

Robert Dudziński
Uniwersytet Wrocławski

Potwór w ludzkiej skórze. Groza, lęk i niepokój w filmie *Wściekły* Romana Załuskiego

Abstrakt

Artykuł stanowi próbę odczytania filmu *Wściekły* (R. Załuski, 1979) w kontekście cech gatunkowych thrillera. Autor wskazuje na rządzącą filmem prymarną zasadę (próbę wywołania w widzach poczucia lęku i niepokoju) oraz na podporządkowane jej aspekty produkcji (tematykę, strukturę fabularną, chwyt narracyjny). Dodatkowo artykuł analizuje zewnętrzne determinanty, które zadecydowały o określonym kształcie filmu i dostarczyły jego twórcom inspiracji: narastające wówczas w polskim społeczeństwie poczucie kryzysu; sprawę seryjnego mordercy Zdzisława Marchwickiego oraz popularne wówczas teorie psychiatry Antoniego Kępińskiego.

Słowa klucze

thriller, polski film kryminalny, gatunek filmowy, Polska Ludowa

Robert Dudziński
Uniwersytet Wrocławski

Potwór w ludzkiej skórze. Groza, lęk i niepokój w filmie *Wściekły* Romana Załuskiego

Wyprodukowany w 1979 r. *Wściekły* w reżyserii Romana Załuskiego jest filmem odznaczającym się na tle ówczesnej filmowej i serialowej produkcji sensacyjno-kryminalnej pod względem zarówno treści, jak i formy. Z jednej strony wyróżnia go oparcie fabuły, która rozgrywa się współcześnie do momentu produkcji, o motyw seryjnego mordercy, grasującego w Polsce Ludowej. Z drugiej zaś – kwestia ta organicznie wiąże się z pierwszą – *Wściekły* przenosi środek ciężkości z kryminalnej zagadki na budowanie w widzu poczucia niepokoju i lęku. W obu przypadkach mamy więc do czynienia z pewnym nowatorstwem, sięgnięciem po rozwiązania wcześniej niestosowane. Aby wyjaśnić ich naturę, źródło i pochodzenie, zamierzam w ramach prezentowanego artykułu poddać analizie formę produkcji Załuskiego, wskazać na główne zasady organizujące fabułę i spróbować wyjaśnić, dlaczego akurat w tym momencie dziejowym w historii polskiego kina pojawia się właśnie taki film jak *Wściekły*.

W tym celu zamierzam zająć się kilkoma wybranymi aspektami filmu. Po pierwsze, spróbuję określić jego przynależność gatunkową i podstawowe reguły organizacji materii filmowej. Po drugie, poddam analizie związek między *Wściekłym* a teoretycznymi koncepcjami psychiatrii Antoniego Kępińskiego, który to związek jest tym ważniejszy, że sugerowany przez sam film. Po trzecie, postaram się opisać społeczno-kulturowe źródła produkcji Załuskiego. Tak przeprowadzona analiza pozwoli, mam nadzieję, lepiej zrozumieć specyfikę *Wściekłego*.

Opowieść o seryjnym mordercy strzelającym z ukrycia i mordującym w ten sposób przypadkowe osoby, ma swoje źródła w realnej sprawie Władysława Baczyńskiego; w latach 1956–1957 we Wrocławiu „dokonał [on] łącznie sześciu zabójstw i usiłowań zabójstw za pomocą broni palnej. [...] Motywym działania przestępcy była zemsta na znanych mu [...] osobach, co do których był przekonany, że w jakiś sposób go skrzywdziły

i ma z nimi porachunki²¹. Historia ta stanowiła również kanwę dla opowiadania Jerzego Edigeya *Diabeł przychodzi nocą* (1974), w parareportażowej formie relacjonującego śledztwo w sprawie Baczyńskiego. Tekst ten jest interesujący, ponieważ jego charakterystyczny element stanowią próby racjonalizacji zbrodni na pozór irracjonalnej i niepojętej. Morderca okazuje się zawodowym przestępcą, który zarabia na życie, łamiąc prawo, i który symuluje tylko chorobę psychiczną. Co więcej, dość wyraźnie sugeruje się, że w trakcie wojny współpracował on z Gestapo lub przynajmniej prowadził działalność przestępczą. Opowiadanie Edigeya stanowi znakomity przykład na to, jak w kulturze masowej PRL-u próbowano radzić sobie z – realnie przecież występującym – problemem seryjnego mordercy. Temat ten był bowiem silnie tabuizowany, gdyż brakowało przekonującej narracji wyjaśniającej, dlaczego w socjalistycznym społeczeństwie pojawiają się jednostki chore, zagrażające zwykłym obywatelom. Opowiadanie *Diabeł przychodzi nocą* próbuje zbudować taką narrację, bazującą na przekonaniu, że w istocie żadnej choroby nie było, a przestępca-degenerat już wiele lat wcześniej uczynił zbrodnię źródłem zarobku.

Wściekły m.in. dlatego okazuje się pod omawianym tu względem wyjątkowy, że właściwie rezygnuje z racjonalizującej narracji, a spotkanie z niepojętym szaleństwem oraz lęk i niepokój, które to spotkanie wywołuje, są głównymi filarami filmu. Nie jest nim bowiem zagadka kryminalna – widz obserwuje śledztwo, wiedząc jednocześnie, że podąża ono błędnymi ścieżkami – ani spektakularna akcja, gdyż tej raczej brakuje na ekranie. Dlatego też produkcja Załuskiego charakteryzuje się cechami typowymi dla thrillera, tak definiowanego przez Rafała Syskę:

Z pewnością zasadniczą różnicą między gatunkami sensacyjnymi a thrillerem jest odmienne podejście do dychotomii: akcja – napięcie, opozycji, która w dużej mierze organizuje strukturę narracyjną filmów sensacyjnych. Film gangsterski, policyjny, dziś również kino akcji budują napięcie poprzez mnożenie pościgów, strzelanin, pojedynków, przez zmienność i dynamiczne następstwo zdarzeń. Dreszczowiec odwrotnie: niweluje akcję, akcentując napięcie. To strach, sugerowanie zagrożenia, inteligentne retardacje, pozorne punkty kulminacyjne, świadomość niemożności wstrzymania pewnych zdarzeń decydują o charakterze gatunku. Stąd thriller, choć opiera się na wywodzącej się z kina sensacyjnego tematyce i narracji, wykorzystuje charakterystyczne dla horroru chwytły dramaturgiczne².

W thrillerze dochodzi zatem do inkorporacji chwytów typowych dla filmu grozy w obręb struktur charakterystycznych dla innych gatunków,

Wściekły jako thriller

1 R. Drozd, T. Jurek, K. Maksymowicz, *Poczet polskich seryjnych morderców* [w:] *Problemy współczesnej tanatologii*, red. J. Kolbuszewski, t. 10, Wrocław 2006, s. 158.

2 R. Syska, *Thriller jako gatunek* [w:] *Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Kraków 2001, s. 84.

zazwyczaj – struktury kryminału. Źródło lęku czy grozy nie jest już jednak nadnaturalne, jak w horrorze, ale często pozostaje irracjonalne i niepoddające się logicznemu wyjaśnieniu: „Zło i zagrożenie w thrillerze – w przeciwieństwie do horroru – przynależy do naszej rzeczywistości, nie ma charakteru nadnaturalnego, choć wyraźnie spotęgowane, zdemonizowane i wyostrzone nabiera cech fantastycznych”³. Co za tym idzie, konstytutywnym elementem thrilleru w ujęciu Syski jest starcie z tak przedstawionym złem, konfrontacja z chaosem, który wdziera się do spokojnego świata i burzy jego porządek:

Opanowanemu i oswojonemu światu przeciwstawiony jest chaos alternatywnych rzeczywistości. Bohaterowie zmuszeni są zachowywać się wbrew utartym przyzwyczajeniom, w niezgodzie z przyjętym i wyznawanym od lat systemem wartości, ale w konsekwencji zgodnie z nowym typem logiki. Te dwa światy są w dreszczowcu bardzo silnie skonfrontowane, oddzielone zazwyczaj wyrazistą sceną przejścia, zaakcentowanym aktem inicjacji⁴.

We *Wściekłym* mamy do czynienia z bardzo podobnym schematem – pojawienie się seryjnego mordercy w uporządkowanym świecie wywołuje niepokój i lęk zarówno u głównego bohatera, jak i u widzów. Aby zbrodniarz w produkcji Załuskiego (czy też w jakimkolwiek innym filmie z seryjnym mordercą) mógł wzbudzać tego rodzaju emocje, musi zostać odpowiednio przedstawiony i scharakteryzowany. Jak zauważył Syska, thrillery często sięgają po rozwiązania charakterystyczne dla kina grozy. W przypadku *Wściekłego* efekty takiego zabiegu widać szczególnie w kreacji postaci mordercy, który nabiera przez to cech potwornych.

Należy tu jednak poczynić pewne zastrzeżenie natury terminologicznej. W ujęciu Noëla Carrolla głównym zadaniem horroru jest wywołanie w odbiorcach uczucia grozy (czy też „art-grozy” – termin ten ma służyć do zaznaczenia, że dzieło sztuki wywołuje tę emocję sztucznie, różni się więc ona od rzeczywistej grozy). *Wściekły*, podobnie jak wiele thrillerów bazujących na motywie seryjnego mordercy, operuje jednak głównie lękiem, który amerykański badacz uważa, jak się wydaje, za jeden z rodzajów art-grozy. Lęk jest wywołany przede wszystkim przez to, co nieznanne, niekonkretne, niedopowiedziane⁵. Dlatego też w niniejszym artykule mówić będziemy raczej o lęku niż o grozie, pojęcie to precyzyjniej bowiem opisuje emocje, które usiłuje wzbudzić w odbiorcy produkcja Załuskiego.

3 *Ibidem*, s. 102.

4 *Ibidem*, s. 91–92.

5 Zob. N. Carroll, *Filozofia horroru, albo Paradoksy uczuć*, przeł., posł. M. Przyłpiak, Gdańsk 2004, s. 392. Na temat tego rozróżnienia zob. również A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankensteinia w wybranych utworach*, Wrocław 2008, s. 22–38.

Choć morderca we *Wściekłym* nie ma nadnaturalnego rodowodu, to z pewnością można stwierdzić, że jest w filmie kodowany jak potwór, w jego postaci znajdziemy bowiem co najmniej kilka monstualnych cech. Bez wątpienia jest on niebezpieczny, stanowi zagrożenie w sposób typowy dla potworów właśnie – pojawia się znikąd, atakuje ludzi przypadkowych, niczego nie podejrzewających, a jego zbrodnie nie mają żadnego motywu ani celu. W obrazie nie pojawia się odpowiedź na pytanie o to, dlaczego mordował, a gdy główny bohater, kapitan Bogdan Zawada, zadaje zabójcy to pytanie w finalnej scenie, ten pluje mu w twarz. Jest to więc zło w czystej postaci, zło bezinteresowne, którego nie można wpisać w żadne ludzkie kategorie. Zbrodniarz nie zabija dla zysku, z chęci zemsty czy na tle seksualnym. Nawet jeśli wierzyć, niepotwierdzonej przecież, hipotezie postawionej przez Zawadę, że syci się ludzkim nieszczęściem, to tym bardziej jest to motywacja nieomal metafizyczna, właściwa potworom, a nie ludziom.

W tym kontekście warto również zwrócić uwagę na charakterystyczną scenę w zoo, gdy morderca, jedząc kanapkę, przypatruje się w bezruchu kondorowi rozszarpującemu krwawy ochłap mięsa. Analogia między nimi jest tutaj oczywista i służy przedstawieniu zbrodniarza jako dzikiego zwierzęcia, podobnie zresztą jak sam tytuł *Wściekły*, co ponownie wzmaga poczucie, że bohater ten nie jest do końca ludzki.

Znamienny wydaje się też sposób przedstawiania w filmie mordercy. Do końca pozostaje on człowiekiem bez właściwości – choć wielokrotnie pojawia się na ekranie, ani razu nie widzimy jego twarzy, nie poznajemy też żadnych konkretnych informacji na jego temat. Do sceny jego ujęcia nie słyszymy wyraźnie, aby coś mówił, jedyny dźwięk, jaki wydaje, to chorobliwy kaszel. Zbrodniarz wymyka się zatem kategoriom pojęciowym odbiorców, nie da się bowiem o nim powiedzieć niczego pewnego. Dlatego budzi on lęk podwójnie – po pierwsze, jako nieracjonalne, potworne zło; po drugie, jako zło niewyróżniające się z tłumu zwykłych ludzi. Reżyser duży nacisk położył na to, aby przekonać widza, że tego rodzaju szaleństwo to tak naprawdę nic wyjątkowego, a morderca niczym nie wyróżnia się z tłumu. Z jednej strony każdy może stać się jego ofiarą, z drugiej jednak – skoro zabójca jest człowiekiem bez właściwości, to każdy może nim być: znajomy, krewny, sąsiad. Co więcej, momentami to sam odbiorca zostaje utożsamiony z szaleńcem, ponieważ wszystkie sceny zabójstw ogląda z perspektywy mordercy, przez lunetę jego karabinu. Nie otrzymuje zatem żadnej klarownej wskazówki, pomagającej mu rozgraniczyć świat nienormalny od normalnego.

Jak już wspominałem, taki sposób przedstawiania szaleństwa wydaje się dość silnie zakorzeniony w popularnych w latach 70. xx w., również

*Wściekły
i Psychopatie*

poza kręgiem fachowym, psychiatrycznych koncepcjach Kępińskiego. We *Wściekłym* zostaje zresztą przywołane jego nazwisko, a bohaterowie cytują fragmenty *Psychopatii*, wydanej dwa lata przed produkcją filmu Załuskiego. Zarówno w tej, jak i w innych pracach Kępiński duży nacisk kładzie przede wszystkim na to, że różnica między człowiekiem zdrowym a chorym ma charakter ilościowy, a nie jakościowy. Choroba psychiczna polega więc na realizowaniu ciągów czy popędów u innych ludzi stłumionych przez normy społeczne, ale nie nieobecnych. Co więcej, Kępiński, opisując schizofreników, podkreśla, że w istocie mogą oni nie wyróżniać się z tłumu i nie zwracać na siebie uwagi. Unikają bowiem tych kontaktów społecznych, których uniknąć mogą, a pozostałe realizują tak, aby ograniczyć je do minimum⁶. Echa tych wniosków są w konstrukcji filmowego mordercy bardzo wyraźne – jest on przecież dobrym, rzetelnym wypełniającym swoje obowiązki pracownikiem, stroniącym jednak od ludzi i nienawiązującym z nimi kontaktów, jeśli nie są one niezbędne.

Echa te pobrzmiwają również w opisaney wyżej próbie wywołania u widzów uczucia niepokoju i lęku. Sam Kępiński przyznaje bowiem, że zetknięcie się z chorym psychicznie, będącym człowiekiem nieobliczalnym, wywołuje w osobach zdrowych lęk:

Lęk wprowadza człowieka w świat nocy, rozgrywający się przeważnie poniżej progu świadomości, gdzie panuje znak nieskończoności i niczego nie da się przewidzieć. Rachunek prawdopodobieństwa, dzięki któremu możemy w przybliżeniu przewidzieć zachowanie się naszych bliźnich w przestrzeni jasnej, przestaje obowiązywać w przestrzeni nocy. Człowiek wobec drugiego człowieka traci zdolność orientacji, staje się całkowicie bezradny. Zetknięcie się ze światem nocy drugiego człowieka, z jego najgłębszymi warstwami psychiki, normalnie kryjącymi się poniżej progu świadomości, a fragmentarycznie wydobywającymi się w marzeniach sennych, w psychozie, pod wpływem silnego lęku itp. – zwiększa lęk przed drugim człowiekiem, choćby na tej zasadzie, że staje się on bardziej nieprzewidywalny, że nie pasuje do rachunku prawdopodobieństwa, jaki wytworzyliśmy sobie w stosunku do innych ludzi⁷.

Pewne pokrewieństwo z filmem Załuskiego można tu dostrzec nawet na poziomie wizualnym – metafora nocy i dnia jest bardzo istotna w pracach Kępińskiego. Tymczasem przygarbiony morderca, który nawet w upalne dni chodzi w długim czarnym płaszczu i berecie, w istocie przypomina kogoś, kto nie pasuje do otoczenia i kto na światło dnia wynurzył się z mroków nocy. Ekranowy wizerunek seryjnego mordercy wydaje się zatem wprost inspirowany naukowymi poglądami i ustaleniami Kępińskiego.

Podsumowując więc, widz *Wściekłego* w obliczu zetknięcia się z mordercą i jego wtargnięcia w świat przedstawiony powinien odczuwać lęk.

6 Zob. A. Kępiński, *Lęk*, wyd. 2, Warszawa 1987, s. 145–180.

7 *Ibidem*, s. 168.

Odczucie to wiąże się z niemożnością uporania się z czynami szaleńca, niewpisującymi się w żadną narrację racjonalizującą. Sprawia to, że morderca zaczyna być postrzegany w kategoriach potwora, co więcej – potwora, którym może być każdy. Twórcy filmu dodatkowo jeszcze to poczucie lęku potęgują za pomocą różnych chwytów dramaturgicznych (sposób ukazywania zbrodniarza, towarzyszący mu zawsze stały, niepokojący motyw muzyczny, utożsamienie widza z mordercą czy fałszywe punkty kulminacyjne, gdy wydaje się, że główny bohater przypadkiem napotkał przestępcę).

Postawiona wyżej teza, głosząca, że zamierzeniem Załuskiego było wywołanie u odbiorców poczucia lęku, znaleźć może swoje potwierdzenie również w emocjonalnej reakcji protagonisty. Jak stwierdza wspomniany już Carroll, odczucia i emocje postaci fikcyjnych stykających się z potworem często traktować wolno jako swego rodzaju wzorzec zamierzonej przez twórców reakcji emocjonalnej widzów.

Tym, co zwraca uwagę w kreacji świata przedstawionego we *Wściekłym*, jest jego pozorna idylliczność. Akcja często toczy się na słonecznych, pełnych spacerowiczów ulicach czy w miejskich parkach, brak właściwie mrocznych krajobrazów, tak typowych dla filmów grozy, nawet noce są tu raczej pogodne i spokojne. Reakcje właśnie takiego, pozornie spokojnego, świata (reprezentowanego przez Zawadę) na czyny szaleńca obserwuje widz.

Co znamienne, prowadzący śledztwo milicjanci usiłują w pierwszym odruchu ratować się próbami racjonalizacji zbrodni: podejrzewają motywy rabunkowe, porachunki okupacyjne, zawiść, starają się odnaleźć powiązania pomiędzy ofiarami, jednak wszystkie te koncepcje okazują się zawodne. W obliczu słabości logicznych kategorii kapitan Zawada sam zaczyna odczuwać lęk i ulegać urojeniom – dwukrotnie, w sytuacjach zupełnie przypadkowych i codziennych, wydaje mu się, że morderca celuje właśnie do niego. Warto zwrócić uwagę zwłaszcza na scenę, gdy główny bohater spotyka znajomego na ulicy i rozmawia o kupionym przez niego fiacie 126p – reżyser konsekwentnie zwoździ tu widza tak, że również on zaczyna być pewny, iż tym razem to Zawada ma być ofiarą mordercy. W tle pojawia się bowiem motyw dźwiękowy, który do tej pory towarzyszył tylko scenom zabójstw, a protagonistę przez dłuższą chwilę obserwujemy przez lunetę; dopiero gdy napięcie osiąga punkt kulminacyjny, okazuje się, że jest to zabawkowa, dziecięca luneta, a milicjantowi przypatruje się nie morderca, ale mały chłopiec. Podobnie rzecz wygląda w scenie na klatce schodowej w bloku Zawady, gdy kij od miotły trzymanej przez dozorcę wydaje się bohaterowi (a także widzom) lufą karabinu. W obu przypadkach film unaocznia odbiorcy, że w konfrontacji

**Szaleństwo wkracza
w codzienność**

z szaleństwem pozornie uporządkowany świat zaczyna się rozsypywać i ujawnia swoje drugie, obłędne oblicze.

Wprost zostaje to wyrażone w scenie, w której główny bohater odwiedza szpital psychiatryczny, aby skonsultować sprawę ze specjalistą. Profesor psychiatrii pyta wówczas Zawadę: „Gdyby pan nie znajdował się tutaj w klinice, czy przyszedłoby panu do głowy, że niektórzy z tych spacerujących, spokojnie rozmawiających ludzi popełnili okropne zbrodnie?”. W sposób jasny stawia się tu zatem pewną tezę: oto świat nie jest taki, jaki się wydaje, pod pozorem spokoju skrywa się szaleństwo, którego nie potrafimy pojąć ani zrozumieć. Środowisko ludzkie, o czym też mówi się wprost, jest środowiskiem groźnym i nigdy nie możemy być pewni tego, co spotka nas ze strony drugiego człowieka. Egzemplifikację tej tezy stanowi oczywiście tytułowy *Wściekły* – jego sprawa ujawnia ten fakt zarówno Zawadzie, jak i widzom.

Dlatego też finał filmu ma ambiwalentny wydźwięk. Z jednej strony, milicjant wykonał swoją pracę, schwytał mordercę, który już nie zagraża społeczeństwu – starsze małżeństwo pracujące w kiosku może więc spokojnie żyć, nieświadome, że znajdowało się na celowniku szaleńca. Z drugiej jednak strony, Zawada, choć jest z wykształcenia psychologiem, nadal nie rozumie, co skłoniło szaleńca do jego czynów, a scena w szpitalu dowodzi, że nieświadomość ta nie daje mu spokoju. Trwale podważa bowiem jego wizję ludzkiej społeczności.

Skąd się wziął *Wściekły*?

Film Załuskiego – jak starałem się wykazać powyżej – spełnia więc formalne kryteria thrillera: opowiada o starciu z absolutnym, irracjonalnym złem, które wdziera się do uporządkowanego świata, wprowadzając do niego chaos i ujawniając, jak złudny był jego ład. Opowieść ta, za pomocą różnych chwytów bliskich estetyce kina grozy, usiłuje utrzymać widza w napięciu, lęku i poczuciu zagrożenia tym, co nieuchronne i nieznanne jednocześnie. Należałoby się zatem zastanowić, dlaczego formuła taka pojawia się u Załuskiego w r. 1979. Jak wskazuje cytowany już Syska, thriller często bywa organicznie powiązany ze społecznym kontekstem, w jakim film powstawał – lęk wywoływany przez mordercę byłby tu zatem metaforą i ukonkretnieniem lęku przeżywanego przez widzów w codziennym życiu:

Predylekcja do wykorzystywania typowych dla thrillera chwytów dramaturgicznych nierzadko podyktowana jest sytuacją pozafilmową, kontekstem kulturowym, politycznym czy społecznym. Trudny do sprecyzowania lęk, świadomość nieodporności ciosu, nieumiejętność zapanowania nad złem w łatwy sposób werbalizowała społeczne nastroje i nieświadomione namiętności, konkretyzując skrywane popędy, metaforyzując zagrożenia⁸.

⁸ R. Syska, *op. cit.*, s. 82.

Odczytanie *Wściekłego* w takim właśnie kontekście jest w istocie produktywnie. Należy sobie bowiem uświadomić, że 1979 r. był apogeum kryzysu ekonomicznego, społecznego i politycznego, podskórnie narastającego w drugiej połowie dekady rządów Edwarda Gierka. Końcówka dziesięciolecia przyniosła zauważalne pogorszenie nastrojów społecznych:

Tymczasem – właśnie od 1976 roku – narastały zapowiedzi kryzysu społecznego. Zaczęły się wyraźnie kurczyć perspektywy rozwoju gospodarczego – podwyżka [cen w] 1976 roku stanowiła zapowiedź obniżenia stopy życiowej, zima 1978/9 uświadomiła słabość zabezpieczenia społeczeństwa przed trudnościami materialnymi [...]. Coraz mniejsze były szanse awansu dla młodego pokolenia, dłuższy okres czekania na mieszkanie (10 i więcej lat), gorsze zaopatrzenie w żywność, wyższe ceny wielu artykułów. Tym samym silniej odczuwano fasadowość wielu deklaracji o pomyślnym rozwoju kraju, rosło poczucie krzywdy z powodu niedostatecznego uczestniczenia w powszechnej – jak głoszono w środkach masowych – zamożności. „Propaganda sukcesu” wpajała jednocześnie przekonanie o potędze kraju („członka Klubu Kosmicznego”, „dziesiątej potęgi przemysłowej świata” etc.), co przyczyniało się do rosnącej niewiarygodności środków masowych, jak i do życia w świecie iluzji narodowych⁹.

Nastroje te znalazły odbicie w badaniach socjologicznych: w 1979 r. 16% respondentów wskazywało na pogorszenie się warunków materialnych ludności (dla porównania: w 1975 r. odsetek ten wynosił tylko 3%), 35% z nich nie było zadowolonych z materialnego poziomu życia, a 39% uważało, że warunki te nie poprawią się w przyszłości¹⁰.

Jednocześnie wymienione liczby nie oddają w pełni subiektywnie odczuwanego wówczas poczucia niesprawiedliwości. W pracy *O społecznej historii polski 1945–1989* Henryk Słabek stawia tezę, że to radykalne pogorszenie nastrojów wiązało się nie tyle z obniżeniem pensji i poziomu życia (te bowiem wciąż wzrastały, choć wolniej), ile z coraz bardziej odczuwalną przepaścią między najbogatszymi obywatelami a resztą społeczeństwa:

Słuszne wydaje się przekonanie, że porównywanie dochodów nominalnych (w znaczeniu: wyrażonych w złotych) nawet w identycznych przedziałach czasowych, również w tych przez nas omawianych, nie odzwierciedla precyzyjnie rzeczywistości. A w odniesieniu do lat 1976–1980 może być wprost mylące. Rzecz w tym, że wtedy szybko narastał deficyt towarów o „sztywnych” cenach, szczególnie tych bardziej atrakcyjnych czy niezbędnych. W tej sytuacji za identyczną kwotę złotych robotnik wykwalifikowany mógł kupić w rzeczywistości o wiele mniej towarów niż dyrektor, kierownik czy – nierzadko – choćby urzędnik. On, nie mając nielegalnych niby, lecz upowszechniających się „chodów” czy „dojść” do towarów dla wybranych, w większym też stopniu zdany był na zakup artykułów-namiastek, do nabywania niekiedy tego, „co się da” – choćby i na zapas. [...]

9 *Raport o stanie komunikacji społecznej w Polsce. Sierpień 1980 – 13 grudnia 1981*, red. W. Pisarek, wpraw. J. Mikułowski Pomorski, Kraków 2007, s. 6–7.

10 Zob. *ibidem*, s. 8.

Poczucie robotniczego upośledzenia pogłębiał fakt, że szybko wówczas rósł margines obywateli wyzywająco jak na owe czasy zamożnych. Wśród nich obok ludzi dobrze ulokowanych w strukturach władzy coraz więcej było drobnych przedsiębiorców, handlowców (prywatnych i części z przedsiębiorstw państwowych), wreszcie „waluciarzy” i wszelkiego rodzaju kombinatorów¹¹.

W swojej rozprawie Słabek szczegółowo opisuje mechanizmy, które doprowadziły do takiej sytuacji, wskazując m.in. na ewolucję sposobu myślenia partyjnych dygnitarzy w stronę grupowego egoizmu. Ta warstwa społeczna przechodziła charakterystyczny proces „uprzytomniania sobie i innym swych szczególnych zasług i wynikających stąd praw do szczególnych roszczeń [...] i wreszcie do samonagradzania się według miary i kryteriów uznawanych każdorazowo przez samych siebie za słuszne”¹². Równocześnie rosła zamożność i siła sektora prywatnego, często zaszczepiającego swoją działalność na czynach korupcyjnych i nielegalnych¹³.

Poczucie pogłębiającego się kryzysu można odnaleźć również w różnych dokumentach życia społecznego z tamtego okresu – np. w przemówieniu Stefana Bratkowskiego z 4.05.1979. Znany publicysta, choć daleki był od ośrodków opozycyjnych i pozostawał wierny partii, zauważał narastający problem i jedynej szansy na uniknięcie eksplozji społecznego niezadowolenia upatrywał w gruntowych reformach systemu administracyjnego i gospodarki¹⁴. Ostrzegał wówczas: „Żyjąc w społeczeństwie na co dzień, najlepiej wiemy, jak niewielki zapas cierpliwości pozostał do wyczerpania. I nie chcemy, by się mówiło potem, że nikt nie uprzedzał”¹⁵. Z kolei już na gruncie sztuki jedną z najbardziej znanych filmowych reakcji na ów kryzys jest oczywiście nurt Kina Moralnego Niepokoju, portretujący społeczeństwo zepsute i zdegenerowane, pełne na poły feudalnych klik i zależności.

Wydaje się, że taki kontekst społeczny znacząco wpłynął na ostateczny kształt *Wściekłego*. Główny bohater jest wszak przeciętnym intelektualistą, człowiekiem spokojnym, ojcem małego dziecka, żyjącym z rodziną w niewielkim mieszkaniu, który niespodziewanie w pozornie spokojnym świecie odkrywa pierwiastek szaleństwa i dla którego świat ten przestaje być przewidywalny. Opowieść ta wydaje się więc wprost odbijać trudny do sprecyzowania lęk mas społecznych, z jednej strony

11 H. Słabek, *O społecznej historii polski 1945–1989*, Warszawa 2009, s. 485–486.

12 *Ibidem*, s. 493.

13 Zob. *ibidem*, s. 496.

14 AAN, KC PZPR, sygn. XI A/1165, k. 3, wystąpienie S. Bratkowskiego na zebraniu POP PPR przy Oddziale Warszawskim Związku Literatów Polskich, 4 maja 1979, k. 3; cyt. za: A. Krajewski, *Między współpracą a oporem. Twórcy kultury wobec systemu politycznego PRL (1975–1980)*, Warszawa 2004, s. 201.

15 Zob. *ibidem*.

odczuwających narastający kryzys, z drugiej zaś – w publicznym dyskursie widzących zupełnie inny, hurraoptymistyczny obraz rzeczywistości.

Niepewność co do własnej przyszłości i poczucie obcości oraz nieprzewidywalności świata, jakich doświadcza Zawada i jakie pragnie wzbudzić w odbiorcy film, było zatem bliskie powszechnym nastrojom społecznym, wywołanym przez pogłębiający się, wielowymiarowy kryzys. W obu bowiem przypadkach mamy do czynienia z – mówiąc słowami Kępińskiego – sytuacją, gdy człowiek „Nie wie, co z nim samym jutro się stanie i co mu jutrzejszy dzień przyniesie; grunt spod nóg się usuwa. Człowiek czuje się zamknięty w ślepej uliczce, gdyż już nie ma odwagi rzutować się w przyszłość”¹⁶. Tego rodzaju nieokreślony lęk występuje według cytowanego psychiatry w przypadku nerwic.

Hipotezę tę potwierdzić może porównanie *Wściekłego* z późniejszą o dwa lata produkcją *„Anna” i wampir* (reż. J. Kidawa, 1981), opowiadającą historię śledztwa w sprawie Zdzisława Marchwickiego, Wampira z Zagłębia. Film ten również nazwać można thrillerem, jednak nie powstaje on w momencie narastania kryzysu, ale już po jego eksplozji w sierpniu 1980. Dlatego też produkcja Kidawy nie opowiada o odkrywaniu szaleństwa w pozornie normalnym świecie, ale już o świecie szalonym. *„Anna” i wampir* przedstawia więc rzeczywistość wyjętą z filmu grozy – pełną prowadzących donikąd dróg, zarośniętych hałd i opustoszałych ulic, nieustannie zasnutą mgłą i oświetlaną przez blade słońce, barwiące niebo na krwisty kolor. W rzeczywistości tej grasuje morderca, a instytucje, które powinny go wytropić, nie działają prawidłowo. Oba filmy metaforyzują więc aktualną sytuację społeczną, ale dla każdego z nich będzie to sytuacja z gruntu odmienna¹⁷.

W tym miejscu należałoby sobie zadać pytanie o to, dlaczego podskórnie nabrzmiewający kryzys społeczny ukonkretnił się we *Wściekłym* akurat w figurze seryjnego mordercy. Jest to pytanie tym ważniejsze, że figura ta, właściwie nieobecna w kulturze audiowizualnej dekad wcześniejszych, w latach 70. XX w. pojawiała się w niej stosunkowo często. W filmach Załuskiego i Kidawy metaforyzowała niespokojną sytuację społeczną, w serialu S.O.S. (reż. J. Morgenstern, 1974) posłużyła do wskazania, że prawdziwe zło czai się tuż obok, a nie przychodzi np. z zagranicy, itd.

Wydaje się, że prymarnym czynnikiem warunkującym popularność tego motywu była wspomniana już sprawa Marchwickiego. Nie tylko poruszała ona masy, obawiające się o swoje bezpieczeństwo, gdy Wampir

¹⁶ A. Kępiński, *op. cit.*, s. 17.

¹⁷ Szerzej o filmie *„Anna” i wampir* zob. P. Dudziński, R. Dudziński, *Zabić tysiąc kobiet na tysiącletcie państwa polskiego. Władza (ludowa) i śmierć w filmie Janusza Kidawy „Anna” i wampir* [w:] *Między przymusem a akceptacją. Meandry władzy w literaturze i kulturze popularnej*, red. A. Gemra, K. Dominas, Wrocław 2014.

wciąż mordował, lecz także stała się swego rodzaju spektaklem już w momencie trwania procesu¹⁸. Wciąż obecny w środkach masowej komunikacji, które chętnie donosiły o szczegółach dotyczących oskarżonych i samych zbrodni, spektakl ów sprawił, że w zbiorowej świadomości i wyobraźni odbiorców na stałe zagościła figura seryjnego mordercy.

Ważny kontekst dla *Wściekłego* stanowią wspomniane i cytowane już publikacje Kępińskiego, które odegrały istotną rolę w popularyzowaniu problematyki psychiatrycznej w szerokich kręgach. Takie tytuły jak *Schizofrenia*, *Lęk czy Psychopatie* napisane zostały w przystępnym, popularnonaukowym stylu – autor unika w nich specjalistycznej terminologii, a jeśli ta się pojawia, to dba o jej należyte wyjaśnienie, właściwie zupełnie rezygnuje z aparatu naukowego, a jego wywód jest jasny i klarowny. Wszystko to sprawiło, że jego prace znane były również poza wąskim kręgiem fachowców. Dlatego też w bibliografii artykułów mu poświęconych, obok „Psychologii Wychowania” i „Przeglądu Lekarskiego”, można znaleźć także „Literaturę”, „Kulturę” czy „Tygodnik Powszechny”¹⁹. Świadectwem tej popularności jest zarówno pojawienie się nazwiska Kępińskiego we *Wściekłym*, jak i powoływanie się na niego w recenzji produkcji Załuskiego zamieszczonej w „Filmie” tuż po premierze²⁰. W obu przypadkach wiedzę o tym, kim jest Kępiński i co napisał, traktuje się jako oczywistą. Dlatego też można postawić tezę, że w związku z (pośmiertnymi w większości) publikacjami profesora, wydawanymi w latach 70. XX w., problem psychiki ludzkiej i jej rozmaitych wynaturzeń był obecny w masowej świadomości. We *Wściekłym* koncepcy zaczerpnięte z Kępińskiego pozwoliły zatem ukonkretnić omówioną powyżej figurę seryjnego mordercy.

Trzecią sprawą jest przejawiające się w rozmaitych produkcjach filmowych od początku dekady Gierka przekonanie o powszechności i banalności zbrodni. Zasadniczy zwrot, który dokonał się w rodzimych filmach kryminalnych tamtego okresu, polegał na odchodzeniu od typowych dla lat 60. XX w. narracji o zachodnich szpiegach i wyrafinowanych przestępcach na rzecz ukazywania przewinień codziennych i realistycznych. Znakomity przykład stanowi telewizyjne *Złote Koło* (reż. Stanisław Wohl, 1971), które zarazem łamało tabu, jakim było wówczas mówienie o przestępstwach seksualnych, i prezentowało, że klarowne podziały na dobro i zło w realnym świecie są niemożliwe do przeprowadzenia. W pełnej krasie tendencja ta uwidoczniła się w *Zapisie zbrod-*

18 Zob. P. Semczuk, *Czarna wołga. Kryminalna historia PRL*, współpr. V. Krasnowska-Sałustowicz, Kraków 2013, s. 161.

19 Zob. A. Kępiński, *op. cit.*, s. 362–363.

20 Zob. K. Kreutzinger, *Poprawka z psychologii*, „Film” 1980, nr 4, s. 9.

ni (1974) Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego, będącym fabularną rekonstrukcją prawdziwych morderstw, dokonanych przez dwóch nastolatków w okolicach Łodzi w r. 1972. Film kładzie bardzo silny nacisk na to, że zabójstwo jest dla bohaterów czymś zwykłym, niewzbudzającym emocji, a przy tym – że nikt tak naprawdę nie wie (i nie próbuje dociec), dlaczego do niego doszło. Obie te kwestie najlepiej podsumowuje wypowiedź jednego z bohaterów, który – zapytany przez dziennikarza o zabójstwo („Jak to się mogło stać?”) – odpowiada: „Każdemu mogło się zdarzyć”. Film sensacyjno-kryminalny, zwłaszcza ten rozpowszechniany w kinach, w latach 70. XX w. bardzo wyraźnie eksploruje więc wątek zbrodni niezrozumiałej i niewytłumaczalnej.

Jak wspominałem na początku artykułu, *Wściekły* wydawać się może filmem zaskakującym zarówno treściowo, jak i formalnie. Opowieść o mordercy strzelającym do przypadkowych ludzi nie pasuje do ugruntowanych narracji na temat polskiego kina lat 70. ubiegłego stulecia – czy to tych traktujących o filmie artystycznym i skupiających się tylko na Kinie Moralnego Niepokoju, czy to tych usiłujących opisywać ówczesne kino rozrywkowe, dostrzegając w produkcjach sensacyjno-kryminalnych głównie państwową propagandę. Dlatego też w ramach powyższej analizy postarałem się zaprezentować główne zasady konstrukcyjne filmu Załuskiego, unaocznic jego społeczno-kulturowe tło i bezpośrednie inspiracje. Umieszczony w takim kontekście, *Wściekły* nabiera bowiem dodatkowych znaczeń i przestaje być zaskakującym kuriozum, które trudno wyjaśnić, a okazuje się silnie i organicznie wręcz powiązany z czasami, w jakich powstawał.

- Carroll Noël, *Filozofia horroru, albo Paradoxy uczuć*, przeł., posł. M. Przylipiak, Gdańsk 2004.
- Dudziński Przemysław, Dudziński Robert, *Zabić tysiąc kobiet na tysiąclecie państwa polskiego. Władza (ludowa) i śmierć w filmie Janusza Kidawy „Anna” i wampir [w:] Między przymusem a akceptacją. Meandry władzy w literaturze i kulturze popularnej*, red. A. Gemra, K. Dominas, Wrocław 2014.
- Gemra Anna, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław 2008.
- Kreutzinger Krzysztof, *Poprawka z psychologii*, „Film” 1980, nr 4, s. 9.
- Kępiński Andrzej, *Lęk*, wyd. 2, Warszawa 1987.
- Raport o stanie komunikacji społecznej w Polsce. Sierpień 1980 – 13 grudnia 1981*, red. W. Pisarek, wpraw. J. Mikułowski Pomorski, Kraków 2007.
- Semczuk Przemysław, *Czarna wołga. Kryminalna historia PRL*, współpr. V. Krasnowska-Sałustowicz, Kraków 2013.
- Słabek Henryk, *O społecznej historii polski 1945–1989*, Warszawa 2009.
- Syska Rafał, *Thriller jako gatunek [w:] Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Kraków 2001.

Bibliografia