

Marta Hauschild

Warszawska Szkoła Filmowa

Pontiac Agaty. Filmowe political-fiction jako krzywe lustro pierwszych lat polskiej transformacji

**(Urowadzenie Agaty Marka Piwowskiego, 1993;
Gracze Ryszarda Bugajskiego, 1995;
Gry uliczne Krzysztofa Krauzego, 1996)**

Na konferencji prasowej po premierze *Urowadzenia Agaty* zagraniczna dziennikarka zapytała Marka Piwowskiego, dlaczego wszystkie napisy widoczne w tle filmu są po angielsku: „Czy z myślą o eksporcie na Zachód?” – dopytywała. „Żadnego napisu nie dodaliśmy, po prostu fotografowaliśmy to, co nas otacza. Taka jest rzeczywistość” – odpowiedział reżyser¹.

Jedną z dróg, jakie obierali polscy twórcy filmowi w pierwszych latach po przełomie 1989 roku, było kręcenie filmów doraźnych, opartych na wydarzeniach z nagłówków gazet. Liczono na odzew niecierplivej publiczności, która chciała wyśmiać groteskowe odbicie „onych”: bohaterów skandali i parweniuszy u władzy, a dowartościować „nas” – romantyków i inteligenckich donkiszotów, przegranych w starciu z bezwzględną współczesnością². Oba obrazy w ostatecznym rozrachunku okazywały się równie karykaturalne, a otaczająca rzeczywistość z wypowiedzi Piwowskiego – trudna do rozpoznania. Trzy filmy z tego okresu, dziś klasyfikowane jako political-fiction (korzystające również z tradycji melodramatu, kina sensacyjnego i kryminału), zmierzyły się z próbą pokazania ówczesnego świata w sposób szczególnie ambitny, bo aspirujący do „oparcia na faktach”. Kilkunastoletnie reżyserskie milczenie Marka Piwowskiego zdołał przerwać skandal, jaki rozegrał się wokół wicemarszałka sejmu, Andrzeja Kerna, mobilizującego państwowe służby, by odzyskać córkę rzekomo porwaną przez rodzinę chłopaka. *Urowadzenie Agaty* weszło do kin jesienią 1993 roku, równocześnie z *Parkiem Jurajskim* Stevena Spielberga. Film *Gracze* Ryszarda Bugaj-

¹ B. Janicka, *Przestuchanie po uprowadzeniu*, „Film” 1993, nr 9, s. 28.

² Por. Z. Pietrasik, *Człowiek z gębą*, „Polityka” 1993, nr 36, s. 8; T. Lubelski, *Przegrywający i ograniczani*, „Kino” 1994, nr 11, s. 18-21; Z. Kałużyński, T. Raczek, *Sprawiedliwość śmiechu*, „Wprost” 1993, nr 35, s. 77.

skiego przemknął przez polskie ekrany w trakcie kampanii do wyborów prezydenckich w 1995 roku, ukazując na ekranach zaciętą walkę sztabów w „bitwie o Belweder” z 1990 roku. Najciekawszą z wymienionych tu trzech okazała się fabularna propozycja Krzysztofa Krauzego, *Gry uliczne*, powracająca do sprawy zabójstwa Stanisława Pyjasa i stanowiąca swoiste dopełnienie drogi, jaką w tej samej sprawie reżyser dopiero co przeszedł wraz z dziennikarzem i scenarzystą Jerzym Morawskim (mowa o dokumentach *Kontrwywiad* i *Spadł, umarł, utonął* z 1994 roku).

Prawem filmowego autora jest, by rzeczywistość dopełniać lub fałszować, dokonując zmian, cięć i przemilczeń. W każdym z powyższych przypadków zderzenie prawdy i fikcji zaowocowało jednak przyprawiającym o ból zębów zgrzytem, w różnym stopniu niszczącym przyjemność z oglądania tych obiecujących przecież filmów. Świadczył o tym także ich odbiór przez krytykę z lat 90. Najgorzej dostało się wówczas *Graczom*, w których warstwa dokumentująca polityczną jesień 1990 roku (autentyczne nagrania telewizyjne, próba odtworzenia atmosfery tamtych wyborów) nie zaczęła jeszcze pracować jako „materiał znaleziony” (do tego potrzebna jest dzisiejsza perspektywa), a doklejony do walki sztabów, kompletnie chybiony wątek terrorystyczny kojarzący się recenzentom z niezamierzoną parodią *Dnia Szakala* (*The Day of the Jackal*, reż. Fred Zinnemann, 1973) do dziś nie pozwala na żadną obronę filmu. Z kolei *Uprowadzenie Agaty* najwięcej straciło z czasem: obecnie trudno jest w tym obrazie oddzielić od siebie groteskę i kicz, ale z relacji prasowych (choć odbiór był mieszany) wynika, że sprawdził się co najmniej jako wydarzenie plotkarskie, a publiczność sprawnie rozpoznawała wbijane w ówczesnych wielmożów szpile. Jak pisał Wiesław Kot, na premierze „[...] była »cała Warszawa« – od Michnika po Łazukę. A na okrasę – prototypy bohaterów: Monika Kern i Maciej Malisiewicz. Melodramatyczny scenariusz napisało wcześniej życie i można go było czytać w odcinkach w prasie”³. Walory *Gier ulicznych* wzrosły natomiast po latach, gdy potwierdziły się talent, wrażliwość społeczna oraz niebywała wytrwałość w dochodzeniu do prawdy Krzysztofa Krauzego; niedoskonałości narracyjne wynagrodziła wierność sprawie Pyjasa.

Kogo lub co obwiniać zatem za te dysonanse? Może przede wszystkim samą epokę – młody, rodzący się dopiero ład, który każdy z twórców uzupełniał takim repertuarem środków, jakim dysponował. Pochodziły one z kompletnie różnych porządków: kina gatunkowego (szczególnie amerykańskiego), wyczucia potrzeb widowni, pamięci świata jeszcze z poprzedniego systemu, a przede wszystkim własnego odczucia, że da się zaraportować „na gorąco”, jak wygląda lub wyglądać powinna Polska po przełomie. Fuzja tych środków zaowocowała głównie kliszami i stereotypami tworzącymi dziwny patchwork w połączeniu z faktami, które wzięto na warsztat. Regularnie powtarzają się w nim trzy wątki: przede wszystkim wyobrażenie o nowym, rządzącym „układzie” – chyba najważniejsze, bo pytające o to, co stoi u podstaw państwowości – wizja mediów, zwłaszcza telewizji, jako przestrzeni wolności, ale i pokusy dla wypracowanej w „solidarnościowym” okresie

³ W. Kot, *Polska magma*, „Wprost” 1993, nr 35, s. 76.

moralności oraz tło społeczne związane z Polską wielkomięską i zamieszkującymi ją różnymi warstwami społecznymi: ludźmi wyniesionymi przez transformacyjny przełom do grona elit i niesłusznie odrzuconymi lub zapomnianymi.

Fakty i wątpliwości

Jako że każdy z wymienionych wyżej filmów aspirował do tego, by przedstawić choćby drobny, ale historyczny fragment polskiej rzeczywistości, na początek warto przywołać kalendarium, z którego skorzystały omawiane tu trzy fabuły.

Jesienią 1990 roku przy kampanii prezydenckiej Lecha Wałęsy pracuje Jan Purzycki, późniejszy scenarzysta *Graczy*. Kampania wymierzona ma być w Tadeusza Mazowieckiego, kandydata obdarzonego poparciem polskich kręgów intelektualnych. Jednym z reżyserów tego konkurencyjnego sztabu jest Jacek Skalski, młody i bardzo obiecujący polski twórca znany wówczas z debiutanciego *Chce mi się wyc* (1989)⁴. W swoich wspomnieniach, zawartych w anegdotycznym, krzykliwym *Prezydenckim pokerze*⁵, Purzycki wyróżnia go spośród innych członków ekipy Mazowieckiego jako swojego bezpośredniego konkurenta. Zarówno z tej książki, jak i z naukowych, socjologicznych analiz wynika, że pierwsza prezydencka kampania w wolnej Polsce prowadzona jest przez wolontariuszy lub półamatorów, a oprócz bitwy na spoty toczą się walki o sprzęt tak podstawowy, jak kamery czy stół montażowy, przez ekipę Wałęsy sprowadzony z Wiednia⁶. Do telewizji państwowej sztabowcy odnoszą się z nieufnością, jako do instytucji wciąż podlegającej regułom z poprzedniego systemu i sprzyjającej urzędującemu premierowi. Zdarzają się incydenty, takie jak kradzież taśm z nagraniami sztabu Mazowieckiego, a także informacyjne przecieki. Prawdziwie „brudna kampania” rozpoczyna się wraz z wkroczeniem na arenę Stanisława Tymińskiego, długo uznawanego za niegroźnego kandydata egzotycznego. Swoimi hasłami (polski biznesmen, który sam dorobił się na obczyźnie, więc wie, czego potrzeba krajowi) i książką *Święte psy* – instruktażem spełnionego życia dla każdego obywatela – zdobywa głosy ludzi przegranych lub zdystansowanych wobec rządzących (według statystyk będą to w dużej mierze młodzi, słabo wykształceni ludzie z niewielkich miast)⁷. Tymiński nazywa premiera Mazowieckiego „zdracją narodu”⁸ i pozbawia tego, wydawałoby się, pewnego kandydata szansy na wygraną już w pierwszej turze wyborów, otrzymując ponad 23 procent głosów (od

⁴ Także Krzysztof Krauze, Marcel Łoziński, Olaf Lubaszenko. Por. P. Bazylko, P. Wysocki, *Anatomia kłęski. Rzecz o sztabie wyborczym Tadeusza Mazowieckiego*, [w:] *Bitwa o Belweder*, opr. M. Grabowska, I. Krzemiński, Kraków, Warszawa 1991, s. 19.

⁵ J. Purzycki, *Prezydencki poker*, Warszawa 1991.

⁶ Por. tamże, s. 42.

⁷ Por. T. Zukowski, *Wyniki głosowania: mapa polityczna Polski jesienią 1990 r.*, [w:] *Dlaczego tak głosowano. Wybory prezydenckie '90*, red. S. Gebethner, K. Jasiewicz, Warszawa 1993, s. 65; K. Jasiewicz, *Polski wyborca w dziesięć lat po Sierpniu*, tamże, s. 107.

⁸ Zdarzyło się to 17 listopada 1990 roku na wiecu w Zakopanem. Podaję za: P. Bazylko, P. Fąfara, P. Wysocki, *Czarna teczka. Rzecz o sztabie wyborczym Stanisława Tymińskiego*, [w:] *Bitwa o Belweder*, dz. cyt., s. 63.

niemal czterech milionów Polaków)⁹. W drugiej turze odmawia bezpośrednich debat z Lechem Wałęsą, strasząc w zamian czarną teczką, w której – rzekomo – posiada kompromitujące konkurenta materiały (po latach pojawiają się spekulacje, że były w niej tzw. akta „Bolka”)¹⁰. Sam zostaje skompromitowany w wyemitowanym przez TVP reportażu z Kanady¹¹.

Głosowanie odbywa się na podstawie Ustawy o wyborze Prezydenta Rzeczypospolitej polskiej z 27 września 1990 roku. Z przepisów wynika, że w razie wycofania zgody na kandydowanie, śmierci lub utraty prawa wybieralności przez jednego z kandydatów w drugiej turze pozostały automatycznie zostaje prezydentem – wybory nie zostają powtórzone¹². Zmiany w polskiej Konstytucji dopuszczają natomiast możliwość startowania w wyborach osób mieszkających za granicą, byleby posiadały polskie obywatelstwo (przepis ten interpretowano jako powstały po to, by umożliwić start wybitnym politycznym emigrantom, szczególnie Zbigniewowi Brzezińskiemu)¹³.

W czerwcu 1992 roku gazety podają informację o porwaniu córki Andrzeja Kerna, wicemarszałka Sejmu RP, a następnie o zatrzymaniu osób za nie odpowiedzialnych, czyli przyszłych teściów dziewczyny. Najwięcej miejsca poświęca tematowi „Gazeta Wyborcza”. Dnia 4 lipca 1992 roku Jacek Hugo-Bader publikuje na jej łamach reportaż pod tytułem *Mezaliants*, który ma naświetlić szczegóły całej sprawy¹⁴. Siedemnastoletnia Monika od kilku miesięcy widywała się z Maćkiem, chłopakiem o znacznie niższej od niej pozycji społecznej (prasa z lubością cytowała Kerna ironizującego o „smażeniu placków”¹⁵ w rodzinnej pizzerii). Ta – z czasem coraz większa – zażyłość spotkała się z oporem rodziców dziewczyny, którzy wreszcie zakazali jedyńczie kontaktów z ukochanym. W odpowiedzi Monika zamieszkała z chłopakiem u jego rodziców. Nadal regularnie chodziła do szkoły, co umożliwiło ojcu wysłanie karetki pogotowia, która prosto z zajęć zabrała nastolatkę do szpitala psychiatrycznego. Po kilku dniach młodzi zniknęli ponownie, wysyłając do najbliższych list, ale nie informując nikogo o miejscu swojego pobytu. Policja przeszukała mieszkanie chłopaka (uzasadniać miało to między innymi podejrzenie posiadania narkotyków) i zatrzymała jego ojca, a po jakimś czasie aresztowała także matkę, która przyplącała to chorobą serca.

⁹ Podaję za: T. Żukowski, *Wyniki głosowania: mapa polityczna Polski jesienią 1990 r.*, dz. cyt., s. 61.

¹⁰ Hipotezę, wedle której Stanisław Tymiński miał dostęp do materiałów wskazujących na współpracę Lecha Wałęsy z SB, postawili między innymi Sławomir Cenckiewicz i Piotr Gontarczyk, autorom nie udało się jej jednak udowodnić. (Por. S. Cenckiewicz, P. Gontarczyk, *SB a Lech Wałęsa. Przyczynek do biografii*, Gdańsk 2008, s. 166).

¹¹ Por. A. Uhlig, *Wizerunki kandydatów na Prezydenta RP propagowane w kampanii*, [w:] *Dlaczego tak głosowano...*, dz. cyt., s. 140.

¹² Por. Ustawa o wyborze Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 27 września 1990 roku, art. 44, art. 68 ust. 4, <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU19900670398>, (dostęp: 20.09.2015).

¹³ Por. S. Gebethner, *Geneza i tło polityczno-ustrojowe wyborów prezydenckich 1990 r.*, [w:] *Dlaczego tak głosowano...*, dz. cyt., s. 22.

¹⁴ J. Hugo-Bader, *Mezaliants*, „Gazeta Wyborcza” 1992, nr 156 (4-5 lipca), s. 7.

¹⁵ J. Hugo-Bader, *Uprawdzona?*, „Gazeta Wyborcza” 1992, nr 153 (1 lipca), s. 1.

Reportaż podkreśla kulturę i artystyczne biografie rodziców Maćka (choreografka i mim), jednoznacznie stawiając ich w roli ofiar, oraz bezduszość i nadużywanie władzy przez Andrzeja Kerna. W 2007 roku do sprawy dopisany zostaje dwuznaczny epilog. Po wywiadzie dla „Newsweeka”, w którym Marek Piwowski przyznał, że w latach 50. został zwerbowany do pracy w kontrwywiadzie przez przyjaciela z dzieciństwa¹⁶, były wicemarszałek oskarża reżysera: „Nie miałem wątpliwości, że film został zrobiony na zamówienie polityczne. W tym czasie byłem na celowniku za przeforsowanie w Sejmie uchwały o odebraniu PZPR majątku. Piwowski w mediach nakręcał machinę przeciwko mnie”¹⁷. Agnieszka Rybak na łamach „Rzeczpospolitej” stawia tezę, że „mezalians” Moniki Kern mniej miał wspólnego ze szczenięcą miłością, a więcej z zaplanowaną taktyką przeciwników jej ojca (między innymi Jerzego Urbana), którzy poprzez szeroką nagonkę medialną chcieli skompromitować polityka i odsunąć go od dalszej kariery¹⁸. W 2009 roku powstaje *Kern* w reżyserii Grzegorza Królikiewicza.

W rok po umorzeniu – po raz kolejny – śledztwa w sprawie zabójstwa Stanisława Pyjasa, czyli w 1994 roku, własne dochodzenie prowadzą Jerzy Morawski (artykuły na łamach „Życia Warszawy” i „Czasu Krakowskiego”) i Krzysztof Krauze (dwa telewizyjne filmy dokumentalne zrealizowane wspólnie z Morawskim). Dnia 2 lutego 1995 drugi program TVP emituje oba dokumenty: *Kontrwywiad* – zapis rozmowy z byłym oficerem Służby Bezpieczeństwa (twarz ukryta w półmroku, głos zmieniony), który w jakiś sposób mógłby rzucić światło na sprawę studenta – oraz *Spadł, umarł, utonął*. Ten drugi film to już pełny zapis dziennikarsko-reżyserskiego śledztwa: autorzy powtarzają „drogę” Pyjasa, odwiedzając wraz z jego matką kamienicę, gdzie znaleziono ciało skatowanego chłopaka, i mieszczący się dokładnie w tym miejscu sklep obuwniczy. Pytają interlokutorów o zagadkowe śmierci świadków związanych ze sprawą i o równie tajemniczy koniec boksera, który mógł być mordercą Pyjasa. Badają motywy: anonimy z SB, w których posiadaniu był Pyjas, możliwość „wypadku przy pracy”, czyli przypadkowego nadmiernego pobicia, jak chcieliby to widzieć esbecy. Rozmawiają z Iwoną i Bronisławem Wildsteinami, a ci wspominają między innymi wspólną, pokoleniową fascynację *Grą w klasy* Julio Cortáзара. Iwona Wildstein czyta z offu zapiski z dziennika Pyjasa. Zagadka „Ketmana” – tajnego współpracownika SB, który donosił na studenckie środowisko – nie zostaje jednak rozwiązana. Stanie się to dopiero w listopadzie 2001 roku: po zamieszczeniu w „Rzeczpospolitej” listu otwartego dziesiętnastu działaczy Studenckiego Komitetu Solidarności Lesław Maleszka publicznie przyzna się do współpracy z SB iłoży obszerne wyjaśnienia w tekście *Byłem „Ketmanem”* (opublikowała go

¹⁶ V. Ozminkowski, *Ja i mój ubek*, „Newsweek” 2007, nr 10, s. 80-85.

¹⁷ M. Goss, *Piwowski: Zrobiłem to, by dostać paszport*, „Rzeczpospolita” 2007, nr 4083 (5 marca), s. X1.

¹⁸ A. Rybak, *Najłatwiej zabić gazetę*, „Rzeczpospolita” 2007, nr 234 (6-7 października), s. A7, A9. Warto też wspomnieć, że do 2002 roku Andrzej Kern wygrał kilka procesów sądowych o zniesławienie i naruszenie dóbr osobistych. Najszybszym echem odbił się ten przeciwko Jerzemu Urbanowi, naczelnemu tygodnika „Nie”, któremu sąd nakazał przeprosić byłego wicemarszałka za pomówienia zawarte w tekstach *Kernizm* (z 8 lipca 1993) i *Nieśmiertelne dzieło Kernówny* (z 19 maja 1994). Zob. M. Domagalski, *Kern dostał satysfakcję*, „Rzeczpospolita” 2000, nr 1942 (22 lutego), s. X1; D.P., *Koniec sądowej batalii*, „Rzeczpospolita” 2002, nr 2745 (10 października), s. X1.

„Gazeta Wyborcza”¹⁹. W 2008 roku na łamach „Przekroju” Krzysztof Krauze wspomni, że podczas kręcenia filmu jeden z esbeków potwierdził w rozmowie z nim nazwisko Maleszki, reżyser nie miał jednak żadnych dowodów, które pozwoliłyby na jego ujawnienie²⁰.

Cała władza w ręce służb

Mimo tak dużego zaangażowania w rzeczywistość społeczno-polityczną tamtych lat i dochowanie wierności faktom, obraz każdego z twórców przedstawia polską politykę w podobny sposób: jako połączenie gigantycznej szachownicy, na której nadal rozgrywają swoją partyjkę przedstawiciele poprzedniego porządku i obcych służb, ze społecznym „mezaliansem”, który pozwolił na ożenek wielkiej polityki z nuworyszami określanymi przez swoją manię wszechwładzy i prymitywizm obyczajów. Jednorodność tego obrazu nie powinna budzić zdziwienia – tematyka wielkiej polityki, obejmująca także międzynarodowe spiski i działania państwowych wywiadów, nieczęsto może być zbadana „z pierwszej ręki”. Jej domeną są raczej aluzje, prasowe sensacje, szczątkowe tajne raporty ujawniane po latach oraz – rzecz jasna – kino ze swoją długą tradycją filmu politycznego czy szpiegowskiego. Na tym tle wiedza Krzysztofa Krauzego czy Jana Purzyckiego budzi wielki szacunek, niezależnie od uzyskanych efektów. Wątpliwości nie pozostawia też wzmożone zainteresowanie filmowców akurat tym obszarem zaraz po przełomie: wpływ na to miało i poczucie powinności względem widowni, i szansa na nawiązanie z nią kontaktu, a przede wszystkim próba postawienia własnej hipotezy na temat źródeł i kształtu nowego porządku.

Najbardziej dobrotliwie wypada pod tym względem filmowa diagnoza Marka Piwowskiego, bo stworzonym przez niego światkiem rządzą głównie koligacje rodzinne. Czarnym charakterem jest w nim grany przez Janusza Rewińskiego wiceminister spraw wewnętrznych, niedoszły teść Agaty, stary wyjadacz napędzany w równym stopniu przez zadufanie i nadmierne poczucie władzy, co przez urażoną dumę (w końcu to jego syna odrzuca nastolatka). Ojciec Agaty (Jerzy Stuhr) jest w tym układzie co najwyżej lekko zdezorientowanym, bezwolnym potakiwaczem ministra. Sam dopiero wspina się po szczeblach świeżo rozpoczętej kariery. Syn wiceministra, Oskar (Jacek Braciak), potulny i niemęski, z końskim ogonem, ubrany obowiązkowo w białą koszulę i ciemny garnitur, nieodłącznie pokazuje się z karykaturalnie męskim Winicjuszem (Grzegorz Kowalczyk). „Winiu” zna karate (lub przynajmniej skromny zestaw kopniaków), nosi skórzaną kurtkę, czapkę z daszkiem i czarne okulary, jeździ białym pontiacem. Agata (Karolina Rosińska) na początku filmu wyznaje na spowiedzi swoje obawy dotyczące samotnego wyjazdu z dwoma chłopcami; dopóki nie zakocha się w Cyganie (Sławomir Federowicz), nie wyrwie się z tego dziwnego trójkąta i splotu rodzinnych zależności.

¹⁹ L. Maleszka, *Byłem „Ketmanem”*, „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 265 (13 listopada), s. 15.

²⁰ I. Kościelniak, *Gry polityczne*, „Przekrój” 2008, nr 28, s. 61.

Instrumenty społecznej represji – więzienie, policja, szpital psychiatryczny – są w *Urowadzeniu Agaty* siedliskiem tępoty i nieudolności. Strażnik wchodzący do celi Cygana nie zauważa przepiłowanych krat, rozpoznaje jedynie prześmiewczą piosenkę przerobioną z hitu *Złoty pierścionek* na bliższą więziennemu sercu tematykę („pierdolną Bronka z wystawy...”). Prymitywny funkcjonariusz policji (Cezary Pazura), zmuszający dziewczynę do niechcianych awansów seksualnych, zostaje wystrychnięty na dudka przez nią i ukrytego w kopie siana Cygana. Losy Cygana i Agaty przecinają się po raz pierwszy, gdy ten wyłudza solidną łapówkę od nieświadomych oszustwa chłopców z pontiaca. Patrol na Dworcu Centralnym reaguje z takim opóźnieniem, że nieprzytomnego Oskara, ofiarę źle wymierzonego kopniaka Winicjusza, skłonny jest uznać za Rumuna (czy raczej „Rumuna”, jak się wówczas nazywało każdego żebraka-obcokrajowca). Lekarz ze szpitala psychiatrycznego, do którego zostaje przywieziona Agata, jest wyznawcą zasady „dajcie mi człowieka, a znajdzie się paragraf”, choć nawet i on, obdarzony świętą cierpliwością wobec badanych alkoholików, uznaje działania ojca dziewczyny za zbyt radykalne. Jest też skądinąd tradycjonalistą: uważa, że panny z dobrego domu trzyma się pod kluczem, ofiaruje się więc zając jedynie niesfornym młodzieńcem zakłócającym domowy spokój.

Satyra w filmie Piwowskiego nie oszczędza munduru, jednak nawet wśród prymitywów z polskiej policji trafia się funkcjonariusz dobrotliwy (choć niedofinansowany), jak i taki, w którym zbudzi się w końcu poczucie sprawiedliwości, wyrzut, że dość już się było na usługach poprzedniego systemu (w różnej formie i z różnych ust pojawia się on we wszystkich trzech filmach). Zatem kiedy w jednej ze scen wiceminister przekracza granice przyzwoitości, niesłusznie aresztując dwójkę starszych, kulturalnych ludzi (zubożałych intelektualistów o twarzach Marka Piwowskiego – jako przybranego ojca Cygana – i Anny Milewskiej w roli damy jego serca), a następnie wywiera presję w pokoju przesłuchań, by poddać ich upokarzającym procedurom, niepokorny policjant mówi dość. Wypowiadając posłuszeństwo polskim władzom (reprezentowanym przez dwóch rządzących) jako posłuchu niegodnym, funduje im takie traktowanie, jakiego chcieli dla niewinnych ludzi. Ostatecznie jedyną prawdziwie złowrogą siłą w filmie okazują się zamaskowane kominiarkami, podległe wiceministrowi anonimowe siły specjalne, w tym snajper, który zabija Cygana podczas składania przez niego przysięgi małżeńskiej.

Dźwiękowym leitmotywem *Urowadzenia Agaty* jest głos przemawiającego Lecha Wałęsy wydobywający się z przenośnych radioodbiorników będących w posiadaniu czy to strajkujących policjantów, czy to podziemnego miasta bezdomnych emerytów i rencistów. To prezydent bez twarzy obiecujący każdemu z obywateli sto milionów. Pierwotnym tytułem *Graczy* Bugajskiego było *Zabić Wałęsę*, a potem *Zabić Lecha* (pod tym tytułem film występuje jeszcze w pierwszych materiałach prasowych)²¹. Choć tu są elementem fikcyjnym, teorie o zamachu na Wałęsę do dziś funkcjonują w publicznym obiegu, sytuowane na pograniczu możliwości i legendy miejskiej. Mówi się zwłaszcza o próbie zamachu na przywódcę Solidar-

²¹ Zob. *Zabić Lecha*, „Film Pro. Filmowy Serwis Prasowy” 1995, nr 6, s. 17.

ności ze strony KGB na początku lat 80²². W filmie Ryszarda Bugajskiego wątek terrorysty Azara, który na zlecenie KGB przyjeżdża do Polski, by wykonać jakąś – nieznaną ani widzom, ani nawet jemu samemu – pracę, jest zaledwie epizodem, mimo że otwiera film i mimo tego, że to z jego broni w kierunku domniemanego Wałęsy pada wreszcie ów wyczekany strzał. Wynika to być może z tego (podkreślali to zgodnym chórem ówczesni recenzenci), że wątek jest słabo zarysowany, straszliwie chaotyczny i składa się niemal wyłącznie z aluzji. Wydawałoby się, że dla politycznej odmiany thrillera charakterystyczna powinna być rozgrywka między charyzmatycznym zamachowcem i próbującym go powstrzymać bohaterem, z nieświadomą swego zagrożenia publiczną figurą w tle²³. Właściwy dla dreszczowca suspens pogłębia perfekcja zabójcy, śledzony krok po kroku idealny plan i poczucie nieuchronności całego zdarzenia. Oficjel z zasady jest bezbronny, może liczyć tylko na to, że zamachowiec chybi lub zostanie wcześniej unieszkodliwiony przez dobrego obywatela (ochroniarza, policjanta, przypadkowo zaangażowanego w sprawę patriotę). Terrorysta z *Graczy* jest natomiast figurą żalną: pogrążony w nałogu narkotykowym i alkoholowym, wobec braku danych i planu raz wydaje się marionetką w rękach obcych służb, a raz karykaturą samotnego wilka podczas ostatniej misji (gdy okazuje się, że z ustawionej przez siebie broni strzela imponująco). Pomagająca mu w Polsce dziewczyna ostatecznie nie ma zdefiniowanej roli (kochanki, wtyczki, współpracownicy, ofiary). Azar wykryty zostaje dwukrotnie – najpierw w ministerialnym gabinecie, przez agenta Mosadu, później, gdy w czasie próby zamachu namierzają go polskie służby. Zaraz potem ginie w akcji. W wątku tym jednoznacznie zdefiniowany jest tylko pracodawca: intryga bierze bowiem swój początek z rzeczywistej politycznej plotki krążącej wokół Stana Tymińskiego. Mówiła ona, że ów nieznany dotąd polityk jest podstawionym i wytrenowanym przez KGB agentem. Potwierdzać ją miała obecność w otoczeniu Tymińskiego osób bezpośrednio związanych ze służbami peerelowskimi, a sam fenomen jego sukcesu – człowieka znikąd, który o mały włos nie zostaje prezydentem – musiał być jakoś wytłumaczony²⁴.

KGB zatrudnia zatem snajpera, aby – w pierwszej wersji planu – (nie)celnym strzałem podniósł akcje kandydata na wyborczej giełdzie. Plan zawodzi, ale zleceniodawcy dostają drugą szansę, zgodnie z zapisami wspomnianej już Ustawy o wyborze Prezydenta RP wystarczy bowiem wyeliminować konkurencję, by ostatni pozostający na placu boju na pięć lat zamieszkał w Belwederze. Wątek zamachu kończy się antyklamaksem – na podobny pomysł (oczywiście inscenizowany) zagrania na uczuciach wyborców wpada filmowy szef kampanii Wałęsy, główny bohater filmu, czyli Jan Gracz (Janusz Józefowicz). Zatrudnia on sobowtóra Wałęsy – o po-

²² Por. G. Majchrzak, *Zamach na przywódcę Solidarności: Wałęsa na celowniku*, <http://historia.newsweek.pl/zamach-na-lecha-walesse-szykowany-przez-aparat-bezpieczenstwa-newsweek,artykuly,346716,1.html>, (dostęp: 20.09.2015).

²³ Por. próba definicji R. Jeffery, *Political thriller*, <http://filmstudies.info/genres/political-thriller.html>, (dostęp: 20.09.2015).

²⁴ Por. P. Bazylko, P. Fąfara, P. Wysocki, *Czarnateczka. Rzecz o sztabie wyborczym Stanisława Tymińskiego*, dz. cyt., s. 59-62.

dobnym nawet, choć znacznie mniej spektakularnym życiorysie – zdecydowanego działacza z pobudek ideowo-patriotycznych i gotowego oddać życie za sprawę (jak pisze w swoim liście do przyszłego prezydenta). Zgodnie z życzeniem nadawcy tak właśnie się stanie. Wątek kampanijny oraz wątek zamachu połączą się w scenie kręcenia „falszywki” w reżyserii Gracza – zniecierpliwiony reżyser, narzekając, że jego aktor padł na schody za wcześniej i zdecydowanie nierealistycznie, ze zdumieniem odkrywa, że oto został świadkiem zabójstwa. Będzie to przełom ucinający serię wzrastających na sile świństw i kompromisów, jakich dopuszczał się na kolejnych etapach kampanii.

Młodzi reporterzy z *Gier ulicznych* – Janek (Redbad Klijnstra) i Witek (Robert Gonera) – stoją całkowicie na zewnątrz „układu”, zatem odtworzenie rządzących nim tajnych powiązań jest ich głównym zadaniem, zarówno jeśli chodzi o współczesność, czyli czarny rynek semteksu, materiału wybuchowego używanego w zamachach terrorystycznych, jak i sprawy zapomniane: nową dla nich, choć sytuowaną w czasie zaprzestanej sprawy śmierci Stanisława Pyjasa. W obu sprawach ich przeciwnikami będą ci sami ludzie – grube ryby PRL-u, nierozliczeni esbecy ulokowani na ciepłych posadkach. Po premierze filmu zarzucano reżyserowi, że – chcąc uwydatnić przepaść dzielącą nowe pokolenie od czasów „komuny” – tych pierwszych obdarzył kosmopolitycznymi życiorysami (bo jeśli nie Amsterdam, to przynajmniej dwupoziomowy apartament), a z tych drugich skonstruował wszechwładną strukturę mafijną zdolną nagradzać wiernych szybkimi karierami i uciszać niewygodnych tragicznymi w skutkach wypadkami. Organizację o tysiącu oczu i uszu, z łatwością śledzącą każdy krok bohaterów i stosownie do ustaleń ściągającą im wędzidło – czy to przeszukaniem hotelowego pokoju, czy to groźbą wyrzucenia z pracy.

W skomplikowanej sieci zależności, w której znajdują się bohaterowie, można wyróżnić kilka podgrup o nieznanym do końca powiązaniach. Najważniejszą z nich jest grupa reprezentantów wielkiego biznesu – pierwszym jej filmowym przedstawicielem jest zamieszany w handel semteksem były esbek, a obecnie biznesmen z widokami na sejmową karierę. Zatrudnianie przez niego byłych więźniów i jednoznacznie przestępcza działalność wydają się nie mieć żadnego negatywnego wpływu na jego pozycję polityczną, posiada on także dużą siłę nacisku (zwolnienie bohatera z pracy, być może zlecenie jego zabójstwa). Drugim jest wiodący życie przykładowego ojca prezes banku, któremu Janek oferuje fałszywą teczkę „Ketmana”. Dalej mamy grupę drobnych biznesmenów, często rozsianych poza stolicą (jak właściciel krakowskiej siłowni): nadal mogą oni posiadać wpływy i znajomości, choć – jak pokazuje ukryta przez reporterów kamera – raczej nimi blefują. Gwarantem ich bezpieczeństwa jest posiadana na własny użytek broń. Następną grupę stanowią ci, którym się nie powiodło, ale nadal korzystają ze środowiskowej lojalności. To szefowie zamienieni w szoferów, oficerowie zdegradowani do roli muzealnych strażników. W różny sposób pogodzeni z tą odmianą losu są albo tym bardziej usłużni wobec pracodawców, albo na odwrót – rozgorzyczeni i skłonni do udzielenia bohaterom choć kilku wskazówek.

Pośrodku tej pajęczyny jest jeszcze dwóch ludzi: „Ketman” – w filmie senator Makowski, skrupulatnie pielęgnujący swój patriotyczny, opozycyjny życiorys i wypierający się wszelkich zarzutów aż do czasu, gdy ginie jego dawna dziewczyna – a także ten, który „Ketmana” wystawia, nagrywając swój donos z krakowskiego mieszkania, z którego inwigilowano Pyjasa i jego przyjaciół. Jego cele (pozbycie się niewygodnego reportera? wewnętrzne rozgrywki?) i zleceniodawcy pozostają w cieniu. Całkowitą zaś enigmą wydaje się ukochana Janka (Grażyna Wolszczak), która została polecona bohaterom jako krakowski kontakt – osoba zatrudniona na początku lat 90. do pomocy przy lustracji środowiska, posiadająca notes z istotnymi nazwiskami i adresami, uwodząca bohatera i mająca z nim stały kontakt (dzieje się tak po części dlatego, że w skomplikowanej sieci filmowych powiązań widz nie umie przyjąć do wiadomości nieskomplikowanego wątku erotycznego). Po drugiej stronie, opozycyjnej, jest przełożony głównych bohaterów, czyli Andrzej, przedstawiciel średniego pokolenia, który ma już motywację i zaangażowanie, jakie młodzi muszą sobie dopiero wyrobić, oraz przyjaciele Pyjasa – Anna i Tadeusz (sceptycznie nastawiony do dziennikarzy i kwestionujący ich etos).

Intryga kryminalna filmu o naiwnych poszukiwaczach prawdy w zepsutym świecie oraz ich walce z tak zwanym układem o ogromnej sile, który ma możliwość sterowania zza kulis większością wydarzeń, nie jest oryginalna²⁵. Łatwo jednak przegapić, oglądając film Krauzego po latach, jak wiele zostało w nim z filmowych reportaży, które twórca zrealizował rok wcześniej. Reżyser przyznawał, że stanowiły one dla niego znakomitą dokumentację do fabuły, a *Gry uliczne* stały się wentylem dla tych treści, których nie mógł ujawnić w formie reportażu: „Nasi rozmówcy nie pozwalali nagrywać, rysowali coś na kartkach papieru, które darli lub palili w popielniczkach. W fabule można jednak to wykorzystać”²⁶. Mówił także, że nie ma nic przeciwko, jeśli pewne osoby czy szczegóły w tym filmie rozpoznamy:

Postacie występujące współcześnie są inaczej usytuowane społecznie, inaczej się nazywają, z wyjątkiem głównego, niezującego bohatera. Część jest łatwo rozpoznawalna, część – ukryta. Zdarzenia, które pokazują, pomimo że stanowią materię filmu fabularnego, w pewnym sensie miały miejsce. Może to byli ludzie o innych jakby twarzach, rozmowy pomiędzy nimi może potoczyły się trochę inaczej, ale generalnie nie ma tu niczego takiego, co mógłbym określić mianem zupełnej fikcji²⁷.

Kiedy zestawi się *Gry uliczne* z *Kontrwywiadem*, a zwłaszcza z pełniejszym *Spadł, umarł, utonął*, widać, jak bliskie są sobie i jak niewielkich odstępstw do-

²⁵ Na naszym gruncie ponad dekadę później podobnych spraw dotknęło cieszące się wielką popularnością *Uwikłanie* Zygmunta Miłoszewskiego i jego filmowa adaptacja w reżyserii Jacka Bromskiego z 2011 roku. Tam także zderzyła się nowa rzeczywistość (symbolizowana przez prywatną terapię opartą na ustawieniach hellingerowskich) i ukryta za nią „brzydka esbecka twarz” starego układu i nierozwikłanych śmierci, choć z nieco innym niż w *Grach ulicznych* rozwiązaniem.

²⁶ K. Bielas, *Gra w Ketmana*, „Gazeta Wyborcza” 1995, nr 166 (19 lipca), s. 10.

²⁷ *Każdy musi zająć stanowisko. Z Krzysztofem Krauze rozmawia Jerzy Armata*, „Film Pro. Filmowy Serwis Prasowy” 1995, nr 5, s. 5.

puścił się Krauze podczas fabularyzacji sprawy Pyjasa. W skali jeden do jednego zgadza się sposób mówienia esbeków, określenia, których używają – zwłaszcza pamiętne z *Kontrwywiadu* „pustostany”. Reżyser wiernie odtworzył także wstrząsającą wizytę w miejscu śmierci Pyjasa. Fragmenty z dziennika, brzmiące tak współcześnie dla bohaterów *Gier ulicznych*, to te same, które odczytała już raz Iwona Wildstein. Małżeństwo Tadeusza i Anny w sposobie bycia, a nawet stroju, także bardzo subtelnie odsyła do najbliższych przyjaciół Pyjasa. W tym kontekście nie dziwi pytanie zadane Jerzemu Morawskiemu przez Redbada Klijnstrę o pomysł na bohatera *Gier ulicznych*: „Janek, to ty?” – i odbita przed dziennikarza piłeczka: „Nie, Janek to ty”²⁸. Aż kusi bowiem, by – idąc tym samym tropem – za wzorów ekranowych dziennikarzy uznać Krauzego i Morawskiego. Jednak twórcy mocno zdystansowali się od takich odczytań, czyniąc Janka i Witka przedstawicielami młodszego pokolenia. Prawdzie nie wolno aż tak dosłownie wkraczać w fikcję.

Wszechmogąca telewizja

„Wracajcie, byście w telewizji mogli to zobaczyć jeszcze!” – występując ni to w prezydenckiej, ni to w papieskiej roli, żegna się z okna z wiwatującymi tłumami wybrany właśnie na prezydenta Lech Wałęsa. To materiał archiwalny i jednocześnie jedna z ostatnich scen w filmie Ryszarda Bugajskiego. Szybkie przemiany w mediach na początku lat 90. także znalazły odbicie w analizowanych przeze mnie filmach. To ważny moment: telewizja publiczna nie ma bynajmniej mandatu zaufania.

Widz przestał się absolutnie liczyć. Liczyła się tylko, i to mierzona ze stoperem w rękę, obecność reprezentantów poszczególnych opcji politycznych. Wciągano w te rachunki także programy informacyjne, społeczne i kulturalne. Towarzystwo temu, wydaje się, przeświadczenie, że obecność na ekranie jakiejś osoby działa podprogowo – nieistotne, jak wygląda i co mówi, grunt, by masom zapadała w pamięć

– pisała krytycznie o telewizji publicznej Teresa Bogucka w 1992 roku²⁹. W *Prezydenckim pokerze* Jan Purzycki szeroko omawia zdolności psychotroniczne Stanisława Tymińskiego, a w *Graczach*, zdających sprawę z tego okresu, TVP postrzegana jest jako siedlisko starych porządków i starych układów – w jednej ze scen dosadnie określi to technik z gdańskiego wozu transmisyjnego: „Mam posłuszeństwo we krwi, piętnaście lat pracowałem dla czerwonych”.

Telewizja państwowa to także miejsce, w którym obowiązuje zasada dziennikarskiej przysługi: Jarosław Gugała (w *Graczach* gra samego siebie) w wiele mówiącej scenie zrzucania prezenterckiego uniformu i zakładania sportowej, dżinsowej kurtki zgadza się na wyemitowanie w wiadomościach zaaranżowanego przez Gracza materiału – w imię sprawy, dla Polski. Wspomniany już technik

²⁸ K. Bielas, dz. cyt.

²⁹ T. Bogucka, *Triumfujące profanum. Telewizja po przełomie 1989*, Warszawa 2002, s. 84-85.

przerywa na życzenie reżysera transmisję na żywo do studia wyborczego w Warszawie (jeśli wierzyć anegdotom Jana Purzyckiego, był to wątek bliski rzeczywistości) – plansza z pasami ma być wyraźnym sygnałem dla widzów, że telewizja nadal cenzuruje i kłamie, opowiadając się po stronie sztabu Mazowieckiego. Telewizji państwowej „na żywo” używa również ojciec Agaty z filmu Piwowskiego, nadając swój apel „do wszystkich Polaków” o pomoc w odnalezieniu córki, a jednocześnie strasząc karą więzienia za pomoc sprawcom.

Jeśli te znane jeszcze z czasów PRL-u kanały nadal uważane są za niewiarygodne, pozostaje zwrot w stronę telewizji niepublicznej: niezależnej lub prywatnej. Ekipa niezależnej telewizji „Piraci” dowodzona przez rudowłosego reportera (popularny wówczas aktor, Artur Pontek) pojawia się w *Urowadzeniu Agaty* tylko na parę minut, ale może o sto osiemdziesiąt stopni odwrócić los utalentowanego człowieka: filmując kolejne mieszkania, reporterzy proszą Cygana o zamarkowanie śpiewu i gry na gitarze. I tak – w obiektywie kamery – Cygan, dotąd dość muzykalny (pamiętna scena, w której jego kilkugodzinny koncert zagłusza odgłosy piłowania krat), staje się gwiazdą pierwszego formatu. Głosem Seweryna Krajewskiego wyśpiewuje ironiczne ballady o kondycji polskiego społeczeństwa (*Taka Ameryka*) i swojej miłości do Agaty (przebój *Wielka miłość*). W trybie pilnym zostaje zaproszony do profesjonalnego studia na nagranie piosenek, także i tam wzbudzając sensację u słuchaczy, a już następnego dnia, w samo południe, przysły szlagier zostanie nadany w radiu podczas jego własnego ślubu – jako jedyny prezent dla Agaty, na jaki może sobie na razie pozwolić.

Tak jak telewizja niezależna może podarować sławę z dnia na dzień, tak telewizja prywatna może zbudować reporterską karierę. Dziennikarze dyskutujący na łamach „Kina” o *Grach ulicznych* podkreślali, jak kompletnie oderwana od rzeczywistości jest sytuacja, w której dwóch młodych, nieopierzonych chłopaków dostaje do ręki trudny temat wymagający obycia w środowisku, umiejętności i znajomości technik z obszaru dziennikarstwa śledczego³⁰. Pod tym względem filmem Krauzego ponownie rządzi więc pewna ostentacja, jednak sama telewizja, pokazana nowocześnie (przeszklone gabinety i *open space* – czyli odwrotność ponurych korytarzy na Woronicza), wielokulturowo (główny bohater – pół-Polak, pół-Holender) i wielorasowo (w tle miga Omar Sangare), nie jest bynajmniej idealizowana. Ze sposobu, w jaki potraktowano materiał o semteksie, wynika, że telewizja jest zorientowana na skandal, szybki efekt i źle pojętą bezkompromisowość, czyli idealnie wpisuje się w tezę Pierre’a Bourdieu (z tego samego roku, co film Krauzego) o opanowaniu „pola dziennikarskiego przez wizję informacji do tej pory relegowanej do prasy zwanej brukową” oraz o wzrastającej wartości rynkowej najbardziej cynicznych dziennikarzy³¹. Liczba listów z inwektywami (czyli dzisiejszego *hejtu*), które otrzymał bohater, jest miarą jego sukcesu.

³⁰ *Układanie puzzla*, „Kino” 1996, nr 4, s. 20.

³¹ P. Bourdieu, *O telewizji. Panowanie dziennikarstwa*, tłum. K. Sztandar-Sztanderska, A. Ziółkowska, Warszawa 2011, s. 82.

Oprócz Janka i Witka bohaterami *Gier ulicznych* są jeszcze kasetka wideo i kamera telewizyjna. To okiem kamery oglądamy wszystkie wypowiedzi, które składają się na tkankę śledztwa prowadzonego przez reporterów. Wielokrotnie kręcone klatki schodowe, ścinki materiału zdjęte pod dziwnym kątem, całe fragmenty kręcone nielegalnie, najważniejsze informacje – wszystko to objęte jest w filmie filtrem „telewizyjnym”, jak gdyby oglądane za pośrednictwem ekranu lub monitora. Z kolei kasetka wideo – najcenniejszy przedmiot dla młodych dziennikarzy z czasów analogowych – wkrada się w fabułę filmu niczym klasyczny MacGuffin: całkowicie anonimowa, dostarczona w nieopisanej kopercie zostaje zignorowana przez bohatera pochłoniętego montowaniem swojego najnowszego newsa. Obejrzana na szybko nie znaczy dla niego nic: oto niewyraźna sylwetka człowieka stojącego pod światło w oknie starej kamienicy i krótki komunikat – wiem, kto jest „Ketmanem” – ot, znakomity pretekst do zawiązania akcji filmu. Dopiero podczas żmudnej krakowskiej konfrontacji reporterów z historią odnajdzie się i kamera, na której nagrywano tę wypowiedź, i okno, i wreszcie człowiek, który tę informację podał – tym razem widziany wyraźnie i w pełnym świetle.

Film Krauzego zawiera także fragmenty dokumentalne (lub paradokumentalne), czyli sondy uliczne: dwukrotnie bohaterowie pytają przechodniów w okolicach krakowskiego Rynku o opinię – raz o to, kim był Stanisław Pyjas, raz o powody przyjazdu do Krakowa. Zestaw odpowiedzi na pytanie pierwsze jest wstrząsający – przedstawiciele różnych klas i pokoleń reagują agresją, zniecierpliwieniem, wyzwiskami bądź deklarują zbiorową amnezję; banalne pytanie drugie pokazuje zbiorową radość; oba razem – całkowite odcięcie interlokutorów od przeszłości.

Wykorzystanie archiwaliów jest także niezbywalną częścią narracji *Graczy*. Odtworzenie na ekranie najistotniejszych elementów medialnej kampanii – reklamówek, debat, a nawet studia wyborczego czy reakcji ze sztabów – w niewielkim tylko stopniu służy montowaniu efektownych ujęć, jak „włożenie” Jana Gracza do zwycięskiego wieczoru wyborczego w sztabie Wałęsy czy scena podania „Lechowi” listu od zastrzelonego sobowtóra. Autentyczne materiały wyborcze urealniamy fikcyjne sztaby, ale sprawiają też, że to według logiki tych reklamówek musiała zostać ułożona akcja całego filmu, z uwzględnieniem specyfiki kampanii Tadeusza Mazowieckiego (opartej na ujęciach z intelektualistami) czy afery z siekierą (z niefortunnej wypowiedzi Wałęsy) zażegnanej zgrabnie animowanymi spotami Bogdana Czajkowskiego. Jest i kasetka z poparciem Nastassji Kinski, w filmie, rzecz jasna, narkrecona przez samego Gracza. Pojawia się słynny apel Tymińskiego o obywatelską pomoc w kampanii oraz wykorzystywany przez niego materiał z wiecu, podczas którego bierze na ręce odziane na białą dziecko. Także w tym filmie znajdzie się miejsce dla tajemniczej kasety wideo kompromitującej Stanisława Tymińskiego, a zdobytej przez pracującą dla sztabu Wałęsy amerykańską dziennikarkę. Nigdy jej nie zobaczymy, ale jej zawartość można z dużym prawdopodobieństwem uzupełnić, odwołując się do autentycznego programu telewizyjnego z tamtej jesieni. Na ostatniej prostej telewizja wyemitowała wówczas reportaż, w którym kanadyjczy sędzi kandydata na prezydenta przedstawiali go jako sprawcę przemocy domowej.

Synonimem sukcesu w *Graczach* jest „Ameryka” i amerykańska telewizja: sztab nobilituje zatrudnienie eksperta z USA, choćby była nim tylko telewizyjna asystentka z ekipy przegranego kandydata. Sukces ten ma jednak swoje granice: „naszych” wyróżnia obecny jeszcze, choć rozpadający się na oczach widzów, etos – wspólna opozycyjna przeszłość („razem siedzieliśmy”) tworzy reguły przyzwoitego zachowania. Pozwala ono wysłać byłą żonę na przespiesi do konkurencji, fingować wiadomości i szantażować ekipę techniczną, ale nie pozwala na skojarzenie innego działacza z tamtych lat z Hitlerem czy Stalinem, choćby w najlżejszym tonie – tymczasem dla osoby spoza polskiej kultury jest to niezrozumiałe. Dlatego też Jan Gracz rezygnuje w filmie z dalszej telewizyjnej kariery w sztabie Billa Clintona na rzecz kariery filmowej. Wideo ustępuje przed szlachetniejszym celuloidem, kosmopolityzm przed polską tożsamością.

Sen o sukcesie

„Powiedz mi, gdzie mieszkasz, a ja powiem ci, kim jesteś” – mówią ekranowe wizerunki Warszawy, Gdańska i Krakowa. Trzy miasta z ich charakterystycznymi punktami – budynkiem Sejmu RP i Pałacem Kultury, dźwigami Stoczni Gdańskiej, krakowskim Rynkiem i ulicą Szewską – mają symbolizować przestrzenie osiągniętego sukcesu. Topografia detalicznie charakteryzuje każdego z bohaterów, liczy się każdy szczegół: miasto, dzielnica, a nawet układ mebli.

Warszawie z *Urowadzenia Agaty* daleko do wizerunku metropolii: bohaterowie uciekają z niej w kierunku przestrzeni bardziej oswojonych lub podwarszawskich dróg, na których białym pontiacem – symbolem ówczesnych młodzieńczych marzeń wzbudzonych przez *Powrót do przyszłości* (*Back to the Future*, reż. Robert Zemeckis, 1985) i *Nieustraszonego* (*Knight Rider*, 1982-86) – może rozwinąć prędkość „kierowca bombowca, arystokrata szos”. Ważną rolę pełnią w tym świecie przestrzenie domowe, zwłaszcza mieszkanie rodziców Agaty – paskudnie urządzone, drobnomieszczańskie, swojskie M-3 z dywanami, firanami i zdobyczną (zapewne gdzieś kupioną) szablą wiszącą na ścianie. Jest w nim reprezentacyjny pokój, w którym za stołem urządziła się spotkania towarzyskie, a goście muszą siedzieć ściśnięci na wąskiej kanapie, i własny kącik dziewczyny z widocznymi śladami jej dzieciństwa i dorastania. Wszystko to dalekie od wnętrza, jakie chcieliby sobie wyobrazić widzowie klasycznego melodramatu, i w żaden sposób nie wzbudzające skojarzeń z możliwą hańbą mezaliansu. Nowobogackie ciągoty rodziny Agaty dopełnia lokal wybrany na jej przyjęcie urodzinowe, czyli kiczowaty dancing z obowiązkowym disco polo w repertuarze, oraz eksponowana ławka, którą zajmują w kościele. Kręgi rodziców Agaty to ludzie gwałtownie wzbogaceni i pozbawieni swobody zachowań towarzyskich. Potulna żona (Pola Raksa) całkowicie podporządkowana jest mężowi, ale mąż to chorągiewka: jeszcze niepewny swoich własnych decyzji, nazbyt pewny decyzji cudzych, bezkrytycznie przyjmuje podpowiedzi wyżej postawionych osób, które imponują mu władzą.

Inteligencję w tym filmie Marek Piwowski – dosłownie – sprowadza do podziemia. W nienowej dla miejskich utopii i antyutopii wizji „podbrzusze” Warszawy, a więc kanały, tunele i podziemne przejścia, zaludnia społeczeństwo bezdomnych oraz nędzarzy. Żyją tam nienękanie przez nikogo, ich spokój w filmie zakłóca dopiero Cygan, schodząc w odwiedzinach do swego przybranego taty. Otoczony książkami ojciec (grany przez Marka Piwowskiego) to typ kłoszarda-artysty, wędrownego filozofa lub człowieka, który na własne życzenie wyłączył się z normalnego życia, bo nieznośne mu były jego ciasne reguły. Po wyjściu na powierzchnię nabiera cech dżentelmena od wielu pokoleń – jego spotkanie w barze mlecznym naprzeciwko Pałacu Kultury z równie elegancką kobietą (Anna Milewska) filmowane jest niczym scena w luksusowej restauracji. Rozproszone, ciepłe światło podkreśla szarmancki, lekko staroświecki gest mężczyzny, który bierze na siebie zapłatę za zupę grzybową i kaszę. Podobne wrażenie – ludzi z duchowej elity – oboje zrobią także na przesłuchującym ich policjancie, stanowiąc ostry kontrast z pieklącym się wiceministrem i jego ekipą. W przeciwieństwie do reakcji rodziców Agaty na Cygana, jego ojciec natychmiast i z wzajemnością akceptuje Agatę jako kolejnego członka rodziny, stawiając kropkę nad i w tym pojedynku kołtuna i inteligenta.

Warszawa w obiektywie kamery Krzysztofa Krauzego (i jego operatora, Łukasza Kośmickiego) jest odbiciem lustrzanym. Jeżeli nie widać jej w migawkach zza szyb nowiutkiej toyoty, którą przemieszczają się bohaterowie, to tylko w ten sposób dane jest nam zobaczyć jej fragment: w wypolerowanych taflach składających się na elewację budynku prywatnej telewizji. Nie widać tam zresztą wiele – kawałek ulicy, jacyś przechodnie, przejeżdżające samochody. Łatwo zabłądzić wzrokiem w tych obrazkach, gdy tymczasem z offu już słyhać istotne rozmowy toczone na szczycie budynku. Przed ostatnią, śmiertelną podróżą Janka do Krakowa przyjaciele kłócą się i wdają w bójkę. Zajście rozgrywa się na polu uprawnym, w tle widać jedno z wielu wielkich, „sypialnych” osiedli stolicy. Symbolem Warszawy, jakimi są Sejm czy Pałac Kultury, nie jest dane pełnić tu tak ostentacyjnych funkcji jak w filmie Piwowskiego. Warszawa w pigułce jest już przecież widoczna i w tym telewizyjnym *open space*, i w biurze, w którym bohater kupuje bilet lotniczy – zawsze w biegu, zawsze w dążeniu skądś dokądś.

Szczepan Twardoch nazwał kiedyś Kraków „miastem zalanym formaliną”³² – podobnie wygląda on w *Grach ulicznych*: to na wpół cmentarzysko, na wpół skansen, w którym nienaruszona przechowała się pamięć o Pyjasie. W zderzeniu z Warszawą i pochodzącymi z niej energicznymi reporterami niesie w sobie tyle samo pocztówkowego uroku, co grozy siedliska niemal zapomnianych już cieni. Stereotypowa uroda Krakowa wyraża się w celebracji przez kamerę widoków na Stare Miasto – zwłaszcza podczas rozmowy z mecenasem zajmującym się sprawą Pyjasa – w wyglądzie jego gabinetu z widokiem na Kościół Mariacki, a dalej w scenie spaceru po Rynku, podglądanego z kolejnych kamienicznych bram. Atmosfera

³² B. Kęczkowska, „Uwiodła mnie Warszawa” – autor „Morfiny” o książce, http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34889,13178192,Uwiodla_mnie_Warszawa____autor__Morfiny__o_ksiazce.html, (dostęp: 20.09.2015).

jest niemal wakacyjna: piękna pogoda, turyści, znalezione nieoczekiwane uczucie i gorące noce. Swoisty urok ma nawet upijanie świadka-ubeka na trawie, nad wodą. Kraków ma także swoją bohemę artystyczną – tu reprezentowaną przez tajemniczą i wyzwoloną Marię uczestniczącą w pokazach awangardowego teatru piętnującego automatyzm biznesowo-biurokratycznej maszyny, złotego cielca pieniądza. Próżno szukać krakowskich bohaterów na terenie mniej urokliwych blokowisk z wielkiej płyty – na ekranie królują wysokie sufity i przestronne mieszkania starych kamienic. Na swoich miejscach wydają się być także ich lokatorzy: Tadeusz i Anna, tradycyjnie, konserwatywnie urzędnicy, wśród przedmiotów odziedziczonych, wymagających przestrzeni, która pamięta czasy sprzed PRL-u (wśród nich aż kłuje w oczy obecność nastolatka pochłoniętego oglądaniem telewizji – niczym zapowiedź nowego pokolenia), ale i cała galeria dozorców czy raczej swoich cieciców zazdrośnie strzegących poleconych im obiektów.

Z tej krakowskiej „formaliny” zaczyna wreszcie wyzierać zbrodnia sprzed lat. Czas rozdziela się, gdy bohater zasiada pod okiem monitoringu, dokładnie w miejscu, gdzie znaleziono ciało Pyjasa. Od tego momentu na każde spotkanie i każdą przestrzeń będziemy patrzeć dwójako: teraz i z wyobrazonej perspektywy 1977 roku. Zatrzymujący reporterów policjanci równie dobrze mogliby być milicjantami poszukującymi w samochodzie obciążających lub nielegalnych materiałów; przesłuchiwana przez Janka i Witka kobieta być może uczestniczyła w zabójstwie w zamian za luksusowe wówczas kozaczki. Przestrzeń z dwóch czasów składa się w spójną całość: okna pustego mieszkania, w którym nagrano wiadomość o Pyjasie, oferują wysmienity wręcz widok na mieszkanie Tadeusza i Anny. Zawartość kasety, mimo swojej lapidarnej formy, została wzorowo przemyślana – męczyzna wskazuje zdrając słowami, a miejsce jest dowodem prawdziwości jego słów, wyjaśniając, w jaki sposób zdradzał. Nie wiadomo tylko, dlaczego.

Przestrzeń w *Graczach* i ich gdańsko-warszawskiej fabule kopiuje najważniejsze lokalizacje z klasycznych filmów terrorystycznych: jeśli tajne mieszkanie, to obowiązkowo puste, ogołocone, bezosobowe; jeśli planować zamach, to z dachów lub wysokich pięt; jeśli unikać pościgu, to oczywiście na klatce schodowej biegnącej wokół windy – w pułapce, z której żywy wyjdzie tylko ten szybszy. Do tego dość typowego zestawu Bugajski dokłada czasem małe, zmodyfikowane smaczki: spotkanie na tarasie Pałacu Kultury, agresywną, nacjonalistyczną demonstrację, która uniemożliwia przejęcie Azara. Wnętrza wątku kampanijnego to ściany monitorów, telewizyjne korytarze, a przede wszystkim wrażenie wejścia za kulisy uzyskiwane ze zlepionych ze sobą ujęć dokumentalnych i fabularnych. Najistotniejszą przestrzenią jest tu oczywiście Politechnika Warszawska i okno, z którego wygrany Wałęsa wygłasza przemówienie do zebranych tłumów. Gdańsk pokazywany jest dość stereotypowo: pochylające się nad zatoką stoczniowe dźwigi i lotnisko, czyli punkt przylotu zarówno Azara, jak i amerykańskiej dziennikarki. Interesującą przestrzenią w tym zestawie wydaje się być gabinet Wałęsy (w którym, według relacji Purzyckiego, zamykał się na cztery spusty, by samotnie nagrywać materiały wyborcze do kamery) określony w filmie jako

„miejsce, w którym runął komunizm” i zwiedzany przez Azara w przebraniu katolickiego misjonarza. Terrorysta nie odmawia sobie nawet tej małej przyjemności, by zasiąść na chwilę w fotelu za biurkiem. W żadnym z trzech filmów na dłużej nie pojawia się jednak wieś. Tu służy ona tylko ujawnieniu elektoratu Tymiańskiego: konserwatywna społeczność pyta nad urną o radę nauczyciela, czyli Gracza seniora – on zaś namaszcza swoim autorytetem kanadyjsko-peruwiańskiego kandydata. Życie bohaterów Piwowskiego, Krauzego i Bugajskiego toczy się tylko w obrębie wielkich miast, na zmierzenie się z prowincją przyjdzie czas kiedy indziej.

Trzy strzały padają w trzech filmach o idealistycznych bohaterach, stanowiąc ostrzeżenie zarówno dla nich, jak i dla ulokowanej bezpiecznie w kinowych fotelach publiczności. Cała trójka reżyserów wiernie tkwi przy młodych, nawet jeśli są tak niewiarygodni, kliwi, naiwni (Piotr Lis pisał o Cyganie, że „to jedyne w swoim rodzaju połączenie Janosika, Supermana, Indiany Jonesa, Seweryna Krajewskiego i chłopca z »Serca« Amicisa)³³, jak niedoskonałe są ich relacje o pierwszych latach po przełomie. Polska wczesnych lat 90. to oczywiście kraj kolorowych metropolii i wzrastających możliwości, ale i „splamionych karier” zarezerwowanych dla prostaka i esbeka. Ekranowe przejawy dostatku, jeśli są, wydają się mocno przejaskrawione – pochodzą raczej z wyobrażeń (lub sarkastycznych komentarzy) niż z rzeczywistości i naznaczone są amerykańską popkulturą. Pontiac bliższy jest marzeniom z lat 80.; ochroniarz – wersji Francka Kimono; źli mężczyźni obowiązkowo jedzą kawior na wyściełanych purpurą krzesłach lub rozmawiają po rosyjsku, budząc skojarzenia z czasami żelaznej kurtyny. To nadal – jak za PRL-u – miejsce niebezpieczne dla tych, którzy chcieliby zajrzeć za polityczną zasłonę i w stu procentach zabójcze dla idących tam z telewizyjną kamerą. Choć może się to wydać zaskoczeniem, powrót po latach do filmów Piwowskiego, Bugajskiego i Krauzego nie owocuje jednak wyłącznie odbiorem nostalgicznym czy prześmiewczym. Nowe fakty i perspektywy, które w ciągu kolejnych dwudziestu lat dołożyła do tych opowieści historia, obligują do tego, by nawet z klisz wciąż odświeżać filmową pamięć.

³³ P. Lis, *Piwowski, czyli dzieje jednego pomysłu*, [w:] tegoż, *A jednak się kręci... Szkice filmowe*, Wrocław 1998, s. 174.

Agata's Pontiac. Political-fiction as a distorting mirror for the early transformation years in Poland

The first years of the Polish cinema after 1989 were marked by directors' attempts to show the new reality on-screen. Those attempts were doubtful at best, closer to satire or naive sentimentality than gritty realism. Three films, belonging to the political-fiction genre, premiered between 1993 and 1996: *Abduction of Agata* (*Urowadzenie Agaty*, dir. M. Piwowski, 1993), *Players* (*Gracze*, dir. R. Bugajski, 1995) and *Street Games* (*Gry uliczne*, dir. K. Krauze, 1996). All three of them were heavily influenced by the political events, which are the subject of historians' speculations to this day: the scandalous affair of an influential politician's daughter, Monika Kern, the first free presidential elections in Poland in 1990 and the mysterious killing of Stanisław Pyjas by the communist secret police (Security Services) in 1977. Through these stories, it's easy to see the benefits and disadvantages of the post-1989 changes in Poland: the sense of freedom was compromised by the fear of former Security Service officers, many quick careers were accompanied by social and economic gaps in society, the beginning of commercial media undermined by the general distrust in television. After over twenty years, the films of Piwowski, Bugajski and Krauze still can be read as a fascinating testimony of that time.