

Robert Dudziński

**Wobec  
nie-  
rozwiązywalnej  
sprzeczności**  
*Film milicyjnych  
procedur w systemie  
gatunkowym lat 60.*



Polityczne zapotrzebowanie na film popularny w okresie rządów Władysława Gomułki, dobitnie wyartykułowane w *Uchwale Sekretariatu KC w sprawie kinematografii* z czerwca 1960 roku, postawiło rodzimych twórców przed trudnym dylematem. Musieli oni bowiem wypracować wzorce gatunkowe, które jednocześnie byłyby atrakcyjne dla widza i akceptowalne dla władzy, wprost deklarującej, że kino popularne powinno spełniać funkcję ideologiczną i wychowawczą. Filmowcy zetknęli się zatem z czymś, co Stanisław Barańczak w *Czytelniku ubezwłasnowolnionym* nazwał podstawowym paradoksem kultury masowej PRL-u:

Kultura masowa przypomina tu konia, którego zaprzężono jednocześnie do dwóch wozów, w dodatku ustawionych dyszlami do siebie. Wóz pierwszy – to zapotrzebowanie społeczeństwa, w normalnym stanie rzeczy zaspokajane przez rozmaite funkcje kultury z funkcją ludową na czele. Wóz drugi – to zapotrzebowanie władzy: mając w swym wyłącznym władaniu ten potężny instrument, jakim jest zespół środków masowego przekazu, aparat rządzący pragnie go używać do kształtowania świadomości społecznej, do przechylania powszechnych opinii i nastrojów na swoją stronę [...]. To zapotrzebowanie z kolei musi być realizowane przez funkcje perswazyjne kultury masowej [...]. Dziś chodzi raczej oto, aby z kultury masowej zadowoleni byli i odbiorcy, i dysponenci (Barańczak, 1984: 11).

W wypadku filmów sensacyjno-kryminalnych sprzeczność ta była tym wyraźniejsza, że sama ich natura zachęcała do myślenia o nich jako diagnozie aktualnej rzeczywistości, wypowiedzi na temat rodzimego aparatu ścigania i rodzimej przestępczości. Jak słusznie zauważył Arkadiusz Gajewski, analizując dyskurs krytyczny tamtego okresu, kryminały postrzegano jako bezpośrednio związane z aktualnymi realiami świata przestępczego (Gajewski, 2008: 121–122). Zwłaszcza kwestia kreacji postaci prowadzącego śledztwo, a więc reprezentującego na ekranie władzę, była kwestią drażliwą z politycznego punktu widzenia:

Nierozwiązywalny dylemat: jak zrealizować film gatunku, który winien spełniać funkcje ludyczne, a jednocześnie być apoteozą władzy, która musi wzbudzać respekt? Jak stworzyć postać „szalenie czarującego bohatera”, by nie uszczknąć nic z godności chłopców w niebieskich mundurach? Jak uatrakcyjnić postać, która w założeniu musi być „bardzo dydaktyczną postacią”? (Ćwikiel, 1994: 94)

Zarówno Barańczak, jak i Ćwikiel, określają ów dylemat jako „nierozwiązywalny”, co nie oznacza, że filmowcy nie próbowali w jakiś sposób go rozwikłać lub ominąć. Twórcy postawieni w sytuacji, w której wymagano od nich tworzenia filmów podług wzorca propagandowego, niszczącego ludyczny potencjał fabuły (mechanizm ten opisywano już wielokrotnie), usiłowali znaleźć drogę wyjścia z tego impasu, co często prowadziło do powstawania filmów niespójnych, wielowarstwowych, realizujących jednocześnie różne, nierzadko sprzeczne funkcje:

**Robert Dudziński** – doktorant w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, w 2014 roku obronił pracę magisterską pt. *Produkcje sensacyjno-kryminalne Telewizji Polskiej w latach 1965–1989*. Członek Stowarzyszenia Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”. Jego zainteresowania badawcze oscylują wokół problemów kultury masowej doby PRL-u oraz ludologii.  
robert\_dudziński@o2.pl



[...] romans rodzimej – z urzędu zaangażowanej – kinematografii z rozrywkową konwencją kryminału, rzecz jasna, podług zachodniego wzorca. Owoce tego romansu, tak zwane demokratyczne thrillery, pozwalają się opisać figurą Lemowsko-Wajdowskiego przekładańca. Są bowiem formami (przynajmniej w swych intencjach) ludycznymi, przeznaczonymi dla masowej publiczności – lecz ich niezbędne uposażenie stanowią elementy dydaktyczne, edukujące wzorowego obywatela. Na styku ludyczności i perswazyjności zaobserwować można nie tylko tożsamościowe rozchwianie, lecz również napięcie rodzące często nieoczekiwane treści (Ostrowska, 2010: 25)

Świadectwem tych poszukiwań są właściwie wszystkie sensacyjno-kryminalne filmy lat 60. Część z nich próbowała znaleźć fabularny pretekst dla zastosowania wypróbowanych wzorców zachodnich – najlepszym przykładem jest *Gdzie jest trzeci król?* (1966) Ryszarda Bera, odnajdujący w odciętym od świata zamkowym muzeum ekwiwalent arystokratycznego dworku z klasycznego kryminału anglosaskiego. Z kolei Stanisław Bareja w *Dotknięciu nocy* (1961) pokazał przestępstwo z perspektywy zbrodniarza, marginalizując w ten sposób rolę Milicji Obywatelskiej w filmie. Droga trzecią, którą chciałbym się szerzej zająć w niniejszym artykule, jest konwencja roboczo nazwana przeze mnie filmem milicyjnych procedur<sup>1</sup>.

Terminem tym chciałbym określać te produkcje, które usiłują przekonać widza, że ma on możliwość śledzenia wiernie i realistycznie odtworzonej akcji aparatu ścigania (Milicji Obywatelskiej, kontrwywiadu, Wojskowej Służby Wewnętrznej itp.). Rozwiązanie zagadki kryminalnej i pochwycenie przestępcy ukazywane jest nie jako wysiłek pojedynczego bohatera, ale jako kolektywna praca ogromnej i skomplikowanej maszinerii organów ścigania. Przyjemność odbiorczą jest tu zatem związana nie ze śledzeniem skomplikowanej intrygi, ale z obserwowania, jak fachowcy nad nią pracują. Milicyjne (lub szpiegowskie) procedury zostają sprowadzone do roli widowiska.

Tak sformułowaną definicję filmu proceduralnego spełnia pięć tytułów nakręconych w okresie rządów Władysława Gomułki. Są to trzy filmy kinowe: *Dwaj panowie „N”* (reż. T. Chmielewski, 1962), *Spotkanie ze szpiegiem* (reż. J. Batory, 1964) i *Hasło „Korn”* (reż. W. Podgórski, 1968), jeden film telewizyjny: *Zapalniczka* (reż. K. Szmagier, 1970), oraz siedmiodcinkowy serial *Przygody psa Cywila* (reż. K. Szmagier, 1968–1970). Na ich podstawie postaram się zrekonstruować główne cechy tej konwencji i wskazać przyczyny, które doprowadziły do jej powstania w epoce Gomułki, a następnie dość szybkiego zaniknięcia w czasie rządów Edwarda Gierka.

<sup>1</sup> Termin ten stanowi rzecz jasna nawiązanie do powieści i filmów policyjnych procedur, stanowiących istotne stadium rozwoju amerykańskiej literatury kryminalnej i filmu kryminalnego, próbujących możliwie wiernie i realistycznie ukazać pracę funkcjonariuszy aparatu ścigania (Durys, 2013: 109–112). Analizowane przeze mnie produkcje wykazują istotne podobieństwo do tytułów amerykańskich, ale rzecz jasna nie można tu mówić o bezpośredniej inspiracji – rozwój konwencji tej jest raczej związany z profesjonalizacją aparatu ścigania.



## Dominanta diegetyczna

Jak wspomniałem wcześniej, większość z tych filmów pomyślana została tak, że to nie fabuły są ich prymarnymi atrakcjami. Najlepiej widać to na przykładzie *Przygód psa Cywila*, gdzie w większości odcinków, zorganizowanych wokół pościgu za przestępcami, historia, będąca pretekstem dla ukazania milicji w działaniu, nie odgrywa większej roli. Szmagier dostarcza nam bowiem minimalną liczbę informacji na temat przestępców – nie mamy pojęcia, co szmuglują przez granicę przemytnicy w odcinku czwartym, ani kim są więźniowie, którzy uciekli z konwoju, w odcinku piątym. Zostajemy razem z Cywilem i jego przewodnikiem wrzuceni w sam środek akcji i obserwujemy, jak ona się rozwija – modelowego odbiorcy nie interesuje zaś, kto, dlaczego i dokąd ucieka. Nawet gdy w pierwszych dwóch epizodach poznajemy historię Cywila, ratowanego przez sierżanta Walczaka przed uśpieniem, to historia ta regularnie jest przerywana scenami ćwiczeń na milicyjnym poligonie.

Tak radykalna redukcja fabuły była oczywiście możliwa w 30-minutowych odcinkach serialu, jednak nawet w dłuższych filmach da się dostrzec pretekstowość kryminalnej zagadki. W *Zapalniczce* również nie dowiadujemy się właściwie niczego o sposobie działania i motywacjach przestępczej siatki, nawet tożsamość jej członków pozostaje niezbyt jasna. Co więcej, cały szereg wydarzeń, które obserwujemy w finale, okazuje się wynikiem czystego przypadku – przestępca zgubił na miejscu zbrodni taką samą zapalniczkę, jaką posiada główny bohater. Gdyby więc widz oglądał *Zapalniczkę* dla przyjemności rozwikłania zawilej intrygi, byłby zawiedziony, ta bowiem w zasadzie nie istnieje lub nie zostaje wyjaśniona. Finałem jest ujęcie, po spektakularnym pościgu, przestępców, a nie rozwikłanie zagadki.

Podobnie dzieje się w filmach kinowych. Analizując je, warto zwrócić uwagę na dwie sprawy. Po pierwsze, ponownie nie dba się w nich o to, aby wszystkie wydarzenia starannie umotywować fabularnie i wyjaśnić je widzowi. W *Hasle „Korn”* szefem szpiegowskiej siatki okazuje się zegarmistrz, co do którego wcześniej nikt nie żywił większych podejrzeń. Do końca nie pojawiają się żadne dowody obciążające go, nie padają na niego podejrzania, więc widz szybko o nim zapomina. Równie niewiele wyjaśniają twórcy w zakresie celów, do których dążą szpiegowskie siatki we wszystkich trzech filmach. Jedynie w *Spotkaniu ze szpiegiem* dowiadujemy się bardziej precyzyjnie, że chodzi o określenie miejsca rozlokowania baz rakietowych, ale jest to również motyw niezbyt przekonująco zarysowany i mało spektakularny, a szpieg do wspomnianych baz właściwie się nie zbliża.

Po drugie, należy zwrócić uwagę na to, że przez większość czasu obserwujemy śledztwo aparatu ścigania w sprawie, której rozwiązanie już znamy, bo pokazał nam je reżyser. Od pewnego momentu rozwoju akcji *Dwóch panów „N”* nie mamy już wątpliwości, że to inżynier Henryk Nowak, a nie badylarz Henryk Nowak, jest zagranicznym szpiegiem, mimo że w swą nadal podejrzewa tego drugiego. W *Spotkaniu ze szpiegiem* jest podobnie – mamy bowiem wiedzę niedostępną dla prowadzących akcję agentów kontrwywiadu, a zatem nie to, dokąd zaprowadzi ich śledztwo, interesuje nas najbardziej.

Wszystko to można by zapewne potraktować w kategoriach błędu w sztuce, jednak wydaje się, że stał za tym raczej zamiar przekierowania uwagi widza z samej zagadki kryminalnej („kto zabił?”) na proces dochodzenia do rozwiązania owej zagadki („jak dochodzi się do tego, kto zabił?”). W swojej pracy *Film fikcji i jego dominanty* Tomasz Kłys wyróżnił pięć możliwych dominant, organizujących filmowe diegesis: fabułę, efekt diegetyczny, spektakl, dyskurs i intencję



zwrotną (Kłys, 1999: 59–63). Posługując się tym rozróżnieniem, możemy stwierdzić, że to nie fabuła organizuje strukturę i treść analizowanych produkcji.

Nie będzie to również dyskurs, a więc podporządkowanie diegesis „systemowi abstrakcyjnych znaczeń” (ibidem: 131) – choć filmy te z pewnością niosą ze sobą treści zgodne z ówczesną propagandą, odmalowują bowiem obraz sprawnego rodzimego aparatu ścigania czy przekonują o szpiegowskim zagrożeniu z Zachodu (Zwierzchowski, 2010; Wajda, 2011). Jednak, jak przekonamy się w dalszej części artykułu, brak dookreślenia charakterystyki czy motywacji protagonistów i antagonistów służy właśnie zredukowaniu potencjału perswazyjnego. Propagandowe treści w sprawiają, że produkcje te są zgodne z ramą ideologiczną epoki, tak jak rozumie ten termin Dorota Skotarczak, a więc jako zespół wymagań natury ideologicznej, jakie film po prostu musiał spełniać, aby w ogóle wejść na ekrany (Skotarczak, 2011: 214–215). W granicach tej ramy próbują jednak odnaleźć receptę na dostarczenie rozrywki widzowi, który nie chciał oglądać prostych wizualizacji propagandowych tez. Już samo założenie, że filmowcy lawirowali między potrzebami odbiorców i władzy, sprawia, że nie można uznać dyskursu za dominantę diegetyczną interesujących nas produkcji.

Wydaje się zatem, że dominantą diegetyczną opisywanych filmów jest efekt diegetyczny w wariacie widowiskowym. Efekt diegetyczny wywołuje w widzu wrażenie realności ekranowego świata, widowiskowość zaś związana jest z pokazywaniem jakiegoś niezwykle, rzadkiego zdarzenia. Dlatego właśnie według Kłysa typowymi filmami z efektem diegetycznym w wariacie widowiskowym są filmy katastroficzne.

W innych filmach tego gatunku – do których należy też *Trzęsienie ziemi* – suspense wynikający z emocjonalnej identyfikacji widza z zagrożonymi postaciami wydaje się czymś mniej istotnym niż wrażenie realności katastrofy czy kataklizmu. Katastrofa jest atrakcją filmu permanentną (jak pożar drapacza chmur w doskonałym technicznie *Płonącym wieżowcu* Johna Guillermina) lub centralną i powtarzalną, podporządkowującą sobie dość zdawkowo zarysowane i najmocniej angażujące widza wątki fabularne. Taką właśnie rolę pełni kataklizm w rozpisanym „na raty” (kolejne wstrząsy, powódź) filmie Robsona (Kłys, 1999: 114).

Analogiczną rolę w omawianych filmach pełnią milicyjne procedury – to podziwianie aparatu ścigania w akcji staje się tu atrakcją nadrzędną, dla której fabuła ma dostarczyć tylko pretekstu, być swego rodzaju rusztowaniem, na którym wspierają się sekwencje ukazujące kolejne milicyjne procedury. Omawiane wyżej intrygi nie są rozbudowane ani zawiłe nie w wyniku błędów warsztatowych czy niedoskonałości scenariusza, ale dlatego, że to nie na nich ma bazować główna przyjemność odbiorcza.

## Milicyjna maszyna

Główną częścią składową analizowanych filmów jest procedura – zespół skomplikowanych czynności, wymagających odpowiedniego wyszkolenia i sprzętu, prowadzących do schwytania przestępcy. W sposobie ich ukazywania



wyróżnić możemy trzy główne chwyt, które mają wywołać w widzu wrażenie realności, przekonać go, że oto obserwuje rzeczywistą akcję organów ścigania. Dwa pierwsze z nich lokują się na poziomie semantycznym dzieła filmowego, trzeci to charakterystyczna dla filmu proceduralnego struktura syntaktyczna. Chwyt pierwszy polega na epatowaniu odbiorcy realistycznym, a jednocześnie obcym i nieznanym mu anturazem i sztafażem. Drugi – na przedstawieniu śledztwa jako kolektywnego wysiłku ogromnej liczby osób, które muszą wykonać dużą ilość żmudnej, mrówczej pracy. Wreszcie chwyt trzeci wiąże się z ukazywaniem aparatu ścigania jako złożonej maszyny, w której działanie wielu podzespołów sterowane jest przez jedno wyrażenie określone centrum.

Chwyt pierwszy związany jest przede wszystkim z nagromadzeniem na ekranie detali, które mają przywołać na myśl realnie istniejącą instytucję. Stąd dla filmu proceduralnego charakterystycznymi elementami ikonograficznymi są mundury, radiowozy, śmigłowce, ekwipunek, wnętrza komend wypełnione specjalistycznym, nowoczesnym sprzętem (radiostacjami, telefonami, dalekopisami, maszynami deszyfrującymi). W tym świecie wszechobecne są mapy i nawet one bywają supernowoczesne, jak w *Zapalnicze*, gdzie pojawia się mapa świetlna – na planie Warszawy podświetlają się obszary, na których operują poszczególne jednostki, co oczywiście pokazane zostaje widzom z bliska. Spojrzenie kamery często fetyszyzuje te techniczne rekwizyty, pokazując nam w zbliżeniach ich rozmaite detale. Charakterystyczne jest tu zwłaszcza, że często widzimy sprzęt podczas akcji, choć jednocześnie nie mamy pojęcia o zasadzie jego działania – nie wiemy, do czego służą poszczególne pokrętła, przełączniki czy skale, ani w jaki sposób ze skomplikowanych wykresów specjaliści odczytują lokalizację nadajników radiowych. Na podobnej zasadzie funkcjonuje w tych filmach żargon meldunków i rozkazów – gdy w *Zapalnicze* pada rozkaz „Akcja tysiąc w kwadracie κ4”, to odbiorca ani nie wie, czym jest „akcja tysiąc”, ani gdzie znajduje się kwadrat κ4. Niezrozumienie tego, co się tak naprawdę dzieje, przekonuje odbiorcę o tym, że oto ogląda on wyszkolonych fachowców przy rzeczywistej pracy, której obraz nie został uproszczony ze względu na oglądających film laików.

Podobną funkcję pełni drugi chwyt, a więc pokazywanie milicyjnych procedur jako żmudnej pracy sprawnie działającego kolektywu. Nawet jeśli bezpośrednio w akcji *incognito* uczestniczy jeden agent, jak w *Hasle „Korn”*, to i tak ma on za sobą całą strukturę kontrwywiadu, bez której jakiegokolwiek działania byłby niemożliwe – na sukces akcji składa się mrówcza praca setek specjalistów: ekip śledczych, kryminologów, deszyfrantów, specjalistów od medycyny sądowej i innych anonimowych agentów. Charakterystyczna jest tu np. sekwencja montażowa na początku filmu Podgórskiego, gdy, obserwując różnych specjalistów przy pracy, wysłuchujemy jednocześnie odczytywanych w tle raportów dotyczących znalezionych zwłok agenta Janika (urzędowo sformułowanim wypowiedziom towarzyszy stukot maszyny do pisania). Reprezentatywny jest tu też wątek zbierania informacji o widzach zasiadających w sektorze B w trakcie meczu hokejowego. Dowiadujemy się wówczas, że odpowiedni specjalista podzielił fotografię na 16 kwadratów, wykonał odpowiednie plansze odwzorowujące to, jak siedziały na trybunie poszczególne osoby, zaznaczył, kto w trakcie meczu zmieniał miejsce, wreszcie starał się zebrać dane o każdej z ponad setki osób widocznych na fotografii. Film pokazuje nam scenę omawiania każdego ze sfotografowanych, dodatkowo podkreślając, że jest to robota skomplikowana, drobiazgową, gdzie tylko jedna drobna informacja spośród tysiąca zgromadzonych może coś znaczyć.



Podobnie dzieje się w wykorzystujących schemat pościgu *Przygodach psa Cywila* i *Zapalnicze*: w obławie na przestępców biorą udział jednocześnie śmigłowce i samoloty, radiowozy, milicjanci umundurowani i w cywilu, drogi zostają zablokowane, a wokół złoczyńców błyskawicznie zacieśnia się obława. Na mapach przesuwane są kolejne chorągiewki, a radiostacje trzeszczą, podając kolejne komunikaty, meldunki i rozkazy. *Szmagier*, ukazując akcję w szerokiej panoramie, próbując nam w ten sposób unaocznić skalę, złożoność i rozmach całego przedsięwzięcia.

Tak skomplikowane operacje potrzebują oczywiście odpowiedniego mózgu, który by nią pokierował, co prowadzi nas bezpośrednio do chwytu trzeciego, czyli specyficznej dla tej konwencji struktury prowadzenia akcji. W omawianych filmach bardzo często miejscem, które organizuje wieloaspektowe działania organów ścigania, jest sztab – przestrzeń gdzie spływają wszystkie meldunki, gdzie odbywają się narady oraz odprawy i skąd do poszczególnych partii machiny trafiają nowe rozkazy. Taką rolę w *Spotkaniu ze szpiegiem* i *Haśle „Korn”* pełnią gabinety przełożonych głównych bohaterów. Z jednej strony postaci szefów nie dostają wiele czasu ekranowego, z drugiej to właśnie przed nimi bohaterowie dużo ważniejsi z perspektywy widza muszą składać sprawozdania i od nich przyjmują rozkazy, to oni są zatem kluczowi dla całej akcji. Znamienne, że w filmie Batorego nawet finałowy pościg jest zainicjowany nie przez głównych bohaterów, ale właśnie przez ich szefa. Z kolei u Podgórskiego film wieńczy scena, w której dowodzący całą akcją porucznik Marczak spogląda z okien swojego gabinetu na Warszawę – przesłanie jest tu jasne, to nie jeden agent, czyli kapitan Nawrot, który bezpośrednio się narażał i stoczył walkę ze szpiegami w opuszczonym domu, jest prawdziwym bohaterem. Bohaterem jest instytucja symbolizowana przez głównodowodzącego.

Z kolei w *Dwóch panach „N”*, *Zapalnicze* i części odcinków *Przygód psa Cywila* mamy już w sposób dosłowny do czynienia ze sztabem, koordynującym działania wielu różnych jednostek w terenie. Dzięki takiej strukturze widz znajduje się w samym sercu akcji, jednocześnie, wraz z nowymi rozkazami, przenosząc się do poszczególnych jednostek operujących w terenie. Najlepiej ten schemat, który postaram się tu odtworzyć, widać w *Zapalnicze*. W filmie *Szmagiera* inżynier Leman prowadzi amatorskie śledztwo, próbując oczyścić się z zarzutów o przemyt i morderstwo. W pewnym momencie wpada w ręce przestępczej szajki, jednak dzięki ukrytemu nadajnikowi radiowemu wszystko słyszy jego dziewczyna, która powiadamia milicję. Ta zaś, gdy dowiadyuje się o sprawie, błyskawicznie wkracza do akcji.

**Scena 1.** Sztab. Dyżurni miasta kieruje patrol pod adres, z którego dzwoniła dziewczyna. Następnie łączy się z „bezpieczeństwem” i prosi o ustalenie położenia nadajnika inżyniera.

**Scena 2.** Napastnik wymyka się z mieszkania, w którym wcześniej pozbawił przytomności dziewczynę inżyniera.

**Scena 3.** Na ulicy pojawia się samochód z okrągłą anteną na dachu, w jego wnętrzu mężczyzna manipuluje przy radiostacji. Z głośników dobiega głosy rozmowy przestępców.

**Scena 4.** W willi, gdzie obezwładniono inżyniera, przemytnicy wyciągają jego ciało z pokoju.

**Scena 5.** Milicjanci w cywilu wchodzą do kamienicy, w której znajduje się obezwładniona dziewczyna. Pod kamienicę zajeżdża karetka pogotowia.

**Scena 6.** Radiowiec podaje namiar na nadajnik inżyniera.

**Scena 7.** Sztab. Dyżurny wydaje rozkaz wszystkim patrolom w rejonie



Pragi, Grochowa i Saskiej Kępy. Następnie wysyła pod wskazany wcześniej adres jednostkę o kryptonimie GAZ-I.

**Scena 8.** Przesiępca wyjeżdża samochodem spod willi, wioząc inżyniera w bagażniku.

**Scena 9.** Milicjanci w cywilu próbują dostać się do willi pod pretekstem awarii gazu, ale nie zostają wpuszczeni.

**Scena 10.** Radiowiec podaje informację, że nadajnik inżyniera przemieszcza się.

**Scena 11.** Milicjanci w cywilu dostają rozkaz przeprowadzenia w willi normalnej rewizji.

**Scena 12.** Do radiowozu wsiada dwóch milicjantów, jeden z nich rzuca „Na sygnale na Kępę”.

**Scena 13.** Radiowiec melduje, że traci sygnał z nadajnika inżyniera.

**Scena 14.** Samochód przesiępcy na ulicy.

**Scena 15.** Sztab. Dyżurny kieruje do akcji dwa śmigłowce i zarządza blokadę dróg. Jednocześnie stwierdza, że za parę minut powinien otrzymać „z ruchu” markę i numer rejestracyjny poszukiwanego wozu, a zatrzymany w willi mężczyzna jest już przesłuchiwany.

**Scena 16.** Dwa śmigłowce milicyjne z psami i ich przewodnikami na pokładzie startują z lądowiska.

**Scena 17.** Sztab. Dyżurny rozkazuje milicjantom przy willi przesłuchać sąsiadów i dowiadyuje się, że nie da się ustalić numeru rejestracyjnego samochodu.

Akcja w podobnym rytmie toczy się jeszcze przez kilkanaście minut, nie ma więc potrzeby jej dalszego szczegółowego opisywania. Powyższa próba opisanie akcji scena po scenie unaocznia bowiem, że połowa filmu zaaranżowana jest tak, aby proces łapania przesiępców pokazać w całej jego złożoności. Mamy tu zatem do czynienia z montażem nieomal reporterskim czy dokumentalnym, który usiłuje oddać pełną panoramę maszyny wprawionej w ruch, gdy kamera niejako podąża za kolejnymi rozkazami. Poszczególne milicyjne procedury, wystarczająco skomplikowane same w sobie, łączą się w harmonijną całość dzięki sprawnemu, centralnemu dowództwu. W ten sposób proceduralność jako główna atrakcja filmu przenosi się z poziomu semantycznego, gdy organizowała poszczególne sceny, na poziom syntaktyczny, gdzie rządzi ona ich układem i wzajemnymi relacjami, kładąc nacisk na symultaniczność oglądanych akcji. Śledztwo i pościg stają się widowiskiem realistycznym i spektakularnym.

Warto przy tej okazji wspomnieć o jeszcze jednym chwycie, mającym uwiarygodnić pokazywaną historię i przekonywać widzów, że obserwują oni procedury takie, jakimi są one w rzeczywistości. Rolę tę spełniają bowiem rozmaite metakomentarze, zapewniające widzów, że oglądają film według scenariusza bazującego na prawdziwych wydarzeniach (*Zapalniczka*) lub że film zrealizowano przy współpracy różnych instytucji aparatu ścigania. W taki sposób tendencję tę opisywał Piotr Zwierzchowski:

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na konsultowanie niektórych filmów, na różnych etapach produkcji, przez odpowiednie służby. Co istotne, nie tylko tego nie ukrywano, ale wręcz wysuwano na pierwszy plan, podkreślając przede wszystkim związaną z tym kwestię wiarygodności świata przedstawionego. [...] Scenarzysta tego filmu [*Spotkania ze szpiegiem*] Anatol Leszczyński (pseud. Jan Litan) był oficerem Wojska Polskiego. W recenzjach





podkreślano, że w filmie użyto autentycznych wnętrz placówek bezpieczeństwa, a w drugoplanowych rolach wystąpili prawdziwi funkcjonariusze. Zresztą widz od pierwszych scen nie miał wątpliwości, że film spotkał się z aprobatą odpowiednich władz: czołówka informowała, że został zrealizowany przy współpracy Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, Ministerstwa Obrony Narodowej i Wojskowej Akademii Technicznej [...]. (Zwierzchowski, 2010: 130).

W *Hasle „Korn”* podobny cel uwiarygodnienia fikcji przyświecał scenie, w której jednemu z agentów wydaje się, że być może z akt zna sfotografowaną na trybunie lodowiska kobietę. Dopiero jego współpracowniczką wyprowadza go z błędu, mówiąc „Nie wygłupiaj się, to Beata Tyszkiewicz”.

## Typ bohatera

W swojej pracy Kłys stwierdza, że charakterystyczną cechą filmów katastroficznych z dominantą efektu diegetycznego jest bezosobowość aktantów – „przedmiotów generujących zdarzeniowość filmu, czyli akcję fabularną”. Badacz zauważa bowiem, że w rzeczywistości rolę tę pełnią w analizowanych przez niego filmach siły żywiołów (Kłys, 1999: 114). Z podobnym procesem mamy do czynienia w produkcjach będących przedmiotem niniejszego artykułu. Z jednej strony bezosobowi stają się tam przestępcy – jak wskazywałem wyżej, ich cechy charakteru, motywacje, często nawet cele nie są widzowi znane. Jedyną rolą, jaką wyznaczono im w fabule, to rola pretekstu – to oni stają się obiektami śledztwa bądź uciekają przed pogonią, aby na końcu zostać zdemaskowanymi i złapanymi. Przesztyca zaczyna więc funkcjonować dla widza wyłącznie jako bezosobowy inicjator akcji.

Jednak to w sposobie kreowania funkcjonariuszy aparatu ścigania najlepiej widać ową bezosobowość aktantów. Wysunięcie na plan pierwszy kolektywnej instytucji i nieustanne podkreślanie, że to zbiorowy wysiłek jest niezbędny do osiągnięcia sukcesu, sprawia, że sylwetki pojedynczych milicjantów czy agentów znikają z pola widzenia odbiorcy. I chodzi tu nie tylko o to, że rzadziej pojawiają się na ekranie, bowiem przewijają się przez niego całe zastępy anonimowych specjalistów, lecz także o to, że w portrecie instytucji-machiny nie ma miejsca na pokazywanie życia funkcjonariuszy poza wykonywanymi przez nich procedurami. Są oni w zasadzie pozbawieni cech indywidualnych (ewentualnie są one zarysowane mocno schematycznie, jak w *Przygodach psa Cywila*), nie wiemy, jacy są ani kim są, obserwujemy ich bowiem wyłącznie w ramach pełnionych obowiązków. Jeśli więc aparat ścigania jest tu przedstawiany jako maszyna, to poszczególni milicjanci stają się tu trybami owej maszyny. Prawdziwym głównym bohaterem jest tu bowiem nie jedna czy druga postać, ale cała instytucja, której poczynania mamy okazję śledzić.

Nie oznaczało to oczywiście, że wszyscy bohaterowie są w tych filmach jednakowo anonimowi – twórcy zazwyczaj starali się, zwłaszcza w wypadku filmów średnio- i długometrażowych, aby znalazła się w nich postać wyraźniej zindywidualizowana. W przypadku *Dwóch panów „N”* i *Zapalniczki* były to osoby niezwiązane bezpośrednio z aparatem ścigania, ale prowadzące równoległe śledztwo na własną rękę: sierżant Dziewanowicz i inżynier Leman. W *Hasle „Korn”* taką postacią jest kapitan Nawrot, który ze względu na to, że



działa *incognito*, a więc niejako na pierwszej linii frontu, wyróżnia się spośród swoich towarzyszy. Wreszcie w *Spotkaniu ze szpiegiem* rolę taką pełni sam agent Bernard oraz jego dwoje współpracowników. Rola tego rodzaju postaci jest dwójaka. Z jednej strony to ich działania tworzą bezpośrednio fabularne rusztowanie, na którym rozpostarto sekwencje specjalistycznych procedur. Dostarczają więc pretekstu dla ukazywania całej maszyny w działaniu. Z drugiej strony często postaci te urozmaicają film proceduralny, będąc nośnikami atrakcji innego rodzaju. Obecność sierżanta Dziewanowicza pozwala na wprowadzenie do filmu wątku romansowego, a wątek Zygmunta, kierowcy PKS z produkcji Batorego, jest dość wyraźnie rozgrywany w kategoriach dramatu psychologicznego. Co więcej, wszyscy ci bohaterowie (paradoksalnie nawet szpiedzy) uwalniają widza od niewygodnej konieczności identyfikowania się z bezduszną instytucją. Nie zmienia to jednak faktu, że akcja prowadzona jest tak, aby finalnie to nie działania tych pojedynczych osób przyniosły efekty. Dziewanowicz i Leman padają w trakcie swojego prywatnego śledztwa ofiarą przestępców, a Nawrotowi nie udaje się pochwycić szefa szpiegowskiej siatki, podrzuca mu jedynie nadajnik, pozwalający na pochwycenie go przez inne służby. W ten sposób raz jeszcze zapewnia się widza, że ostateczny triumf należy do instytucji, a nie do jednego człowieka.

## Władza a widz

Dlaczego zatem taka konwencja pozwalała na przynajmniej częściowe rozwiązanie przywoływanej na samym początku sprzeczności między wymaganiami władz a potrzebami widzów? W przypadku dysponenta politycznego sprawa jest prosta – jak wskazuje Gajewski, władze dość jednoznacznie naciskały na to, aby filmy sensacyjne utrzymane były w kluczu realistycznym i prezentowały swoistą anatomię śledztwa, co podobno stało się nawet zarzewiem konfliktu przy realizacji *Hasła „Korn”* (Gajewski, 2008: 135–136). W ten sposób dysponent polityczny otrzymywał swoistą reklamę możliwości państwowych służb, ich nowoczesnego wyposażenia, wyszkolenia, zorganizowania i nieomyślności. Korzyść propagandowa jest więc tutaj oczywista. Jednocześnie filmy te, podkreślając nieustannie, że każde śledztwo to zbiorowy wysiłek, promują kolektywizm jako wartość nadrzędną. Zgodne są więc z szeroko pojętą ideową linią partii, zwłaszcza partii za czasów rządów Gomułki.

Jednak z perspektywy masowej widowni tak skonstruowane fabuły mogły spełniać również funkcje ludyczne. Zredukowanie śledztwa i pościgu do czystego widowiska, w którym mamy obserwować, jak skomplikowana maszyna zostaje wprawiona w ruch, sprawia, że na perswazyjnie ukształtowane sylwetki przestępców i milicjantów nie ma już miejsca. W stechnicyzowanym i bezosobowym świecie filmu proceduralnego znika nie tyle charakterystyczny dla propagandy lat 60. manichejski podział na ostateczne dobro i ostateczne zło, co w ogóle aksjologia jako taka. Milicjant i przestępca stają się figurami nieposiadającymi jakiegokolwiek życia wewnętrznego, nieistniejącymi poza zdarzeniami związanymi ściśle ze śledztwem. Z punktu widzenia odbiorców w latach 60. mogło to stanowić zaletę, bowiem ówczesne wymagania władz wobec filmów sensacyjno-kryminalnych sprawiały, że ewentualne życie wewnętrzne protagonisty i antagonisty musiały zostać ukształtowane wedle kryteriów ideologicznych i propagandowych. Sprowadzenie ich do roli czystych aktantów, wykonawców kolejnych czynności popychających akcję do przodu i niedookreślonych w żaden inny sposób, pozwalało uniknąć



odstręczającego widzów moralizatorstwa czy zbanalizowania bohaterów. Tryby w maszynie mogą bowiem wypełniać swoje zadania lepiej bądź gorzej, ale nie mogą być dobre lub złe.

Konwencja filmu milicyjnych procedur wykształciła się zatem w specyficznych warunkach lat 60. jako próba odnalezienia recepty na rodzimy film sensacyjno-kryminalny. Z powodów politycznych nie mógł on czerpać bezpośrednio ze wzorców zachodnich, należało zatem wypracować konwencję, która zadowoliłaby odbiorców, nie prowokując przy tym reakcji dysponenta politycznego. Inspiracji, jak się wydaje, mogła dostarczyć rodzima literatura popularna, gdyż powieści milicyjne również obfitowały w sceny opisujące w sposób niemal reportażowy działania aparatu ścigania jako działania złożonego i nieomylnego kolektywu (Barańczak, 1984: 108–109).

Film proceduralny był więc bezpośrednio związany z określonymi naciskami natury ideologicznej i dlatego też gdy tylko one zniknęły, bądź też zelżały, zniknął i on. Po objęciu stanowiska I sekretarza KC przez Gierka w partii doszło do wolty w myśleniu o polityce propagandowej i kulturalnej: z języka propagandy zniknęła retoryka konfrontacji i starcia, zliberalizowaniu uległa cenzura, a atrakcyjne elementy zachodniej kultury masowej próbowano raczej włączać w obręb systemu niż ustawiać się w kontrze do nich. Wszystko to sprawiło, że początek lat 70. oznacza zanik filmu proceduralnego, który nie był już potrzebny, skoro dopuszczono na ekrany bohatera-indywidualistę w zachodnim stylu. Kolejna po *Zapalnicze* produkcja Szmagiera, czyli serial *o7 zgłoś się*, jest tego najlepszym przykładem.

Nie oznacza to oczywiście, że milicyjne procedury zniknęły zupełnie z produkcji kryminalnych lat 70. i 80. Funkcjonowały tam one jednak na zasadach ornamentu, pobocznej, dodatkowej atrakcji, uprawdopodobniając oglądaną historię, tak jak w wypadku przygód porucznika Borewicza czy produkcji Janusza Kidawy „*Anna*” i *wampir*, traktującej o śledztwie w sprawie Wampira z Zagłębia. Dominantą diegetyczną tych filmów stała się przede wszystkim fabuła, wobec której procedury spełniały już rolę podrzędną.



## BIBLIOGRAFIA

- Barańczak S. (1984). *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*. Paryż.
- Ćwikiel A. (1994). *U nas na komendzie*, [w:] Miczka T. i Madej A. (red.), *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*. Katowice.
- Durys E. (2013). *Amerykańskie popularne kino policyjne 1970–2000*. Łódź.
- Gajewski A. (2008). *Polski film sensacyjno-kryminalny (1960–1980)*. Warszawa.
- Kłys T. (1999). *Film fikcji i jego dominanty*. Warszawa.
- Ostrowska I. (2010). *Obywatelski letarg. PRL-owski przekładaniec kryminalny*. „Czas Kultury”, nr 1.
- Skotarczak D. (2011). *Film fabularny jako źródło do badań historii PRL*, [w:] Kluza M. (red.), *Wizualizacja wiedzy. Od Biblii Pauperum do hipertekstu*. Lublin. [http://wiedzaiedukacja.eu/wp-content/uploads/2012/03/wizualizacja\\_wiedzy.pdf](http://wiedzaiedukacja.eu/wp-content/uploads/2012/03/wizualizacja_wiedzy.pdf)
- Wajda K. (2011). *Lojalny śpi spokojnie, czyli kino popularne w służbie ideologii. Spotkanie ze szpiegiem Jana Batorego*, [w:] Zwierzchowski P. i Mazur D. (red.), *Polskie kino popularne*. Bydgoszcz.
- Zwierzchowski P. (2010). *Wizerunek aparatu bezpieczeństwa w polskim filmie fabularnym*, [w:] Chojnowski A. i Ligarski S. (red.) *Artyści władzy, władza artystom*. Warszawa.

## FILMOGRAFIA

- Dwaj panowie „N”*, reż. T. Chmielewski, 1961.
- Hasło „Korn”*, reż. W. Podgórski, 1968.
- Przygody psa Cywila*, reż. K. Szmagier, odc. 1–7, 1968–1970.
- Spotkanie ze szpiegiem*, reż. J. Batory, 1968.
- Żapalniczka*, reż. K. Szmagier, 1970.

