DOI:10.17951/f.2023.78.229-265

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. LXXVIII SECTIO F 2023

Uniwersytet Zielonogórski

RADOSŁAW DOMKE
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7909-4369
r.domke@ih.uz.zgora.pl

Obraz służb mundurowych w kinie PRL (1968–1990)

The Image of the Uniformed Services in the Cinema of the People's Republic of Poland (1968–1990)

ABSTRAKT

W artykule omówiono motywy filmowe skoncentrowane wokół wizerunku milicjanta, agenta Służby Bezpieczeństwa, strażnika więziennego, żołnierza, wopisty oraz strażaka w polskim filmie telewizyjnym i kinowym. Aby jak najszerzej uchwycić wizerunek służb mundurowych PRL, przeanalizowano wszelkie tego typu motywy dostępne polskiemu widzowi, nie wydzielono jednak gatunków filmowych jako osobnego kryterium. W sensie chronologicznym autor koncentruje się na filmach nakręconych po Marcu '68, wcześniejsze jedynie sygnalizuje. Cezura ta wydaje się o tyle istotna, że po brutalnych działaniach Milicji Obywatelskiej skierowanych przeciwko polskim intelektualistom na fali marca 1968 roku oraz interwencji Sił Zbrojnych PRL w Czechosłowacji w sierpniu tego roku władzom partyjno-państwowym zależało, aby wpłynąć na pozytywny obraz służb mundurowych wśród polskiego społeczeństwa. Ramy chronologiczne zamykają się na 1990 roku – ostatnim, jeżeli chodzi o wejście na ekrany kin dzieł nakręconych jeszcze w Polsce Ludowej. Obraz służb mundurowych, który wyłania się z analizy, jest wielobarwny i wieloaspektowy. Z pewnością cechą wspólną jest ukazanie Polaków noszących mundury jako jednostek karnych, zdyscyplinowanych i pokornych względem władzy. Różnic jest znacznie więcej. Podstawowe jest rozróżnienie szeregowych funkcjonariuszy czy żołnierzy i oficerów. Ci pierwsi często nie grzeszą zbytnio inteligencją i zazwyczaj są ośmieszani, zwłaszcza milicjanci. Oficerowie zaś ukazywani są niejednokrotnie wzorowo, jako inteligentni mężczyźni z wysokim poziomem kultury osobistej. Jednym i drugim nie brakuje odwagi. Najpełniej przedstawiony został wizerunek milicjanta, a najsłabiej – celnika, wopisty i strażaka.

Słowa kluczowe: motywy filmowe; kino PRL; służby mundurowe; Milicja Obywatelska; Siły Zbrojne PRL

Zainteresowanie naukowe zjawiskiem kultury masowej w PRL znalazło w ostatnich latach odzwierciedlenie w badaniach nad filmem. Spośród najważniejszych autorów warto w tym miejscu wymienić przede wszystkim Dorotę Skotarczak, Piotra Witka, Roberta Dudzińskiego, Tadeusza Lubelskiego, Cezarego Praska, Monikę Talarczyk-Gubałę, Annę Szczepańską, Andrzeja Gwoździa, Macieja Replewicza, Piotra Kurpiewskiego, Jacka Szymalę, Andrzeja Lutra i Piotra Zwierzchowskiego[1]. Minusem polskich badań nad filmem jest odwrotnie proporcjonalne zainteresowanie badaczy kinem popularnym w stosunku do jego społecznej popularności wczoraj i dziś[2]. Większość badaczy koncentruje się bowiem na analizie klasycznych źródeł, czyli archiwaliów i opracowań naukowych. Jeżeli zaś chodzi o kinematografię, to często przedmiotem zainteresowania historyków i filmoznawców jest kino ambitniejszych reżyserów, takich jak Krzysztof Kieślowski czy Krzysztof Zanussi. Dlatego aby wypełnić tę lukę i zarazem uchwycić możliwie jak najszerszy obraz społeczeństwa, zdecydowałem się omówić jak najwięcej motywów, które można odnaleźć także w mniej ambitnych dziełach słabiej znanych twórców[3].

Jak celnie wskazuje Katarzyna Dojwa, kwestia wizerunku oraz postrzegania instytucji bezpieczeństwa i formacji mundurowych może być rozpatrywana na kilku płaszczyznach. Analizie może podlegać postrzeganie policji, wojska, straży granicznej i służby więziennej jako konkretnych instytucji, można również analizować poszczególne grupy dyspozycyjne w kontekście funkcji przez nie

---

[1] D. Skotarczak, *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Poznań 2004; eadem, *Stanisław Bareja. Jego czasy i filmy*, Łódź 2022; P. Witek, *Andrzej Wajda jako historyk*, Lublin 2016; R. Dudziński, *Produkcje sensacyjno-kryminalne Telewizji Polskiej 1965–1989. Konwencje – motywy – konteksty*, Gdańsk 2017; idem, *Wobec nierozwiązywalnej sprzeczności. Film milicyjnych procedur w systemie gatunkowym lat 60.*, „Kultura Popularna" 2014, nr 2; T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Chorzów 2009; C. Prasek, *Film i jego obraz w PRL*, Warszawa 2013; M. Talarczyk-Gubała, *PRL się śmieje! Polska komedia filmowa lat 1945–1989*, Warszawa 2007; A. Szczepańska, *Do granic negocjacji. Historia Zespołu Filmowego „X" Andrzeja Wajdy (1972–1983)*, Kraków 2017; A. Gwóźdź, M. Wach (red.), *W poszukiwaniu polskiej nowej fali*, Warszawa–Kraków 2017; M. Replewicz, *Oczko się odlepiło temu misiu… Biografia Stanisława Barei*, Warszawa 2015; idem, *Stanisław Bareja. Król krzywego zwierciadła*, Poznań 2009; P. Kurpiewski, *Historia na ekranie Polski Ludowej*, Gdańsk 2017; J. Szymala, *Film – historia – turystyka*, Kraków 2016; A. Luter, *Kino wiecznie młode*, Warszawa 2015; P. Zwierzchowski, *Filmowe reprezentacje PZPR*, Bydgoszcz 2022.

[2] R. Dudziński, *Produkcje sensacyjno-kryminalne…*, s. 9–12.

[3] Pominięcie w tekście ingerencji cenzury ma charakter celowy. Podobnie jak lubelskiego historyka wizualnego Piotra Witka, interesuje mnie film i kreowana w nim wizja świata, który schodzi z ekranów, ustępując miejsca nowemu, a także który pojawia się na nowo na ekranach komputerów i telewizorów. Jak twierdzi Witek, w ten sposób kinowe życie filmów zastąpione zostaje ich życiem „wtórnym" w intertekstualnej i interdyskursywnej przestrzeni kultury. Jako historyka wizualnego (a nie historyka filmu) interesuje mnie film jako gotowe, skończone dzieło, znajdujące się w przestrzeni kulturowej, nie zaś proces jego powstawania i ewentualnych interwencji cenzury. Por. P. Witek, *op. cit.*, s. 19 i n.

wykonywanych. Wreszcie w centrum zainteresowania badacza może się znaleźć postrzeganie wybranych grup dyspozycyjnych w kontekście ich funkcjonariuszy[4].

Przedmiotem mojego zainteresowania są motywy filmowe skoncentrowane wokół wizerunku milicjanta, agenta Służby Bezpieczeństwa (SB), strażnika więziennego, żołnierza Wojsk Ochrony Pogranicza (WOP, wopisty) oraz strażaka w polskim filmie telewizyjnym i kinowym. W zakresie metodologicznym odwołuję się do koncepcji poetyki kulturowej oraz nowej historii filmu. Oba nurty zakładają, że filmy należy traktować jako kulturowe artefakty ze względu na to, iż funkcjonują w sieci różnych kontekstów, a tym samym mogą w nich dochodzić do głosu różnorakie, często sprzeczne ze sobą tendencje[5]. Aby uchwycić jak najszerzej wizerunek służb mundurowych PRL, przyglądam się wszelkim tego typu motywom dostępnym polskiemu widzowi, nie wydzielając gatunków filmowych jako osobnego kryterium. Poza przedmiotem moich badań znajduje się kino historyczne.

W sensie chronologicznym koncentruję się na produkcjach po Marcu ’68; wcześniejsze filmy jedynie sygnalizuję, aby uchwycić pewne tendencje. Cezura ta wydaje się o tyle istotna, że po brutalnych działaniach Milicji Obywatelskiej (MO) skierowanych przeciwko polskim intelektualistom na fali marca 1968 roku oraz interwencji Sił Zbrojnych PRL w Czechosłowacji w sierpniu tego roku władzom partyjno-państwowym zależało, aby wpłynąć na pozytywny obraz służb mundurowych wśród polskiego społeczeństwa. Data końcowa zamyka natomiast okres kinematografii Polski Ludowej, gdyż filmy, które ukazały się w 1990 roku, były ostatnimi, których scenariusze i produkcja mieściły się jeszcze w czasach PRL.

Rozpocznijmy od obrazu MO, który był najpełniejszy w kinematografii omawianego okresu[6]. Chociaż daty ramowe artykułu rozpoczynają się od 1968 roku, dla szerszego kontekstu badań przyjrzyjmy się jednak najpierw wcześniejszemu nurtowi, określonemu przez Dudzińskiego jako odrealniony, który poprzedzał analizowany okres.

---

[4] K. Dojwa, *Instytucje bezpieczeństwa w percepcji społecznej – wybrane aspekty*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego. Problemy Zarządzania, Finansów i Marketingu” 2012, nr 26, s. 395.

[5] R. Dudziński, *Produkcje sensacyjno-kryminalne…*, s. 13–14. Tym samym interpretacja tych kontekstów, niejednokrotnie sprzecznych ze sobą, z konieczności nosić będzie znamiona subiektywizmu.

[6] Zbliżonej analizy, aczkolwiek w odniesieniu tylko do milicjantów z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, dokonał dr Paweł Warot, pracownik Instytutu Pamięci Narodowej, podczas międzynarodowej konferencji naukowej zorganizowanej w Wyższej Szkole Policji (obecnie Akademii Policji) w Szczytnie w dniach 6–7 maja 2019 roku z okazji stulecia powstania Policji Państwowej, ale historyk ten nie przekazał materiałów do druku, więc zawarte w jego wystąpieniu ustalenia niestety nie weszły do obiegu naukowego.

W serialu z 1965 roku *Kapitan Sowa na tropie*[7] i późniejszych filmach tego okresu wizerunek milicjanta oraz świata zbrodni jest odrealniony. Akcja osadzona jest co prawda w Polsce Ludowej, ale nie sposób odnieść jej do autentycznej sytuacji Polski lat sześćdziesiątych XX wieku. Przestępców może widz zatem łatwo potępić, gdyż nie odnoszą się do nich żadne racje moralne, a o ofiarach często nie wiemy prawie nic[8]. Jak pisze Dudziński,

> świat przedstawiony jest i nie jest PRL-em, a MO wprawdzie pojawia się na ekranie, jednak w praktyce jest tam zupełnie niepotrzebne, co najwyżej fabularnie uzasadnia wplątywanie się Sowy w kolejne sprawy. W konsekwencji odbiorca może śledzić ludyczny spektakl inscenizowany na wzór klasyki gatunku – przyjemność widza zasadza się tu przede wszystkim na obserwowaniu, w jaki sposób pozornie absurdalna i przecząca logice zagadka znajduje proste wyjaśnienie. Odrealnienie sprawia, że w oczach odbiorców rację tracą jakiekolwiek próby wiązania fabuły z rzeczywistością pozafilmową – także te utrzymane w kluczu ideologicznym (…). Serial świadomie abstrahuje bowiem od kontekstów społeczno-obyczajowych (…), przedstawiając świat swoiście zdeformowany i wypreparowany[9].

Ze względu na to, że Stanisław Bareja odniósł się do motywu Sherlocka Holmesa, odrealnił przez to fabułę i bezpiecznie wpisał się w oficjalne ramy ideologiczne[10]. Kapitan Sowa nie musi sugerować oficera MO, lecz może być traktowany jako bliżej nieokreślony funkcjonariusz, wpisany w ogólny kontekst walki ze zbrodnią.

W zbliżonym nurcie nakręcony został *Zbrodniarz, który ukradł zbrodnię*[11]. Siwy jest oficerem MO, który z przyczyn zdrowotnych udaje się na wcześniejszą emeryturę. Ostatnia sprawa, którą prowadzi, budzi jednak jego wątpliwości. Po odejściu rozpoczyna prywatne śledztwo, które pozostaje głównym motywem filmu. Daje się poznać jako opanowany i dociekliwy inspektor. Dochodzenie odsłania jedynie przysłowiowy wierzchołek góry lodowej, jakim jest półświatek przestępczy stolicy. Dialogi są sztuczne, a postaci środowiska przestępczego mało wiarygodne[12].

Podobieństwo z poprzednim filmem wykazuje równolegle nakręcony *Tylko umarły odpowie*[13]. Kapitan MO (w tej roli Ryszard Filipski) tropi mordercę kasjera, zabitego podczas napadu na Kasę. Przy okazji śledztwa natrafia na dawną

---

[7] *Kapitan Sowa na tropie*, serial, reż. S. Bareja, 1965.

[8] R. Dudziński, *Produkcje sensacyjno-kryminalne*..., s. 41–63.

[9] *Ibidem*, s. 52–53.

[10] *Ibidem*, s. 58. Częściową kontynuacją kryminalnego kina odrealnionego są filmy: *Kocie ślady* (reż. P. Komorowski, 1971) oraz *Skarb trzech łotrów* (reż. J. Rutkiewicz, 1972).

[11] *Zbrodniarz, który ukradł zbrodnię*, reż. J. Majewski, 1969.

[12] Można ewentualnie wspomnieć o kilku scenach przesłuchania, w których Siwy daje się poznać jako stanowczy, aczkolwiek kulturalny oficer. Patrząc przez historyczny pryzmat przesłuchań MO (a akcja dzieje się między Marcem a Grudniem), wizerunek ten ma wymiar mało realny i propagandowy. Bezpieczna konwencja samotnego detektywa oddala skojarzenia inspektora od brutalnego tłumienia studenckich wystąpień.

[13] *Tylko umarły odpowie*, reż. S. Chęciński, 1969.

miłość (Ewa Wiśniewska), z którą ponownie się zbliża. Po ujęciu sprawcy umiera z powodu odniesionych ran. Najważniejszym wątkiem jest samo śledztwo, które ukazuje funkcjonowanie milicji pod koniec lat sześćdziesiątych. Chociaż oficer jest charyzmatyczny i odgrywa najważniejszą rolę w śledztwie, to – podobnie jak w innych filmach sensacyjno-kryminalnych tego czasu – ukazany jest raczej jako ważny element sprawnie działającego kolektywu. Milicja funkcjonuje jako zespół, gdzie nie tylko każdy zna swoje miejsce, ale nie ma też ludzi niezastąpionych[14]. Tak jak w *Zbrodniarzu…* stanowczy i twardy oficer MO wysuwa się na pierwszy plan – jest spoiwem całej akcji, a swą charyzmą zaszczepia u innych chęć działania. Należy dodać, że w obrazie tym główny bohater łamie prawo i postępuje wbrew rozkazom przełożonych, zamykając podejrzanego w kasie pancernej i brutalnie wymuszając przyznanie się do winy. Jest to odstępstwo od idealnego wizerunku funkcjonariusza MO.

Gdy nurt odrealniony powoli wygasa, jednocześnie pojawia się nowy, który zdominował kino milicyjne na kilka kolejnych lat. Mowa o wizerunku milicjanta umiejscowionego zawsze w kolektywie. Filmy zaczęły przedstawiać pracę całej MO jako hierarchicznie i sprawnie działającej instytucji, nie zaś zwykłej sumy samych funkcjonariuszy. Rzecz jasna, w poszczególnych obrazach koncentrowano się na jednej postaci, zawsze jednak była ona osadzona w świetnie funkcjonującym zespole operacyjnym[15]. Przyjrzyjmy się dwóm sztandarowym produkcjom tego nurtu w reżyserii Krzysztofa Szmagiera.

Przygody psa Cywila[16] to siedmioodcinkowy serial telewizyjny opowiadający o perypetiach milicyjnego psa i jego pana, sierżanta Walczaka (Krzysztof Litwin). Każdy odcinek opowiada inną historię, chociaż niektóre łączą się ze sobą.

Najważniejszym motywem jest propagandowy wizerunek MO. Funkcjonariusze są świetnie przeszkoleni (ich psy również), korzystają z najnowszych metod operacyjnych (radio, śmigłowce, skoki spadochronowe). Co prawda, dla kontrastu w negatywnym świetle ukazany jest jeden z milicjantów (Wojciech Pokora), ale nawet on jest bardziej służbistą niż „złym" funkcjonariuszem. Ukazani w serialu milicjanci są inteligentni i kulturalni. Ich komendant (Henryk Bąk) jest sprawiedliwy, chociaż po ojcowsku nieco surowy.

Innym motywem, zapewne skierowanym w stronę dzieci i młodzieży, jest wizerunek psa. To zwierzę świetnie wyszkolone, przywiązane do swojego pana i ofiarne w akcji. Paradoksalnie można odnieść wrażenie, że twórcy serialu promują cechy charakteru psa, gdyż jest on lepszy niż niejeden człowiek.

---

[14] Kontrastem dla funkcjonowania w kolektywie jest życie osobiste kapitana. Podczas jazdy radiowozem sierżant mówi do niego, komentując jego starokawalerstwo, że człowiek samotny to tak jakby pół człowieka. Pokazuje to dawne podejście do roli jednostki w społeczeństwie i roli rodziny. Wówczas singiel nie był akceptowany i budził podejrzenia.

[15] R. Dudziński, *Produkcje sensacyjno-kryminalne…*, s. 69–70.

[16] *Przygody psa Cywila*, reż. K. Szmagier, 1970.

Z wybranych do analizy scen i dialogów na uwagę zasługują te związane z regulaminem. Wspomniany szkoleniowiec-biurokrata za każdym razem podkreśla, że coś jest niezgodne z regulaminem, a ten jest w domyśle najważniejszy. Przypomina to postać z dokumentu Kieślowskiego *Z punktu widzenia nocnego portiera*[17], który idzie o krok dalej, mówiąc, że regulamin jest ważniejszy niż człowiek. Ukazuje to niebezpieczeństwa systemu totalitarnego i autorytarnego (zresztą nie tylko), które poprzez swą rozbudowaną biurokrację prowadzą do dehumanizacji społeczeństwa.

Zapalniczka[18] to polski film kryminalno-szpiegowski. Opowiada historię adiunkta (Piotr Fronczewski), który wyjeżdżając na konferencję naukową do Austrii, zostaje wplątany w międzynarodową aferę. Organy ścigania znajdują u niego w walizce duże pieniądze; dodatkowo ktoś próbuje go wrobić w morderstwo kolegi. Dowodem w sprawie ma być srebrna zapalniczka. Oskarżony po powrocie do kraju podejmuje śledztwo na własną rękę, które pomaga zdemaskować szajkę przestępczą i oddać ją w ręce milicji. Z jednej strony widzimy w filmie świat przestępczy, którego macki sięgają poza granice Polski, z drugiej zaś MO, która prowadzi skomplikowane śledztwo, zakończone ujęciem groźnych złoczyńców[19]. Abstrahując od prywatnego śledztwa, jakie prowadzi główny bohater, film ukazuje skuteczność polskich organów ścigania, których sprawnie i profesjonalnie prowadzone działania zostają zwieńczone sukcesem[20].

Główną częścią składową omawianych filmów jest procedura, czyli zespół skomplikowanych czynności, wymagających odpowiedniego wyszkolenia oraz

---

[17] *Z punktu widzenia nocnego portiera*, dokument, reż. K. Kieślowski, 1979. Pod koniec lat siedemdziesiątych Kieślowski doszedł do wniosku, że w Polsce wyodrębnia się specyficzna kategoria ludzi na niższych stanowiskach (recepcjoniści, portierzy), którzy cechują się prymitywizmem połączonym z chęcią kontroli i władzy. Reżyser wybrał niejakiego Osucha, autentycznego portiera z fabryki FSO, o którym stworzył dokument. Zdaniem Katarzyny Surmiak-Domańskiej (*Kieślowski. Zbliżenia*, Warszawa 2018, s. 206–214) dokument ten nie jest tylko obrazem portiera w FSO, lecz także wizerunkiem całej Polski po Czerwcu ’76, zmierzającej w kierunku większego autorytaryzmu.

[18] *Zapalniczka*, reż. K. Szmagier, 1970.

[19] Za osobny motyw można też uznać zagraniczny wyjazd głównego bohatera, który wówczas był „rarytasem”.

[20] W scenach, w których widzimy milicjantów, są oni przedstawieni jako kulturalni i inteligentni ludzie, oddani swojej pracy. Najważniejsze jest dla nich dobro obywatela i walka ze światem przestępczym. Dzięki temu film ten wpisuje się w długi nurt zekranizowanej powieści milicyjnej, mającej na celu nie tylko rozrywkę widza, lecz także gloryfikację i odpolitycznienie służb mundurowych w Polsce. Jak podkreśla Dudziński (*Wobec nierozwiązywalnej sprzeczności…*, s. 93), to nie fabuły są prymarnymi atrakcjami tych filmów. W większości odcinków *Przygód psa Cywila*, zorganizowanych wokół pościgu za przestępcami, historia będąca pretekstem dla ukazania milicji w działaniu nie odgrywa większej roli. W *Zapalniczce* również nie dowiadujemy się praktycznie niczego co do sposobu działania i motywacji siatki przestępczej; ba, nawet tożsamość jej członków pozostaje dla nas nieznana. Samym finałem tego filmu jest ujęcie przestępców po spektakularnym pościgu, a nie rozwiązanie zagadki.

sprzętu, które prowadzą do ujęcia sprawców. Dudziński wskazuje, że w sposobie ich ukazywania można wyróżnić trzy główne chwyty, mające wywołać u widza wrażenie realności. Jak pisze,

> chwyt pierwszy polega na epatowaniu odbiorcy realistycznym, a jednocześnie obcym i nieznanym mu entuzjazmem i sztafażem. Drugi – na przedstawieniu śledztwa jako kolektywnego wysiłku ogromnej liczby osób, które muszą wykonać dużą ilość żmudnej, mrówczej pracy. Wreszcie chwyt trzeci wiąże się z ukazywaniem aparatu ścigania jako złożonej maszyny, w której działanie wielu podzespołów sterowane jest przez jedno wyraziście określone centrum[21].

Wysunięcie na pierwszy plan instytucji i nieustanne podkreślanie zbiorowego wysiłku sprawia, że sylwetki pojedynczych funkcjonariuszy MO znikają z pola widzenia odbiorcy. Prawdziwym bohaterem jest cała instytucja[22].

Zanim nurt ten całkowicie wyczerpie swoją atrakcyjność i przejdzie w stronę westernizacji obrazu milicjanta, mamy do czynienia z czymś pośrednim. W filmie *Wiosna panie sierżancie*[23] milicjant to poczciwy mieszkaniec miasteczka, który chce zdać maturę i ma prawo się zakochać. Jego życie prywatne i miłosne nie jest już owiane tajemnicą, tak jak np. w *Przygodach psa Cywila*. Ukazany jest przede wszystkim jako mężczyzna w średnim wieku, który boryka się z codziennymi sprawami, a dopiero na drugim planie jako stróż prawa[24].

Dwa lata później premierę ma film *Przepraszam, czy tu biją*[25] – głośny obraz Marka Piwowskiego ukazujący inwigilację warszawskiego światka przestępczego. Oficer MO w sprytny sposób zaprzyjaźnia się z recydywistą, który planuje napad rabunkowy. Najważniejszym wątkiem jest ukazanie półświatka i marginesu społecznego. Obserwujemy specyficzną grypserę oraz upadek moralny tego środowiska. Kolejnym motywem jest ukazanie metod operacyjnych oficerów milicji. Są sprytni, wysportowani i nieprzekupni. Jest to zarazem pierwszy film w PRL, który ukazuje niepoprawne zachowywanie się stróżów prawa, a raczej w groteskowy sposób je imputuje. W jednej ze scen przestraszony zatrzymany zadaje tytułowe pytanie. Już sam fakt, że pyta, „czy tu biją", sugeruje, że w świadomości społecznej przesłuchanie na posterunku MO kojarzy się z możliwością wydobywania zeznań od świadków przemocą[26]. To odważny zabieg ze strony Piwow-

---

[21] *Ibidem*, s. 94–95 i n.

[22] *Ibidem*, s. 98.

[23] *Wiosna panie sierżancie*, reż. T. Chmielewski, 1974.

[24] W podobny sposób przybliża milicjanta na prowincji Sylwester Chęciński w słynnej trylogii o Ziemiach Odzyskanych.

[25] *Przepraszam, czy tu biją*, reż. M. Piwowski, 1976.

[26] Należy dodać, że dwuznaczność bohaterów Piwowskiego wynika nie tylko z tytułowej aluzji do wymuszania zeznań przemocą, albowiem cała fabuła filmu oscyluje wokół przygotowywanej przez nich akcji, do której instrumentalnie wykorzystują Studenta, który celowo został wmanewrowany przez milicjantów w niebezpieczną grę z przestępcami.

skiego, który łagodzi zakończeniem sceny, w której ostatecznie oficerowie nie używają „brudnych metod" wobec aresztanta; *ergo* może to sugerować cenzurze, że niechlubny mit mija się przecież z rzeczywistością. Pierwsza rysa na cokole jednak już jest… To, że w *Przepraszam, czy tu biją* milicjanci ukazani są jako „zachodni twardziele", stanowi śmielszy krok na drodze ku kulturze masowej.

Sześcioodcinkowy serial *Znaki szczególne*[27] to typowy „produkcyjniak" rodem z lat siedemdziesiątych. Młody inżynier Zawada (Bronisław Cieślak) przybywa do Trójmiasta, gdzie uczestniczy w Hydrobudowie. Wkrótce nawiązuje kontakty towarzyskie i pierwsze przyjaźnie. Oprócz ukazania jego losów serial pokazuje także perypetie kierownictwa oraz jego rodziny. Córka szefa, zatrudniona jako sekretarka w przedsiębiorstwie, wdaje się w romans z nowym dyrektorem, który ma dawne zatargi z jej ojcem. Na dodatek z więzienia wychodzi jej brat, który wkrótce podejmuje się szantażu względem całej rodziny. Zawada reaguje na to, pomagając za pomocą intrygi wtrącić go do więzienia. Głównym wątkiem jest ukazanie lokalnej kariery młodego inżyniera, a biorąc pod uwagę jego kolegę z pracy, nawet dwóch. Są młodzi, przebojowi, z poczuciem humoru, słowem – są ludźmi nowych czasów. Drugim wątkiem jest pokazanie kierownictwa i dyrekcji. Mamy tu zderzenie kilku osobowości i typów: starszych – nieco konserwatywnych, oraz młodszych – nowoczesnych. Wszystko pachnie propagandą sukcesu: promuje się nowe wzorce, adekwatne do nowych czasów; ukazuje się przedterminowe wykonywanie planów oraz tzw. inicjatywy oddolne. Trzecim elementem fabuły są motywy towarzysko-rodzinne, skupione wokół głównych bohaterów. Obserwujemy flirty, romanse oraz wypadek, po którym następuje pomoc w karmieniu kota – rzeczywistość jest raczej skromna, daleka od przepychu. Zapewne jest to celowy zabieg, mający ukazać społeczeństwu, że pracowici inżynierowe i kierownictwo wcale nie pławią się w luksusach, lecz żyją tak samo jak wszyscy. Dla naszej analizy ciekawa jest scena na komisariacie (odc. 4), kiedy męczony wyrzutami sumienia z powodu nieuczciwej prowokacji Zawada zgłasza się na komendę MO. Tam w sposób bardzo ciepły, lecz zarazem surowo-ojcowski, milicjant wypuszcza go na wolność, udzielając jedynie pouczenia w ramach „socjalistycznej moralności".

Nowymi trendami, które utrzymają się w telewizji i kinematografii PRL już do końca istnienia systemu, są westernizacja i „bondyzacja" bohatera milicyjnego. Rozpoczyna je znany i popularny serial telewizyjny *07 zgłoś się*[28]. Obraz prezentuje losy 30-letniego oficera milicji Sławomira Borewicza (Bronisław Cieślak), który pracuje w Warszawie w wydziale zabójstw. Jest szarmanckim erudytą, niestroniącym od kobiecego towarzystwa. W każdym odcinku towarzyszą mu: major MO, milicjantka Ewa oraz najpierw porucznik Zubek, a w dalszych odcin-

[27] *Znaki szczególne*, serial, reż. R. Załuski, 1976.

[28] *07 zgłoś się*, reż. K. Szmagier, 1976–1987.

kach porucznik Jaszczuk. Każdy odcinek to historia innego morderstwa, którym zajmuje się zespół śledczy.

Osią narracji jest prezentacja postaci samego Borewicza. Stylizacja na polskiego Jamesa Bonda nie ulega wątpliwości[29]. Sławek jest młody, przystojny, błyskotliwie inteligentny, doskonale sprawny fizycznie oraz działa jak magnes na kobiety (z czego skrzętnie korzysta). Inni milicjanci – wykreowani przez twórców raczej dla kontrastu z nim – są mało urodziwi, zdecydowanie mniej bystrzy, nie mówiąc już o manierach.

Drugim motywem jest prezentacja świata przestępczego. W zasadzie nie jest to obraz niespójny, zbrodnie popełniają bowiem osoby wywodzące się ze wszystkich warstw społecznych. Mimo to często ukazywany jest akurat świat drogich hoteli i prostytutek.

Trzecim, pobocznym, lecz zauważalnym motywem jest nieco propagandowe ukazanie Polski. Borewicz porusza się nowoczesnymi samochodami, lata samolotami po kraju, w akcjach korzysta z zaawansowanej łączności i śmigłowców. Można zaryzykować stwierdzenie, że jest to jedno z kolejnych propagandowych ujęć „drugiej" Polski.

Borewicz, celem kontrastu ze stereotypem milicjanta, dużo czyta i w rozmowach często odwołuje się do literatury (zarówno tej pięknej, jak i filozoficznej). Prezentuje też lekkie podejście do obyczajów społecznych – nie jest w stałym związku, a seks traktuje dość przedmiotowo. Zresztą jego partnerki zachowują się podobnie, promując tym samym nowoczesne, zachodnie podejście do seksualności człowieka.

W latach siedemdziesiątych partia zaczyna szerzej inwestować w telewizję oraz zręczniej ingeruje w prezentowane przez nią treści, zdaje sobie bowiem sprawę z wagi tego coraz powszechniejszego w Polsce medium. Świadomość roli telewizji widzimy już w dokumentach partyjnych na początku nowej dekady:

> Zadaniu jednoczenia społeczeństwa wokół programu partii, w świetle tego dokumentu, ma zostać podporządkowana cała działalność telewizji, zarówno informacyjno-publicystyczna, jak i artystyczna i rozrywkowa, gdyż tylko „jednolity i kompleksowy" wydźwięk całego przekazu pozwoli na zrealizowanie zamierzenia. Telewizja powinna przekonywać swoich odbiorców do podporządkowania się programowi partii i wyeliminować ze swojego programu pozycje, które podważają jego słuszność czy też budzą pesymizm. Tylko bowiem spójny wewnętrznie system pozwala na zrealizowanie funkcji wychowawczej telewizji (…)[30].

Odpowiedzią na ten apel partii był właśnie serial *07 zgłoś się*. Należy zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt, mianowicie na kwestię świadomości

[29] Dudziński (*Wobec nierozwiązywalnej sprzeczności…*, s. 142–149) konwencję bondowską sugeruje już w odniesieniu do serialu *Życie na gorąco*.

[30] K. Pokorna-Ignatowicz, *Telewizja w systemie politycznym PRL. Między polityką a widzem*, Kraków 2003, s. 111, za: R. Dudziński, *Wobec nierozwiązywalnej sprzeczności…*, s. 112–113.

gatunkowej. Otóż w latach siedemdziesiątych polscy widzowie mogli oglądać zachodnie produkcje sensacyjno-kryminalne. Różnym gatunkom przypisywali oni inne znaczenie oraz wartości, zarówno w wymiarze estetycznym, jak i normatywnym. Różnice tego typu warunkowały strategie transpozycji zachodnich wzorców do rodzimego kina, co doskonale widać na przykładzie serialu o poruczniku Borewiczu[31].

Dudziński wskazuje na jeszcze jedną istotną rzecz, która odróżnia Borewicza od innych bohaterów MO, a nawet od typu milicjanta-dżentelmena, widocznego w powieściach milicyjnych. Otóż Borewicz to indywidualista, śledztwa rozwiązuje praktycznie sam, a pozytywne cechy, którymi obdarzyli jego sylwetkę twórcy serialu, są charakterystyczne tylko dla niego, nie zaś dla reszty resortu. Właśnie dlatego w narracji pojawiają się Zubek i Jaszczuk – funkcjonariusze antypatyczni, wyraźnie kontrastujący z Borewiczem zarówno wyglądem zewnętrznym, jak i przymiotami intelektualnymi. Reprezentują skostniałą mentalność „mieszczańską" i aparatczykowską, jakże obcą „polskiemu Bondowi"[32].

Dudziński słusznie twierdzi, że w latach osiemdziesiątych wizerunek Borewicza ulega zmianom. Porucznik staje się, w pewnych podtekstach, antypartyjny. Szmagier doskonale zdawał sobie sprawę, że aby zyskać sympatię widza, bohater musi zwalczać wszelkie nadużycia, nawet (a może właśnie przede wszystkim) związane z ludźmi partyjnego establishmentu[33].

Ewidentnym nawiązaniem do agenta 07, wykreowanego przez Szmagiera, była kreacja Cieślaka jako kapitana Bogdana Zawady w pełnometrażowym filmie *Wściekły*[34]. W obrazie tym Roman Załuski jeszcze bardziej wyodrębnił walory intelektualne oficera milicji. Kapitan jest spokojnym, metodycznym śledczym, który swoje działania konsultuje nawet z ludźmi nauki po to, by jak najszybciej schwytać przestępcę. Polityką się nie interesuje.

Specyficzną formą ukazywania milicjantów są kreacje Barei, również w jego późniejszej twórczości[35]. Milicja u „późnego" Barei to parodia MO – ukazywanie funkcjonariuszy w sytuacjach mających ich ośmieszyć. Jednocześnie jest to popularne przełożenie na język filmu stereotypu milicjanta jako osoby ograniczonej intelektualnie i bezkrytycznie przywiązanej do regulaminu[36]. Skupmy się na wybranych scenach będących egzemplifikacją tej tezy.

---

[31] R. Dudziński, *Wobec nierozwiązywalnej sprzeczności…*, s. 108.

[32] *Ibidem*, s. 118–119.

[33] *Ibidem*, s. 167–169.

[34] *Wściekły*, reż. R. Załuski, 1979.

[35] Raz nawet sam wciela się w rolę milicjanta w jednym z odcinków swego serialu *Alternatywy 4*.

[36] Współczesne kino również prezentuje mundurowych jako osoby nierozgarnięte, co – jak widać – stanowi ponadczasowy stereotyp. Zob. P. Witek, *op. cit.*, s. 460.

W *Brunecie wieczorową porą*[37] scena pościgu ukazuje co prawda sprawność MO, ale rozmowa zatrzymanego z milicjantem już go ośmiesza. Stwierdzenie, że „czerwony kapelusz jest zawsze podejrzany", wyraźnie frapuje stróża prawa i w dalszej scenie widzimy, jak zatrzymuje on kobietę tylko dlatego, że nosi właśnie czerwony kapelusz.

W *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*[38] na uwagę zasługuje zatrzymanie przez „drogówkę" córki dygnitarza. Z początku surowy i obowiązkowy milicjant, gdy tylko orientuje się, że w samochodzie, który spowodował wypadek, siedzi córka ważnego oficjela, od razu staje w opozycji do leżącego na jezdni poszkodowanego („A wy obywatelu, co tak leżycie, wilka złapiecie…"). Ukazuje to najważniejsze cechy MO – wierność i strach wobec władz partyjno-państwowych. W filmie ukazana jest też atrakcyjna funkcjonariuszka kierująca ruchem, która również odchodzi od regulaminu, gdy słynny „Don Juan" Kwaśniewski dostrzega w niej kobietę. Kolejna scena z tą bohaterką ewidentnie sugeruje, że odbyła ona stosunek seksualny z osobą, która popełniła wtedy wykroczenie, trudno jednak powiedzieć, czy spotkało się to z anulowaniem mu mandatu za przejście przez jezdnię w miejscu niewyznaczonym. W *Co mi zrobisz…* epizodycznie pojawia się również milicjant, który zatrzymuje osoby przeklinające w miejscach publicznych, ale komizm sytuacyjny koncentruje się tu raczej na nieopatrznych przeklinających niż na stróżu moralności i języka literackiego.

Przejdźmy do analizy fragmentów z *Misia*[39]. W scenie początkowej widzimy specyficzną wioskę potiomkinowską[40] – makiety budynków stawiane przez milicjantów, aby zatrzymywać i karać kierowców za zbyt szybką jazdę w terenie „zabudowanym". Na nic zdają się tłumaczenia kierowców, że wcześniej nie było tego „osiedla", *dura lex sed lex*. Komizmu scenie dodaje również formułka, którą bez zrozumienia odczytuje funkcjonariusz tytułem propagandowego pouczenia:

Milicjant: A gdyby tutaj staruszka przechodziła do domu starców, a tego domu wczoraj by jeszcze nie było, a dzisiaj już by był, to wy byście staruszkę przejechali, tak? A to być może wasza matka!

Zatrzymany: Jak ja mogę przejechać matkę na szosie, skoro moja matka siedzi z tyłu?

M: Halo Halo, Tu Brzoza, tu Brzoza, źle cię słyszę. Powiedział, że matka siedzi z tyłu. „Matka siedzi z tyłu" – tak powiedział!

Reżyser: Przede wszystkim nie popadajcie panikę. Jakiś lepszy cwaniak. Matkę po szosie wozi, staruszkę, żeby nas tylko wrobić. Tak, to nam wskazuje na to, że życie stawia przed nami ciągle coś nowego, i to jest raz. A po drugie, musimy mieć jednak różne warianty, i to jest dwa. I dlatego proponuję wariant następujący: A gdyby tu było nagle przedszkole, w przyszłości…

---

[37] *Brunet wieczorową porą*, reż. S. Bareja, 1976.

[38] *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*, reż. S. Bareja, 1978.

[39] *Miś*, reż. S. Bareja, 1980.

[40] Może być to traktowane jako metafora PRL Gierka – swoistego skansenu, mającego imponować rozmachem, który jednak okazał się przerostem formy nad treścią, słomianym misiem, który być może imponuje potęgą, lecz nic poza tym sobą nie reprezentuje.

M: …a gdyby tu było przedszkole w przyszłości, i wasz synek mały przychodził, w przyszłości… A gdyby tu było nagle przedszkole w przyszłości i wasz synek nagle tędy przechodził w przyszłości, którego jeszcze nie macie, więc nie mówcie mi, że siedzi z tyłu!

Późniejsza scena wiąże się z zatrzymaniem węglarzy i kupnem choinki. Milicjant zatrzymujący powóz najpierw stwierdza nietrzeźwość konia; wytyka też zatrzymanym, że zwierzę jest brudne (w domyśle zaniedbane), ale daje się przekonać, aby zamiast wystawienia mandatu przyjąć łapówkę – nielegalnie wyciętą choinkę. Chwilę później widzimy go, jak stara się zatrzymać samochód tylko po to, aby uzyskać „fundusze" na zakup drugiego drzewka.

Trzecia scena z milicjantem łączy się z rewizją na lotnisku. Milicjant znów odczytuje znaną formułkę, w której po zdaniu o tym, że obywatel nawet jak nie ma dzieci, to pewnie będzie je mieć, uzupełnia ją o komentarz: „Sprawdzić, czy nie ksiądz". Sugeruje to kolejny raz głupotę i bezmyślność w wykonywaniu poleceń służbowych przez MO. Bareja słynął zresztą z przedstawiania wizerunku milicjanta jako przygłupa, nierzadko zresztą nie do końca uczciwego.

Nieco inaczej jest w ostatniej scenie, na którą warto zwrócić uwagę. W rolę porucznika Rysia, czyli Wujka Dobrej Rady, wciela się tu Stanisław Mikulski. Znany aktor często grał milicjantów, a kreacja w *Misiu* świadczy o tym, że miał dystans do siebie. W filmie Barei nawiązywał do komiksowego Kapitana Żbika – walczył z przekleństwami dzieci oraz udzielał z ekranu telewizora rady Ryszardowi Ochódzkiemu[41].

Późny Bareja wprowadza na swój plan filmowy również innych milicjantów, nie są to już jednak tak wyraziste i prześmiewcze kreacje[42]. W tym miejscu należy podkreślić jeszcze jeden aspekt. Otóż wizerunek milicjanta u Barei może też ukazywać dysfunkcyjne państwo, w którym nic nie funkcjonuje tak, jak powinno. W efekcie mundurowego u reżysera można odczytywać jako pewną metonimię PRL, w której wszyscy udają, że jest normalnie[43]. Jak pisze Maciej Łuczak o filmach Barei,

komedie te obok warstwy satyrycznej i obyczajowej stanowią kompendium wiedzy o PRL. Dotyczy to świetnie przedstawionych realiów tamtego czasu, ale także wielu czytelnych aluzji oraz odniesień do prawdziwych wydarzeń, instytucji oraz postaci historycznych. (…) Wszystkie te komedie ułożyły się w spójny, zarówno groteskowy, jak i przygnębiający, wierny obraz socjalistycznej Polski[44].

[41] M. Łuczak, *Krótki kurs PRL według Barei*, Warszawa 2016, s. 124–125.

[42] W serialu *Alternatywy 4* sam reżyser wciela się w postać milicjanta. W *Zmiennikach* zaś największym pastiszem na MO jest kreacja Adama Ferencego, który przesłuchując żonę „zmarłego" pisarza i samego „denata", jest wyjątkowym służbistą i idiotą.

[43] Dziękuję Kamilowi Banaszewskiemu za zwrócenie mi uwagi na możliwość odczytu tego wizerunku właśnie w taki sposób.

[44] M. Łuczak, *op. cit.*, s. 183.

Pozornie mogłoby się wydawać, że nurt parodystyczny i egzystujący równolegle nurt westernizowanego Borewicza nawzajem się wykluczają. Tymczasem nic bardziej mylnego – zauważmy, że Bareja ośmiesza jedynie milicjantów najniższych stopniem, niewykształconych pracowników służby drogowej itp. Oficerowie prawie się u niego nie pojawiają. Szmagier natomiast nie wyśmiewa jawnie zwykłych „stójkowych", ale są oni u niego nieistotnym tłem narracji – zwykłymi, bezmyślnymi pomocnikami „porucznika 07", a więc także nie mamy tu do czynienia z ich gloryfikacją.

Typ oficera milicji jako inteligentnego śledczego pojawia się już do końca kinematografii PRL. Zatrzymajmy się na chwilę przy filmie *„Anna" i Wampir*[45]. To jeden z nielicznych obrazów przedstawiających seryjnych morderców w kinie PRL. Film został oparty na faktach. Przedstawia śledztwo i ujęcie słynnego w latach sześćdziesiątych tzw. wampira z Zagłębia, czyli Zdzisława Marchwickiego. To obraz burzący kanony, ponieważ otwarcie przyznaje, że w socjalizmie również mieliśmy do czynienia z psychopatycznymi zabójcami. Oś narracji skoncentrowana jest na działaniach operacyjnych MO, a konkretnie śląskiego kapitana, na którego barkach spoczywało ujęcie „wampira". W jednej ze scen starszy funkcjonariusz MO otwarcie grymasi na nowe – jego zdaniem – metody operacyjne, takie jak np. przebieranie milicjantów za samotne kobiety. Ukazuje to przemiany śledcze podążające za przemianami społecznymi, choć wciąż natrafiające na opór starszych pokoleń[46]. W wielu scenach przedstawiających pracę milicji widzimy ofiarność i pracowitość funkcjonariuszy. Nieliczne nadużycia są raczej kontrastem mającym na celu pokazanie dobrej policyjnej roboty i… nowoczesności. Pod koniec śledztwa wydział otrzymuje komputer, który znacznie przyspiesza schwytanie winnego.

Późniejszy serial *Tulipan*[47] to kolejna gloryfikacja oficera milicji, w której główną rolę odgrywa Jerzy Kryszak – trochę opieszale, lecz ostatecznie skutecznie tropiący przestępcę. Jest osobą wysokiej kultury osobistej, sprawną w działaniu. Przyjrzyjmy się nieco fabule produkcji. Serial oparty jest na faktach z życia znanego przestępcy z lat osiemdziesiątych o tytułowym pseudonimie. Mężczyzna

[45] *„Anna" i wampir*, reż. J. Kidawa, 1981.

[46] Scenę z milicjantem przebranym za kobietę można też interpretować jako celowo zrealizowaną w duchu groteskowym, a działania MO mogą być przez ten pryzmat ukazane jako nieskuteczne i fasadowe. Na marginesie rozważań o działaniu milicji należy wspomnieć, że w filmie pojawia się również wątek nieudolności aparatu władz partyjno-państwowych, który utrudnia śledztwo, odsuwając na boczny tor głównego bohatera, co wpisywało się w klimat rozliczeń z ekipą Gierka podjętych na początku dekady lat osiemdziesiątych. Zob. szerzej: P. Dudziński, R. Dudziński, *Zabić tysiąc kobiet na tysiąclecie państwa polskiego. Władza (ludowa) i śmierć w filmie Janusza Kidawy „Anna" i wampir*, https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/6537/Zabic_tysiac_kobiet_na_tysiaclecie_panstwa_polskiego_Wladza_ludowa_i_smierc_w_filmie_Janusza_Kidawy_Anna_i_wampir.pdf;sequence=1 (dostęp: 11.10.2023).

[47] *Tulipan*, reż. J. Dymek, 1986.

ten uwiódł i oszukał wiele kobiet. W końcu wpadł w ręce sprawiedliwości. Głównym motywem jest prezentacja tytułowej postaci i jej losów w latach 1982–1985. Na początku Tulipan jest rybakiem, utrzymującym siebie i matkę. Ma jednak dość ciężkiej pracy i szarego życia – pragnie czegoś więcej. Szybko rozpoznaje w sobie talent do zdobywania zaufania i rozkochiwania w sobie płci przeciwnej. Wyrusza w poszukiwaniu przygód, miłosnych podbojów i łatwych pieniędzy. Jego droga wiedzie przez Gdańsk, Elbląg, Warszawę, Kraków, Gorzów Wielkopolski, Kudowę, Zakopane i kilka innych miejscowości. Staje się typowym szpanerem: modnie i drogo się ubiera, dba przy tym o paznokcie i fryzurę, jada w najlepszych lokalach. Jego wizerunek jest ucieleśnieniem marzeń Polaków o lepszym jutrze i kapitalistycznym Zachodzie[48]. Dla naszej analizy najważniejsze jest jednak zakończenie, które ukazuje, że tego typu przestępcy dzięki fachowemu śledztwu oraz pomocy ze strony obywateli zostają w Polsce Ludowej schwytani.

Film *Dzieci śmieci*[49] opowiada o chłopcu z dysfunkcyjnej rodziny, który ucieka w świat marzeń. Planując podróż do Anglii, przyłącza się do nielegalnej grupy handlującej gazetami na ulicy w którymś z większych polskich miast. Podstawowym motywem jest ukazanie dzieci z nizin społecznych, które są brudne, zaniedbane oraz bywają agresywne. Dla naszej analizy interesująca jest scena na komisariacie. Milicjant przesłuchuje głównego bohatera, grożąc mu przemocą fizyczną. Jest nieuprzejmy i surowy. Nie interesują go uczucia ani wiek dziecka. Inni milicjanci ukazani w filmie w chłodny sposób wykonują swoją pracę, bez empatii. Tym samym wizerunek MO jest negatywny – to grupa bezdusznych, „małych ludzi władzy”[50], nieliczących się z uczuciami obywateli.

Brutalność milicji widzimy też w *Pantarej*[51]. Film przedstawia warszawskie środowisko narkomanów końcówki lat osiemdziesiątych. Tytułowy Pantarej, będąc „na głodzie” narkotycznym, dokonuje włamania do szpitala, z którego kradnie ogromną ilość lekarstw. Przez jakiś czas ukrywa się na odwyku, by wreszcie umrzeć śmiercią

[48] Tłem narracji jest prezentacja ofiar naciągacza i ich rodzin. Kobiety, które spotyka na swej drodze, są zdemoralizowane i wyrachowane lub niedoświadczone i naiwne. Ich rodziny przeważnie są zaś pazerne na pieniądze i wrażliwe na opinię publiczną, co skrzętnie wykorzystuje nasz bohater. Metanarracja to ukazanie Polski pierwszej połowy lat osiemdziesiątych, gdzie szarość i prowincjonalność mieszają się z blichtrem i wielkomiejskością. W serialu dobrze ukazane są także pazerne ofiary przestępstw. Najlepiej ukazuje je scena przesłuchania mężczyzny, od którego wraz z żoną Tulipan wyłudził znaczną sumę pieniędzy. Przed kapitanem MO oświadczył, że nie wnosi oskarżenia, ponieważ złodziej kwotę tę… oddał następnego dnia. Tak naprawdę chodziło o to, by ukryć przed władzami fakt posiadania znacznej sumy pieniędzy. Prawdopodobnie pochodziły one z nie do końca uczciwych źródeł.

[49] *Dzieci śmieci*, reż. M. Dejczer, 1986.

[50] Jest to termin mojego autorstwa, który popularyzuję w literaturze przedmiotu poświęconej historii społecznej w polskich filmach. Zob. R. Domke, *Obraz prominentów w filmie PRL po Marcu ’68*, [w:] *Historia wizualna w działaniu. Studia i szkice z badań nad filmem historycznym*, red. D. Skotarczak, J. Szczutkowska, P. Kurpiewski, Poznań 2020, s. 25–43.

[51] *Pantarej*, reż. K. Sowiński, 1987.

tragiczną. Głównym motywem jest prezentacja środowiska polskich narkomanów. To hermetyczna społeczność, która zna się wzajemnie. Daleko w niej jednak do solidarności, chodzi o zdobycie taniej „działki" i przetrwanie. Istotnym motywem jest prezentacja działań wydziału narkotykowego MO. Milicjanci nie stronią od brutalnych metod – byle tylko osiągnąć sukces, używają przemocy i podstępów.

W *Zabij mnie glino*[52] widzimy więcej „ludzkich cech" MO. W filmie niebezpieczny przestępca Malik (Bogusław Linda) ucieka z więzienia wraz ze swym kolegą Sewerynem (Zbigniew Zamachowski). Krąży po Polsce, aby zmylić pogoń. Dokonuje prywatnej zemsty na żonie milicjanta, który ściga go i próbuje złapać od lat. Od tego momentu fabuła przeradza się we wzajemną wendettę między dwoma bohaterami. Świat przestępczy obserwujemy zarówno przez kraty celi, jak i zadymione przestrzenie hotelowych barów. Rządzą tam twarde reguły gry, a nie istnieje honor i lojalność.

Jeżeli chodzi o organa ścigania, to tym razem twórcy filmu pozwolili sobie na stylistykę amerykańską. Dowodzący akcją (Piotr Machalica) jest „gliniarzem" odstającym od wizerunku milicjanta z *Przygód psa Cywila*. Od modelu Borewicza dzieli go zaś życie rodzinne (nieszczęśliwe małżeństwo) oraz problem alkoholowy. Jego współpracownicy są bardziej „toporni", ale również wnoszą pewien powiew Zachodu.

Film ukazuje też życie prywatne milicjantów[53] i przestępców. Na kanwie opowieści możemy obserwować trzy związki między kobietą a mężczyzną. Pierwszym jest zmęczone sobą małżeństwo oficera milicji. On wiecznie zapracowany, ponosi prywatne konsekwencje dyspozycyjności wobec szefa (Jan Machulski). Żona znajduje sobie kochanka, co nawet go specjalnie nie irytuje. Gdy niewierna i jej wybranek ponoszą śmierć z winy pałającego zemstą Malika, porucznik bierze to bardzo do siebie. Ciężko stwierdzić, czy jest to urażona duma czy tęsknota za zmarłą żoną. Drugi wątek miłosny to także „wiecznie" czekająca kobieta, partnerka życiowa Malika. Widzimy ją tylko w jednej scenie, gdy mąż odwiedza ją po ucieczce z więzienia. Składa jej wtedy obietnice bez pokrycia, ona jest jednak rozżalona i nawet już nie stara się mu uwierzyć. Trzeci wątek oparty jest na oczekiwaniu płci pięknej. Piękna pani doktor poznaje Malika w pociągu, co staje się zalążkiem płomiennego romansu. Nowy ukochany często znika, a lekarka dołącza do grona nieformalnego klubu Penelop. Patrząc na te wątki, widzimy, że reżyser usiłuje pokazać typowo męski, wręcz mizogiński świat, gdzie kobieta przestaje być pełnoprawnym podmiotem. Nawet w zespole operacyjnym MO płeć piękna jest wąsko reprezentowana, a do tego przez seksistowski pryzmat.

---

[52] *Zabij mnie glino*, reż. J. Bromski, 1987.

[53] Podobnie w produkcji *Na całość* w jednej ze scen obserwujemy poranek milicjanta. Wstaje on skoro świt, a następnie żegna się z żoną i małymi dziećmi. Odnosi się nieodparte wrażenie, że twórcom zależało na ukazaniu prywatnej twarzy stróża prawa, na podkreśleniu, że jest on przede wszystkim mężem i ojcem, nie zaś brutalnym narzędziem w rękach partyjno-państwowych.

Film krytykuje też domorosłą psychologię. Reżyser wyśmiewa psychologię na bazie sceny, w której lekarka robi Malikowi mini wykład – wyczytała z jego mowy ciała, że nie mógłby on nikogo zabić. Widz jednak już wie, że postać ta ma na swoim koncie jedno morderstwo. Co ciekawe, wręcz przeciwny stosunek twórców filmu widzimy do parapsychologii, którą traktuje poważnie. Porucznik udaje się do zakonnika-jasnowidza po poradę w sprawie śledztwa. Później tłumaczy się zwierzchnikowi, że „na Zachodzie" jest to norma i nikogo nie dziwi.

Najważniejsze dla naszej analizy jest ukazanie nowoczesności milicji. W jednej ze scen współpracownik Machalicy chwali się zapożyczeniem od policji francuskiej metody noszenia dwóch pistoletów: jednego pod pachą i jednego na plecach. W ostatniej scenie widzimy, że pomysł wykorzystał dowodzący akcją, co ukazuje, że MO w latach osiemdziesiątych miała być otwarta na nowinki. Wykorzystanie nowoczesnych technik w śledztwie i działaniach operacyjnych pojawia się jeszcze w kilku scenach. Machalica korzysta z usług kryminologa, specjalisty od głosu i badań laboratoryjnych (Piotr Fronczewski). Jest dzięki temu w stanie znacznie przyspieszyć dochodzenie. Nie mogło zabraknąć też dynamicznej pogoni za złodziejami, koordynowanej ze śmigłowca Mi-2, czyli motywu często eksploatowanego w serialu *07 zgłoś się*[54].

Typowy film akcji w nowoczesnym stylu to *Zamknąć za sobą drzwi*[55]. Choć rozpoczyna kolejną serię serialu *07 zgłoś się*, wyświetlany był również w kinach. W obrazie tym twórcy zdecydowali się odsunąć samego Borewicza na dalszy plan, a głównym bohaterem uczynić porucznika Pawła Kopińskiego (Piotr Fronczewski), byłego nowojorskiego policjanta, od którego zresztą rozpoczyna się cały film. Kopiński stylizowany jest na twardziela zachodniego typu: ma zawsze niewzruszoną minę, nosi przeciwsłoneczne okulary i rozpiętą niedbale koszulę. Motyw zemsty, która nim kieruje, jest również zaczerpnięty z zachodniego kina i komiksów[56], mści się bowiem za zabitą żonę. Ponadto tragizmu całej postaci dodaje ciężka choroba, na którą cierpi Kopiński. Film cechuje też spora dawka przemocy, mająca mu dodać atrakcyjności, tak jak w zachodniej kinematografii[57]. Akcja, strzelaniny i brutalność to zresztą cechy wspólne dla równolegle nakręconego filmu, o którym była już mowa, czyli *Zabij mnie glino*.

Jak widać, wizerunek milicjanta był popularnym motywem w kinie Polski Ludowej, chociaż miał różne odcienie. Mało jest natomiast wizerunków SB w kinie środkowego i późnego PRL.

---

[54] Nie tylko zresztą w *07 zgłoś się*. Mi-2 to „główny bohater" większości scen pościgowych w polskiej kinematografii. Popularny śmigłowiec radzieckiej konstrukcji można zobaczyć m.in. w filmach: *Rykowisko* (reż. G. Skurski, 1986) oraz *Prywatne śledztwo* (reż. W. Wójcik, 1987).

[55] *Zamknąć za sobą drzwi*, reż. K. Szmagier, 1987.

[56] Popularny amerykański komiks pt. *The Punisher* również ukazuje mundurowego, który mści się po zamordowaniu jego rodziny.

[57] R. Dudziński, *Produkcje sensacyjno-kryminalne…*, s. 170–172.

Aniele Boże, stróżu mój[58] to krótkometrażowy film Jacka Bromskiego przedstawiający historię skromnego pracownika pewnego instytutu, któremu szef proponuje awans. Jednocześnie przygląda mu się jego anioł stróż, który wszędzie za nim chodzi. Postać głównego bohatera ukazuje jego dwa oblicza. Z jednej strony uczciwy, spokojny, wręcz pokorny, z drugiej – zdradzający żonę. Awans jest dla niego niezwykle ważny, ale popada w swego rodzaju uzasadnioną paranoję, że jest śledzony i w konsekwencji traci możliwość awansu, zostaje wysłany przez szefa na przymusowy urlop. Towarzyszy mu tytułowy anioł stróż. Komiczny zabieg reżysera polega na tym, że anioł stróż przypomina agenta SB – jest smutnym panem w płaszczu, szpiegującym naszego bohatera. Ze względu na komiczno-alegoryczny zabieg twórców filmu, trudno potraktować tę postać na równi z innymi wizerunkami SB.

Człowiek z żelaza[59] to kontynuacja losów Agnieszki z *Człowieka z marmuru*[60], która po zapoznaniu syna Birkuta wiąże się z nim i oboje rozpoczynają działalność opozycyjną w Trójmieście. Ich losy są tłem dla negocjacji oraz samego podpisania porozumień sierpniowych. Do Gdańska przyjeżdża warszawski redaktor Winkel (Marian Opania). Winkla „prowadzi" oficer SB (Andrzej Seweryn). Szantażuje redaktora ujawnieniem szczegółów wypadku drogowego, w którym on zawinił. Winkel przychodzi na salę gimnastyczną, by spotkać się z esbekiem. Scena jest wymowna, gdyż funkcjonariusz cały czas ćwiczy bicie pałką ludzkiej kukły. Redaktora traktuje protekcjonalnie i z pogardą. Zaszantażowany dziennikarz wpada w pewnego rodzaju histerię i tłucze lalkę gumową pałką. Esbek odbiera mu ją z ironicznym wyrazem twarzy. Scena ta symbolizuje bezsilność i tragedię człowieka będącego „na pasku" władzy.

Z wybranych scen i dialogów na uwagę zasługuje też rozmowa Winkla z Agnieszką w areszcie. Służba Bezpieczeństwa umożliwia redaktorowi odwiedzenie Agnieszki, licząc na to, że ułatwi mu to infiltrację środowiska. Agnieszka, choć nieufna, zwierza mu się[61]. Winkel jest już prawie zdecydowany przejść na stronę Solidarności. Udziela mu się cała atmosfera porozumień; jest szczęśliwy, pełen energii. Jednocześnie znajomy z opozycji Dzidek (Bogusław Linda) przez przypadek odkrywa, że cały czas ma ukryty mikrofon[62].

Tajniaka widzimy również w filmie *Miś*, jest nim śledzący byłą żonę Ochódzkiego w samolocie oraz na ulicach Londynu. Jest kulturalny, elegancki i w ogóle

---

[58] *Aniele Boże, stróżu mój*, reż. J. Bromski, 1977.

[59] *Człowiek z żelaza*, reż. A. Wajda, 1981.

[60] *Człowiek z marmuru*, reż. A. Wajda, 1976.

[61] Scena ma wymiar martyrologiczny – młoda matka-Polka jest jednocześnie działaczką represjonowaną przez system. W historii, która przedstawia śmierć starego Birkuta w Gdyni 1970 roku, ukazane są prześladowania, sąd, przeszukiwanie mieszkania przez SB. Od Agnieszki bije odwaga i niezłomność, dzięki czemu jej postać staje się pewnym modelem.

[62] Zostaje surowo potraktowany i przeżywa kolejną wewnętrzną tragedię. Scena ta ukazuje, że w rodzącej się opozycji nie ma kompromisów: albo się jest na sto procent za sprawą, albo nie można się uważać za współautora zwycięstwa.

się nie odzywa. Zdekonspirowany przez Ochódzkiego, odkłania się bez żenady. Trudno przy tym stwierdzić, czy Bareja chciał tą postacią sparodiować agenta SB czy w ogóle tajne służby w PRL.

Metody SB widzimy także w jednym z odcinków serialu *Alternatywy 4*[63], zwłaszcza w scenie z zakładaniem oraz odsłuchiwaniem podsłuchu przez agentów w jednym z mieszkań tytułowego bloku. Posługują się oni podstępem, by podłączyć aparaturę, ich działanie jednak ośmieszone jest przez błąd operacyjny, który powoduje podsłuchiwanie mieszkania innej osoby, niż planowali[64]. Aby uniknąć kłopotów z cenzurą, Bareja w scenach ukazujących podejrzanych „tajniaków" dał do zrozumienia, że są to „cywilne" osoby związane ze Zjednoczeniem Patriotycznym „Grunwald", nacjonalistyczną frakcją w łonie Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej (PZPR), z której reżyser regularnie kpił. Dla peerelowskiego widza było jednak wiadomym, że pierwotnie musiało chodzić o agentów SB, których reżyser ukazał w komicznym świetle. Mężczyźni instalujący podsłuch nie budzą respektu, są raczej śmieszni i nieporadni, o czym świadczą dialogi między nimi oraz wspomniany wyżej fakt, że podsłuch pokojowy trafił w końcu gdzie indziej, niż był planowany. W ten sposób reżyser wyróżnił się w przedstawieniu esbeka, odarł go bowiem z nimbu powagi i osoby budzącej postrach[65].

W filmie *Prawo jest prawem*[66] poznajemy dwóch mężczyzn, którzy wychodząc na wolność, rozpoczynają nielegalną współpracę. Jeden, Edward (Edward Narkiewicz), to stary recydywista, a drugi, Tadeusz (Tadeusz Hofmokol), to niezdecydowany amator w przestępczym półświatku. Pierwszy załatwia drugiemu fałszywe dokumenty, dzięki czemu ten ma objąć intratną posadę. Obaj „wpadają", po czym znów lądują w jednej celi. W jednej ze scen starego recydywistę Edwarda odwiedzają dwaj młodzi mężczyźni, podszywający się pod jego klientów. On domyśla się intrygi, częstuje ich alkoholem, opowiada o zmiennej linii partii i swych powiązaniach z SB. Wreszcie jeden z nich mówi, że są ze służb (prawdopodobnie SB), ale go nie aresztuje, tylko mówi, że ma uważać. Scena ta ukazuje, że wielu przestępców mogło się z władzą i służbami dogadać na zasadzie cichego porozumienia: „my wiemy, ale na razie nie ruszamy, w razie czego się przypomnimy"[67].

---

[63] *Alternatywy 4*, reż. S. Bareja, 1983 (1986).

[64] „Zagrałem – wspomina Janusz Płoński – faceta, który zakłada podsłuch w mieszkaniu, a potem siedziałem i podsłuchiwałem to, co tam się działo. Ale doszło do pomyłki, bo nie wprowadził się tam profesor, a docent. I kiedy docent był z sąsiadką, ja powiedziałem, że jeśli to ma tak być, to ja na emeryturze też się zapiszę do opozycji" (cyt. za: A. Łobocka, *Tajemnice serialu „Alternatywy 4". Płoński: Czy to nie dziwne, że lubimy tego tyrana?*, 22.08.2018, https://haloursynow.pl/pl/11_wiadomosci/10283_tajemnice-serialu-alternatywy-4-plonski-czy-to-nie-dziwne-ze-lubimy-tego-tyrana.html, dostęp: 2.11.2023).

[65] M. Łuczak, *op. cit.*, s. 141.

[66] *Prawo jest prawem*, reż. K. Wojciechowski, 1982.

[67] Dobrze oddał to Waldemar Łysiak w swojej beletrystyce, zwłaszcza w powieści *Dobry* (Warszawa 1996), gdzie warszawski świat przestępczy kontrolowany jest przez SB.

W filmie *Ostatni prom*[68] główny bohater jest nauczycielem języka polskiego w szkole średniej w Trójmieście. W mieście panuje atmosfera fascynacji Solidarnością; młodzież pragnie uciekać na Zachód, póki jeszcze można. Pan profesor również podejrzewany jest o taki zamiar. Wypływa w rejs promem do Szwecji, przez Hamburg. Zaraz po wypłynięciu w Polsce zostaje ogłoszony stan wojenny. Kapitan (Leon Niemczyk) dostaje rozkaz powrotu do kraju, a statek staje się jednostką zmilitaryzowaną. Pasażerowie szybko dowiadują się, co się dzieje i w okolicach Hamburga, zachęceni przez RFN-owską straż przybrzeżną, masowo wyskakują za burtę. Nauczyciel nie decyduje się na ten dramatyczny krok i pomimo tego, że jest działaczem Solidarności, powraca do swych uczniów. Ważną *dramatis personae* jest esbek przebywający na okręcie. To wyjątkowo podły człowiek, zainteresowany jedynie wykonaniem powierzonego mu zadania. W swoim postępowaniu jest cyniczny oraz nadużywa władzy, kiedy tylko może.

W obrazie *Stan strachu*[69] główny bohater, Jan Małecki (Wojciech Malajkat), jest aktorem Teatru Miejskiego w Trójmieście. Wybucha stan wojenny. Los chce, że nasz bohater zostaje wplątany w działalność lokalnej Solidarności. Jest internowany; sytuacji nie ułatwia fakt, że jego brat to funkcjonariusz SB. Po ogłoszeniu amnestii Małecki wraca do normalnego życia, ale jest już zmieniony – opozycyjna działalność i stan wojenny odcisnęły na nim swe piętno. *Stan strachu* to typowy film polityczny. Reżyser wykorzystał powiewający coraz silniej wiatr przemian, aby przedstawić swoją wizję stanu wojennego i uwikłanych weń losów jednostki. Dlatego w filmie widzimy sadystycznych agentów SB, brutalne ZOMO, zimne cele, strajki i demonstracje. Można powiedzieć, że jest to pierwszy film o Solidarności i stanie wojennym nakręcony w „prawie" wolnej Polsce[70].

Oprócz wizerunku funkcjonariuszy SB należy w tym miejscu wspomnieć jeszcze o obrazie innego rodzaju tajnych służb, czyli wywiadowczych i kontrwywiadowczych. Nie ma ich zbyt wiele, warto jednak wskazać na takie produkcje jak: *Orzeł i reszka*[71], *Hasło Korn*[72], *Brylanty pani Zuzy*[73] czy serial *Życie na gorąco*[74]. Ten pierwszy nas nie interesuje, ponieważ – choć kręcony był w 1974 roku – jego akcja toczy się w latach pięćdziesiątych, więc jest już filmem historycznym. Film *Hasło Korn*, powstały w 1968 roku, jest utrzymany zdecydowanie w poetyce kolektywnych działań całego zespołu śledczego, czyli można go wpisać w typ

---

[68] *Ostatni prom*, reż. W. Krzystek, 1989.

[69] *Stan strachu*, reż. J. Kijowski, 1989.

[70] W filmie *Marcowe migdały* (reż. R. Piwowarski, 1989) ma miejsce epizodyczny wątek – jego bohaterem jest ojciec jednej z bohaterek, w której podkochuje się główny bohater. Ponadto znajduje się tu scena pobicia młodzieży przez esbeka. Jest to jednak już film historyczny, gdyż traktuje o tych ważnych wydarzeniach z ponad 20-letniej perspektywy.

[71] *Orzeł i reszka*, reż. R. Filipski, 1974.

[72] *Hasło Korn*, reż. W. Podgórski, 1968.

[73] *Brylanty pani Zuzy*, reż. P. Komorowski, 1971.

[74] *Życie na gorąco*, reż. A. Konic, 1978.

kolektywny filmów milicyjnych, chociaż dotyczy działań kontrwywiadowczych. Ze względu na rok powstania i premiery oraz oparcie na wcześniejszym dziele literackim (powieść *Nie wyłączajcie telefonu*) nie będziemy go jednak poddawać dłuższej analizie. W filmie *Brylanty Pani Zuzy* Ryszard Filipski ponownie wciela się w polskiego agenta, tym razem kontrwywiadu. Rozpracowuje szajkę przemytników brylantów kierowaną przez Panią Zuzę, która zostaje zamordowana przez swoich współpracowników. Razem z jej córką oficer przeciwstawia się przestępcom. Najważniejszym motywem jest ukazanie pracy polskich tajnych służb w niemal „bondowskim" stylu. Główny bohater działa w zasadzie w pojedynkę. Doskonale posługuje się bronią, nieobce są mu walki wręcz. Dodatkowym motywem jest ukazanie funkcjonowania zorganizowanej siatki przestępczej. Bandyci wydają się być jednak odrealnieni – są eleganccy i na swój sposób wytworni. Nie pasują do rzeczywistości środkowego PRL. Serial *Życie na gorąco* to już bondyzacja i westernizacja bohatera na szeroką skalę. W dziewięciu odcinkach obraz ten opowiada historię spisku grupy neonazistów, których odnogi sięgają niemal do każdego kraju europejskiego. Działania organizacji próbuje udaremnić polski dziennikarz Maj (Leszek Teleszyński), który wpada na trop przestępców. Maj stylizowany jest na Jamesa Bonda – niby zwykły dziennikarz, ale biegle władający kilkoma językami europejskimi, bronią oraz sztukami walki, co sugeruje powiązanie ze służbami specjalnymi. Wyjątkowo skutecznie oddziałuje przy tym na płeć piękną, co także zdaje się być nawiązaniem do brytyjskiego pierwowzoru. Akcja każdego odcinka rozgrywa się w innym kraju europejskim (m.in. w Grecji, Austrii, na Węgrzech, we Francji, w Niemczech). Ostatecznie dzielny „dziennikarz" udaremnia spisek międzynarodowej szajki. Głównym motywem jest ukazanie działań polskiej wersji Bonda. Tytułowy bohater skupia wokół siebie całą oś narracji. Cechuje się samymi pozytywami – nie ma nałogów, jest opanowany i przede wszystkim skuteczny. Motyw nawiązania do brytyjskiego superszpiega jest aż nazbyt widoczny. W postaci tej odnajdziemy również cechy polskiego herosa realnego socjalizmu, podobne do Borewicza i komiksowego kapitana Żbika. Co więcej, pojawia się nieodparte wrażenie, że Maj jest także pracownikiem jakichś tajnych służb, zbyt sprawnie bowiem prowadzi każde swoje śledztwo[75].

Niejako na marginesie, gdyż ta grupa filmów nie jest przedmiotem naszych badań, warto wskazać na specyficzny wizerunek bezpieki, jaki występuje w polskim kinie science fiction lat 1968–1990. Agenci, zwłaszcza w filmach Piotra Szulkina, są ukazani jako wyjątkowo mroczne i podłe indywidua. Reżyser mógł sobie jednak na to pozwolić, gdyż tworzył fikcyjne światy, dzięki czemu metafora

[75] Co ciekawe, chociaż Maj jest prawdziwym światowcem, ubierającym się zgodnie z najnowszą modą, a w krajach, do których podróżuje, jeździ luksusowymi autami, to prywatnie porusza się Fiatem 125p, co sprawia wrażenie promocji tego samochodu jako auta polskiego szpiega; coś jak słynny polonez Borewicza, który co prawda był służbowy, ale również promował rodzimą motoryzację na zachodniej licencji.

tajnych służb w kinie science fiction bezpośrednio nie atakowała funkcjonariuszy PRL, a raczej była jednym z możliwych wariantów ich interpretacji[76].

Kolejną grupą mundurowych, jaką należy omówić, jest Służba Więzienna. Podobnie jak SB, w omawianym okresie nie jest aż tak eksponowana, ale warto poddać jej obraz w kinie peerelowskim choćby pobieżnej analizie.

O więziennictwie w PRL mowa była już w kilku wcześniejszych filmach, jak np. *Zezowate szczęście* Andrzeja Munka[77]. Strażnicy pojawiali się też później w licznych produkcjach historycznych traktujących o czasach stalinowskich, by wspomnieć w tym miejscu *Przesłuchanie*[78] oraz *Obywatela Piszczyka*[79]. Nas jednak interesuje rzecz jasna film współczesny, powstały po 1968 roku. Cezura ta wydaje się o tyle istotna, że w wyniku Marca ’68 sporo młodych ludzi znalazło się w więzieniu i władzy z pewnością zależało jeżeli nie na pozytywnym, to chociaż na neutralnym wizerunku służby więziennej.

W filmie *Zbrodniarz, który ukradł zbrodnię* pojawia się motyw więzienia, ale jest zaprezentowany marginalnie. Podobnie jest w *Znakach na drodze*[80], gdzie człowiek z przeszłością (Tadeusz Janczar) wychodzi z więzienia. Rozpoczyna pracę jako kierownik techniczny w bazie ciężarówek, gdzieś na dolnośląskiej prowincji. Prawie identycznie rozpoczyna się film *Nie zaznasz spokoju*[81], w którym młodociany przestępca o ksywie Bicz (Krzysztof Janczar) wychodzi na wolność. Powraca do rodzinnego domu, gdzie nie jest mile widziany przez rodziców. W filmie *Prawo jest prawem* właśnie w więzieniu poznaje się dwóch mężczyzn, którzy po wyjściu na wolność rozpoczynają nielegalną współpracę. Sceny więzienne są ukazane jako długie dialogi głównych bohaterów, „klawiszy” natomiast nie uświadczymy prawie wcale[82].

Więcej uwagi należy poświęcić obrazowi *Nadzór*[83], którego prawie cała akcja rozgrywa się w więzieniu dla kobiet. Poznajemy tu młodą dziewczynę skazaną za malwersacje na dożywocie. Po osadzeniu w zakładzie karnym okazuje się, że jest w ciąży. Rodzi dziecko, po czym oddaje je pod opiekę mężowi. Ten w miarę często ją odwiedza, ich relacja jednak ulega stopniowemu rozluźnieniu. W celi kobieta zaprzyjaźnia się ze współtowarzyszkami niedoli. Razem stawiają czoła bezwzględnym i okrutnym rządom funkcjonariuszek służby więziennej.

---

[76] Szerzej na ten temat zob. R. Domke, *Science-fiction Plots as an Allegory of Totalitarian Society and State in Cinematography of the Late Communist Poland*, “Journal of Modern Education Review” 2019, vol. 9, no. 1, s. 66–72.

[77] *Zezowate szczęście*, reż. A. Munk, 1960.

[78] *Przesłuchanie*, reż. R. Bugajski, 1982.

[79] *Obywatel Piszczyk*, reż. A. Kotkowski, 1988.

[80] *Znaki na drodze*, reż. A. Piotrowski, 1969.

[81] *Nie zaznasz spokoju*, reż. M. Waśkowski, 1977.

[82] Przykłady marginalnego ukazania więzienia i jego pracowników widzimy zresztą znacznie częściej. Wystarczy wspomnieć tu tylko premierowy odcinek serialu *07 zgłoś się* (reż. K. Szmagier, 1976–1987). Nie zasługują one jednak na szersze omówienie.

[83] *Nadzór*, reż. W. Saniewski, 1984.

Środowisko więzienne jest rzadkim wątkiem w kinematografii PRL, zwłaszcza więzienie dla płci pięknej. Osadzone są tam rozmaite kobiety: oszustki, kobiety marginesu, opozycjonistki. Poza celą muszą pracować i udzielać się społecznie (np. w chórze). Strażniczki usiłują wykorzystywać je jako konfidentki, z różnym rezultatem. W więzieniu kwitnie miłość lesbijska, będąca często kompensacją potrzeb zarówno fizjologicznych, jak i emocjonalnych, ale w przeciwieństwie do męskich więzień nie ma tu mowy o gwałtach.

Warstwa metanarracyjna to więzienie jako alegoria społeczeństwa autorytarnego. Służba więzienna symbolizuje władzę, która stara się stłamsić i ubezwłasnowolnić obywatela PRL. Jego zdanie się nie liczy, a gdy nie pomaga przysłowiowa marchewka – stosuje się kij.

Pomimo swej specyfiki obraz ten jest również opowieścią o macierzyństwie i rodzinie. Bohaterka cały czas czuje się matką swej córeczki. Można odnieść wrażenie, że tylko dla niej żyje i stara się doczekać wcześniejszego zwolnienia. Jest to zatem jednocześnie obraz rodziny dysfunkcyjnej.

Przyjrzyjmy się bliżej poszczególnym scenom i dialogom. „Klawiszki", aby zemścić się i ukarać jedną z więźniarek za to, że korzystając z więziennego radiowęzła, ujawniła ich okrucieństwo i przemoc, z jaką traktowały osadzone, rozpowszechniają nagrania sugerujące homoseksualizm uwięzionej kobiety, propagandowo go potępiając. Jedna z nich odbiera sobie z tego powodu życie. Interesująca jest także ostatnia scena widzenia z mężem. Żona dowiaduje się, że mieszka on z inną kobietą. Nie robi mu z tego tytułu wyrzutów, notabene sama go do tego nakłaniała, natomiast grozi mu śmiercią w wypadku zaniedbań wychowawczych. Oświadcza, że teraz jest gotowa na wszystko[84].

W kilku scenach widzimy przemoc, zarówno psychiczną, jak i fizyczną, stosowaną przez strażniczki. W ogóle czują się one bezkarnie względem prawa. W jednej scenie – pobicia więźniarek pod prysznicem jako kary wymierzonej przez strażniczki – twórcy zastosowali elipsę, nie ukazując samego aktu przemocy[85].

Nowy Jork, czwarta rano[86] przedstawia prowincjonalne miasteczko, żyjące tylko z więzienia – dosłownie i w przenośni. Zwłaszcza bar, w którym toczy się akcja filmu. Stołują się tu strażnicy i recydywiści. Atrakcyjna barmanka (Anna

[84] W kilku scenach widzimy, jak kobiety podejmują różnego rodzaju interakcje pomiędzy sobą. Są one raczej ukazane w sposób czuły, niewymuszony, daleki od gwałtu. Można nawet odnieść wrażenie, że nie wynikają tylko z zaspokojenia popędu płciowego, lecz z zagłuszenia wewnętrznego krzyku samotności. Akty te są jednak skrzętnie ukrywane, więźniarki wstydzą się tego. Ponadto jest to potępione przez władze jako czyny niemoralne. Nie zmienia to faktu, że jest to jedna z nielicznych w kinie PRL scen miłości lesbijskiej. Twórcy sugerują w ten sposób, że zachowania takie miały miejsce właśnie w zakładach penitencjarnych.

[85] Na marginesie warto dodać, że film pokazuje też pokłosie Marca '68. Z chronologii obrazu wynika, że pod koniec lat sześćdziesiątych trafia do celi młoda studentka, relegowana z uczelni z przyczyn politycznych.

[86] *Nowy Jork, czwarta rano*, reż. K. Krauze, 1988.

Wojton) zakochuje się w „byłym" więźniu, który namawia ją na skok na ciężarówkę z pieniędzmi. Okazuje się jednak, że chodziło mu tylko o zauroczenie dziewczyny, a po jednodniowej przepustce powrócił „za kratki", by wyjść ponownie za trzy lata. Po odbyciu wyroku dziewczyna go nie odtrąca – razem lecą do Nowego Jorku na koncert kolegi.

Głównym wątkiem jest metafora PRL jako więzienia, a nawet czegoś gorszego, ponieważ więźniowie wcale nie tęsknią do wolności za żelazną bramą, a marzeniem właściciela baru jest znaleźć się choć na chwilę „za kratkami". Po odsiadce wielu nie wie, co ze sobą zrobić i po prostu przesiadują latami w „przyzakładowym" barze. Dlatego młodzi bohaterowie chcą wyrwać się z Polski-więzienia na mityczny Zachód, najlepiej do USA. Żyją marzeniami, myślami błądząc poza szarą rzeczywistością.

Innym motywem jest półświatek „małych ludzi władzy", których symbolem jest naczelnik więzienia (Krzysztof Kowalewski). Są typowymi „aparatczykami" niższego szczebla, leczącymi swoje kompleksy nadużywaniem władzy. Piją na służbie, uprawiają hazard, lekceważąco odnoszą się do reszty populacji. Tak naprawdę też są więźniami swej roli społecznej i niskich horyzontów, lecz nawet tego nie dostrzegają.

W jednej ze scen więźnia stojącego na drabinie odwiedza kobieta z dzieckiem, twierdząc, że to jego i domagając się wsparcia. Przerażony pensjonariusz zakładu karnego oświadcza, że tutaj nie może go ona tknąć, w więzieniu jest bowiem „wolny". Potwierdzają to słowa naczelnika broniącego więźnia przed zdenerwowaną niewiastą: „Więzień jest własnością państwową". Cóż, dla niektórych zakłady karne były specyficznym azylem od problemów społecznych.

W *Zabij mnie glino* pierwsze sceny pokazują życie więzienne z entuzjazmem. Strażnicy niewiele mówią, są poważni i zdyscyplinowani. Ukazana jest jednak również ich sprzedajność. W jednej ze scen Malik (Bogusław Linda) daje staremu „klawiszowi" pierścionek, aby ten przymknął oko na jego ucieczkę, co też czyni. W filmie *Konsul*[87] Witek (Piotr Fronczewski) jest inteligentnym oszustem o coraz większych ambicjach. Rozpoczyna od drobnych machinacji finansowych na sprzedaży dżinsów, by poprzez podawanie się za brata członka Politbiura, a potem cudem uratowanego Żyda z okupacji, podszyć się pod austriackiego konsula nieistniejącej placówki[88]. W ostatniej scenie *Konsula* strażnik spokojnym tonem

[87] *Konsul*, reż. M. Bork, 1988.

[88] Obraz jest retrospekcją płynącą z rzeczywistej czasowo sali sądowej, podzieloną na kilka niezależnych od siebie opowieści o przestępstwach Witolda. W zasadzie jego postać służy obnażeniu skorumpowanego na każdym szczeblu obrazu społeczeństwa późnego PRL. W zestawieniu z innymi „uczciwymi Polakami" nasz bohater wcale nie jest dużo gorszy od nich; po prostu nieuczciwie egzystuje w nieuczciwej i zdemoralizowanej rzeczywistości. Otaczający go ludzie są m.in. alkoholikami, recydywistami, sprzedajnymi i zalęknionymi aparatczykami, skorumpowanymi lekarzami lub zwykłymi „bandziorami", posługującymi się przemocą w załatwianiu spraw. Postać tytułowego

wita Wiśniaka, mówiąc: „A jednak wróciłeś, Wiśniak". Gdy ten recytuje mu swój numer, zaskoczony „klawisz" pyta, co to jest, na co otrzymuje odpowiedź osadzonego, że jest więźniem politycznym. Scena ta mówi niewiele, aczkolwiek można domniemywać, że między osadzonymi a strażnikami rodziła się specyficzna więź, która nie musiała wcale wywoływać agresji, tylko specyficzne, ojcowskie współczucie i zrozumienie doli więźnia u doświadczonego strażnika. Można też sądzić, że dla więźniów politycznych „klawisze" mogli być łagodniejsi.

Krótki film o zabijaniu[89] zawiera dwie kilkuminutowe sceny zabijania człowieka. Pierwszą jest morderstwo taksówkarza przez młodego mężczyznę (Mirosław Baka), a drugą wykonanie na nim wyroku śmierci przez powieszenie. Nas, oczywiście, najbardziej interesuje ta druga scena, gdyż stawia strażników w roli katów usankcjonowanych przez prawo PRL. Należy pamiętać, że film o wykonywaniu kary śmierci nabierał specyficznej wymowy w państwie bądź co bądź autorytarnym, w którym egzekucji dokonywano aż do końca lat osiemdziesiątych[90]. Sami strażnicy w scenie powieszenia nie są zbyt wyraziści, zagrali ich zresztą zwykli statyści. Istotniejsza jest dla naszej analizy rola, w jaką zostali wpisani – to rola bezrefleksyjnego oprawcy, który zabija na zlecenie państwa. Całej scenie mroczny wymiar nadał dodatkowo operator filmu, Stanisław Idziak, który egzekucję nakręcił w ten sam sposób jak 15 lat wcześniej *Przejście podziemne*[91], czyli długimi ujęciami, przerywanymi, gdy tylko kończył się negatyw do kamery[92].

W produkcji *Na całość*[93] przestępca z Trójmiasta wychodzi warunkowo z więzienia. Kędzior od razu udaje się do swego dawnego kompana celem kontynuowania działalności przestępczej. Mężczyźni napadają na sklep z bronią w celu ułatwienia dalszych rabunków. Są jednak nieostrożni – zabijają po drodze wiele osób, w tym milicjantów. Zostaje na nich zorganizowana wielka obława. Ostatnia scena filmu ukazuje ich uciekających łodzią motorową na pełnym morzu, namierzonych przez śmigłowiec. Jest to typowy film akcji wzorowany na zapożyczonych z Zachodu motywach pościgu. Dla naszej analizy najważniejsza jest scena wyjścia Kędziora z więzienia, która ukazuje ludzkie oblicze strażników więziennych. Odnoszą się oni do niego wręcz życzliwie, żartują z nim, życzą niepowracania na złą drogę.

---

fałszywego konsula nawiązuje do oszusta semickiego pochodzenia Jacka von Silbersteina. Jego nazwisko przewinęło się wiele lat wcześniej w kronikach propagandowych PRL.

[89] *Krótki film o zabijaniu*, reż. K. Kieślowski, 1987.

[90] Zaprzestanie wykonywania egzekucji od 1988 roku miało zapewne związek z rozmowami pomiędzy władzą a opozycją w celu ukazania PRL jako państwa bardziej liberalnego i tym samym ocieplania wizerunku partii przed rozmowami okrągłego stołu. Zob. K. Surmiak-Domańska, *op. cit.*, s. 418.

[91] *Przejście podziemne*, dokument, reż. K. Kieślowski, 1973.

[92] K. Surmiak-Domańska, *op. cit.*, s. 416–424.

[93] *Na całość*, reż. F. Trzeciak, 1986.

Niejako na marginesie do omawianej grupy można włączyć filmy, które po części ukazują władzę ośrodków zamkniętych, niebędących jednak więzieniami ani aresztami *sensu stricto*. Są to zakłady poprawcze dla trudnej młodzieży, gdzie panuje surowy rygor, a osoby w nich zatrudnione w żadnym wypadku nie mogą być traktowane na równi z „więziennymi strażnikami". Ze względu na konotacje warto przyjrzeć się dwóm z nich: *Zanim nadejdzie dzień*[94] oraz *Zakład*[95].

Zanim nadejdzie dzień to opowieść o tym, jak dwóch nastolatków ucieka z zakładu poprawczego. Udają się na włóczęgę gdzieś po południowej Polsce. Z braku funduszy napadają na lokalny sklepik spożywczy. Jeden z nich, Czarny (Krzysztof Janczar), uderza sprzedawczynię butelką w głowę i wydaje mu się, że ją zabił. Chłopcy trafiają do Izby Dziecka, prawdopodobnie we Wrocławiu, gdzie panują surowe warunki. Nękany wyrzutami sumienia Czarny chce się przyznać, ale wychowawczyni (Anna Nehrebecka) sama dochodzi do wniosku, że to on dopuścił się złego uczynku. Film kończy się sceną, w której na chłopca czeka transport do macierzystej placówki wychowawczej. Podstawowym wątkiem jest prezentacja środowiska trudnej młodzieży. To specyficzna grupa, oscylująca na pograniczu środowiska przestępczego. Nawet język, jakim się posługuje, stanowi połączenie młodzieżowego slangu i więziennej grypsery. Kolejnym motywem jest ukazanie wychowawców. Są to ludzie bardzo surowi, zdarza im się nawet bić, lecz w gruncie rzeczy dobrze życzą dzieciom. Ich codzienna praca ukazana jest jako bardzo wykańczająca. Wreszcie motywem przeplatającym się z innymi na przestrzeni całej fabuły jest przemoc, zwłaszcza fizyczna. Młodociani biją się między sobą, biją innych podczas pobytu na wolności, a sami są bici przez wychowawców. Tworzy to spiralę wzajemnej przemocy, z której zdaje się, że nie ma ucieczki[96]. Sceny rozmów chłopców ze swoimi wychowawcami obfitują w przemoc psychiczną po obu stronach. Zarówno młodzi „wykolejeńcy", jak i ich wychowawcy grożą sobie nawzajem, ich interakcje przesiąknięte są wręcz atawistyczną samczą rywalizacją. Nie ma tam miejsca na humanitarne i bezstresowe metody wychowawcze. Wszystko dzieje się za zamkniętymi drzwiami, bez monitoringu i świadków, co stwarza szerokie pole do nadużyć i nieetycznych postaw. Pamiętajmy, że w okresie realnego socjalizmu resocjalizacja pojmowana była jako surowy proces, często nieliczący się z wrażliwością i podmiotowością jednostki[97].

---

[94] *Zanim nadejdzie dzień*, reż. R. Rydzewski, 1976.

[95] *Zakład*, reż. T. Kotlarczyk, 1990.

[96] Na uwagę zasługuje rozmowa między wychowawczynią w Izbie Dziecka a jej pensjonariuszką. Wyraża się ona arogancko, że młode dziewczyny mają przed sobą kilka dróg życiowych, w tym prostytucję. Wtedy będzie je stać na taką biżuterię, jaką dostrzega u wychowawczyni. W ten sposób ukazany jest zaniedbany aspekt wychowawczy. Młoda dziewczyna sama rozpościera przed sobą taką wizję przyszłości, co powoduje, że jej wybory będą w dużej mierze determinowane. Zarówno w PRL, jak i w późniejszej Polsce normą było, że system społeczno-wychowawczy sam generował patologie społeczne.

[97] Wątek poprawczaka został ponownie podjęty przez kino w całkiem wolnej Polsce w filmie *Trzy dni bez wyroku* (reż. W. Wójcik, 1991), z doskonałą kreacją Artura Żmijewskiego.

Zakład to film zrobiony na fali przemian demokratycznych w kraju, więc jest odważniejszy. Tytułowy zakład ma dwa znaczenia. W pierwszym jest po prostu zakładem poprawczym, w którym rozgrywa się cała akcja. W drugim chodzi o zakład, który zawarło między sobą dwóch penitencjariuszy dosłownie „o wszystko". Fabuła koncentruje się na rywalizacji pomiędzy nimi. W tle pikanterii dodaje grupa filmowa, która kręci poszczególne sceny ku średniemu zadowoleniu kierownictwa. Demoniczny dyrektor symbolizuje władcę totalitarnego w społeczeństwie. Jest surowy, apodyktyczny, wychowankami manipuluje w taki sposób, aby realizować zasadę *divide et impera*. Społeczność „poprawczaka" można potraktować jako metaforę społeczeństwa totalitarnego. Jest w niej wyraźna hierarchia. Wśród chłopców autorytetem wyróżnia się przywódca Mariusz (Robert Gonera), ale pozycję próbuje mu odebrać konkurent „Gigant" (Paweł Królikowski), promowany przez szefa. Są też jednostki ewidentnie wykorzystywane i poniżane, tzw. zakładowe cwele. Nie mają oni najmniejszych praw, nawet jedzą osobno. Każdy w grupie pragnie wolności, mało kto jednak odważa się coś zrobić, aby przedostać się przez mur. Ogniwami pośrednimi są wychowawcy. Jeden wrażliwy i inteligentny, ale wyraźnie podporządkowany dyrektorowi (Krzysztof Kolberger), być może były wychowanek. Sprzeciwia się stosowanym metodom i chce odejść. Drugi to typowy „bezmózgi" strażnik, były bokser. Symbolizuje on siłę fizyczną i posłuszeństwo, czyli w metaforze na PRL – służby mundurowe. Interesujące do analizy są sceny walki. Walczący o przywództwo podstępem namawia wychowawcę, byłego boksera (Włodzimierz Musiał), do wspólnej walki. Wychodzą na korytarz w rękawicach, a cały zakład może obserwować klęskę wychowawcy. Przypomina to nieliczne momenty w historii Polski Ludowej, np. mecze z ZSRR, w których można było choć przez chwilę poczuć się „górą"[98]. Scenę dodatkowo wzmacnia podniosła muzyka autorstwa Michała Lorenza. Kolejną sceną walki jest starcie pod prysznicem dwóch największych rywali. Jest niezwykle brutalne. W pewnym momencie na miejscu pojawia się kierownictwo oraz… ekipa telewizyjna z kamerą, która za pozwoleniem władz kręci całe zajście. Dyrektor niczym cesarz namaszcza zwycięskiego gladiatora, który „zdetronizował" oponentów. Teraz to on będzie *primus inter pares*. Wreszcie trzecią sceną walki jest napaść młodego wychowawcy na jednego z chłopców. Widz może odnieść wrażenie, że po prostu „puściły mu nerwy", że była to kwestia czasu, odkąd uderzył wcześniej jednego chłopca w twarz, więc przekroczył już pewien patologiczny Rubikon. Może chciał też w ten sposób uzyskać argument, aby dostać zgodę na dymisję, o którą wcześniej bezskutecznie prosił. Wszystkie sceny nawiązują do genialnej dyskusji między Kolbergerem a Peszkiem. Jej wstępem była rzeczowa prośba o zwolnienie z pracy. Dyrektor odmó-

[98] Szerzej na ten temat zob. P. Wieczorkiewicz, J. Błażejowska, *Przez Polskę Ludową na przełaj i na przekór*, Poznań 2011, s. 177–209.

wił, oświadczając, że nie da wypowiedzenia, ponieważ uderzył ucznia. Zrobi to, gdy zobaczy, że bije on kogoś „na zimno", z rozmysłem. Niedwuznacznie daje przy tym do zrozumienia, że przemoc jest przedsmakiem władzy i działa na stosujących ją bezkarnie niczym narkotyk[99].

Czas na opisanie wizerunku żołnierza[100]. Po II wojnie światowej tematyka związana z polską armią była popularna, ale dotyczyła głównie kina historycznego, osadzonego w realiach II wojny światowej. Zdarzały się co prawda wyjątki, takie jak *Czerwone Berety*[101] czy *Rzeczpospolita babska*[102], czyli filmy prezentujące ówczesny obraz ludowego Wojska Polskiego. Co ciekawe, po Marcu '68 wizerunek ten praktycznie całkowicie zanika. Na palcach jednej ręki można wyliczyć filmy, w których armia oraz współcześni żołnierze ukazani są na srebrnym ekranie. Po upadku realnego socjalizmu reżyserowie od razu „rzucą się", aby wypełnić tę lukę i powstaną legendarne do dziś obrazy *Kroll*[103] oraz *Samowolka*[104], których tematyka w dużej mierze koncentruje się na zjawisku fali, temacie tabu w kinematografii PRL. Może właśnie tu tkwi odpowiedź na pytanie, dlaczego akcja filmów polskich w latach 1968–1990 praktycznie nie rozgrywała się w jednostkach wojskowych. Otóż twórcy filmowi zdawali sobie sprawę, że i tak nie mogą pokazać prawdy o tym, co dzieje się w koszarach ani innych zjawisk patologicznych, które nieodłącznie towarzyszą wojsku, takich jak pijaństwo czy prostytucja. Częściowo odbijali to sobie w komediach historycznych, takich jak *C.K. Dezerterzy*[105], nie mogąc pokazać współczesnych żołnierzy. Jedyne wyjątki, czyli pełnometrażowe filmy ostatnich dwóch dekad PRL traktujące w całości o współczesnych siłach zbrojnych, dotyczą marynarki wojennej oraz lotnictwa wojskowego i to od nich rozpoczniemy analizę.

---

[99] W kilku scenach pojawia się motyw „cwela", przeniesiony z zakładów karnych do poprawczaków. Chodzi o mężczyznę wykorzystywanego seksualnie przez innych. Sam akt „przecwelowania", czyli pierwszego gwałtu homoseksualnego, urasta do rangi największego barbarzyństwa, potem bowiem opinia ciągnie się za ofiarą przez wiele lat. W innej scenie dwaj chłopcy, chcąc zemścić się na brutalnych metodach swojego dyrektora, mordują mu króliki, nad którymi opieka pryncypała była bodajże jedyną jego pozytywną czynnością. Zrozpaczony kierownik placówki wybiega do zbrodniarzy, po czym, zachęcony, sam brutalnie dobija jedno ze zwierząt. Scena jest słodką, choć dwuznaczną etycznie zemstą – nie mogąc tknąć bezpośrednio szefa, społeczność zniszczyła to, co kochał. Motyw domu dziecka pojawia się też w o kilka lat wcześniejszym obrazie *Kochankowie mojej mamy* (reż. R. Piwowarski, 1986) oraz jeszcze wcześniejszym *Jeśli się odnajdziemy* (reż. R. Załuski, 1983).

[100] Aspekty związane z tym zagadnieniem poruszyłem już kilka lat temu. Zob. R. Domke, *Miejsce żołnierza w społeczeństwie PRL. Analiza polskiego kina współczesnego w latach 1968–1991*, [w:] *Społeczeństwo w wojsku, wojsko w społeczeństwie w XIX i XX wieku. Relacje i procesy w ujęciu interdyscyplinarnym*, red. M. Kruszyński, T. Osiński, M. Kornat, Dęblin 2020, s. 401–409.

[101] *Czerwone Berety*, reż. P. Komorowski, 1962.

[102] *Rzeczpospolita babska*, reż. H. Przybył, 1969.

[103] *Kroll*, reż. W. Pasikowski, 1991.

[104] *Samowolka*, reż. F. Falk, 1993.

[105] *C.K. Dezerterzy*, reż. J. Majewski, 1988.

W filmie *Ostatni po Bogu*[106], którego premiera odbyła się w październiku 1968 roku, polski współczesny okręt podwodny wyrusza w rejs. Jego kapitan cierpi na nadciśnienie, ukrywa to jednak przed załogą. Podczas podwodnej podróży dochodzi do groźnej awarii z winy mechanika, która to spada na kapitana. Chociaż podwładny przyznaje się później do winy, dowódca i tak musi przejść do służby na lądzie ze względu na stan zdrowia, co staje się jego osobistą tragedią. Podstawowym motywem jest morze i służba na polskim okręcie wojennym. To bardzo specyficzny i odpowiedzialny zawód. Jego plusem w porównaniu do służby w dalekomorskiej flocie handlowej jest fakt, że oficerowie i marynarze relatywnie często schodzą na ląd, dzięki czemu rytm ich życia nie jest zanadto zaburzony. Dodatkowym motywem jest element wychowawczy, wprowadzony przez twórców filmu. Otóż mechanik, który omal nie doprowadził do śmierci swoich towarzyszy, znajdował się pod wpływem alkoholu, co wcześniej było aż nadto widoczne. Prowadzi to do skrótu myślowego: alkohol równa się nieszczęście[107]. Dydaktyczną stronę filmu ukazuje się widzowi również poprzez metamorfozę głównych bohaterów. Zwolniony ze służby kapitan zostaje oczyszczony ze stawianych mu zarzutów, ale postanawia już nie podążać w życiu wyłącznie za swoimi ambicjami. Przemianę moralną przechodzi także porucznik Zapała, który objął dowodzenie okrętem. Uświadamia on sobie, że kierująca nim chęć awansu przysłoniła mu zdolność do chłodnej analizy oraz pracy na rzecz zespołu[108].

Długo zanim Tony Scott wpadł na pomysł swojego największego hitu, Polacy nakręcili własną wersję *Top Gun*[109]. Mowa o produkcji *Na niebie i na ziemi*[110] z 1973 roku. Film przedstawia codzienne życie polskich pilotów myśliwców odrzutowych. Akcja rozgrywa się w 1. Pułku Lotnictwa Myśliwskiego w Mińsku Mazowieckim. Do jednostki przybywa major Janusz Horycki (Andrzej Chrzanowski), który ma niewyrównane rachunki z głównym pilotem, Zygmuntem Grelą (Piotr Fronczewski). Wiele lat wcześniej zalecali się do tej samej dziewczyny, która obecnie jest żoną Zygmunta. Sfrustrowany pilot staje się jeszcze bardziej nerwowy, co doprowadza go do nerwicy. Nie może i nie chce jednak rozstać się z lataniem. Dopiero śmiertelny wypadek kolegi, który ginie w katastrofie lotniczej, skłania go do porzucenia kariery.

Jak już wcześniej wspomniano, jest to jeden z nielicznych filmów z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, którego akcja dzieje się we współczesnym wojsku. W środkowym i późnym PRL unikano tej tematyki ze względu na fakt, że nie można było pokazywać fali ani innych patologii towarzyszących koszaro-

[106] *Ostatni po Bogu*, reż. P. Komorowski, 1968.

[107] „Alkohol, największy wróg prawdziwego mężczyzny!" – poucza widza As z Kondratiukowej *Hydrozagadki* (1970).

[108] K. Jachymek, *Film – ciało – historia. Kino polskie lat 60.*, Gdańsk 2016, s. 540–542.

[109] *Top Gun*, reż. T. Scott, 1986.

[110] *Na niebie i na ziemi*, reż. J. Dziedzina, 1973.

wemu życiu, nie wspominając już o operacjach typu inwazja na Czechosłowację. Co istotne, jednostka ukazana w filmie jest nietypowa, można powiedzieć, że elitarna, a wszyscy główni bohaterowie mają stopnie oficerskie, więc reprezentują inną kulturę żołnierza[111].

Czas na omówienie „militarnego" odcinka serialu *Czterdziestolatek*[112]. Ktoś mógłby postawić pytanie, dlaczego wcześniej nie podkreśliłem, że lata siedemdziesiąte wydały przecież film poświęcony ówczesnemu wojsku polskiemu, i to właśnie wojskom lądowym. Odpowiadając na nie, pragnę zaznaczyć, że odcinek nr 18 (*Gra wojenna, czyli na kwaterze*) koncentruje się na służbie Stefana Karwowskiego w wojsku, ale jest to zaledwie szkolenie rezerwistów. Inżynier co prawda bywa na poligonach, obserwujemy go, jak dowodzi kompanią piechoty zmechanizowanej, lecz jest to namiastka ukazania wojska, albowiem Stefan wraca na noc do domu i – praktycznie rzecz biorąc – widz pozbawiony jest obrazu życia codziennego zwykłych żołnierzy służby czynnej. Jerzy Gruza rzucił jednak nieco światła na wizerunek oficerów. W jednej ze scen „wojskowi" wyciągają Karwowskiego na „popijawę", co wpasowuje się w stereotyp polskiego wojaka. W innej obserwujemy surowego oficera, który „wpada" do domu Karwowskich i wyciąga przestraszonego Stefana z pieleszy. Ciężko jednak na bazie tych dwóch scen zbudować coś więcej niż proste wnioski, że wyżsi oficerowie budzili respekt nawet wśród „uśpionych" rezerwistów oraz że pili alkohol, zatem Ameryki tu nie odkrywamy…

W serialu *Daleko od szosy*[113] w odcinku piątym mamy możliwość zobaczyć, jak główny bohater Leszek wychodzi z wojska. Życie jednostki nie jest w ogóle pokazane, za to obserwujemy scenę odebrania przysięgi wojskowej w uroczystej formie. Pokazanie w filmie pocztu sztandarowego całującego sztandar macierzystej jednostki wojskowej miało walor patriotyczny i wychowawczy. Niestety, innych aspektów życia żołnierza służby zasadniczej w serialu nie uświadczymy, chyba że możliwość obserwacji spędzania czasu wolnego na przepustce. W filmie *Niespotykanie spokojny człowiek*[114] widzimy jeszcze mniej, ukazany jest bowiem tylko obraz młodego człowieka, który wychodzi z wojska i przyjeżdża na rodzinną wieś. Oprócz tego, że bohater jest poborowym i chodzi w mundurze, o samym wojsku w zasadzie nic się nie dowiadujemy. Serial *Odlot*[115] prezentuje perypetie młodego chłopaka, który zaraz po ukończeniu przyzakładowej szkoły zawodowej

[111] Innym wątkiem jest motyw miłosny, ukazujący klasyczny *love triangle* – z dwoma mężczyznami uwikłanymi w uczucia do tej samej kobiety. W tym wypadku okazuje się jednak, że jej dawna miłość, czyli przybyły major, nie jest już nią zainteresowany, ułożył sobie życie z kimś innym. Prowokowany przez kobietę, nie korzysta z okazji łatwego romansu.

[112] *Czterdziestolatek*, serial, reż. J. Gruza, 1974–1977.

[113] *Daleko od szosy*, serial, reż. Z. Chmielewski, 1976.

[114] *Niespotykanie spokojny człowiek*, reż. S. Bareja, 1975.

[115] *Odlot*, serial, reż. J. Dymek, 1982.

idzie do pracy. Kiedy koleżanka z pracy, z którą planuje wspólną przyszłość, okazuje się niewierna, zrozpaczony mężczyzna idzie na ochotnika do wojska. Epizodycznie wojsko widzimy też w filmie Zanussiego pt. *Constans*[116]. Są tu urwane wątki dotyczące służby w jednostce powietrzno-desantowej. Podobnie armię zobrazował reżyser we wcześniejszej *Iluminacji*[117], ukazując Franciszka Retmana odbywającego zasadniczą służbę wojskową. W *Człowieku z żelaza* widzimy scenę strzelania do robotników. Jest to najczarniejszy obraz ludowego Wojska Polskiego, niestety ukazany marginalnie.

Jeżeli chodzi o WOP, straż graniczną i celników, to mamy do czynienia z wizerunkiem efemerycznym (*Przygody psa Cywila*, *Milion za Laurę*[118], *Zmiennicy*, *Ostatni prom*). Najbardziej wyrazisty obraz widzimy w dwóch produkcjach: *Rewizja osobista* i *Miś*. W pierwszym w postać celnika na nieistniejącej granicy polsko-szwajcarskiej wciela się Zdzisław Maklakiewicz. Odbiega on od klasycznego wizerunku swojego zawodu. Jak słusznie stwierdza Justyna Jaworska, przypomina raczej ornitologa na wakacjach[119]. Jan Z. Słojewski na łamach „Perspektyw" wyraził podobną opinię, odwołując się do własnych doświadczeń z polskiej granicy. Zamiast drastycznej procedury celnej z surowym funkcjonariuszem twórcy filmu zafundowali widzowi raczej dramat psychologiczny[120]. Przyjrzyjmy się jednak kilku szczegółom z filmu, aby lepiej odmalować portret „odrealnionego celnika". Starszy celnik jest przede wszystkim bardzo kulturalny i dystyngowany, starszej kobiecie zatrzymanej długo na granicy proponuje nawet wspólne śniadanie. Jest także przepisowy. Nie dokonuje tytułowej rewizji osobistej, gdyż – zgodnie z regulaminem – musi czekać na żeńską obsługę, ponieważ rewidowanymi mają być kobiety. Jest też nieprzekupny. Starsza turystka co rusz podtyka mu pod nos Chesterfieldy czy drogie zagraniczne alkohole. Celnik jest jednak niewzruszony, swoją pracę traktuje wręcz jak misję. Nawet zawezwany na pomoc mąż – prominent – nie jest w stanie skruszyć moralnie czystej postawy strażnika granicy. Na uwagę zasługuje scena uświadamiania przez celnika nastoletniego Piotra, czym jest rewizja osobista. Rozmowa ma charakter dwuznaczny; nie do końca wiadomo, czy celnik uświadamia chłopca seksualnie czy politycznie. Jaworska wskazuje, że bez znaczenia jest to, co starszy mężczyzna mówi chłopcu, bez wątpienia bowiem dochodzi w niej do ojcowskiej wręcz indoktrynacji małoletniego[121]. Ponadto celnik ukazany jest w filmie Andrzeja Kostenki i Witolda

---

[116] *Constans*, reż. K. Zanussi, 1980.

[117] *Iluminacja*, reż. K. Zanussi, 1971.

[118] *Miliona za Laurę*, reż. H. Przybył, 1971.

[119] J. Jaworska, *„Piękne widoki, Panowie, stąd macie". O kinie polskiego sockonsumpcjonizmu*, Kraków 2019, s. 201–202.

[120] J.Z. Słojewski, *Celnicy na kazalnicy*, „Perspektywy" 1973, nr 15, za: J. Jaworska, *op. cit.*, s. 202.

[121] J. Jaworska, *op. cit.*, s. 209.

Leszczyńskiego jako ktoś z dawnego establishmentu, zdegradowany do służby na przejściu granicznym. Przypomina to symboliczną „odstawkę" do ambasady PRL gdzieś na końcu świata[122].

W najpopularniejszym filmie Barei celnicy nie pojawiają się aż tak często, raczej epizodycznie, ale ich obraz jest niezwykle wymowny. Najbardziej zapada w pamięć słynny dialog ważenia obywatela PRL na granicy Polski z NRD:

Celnik: 115? Powinno być 119, cztery kilo wam brakuje.
Obywatel: Schudłem 4 kilo.
C: No, słowem, przywozicie do kraju 4 kilogramy obywatela mniej.
O: Taaak…
C: A gdyby tak każdy wracał ze stratą paru kilo, byłoby nas mniej, coraz.
Drugi celnik: Polaków!
O: To co mam zrobić?
C: 60 za każdy brakujący, a wykształcenie macie jakieś?
O: Wyższe.
C: Aaa, przepraszam, to po 75.

Celnik jest ośmieszony niczym prymitywny milicjant. Nie myśli, tylko wykonuje zalecenia służbowe, podobnie jak funkcjonariusze MO w innych scenach tego filmu. Nie jest to zresztą jedyna scena przedstawiająca granicę. W innej widzimy celnika już nie jako „przygłupa-służbistę", lecz groźnego „małego człowieka władzy", który bulwersuje się na wyrwane kartki w paszporcie Ryszarda Ochódzkiego[123].

Wizerunek strażaka również nie posiada głębi. Co prawda, straż pożarna pojawiała się regularnie w różnych produkcjach, ale rzadko mamy możliwość introspekcji w psychikę i osobowość samego strażaka. Działania tych bohaterskich służb możemy obserwować w takich filmach i serialach jak: *Kłopotliwy gość*[124], *Prognoza pogody*[125], *Zmiennicy*[126], *Dzięcioł*[127], *Próba ognia i wody*[128], *Życie na gorąco* (odc. 9 *Bolzano*), *Siedem życzeń* (odc. 4 *Dużo szczęścia i słodyczy*)[129], *Mokry szmal*[130], *07 zgłoś się* (odc. 19 *Zamknąć za sobą drzwi*). Najszerzej wizerunek strażaka rozbudowany jest w serialu *Zmiennicy*, w którą to rolę wciela się Kazimierz Kaczor. Daleko mu jednak do archetypu dzielnego bohatera, uczciwego i pełnego

[122] *Ibidem*, s. 217–218.

[123] Przejście graniczne widzimy też w *Rozmowach kontrolowanych* Chęcińskiego (1991), gdzie sportsmenki śpiewem po rosyjsku zniechęcają celnika do gruntowniejszego przeszukania.

[124] *Kłopotliwy gość*, reż. J. Ziarnik, 1971.

[125] *Prognoza pogody*, reż. A. Krauze, 1982.

[126] *Zmiennicy*, serial, reż. S. Bareja, 1986–1988.

[127] *Dzięcioł*, reż. J. Gruza, 1970.

[128] *Próba ognia i wody*, reż. W. Olszewski, 1978.

[129] *Siedem życzeń*, reż. J. Dymek, 1984.

[130] *Mokry szmal*, reż. G. Zalewski, 1985.

poświęceń. Zenon Kuśmider specjalizuje się bowiem w nielegalnym handlu paliwem, które przewozi wozem strażackim, a skupuje je od kolejarzy. Widzimy go już w pierwszym odcinku pt. *Ceny umowne*, ale w późniejszych odcinkach też pojawia się w kultowym serialu Stanisława Barei. Oprócz tego wizerunku kinematografia fabularna dwóch ostatnich dekad PRL daje nam zdecydowanie bardziej wgląd w technikę pożarnictwa w Polsce, ukazując wielokrotnie same akcje gaśnicze oraz pędzące do pożarów wozy strażackie.

***

W odniesieniu do obrazu milicjanta pozostaje się zgodzić z podstawową typologią Dudzińskiego, należy przy tym jednak zaznaczyć, że poszczególne trendy nie tworzą zamkniętych cezur i w poszczególnych latach nachodzą na siebie, np. na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych typ odrealniony nachodził na typ kolektywny. Przede wszystkim rzuca się w oczy wyraźna polaryzacja wizerunku milicjanta. Z jednej strony jest to mało rozgarnięty stróż prawa o niskim stopniu służbowym, z drugiej zaś genialny, kulturalny oficer MO, sprawnie radzący sobie w każdej sytuacji, często z pomocą całego zespołu ekspertów. W ujęciu diachronicznym oficer milicji staje się coraz większym indywidualistą oraz podlega coraz silniejszej „bondyzacji", co stanowi wyraźne nawiązanie do zachodnich filmów kryminalnych, zwłaszcza od 1987 roku. Wcześniej władze dość jednoznacznie naciskały na to, by filmy i seriale sensacyjne były utrzymane w kluczu realistycznym, prezentując swoistą anatomię śledztwa. Z perspektywy widowni tak skonstruowane fabuły mogły spełniać także funkcje ludyczne. „Zredukowanie – pisze Dudziński – śledztwa i pościgu do czystego widowiska, w którym mamy obserwować, jak skomplikowana maszyna zostaje wprawiona w ruch, sprawia, że na perswazyjnie ukształtowane sylwetki przestępców i milicjantów nie ma już miejsca"[131]. Po objęciu władzy przez Gierka w PZPR doszło do zasadniczej zmiany w myśleniu na temat polityki propagandowej i kulturalnej, liberalizacji uległa cenzura, a do zachodniej kultury masowej odnoszono się mniej antagonistycznie. Sprawiło to, że początek lat siedemdziesiątych oznaczał stopniowy zanik filmu proceduralnego, który przestawał już być potrzebny, skoro na ekrany wprowadzono bohatera-indywidualistę w stylu zachodnim. Świetnym tego przykładem był serial *07 zgłoś się*. Nie oznacza to, że filmy proceduralne całkowicie zniknęły z polskiego kina lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, funkcjonowały one już jednak na zasadzie pewnego ornamentu, dodatkowej atrakcji[132].

Agentów SB we współczesnym kinie PRL praktyczne nie ma. Wyjątkiem jest… *Człowiek z żelaza*, nakręcony podczas karnawału Solidarności, a także

[131] R. Dudziński, *Wobec nierozwiązywalnej sprzeczności…*, s. 99.
[132] *Ibidem*, s. 100.

produkcje z samego końca realnego socjalizmu i początków demokracji. Jest to oczywiste, wizerunek tajniaka był zakazany, no chyba że mieliśmy do czynienia z polskim agentem działającym za granicą i zwalczającym zachodnioniemiecki rewizjonizm (*Życie na gorąco*). Wśród twórców z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych działała tu zapewne autocenzura: Po co pokazywać coś, co i tak zostanie wycięte?

Za wyjątkiem obrazu *Nadzór* współczesny strażnik więzienny to człowiek raczej poczciwy, niegroźny „klawisz" naciskany przez polityków i generałów. Do osadzonego odnosi się neutralnie lub wręcz życzliwie (*Na całość*). W tym miejscu warto odnieść się do wizerunku pracowników domów dziecka. Pomimo tego, że nie nosili munduru, spełniali w pewnym sensie funkcję „klawiszy", gdyż pobyt tam był przecież przymusowy, a wychowankowie nie mogli opuścić placówki. Wizerunek wychowawców można zatem spróbować wpisać w kategorię „służb siłowych", realizujących przymus ze strony państwa.

Czasy PRL to obecność Polski w strukturach Układu Warszawskiego oraz sojuszu z ZSRR. Społeczeństwo polskie postrzegało wojsko przez pryzmat zasadniczej służby wojskowej oraz interwencji w Czechosłowacji, a także stanu wojennego w Polsce. Równocześnie wojsko było przez Polaków widziane przez pryzmat pewnego archetypu męskości, inicjacji czy obowiązku względem Ojczyzny[133]. W filmie natomiast szeregowy żołnierz to temat zakazany. Praktycznie nie występuje w kinie PRL analizowanego okresu. Można by rzec, że władza straciła szansę podźwignięcia jego autorytetu po operacji „Dunaj" oraz Grudniu '70. Po stanie wojennym tym bardziej nie było o tym mowy. Co innego, jeżeli chodzi o wizerunek oficera Wojska Polskiego, który pojawia się częściej. Nierzadko jest on gloryfikowany oraz idealizowany. W rzeczywistości społecznej jednak zawód oficera polskiej armii cieszył się w PRL średnim szacunkiem[134]. Być może dlatego w filmach starano się go wzmocnić, zwłaszcza po niewygodnych dla wizerunku wojska wydarzeniach.

Najbardziej „mdłym" i nijakim wizerunkiem jest obraz wopisty, strażnika granicznego i celnika. Co prawda, Bareja upodobnił go do milicjanta, czyniąc z niego nierozgarniętego służbistę, lecz inni twórcy tego nie uczynili. To również mogło wynikać ze strachu, gdyż celnik to mundurowy szczególnie skorumpowany, a przecież tego również nie można było powiedzieć ani pokazać. Leszczyński i Kostenko stworzyli obraz „celnika odrealnionego". Podobnie jest z wizerunkiem strażaka, który poza opisanym antybohaterem w serialu Barei praktycznie nie istnieje – kino PRL koncentruje się na ukazaniu samych akcji gaśniczych.

Reasumując, chociaż wizerunek mundurowego w kinie PRL był zróżnicowany, to jako cechę wspólną można wskazać lojalność i zdyscyplinowanie owych

[133] K. Dojwa, *op. cit.*, s. 397.
[134] *Ibidem*, s. 400.

służb względem państwa. Milicjant, żołnierz czy strażnik to patriota, karny i wierny, a także wzór obywatela państwa autorytarnego. Nawet ośmieszające[135] (*Miś*) czy sadystyczne (*Człowiek z żelaza*) wizerunki nie zmieniają bowiem faktu, że postaci te są oddane służbie Polsce Ludowej i przestrzegają obowiązującego prawa.

BIBLIOGRAFIA

Literatura

Dojwa K., *Instytucje bezpieczeństwa w percepcji społecznej – wybrane aspekty*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego. Problemy Zarządzania, Finansów i Marketingu" 2012, nr 26.

Domke R., *Miejsce żołnierza w społeczeństwie PRL. Analiza polskiego kina współczesnego w latach 1968–1991*, [w:] *Społeczeństwo w wojsku, wojsko w społeczeństwie w XIX i XX wieku. Relacje i procesy w ujęciu interdyscyplinarnym*, red. M. Kruszyński, T. Osiński, M. Kornat, Dęblin 2020.

Domke R., *Obraz prominentów w filmie PRL po Marcu '68*, [w:] *Historia wizualna w działaniu. Studia i szkice z badań nad filmem historycznym*, red. D. Skotarczak, J. Szczutkowska, P. Kurpiewski, Poznań 2020.

Domke R., *Science-fiction Plots as an Allegory of Totalitarian Society and State in Cinematography of the Late Communist Poland*, "Journal of Modern Education Review" 2019, vol. 9, no. 1.

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

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

Gwóźdź A., Wach M. (red.), *W poszukiwaniu polskiej nowej fali*, Warszawa–Kraków 2017.

Jachymek K., *Film – ciało – historia. Kino polskie lat 60.*, Gdańsk 2016.

Jaworska J., *„Piękne widoki, Panowie, stąd macie". O kinie polskiego sockonsumpcjonizmu*, Kraków 2019.

Kurpiewski P., *Historia na ekranie Polski Ludowej*, Gdańsk 2017.

Lubelski T., *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Chorzów 2009.

Luter A., *Kino wiecznie młode*, Warszawa 2015.

Łuczak M., *Krótki kurs PRL według Barei*, Warszawa 2016.

Łysiak W., *Dobry*, Warszawa 1996.

Pokorna-Ignatowicz K., *Telewizja w systemie politycznym PRL. Między polityką a widzem*, Kraków 2003.

Prasek C., *Film i jego obraz w PRL*, Warszawa 2013.

Replewicz M., *Oczko się odlepiło temu misiu… Biografia Stanisława Barei*, Warszawa 2015.

Replewicz M., *Stanisław Bareja. Król krzywego zwierciadła*, Poznań 2009.

Skotarczak D., *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Poznań 2004.

Skotarczak D., *Stanisław Bareja. Jego czasy i filmy*, Łódź 2022.

Słojewski J.Z., *Celnicy na kazalnicy*, „Perspektywy" 1973, nr 15.

Surmiak-Domańska K., *Kieślowski. Zbliżenia*, Warszawa 2018.

Szczepańska A., *Do granic negocjacji. Historia Zespołu Filmowego „X" Andrzeja Wajdy (1972–1983)*, Kraków 2017.

Szymala J., *Film – historia – turystyka*, Kraków 2016.

Talarczyk-Gubała M., *PRL się śmieje! Polska komedia filmowa lat 1945–1989*, Warszawa 2007.

Wieczorkiewicz P., Błażejowska J., *Przez Polskę Ludową na przełaj i na przekór*, Poznań 2011.

[135] Zawód milicjanta cieszył się niskim prestiżem społecznym. Zob. *ibidem*, s. 404.

Witek P., *Andrzej Wajda jako historyk*, Lublin 2016.
Zwierzchowski P., *Filmowe reprezentacje PZPR*, Bydgoszcz 2022.

Źródła internetowe

Dudziński P., Dudziński R., *Zabić tysiąc kobiet na tysiąclecie państwa polskiego. Władza (ludowa) i śmierć w filmie Janusza Kidawy „Anna" i wampir*, https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/6537/Zabic_tysiac_kobiet_na_tysiaclecie_panstwa_polskiego_Wladza_ludowa_i_smierc_w_filmie_Janusza_Kidawy_Anna_i_wampir.pdf;sequence=1 (dostęp: 11.10.2023).
Łobocka A., *Tajemnice serialu „Alternatywy 4". Płoński: Czy to nie dziwne, że lubimy tego tyrana?*, 22.08.2018, https://haloursynow.pl/pl/11_wiadomosci/10283_tajemnice-serialu-alternatywy-4-plonski-czy-to-nie-dziwne-ze-lubimy-tego-tyrana.html (dostęp: 2.11.2023).

Filmografia

07 zgłoś się, serial, reż. K. Szmagier, 1976–1987.
Alternatywy 4, reż. S. Bareja, 1983 (1986).
Aniele Boże, stróżu mój, reż. J. Bromski, 1977.
„Anna" i wampir, reż. J. Kidawa, 1981.
Brunet wieczorową porą, reż. S. Bareja, 1976.
Brylanty pani Zuzy, reż. P. Komorowski, 1971.
C.K. Dezerterzy, reż. J. Majewski, 1988.
Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz, reż. S. Bareja, 1978.
Constans, reż. K. Zanussi, 1980.
Czerwone Berety, reż. P. Komorowski, 1962.
Człowiek z marmuru, reż. A. Wajda, 1976.
Człowiek z żelaza, reż. A. Wajda, 1981.
Czterdziestolatek, serial, reż. J. Gruza, 1974–1977.
Daleko od szosy, serial, reż. Z. Chmielewski, 1976.
Dzieci śmieci, reż. M. Dejczer, 1986.
Dzięcioł, reż. J. Gruza, 1970.
Hasło Korn, reż. W. Podgórski, 1968.
Hydrozagadka, reż. A. Kondratiuk, 1970.
Iluminacja, reż. K. Zanussi, 1971.
Jeśli się odnajdziemy, reż. R. Załuski, 1983.
Kapitan Sowa na tropie, serial, reż. S. Bareja, 1965.
Kłopotliwy gość, reż. J. Ziarnik, 1971.
Kochankowie mojej mamy, R. Piwowarski, 1986.
Kocie ślady, reż. P. Komorowski, 1971.
Konsul, reż. M. Bork, 1988.
Kroll, reż. W. Pasikowski, 1991.
Krótki film o zabijaniu, reż. K. Kieślowski, 1987.
Marcowe migdały, reż. R. Piwowarski, 1989.
Miliona za Laurę, reż. H. Przybył, 1971.
Miś, reż. S. Bareja, 1980.
Mokry szmal, reż. G. Zalewski, 1985.
Na całość, reż. F. Trzeciak, 1986.
Na niebie i na ziemi, reż. J. Dziedzina, 1973.
Nadzór, reż. W. Saniewski, 1984.
Nie zaznasz spokoju, reż. M. Waśkowski, 1977.
Niespotykanie spokojny człowiek, reż. S. Bareja, 1975.

Nowy Jork, czwarta rano, reż. K. Krauze, 1988.
Obywatel Piszczyk, reż. A. Kotkowski, 1988.
Odlot, serial, reż. J. Dymek, 1982.
Orzeł i reszka, reż. R. Filipski, 1974.
Ostatni po Bogu, reż. P. Komorowski, 1968.
Ostatni prom, reż. W. Krzystek, 1989.
Pantarej, reż. K. Sowiński, 1987.
Prawo jest prawem, reż. K. Wojciechowski, 1982.
Prognoza pogody, reż. A. Krauze, 1982.
Próba ognia i wody, reż. W. Olszewski, 1978.
Prywatne śledztwo, reż. W. Wójcik, 1987.
Przejście podziemne, dokument, reż. K. Kieślowski, 1973.
Przepraszam, czy tu biją, reż. M. Piwowski, 1976.
Przesłuchanie, reż. R. Bugajski, 1982.
Przygody psa Cywila, reż. K. Szmagier, 1970.
Rozmowy kontrolowane, reż. S. Chęciński 1991.
Rykowisko, reż. G. Skurski, 1986.
Rzeczpospolita babska, reż. H. Przybył, 1969.
Samowolka, reż. F. Falk, 1993.
Siedem życzeń, reż. J. Dymek, 1984.
Skarb trzech łotrów, reż. J. Rutkiewicz, 1972.
Stan strachu, reż. J. Kijowski, 1989.
Top Gun, reż. T. Scott, 1986.
Trzy dni bez wyroku, reż. W. Wójcik, 1991.
Tulipan, reż. J. Dymek, 1986.
Tylko umarły odpowie, reż. S. Chęciński, 1969.
Wiosna panie sierżancie, reż. T. Chmielewski, 1974.
Wściekły, reż. R. Załuski, 1979.
Z punktu widzenia nocnego portiera, dokument, reż. K. Kieślowski, 1979.
Zabij mnie glino, reż. J. Bromski, 1987.
Zakład, reż. T. Kotlarczyk, 1990.
Zamknąć za sobą drzwi, reż. K. Szmagier, 1987.
Zanim nadejdzie dzień, reż. R. Rydzewski, 1976.
Zapalniczka, reż. K. Szmagier, 1970.
Zbrodniarz, który ukradł zbrodnię, reż. J. Majewski, 1969.
Zezowate szczęście, reż. A. Munk, 1960.
Zmiennicy, serial, reż. S. Bareja, 1986–1988.
Znaki na drodze, reż. A. Piotrowski, 1969.
Znaki szczególne, serial, reż. R. Załuski, 1976.
Życie na gorąco, reż. A. Konic, 1978.

ABSTRACT

The article discusses film motifs focused on the image of a militiaman, a Security Service agent, a prison guard, a soldier, a border guard, and a fireman in Polish television and cinema films. In order to capture the image of the uniformed services of the Polish People's Republic as broadly as possible, all such motifs available to the Polish viewer were analyzed, but film genres were not distinguished as a separate criterion. In a chronological sense, the author focuses on films shot after March '68, only mentioning earlier ones. This caesura seems important because after the brutal

actions of the Citizens' Militia against Polish intellectuals in March 1968 and the intervention of the Armed Forces of the Polish People's Republic in Czechoslovakia in August of that year, the party and state authorities wanted to influence a positive image of the uniformed services among Polish society. The chronological framework ends in 1990 – the last year when it comes to the cinema screens of works shot in the People's Republic of Poland. The image of uniformed services that emerges from the analysis is multicolored and multifaceted. Certainly, a common feature is the portrayal of Poles wearing uniforms as punitive, disciplined, and humble towards the authorities. There are many more differences. It is basic to distinguish between rank-and-file officers or soldiers and officers. The former are often not very intelligent and are often ridiculed, especially the militiamen. Officers are often portrayed in an exemplary manner, as intelligent men with a high level of personal culture. Both of them have courage. The image of a militiaman was presented most fully, while the image of a customs officer, a border guard, and a fireman was presented least well.

Keywords: film motifs; cinema of the People's Republic of Poland; uniformed services; Citizens' Militia; Armed Forces of the Polish People's Republic