



Studia
Filmoznawcze
43
Wrocław 2022

Michał Piepiórka

ORCID: 0000-0003-2523-7656

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ZBRODNIA PO AMERYKAŃSKU

POLSKIE FILMY SENSACYJNO-KRYMINALNE LAT OSIEMDZIESIĄTYCH

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.43.1>

Polskie produkcje sensacyjne (czy też sensacyjno-kryminalne, jak często się je nazywa) czasu PRL stanowiły do tej pory przedmiot zainteresowania całkiem sporej liczby badaczy. Szczególnie chętnie poddawano analizie jeden z największych telewizyjnych hitów tamtej doby, czyli *07 zgłoś się*¹. Temu gatunkowi poświęcono ponadto wiele artykułów i dwie monografie — *Polski film sensacyjno-kryminalny (1960–1980)*² Arkadiusza Gajewskiego oraz *Produkcje sensacyjno-kryminalne Telewizji Polskiej 1965–1989*³ Roberta Dudzińskiego. W bibliografii tego zagadnienia istnieje jednak zaskakująca luka. Żadna z wymienionych pozycji nie opisuje funkcjonowania tego fenomenu w odniesieniu do pełnometrażowych filmów kinowych

¹ Zob. np. M. Major, *Dancing, cinkciarze i MO, czyli obyczajowość polskiego społeczeństwa w serialu 07 zgłoś się*, [w:] *Polskie seriale telewizyjne*, red. P. Zwierzchowski et al., Bydgoszcz 2014; M. Tomaszewicz-Ostrowska, „07 zgłoś się” albo polityka niepoprawności, „ER(R)GO” 2005, nr 2; R. Dudziński, *Między literaturą a filmem, między władzą a widzem. Miejsce ideologii w serialu 07 zgłoś się i jego literackich pierwowzorach*, [w:] *Wybory popkultury. Relacje kultury popularnej z polityką, ideologią i społeczeństwem*, red. K. Kowalczyk, J. Płoszaj, Wrocław 2014; K. Wajda, *07 wcięż się zgłasza: Sławomir Borewicz — nasz chłopak w MO*, „Kultura Popularna” 2004, nr 4; eadem, *Bond stąd, czyli porucznik Borewicz kontra redaktor Maj*, [w:] *Kultowe seriale PRL-u*, red. M. Karwala, B. Serwatka, Kraków 2010.

² A. Gajewski, *Polski film sensacyjno-kryminalny (1960–1980)*, Warszawa 2008.

³ R. Dudziński, *Produkcje sensacyjno-kryminalne Telewizji Polskiej 1965–1989. Konwencje — motywy — konteksty*, Gdańsk 2017.

powstałych w latach osiemdziesiątych⁴. Jest to o tyle zastanawiające, że właśnie w tym okresie rodzimi twórcy szczególnie chętnie sięgali po ów gatunek. Ten tekst ma ambicje zasypać tę dziurę i dokonać charakterystyki powstałych w tym okresie filmów kinowych.

KINO SENSACYJNE À LA POLONAISE, CZYLI O GATUNKU

Wyliczenie tytułów sensacyjno-kryminalnego powstałych w latach osiemdziesiątych wcale nie jest prostym zadaniem — trudno bowiem jednoznacznie wskazać na bezspornych reprezentantów tego gatunku. Ówczesni (a także wcześniejsi) odbiorcy identyfikowali gatunek kina sensacyjnego przede wszystkim z obszarem kultury anglosaskiej, a próby tworzenia filmów akcji *à la polonaise* uznawano za pomysł wręcz paradoksalny. Czytano bowiem filmy tego gatunku w sposób mimetyczny, w kluczu realistycznym, jako odtwarzające realia rzeczywistości społecznej. A w Polsce nie mógł on korespondować z wydarzeniami z naszej codzienności, bo w PRL, według oficjalnej propagandy, miało nie dochodzić do wystarczająco spektakularnych zbrodni, takich jak na Zachodzie, gdzie gatunek powstał i mógł odtwarzać realia społeczne⁵. Z tego też względu kino sensacyjne bardzo często było łączone z innymi konwencjami, lepiej zakorzenionymi w społecznej tkance: z melodramatem, kinem społecznym, politycznym, sportowym czy komedią.

Alicja Helman w swojej książce poświęconej filmom sensacyjnym wskazała na dwie możliwości ich definiowania: albo przez strukturę (syntaktykę), albo treść (semantykę). Koniec końców obie możliwości sprowadzają się do podkreślenia roli ruchu — zarówno w strukturze (zmienność sytuacji, krajobrazów, wzajemnych relacji między bohaterami), jak i w fabule (ukazywanie działania ludzi zagrożonych śmiercią, próba ucieczki z pułapki)⁶. Robert Dudziński natomiast rozumie pod pojęciem produkcji sensacyjno-kryminalnych filmy „mające spełniać prymarnie funkcję ludyczną, dla których wątek przestępstwa oraz walki z nim jest elementem konstytutywnym, strukturyzującym dzieło filmowe, decydującym zarówno o jego

⁴ Wyjątkiem są dwa teksty poświęcone filmom z samego początku lat osiemdziesiątych. Co ciekawe, oba przykłady są analizowane w kontekście charakterystyki kina sensacyjno-kryminalnego z lat siedemdziesiątych. Mam na myśli artykuły: R. Dudziński, *Potwór w ludzkiej skórze. Groza, lęk i niepokój w filmie Wściekły Romana Żaluskiego*, [w:] *Groza w kulturze polskiej*, red. R. Dudziński, K. Kowalczyk, J. Płoszaj, Wrocław 2016; oraz P. Dudziński, R. Dudziński, *Zabić tysiąc kobiet na tysiąclecie państwa polskiego. Władza (ludowa) i śmierć w filmie Janusza Kidawy „Anna” i wampir*, [w:] *Między przymusem a akceptacją. Meandry władzy w literaturze i kulturze popularnej*, red. A. Gemra, K. Dominas, Wrocław 2014. Z tego względu obu filmom poświęcono w tym tekście nieco mniej miejsca.

⁵ Por. R. Dudziński, *Zbrodnia nieprzedstawiona. Polskie produkcje kryminalno-sensacyjne lat 70.*, [w:] *Literatura i kultura popularna. Między tradycją a nowatorstwem*, Wrocław 2016, s. 100.

⁶ A. Helman, *Filmy sensacyjne*, Warszawa 1974, s. 8–9.

poziomie semantycznym, jak i syntaktycznym”⁷. Do tych dwóch wytycznych należałoby dodać jeszcze, za Rickiem Altmanem⁸, aspekt pragmatyczny, uwidaczniający się w praktyce posługiwania się danym filmem — katalogowania go i określania przez odbiorców, na przykład krytyków filmowych.

Filmami sensacyjno-kryminalnymi nazywam więc wszystkie te filmy, które prymarnie pełnią funkcję ludyczną, występuje w nich wątek przestępstwa oraz walki z nim, a co za tym idzie akcja rozgrywa się w tak zwanym półświatku i/lub wśród milicjantów, a do tego dzieła te były identyfikowane przez ówczesną krytykę filmową jako należące do gatunku kina sensacyjnego, kryminalnego bądź akcji. Na dodatek na potrzeby tego artykułu skoncentruję się jedynie na filmach, które rozgrywają się współcześnie względem momentu produkcji⁹. W ten sposób powstało dwadzieścia filmów kinowych: *Prom do Szwecji* (1979, premiera: 1980) Włodzimierza Haupego, *Wściekły* (1979, premiera: 1980) Romana Załuskiego, „*Anna*” i *wampir* (1981) Janusza Kidawy, *Zapach psiej sierści* (1981) Jana Batorego, *Karate po polsku* (1982) Wojciecha Wójcika, *Wielki Szu* (1982) Sylwestra Chęcińskiego, *Magiczne ognie* (1983) Janusza Kidawy, *Ultimatum* (1984) Janusza Kidawy, *List gończy* (1985, koprodukcja z Czechosłowacją) Stanisława Strnada, *Mokry szmal* (1985) Gerarda Zalewskiego, *Tanie pieniądze* (1985) Tomasza Lengrena, *Mewy (fragment życiorysu)* (1986) Jerzego Passendorfera, *Na całość* (1986) Franciszka Trzeciaka, *Prywatne śledztwo* (1986) Wojciecha Wójcika, *Koniec sezonu na lody* (1987) Sylwestra Szyszyki, *Trójkąt bermudzki* (1987) Wojciecha Wójcika, *Zabij mnie, glino* (1987) Jacka Bromskiego, *Zamknąć za sobą drzwi* (1987) Krzysztofa Szmagiera, *Piłkarski poker* (1988) Janusza Zaorskiego, *Konsul* (1989) Mirosława Borka.

Jak wspomniano, filmy te w różnym stopniu realizują konwencję kina sensacyjnego, w niektórych co najmniej równie ważna jest struktura bądź sztafaż charakterystyczny dla innych gatunków: w *Promie do Szwecji* — *heist movie*; w *Zapachu psiej sierści*, *Magicznych ogniach* i *Mewach* — melodramatu; w „*Piłkarskim pokerze* — kina sportowego; w *Tanich pieniądzach* — społecznego; w *Ultimatum* — politycznego; w *Karate po polsku* — wschodnich sztuk walk i westernu; w *Wielkim Szu* — gangsterskiego kina retro; w *Końcu sezonu na lody* — kryminału; a w *Prywatnym śledztwie* i *Trójkacie bermudzki* — kina zemsty. Na ogół są to jednak konwencje pochodne kina sensacyjnego lub nieprzesłaniające elementów konwencji interesującej mnie w artykule.

⁷ R. Dudziński, *Zbrodnia nieprzedstawiona*, s. 99.

⁸ R. Altman, *Gatunki filmowe*, przeł. M. Zawadzka, Warszawa 2012.

⁹ Jest to o tyle istotne, że chętnie mianem filmów sensacyjnych nazywano w tamtym czasie również filmy wojenne, które jednak przynależą strukturalnie do innego gatunku. Pojawiło się też kilka filmów historycznych, które miały strukturę filmu sensacyjnego i jako takie były identyfikowane: między innymi *Piętno* (1983) Ryszarda Czekajły (z wątkiem zarówno współczesnym, jak i historycznym), *Przemysłowcy* (1984) Włodzimierza Olszewskiego, *Złoty pociąg* (1986) Bohdana Poręby, *Misja specjalna* (1987) Janusza Rzeszewskiego.

RAMA IDEOLOGICZNA I KULTUROWA

Badając filmy czasu PRL, przede wszystkim trzeba pamiętać o specyfice analizowanego okresu, wpływie władzy oraz zmieniających się wartościach kulturowych — to one wpływały bowiem na kształt dzieł i decydowały o różnicach między realizacjami tego samego gatunku w następujących po sobie dekadach. Żeby w pełni zidentyfikować najważniejsze narracje, piętrzące się w tekstach sensy oraz różnice w realizacjach z lat sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, konieczne jest czytanie tekstów kultury w większym kontekście kulturowo-społeczno-ekonomiczno-politycznym — w zgodzie z wyznacznikami nowego historycyzmu i nowej historii filmu¹⁰. Lata osiemdziesiąte były szczególnie burzliwym okresem, naznaczonym ciągłymi i gwałtownymi przemianami, jak choćby solidarnościowa odwilż, stan wojenny, pogłębiający się kryzys ekonomiczny (również w obrębie kinematografii), ale i większe otwarcie społeczeństwa na Zachód, napływ amerykańskiej popkultury, która oddziaływała nie tylko na widownię, lecz także na twórców, przemiany technologiczne, ułatwiające dostęp do zagranicznych filmów, częstsze — najczęściej zarobkowe — wyjazdy Polaków do krajów zza żelaznej kurtyny, a w końcu początek gospodarczej i ustrojowej transformacji. Wszystkie te zmiany miały zasadniczy wpływ na doraźną politykę ówczesnych władz, które zdawały sobie sprawę, przynajmniej pod koniec dekady, że ich społeczna legitymacja się zmniejsza, co doprowadziło do ekonomicznej, ideologicznej i obyczajowej liberalizacji. To z kolei, jakby powiedziała Dorota Skotarczak, tworzyło swoistą ramę ideologiczną¹¹, która określała, co w danym okresie poprzedniego systemu mogło zostać przez twórców wyartykułowane, a jakie treści uznawano za niecenzuralne.

Mimo zauważalnej w drugiej połowie lat osiemdziesiątych liberalizacji kontekst władzy nadal pozostawał szczególnie istotny dla kształtu filmów sensacyjno-kryminalnych — również z tego względu, że w fabułach często pojawiali się reprezentanci władzy w postaci funkcjonariuszy Milicji Obywatelskiej. Zatem ich obraz i rola w nich były w szczególności sposobem determinowane przez wspomnianą ramę ideologiczną. Nadal obowiązywała zasada wyartykułowana przez Stanisława Barańczaka, że powstające w ramach kultury masowej teksty musiały jednocześnie zaspokajać potrzeby władzy i odbiorców¹². Natomiast o peerelowskim kryminale Skotarczak pisała, że bez względu na szerokość ideologicznej ramy „musiał głosić wyższość ustroju socjalistycznego nad kapitalistycznym i prezentować wizję świata zgodną

¹⁰ Por. P. Zwierchowski, K. Kornacki, *Metodologiczne problemy badania kina PRL-u*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 85.

¹¹ D. Skotarczak, *Film fabularny jako źródło do badań historii PRL*, [w:] *Wizualizacja wiedzy. Od Biblia Pauperum do hipertekstu*, red. M. Kluza, Lublin 2011, s. 214–215.

¹² S. Barańczak, *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*, Paryż 1983, s. 129–130.

z założeniami partii, a nie rzeczywistością¹³ — jak zresztą cała kultura tej epoki. W podobnym tonie pisał już ściśle o kinie popularnym lat osiemdziesiątych Piotr Zwierzchowski: kino, jeśli dokonywało krytyki ustroju, to mogło to czynić tylko „w sposób cząstkowy — wskazywać różne niedogodności, ale nie w sposób, który by podważał sensowność ustroju socjalistycznego”¹⁴. Jednocześnie badacz wskazywał, że „błaznowi wolno więcej”, dlatego „formuły kina popularnego, konwencje gatunkowe pozwalały ją [czyli władzę — przyp. M.P.] w jakiejś mierze ignorować”¹⁵.

Kino popularne, co w szczególnie sposób widać na przykładzie filmów sensacyjno-kryminalnych lat osiemdziesiątych, nieustannie balansowało na granicy perswazji i krytyki, tak, by było cenzuralne, ale też nie spotkało się z odrzuceniem przez widownię. Jak pisał Dudziński, twórcy seriali kryminalnych unikali tworzenia laurek władzy, zwłaszcza Milicji Obywatelskiej, bo wiedzieli, że byłyby one nie do zaakceptowania przez widownię¹⁶. Wykorzystywali więc możliwości ramy ideologicznej, ale nie po to, by obnażać ustrój, lecz do tworzenia jak najatrakcyjniejszego filmowego spektaklu¹⁷, służącego przede wszystkim rozrywce.

Społeczne, ekonomiczne i kulturowe zmiany, jakie zachodziły w polskim społeczeństwie lat osiemdziesiątych, w zasadniczy sposób wpływały na kształt kina sensacyjnego. W ich fabułach, ale również formalnych inspiracjach, artystycznych wyborach, a nawet motywacjach twórczych odbijały się zmiany zachodzące w całym kraju — ze szczególnym uwzględnieniem otwierania się kraju na Zachód, liberalizacji ekonomicznej, a co za tym idzie zwiększającymi się potrzebami konsumpcyjnymi, mitologizacją dolara i Stanów Zjednoczonych. To właśnie przychylniejsze spoglądanie za zachodnią granicę w sposób decydujący wpłynęło na kształt filmów sensacyjno-kryminalnych ostatniej dekady PRL.

Z PUNKTU WIDZENIA WŁADZY

Mimo że wielu twórców było zapatrzonych w zachodnie wzorce i nie przejmowało się, o ile było można, kwestiami ideologicznymi, starając się realizować

¹³ D. Skotarczak, *O powieści milicyjnej pozytywnie*, [w:] *Kultura popularna w Polsce w latach 1944–1989. Problemy i perspektywy badawcze*, red. K. Stańczak-Wislicz, Warszawa 2012, s. 180.

¹⁴ P. Zwierzchowski, *Polityczne konteksty kina popularnego w Polsce w latach 80.*, „Kwartalnik Filmowy” 2018, nr 103, s. 157.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ R. Dudziński, *Między propagandą a rozrywką. Kryminalne seriale PRL-u*, „Ekran” 2013, nr 6, s. 61.

¹⁷ Zarówno Dudziński, jak i Małgorzata Tomasziewicz-Ostrowska udowodnili, że w krytykowanym przez niektórych za zbyt zideologizowanie serialu *07 zgłoś się* było mniej propagandy, niż mogłoby się wydawać (R. Dudziński, *Między propagandą a rozrywką*, s. 59), a niekiedy rzeczywistość otaczająca Borewicza była wręcz politycznie niepoprawna (M. Tomasziewicz-Ostrowska, *op. cit.*, s. 101).

wyznaczniki gatunkowe, wśród interesujących mnie filmów były i takie, których realizatorzy mieli cele polityczne zbieżne z partią, a wykorzystywana przez nich konwencja miała jedynie (a przynajmniej częściowo) dostarczać struktury, dzięki której można było wpisać się w oczekiwania władzy. Przodowały w tym szczególnie filmy realizowane w Zespole Filmowym „Iluzjon”, który od swojego początku był postrzegany jako instytucja jawnie powiązana z władzą. Z tego też względu na fali solidarnościowej liberalizacji został zlikwidowany, a po wprowadzeniu stanu wojennego przywrócony. W latach osiemdziesiątych kierował nim Czesław Petelski, czyli twórca powszechnie identyfikowany jako przychylny władzy, stąd jak pisał Jarosław Grzechowiak: „po stanie wojennym »Iluzjon« był zespołem trefnym. Ktokolwiek tu zawitał, stawał się trędowatym”¹⁸. To właśnie w tym zespole powstały takie propaństwowe w swej wymowie filmy sensacyjno-kryminalne, jak *Ultimatum* i *Na całość*, a także wychwalające skuteczność milicji *Koniec sezonu na lody*, *Zapach psiej sierści* i *Magiczne ognie*.

Ultimatum opowiadało o grupie polskich terrorystów, którzy zdecydowali się na zamach na polską ambasadę w jednym z krajów zachodnich, domagając się zniesienia stanu wojennego. Z początku jawią się jako patrioci, którzy wszelkimi dostępnymi narzędziami będą walczyć o uwolnienie kraju z militarystycznego uścisku. Kidawa jednak obnaża ich hipokryzję i oportunizm, jednocześnie robiąc to samo — na poziomie metafory — z całą polską emigracją. Okazuje się bowiem, że szef grupy to pospolity kryminalista, na dodatek starający się o rolę szpicla u obcych mocarstw, który bardzo szybko rezygnuje z celów politycznych na korzyść okupu. Gdy zostaje zdekonspirowany przez jedynego członka grupy, któremu naprawdę zależało na walce politycznej, szef bez pardonowo mówi: „mam w dupie stan wojenny”. Tak jak on, stara się przekonywać Kidawa, ma go tam również cały Zachód (jednocześnie z akcją w ambasadzie pokazywane są przebitki z konkursu maratonu tańca w Sydney na dowód, że Zachód zajęty jest bezmyślną rozrywką), a wraz z nim żyjący tam Polacy.

Partyparyjność *Na całość* uwidacznia się także w sposobie, w jaki twórcy ukazują Polaków marzących o wyjeździe na Zachód. Tym razem akcja rozgrywa się w kraju, a bohaterami są dwaj młodzi chłopcy — jeden właśnie wychodzi z więzienia, a drugi para się nielegalnym wydobywaniem bursztynu — którym, jak z pretensją mówi ojciec, „tylko w głowie dolary, wódka i dziwki”. Z tego najbardziej kochają, jak mówią już sami, „zielone, twarde pieniądze”, a że w PRL trudno zostać milionerem, to postanawiają prysnąć na Zachód, po drodze rabując „brylanty, złoto i dolary, bo u kapitalistów na wszystko masz odejście”. Trzeciak, przedstawiając straceńczą akcję dwóch chłopaków ewidentnie „zaczadzonych” ideologią konsumpcji i pieniądza, chciał stworzyć przestrozę dla młodych, którzy z coraz większą fascynacją spoglądają

¹⁸ J. Grzechowiak, *Zespół Filmowy „Iluzjon”. Studium upadku (artystycznego i politycznego)*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108, s. 165.

dali w tym samym kierunku co bohaterowie¹⁹. Chciał unaocznic, że nie tędy droga, a zamiast kapitalistycznych mirażów lepiej trzymać się konserwatywnych wartości związanych z Polską Ludową.

Przypadek *Końca sezonu na lody*, *Zapachu psiej sierści* i *Magicznych ognii* jest mniej radykalny. Tu przychylność władzy manifestuje się przede wszystkim w postaciach organów ścigania, które okazują się sprawne i skuteczne, bezproblemowo radzą sobie z zawiłymi intrygami kryminalnymi. Proponowany w tych filmach obraz milicji (w *Zapachu psiej sierści* bułgarskich służb porządkowych — w tym socjalistycznym kraju rozgrywa się akcja filmu) był w latach osiemdziesiątych dość anachroniczny i odbiegał od ich przedstawień z innych, mniej politycznie jednoznacznych produkcji.

Do wymienionych filmów wyprodukowanych w Iluzjonie należy dodać jeszcze jeden tytuł, który otwarcie wpisywał się w oficjalną narrację władzy. Jest nim polsko-czechosłowacka koprodukcja *List gończy* z Kadru, reprezentujący bliźniaczą wymowę do iluzjonowej produkcji *Na calość*. Ponownie dwójka kryminalistów pragnie dostać się na Zachód — tym razem jest to ucieczka przed wymiarem sprawiedliwości. Z pomocą miejscowych rybaków próbują z polskiego Wybrzeża przepłynąć do Danii, co zostaje udaremnione przez współpracujących funkcjonariuszy z Polski i Czechosłowacji. Autor filmu otwarcie przyznawał, że chciał nakręcić film okolicznościowy, z okazji czterdziestolecia utworzenia Służby Bezpieczeństwa. Mówił: „Chcieliśmy [...] uczcić złożoną i niekiedy bardzo niebezpieczną pracę funkcjonariuszy SB, która [...] obchodzi w tym roku czterdziestolecie swego pochodzenia. Im to, dziesiątkom bezimiennych, dzielnych ludzi, dedykujemy ten film”²⁰.

W latach osiemdziesiątych przykłady tak jednoznacznego wspierania oficjalnej narracji obozu władzy były coraz mniej liczne. Także wyniki frekwencyjne tych filmów, które doprowadziły Iluzjon do upadku ekonomicznego²¹, pokazywały, że widownia pragnie czegoś zupełnie innego. I właśnie tego, przynajmniej w części, dostarczały, a przynajmniej w zamierzeniu decydentów miały dostarczać, pozostałe rodzime filmy sensacyjno-kryminalne. Należy przy okazji zauważyć, że w wypadku kina popularnego lat osiemdziesiątych nie było tak, że filmy przychylniej spoglądające na Zachód albo obnażające panujący ustrój czyniły to, idąc na jawną konfrontację z aparatem władzy. Takie próby zazwyczaj kończyły się odłożeniem filmów na półki. Jeśli filmy o takiej wymowie się pojawiały, to za pełną zgodą decydentów, którzy w ten sposób starali się realizować własne cele, na przykład odciągać widownię

¹⁹ Mówił o tym wprost w jednym z wywiadów: „Chciałem, aby ten film był również przestrożą dla tych młodych ludzi, którzy zafascynowani mirażami bogatego świata Zachodu wkraczają na drogę przestępstw”, *Na calość*. Z Franciszkiem Trzeciakiem rozmawia Bogdan Zagroba, „Filmowy Serwis Prasowy” 1986, nr 16/17, s. 9.

²⁰ Cyt. za: hs, *List gończy*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1986, nr 12, s. 3.

²¹ J. Grzechowiak, *op. cit.*, s. 165.

od często nielegalnie (choćby w postaci szmuglowanych z zagranicy kaset wideo) napływających z Zachodu filmów rozrywkowych — najczęściej sensacyjnych²².

TRZY DEKADY SENSACJI

Chętne wykorzystywanie przez twórców poluzowania ramy ideologicznej względem wcześniejszych dekad znalazło swoje odbicie w filmach sensacyjno-kryminalnych lat osiemdziesiątych. Porównując je z filmowymi egzemplifikacjami konwencji z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, można wskazać na pewne różnice, które świadczą nie tylko o politycznej liberalizacji, lecz także o zmianie stosunku widzów i krytyków zarówno wobec samego gatunku, jak i kina popularnego w ogóle.

Twórcy z lat sześćdziesiątych, jak zauważa Dudziński, przede wszystkim starali się szukać metody na zminimalizowanie funkcji perswazyjnej swoich filmów na rzecz maksymalizacji aspektów rozrywkowych. Próbowali wynajdywać fabularny pretekst, który umożliwiłby im zastosowanie wzorców zachodnich, marginalizowanie roli MO, przenosząc ciężar narracji na barki zbrodniarza, ale najczęściej stosowaną metodą było kręcenie tak zwanych filmów milicyjnych procedur²³. Ta formuła zanika natomiast w latach siedemdziesiątych, albowiem kino, jak całe społeczeństwo, otworzyło się na wzorce zachodnie. Jednak najważniejsza zmiana to odmienne niż do tej pory, bo niebędące realizmem proceduralnych szczegółów, dążenie do autentyzmu, co było konsekwencją zwrotu ku rzeczywistości w całej kulturze tego czasu²⁴.

Na pierwszy rzut oka filmy z lat osiemdziesiątych mają wiele wspólnego z tymi z poprzedniej dekady. Również chętnie podkreślają realizm i z tego realizmu są rozliczane przez branżową prasę, często są to fabularne opracowania autentycznych (albo prawdopodobnych) wydarzeń. Tak jak sensacje z poprzednich lat niekiedy cechują się aksjologicznym rozchwianiem. Bywa, że twórcy koncentrują się na przestępcy (a przynajmniej postaci moralnie ambiwalentnej), w nim upatrując głównego bohatera, z jego punktu widzenia opowiadają historię. Często zaopatrują fabuły w bogate konteksty socjologiczne i psychologiczne, sięgając także po inspiracje innymi gatunkami filmowymi. Ale te podobieństwa niekiedy są jedynie pozorne, bo cele tych artystycznych decyzji są zazwyczaj całkiem inne od tych z poprzednich dekad. Twórcom (przynajmniej większości z nich) nie zależało już, jak było w latach siedemdziesiątych, na udowodnianiu, że ich filmy są bliskie życiu. Realizm przestał być absolutną wartością, bo kino popularne, w tym sensacyjno-kryminalne, nie było już

²² P. Zwierzchowski, *op. cit.*, s. 155.

²³ R. Dudziński, *Wobec nierozwiązywalnej sprzeczności. Film milicyjnych procedur w systemie gatunkowym lat 60.*, „Kultura Popularna” 2014, nr 2, s. 92.

²⁴ R. Dudziński, *Zbrodnia nieprzedstawiona*, s. 111–112.

(przynajmniej przez sporą część krytyków) rozliczane przez pryzmat adekwatności wobec rodzimych realiów, co było cechą piśmiennictwa krytyczno-filmowego lat siedemdziesiątych. Zarówno recenzenci, jak i twórcy — szczególnie debiutujący w tej dekadzie — zaczęli rozumieć popularne konwencje jako niezależne od zewnętrznej rzeczywistości, tworzące samoistną wartość, ujawniającą się w sprawności realizacyjnej wzorowanej na zachodnim kinie popularnym.

SZUKAJĄC REALIZMU...

Nie oznacza to jednak, że kategoria realizmu całkowicie zniknęła z piśmiennictwa krytycznofilmowego. Wręcz przeciwnie, nadal była obecna i często wpływała na wartościowanie filmów sensacyjno-kryminalnych — ale tylko do pewnego stopnia. Na przykład Marek Drabik doceniał, że film *Mokry szmal* różni od kina czysto popularnego „chęć wzbogacenia formuły sensacyjnej elementami kina psychologicznego, osadzenia w realiach, a także »mały realizm«”²⁵. Elżbieta Dolińska, oceniając *Koniec sezonu na lody*, pisała, że „atrakcyjność rodzimych realiów jako materiału dla budowania pasjonujących zagadek kryminalnych bywa widać jako wątpliwa, co widać, gdy w wyniku makiawelistycznych kombinacji autora mordercy trzeba szukać w osobie ponurej babci”²⁶. Krzysztof Kreutzinger chwalił *Zabij mnie, glino* za realizm — kreacja Bogusława Lindy przywoływała na myśl postać „kospiratora z całkiem niekryminalnej branży”²⁷. Natomiast autor czasopisma „Fakty”, wręcz przeciwnie, zarzucał *Zabij mnie, glino* brak realizmu²⁸, co relacjonował Henryk Tronowicz skrywający się pod pseudonimem Kursor. W wypadku *Na calość* podkreślano, że w celu zwiększenia autentyczności zdjęcia realizowano w tych samych miejscach, w których rozegrały się prawdziwe wydarzenia, będące inspiracją fabuły²⁹. Konrad J. Zarębski roztrząsał przy okazji premiery *Trójkąta bermudzkiego* stary problem, znany już w latach sześćdziesiątych: czym jest „polski film sensacyjny”, według niego będący swoistym paradoksem, albowiem reguły gatunkowe konwencji są sprzeczne z rodzimymi realiami³⁰. Według autora recenzji *Prywatnego śledztwa* „wzroście filmu sensacyjnego [...] muszą [...] mieć minimum możliwości identyfikacji zdarzeń i bohaterów z tzw. życiem”, z tego też względu krytykuje film za brak choćby minimalnej wiarygodności, szczególnie w scenach widowiskowych³¹. Czesław Dondziłło zarzucił Wójcikowi, że „naj-

²⁵ M. Drabik, *Mokry szmal*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1985, nr 19, s. 5.

²⁶ E. Dolińska, *Babcia się uśmiechnęła*, „Film” 1988, nr 14, s. 9.

²⁷ K. Kreutzinger, *Mówi Bromski*, „Film” 1988, nr 27, s. 9.

²⁸ Kursor [Henryk Tronowicz], *Stracone godziny — czysty zysk*, „Kino” 1989, nr 4, s. 16.

²⁹ B. Zagroba, *Na calość*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1986, nr 16/17, s. 8.

³⁰ K.J. Zarębski, *O ciszę wśród gór*, „Film” 1988, nr 48, s. 9.

³¹ C. Wiśniewski, *W pół drogi*, „Film” 1987, nr 22, s. 9.

większą daninę fantazji złożył [...] na ołtarzu wymogów gatunkowych”³², stąd przejaskrawiony obraz choćby środowiska kierowców tirów; w innym zaś miejscu chwali, że konwencja została tu zrealizowana z poszanowaniem polskiego pejzażu obyczajowego.

Większość tych uwag nie dotyczyła jednak relacji fabuły do polskiej rzeczywistości i nie dyskwalifikowała filmów tylko z tego powodu, że ich autorzy nie dostosowali się do rodzimych realiów. Symptomatyczna jest uwaga recenzenta *Prywatnego śledztwa* — Cezarego Wiśniewskiego, który doszukiwał się w filmie raczej prawdopodobieństwa, fabularnej logiki i sprawności realizacyjnej, dzięki czemu widz — na poziomie psychologicznym — mógł uwierzyć w wiarygodność opowiadanej historii, a nie jej ścisłe korespondowanie ze społecznymi realiami. Taki sposób filmowej lektury przynależy już raczej do dekodowania konwencji niż reprezentacji.

Niemniej, wciąż istniejąca wśród krytyków potrzeba doszukiwania się realizmu w filmach sensacyjno-kryminalnych rzutowała także na wybory artystyczne twórców, ewidentnie inspirujących się polską rzeczywistością i poszukujących historii rodem z rodzimych kronik sensacyjnych. Autorzy czterech filmów podkreślali, że ich fabuły powstały na kanwie autentycznych wydarzeń: *Na całość* — twórcy nawet konsultowali scenariusz z mężczyzną, którego straceńcza akcja zainspirowała realizatorów; *Ultimatum* — reżyser wraz ze scenarzystą nawiązywali do podobnej akcji zamachu terrorystycznego na polską ambasadę w Bernie, zmieniając jedynie szwajcarską stolicę na nieokreślony „Zachód” i dodając wątki polityczne; *Konsul* — film był sfabularyzowaną historią autentycznego oszusta Czesława Śliwy, noszącego w filmie nazwisko Wiśniak; *Prom do Szwecji* — twórcy inspirowali się historią kradzieży z kościoła w Kaliszu drogocennego obrazu Rubensa, którego w filmie zamieniono na Rafaela. Co ciekawe, dodatkowo dwóch autorów umieściło na końcu swoich filmów plansze sugerujące związek ekranowej fikcji z rzeczywistością. *Prywatne śledztwo* kończy się informacją, że „opowiedziana w tym filmie historia mogła zdarzyć się naprawdę. Niemniej wszelkie prawdopodobieństwo do realnych osób i zdarzeń są wyłącznie dziełem przypadku”, a w napisach końcowych *Piłkarskiego pokera* znajdujemy, że „wszystkie postaci i fakty są prawdziwe, ponieważ powstały w wyobraźni autorów”. Zwłaszcza odnośnie do drugiego filmu chętnie roztrząsano związek filmowych wydarzeń z rzeczywistymi aferami wewnątrz polskiej piłki nożnej. Często te związki i analogie podkreślał sam Janusz Zaorski, choćby w ten sposób charakteryzując realia ukochanego sportu, ewidentnie wspierając realizm własnej wizji kulis rodzimego futbolu: „Na trybunach siedzi kilka lub kilkanaście tysięcy naiwnych kibiców. Czekają na wynik, nie wiedząc, że ustaliło ten wynik wcześniej kilka osób”³³ — czyli dokładnie tak jak w jego filmie. Tę narrację podchwyciła

³² C. Dondziłło, *Drybler*, „Film” 1987, nr 43, s. 11.

³³ Cyt. za: K. Nowak, *Piłkarski Poker*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1989, nr 4, s. 3.

i prasa, chętnie cytująca przewodniczącego Kolegium Sędziów PZPN, który musiał naprawdę się natrudzić, by przekonać czytelników, że to, o czym opowiada film, jest „efektowne, spektakularne, ale mało prawdopodobne”³⁴.

Dbalność o ścisły związek fabuły z rzeczywistością brała się też z, coraz mniejszego co prawda, jednak wciąż widocznego wśród twórców, strachu przed popadnięciem w konwencję czysto rozrywkową. Lata osiemdziesiąte to okres kształtowania nowych narracji na temat kultury popularnej pod wpływem coraz szerszego strumienia, którym zachodnie teksty przynależące właśnie do tej grupy produkcji zaczęły zalewać rodzimy rynek. Nowe technologie umożliwiały niekontrolowaną przez władzę konsumpcję niedopuszczanych do oficjalnej dystrybucji treści. Niezwykłą popularnością cieszyły się magnetowidy, umożliwiające oglądanie często przemycanych z Zachodu filmów gatunkowych, coraz więcej osób miało także anteny satelitarne, dzięki którym można było odbierać stacje telewizyjne nadające zza żelaznej kurtyny³⁵. Konsumowane w ten sposób treści, najczęściej kino gatunkowe klasy B, były bardzo często krytykowane zarówno przez władzę, która widziała w procederze „wideonarkomanii” zagrożenie własnego monopolu dystrybucyjnego³⁶, jak i krytyków kulturalnych, zarzucających napływającej (nie tylko zachodniej³⁷) kulturze popularnej zły smak³⁸. Władza (wraz z niektórymi zatroskanymi o kulturowe hierarchie krytykami) stosowała liczne strategie delegitymizujące praktyki obcowania z zachodnią kulturą popularną³⁹. Ale też była świadoma, że nie jest już w stanie przejąć pełnej kontroli nad konsumpcją treści, więc potraktowała reglamentowany dostęp do niej w oficjalnych, kinowych kanałach dystrybucji jako formę wentylu bezpieczeństwa, służącego do neutralizacji nastrojów społecznych w okresie szczytowego kryzysu politycznego (stan wojenny) i ekonomicznego⁴⁰.

³⁴ S. Eksztajn, *Czubek góry lodowej*, „Film” 1989, nr 17, s. 2.

³⁵ Por. P. Sitarski, M.B. Garda, K. Jajko, *Nowe media w PRL*, Łódź 2020.

³⁶ Filmy na kasetach wideo były utożsamiane przede wszystkim z produkcjami amerykańskimi. Jak pisał Patryk Wasiak: „w języku polskiej krytyki filmowej negatywne znaczenie wideo były wynikiem wykorzystania tej technologii przez zachodnie przemysły kulturowe do popularyzacji wspomnianych gatunków filmowych [science fiction, horroru, filmów sztuk walki — przyp. M.P.]”, *idem*, *Filmy akcji, magnetowidy i autorytet krytyków kulturalnych*, [w:] *Kultura popularna w Polsce 1944–1989. Między projektem ideologicznym a kontestacją*, red. K. Stańczak-Wiślicz, Warszawa 2015, s. 185. Co więcej, zainteresowanie kulturą popularną utożsamiano z zachodnim stylem życia, identyfikowanym przez media z nowymi praktykami tak zwanych prywaciarzy (*ibidem*, s. 190).

³⁷ Katarzyna Stańczak-Wiślicz przeanalizowała sposób odbioru niezwykle popularnego w latach osiemdziesiątych brazylijskiego serialu telewizyjnego *Niewolnica Isaura*, wskazując, że krytycy widzieli w tym zjawisku zagrożenie starych hierarchii kulturalnych, więc czuli się w obowiązku bronić ich przez wskazywanie na zły smak osób oglądających telenowelę; *eadem*, *O zwycięstwie Niewolnicy Isaury nad Dyrektorami — kryzysowe debaty o kulturze popularnej w Polsce lat 80. XX wieku*, [w:] *Kultura popularna w Polsce 1944–1989*, s. 168.

³⁸ Zob. P. Wasiak, *op. cit.*, s. 180.

³⁹ *Ibidem*, s. 189.

⁴⁰ P. Zwierzchowski, *op. cit.*, s. 154.

Inną strategią walki z zalewem zachodnich treści miała być właśnie produkcja własnych dzieł należących do szeroko rozumianej kultury popularnej, w której szczególnie miejsce zajmowały filmy akcji. Polskie produkcje sensacyjno-kryminalne z lat osiemdziesiątych miały być do pewnego stopnia erzacem, niepełnowartościowym zastępnikiem, który powinien kompensować społeczne potrzeby, ale w sposób kontrolowany, wspierając odpowiednie treści i wartości⁴¹, na przykład ograniczając brutalność przemocy.

Z tego właśnie względu w wielu tych produkcjach autorzy zdecydowali się przełamać konwencję kina akcji innym gatunkiem, dodatkowo umieszczając w fabułach ważne problemy społeczne. Na przykład w *Liście gończym*, *Mokrym szmalu* i *Na calość* w zatroskanym tonie pochylano się nad młodzieżą zagrożoną wejściem na drogę przestępczości. Piractwo drogowe było tematem *Prywatnego śledztwa*. Miejscu w społeczeństwie samotnych kobiet i związaną z tym perspektywą prostytuowania się poświęcone są *Mewy*. Film *Tanie pieniądze*, którego akcja dzieje się w środowisku robotniczym, opowiada o społecznym jego uwarunkowaniu. *Karate po polsku* wskazuje na brak perspektyw dla młodych ludzi mieszkających na polskiej prowincji. *Ultimatum* miało na celu wiwisekcję moralnego upadku środowisk polonijnych. *Piłkarski Poker* i *Konsul* obnażały zarówno społeczeństwo, jak i instytucje państwowe, ukazując ich korupcję i degrengoladę.

Ta praktyka artystyczna nie pozostała bez echa wśród krytyki filmowej, która bardzo chętnie wskazywała na inne niż rozrywkowe aspekty filmów, doszukując się właśnie w nich elementów decydujących o wartości komentowanej produkcji. Na przykład w *Prywatnym śledztwie* krytyk docenił, że film rozwija się nie tylko w sferze sensacyjnej, lecz także „dydaktyczno-prewencyjnej”, uwrażliwia na szerzące się piractwo drogowe i sprzeciwia społecznej znieczulicy⁴². Wyliczając wady *Tanich pieniędzy*, Marcin Sułkowski jednak docenił, że reżyser, Tomasz Lengren, nie chciał, by jego film był taki jak *Karate po polsku* — „efektowny, sprawny i o niczym. [...] Z ironiczną pasją opisuje szamotanie bohaterów wpisanych w osobliwe sytuacje; tropi dziwactwa obyczajowe, odsłania wzory kultury obciążające śmiesznością szlachetne skądinąd intencje”⁴³. Elżbieta Dolińska zaś odnośnie do wspomnianego *Karate po polsku*, krytykując zmianę tytułu, by brzmiał bardziej komercyjnie, z zadowoleniem zauważała, że podczas seansu „nastoletni widzowie rozczarują się, szukając w filmie drugiego Bruce’a [...]. Nie zawiodą się natomiast ci dorośli, którzy pójdą na dramat psychologiczny. »Karate po polsku« obroniłoby się doskonale bez tych manipulacji

⁴¹ To samo stało się z falą rodzimych filmów erotycznych, które zazwyczaj nawiązywały do klasyki literatury (*Widziadło* [1983] Marka Nowickiego do *Paluby* Karola Irzykowskiego, a *Thais* [1983] Ryszarda Bera do Anatola France’a), sceny rozbierane miały być estetyczne, a nie demoralizujące jak w erotykach zza żelaznej kurtyny; zob. K. Kornacki, *Naga władza. Polskie kino erotyczne (schyłkowego PRL-u)*, „Studia Filmoznawcze” 2008, nr 29.

⁴² K.J. Zarębski, *Prywatne śledztwo*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1987, nr 5, s. 3.

⁴³ M. Sułkowski, *Pół kilo rodzyneków*, „Kino” 1986, nr 4, s. 15.

z tytułem⁴⁴. W wypadku *Mokrego szmalu* podkreślano i bogactwo problemów psychologicznych⁴⁵, i wprowadzenie rozbudowanego wątku rodzinnego⁴⁶. *Koniec sezonu na lody* recenzentka chwaliła za wiarygodne przedstawienie strony obyczajowej, dzięki czemu „zakalcowaty polski kryminał nieoczekiwanie pojaśniał”⁴⁷. Krzysztof Mętrak wśród licznych zalet *Piłkarskiego pokera* wskazywał również, że film ma „swoją wymiar społeczny”⁴⁸. Wątki społeczne były ważne też dla Mariusza Miodka⁴⁹, opisującego *Konsula*.

...I ROZUMIEJĄC KONWENCJĘ

Ale krytycy coraz częściej traktowali te elementy jako wartość dodaną, a nie główną. W przeciwieństwie do komentatorów z poprzednich dekad wreszcie potrafili docenić filmowe egzemplifikacje kultury popularnej za wpisanie się w jej autonomiczne wartości — niezależne ani od realizmu, ani bliskości problemów społecznych czy realiów życia codziennego. Szczególnie symptomatycznie *Piłkarski poker* skomentował Mętrak: „Powstaje oczywiście pytanie: na ile ten obraz jest wierny? Odpowiedź brzmi: wierny w założonej konwencji w ogóle być nie musi”⁵⁰. Krytycy, z pewnością też dzięki coraz częstszemu w latach osiemdziesiątych kontaktowi z kinem popularnym — zarówno tym zachodnim, jak i rodzimym, w końcu zaczęli rozumieć zasady, jakim ono się rządzi. Przestali (przynajmniej niektórzy, o czym świadczy poprzedni akapit) żądać od polskiego kina gatunkowego wiarygodnego odwzorowywania rodzimych realiów. Filmy mogły kreować własny, autonomiczny świat, rządzić się własnymi zasadami i nie dostarczać niczego poza rozrywką.

Dalej Mętrak pisał o filmie Zaorskiego, że jest „cały z ducha pop-kultury”⁵¹, że narodził się z potrzeby poklasku u masowej widowni, co krytyk uważał za jego zaletę. A recenzję zakończył wymownymi słowami: „Powstał film-przebój, niewątpliwie popisowy produkt naszej pop-kultury ostatniego sezonu. Dostajemy mocno po oczach, nie wyłączając przecież mózgu”⁵². Natomiast Stanisław Kuszewski z niemałym zdziwieniem zauważał, że *Piłkarski poker* łatwiej czytać w kontekście jego konwencji gatunkowej, upodabniającej go do innych filmów sensacyjnych —

⁴⁴ E. Dolińska, *Drzazgi*, „Film” 1983, nr 14, s. 9.

⁴⁵ M. Drabik, *op. cit.*, s. 5.

⁴⁶ E. Królikowska, *Na bursztynowym szlaku*, „Film” 1984, nr 49, s. 6.

⁴⁷ E. Dolińska, *Babcia się uśmiechnęła*, s. 9.

⁴⁸ K. Mętrak, *Nie wyłączając mózgu*, „Film” 1989, nr 22, s. 9.

⁴⁹ M. Miodek, *Konsul*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1989, nr 11, s. 2.

⁵⁰ K. Mętrak, *op. cit.*, s. 9.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

przede wszystkim do *Wielkiego Szu*⁵³ — niż kategorii autora⁵⁴, film nie przypominał bowiem niczego, co wcześniej nakręcił Zaorski. Zresztą sam reżyser chętnie podkreślał, że chciał nakręcić film w kluczu gatunkowym skierowany właśnie do masowej publiczności⁵⁵.

Z podobnym odbiorem jak *Piłkarski poker* i *Wielki Szu* spotkał się inny sensacyjny przebój lat osiemdziesiątych, czyli *Zabij mnie, glino*. Krytycy pisali wprost, że Bromski

chce jedynie zaoferować widzowi dobrze opowiedzianą historię, mającą początek, rozwinięcie i zakończenie, bez pretensji do artyzmu. Dba więc o to, by zgodnie z receptą na film gangsterski, akcja była prowadzona wartko, nie grzęzła w rozlicznych meandrach przesadnego weryzmu, by była przejrzysta, konkretna i logiczna [...]. Powstał zatem film dość nietypowy w naszej kinematografii — autentyczny film dla lubiącego rozrywkę widza⁵⁶.

Zresztą sam Bromski był świadomy tego, co i jak chciał osiągnąć. Mówił wprost, że nie interesowało go kopiowanie rzeczywistości znanej zza okna, bo uważa, że każdy film powinien kreować własną rzeczywistość⁵⁷. Nie każdemu się to jednak podobało. Rafał Marszałek zarzucał filmowi infantylizm, manierę wideoklipu oraz „komiksowość”, którą utożsamiał z „czystym żywiołem wydarzeń. Zna [on — przyp. M.P.] tylko bezpośrednie przyczyny i doraźne skutki, wyklucza psychologię”⁵⁸.

Na ogół jednak bezpretensjonalne realizowanie konwencji filmu sensacyjnego było traktowane jako zaleta. Niektórzy nawet, jak na przykład Czesław Dondziłło w przypadku *Ultimatum*, wręcz domagali się większej koncentracji na akcji przy jednoczesnym zejściu „kilka stopni niżej z ojczyźnianego ołtarza”⁵⁹, co chyba można interpretować jako formę zakamuflowanej krytyki filmu ze względu na zbytne upolitycznienie. Ale wyższym od krytyków poziomem rozumienia reguł gatunkowych i większą potrzebą realizacji filmów czysto rozrywkowych charakteryzowali się jednak twórcy. Na przykład sam autor *Na calość* — Franciszek Trzeciak — nazwał swój film zabawą w stylu disco ze względu na szybkość akcji. Zresztą w tym samym wywiadzie przekonywał, że nie zależało mu ani na psychologizowaniu, ani umoralnianiu, chciał nakręcić sprawne kino akcji⁶⁰, co jednak nieco stoi w sprzeczności

⁵³ Nazywanego zresztą „następnym Vabankiem” (zob. B. Janicka, *Wilczek, basior i mamona*, „Film” 1983, nr 22, s. 11) ze względu na sprawne posługiwanie się konwencją gatunkową i kasową potencję — nią charakteryzował się również debiut Juliusza Machulskiego, z którym dzieło Chęcińskiego tworzyło podwaliny polskiego kina popularnego.

⁵⁴ S. Kuszewski, *Rzecz pozornie niepoważna*, „Kino” 1989, nr 6, s. 4.

⁵⁵ Właśnie z tego powodu zdecydował się na zatrudnienie jako scenarzysty Jana Purzyckiego, cenionego za scenariusz przebojowego *Wielkiego Szu. Piłkarski poker*. Z Januszem Zaorskim rozmawia Krzysztof Nowak, „Filmowy Serwis Prasowy” 1989, nr 4, s. 3.

⁵⁶ MB, *Zabij mnie, glino*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1988, nr 7, s. 8.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ R. Marszałek, *Bohater roku*, „Kino” 1988, nr 11, s. 9.

⁵⁹ C. Dondziłło, *Jaselka polskie*, „Film” 1985, nr 03, s. 9.

⁶⁰ *Na calość*. Z Franciszkiem Trzeciakiem rozmawia Bogdan Zagroba, s. 9.

z jego wcześniej cytowanymi słowami o potrzebie wpływania na młodzież. Choć być może najbardziej świadomym pod tym względem twórcą był autor aż trzech filmów sensacyjnych w latach osiemdziesiątych, czyli Wojciech Wójcik. W jednym z wywiadów odradzał swój film — *Trójkąt bermudzki* — tym wszystkim, którzy szukają w kinie przeżyć artystycznych, a polecał miłośnikom kina sensacyjnego ze zgrabnie opowiedzianą fabułą. Dodawał, że artystą bywa jedynie po godzinie szesnastej, w pracy natomiast stara się rzetelnie wykonywać swój zawód⁶¹, co lokuje go bliżej amerykańskiej etyki filmowca, traktującego swoją profesję przede wszystkim jako rzemiosło, a nie artystyczne powołanie. Natomiast przy okazji premiery *Prywatnego śledztwa* tłumaczył, że

chciałem tym filmem udowodnić, że także nas stać na sprawnie zrealizowany film sensacyjny — to znaczy film [...] rozwijający się zgodnie z regułami gatunku, zawierający pewien rodzaj suspense [...]. Inaczej mówiąc, chciałem opowiedzieć historię, rozgrywaną się jakby gdzie indziej, ale prawdopodobną także i tutaj⁶².

AMERYKAŃSKI FILM POLSKI

Wspomniane przez Wójcika reguły gatunku filmowcy brali z jednego terytorium — z kinematografii amerykańskiej, która dla twórców kina sensacyjno-kryminalnego stała się w latach osiemdziesiątych jedynym i niedoścignionym wzorem. Otwarcie mówili o tym zarówno reżyserzy, jak i pisali krytycy, czyniąc z amerykańskich realizacji probierz wartości. Mianem „pierwszego polskiego filmu amerykańskiego” określano *Wielkiego Szu*, ale szybko o tym zapomniano, bo tak samo określano *Zabij mnie, glino*⁶³. A o Bromskim pisano, że jest „jednym z niewielu polskich twórców, którzy zrobili użytek z oglądania amerykańskiej produkcji filmowej klasy B”⁶⁴. Zresztą Marszałek pokusił się nawet o zrobienie listy filmów, którymi według niego inspirował się Bromski: *Zbieg z Alcatraz* (1967) Johna Boormana, *Francuski łącznik* (1971) Williama Friedkina, *Dzika banda* (1969) Sama Peckinpaha, *Strach na wróble* (1973) Jerry’ego Schatzberga⁶⁵. Inni krytycy również chętnie porównywali film do amerykańskiej kultury. Kreutzinger na przykład zestawiał postać Popczyka z bohaterami wyjętymi wprost z powieści Chandlera, Bogusława Lindę komplementował natomiast, że zagrał Malika tak, jak robią to aktorzy amerykańscy⁶⁶.

⁶¹ Cyt. za: K.J. Zarębski, *Trójkąt bermudzki*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1988, nr 13, s. 5.

⁶² *Prywatne śledztwo*. Z Wojciechem Wójcikiem rozmawiał Konrad J. Zarębski, „Filmowy Serwis Prasowy” 1987, nr 5, s. 3.

⁶³ Kursor, *op. cit.*

⁶⁴ Cyt. za: *ibidem*.

⁶⁵ R. Marszałek, *op. cit.*, s. 10.

⁶⁶ K. Kreutzinger, *op. cit.*, s. 9.

To samo czyniono z filmami Wójcika. *Prywatne śledztwo* porównywano do *Życzenia śmierci* (1974) Michaela Winnera⁶⁷, a reżyser przy okazji premiery *Karate po polsku* przyznawał się do fascynacji *Mściwym jastrzębiem* (1943) w reżyserii Howarda Hawksa, którego zaliczył zresztą do grona trzech swoich ulubionych reżyserów, zaraz obok Johna Forda i Henry’ego Hathaway⁶⁸. W tym samym wywiadzie zdradzał, że bezpośrednią inspiracją do nakręcenia tego filmu był ze wszech miar amerykański gatunek, czyli western, w którym samochód zastępuje konia⁶⁹.

Oczywiście, gdy odnoszono się do wzorców hollywoodzkich, niejednokrotnie pojawiały się głosy, że jesteśmy skazani jedynie na naśladownictwo, więc być może nie warto ścigać się w zawodach, wiadomo bowiem, że „warunki dyktuje się gdzie indziej”⁷⁰. Ale tym twórcy się nie zrażali, nawet ci, którzy, jak się wydaje, powinni programowo przed amerykańską popkulturą przestrzegać. Ciekawym przypadkiem jest Franciszek Trzeciak, którego *Na calość* było przecież wykierowane w „zaczązanie” mirażami dostatniego Zachodu. To jednak zupełnie nie przeszkadzało mu w otwartym przekonywaniu, że w swoim filmie pragnął naśladować hollywoodzkie wzorce⁷¹.

ZŁO MIESZKA NA ZACHODZIE

Ten pozorny paradoks zdaje się charakteryzować całą twórczość sensacyjno-kryminalną tego czasu. W niemal wszystkich omawianych filmach kraje zachodnie stają się znaczącym punktem odniesienia dla bohaterów — jedni już tam mieszkają, inni pragną tam się dostać. Te pragnienia twórcy oceniają jednak na ogół krytycznie — przedstawiają bowiem kraje zza żelaznej kurtyny jako destynację jednostek skrzywionych, zdegenerowanych, kryminalistów, szukających łatwo osiągniętego komfortu na „zgniłym Zachodzie” albo po prostu ucieczki przed wymiarem sprawiedliwości⁷².

W aż czterech filmach różnie rozumiane zło przychodzi właśnie z Zachodu. W *Promie do Szwecji* jest nim co prawda Polak, ale na usługach sztokholmskiego

⁶⁷ K.J. Zarębski, *Prywatne śledztwo*, s. 2.

⁶⁸ Wybór ten wiele mówi o jego podejściu do filmowej materii, zwłaszcza gdy zestawia się go ze wskazaniami jego kolegów z roku, którzy, jak mówił Wójcik, stawiali raczej na Felliniego, Bergmana czy Antonioniego; *Kodeks honorowy przeciwko brzytwie*. Z Wojciechem Wójcikiem rozmawiała Maria Kornatowska, „Film” 1983, nr 15, s. 9.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ K.J. Zarębski, *O ciszę wśród gór*, s. 9.

⁷¹ *Na calość*. Z Franciszkiem Trzeciakiem rozmawia Bogdan Zagroba, s. 9.

⁷² Dorota Skotarczak zauważa, że podobne motywy powieści milicyjna zawierała od samego początku, nie jest to więc cecha tylko filmów z lat osiemdziesiątych, ale w tej dekadzie wątki te w sposób szczególny współgrają z innymi tendencjami kina sensacyjnymi tego czasu; *eadem*, *O powieści milicyjnej pozytywnie*, s. 186.

antykwariusza, który kieruje międzynarodową szajką złodziei. Co ciekawe, zbrodnie Zachodu zostają w tym filmie skorelowane z nazistowską spuścizną, kupcem zrabowanego płótna jest bowiem leciwy, jeżdżący na wózku i mówiący po niemiecku kolekcjoner z Brazylii, co prowadzi do jednoznacznych wniosków. Szwedzi jako zachłanni kolekcjonerzy rabowanych polskich dóbr kultury pojawiają się też w *Końcu sezonu na lody* — to właśnie mężczyzna, który planuje przeszmuglować do naszych północnych sąsiadów drogocenną ikonę, okazuje się poszukiwanym przez cały film zbrodniarzem.

Akcja *Zapachu psiej sierści* rozgrywa się w bułgarskim kurorcie, będącym przestrzenią międzynarodową. Głównym bohaterem jest polski turysta, na miejscu zapoznaje dziewczynę z NRD, ale to przybysze z Zachodu okazują się kryminalistami. Polak rozpoczyna niebezpieczną grę na śmierć i życie z grupą Francuzów, gdy przypadkiem odnajduje przemycane przez nich narkotyki. Narkotyki stają się także punktem wyjścia kinowej wersji popularnego serialu *07 zgłoś się — Zamknąć za sobą drzwi*. Film rozpoczynają ujęcia nowojorskiego Manhattanu, po których przechadza się świeżo emerytowany policjant. To porucznik Kopiński, należący do Klubu Pułaskiego, organizacji policyjnej gromadzącej funkcjonariuszy chlubiących się polskim pochodzeniem. Pierwsze, co słyszymy, to przestroga: „Nowy Jork, przeszło 1000 zabójstw rocznie”, czemu towarzyszy obraz czarnoskórych, ewidentnie bezdomnych osób, budujący bardzo konkretną wizję amerykańskiej metropolii. Kopiński przyjeżdża do Polski, by — jak głosi tytuł — zamknąć za sobą drzwi, ale po drodze, w Niemczech, spotyka Cappuccino, narkotykowego bossa. Okazuje się, że amerykański policjant o polskim pochodzeniu ma z nim do wyrównania porachunki, które zawiodą go aż nad Bałtyk, gdzie zemsta zostanie dokonana.

Wymowa wszystkich tych filmów jest niezwykle jasna — powielają one obiegową opinię, chętnie reprodukowaną przez władzę w mediach⁷³, przedstawiającą Stany Zjednoczone i cały Zachód jako przestrzenie niezwykle niebezpieczne, gdzie zbrodnia jest codziennością. Na ich tle Polska jawiła się jako oaza bezpieczeństwa. Na dodatek obcy zbrodniarze wzięli na cel nasz kraj, którego trzeba bronić przed ową falą przemocy. Na straży, rzecz jasna, stoją bohaterscy milicjanci (nawet jeśli z bratniej Bułgarii), którzy za każdym razem rozprawiają się z zagrożeniem. Była to oczywiście strategia umożliwiająca wprowadzenie niezbędnego dla kina sensacyjno-kryminalnego pierwiastka zbrodni, godząc go z oficjalną propagandą, głoszącą, że w Polsce (i w całym bloku wschodnim) przestępstwo, przynajmniej poważne, nie istnieje. Wszystkie te filmy wpisują się więc w narrację, która towarzyszyła polskim filmom tego gatunku już w poprzednich dekadach, cechuje zatem je pewna anachroniczność w stosunku do pozostałych filmów z lat osiemdziesiątych. Trzeba

⁷³ Por. B. Sprengeł, *Przestępczość zorganizowana na łamach polskich czasopism społeczno-politycznych z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku*, [w:] *Brudne wspólnoty. Przestępczość zorganizowana w PRL w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku*, red. K. Nawrocki, D. Wicenty, Gdańsk-Warszawa 2018, s. 283.

uwzględnić dwa czynniki — w wypadku *Promu do Szwecji* i *Zapachu psiej sierści* czas produkcji: pierwszy z nich kręcono jeszcze w 1979 roku, a drugi na samym początku dekady, w 1981 roku, czyli na długo przed rzeczywistym otwarciem na Zachód, co nastąpiło po zakończeniu stanu wojennego; natomiast *Zamknąć za sobą drzwi* to, jak wspominałem, w zasadzie odcinek 07 zgłoś się, tyle że przeznaczony do obiegu kinowego, a serial ten był bardzo osadzony w realiach lat siedemdziesiątych, kiedy zaczął być nadawany.

POZA CZERNIĄ, BIELĄ I MILICJĄ

Po filmach sensacyjnych doby peerelowskiej nie można oczekiwać wprost wyrażonej krytyki milicji. Jak pisała Katarzyna Wajda, polski kryminal miał być „opłacalną inwestycją ideologiczno-propagandową”⁷⁴, ale nie jest przypadkiem, że badaczka w swoim tekście niemal ignoruje filmy sensacyjno-kryminalne lat osiemdziesiątych. Filmowcy w tej dekadzie może nie wykorzystywali milicji do krytyki władzy, ale starali się zrzęcznie omijać temat. W wielu produkcjach milicja znajduje się na marginesie opowieści, przez większą część filmu nie jest stroną w przedstawianym konflikcie — a bywa, że przedstawiciele MO zjawiają się na koniec, by zamknąć sprawę. W *Karate po polsku* spór dotyczy artystów ze stolicy i lokalnych zbirów, a miejscowy funkcjonariusz tylko stwarza pozory kontroli nad miasteczkiem, w rzeczywistości jest bezbronny wobec przemocy bandytów. W *Zapachu psiej sierści* śledzimy grę polskiego turysty, który szantażuje przemytników narkotyków. Lokalni milicjanci ingerują w tę rozgrywkę, ale nie są stroną konfliktu. W *Magicznych ogniach* milicja łapie mordercę na samym końcu, wcześniej natomiast pojedynek dotyczy kryminalisty i siostrzeńca zamordowanej staruszki. Milicja zjawia się dopiero w finale również w *Konsulu*, nie niepokojąc oszusta wcześniej ani razu. W *Mokrym szmalu* prześladowany przez szefa gangu kopaczy bursztynu nie może liczyć na milicjantów, którzy wydają się w zмовie z przestępcą. Podobnie jest z bohaterką *Mew*, której beznadziejnego losu nie może odmienić milicja — aparat ścigania wręcz przyczynił się do niego, zamykając ukochanego bohaterki za handel narkotykami. W centrum historii *Prywatnego śledztwa* znajduje się pragnący zemsty mężczyzna, poszukujący zabójcy swojej rodziny; wątek śledztwa, prowadzonego zresztą nieszczerze, jest jedynie poboczny. Natomiast w *Trójkacie bermudzki* milicja nie interweniuje w ogóle, jest bowiem sprawnie oszukiwana przez trójkę sprytnych bohaterów, którym udało się zbrodnia doskonała. Nawet w *Zamknąć za sobą drzwi* porucznik Borewicz odgrywa drugoplanową rolę, sedno akcji zasa-

⁷⁴ K. Wajda, *PRL w kryminale, czyli zbrodnia (nie)doskonała. Peerelowskie filmy kryminalne*, [w:] *Europejskie kino gatunków*, red. P. Kletowski, Kraków 2016, s. 277.

dza się bowiem na pojedynku Kopińskiego z Cappuccino. W *Wielkim Szu*, *Tanich pieniądzach* i *Piłkarskim pokerze* milicja nie pojawia się w ogóle.

W wielu filmach głównymi bohaterami wcale nie są funkcjonariusze, lecz przeciwnie — kryminaliści albo przynajmniej postacie o dość dwuznacznym statusie moralnym. Taki jest Zadra z *Promu do Szwecji*, polski rzeźbiarz Paweł z *Zapachu psiej sierści*, tytułowy *Wielki Szu*, terroryści z *Ultimatum*, czechosłowaccy przestępcy z *Listu gończego*, młodzi, uwikłani w nielegalne wydobywanie bursztynu z *Mokrego szmalu*, byli więźniowie z *Tanich pieniędzy*, „zaczadzeni” Zachodem z *Na całość*, żądny zemsty Rafał Skonecki z *Prywatnego śledztwa*, trójka przyjaciół przygotowująca zbrodnię doskonale z *Trójkąta bermudzkiego*, sędzieja Laguna z *Piłkarskiego pokera*, oszust Wiśniak z *Konsula*, wreszcie symetryczna wobec siebie para kapitan Popczyk i gangster Malik z *Zabij mnie, glino*.

Każda z tych postaci ma na swoim sumieniu wiele złego, jednak zważywszy na to, że obserwujemy historię z ich punktu widzenia, możemy, przynajmniej w części, tych bohaterów zrozumieć. Zadrą manipuluje szwedzki antykwariusz, poza tym na końcu zaszczyty, ranny i chory zwyczajnie wzbudza litość, gdy milicja jest zdehumanizowanym kolektywem, z którym nie da się sympatyzować. Winą rzeźbiarza Pawła jest zachłanność, co zrozumiałe w rzeczywistości niedoborów, *Wielki Szu* musi się odkuć po rozstaniu z ukochaną (jest przy tym postacią tragiczną ze względu na utratę miłości swojego życia), część terrorystów atakujących polską ambasadę kieruje się patriotycznymi pobudkami, czechosłowaccy bandyci to płotki, które porwały się na sprawę większą, niż potrafią udźwignąć, podobnie dzieje się z młodymi bohaterami *Mokrego szmalu* i *Na całość*, których twórcom ewidentnie szkoda. Byli więźniowie z *Tanich pieniędzy* walczą z sobą o nowy sposób życia, a pragnącym zemsty Skoneckim z *Prywatnego śledztwa* kieruje skrajna rozpacz. Swoje powody, częściowo przynajmniej tłumaczące ich zachowanie, ma także trójka z *Trójkąta bermudzkiego*. Sędzia Laguna jest wręcz zmuszony do machlojek, a przez całą swoją dotychczasową karierę pozostawał czysty. Wiśniak natomiast korzysta z naiwności ofiar, jednocześnie obnażając ich przewinienia. U Bromskiego sprawa jest bardziej skomplikowana, jako że Malik swoją skrytą pod skórą bezwzględność gangstera wrażliwością i jasnymi zasadami potrafi zdobyć sympatię widzów. Popczyk natomiast musi wejść w konflikt ze zwierzchnikami, by móc sprawnie działać, co także podważa produktywność całej instytucji milicji.

To aksjologiczne rozmycie, ostatecznie burzące symetrię między kryminalistami a społeczeństwem bronionym przez dzielnych milicjantów, też można interpretować jako kalkę przeniesioną z amerykańskiego kina sensacyjnego, głównie z jego odmiany policyjnej. Według Jacka Ostaszewskiego cechą tego typu kina jest właśnie moralna niejednoznaczność i zamazywanie różnic między stronami konfliktu⁷⁵. Ale

⁷⁵ J. Ostaszewski, *Służyć, chronić i... czyli filmy o policjantach*, [w:] *Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Kraków 2001, s. 45.

też w tej tendencji w kinie lat osiemdziesiątych można dostrzec reakcję twórców na społeczny stosunek do milicji. Zaufanie do organów ścigania w połowie dekady osiągnęło poziom 18,2%⁷⁶, co z pewnością było konsekwencją stanu wojennego, podczas którego również MO wykorzystywano do ograniczania wolności obywatelskiej. Spośród instytucji gorszą opinią cieszyły się tylko PZPR i związki zawodowe.

ZACHÓD — ZIEMIA OBIECANA KRYMINALISTÓW

Przestępcy w analizowanych filmach nie tylko przybywają z Zachodu, lecz także na Zachód chcą wyjechać — tam gdzie, chciałoby się dodać, ich miejsce. W *Liście gończym*, *Na całość*, *Zabij mnie, glino*, *Konsulu* i wspomnianym *Zamknąć za sobą drzwi* pojawia się motyw — czasem organizuje on całą fabułę — próby ucieczki przestępców na Zachód. W *Liście gończym* to dwaj przestępcy z Czechosłowacji, którzy pokonują całą Polskę, by spróbować przepłynąć Bałtyk łodzią rybacką. Podobny pomysł mają młodociani przestępcy z *Na całość*. Do Skandynawii — tym razem samolotem — chce się też dostać Cappuccino z *Zamknąć za sobą drzwi*. Natomiast kraje południa, szczególnie Austria, kuszą zarówno Malika z *Zabij mnie, glino*, jak i oszusta Wiśniaka z *Konsula*. Nie trzeba dodawać, że nikomu z nich dotrzeć do celu się nie udaje, bo na ich drodze staje peerelowski wymiar sprawiedliwości. Wyjątkiem jest tu Wiśniak, który w ostatniej chwili rezygnuje z wyjazdu, bo jak mówi: „jak jechałem do granicy, to zrobiło mi się bardzo żal. Zrozumiałem, że nie ma takiego drugiego miejsca na świecie” — takiego, w którym tak łatwo można robić przekrety. Słowa te można odczytać jako bardzo ostrą krytykę Polski Ludowej, w której zawodzi nie tylko ludzka natura, lecz także instytucje wysokiego szczebla.

Nie jest przypadkiem, że motyw ucieczki, najczęściej przez Bałtyk, pojawiał się w tej dekadzie tak często. Próby nielegalnego przekroczenia granicy morskiej w latach osiemdziesiątych były prawdziwą zmurą⁷⁷ — licząc od zarania PRL to właśnie w tej dekadzie odnotowano ich największą liczbę (ujawniono 609⁷⁸). Władzy zależało, by stworzyć odpowiedni obraz osób uciekających. Jak pisze Ireneusz Bieniecki, po schwytaniu uciekiniera milicja sporządzała takim osobom fałszywą teczkę, by dowieść, że były one już wcześniej znane organom ścigania z działalności

⁷⁶ M. Szumiło, *Ewolucja nastrojów społecznych w Polsce w latach 1980–1989*, [w:] 1984. *Literatura i kultura schyłkowego PRL-u*, red. K. Budrowska, W. Gordocki, E. Jurkowska, Warszawa 2015, s. 73.

⁷⁷ Granicę morską nazywano „oknem na świat” — relatywnie najłatwiej było ją sforsować, jako jedyna nie była bowiem odrutowana, stąd jej popularność wśród uciekinierów; zob. J. Molenda, *Ucieczki z PRL*, Warszawa 2015, s. 28. Można było ją przekroczyć na kutrach rybackich, drobnym sprzętem pływającym (na przykład kajakiem), ukrywając się na zagranicznym promie przybijającym do polskiego portu bądź samolotem.

⁷⁸ I. Bieniecki, *Przestępczość graniczna na polskim wybrzeżu w drugiej połowie XX wieku. Wybrane problemy*, Słupsk 2012, s. 153.

przestępczej⁷⁹. Zresztą osobom zatrzymanym bardziej opłacało się powiedzieć, że ich motywacją była chęć ucieczki przed odpowiedzialnością karną niż niezadowolenie z ustroju. Ukazywanie przez filmowców uciekinierów jako przestępców (czy przestępców jako uciekinierów) wpisywało się więc w powszechne działania władz wobec problemu prób nielegalnego przekroczenia granicy.

ZAŁAMANIE PORZĄDKU ETATYSTYCZNEGO, CZYLI O DOLARACH

Ale na Zachód w latach osiemdziesiątych nie tylko uciekano morzem, starano się tam także dostać przynajmniej po części legalnie, na przykład wyjeżdżając na wycieczkę zagraniczną. W tej dekadzie ułatwiono turystykę do krajów zachodnich⁸⁰, co bardzo wiele osób wykorzystало jako możliwość pozostania za granicą na stałe⁸¹. Najczęściej decydowano się na to w celach zarobkowych, zresztą Dariusz Stola wyliczył, że skala polskiej migracji w tym celu była w latach osiemdziesiątych niespotykana w całym socjalistycznym obozie⁸². Było to konsekwencją pogłębiającego się w tej dekadzie kryzysu gospodarczego, który finalnie doprowadził do „załamania porządku etatystycznego”⁸³. Masowe pozostania na Zachodzie spowodowały, że wiele osób w kraju miało kogoś bliskiego za granicą, kto przysyłał im pieniądze — tak zwaną twardą walutę. Pozwalała ona wielu, jak pisał Stola, „wycofać się z PRL-u”⁸⁴. Nic dziwnego, jeśli średnia miesięczna pensja w tym czasie w Polsce wynosiła 20–30 dolarów, co na Zachodzie można było zarobić nawet w kilka godzin. Dzięki dewizom Polacy, którzy zostali w kraju, mogli w praktyce żyć niemal jak za granicą, towary niedostępne w normalnym obiegu handlowym dało się bowiem za dolary kupować w peweksach. Posługiwanie się walutą stało się niemal powszechne, wszelkie większe transakcje na „czarnym” bądź „szarym” rynku można było dokonywać tylko za dolary. Często w prasie pojawiały się ogłoszenia o sprzedaży

⁷⁹ *Ibidem*, s. 65.

⁸⁰ Furta na Zachód otworzyła się w 1981 r., na fali odwilży solidarnościowej. Wówczas drastycznie zmniejszyła się liczba wyjazdów do krajów socjalistycznych, które zawsze były dostępnejsze, a aż dwukrotnie zwiększyła się liczba wyjazdów na Zachód; zob. J. Kochanowski, *Tylnymi drzwiami. „Czarny rynek” w Polsce 1944–1989*, Warszawa 2015, s. 304. Dariusz Stola natomiast zauważa, że liberalizacja polityki paszportowej nastąpiła pod wpływem nacisków społecznych. Władza była nieugięta w sprawie paszportów emigracyjnych, ale ułatwiła dostęp do dokumentów pozwalających na wyjazd turystyczny; *idem*, *Migracje zagraniczne i schyłek PRL*, [w:] *Spoleczeństwo polskie w latach 1980–1989*, red. N. Jarska, J. Olszak, Warszawa 2015, s. 58–60.

⁸¹ W ten sposób w latach osiemdziesiątych opuściło Polskę ponad milion osób; zob. M. Wnuk, *Kierunek Zachód, przystanek emigracja. Adaptacja polskich emigrantów w Austrii, Szwecji i we Włoszech od lat 80. XX w. do współczesności*, Toruń 2019, s. 105.

⁸² D. Stola, *op. cit.*, s. 54.

⁸³ *Ibidem*, s. 55.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 64.

auta osobom „powracającym zza granicy”, co było jasnym sygnałem, że transakcja ma zostać przeprowadzona w dolarach.

Władzy na rękę były te nielegalne wyjazdy, których wcale nie hamowano. Dzięki nim do kraju szerokim strumieniem płynęła bowiem fala dewiz, tak bardzo potrzebnych w zadłużonym kraju. Poza tym otwarcie na Zachód było formą wentyla bezpieczeństwa — kompromisem ze społeczeństwem, które coraz głośniej domagało się łatwiejszego kontaktu z krajami zza żelaznej granicy. Również chętniejsze niż do tej pory dystrybuowanie filmów amerykańskich było elementem tej liberalizującej polityki⁸⁵, która zakończyła się finalnie przejściem z porządku socjalistycznego do kapitalistycznego i demokratycznego. Stola pisał wprost, że migranci i uczestnicy czarnego rynku obracający dolarami byli „agentami wolnego rynku”⁸⁶, podkopującymi porządek socjalistyczny, który pod koniec dekady stawał się coraz większą fikcją, jako że duża część społeczeństwa dzięki dewizom funkcjonowała poza nim.

Wspomniane „załamanie porządku etatystycznego” odbiło się też na fabułach omawianych filmów, które nie tylko przedstawiały Zachód jako siedlisko zła, ale również, często nawet w tych samych filmach, jako przestrzeń dobrobytu, miejsce, w którym można — nie tylko nielegalnie — się dorobić. Już w *Promie do Szwecji* zostaje pokazana polska turystka, która czerpie różne profity z wyjazdu na wycieczkę. Na dodatek zostaje zaproszona przez Zadrę do luksusowego nocnego lokalu, który może i jest siedliskiem rozpusty (półnaga kelnerka pozwala na odpalenie zapalki od swojej pupy), ale jednocześnie kusi serwowanymi atrakcjami — obyczajową swobodą, kolorowymi drinkami i szlachetnym alkoholem. W *Magicznych ogniach* morderca handluje antykami — oczywiście na Zachodzie — dzięki czemu może wybudować wystawną willę. A umożliwienie wyjazdu na Zachód (jako obserwator FIFA lub wytransferowany piłkarz) staje się formą łapówki w *Piłkarskim pokerze*. Nie zapominajmy o postaci granej przez Jana Frycza z *Wielkiego Szu*, jednej z ofiar tytułowego szulera. Dla Szu jest on szczególnie atrakcyjnym przeciwnikiem, ma bowiem w sejfie walizkę dolarów, a w garażu piękny samochód, którego dorobił się na kontaktach z Zachodem. Zresztą dolary stają się uniwersalną walutą wszystkich przestępców⁸⁷, pewnie też z tego względu, że scenarzyści doskonale zdawali sobie

⁸⁵ W ramach kinematografii również można mówić o „alternatywnym społeczeństwie” i formach „ucieczki z PRL-u” — kontakt z zachodnią popkulturą był formą funkcjonowania w innej przestrzeni wyobrażonej, budując odmienny niż do tej pory obraz zarówno polskiego, jak zachodniego społeczeństwa. Jak pisał Stola, kontakt z Zachodem w latach osiemdziesiątych doprowadził do fundamentalnego podkopania zaufania do reżimu i mitologizacji Zachodu (*ibidem*, s. 65), co koresponduje z przekonaniem Wasiaka (*op. cit.*, s. 191), według którego amerykańskie filmy akcji, często nielegalnie sprowadzane do kraju (też w paczkach wysyłanych przez krewnych z zagranicy), były ważnym elementem kreowania „wyobrażonego Zachodu”.

⁸⁶ P. Wasiak, *op. cit.*, s. 67.

⁸⁷ Kochanowski (*op. cit.*, s. 281) zauważa, że w praktyce w Polsce lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych istniał system dwuwalutowy, obejmujący złotówki i „prawdziwe” pieniądze, a porażająco wysoki kurs dolara sprawił, że mieliśmy do czynienia w tym czasie z autentycznym kultem tej waluty.

sprawę, że nieobliczalna inflacja w latach osiemdziesiątych mogła sprawić, iż znaczne kwoty wyrażone w złotychkach za rok–dwa mogły w ogóle nie robić na widowni wrażenia. Dolary stają się stawką również w *Mokrym szmalu*, *Trójkacie bermudzki*, *Zabij mnie, glino*, *Zapachu psiej sierści*, *Ultimatum*, *Liście gończy* i *Na calość*.

AMERYKANIZACJA, KOMERCJALIZACJA, KRYMINALIZACJA

Stosunek do dolarów to tylko jeden z wymiarów wyrażanej przez bohaterów, a jednocześnie twórców, fascynacji Zachodem. Wspominałem już o motywacjach bohaterów *Na calość*, karconych przez scenarzystów za nadmierne ukochanie konsumpcyjnych dóbr. Jednak ówczesny widz miał do oglądanych przez chłopaków w witrynie peweksów telewizorów, magnetowidów i radioodtwarzaczy właśnie taki sam stosunek jak oni — pragnienia związane z zachodnim dobrobytem były podzielane powszechnie. W *Ultimatum* kraj zachodniej Europy to nie tylko miejsce beztroskiej zabawy i przekupnych polskich emigrantów, lecz także dobrze wyposażone sklepy, z których skwapliwie korzystają zarówno pracownicy polskiej ambasady, jak i zaproszeni przez nich z kraju goście. Trudno nie zauważyć atrakcyjności zachodnich ulic, rozświetlonych kolorowymi szyldami i neonami, zwłaszcza w zestawieniu z szarzyzną rodzimych miast. Na podobnej ambiwalencji zbudowana jest fabuła *Zamknąć za sobą drzwi*, zresztą serial o poruczniku Borewiczu eksploatował ją od początku. Słynny 07 zawsze był usposobiony do Zachodu przyjaźnie. Jak pisze Małgorzata Major: „Borewicz swoim stylem przeszczepiał kwintesencję zachodniego *bon tonu*”⁸⁸. Ujawniało się to i w postaci głównego bohatera, i innych elementach serialowych fabuł. Jak pisała autorka, stosunek do wyjazdów zagranicznych pobocznych postaci stawał się swego rodzaju testem ich charakterów. Gdy nie mieli nic przeciwko, to znaczyło, że ich charaktery są mocne, a oni doskonale wiedzą, czego chcą. Sprawdzało się to też w wypadku przestępców — prawdziwymi grubymi rybami byli tylko ci, którzy niegdyś zasmakowali zachodniego stylu życia. Tak dzieje się w kinowej wersji przygód Borewicza — pojawia się w niej kobieca postać, która planuje się wyrwać spod Augustowa do Nowego Jorku, a przestępcy to tłuste koty z samego Nowego Jorku. Okazuje się więc, że siła, moc i inteligencja przynależą do Zachodu.

Także Polska może wyglądać jak Zachód, szczególnie gdy jest jego przedsiwionkiem, bramą do lepszego świata, jak dość powszechnie identyfikowano Gdańsk⁸⁹. Nie jest przypadkiem, że akcja aż ośmiu⁹⁰ analizowanych filmów rozgrywa się

⁸⁸ M. Major, *op. cit.*, s. 141.

⁸⁹ Zob. I. Copik, *Morze i woda w filmowych topografiach Gdańska*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” 2020, nr 12, s. 42.

⁹⁰ *Prom do Szwecji*, *List gończy*, *Mokry szmal*, *Mewy*, *Na calość*, *Koniec sezonu na lody*, *Trójkąt bermudzki*, *Zamknąć za sobą drzwi*.

przynajmniej po części w Trójmieście lub innym niedalekim nadmorskim mieście. Szczególnie atrakcyjnie Gdańsk jawi się w *Mewach* — akcja rozgrywa się w nocnych lokalach, pełnych zagranicznych turystów i zachodnich marynarzy, których można oskubywać z waluty na różne, nie zawsze zgodne z prawem, sposoby. Ale nawet na polskiej prowincji może być trochę jak w Ameryce, gdy przyjedzie grupa miastowych w swoim wielkim, imponującym amerykańskim chevroletcie. Taki punkt wyjścia ma przecież *Karate po polsku*, w którym wspomniany samochód, robiący niesamowite wrażenie na mieszkańcach miasteczka, symbolizuje przywiązanie do zachodniej kultury⁹¹. Na lokalnych mężczyznach podobne wrażenie robi także dziewczyna, która przyjeżdża wraz z chłopakami. Gdy widzimy ją pierwszy raz, ma na sobie bluzę Adidasa z motywem amerykańskiej flagi. Oglądające się za nią zbiry oglądają się też trochę za Ameryką, z jej konsumpcyjnymi, liberalnymi, kapitalistycznymi wartościami.

To właśnie te wartości przypisywano Zachodowi, który był utożsamiany najczęściej z wolnością i ekonomicznym dobrobytem — pogonią za zarobkiem i luksusami. Formą zapatrzenia na Zachód jest też to, że twórcy czynią stawką swoich sensacyjno-kryminalnych fabuł najczęściej właśnie pieniądze — które wcale nie są uznawane przez nich za coś deprawującego, lecz wręcz przeciwnie, za coś pożądanego i wartego fadygi. W *Promie do Szwecji*, *Magicznych ogniach* i *Końcu sezonu na lody* stawką są drogocenne dzieła sztuki, które przecież łatwo przelicza się na dolary. W *Zapachu psiej sierści* główny bohater jest w stanie oddać bandytom nawet kochankę, byleby wydobyć od nich 20 tysięcy dolarów. W *Trójkącie bermudzkie* każdy z trzech bohaterów ma inny powód, by zamordować pewne osoby, ale każdy cel jest również przeliczalny na pieniądze — dla jednego znaczy spadek, dla drugiego zachowanie całego majątku, a dla trzeciego zemstę za utracone dolary. Wiśniak z *Konsula* na różne sposoby oszukuje łatwowiernych, byleby tylko zgarnąć ich pieniądze, najlepiej w formie dewiz. Jeszcze bardziej oczywiste jest to w *Wielkim Szu* i *Piłkarskim pokerze* — ich bohaterowie robią przecież najwymyślniejsze kanty, byleby zgarnąć wielką pulę. Horyzont aspiracji określa Zachód — to tam robi się prawdziwe pieniądze, to tam jest przestrzeń prestiżu, to tam chce znaleźć się każdy, kto gra o najwyższe stawki.

Ta obserwacja zgadza się z tezą Jakuba Majmureka, który stwierdził, że bohaterowie filmów z lat osiemdziesiątych znajdują się w świecie rządzonym przez pieniądze i status społeczny⁹². Drogie hotele oblepione zachodnimi logo, dansingi z zagraniczną muzyką, swobodne obyczajowo dyskoteki — w analizowanych filmach te przestrzenie stają się zachodnimi oazami w szaroburej polskiej rzeczywistości, namiastką dobrobytu, miejscem wskazującym na preferowany przez bohaterów styl i oczekiwania. Do tego trzeba dodać niezwykle istotny gadżet, stający się w kolej-

⁹¹ Natomiast główny bohater — Piotr — uwielbia wtrącać do swoich wypowiedzi anglicyzmy.

⁹² J. Majmurek, *Ucieczka z Szuflandii*, „Kino” 2019, nr 6, s. 20.

nych filmach wręcz synonimem zachodniego luksusu, czyli niejednokrotnie lejąca się strumieniami whisky Johnny Walker. Majmurek słusznie zauważa, że w filmach lat osiemdziesiątych dostęp do prawdziwej gotówki i zachodniego stylu życia mieli tylko przestępcy — dzięki nielegalnie zdobywanym dewizom. A to sprawia, że omawiane filmy mają zaskakująco wiele wspólnego z polskimi produkcjami kolejnej dekady, kiedy z polskiej transformacji będą potrafili skorzystać przede wszystkim bandyci⁹³. Zresztą ten obraz życia społecznego wcale nie stał w sprzeczności z faktami. W prasie lat osiemdziesiątych chętnie podkreślano, że członkowie zorganizowanych grup przestępczych byli na ogół ludźmi zamożnymi, co miało obniżyć zaufanie do bogaczy, jednak sprawiło, że zaczęli oni być mitologizowani⁹⁴ — stąd być może wzięła się moda wśród filmowców, by opowiadać historie szulerów, oszustów i innych gangsterów, po części ich rozgrzeszając. W końcu realizowali marzenia całego społeczeństwa, które również chciało się bogacić, lecz wiedziało, że nie da się tego uczynić w pełni legalnie⁹⁵.

Spośród filmów sensacyjno-kryminalnych Majmurek wyeksponował trzy, najlepiej według niego obrazujące opisany problem: *Wielki Szu*, *Piłkarski poker* i *Zabij mnie, glino* — ten trzeci nazywając ostatnim filmem milicyjnym i pierwszym policyjno-gangsterskim⁹⁶. Przypadek tego ostatniego jest szczególnie interesujący, Bromski nie krył się bowiem, że chciał nakręcić film na modłę amerykańską. Świadczą o tym nie tylko postaci milicjantów, nieprzywiązanych już do ideologii socjalistycznej, ich związek z władzą jest rozluźniony. Także scenografia sugeruje, że strażnicy porządku być może mówią po polsku, ale działają już w rzeczywisto-

⁹³ Zob. M. Piepiórka, *Rockefellerowie i Marks nad Warszawą. Polskie filmy fabularne wobec transformacji gospodarczej*, Wrocław 2019, s. 130.

⁹⁴ B. Sprengel, *op. cit.*, s. 285.

⁹⁵ Badacze zorganizowanych grup przestępczych doby PRL wskazują na relację między ich intensywnym powstawaniem a coraz większą otwartością na Zachód. Karol Nawrocki i Daniel Wicenty stawiają tezę, że stopniowe zacieranie granic między światem socjalizmu i kapitalizmu w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych sprzyjało zachowaniom kryminalnym. Pojawiały się bowiem nowe potrzeby konsumpcyjne, które można było zaspokajać tylko dewizami dostępnymi na czarnym rynku. Natomiast czarny rynek puchł od towarów przywożonych z zagranicy, często przez gangi złodziei. Proceder ów nie miałby miejsca, gdyby nie ciche przyzwolenie władzy, która na tym korzystała. Właśnie ten stan rzeczy, wzrastanie potrzeb konsumpcyjnych i zaspokajanie ich dzięki działalności przestępczej, przedstawiają filmy sensacyjno-kryminalne lat osiemdziesiątych; K. Nawrocki, D. Wicenty, *Czym była przestępczość zorganizowana w PRL*, [w:] *Brudne wspólnoty. Przestępczość zorganizowana w PRL w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku*, red. K. Nawrocki, D. Wicenty, Gdańsk-Warszawa 2018, s. 9–10.

⁹⁶ Podobnego zdania jest Jacek Ostaszewski, który zalicza *Zabij mnie, glino* i *Psy* do grona polskich prób wpisania się w gatunek filmu policyjnego. Według niego film Bromskiego „jest nieco irytującym odwołaniem się do wzorców amerykańskich. Posługuje się prostymi kliszami, nie dbając o ich psychologiczne prawdopodobieństwo czy realistyczną wiarygodność. Zmagania [...] mają charakter prostej konstrukcji, typowej dla komiksu. Nad motywacją, nie mówiąc już o dylematach moralnych, króluje czysta zdarzeniowość”, *idem, op. cit.*, s. 73.

ści zachodniej. Ich gabinety nie są murowanymi kłitkami, jak to wyglądało w rodzimych komisariatach, lecz przestronną, przeszkloną wspólną przestrzenią rodem z amerykańskich seriali policyjnych. Zresztą bohaterowie ewidentnie mają problem ze słowem „milicja”, które pada w całym filmie zaledwie bodaj kilka razy, jakby celowo omijane. Natomiast jedną z najbardziej znanych anegdot z planu filmu jest ta o hamburgerze, którym porucznik Popczyk zajada się jak gdyby nigdy nic podczas lunchu. A jako że w 1987 roku, kiedy kręcono *Zabij mnie, glino*, w Polsce nie można było dostać tego dania, po kanapkę specjalnie leciano samolotem do londyńskiego McDonalda⁹⁷. To przywiązanie do wzorców zachodnich realizuje się też na poziomie fabularnym. W jednej ze scen Popczyk wyśmiewa swojego milicyjnego partnera Jachimowskiego, że nosi przy sobie dwa pistolety. Mężczyzna tłumaczy mu, że to znany sekret francuskiej policji (ciekawe, że nie pada „amerykańskiej”), bo jak zabiorą jedną broń, to zawsze jest druga. Ten motyw wraca w kluczowym momencie, w samym finale, gdy Malik zmusza Popczyka do wyrzucenia pistoletu, na szczęście kapitan odrobił lekcję francuskiej policji i miał w zanadru drugi, którym zastrzelił przestępcę. Można więc powiedzieć, że to francuscy policjanci uratowali Popczyka.

To przychylniejsze spojrzenie na wzorce amerykańskie było sygnałem głębszych zmian nie tylko w mitologizującym Amerykę społeczeństwie, przychylniej spoglądającej na Zachód władzy, lecz także w samej kinematografii. Kryzys ekonomiczny sprawił, że władarze polskiego kina musieli, pierwszy raz od drugiej wojny światowej, liczyć się z wymaganiami widowni, czyli po prostu liczyć pieniądze, które można zarobić na produkowanych filmach⁹⁸. Doświadczył tego Bromski: nikt nie chciał dać mu pieniędzy na film niegwarantujący zarobku, więc musiał stworzyć coś dla masowej widowni, co miało mu pomóc zebrać fundusze na przyszły, artystycznie ambitniejszy projekt⁹⁹. Zresztą podobne intencje mieli też inni filmowcy¹⁰⁰. Fala kina popularnego lat osiemdziesiątych zrodziła się, między innymi, z kryzysu, który wymagał od kinematograficznych decydentów stawiania na filmy o potencjale komercyjnym.

⁹⁷ J. Majmurek, *op. cit.*, s. 22.

⁹⁸ Zob. E. Zajiček, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896–2005*, Warszawa 2009, s. 286.

⁹⁹ *Zabij mnie, glino*. Z Jackiem Bromskim rozmawia MB, „Filmowy Serwis Prasowy” 1988, nr 7, s. 8.

¹⁰⁰ Podobnie było z Januszem Zaorskim i jego *Piłkarskim pokerem*. Wymiaru anegdotycznego nabrała już historia filmu *Karate po polsku*, który początkowo miał być zatytułowany „Drzazgi”, ale producenci uznali, że finalny tytuł będzie miał większy potencjał kasowy, nawiązywał bowiem do fali niezwykle popularnego ówczesnie w kraju kina wschodnich sztuk walki.

*

Eksplzja popularności wśród twórców formuły sensacyjno-kryminalnej w latach osiemdziesiątych zbiegła się z ważnymi zmianami społecznymi, które przybliżyły kraj do transformacji. Ekonomiczna i polityczna liberalizacja odcisnęły piętno na kształcie powstających filmów. Głównym odniesieniem dla bohaterów stał się szeroko rozumiany Zachód — to tam zmierzali „zacządzeni” wizją nieograniczonej konsumpcji młodzi, to stamtąd przybywało zagrożenie porządku w Polsce. Ale filmowcy coraz rzadziej wpisywali się w propagandowe wizje kryminogennego Zachodu i również byli zapatrzeni w Amerykę i tamtejsze kino. Minimalizowali wątki, które wynikały z ideologicznych przesłanek socjalizmu — eliminowali postać milicjanta, rozmywali etyczne postawy, zbliżając się do konwencji kina policyjnego. Młodzi, niejednokrotnie debiutujący w tej dekadzie twórcy byli coraz bardziej świadomi wykorzystywanej konwencji, od której także krytycy coraz rzadziej domagali się mimetycznego odtwarzania zewnętrznej rzeczywistości. W kinie sensacyjnym chciano widzieć czystą rozrywkę, grę form i przeformułowanych gatunkowych zasad — ale nie zawsze można było. Wielokrotnie dążono do „uszlachetnienia” konwencji, dodając społecznie istotne wątki. Niemniej bijąca z filmu fascynacja zachodnim stylem życia, z rozbuchaną konsumpcją, zapatrzeniem w drogie gadżety, mitologizacją dolara udawadniała, że bohaterowie tworzonych opowieści, a wraz z nimi pewnie twórcy i całe społeczeństwo wycofali się — jak pisał Stola — z PRL. Żyli już, choćby tylko we własnych fantazjach, na wyobrażonym Zachodzie.

CRIME IN AMERICAN STYLE: POLISH ACTION MOVIES IN THE 1980s

Summary

The article presents an analysis of Polish action movies of the 1980s in the context of social changes. The fact that Polish society was opening up to the west had a significant impact on the films produced in that period. It influenced both the plot and the general understanding of the convention (by both the filmmakers and the audience). Directors were increasingly aware of the genre and high-brow critics were ceasing to demand a mimetic recreation of external reality from the works they engaged with. On the other hand, the preoccupation with consumption, obsessive acquisition of expensive gadgets and the mythologization of the dollar that all permeated these films proved that their protagonists were already living in the West. Even if only in an imagined one.