnoszą samopoczucie* <sup>20</sup>. To, co do tej pory było przedstawiane jako skrajnie nieprzyjemne i destruktywne, zaczęto pokazywać jako śmieszne, błahe i groźne tylko pozornie. Gangsterzy, nieuczciwi biznesmeni czy przekupni policjanci, którzy w latach 90. zaludniali narodowe imaginarium, teraz stali się postaciami groteskowymi i nieszczególnie lotnymi. Twórcy tychże filmów zestawiali wszechwładne i niewyciężone, jak się zdawało, „siły zła” ze zwykłym i niepozornym reprezentantem uczciwej części społeczeństwa <sup>21</sup>. Z tej potyczki zwycięsko wychodził człowiek przeciętny i przyzwoity, co było nowością po polskim kinie lat 90., w którym znacznie lepiej powodziło się gangsterom i oszustom. Drugą strategią pozwalającą w nowy sposób ukazać postacie do tej pory przedstawiane jako bezwzględne i brutalne było ściąganie im masek twardych i okrutnych facetów, za którymi ukrywali wrażliwość i delikatność.

Oprócz wspomnianego *Kilera* i *Kiler-ów 2-óch* (1999) do nurtu należy zaliczyć również film *Fuks* (1999) Macieja Dutkiewicza oraz obrazy Olafa Lubaszenki: *Chłopaki nie płaczą* (2000), *Poranek kojota* (2001) oraz *E=mc<sup>2</sup>* (2002). *Kiler*, *Fuks* oraz *Chłopaki nie płaczą* to filmy na swój sposób prekursorskie, druga część przygód Jurka Kilera i kolejne dzieła Lubaszenki odtwarzały wypracowane wcześniej schematy.

Przełomowość *Kilera* polega na tym, że obiektem śmieszności uczynił to, co wcześniej budziło lęk. Świat, w jakim musi się odnaleźć Jurek Kiler, taksówkarz omyłkowo wzięty za płatnego zabójcę (ang. *killer*), którego od dawna ściga komisarz Ryba, zaludniają postacie znane z *Psów*, *Miasta prywatnego* czy *Młodych wilków*. Mamy więc mafiosa – Stefana „Siarę” Siarzewskiego, skorumpowanego senatora – Ferdynanda Lipskiego, pospolitych bandytów – Wąskiego, Uszata, Kudłatego <sup>22</sup>, Iksa, współpracujących z nimi nieudolnych policjantów i agentów służb specjalnych, w końcu funkcjonariuszy starających się zaprowadzić w społeczeństwie ład i porządek. Okazuje się, że ten z pozoru bezwzględny i surowy świat zamieszkują jednostki niezbyt rozgarnięte <sup>23</sup>, które może przechytrzyć zwyczajny taksówkarz. Grażyna Stachówna, porównując postacie Kilera i Maurera, doszła do wniosku, że *czterdziestoletni Maurer uosabiał frustrację pokolenia, które nie potrafiło przystosować się do nowej rzeczywistości, a było jeszcze za młode, by się z niej wycofać. Trzydziestoletni Kiler rozumie otaczający go świat, jest elastyczny i potrafi się do niego dopasować stosunkowo niewielkim kosztem* <sup>24</sup>. Postkomunistyczna rzeczywistość nie jest dla niego źródłem frustracji, nie przygląda się jej przez pryzmat straconych szans i rozczarowania nowym polityczno-gospodarczym rozdaniem. Oskarżony o bycie płatnym mordercą, osadzony w więzieniu, a następnie przechwycony przez mafiosa, znajduje się w skrajnie trudnym położeniu i, by przetrwać, musi zakładać kolejne maski <sup>25</sup>, co przychodzi mu bez trudu. Dzieło Machulskiego dowiodło, że polską rzeczywistość, choć nieprzyjemną i uwikłaną w nielegalne układy, można uzdrowić. Dokumentowana wspólnota kulturowa wydaje się charakteryzować przywróconą wiarę w uczciwą jednostkę, która może przeciwstawić się grupie przestępczej i osiągnąć sukces. Źródłem tej wiary jest liberalne przeświadczenie o sile pracowitego i prawego indywiduum.

W kinie bandyckim siła zawsze stała po stronie grupy: mafii, przestępczego układu, kliki, w której skład wchodziły najważniejsze osoby w państwie. W *Kilerze*



obraz ten radykalnie się zmienia. Okazuje się, że grupy przestępcze są wewnętrznie skonfliktowane (Siara i Lipski teoretycznie współpracują, ale każdy z nich stara się zlikwidować partnera) i nieefektywne, a wręcz bezradne bez wsparcia jednostki (Siara ściąga do siebie Kilera, bo ten jest mu potrzebny w gangsterskich potyczkach). Kiler zdobywa pieniądze, oczyszcza swoje imię oraz posyła do więzienia Siarę i Lipskiego – osiągając sukces, wskrzesza również wiarę w kapitalizm ufundowany na konstruktywnej sile przedsiębiorczej jednostki. Filmy z nurtu bandyckiego, krytykując liberalizm, wskazywały, że kreatywna jednostka, wbrew temu, co głosili propagatorzy rozwiązań wolnorynkowych, nic nie znaczy, gdyż siła leży po stronie zorganizowanej przestępczości. Machulski stara się rozprawić z tą społeczną postkomunistyczną fantasmagorią i w tym celu wsparł wiarę w wolnorynkowe ideały, które, jak się zdaje, wraz z zakończeniem okresu postkomunistycznego stały się atrakcyjne dla polskiego społeczeństwa tak jak na początku przemian, o czym zaświadczały takie filmy jak: *Mów mi Rockefeller* (reż. Waldemar Szarek, 1990), *Lepiej być piękną i bogatą* (reż. Filip Bajon, 1993) czy *Straszny sen Dzikusia Górkiwicza* (reż. Kazimierz Kutz, 1993). Droga ucieczki przed patologią nowego systemu wiedzie w przypadku filmu Machulskiego przez odzyskanie zaufania w kapitalizm, a nie powrót do wartości „solidarnościowych”, na które stawiał Pasikowski w *Psach* i których depozytariuszem był Franz Maurer. Tezę tę potwierdza również późniejszy tryumf w *box office* 'ach komedii romantycznych, które nie poszukiwały powrotu do wspólnotowości, lecz indywidualnego, materialnego i uczuciowego spełnienia.

Machulski oswaja rzeczywistość postkomunistyczną w inny sposób niż Wójcik. Nie stroni od nawiązań do komunizmu, nie tworzy postaci moralnie jednoznacznych, ale pokazuje, że to, co filmy sensacyjne ukazywały jako ciemne strony zakulisowych rozgrywek na szczytach władzy, nie jest stanem permanentnym, którego nie dałoby się zmienić. Najbardziej znamionym momentem filmu, rzutu-jącym na wymowę całości, jest scena, w której kolumbijscy „biznesmeni” chcą kupić Pałac Kultury i Nauki, by zamienić go w kasyno. W filmowej rzeczywistości *Kilera* ten dosłownie największy symbol komunizmu w Polsce może nie tylko stać się przedmiotem handlu, ale również zostać zamieniony w przestrzeń rozrywki<sup>26</sup>. Wyjście z komunizmu i postkomunistycznych pozostałości wiąże się u Machulskiego również z porzuceniem ideologii na korzyść rozrywki, konsumpcji i radości życia codziennego. Scena ta w symboliczny sposób pokazała, że spadek po komunizmie (czyli to, z czym społeczeństwo musiało się borykać w latach 90.) może zostać zneutralizowany za sprawą globalnych mechanizmów rynkowych – wspominaną przez Staniszkis globalizację.

### **Fuks, czyli koniec historii**

Podobną narrację proponuje Dutkiewicz w *Fuksie*. Ukazana w nim polska rzeczywistość składa się z tych samych elementów co świat przedstawiony filmów sensacyjnych z lat 90. Kolejny raz negatywnym bohaterem jest biznesmen starający się tuszować swoje nielegalne interesy sięgające najwyższych sfer władzy politycznej. Polska u Dutkiewicza to nie tylko gangsterzy i przekupni politycy, ale także kraj wielkich nierówności, które wydają się wynikać właśnie z nieuczciwych praktyk najpotężniejszych. Twórcy postarali się, by te finansowe różnice między

„zwykłym” obywatelem a nieuczciwym biznesmenem były jak najbardziej widoczne. Dlatego wychowywany przez samotną matkę nastoletni Aleks jeździ po Warszawie starym, rozpadającym się maluchem, a tropiony przez niego gangster najnowszym modelem luksusowego audi. Te różnice w zamożności są ważne również z innego względu: otóż pieniądze – podobnie jak to było w *Młodych wilkach*, opowiadających o gangu nastolatków – są dla młodych synonimem bycia *sexy*. Dosadnie podkreśla to wykorzystanie popularnego w tamtym czasie przeboju K.A.S.Y. *Kasa i sex* (do słów i melodii Andrzeja Korzyńskiego, 1987), w której refrenie można usłyszeć: *Bo to, co nas podnieca, to się nazywa kasa*. Świat ludzi młodych, na którym skupił się Dutkiewicz, podobnie jak u Żamojdy, to świat zapatrzonych w pieniądze i luksus. Najlepiej widać to na przykładzie Soni, w której zakochuje się Aleks. Lubi randkować ze starszymi i zamożniejszymi mężczyznami, a na początku chłopakowi pomaga tylko z powodu szansy na zarobek.

Sam Aleks jest całkowitym przeciwieństwem postaci z *Młodych wilków*. Nie poluje na biznesmena-gangstera dla pieniędzy, ale dlatego, że ten jest jego ojcem, który odszedł od matki zaraz po narodzinach chłopaka. Teraz, gdy Aleks kończy osiemnasty rok życia, postanawia przypomnieć ojcu, że jest na świecie, a przy okazji ukrócić jego nielegalne interesy. Chłopak jest inteligentniejszy i rozsądniejszy niż Cichy czy Biedrona, czyli bohaterowie filmów Żamojdy, pasjonuje się elektroniką i ma w tej dziedzinie spore osiągnięcia. Wie, że współczesna kultura jest zdominowana przez konsumpcjonizm i że dla większości nie liczą się żadne osobiste zalety, tylko pieniądze. By zwrócić na siebie uwagę dziewczyny, zaczyna się dostosowywać do tak pojętego wymogu społecznego. Sonia naprawdę mu się podoba, jednak prawdziwym celem w tej grze jest zwycięstwo w pojedynku z ojcem. Aleks jest więc na tyle inteligentny, by świadomie wykorzystywać schematy współczesnej kultury, do których ma krytyczne podejście, co najbardziej odróżnia go od bohaterów *Młodych wilków*. W ten sposób twórcy *Fuksa* zarówno wyrazili swój stosunek do szybko rozprzestrzeniających się wzorców kultury konsumpcyjnej, jak i pokazali reprezentanta polskiej młodzieży potrafiącego w świadomy sposób z nich korzystać. Dutkiewicz wyłamał się tym samym z nurtu ukazującego polską kulturę lat 90. jako opanowaną bez reszty przez sprowadzony z Zachodu destrukcyjny trend, przed którym nie ma ucieczki.

Równie istotną zmianą odróżniającą *Fuksa* choćby od wspomnianych *Młodych wilków* jest optymistyczne rozwiązanie opowiadanej historii, które dowiodło, że groźny gangster może zostać wyprowadzony w pole przez nastolatka. Pod tym względem film wydaje się radykalniejszą wersją *Kilera*. Ważny wydaje się również konflikt pokoleniowy. Okazuje się bowiem, że inaczej niż w *Młodych wilkach*, to młodzi są sprytniejsi od starych, a do tego kierują się wartościami<sup>27</sup>, których brakuje starszym. Aleks, choć mógłby zatrzymać zrabowaną ojcu fortunę, zwraca ją. Cała zabawa miała być tylko pokazem siły.

Niezwykle istotnym czynnikiem wpływającym na przełamanie pesymizmu polskiego kina popularnego lat 90., a przy tym ważnym elementem zwiastującym koniec postkomunizmu, jest również wejście w dorosłość pokolenia, dla którego PRL nie jest już ważnym punktem odniesienia, które dorastało już w wolnej Polsce. Jego reprezentanci byli za młodzi, by móc wypracować sobie znajomości premiujące w nowych czasach, wstrząs początku dekady nie był ich udziałem. Nie niosą więc bagażu starego systemu – ani tego pozytywnego, ani negatywnego – nie trak-

tują również III Rzeczypospolitej jak miejsca obcego, w którym trudno się odnaleźć. Różnica między nimi a starszym pokoleniem uwidacznia się w konflikcie między Alekssem a jego ojcem. Ten drugi uzyskał swoje wpływy dzięki znajomościom z czasów starego systemu. Aleks, wychowany w nowej Polsce, nie akceptuje przestępczych praktyk ojca. Stoi na straży moralnych standardów kapitalizmu i demokracji, które w tym wypadku są wartościowane pozytywnie jako merytokracja, dynamizm, praworządność, przejrzystość, równość szans i uczciwość.

Aleks nie jest rówieśnikiem młodych wilków. Tamtych można określić jako reprezentantów Pokolenia '89, a bohater Dutkiewicza należy już do Pokolenia 2000. Dokumentowaną przez film różnicę między dwiema formacjami opisał Wujec: *Pokolenie '89 to dzieci przełomu (...) W chwili Wielkiego Przełomu chodzili do szkół średnich, studiowali, kończyli studia i podejmowali pierwszą pracę (...). Do świata gospodarki rynkowej weszli bez złych nawyków, ale i bez specjalnego przygotowania (...). Pokolenie 2000. Dzieci Wolnego Rynku (...) nie mają wspólnego przeżycia pokoleniowego, są natomiast pierwszą generacją, której dorastanie intelektualne przypada już wyłącznie na nowy ustrój*<sup>28</sup>. Pokolenie '89 według Wujca nie było już skażone syndromem *homo sovieticus*, utrudniającym odnalezienie się w nowej, wolnorynkowej rzeczywistości. Do kapitalizmu podchodziło jednak z naiwnym entuzjazmem, bez dystansu i krytycznego oglądu – tacy byli właśnie bohaterowie *Młodych wilków*. Dlatego ich śmierć można uznać za konsekwencję nieprzygotowania do życia w nowej rzeczywistości. Choć na pierwszy rzut oka podobny do Cichego, Skorpiona czy Biedrony, Aleks – chłopak zajądający się hamburgerami z McDonalda, podśpiewujący radiowe przeboje, czerpiący radość z jeżdżenia drogim samochodem i wiedzący, jak należy się ubrać i gdzie bywać – nie konsumuje materialnych dóbr bezmyślnie. Wie, że to wszystko, co można kupić, jest tylko środkiem. Dla wspólnoty kulturowej, która „wyprodukowała” film *Fuks*, postać Aleksa jest dowodem na to, że polska rzeczywistość zmienia się na lepsze. Brak PRL-owskich naleciałości jest tu wartościowany pozytywnie, podobnie jak umiejętność zachowania dystansu do dóbr materialnych i rezygnacja z nieopanowanego konsumpcjonizmu.

Dutkiewicz spuentował całość ironicznie. Aleks oddaje ojcu pieniądze, zabiera zawieszoną brakiem pieniędzy Sonię i razem odjeżdżają rozsypującym się maluchem w siną dal. Na szerokiej autostradzie fiat 126p zamienia się jednak w wielkie czerwone porsche, które wiezie ich do luksusowego miasta przyszłości. Chciałoby się wierzyć, że uczciwość i nieprzeciętne umiejętności popłacają, stare układy wkrótce się rozpadną, a zamiast nich zacznie rządzić merytokracja, która wszystkim przyniesie dobrobyt. To zbyt cukierkowe i celowo podkolorowane zakończenie jest utrzymane w duchu „końca historii” Francisa Fukuyamy<sup>29</sup>. Pod koniec zeszłego stulecia amerykański teoretyk przekonywał, że zwycięstwo liberalnej demokracji zwiastuje ostateczne zakończenie dziejów. Ostatnia scena *Fuksa*, mimo nierealistycznego charakteru, przynosi pokrzepienie, którego nie dało się odnaleźć nawet w najbardziej kolorowych filmach bandyckich.

### ***Chłopaki nie płaczą, czyli rozbrojenie męskości***

Twórcy filmu *Chłopaki nie płaczą* przyjęli dwie strategie rozprawienia się z kinem bandyckim oraz багаżem postkomunistycznym. Pierwsza przypomina tę

z *Fuksa*. Bohaterem również jest młody chłopak, reprezentant Pokolenia 2000<sup>30</sup>, niewykłany w stare układy, a przy tym świadomie korzystający z kapitalizmu i demokracji oraz otwartości Polski na świat zachodni<sup>31</sup>. Kuba Brenner – w tej roli Maciej Stuhr, który wcielił się również w rolę Aleksa w *Fuksie* – na co dzień student Akademii Muzycznej, przypadkowo zadziera z mafią. Splot okoliczności doprowadza go do konfrontacji z bezwzględnymi gangsterami. Trzeba zaznaczyć, że przedstawiona w *Chłopakach...* rzeczywistość jest znacznie brutalniejsza niż ta z *Fuksa* czy *Kilera*, rządzą w niej niewybredny język, strzelaniny, narkotyki i krew, bliżej jej do tego, co pokazywał Pasikowski i jego naśladowcy w latach 90. Brenner ostatecznie wychodzi z konfliktu cało, a warszawscy mafiosi i gangsterzy z Wybrzeża, którzy przyjeżdżają robić z nimi interesy, albo zostają złapani przez policję, albo zabici, albo zmuszeni do przebranzowienia się. Kolejny film będący pastiszem kina bandyckiego odwraca schemat fabularny tego nurtu i pokazuje, że słabymi jednostkami są gangsterzy, a nie ludzie uczciwi – ci pierwsi są nieudolni i skłóceni ze sobą, dlatego też drudzy, na pozór pozbawieni siły, mogą ich pokonać.

Postacią, która doznaje największej porażki, jest Fred, gangster ucharakteryzowany na typowego bohatera kina bandyckiego. W tę rolę, wbrew swojemu dotychczasowemu emploi, wcielił się Cezary Pazura<sup>32</sup>. Planuje wielki skok na kasę, jest bezlitosny, brutalny i bardzo męski. Właśnie kategoria męskości jest w *Chłopakach...* kluczowa. Kino bandyckie narzucało tradycyjny i szowinistyczny wzorzec mężczyzny – oparty na dominacji i bezwzględności. Tacy byli Maurer, bohaterowie *Krolla* (1991), *Młodych wilków* czy *Miasta prywatnego*. Taki też jest Fred mówiący o kobietach, że *należy założyć im chomąto*. Ostatecznie jednak Fred ginie, a triumfuje mężczyzna w typie, jakiego w polskim kinie popularnym po 1989 r. jeszcze nie było. Kuba jest wąty, nieszczególnie majątny, wrażliwy (jest wykwalifikowanym muzykiem – gra na skrzypcach), nie stosuje przemocy. Innym niż Fred i innym niż Jarek, „człowiek z miasta”, do którego odchodzi dziewczyna Kuby. *Jarek jest silny i obrotny też jest* – takimi słowami opisuje nowego partnera. Jarek ma sportowy samochód, podczas gdy Kuba jeździ psującym się stale garbusem<sup>33</sup>. Postać grana przez Pawła Delągę pozwoliła Lubaszence rozprawić się z mitem silnego mężczyzny w typie macho. Jarek zadziera z Fredem i Gruchą, co kończy się dla niego kompromitacją – zostaje ogolony i pobity. Dodatkowo okazuje się, że jest mitomanem i notorycznym kłamcą, bardzo dbającym o pozory<sup>34</sup>.

Jednak postacią najradzykalniej uderzającą w stereotyp gangstera (a zarazem prawdziwie „męskiego” mężczyzny) jest grany przez Michała Milowicza Bolec, syn szefa mafii, w którym ojciec pokłada duże nadzieje. Od uprawiania „gangsterki” woli oglądanie teledysków w MTV, marzy mu się romantyczna kolacja przy świecach z ukochaną i wspólne słuchanie przedwojennych polskich przebojów. Z amerykańskich filmów sensacyjnych i wideoklipów wie, jak powinien zachowywać się i wyglądać gangster. Aby wtopić się w tłum przestępców, upodabnia się do nich – nosi broń, stylowe bokobrody, a nawet nakleja sobie na ramię tatuaż. Pod koniec filmu dojrzewa – uwalnia się spod wpływu ojca i oznajmia mu, że nie chce być gangsterem, ale producentem muzycznym.

Z filmu *Lubaszenci* wynika, że postać stereotypowego mężczyzny, lansowana przez kino bandyckie, jest fałszywa. Skrywa się za nią wrażliwość, do której trudno się przyznać twardym facetom – to nie lada odkrycie w polskim kinie po 1989 r. Okazuje się, że Polska początku XXI w. nie jest już krajem, gdzie trzeba być bez-

względny samcem alfa, by osiągnąć sukces. Ciężkie czasy, w których należało być bezlitosnym i twardym, właśnie odchodzą. Teraz w cenie zaczynają być inne cechy: talent, wrażliwość, odpowiedzialność. Obnażeni gangsterzy zostali pozbawieni swojej największej broni – respektu. Nikt nie przestraszy się faceta chodzącego w różowym sweterku czy słuchającego Mieczysława Fogga. Model twardego mężczyzny, a także świat, który sobą reprezentował, zostaje ostatecznie skompromitowany – nie dość, że okazuje się fasadowy, to jeszcze nieskuteczny i pozbawiony grozy.

MICHAŁ PIEPIÓRKA

Artykuł jest zmodyfikowanym fragmentem książki *Rockefellerowie i Marks nad Warszawą. Polskie filmy fabularne wobec transformacji gospodarczej*, którą planuje wydać w tym roku Wydawnictwo Ossolineum.

<sup>1</sup> J. Staniszkis, *Postkomunizm. Próba opisu*, słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2005.

<sup>2</sup> M. Przyłipiak, J. Szyłak, *Kino najnowsze*, Znak, Kraków 1999, s. 183.

<sup>3</sup> Tamże, s. 187.

<sup>4</sup> J. Staniszkis, dz. cyt., s. 249.

<sup>5</sup> Tamże, s. 7.

<sup>6</sup> Warto nadmienić, że debiut Pasikowskiego – *Kroll* (1991) – również był filmem odsłaniającym kulisy działania instytucji, która nie mogła być przedmiotem zainteresowania żadnego dzieła przed 1989 r., czyli wojska. Prześtrzeżona i okazała się niewrażliwa, a także atrakcyjna dla filmowców. Już dwa lata później powstał kolejny film z akcją ułożoną w wojsku, czyli *Samowolka* (1993) Feliksa Falka.

<sup>7</sup> Nie chodzi tutaj oczywiście o rozstrzygnięcie, czy to, co pokazał Pasikowski, było wiernym odwzorowaniem realnych wydarzeń. Kluczowy jest fakt, że twórca odważył się pokazać świat polityki i gospodarki od kuchni – symulując spojrzenie za fasadą zakłamującą „prawdziwy” obraz rzeczywistości.

<sup>8</sup> W *Mieście prywatnym* i dwóch częściach *Młodych wilków* są sceny, które mają podkreślić różnicę między oficjalną polityką, którą można było śledzić w telewizji, a jej kulisami, które złożyły się na fabułę filmu. W dziele Jacka Skalskiego skorumpowany polityk solidarnościowy, próbujący robić „interesy” z gangiem Pawika i Alego, z kamienną twarzą wypowiada się w telewizji jako ekspert na temat zwalczania zorganizowanej przestępczości. U Jarosława Żamojdy główny rozgrywający świata przestępczego – prokurator Wielewski – po nieudanej akcji przejęcia plutonu przemycanego do Niemiec zostaje przedstawiony w telewizji jako bohater, któremu udało się udaremnić tranzyt. Z zatroskaną miną mówi, że *młoda demokracja jest narażona na korupcję i przemoc. Państwo jest w takim stanie, że nikt nie może czuć się bezpiecznie*. Analogiczna scena występuje w prequeli *Młodych wilków*. Ten sam prokurator, tym razem zamieszany w przemyt spirytusu, zapewnia w telewizji, że w Polsce nie można mówić o mafii, choć we wcześniejszej scenie grono „biznesmenów” zawiera pakt o wzajemnej ochronie swoich nielegalnych interesów.

<sup>9</sup> A. Lewicki, *Kino popularne a polskie społeczeństwo po roku 1989*, w: *Polskie kino popularne*, red. P. Zwierchowski i D. Mazur, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2011, s. 279.

<sup>10</sup> Mam tu na myśli filmy, co do których nie ma zgody, czy można je zaliczyć do nurtu bandyckiego, ale odznaczają się podobnym sposobem obrazowania polskiej rzeczywistości. Chodzi o takie filmy jak: *Tato* (reż. Maciej Ślesicki, 1995), *Girl Guide* (reż. Juliusz Machulski, 1995), *Sara* (reż. Maciej Ślesicki, 1997), *Szczęśliwego Nowego Jorku* (reż. Janusz Zaorski, 1997), *Sztos* (reż. Olaf Lubaszenko, 1997), *Demony wojny według Goi* (reż. Władysław Pasikowski, 1998), *Billboard* (reż. Łukasz Zadrzyński, 1998), *Amok* (reż. Natalia Koryncka-Gruz, 1998), *Poniedziałek* (reż. Witold Adamek, 1998), *Egzekutor* (reż. Filip Zylber, 1999), *Operacja Samum* (reż. Władysław Pasikowski, 1999).

<sup>11</sup> Trudność z nazwaniem tego okresu wiąże się z brakiem jednej określającej go determinanty. Lewicki, analizując polskie kino popularne po



- 1989 r. w kategoriach genderowych, zdecydował się na formułę „kino kobiece”. W mojej perspektywie najbardziej przydatna byłaby nazwa „kino korporacyjne”. Aby jednak konsekwentnie podążać za myślą Staniszkis, należałoby rozpatrywać ten etap polskiej kinematografii w kontekście procesów globalizacyjnych, które również wpłynęły na uformowanie się w Polsce porządku korporacyjnego.
- <sup>12</sup> Znaczącym tłem dla *Sfory...* jest sprawa przypominająca zabójstwo generała Marka Papąły.
- <sup>13</sup> Jedynie dwóch bohaterów omawianych filmów to postacie moralnie niejednoznaczne. André Kostynowicz, płatny morderca z *Ostatniej misji*, przyjeżdża do Polski, jak się okazuje, nie po to, by zabić Murana, lecz by zobaczyć się z córką. Z kolei współpracujący z mafią Duch ze *Sfory...* okazuje się podwójnym agentem działającym w interesie wymiaru sprawiedliwości.
- <sup>14</sup> Z Patrykiem Vegą rozmawiał Konrad J. Zarębski, *Cienka czerwona linia*, „Kino” 2005, nr 4, s. 47.
- <sup>15</sup> Tamże.
- <sup>16</sup> E. Mazierska, *Polish Postcommunist Cinema: from Pavement Level*, Peter Lang, Bern 2007, s. 61.
- <sup>17</sup> K. J. Zarębski, *Pitbull*, „Kino” 2005, nr 4, s. 48.
- <sup>18</sup> Zob. Z. J. Machulskim rozmawia K. Bielas, *Blahy jest ten świat*, „Gazeta Wyborcza” 1997, nr 247, s. 15.
- <sup>19</sup> Podaję za: A. Majer, *Kino Juliusza Machulskiego*, Wydawnictwo Kwieciński, Bielsko-Biała 2014, s. 195.
- <sup>20</sup> B. Dziemidok, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 167.
- <sup>21</sup> Komediowy motyw zwycięstwa bohatera pochodzącego z ludu w potyczce z tymi, którzy nad nim panują, pochodzi z nurtu plebejskiego, obecnego w literaturze i teatrze. Dziemidok wskazał na postacie takich bohaterów w tradycji europejskiej: włoski Pulcinella, francuski Fanfan Tulipan czy polski Marchołt, którzy sprytem i inteligencją potrafili przeciwstawić się możnym tego świata (tamże, s. 173).
- <sup>22</sup> Tę postać gra Sławomir Sulej, znany ze swojej roli więźnia opowiadającego o „wyrwaniu chwasta” z *Psów 2*. W *Kilerze* widzimy go w podobnym entourage’u, czyli w celi więziennej, którą dzieli z Kilerem.
- <sup>23</sup> Jak pisał Artur Majer, *świat przestępczy, który konwencjonalnie zaludniają ludzie nieobliczalni i groźni, w filmie Machulskiego pełen jest ułomności. W jego skład wchodzi: burżuj Lip-ski, prostak Siara i konformista Wąski* (A. Majer, dz. cyt., s. 213).
- <sup>24</sup> G. Stachówna, *Władcy wyobraźni. Sławni bohaterowie filmowi*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s. 220-221.
- <sup>25</sup> Zwrócił na to uwagę Majer, który stwierdził, że Kiler nieustannie zakłada maski, różne w zależności od tego, z kim przebywa (A. Majer, dz. cyt., s. 203).
- <sup>26</sup> Majer pisał, że *sprzedanie go* [Pałacu Kultury i Nauki] *można więc odczytać jako symboliczne przypieczętowanie rozbrojenia minionej epoki* (tamże, s. 214).
- <sup>27</sup> Wartości te ucieleśnia Gary Cooper pojawiający się w roli szeryfa z filmu Freda Zinnemanna *W samo południe* (*High Noon*, 1952), który Sonia ogląda w telewizorze wystawionym w sklepowej witrynie.
- <sup>28</sup> P. Wujec, *Na Wyspie Skarbów*, w: *Młodzi końca wieku. Pokolenie 2000 czy Pokolenie '89; Dzieci Wolnego Rynku czy Blokersi – artykuły z „Gazety Wyborczej”*, red. M. Piasecki, Agora, Warszawa 1999, s. 11.
- <sup>29</sup> F. Fukuyama, *Koniec historii*, tłum. T. Bieroń, M. Wichrowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009.
- <sup>30</sup> O pokoleniu tym Wujec pisał także, że jest w pewnym sensie przegrane, bo stanowiska zostały już obsadzone przez tych, którzy wchodzili w dorosłość w momencie przełomu (P. Wujec, dz. cyt., s. 17–18). W *Chłopakach...* wyrażone jest przekonanie, że najmłodsze pokolenie funkcjonuje w cieniu starszego: Kuba musi zmierzyć się z legendą ojca, który był światowej sławy dyrygentem; Bolec nie jest w stanie dorównać ojcu – szefowi warszawskiej mafii. Podobnie jest z Laską, który wie, że nigdy nie będzie jak jego ojciec, król sedesów, dlatego zadowala się paleniem przez całe dnie jointów.
- <sup>31</sup> W finale Kuba leci do Paryża na międzynarodowy konkurs skrzypcowy.
- <sup>32</sup> Ta decyzja obsadowa to kolejny element gry z parodiowaną konwencją. Grający w wielu filmach z lat 90. Pazura zwykle nadawał swoim postaciom rys swojskości, przeciętności i delikatności (zob. G. Stachówna, dz. cyt., s. 222-223). Jako Nowy w *Psach* był przeciwieństwem twardych i bezwzględnych kolegów z policji.
- <sup>33</sup> Jego problemy z samochodem przypominają zmagania Aleksa z maluchem w *Fuksie*.
- <sup>34</sup> Boi się przyznać, że ma na nazwisko Psikuta, i każe się nazywać Keller.