

Karol Jachymek

Obraz służb specjalnych w polskiej kinematografii w latach 1989–2012

Uwagi wstępne

Działania organów państwa stojących na straży bezpieczeństwa wewnętrznego kraju oraz jego obywateli są jednym z chętniej wykorzystywanych wątków w produkcji filmowej¹, w tym także rodzimej. Celem niniejszego artykułu jest dokonanie przeglądu obrazów służb specjalnych, które można dostrzec w polskiej kinematografii powstałej po przełomie 1989 r., ze szczególnym uwzględnieniem (choć nie zawsze w równych proporcjach) przywoływanych w niej wizerunków takich instytucji, jak: Urząd Ochrony Państwa (UOP), Wojskowe Służby Informacyjne (WSI), Agencja Bezpieczeństwa Wewnętrznego (ABW), Agencja Wywiadu (AW), Centralne Biuro Antykorupcyjne (CBA), Służba Wywiadu Wojskowego (SWW) oraz Służba Kontrwywiadu Wojskowego (SKW)². Filmowy obraz wymienionych służb bez wątpienia wywarł znaczny wpływ na obowiązujący kształt pamięci zbiorowej, które to pojęcie zostanie dokładniej wyjaśnione w dalszej części artykułu. Należy podkreślić, że różnorodność, a niekiedy też i nieprzystawalność do stanu rzeczywistego wybranych przykładów stanowi przemyślny wynik przyjętej strategii badawczej. Założono w niej konieczność zidentyfikowania charakterystycznych dla współczesnej twórczości filmowej cech wspólnych, które pomogłyby odnaleźć wspólny mianownik dla zjawisk utrwalanych na taśmach filmowych, chociaż czasami nadzwyczaj odległych od siebie. Z tego powodu sformułowania „polska kinematografia”, wyraźnie umiejscowionego w tytule artykułu, nie powinno się traktować szczególnie dosłownie³. Przywołane w artykule dzieła filmowe znacznie wykrócą bowiem poza obszar realizacji stricte kinowych, stając się tym samym wielowątkowym katalogiem najrozmaitszych odniesień⁴. Za przestrzeń analizy posłużą tu zatem pełnometrażowe filmy fabularne, produkcje dokumentalne, seriale telewizyjne, a nawet wypowiedzi publikowane w internecie, w których nad wyraz interesująco – w mojej opinii – zaprezentowano opisane zagadnienie.

¹ Jako przykład można podać choćby serię filmów o Jamesie Bondzie, którego charakterystyczny wizerunek na trwałe wszedł do kanonu kultury popularnej.

² Niezwykle interesująca wydaje się również problematyka obrazu służb specjalnych epoki PRL-u, zapisana na taśmach współczesnej polskiej kinematografii (1989–2012). Oprócz uzasadnionych wyjątków, zagadnienie to nie będzie jednak omówione, ponieważ temat ów został już w pewnym stopniu opracowany w polskim piśmiennictwie filmoznawczym. Zob. m.in. K. Duniec, J. Krakowska, *Polskie kino. Obywatel a służba bezpieczeństwa*, „Kwartalnik Filmowy” 2012, nr 77–78, s. 223–243; P. Zwierchowski, *Wizerunek aparatu bezpieczeństwa w polskim filmie fabularnym*, w: *Artyści władzy, władza artystom*, A. Chojnowski, S. Ligarski (red.), Warszawa 2010, Instytut Pamięi Narodowej – Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu.

³ Zgodnie z obowiązującą współcześnie perspektywą naukową, która chce widzieć w kinie nie tylko artystyczną twórczość filmową, lecz także swoisty konglomerat wielu często „nieekranowych” zjawisk (piśmiennictwo, recepcja, dystrybucja, moda itp.), tworzących fundamenty niezwykle rozbudowanej instytucji kinematograficznej.

⁴ Podobna strategia będzie również charakteryzować specyfikę wybranych przeze mnie źródeł. Oprócz opracowań naukowych pojawiają się również recenzje, felietony, omówienia, wypowiedzi oraz źródła internetowe, a także artykuły z magazynów i prasy codziennej.

Rozpatrując szeroko definiowane przekazy audiowizualne (czy też każdy inny tekst kultury) w kontekście zawartych w nich wizerunków polskich służb specjalnych, należy jednak pamiętać, że stanowią one wyłącznie pewnego rodzaju kreację artystyczną stworzoną na potrzeby świata przedstawionego ukazanego w poszczególnych realizacjach. Tym samym niniejszy artykuł będzie dotyczyć rozważań na temat specyficznego kształtu „dyskursu wizualnego”, który zdominował obszar mediów (filmu, telewizji, Internetu etc.) w okresie po przełomie 1989 r. Opisanych na ekranie zdarzeń (przede wszystkim w przypadku najszerzej omawianych przeze mnie form fabularnych, chociaż nie tylko) nie powinno się zatem utożsamiać z dokumentującym wręcz odbiciem otaczającej nas rzeczywistości; warto zauważyć, że już na poziomie przygotowań ulegają one wyraźnemu przewartościowaniu (by wspomnieć tylko o dokonywanej przez twórców selekcji tematów bądź materiałów, które ostatecznie mają złożyć się na gotowy film). Należy więc stanowczo podkreślić, że obraz służb specjalnych, przedstawiony w niniejszym opracowaniu, będzie reprezentatywny jedynie dla popularnej przestrzeni medialnej, nie zaś dla prawdziwej kondycji analizowanych instytucji jako takich. Celem niniejszych dywagacji nie jest bowiem poszukiwanie swoistych pęknięć czy też nieścisłości w filmowych wyobrażeniach interesujących mnie służb, ale zrekonstruowanie charakterystycznego dla współczesnej polskiej kinematografii sposobu ukazywania ich na ekranie.

Po przełomie '89 roku

Zanim przejdę do właściwych rozważań dotyczących analizy wizerunków wybranych służb specjalnych przedstawionych w poszczególnych dziełach filmowych, chciałbym pokrótce przyjrzeć się specyficznym okolicznościom, w jakich znalazła się polska kinematografia w tzw. rzeczywistości czasów przełomu. Trzeba bowiem zauważyć, że wcale niesymboliczna cezura 1989 r. niewątpliwie przyczyniła się do zasadniczych zmian, które nastąpiły w obowiązującym do tej pory modelu funkcjonowania państwowości, równocześnie niosąc ze sobą wyraźną zmianę w spojrzeniu na kwestię historii, polityki bądź gospodarki, a także przewartościowania w sferze powszechnie panujących obyczajów⁵. Nowa sytuacja ustrojowa stała się zatem dużym wyzwaniem dla niemal wszystkich obszarów życia społecznego, których dotychczasowy charakter musiał szybko dostosować się do „karnawałowych”⁶ warunków transformacji oraz dyktowanych przez nią reguł. Podobna konieczność spotkała również polską kinematografię, której status – z racji przeobrażeń w obszarze społeczno-ekonomiczno-politycznej codzienności – został poddany dogłębnej weryfikacji będącej swoistym skutkiem m.in. zmieniają-

⁵ O obyczajowości czasów tzw. transformacji ustrojowej można przeczytać m.in. w publikacji (o niezwykle znamienym tytule) B. Łaciak, *Obyczajowość polska czasu transformacji czyli wojna postu z karnawalem*, Warszawa 2007, Trio. Pośród opracowań poświęconych wybranym aspektom „rzeczywistości przełomu” (oraz jej specyficznej istocie) warto również wymienić m.in.: P. Śpiewak, *Pamięć po komunizmie*, Gdańsk 2005, słowo/ obraz terytoria; H. Świda-Ziemba, *Wartości egzystencjalne młodzieży lat dziewięćdziesiątych*, Warszawa 1998, Zakład Socjologii Moralności i Aksjologii Ogólnej Instytutu Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego; T. Walas, *Zrozumieć swój czas. Kultura polska po komunizmie. Rekonesans*, Kraków 2003, Wydawnictwo Literackie.

⁶ Odwołuję się tutaj do tytułu przywołanej w poprzednim przypisie książki autorstwa B. Łaciak *Obyczajowość polska czasu transformacji, czyli wojna postu z karnawalem*, jak również do koncepcji Michaiła Bachtina, który pod pojęciem karnawału rozumiał czas odwrócenia funkcjonujących powszechnie znaczeń, stanowiący pewnego rodzaju wynik zakwestionowania charakteryzujących do tej pory daną rzeczywistość praw, obyczajów czy też reguł. Zob. m.in.: M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A. Goreniewie, Kraków 1975, Wydawnictwo Literackie.

cych się wówczas oczekiwani odbiorców (w tym w zakresie chętnie oglądanych tematów, co wyjaśnię w dalszej części opracowania), znacznie różniących się od tych, typowych dla epoki Polski Ludowej⁷ (rozumianej jako zunifikowana wręcz całość, pomimo zdecydowanych różnic w specyfice jej poszczególnych okresów). Warto zacytować słowa Tadeusza Lubelskiego, który w publikacji pt. *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty* tak oto odniósł się do wspomnianego fenomenu:

(...) kino polskie w latach 1945–1989 było istotną częścią narodowej kultury, oddziaływało na świadomość swoich odbiorców, jego obecność była ważna. Zapewne jakiś aspekt tej jego dawnej nieobojętnej obecności jest w nowych warunkach ustrojowych – na całe szczęście – niemożliwy do powtórzenia. W ramach normalnego systemu demokratycznego kino nie jest już głosem opozycyjnych artystów, nieformalnie upelnomocnionych przez „milczącą większość” społeczeństwa do wyrażania jej opinii, niepokojów, a w końcu – jej narastającego buntu. Taką rolę pełnią dziś – lepiej lub gorzej – sejm, rady narodowe, media... W sytuacji braku cenzury, zlikwidowanej ustawą z czerwca 1990 roku, przestała też się liczyć odwaga podejmowania pewnych tematów, a przyjęte w poprzednim okresie sposoby porozumiewania się z odbiorcami na zasadzie „języka ezopowego”, straciły ostatecznie aktualność⁸.

Przywołana wypowiedź krakowskiego badacza wyraźnie wskazuje na podstawową trudność, w jakiej znalazła się rodzima twórczość filmowa w tzw. rzeczywistości czasów przełomu. O ile bowiem „kanoniczną”⁹ kinematografię okresu PRL-u charakteryzowało zazwyczaj nadrzędne przesłanie, będące w istocie zmetaforyzowanym odniesieniem do trudnej sytuacji politycznej kraju¹⁰ (choć trzeba przyznać, że jest to opinia zawierająca w sobie dużą dozę uzasadnionych tutaj uproszczeń), o tyle produkcja filmowa doby transformacji bez wątpienia została wyzbyta wspomnianej przed chwilą symbolicznej roli, oddalając się tym samym w stronę palącej wręcz potrzeby zrewidowania dotychczasowego stylu opowiadania. Nie oznacza to oczywiście, że kino Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej stanowiło obszar wyłącznie wysoce artystycznych propozycji, stroniących od popularnego rodowodu, gatunkowych reguł czy też rozrywkowej genety (takie stwierdzenie byłoby wszak bezwzględna pomyłka; filmografia PRL-u to także – aby nie powiedzieć, że przede wszystkim – mniej lub bardziej zideologizowane dzieła filmowe, skonstruowane według uproszczonych schematów, mające za zadanie odzwierciedlić preferowaną przez władzę wizję świata¹¹). Nieustanna i prowadzona wówczas na wielu poziomach kontrola państwa przyczyniła się do wytworzenia zupełnie odmiennej polityki (nie tylko) twórczej. Nietrudno więc dojść do wniosku, że – pozbawiona powyższego „zaplecza” – polska kinematografia doby transformacji ustrojowej (jak również lat późniejszych) w pierwszej kolejności musiała sprostać całkowicie nowym warunkom kulturowym, m.in. szczególnie wymagającym

⁷ Na niniejszą kwestię zwraca również uwagę P. Zwierchowski, *Obrazy PRL-u w polskim filmie fabularnym po roku 1989*, w: *Doświadczenie i dziedzictwo totalitaryzmu na obszarze kultur środkowoeuropejskich*, J. Goszczyńska, J. Królak, R. Kulmiński (red.), Warszawa 2011, Instytut Sławiastyki Zachodniej i Południowej Uniwersytetu Warszawskiego, Dom Wydawniczy Elipsa, s. 307.

⁸ T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Chorzów 2008, Videograf II, s. 500–501.

⁹ Taką miał na myśli cytowany w tekście głównym T. Lubelski.

¹⁰ O subwersywnej roli, jaką pełniła rodzima kinematografia w PRL-u, można przeczytać m.in. w: M. Wach, *Happening w tresorze. Polskie kino a filmowe strategie subwersji w Europie Środkowej i Wschodniej (1945–1989) w świetle zachodniej recepcji*, w: *Kino polskie: reinterpretacje. Historia – ideologia – polityka*, K. Klejsa, E. Nurczyńska-Fidelska (red.), Kraków 2008, Rabid, s. 395–412.

¹¹ W tym „słuszny” sposób funkcjonowania służb specjalnych rzeczywistości Polski Ludowej.

wyzwaniom rynku, którego kondycję zaczęły weryfikować sytuujące się do tej pory w zdecydowanie drugim planie oczekiwania widzów. Niniejszą kwestię ciekawie wyjaśnia Marcin Adamczak w publikacji pt. *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci*:

Kwestia widzów okazała się więc kluczowa. Dawniej czynnik drugorzędny, często lekceważony i pomijany, nagle zaczął pojawiać się w wypowiedziach niemal wszystkich reżyserów. Między innymi dlatego, iż opisana wyżej przez Zajicką arkadia filmowców nie mogła trwać długo¹². Kino musiało funkcjonować w jednym z dwóch systemów (państwowym, z relatywną wolnością od wymogów ekonomicznej zyskowności, ale krępowaną swobodą twórczą) albo wolnorynkowym (z relatywną wolnością od czynników politycznych, ale z rynkiem jako „cenzorem” znacznie surowszym niekiedy niż ów wcześniejszy cenzor właściwy). W 1990 roku zmieniono sposób dotowania produkcji z podmiotowego (pieniądze przyznawane zespołom i następnie swobodnie przez nie rozdysponowane) na przedmiotowy (pieniądze przyznawana na konkretne projekty na podstawie oceny pakietu przedstawianego przez producenta: scenariusza, kosztorysu, decyzji personalnych i obsady aktorskiej). Coraz wyraźniej począł wyłaniać się też dyskurs akcentujący znaczenie logiki ekonomicznej, przybierając potem kształt nazywany tutaj dyskursem „niewidzialnej ręki”¹³.

W późniejszych latach sposoby zarządzania polską produkcją filmową uległy jeszcze większym zmianom, ostatecznie upodabniając się do modelu znanego z krajów zachodnioeuropejskich¹⁴. W związku z powyższym kino – bez względu na komercyjny status powstających dzieł filmowych¹⁵ – zaczęło być rozważane przede wszystkim

¹² M. Adamczak przywołuje tutaj wypowiedź Edwarda Zajickiego, który początkowy okres transformacji ustrojowej określił mianem specyficznego „bezkrolewia” dla polskiej twórczości filmowej: „W historycznym zawirowaniu, na styku dwóch epok, powstała utopijna arkadia. Twórcy skupieni w artystyczno-produkcyjnych studiach mogli wreszcie bez ingerencji z zewnątrz swobodnie realizować – za środki przyznane z Funduszy Rozwoju Kultury – dowolnie wybrane i przez siebie akceptowane scenariusze. Mieli prawo ustalania wynagrodzeń i nagród według określonych przez siebie zasad i stawek. Sami przyjmowali i oceniali swoje filmy, a prawa do ich eksploatacji sprzedawali wybranym dystrybutorom krajowym i zagranicznym. Do pełnego szczęścia brakowało ustaw, nakazujących kupowanie i wyświetlanie tych filmów, a widzów zobowiązujących do chodzenia na nie do kina”. Zob. E. Zajicki, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918–1991*, Warszawa 1992, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, s. 269.

¹³ M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci*, Gdańsk 2010, słowo/ obraz terytoria, s. 242. Pod pojęciem dyskursu „niewidzialnej ręki” autor rozumie rynkowy charakter produkcji filmowej. Zob. tamże, s. 333.

¹⁴ Zaistniałe po 1989 r. zmiany w modelu funkcjonowania polskiej kinematografii pokrótce opisuje T. Lubelski: „Ustawa o kinematografii z czasów późnego PRL, dokładnie z 16 lipca 1987 roku, wprowadziła polowiczna, nadal czyniąca kinematografię instytucją rządową, odebrała jednak państwu monopol na produkcję, dystrybucję i rozpowszechnianie filmów. Utworzony na mocy tej ustawy Komitet Kinematografii okazał się wprawdzie stopniowo organem anachronicznym, nadmiernie scentralizowanym (toteż zlikwidowano go w 2002 r.), zdołał jednak odegrać niebagatelną rolę. Z jego budżetu dofinansowane były trzy agencje (Scenariuszowa, Produkcji i Dystrybucji, utworzone w 1991 r.), dzięki którym była możliwa realizacja wielu filmów artystycznych. Wreszcie 18 maja 2005 r., po latach przygotowań, Sejm uchwalił nowoczesną, wzorowaną na rozwiązaniach zachodnioeuropejskich ustawę o kinematografii. Na jej mocy powołano do życia Polski Instytut Sztuki Filmowej, który wypracowuje program i gromadzi środki dla wspierania polskiego kina”. T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 501–502. O zmianach w modelu finansowania, produkowania, wspierania, oraz dystrybuowania polskiej twórczości filmowej można przeczytać m.in. w: E. Zajicki, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896–2005*, Warszawa 2009, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, Studio Filmowe Montevideo, s. 304–348; M. Adamczak, *Globalne Hollywood...*, s. 240–249 i 335–355.

¹⁵ Polska twórczość filmowa po przełomie 1989 r. to również kinematografia artystyczna, która także musiała poddać nowej sytuacji ustrojowej. O modelach jej wspierania pisze Marcin Adamczak, określając je

w kategoriach pewnego rodzaju produktu (także w pozytywnym tego słowa znaczeniu), który powinien sprostać wymaganiom stawianym przez tzw. wolny rynek będący w istocie zdecydowanie bardziej władnym cenzorem niż zlikwidowana w 1990 r. instytucja. Kinematografia musiała bowiem przynosić zysk (albo chociażby zwrot przynajmniej części kosztów realizacji), niemożliwy do osiągnięcia bez wyraźnego zainteresowania publiczności, która chciała oglądać pokazywane na ekranach filmy, płacąc za bilety swoimi pieniędzmi, czy też poświęcając na nie swój czas (podobna kwestia dotyczy także recepcji telewizyjnej). Widzowie natomiast, przyzwyczajeni do hollywoodzkiego sposobu prowadzenia narracji filmowej, do czego przyczynił się m.in. fenomen kaset wideo, cieszący się w czasach schyłkowego PRL-u olbrzymią popularnością¹⁶, a także rodząca się wówczas kultura gier komputerowych, opartych wszak na zbliżonych schematach¹⁷, oczekiwali od kina zupełnie nowej roli, stanowiącej bezpośredni wynik całkowicie odmiennej sytuacji ustrojowej, w jakiej znalazła się Polska. Zwiększona, a wręcz nieograniczona dostępność konkurencyjnych dóbr zachodniej kultury masowej (w tym twórczości filmowej) spowodowała rozkwit kinematografii gatunkowej ze szczególnym uwzględnieniem komedii oraz filmów akcji. Co więcej, nieustannie zmieniające się sposoby dystrybucji i kanały docierania dzieł filmowych do odbiorców (np.: telewizja, wideo, multipleksy, DVD czy internet), jak również zwykła tendencja w nasyceniu rynku, przyniosły ze sobą bezdyskusyjną konieczność intensywnej promocji – kino tym samym zostało włączone w tryby marketingu oraz reklamy mające za zadanie zainteresować społeczeństwo produktem. Podsumowując: z biegiem lat produkcja filmowa stawała się coraz bardziej rozbudowaną i działającą na wielu płaszczyznach (choć niekoniecznie prężnie) machiną, w której centralne miejsce zajął wcale niemetaforyczny widz oraz przypisywane mu potrzeby.

Ikony

Zarysowane powyżej tło historyczne posłuży za kontekst rozważań poświęconych obrazowi służb specjalnych w polskiej kinematografii lat 1989–2012. Wybrane przeze mnie filmy zostały w przeważającej większości oparte na zasygnalizowanych w poprzedniej części założeniach, stanowiąc tym samym ciekawy przykład zarówno zmieniających się przyzwyczajajeń odbiorczych (z nadrzędną funkcją widza jako instancji, do której kierowany jest film i – co za tym idzie – charakteryzującym go nowym rodzajem oczekiwań), jak i niespotykanego dotychczas sposobu rozumienia kina jako wielopoziomowej oraz „urnikowionej” instytucji (by wymienić tylko konieczność zwrócenia się w stronę hollywoodzkich metod prowadzenia narracji filmowej, zerwanie

mianem dyskursu „pomocnej dłoni”. Zob. tamże, s. 335–355.

¹⁶ Zob. E. Zajicek, *Poza ekranem...*, s. 299–303. Warto podkreślić, że największym powodzeniem – prócz filmów niedopuszczonych na ekrany kin w czasach PRL-u przez cenzurę – cieszyły się wówczas produkcje czyste gatunkowo (kino akcji, horrory, komedie, filmy przygodowe itp.) oraz kinematografia pornograficzna. Co więcej, zmiana oczekiwań odbiorców wywarła niewątpliwy wpływ na kształt powstających od – mniej więcej – połowy lat 80. dzieł filmowych, które zaczęły podążać w stronę „nowych przyzwyczajajeń” widzów, czego najlepszy przykład może chociażby stanowić seria tzw. komedii z pieprzykiem, by pośród nich wymienić tylko jednoznacznie rozerotyzowany film *Och, Karol* (1985) w reżyserii Romana Załuskiego. O kinie popularnym lat 80. przeczytać można w: T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 488–495.

¹⁷ O fenomenie gier komputerowych w czasach schyłkowego PRL-u wspomina m.in. P. Wasiak, „*Grali i kopiowali*” – gry komputerowe w PRL jako problem badawczy, w: *Kultura popularna w Polsce w latach 1944–1989. Problemy i perspektywy badawcze*, K. Stańczak-Wisłicz (red.), Warszawa 2012, Fundacja „Akademia Humanistyczna”, Instytut Badań Literackich PAN, s. 201–224.

z pokłosem twórczości PRL-u i związane z tym rozprawienie się na ekranie z „komunisticzną traumą” oraz zupełnie różny wybór tematów, w pierwszej kolejności mających na celu wpłynąć na wysoką frekwencję). Za przestrzeń analizy chciałbym więc obrąć przede wszystkim te dzieła filmowe, które podały w stronę przeszczepionych z Zachodu reguł gatunkowych oraz innych modeli opowiadania, zwiększonej roli promocji, odmiennych kanałów dystrybuowania, komentarza wobec aktualnie dziejących się zjawisk, wzmożonej recepcji czy też zauważalnego oddźwięku społecznego. Warto wyraźnie zaznaczyć, że wyszczególnione powyżej strategie niewątpliwie stały się jednym z kluczowych powodów niemałej oglądalności (lub medialnego rozgłosu) wybranych przeze mnie produkcji filmowych, wskutek czego opisane w nich różnorodne wizerunki funkcjonariuszy służb specjalnych mogły zacząć powszechnie funkcjonować jako pewnego rodzaju „ikoniczne reprezentacje” interesujących mnie instytucji państwowych, zdecydowanie wpływając przy tym na obowiązujący kształt pamięci zbiorowej.

Pamięć zbiorowa

W jaki sposób powinno się zatem rozumieć wspominaną już kilkakrotnie pamięć zbiorową oraz charakteryzujące ją mechanizmy? W odpowiedzi na to pytanie pomogą mi rozważania Astrid Erll, która, odwołując się do teorii Jeffreya Olicka i zaproponowanego przez niego rozdzielenia dyskursu pamięci zbiorowej na *collected* i *collective memory*¹⁸, w tekście *Literatura jako medium pamięci zbiorowej* w ten oto sposób pokrótce przedstawiła rozpatrywaną kategorię:

Collected memory to społecznie i kulturowo ukształtowana pamięć indywidualna. Pamięta ona dzięki specyficznym dla danej kultury schematom, działa zgodnie z kolektywnie podzielnymi normami i wartościami oraz asymiluje doświadczenia czerpane z drugiej ręki do własnego zasobu doświadczeń. (...) Pamięć indywidualna przywłaszcza sobie rozmaite elementy otoczenia społeczno-kulturowego. (...) Tymczasem *collective memory* to fakty obiektywnie istniejące w kulturze, takie jak instytucje i praktyki społeczne pozostające w relacji do przeszłości, które metaforycznie określa się mianem „pamięci”. (...) Pełnia ich oddziaływania rozwija się (...) dzięki ich współistnieniu oraz wzajemnej grze pomiędzy wymiarem kolektywnym a indywidualnym. Nie ma przedkulturowej pamięci indywidualnej, nie istnieje też żadna pamięć zbiorowa, oderwana od jednostki i zakorzeniona wyłącznie w mediach i instytucjach¹⁹.

Wyszczególnione przez badaczkę dwa rodzaje pamięci zbiorowej należy więc traktować jako nierozdzielalną wręcz „dwujedność”, której wzajemne i nieustanne przenikanie się stanowi bezpośredni budulec posiadanego przez ogół katalogu wspomnień, umożliwiającego – w uproszczeniu – zrozumienie struktur otaczającego wszystkich świata, osadzenie się w nim oraz wytlumaczenie typowych dla niego reguł. Astrid Erll zauważa również, że nadrzędną funkcję w omawianym powyżej procesie pełnią – w pierwszej kolejności – media (definiowane jako rozmaite przekazniki znaczeń) oraz ważne instytucje społeczne, których szeroki zasięg i odbiór przyczyniają się do wykre-

¹⁸ Zob. J. Olick, *Collective Memory: The Two Cultures*, „Sociological Theory” 1993, nr 17, wyd. 3, s. 333–348.

¹⁹ A. Erll, *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, tłum. M. Saryusz-Wolska, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, M. Saryusz-Wolska (red.), Kraków 2009, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, s. 212–213.

owania wspólnego dla większości – choć niekoniecznie mającego pokrycie w rzeczywistości – modelu doświadczeń, wprowadzanego następnie przez indywidualną świadomość²⁰ (warto podkreślić, że bez udziału nośników pamięci mechanizm ów w ogóle nie mógłby zaistnieć). Podobnie zresztą twierdzi amerykańska medioznawczyni Lynn Spigel, która w tekście *Od wieków ciemnych do złotego wieku: pamięć kobiet a seriale telewizyjne* w ten oto sposób odniosła się do analizowanego w tym miejscu zagadnienia (wskazując na ważną rolę instytucji w tworzeniu powszechnego kształtu pamięci zbiorowej, określonej przez badaczkę mianem pamięci popularnej z racji jej jednoznacznie medialnego charakteru):

(...) popularne wspomnienia są często produkowane przez ważne instytucje społeczne, takie jak telewizja²¹, na tyle intensywnie, że stają się – jak określił to zespół badający brytyjską pamięć popularną – „wspomnieniami dominującymi”. Dlatego pojęcie „pamięci popularnej” nie powinno być rozumiane w kategoriach świadomości transcendentalnej ani nawet poststrukturalistycznego pojęcia „oporu”; pamięć popularna zanurzona jest w wiedzy dystrybuowanej przez główne instytucje społeczne²².

Pomimo tego, że przywołana powyżej wypowiedź Lynn Spigel odwołuje się głównie do historii amerykańskiej telewizji i przywoływanych w niej wizerunków kobiet (kultywowanych w dyskursie pamięci zbiorowej m.in. dzięki częstym i chętnie oglądanym powtórkom seriali telewizyjnych), to zawartą w niej myśl bez wątpienia powinno się uznać za kluczową w prowadzonym przeze mnie wywodzie. Badaczka zauważa bowiem, że obrazy, (re)produkowane przez przekazy audiowizualne, odgrywają zasadniczą rolę w konstruowaniu łącznego dla większości ludzi modelu doświadczeń, wiedzy oraz wspomnień, przyczyniając się tym samym do utrwalania (a niekiedy też budowania) funkcjonujących społecznie stereotypów, poglądów bądź też schematów poznawczych. Nietrudno więc dojść do wniosku, że podobna właściwość będzie również towarzyszyć wybranym przeze mnie produkcjom filmowym, których popularność (lub ich medialny rozgłos) stała się jednym z podstawowych powodów ukonstytuowania się specyficznego portretu służb specjalnych, charakteryzującego przestrzeń polskiej pamięci zbiorowej.

Pasikowski

Rozważania na temat fenomenu twórczości filmowej Władysława Pasikowskiego można by uznać za zbędne w strukturze niniejszego artykułu. W polskim piśmiennic-

²⁰ By ponownie zacytować słowa niemieckiej badaczki: „Pamięć zbiorowa jest nie do pomyślenia bez mediów. Już społeczne kształtowanie pamięci indywidualnej (...) w znacznym stopniu opiera się na zjawiskach medialnych: *memory talk* matki z jej małym dzieckiem, komunikacja w kręgach rodzinnych, znaczenie fotografii dla wspomaganej przez media (re)konstrukcji dawnych przeżyć, wpływ mediów masowych na formowanie się schematów i wzorców narracyjnych, stosowanych do kodowania własnych doświadczeń życiowych itd. W okolicznościach społecznych i kulturowych (...) ustanowienie i cyrkulacja wspólnej wersji przeszłości oraz wiedzy na ten temat stają się możliwe dopiero dzięki mediom – dzięki oralności i piśmienności, które są prastarymi i podstawowymi mediami służącymi do utrwalania mitów fundacyjnych dla kolejnych pokoleń; dzięki drukowi, radiu, telewizji i Internetowi, które transmitują wersje przeszłości danej społeczności w dalszych kręgach społeczności; i wreszcie dzięki mediom symbolicznym jak pomniki, wokół których odbywają się praktyki pamięci zbiorowej, często tej zrytualizowanej”. Tamże, s. 214.

²¹ Pośród ważnych instytucji społecznych, nieustannie (re)produkujących wspomnienia, można wymienić również kino.

²² L. Spigel, *Od wieków ciemnych do złotego wieku: pamięć kobiet a seriale telewizyjne*, tłum. M. Michowicz, w: *Film i historia. Antologia*, I. Kurz (red.), Warszawa 2008, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, s. 316.

twie można odnaleźć dużą liczbę opracowań poświęconych wczesnej filmografii autora *Pokłosa* (2012), w których dzieła filmowe reżysera zostały rozpatrzone z wielu rozmaitych perspektyw badawczych (wśród nich można wymienić genderową optykę, jaką zaproponowały m.in. Grażyna Stachówna, Ewa Mazierska oraz Małgorzata Radkiewicz²³). Nic w tym dziwnego – Władysław Pasikowski należy bowiem do ścisłego grona filmowców okresu przełomu '89, którzy, chyba jak nikt inny, rozumiejąc specyfikę ówczesnych czasów, w swojej pracy twórczej sięgnęli po wzorce amerykańskiej kinematografii gatunkowej, by następnie przeszczepić je na polski grunt, tworząc tym samym podwaliny nurtu określanego mianem kina bandyckiego²⁴. Wykorzystane przez nich reguły zachodnich dzieł filmowych o jednoznacznie sensacyjnym charakterze (film akcji, film gangsterski, film policyjny itp.) okazały się szczególnie trafnym wyborem sposobu prowadzenia narracji filmowej, której kanwa – niemal w każdym z powstających wówczas obrazów – została osnuta wokół problemów samowolnej w istocie rzeczywistości okresu transformacji ustrojowej. Nie może więc dziwić, że kino bandyckie – wychodząc naprzeciw oczekiwaniom widzów, obeznanych już ze schematami hollywoodzkich produkcji filmowych oraz domagających się od filmów zupełnie nowych, aktualnych tematów – spotkało się z ogromnym społecznym odzewem, stanowiąc przy tym jeden z najciekawszych przykładów zrozumienia zadań, przed jakimi powinna stanąć kinematografia w czasach gospodarki wolnorynkowej.

Jako wynik tego „oddźwięku” powstały dwa filmy Władysława Pasikowskiego: *Psy* (1992) oraz *Psy 2. Ostatnia krew* (1994), które z chwilą ekranowego debiutu okazały się komercyjnym i frekwencyjnym sukcesem²⁵ (podbudowanym zresztą zauważalną kampanią reklamową, o czym mogą świadczyć m.in. plakaty drukowane w kolejnych numerach „Filmu” i „Kina”). Były one także szeroko komentowanym na łamach prasy zjawiskiem, prowokującym recenzentów do zadawania pytań o istotę polskiego kina (jak również o to, czy aby na pewno krajowa twórczość filmowa podąża we właściwym kierunku)²⁶. Po latach natomiast – wbrew wątpliwościom towarzyszącym początkowej recepcji – analizowane dzieła filmowe stały się nader chętnie przypominanym tekstem kultury (bezdyskusyjnie mieszczącym się w annałach historii rodzimej twórczości filmowej), który w opinii większości krytyków przyjął wręcz postać pewnego rodzaju metafory „mentalnego krajobrazu” transformującego się państwa²⁷. Co więcej, *Psy* w dalszym ciągu cieszą się niesłabnącą popularnością wśród kolejnych pokoleń odbiorców, uzyskując tym samym status dzieła kultowego, którego niewątpliwa siła oddziaływania

²³ Zob. G. Stachówna, *Suczka, Cycophon, Faustyna i inne kobiety w polskim filmie lat dziewięćdziesiątych*, w: *Gender w humanistyce*, M. Radkiewicz (red.), Kraków 2001, Rabid; E. Mazierska, *Pogrążony w kryzysie. Portret mężczyzny w polskim kinie postkomunistycznym*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 43, s. 182–195; M. Radkiewicz, „*Młode wilki*” polskiego kina. *Kategoria gender a debiuty lat 90.*, Kraków 2006, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. Warto nadmienić, że żadna z wymienionych powyżej publikacji nie została w całości poświęcona twórczości Władysława Pasikowskiego, niemniej jednak wizerunki kobiet i mężczyzn, jakie zostały opisane w filmach autora *Krolla* (1991), odgrywają w nich istotną rolę.

²⁴ Zob. m.in. T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 566–570.

²⁵ *Psy* obejrzało w kinach kilkaset tysięcy widzów, co – zważywszy na czasy transformacji ustrojowej – stanowiło olbrzymią liczbę. Co więcej, film był również chętnie wypożyczany z wypożyczalni kaset wideo (cieszył się także ogromną popularnością w tzw. pirackim obrocie). Jeśli doliczyć do tego współczesny odbiór, możliwy dzięki telewizyjnym powtórkom, wydaniom DVD oraz obecności tytułu w internecie, recepcja dzieła zaczyna wydawać się prawdziwie imponująca.

²⁶ Na temat ówczesnej recepcji *Psów* można przeczytać m.in. w: B. Giza, *Po przełomie 1989 roku. Polska krytyka filmowa wobec „Psów” Władysława Pasikowskiego*, w: *Polskie kino popularne*, P. Zwierchowski, D. Mazur (red.), Bydgoszcz 2011, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, s. 187–192.

²⁷ Zob. M. Adamczak, *Globalne Hollywood...*, s. 282–285.

wpłynęła nawet na kształt współczesnego języka²⁸. Warto w tym miejscu przywołać słowa Bożeny Janickiej, która w artykule *1992: Lista Macierewicza. „Psy”* tak oto scharakteryzowała rzeczywistość utrwaloną na taśmach analizowanych produkcji filmowych (recenzja autorki dotyczy, co prawda, wyłącznie pierwszej części dyptyku, niemniej jednak ukazaną w niej atmosferę można bez trudu odnieść również do kontynuacji *Psów*):

Ubecy palący teczki z aktami i kpiący w żywe oczy z przedstawicieli nowej władzy, weryfikacja byłych funkcjonariuszy służb specjalnych, którzy mają przeistoczyć się w szanowanych policjantów, skorumpowani, pewni swej bezkarności prokuratorzy, nieprzygotowana do walki z nowymi formami przestępczości policja kryminalna – wszystko krzyczało z ekranu: przecież to prawda! W takim świecie próbuje się poruszać Franc Maurer, wczorajszy ubek, kreujący się na twardziela (dawniej jego koledzy powiedzieliby: na gieroja), lecz w istocie zdezorientowany, niepewny, może nawet pod maską cynizmu dość zrozpaczony. I ta oto figura, na ekranie obdarzona luzackim wdziękiem i „drapieźnym uśmiechem” Bogusława Lindy, otrzymała prawo, by drwić nie tylko z siebie, ale i z nas. Więcej: z naszych świętości. Najbardziej wzburzyła bowiem scena, w której ubecy, śpiewając refren pieśni o Janku Wiśniewskim („Janek Wiśniewski padł”) parodiują ten fragment „Człowieka z żelaza”, kiedy robotnicy niosą na drzwiach zabitego kolegę, która to scena odtwarzała przecież wydarzenia rzeczywiste²⁹.

W opisanym przez recenzentkę świecie *Psów* Pasikowskiego znalazło się także miejsce dla nowo powstającego wówczas Urzędu Ochrony Państwa, którego wizerunek nieznacznie odbiegał od specyficznego klimatu przedstawionej w filmie codzienności. Kształtujące się zręby nowej państwowości (i to na każdym jej poziomie) zostały ukazane jako – w dużym stopniu – zależne od struktur odchodzącego w przeszłość ustroju, równocześnie przenosząc ze sobą do budującej się współczesności wiele dawnych przyzwyczajęń. Interpretację tę potwierdzają choćby postacie kapitana Tadeusza Stopczyka (granego przez Edwarda Linde-Lubaszankę) oraz majora Walendy (w tę rolę wcielił się Jan Machulski) – dowódców Służby Bezpieczeństwa wpłątanych w akcję palenia teczek, którzy po przejściu weryfikacji znajdują dla siebie miejsce w nowo utworzonym UOP-ie. Nie oznacza to jednak, że charakterystyczne dla nich dotychczas modele zachowań uległy jakiegokolwiek zmianie. Dla bohaterów ukazanych w *Psach 2. Ostatniej krwi* w dalszym ciągu nieobce są: pijaństwo, stosowanie przemocy, szantaż, korupcja, kumoterstwo oraz prowadzenie osobistych rozgrywek. Na tym tle przeciętnie wypadają również przedstawiciele nowej władzy, próbujący jednoznacznie zanegować nieodpowiadające im reguły wcale nie tak odległej rzeczywistości. Taką właśnie osobą jest m.in. major Stanisław Bień (grany przez Aleksandra Bednarza) – człowiek niezbyt charyzmatyczny ani też błyskotliwy, który porzuca swoje wysokie stanowisko w UOP-ie, aby wspinać się po szczeblach ministerialnej kariery, poddając się przy tym mechanizmom obowiązujących go czasów. Nie powinno więc dziwić, że w świecie opartym na przedstawionych wyżej zwyczajach prawdziwie szlachetną postacią może się wydawać jedynie były esbek, Franciszek „Franz” Maurer (w tej roli

²⁸ Między innymi: *Bo to zła kobieta była, Ty stara dupa jesteś czy Nie chce mi się z tobą gadać*.

²⁹ B. Janicka, *1992: Lista Macierewicza. „Psy”*, „Kino” 2002, nr 7–8, s. 12. Warto dodać, że wspomnianych przez badaczkę „obrazoburczych scen” w filmie było zdecydowanie więcej. Piszą o nich Mirosław Przylipiak i Jerzy Szyłak: *Pasikowski profanuje więc w „Psach” najświętsze symbole „Solidarności” – męczeńską śmierć księdza Popieluszki, śmierć robotników w Grudniu 1970 roku, pamięć gdańskiego Sierpnia 1980, „przy okazji” niejako szydząc z innych symboli narodowych*. M. Przylipiak, J. Szyłak, *Kino najnowsze*, Kraków 1999, Znak, s. 183.

Bogusław Linda), którego motywacje – choć nieustannie oscylujące wokół własnych korzyści – zostały oparte na swoistym kodeksie honorowym³⁰. Należy przy tym zauważyć, że zaproponowana przez Władysława Pasikowskiego metoda kreacji głównego bohatera stanowiła wyraźne odwołanie do prawych, niemniej nieoczywistych i skonfliktowanych wewnętrznie „strażników porządku”, znanych powszechnie z wielu dzieł filmowych wpisujących się w dyskurs amerykańskiej kinematografii gatunkowej. Do przyczyn takiej decyzji w ciekawy sposób odniósł się m.in. Marcin Adamczak, który w wielokrotnie już przywoływanej publikacji pt. *Globalne Hollywood...* tak oto zinterpretował rozpatrywane w tym miejscu zagadnienie:

W schemat taki idealnie wpisuje się postać dawnego oficera SB. Gdyby bohaterem filmu miał być młody, bezkompromisowy, odważny i gorliwy funkcjonariusz dopiero co powstałego UOP, groziłoby to osunięciem się filmu w poetykę bliską kinu socrealistycznemu. Stąd postać taka, grana przez Pazurę, pojawiła się tylko jako zabawny kontrapunkt dla Maurera³¹.

Pewną, choć nie zasadniczą, zmianę wizerunku służb specjalnych przyniósł inny film tegoż reżysera, zbudowany na regułach kina szpiegowskiego oraz wojennego. Mowa o *Operacji Samum* z 1999 r., obrazie opowiadającym o „autentycznej”³² akcji polskiego wywiadu przeprowadzonej w Iraku dziewięć lat wcześniej (w przededniu operacji „Pustynna Burza”). Produkcja spotkała się z niemałym zainteresowaniem społecznym, do czego przyczynił się m.in. fenomen cieszącego się wówczas w Polsce olbrzymią popularnością autora ścieżki dźwiękowej dzieła, bałkańskiego kompozytora i showmana Gorana Bregovića³³. Co więcej, w nagraniach brała udział będąca wówczas u szczytu sławy Kayah; przygotowana przez muzyków piosenka pt. *Śpij kochanie, śpij*, mająca za zadanie promować *Operację Samum*, szturmem zdobyła listy przebojów, stając się równocześnie zapowiedzią wspólnej płyty artystów (na której znalazła się także kompozycja pt. *Trudno kochać*, rozpoczynająca omawiany film). Niespotykany sukces albumu (warto dodać, że data jego wydania wyprzedziła premierę kinową dzieła Pasikowskiego³⁴) był następnie rozwijany za pomocą serii występów telewizyjnych oraz koncertów, co bez wątpienia rozbudziło jeszcze większe zaciękanie opisywaną produkcją filmową.

Powróćmy jednak do analizy obrazu *Operacji Samum*. Cezary Wiśniewski tak oto pisał o nim na łamach „Filmu”:

Tajemniczość służy teraz promocji. Z czołówki zniknęły nazwiska scenarzystów, reżyser Pasikowski nie przyszedł na konferencję prasową, nie udziela wywiadów. A wszystko po to, aby widzowie poszli na „Operację” w przekonaniu, że dotknęli tajemnic wywiadu, nieznanych, ale decydujących o losach państwa. Dobrze się to sprzedaje. W „Operacji Samum” Amerykanie oferują

³⁰ Udaną analizę postaci Franciszka „Franza” Maurera proponuje G. Stachówna, *Dawcy szczęścia. Charzytmatyczni bohaterowie filmowi*, „Dialog” 2005, nr 9, s. 87–90.

³¹ M. Adamczak, *Globalne Hollywood...*, s. 269.

³² Pomimo oparcia fabuły filmu na prawdziwej historii, *Operacja Samum* przedstawia jedynie „artystyczną wizję” zdarzeń (m.in. z powodu braku dostępu do oficjalnej dokumentacji), przyczyniając się tym samym do skonstruowania „publicznego” – choć całkowicie wyobrażonego – wizerunku akcji.

³³ Należy nadmienić, że Goran Bregović jest również autorem ścieżek dźwiękowych m.in. do filmów Emira Kusturicy.

³⁴ Album pt. *Kayah i Bregović* został wydany 12 kwietnia 1999 r. (zob. <http://muzyka.onet.pl/pop/kayah-i-bregovic-kayah-i-bregovic/9w0sg> [dostęp: 26 VIII 2013]). *Operacja Samum* natomiast zadebiutowała na ekranach kin 7 maja tegoż roku, zob. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/127635> [dostęp: 26 VIII 2013].

redukcję naszych długów (...), sugeruje się również, że oglądamy jakby pierwszy bilet wstępu (w 1990 roku!) do NATO. Włóżmy to między bajki.

Akcja filmu jest standardem obrazów szpiegowskich. Wywiad pod dowództwem aktora Tadeusza Huka wspólnie z Amerykanami, których szefem jest sam Jerzy Skolimowski, i Mosadem (godny Gustaw Holoubek), niesłuchanie profesjonalnie montują tytułową operację, używając byłego asa tego wywiadu jako nieświadomą przynętę dla zmylenia policji dyktatora.

Na plakacie ów samotny Józef Mayer (Marek Kondrat) z bronią krótką maszeruje jako twardy mężczyzna. Na ekranie idzie on wprost na celujących do niego trzech przeciwników, którzy tak zbaranieli, że zapomnieli strzelić, co źle się dla nich skończyło³⁵.

Nietrudno zatem dojść do wniosku, w kontekście przywołanego powyżej fragmentu recenzji C. Wiśniewskiego, że rzeczywistość przedstawiona w *Operacji Samum* w pierwszej kolejności powinna być rozważana (podobnie zresztą jak w przypadku omówionych w poprzednich akapitach *Psów*) w kategoriach jednoznacznie „męskiego świata”³⁶. Działaniom protagonistów towarzyszy, agentka Mossadu Karen Pierce (Anna Korcz), która początkuje intrygę skutkującą pojmaniem Pawła (granego przez Radosława Pazurę) – syna niezłomnego, choć chorego na serce, Józefa Mayera. Jak widać, zdecydowanie bliżej jej do postaci negatywnej, niż do kierujących się swoistym kodeksem honorowym głównych bohaterów. Nie oznacza to jednak, że przedstawieni w *Operacji Samum* wywiadowcy to wyłącznie jednostki o nieskazitelnym charakterze i nieposzlakowanej opinii. Przeciwnie, nadużywają oni alkoholu, zachowują się wulgarnie, są impulsywni oraz przeciętnie inteligentni, prowadzą indywidualne rozgrywki oraz spiskują przeciwko dawnym kolegom (choć w kluczowym momencie potrafią także wykazać się dużą lojalnością), budując tym samym obraz postaci nie do końca oczywistych moralnie. Mogą o tym świadczyć m.in. sylwetki Stanisława Kosińskiego (w tej roli Olaf Lubaszenko) i Edwarda Brońskiego (Bogusław Linda). O ile jednak stacjonujących w Iraku wywiadowców z łatwością można wpisać w poczet postaci pozytywnych, o tyle ich zwierzchnicy bezsprzecznie wyłamują się z tego schematu. Szczególnie dyskusyjnym bohaterem jest szef polskich służb wywiadowczych (grany przez Tadeusza Huka)³⁷, który dla zawodowego sukcesu (ale i – by oddać sprawiedliwość – dla finansowych oraz politycznych korzyści państwa) decyduje się na wplątanie w ryzykowną grę Józefa Mayera, swojego byłego współpracownika. Co więcej, w opisaney w filmie codzienności UOP-u nietrudno także trafić na ślady m.in. takich „wartości”, jak: szantaż, niewygodna przeszłość, zakulisowe rozdania oraz jednostkowe decyzje, które to elementy niewątpliwie potwierdzają nie do końca prawy kształt wspomnianej instytucji.

³⁵ C. Wiśniewski, *Nareszcie my!*, „Film” 1999, nr 6, s. 78.

³⁶ Na podobnym schemacie zostały także zbudowane pozostałe dzieła filmowe w reżyserii Władysława Pasikowskiego, pośród których można wymienić: *Demony wojny wg Goi* (1998), *Reich* (2001) oraz serial telewizyjny pt. *Glina* (2003–2008).

³⁷ Postać szefa polskich służb wywiadowczych była wzorowana na sylwetce gen. Gromosława Czempieńskiego, który dowodził autentyczną akcją w Iraku. Warto nadmienić, że gen. Czempieński, pomimo wcześniejszych – by użyć eufemizmu – wątpliwości, objął funkcję konsultanta merytorycznego *Operacji Samum*. Zob. <http://www.film Polski.pl/fp/index.php/127635> [dostęp: 26 VIII 2013].

Ekstradycja

W nurt kina bandyckiego bez trudu można również wpisać *Ekstradycję* (1995)³⁸ – sześciuodcinkowy serial w reżyserii Wojciecha Wójcika, emitowany od 9 listopada 1995 r. w czwartki³⁹ na antenie pierwszego programu Telewizji Polskiej. Co ciekawe, telewizyjna premiera serialu, którego sukces przyczynił się do zrealizowania kolejnych jego serii⁴⁰, została poprzedzona wcześniejszym debiutem pierwszego sezonu omawianej produkcji filmowej na rynku wideo. Za kanwę utworu (choć potraktowaną w nad wyraz mało dosłowny sposób) posłużyła głośna wówczas książka pt. *Święte wilki*⁴¹ autorstwa Witolda Łagowskiego (ps. Witold Horwath), który następnie stał się także współtwórcą scenariusza serii. *Ekstradycja* – zarówno w jej telewizyjnej, jak i „kasetowej” odsłonie⁴² – spotkała się z niezwykle entuzjastycznym przyjęciem wśród publiczności, co zaowocowało wkrótce powstaniem kolejnych sezonów serialu⁴³. Produkcja doczekała się również licznych wydań na płytach DVD (jest także obecna w tzw. obiegu internetowym), funkcjonując powszechnie jako swoisty „fantazmat” (nie tylko) twórczości telewizyjnej lat 90. XX wieku. Warto przywołać wypowiedź Wojciecha Orlińskiego, który w recenzji pt. *Kobieta to zwierzę?* tymi oto słowami przedstawił charakter analizowanego serialu:

W odróżnieniu od swoich kolegów⁴⁴, Wójcik dba o nadanie „Ekstradycji” choćby powierzchownego prawdopodobieństwa do prawdziwych wydarzeń. W tle serialu obserwujemy autentyczne sensacje z pierwszych stron polskich gazet. Wymuszanie haraczy na warszawskiej Starówce, tajemnicze helikoptery przelatujące nad naszą wschodnią granicą, porachunki między podwarszawskimi gangami, aresztowanie ambasadora przemycającego heroinę czy wreszcie ekstradycja Bogatina (której serial zawdzięcza swój tytuł) – wszystko to spleta się w jeden misterny spisek, którego poszczególne ślady zajadłe tropi dzielny komisarz Halski (Marek Kondrat)⁴⁵.

Wyraźnie zatem widać, że konstrukcja świata przedstawionego w *Ekstradycji* nie odbiega znacznie od schematów fabularnych, jakie można dostrzec chociażby w amerykańskich produkcjach telewizyjnych, opartych na kryminalnych bądź też policyjnych regułach gatunkowych. Codziennosc, ukazana w serialu, została jedynie „dopasowana” do polskich realiów, przyjmując tym samym formę pewnej aktualności z powodu odniesień do wiadomości publikowanych wówczas na pierwszych stronach gazet. Fabuła omawianej produkcji telewizyjnej oscyluje więc przede wszystkim wokół narkotykowo-mafijnej zagadki, w której rozwiązaniu – ramię w ramię, lecz niekoniecz-

³⁸ Prócz *Ekstradycji* widzowie Telewizji Polskiej mogli obejrzeć również *Ekstradycję 2* (1997) oraz *Ekstradycję 3* (1999).

³⁹ Należy podkreślić, że czwartkowa emisja kolejnych odcinków serialu była ukłonem w stronę dnia emisji Teatru Sensacji „Kobra”.

⁴⁰ Zob. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/126280> [dostęp: 26 VIII 2013].

⁴¹ W. Horwath, *Święte wilki*, Warszawa 2002, Wydawnictwo Wodnika; Milanówek 2002, „Warsztat Specjalny”.

⁴² Warto dodać, że w niektórych wypożyczalniach wprowadzono nawet zapisy na kasyety wideo z poszczególnymi odcinkami *Ekstradycji*, a koszt ich wypożyczenia przekraczał niekiedy cenę pozostałych hitów. Zob. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/126280> [dostęp: 26 VIII 2013].

⁴³ Informacje umieszczone w niniejszym akapicie podają m.in. za: T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 569–570; M. Maciej, *Ekstradycja po polsku*, „Film” 1993, nr 11, s. 82.

⁴⁴ Autor odwołuje się tutaj do pozostałych reżyserów filmowych (z Władysławem Pasikowskim na czele), których twórczość można wpisać w nurt tzw. kina bandyckiego.

⁴⁵ W. Orliński, *Kobieta to zwierzę?*, „Polityka” 1995, nr 47, s. 67.

nie z przyjaznym nastawieniem – uczestniczą policjanci oraz funkcjonariusze UOP. Tym razem jednak wizerunek pracowników Urzędu Ochrony Państwa – by ponownie odwołać się do rzeczywistości *Psów* zaproponowanej przez Władysława Pasikowskiego – został przedstawiony jako zdecydowanie mniej radykalny, choć w dalszym ciągu niepozbawiony nieoczywistych tonów. W poszczególnych odcinkach *Ekstradycji* pojawiają się więc tak różnorodni bohaterowie, jak m.in.: współpracujący z mafią, skorumpowany członek kierownictwa UOP – Andrzej Szawłowski (Wojciech Wysocki); wyniosły, niemniej lojalny wobec dawnego kolegi (komisarza Olgierda Halskiego) szef Urzędu Ochrony Państwa – Jerzy Szawłowski (Krzysztof Kolberger) czy też przyjacielski i prawy, lecz niedoświadczony partner Halskiego – Kamil Zybortowicz (Tomasz Kozłowicz). Nietrudno zatem stwierdzić, że wyłaniający się z serialu obraz powyższej instytucji został zbudowany na swoistym wielogłosie, uniemożliwiającym klasyfikację zachowań sportretowanych postaci według jednego, wspólnego wszystkim klucza. Rozliczne „pęknięcia”, które jednak pojawiają się i w wizerunku Urzędu Ochrony Państwa, i policji, o czym świadczy m.in. postać Wąsika (Ryszard Radwański), funkcjonariusza działającego na usługach mafii, niosą ze sobą niezbyt pozytywną pointę⁴⁶.

Ekipa

Zrealizowany dwanaście lat później serial telewizyjny pt. *Ekipa* (2007) w reżyserii Agnieszki Holland, Magdaleny Łazarkiewicz, Kasi Adamik i Borysa Lankosza nie osiągnął, niestety, tak imponującej popularności, jak opisane powyżej produkcje filmowe. Zmniejszająca się z odcinka na odcinek oglądalność serii jednoznacznie podpowiada, że *Ekipa* nie spotkała się z wielkim zainteresowaniem widzów stacji telewizyjnej Polsat (choć przed ekranami telewizorów za każdym razem zasiadało wówczas od miliona do dwóch milionów osób)⁴⁷, na której antenie zadebiutowała 13 września 2007 r.⁴⁸ Trudno jednak precyzyjnie ocenić, jak wielką estymą *Ekipa* cieszyła się wśród publiczności, śledzącej losy poszczególnych bohaterów serialu z wydań płytowych, gdyż telewizyjna emisja każdego z odcinków została poprzedzona o tydzień wcześniejszą premierą na nośniku DVD, możliwym do nabycia co piątek w ramach „Biblioteki Gazety Wyborczej” (była to pewnego rodzaju dystrybucyjna nowość)⁴⁹. Produkcję można obecnie bezpłatnie obejrzeć w serwisie Ipla.tv⁵⁰ oraz w mniej oficjalnym obiegu internetowym. W dalszym ciągu natomiast ożywiona recepcja dzieła na łamach piśmiennictwa czy też „blogosfery”⁵¹ sugeruje, że zaproponowane przez reżyserki i scenarzystów serii (Dominika W. Rettingera i Wawrzyńca Smoczyńskiego) przeniesienie reguł amerykańskich nowych seriali (znanych m.in. z HBO) na polski grunt okazało się zabiegiem nad wyraz trafnym, bo – choćby – szeroko komentowanym.

Czternastoodcinkowa *Ekipa* (wykorzystująca schemat *political fiction*) opowiada o pierwszych miesiącach rządów premiera Konstantego Turskiego (w tej roli Marcin

⁴⁶ Należy nadmienić, że podobny, wielogłosowy obraz Urzędu Ochrony Państwa można również dostrzec w kolejnych sezonach *Ekstradycji*.

⁴⁷ Zob. <http://www.wirtualnemedial.pl/arttykul/serial-political-fiction-polsatu-nie-porwal-widzow> [dostęp: 27 VIII 2013].

⁴⁸ Zob. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/1218627> [dostęp: 27 VIII 2013].

⁴⁹ Zob. <http://wyborcza.biz/biznes/1,101562,4404153.html> [dostęp: 27 VIII 2013].

⁵⁰ Zob. <http://www.ipla.tv/Seria/5001736-Sensacyjny/832-Ekipa> [dostęp: 27 VIII 2013].

⁵¹ Należy dodać, że debiutowi serialu towarzyszyło powstanie fikcyjnego bloga premiera Konstantego Turskiego, który można było śledzić pod adresem: www.konstantyturski.pl (strona nieaktywna).

Perchuć), który będąc bezpartyjnym, mieszkającym w Zamościu profesorem ekonomii, niespodziewanie dla wszystkich zostaje powołany na urząd Prezesa Rady Ministrów po tym, jak jego poprzednik, Henryk Nowasz (Janusz Gajos), opuszcza stanowisko⁵² z powodu (potencjalnie) odnalezionych przez opozycję teczek dowodzących jego współpracy z SB⁵³. Konstanty Turski (tzw. człowiek spoza kręgu władzy) pełni powierzone mu zadanie w niezwykle prawy, roztropny i charyzmatyczny sposób, wkrótce stając się prawdziwym mężem stanu, cieszącym się zaufaniem nie tylko swojej tytułowej ekipy (towarzyszących mu w codziennych działaniach pracowników kancelarii), ale również obywateli całego kraju. Co ciekawe, telewizyjny (i płytowy) debiut serialu zbiegł się w czasie z kampanią poprzedzającą wybory parlamentarne z 2007 r., wpisując się poniekąd w postulaty głoszone przez partię Donalda Tuska (warto podkreślić podobieństwo pomiędzy nazwiskami Turski i Tusk). Tym samym *Ekipa* przyjęła postać pewnego rodzaju materiału agitującego (co nie przekreśla sprawności realizacyjnej i przemyślanej koncepcji scenariusza), mającego na celu „unaocznic” możliwość wprowadzenia w polskiej polityce daleko idących zmian. Niniejszej inspiracji nie ukrywa zresztą Kasia Adamik, która w wywiadzie udzielonym Agnieszce Wiśniewskiej w 2011 r. jednoznacznie stwierdziła:

Ekipa zrodziła się z poczucia obywatelskiej odpowiedzialności. W kraju rządzieli Kaczyńscy, było wyjątkowo parszywie, ludzie z mojej generacji przestali interesować się polityką. Moi znajomi nie rozmawiali o polityce, bo uznawali, że nie ma o czym. Nie było też widać żadnej alternatywy. Chcieliśmy pokazać, że tak być nie musi. I chyba się udało – miałyśmy wpływ na to, jak się potoczyły losy kraju. (...) Nie wszystkie tematy poruszane w serialu były sztandarowymi tematami PO, ale PO było alternatywą dla tego, co się wtedy działo, dla totalnej prawicowości, braku tolerancji. Myślę też, że wielu polityków obejrzało *Ekipę*. Czasem, jak widzimy jakieś przemówienie, to myślimy sobie: O, prawie jak w naszym serialu⁵⁴.

Podstawową strategię twórców *Ekipy* stanowiła więc konieczność stworzenia fikcyjnej (choć prawdopodobnej i osadzonej w rzeczywistości) opowieści ukazującej pewne niedociągnięcia w możliwych sposobach funkcjonowania państwa, które to zagadnienia stawały się następnie głównym tematem poszczególnych odcinków analizowanego serialu. Za jeden z ciekawszych wątków można zatem uznać historię funkcjonariuszki Agencji Bezpieczeństwa Wewnętrznego por. Joanny Sarnowskiej (granej przez Magdalenę Popławską), pomagającej – z racji jej psychologicznego wykształcenia – zebrany w sztabie kryzysowym przedstawicielom rządu oraz policji w negocjacjach z neofaszystowskimi terrorystami, którzy zaatakowali organizowany w Pułtusku międzynarodowy festiwal młodzieżowy. Po zatrzymaniu inicjatora napadu Jana Bednarka (w tej roli Andrzej Konopka) kobieta kieruje śledztwem prowadzonym przez ABW, a do jej obowiązków należy m.in. przesłuchiwanie terrorysty w siedzibie instytucji. W trakcie jednego z wywiadów mężczyzna umyślnie uderza głową w kaloryfer akurat w chwili, gdy Joanna Sarnowska wymienia kasetę, na której nagrywane było przesłuchanie. Do mediów natychmiast przedostaje się informacja, że porucznik ABW torturowała przesłuchiwanego

⁵² Rezygnacja premiera została poprzedzona konstruktywnym wotum nieufności, który to wniosek złożyła partia Henryka Nowasza, by uniemożliwić oddanie władzy w ręce opozycji.

⁵³ Na temat niniejszego wątku można przeczytać w: K. Duniec, J. Krakowska, *Polskie kino...*, s. 240–241.

⁵⁴ K. Adamik, *Ekipa, czyli polityka idealna*, rozm. A. Wiśniewska, w: *Seriale. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2011, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, s. 189.

(potwierdzona obdukcją lekarską i zdjęciem, które „przeciekło” do telewizji oraz prasy), co skutkuje zatrzymaniem kobiety, dyscyplinarnym zwolnieniem z zajmowanego przez nią stanowiska oraz ujawnieniem jej wizerunku i danych osobowych. Co interesujące, nagranie z drugiej kamery, które mogłoby udowodnić niewinność Sarnowskiej, znika w „niewyjaśnionych” okolicznościach. Wkrótce okazuje się, że kasety przejął funkcjonariusz ABW mjr Łociuk (Marek Lewandowski), który – za korzyści finansowe i pod okiem dziennikarzy (choć targany wcześniejszymi wyrzutami sumienia) – oddaje dowód w ręce rzecznika rządu, Huberta Kowerskiego (Rafał Maćkowiak), tłumacząc jednocześnie, że kobiety nikt nie chciał – tu cytat – *wrobić*, było to bowiem działanie operacyjne (*W Polsce źle się dzieje* – mówi na koniec). Zaprezentowana powyżej sytuacja jednoznacznie podpowiada, że ukazana w serialu Agencja Bezpieczeństwa Wewnętrznego to instytucja wewnętrznie niespójna, w której widoczne są wyraźne (partyjne⁵⁵) naciski oraz tarcia.

Należy również dodać, że w *Ekipie* oprócz obrazu ABW, reprezentowanego m.in. przez historię Joanny Sarnowskiej, pojawiają się także inne wizerunki pracowników służb specjalnych, np. postać mjr. Romana Wilka (Sławomir Orzechowski), skompromitowanego (i skorumpowanego) agenta Wojskowych Służb Informacyjnych, bezpośrednio zaangażowanego w intrygę związaną z (prawdopodobnym) odnalezieniem teczki Henryka Nowasza. Ponadto piąty odcinek serialu został poświęcony sylwetce Marii Stańczyk (w tej roli Sylwia Nowiczewska), poszukującej za pośrednictwem mediów pomocy w odnalezieniu jej męża, który, według niej, wyjechał do pracy kontraktowej do Syrii. Podczas poszukiwań okazuje się, że dane mężczyzny nie figurują w żadnej ewidencji. Kobieta nie wie, że jej małżonek był funkcjonariuszem wywiadu, który zginął w Iraku podczas akcji odbijania zakładników. Ujawnienie jego prawdziwego nazwiska zdekspirowałoby całą siatkę operacyjną, narażając jednocześnie życie pozostałych funkcjonariuszy wywiadu oraz ich rodzin. W trzynastym odcinku serialu pojawiło się natomiast odniesienie do służb wywiadowczych, które to prawdopodobnie inwigilowały ośrodek Społecznej Inicjatywy Ustawodawczej, przeciwnej stacjonowaniu polskich wojsk na Bliskim Wschodzie. Nietrudno więc dojść do wniosku, że ukazane w *Ekipie* różnorodne portrety służb specjalnych mają przede wszystkim za zadanie uprawdopodobnić fabułę serii, ujawniając przy tym ukryte na co dzień mechanizmy funkcjonowania państwa, przyczyniając się równocześnie do stworzenia ich „publicznego” (i z reguły w pełni wyobrażonego) wizerunku.

Twarzą w twarz

Na szczególną uwagę zasługuje także drugi sezon serialu *Twarzą w twarz* (2008) w reżyserii Patryka Vegi, którego pierwszy odcinek został wyemitowany 2 września 2008 r. na antenie stacji telewizyjnej TVN⁵⁶. Szeroko reklamowana produkcja była zapowiedzią jesiennej ramówki kanału i w opinii decydentów miała stać się jednym z telewizyjnych hitów. Warto podkreślić, że fenomen serialu – mowa również o pierwszym sezonie serii – został oparty przede wszystkim na powszechnie rozpoznawalnych wizerunkach Pawła Małaszyńskiego oraz Magdaleny Walach (w owym czasie sztandarowych gwiazd

⁵⁵ We wcześniejszych scenach Hubert Kowerski zastanawia się, kto mógł przejąć kasety z nagraniem. Dochodzi do wniosku, że musiał to być agent ABW współpracujący albo z neofaszystami, albo z jedną z opozycyjnych partii, której zależałoby na reorganizacji struktur Agencji Bezpieczeństwa Wewnętrznego.

⁵⁶ Zob. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/1222019> [dostęp: 28 VIII 2013].

TVN-u⁵⁷), którzy wcielili się w postacię Wiktora Waszaka i Marty Michalskiej (Waszak), głównych bohaterów *Twarz w twarz*. Należy również zwrócić uwagę na nazwisko reżysera, wspomnianego już Patryka Vegi, który, tworząc m.in. filmowego *Pitbulla* (2005), bez wątpienia wykazał się dużym zrozumieniem współczesnych, „okołopolitycznych” schematów fabularnych, pojawiających się często w zachodnich produkcjach filmowych i telewizyjnych oraz umiejętnością przeszczepienia ich na polski grunt. Serial spotkał się z umiarkowanym, choć zauważalnym, odzewem publiczności, co przyczyniło się do zrezygnowania z pomysłu realizacji trzeciego sezonu serii⁵⁸. Niemniej w dalszym ciągu pozostaje on w oficjalnej dystrybucji, by wspomnieć tylko o jego nieustannej obecności w formie DVD oraz na stronie serwisu TVNplayer.pl⁵⁹ (można go również obejrzeć w mniej oficjalnym obiegu internetowym). Magdalena Wakulewicz na łamach portalu Plejada.pl (korzystając z materiałów prasowych) w ten oto sposób pokrótce streściła fabułę omawianej produkcji telewizyjnej:

Druga seria serialu zaczyna się 5 lat po ostatnich wydarzeniach w rodzinie Waszaków. Marta i Wiktor (Magdalena Walach i Paweł Małaczyński) są szczęśliwymi rodzicami Tomka (Mikołaj Jasiński). Wiodą spokojne, poukładane życie w Polsce. Marta prowadzi dobrze prosperującą klinikę chirurgii plastycznej, Wiktor jest najlepszym specjalistą na rynku od zabezpieczeń bankowych i systemów alarmowych. Niespodziewanie z dnia na dzień zostają wplątani w misternie uknutą intrygę. Ktoś chce wykorzystać umiejętności Wiktora, aby odzyskać przemycone z Afganistanu diamenty warte miliony dolarów. Wiktor szantażem zostaje zmuszony do współpracy z przestępcami⁶⁰.

Druga seria *Twarz w twarz* została zatem oparta na sensacyjnych ramach gatunkowych, które nadały ton spokojnej od niedawna (biorąc pod uwagę wydarzenia opisane w pierwszym sezonie) egzystencji małżeństwa Marty i Wiktora Waszaków, włączając ich przy tym w sam środek kryminalnej afery. Z tego właśnie powodu perypetiom głównych bohaterów serialu – zainicjowanym porwaniem ich pięcioletniego syna Tomka (Mikołaj Jasiński) – nieustannie towarzyszą działania dwóch młodych, początkowo antagonizujących ze sobą funkcjonariuszy: policjantki Karoliny Klimczak (w jej postać wcieliła się Karolina Nolibrzak) oraz oficera Agencji Bezpieczeństwa Wewnętrznego Konrada Guca (granego przez Piotra Jankowskiego). Szczególnie interesująca wydaje się druga z wymienionych postaci, mężczyzna bowiem, chcąc wszelkimi dostępnymi mu sposobami pomóc w odnalezieniu dziecka i schwytaniu porywaczy – braci Pawła i Marcina Sikorskich (w tych rolach Marcin Perchuć oraz Michał Żurawiecki) – zupełnie niespodziewanie zostaje zwolniony z ABW za samowolne podejmowanie decyzji oraz brak postępów w śledztwie. Wkrótce okazuje się, że w to zdarzenie zamieszana jest także Służba Kontrwywiadu Wojskowego, która za pośrednictwem gen. Mariana Kempnińskiego (w tej roli Piotr Garlicki) wywiera personalne naciski, próbując tym samym utrudnić poszukiwania prowadzone m.in. przez policję i ABW. Jeden z porywaczy chłopca, Paweł Sikorski, ma wszak związek z przemytem diamentów (o co zresztą został

⁵⁷ Należy podkreślić, że na fali sukcesu pierwszego sezonu *Twarz w Twarz* Magdalena Walach wystąpiła w VII edycji TVN-owskiego *Tańca z gwiazdami*, w którym zwyciężyła.

⁵⁸ Zob. <http://wiadomosci.mediarun.pl/artukul/media-telewizja,nie-bedzie-trzeciej-serii-twarza-w-twarz,2193,4,4,1.html> [dostęp: 28 VIII 2013].

⁵⁹ Zob. <http://tvnplayer.pl/serie-online/twarza-w-twarz-odcinki,22/> [dostęp: 28 VIII 2013].

⁶⁰ M. Wakulewicz, „*Twarz w twarz*” 2 na DVD (tekst oparty na materiałach prasowych TVN), <http://m.onet.pl/rozrywka/plejada,6d8f7> [dostęp: 28 VIII 2013].

niesłusznie oskarżony), za którym to bezpośrednio stoi szef SKW, wspomniany gen. Kempiański. Generał za wszelką cenę pragnie nie dopuścić do ujawnienia prawdziwego przebiegu całego proceduru, posuwając się nawet do zabójstwa szefa ABW, gen. Antoniego Marczewskiego (Jan Monczka), który jest w posiadaniu płyty DVD z nagraniem (dostarczonym mu przez Konrada i Karolinę), stanowiącym jednoznaczny dowód winy mężczyzny. Nietrudno zatem stwierdzić, że Służba Kontrwywiadu Wojskowego w drugim sezonie *Twarzą w twarz* przywdziała maskę zdecydowanie negatywnego bohatera, funkcjonując w konstrukcji serialu jako przestrzeń osobistych korzyści, niegodziwych zachowań i samowolnych działań, których to „macki” ogarnęły również struktury pozostałych instytucji.

Essential Killing

Wydaje się, że nagrodzony w 2010 r. podczas Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Wenecji⁶¹ film pt. *Essential Killing* (2010) w reżyserii Jerzego Skolimowskiego właściwie nie powinien znaleźć się w niniejszym zestawieniu. Polskich służb specjalnych w nim bowiem nie ma... A może jednak są, tylko wyobrażone? Zanim przejdę do próby wyjaśnienia powyższej wątpliwości, pozwolę sobie przytoczyć opis filmu, który w artykule pt. *Essential Killing – filmowa esencja koszmarnej baśni* zaproponowała Aleksandra Drzał-Sierocka:

Essential Killing to film bardzo niejednoznaczny, pełen wewnętrznych sprzeczności i trudny do rozszyfrowania, mimo prostej fabuły, która została w nim opowiedziana. Oto gdzieś na Bliskim Wschodzie schwymano jeńca i przywieziono go do jednego z krajów Europy Środkowej. Trwa mroźna zima. Na jednym z oblodzonych zakrętów samochód przewożący więźniów wpada w poślizg i stacza się ze skarpy. Bohaterowi udaje się wydostać i uciec. Rozpoczyna się pościg za zbiegiem. Tyle wiemy – tylko tyle⁶².

Podane przez badaczkę lapidarne streszczenie obrazu wbrew pozorom całkowicie oddaje przewrotny charakter analizowanej produkcji filmowej. Konstrukcja *Essential Killing* została oparta na znacznej redukcji środków filmowych, które – w klasycznych opowieściach zbudowanych na „paragatunkowym” schemacie filmu o pościgu – mogłyby pomóc w jednoznacznej rekonstrukcji świata przedstawionego (i wynikających zeń podziałów). Pomimo braku wyraźnych informacji na temat tożsamości głównego bohatera, miejsca akcji i powodów zawiązania intrygi – to pustynne krajobrazy, amerykańscy żołnierze oraz swoiste echa języka polskiego⁶³, które pojawiają się w opisywanym dziele filmowym, podpowiadają możliwość bardziej konkretnej (choć niebędącej zamiarem autora) interpretacji. Taki właśnie sposób odczytania *Essential Killing* zasugerował Krzysztof Świrek, który w recenzji opublikowanej na łamach magazynu „Film” tymi oto słowami opisał fabułę niniejszego obrazu:

⁶¹ Film zdobył Nagrodę Specjalną Jury oraz nagrodę za najlepszą rolę męską dla Vincenta Gallo. Zob. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/1225044> [dostęp: 29 VIII 2013].

⁶² A. Drzał-Sierocka, „*Essential Killing*” – *filmowa esencja koszmarnej baśni*, w: *Artystyczne poszukiwania Jerzego Skolimowskiego*, M. Sokolowski (red.), Olsztyn 2011, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, s. 191.

⁶³ Film jest niemal całkowicie pozbawiony dialogów. Międzynarodowy charakter produkcji sugeruje również, że wykorzystany w kilku zaledwie scenach *Essential Killing* język polski – mogący poniekąd dać świadectwo o miejscu akcji – powinno się traktować jako pewnego rodzaju „znaczenie ukryte”, nie do końca czytelne dla zagranicznego widza.

Pierwsze sceny „Essential Killing”, najnowszego filmu Jerzego Skolimowskiego, rozgrywają się w Afganistanie. Trwa tajna operacja, osłaniany przez helikopter żołnierze przemierzają wawóz. Kiedy prerażony Afgańczyk (grany przez Vincenta Gallo) zabija idących w jego stronę żołnierzy, zostaje aresztowany, a następnie przerzucony do jednego z tajnych więzień CIA w Polsce. Tu udaje mu się zbiec z konwoju, ale jasne jest, że w obcym kraju trudno będzie przeżyć⁶⁴.

Co ciekawe, powyższe streszczenie to bezpośredni skutek doniesień na temat domniemanych amerykańskich więzień w Polsce, od dłuższego już czasu obecnych w mediach, ale także samej wypowiedzi Jerzego Skolimowskiego, zapytanego o inspiracje powstania analizowanej produkcji filmowej. Reżyser stwierdził, że artystyczny kształt filmu został oparty na swoistym autobiograficznym doświadczeniu, również mającym swe źródło m.in. w medialnych pogłoskach; podczas jednego z zimowych powrotów do domu, mieszczącego się na Mazurach w pobliżu Szczytna (ale i Starych Kiejkut oraz lotniska w Szymanach, miejsc powiązanych przez opinię publiczną z działalnością CIA, jego samochód wpadł w poślizg i o mały włos nie stoczył się ze skarpy. Powyższe zdarzenie posłużyło następnie twórcy za kanwę wymyślonej przez niego narracji – tą samą drogą mogły wszak jechać pojazdy przewożące więźniów do tajnych jednostek, trafiając przy tym na identyczną przeszkodę⁶⁵. Jerzy Skolimowski, co prawda, oponował równocześnie przeciw aż tak dosłownemu rozumieniu świata przedstawianego obrazu (w jego opinii film stanowi przede wszystkim pewien moralitet), niemniej jednak zdawał sobie sprawę, że „medialna wiedza”, w którą widz został uprzednio uzbrojony, może nieść zawężoną zdolność interpretacyjną, czego dowodzą chociażby słowa jednego z udzielonych przez tego autora wywiadów:

Film nie rozstrzyga kwestii, czy bohater jest terrorystą, czy nie. Dla mnie nie ma to znaczenia. Oczywiście uprzedzenia, z jakimi widz przyjdzie do kina, przeczytawszy wcześniej nawet najkrótszą wzmiankę na temat *Essential Killing* będą rzutowały na odbiór filmu. Jednak nie opowiadam się po którejkolwiek ze stron. Pokazuję walkę o przetrwanie – ani polityczną, ani apolityczną. Chciałbym, żeby widzowie, wolni od jakiegokolwiek z góry przyjętej oceny, spróbowali przeżyć razem z bohaterem jego drogę⁶⁶.

Pomimo tego, że obraz *Essential Killing* nie spotkał się z dużą frekwencją w kinach (jest to bowiem trudny, wysoce artystyczny i w pełni autorski film, czego szeroka widownia była w pełni świadoma), to międzynarodowy sukces dzieła, potwierdzony m.in. nagrodą w Wenecji, stał się powodem imponującego wręcz echa w mediach. Co ciekawe, fabuła obrazu – wbrew swemu niewątpliwie metaforycznemu charakterowi – została odczytana jednoznacznie, prowokując tym samym gorącą dyskusję na temat zasugerowanego w narracji proceduru, a także roli, jaką potencjalnie odgrywała w nim Polska (wątpliwości wzbudzał także średnio pozytywny wizerunek przedstawionego w *Essential Killing* kraju, jaki pokazano na światowej arenie)⁶⁷. W zarysowanym powyżej kontekście zastanawiające wszak mogły wydawać się chociażby pojawiające się

⁶⁴ K. Świrek, „Essential Killing”, „Kino” 2010, nr 11, s. 87.

⁶⁵ Zob. A. Drzał-Sierocka, „Essential Killing”..., s. 195.

⁶⁶ Jerzy Skolimowski o filmie, <http://stopklatka.pl/-/5589649,jerzy-skolimowski-o-filmie> [dostęp: 29 VIII 2013]. Na powyższy cytat powołuje się również: A. Drzał-Sierocka, *Essential Killing*..., s. 191–192.

⁶⁷ Na temat debaty, jaka rozgorzała wokół *Essential Killing*, można przeczytać w: S. Burdziej, *Znaczenie kontekstu – wokół „Essential Killing”*, w: *Artystyczne poszukiwania Jerzego Skolimowskiego*, M. Sokołowski (red.), s. 201–207.

raz po raz (choć nad wyraz szczątkowe) słowa w języku polskim, wypowiedane przez poszukujących więźnia konwojentów, podpowiadające w pewnym sensie możliwość uczestniczenia w akcji polskich służb specjalnych. Tym samym wyraźnie widać, że całkowicie wyobrażona struktura omawianego filmu w reżyserii Jerzego Skolimowskiego zaczęła pełnić funkcję swoistej „historii prawdziwej”, stając się równocześnie katalizatorem medialnych rozważań nad moralnym aspektem uczestniczenia naszego kraju w amerykańskiej wojnie z terroryzmem oraz suwerennością sił w nią zaangażowanych⁶⁸.

Wszystkie ręce umyte. Sprawa Barbary Blidy

Telewizyjna realizacja pt. *Wszystkie ręce umyte. Sprawa Barbary Blidy* (2010) w reżyserii Sylwestra Latkowskiego i Piotra Pytlakowskiego stanowi swoiste pokłosie (jak również katalizator) medialnego skandalu wokół niewyjaśnionych okoliczności samobójczej śmierci Barbary Blidy. Produkcja po raz pierwszy została nadana na antenie drugiego programu Telewizji Polskiej 1 grudnia 2010 r. Datę emisji trudno uznać za przypadkową – 3 grudnia przypadają bowiem 61. urodziny tytułowej bohaterki, 4 grudnia natomiast – imieniny⁶⁹. Już sam wybór terminu telewizyjnej premiery dzieła (oscylujący wokół jubileuszowych dni zmarłej) wyraźnie podpowiada, że częściowo dokumentalna (publicystyczna), częściowo fabularyzowana opowieść (zakończona jednoznaczną tezą) miała się wpisywać w tę część debaty publicznej, która za śmierć Barbary Blidy obwiniła nieprofesjonalnie działających funkcjonariuszy Agencji Bezpieczeństwa Wewnętrznego. Zainteresowanie filmem wzmagają nieustannie pojawiające się za pośrednictwem mediów doniesienia informujące o realizacji obrazu, m.in. na temat udziału w produkcji dawno niewidzianej na ekranach, choć w dalszym ciągu popularnej, Adrianny Biedrzyńskiej, która w sekwencji fabularnej wcieliła się w postać byłej posłanki SLD (co ciekawe, temat ów został także podchwycony przez tzw. serwisy plotkarskie⁷⁰). *Wszystkie ręce umyte...* promowane były również teledyskiem⁷¹ do utworu o tendencyjnym wręcz tytule *Byłam* w wykonaniu aktorki, który spotkał się z olbrzymią wręcz recepcją w obiegu internetowym (w tym miejscu warto zacytować końcowe słowa piosenki, niepozostawiające nawet najmniejszych złudzeń w kwestii wymowy dzieła: *Mówisz: nie płacz, nie płaczę/ Mówisz: zostaw, zostawiam/ W gęstym tłumie znów się gubię/ Znowu biegnę do ciebie, biegnę do ciebie/ Tulilam go w dłoni/ Chciałam ciebie osłonić/ A ona tam stała, groziła, krzyczała, zabiła*⁷²). Film został także wydany na nośniku DVD, dołączonym 6 grudnia

⁶⁸ Tamże, s. 201.

⁶⁹ Zob. <http://fakty.interia.pl/raport-samobojstwo-minister/aktualnosci/news-premiera-filmu-wszystkie-rece-umyte-sprawa-barbary-blidy,nId,890653> [dostęp: 29 VIII 2013].

⁷⁰ Zob. m.in. <http://www.fakt.pl/Biedrzyńska-jako-Blida-Foto,artykuly,83101,1.html> [dostęp: 29 VIII 2013].

⁷¹ Teledysk do piosenki pt. *Byłam* w wykonaniu Adrianny Biedrzyńskiej można obejrzeć m.in. na stronie: http://www.dailymotion.com/video/xfp98q_adrianna-biedrzyńska-byłam-wszystkie-rece-umyte_shortfilms [dostęp: 29 VIII 2013].

⁷² Cały tekst utworu brzmi następująco: *Ty jesteś, ja byłam/ Ty żyjesz, ja żyłam/ O szóstej tak szaro/ Już stoją pod drzwiami/ Domofon wciąż dzwoni, wciąż dzwoni.../ Tulilam go w dłoni/ Chciałam Ciebie osłonić/ A ona tam stała, groziła, krzyczała, milczałam/ Mówisz: nie płacz, nie płaczę/ Mówisz: otwieraj, otwieram/ Czy oni nie wiedzą?/ Że czas ma dwa końce/ I że człowiek śpi o tej porze/ Tulilam go w dłoni/ Chciałam ciebie osłonić/ A ona tam stała, groziła, krzyczała, milczałam/ Mówisz: nie płacz, nie płaczę/ Mówisz: zostaw, zostawiam/ W gęstym tłumie znów się gubię/ Znowu biegnę do ciebie, biegnę do ciebie/ Tulilam go w dłoni/ Chciałam ciebie osłonić/ A ona tam stała, groziła, krzyczała, zabiła.*

2010 r. do magazynu „Wprost”¹, można go także obejrzeć w internecie. Mniej więcej w tym samym czasie na rynku piśmienniczym pojawiła się książka pod identycznym tytułem (*Wszystkie ręce umyte. Sprawa Barbary Blidy*) autorstwa Sylwestra Latkowskiego i Piotra Pytlakowskiego², będąca zapisem „dziennikarskiego śledztwa”. Wojciech Czuchnowski na łamach „Gazety Wyborczej” w ten oto sposób scharakteryzował istotę analizowanej produkcji telewizyjnej:

Godzinny film zrealizowany jest w konwencji teatru faktu. Rozmowy z autentycznymi bohaterami wydarzeń i zdjęcia archiwalne przemieszane są z fabularnymi wstawkami odtwarzającymi sceny z poranka 25 kwietnia 2007 r., gdy do domu Barbary Blidy weszła ekipa ABW z nakazem zatrzymania i rewizji. (...) Film stawia znak zapytania, czy Blida popełniła samobójstwo, czy też jej broń wypaliła podczas szamotaniny z funkcjonariuszką, która poszła z nią do łazienki. Jako pierwsza pisała o tym „Gazeta”, wskazując, że na rewolwerze zatarte są ślady palców, funkcjonariusze przed badaniem umyli ręce, (...) a policyjnych oględzin dokonano dopiero po trzech godzinach. W filmie pokazane są dwie wersje śmierci b. posłanki. Pierwsza: strzał oddany z własnej ręki w niewidocznej dla funkcjonariuszki części łazienki. Druga: strzał z nienaturalnego kąta 20 stopni, do którego doszło podczas szamotaniny³.

Pomimo pozoru dziennikarskiej obiektywności (choć jest to sformułowanie zdecydowanie na wyrost) wymowa filmu jest niezwykle czytelna: śmierci Barbary Blidy winni są bezpośrednio funkcjonariusze Agencji Bezpieczeństwa Wewnętrznego, którzy nie przestrzegali właściwych procedur, tuszując przy tym ślady mogące świadczyć o ich winie. Taką możliwość – prócz dwuznacznych materiałów dokumentalnych – podpowiada choćby fabularna rekonstrukcja zdarzenia, wyraźnie unaoczniająca prawdopodobną wizję incydentu z udziałem funkcjonariuszki ABW (nie wspominając nawet o przywołanych przeze mnie w poprzednim akapicie słowach piosenki, zakończonej nad wyraz dobitnym i niepozostawiającym najmniejszych niedomówień stwierdzeniem). Zamieszanie wokół filmu wznicił również list Bogdana Świączkowskiego i Bogdana Ociecza, byłych szefów ABW (za rządów PiS), którzy domagali się od Telewizji Polskiej usunięcia z obrazu fragmentów przeprowadzonych z nimi rozmów, użytych – jak sami zapewnili – bez ich zgody⁴, czemu następnie oficjalnie zaprzeczyli Sylwester Latkowski i Piotr Pytlakowski⁵. Telewizja Polska nie zastosowała się jednak do prośby byłych funkcjonariuszy, decydując się na emisję omawianej produkcji telewizyjnej w niezmienionej formie, podsycając tym samym towarzyszącą jej od pewnego czasu atmosferę skandalu oraz w pewnym stopniu wpływając na postrzeganie wizerunku Agencji Bezpieczeństwa Wewnętrznego.

Rekonesans

Opisane przeze mnie w poprzednich częściach produkcje filmowe nie stanowią oczywiście jedynych portretów służb specjalnych, jakie można dostrzec w polskiej kine-

¹ <http://www.wirtualnemedi.pl/centrum-prasowe/artukul/wszystkie-rece-umyte-sprawa-barbary-blidy-w-poniedzialek-we-wprost-dokument-na-dvd> [dostęp: 29 VIII 2013].

² S. Latkowski, P. Pytlakowski, *Wszystkie ręce umyte. Sprawa Barbary Blidy*, Warszawa 2010, Muza.

³ W. Czuchnowski, *Film o Blidzie w TVP*, „Gazeta Wyborcza” z 12 listopada 2010, s. 9.

⁴ Zob. *Byli szefowie ABW: wstrzymać film o Blidzie*, „Gazeta Wyborcza” z dnia 1 grudnia 2010, s. 4.

⁵ Zob. M. Pietraszewski, *Świączkowski pozywa wszystkich*, „Gazeta Wyborcza” z dnia 3 grudnia 2010, s. 7.

matografii powstałej po 1989 r. Temat ów cieszył się bowiem dużym zainteresowaniem wśród polskich filmowców (podobnie zresztą, jak wśród reżyserów światowego kina), raz po raz pojawiając się w kolejnych dziełach filmowych. Ciekawy wizerunek Urzędu Ochrony Państwa można zatem zobaczyć w filmie fabularnym pt. *Szczur* (1994, premiera – 1995 r.) w reżyserii Jana Łomnickiego, wpisującym się w nurt rozważań poświęconych karnawałowej rzeczywistości czasów transformacji ustrojowej, stanowiącej swoistą kontynuację obrazu *Wielka wyspa* (1992) tego samego autora. W filmie tym pojawiają się m.in. funkcjonariusze wyżej wymienionej instytucji, którzy poszukują teczek współpracowników SB ukrytych w korytarzach tunelu średnicowego w Warszawie. Archiwów jednak nie udaje im się zdobyć, gdyż główny bohater obrazu Jarek Branko (grany przez Jana Englerta) – przeczuwając, do jakich celów mogłyby posłużyć – decyduje się na spalenie ich nad brzegiem Wisły⁶. Funkcjonariusze UOP-u pojawiają się także w dziewiątym oraz dziesiątym odcinku serialu komediowego *Spółka rodzinna* (1994–1995) Jerzego Sztwiertni i Janusza Dymka, przyjmując przy tym postać niezwykle oddanych służbie (możliwej dzięki nieustannym donosom, rozbudowanej siatce tajnych współpracowników oraz pełnej inwigilacji najróżniejszych obywateli), niemniej jednak średnio rozgarniętych mężczyzn. Funkcjonariuszy Urzędu Ochrony Państwa widać też w jednej ze scen *Wirusa* (1996) Jana Kidawy-Błońskiego, w której to oficerowie stojący na straży prezydenta, uczestniczącego w uroczystym otwarciu nowej linii metra, niemal natychmiast przegrywają potyczkę z Michałem (Cezary Pazura) oraz komisarzem Kujawą (Jan Englert), próbującymi powstrzymać hackerski atak na system komputerowy (*Ale jaja! Takie palanty chronią prezydenta, nie mogą...* – mówi pierwszy z nich). UOP jest również bohaterem filmu *Ostatnia misja* (1999, premiera – 2000 r.) w reżyserii Wojciecha Wójcika, w którego fabule oficerowie tego urzędu oraz funkcjonariusze pozostałych służb specjalnych, a także osoby na wysokich stanowiskach państwowych, powiadomieni przez znanego, lecz nieuczciwego biznesmena Józefa Murana (Piotr Fronczewski) o szykowanym na niego zamachu – przyznają mężczyźnie ochronę, by następnie z pomocą policji rozpocząć poszukiwania płatnego mordercy (choć porządnego człowieka), Andrzeja Kostynowicza (Peter Lucas), wynajętego na zlecenie francuskiej mafii.

Funkcjonariusze UOP-u (o powierzchowności miejskich cwaniaków, zwani przez protagonistów „uopkami”) to istotny element intrygi filmu fabularnego *Bez litości* (2002) Wojciecha Wójcika oraz zrealizowanego na jego podstawie serialu telewizyjnego *Sfora* (2002) tegoż samego reżysera, w których to obrazach stanowią pewnego rodzaju kontrpunkt dla działań głównych postaci (na poły legalnej, tytułowej „sfory”, stworzonej przez grupę przyjaciół, reprezentujących różnorodne instytucje państwowe) w gruncie rzeczy przeszkadzając im w dochodzeniu, mającym na celu rozpracowanie kontaktów mafijnego bossa, Starewicza (Krzysztof Kolberger). Warto dodać, że w siódmym odcinku serii bez trudu zostają obezwładnieni przez członkinię zespołu, Joannę „Nikę” Różycką (Karolina Gruszka), podczas bardzo nonszalanckiej w stosunku do kobiety próby przeszukania jej mieszkania.

Podtatusiały i zdominowany przez rozpieszczoną córkę (Edyta Jungowska) pułkownik Urzędu Ochrony Państwa Krępski (Krzysztof Kowalewski) to natomiast bohater komediowej *Operacji „Koza”* (1999, premiera – 2000) Konrada Szolajskiego, opowiadającej o udanym eksperymencie zamiany świadomości (jak i – przy okazji – ciała oraz

⁶ Warto zaznaczyć, że w *Szczurze* jedną z ról zagrała Elżbieta Czyżewska (postać bezdomnej o imieniu „Małpka”). Udział w tym filmie jest więc jednym z nielicznych wystąpień aktorki w polskim kinie od czasów jej emigracji w 1968 r.

plci), któremu przypadkowo poddają się adiunkt Adam Horn (Olaf Lubaszenko) i oficer KGB Wiera Tichonowa (Ewa Gawryluk).

Postacie funkcjonariuszy UOP-u odgrywają również pewną rolę w fabule czteroodcinkowego serialu telewizyjnego *Czwarta władza* (2004) w reżyserii Witolda Adamka, ukazującego kulisy dziennikarskiego śledztwa dotyczącego związków biznesu i gangsterskiego świata oraz jedenastodcinkowej produkcji *Policjanci* (1999) Łukasza Wylężała, traktującej o trudnej przyjaźni dwóch policjantów, komisarza Smugi (Tadeusz Huk) i Piotra Jasińskiego (Radosław Pazura). Wzmianka o Urzędzie Ochrony Państwa pada także z ust wiceministra Jerzego (Janusz Rewiński), który w filmie *Urowadzenie Agaty* (1993) Marka Piwowskiego chce włączyć tę instytucję w prywatne poszukiwania córki posła (Jerzy Stuhr), tytułowej Agaty (Karolina Rosińska). W „orłów z UOP-u” (jak zostają zapowiedziani przez radiostację) wcielają się natomiast „ludzie” Stefana „Siary” Siarzewskiego (Janusz Rewiński), którzy w *Kilerze* (1997) Juliusza Machulskiego odbijają Jerzego Kilera (Cezary Pazura) z rąk policji (uwytatniając przy tym antagonizmy istniejące pomiędzy powyższymi organami). Na powiązania z Urzędem Ochrony Państwa powołuje się także postać grana przez Adama Ferencego, która rekwiruje mieszkanie Ferdynanda Kiepskiego (Andrzej Grabowski) w *Operacji Bobas* – 33. odcinku *Świata według Kiepskich* (1999–2013) Okiła Khamidowa oraz Patricka Yoki. Postacie funkcjonariuszy UOP-u incydentalnie pojawiają się również m.in. w takich produkcjach filmowych i telewizyjnych, jak: *W labiryncie* (1988–1990) Marka Karpińskiego (postać wykreowana przez Jacka Domańskiego), *Człowiek z...* (1993) Konrada Szolańskiego (oficer dawniej powiązany z SB zagwany przez Krzysztofa Tyńca), *Święta wojna* (1998–2008) Marka Bielickiego oraz Dariusza Goczały (odcinek 39. i 48.) czy też *Plebania* (2000–2011) w reżyserii m.in. Wojciecha Solarza (odcinek 112. i 113.).

Nie do końca prawy sposób funkcjonowania służb specjalnych stał się natomiast jednym z tematów filmu dokumentalnego *Zabić Papalę* (2008) Sylwestra Latkowskiego próbującego dociec przyczyn zabójstwa oficera policji Marka Papalę oraz zbadać mechanizmy prowadzonego w tej sprawie śledztwa. Podobna problematyka (ujawniająca pewnego rodzaju „błędy i wypaczenia”) została również podniesiona w dokumencie *Alfabet mafii. Dekada mafijnej Warszawy* (2004) Artura Kowalewskiego, Lidki Kazen i Krzysztofa Spiechowicza, w zrealizowanym na jego podstawie serialu dokumentalnym *Alfabet mafii* (2004) tych samych autorów oraz wyprodukowanej dla Polsat Play serii *Tajemnice polskiej mafii* (2013) Sylwestra Latkowskiego, których to twórcy, odwołując się do rzeczywistości wczesnych lat 90. XX wieku, wskazali na wzajemne powiązania świata przestępczego z politycznymi elitami władzy. Obraz służb specjalnych (i typowych dla nich działań) początków tzw. transformacji ustrojowej można dostrzec także w filmie *Gracze* (1995) Ryszarda Bugajskiego, opowiadającym wyobrażoną (choć częściowo opartą na materiałach archiwalnych) historię kampanii prezydenckiej z 1990 r. ze szczególnym uwzględnieniem kulisy pracy sztabów wyborczych Tadeusza Mazowieckiego, Lecha Wałęsy oraz Stanisława Tymińskiego. Pośród bardziej współczesnych produkcji filmowych, w których sportretowano różnorodne, w tym również kontrowersyjne, metody operacyjne stosowane przez funkcjonariuszy (bez jednoznacznego wskazywania nazw konkretnych instytucji, choć sugerujące udział ABW albo służb wywiadu), warto wymienić chociażby telewizyjnego *Oficera* (2004–2005) w reżyserii Macieja Dejcera, jego kontynuację pt. *Oficerowie* (2006) oraz fabularny *Trick* (2010) zrealizowany przez Jana Hryniaka (także serial pod tym samym tytułem).

Funkcjonariuszy Agencji Bezpieczeństwa Wewnętrznego można było również zobaczyć w emitowanej na antenie Polsatu *Fali zbrodni* (2003–2005) Okiła Khamidowa, Krzysztofa Langa, Waldemara Krzystka i Filipa Zylbera. Pojawili się oni tam przy okazji kilku niepowiązanych ze sobą wątków, m.in. w związku z aferą będącą rezultatem odkrycia nowej formuły biopaliwa przez polskich naukowców, stanowiącą łakomy kęs dla wywiadów obcych państw i międzynarodowych koncernów naftowych. Ochrona, jaką funkcjonariusze zapewнили badaczom, okazuje się zupełnie nieskuteczna, zmuszając tym samym policję do przejścia ich dotychczasowych obowiązków. Nieprzychylny wizerunek ABW został ukazany także w 14. odcinku telewizyjnego *Pitbulla* (2005–2008) w reżyserii m.in. Patryka Vegi, w którym to funkcjonariusze tej instytucji (zapewne przy użyciu nielegalnych substancji chemicznych, choć jest to jedynie sugerowane, dosypanych do napoju aspiranta Jacka „Gebelsa” Goca (Andrzej Grabowski) zaproszonego na kularowe spotkanie w restauracji), wyciągają od mężczyzny tajne informacje operacyjne, by następnie z pomocą mediów obwieścić własny sukces w prowadzeniu śledztwa. Niekorzystny obraz Agencji Bezpieczeństwa Wewnętrznego jest również zaprezentowany w telewizyjnej produkcji pt. *Falszerze. Powrót sfory* (2006–2007) Wojciecha Wójcika, w której funkcjonariusze przeszkadzają członkom „sfory” w rozwiązaniu kryminalnej intrygi (m.in. rekwirując komputery wspomnianej już Joanny „Niki” Różyckiej). Oficerowie ABW to również jedni z bohaterów serialu telewizyjnego pt. *Dziki* (2004) zrealizowanego przez Grzegorza Warchoła, w którym średnio uodolni, mało inteligentni oraz – mówiąc żartem – w ogóle nieodporni na kobiece wdzięki mężczyźni prowadzą niemal nieustanną obserwację domu znanego gangstera, Andrzeja „Ptasiora” Ptaszyńskiego (Bogusław Linda)⁷. Co więcej, podobnie komediowo portret funkcjonariuszy Agencji Bezpieczeństwa Wewnętrznego można dostrzec w fabularnej *Superprodukcji* (2002, premiera – 2003) w reżyserii Juliusza Machulskiego, w której kapitan Bergman (Sylwester Maciejewski) oraz porucznik Tarkowski (Krzysztof Kiersznowski) – przy udziale Yanka Drzazgi (Rafał Królikowski), krytyka filmowego oraz działającego pod dyktando mafii reżysera i scenarzysty (jakkolwiek sytuacja wydaje się absurdalna) – próbują nie dopuścić do niepożądanego z perspektywy rozwoju gospodarczego kraju rozkwitu polskiej produkcji filmowej (kryptonim: operacja „kurnik”), mogącego uniemożliwić akcesję Polski do Unii Europejskiej. Agencja odgrywa również pewną rolę w fabule trzynastoodcinkowego serialu pt. *Odwrócenie* (2008) Jacka Filipiaka, Jarosława Sypniewskiego, Michała Gazdy i Urszuli Urbaniak (stanowiącego prequel kinowego *Świadka koronnego* (2007) Jarosława Sypniewskiego, Jacka Filipiaka i Michała Gazdy), opowiadającego o „odwróconym” (czyli rozpoczynającym współpracę z organami ścigania) „kapitanie” gangu pruszkowskiego, Janie „Blasze” Blachowskim (Robert Więckiewicz) oraz trzynastoodcinkowej produkcji telewizyjnej pt. *Na krawędzi* (2012–2013) w reżyserii Macieja Dutkiewicza, traktującej o właścicielce fundacji i redaktor naczelnej czasopisma, Marcie Sajno (Urszula Grabowska), która mści się na osobach odpowiedzialnych niegdyś za umorzenie śledztwa w sprawie dokonanego na niej gwałtu. Ponadto postacie funkcjonariuszy ABW incydentalnie pojawiają się m.in. w takich realizacjach, jak: *Defekt* (2003–2005) Macieja Dutkiewicza (postacie odtwarzane przez Andrzeja Zielińskiego i Adama Dzienisa), *Tango z aniołem* (2005–2006) Tomasza Koneckiego oraz Jarosława Marczewskiego (odcinek 9., 17., 27., 29. i 35.),

⁷ Funkcjonariuszy ABW można także dostrzec w kontynuacji serialu pt. *Dziki 2. Pojedynek* (2005) w reżyserii Krzysztofa Langa.

Prawo miasta (2007) Krzysztofa Langa (odcinek 15.) oraz w wymienionej już *Plebani* (odcinek 262. i 264.). W niniejszym kontekście interesująca wydaje się także akcja promocyjna filmu *Układ zamknięty* (2013) w reżyserii Ryszarda Bugajskiego, podczas której Kazik Staszewski (autor piosenki zapowiadającej dzieło) – w trakcie jednego z koncertów zespołu Kult – został zaarrestowany przez służby specjalne, w odbiorze medialnym postrzegane jako funkcjonariusze ABW⁸.

Działalność struktur wywiadowczych stała się natomiast jednym z tematów krótkometrażowego *Kroku* (1997) Marka Piwowskiego, w którym to przedstawicielom polskich służb specjalnych w niezwykle złożony i tajny sposób udaje się zdobyć zaskakującą wiadomość (pochodzącą wprost z Brukseli oraz wyczytaną z ruchu warg), że krok defiladowy, jakim posługuje się Wojsko Polskie, nawet w najmniejszym stopniu nie spełnia wymogów stawianych przez NATO. Problematyce wywiadowczej poświęcona jest również sześcioodcinkowa produkcja dokumentalna pt. *Szpieg* (2008) zrealizowana przez Wojciecha Bockenheima, w której szczegółowo została przedstawiona sylwetka generała Mariana Zacharskiego (w tym jego osiągnięcia z lat 90. XX wieku). Służby wywiadowcze to także bohater – prócz wspomnianych już *Oficerów* i *Oficera* – serialu pt. *Trzeci oficer* (2008) Macieja Dejczer, w którym sportretowano kilku funkcjonariuszy wywiadu (by spośród nich wymienić tylko postać gen. Michała Matejewskiego, zagraonego przez Macieja Kozłowskiego).

Wizerunek Centralnego Biura Antykorupcyjnego można natomiast dostrzec w *Widmie CBA* – 280. odcinku *Rodziny zastępczej* (1999–2009) w reżyserii m.in. Wojciecha Nowaka, w którym to policjant (Jarosław Boberek) usilnie pragnie zostać funkcjonariuszem tej służby, uprzednio ćwicząc nowe procedury operacyjne na dobrze mu znanych „obywatelach”. Wspomnienie o CBA jako o potencjalnym (i w pełni wyobrażonym) miejscu pracy pada również z ust Katarzyny Marczak (Małgorzata Kożuchowska), jednej z bohaterek *Teraz albo nigdy!* (2008–2009) Grzegorza Kuczeriszka i Macieja Dejczer, która sugeruje siostrze (Magdalena Kumorek), aby w ten właśnie sposób odpowiadała przyjaciółom, chcącym pomóc jej w znalezieniu zatrudnienia. Funkcjonariusze Centralnego Biura Antykorupcyjnego to także bohaterowie m.in. takich produkcji telewizyjnych, jak *Ranczo* (2006–2013) Wojciecha Adamczyka (odcinek 43.) oraz *Na wspólniej* (2003–2013) w reżyserii m.in. Wojciecha Adamczaka, Ryszarda Bugajskiego i Cezarego Nowickiego (postać odtwarzana przez Kamila Cetnarowicza).

Podsumowanie

Różnorodne przykłady filmowe, wyszczególnione w artykule, nie wyczerpują całego katalogu możliwych odniesień, jakie można by odnaleźć w polskiej kinematografii powstałej po przełomie 1989 r. Problematyka służb specjalnych (jako takich) bez wątpienia stanowi bowiem jeden z ciekawszych wątków filmowych, którego istota została oparta przede wszystkim na swoistym rozdźwięku (czy też dwoistości) pomiędzy spodziewanymi sposobami funkcjonowania a pokazywanymi na ekranie metodami działań omawianych instytucji, przyczyniając się tym samym do skonstruowania ich popularnego wizerunku. Należy również dodać, że znaczącą rolę w zasygnalizowanej powyżej

⁸ Zob. <http://film.interia.pl/wiadomosci/film/news/kazik-ofiara-ukladu-zamknietego,1901667,38> [dostęp: 31 VIII 2013].

kwestii odgrywają oczywiście media masowe, w których często pojawiają się wybiórcze doniesienia na temat rozlicznych „niedociągnięć”, jak i – chociaż rzadziej – sukcesów w trakcie prowadzenia poszczególnych śledztw (oraz powstałych w wyniku tego afer), stając się następnie nośną materią dla scenarzystów oraz innych twórców filmowych. W związku z powyższym nietrudno stwierdzić, że obraz służb specjalnych, zaproponowany w analizowanych przeze mnie dziełach filmowych, został wykreowany głównie na podstawie wybiórczych i nie zawsze do końca potwierdzonych informacji, których obecność w szeroko definiowanych przekazach medialnych (jak i w codziennej recepcji odbiorców) niesie ze sobą wyraźne znamiona sensacji, skutkując tym samym zwiększonym zasięgiem oddziaływania.

W przedstawionych przeze mnie dziełach filmowych zostały poddane pod dyskusję niejawnie na co dzień poczynania funkcjonariuszy służb specjalnych (z kluczowym uwzględnieniem mniej oficjalnych form postępowania, ukazanych na zasadzie pewnego rodzaju kontrowersji), zawłaszczając niejako – poprzez skupienie się jedynie na wybranych, najciekawszych z perspektywy widza elementach – całościowo wykorzystywanych w rzeczywistości strategii operacyjnych. Z tego właśnie powodu bohaterowie opisani w filmach mogą być odczytywani niemal wyłącznie przez pryzmat wyselekcjonowanych, najczęściej niezbyt korzystnych postaw, które w świadomości widzów niesłusznie przyjmują postać prawdziwej reprezentacji tej grupy, funkcjonując równocześnie jako specyficzny kontrapunkt dla zachowań „niezlomnych” protagonistów (choć z zauważalnymi wyjątkami). Przywoływany w wymienionych przeze mnie przekazach audiowizualnych obraz służb specjalnych powinno się więc traktować jako niepełne (czy wręcz ułomne) wyobrażenie metod pracy typowych dla poszczególnych agencji, którego celem jest przede wszystkim zwiększenie atrakcyjności danej produkcji filmowej i – co za tym idzie – przyciągnięcie dużej liczby odbiorców do kin bądź przed ekran telewizora. Powyższemu zadaniu służy także częste szukanie korelacji pomiędzy współczesnością a doświadczeniem PRL-u, na którego „etosie” miałyby być zbudowana dzisiejsza władza, co niewątpliwie jest skutkiem społecznej nieufności wobec „czystości” przeprowadzonej transformacji ustrojowej. Można zatem stwierdzić, że z reguły niezbyt przychylny wizerunek służb specjalnych został skonstruowany według prawideł zbliżonych do tych, które charakteryzują obraz prawa zaproponowany przez polską produkcję filmową. Pozwolę sobie przywołać wypowiedź Ewy Ciszewskiej i Bartosza Lewandowskiego, którzy w artykule *Prawo jako reprezentant zła w polskim kinie* w ten sposób odnieśli się do rozpatrywanego zagadnienia:

(...) warto zauważyć, że zmiana systemu politycznego nie spowodowała odejścia od wizerunku prawa jako reprezentanta zła. Obrazy filmowe w jeszcze wyraźniejszy, dosadniejszy sposób zaczęły przedstawiać tę problematykę. Szczególnie lata 90. można uznać za okres, w którym prezentowano prawo jako składnik opresyjnego, obcego względem obywateli systemu. Filmy powstające w ostatnich latach wprawdzie nie zrywają z przedstawianiem prawa jako reprezentanta zła, jednak ujmują te zagadnienia w sposób subtelniejszy, identyfikując prawo nie tylko z brutalną przemocą, ale także grą interesów, w której obywatele stanowią pionki.

Powyższe spostrzeżenia prowadzą nas do wniosku o mocno zakorzenionym w polskiej kinematografii archetypie Temidy jako postaci sporadycznie używającej trzymanej w jednym ręku wagi, za to bez umiaru uderzającej dzierzonym w drugiej ręce mieczem⁹.

⁹ E. Ciszewska, B. Lewandowski, *Prawo jako reprezentant zła w polskim kinie*, w: *Zło w kinie. Boha-*

We wspomnianych przeze mnie tytułach trudno znaleźć aż tak daleko posuniętą kategoryzację, niemniej fantazmat źle pojmowanej władzy, definiowanej jako przestrzeń w pewnym sensie wyłączona poza struktury powszechnie obowiązującej rzeczywistości (choć sama będąca źródłem regulujących nakazów), bez wątplenia stanowi jeden z częściej obecnych fundamentów zaprezentowanego w nich wizerunku służb specjalnych. Co więcej, zasygnalizowana przed chwilą strategia to także wynik zastosowanych przez większość twórców schematów gatunkowych, opartych m.in. na wyraźnym podziale świata przedstawionego na dwie przeciwstawne części, co umożliwia zrozumienie charakterystycznych dla niego praw, skonstruowanych w znacznej mierze na wielu powtarzalnych oraz przewidywalnych stereotypach¹⁰. Nie trzeba nawet dodawać, że niejednoznaczne sylwetki funkcjonariuszy służb specjalnych, w swoich działaniach często balansujących na granicy prawa, idealnie potrafiły wypełnić ramy niniejszego zadania, przybierając najczęściej postać mniej pozytywnych bohaterów mających na celu utwierdzić dualizm sportretowanego na taśmie filmowej uniwersum, przyczyniając się równocześnie do nieustannego utrwalania funkcjonujących społecznie stereotypów. Wyraźnie zatem widać, że przyswojony przez rodzimą twórczość filmową dyskurs hollywoodzkiej kinematografii, funkcjonujący według charakterystycznych dla siebie reguł, niewątpliwie wpłynął na specyficzny sposób kreowania wizerunków analizowanych w niniejszym artykule aparatów państwa, tym samym powszechnie utwierdzając ich publiczny obraz.

Zaproponowane rozważania, nakierowane przede wszystkim na analizę dominującego w przestrzeni współczesnych przekazów filmowych „dyskursu wizualnego”, powinno się traktować jedynie jako przyczynek do szerszej dyskusji na temat omawianego w opracowaniu fenomenu. Niezwykła złożoność problemu podpowiada bowiem palącą wręcz konieczność przyjrzenia się mu poprzez pryzmat wielości różnorodnych perspektyw badawczych (by pośród nich wymienić chociażby socjologiczne badania wpływu mediów na społeczne postrzeganie służb specjalnych).

Abstrakt

Głównym tematem artykułu jest obraz polskich służb specjalnych, który można dostrzec w produkcjach filmowych zrealizowanych w latach 1989–2012. Autor, wychodząc od rozważań na temat zmian, które nastąpiły w polskiej kinematografii po 1989 r., zastanawia się nad wpływem przekazów audiowizualnych na kształt tzw. pamięci zbiorowej, ze szczególnym uwzględnieniem utrwalonych na ekranie wizerunków (i wywoływanych przez nie wyobrażeń) m.in. takich instytucji, jak: Urząd Ochrony Państwa (UOP), Agencja Bezpieczeństwa Wewnętrznego (ABW), Agencja Wywiadu (AW) czy też Służba Kontrwywiadu Wojskowego i Służba Wywiadu Wojskowego (SKW i SWW). Za podstawowy przedmiot analizy

terowie, *gatunki, twórcy*, A. Drzał-Sierocka (red.), Warszawa 2012, Wydawnictwo SWPS, s. 76. Warto nadmienić, że pewną zmianę wizerunku prawa – co zauważają także autorzy przywołanego artykułu – przyniosły ze sobą m.in. takie realizacje telewizyjne, jak: *Magda M.* (2005–2007) Jacka Borcucha, Macieja Dejczerza i Krzysztofa Langa, *Prawo Agaty* (2012–2013) Macieja Migasa i Patricka Yoki czy też programy telewizyjne *Sędzia Anna Maria Wesołowska* oraz *Sąd rodzinny*.

¹⁰ O teorii gatunku filmowego można przeczytać m.in. w: Ch. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, tłum. A. Helman, „Kino” 1987, nr 6, s. 18–22; R. Altman, *Gatunki filmowe*, tłum. M. Zawadzka, Warszawa 2012, Wydawnictwo Naukowe PWN.

służą kultowe produkcje zawierające obrazy służb specjalnych: twórczość Władysława Pasikowskiego, *Ekstradycja* Wojciecha Wójcika, *Ekipa* Agnieszki Holland, Magdaleny Łazarkiewicz, Kasi Adamik i Borysa Lankosza, *Twarzą w twarz* Patryka Vegi, *Essential Killing* Jerzego Skolimowskiego oraz *Wszystkie ręce umyte. Sprawa Barbary Blidy* Sławomira Latkowskiego i Piotra Pytlakowskiego. Ponadto autor pokrótce analizuje również inne przykłady filmowe, próbując tym samym zidentyfikować mechanizmy charakterystyczne dla opisywanego w artykule zagadnienia.

Abstract

The article focuses on the image of Polish special services shown in Polish films produced between 1989 and 2012. The author starts his considerations with the changes in the Polish cinematography after the turning point of 1989. He analyses the impact of the media on the collective memory, in particular by the media images (and the impressions they create) of such institutions as the Office of State Protection (UOP), Internal Security Agency (ABW), Intelligence Agency (AW), Military Intelligence Service (SKW) and Military Counterintelligence Service (SWW). The analysis concentrates on cult classics that portray the Polish special services: movies by Władysław Pasikowski, *Ekstradycja* by Wojciech Wójcik, *Ekipa* by Agnieszka Holland, Magdalena Łazarkiewicz, Kasia Adamik, and Borys Lankosz, *Twarzą w twarz* by Patryk Vega, *Essential Killing* by Jerzy Skolimowski, and *Wszystkie ręce umyte. Sprawa Barbary Blidy* by Sławomir Latkowski and Piotr Pytlakowski. The author also studies briefly other film productions in his attempt to identify the patterns in the portrayal of Polish special services.