

Spółeczna architektura blokowisk

40-latek Jerzego Gruzy i Alternatywy 4 Stanisława Barei

ZOFIA MIODUSZEWSKA

Serial *40-latek*¹ Jerzego Gruzy (emisja 1975-1977) przedstawia kluczowe wydarzenia z życia inżyniera Stefana Karwowskiego (pracującego przy budowie Trasy Łazienkowskiej, Dworca Centralnego i Trasy Toruńskiej) oraz jego rodziny (żony Magdy pracującej w oczyszczalni wód i dwójki dzieci – Jagody i Marka). Karwowscy mieszkają na warszawskim osiedlu Pańska, a większa część akcji rozgrywa się w ich M-4 lub w okolicach osiedla.

Dziewięcioodcinkowy serial *Alternatywy 4* powstał w 1983 r. Ze względu na prześmiewcze przedstawienie peerelowskiej rzeczywistości został zatrzymany przez cenzurę, a emisja rozpoczęła się dopiero 30.09.1986 r. Serial opowiada o perypetiach mieszkańców bloku przy ulicy Alternatywy 4 (ulica na Ursynowie, w rzeczywistości ul. Marii Grzegorzewskiej 3). Gospodarz domu, Stanisław Anioł, w przemyślny sposób podporządkowuje sobie lokatorów. Zmusza ich do prac społecznych i uległości manipulacjami przypominającymi metody aparatu partyjnego. Blok i jego najbliższe otoczenie jest miejscem, które warunkuje i tłumaczy zachowania bohaterów – mieszkańców osiedla.

Blokowisko w tych filmach jest przedstawiane jako permanentna karykatura domowości. Usterki budowlane, brak miejsca w mieszkaniach, hałas, niedziałające windy, okresowe braki elektryczności, insekty, a także podsłuchy i konieczność konfrontacji z sąsiadami, wszystko to składa się na dyskomfort zamieszkiwania w „nowoczesnych” M-x.

Rodzinę w obydwu serialach pokazuje się na tle mieszkańców całego bloku czy osiedla. Bohaterowie różnią się zawodem, stanem zamożności, wykształceniem, wiekiem i pozycją. Rozmaitość typów ludzkich tworzy społeczną przestrzeń blokowiska. Rzeczywistość bloku ma charakter instytucjonalny. W życiu mieszkańców wkracza dyskurs państwowy i nowomowa. Sytuacje, w których lokatorzy są zmuszeni mówić językiem oficjalnym, a także te, w których życie mieszkańca zostaje poddane inwigilacji, są źródłem szczególnego rodzaju komizmu. Komizm ten polega na wydobywaniu instytucjonalnego aspektu codziennej rzeczywistości PRL w jej absurdalnych, surrealistycznych przejawach. Scenariusze opisują groteskowe wydarzenia, wyolbrzymiają codzienne aspekty osiedlowego bytowania (szczególnie w przypadku serialu *Alternatywy 4*).

Z jednej strony serial (przez krytykę codzienności) ujawnia usterki systemu (system psuje się jak blok) i nabiera znaczenia politycznego, z drugiej strony jest komedią i trudno – zważywszy czasy – uważać go za oskarżycielski czy też

burzycielski. Seriale Jerzego Gruzy i Stanisława Barei przedstawiają w krzywym zwierciadle charakterystyczne dla lat 70. doświadczenie mieszkania. Co więcej, takie doświadczenie było wspólne większości mieszkańców powojennego, masowego budownictwa mieszkaniowego w bloku komunistycznym.

Architekt i urbanista Przemysław Szafer nazywa ten powojenny etap rozwoju architektury regresem architektonicznym i wiąże go z kryzysem gospodarczym². W trakcie budowy projekty architektów były modyfikowane, używano materiałów i środków technicznych o złej jakości. Ten „gorszy” okres budownictwa mieszkaniowego zaczął się wcześniej, bo już pod koniec lat 60, kiedy pojawiło się stypizowane budownictwo wielkopłytowe.

Idea bloku nie mieści się w kategoriach domu jako typu idealnego. O ile jednak blokowisko nie mieści się w kategoriach domu, o tyle mieści się w kategoriach komfortu. Budownictwo mieszkaniowe zapewniło szerokim masom komfort życiowy, rozumiany jako dostęp do ogrzewania, oświetlenia, kanalizacji, gorącej i zimnej wody, telefonu. Zatem, żeby mówić o niekomfortowości blokowisk, trzeba się odwoływać do standardów komfortu, które one stworzyły (bądź miały za zadanie stworzyć).

Dom

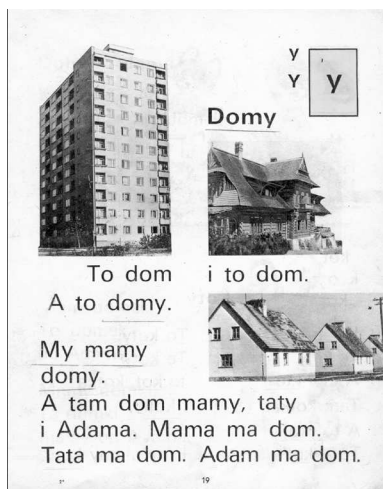
Blok pojawia się w elementarzu z 1974 roku. Elementarz nosi tytuł: *Litery*, a jego autorami są Ewa i Feliks Przyłubscy³. Podręcznik do nauki czytania Przyłubskich zastąpił elementarz Mariana Falskiego (wycofany z drukarni w 1983 roku).

W *Literach* pod literą „D” umieszczono hasła „dom” i „domy” oraz ilustracje⁴. Ilustracją słowa „dom” jest rysunek przedstawiający tradycyjny dom, kryty dachem, z kominem i gankiem, z białymi ścianami, otoczony płotem. Rysunek odnosi się do typowego w kulturze europejskiej wizualnego i literackiego wyobrażenia dotyczącego wyglądu domu, opisanego między innymi w *Wyobraźni poetyckiej* Gastona Bachelarda⁵.

Nowy elementarz pokazuje rodzinę z małej miejscowości na tle jej codziennych aktywności. Scenki rozgrywają się z reguły wokół tradycyjnego domu ze strychem, kominem (*Adam poszedł na strych. Obok komina Adam ma ukryte skarby*) i ogrodem (*Tata kopie buraki. Mama wrywa pory. Cebula i selery to robota dla Adama. Inka obrywa ostatnie pomidory. Dorota odnosi na tacy te pomidory do domu*). Jednak elementarzowy obraz domu nie jest jednoznaczny, w tle wciąż rysują się inne, mniej tradycyjne „domy”, a wśród nich bloki (*Tego jeża pożyczył mi Robert, bo u nich jest remont w mieszkaniu*). Na wielu ilustracjach bloki są wizualnym tłem czytanki. Czyli bloki występują jako kontekst, a sam dom Inki, Adama, Doroty oraz ich rodziców, ma wiele z cech domu opisanego przez Bachelarda.

Dom, który Bachelard nazywa *onirycznym*, stanowi *a priori* podświadomości ludzkiej.

To podstawowe, archetypiczne wyobrażenie pojawia się w snach, marzeniach, literaturze, wspomnieniach z dzieciństwa, poezji, malarstwie. Dom taki jest „typem idealnym”, niemającym konkretnych, empirycznych cech: *Bardzo stara i bardzo prosta siedziba, do której tęsknią nasze marzenia*⁶.



Plac budowy w podręczniku i kulturze popularnej: *Litery Przyłubskich* oraz komiks *Kubuś Piekiełny* Szarlotty Paweł (O, tam, na piątym piętrze, będzie nasze mieszkanie!; Och, Glorku! Tak się cieszę. Czy nie można tam wejść i obejrzeć?! Cierpliwości! Jutro, na zebraniu lokatorów otrzymamy klucze! ⁷

Hasło „domy” w elementarzu Przyłubskich ilustrują trzy obrazy: duża fotografia bloku (z podpisem: *To dom*), dom w stylu zakopiańskim (*I to dom*) oraz rząd domów-szeregowców (*A to domy*). Zatem blok wkracza w miejsce „domu z elementarza”, jeśli nie z zadaniem zastąpienia miejsca domu tradycyjnego, to co najmniej z zadaniem rozszerzenia pojęcia domu (o blok). Dom oniryczny, opisywany przez Bachelarda jako podświadomy obraz, wyobrażenie, zostaje zastąpiony konkretnym domem – miejskim blokiem. W nowej socjalistycznej rzeczywistości blok rości sobie prawo bycia uniwersalnym pojęciem domu.

Seriale, o których piszę (szczególnie *40-latek*) są współczesne podręcznikowi Przyłubskich, dlatego cytuję elementarz. Jednak zarówno w *40-latku* jak i w *Alternatywy 4* „domowość” bloku jest podawana w wątpliwość. Ponadto w serialu *Alternatywy 4*, nakręconym później, a także mniej poprawnym „socjalistycznie” (dlatego ocenianym), karykaturuje się same założenia budownictwa mieszkaniowego oraz ich realizację. Definicja z elementarza zostaje rozszerzona o dwuznaczne: *To dom, ale...* Autorzy scenariusza pozostawiają różne możliwości interpretacji.

Plac budowy

Mieszkańcy blokowiska przy ulicy Alternatywy 4 żyją w oddaleniu od centrum, na miejskiej pustyni (zdjęcia kręcono na warszawskim Ursynowie na początku lat 80.). Kiedy rodzina Balcerków (bezrobotni) zostaje przeniesiona z rudery (przypominającej tradycyjny dom) na Chemicznej (Praga) do bloków na Ursynowie, Balcerkowa (Zofia Czerwińska) mówi do męża: *Józek, na pustynię nas dają*, a na zapewnienia gospodarza domu Stanisława Anioła (Roman Wilhelmi), że będą mieszkać w *nowoczesnym, przyjemnym budyńeczku*, odpowiada: *Proszę pana, jak ktoś całe życie mieszkał w mieście, to się za Chiny do wiochy nie przyzwyczai*.

Pustą ulicą jedzie ciężarówka z Balcerkami i ich przypadkowym dobytkiem – stertą krzeseł, w tle widać bloki, a wśród nich ten, w którym zamieszkają, „wysokościowiec model 7B4”, czyli ich przyszły „dom”. Ten surrealistyczny obraz niewiele ma wspólnego z dzisiejszym wyglądem Ursynowa, który zmienił się przez ostatnie trzydzieści lat i w dużym stopniu zatracił charakter miejskiej pustyni,

której charakter nadawały błoto i walające się materiały budowlane. Wyśmiane zostają polskie normy architektoniczne oraz powojenne koncepcje urbanistyczne, w myśl których nowe osiedla szybko miały stać się małymi centrami aktywności ludzkiej, konkurencyjnymi wobec Śródmieścia.

Zresztą nie tylko reżyserzy byli sceptyczni wobec nowo powstającego budownictwa mieszkaniowego, sami architekci mieli wątpliwości co do zgodności planów z wykonaniem. Marek Budzyński (generalny projektant Ursynowa Północnego) pisał w 1982 roku: *Projektując Ursynów, chcieliśmy nawiązać do form znanych i sprawdzonych. Było to naszą wewnętrzną tęsknotą i potrzebą. (...) Już zbudowane fragmenty Ursynowa są trochę niezgodne z naszymi wyobrażeniami. Placyk przed sklepem otoczony budynkami nie funkcjonuje tak dobrze, jak placyk w starym mieście. Coś tak przypomina, gdzieś te reminiscencje są czytelne, ale niezupełnie pokrywa się to z naszymi wyobrażeniami*⁸.

Cień owego wspomnianego przez Budzyńskiego *niezupełnie* kładzie się na większości inwestycji budowlanych lat 60. i 70. Zauważa to Aleksander Wallis zajmujący się problematyką przestrzeni społecznej i socjologią kultury. W tekstach z lat 70. wiąże porażkę idei samowystarczalności i spoistości osiedla z zaburzeniem jego skali architektonicznej, przekroczeniem optymalnej wielkości⁹. Wallis zwraca uwagę na odejście od pierwotnych założeń, rozejście się teorii i praktyki w realizacji wielu osiedli: *Uczucie, jakie przed nimi ogarnia, bliższe jest wrażeniu, że ma się do czynienia z bezosobowymi kosztami, niż odczuciu swojskości i wspólnoty*¹⁰.

Wspólnota osiedlowa nie mogła istnieć na zasadzie relacji lokalnych małego miasteczka nie tylko z tego powodu, że osiedla były zbyt duże; istotniejszym powodem braku więzi społecznych był związek rozbudowy miast z powstaniem nowego typu relacji – relacji miejskich i człowieka miasta ceniącego sobie anonimowość i dyskrecję, a nie wspólnotę i jawność. Pisze o tym inny badacz rozwoju miast socjalistycznych – Marcin Czerwiński¹¹.

To, co nie podoba się Balcerkom (*Myśmy się o to mieszkanie nie prosili*), jest przedmiotem marzeń większości bohaterów serialu. Człowiek czeka na przydział lokalu lub „przydział” sobie musi wychodzić. Charakterystyczną figurą filmową, a zarazem figurą tamtych czasów, są wyprawy na plac budowy (*tam będziemy mieszkać*) lub do prezesa spółdzielni z łapówką. (*Może uda się wpisać na listę lokatorów*).

Każda „serialowa” scena oglądania lokalu ma ogromne znaczenie ekspresyjne ze względu na nieprzystawalność tego, co oczekiwane, z tym, co zastane. Nawet jeśli *budyneczek jest nowoczesny*, trzeba znaleźć własne okna w ciągu identycznych okien, odszukać wejście do własnej klatki, przejść po drewnianej kładce nad rozkopanymi dołami. Blok jest w stanie „surowym” i nic nie zapowiada, że to się zmieni. W takich warunkach obraz własnego domu jest trudny do odczytania w sensie fizycznym i egzystencjalnym. Dobrze opisuje to Marcin Czerwiński: *Kiedy wracam do siebie i chcę stwierdzić, czy jest ktoś obecny w domu, najpierw liczę piętra od góry (bo bliżej), a następnie okna od skraju budynku. Na przecięciu prostych wyprowadzonych z owych osi współrzędnych jest mój „dom”*¹². Fasada bloku komunikuje raczej treści publiczne niż prywatne. Mieszkanie, fragment wnętrza budynku należy do domownika, reszta – blok, osiedle tracą charakter domowy. W bloku, ujmowanym jako całość, wszyscy stają się lokatorami.

Interesów wspólnoty lokatorów osiedla przy Alternatywy 4 „oficjalnie” strzeże gospodarz domu (*Nad wszystkim czuwa gospodarz domu, on nie da krzywdy zrobić nikomu*) oraz, na wyższym szczeblu, prezes spółdzielni.

Prezes spółdzielni mieszkaniowej (Gustaw Lutkiewicz) kolekcjonujący koniaki (prezenty wdzięczności) w szafie, ma władzę „przydziału”, z której oczywiście korzysta. Przyznaje mieszkania tym, którzy mogą mu coś interesującego załatwić, na przykład sportowy samochód. Dwa auta ofiarowuje mu towarzysz Winnicki (Janusz Gajos), w zamian za mieszkanie dla siebie i narzeczonej Joli – „Żaby” (Danuta Kowalska). Prezesowi spółdzielni nie zawsze opłaca się pomóc, w takim przypadku zasłania się przepisami i każe starającym się o przydział pisać podania. W *Alternatywy 4* pokazane są kuriozalne sytuacje, takie jak sprawa Dionizego Cichockiego (Bronisław Pawlik), któremu w sposób fikcyjny przyznano mieszkanie lub jak odebranie lokalu wdowie po członku spółdzielni. Wdowa robi nawet nieboszczykowi sesję zdjęciową, żeby pokazać, że już „mieszkali” w lokalu, ale na próżno. Marzenie o wiejskim domu z okiennicami zostaje zastąpione marzeniem o przydziale.

W Kronikach Filmowych z wczesnych lat 80. widać, jak symbolika domostwa wiejskiego zostaje skutecznie wyparta przez retorykę nowości i tworzenie nowej mitologii: *Wszyscy młodzi mają to samo marzenie. O właśnie takie mieszkanie własne. Stąd ogromne zadania przed budownictwem mieszkaniowym. Stąd hasło zbudowania drugiej Polski. Budujemy Wisłostradę, Zamek Warszawski, Dworzec Centralny. Nie tak zaś dawno uważano, że nie stać nas na żadną z tych inwestycji. Stać nas na więcej!*¹³

Poruszając temat budownictwa, dotyka się jednego z najczulszych punktów państwa komunistycznego. Mit architektoniczny to jedna z najpilniej pielęgnowanych socjalistycznych opowieści o idealnym państwie, o literackich, utopijnych korzeniach. Opowieść ta eksploatowała przestrzenne metafory antropologiczne (szczególnie kierunki w przód i wwyż) oraz traktowanie architektury jako tekstu, który będzie mówił, edukował, znać, przekazywał treści. W elementarzu, kulturze popularnej, w dyskursie politycznym budowa jest ulubioną metaforą, a zarazem realnym projektem rzeczywistości.

Serial *Alternatywy 4* pokazuje plac budowy jako miejsce degrengolady i marazmu. W promieniach słońca wygrzewają się próżnujący robotnicy (Zdzisław Rychter, Marek Frąckowiak). Na plac budowy nie sposób się dostać, blok nie jest gotowy na czas, a na budowie odbywa się „impreza”.

Inżynier (Wojciech Siemion): *Proszę pana, jak nie wolno, to nie wolno, a jak cegła komu na głowę spadnie, to co? Kto wtedy będzie odpowiadał, no? No kto, kto?*

Docent Zenobiusz Furman (Wojciech Pokora): *Ale ten dom jest z takich płyt, nie z ...*

Inżynier: *Proszę pana, wszystko może się zdarzyć!*

Budowę bloku udaje się zakończyć dzięki pomocy zainteresowanych wprowadzeniem się lokatorów. Mimo niedogodności docent jest zachwycony: *Piękny dom, piękny! Tak... ta płyta to wielka płyta!*

Jerzy Gruza potraktował blok w inny sposób niż Stanisław Bareja. Blok jest w mniejszym stopniu bohaterem scenariusza niż w *Alternatywy 4*. Bohaterem prawdziwym jest człowiek miasta – tytułowy czterdziestolatek. Andrzej Kopi-



Mieszkanie bez balkonu. Kubuś Piekielny Szarloty Paweł (*Do wszystkiego można się przyzwyczaić. Bywają gorsze lokale! Na przykład bez... Balkonu!*)¹⁵. Obok *Alternatywy 4*, reż. Stanisław Bareja (1983).



czyński odgrywa postać pracującego i odpoczywającego mieszkańca stolicy. Jego postawy są zgodne ze standardami miejskich zachowań opisanymi w *Życiu po miejsku*¹⁴. To, w jaki sposób żyje i mieszka Karwowski, jest charakterystyczne dla jego grupy zawodowej (ilustracją może być wyścig do identycznych fiatów 126 p po zakończeniu dnia pracy lub sposoby spędzania czasu wolnego: inżynier wszędzie natyka się na swojego podwładnego Maliniaka, który paraktykuje podobny styl życia). Człowiek miejski jest otoczony anonimową masą ludzką, wśród której rozsiani są znajomi, wybrani na zasadzie uznania, a nie bliskości zamieszkania. Za progiem domu rozpościera się sfera publiczna oferująca różne rozrywki, z których można wybierać, a dom to sfera, którą ceni się jako miejsce prywatne, schronienie. Czerwiński pisze, że (jeszcze przedwojenne) projekty stworzenia osiedli na miarę małych miasteczek nie brały pod uwagę, czy też nie mogły przewidzieć, szybkiego wykształcenia się charakterystycznych zachowań miejskich. W *40-latku* blok jest bardziej funkcjonalny niż w *Alternatywy 4*, spełnia większą część potrzeb użytkowych oraz potrzeby prestiżowe. Za każdym razem, kiedy inżynier Karwowski zastanawia się nad swoimi drobnymi nieszczęściami, jego przyjaciel lekarz Karol Stelmach (Leonard Pietraszak) przypomina mu: *Przecież masz mieszkanie, samochód....* Okazuje się, że mieszkanie w blokowisku może mieć również swoje dobre strony, a posiadanie M-4 i fiata 126 p, jest wyznacznikiem pewnego statusu społecznego. Rodzina Karwowskich mieszka w centrum Warszawy, w miejskim otoczeniu, w pobliżu sklepów i miejsc pracy. Nie mają większych problemów materialnych, żyją według średniej krajowej, a nawet dostatniej niż reszta (szczególnie wtedy, kiedy inżynier zostaje dyrektorem). Okolice bloku i osiedle są zagospodarowane. Karwowsky żyją w ścisłym centrum – inżynier ma trudności z zaparkowaniem samochodu w szeregu innych. Akcję serialu przerywają kadry miejskie – kamera pokazuje wtedy miasto w planie ogólnym. Jest to panorama osiedla, na którym mieszkają Karwowsky lub widok na miasto (światła, neony) z okien ich mieszkania.

Niedoróbki i przeróbki

W historii urbanistyki zdarzały się zabawne sytuacje ludzkich interpretacji koncepcji architektonicznych: mieszkańcy budynku Le Corbusiera w Chandigarh obudowali balkony i zamienili je na kuchnie. Serial Stanisława Barei pokazuje, jak zestandaryzowane plany architektoniczne i dezorganizacja na budowie prowadzi do powstania miejskiego koszmaru – blokowiska. Nie wiadomo czy blok przy Alternatywy 4 nie nadaje się do zamieszkania, ponieważ architekt miał błędne założenia, jak w przypadku Chandigarh, czy raczej dysfunkcyjność wynika ze złej woli wykonawców – robotników. Robotnicy pokazują krzywą ścianę i stwierdzają, że tak było „na planie”, więc winę według ekipy budowlanej ponosi architekt.

Niech pan tego nie bierze proszę pana, to fuszerką pachnie – mówi kombinator mieszkaniowy (Jan Kobuszewski) do docenta Zenobiusza Furmana (Wojciech Pokora). Nowo projektowane i nowo budowane blokowiska są niesolidne. Lokator zostaje postawiony w sytuacji, w której nowe musi być naprawione i przerobione. Z samej czołówki *Alternatywy 4* można odczytać, że serial będzie mówił o budowlu niebezpiecznej, o partactwie wykonania, „bajzlu” na budowie, pozorach pracy i ogólnej prowizorce. Kiedy docent Zenobiusz Furman wprowadza się do bloku, nie działa winda, a w jego nowym mieszkaniu wypadają drzwi. Zadowolony ze „zdobytego” mieszkania, zostaje zastąpiony nawałem trosk o jego funkcjonowanie i estetykę. W absurdalnym świecie *Alternatywy 4* budynek chwieje się w posadach, odpada klepka, rury idą przez środek kuchni, a robotnicy pamiętają, w których mieszkaniach źle pracowali i przychodzą „pomóc”, każąc sobie płacić w dolarach. Stres nowych lokatorów jest odwrotnością bez troski i luzu funkcjonariuszy. Prezes spółdzielni, sekretarka, robotnik, gospodarz domu (*Chłopcze, tylko nie cieciem, dobra? Tylko nie cieciem! Ja tu jestem gospodarzem domu!*) są panami sytuacji w sensie metaforycznym i dosłownym. Mieszkanie, dom, który z założenia powinien być azylem i schronieniem, jest bez przerwy odwiedzany przez wścibskiego gospodarza domu, przez robotników albo przez mających pretensje sąsiadów. Jedno z mieszkań ma podsłuch założony na działającego w opozycji profesora Ryszarda Dąb-Rozwadowskiego (Mieczysław Voit). Dochodzi do anarchistycznej rotacji mieszkaniem (każdy rzuca się na lepsze) i w efekcie bezpieczeństwa podsłuchuje ćwierćinteligenta – docenta Furmana. W jednym z odcinków *Alternatywy 4* u profesora pojawia się nie agent UB, tylko prusak chodzący po ścianie, który wywołuje dyskusję pomiędzy gospożą profesora Zosią (Ewa Ziętek) a nauczycielką (Stanisława Celińska) na tematy entomologiczne. Oczywiście obecność insekta fatalnie świadczy o higienie bloku przy ulicy Alternatywy. Stanisław Anioł bardziej niż nad czystością (sprzątanie woli wykonywać rękami lokatorów) czuwa nad estetyką „budyneczku”. Nie wolno wieszać firanek odbiegających kolorystycznie od innych. *Wie pani, jak to wygląda? Jak gówno w lesie!* mówi Stanisław Anioł do Ewy (Hanna Bieniusiewicz) wieszającej zielone, a nie brązowe, jak chciałby gospodarz, firanki. Mieszkańcy mają jednak do czynienia z „zakazami” o dosyć szerokiej możliwości interpretacji lub obojętnością (jak słynne zdanie w *Rejsie* Marka Piwoworskiego: *Można zmienić... to znaczy nie można*), bo w rzeczywistości wszyscy coś w mieszkaniach przerabiają, a wnętrze trzeba przebudować i oswoić. Doktor Zdzisław Kołek (Jerzy Kryszak) objaśnia przyjacielowi:

– Są dwa pokoje, rozumiesz, jeden ma gdzieś tak trzydzieści metrów, a drugi ma pięć, korytarz ma dwadzieścia i ja chcę z tego korytarza zrobić pokój, a z tego drugiego pokoju zrobić kuchnię... nie, nie... korytarz, rozumiesz? W tym celu muszę tak... zburzyć jedną ścianę, rozumiesz, wstawić go tam, żeby ten mały przeszedł tutaj, a korytarz żeby poszedł tam, rozumiesz? I to wszystko...

– Ale to wszystkie ściany zburzysz...

– Nie, nie, nie. Y... Zaraz, burzę dwie ściany, rozumiesz? Tego... i przestawiam ten mały pokój tam, a korytarz tu, rozumiesz? I to wszystko gra muzyka, jest taki rozkład, rozumiesz?

– Ach to gratuluję, wspaniale, wspaniale!

Blokowisko ma charakterystyczną fonosferę: odgłosy cudzych kłótni, robót domowych, remontu, radia. Wszystkim nowym lokatorom przeszkadza hałas, dokuczają cienkie ściany. Niektórzy wykorzystują cienkie ściany jako telefon: nauczycielka krzyczy w ten sposób do mieszkającego za ścianą docenta Furmana, w którym się podkochuje. Hałas jest szczególnie uciążliwy dla śpiewaczki (Halina Kowalska), bo nie może się skupić na próbach wokalnych.

Karwowscy mniej narzekają na swoją osiedlową egzystencję niż bohaterowie *Alternatywy*.

W bloku przy ulicy Pańskiej jest spokojnie, tylko czasami wykręcają żarówki lub korki. Ta niedogodność łączy blok z 40-latką z tym z *Alternatywy 4*. W *Alternatywy 4* wykręcanie korków jest nawet narzędziem kontroli (nieskutecznym) gospodarza nad mieszkańcami. Podczas okresowego braku elektryczności dochodzi do tajemniczych zdarzeń (romans docenta Furmana i nauczycielki Lewickiej). Ciemny blok ma cechy Bachelardowskiej piwnicy, staje się przestrzenią ryzyka i niebezpieczeństwa, a zarazem ubezwłasnowolnienia mieszkańców.

Mieszkanie Karwowskich jest standardowe. Dzieci i rodzice mają sypialnię, w lokalu jest mała kuchnia, a w „dużym pokoju” toczy się akcja filmu – tu się je, rozmawia, kłóci, przyjmuje gości, odpoczywa. Kolidujące ze sobą działania wywołują wrażenie zatłoczenia, a zarazem wspólnoty. Są takie sceny w filmie, kiedy metraż mieszkania wydaje się niewystarczający dla czteroosobowej rodziny Karwowskich. Dzieje się tak, kiedy widać, że bohaterowie chcieliby się odizolować od reszty rodziny. Inżynier jest skazany na słuchanie narzekań żony, a chciałby odpocząć po pracy. Mieszkanie go zamyka, więzi: widzimy Karwowskiego leżącego na ciasnej kanapie lub buntującego się na balkonie.

Inżynier odpoczywa po pracy, a Magda w tym czasie (i obok niego) prasuje. Kiedy przyjeżdża rodzina Magdy, to łazienka okazuje się najlepszym azylem w nagłe zatłoczonym mieszkaniu. W łazience można porozmawiać, mając pewność, że nie będzie się słyszany, a w celu niezawodnego zagłuszenia można spuścić wodę.

40-latek jest doskonałym materiałem do czytania peerelowskiej codzienności. Na uwagę zasługują szczegóły scenograficzne i rekwizyty: meblościanka, herbata ulung parzona i podawana w szklankach, okienne firany i zasłony, paproć w domu i miejscu pracy, galaretka z Hortexu, fotel bujany jako symbol luksusu, syfon, łazienka z szybą w drzwiach, mleko przynoszone w szklanej butelce, samochody „maluchy”, kiosk przydomowy (RSW Książka-Prasa-Ruch), trzepak jako miejsce zabaw na osiedlu oraz kolejka do sklepu jako element pejzażu. Serial Jerzego Gruzy jest bardzo dobrym pretekstem do studiów nad peerelowskim wyglądem rzeczy.

Identyczność wzorów meblowych została wyśmiana w *Alternatywy 4*. Szafy wprowadzających się lokatorów wyglądają tak samo, więc podczas przeprowadzki zmieniają właścicieli. Mieszkańcy orientują się, że zaszła pomyłka, dopiero kiedy we własnej szafie odkrywają cudze rzeczy.

W salonie („dużym pokoju”) Karwowskich stoi funkcjonalna i oszczędzająca miejsce meblościanka (przestrzeń na książki inżyniera, telewizor, telefon, pamiątki), duży stół do posiłków i niski do przyjmowania gości, kanapa, fotel bujany oraz stolik kreślarski – kącik pracy inżyniera (*Cicho, ojciec pisze raport!*). Rodzice nie mają swoich pokoi do pracy, inżynier nie ma biura. Jedynym pokojem, do którego nie wchodzi dzieci, jest sypialnia rodziców. Do salonu przylega kuchnia, korytarz, pokój dzieci, sypialnia i balkon, na którym można odpocząć, patrząc na inne bloki (weduta) i posiedzieć w fotelu w otoczeniu kwiatów doniczkowych (ogród). Salon jest skrzyżowaniem, na którym spotykają się użytkownicy wszystkich domowych pomieszczeń.

Inżynier narzeka na identyczność korytarzy i drzwi mieszkań, bo zdarza mu się zapukać do cudzego mieszkania (*Budują bloki jednakowe, potem wszystko się pieprzy*), w ten sam sposób potrafi pomylić cudzy samochód ze swoim fiatem. W rzeczywistości filmu może dojść do pomyłek, ponieważ bohater jest przedstawicielem „typowym” pewnego standardu życia. *40-latek* opiera się na takim właśnie zabiegu. Pokazuje się przeciętnego mężczyznę w średnim wieku, przedstawiciela szerokiej grupy społecznej, ale zarazem dość charakterystycznego ze względu na wykonywany zawód i pełnioną funkcję (budowniczy Trasy, zdjęcie inżyniera ukazuje się w gazecie).

Również w *Alternatywy 4* pojawia się głos na temat podobnych standardów życiowych. Kiedy dźwigowy Zygmunt Kotek (Kazimierz Kaczor) oraz doktor Zdzisław Kołek (Jerzy Kryszak) przez pewien czas dzielą mieszkanie – zachowują się w ten sam sposób, wracają do tego samego mieszkania, tam czekają na nich żony z zupami podanymi na podobnych talerzach, na tym samym stole.

U Barei każdy człowiek chce tak naprawdę tego samego – dobrze zamieszkać. Niektórzy bohaterowie są wprost owładnięci tą myślą, która (wobec trudności w załatwieniu najmniejszych spraw) nie przedstawia sobą nic aż tak ekscentrycznego.

Pomijając sam wystrój wnętrza, trzeba się zastanowić, czy mieszkania w prezentowanych w serialach blokach są komfortowe. Napisałam, że jest w nich ciasno, głośno i niewygodnie, zatem odpowiedź na postawione powyżej pytanie powinna być jednoznaczna, ale nie jest. Architekt Witold Rybczyński zastanawia się, czym jest domowy komfort¹⁶. Według niego pierwszy raz użyto wyrazu „komfort” w dzisiejszym znaczeniu dopiero w XVIII wieku.

W średniowieczu idea prywatności była nieobecna, wszyscy żyli razem w jednym, dwóch pomieszczeniach, we wnętrzach było niewiele sprzętów. „Domowość” była zasługą złożonych procesów historycznych i przemian w obyczajowości: W XVII wieku komfort to była prywatność prowadząca do intymności i w końcu do swojskości. XVIII wiek przesunął akcent na lekkość i nieskrępowanie, a XIX – na mechaniczne udogodnienia pomocnicze – światło, ogrzewanie i wentylację. Komfort według Witolda Rybczyńskiego składa się z wielu czynników – wygody, przydatności, nieskrępowania, przyjemności, swojskości, intymności i prywatności¹⁷. Autor powtarza za Johnem S. Stevensonem¹⁸, że komfort polega na zhar-

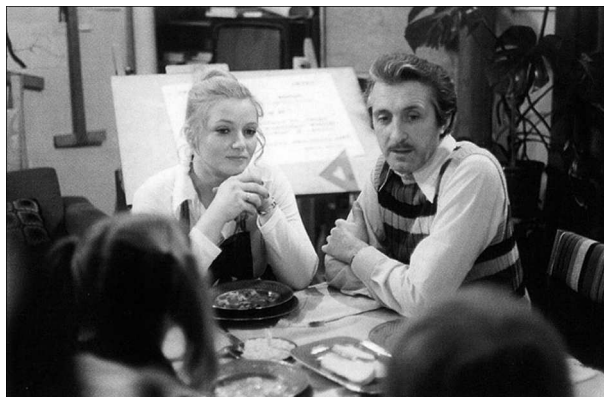
monizowania urządzeń domowych – ogrzewania, wentylacji, oświetlenia, gorącej i zimnej wody, kanalizacji, dzwonek, domofonów i windy. Z takiej perspektywy można stwierdzić, że Karwowsky żyją w (bezsprzecznie) komfortowym mieszkaniu, natomiast mieszkańcy bloku przy ul. Alternatywy 4 cierpią na chroniczny brak komfortu.

Rybczyński metamorfozę pojęcia komfortu wiąże ze zmianami świadomości. Trzeba było narodzin takich terminów, jak „wiera w siebie”, „miłość własna”, „melancholia”, „sentymentalny”, żeby wnętrza domów wypełniły się różnymi sprzętami na wzór wewnętrznego „urządzenia” umysłów. Blok u Barei jest niekomfortowy z uwagi na dysfunkcyjność i szpetotę. Nie zapewnia schronienia, intymności, bezpieczeństwa. Niektóre mieszkania są lepiej urządzone niż reszta, na przykład mieszkanie towarzysza Winnickiego, w którym są dwa telewizory, telefon, pełna lodówka. Chociaż w bloku wszyscy są w jakiś sposób „równi” – także u towarzysza w zimie odłączone jest ogrzewanie, a pewnego dnia woda wysadza rury. U Jerzego Gruzdy pokazuje się komfortowe życie, blok spełnia zadania domu, nigdy nie ma kłopotów z kanalizacją, ogrzewaniem, windami. Samo mieszkanie Karwowskich można określić popularnym hasłem: „ciasne, ale własne”.

**Rodzina, czyli *mamusiu, poproszę cieniutko chlebka, a grubo dzemu*¹⁹
i sąsiedzi, czyli społeczna architektura bloku**

Peerelowska, serialowa rodzina wyraźniej została zobrazowana w *40-latku*. Serial Stanisława Barei ukazuje natomiast społeczność mieszkańców blokowiska. Rodzina Karwowskich jest rodziną jak z elementarza *Litery*, biorąc pod uwagę podział pracy. W takim tradycyjnym, ale unowocześnionym modelu rodziny kobieta nadal zajmuje się domem, ale dodatkowo pracuje zawodowo. Zjawisko to opisał Czerwiński jako podwójny etat. Magda Karwowska pracuje w oczyszczalni wód oraz prowadzi dom. Inżynier i dzieci – Marek i Jagoda, nigdy nie pomagają. To matka dba o porządki, gotuje obiady, robi zakupy, czuwa nad nauką dzieci, dba o gości. Ojciec tylko wyjątkowo spędza z dziećmi czas wolny (na przykład na spacerze po świeżo wybudowanej Trasie Łazienkowskiej). Najczęściej widzimy Magdę Karwowską odzianą w fartuch, w kuchni – jest zdenerwowana musi się spieszyć z gotowaniem, bo właśnie wróciła z pracy. Równie częstą rodzinną sekwencją filmową (to jest scena, która pojawia się w prawie każdym odcinku) jest posiłek przy stole. Dzieci i ojciec czekają, aż matka ugotuje obiad (*Daj coś jeść*), a potem przyniesie do stołu. Po posiłku (zawsze musi być zupa) jest dyskusja. Sceny takie mają oddać ideę rodzinnej wspólnoty: *Mamusia daje nam dobre kolacje. Jadamy kluski z mlekiem albo ryby, albo jajka. Kiedy Adam zje jedną porcję, prosi o dodatek. Jaki on ma apetyt! On jeden zjada tyle, ile mamusia i Dorota razem. Ale mamusia lubi, kiedy mamy dobry apetyt. Po kolacji jadamy owoce, bo to zdrowe. Owoce najpierw myjemy*²⁰.

Kobieta w *40-latku* organizuje życie domowe na sposób dynamiczny, natomiast męskie (inżyniera) wyobrażenie domu jest bardziej pasywne, dom jest rozumiany jako azyl, miejsce odpoczynku po pracy. To Magda bardziej niż inżynier podatna na modę i nowy styl życia jest inicjatorką zmian wnętrzarskich, przebudowy mieszkania, wprowadza ruch. Inżynier dynamicznie spędza czas po-



40-latek, reż. Jerzy Gruza (1974-1977)

za domem, wieczorne zniknięcia zdarzają się jemu, a nie jego żonie. Często sceną jest czekanie Magdy na powrót inżyniera. Żona zawsze sprawdza, czy nie pił alkoholu.

Metody wychowawcze Karwowskich pozostawiają wiele do życzenia, rodzice stosują „pokrzykiwanie” – na Marka za złe oceny w dzienniczku, a na dorastającą Jagodę za wieczorne wyjścia.

Dzieci wolny czas spędzają na trzepaku pod blokiem i na zabawach z sąsiadami. A sąsiedzi wiedzą i widzą „wszystko”. Wiedzą o romansie Karwowskiego, o tym, gdzie pracuje on i jego żona, o tym, kto ich odwiedza i co robią ich dzieci.

Kontakty z sąsiadami bywają nieuniknione. Spotyka się ich w windzie, z której trudno uciec. W jednym z odcinków inżynier Karwowski jedzie windą z sąsiadem starającym się o rentę, ten prosi go o przysługę (*Dobrze, że pana widzę. Przejdę się z panem*), inżynier Karwowski chciałby się wykręcić, jest zmęczony, w dodatku niewiele może zrobić dla natręta. Przywołując proksemiczne kategorie Halla ²¹, można stwierdzić, że w windzie kontakt, który powinien pozostawać w dystansie społecznym, staje się kontaktem przebiegającym w dystansie intymnym: *W zatłoczonych windach ręce trzyma się przy bokach albo łapie się nimi za uchwyty dla utrzymania równowagi. Oczy są utkwione nieruchomo w nieokreślonej przestrzeni i nie wolno, chyba tylko przelotnie, zatrzymać ich na kimkolwiek* ²². Winda jest takim miejscem bloku, w którym czuje się, że przestrzeń narzuca, niekoniecznie zaplanowany, kontakt z sąsiadami.

Inżynier Karwowski, pod wpływem socjologów Kuleszów robiących badania o „znieczulicy” w nowym budownictwie wielkopłytowym, postanawia zorganizować spotkanie ze współlokatorami. Stwierdza, że mieszkańcy nie tworzą wspólnoty i podejmuje się założenia świetlicy blokowej. Udaje się do przewodniczącego komitetu blokowego Walendziaka i zmusza go do oddania na świetlicę pomieszczenia używanego przez przewodniczącego jako pakamera (na klub „Nasz dom”). Nikt nie przychodzi na inauguracyjny odczyt Wincentego Wardowskiego (przełożonego Karwowskiego) pod tytułem: *Trasa Łazienkowska a Warszawa*. Sąsiadów nie interesuje wizja wspólnego spędzania czasu. Zarówno *40-latek*, jak i *Alternatywy 4* pokazują, że lokatorzy, kiedy nie są do tego zmuszeni, nie mają ochoty na zbyt angażujące kontakty w granicach blokowego sąsiedztwa.

Klub kultury założony na pokaz przez Stanisława Anioła jest fikcją. Mieszkańcy spotykają się spontanicznie (poza oficjalnymi zebraniem w suszarni). Każdy chce zachować swoją prywatność: śpiewaczka nie chce śpiewać dla „plebsu”, profesor wolałby pisać niż przewodniczyć spotkaniom (choć pochlebia mu powoływanie się na jego autorytet), konstruktor Marek Manc (Jerzy Bończak) wolałby zająć się konstrukcją robota kolejkowego „Ewa 1”, każdy ma coś ważniejszego do roboty niż udział w spotkaniach aranżowanych przez Stanisława Anioła.

W czasie wprowadzania się do budynku, okazuje się, że profesor Dąb-Rozwadowski będzie mieszkał w bloku razem z „żulikiem” Balcerkiem. Doktor Zdzisław Kołek ma za sąsiada dźwigowego Zygmunta Kotka (przez pewien czas nawet dzielą mieszkanie), nauczycielka Lewicka obok docenta Furmana i tak dalej. Odmienność światów społecznych wyraża się przez różnicę w mówieniu, umeblowaniu, w podejściu do sąsiadów. Muszę wrócić tutaj do koncepcji bloku jako próby konfrontacji i integracji różnych grup społecznych (także zawodowych). Osiągnięciem powojennej reorganizacji socjalistycznej były zmiany nominalne. Dawnego inteligenta zastąpił inżynier, lekarz, profesor, sędzia. Utożsamienie z kręgiem zawodowym miało nastąpić przez przywiązanie do określonej grupy społecznej. Echo takich koncepcji widać w *Alternatywy 4*. Każdy z mieszkańców bloku to odrębna, charakterystyczna postać, określająca się przez wykonywany zawód. W *Alternatywy 4* jest nauczycielka, profesor, docent, lekarz, dźwigowy, robotnicy, inżynierowie, prezes spółdzielni, gospodarz domu, śpiewaczka, pomoc domowa, konstruktor, partyjny („polityk”), a także bezrobotny. Wszystkich tych ludzi umieszczono w jednym bloku. To założenie reżysera odwołuje się do socjalistycznej koncepcji społecznej dotyczącej zasiedlania domów. Koncepcja sformułowana w Polsce w latach 50. wyrażała się przydziałem mieszkań na zasadzie dużego przemieszania przedstawicieli różnych grup społecznych. Aleksander Wallis wykazuje, że polityka taka nie spełniła swojego zadania, ponieważ nadmierne różnice ekonomiczne czy prestiżowe mieszkańców osiedla powodowały raczej zmniejszenie codziennych kontaktów niż ich rozszerzenie²³. Mimo różnic zawodowych mieszkańcy bloku w serialu *Alternatywy 4* stanowią dość barwną, zgraną grupę. Scenariusz jest oparty na ustawicznej konfrontacji mieszkańców ze sobą i z gospodarzem domu. Osoba, która najbardziej zabiega o oficjalną „wspólnotę” (o kolektyw), to Stanisław Anioł, który w rzeczywistości skłania mieszkańców do donoszenia na sąsiadów.

Alternatywy 4 pokazuje, że integracja mieszkańców następuje „obok” lub „pomimo” oficjalnych spotkań aranżowanych przez gospodarza domu, przy oglądaniu meczu piłkarskiego, podczas braku prądu, wynoszenia śmieci czy spisku (a później buntu) przeciwko dozorczy. Szeroki wachlarz zawodów przedstawiony w serialu może wynikać z założeń scenarzysty (pokazanie przedstawicieli wielorakich stylów życia), jak i stanowić odwołanie do koncepcji zasiedlania domów w miastach.

W *40-latku*, który lepiej niż *Alternatywy 4* ilustruje obawy Aleksandra Wallisa, sąsiedzi nie chcą się spotykać. Lokatorzy (pochodzący z różnych środowisk) nie są zadowoleni z odwiedzin inżyniera zapraszającego na spotkanie. Gospodarz domu Walendziak zajmuje się swoim życiem prywatnym (ma liczne potomstwo), a cudze życie interesuje go na poziomie anegdoty (awans Karwowskiego), a nie w ramach oficjalnych spotkań. Walendziak przerabia świetlicę blokową na rupieciarnię. Przestrzeń publiczna staje się przestrzenią prywatną.

Instytucja i propaganda

Wywiad z zadowolonym:

Redaktor: *O tu pana poproszę. Pan podchodzi sobie do tej listy i pan sobie szuka, czy pan jest i ja podchodzę wtedy do pana i pytam pana, czy pan jest zadowolony. Pan mówi oczywiście, że pan jest zadowolony i ja wtedy panu dziękuję. Rozumiemy się? Dobrze, no to proszę, zróbcie państwo miejsce. Pan jeszcze raz podejdzie. Siteczko panowie! Uwaga... Możemy? Proszę, proszę niech pan podchodzi, kamera!*

Technicy: *Poszła!*

Redaktor: *Przepraszam bardzo, czy jest pan zadowolony?*

Dionizy Cichocki: *Nie!*

Redaktor: *Stop! Dlaczego? Co się stało?*

Dionizy Cichocki: *No, bo nie ma mnie na liście.*

Redaktor: *A cóż to panu szkodzi powiedzieć, że pan jest zadowolony?*

Dionizy Cichocki: *Niby mogę...*

Redaktor: *Rozumiemy się! Uwaga, panowie! Jeszcze raz! Uwaga, uwaga! Z paluszkami, jeszcze raz. Kamera!*

Technicy: *Poszła!*

Redaktor: *Przepraszam pana bardzo, czy pan jest zadowolony?*

Dionizy Cichocki: *Tak szczerze panu redaktorowi powiem... no, jestem bardzo zadowolony.*

Redaktor: *Nasze budownictwo mieszkaniowe pomimo wielu trudności... e... ze względu na warunki atmosferyczne stanęło w tym roku na wysokości zadania, prawda?*

Dionizy Cichocki: *No... pewno jak najbardziej...*

Redaktor: *Jak długo pan czekał na mieszkanie?*

Dionizy Cichocki: *Zaledwie jedenaście lat...*

Redaktor: *No, ale się pan doczekał, prawda? Dziękuję, gratuluję panu serdecznie, gratulujemy panu, dziękuję bardzo. Stop, panowie!*

Wywiad z Cichockim, ofiarą systemu przydziałów Centralnego Zarządu Spółdzielni Mieszkaniowej w Warszawie, przytoczyłam w całości. Moment przydziału mieszkań jest chwilą, w której świetnie wyraża się instytucjonalny i oficjalny charakter rzeczywistości przedstawionej. Sekretarka wypisująca listę przydziałów jest „królową”, ma władzę trzymania w niepewności dużej grupy ludzi (zwleka z wywieszeniem listy). Stanisław Anioł może zająć wysoko, bo zrozumiał ten mechanizm, zanim przyjechał do Warszawy (*Schodzimy na dno, żeby się odbić!*). Kiedy jeszcze jako kierownik wydziału kultury w Puławach mówi swoim współpracownikom: *Dostałem wysokie stanowisko w Warszawie, sam wie, że ma zostać dozorcą. Fałszywe słowo jest władzą. Kłamliwy język pretenduje do opisu bądź zmiany rzeczywistości. Blok należy do Stanisława Anioła na tej samej „oralnej” zasadzie: Niech one (gołębie) mi tylko zasrają podwórko! – grozi Balcerkowi. W wielu scenach serialu dochodzi do takiego stylistycznego zawłaszczenia przestrzeni bloku. (W moim domu nie będzie awantur!). Gospodarz stwarza pozory człowieka „na urzędzie” (*Przepis jest po to żeby lokator wiedział, kto tu jest panem*).*

Ma swoje biuro, w którym żona, Miećka Aniołowa (Bożena Dykiel) pełni funkcję sekretarki. Gospodarz jest w komitywie z milicją, dzielnicowy Parys zle-

ca mu donoszenie na lokatorów (*Jakie towarzystwo, czy jest element...*). Anioł postanawia posłużyć się mieszkańcami (niech sami donoszą na siebie), a przy okazji podporządkować ich sobie, żeby stworzyć wrażenie idealnie zorganizowanego kolektywu blokowego. Fama o świetnie zarządzanym domu pozwoli mu pełnić lepszą funkcję. Zastrasza lokatorów, przejmuje ich korespondencję, śledzi, na każdego znajduje „haka”. *Nad wszystkim czuwa gospodarz domu, nie da on krzywdy zrobić nikomu. Zawsze pomoże o każdej porze... O mój Boże!* – Taką piosenkę układa śpiewaczka, zmuszona przez Anioła do brania udziału w spotkaniach lokatorskich. W obliczu podstępnych działań Anioła piosenka jest szczególnie zabawna, tak samo zresztą jak nazwisko gospodarza. Kiedy inżyniera Karwowskiego odwiedza ekipa radiowa i nie może wypowiedzieć się swobodnie, zaczyna przemawiać jak na wiecu. Dzwoni przyjaciel z gratulacjami (zdjęcie inżyniera pojawiło się w gazecie), a Karwowski musi odpowiadać: *Dziękuję wam, przyjaciele, dziękuję, ale to nie tylko moja zasługa. To zasługa całej załogi budowlanej Trasy...* Język oficjalny nie przystaje do języka prywatnego, nie nadaje się do codziennych rozmów, chociaż czasem do nich przenika. Pisał o tym Michał Głowiński w książkach dotyczących propagandy i komunistycznej nowomowy: *W społeczeństwie totalitarnym istnieją dwa języki, tylko dwa. Ten, którym mówi się oficjalnie, i ten którym mówi się prywatnie, między sobą i który nie ma dostępu do prasy, radia, telewizji* ²⁴.

Seriale często przywołują nowomowę i fasadowość peerelowskiej codzienności: uroczyste otwarcia, zebrania, podania i odwołania, rozmowy z przełożonymi, podczas których trzeba uważać na słowa (docent Furman poprawia „solidarnie” na: „wzajemnie”).

W *Alternatywy 4* pojawia się również wizja skorumpowanej instytucji przydziału mieszkań – Centralnego Zarządu Spółdzielni Mieszkaniowych. W tym sformalizowanym świecie wszystko załatwia się nieoficjalnie.

Sposoby opisu blokowisk

Alternatywy 4 i *40-latek* są serialami nakręconymi w latach 70. i 80. z myślą o telewizjach, którzy seriale obejrzą w telewizorach postawionych na meblościankach w salonach M-x. Ten fakt w sposób znaczący wpływa na scenariusze filmowe. Trzeba pokazać ludziom niedogodności, których sami doświadczają, i zrobić to w sposób komediowy. Dlatego też seriale są opisem rodzinnych i społecznych aspektów osiedlowego bytowania. Aspekty przestrzenne i scenograficzne są równie ważne, ale są tłem wydarzeń. Blokowisko jest pokazywane jako sposób organizacji życia i wspólnoty, mniej jako sposób kształtowania przestrzeni miasta.

Stosunek do budownictwa mieszkaniowego zmieniał się w oficjalnym dyskursie państwowym. Serial *Alternatywy 4* nie był aż tak antysystemowy, jak by to wynikało z niektórych fragmentów tej pracy. W Kronice Filmowej z 1981 r. można usłyszeć: *Pan Stefan Podborski z Pabianic zaprosił nas do swego miasta, by pokazać osiedle Bugaj 2. Pojechaliśmy. Oto ono. Na pozór zwyczajne, nie taką magmę już się widziało. A jednak niespodzianek nie zabrakło. Najpierw omal nie wpadliśmy do kanału. Potem wystraszyliśmy się niebezpiecznych zaworów gazowych, których tu nie boją się już nawet dzieci. Wreszcie uciekliśmy przed girlandami elektrycznych kabli rozwieszonych na budynkach. Ale dokąd mają uciec*

*mieszkańcy osiedla?*²⁵ Wspomniane seriale pokazują życie w blokowisku w sposób rozrywkowy, anegdotyczny. Pokazują ludzi zadowolonych z posiadania przedmiotów i zajętych zabiegami o swoje drobne sprawy.

Mieszkanie w „wielkiej płycie” bywa też, na poziomie egzystencjalnym, postrzegane jako zamknięcie w ograniczonej czterema ścianami przestrzeni. Taką interpretacją blokowiska posługuje się film *Blok* Hieronima Neumana, piosenki Brygady Kryzys i Republiki czy *Dekalog* Krzysztofa Kieślowskiego. Zwielokrotnione życie w mieszkaniach szarego bloku toczy się nieświadome równocześnie (każdy robi to samo). Brzydkie, prawie identyczne wnętrza zapełniają przyziemne ludzkie sprawy obojętne wobec siebie mieszkańców. Taka wizja jest koszmarniejsza (ale prawdziwsza) od wesołego obrazu wspólnego przebywania pokazanego w peerelowskich serialach *40-latek* i *Alternatywy 4*.

ZOFIA MIODUSZEWSKA

¹ Pisownia tytułu jak w czołówce serialu.

² T. P. Szafer, *Współczesna architektura polska*, Arkady, Warszawa 1988, s. 7.

³ E. i F. Przyłubscy, *Litery*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1987.

⁴ Tamże, il. M. Kwacz, s. 18-19.

⁵ G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka*, tłum. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1975.

⁶ Tamże, s. 306.

⁷ S. Paweł, *Kubuś Piekielny*, cz. 1: *Przeprowadzka*, Interpress, 1984.

⁸ M. Budzyński, *Kościół na Ursynowie Północnym w Warszawie*, „Architektura”, 1982 nr 5/6, ss. 62, 67.

⁹ A. Wallis, *Socjologia i kształtowanie przestrzeni*, PIW, Warszawa 1971, s. 54.

¹⁰ Tamże, s. 74.

¹¹ M. Czerwiński, *Życie po miejsku*, PIW, Warszawa, 1974, rozdz. *Miejski styl życia a przyszłość naszych miast*, s. 118-135.

¹² Tamże, s. 92.

¹³ Cytuję za: M. Łoziński, *Propaganda a rzeczywistość w filmie: 45 – 89*, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych.

¹⁴ M. Czerwiński, dz. cyt., rozdz. *Sytuacje ekologiczne i ich bezpośredni wyraz*, s. 73.

¹⁵ S. Paweł, dz. cyt.

¹⁶ W. Rybczyński, *Dom. Krótka historia idei*, tłum. K. Husarska, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk, Warszawa 1996.

¹⁷ Tamże, s. 230.

¹⁸ Tamże, s. 125.

¹⁹ E. i F. Przyłubscy, dz. cyt., s. 85.

²⁰ Tamże, s. 56.

²¹ E. T. Hall, *Ukryty wymiar*, tłum. T. Hołówka, PIW, Warszawa 1976.

²² Tamże, s. 172.

²³ A. Wallis, dz. cyt., 1971, s. 67.

²⁴ M. Głowiński, *Peereliada*, PIW, Warszawa, 1993, s. 105.

²⁵ „Polska Kronika Filmowa”, 31/81, WFDiF.