

Robert Dudziński

Uniwersytet Wrocławski

Między literaturą a filmem, między władzą a widzem. Miejsce ideologii w serialu *07 zgłoś się* i jego literackich pierwowzorach

Abstrakt

Prezentowany artykuł stanowi analizę serialu kryminalnego *07 zgłoś się* (1976–1987) jako filmowej adaptacji. Zestawienie telewizyjnej produkcji z jej literackimi pierwowzorami, reprezentującymi gatunek tzw. powieści milicyjnej, ujawnia przemyślaną i konsekwentną strategię adaptacyjną, którą kierowali się twórcy serialu. W ramach artykułu autor porównuje ze sobą sposoby kreacji milicji i milicjantów oraz przestępców, wskazując na daleko idące modyfikacje tych elementów. Wszystkie one zmierzały w kierunku przekształcenia silnie zideologizowanych fabuł oryginału we wzorowany na amerykańskim kinie policyjnym serial rozrywkowy.

Słowa kluczowe

07 zgłoś się, serial kryminalny, ideologia, telewizja w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, adaptacje filmowe

Między literaturą a filmem, między władzą a widzem. Miejsce ideologii w serialu *07 zgłoś się* i jego literackich pierwowzorach

Trudno chyba znaleźć bardziej rozpoznawalny i popularny polski serial kryminalny niż *07 zgłoś się* (1976–1987). Regularnie emitowany przez Telewizję Polską, znalazł on już stałe miejsce w rodzimej kulturze masowej, ale nie można tego powiedzieć o tekstach literackich, na których został oparty. Każdy z odcinków serialu był ekranizacją jednego kryminału napisanego w okresie PRL¹, dziś zaś te teksty zostały właściwie zapomniane. Rzadko mówi się o tym, że przygody porucznika Borewicza bazowały na prozie kryminalnej, a same pierwowzory – poza nielicznymi wyjątkami – nie doczekały się wznowień po 1989 r. Celem niniejszego artykułu jest spojrzenie na *07 zgłoś się* jak na adaptację i zestawienie go z owymi pierwowzorami literackimi; pozwoli to odpowiedzieć na pytanie, co różni te dzieła. Ponieważ PRL-owską kulturę popularną (a kryminał w szczególności) postrzega się przede wszystkim przez pryzmat zawartej w niej

¹ Należy tu jednak zaznaczyć, że nie w przypadku wszystkich odcinków jesteśmy w stanie w tej chwili ustalić, co było ich literackim pierwowzorem. Napisy końcowe *Złotego kielicha z rubinami* nie wymieniają autora oryginału, a w trzech innych epizodach (*24 godzin śledztwa*, *Brudnej sprawy* i *Biletu do Frankfurtu*) pojawiają się tam nazwiska, których próżno szukać wśród autorów powieści milicyjnych. P. K. Piotrowski (*07 zgłasza się. Opowieść o serialu*, Warszawa 2013, s. 153) w odniesieniu do *24 godzin śledztwa* spekuluje, że opowiadanie stanowiące kanwę dla odcinka mogło istnieć tylko w maszynopisie przekazanym scenarzystom i nigdy nie zostać wydane.

ideologii, to właśnie ona będzie w tej analizie w centrum zainteresowania. Tak przeprowadzone porównanie pozwoli wyjaśnić kilka nieporozumień, jakie narosły wokół tego tematu, oraz określić, jaką drogę wybrali twórcy serialu przy ekranizowaniu wspomnianych tekstów i jakie cechy zdecydowały o popularności finalnego produktu ich pracy.

Teksty, które stanowiły kanwę dla poszczególnych epizodów *07 zgłoś się*, reprezentują specyficzną dla krajów socjalistycznych odmianę powieści kryminalnej – tzw. powieść milicyjną². Stanowiła ona próbę odpowiedzi na zapotrzebowanie na kryminały rodzime, gdyż tradycyjne odmiany powieści detektywistycznej – kryminał klasyczny i czarny – wykształciły się w krajach kapitalistycznych, w związku z czym nie przystawały do realiów *zza żelaznej kurtyny*. Cechą charakterystyczną powieści milicyjnej było uczynienie głównym bohaterem milicjanta. Taki wybór, wobec dbałości cenzury o jak najbardziej pozytywny wizerunek struktur państwowych i ich reprezentantów w literaturze, miał decydujący wpływ na wiele aspektów tekstu, o czym będzie jeszcze mowa później. Ta próba stworzenia nowego gatunku kryminału była ówczesnie, przynajmniej przez krytyków, oceniana raczej niepocholebie. Janusz Głowacki poświęcił kryminałom reprezentującym ten gatunek dość szyderczy w swojej wymowie felieton pt. *W nocy gorzej widać, czyli J.G. na tropie*, w którym napisał:

„Autorom wymienionych pozycji, które określiłbym jako prekursorские, udało się zrealizować interesujący i ambitny zamysł: osadzenie akcji współcześnie w Polsce i osiągnięcie przy tym efektów nadrealistycznych w realistycznej przecież prozie społeczno-obyczajowo-polityczno-kryminalno-sensacyjnej. Chwytem, który zdecydował o sukcesie, było posunięcie, które można by zaklasyfikować jako zerwanie z tradycyjnie pojmowaną logiką, kreowanie irracjonalnie zachowujących się ofiar, zbrodniarzy, osób prowadzących śledztwa, stwarzanie zagadek, które autor nie zawsze rozwiązuje [...]. Wymaga to oczywiście czytelnika bardziej wyrobionego, ale takiego czytelnika, możemy sobie śmiało powiedzieć, wychowaliśmy”³.

Powieściami milicyjnymi zajmował się także Stanisław Barańczak. Nie tylko zaliczył on je do grona „książek najgorszych”, ale także poświęcił im osobny teoretycznoliteracki esej. Wyróżnił tam dwie cechy

2 Termin ten zaproponował Z. Kubikowski (*Spadkobiercy Sherlocka Holmesa*, [w:] *idem, Bezpieczne, małe mity*, Wrocław 1965, s. 83), a rozpropagował go S. Barańczak. Ze względu na jego ugruntowaną pozycję w niniejszym artykule nazwa ta odnosić się będzie także do wydawanych w zeszytowej serii „Ewa wzywa 07...” opowiadań, które w pełni realizują poetykę kryminału milicyjnego.

3 J. Głowacki, *W nocy gorzej widać, czyli J.G. na tropie*, [w:] *idem, W nocy gorzej widać*, Warszawa 1972, s. 61–62.

dystynktywne tego gatunku. Po pierwsze, stanowił on hybrydę konwencji kryminału klasycznego i czarnego⁴. Po drugie, według Barańczaka w powieści milicyjnej tkwiła pewna nierozwiązywalna sprzeczność, wynikająca z jej dwóch celów, które autorzy próbowali wypełniać w równym stopniu, a które są ze sobą niemożliwe do pogodzenia. Chodzi mianowicie o cel ludyczny i cel propagandowy:

„[powieść milicyjna] jest najklarowniejszym przykładem podstawowej sprzeczności, która stanowi niejako znak firmowy kultury masowej w państwach takich jak PRL. Chodzi oczywiście o [...] sprzeczność pomiędzy »naturalnymi« zadaniami ludycznymi masowej kultury a narzuconymi jej przez scentralizowaną politykę kulturalną zadaniami perswazyjnymi”⁵.

W toku późniejszej analizy porównawczej tekstów literackich i serialu te dwie cechy będą miały kluczowe znaczenie.

Jak już wspomnieliśmy, niemal całkowitemu zapomnieniu uległy nie tylko pierwowzory *07 zgłoś się*, ale i większość tytułów reprezentujących gatunek powieści milicyjnej. Nie można mówić o zniknięciu zupełnym, gdyż istnieje dość prężna grupa miłośników tego rodzaju literatury, skupiona w Klubie Mord. Zgromadzili oni na swojej stronie internetowej wiele informacji i opinii na temat poszczególnych tytułów, niektóre udaje im się nawet wznawiać w niewielkich nakładach (wśród nich także jedna pozycja – *Baba-Jaga gubi trop* – będąca kanwą dla odcinka *07 zgłoś się* pt. *300 tysięcy w nowych banknotach*). Jest to jednak niewielka popularność, zwłaszcza gdy weźmiemy pod uwagę, jak wiele tytułów wyszło w PRL-u i w jak wielkich drukowano je nakładach.

Powieści, których adaptacją są poszczególne epizody *07 zgłoś się*, oryginalnie nie były połączone ani fabularnie, ani osobą autora (choć nazwiska kilku pisarzy się powtarzają). Nie należały także do jednego cyklu; wiele z nich pochodziło z zeszytowej serii „Ewa wzywa 07...” (skąd serial częściowo zapożyczył tytuł) wydawnictwa Iskry, ale pojawiały się również tytuły z „Klubu Srebrnego Klucza” tego samego wydawnictwa, z „Labiryntu” wydawnictwa MON czy z tzw. różowej okładki Krajowej Agencji Wydawniczej.

Niewiele jest tekstów naukowych, które szerzej rozwijałyby wątek literackiego kontekstu *07 zgłoś się*. W jednym ze swoich artykułów Grażyna Stachówna powołuje się w na poetykę powieści milicyjnej (a także filmu milicyjnego) i pisze o obecności jej elementów w serialu, ale brak tam odwołań do konkretnych tytułów reprezentujących ten nurt.

4 S. Barańczak, *W kręgu powieści: nadludzie w niebieskich mundurach*, [w:] *idem, Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*, Paryż 1983, s. 97–98.

5 *Ibidem*, s. 129.

Najprawdopodobniej to spowodowało, że pojawiają się tam tezy będące takimi generalizacjami i uproszczeniami, iż nie sposób się z nimi zgodzić. Autorka stwierdza m.in.: „realizatorzy polskiego serialu, kreując, zresztą nietuzinkową, postać porucznika Borewicza, starają się ją uogólnić, jakby mówili z dumą: oto tacy są nasi milicjanci”⁶.

Pisze także, iż sposób wykorzystywania i kreowania wątków erotycznych w powieściach milicyjnych i w *07 zgłoś się* są identyczne⁷. Obie te sprawy zostaną poruszone w tym artykule, gdyż są kluczowe dla zobrazowania strategii przyjętej przez twórców serialu. Tak czy inaczej, podejście Stachówny jest znamienne dla większości badaczy, którzy zajmując się PRL-owskim kryminałem filmowym, sięgają po kontekst literacki. U większości z nich adaptacji nie porównuje się jednak z pierwowzorem, ale z pracami teoretycznymi o powieści milicyjnej. Tego typu porównanie może zaś rodzić mylne wyobrażenie o naturze samego procesu ekranizacji, zwłaszcza jeśli badacz nie zna poetyki oryginału. O tym, że w istocie do takich błędów dochodzi, świadczy jeden fragment z artykułu Katarzyny Wajdy:

„Za sprawą bohatera [Borewicza] upada, tak hołubiony przez polską powieść milicyjną i niektóre filmy sensacyjne, mit: Polska jako zagłębienie wynalazków, na które dybie cały zachodni świat (w co pewnie szczerze wierzy Jaszczuk). Gdy z wagonu pocztowego, wraz z pieniędzmi, skradziono plany jakiegoś urzędnika, Borewicz wyklucza motyw szpiegowski, argumentując, że co najwyżej »Mogą [one] zmniejszyć tempo naszego opóźnienia w stosunku do światowej motoryzacji«”⁸.

Stwierdzenie to rzeczywiście nasuwa się, gdy odbiorca zna tylko ten odcinek serialu oraz tekst jakiegokolwiek teoretyka powieści milicyjnej, lecz okazuje się ono złudne, gdy sięgniemy do literackiego pierwowzoru. Odcinek, o którym pisze Wajda, to *Wagon pocztowy*, będący adaptacją *Wagonu pocztowego GM 38552* Jerzego Edigeya. W tej zaś powieści odnajdujemy taką wypowiedź jednego z milicjantów:

“Czy spojrzymy na Wschód, czy na Zachód, nasza motoryzacja ma co najmniej dziesięć lat opóźnienia w stosunku do innych. A ten wynalazek tylko to opóźnienie zmniejsza. Dziś, w dobie motorów odrzutowych czy choćby turbin, inny typ starego, poczwiwego diesla nie jest dla nikogo żadnym cudem”⁹.

Paradoksalnie jednak Wajdzie z błędnej przesłanki udaje się wyciągnąć poprawny wniosek – *07 zgłoś się* rzeczywiście odchodzić będzie od

6 G. Stachówna, *Jednoznaczny świat porucznika Borewicza*, „Dialog” 1990, nr 3, s. 87.

7 *Ibidem*, s. 88–89.

8 K. Wajda, *07 wciąż się zgłasza*, „Kultura Popularna” 2004, nr 4, s. 46.

9 J. Edigey, *Wagon pocztowy GM 38552*, Warszawa 1966.

zideologizowania literackich pierwowzorów. Ta sama autorka w innym tekście stwierdza, że Krzysztof Szmagier usiłował w kreacji milicjanta odnaleźć złoty środek „między powieściowym nadczłowiekiem a idiotą z dowcipów”¹⁰, co dość trafnie określa strategię twórcy *07 zgłoś się*. Barańczak pisał o specyficznej sytuacji socjalistycznej kultury masowej, w której wykształcił się trójkąt: władza–twórca–widz, gdzie od twórcy wymaga się spełniania sprzecznych ze sobą celów¹¹. Według mnie w przypadku analizowanego serialu można zaobserwować przesunięcie punktu ciężkości na relację między twórcą a widzom, a tym samym osłabienie propagandowej funkcji serialu. Artykuł skupiać się będzie na analizie produkcji Szmagiera¹² i wspomnianych powieści właśnie pod kątem zawartej w nich ideologii. W tym zaś celu porównane zostaną sposoby kreacji bohaterów w pierwowzorach literackich i w serialu.

Milicja Obywatelska...

Porucznik Borewicz, podobnie jak bohaterowie literackich pierwowzorów serialu, wpisany jest w struktury aparatu ścigania PRL. Nie oznacza to jednak, że rola oraz obraz MO (a także całego systemu władzy) w powieściach i w serialu są identyczne. Wręcz przeciwnie, te aspekty będą przede wszystkim stanowić o różnicy między nimi.

W powieściach milicyjnych bohaterem zbiorowym jest właśnie Milicja Obywatelska i to ona jako całość doprowadza do ujęcia przestępcy. Bohater indywidualny, czyli oficer śledczy, stanowi tylko jeden z elementów tej maszyny¹³. Zazwyczaj kolektywny wysiłek przy prowadzeniu śledztwa ukazany zostaje już na poziomie poszczególnych postaci, gdyż bardzo często w tych tytułach spotykamy dwóch równorzędnych głównych bohaterów, którzy razem pracują nad sprawą (np. w *Grobowcu rodziny von Rausch* czy *Alibi*). Taki zabieg zazwyczaj nie ma fabularnego uzasadnienia, a czasem wręcz szkodzi akcji, tracącej w ten sposób na spójności.

Co więcej, bardzo wiele miejsca powieści milicyjne poświęcają opisom sprawnego i skutecznego działania aparatu ścigania. Są one równie ważne co fragmenty mówiące o indywidualnych działaniach śledczych,

10 K. Wajda, *Bond stąd, czyli porucznik Borewicz kontra redaktor Maj*, [w:] *Zanurzeni w historii, zanurzeni w kulturze. Kultowe seriale PRL-u*, red. M. Karwala, B. Serwatka, Kraków 2010, s. 153.

11 S. Barańczak, *Czerwony sztandar nad dyskoteką*, [w:] *idem, Czytelnik...*, s. 11.

12 Nazywanie *07 zgłoś się* „produkcją Szmagiera” jest, oczywiście, pewnym uproszczeniem. Rzecz jasna, był on pomysłodawcą serialu i wyreżyserował większość jego odcinków, nie brał jednak udziału przy pracach nad dwoma z nich – *Rozkładem jazdy* (reż. A. J. Piotrowski) i *Strzałem na dancingu* (reż. K. Tarnas).

13 Zob. m.in. J. Jastrzębski, „Ewa wzywa 07” – *07 nie odpowiada*, [w:] *idem, Czas relaksu. O literaturze masowej i jej okolicach*, Wrocław 1982, s. 192, S. Barańczak, *W kręgu...*, s. 118–119.

często stanowiące ich zwieńczenie. Bohater-milicjant, mając za sobą tak potężną i dobrze zorganizowaną maszynę, nie musi sam przeprowadzać wszystkich zatrzymań, on tylko wykonuje swoją część roboty. Z taką sytuacją mamy do czynienia w powieści Anny Kłodzińskiej *Złocisty przegrywa*, gdzie znajdujemy następujący opis rozbicia gangu spekulantów:

„Tego samego dnia i mniej więcej o tej samej godzinie podobne chwile grozy przeżywali niektórzy ajenci stacji benzynowych, rozrzućeni niemal w całym kraju. Gdyby mieli możliwość porozumieć się ze sobą, zdumiałoby ich doskonale rozeznanie milicji [...], nie zdarzyła się ani jedna omyłka, rósł stosik protokołów, a zablokowane telefony nie pozwalały agentom uprzedzić kolegów [...]. Naczelnicy wydziałów do walki z przestępczością gospodarczą z komend wojewódzkich zdalnie sterowani przez wydział centralny, tkwili przy radiotelefonach i odbierali meldunki. Warczały teleksy, zgłaszali się członkowie ORMO i społeczni inspektorzy ruchu”¹⁴.

Zaplanowane akcje milicji uderzają bezbłędnie w cel i są przeprowadzane wzorowo. Jednak MO równie sprawnie reaguje w sytuacjach kryzysowych, co przedstawia z kolei Helena Sekuła w *Śladzie rękawiczki*. Na samym początku tej opowieści znajduje się opis działań aparatu ścigania tuż po zabójstwie dwóch milicjantów i ucieczce aresztantów:

„Na polanie oświetlonej samochodowymi reflektorami, tuż obok szosy, gdzie stoi jeszcze radiowóz z zamordowanymi funkcjonariuszami, ląduje helikopter z grupą operacyjno-śledczą z Warszawy; naczelnik Wydziału Zabójstw [...], specjaliści, eksperci, lekarz, precyzyjny sprzęt, radiostacje... Tej nocy nie będą spać funkcjonariusze milicji w wielu powiatach, miastach i województwach. W noc i deszcz na główne szosy i boczne drogi wychodzą milicyjne patrole piesze i zmotoryzowane, na ruchliwych wielkomijskich dworcach i peryferyjnych przystankach wywiadowcy służby kryminalnej oraz mundurowi milicjanci zaglądają w twarze pasażerów, legitymują podejrzanych i sprawdzają bagaże”¹⁵.

Oprócz podkreślania sprawności przeprowadzonej akcji uderzają w tych opisach jeszcze dwie rzeczy. Po pierwsze, skala, która się w nich pojawia. Narrator relacjonuje nam błyskawiczną reakcję MO na szczeblu ogólnokrajowym, co stanowi dodatkowe uwydatnienie faktu, że główny bohater jest tylko elementem ogromnego aparatu, gotowego do działania w każdej chwili. Po drugie, należy zwrócić uwagę na drobiazgowość tych opisów. Dość dokładnie przedstawiają nam one, które konkretne wydziały biorą udział w danej akcji, jak przebiega między nimi komunikacja, jacy ludzie i sprzęt są w sprawę zaangażowani. Z jednej strony, służy to jeszcze mocniejszemu osadzeniu akcji powieści w realiach PRL

14 A. Kłodzińska, *Złocisty przegrywa*, Warszawa 1980, s. 206–207.

15 H. Sekuła, *Ślad rękawiczki*, Warszawa 1972, s. 10–11.

i podkreśleniu, że to rzeczywiście jego służby tak działają, z drugiej – ma też uwidocznić rolę Milicji Obywatelskiej jako całości w rozwiązaniu danej sprawy.

Tę szczegółowość opisu autorzy powieści milicyjnych zachowują również, gdy przedstawiają techniczną stronę śledztwa. W literackich pierwowzorach odcinków *o7 zgłoś się* dużo miejsca poświęcono instytucjom i wydziałom (zazwyczaj konkretnie nazywanym) przeprowadzającym analizy i badania, sposobowi organizacji ich pracy oraz stosowanym przez nich najnowszym wynalazkom. Dobry przykład stanowi tu opis działań specjalistycznej ekipy na miejscu wypadku ze skutkiem śmiertelnym z powieści Ryszarda Szczerby pt. *Alibi*:

„Ślady hamowania i poślizgu [...] obramowano mialką kredą; plamę krwi oraz miejsce, do którego zostało odrzucone uderzeniem ciało – oznaczono dodatkowo specjalnymi numerkami. Później całość sfotografowano kamerą stereoskopową Wilda [...]. Ta współczesna i szybka technika pozwalała na utrwalenie wszystkiego, co dostrzegło niezawodne „oko” kamery fotograficznej, rejestrując jednocześnie odległość i wymiary badanych przedmiotów”¹⁶.

Warto zwrócić tu uwagę, że w momencie dokonywania tych działań nikt jeszcze nie podejrzewał, iż nie jest to zwykły wypadek, a mimo to zaangażowano tu „współczesną i szybką technikę”. Co więcej, cały ten akapit został dodatkowo opatrzony przypisem, który wyjaśniał, czym jest stereofotogrametria. Akcent na techniczny aspekt prowadzenia śledztwa był więc w powieściach milicyjnych niezwykle wyraźny.

W tak zarysowanym obrazie MO nie ma, oczywiście, miejsca na sugerowanie jakichkolwiek nieprawidłowości w obrębie aparatu ścigania. Milicjanci są nieprzekupni, niepodatni na naciski z zewnątrz, nie bywają też nieporadni czy leniwi. Zawsze jak najlepiej wykonują swoją część pracy i skrupulatnie wypełniają swoje obowiązki. Jak zauważył Barańczak, ich stosunek do śledztwa (pełne zaangażowanie, wysiłek ponad przeciętne możliwości, postrzeganie zadania w kategoriach misji) przypomina obrazy rodem z socrealistycznej powieści produkcyjnej¹⁷. Werystyczny opis technicznych szczegółów pracy, charakterystyczny dla obu gatunków, uprawdopodobnia to skojarzenie.

Jeśli chodzi o wątki związane z korupcją, to zazwyczaj autorzy powieści milicyjnych ograniczali się do ukazania, jak główny bohater odrzuca atrakcyjną propozycję. Czasem jednak dodatkowo podkreślano jego nieprzekupność, np. w *Strzale na dansingu* Edigeja prowadzący śledztwo milicjant ma nocne koszmary po tym, jak proponowano mu łapówkę:

¹⁶ R. Szczerba, *Alibi*, Warszawa 1973, s. 5.

¹⁷ Zob. S. Barańczak, *W kręgu...*, s. 116.

„Śniło mu się, że walczy z jakimś potworem usiłującym wepchnąć mu w usta potężne żelazo. Zygmunt broni się, a wtedy żelazo zamienia się w plik zielonych dolarów. Porucznik ucieka ścigany przez dolary. Drogę zagradza mu jadący bez końca wąż samochodów renault”¹⁸.

Celem tej dość naiwnej i śmiesznej sceny jest, oczywiście, rozwianie jakichkolwiek wątpliwości czytelnika w sprawie nieskazitelności oficerów milicji.

Jeśli zaś chodzi o odporność MO na naciski z zewnątrz, to należy zaznaczyć, że gdy takie wątki się pojawiają, chodzi zawsze o presję ze strony wpływowych osób prywatnych, nigdy zaś oficjalnych władz. We wspomnianym już *Strzale na dansingu* miejscowy adwokat próbuje wpłynąć na tok śledztwa, powołując się na rzekome znajomości w partii, ale są to tylko czcze pogroźki, z których nic nie wynika. I Milicja Obywatelska, i system, który ją stworzył, znajdują się poza wszelkimi podejrzeniami.

Literackie pierwowzory *o7 zgłoś się* w sposobie kreacji MO nie odbiegają zatem od innych powieści swojego gatunku, wszystkie one są w zasadzie dość prostą i jednoznaczną reklamą organów ścigania PRL i struktur państwowych w ogóle. Milicja, która tak naprawdę jest ich głównym bohaterem, przedstawiona została jako sprawna, nieomylna i niezawodna organizacja, korzystająca z nowoczesnych technologii oraz wolna od jakichkolwiek wypaczeń.

Nieco inaczej przedstawili ten aspekt twórcy serialu, przede wszystkim położyli oni bowiem większy nacisk na postać protagonisty. To bez wątplenia Borewicz znajduje się na pierwszym planie, tymczasem MO zostało ukazane wyłącznie jako tło dla niego, a jej obraz uległ urealnieniu. Tę częściową marginalizację roli aparatu ścigania na korzyść indywidualnych działań Borewicza słusznie dostrzegł w swoim artykule Marek Jeziński:

„Jego [Borewicza] dochodzenia prowadzone są na dwóch poziomach: po pierwsze, w grupie szerokiej, a więc złożonej z kolektywu działającego pod kierunkiem majora. Właściwie jednak rozwikływanie kolejnych zagadek kryminalnych odbywa się na poziomie drugim – wąskim”¹⁹.

Nawet gdy Borewicz pracuje nad sprawą z partnerem (np. Zubkiem czy Jaszczukiem), to ten zawsze znajduje się na drugim planie i stanowi tło dla protagonisty. Obaj wspomniani bohaterowie są dodatkowo zbudowani na mocnej opozycji w stosunku do inteligentnego i sprawnego Borewicza. Zubek jest postacią raczej nieporadną i zabawną, a Jaszczuk to wzbudzający antypatię służbista o ciasnych, partyjnych horyzontach.

18 J. Edigey, *Strzał na dansingu*, Warszawa 1975, s. 69.

19 M. Jeziński, *Świat porucznika Borewicza*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 2000, nr 1/2, s. 131.

Rozwiązanie poszczególnych spraw i schwywanie przestępców zawsze w przeważającej części stanowi zasługę głównego bohatera, który często działa sam i na granicy regulaminu. Cała struktura aparatu ścigania istnieje gdzieś w tle, dostarcza Borewiczowi poszlak i informacji, ale to on ostatecznie doprowadza śledztwo do pomyślnego końca.

Duża część scen z literackich pierwowzorów, które ukazywały siły MO w działaniu, została w serialu zachowana, np. początkowa sekwencja pościgu za podejrzanym w *Rozkładzie jazdy* czy obława na uciekinierów w *Śladzie rękawiczki*. Co więcej, sporo scen o podobnym charakterze było dziełem samych scenarzystów, m.in. pogoń za mordercą w kanałach w *Śladzie rękawiczki*, zatrzymanie „Portiera” przez brygadę antyterrorystyczną w *Złocistym* czy otwierający odcinek *Dziwny wypadek* pościg samochodowy po ulicach Warszawy. Przede wszystkim twórcy serialu zdecydowali się zmniejszyć skalę tego typu scen, rzadko widzimy w nim działania ogólnokrajowe. Zazwyczaj widz obserwuje dużo mniejszy wyzinek, co czyni te sekwencje bardziej widowiskowymi. Pozwala też włączyć w bezpośrednią akcję Borewicza, który często sam chwyta sprawców. To znaczna zmiana w stosunku do powieści milicyjnych, gdzie główni bohaterowie nie mogli brać udziału we wszystkich zatrzymaniach. Nie pozwalała na to często zasięg akcji, ale i ideologiczna wymowa, wymuszająca podkreślanie roli kolektywnej współpracy, a nie indywidualnych czynów.

W interesujący sposób funkcjonuje w *07 zgłoś się* aspekt techniczny śledztwa. W stosunku do literackich pierwowzorów w serialu zredukowano rolę zaplecza badawczego MO. Analizy dowodów rzeczowych po prostu pojawiają się na biurku głównego bohatera po jakimś czasie od ich zdobycia, bez wnikania w sposób przeprowadzenia testów. Nowoczesna technologia funkcjonuje bowiem w serialu na nieco innych zasadach niż w powieściach, które stanowiły dla niego kanwę. W nich, jak już wspominałem, zaplecze naukowe było częścią ogromnej maszyny milicyjnej, a skomplikowane aparaty obsługiwali wysokiej klasy specjaliści. Żeby pojedynczy funkcjonariusz mógł z nich skorzystać, musiał się zwrócić do kolektywu. Tymczasem w *07 zgłoś się* technologia to przede wszystkim różnego rodzaju osobiste gadzety nieomal w typie tych bondowskich, np. nadajnik radiowy ukryty w zegarku czy pudernicze. Nawet gdy w *Złocistym* pojawia się urządzenie służące do poszukiwania zakopanych zwłok, to właśnie Borewicz wyjaśnia zasadę jego działania, puentując cały wywód kolejnym żartem z Jaszczuka.

Sprzęty w powieściach milicyjnych dowartościwiają całą instytucję, te w serialu zaś – przede wszystkim indywidualnych funkcjonariuszy. Dobrze tę różnicę uwidacznia kwestia samochodów, którymi poruszają się bohaterowie omawianych dzieł. W powieściach milicyjnych nawet wysocy rangą oficerowie nie posiadają samochodów na własnych uży-

tek – ani prywatnych, ani służbowych. Porucznik Żytnicki ze *Strzału na dansingu* jeździ do pracy tramwajem, a major Krupski z powieści *Major opóźnia akcję* porusza się taksówką. Nawet sprawa samochodów używanych podczas służby jest w większości przypadków przemilczana, narrator zazwyczaj nie podaje nawet ich marki. Niekiedy zdarzają się wyjątki, lecz nawet one są dość specyficzne. W *Dlaczego pan zabił moją mamę?* jest kilka akapitów o szybkich samochodach komendy MO, ale z adnotacją, że służą one do pościgów w mieście. Natomiast luksusowego mercedesa 300 wprawdzie używa się w warunkach miejskich „najczęściej do odwożenia szefa na ważną konferencję albo do przywiezienia piwa”²⁰, jednak przede wszystkim służy on do podróżowania na dalekich trasach. Jest to w zasadzie najobszerniejszy fragment dotyczący milicyjnych samochodów spośród analizowanych tu tekstów, ale nawet tutaj zadbano, aby ostatecznie nikt nie mógł pomyśleć niczego niewłaściwego o sposobie korzystania z aut przez milicję – w końcu wszystkie one są potrzebne do wykonywania obowiązków. Ogólnie rzecz biorąc, samochody MO służą tylko do pracy, a o ich stanie technicznym czy marce autorzy zazwyczaj milczą. Wydaje się, że jest to obraz fałszywy, jeśli weźmiemy pod uwagę liczne przywileje i ułatwienia, jakimi cieszyli się funkcjonariusze, a już szczególnie oficerowie Milicji Obywatelskiej.

Zupełnie inaczej wygląda ta kwestia w *07 zgłoś się*, gdzie w odcinkach pierwszej serii Borewicz porusza się fiatem 125p (najnowszy model z 1975 r., wtedy większość pojazdów MO stanowiły warszawy)²¹, później zaś polonezem. Polonez Borewicza był w momencie kręcenia serialu samochodem nowoczesnym, nowinką techniczną (po raz pierwszy pojawił się on na ekranie w odcinku *24 godziny śledztwa* z 1978 r., a więc w tym samym r., gdy w FSO ruszała produkcja tego pojazdu, na planie posługiwano się egzemplarzem przedprodukcyjnym²²) i szczytem motoryzacyjnych marzeń. Było to auto służbowe, ale nikt z niego Borewicza nie rozliczał, nikogo nie musiał on prosić o przydział i poruszał się nim stale, niezależnie od godziny czy celu. Znamienne zresztą, że gdy Borewicz w *24 godzinach śledztwa* porusza się służbową warszawą, ta mu się psuje, zmuszając do zatrzymywania przypadkowo przejeżdżającego samochodu. Scena ta ma znaczenie dla fabuły, dzięki temu zdarzeniu bowiem Borewicz ma szansę nie tylko poflirtować z podwożącą go panią historyk sztuki, lecz także dowiedzieć się od niej ważnych dla śledztwa faktów. Awaria auta jest więc fabularnym pretekstem, ale nie można przecież było zepsuć jednego z atrybutów głównego bohatera. Autorzy

20 A. Hauert, *Dlaczego pan zabił moją mamę?*, Warszawa 1970, s. 28.

21 Zob. P. K. Piotrowski, *op. cit.*, s. 148.

22 Zob. *ibidem*, s. 178.

powieści milicyjnych milczeli na temat samochodów mo bądź czynili z nich własność całej instytucji, jak we wspomnianym wyżej tekście Adama Hauerta. Tymczasem twórcy serialu obrali inną drogę, przydając protagonistie luksusowe auto jako stały atrybut, wzbudzający podziw ówczesnego widza i wyróżniający oficera zarówno spośród innych milicjantów, jak i społeczeństwa w ogóle.

Podsumowując, można powiedzieć, że Szmagier zredukował struktury milicyjne do roli ekranowej atrakcji, dostarczającej widzowi przyjemności z oglądania spektakularnej akcji.

Umnieszenie roli Milicji Obywatelskiej w fabule serialu w stosunku do fabuł powieściowych nie oznacza jednak przedstawiania jej w negatywnym świetle. Owszem, pojawiają się postacie funkcjonariuszy nieporadnych i przez to zabawnych, jak wspomniani Zubek i Jaszczuk czy różni szeregowi milicjanci, z którymi Borewicz się styka, ale ich błędy są korygowane przez głównego bohatera. Niemniej jakiegokolwiek wątki ulegania propozycjom korupcyjnym czy naciskom zewnętrznym nadal są nieobecne. Wręcz przeciwnie, zarówno Borewicz, jak i major niewzruszenie opierają się próbom wpływania na przebieg śledztwa. Nawet gdy czasem poszlaki sugerują, że ktoś wewnątrz komendy współpracuje z przestępcami, to ostatecznie takie tropy okazują się fałszywe. W odcinku *Strzał na dancingu* na biurko głównego bohatera trafia list z pogroźkami, który musiał podrzucić ktoś dysponujący przepustką. Finalnie wychodzi jednak na jaw, że kopertę podłożyła sprzątaczką, wyświadczając przysługę nieznanemu cywilowi. Na obrazie Milicji Obywatelskiej nadal nie ma w 07 zgłoś się żadnych poważnych skaz.

Inaczej sprawa wygląda z całym systemem władzy – tutaj występują już pewne sugestie i wątki, które nie zaistniały w literackich pierwowzorach. W *Strzale na dancingu* okazuje się, że naciski, aby sprawę zamordowanego szantażysty zamknąć jak najszybciej, zanim zaczną pojawiać się materiały kompromitujące dla wielu wysoko postawionych ludzi, płyną również ze strony wysoko postawionych urzędników:

„Major: Od rana bez przerwy telefony. Oskarżają cię o bezczelność, o wtykanie nosa w sprawy niezwiązane z zabójstwem Romskiego, nalegają na odsunięcie ciebie i przekazanie śledztwa innej osobie.

Borewicz: Pięknie.

Major: Naraziłeś się komuś wysoko.

[...]

Major: No dobrze, Sławek. Na razie udało mi się zażegnać te ataki na ciebie, ale musisz się śpieszyć. Jeszcze kilka takich interwencji i, niestety, będę zmuszony odsunąć cię od tego” (*Strzał na dancingu*).

Zatem wysoko postawione persony, w imię partykularnych interesów, wykorzystują swoją pozycję, aby mieć wpływ na śledztwo. Co więcej, milicjanci nie ulegają takim naciskom, ale, jak widać w dialogu, nie mogą się opierać w nieskończoność. Wydaje się, że ma on tworzyć obraz MO jako stojącej po stronie obywateli, a nie władzy. Kreuje aparat ścigania, który próbuje dobrze wykonywać swoją pracę, odcinając się zarazem od działalności reszty systemu. Podobny cel przyświeca fragmentowi, gdzie wspomina się o akcjach przeciwko opozycji. W odcinku *Złocisty* podczas pościgu pilot śmigłowca przekazuje Borewiczowi meldunek o zatrzymaniu jednego z podejrzanych, którego koledzy nazywają „Literatem”:

„Pilot: I kazali panu przekazać, że zdjęli jakiegoś „Literata”. Tym się pan też zajmuje?

Borewicz: Nie, to taki pseudonim” (*Złocisty*).

Warto nadmienić, że w powieści Kłodzińskiej na tę postać znajomi mówili „Bezręki”, a więc przezwisko umożliwiające wprowadzenie tego typu aluzji zostało wymyślone przez twórców serialu. Oprócz takich wątków w różnych odcinkach znajdują się sceny odwołujące się do okresu stalinizmu, których także brakuje w powieściowych pierwowzorach. Najlepszym przykładem jest tu postać z *Wagonu pocztowego* – elektryk bojący się zeznawać, gdyż wciąż pamiętający pobyt w więzieniu w 1946 r. bez wyr..

Zatem twórcy *07 zgłoś się* świadomie zrezygnowali z wysuwania na pierwszy plan roli aparatu ścigania, nacisk kładąc na indywidualizm Borewicza – to on jest głównym bohaterem ich opowieści. Starania o uczynienie go postacią barwną i interesującą możemy też dostrzec, jeśli porównamy jego cechy osobowe z cechami jego literackich pierwowzorów.

O protagoniście powieści milicyjnej Barańczak pisał, że „musi [on] być postacią absolutnie nieposzlakowaną pod każdym względem, samą – żeby tak rzec – esencją Sprawiedliwości”²³. Jednocześnie, w zależności od danego tytułu, bohater ma stanowić dla czytelnika albo niedościgniony wzór, albo osobę, z którą można się zidentyfikować²⁴.

W analizowanych tu utworach protagoniści zawsze są wyidealizowani. Mają przede wszystkim cechy czyniące z nich wzorowych stróżów prawa: uczciwość, inteligencję, oddanie pracy. Jeśli chodzi o wspomniane wyżej mechanizmy projekcji lub identyfikacji, to zazwyczaj możemy dostrzec przewagę tych drugich. Wyraźny nacisk położony jest na uka-

...i jej
funkcjonariusze

²³ S. Barańczak, *W kręgu...*, s. 112.

²⁴ Zob. *ibidem*, s. 112–113.

zywanie milicjantów jako zwykłych ludzi, żyjących podobnie jak reszta społeczeństwa i mających podobne problemy. Są to bohaterowie z prostym, jasnym i zarazem niezachwianym systemem wartości, kierujący się głównie zdrowym rozsądkiem.

Równocześnie nadaje się im cechy czyniące z nich postacie wybitne, przede wszystkim podkreślając ich intelektualne obycie. Bardzo często akcentuje się ich wyższe wykształcenie (nierazko poza Szkołą Oficerską ukończyli oni także studia prawnicze lub psychologię), odczytanie, znajomość sztuki i muzyki, jak również płynne posługiwanie się językami obcymi (m.in. angielskim, francuskim, niemieckim, łaciną). Zazwyczaj te cechy niczemu nie służą w toku akcji. Kapitan Smolak w *Alibi* rzuca zdania po francusku i łacinie, komentując wychodzące na jaw fakty. Z kolei kapitan Bolski z *Dlaczego pan zabił moją mamę?* rzeczywiście potrzebuje w śledztwie, w którym pojawia się wątek obcokrajowca, znajomości języka angielskiego, ale dowiadujemy się, że mówi również po niemiecku. Ten sam funkcjonariusz czytuje też noblistę Romaina Rollanda. Scena, gdy wraz z drugim milicjantem dyskutuje o zacytowanym fragmencie powieści *Colas Breugnon* tegoż autora, dość dobrze ukazuje zresztą, że w kreacji tych bohaterów najważniejsze jest podkreślanie ich zdroworozsądkowych, zgodnych z powszechnie przyjętymi opiniami sądów:

„– Też dobrze, nie czytałem. Lubię takie książki, w których coś się jednak ludziom w życiu podoba. Nie znoszę płaczących rozmamlań. Co który złapie za pióro, to zaraz żali się, że ma kaca albo w najlepszym wypadku, że go ktoś porzucił. Tak na co dzień to całkiem na wesoło lubią się napić, śpią z dziewczynami, a potem, kiedy są sfrustrowani, biorą się za literaturę. I te wszystkie książki później takie stękające, jakby nie było na świecie żadnego człowieka, któremu się w życiu powiodło. Nie lubię miękkich ciapciaków, obywatelu kapitanie.
– Ja też”²⁵.

Zatem bohaterowie omawianych powieści są wykształceni i obyci, ale na wszystko nadal patrzą ze zdrowym rozsądkiem, z pozycji szarego człowieka, któremu obce są „stękające książki” i przeintelektualizowane „ciapciaki”.

Ich postawa i poglądy w sferze obyczajowej również są nad wyraz konserwatywne. Z reguły protagoniści analizowanych powieści reprezentują tradycyjną moralność, większość z nich ma rodzinę lub, jeśli są młodzi, będzie ją mieć. Żytnicki ze *Strzału na dansingu* na tytułowej im-

²⁵ A. Hauert, *op. cit.*, s. 29.

prezie jest wraz z dziewczyną (zamawiają oni tam dwie kawy i dwa torty), która ma zamiar odwiedzić oficera w jego mieszkaniu dopiero po ślubie (zresztą zapowiedzianym w finale powieści). Tytułem, w którym pojawia się sporo wątków erotycznych, jest *Major opóźnia akcję*. Po pierwsze, mamy tam historię romansu głównego bohatera, Tomasza Bura, infiltrującego gang przemytników, z urzędniczką pocztową. Oczywiście, powieść kończy się sceną ich ślubu. Po drugie, inny milicjant – porucznik Drwień – wiąże się z kobietą starszą od niego o 20 lat, co spotyka się z ostrą krytyką ze strony jego ojca. Ten społecznie nieakceptowany romans finalnie okazuje się błędem, a kochanka zostaje zdemaskowana jako podstarzała przestępczyni, gotowa oddać się każdemu, jeśli tylko przyniesie jej to jakiś profit, a młody oficer ma jedynie podnosić jej poczucie własnej wartości. Obserwujemy tu zatem dość konserwatywny model obyczajowości. Wszelka erotyka jest niemal wyłącznie domeną przestępców i marginesu społecznego, a milicjanci, choć często podkreśla się, że są przystojni i mają powodzenie u kobiet, nigdy nie łamią konwenansów. A jeśli to już robią, jak Drwień, to spotyka ich za to kara.

W pewien tylko sposób wybija się z tego schematu wspomniany już bohater Hauerta – Bolski. Autor próbował go wykreować na nieco bardziej przebojowego i wolnego od tradycyjnych przesądów mężczyznę (Jastrzębski określa ten typ postaci mianem „milicjanta-gentlemana” i „milicjanta-playboya”²⁶), który sam o sobie mówi: „Nie mam żadnych obciążeń życiowo-rodzinnych. Kobiety i pieniądze w ogóle się mnie nie trzymają”²⁷. Jednak nawet tutaj widzimy, podobnie jak w przypadku fragmentów kreujących Bolskiego na intelektualistę, obawę przed tym, że czytelnik mógłby mieć jakiegokolwiek zastrzeżenia do postępowania głównego bohatera. Podobnie jak w przytoczanej rozmowie o literaturze, każe to opatrywać stosowne fragmenty dość naiwnymi komentarzami:

„Korzystając ze swego znakomitego wyglądu, rozkochał kiedyś młodą dziewczynę, przy pomocy której usiłowano kiedyś wywieźć z Polski większą ilość [...] biżuterii. Dziewczyna doszła do wniosku, że lepsze parę dni miłości i w kraju, niż nie wiadomo jakie losy za granicą. Biżuteria została w muzeum. Bolski zresztą od pierwszej chwili oświadczył dziewczynie, że jest oficerem MO. Nawet w sprawach zawodowych starał się unikać podstępów i wszelkiej gry, którą w swoich kryteriach uważał za grę nie fair”²⁸.

Ze względu na to, że oficer brzydzi się podstępami i zawsze stawia sprawę jasno (zarówno w życiu prywatnym, jak i na służbie), zostaje

²⁶ J. Jastrzębski, *op. cit.*, s. 189.

²⁷ A. Hauert, *op. cit.*, s. 5.

²⁸ *Ibidem*, s. 6.

w dużej mierze usprawiedliwiony i rozgrzeszony, a jego wizerunek nadal jest krystalicznie czysty.

Porucznik Borewicz zachował dużą część z cech swoich literackich pierwowzorów. On także jest inteligentny i wykształcony, mówi po angielsku, czytuje różną literaturę. Jednak należy tu zaznaczyć dwie wyraźne różnice. Po pierwsze, te cechy są lepiej umotywowane fabularnie i spełniają jakieś funkcje w toku akcji. To, że Borewicz był na placówce w Londynie, wyjaśnia, jak nauczył się języka obcego. O jego płynnej znajomości dowiadujemy się, podczas rozmowy z obcokrajowcem w odcinku *Dlaczego pan zabił moją mamę?*, kiedy tej umiejętności naprawdę do czegoś potrzebuje. Po drugie zaś, w serialu otrzymujemy wyraźny sygnał, że Borewicz jest wśród milicjantów postacią wyjątkową, zdecydowanie się wyróżniającą. To sprawa kluczowa, gdyż powieści milicyjne roztaczały przed czytelnikiem wizję, jakoby to każdy funkcjonariusz był równie idealny.

Główny bohater *07 zgłoś się* ma też, oczywiście, szereg przymiotów, które czynią go odmiennym od bohaterów omawianych powieści. Dwa najbardziej charakterystyczne to zerwanie z konserwatywnym modelem obyczajowości i cyniczny humor, jakim Borewicz często się posługuje. Jeśli chodzi o tę pierwszą cechę, to romanse protagonisty są jednym z bardzo często powracających w serialu wątków. Nieomal w każdym odcinku jesteśmy świadkami kolejnych miłosnych podbojów porucznika lub przynajmniej jego prób nawiązania romansu. Wciąż widzimy Borewicza, skądinąd rozwodnika, z inną kobietą, często dopiero co poznaną. Jednocześnie bardzo wyraźnie eksponuje się nagość różnych bohaterek. Wątki i sceny erotyczne są tu zdecydowanie mocniej rozbudowane i mniej pruderyjne niż w powieściach milicyjnych, gdzie – jak stwierdził Jastrzębski – „erotyzm jest zjawiskiem na kartach zeszytów z serii »Ewa wzywa 07« raczej niespotykanym”²⁹.

Równie charakterystyczną cechą bohatera *07 zgłoś się* stanowi cynizm. Obiektami ironicznych żartów bywają w zasadzie wszystkie elementy otaczającej go rzeczywistości – zarówno podejrzani i przestępcy, jak i współpracownicy oraz przełożeni, co świadczy o poczuciu intelektualnej wyższości Borewicza w stosunku do każdego z nich. Taki rys osobowości funkcjonariusza milicji to także nowość, dowodzi on bowiem braku przekonania o związku z kolektywem, wspólnotą i ogółem społeczeństwa, co przecież stale podkreślano u pierwowzorów Borewicza.

„Borewicz: Dobrze byłoby popatrzeć do akt dawnych pr.ratur powiatowych. Wiesz co, nawet wiem, kto to robi.

Ewa: Dlaczego znowu ja?

²⁹ J. Jastrzębski, *op. cit.*, s. 188.

Borewicz: Bo Zubek ma jeszcze tylko pięć lat do emerytury. Mógłby nie zdążyć” (*Rozkład jazdy*).

„Borewicz: Czy po rozwodzie utrzymywała pani kontakty ze swoim byłym mężem, Kazimierzem Brodzkim?

Brodzka: A co to, milicja teraz mojej dupy będzie pilnować? Co pana to obchodzi?

Borewicz: Tak się składa, że obchodzi, chociaż pasjonować zapewne nie będzie. Zwłaszcza w opisanym przez panią tak delikatnie zakreślenie”. (*Złocisty*).

Jeziński zauważył, że cyniczne poczucie humoru jest cechą łączącą porucznika Borewicza z bohaterem czarnych kryminałów Raymonda Chandlera – Philipem Marlowe’em³⁰. Jak wynika z dotychczasowych analiz, to nie jedyny moment, w którym *o7 zgłoś się* wykorzystuje poetykę tej konwencji. Minimalizacja roli instytucjonalnego aparatu ścigania, problemy wewnętrzne społeczeństwa, a także nacisk na indywidualizm detektywa w typie chandlerowskim i rozwiązywanie zagadek dzięki jego działaniu i intuicji to cechy różniące *o7 zgłoś się* od powieści, które stanowiły dla niego kanwę. Widać wyraźnie, że twórcy serialu próbowali przywołać w swoim dziele konwencję czarnego kryminału i łączącego się z nią filmu policyjnego jako atrakcyjniejszych dla odbiorcy i nieobciążonych tak bardzo funkcją perswazyjną. Oczywiście, ta zmiana nie była możliwa w zupełności, ze względu zarówno na pewne wymogi, jakie ówczesny system stawiał filmowcom, jak i po prostu na realia PRL. Niemniej taki zabieg w sposobie kreowania protagonistów jest dość dobrze widoczny.

Podobne do opisanych wyżej tendencje możemy dostrzec, jeśli porównamy ze sobą powieściowych i serialowych przestępców. W charakterystyce podejrzanych i sprawców kluczową wydaje się kwestia przynależności klasowej i narodowościowej. To właśnie według tego klucza opisywani są poszczególni bohaterowie. Należy przyznać, że w analizowanych powieściach nie występowały już tak klarowne sytuacje, jak w tych rozpatrywanych przez Barańczaka, gdzie piastowane stanowisko z miejsca wyklucza kogoś z grona podejrzanych³¹ – żadna z omawianych tu powieści nie ujawnia wprost klasowego klucza, wedle którego konstruuje się postacie podejrzanych; większość z nich po prostu nie umieszcza w kręgu ewentualnych sprawców urzędników państwowych, pracowników milicji czy

Podejrzani i sprawcy

30 M. Jeziński, *op. cit.*, s. 132.

31 S. Barańczak, *W kręgu...*, s. 109.

nawet zwykłych robotników. W zbrodnię zawsze zamieszani są przedstawiciele grup z jakiegoś powodu zwalczanych przez system władzy PRL i kreowanych na propagandowego wroga: burżuazja, przedwojenna arystokracja, inteligencja, tzw. bananowa młodzież, cudzoziemcy. Pochodzenie nie tylko stanowi podstawę obrazu tych bohaterów, ale jest również wciąż podkreślane. W ich opisie autorzy często posługiwali się kategoriami wroga klasowego.

Taki sposób konstruowania postaci ujawnia się wyraźnie w dwóch typach scen. Przede wszystkim, w dość często występujących tyradach o wydzwięku niemal *explicite* perswazyjnym, gdzie, przy rozpracowywaniu podejrzanego, który zresztą często okazuje się niewinny, i sprawdzaniu jego alibi atakuje się całą klasę, jaką ten reprezentuje. Dotyczyć to może np. artystów (po części widzieliśmy to już w przytoczonej rozmowie Bolskiego z podwładnym o literaturze) z wypowiedzi bohaterów *Świetlistego ostrza* Andrzeja K. Bogusławskiego wynika, że zajmują się oni też działalnościami nielegalną: „Te wszystkie martwe dusze na liście płac, fikcyjne pozycje w rachunkach, same rachunki wzięte z lampy, podwójne bilety, lewe koncerty i tak dalej”³².

Artyści nie tylko dopuszczają się oszustw finansowych, ale również piszą niezrozumiałe dla przeciętnego odbiorcy i bezsensowne teksty (fragment, który współgra z wyobrażeniem Bogusławskiego o awangardowym piarstwie, rzeczywiście jest dość bełkotliwy, stanowiąc jawną parodię nowoczesnej prozy)³³, co pozwala im „chodzić w glorii awangardowej poety”³⁴.

Także cudzoziemcy przybywający do Polski często nie są tylko zwykłymi turystami. W *Bardzo dobrym fachowcu* milicja poszukuje zawodowego zabójcy zza granicy i w toku dochodzenia zawęży listę podejrzanych do trzech osób:

32 A. K. Bogusławski, *Świetliste ostrze*, Warszawa 1977, s. 41.

33 Wspomniany fragment to notatka z pamiętnika jednej z ofiar – śpiewaczki i autorki tekstów w pewnym zespole muzycznym – która opisała w nim mord, jakiego była świadkiem: „znów ogniste grotty słonecznych płomieni przenikają na wskroś tętnią dalekim echem srebrne młoteczki brak tchu powietrze gęste jak smoła jak śmietana parzy obolały przełyk od biegu od zdyszania tak ostrego tak ostro że aż w omdlenie i ten widok pod powiekami. On naprzód pochylony a potem jego przerażające źrenice jak dwa sztylety albo jak uderzenie miazdzące mój krzyk o ile istniało o ile mnie dostrzegł ponad zniesienie nad wytrzymanie napięcia więc cała w tym napięciu jak cięciwa tuż przed lśnieniem ostrza w upychaniu nieporządnym w ucieczce w odlocie przed Nim przed spojrzeniem mściwym” (*ibidem*, s. 73). Taki właśnie styl, „bez ani jednego przecinka, kropki, nic”, pozwalała najwyraźniej cieszyć się sławą awangardowego poety; sprawił też, że autorkę „polonistka z technikum wychwalała pod niebiosa” (*ibidem*, s. 74).

34 *Ibidem*, s. 73.

„– Kto to jest ten Ahmed Zagara?

– Syryjczyk – wyjaśnił Olszewski. – Przyjechał do nas jakoby w celach handlowych. [...] Ma pieniądze, mieszka w „Forum”. Nie jest wykluczone, że interesuje się narkotykami. [...]

– A Antonio Borettini? [...]

– Włoch. Przyjechał z Rzymu. [...] Szuka jakiejś swojej rodziny. Zwiedza Polskę. Ma kupę forsy. Nie żałuje pieniędzy na dziewczyny. Mówi, że u nas to taniocha. [...]

– I Rolson.

– [...] Amerykanin, podróżujący po świecie. Postanowił zwiedzić Polskę. [...] Mieszka w „Forum”. Nikt nie zauważył, żeby interesował się dziewczynami. Zachowuje się najzupełniej poprawnie, nie upija się, nie robi żadnych awantur. W hotelu ma jak najlepszą opinię”³⁵.

Oczywiście, pozory mylą i to właśnie spokojny Amerykanin okazuje się poszukiwanym mordercą. W tym fragmencie widać jednak przede wszystkim, że autor wykorzysta każdą sytuację, aby negatywnie scharakteryzować przybyszy zza granicy (rzecz jasna, spoza bloku komunistycznego), nawet gdy są to wyłącznie postacie epizodyczne, nijak niezwiązane z dalszym rozwojem fabuły.

Zepsucie moralne, które ma wynikać z określonej przynależności klasowej, autorzy omawianych powieści szczególnie podkreślali u sprawców zbrodni. Oto na przykład morderczyni w *Śladzie rękawiczki* okazują się groteskową i zmanierowaną burżujką:

„Jej chłód nieco topnieje. Ach, tak! Naturalnie, porucznik wybaczy, proszę, proszę siadać – ona bywa roztargniona. Kawy? – Wysocki przystaje na kawę i z trudem opanowuje uśmiech, gdy tamta ruchem królowej naciska małą gruszeczkę, zawieszoną na ramieniu żyrandola. W głębi mieszkania słychać terkot dzwonka. [...]

– W Miłosnej zamordowano właścicielkę pensjonatu Sfinks [...].

– Potworne! – unosi dłonie do skroni, na serdecznym palcu skrzy się ostro szlifowany brylant. Przez chwilę demonstruje okolicznościowy smutek z powodu czyjejs tam śmierci”³⁶.

Z jednej strony, celem tego rodzaju scen jest wywołanie wrażenia, że to przedstawiciele tych określonych grup popełniają zbrodnie, w przeciwieństwie do robotników, chłopów czy przedstawiciele aparatu władzy. Z drugiej – tak sformułowane opisy służą również deprecjonowaniu

35 Z. Zeydler-Zborowski, *Bardzo dobry fachowiec*, Warszawa 1977, s. 185–186.

36 H. Sekuła, *op. cit.*, s. 32.

sprawców w oczach czytelnika, aby nie mógł on odczuwać dla nich jakiegokolwiek sympatii, współczucia albo zrozumienia.

Ten pierwszy aspekt właściwie wszystkie analizowane teksty wypełniają konsekwentnie. Jeśli już logika fabuły wymusza, aby przestępcą okazał się proletariusz, jak np. w *Wagonie pocztowym* GM 38552 Edigeya, gdzie w kradzież przesyłki pieniężnej musiał być zaangażowany konwojent z Poczty Polskiej, to i tak autor w jakiś sposób odcina go od „zdrowej tkanki społeczeństwa”. We wspomnianym utworze Edigeya na sam koniec wychodzi na jaw, że złodziej już wcześniej odsiadywał wyrok w więzieniu, a na poczcie pracuje od niedawna. Ta informacja niczemu fabularnie nie służy: nie pozwala rozwiązać zagadki (bo ta jest już wyjaśniona), nie tłumaczy nawet żadnego jej aspektu. Ma ona tylko utwierdzić czytelnika w przekonaniu, że zbrodnie popełniają wyłącznie degeneraci.

Zazwyczaj jednak klasa robotnicza, jeżeli w ogóle w powieści występuje, jest przedstawiana w pozytywnym świetle. Chyba najlepszym przykładem będzie tu *Złocisty przegrywa*, w którym autorka nie tylko ukazała nam pracowników chętnie współpracujących z milicją przy ujawnianiu ciemnych interesów swoich pracodawców (w prywatnych firmach, rzecz jasna), ale także umieściła scenę zebrania komitetu zakładowego partii w fabryce KOLTEN. Ponownie: wątek ten nie ma żadnego fabularnego uzasadnienia i nie służy rozwojowi akcji, wiąże się z nią tylko tematycznie – spotkanie dotyczy walki ze spekulantami. Z opisu dowiadujemy się: „Aktyw KOLTEN-u był ostry, wymagający, byle co go nie zadowalało. Nie znosili martwych, pustych zdań, żądali – tak, żądali, a nie prosili – mowy konkretnej i opartej na prawdzie”³⁷. Dalej jesteśmy świadkami płomiennych przemówień różnych pracowników, które nawołują do wspólnego wysiłku dla zlikwidowania gospodarczej przestępczości³⁸ i zwiększenia dyscypliny³⁹, a jedno z nich schodzi nawet na sprawy wychowawcze. Wszystko zaś wieńczy następujący dialog, do którego dochodzi po okraszonym cytatami przemówieniu jednego z brygadzystów:

„Ktoś z zebranych spytał:

– Czyje to były słowa, które cytowaliście na początku?

Brygadzista dotknął blizny na policzku, uśmiechnął się i odparł:

– Feliksa Dzierżyńskiego. – A potem mruknął, już tylko do siebie: – Szkoda, że go nie ma z nami”⁴⁰.

37 A. Kłodzińska, *op. cit.*, s. 109.

38 *Ibidem*, s. 111.

39 *Ibidem*, s. 112.

40 *Ibidem*, s. 113.

Trudno chyba o bardziej wprost wyrażoną propagandę, kojarzącą się raczej z socrealizmem niż prozą początku lat 80., a jest to w zasadzie jedna z nielicznych scena w pierwowzorach literackich *07 zgłoś się*, w których pojawiają się robotnicy.

Wspomnieliśmy już wcześniej o częstym w powieściach milicyjnych deprecjonowaniu sprawców przestępstw, chociażby przez takie opisy, jak przytaczany wyżej fragment autorstwa Sekuły. Miało to na celu wykreowanie świata z jasnym i klarownym podziałem wartości, wszystkimi pozytywnymi aspektami po stronie milicji, a wszystkimi negatywnymi – po stronie przestępców⁴¹. Stąd duża dbałość o to, żeby czytelnik od początku nie darzył ich sympatią, aby wykluczyć możliwość współczucia im czy próbę zrozumienia ich motywacji. Morderca ze *Świetlistego ostrza*, mszczący się na sprawcach śmierci swojej żony, mógłby wzbudzać u odbiorców tekstu dylematy i pytania: czy ma do tego prawo, czy milicja powinna go bezwzględnie ścigać, a sąd skazywać itp. Mógłby też wywoływać współczucie. Tymczasem swoją zemstę zaczyna od zabójstwa niewinnego milicjanta, którego dokonuje, aby zdobyć pistolet. Potrzebuje broni palnej, mimo że jest jednocześnie mistrzem w rzucaniu nożami, a zatem cały wątek w zasadzie ma w konstrukcji powieści charakter zbędny. Potem bohater eliminuje także innych przypadkowych świadków swoich zbrodni, co z miejsca skazuje go na potępienie w oczach czytelnika.

W przewrotny sposób tę dbałość o stworzenie świata bez dylematów widać w *Strzale na dansingu*. Tam ofiarą jest bezwzględny szantażysta Romski, a mordercą – szantażowana przez niego śpiewaczka, którą niegdyś zmuszał on do prostytucji i od której żądał coraz więcej pieniędzy i powrotu do dawnej profesji. Wobec takiej motywacji czytelnik naturalnie stoi po stronie zabójczyni, ale okazuje się, że to samo robi także milicja i cały aparat sądowniczy. Oczywiście, aresztują ją, bo muszą ukarać przestępcę, ale też załatwiają dobre warunki w celi, opiekę dla dziecka, pr.rator uwzględnia w akcie oskarżenia wszelkie okoliczności łagodzące, a wszyscy są niemal pewni łagodnego wyr. sądu. W ten sposób klarowny podział wartości zostaje zachowany.

Podobnie sprawa wygląda w tych tytułach, w których pojawia się przestępczość zorganizowana – grupa z *Major opóźnia akcję* sprowadza nielegalnie swetry z Francji, a ta ze *Złocisty przegrywa* spekuluje czekoladą, chrzanem, pralkami i innymi towarami deficytowymi. Tutaj również czytelnik musi zostać na różne sposoby zapewniony, że z tymi przestępcami należy walczyć bezwzględnie. Autorzy nie ograniczyli się do pokazania najciemniejszej strony ich aktywności, czyli morderstw. Dodatkowo w powieściach tych pojawiają się fragmenty, które mają upew-

41 Zob. S. Barańczak, *W kręgu...*, s. 111.

nić czytelnika, że zwalczenie tego typu działalności leży w interesie całego społeczeństwa:

„Urząd celny donosi o inwazji przesyłek, prawdziwej lawinie, na którą nie ma sposobu; każdy dzień kosztuje miliony, którymi można by załatać niejedną dziurę w tym kraju. Nie stać nas na taką rozrzutność – myśli ponuro Drwień – gdybym powtórzył to ojcu, powiedziałby, że przez takich jak ja dostaje zbyt skromną emeryturę, a syna sąsiadów nie przyjmują do przedszkola – ile przedszkoli można by wybudować za ten plik milionów?”⁴²

Adaptując te powieści, twórcy *o7 zgłoś się* wyraźnie zrezygnowali z charakteryzowania postaci językiem propagandy rodem z lat 60. Ich przynależność klasowa nie jest już akcentowana i podkreślana, a przynajmniej nie tak jednoznacznie jak wcześniej. Nie pojawiają się np. wypowiedzi czy wątki służące wyłącznie uderzeniu w jakąś konkretną grupę. Przytaczana wyżej lista trzech zagranicznych turystów z *Bardzo dobrego fachowca* nieco się zmienia w jego adaptacji – *Przerwanym urlopie*. Znika handlarz narkotykami, a zamiast niego pojawia się brytyjski profesor, przybyły do Polski na zaproszenie PAN-u.

Zauważmy również, że w serialu rozmyciu ulega granica oddzielająca głównego bohatera-milicjanta (przynależącego przecież do „zdrowej tkanki społeczeństwa”) od zdegenerowanego półświatka. Borewicz (którego w pierwszym odcinku, gdy działa on *incognito*, mamy właściwie cały czas za kryminalistę, co również w ciekawy sposób kreuje go w oczach widza) zdaje się bardzo dobrze czuć w knajpach, restauracjach, drogich hotelach czy nielegalnych kasynach (w *Strzale na dansingu* milicjant przyszedł do tego przybytku, gdy ten był zamknięty, i w zwykłej rozmowie wyciągnął z właściciela potrzebne mu informacje; w tym samym celu bohater serialowy *incognito* razem z sierżant Ewą odwiedza dom gry i wykazuje się tam np. znajomością reguł ruletki, która z miejsca wciąga jego partnerkę). Ta wzbudzająca podziw widza postać wcale nie odcina się od środowiska odległego od wartości promowanych przez oficjalne czynniki. To duża zmiana w stosunku do powieści milicyjnej, gdzie, jak wspominaliśmy, funkcjonariusz miał być jak najbliższy ogółowi społeczeństwa. Tymczasem świat znany zwykłym ludziom reprezentuje w serialu Zubek, który stanowi przecież jedynie komiczne tło dla Borewicza.

Również w kreacji postaci sprawców zbrodni mniejszą rolę odgrywa przynależność do konkretnej grupy. Zamiast tego akcentuje się raczej osobiste motywacje. Groteskowa burżujka ze *Śladu rękawiczki* w serialu jest kobietą nieszczęśliwą, niekochaną i zdradzaną. Zupełnie nie podkreśla się jej umiłowania bogactwa, wręcz przeciwnie – choć ma ona

42 M. Dor, *Major opóźnia akcję*, Warszawa 1970, s. 51.

duży i luksusowy dom, to nie pojawia się w ogóle postać służącej, a sama kobieta nie nosi biżuterii i ubiera się w skromny, czarny strój. Równie znamienna zmiana zaszła w scenariuszu odcinka *Dlaczego pan zabił moją mamę?*. W powieści Hauerta jesteśmy w zasadzie pewni, że Włoch Ferretti zamordował swoją żonę, aby móc się związać z kochanką z Polski. Bolski wprawdzie stwierdza, że musi jeszcze sprawdzić, czy nie był to nieszczęśliwy wypadek, ale czytelnik raczej wątpi w taki scenariusz, skoro cudzoziemiec już rok wcześniej obiecywał Polce, że będzie miał dla niej paszport. W serialu zaś śmierć kobiety zostaje spowodowana nieumyślnie, w wyniku szarpaniny. Nie jest to zatem morderstwo z zimną krwią, ale wypadek.

Jeszcze innych zmian dokonali scenarzyści w fabule *Wagonu pocztowego GM 38552*: w opartym na nim odcinku sprawca nie ma kryminalnej przeszłości. Wycięto zatem wątek, którego jedynym uzasadnieniem były kwestie propagandowe. Podobnie zresztą potraktowano postać innego podejrzanego – beczelnego i butnego pocztowca. W powieści te cechy charakteru uzasadniała mianowicie jego przynależność do związku zawodowego, co miało go uchronić przed zwolnieniem. W r. wydania kryminału (1966) jedyne istniejące związki zawodowe podlegały, oczywiście, oficjalnym władzom. W serialu pocztowiec pozostał niezbyt sympatyczną postacią, ale nie uzasadniano już tego jego pozycją w związku zawodowym, mimo że zapewne byłoby to dobrze widziane przez władze w chwili powstawania odcinka, czyli w r. 1981.

Ponadto serial, w przeciwieństwie do swoich literackich pierwowzorów, zaczyna dopuszczać dylematy i wątpliwości u widza, co więcej – wydaje się, że to na nich ma bazować odbiorcza przyjemność. *Strzał na dancingu* kończy się w momencie aresztowania sprawczyni, nie otrzymujemy informacji o jej dalszych losach. W ostatniej scenie zabójczyni otrzymuje jeszcze szansę, by – stojąc z kamienną twarzą i w bezruchu na scenie – zaśpiewać rzewną, smutną piosenkę, co w oczywisty sposób ma wzbudzić w widzu litość. W powstałym na bazie *Świetlistego ostrza* odcinka *Rozkład jazdy* brak z kolei wątków z morderstwem milicjanta i niewinnego świadka – bohater zabija głównie osoby odpowiedzialne za śmierć jego żony, jawiąc się widzowi jako mściciel niezawinionych krzywd. W toku fabuły ofiarą pada również jego kochanka, która mogłaby go wydać, jednak do tego zmuszają go już okoliczności, a nie zdeprawowanie, sama zaś kochanka jest portretowana tak, aby wzbudzić raczej niechęć widza. Odbiorca pozostaje bez jasnych wskazówek co do tego, jak ma się do postaci mordercy ustosunkować, nadano mu bowiem rysy tragiczne. Chęć pomsty rywalizuje w nim z potępieniem samosądu. Pozostawiono więc miejsce na własną ocenę widza, który może stanąć po stronie sprawcy, a nie milicji.

Także przestępstwa gospodarcze nie są już tak całościowo i jednostronnie potępiane, Borewicz okazuje się mieć zdroworozsądkowy (i zapewne bliższy odbiorcom) sposób patrzenia na to, co nazywano spekulacją:

„Borewicz: Mimo że mnie osobiście śmieszą te łapanki po bazarach za babami, które sprzedają państwowe majtki...

Major: Daruj sobie te oceny.

Borewicz: ...bo to i tak nic nie da dopóki majątek nie będzie pod dostatkiem.

Major: Poruczniku Borewicz!

Borewicz: Tak jest, panie majorze” (*Złocisty*).

Główny bohater angażuje się więc w sprawę wyłącznie z powodu natrafienia na ślady aktywności dużego gangu, który działa bezwzględnie. W powieściach milicyjnych nie było miejsca na tego typu uwagi; tam środowisko bazarowe to wcale nie nieszkodliwe „baby”, ale cała rzesza groźnych spekulantów, wykorzystujących „przejściowe trudności”, aby sprzedawać ludziom towar, często zresztą gorszej jakości, nawet trujący.

Zbrodnia nie jest już zatem kwestią wyizolowaną, wręcz przeciwnie – odsłania cały szereg mniejszych lub większych grzechów, przewinień i cichych tragedii ludzkich. Piotr Kowalski, analizując mitologię zbrodni zawarte w polskich produkcjach kryminalnych, stwierdził w swoim tekście: „niektóre z odcinków serialu *07 – zgłoś się* można byłoby przytaczać jako przykład odmiennego ethosu zbrodni (także i innej konwencji – czarnego kryminału)”⁴³. Produkcja Szmagiera oferuje bowiem widzom możliwość obcowania z dwuznacznym napięciem, wynikającym z konfliktu równorzędnych wartości. Jest to jednak dwuznaczność czysto konwencyjna, niepodejmująca w sposób dosłowny refleksji nad rzeczywistością. Twórcy *07 zgłoś się* bardzo starannie umieszczają w kolejnych fabułach elementy i postacie (nie zawsze są to zbrodniarze) niełatwe do oceny, aranżując konflikty dwóch wartości powszechnie uważanych za istotne, a jednocześnie unikając waloryzowania moralnego, które mogłoby zburzyć ambiwalentne uczucia widzów. Ci bowiem czerpią z tej ambiwalencji przyjemność. Jest to, rzecz jasna, chwyt charakterystyczny dla konwencji i gatunków kryminalnych wywodzących się z tradycji czarnej powieści i filmu *noir*.

Zmiany, o jakich tu mowa, nie oznaczają jednak, że wśród przestępców w *07 zgłoś się* pojawiają się osoby powiązane z aparatem władzy.

43 P. Kowalski, *Kryminały, które ukradły zbrodnie*, [w:] *Problemy teorii dzieła filmowego*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1985, s. 134.

Rzadko znajdują się one choćby w gronie podejrzanych, a nawet wtedy tropy do nich wiodące okazują się fałszywe. Niemniej wątki tego typu dają czasem sposobność do wspomnienia o swoistym niepisanim immunitecie i nietykalności, jakim cieszyli się partyjni dygnitarze. Taki dialog toczy się między Borewiczem a miejscowym sierżantem milicji, gdy asystentka tego pierwszego podsuwa pomysł, że za morderstwem mógł stać zazdrosny mąż, który sprawuje funkcję gminnego sekretarza:

„Borewicz: Coś w tym może być. Trzeba go będzie sprawdzić.

Sierżant: Sekretarza?!

Borewicz: Na nasze szczęście gminnego” (*Złocisty*).

Znowu zostaje zasygnalizowane, że system władzy nie jest tak kryształowy, jak kreuje go propaganda. Sam serial zyskuje dzięki temu na realizmie, a Borewicz – na sympatii widzów. I tylko on, bo przecież reszta aparatu ścigania najwyraźniej panicznie obawia się sprawdzania sekretarza partii, nawet gminnego.

Takie motywy pojawiają się jednak niezwykle rzadko; twórcy serialu postanowili nie pokazywać partyjnych dygnitarzy, aby uniknąć problemów z cenzurą. Najważniejszą zmianą w kreacji podejrzanych i sprawców jest przede wszystkim odejście od języka propagandowego, również w odniesieniu do tych grup, których władza ludowa nie tolerowała. Widać wyraźnie, że postacie z *07 zgłoś się* miały po prostu być intrygujące i niejednoznaczne, a nie stanowić pretekst do propagandowych tyrad na temat całej klasy społecznej czy *exempla* degrengolady ich środowiska. Tworzenie sytuacji sprzyjających dylematom i wątpliwościom odbiorców oraz akcentowanie prywatnych motywacji popełnionych zbrodni to znowu próba przesunięcia konwencji fabularnej typowej dla powieści milicyjnej w stronę czarnego kryminału. Oczywiście – ponownie – przejście to nie mogło zostać dokonane całkowicie, co dobrze unaocznia kwestia nieobecności wśród przestępców przedstawicieli aparatu władzy.

Powyższa analiza sposobów kreowania postaci w *07 zgłoś się* i jego literackich pierwowzorach pokazuje, jaką strategię obrali twórcy serialu przy adaptowaniu wybranych powieści. Aby uniknąć nierozwiązywalnej sprzeczności, o której pisał Barańczak, konsekwentnie tłumili oni elementy propagandowe i ideologiczne. Z dwóch równorzędnych celów powieści milicyjnej – rozrywkowego i perswazyjnego – w serialu zdecydowanie na czoło wysunięto ten pierwszy, drugi odsuwając w cień, choć nie pozbywając się go całkowicie. *07 zgłoś się* staje się przez to przede

Zakończenie

wszystkim kryminałem osadzonym w polskich realiach, nie zaś materiałem propagandowym. Mamy zatem do czynienia z pewnym paradoksem, gdyż ekranizacja powieści milicyjnych w istocie dość daleko odchodzi od konwencji wyjściowej, twórczo przekształcając wiele jej elementów. Zamiast charakterystycznych dla powieści milicyjnej struktur wywodzących się z powieści tendencyjnej sięgnięto po formuły charakterystyczne dla kina policyjnego święcącego triumfy w USA w latach 70. i 80. Literackie pierwowzory dostarczały zrębów kryminalnej intrygi, jednak sposób ich konkretyzacji abstrahował od kontekstu ideologicznego. Proces ten znajduje zresztą potwierdzenia w słowach samych twórców. Jak stwierdził Bronisław Cieślak, wcielający się w rolę Borewicza:

„Mieliśmy świadomość, że stoimy przed potencjalnym zarzutem robienia propagandy, więc w maksymalnym stopniu staraliśmy się przed tym ustrzec. W serialu jest mnóstwo sygnałów, kwestii, mrugnięć oka, które mają nas przed tym ochronić”⁴⁴.

Wydaje się to interesujące o tyle, że spośród wszystkich mediów to telewizja podlegała ostrzejszym obostrzeniom cenzorskim niż literatura:

„Wydaje się, że rację miał Zygmunt Kałużyński, który stwierdził, iż w hierarchii przyzwolenia stosowanej przez kontrolę telewizja zajmowała pierwsze miejsce, potem było kino, prasa codzienna, tygodniki, miesięczniki, wreszcie książki, czyli że na przykład kontrowersyjna wypowiedź lub myśl, która nie mogła pokazać się na ekranie kinowym, mogła czasem pojawić się w prasie lub książce”⁴⁵.

Tymczasem, jak starałem się wykazać, to właśnie *o7 zgłoś się* było dziełem zdecydowanie odważniejszym w formułowaniu kontrowersyjnych politycznie czy obyczajowo treści, a także o dużo mniejszym wydźwięku propagandowym niż teksty, na których bazie powstało. Dla wyjaśnienia tego paradoksu kluczowe wydają się dwie sprawy. Po pierwsze, większość zmian w stosunku do literackich pierwowzorów to jednak nie dopisywanie kontrowersyjnych stwierdzeń czy wątków (których przecież nie ma tak wiele), lecz usuwanie tych naiwnie, natarczywie i bezpośrednio propagandowych. Różnica polega więc głównie nie na tym, co się mówi, ale na tym, czego się nie mówi. Za pozbyciem się treści perswazyjnych nie poszło kwestionowanie słuszności systemu, gdyż było to po prostu niemożliwe w realiach telewizji PRL-u. Nawet gdy pojawiają się wspomniane wyżej drobne aluzje do zepsucia systemu władzy, to raczej po to, żeby sprawić, by widzowie, w latach 80. w większości nieprzychylni rządzącym, odnaleźli w serialu swój światopogląd. Widzimy tu więc proces podobny do tego, jaki w zachodniej popkulturze dostrzegł Um-

44 P. K. Piotrowski, *op. cit.*, s. 53.

45 A. Gajewski, *Polski film sensacyjno-kryminalny (1960–1980)*, Warszawa 2008, s. 29.

berto Eco – ideologia ma nie tyle propagować określone postawy, ile pokrywać się z postawami wyznawanymi przez czytelnika⁴⁶.

Po drugie, częściowym wyjaśnieniem wspomnianego paradoksu może być zmienny historyczny kontekst, w jakim tworzono serial oraz jego literackie pierwowzory. Jak stwierdziła Dorota Skotarczak, filmom wyprodukowanym w Polsce Ludowej zawsze towarzyszyła pewna rama ideologiczna, czyli rodzaj propagandowych założeń, które musiały być spełnione – swego rodzaju trybut spłacany władzy. Szerokość owej ramy ulegała jednak zmianie w zależności od okresu i sytuacji politycznej⁴⁷. Tymczasem duża część z omówionych powieści została wydana w latach 60. lub na samym początku 70., a *07 zgłoś się* zaczyna powstawać w 1976 r., więc niemal w połowie dekady rządów Edwarda Gierka. W tym okresie, z jednej strony, złagodowano cenzurę i nastąpiło otwarcie na Zachód, z drugiej zaś – uległ zmianie sposób formułowania propagandowego przekazu. Zniknął agresywny język i figura wroga (a jest to przecież jedna z głównych modyfikacji wprowadzonych przez scenarzystów *07 zgłoś się* do pierwotnych fabuł), pojawiły się zaś hasła głoszące postęp, rozwój i dobrobyt:

„W latach 70. wraz z nastaniem epoki Edwarda Gierka [...] skostniały język propagandy politycznej nieco się zmienił, chociaż model komunikacji jednokierunkowej połączonej z poddańczą kulturą polityczną był nienaruszalny, pilnie strzeżony przez władzę PRL. [...] szarą rzeczywistość lat gomułkowskich starano się zastąpić wizją socjalistycznej Polski zasobnej i bogatej, z namiastką dobrobytu zachodnioeuropejskiego tworzonego dzięki beztrudnym wydawanym kredytom. Rozpoczął się więc okres propagandy sukcesu [...]”⁴⁸.

07 zgłoś się powstawał zatem w nieco innym kontekście społeczno-politycznym i być może dlatego wolny jest od natrączywie formułowanych treści propagandowych. Tę charakterystyczną cechę serial zdołał zachować do końca dziewiętej dekady XX w., zwłaszcza że lata, w których produkowano poszczególne serie, także cechowało pewne odprężenie w stosunkach wewnętrznych PRL. Najlepszy przykład to odcinki z 1981 r., nakręcone w dobie poprzedzającego stan wojenny „karnawału Solidarności” (według Piotra K. Piotrowskiego ostatnie sceny powstawały

46 U. Eco, *Struktury narracyjne u Fleminga*, [w:] *idem, Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 1996, s. 214; M. Tomaszewicz-Ostrowska, „*07 zgłoś się*” albo *polityka niepoprawności*, „Er(r)go” 2005, nr 2, s. 100.

47 D. Skotarczak, *Film fabularny jako źródło do badań historii PRL*, [w:] *Wizualizacja wiedzy. Od Biblia Pauperum do hipertekstu*, red. M. Kluza, Lublin 2011, s. 214–215; <http://bit.ly/1yQqHsI> [dostęp: 16.09.2013].

48 I. Kamińska-Szmaj, *Agresja językowa w życiu publicznym. Leksykon inwektyw politycznych, 1918–2000*, Wrocław 2007, s. 31.

jeszcze po 13.12.1981⁴⁹), czyli w okresie znacznego zwiększenia marginesu swobody twórczej. Chronologia nie tłumaczy jednak wszystkiego. Powieść *Złocisty przegrywa*, w której na zebraniu komitetu zakładowego robotnicy wyrażają tęsknotę za Dzierżyńskim, Kłodzińska wydała przecieź w r. 1980.

W kontekście przekazu propagandowego niebagatelna jest również rola, jaką serial odgrywał w PRL-owskiej telewizji. Nakręcony na wzór produkcji zachodnich oraz oglądany i uwielbiany przez masową publiczność, był tym, czego potrzebowała wówczas TR, propagandowy przekaz programów publicystycznych i informacyjnych musiał bowiem być w rozmówce równoważony przez produkcje rozrywkowe. Miały one przyciągać widzów przed odbiorniki i zyskiwać ich sympatię. Strategia taka nasiliła się zwłaszcza w latach 80., kiedy to wręcz zdecydowano się dostarczać oglądającym programów jak najbardziej schlebających ich gustom⁵⁰. W związku z tym można założyć, że *o7 zgłoś się* było już produktem czasów, w których PRL-owska kultura nie ustawiała się w kontrze do kultury masowej Zachodu, ale raczej próbowała twórczo adaptować jej elementy, wpisując je w rodzimy krajobraz i traktując instrumentalnie.

Omówiona w tym artykule strategia, jaką twórcy serialu obrali przy adaptacji powieści milicyjnych na swoje potrzeby, spowodowała zatem poważne i daleko idące zmiany w wydźwięku oryginalnych fabuł. Dlatego właśnie nie sposób się zgodzić z twierdzeniami z przywoływanego na wstępie artykułu Stachówny. Jego główna teza brzmi następująco:

„We wszystkich dwudziestu jeden filmach [składających się na *o7 zgłoś się*] zachowane zostały podstawowe zasady konstrukcji różniące polską powieść milicyjną i polski film kryminalny od klasycznych kryminalnych wzorów”⁵¹.

Jednoznacznie przeczy temu nie tylko powyższa analiza, ale przede wszystkim ciągła popularność serialu o poruczniku Borewiczu. O ile bowiem powieści milicyjne zostały niemal całkowicie zapomniane, podobnie jak większość seriali i filmów kryminalnych doby PRL-u, o tyle *o7 zgłoś się* wciąż jest wznawiany i chętnie oglądany, także przez tych, którzy epoki Polskiej Ludowej nie mają szans pamiętać. Dzieje się tak właśnie dlatego, że nie jest on obciążony funkcją propagandową w takim stopniu, jak wymienione powyżej dzieła.

Stanisław Barańczak powątpiewał w to, że stworzenie kultury masowej w realiach socjalistycznych jest w ogóle możliwe. Uważał, iż musiałyby ona harmonijnie godzić „zadania perswazyjne z funkcjami ludycz-

49 P. K. Piotrowski, *op. cit.*, s. 205.

50 Zob. K. Pokorna-Ignatowicz, *Telewizja w systemie politycznym i medialnym PRL. Między polityką a widzem*, Kraków 2003, s. 213–216.

51 G. Stachówna, *op. cit.*, s. 85.

nymi i zarazem wysokim poziomem artystycznym”, co było w zasadzie niemożliwe albo przynajmniej bardzo trudne do spełnienia⁵². Problem stanowiły wymogi propagandowe i producenci omawianego serialu zdawali się mieć tego świadomość. *o7 zgłoś się* właśnie dlatego jest tak popularnym dziełem popkultury, gdyż to funkcja rozrywkowa, dzięki przemyślonej strategii twórczej, wysunęła się w nim na pierwszy plan, podczas gdy rola propagandy została znacznie osłabiona.

Literatura podmiotu:

- Bogusławski Andrzej, *Świetliste ostrze*, Warszawa 1977.
 Dor Marcin, *Major opóźnia akcję*, Warszawa 1970.
 Edigey Jerzy, *Baba-Jaga gubi trop*, Warszawa 2011.
 Edigey Jerzy, *Strzał na dansingu*, Warszawa 1975.
 Edigey Jerzy, *Wagon pocztowy GM 38552*, Warszawa 1966.
 Gerłowski Andrzej, *Stabilne życie Roberta K.*, Warszawa 1980.
 Gierałtowski Jerzy, *Grobowiec rodziny von Rausch*, Warszawa 1972.
 Grodziński Juliusz, *Biała karawana*, Białystok 1980.
 Hauert Adam, *Dlaczego pan zabił moją mamę?*, Warszawa 1970.
 Janicki Jerzy, *Amerykańska guma do żucia „Pinky”*, Warszawa 1972.
 Kłodzińska Anna, *Nie bój się nocy*, Warszawa 1968.
 Kłodzińska Anna, *Złocisty przegrywa*, Warszawa 1980.
 Sekuła Helena, *Ślad rękawiczki*, Warszawa 1972.
 Zbyszewski Brunon, *Ścigany przez samego siebie*, Łódź 1972.
 Zeydler-Zborowski Zygmunt, *Bardzo dobry fachowiec*, Warszawa 1977.

Literatura przedmiotu:

- Barańczak Stanisław, *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*, Paryż 1984.
 Gajewski Arkadiusz, *Polski film sensacyjno-kryminalny (1960–1980)*, Warszawa 2008.
 Głowacki Janusz, *W nocy gorzej widać, czyli J.G. na tropie*, [w:] *idem, W nocy gorzej widać*, Warszawa 1972, s. 59–68.
 Hendrykowski Marek, *Porucznik Borewicz jako idol popkultury*, „Images” 2005, nr 5/6, s. 69–78.
 Jastrzębski Jerzy, *Czas relaksu: o literaturze masowej i jej okolicach*, Wrocław 1982.
 Jeziński Marek, *Świat porucznika Borewicza*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 2000, nr 1/2, s. 129–136.
 Kowalski Piotr, *Kryminały, które ukradły zbrodnie*, [w:] *Problemy teorii dzieła filmowego*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1985.

Bibliografia

52 S. Barańczak, *W kręgu...*, s. 129–130.

- Kwiatek Wojciech Piotr, *Zagadki bez niewiadomych, czyli kto i dlaczego zamordował polską powieść kryminalną*, Brwinów 2007.
- Pokorna-Ignatowicz Katarzyna, *Telewizja w systemie politycznym i medialnym PRL. Między polityką a widzem*, Kraków 2003.
- Skotarczak Dorota, *O powieści milicyjnej pozytywnie* [w:] *Kultura popularna w Polsce w latach 1944–1989*, red. K. Stańczak-Wiślicz, Warszawa 2012, s. 177–188.
- Skotarczak Dorota, *Pierwsze i drugie życie powieści milicyjnej*, [w:] *Popkominizm. Doświadczenie komunizmu a kultura popularna*, red. M. Bogusławska, Z. Grębecka, Kraków 2010, s. 101–109.
- Stachówna Grażyna, *Jednoznaczny świat porucznika Borewicza*, „Dialog” 1990, nr 3, s. 84–90.
- Toeplitz Krzysztof Teodor, *Zbrodnia po polsku*, [w:] *idem, Mieszkańcy masowej wyobraźni*, Warszawa 1970.
- Tomaszkiewicz-Ostrowska Małgorzata, „07 zgłoś się” albo polityka niepoprawności, „Er(r)go” 2005, nr 2, s. 95–102.
- Wajda Katarzyna, *07 wciąż się zgłasza: Sławomir Borewicz – nasz chłopak w MO*, „Kultura Popularna” 2004, nr 4, s. 41–49.
- Wajda Katarzyna, *Bond stąd, czyli porucznik Borewicz kontra redaktor Maj*, [w:] *Kultowe seriale PRL-u*, red. M. Karwała, B. Serwatka, Kraków 2010, s. 143–169.