

Robert Dudziński
Uniwersytet Wrocławski
Polska

SŁOWA KLUCZOWE
polski film kryminalny,
gatunki filmowe, Polska
Rzeczpospolita Ludowa

KEYWORDS
polish crime film, film
genres, Polish People's
Republic

ZBRODNIA NIEPRZEDSTAWIONA. POLSKIE PRODUKCJE KRYMINALNO-SENSACYJNE LAT 70.

Celem niniejszego tekstu jest uzupełnienie genologicznej mapy filmu popularnego Polski Ludowej o nierozpoznane jeszcze należycie terytorium produkcji sensacyjno-kryminalnych[1], które powstały w latach 70. Uważne przyjrzenie się temu obszarowi ujawnia bowiem, że zaistniała wówczas pewna formacja tytułów, w których odnaleźć można określoną dominantę strukturalną i które sięgały po tę samą konfigurację tematów oraz chwytów narracyjnych, fabularnych i formalnych. Próba systematycznego opisu tych chwytów i ich funkcji pozwoli spojrzeć na te produkcje jak na pewną większą, rządzącą się wewnętrzną logiką całość. Wstępna teza niniejszej analizy zakłada, że dominantą organizującą strukturę interesujących mnie tytułów było dążenie do specyficznie pojmowanego realizmu i autentyzmu.

W analizowanej grupie tytułów znalazło się osiem produkcji kinowych i telewizyjnych. Do tych pierwszych należą: *Trąd* (reż. A. Trzos-Rastawiecki, 1971)[2], *To ja zabiłem* (reż. S. Lenartowicz, 1974), *Hazardziści* (reż. M. Waśkowski, 1975), *Wściekły* (reż. R. Załuski, 1979) i nakręcony już na początku następnej dekady „*Anna*” i *wampir* (reż. J. Kidawa, 1981). Do grupy drugiej zaliczam zaś: *Złote Koło* (reż. S. Wohl, 1971), siedmio-odcinkowy serial *S.O.S* (reż. J. Morgenstern, 1974) oraz jeden z odcinków serii „Najważniejszy dzień życia” pt. *Gąszcz* (reż. A. Konic, 1974). Nie są to oczywiście wszystkie produkcje sensacyjno-kryminalne tamtego

[1] W niniejszym artykule pod pojęciem produkcji sensacyjno-kryminalnej rozumiem filmy i seriale mające spełniać prymarnie funkcję ludykarną, dla których wątek przestępstwa oraz walki z nim jest elementem konstytutywnym, strukturyzującym dzieło filmowe, decydującym zarówno o jego poziomie semantycznym, jak i syntaktycznym. Dodatkowo analizie poddane

zostały tylko i wyłącznie filmy i seriale, których akcja rozgrywała się w czasach współczesnych do momentu produkcji i osadzona była w PRL-u, a więc przedstawiała rzeczywistość bliską i znaną odbiorcy.

[2] Wszystkie wymieniane w artykule filmy i seriale zostały wyprodukowane w Polsce.

okresu, pozostałe tytuły nie przynależą jednak do opisywanej formacji (lub wykazują z nimi tylko częściowe podobieństwo, jak np. *Kocie ślady*, reż. P. Komorowski, 1971), nie stanowią zatem przedmiotu niniejszej analizy.

Zanim jednak scharakteryżuję wspólne cechy wymienionych tytułów, chciałbym nakreślić kontekst, w jakim pojawiły się one w rodzimym krajobrazie kulturowym. Ten punkt wyjścia jest niezbędny, aby zrozumieć, skąd wziął się opisywany trend, oraz dostrzec, że rzeczywiście stanowi on istotną jakościową zmianę w historii gatunku w Polsce. Dlatego też najpierw poświęcę nieco uwagi funkcjonowaniu kategorii realizmu w ówczesnym dyskursie krytycznym podejmującym temat filmu kryminalno-sensacyjnego. Potem zaś w sposób skrótowy scharakteryżuję realizm typowy dla produkcji z lat 60., stanowiących punkt odniesienia dla obrazów z następnej dekady. Kolejna część artykułu zawiera analizę interesujących mnie tytułów i pozwoli wskazać na ich najważniejsze cechy wspólne. Na koniec postaram się opisać przyczyny, które sprawiły, że taka formacja wówczas zaistniała w polskim kinie i telewizji.

NASI PRZESTĘPCY I NASZE KRYMINAŁY

Kluczowe dla tego wywodu kategorie autentyzmu i realizmu były niezwykle istotne dla sensacyjno-kryminalnych produkcji PRL-u. Krytycy ściśle wiązali ten gatunek z kontekstem, w jakim funkcjonował – filmy sensacyjne postrzegano jako w zasadzie mimetyczne odbicie określonej rzeczywistości społecznej. Przekonanie to powracało regularnie w okółofilmowym dyskursie publicystycznym, towarzyszącym polskiemu kinu sensacyjnemu, i było tam traktowane jako niepodważalny fakt. W wielu artykułach wyprowadzano z tego założenia tezę głoszącą, że rodzime produkcje sensacyjno-kryminalne są nieudane, ponieważ w Polsce Ludowej nie dochodzi do wystarczająco spektakularnych zbrodni. W roku 1969 taką interpretację proponuje na łamach „Kina” Danuta Karcz: „Próby polonizacji wzorca angielskiego są ze wszech miar uzasadnione. Każdy kryminał funkcjonuje w oparciu o tradycję społeczną, kulturową, obyczajową własnego kraju. W krajach kapitalistycznych zbrodnia jest zawsze wielką stawką. Są to wielkie skoki obliczone na maksymalny zysk i minimum ryzyka. Schematu takiego nie można przenosić mechanicznie. Nie ma u nas wielkiego kapitału, wielkich gangów, wielkich specjalistów od »skoków«. Nie istnieje u nas uformowane środowisko wielkoprzestępcze” [3].

W kilkanaście lat później, w sposób jeszcze bardziej obrazowy, tezę tę próbował udowodnić Zygmunt Kałużyński, tak charakteryzując polskie kryminały: „Zamiast Sherlocka Holmesa [...] występuje kapitan Mikut z MO, o poborach nie przekraczających odpowiedniej grupy uposażeniowej, który przeprowadza śledztwo w sprawie kompletu sztuców za bytkowych, przywłaszczonych z magazynu »Desy«, a przeznaczonych

[3] D. Karcz, *Nasza porcja sensacji*, „Kino” 1969, nr 38, s. 7–8.

dla muzeum w Mielęcinie, zbrodnia zaś polega na wepchnięciu panny Kazi ze Zjednoczenia Handlowego przez pana Józka z rachunkowości do jeziora na Mazurach w trakcie wczasów pracowniczych [...]” [4].

Wypowiedzi te ujawniają, jak wielką rolę w myśleniu na temat filmu sensacyjno-kryminalnego odgrywała kwestia realizmu. Brak w nich właściwie pojęcia konwencji gatunkowej czy umowności, zamiast tego uważa się, że zachodnie produkcje dlatego podobają się krytykom i widzom, że wiernie odzwierciedlają tamtejsze realia (które z kolei stanowią gotowy materiał na scenariusz). Z tej perspektywy więc polscy twórcy znajdują się w impasie: nie mogą korzystać z wzorców zagranicznych, nie pasują one bowiem do polskiej rzeczywistości; nie mogą też korzystać z rodzimej rzeczywistości, gdyż jest ona mało spektakularna i stanowi kiepski materiał dla filmu rozrywkowego. Myślenie to tworzyło ramę warunkującą tak twórcze, jak i odbiorcze kody.

W filmach z lat 60., które stanowią ważny kontekst dla produkcji z następczej dekady, elementy autentystyczne funkcjonowały w sposób niejednorodny. Z jednej strony twórcy dbali o realizm szczegółów, wypełniając film detalami sprawiającymi wrażenie wyjętych wprost z pozafilmowej rzeczywistości. Skrajnym przykładem tego zabiegu jest pojawiający się wówczas nowy gatunek: film milicyjnych procedur, który główną atrakcją czynił realistycznie przedstawioną akcję aparatu ścigania. Widz oglądał więc profesjonalistów przy pracy, przyglądał się, jak działają rozmaite komórki całej instytucji koordynowane przez sztab, podziwiał skomplikowane procedury i specjalistyczny ekwipunek, przysłuchiwał się fachowemu żargonowi rozkazów i raportów. Wszystko to miało w zamierzeniu wywołać w nim wrażenie, że wpuszczono go za kulisy prawdziwej akcji aparatu ścigania. W swoim radykalnym wariacie film milicyjnych procedur czynił proceduralny spektakl dużo ważniejszym od fabuły [5].

Z drugiej jednak strony w latach 60. rama ideologiczna [6] (która nie dopuszczała sugestii, że zbrodnia w Polsce Ludowej może stanowić problem natury moralnej czy społecznej) nieomal na wszystkich filmach kinowych wymuszała odrealnienie świata przedstawionego, bohaterów i samej zbrodni. Przestępstwo musiało być maksymalnie wyalienowane i odległe od codziennego doświadczenia widza. Oficjalne czynniki chętnie dopuszczały zatem fabuły szpiegowsko-kryminalne, takie jak *Spotkanie ze szpiegiem* (reż. J. Batory, 1964) czy *Hasło „Korn”* (reż. W. Podgórski, 1968), siłą rzeczy przedstawiające wycinek rzeczywistości odległy od potocznych doświadczeń.

LATA 60. I REALIZM SZCZEGÓŁÓW

[4] Z. Kałużyński, *Widok z pozycji przewróconego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985, s. 273.

[5] Szerzej na temat filmu milicyjnych procedur por.: R. Dudziński, *Wobec nierozwiązywalnej sprzeczności. Film milicyjnych procedur w systemie gatunkowym lat 60.*, „Kultura Popularna” 2014, nr 2, s. 90–101, <http://bit.ly/2hj8BOR> [dostęp: 26.06.2015].

[6] Terminem tym posługuję się w znaczeniu zaproponowanym przez Dorotę Skotarczak, por. D. Skotarczak, *Film fabularny jako źródło do badań historii PRL*, [w:] *Wizualizacja wiedzy. Od Biblia Pauperum do hipertekstu*, red. M. Kluza, Portal Wiedza i Edukacja, Lublin 2011, s. 214–215, <http://bit.ly/2hswgwK> [dostęp: 16.09.2015].

Jeśli zaś twórca chciał sięgnąć po tematykę inną niż szpiegowska, to często musiał akcję swojego kryminału osadzić w specjalnie wypreparowanej rzeczywistości, również maksymalnie odległej od codzienności. Najlepszym przykładem jest *Gdzie jest trzeci król?* (reż. R. Ber, 1967), realizująca schemat klasycznego kryminału produkcja, której akcja rozgrywa się w odciętych od reszty świata muzeum zamkowym, gdzie kustosz ginie postrzelony z kuszy. Nie jest to zatem zbrodnia, którą można by odnieść do codziennych realiów lub która stawiałaby pytania inne niż „kto zabił?” [7].

LATA 70. I NOWA FORMUŁA

Właściwie już od samego początku rządów Edwarda Gierka w rodzimym filmie sensacyjno-kryminalnym dostrzegalne są wyraziste zmiany – kolejne produkcje zwracają się bowiem ku (inaczej niż w latach 60. pojmowanemu) realizmowi, usiłując przekonać widza, że pokazują zbrodnie i zbrodniarzy w sposób bliski rzeczywistości. W tym celu twórcy sięgają po szereg zabiegów wcześniej nieobecnych bądź słabo obecnych w polskim kinie popularnym, których zadaniem jest uprawdopodobnienie całej historii i zwrócenie uwagi na inny wymiar przestępstwa. Najbardziej typowe zabiegi i chwyt, które postaram się tu scharakteryzować, to: 1) skupienie się na tych rodzajach przestępstw, które do tej pory nie miały swojej ekranowej reprezentacji; 2) problematyzowanie etycznego i moralnego wymiaru zbrodni; 3) rozbudowywanie różnych kontekstów przestępstwa i inkorporowanie w obręb dyskursu filmowego tez i sądów przejętych z innych, pozaestetycznych dyskursów; 4) chwyt narracyjny i formalny, wprowadzające w tkanek fikcyjnej fabuły elementy rzeczywistości pozafilmowej. Rzecz jasna niektóre z tych zabiegów pojawiały się w pojedynczych filmach już wcześniej, niemniej dopiero w latach 70. chwyt te przestały występować w izolacji i stworzyły powiązaną swoistymi relacjami strukturę.

1) Zbrodnia nieprzedstawiona. Najważniejszą zmianą jakościową w stosunku do dekady poprzedniej był odmienny status i wizerunek filmowej zbrodni – fabuły zaczęły bowiem bazować na przestępstwach do tej pory niepokazywanych. Zmianę tę zaobserwować można na trzech wyrazistych przykładach. Po pierwsze, na ekrany kin i telewizorów trafia zbrodnia codzienna – mało spektakularna, przypadkowa, a więc z dramaturgicznego punktu widzenia – wydawałoby się – zwykła i nieciekawa. W *Złotym Kole* śledztwo dotyczy nastolatka, którego zwykły oszust i pijaczek (jakich wiele) zabił w ciemnym zaułku, uderzając butelką po piwie w głowę. W *To ja zabiłem* do zabójstwa dochodzi właściwie przypadkiem podczas szarpaniny dwojga obcych sobie osób, podobnie sytuacja wygląda w *Gąszczu*. Bardzo silny nacisk kładzie się zatem na to, że prawdziwe przestępstwa porażają swoją zwykłością, nie mają ani rozbudowanego motywu, ani skomplikowanego planu, ani też

[7] Szerzej na temat wyalienowania zbrodni w filmie kryminalnym Polski Ludowej pisał Piotr Kowalski (*Kryminały, które ukradły zbrodnię*, [w:] *Problemy teorii*

działa filmowego, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1985, s. 123–137).

spektakularnego przebiegu, dochodzi do nich niemal przypadkiem, na skutek nieszczęśliwego zbiegu okoliczności.

Po drugie, część omawianych produkcji łamie bardzo silne wówczas tabu pokazywanej we współczesnym kontekście przemocy seksualnej. Jak podaje Arkadiusz Gajewski, motyw ten długo był właściwie nieobecny w kulturze audiowizualnej (w filmach fabularnych, dokumentalnych czy materiałach Polskiej Kroniki Filmowej)[8]. Mimo że problem ten był wówczas jak najbardziej rzeczywistym problemem społecznym[9], nie miał on swojej ekranowej reprezentacji. Pierwszą produkcją przełamującą to tabu był *Trąd*, w którym osią fabuły jest starcie głównego bohatera z gangiem stręczycieli, wykorzystujących naiwność nastoletnich dziewcząt i zmuszających je do prostytucji. Problem przestępstw seksualnych przedstawia się tam jako powszechny – w szajkę trudniącą się tym procederem zamieszanych jest kilka osób, jeszcze więcej – z pozoru spokojnych obywateli – korzysta z ich usług.

W tym samym roku pojawia się *Złote Koło*, w którym wyeksponowano wątek zbiorowego gwałtu na 15-latce, podkreślając z jednej strony, że oprawcami są młodzi ludzie, z drugiej zaś – że do gwałtu dochodzi w biały dzień praktycznie na oczach przechodniów, którzy wolą jednak nie reagować i udawać, że niczego nie widzą.

Kwestię seksualności w kontekście alarmistycznym podnosi również serial *S.O.S.*, pojawia się w nim bowiem wątek szajki nakłaniającej młode dziewczyny do robienia sesji. Kompromitujące zdjęcia są następnie wykorzystywane do szantażowania ofiar, które zmuszane są do świadczenia usług seksualnych. Finalnie zaś kobiety giną z rąk sterującego całym procederem psychopaty.

Charakterystyczny jest tu zwłaszcza wątek rzekomo zachodnich źródeł deprawacji – przez pewien czas zarówno główny bohater, jak i widzowie są przekonani, że szajka produkuje zdjęcia pornograficzne na zamówienie zza żelaznej kurtyny. Dopiero po czasie okazuje się to mistyfikacją – wątek ten był jedynie fałszywym śladem. Wydzwięk jest więc jasny – deprawacja i problemy społeczne rodzą się tuż obok nas i nie można szukać ich źródeł poza społeczeństwem. We wszystkich tych przykładach pojawiają się więc podobne motywy – przestępstwa seksualne są sprawą powszechną, o której jednak często woli się nie mówić i której nikt nie chce dostrzec[10].

[8] Według zestawień podanych przez Gajewskiego motyw ten w latach 1960–1980 pojawia się w pięciu filmach dokumentalnych (choć w niektórych z nich jest tylko jednym z wielu poruszanych problemów), a z kolei w materiałach PKF znajduje się tylko jeden niewykorzystany pozytywny, w którym podjęto ten temat. Por. A. Gajewski, *Polski film sensacyjno-kryminalny (1960–1980)*, Wydawnictwo „Trio”, Warszawa 2008, s. 75–76, 87.

[9] O tym, że przemoc seksualna stanowiła wówczas istotny problem, świadczą także oficjalne statystyki dotyczące gwałtu. Przykładowo w 1967 roku milicja

odnotowała 2084 zgłoszone przypadki tego przestępstwa, w tym samym roku skazano za nie 1133 osoby (zob. J. Leszczyński, *Przestępstwo zgwałcenia w Polsce*, Wydawnictwo Prawnicze, Warszawa 1973, s. 190–191). Jednocześnie zdawano sobie wówczas sprawę, że rzeczywista skala problemu musi być większa – przede wszystkim za sprawą tzw. „ciemnej liczby”. Ofiary bowiem często nie zgłaszały się na milicję (zob. *ibidem*, s. 185–186).

[10] Warto również zaznaczyć, że także w *To ja zabiłem* pojawiają się sceny sugerujące dość jednoznacznie seksualne tło przestępstwa.

Po trzecie wreszcie, S.O.S należy wspomnieć również w kontekście innego kryminalnego tabu PRL-u – tabu seryjnych morderców. Podobnie jak w przypadku przestępstw seksualnych zbrodnie tego rodzaju były trudne w racjonalizacji, ujawniały również, że są takie obszary natury człowieka, których nie da się zmienić i kontrolować, a przynajmniej nie udaje się to władzom PRL-u, stąd próby przemilczenia problemu. Pojawienie się seryjnego mordercy w omawianym serialu (a następnie we *Wściekłym* i „*Annie*” i *wampirze*) sprawia więc, że również ten rodzaj zbrodni zyskał ekranową reprezentację w produkcjach sensacyjno-kryminalnych. Należy pamiętać, że wszystkie trzy tytuły bezpośrednio sąsiadują z finałem głośnej sprawy Zdzisława Marchwickiego, Wampira z Zagłębia (seryjnego mordercy grasującego od 1964 roku, aresztowanego w 1972 roku i sądanego w latach 1974–1975). Przypadek ten, jak się wydaje, odcisnął silne piętno na zbiorowej świadomości obywateli PRL-u i sprawił, że seryjny morderca jeszcze długo mógł być postrzegany jako istotna figura w masowej wyobraźni (zwłaszcza że przypadek Marchwickiego był przypadkiem najsłynniejszym, ale nie jedynym).

2) Rozchwiana aksjologia. Kolejnym charakterystycznym dla omawianych produkcji zjawiskiem jest zanik, tak typowego dla lat 60., manichejskiego podziału świata na dobro i zło, obraz czarno-biały zastępuje cała gama odcieni szarości, w którym żadne oceny nie mogą zostać sformułowane ostatecznie.

W wariacie prostszym przejawia się to w tendencjach do czynienia protagonistami postaci przestępców. Już w *Trądzie z szajką* stręczycieli walczy nie milicjant, ale były skazaniec (choć skutecznie zresocjalizowany), który pragnie uratować swojego brata (zamieszanego w przestępczy proceder) przed więzieniem. Główny bohater nie tylko nie współpracuje z Milicją Obywatelską, ale wręcz jej unika, uważając najwyraźniej, że nie jest w stanie mu pomóc. Z kolei *To ja zabiłem* oraz *Hazardziści* pokazują zbrodnię już w całości z perspektywy przestępców. Zwłaszcza pierwszy przykład jest bardzo interesujący, bowiem mechanizm projekcji/identyfikacji jest wyraźnie nakierowany na parę młodych, zakochanych ludzi, więc widz z całym przekonaniem staje po ich stronie, mimo że mężczyzna popełnił (nieumyślnie wprawdzie) morderstwo i próbuje uniknąć odpowiedzialności (w czym później pomaga mu także ukochana, wykorzystująca to, że pracuje w sądzie). Główni bohaterowie wchodzą w (rozwijany w kluczu melodramatycznym) konflikt z wymiarem sprawiedliwości, a sympatia widzów wyraźnie lokuje się po stronie tych pierwszych.

W wariacie bardziej skomplikowanym fabuły analizowanych filmów ujawniają niemożność sformułowania klarownych ocen moralnych i etycznych. Dobry przykład stanowi tu *Złote Koło*, w którym zamordowany nastolatek Janusz Kruk okazuje się gwałcicielem. Jednocześnie jednak fabuła poprowadzona została tak, że o tym przestępstwie dowiadujemy się dopiero w połowie filmu, wcześniej poznając szczegóły trudnego dzieciństwa zamordowanego oraz jego problemy z wujostwem

i rówieśnikami. Widz więc zaczyna odczuwać do Kruka sympatię, gdy nagle dowiaduje się, że dopuścił się on gwałtu. Rozbudowany wątek zgwałconej dziewczyny i psychicznych cierpień, jakie dręczą ją po tym wydarzeniu, sprawia, że widz raptownie przewartościowuje swoje dotychczasowej opinii i odczucia.

Wkrótce jednak ponownie – w ramach filmowego dyskursu – ocena moralna Kruka zostaje podważona, gdyż śledztwo ujawnia, że młodzieniec próbował odkupić swe winy i dręczyły go wyrzuty sumienia, a ostatecznie został zamordowany z powodu pieniędzy, które chciał przekazać ofierze. Ta moralna ambiwalencja zostaje stematyzowana w słowach głównego bohatera, kapitana Budnego, dla którego Kruk „Był zły i dobry równocześnie”. Moralna asymetria między przestępcami a milicją i resztą społeczeństwa, tak charakterystyczna dla kryminałów PRL-u, legła więc w gruzach, okazuje się bowiem, że problem zbrodni nie jest jednoznaczny, a prawdziwe przestępstwa są blisko nas, są okrutne, a jednocześnie przerażająco zwyczajne – nie zawsze bowiem dopuszczają się ich tylko skrajnie zdeprawowani degeneraci.

3) Konteksty zbrodni. Czarno-biały obraz świata ulega w omawianych produkcjach załamaniu również za sprawą zerwania z wyalienowaniem zbrodni i w związku z próbami ukazania jej szerszego kontekstu. Produkcje te często przejmują i przetwarzają tezy oraz wyobrażenia na temat przestępstw i przestępców z pozafilmowych, profesjonalnych dyskursów: socjologicznego, psychiatrycznego, psychologicznego czy prawniczego. Zmianie ulega zatem rozłożenie akcentów – w centrum fabuły znajduje się już nie tylko sama zbrodnia i śledztwo, lecz także rozmaite dodatkowe okoliczności im towarzyszące.

Ponownie dobrym przykładem jest *Złote Koło* i ukazany przez nie obraz (wywołujących coraz większą frustrację poszczególnych jednostek) stosunków klasowych panujących w polskim społeczeństwie. Okazuje się bowiem, że niepełnoletni Kruk, uczeń szkoły średniej, zniknął kilka miesięcy wcześniej i nikt – ani rodzina, ani szkoła (charakterystyczne jest, że o Kruku najwięcej spośród jej personelu wie woźny) – się tym nie zainteresował. Jednocześnie podczas kolejnych rozmów, jakie prowadzi ze świadkami Budny, dostrzec można, że dla większości z nich kwestie materialne i finansowe są kwestiami nie tyle nawet priorytetowymi, ile jedynymi, które ich obchodzą. Postawę tę najlepiej podsumowuje jedyny szkolny kolega Kruka, stwierdzając: „Mój ojciec jest inżynierem w Elwro i ma do ludzi, że tak powiem, stosunek materiałoznawczy. Jego zdaniem Kruk to był materiał w trzecim gatunku”. Właściwie zawsze, gdy przesłuchiwani dorośli próbują się ustosunkować do problemów nastolatka w nawiązywaniu kontaktów, dostrzec można elementarne niezrozumienie tego, co dręczyło ofiarę. Oba pokolenia różnią się bowiem w postrzeganiu rzeczywistości, zwłaszcza jeśli chodzi o wyobrażenie na temat dobrobytu i godnych warunków życia. I tak np. ciotka, opiekująca się Krukiem po przedwczesnej śmierci jego rodziców, stwierdza: „Od tamtego wypadku Januszek zrobił się zły na cały świat, nawet na mnie,

choć urabiałam sobie ręce, żeby go wyżywić i ubrać. Zawsze mu się wydawało, że gdzie indziej musi być lepiej”. Jeszcze jaskrawiej widać to w rozmowie ze stryjem, u którego Kruk mieszkał we Wrocławiu:

„Stryj: Mówiłem mu, że źle skończy, ale nie myślałem, że aż tak źle.

Budny: A dlaczego pan tak myślał?

Stryj: Widzi pan, jak się ma szesnaście lat [...], to nie można mieć tego wszystkiego, do czego inni dochodzą przez całe życie. Pan nie uwierzy, ale on mnie nienawidził za to, że ja mam dwa pokoje z kuchnią, telewizor, lodówkę. Po dwudziestu pięciu latach pracy. A on miał, proszę pana, za darmo szkołę, spał u mnie w kuchni na rozkładanym łóżku, jadł, ile chciał, a jak potrzebował nowych butów, to moja żona szła z nim [...] i kupowała takie, jakie sam sobie wybrał. Jeszcze mu było źle”.

Sportretowany tu problem pokoleniowy nie był jednak tylko i wyłącznie pomysłem scenarzysty – odwoływał się on bowiem do aktualnej wówczas kwestii społecznej, istotnej dla socjologicznej analizy tamtych czasów. W drugiej połowie lat 60. w dorosłe życie wchodziło pokolenie urodzone już w Polsce Ludowej, niepamiętające zatem złych warunków materialno-bytowych, w których Polacy żyli w latach 30. czy 40. Czasy te stanowiły punkt odniesienia dla pokolenia rodziców, ale już nie dla dorastających nastolatków. Dlatego też starszym okres małej stabilizacji jawił się jako czas dobrobytu, podczas gdy dla młodszych był raczej czasem siermiężnej stagnacji i braku perspektyw: „Tymczasem zwłaszcza dla najmłodszych roczników [...] przeszłość przestawała się liczyć jako odniesienie porównań. Nowe pokolenie, mówiąc słowami Franciszka Ryszki, było skłonne »patrzeć w przyszłość«, czyli określać własne potrzeby i wymagania według tego, »co będzie« i »być powinno«, a nie według tego, »co było« lub »jak być powinno« zdaniem rodziców”[11].

Zjawisko to było połączone z rosnącym rozwarstwieniem społecznym – zmniejszał się odsetek młodzieży robotniczej i chłopskiej na uczelniach wyższych i w liceach ogólnokształcących, a jednocześnie wzrastała rozpiętość między płacami pracowników umysłowych i fizycznych[12]. Zjawiska te zostały po części zobrazowane w *Złotym Kole* – dla Kruka, widzącego, jak żyją koledzy z bogatych rodzin, szkoła za darmo i spanie w kuchni nie stanowiły już godnych warunków życia. To właśnie te problemy z rozwarstwieniem społeczeństwa wskazuje się jako bezpośrednie przyczyny rozpadu więzi międzypokoleniowych (i międzyludzkich w ogóle); skrajnego materializmu, w którym pieniądź staje się wyznacznikiem wartości człowieka, a bieda wywołuje frustrację; wreszcie ogarniającej wszystkich znieczulicy. Szczególnie ten pierwszy aspekt jest silnie zarysowany, gdyż istotną rolę w fabule pełni Piotr, nastoletni syn prowadzącego śledztwo kapitana Budnego, i jego relacje z ojcem. Niejako na zasadzie kontrastu pokazano w ten sposób rodzinę, która również ma problemy z komunikacją, przede wszystkim z powodu angażującej pracy ojca, ale jednak nie docho-

[11] H. Słabek, *O społecznej historii Polski 1945–1989*, Książka i Wiedza, Warszawa 2009, s. 426.

[12] Por. *ibidem*.

dzi tam (przede wszystkim dzięki odpowiednim relacjom między rodzicem a dzieckiem) do tak radykalnego zerwania więzi jak w przypadku Kruka.

Innym charakterystycznym śladem przejmowania przez film koncepcji ze sprofesjonalizowanego pola dyskursywnego jest sposób realizacji wspomnianego wcześniej motywu przemocy seksualnej. Nie pojawia się on wówczas w rodzimej kinematografii przez przypadek, wręcz przeciwnie: przełom lat 60. i 70. to moment, w którym sposób społecznej konceptualizacji przemocy seksualnej (a zwłaszcza gwałtu) ulega poważnej zmianie. Dobitnym symptomem tej zmiany jest dziedzina prawa: w 1969 roku uchwalono nowy kodeks karny, który gwałt klasyfikował jako przestępstwo przeciwko wolności[13] (a nie jako „nierząd” – jak głosił obowiązujący do tego momentu kodeks karny z 1932 roku[14]). Jednocześnie dość wyraźnie zmienia się polityka karna, ponieważ sądy częściej orzekały wobec sprawców gwałtów cięższe wyroki[15]. Wówczas też ukazują się książki prawnicze poświęcone wyłącznie temu tematowi[16].

Równoległe kwestia gwałtu staje się istotna również w ramach dyskursów seksuologicznego, psychologicznego i publicystycznego. Powszechne jest wówczas przekonanie, że problem ten narasta i przestępstw jest coraz więcej[17], próbuje się również sformułować diagnozę takiego stanu rzeczy: wskazać na genezę zjawiska i sposoby radzenia sobie z nim[18].

Co więcej, omawiane filmy sensacyjno-kryminalne przejmują ze wspomnianych dyskursów nie tylko samo zainteresowanie problemem, lecz także sposób jego konceptualizacji. Ekranowe reprezentacje przemocy seksualnej współbrzmia więc z tezami wysuwanymi przez prawników, seksuologów czy publicystów. W ramach tych dyskursów gwałt wyraźnie wiązano z kontekstem młodzieżowym (tak jeśli chodzi o ofiary, jak i sprawców), a jego genezy upatrywano w gwałtownych przemianach obyczajowych. Tak opisuje ówczesną dyskusję Piotr Perkowski: „Według

[13] Dz. U. z 1969 r. Nr 13, poz. 94, art. 168.

[14] Dz. U. z 1932 r. Nr 60, poz. 571, art. 203–205.

[15] „[...] od 1964 r. zaznacza się wyraźna tendencja stosowania surowszych kar za zgwałcenie. Na przykład w latach 1964–1965 kary w granicach od 3 do 5 lat więzienia wyniosły od około 12 do 17% skazanych, co w porównaniu z latami poprzednimi oznacza duży wzrost (np. w 1961 r. liczba skazanych a więzienie od 3 do 5 lat wynosiła zaledwie około 3% skazanych)” (J. Leszczyński, *op. cit.*, s. 283).

[16] Zob. *ibidem*; a także M. Filar, *Przestępstwo zgwałcenia w polskim prawie karnym*, PWN, Warszawa–Poznań 1974.

[17] O rosnącej dynamice liczby gwałtów pisał np. Leszczyński, wskazując nawet na kilkudziesięcioprocentowe wzrosty w obrębie lat 60. (zob. J. Leszczyński, *op. cit.*, s. 190–191). Jednocześnie należy pamiętać, że mógł to być nie tyle wzrost ogólnej liczby przypadków, ile wzrost liczby przypadków zgłaszanych.

[18] Precyzyjnie wątek ten śledzi Piotr Perkowski (*Przemoc seksualna i niuanse wrażliwości społecznej*

względem kobiet w świetle źródeł okresu PRL, [w:] *Zapisy cierpienia*, red. K. Stańczak-Wiślicz, Wydawnictwo Chronicon, Wrocław 2011, s. 283–301) oraz Agnieszka Kościańska („Nie” znaczy „tak”? *Dyskurs ekspercki na temat przemocy seksualnej wobec kobiet w prasie polskiej od lat 70. do dziś*, „Zeszyty Etnologii Wrocławskiej” 2012, nr 1, s. 37–53, <http://bit.ly/2hdHgoo> [data dostępu: 14 x 2015]). Interesującego kontekstu dostarcza tu również artykuł Barbary Klich-Kluczewskiej, która analizowała publicystyczną debatę wokół filmu *Seksolatki* (reż. Z. Hübner, 1972) – wyprodukowanego na początku lat 70. Również pojawia się w nim motyw seksualności młodzieży oraz gwałtu, nie jest to jednak film sensacyjno-kryminalny, więc nie interesuje mnie bezpośrednio. Zob. B. Klich-Kluczewska, *Młodzież, seks, cenzorzy i ludzie. Debata wokół filmu Seksolatki*, [w:] *Kultura popularna w Polsce 1944–1989. Między projektem ideologicznym a kontestacją*, red. K. Stańczak-Wiślicz, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2015, s. 130–149.

ówczesnych specjalistów, na występowanie przestępstwa zgwałcenia wpływały właśnie zmiany w zakresie »obyczajowości i moralności seksualnej«, które prowadziły »do wytworzenia się pustki obyczajowo-moralnej«. Wymieniano tu jednym tchem rozumiane jako negatywne zjawiska: stosunki pozamałżeńskie i oddzielenie prokreacji od seksu, wzrost aktywności seksualnej płci żeńskiej i emancypacja kobiet, lekkomyślne ich zachowanie się (rozumiano tu zapewne wieczorne przemieszczanie się po ulicach, prywatki, pierwsze randki, flirt towarzyski itd.), odsłanianie przez kobiety niektórych części ciała, popularyzację pornografii [...], tworzenie subkultury młodzieży oraz kult siły i zdobywczości w kulturze masowej (a więc niektóre treści dostępne w nowych książkach, kinach oraz coraz bardziej popularnym w latach 60-tych [!] telewizorze, szczególnie zaś filmy zagraniczne wyprodukowane w krajach zachodnich)»[19]. Jednocześnie, jak zaznacza Perkowski, wiele z tych kwestii stanowiło pretekst do przerzucania przynajmniej częściowej odpowiedzialności za gwałt z przestępców na ofiary (które miały rzekomo same narażać się nieodpowiedzialnym, wyemancypowanym zachowaniem)[20].

Analizowane produkcje często stanowią estetyczną ilustrację tych tez. Ofiarą przemocy seksualnej w *Trądzie* jest więc młoda, naiwna uczennica, która marzy o wielkiej miłości i dlatego ucieka z ukochanym, nie wiedząc, że ten wyda ją w ręce gangu stręczycieli. Równie łatwo obietnicą sławy zwodzone są – nieco tylko starsze – ofiary w *S.O.S.*, które liczą, że rozbiрана sesja zdjęciowa otworzy im drzwi do kariery, i które potem padają ofiarą szantażu. W *Złotym Kole* zaś bardzo wyraźnie ucharakteryzowano młodzieńca wodzącego rej w bandzie chuliganów na hippisa, podkreślając jego związek z określoną subkulturą (co więcej – sprowadzoną z Zachodu). Wszystkie te kreacje nie są więc przypadkowe, stanowią bowiem ilustrację powszechnie wówczas przyjętego sposobu konceptualizacji gwałtu.

Jeszcze innego przykładu związków między dyskursem eksperckim i filmowym dostarcza *Wściekły*, w którym rozbudowany został psychologiczny, a wręcz psychiatryczny wymiar zbrodni. W zakresie kreacji postaci mordercy i reakcji bohaterów na jego działania Załuski bardzo wyraźnie inspirował się bowiem pismami psychiatry Antoniego Kępińskiego (przywoływanego zresztą przez bohaterów wprost), co świadczy o próbie zobrazowania, jak działają seryjni mordercy (czy psychopaci w ogóle) i jak trudne jest zrozumienie ich motywów. To, jak działa morderca, oraz to, jak reagują na niego ci, którzy się z nim zetkną, stanowi jednoznaczny ilustrację też Kępińskiego. Czerpanie inspiracji z autentycznych obserwacji psychiatrycznych niewątpliwie zwiększało poczucie realizmu i przesunęło punkt ciężkości samego filmu ze śledztwa (raczej mało spektakularnego) na psychologiczny kontekst zbrodni[21]. Po raz

[19] P. Perkowski, *op. cit.*, s. 291.

[20] *Ibidem*, s. 294.

[21] Szczegółowo kwestię inspiracji pismami Kępińskiego we *Wściekłym* omawiam w: R. Dudziński, *Potwór w ludzkiej skórze. Groza, lęk i niepokój w filmie*

Wściekły Romana Załuskiego, [w:] *Groza w kulturze polskiej*, red. R. Dudziński, K. Kowalczyk, J. Płoszaj, Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, Wrocław 2016, s. 157–169, <http://bit.ly/2hjbm2W> [data dostępu: 12 VII 2016].

kolejny więc film kryminalny stanowi estetyczną, udramatyzowaną ilustrację tez, które wyłoniły się w zupełnie innym polu dyskursywnym.

4) Łączenie rzeczywistości filmowej i pozafilmowej. W ramach opisywanej tendencji po roku 1970 zmianie ulega nie tylko treść filmów sensacyjno-kryminalnych, lecz także ich forma. Twórcy sięgali po rozmaite chwytły, mające przekonać widza, że to, co widzi on na ekranie, jest maksymalnie bliskie prawdziwemu życiu, często świadomie rozmywając granice pomiędzy tymi dwoma porządkami. Jednym z najbardziej charakterystycznych zabiegów tego rodzaju było opieranie filmowych fabuł na autentycznych historiach i głośnych sprawach kryminalnych, które były znane społeczeństwu. Wśród tytułów bazujących w jakiś sposób na prawdziwych przypadkach były takie produkcje, jak: *Hazardziści* (odwołujący się do napadu na bank w Wołowie w 1962 roku), *Wściekły* (bazujący na historii seryjnego mordercy Władysława Baczyńskiego, grasującego w latach 1956–1957 we Wrocławiu) i „*Anna*” i *wampir* (opowiadający historię śledztwa w sprawie Zdzisława Marchwickiego). Stopień modyfikacji wyjściowej historii bywa w tych filmach różny – o ile „*Anna*” i *wampir* usiłuje odtworzyć wiernie rzeczywistość przełomu lat 60. i 70. oraz przebieg śledztwa z jego różnymi meandrami, o tyle *Wściekły* przenosi czas akcji o dwadzieścia lat do przodu, całość rozgrywa się bowiem u schyłku lat 70. Niemniej w każdym z tych przypadków zachowano przynajmniej podstawowy ciąg wypadków, pozwalający na zidentyfikowanie, o jaką sprawę chodzi, i wprost odwołujący się do zakorzenionych w masowej wyobraźni wydarzeń i skojarzeń.

Wśród takich zabiegów można wyróżnić także angażowanie (nawet do głównych ról) aktorów mało znanych, często debiutujących lub mających na swoim koncie głównie epizody (np. para głównych bohaterów *To ja zabiłem*). Ich oszczędna gra dość wyraziście odcina się od wysoce skonwencjonalizowanej gry aktorskiej charakteryzującej kino gatunków, zaś ich twarze nie były znane szerokiej widowni. Charakterystyczna jest też rola Bronisława Cieślaka we *Wściekłym* – wyraźnie napisana w kontrze do roli słynnego Sławomira Borewicza z *o7 zgłoś się* (reż. K. Szmagier i in., 1976–1987). Bogdan Zawada z filmu *Załuskiego* jest bowiem statecznym mężem i ojcem, człowiekiem spokojnym i opanowanym.

Osobną sprawą było wykorzystywanie jako tła dla poszczególnych scen rzeczywistych lokacji i nieinscenizowane *mise-en-scène*. Często więc główni bohaterowie pojawiają się na pełnych przechodniów ulicach (*To ja zabiłem*), w wypełnionych klientami pubach i lokalach usługowych (*Trąd; Złote Koło*) czy środkach komunikacji miejskiej (*Trąd, To ja zabiłem*). Ważny jest również wykorzystywany niekiedy specyficzny sposób filmowania czy montażu – tak „vouyerystyczny” styl *Trądu* opisała Magdalena Sayrusz-Wolska: „Ważniejszy od postaci Czermienia [głównego bohatera filmu – R. D.] wydaje się jednak bohater zbiorowy. Kamera często podąża za przypadkowymi ludźmi. Kiedy zaś dwóch mężczyzn rozmawia w barze przy piwie, ani dźwięki tła nie są wyciszone, ani ich głosy podgłośnione. W ten sposób zostaje stworzona iluzja, jakoby od-

biorca siedział przy sąsiednim stoliku i podsłuchiwał. Równie naturalnie aranżowane są sceny, gdy obserwujemy rozmowy w większych grupach. Postaci nieraz mówią jednocześnie, czasem stoją tyłem do kamery” [22].

W *Złotym Kole* zastosowano również inny interesujący zabieg odwołujący się do rzeczywistej przestrzeni – w dialogach nieustannie przewijają się prawdziwe nazwy wrocławskich ulic i gmachów, a zdjęcia do scen rozgrywających się np. na Złotym Kole czy w Powszechnym Domu Towarowym rzeczywiście realizowano w tych konkretnych miejscach. Zwiększono tym samym wrażenie, że bohaterowie żyją i działają w prawdziwej i bliskiej widzom przestrzeni.

Podobny zabieg wprowadzania elementów rzeczywistości w tkanę fikcyjnej fabuły zastosowano w *S.O.S.*, w którym młode dziewczęta kuszone są przez przestępców obietnicą, że ich akty pojawią się na wystawie *Venus 73*. Nazwa ta otwarcie nawiązuje do tytułów głośnych wówczas wystaw kobiecych aktów – *Venus 70* i *Venus 71* – organizowanych przez Krakowski Klub Fotograficzny. Obie ekspozycje cieszyły się ogromnym zainteresowaniem (w materiale Polskiej Kroniki Filmowej o *Venus 71* mówi się o 200 tys. odwiedzających) [23], wywołując jednocześnie skrajne emocje i żywe dyskusje. Chwył sięgnięcia po powszechnie znany element rzeczywistości pozafilmowej pojawia się także we *Wściekłym*, w którym przywołuje się z nazwiska znanego psychiatrę Antoniego Kępińskiego i cytuje się fragment jego *Psychopatii*.

Cechą charakterystyczną omawianych produkcji jest również celowa rezygnacja ze skonwencjonalizowanych rozwiązań gatunkowych i dramaturgii. We *Wściekłym* akcja toczy się powoli i nieśpiesznie, a przez większą część seansu widz ogląda śledztwo, o którym już wie, że idzie w złym kierunku (wiedza odbiorcy ma bowiem szerszy zakres niż wiedza głównego bohatera). Z punktu widzenia dramaturgii byłby to oczywiście błąd, wytykano to zresztą Załuskiemu w recenzji zamieszczonej w „Filmie” [24]. Jednak dla wywołania wrażenia autentyczności jest to zabieg bardzo istotny, pokazuje bowiem, że w rzeczywistości śledztwo nie składa się z odkrywania kolejnych dowodów, stawiania śmiałych hipotez, ze spektakularnych pościgów i strzelanin, ale w dużej mierze – z działania po omacku, oczekiwania w ciągłym napięciu na błąd mordercy. Dlatego o jego schwytaniu we *Wściekłym* decyduje w dużej mierze przypadek, nie wynika ono wprost z działań głównego bohatera. Mamy zatem do czynienia z nadaniem opowieści o morderstwie mało spektakularnej formy, co wprost ma sugerować widzowi, że przedstawienia te nie są po prostu kolejnymi filmami rozrywkowymi, ale że stanowią one próbę ukazania na ekranie prawdziwej zbrodni.

[22] M. Saryusz-Wolska, *Wobec braku tożsamości: o wojennych obrazach Wrocławia*, [w:] *Wrocław będzie miastem filmowym... Z dziejów kina w stolicy Dolnego Śląska*, red. A. Dębski, M. Zybura, Wydawnictwo Gajt, Wrocław 2008, s. 214.

[23] PKF 72/06B.

[24] Por. K. Kreutzinger, *Poprawka z psychologii*, „Film” 1980, nr 4, s. 9.

W ramach podsumowania powyższego wywodu, można postawić dwa kluczowe pytania. Pierwsze z nich dotyczy źródeł zarysowanej powyżej tendencji: jaki splot czynników sprawił, że produkcje te powstały w takim właśnie kształcie? Drugie z nich to z kolei pytanie o genezę wewnętrznego zróżnicowania zjawiska: charakterystyczne bowiem, że o ile w kinie opisywana formacja trwa przez całą dekadę, o tyle w telewizji kończy się jeszcze w pierwszej jej połowie. Odpowiedzi na oba te pytania leżą zaś w czynnikach zewnętrznych, a więc pozafilmowych.

Kwestia pierwsza, czyli źródła tak pojmowanego realizmu w analizowanych produkcjach, jest właściwie funkcją trzech ząbwiążających się procesów. Po pierwsze, w latach 70. rodzima literatura i kino programowo absolutyzowały autentyzm i realizm, stwierdzając kategorycznie, że świat, którego na co dzień doświadczają Polacy, nie ma swojej reprezentacji w sztuce (stąd tytuł założycielskiego dla tego ruchu tekstu *Rzeczywistość nie przedstawiona w powojennej literaturze polskiej* Adama Zagajewskiego)[25]. Ruch Młodej Kultury, a później Kino Moralnego Niepokoju, postulowały więc otwarcie powrót do rzeczywistości i codzienności, warunkując kody nadawcze wykorzystywane w tej epoce[26].

Po drugie, w polskim dyskursie okołowilmowym filmy gatunkowe, w tym także kryminalne, miały specyficzny status. Jak częściowo wskazywałem na początku, niezależnie od tego, czy na ich temat wypowiedzieli się partyjni decydenci, czy krytycy, dominowało w tych wypowiedziach myślenie w kategoriach rozrywki wartościowej i filmów zaangażowanych, bliskich rzeczywistości. I choć oczywiście każdy z formułujących takie postulaty inaczej rozumiał słowa „wartościowy” i „zaangażowanie”, to idea, że film gatunkowy musi nie tylko pełnić rolę ludyczną, lecz także podejmować ważne z punktu widzenia społeczeństwa kwestie, była w publicznym dyskursie bardzo silna i często

[25] Szerzej na temat tych kwestii por. M. Jankun-Dopartowa, *Falszywa inicjacja bohatera. Młode kino lat siedemdziesiątych wobec założeń programowych Młodej Kultury*, [w:] *Człowiek z ekranu. Z antropologii postaci filmowej*, red. eadem, M. Przyłipiak, Wydawnictwo Arcana, Kraków 1996, s. 89–121.

[26] Swoistym łącznikiem pomiędzy analizowanymi produkcjami a kinem autorskim był zresztą kolejny po Trzódzie film Trzosa-Rastawieckiego – *Zapis zbrodni* (1974), bazujący na prawdziwej historii dwóch nastoletnich zabójców z Konstancyna koło Łodzi, którzy w 1972 roku zamordowali dwie osoby. Reżyser w swoim filmie przedstawił zbrodnię szczególnie absurdalną i niewytłumaczalną, która nie wzbudza emocji ani w sprawcach, ani w ich rówieśnikach (jeden z nich, pytany, jak do tego doszło, odpowiada: „Każdemu mogło się zdarzyć”), a w opinii społecznej wzbudza jedynie potrzebę znalezienia

prostego wytłumaczenia (stąd scena z dziennikarzem wypyującym znajomych morderców o sprawy błahe: czy sprawca miał dziewczynę, czy lubił sport, czy pił alkohol). Autor, próbując zrekonstruować absurdalną i przerażającą sytuację, świadomie zrezygnował z udramatyzowania opowieści, przedstawiając zbrodnię właśnie jako coś zwykłego i codziennego. Sam Trzos-Rastawiecki mówił w wywiadach, że interesowało go dotarcie do społecznych źródeł zjawiska: „Dewaluacja zbrodni stała się zjawiskiem światowym. A my ciągle rozumujemy kategoriami »Zbrodni i kary«. Szukamy motywów, a trzeba szukać źródeł tego zjawiska. One wymykają się nam, bo przywykliśmy wiązać je ze światem przestępczym, a tu są środowiska pozornie normalne, nie budzące niepokoju” (D. Karcz, *Szukam źródła zjawiska anormalności. Rozmowa z Andrzejem Trzosem-Rastawieckim*, „Kino” 1974, nr 9, s. 16).

reprodukowana[27]. Skoro więc – z powodu odmiennych warunków społecznych – nie można było kopiować rozwiązań zachodnich, należało wypracować własne. Omawiany zwrot ku autentyzmowi wydaje się właśnie taką próbą stworzenia własnej formuły „zaangażowanej kultury masowej”, wypełniającej tak funkcje ludyczne, jak i społeczne. Był zatem jedną z prób realizacji powracającego przez lata marzenia polskiego środowiska filmowego.

Po trzecie wreszcie, u progu lat 70. pojawiły się sprzyjające takiemu zwrotowi warunki polityczne. Wraz z dojściem do władzy Gierka nie tylko rozluźniono gorset cenzury, pozwalając w filmie na więcej, lecz także zmieniono globalną narrację forsowaną przez partię. Negatywną retorykę konfrontacji wyparła retoryka pozytywna – akcentująca rozwój, skok cywilizacyjny i budowanie „Drugiej Polski”. Przełożyło się to na poszerzenie ramy ideologicznej, a co za tym idzie – na kształt poszczególnych dzieł. Najlepszym przykładem jest tu *Gąszcz*, w którym śledztwo prowadzone współcześnie dotyczy wydarzeń z pierwszych lat po wojnie. Choć w toku dochodzenia wychodzą na jaw różne dawne przewinienia obecnych mieszkańców wsi, to są one skontrastowane z obrazem rozwijającej się w harmonii, kwitnącej okolicy. Sam oficer prowadzący dochodzenie stwierdza, że nie ma sensu po latach ujawniać dawnych przestępstw. Przesłanie jest więc jasne – o przeszłości należy zapomnieć, gdyż liczy się tylko teraźniejszość i przyszłość. Na nią zaś może pracować każdy, niezależnie od swoich dawnych czynów. Jest to przykład ciekawy, ujawnia nam bowiem, że poszczególne produkcje łączyły często sprzeczne ze sobą cele: zanegowanie manichejskiego podziału świata staje się tu więc zgodne z oficjalną partyjną narracją.

Rządy Gierka oznaczały jeszcze jedną zmianę w ramach polityki kulturalnej – nowa ekipa, w przeciwieństwie do poprzedniej, dostrzegła ogromne propagandowe możliwości drzemiące w umasowionej już wówczas telewizji. Dlatego też partyjny dozór z czasem przesunął się coraz wyraźniej na nowe medium[28]. Ten fakt stanowi najlepszą odpowiedź na drugie z pytań: nurt realistycznego kryminału znika w połowie lat

[27] Najlepszym przykładem tego zjawiska w ramach dyskursu partyjnego była *Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii* z czerwca 1960 roku, która stworzyła polityczne zapotrzebowanie na kino rozrywkowe, jednocześnie zastrzegając, że „Filmy tego rodzaju nie powinny być jednak w swej wymowie wyprane ze społecznego zaangażowania w duchu socjalistycznym” (*Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii*, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. T. Miczka, A. Madej, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1994, s. 31). Z kolei jeśli chodzi o dyskurs publicystyczny, to znamieną jest chociażby dyskusja o kinie popularnym, opublikowana w 1975 roku w „Kinie”: spośród wszystkich rozmówców tylko Aleksander Ścibor-Rylski postuluje koncepcję

kina bezinteresownie rozrywkowego, stwierdzając już na samym początku dyskusji (musiał to więc być fakt powszechnie znany): „Domagacie się filmu rozrywkowego z rodowodem, z wyraźnym adresem, bogatego w znaczenia. Ale dlaczego nie miałyby istnieć rozrywka bezinteresowna, istniejąca dla samej siebie, to znaczy dla rozrywki?” (K. Eberhardt *et al.*, *Film popularny: obszar wciąż mało rozpoznany*, „Kino” 1975, nr 4, s. 8). Por. także omówienie dyskusji na temat wartości społecznych i wychowawczych *Trądu*: A. Gajewski, *op. cit.*, s. 146–150.

[28] Na ten temat por. K. Pokorna-Ignatowicz, *Telewizja w systemie politycznym i medialnym PRL. Między polityką a widzami*, Kraków 2003, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 107–113.

70. z telewizji, gdyż partyjna strategia zakładała, że to właśnie telewizja stanowić będzie najważniejsze (z perspektywy propagandowej) medium. W kinie zakres swobody mógł być większy, zwłaszcza że w wypadku filmów kinowych, nawet dopuszczonych do dystrybucji, łatwiej było kontrolować liczbę widzów (najlepszy przykład stanowi *Trąd*, który z uwagi na kontrowersje rozpowszechniany był tylko w kinach studyjnych)[29]. Dlatego też nurt realistyczny w filmie kinowym trwa ponad dekadę, podczas gdy w telewizji szybko wygasa – wypierają go produkcje wprost czerpiące ze wzorców zachodnich i – zgodnie z nową doktryną – przepisujące wypracowane tam kody na rodzime realia, np. bazujące na wzorcach kina policyjnego *07 zgłoś się* czy odwołujące się do konwencji bondera *Życie na gorąco* (reż. A. Konic, 1978).

[29] Por. A. Gajewski, *op. cit.*, s. 149.

