

Oliwia Mimi Bosomtwe

Wizje mieszkań w polskim kinie akcji. Przypadek *Pitbulla* Patryka Vegi

W 2005 roku na ekrany polskich kin wszedł film *Pitbull* w reżyserii Patryka Vegi, opowiadający o trudnym losie policjantów z warszawskiego wydziału zabójstw. Przedstawiona historia uzyskała swoje rozwinięcie w postaci serialu telewizyjnego o tym samym tytule, emitowanego w TVP2 w latach 2005–2008. Po 11 latach od premiery *Pitbull* powrócił w wersji kinowej, z nową obsadą i w nowej stylistyce. W 2016 roku publiczność zobaczyła aż dwie nowe części opowieści o warszawskich gliniarzach: *Pitbull. Nowe porządki* (styczeń 2016) i *Pitbull. Niebezpieczne kobiety* (listopad 2016).

Pierwszy film Vegi i serial telewizyjny na tych samych motywach zyskały status niemalże kultowych. *Niebezpieczne kobiety*, jako kontynuacja serii, okazały się najchętniej oglądanym filmem podczas weekendu otwarcia¹. Jednocześnie nowe odsłony *Pitbulla* krytykowano często za zmianę stylistyki. Przez ponad dekadę wiele zmieniło

¹ W. Chentkiewicz, „*Pitbull. Niebezpieczne kobiety*” bez rekordu oglądalności, „WP Film” 16.11.2016, <http://film.wp.pl/pitbull-niebezpieczne-kobiety-bez-rekordu-ogladalnosci-6059208679724161a> (dostęp: 2.02.2017).

się w reżyserskim podejściu Vegi. Zacięcie społeczne, które charakteryzowało pierwszy film z serii, ustąpiło miejsca w pełni sensacyjnemu charakterowi. *Pitbull* z 2005 roku to obraz kameralny, czemu podporządkowane są wszystkie środki wyrazu. Z kolei obie części z 2016 roku charakteryzuje rozmach, spory budżet, zupełnie inne ujęcia czerpiące z amerykańskiego kina akcji (szybkie samochody, kadry z lotu ptaka, większa brutalność), co różni je zasadniczo od pierwszego filmu. Niemniej przestrzeń, w której sportretowani są bohaterowie, wydaje się niezwykle ważnym elementem we wszystkich trzech filmach Vegi. Chciałabym przyjrzeć się mieszkaniom pokazanym w *Pitbullach* i pokazać, w jaki sposób dopełniają one biografię bohaterów oraz co mówią o polskiej kulturze mieszkaniowej ostatnich kilkunastu lat, a także o wyobrażeniach na jej temat. Duże zainteresowanie publiczności seria wskazuje, że świat mokotowskich gangsterów i gliniarzy stał się istotnym elementem współczesnej kultury popularnej.

Rozpocznę od pierwszej części *Pitbulla* nie tylko ze względów chronologicznych. Film z 2005 roku charakteryzuje się największym zacięciem społecznym. Takie podejście sprawia, że poprzez precyzyjnie dobraną scenografię reżyser sugeruje swojej widowni, że jego dzieło ujawnia wycinek trudnej rzeczywistości. Vega stara się pokazać rzeczywistość, z którą zetknął się podczas kręcenia filmów dokumentalnych poświęconych polskiej policji². W ten sposób film akcji staje się opowieścią o życiu zwykłych ludzi w Polsce, zatrudnionych na równie niskopłatnych stanowiskach jak policjanci z wydziału zabójstw. Reżyser kreśli realistyczny portret polskiej policji, na którym bieda łączy się z brutalnością i dwuznacznymi relacjami ze światem

² *Pitbull*, „FilmPolski.pl”, <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php> (dostęp: 21.01.2017).

przestępczym. Niskie płace oznaczają, że etyka pracy i nie-przekupność wymuszają na bohaterach codzienny heroizm w kwestiach bytowych, przy czym nędza policji nie zostaje wcale skonstrastowana z ostentacyjnym bogactwem przestępców. Do kwestii gangsterskiego bogactwa Vega sięga dopiero w dwóch następnych częściach, o czym później. W pierwszym filmie przestępcy egzystują w tej samej brudnej przestrzeni, co policjanci – powodzi im się jednak nieco lepiej.

Ormiańscy gangsterzy, wokół których toczy się główny wątek filmu, mieszkają w zaniedbanych budynkach na Pradze. Podkomisarz Sławomir Desperski „Despero” i Wor (w tych rolach Marcin Dorociński i Ryszard Filipiński), omawiając szczegóły współpracy przy schwytaniu wspólnego wroga, siedzą na składanych turystycznych krzesłach. W głębi widoczne są wielkie kraciaste torby, które można kojarzyć z estetyką targowisk, a w szczególności słynnego „Jarmarku Europa”, do 2008 roku zlokalizowanego wokół warszawskiego Stadionu Dziesięciolecia. I nic dziwnego, działalność Saida, którego ścigają policjanci, wiąże się bowiem ze światem nielegalnego handlu na warszawskich bazarach i jest świadectwem warunków, w jakich żyje – w tym wypadku emigrancka – wspólnota ormiańskich handlarzy. W jednej z początkowych scen, w której „Despero” po raz pierwszy spotyka się z Worem, Vega pokazuje w tle podwórze, na którym mieszkańcy zbierają talerze ze stołu zastawionego do wspólnego posiłku. Stół można traktować jako centrum domu, mebel służący do jadań razem, który wokół tej funkcji spaja wspólnotę. Reżyser inaczej pokazuje ormiańską społeczność zgromadzoną wokół stołu, inaczej polskich policjantów tworzących wspólnotę kolegów z pracy, których łączy stres i wódka. W ten sposób

policyjne biura mogą być postrzegane jako ekwiwalent nieobecnego domu.

Warto zwrócić uwagę na to, jak przedstawiono mieszkanie Dżemmy, córki gangstera Saida. Pomieszczenia znajdują się w tym samym miejscu, w którym zamieszkuje cała wspólnota Ormian. Przestrzeń, która prowadzi do mieszkania dziewczyny – długi korytarz z licznymi drzwiami po obu stronach, łuszcząca się olejna emalia i zimne światło świetlówek – przypomina biurową część dawnej fabryki. Jednak nawet w tym korytarzu, przypominającym siedzibę rosyjskiej mafii w *Psach* 2 Władysława Pasikowskiego, pojawia się element udomowienia – to zasłona z kolorowych koralików nawleczonych na sznurki. Przesłona symbolicznie oddziela przestrzeń i wskazuje na jej prywatny charakter.

Mieszkanie Dżemmy to kraina kontrastów. Z jednej strony chropawa materia starego budynku – odpadające tapety, łuszcząca się farba, stare okna, prowizoryczna kuchnia, żelazna rama łóżka; z drugiej strony wieszak pełen futer, magazyny „Vogue” ułożone na szafce, pastelowe tkaniny rozwieszone na ścianach i złocista, połyskliwa pościel (satyna? jedwab?), w której dochodzi do zbliżenia między nią a „Despero”. Doskonale widać, jak dziewczyna stara się oswoić nieprzyjazną przestrzeń i otacza się miłymi przedmiotami, stawiając świeże kwiaty na parapecie. Nawet w niesprzyjających warunkach tymczasowe mieszkanie okazuje się miejscem ekspresji własnego ja.

Choć w pierwszej części *Pitbulla* próżno szukać kłującego w oczy przestępczego luksusu, to bez wątpienia gangsterom wiedzie się lepiej niż policjantom. Przedstawiciele grupy mokotowskiej oferują starszemu aspirantowi Jackowi Gocowi „Gebelsowi” możliwość dodatkowego zarobku przy remontach. „Gebels” mieszka w przyczepie campin-

gowej na parkingu, gdzie dorabia stróżowaniem i sprzedają benzyny kradzionej z baków parkujących samochodów. Cierpi na chroniczny brak pieniędzy. Policjant pozostaje w konflikcie z byłą żoną, która ciągle straszy go pozbawieniem opieki rodzicielskiej nad synem, posługując się argumentem mieszkaniowym i niepłaceniem alimentów.

Mieszkanie „Gebelsa” w przyczepie to przestrzeń, w której, podobnie jak w mieszkaniu Dżemmy, widoczne są rozmaite próby udomowienia. Na drzwiach i w oknie wiszą wzorzyste zasłonki, na ścianie kalendarz. Obok drzwi stoi szafka, a na niej mały przenośny telewizor i szklana lampa z płynem. W scenie, w której w przyczepie nocuje syn policjanta, widać pościel w kwiatowy wzór. Te elementy kontrastują z niedopasowaniem przestrzeni do pełnienia funkcji domu. Widać, że jest w niej mało miejsca, znajdują się tam niezidentyfikowane meble i przedmioty, jednak nic poza łóżkiem nie wskazuje na funkcję mieszkalną.

Wątek przyczepy „Gebelsa” wskazuje istotny aspekt problemów mieszkaniowych w Polsce. Z filmu wynika, że żona bohatera mieszka w mieszkaniu w bloku, można więc przypuszczać, że po rozstaniu on wyprowadził się ze wspólnego lokum do przyczepy. Oznacza to, że pensja funkcjonariusza policji jest tak niska, że nie tylko nie stać go na regularne opłacanie zasądzonych alimentów, ale też na mieszkanie. Vega przedstawia Polskę w połowie pierwszej dekady XXI wieku jako kraj, w którym funkcjonariusz publiczny ledwo wiąże koniec z końcem, a własne lokum to luksus, na który w normalny sposób nie da się zapracować. Konsekwencją takiej sytuacji jest to, że etyczne postępowanie policjanta urasta do rangi heroicznego aktu przedkładania uczciwości nad walkę o codzienny byt.

Na przypadek „Gebelsa” mieszkającego w przyczepie można spojrzeć przez pryzmat mieszkań w kontenerach opisanych przez Filipa Springera w *13 piętrach* i pokazanych na wystawie *Wreszcie we własnym domu. Dom polski w transformacji* w ramach ósmej odsłony warszawskiego festiwalu „Warszawa W Budowie” w październiku 2016 roku. W Poznaniu, Sosnowcu i innych polskich miastach w kontenerach mieszkają „uciążliwi lokatorzy” przeniesieni z mieszkań komunalnych. Często chorzy, trudnią się zbieraniem złomu, by opłacić rachunki za prąd. Springer opisuje próbę udomowienia przestrzeni kontenera przez jednego z mieszkańców następująco: „w piach przed drzwiami wsadził kilka sztucznych kwiatów, na blaszanych ścianach powiesił obrazy z poprzedniego mieszkania. Wstawił powiązany sznurkiem stelaż, który służy mu za łóżko”³. Z tej perspektywy przyczepa „Gebelsa” tym bardziej wydaje się lokum tymczasowym, w którym nie można dokonać nawet symbolicznego aktu przeniesienia części mebli. Wystrój został w starym mieszkaniu, na nowe nie widać szans.

Kolejny z bohaterów to młodszy aspirant Zbigniew Chyb „Benek” (Janusz Gajos), którego widz poznaje na dwa miesiące przed emeryturą. Choć jest ciężko chory (choroba wieńcowa) i nie powinien już pracować, zależy mu na ostatnich miesiącach służby, by dzięki trzydziestoletniemu stażowi pracy otrzymać wyższą emeryturę. Jego mieszkanie zostaje zaprezentowane widzom, gdy po ataku serca i pobycie w szpitalu, mimo wielkiego bólu, wbiega po schodach na swoje piętro. Mieszkanie „Benka” znajduje się na poddaszu i jest kolejnym przykładem przestrzeni wielofunkcyjnej. Stara meblościanka i akwarium oddzielają część mieszkalną z wąskim tapczanem od łaziennej

³ F. Springer, *13 pięter*, Wołowiec 2015, s. 146.

z umywalką. Na sznurze pod sufitem suszą się skarpety. Ściany mają bury, nijaki kolor, gdzieś niedługo wyglądają na zawilgotniałe. Akwarium to jedyny element ocieplający przestrzeń, jednak w zestawieniu z innymi ubogimi sprzętami nabiera niemal groteskowego charakteru. Później „Benek” dowiaduje się, że nie ma szans na dom spokojnej starości, ponieważ jego emerytura nie wystarczy na pokrycie opłat. Dom nie jest bezpieczną przystanią, miejscem komfortu i odpoczynku po pracy, ale sytuacją bez wyjścia – złą przestrzenią, której niewygody (jak brak windy i konieczność wchodzenia po schodach) będą z wiekiem doskwierać coraz bardziej. Przebywając w swoim mieszkaniu, „Benek” zasłania okna czarną folią i rozważa samobójstwo.

Poprzez mieszkanie „Benka” Vega rozbraja mit o domu jako dorobku życia, miejscu, w którym spotyka się rodzina, do którego jesteśmy przywiązani. Szczególnie mieszkania osób starszych jawią się jako małe świątynie przeszłości, pełne przedmiotów skrywających biografię mieszkańca⁴. Mieszkanie funkcjonariusza policji nie jest dorobkiem życia. „Benek” nie ma rodziny, nikt na niego nie czeka. Troszczyć się o niego tylko koledzy z pracy, więc gdy przejdzie na emeryturę, zabraknie mu jakiegokolwiek wsparcia. Dlatego nie jest przywiązany do swojego mieszkania i rozważa przeprowadzkę do domu spokojnej starości. Dom opieki, który często bywa postrzegany jako znak niefrasobliwości dzieci, które nie chcą się zajmować starymi rodzicami, czy wręcz urasta do rangi ostatecznego, złego rozwiązania (w myśl maksymy „starych drzew się nie przesadza”), tutaj

⁴ Por. J. Jachowska, *Przedmioty osobiste we wspólnej przestrzeni, czyli jak mieszkają i o co się kłócą pensjonariusze poznańskiego DPS-u*, „mała kultura współczesna” 1.04.2014, <https://malakulturawspolczesna.org/2014/04/01/julia-jachowska-przedmioty-osobiste-we-wspolnej-przestrzeni-czyli-jak-mieszkaja-i-o-co-sie-kloca-pensjonariusze-poznanskiego-dps-u/> (dostęp: 21.01.2017).

symbolizuje niemożliwe do spełnienia marzenie o spokojnej przystani, o domu, w którym ktoś się troszczy o starego człowieka.

O mieszkaniach często pisze się jako o przestrzeni indywidualnej ekspresji, wyrażania własnej tożsamości, samorealizacji⁵. Prowizoryczne schronienie „Gebelsa” i puste, zaniedbane mieszkanie „Benka” pokazują, że mieszkanie może być też źródłem kłopotów, opresji i zupełnym zaprzeczeniem pozytywnej koncepcji przestrzeni pozostającej do dyspozycji człowieka. Położenie tych dwóch bohaterów częściowo wpisuje się w jeden z typów wyróżnionych w latach 80. przez Andrzeja Sicińskiego i jego zespół badawczy. Według jego typologii *homo elicens*, „Gebels” i „Benek” reprezentują styl życia, który cechuje ograniczona możliwość wyboru. Siciński taki styl określa jako wymuszony. Wśród czynników przyczyniających się do takiego modelu badacz wskazuje złą sytuację ekonomiczną i problemy zdrowotne⁶. Od badań Sicińskiego nad stylami życia minęło kilkadziesiąt lat i wiele kontekstów uległo zmianie, niemniej wydaje się, że warto zestawić koncepcje mieszkania jako przestrzeni afirmacji jednostki z ujęciem, które pokazuje, że styl życia (a także styl mieszkania) może być poniżającym przymusem.

Mieszkanie jest także istotnym elementem wątku aspiranta Mirosława Saniewskiego „Metyla” (Krzysztof Stroński) – alkoholika odznaczającego się bardzo wysoką inteligencją i niezwykle skuteczną w wykrywaniu przestępców. „Metyl” krąży między domem, w którym miesz-

⁵M. Jacyno, *Mieszkanie i „moralna architektura” kultury indywidualizmu* oraz D. Rancew-Sikora, *Dom estetyczny jako dom indywidualny*, [w:] *Co znaczy mieszkać. Szkice antropologiczne*, red. G. Woroniecka, Warszawa 2007, s. 31–72.

⁶*Styl życia w miastach polskich: u progu kryzysu*, red. A. Siciński, Wrocław 1988, s. 56–61.