

GRAŻYNA STACHÓWNA  
Uniwersytet Jagielloński  
Kraków

## Bohaterowie polskiego kina

### Zaplątani w historię

Maciek Chelmicki, żołnierz AK

*Popiół i diament* (1958), reż. Andrzej Wajda

Zbigniew Cybulski

*Pierścionek z orłem w koronie* (1992), reż. Andrzej Wajda

Tomasz Konieczny (głos: Zbigniew Cybulski)

Maciek Chelmicki z pewnością ciągle jest najbardziej znanym polskim bohaterem filmowym, mimo że w ostatnich czasach próbowali przyćmić jego sławę inni idole, bliżsi współczesności i gustom młodych widzów. Jednak postać Maćka nadal zachowuje godną podziwu żywotność i świeżość. Urosła ona do rangi symbolu, w różny sposób interpretowanego.

Postać tę stworzył Jerzy Andrzejewski w powieści *Popiół i diament* (1948). Książka stała się obowiązkową lekturą szkolną i przez pół wieku narzucała młodym czytelnikom zafalszowany obraz rzeczywistości końca wojny, ówczesnych układów politycznych, nastrojów społecznych, a przede wszystkim postaw żołnierzy AK. W 1958 roku Wajda dokonał ekranizacji powieści, stworzył dzieło doskonale artystycznie, próbujące odkłamać – na ile to było możliwe w ówczesnych warunkach – literacki oryginał. Rolę Maćka zagrał w filmie trzydziestojednoletni Zbigniew Cybulski.

Maciek Chelmicki ma dwadzieścia pięć lat, należy do tak zwanego pokolenia Kolumbów (czyli urodzonych około roku 1920), jest żołnierzem AK, studiował na tajnym uniwersytecie, brał udział w różnych akcjach zbrojnych, walczył w powstaniu warszawskim. Choć to ostatni dzień wojny, Maciek nadal pozostaje związany ze swoją organizacją i dowódcami planującymi

dalszą walkę o niepodległą Polskę. Dostaje rozkaz zabicia Szczuki (Wacław Zastrzeżyński), wysokiego funkcjonariusza PPR-u. Mimo wahań i oporów, potęgujących się w związku z miłością do Krystyny Rozbickiej (Ewa Krzyżewska), chęcią zaprzestania walki i ułożenia sobie życia w nowej rzeczywistości, Maciek – wierny wojskowej przysiędze – wykonuje wyrok. Po akcji, w trakcie ucieczki, zostaje postrzelony przez wojskowy patrol. Umiera na wielkim śmietnisku.

Maciek jest reprezentantem tragicznego pokolenia AK, które w czasie wojny ofiarnie walczyło z Niemcami, a przez władze Peerelu zostało uznane za zdrajców i wrogów, co często kończyło się uwięzieniem lub nawet śmiercią. Andrzejewski, pisząc *Popiół i diament* w 1948 roku, chciał zlikwidować przepaść istniejącą między rządzącymi a społeczeństwem: skłonić władzę, by zaczęła ufać ludziom, nawet tym, którzy byli przeciw niej, oraz przekonać społeczeństwo, by przestało bać się nowej władzy. Wajda, realizując film w 1958 roku, po przemianach będących konsekwencją wydarzeń Października '56, miał na celu rehabilitację pokolenia AK, z którym sam się identyfikował. Maciek został więc wpisany w bohaterski mit polskiego romantyzmu: walki o wolność ojczyzny, podporządkowania Sprawie, rezygnacji z indywidualnych pragnień, ofiary z własnego życia. Równocześnie jednak, co najbardziej fascynujące, Maciek reprezentował także współczesnych młodych ludzi, pokolenie Października '56, które – jak pisze Tadeusz Lubelski – po raz kolejny straciło właśnie wiarę, że „coś da się zrobić w tym kraju” (Lubelski 1992, 175).

Początkowo Wajda chciał zmienić Cybulskiego w Maćka opisanego przez Andrzejewskiego w powieści: ciemny blondyn, wysmukły, ubrany w samodzielną marynarkę, bryczesy i długie buty. Tak wyglądali typowi „chlupcy z AK” w czasie wojny. Jednak – jak wspomina reżyser:

[Cybulski] przyszedł do tego filmu gotowy [...], ubrany [...] w pepegi – buty, które się wtedy [w 1958 roku!] nosiło – obcisłe dżinsy, zieloną kurtkę. Oczywiście mógłbym z nim walczyć, ale wiedziałem, że on być może lepiej rozumie to pokolenie niż ja (Wajda 2000, 121–122).

Oczywiście, nie pokolenie AK, ale pokolenie Października '56. Nie zapominajmy o jeszcze jednym szczególe charakteryzującym wygląd Maćka – ciemnych okularach, jakich nie nosiło się w 1945 roku. Ciemne okulary były atrybutem kolejnej generacji młodych Polaków, służyły do ukrycia oczu, przesłonięcia twarzy, podkreślały dystans, a nawet prowokację wobec otoczenia. Po premierze filmu ciemne okulary stały się znaczącym elementem

stroju, odwołaniem do filmu, roli i Cybulskiego jako pierwszego w Peerelu prawdziwego aktorskiego idola, ale równocześnie wyrażały określoną postawę i stosunek do otaczającej rzeczywistości.

Z postacią Maćka związany jest jeszcze jeden rekwizyt – broń. Maciek jest żołnierzem, od kilku lat walczy, strzela, zabija. Chyba lubi to robić, zawsze, gdy bierze broń do ręki, zmienia się: zapamiętałe strzela z niej do wrogów, traktuje jak fetysz, szuka jej na początku sceny miłosnej z Krystyną, z jej powodu ginie, gdyż próbuje uciec przed patrolem wojskowym, aby nie dać się z nią złapać. Wreszcie umiera od postrzału, czyli dokładnie tak, jak sam zabijał.

Maciek jest młodzieńcem pełnym uroku – grzywa ciemnych włosów, promienny uśmiech, wdzięk w zachowaniu, poczucie humoru, chłopięca skłonność do wygłupów. Jak zauważyła Alicja Helman, nawet sławna scena z zapalonymi lampkami spirytusu, symbolizującymi znicze nagrobne dla nieżyjących już kolegów z AK, rozegrana została przez niego w tonacji wielkiej zgrywy, w której dla uniknięcia patosu – tragizm miesza się z drwiną i szyderstwem. Dopiero narastające wątpliwości wobec rozkazu zabicia Szczuki, utrata wiary w dalszy sens walki i miłosne spotkanie z Krystyną sprawiają, że Maciek nagle dojrzeje i dorośnie, zaczyna odczuwać cierpienie i trwogę, przewidywać swoje tragiczne przeznaczenie. Żołnierski obowiązek, lojalność wobec organizacji i poczucie honoru organizowały odtąd jego życie, nie chce i nie potrafi ich nagle odrzucić. Tak więc wypełni rozkaz, zabije i sam zginie, bo: *Stać nas na to* – jak powiedział o swoim pokoleniu „chłopców z AK”.

Na wiele lat Maciek Chelmiński stał się dla polskich widzów postacią charyzmatyczną. W 1958 roku film wywołał szok, po serii papierowych bohaterów z czasów socrealizmu na kinowym ekranie pojawił się wreszcie ktoś wiarygodny i prawdziwy, kto stał się idealnym przedstawicielem losów pokolenia AK i uosabiał rozczarowanie pokolenia Października '56. Mijające lata oddaliły Maćka i jego dylematy od współczesnych widzów, jednak charyzma wpisana w tę postać oraz legenda niezwyklej kreacji Cybulskiego ciągle wydają się nieprzemijające. Marlena Dietrich napisała w swych wspomnieniach: „Wystarczy raz zobaczyć tę twarz z oczami ukrytymi za ciemnymi szklami [...], żeby go nigdy nie zapomnieć (Dietrich 1993, 132).

Gdy w 1992 roku Andrzej Wajda powrócił w *Pierścionku z orłem w koronie* do etosu „chłopców z AK”, zdecydował się na niezwykley zabieg. Zrealizował na nowo sławną scenę zapalania przez Maćka lampek spirytusu, obserwowaną przez młodych bohaterów nowego filmu. Nie skopiował z *Popiołu*

*i diamentu* legendarnej sceny, ale powtórzył ją z udziałem innego aktora. Na Maćka-Cybulskiego ucharakteryzowano Tomasza Koniecznego, dodano mu niepowtarzalny głos aktora. Ten autocytat miał symbolicznie łączyć dwa odległe światy, epokę filmowych bohaterów – rok 1945, oraz epokę widzów – rok 1993. Jednak zamiar się nie powiódł. Kontakt z jawnym falsyfikatem i nieudolność naśladownictwa brutalnie odarły Maćka z charyzmy, a Cybulskiego z legendy. Mítów się bowiem nie poprawia, po prostu się w nie wierzy.

A mit Maćka Chelmickiego żył własnym życiem i nabierał nowych znaczeń. Jego legendarny gest zapalania szklaneczek ze spirytusem był potem w różnych okolicznościach powtarzany przez kilku bohaterów w polskich filmach: *Wszystko na sprzedaż* (1968) Andrzeja Wajdy, *Kontrakt* (1980) Krzysztofa Zanussiego, *Chce mi się nyc* (1989) Jacka Skalskiego (Przylipiak 1996) oraz w węgierskim *Wielkim pokoleniu* (1986) Ferencza Andrása. Martin Scorsese, jak sam wyznał, założył Travisowi Bickle'owi (Robert De Niro) w *Taksówkarzu* (1976) „w kluczowej scenie rozterki” ciemne okulary na pamiętkę okularów Cybulskiego (Michalek 1976). Salman Rushdie w powieści *Ziemia pod jej stopami* utożsamiał Cybulskiego z Maćkiem Chelmickim, tworząc jedną ikonę polskiego patrioty:

Polski patriota Zbigniew Cybulski ginie na podwórku wśród powiewającej na sznurkach świeżo wypranej pościeli. Krew plami białe prześcieradło, które Cybulski przyciska do brzucha. Z rąk wypada mu poobijany blaszany kubelek; staje się symbolem ruchu oporu. Nie – czcigodnym świętym zabytkiem. Kapelusze z głów (Rushdie 2001, 313).

Nic dodać, kapelusze z głów...

### Prawdziwi twardziele

Andrzej Kmicic, chorąży orszański  
*Potop* (1974), reż. Jerzy Hoffman  
 Daniel Olbrychski

„Wielkiej fantazji kawaler, choć gorączka okrutny” (Sienkiewicz 1965, 15) – któż nie zna tej sławnej frazy z *Potopu* (1886) Henryka Sienkiewicza, charakteryzującej w tak doskonały i zabawny sposób głównego bohatera drugiej części trylogii, pana Andrzeja Kmicica, chorążego orszańskiego. Należał do ludzi, co to najpierw wpadają w gniew i w zapamiętaniu dokonują czynów okrutnych i niezgodnych z prawem, a ochłonąwszy, żalują i wyznaczają

sobie pokutę. Mówił o sobie: „Com ja winien, kiedy natura we mnie taka: gdy mnie gniew na kogo uchwyci, to bym go rozdarł, a gdy przejdzie, to bym zszyl” (Sienkiewicz 1965, 26). Sławny żołnierz, odważny do szaleństwa, ale zarazem lekkomyślny „swawolnik” i awanturnik, a nawet szkodliwy warchol, łatwo poddający się złym wpływom. Dopiero miłość do Oleńki Billewiczówny i chęć zdobycia jej ręki sprawiły, że Kmicic przeżył duchowy przełom i zdecydował się służyć sprawom ojczyzny, nękaną przez Szwedów (1655–1660). Omamiony przez księcia Janusza Radziwiłła wstąpił do jego wojska i służył wrogom. Pojął jednak swój błąd i odtąd pod przybranym nazwiskiem – Babini-cza – walczył po stronie polskiego króla Jana Kazimierza, dokonując wielu bohaterskich czynów. Został w pełni zrehabilitowany i odzyskał miłość Oleńki.

Sienkiewicz przydał powieściowemu Andrzejowi Kmicicowi pewnych cech osobowości prawdziwego chorążego orszańskiego Samuela Kmicica, który żył w XVII wieku, wykorzystał także niektóre fakty z jego biografii.

Niezwykłość postaci Andrzeja Kmicica polega na tym, że jest on bohaterem dwoistym: w gruncie rzeczy poczciwym człowiekiem, ale także hulaką i awanturnikiem, świetnym, ale nieszanującym dyscypliny wojskowej żołnierzem, człowiekiem zdolnym do czynów szlachetnych, ale również – okrutnych i krwawych. Za sprawą swej nieokielzanej natury i młodzieńczej naiwności dopuszcza się postępków haniebnych. Udaje mu się jednak odnaleźć drogę poprawy, odrodzić się moralnie, zmienić psychicznie, przeprowadzić udaną ekspiację, zdobyć szacunek ludzi, wdzięczność króla i miłość ukochanej dziewczyny. Zapewne dualizm Kmicica, charakteryzujący jego barwną osobowość, i – jak sądzą niektórzy – typowa dla polskiego temperamentu brawura sprawiły, że stał się jednym z najpopularniejszych bohaterów nie tylko trylogii, ale także całej polskiej literatury.

Gdy w 1971 roku Jerzy Hoffman ogłosił, że w filmowej adaptacji *Potopu* (1974) rolę Kmicica zagra Daniel Olbrychski, rozpetała się prawdziwa burza. Co ciekawe, zwykli widzowie, wypowiadający się na ten temat w plebiscycie „Ekranu” i „Magazynu Filmowego”, uznali go za idealnego odtwórcę postaci chorążego orszańskiego. Protestowali natomiast niektórzy dziennikarze, udowadniając z zajądlą pasją, że aktor, który już wcześniej zagrał Azję w *Panu Wołodyjowskim* (1969), nie może teraz odtwarzać innej postaci w adaptacji *Potopu* oraz że Daniel Olbrychski w ogóle nie nadaje się do roli Kmicica.

A czy to już u nas nie ma innego, poza Olbrychskim, młodego, pełnego temperamentu, sprawnego fizycznie i utalentowanego aktora? (Grzelecki 1971b).

Nie bardzo, prawdę mówiąc, rozumiem wyniki plebiscytu pism filmowych [...] i skłonny jestem przypuścić, że zaszła może jakaś pomyłka w obliczaniu głosów bądź ich czytelnicy są jakąś specjalną frakcją społeczną (Czapliński 1971).

Także więc przyszedli widzowie filmu – tym razem stanowiący „zdrowy głos ogółu” – zaczęli manifestować w listach słanych do redakcji pism niechęć do Daniela Olbrychskiego i niezadowolenie z obsadowej decyzji Jerzego Hoffmana: „Azja – Kmicicem [...], przeżyliśmy szok [...], nie pójdziemy na *Potop*” (Grzelecki 1971a).

Daniel Olbrychski twierdzi:

Nie mam wątpliwości, że kampania była sterowana. [...] Nagonka najpierw rozpełtała się w prasie. [...] Teraz [publiczność] usiłowała zmieszać mnie z błotem. [...] Wymyślano mi [w listach] od Żydów, pederastów, od najgorszych... Łzono mnie, wyśmiewano, poniżano. Wsadzano mi w drzwi kartki z pogózkami. Ostrzegano, że jeśli odważę się zagrać Kmicica, to będę miał wybite wszystkie szyby w samochodzie. [...] Zupełnie niepojęta psychoza (Olbrychski 1992).

Jerzy Hoffman dodaje:

Nagonka i na Daniela, i na mnie była absolutnie sterowana. [...] Kampania w prasie była wręcz ohydna. Używano chwytów poniżej pasa. Zupelna wolnoamerykanka (Olbrychski 1992).

Pisał wielce zde gustowany Konrad Eberhardt:

Nie bardzo rozumiem [...], gdyby Olbrychski był grubym, obleśnym karlem, pozbawionym wszelkiego temperamentu (i talentu) [...], ale dlaczego świetny, biegły warsztatowo, obdarzony rozległą kulturą aktor ma być zaprzeczeniem naszego wyobrażenia postaci Kmicica? Gdzie są owe wymaginowane zastępy równych mu dorobkiem, sprawnością, inteligencją młodych aktorów? Podobno nie sposób ich zliczyć; może, ale dlaczego nie padło dotąd ani jedno nazwisko? [...] Takim zaś aktorem jest właśnie Olbrychski (Eberhardt 1982, 290).

Natomiast Janusz Głowacki w dowcipnym felietonie ośmieszył po prostu argumenty przeciwników aktora:

[Olbrychski] mały, czarny, ma brodę i się garbi, nawet na palcach jest niższy od małego rycerza i nie ma wyższych studiów artystycznych [...], niech sobie nieuk gra duńskiego Hamleta, ale nie naszego Jędrka Kmicica (Głowacki 1971, 12).

Po premierze *Potopu* okazało się, że rację miał reżyser Jerzy Hoffman – Daniel Olbrychski okazał się znakomitym odtwórcą roli Andrzeja Kmicica. Był przystojny i zawadiacki, awanturniczy i heroiczny, okrutny i liryczny, pełen temperamentu, świetnie jeździł konno i władał szablą. Znakomicie przedstawił duchowy przełom, jaki dokonuje się w Kmicicu, który z lekko-myślnego, pyszałkowatego i okrutnego swawolnika zamienia się w szlacheckiego obrońcę ojczyzny, prawego obywatela i mądrego człowieka.

W 1999 roku Daniel Olbrychski zagrał w ekranizacji *Ogniem i mieczem* rolę Tuhaj-beja, ojca Azji. Jest jedynym aktorem, który wystąpił we wszystkich częściach filmowej trylogii Hoffmana.

## Chłopaki z sąsiedztwa

Henryk Kwinto, muzyk i kasiarz

*Vabank* (1981); *Vabank II, czyli riposta*, reż. Juliusz Machulski

Jan Machulski

Francuskie wyrażenie *va banque!* oznacza w grach hazardowych stawkę równą całemu zebranemu bankowi, a w przenośni: iść na całego, niech się dzieje, co chce! Tytuł filmu oddaje jego temat, rodzaj intrygi i działanie bohaterów. Jednak hasło *va banque!* mogło też być dewizą Juliusza Machulskiego, dwudziestopięcioletniego reżysera i scenarzysty zarazem, który za ten właśnie film uzyskał nagrodę za debiut na festiwalu filmowym w Gdyni w gorącym roku 1981. Premiera odbyła się już w stanie wojennym 1 marca 1982 roku.

W *Vabanku* Machulski przygotował dla głównego bohatera Henryka Kwinty – *pierwszego kasiarza Rzeczypospolitej*, wyjątkowo efektowne *entrée*. Pojawia się dopiero po upływie prawie siedmiu minut od rozpoczęcia filmu, pierwsze zaś słowa: *Dlaczego szczęśliwie?* – wypowiada po upływie kolejnych dziesięciu. Tymczasem na ekranie wiele się dzieje: niezwykle zabawny napad na sklep jubilerski w wykonaniu dwóch młodych ludzi, Nuty (Krzysztof Kiersznowski) i Moksa (Jacek Chmielnik), podstępne zabójstwo – wypchnięcie z okna Tadeusza Rychlińskiego (Tadeusz Proć), wejście Gustawa Kramera (Leonard Pietraszak) do skarbcza w jego banku. Skonsternowani widzowie nie potrafią jeszcze połączyć ze sobą tych wszystkich wątków

i postaci, nie wiedzą, które z przedstawionych zdarzeń będzie ważniejsze dla rozwoju fabuły, a które mniej ważne, który z bohaterów jest dobry, a który zły.

Wreszcie w połowie siódmej minuty projekcji (wraz z początkiem czołówki, a ściślej, wraz z jej pierwszym napisem: Jan Machulski) na ekranie pojawia się starszy mężczyzna opuszczający więzienie, który natychmiast przykuwa wzrok i uwagę widzów, nabierających pewności, że to on będzie głównym bohaterem filmu. Kwinto na razie w ogóle się nie odzywa, ale w naturalny sposób zajmuje centralną pozycję w świecie przedstawionym na ekranie, wszystkie sprawy zaczynają się z nim łączyć, a przede wszystkim natychmiast, jak na prawdziwego herosa przystało, zdobywa podziw, uznanie i sympatię widzów.

Przez jakiś czas Kwinto utrzymuje, że jest najzwyczajszym człowiekiem pod słońcem: *Czy ja wyglądam na kasiarza? Jestem muzykiem* – że nie ma w nim nic wyjątkowego, że jest tylko starszym panem, który w więzieniu odbywał karę za *bigamie*. Uwierzą mu jedynie Nuta i Moks, dwaj *szopenfeldziarze*, naiwni debiutanci w złodziejskim fachu. Widzowie są od nich mądrzejsi, błędnie rozpoznają w skromnym trębaczku wyjątkowość charyzmatycznego bohatera filmowego.

Henryk Kwinto ma około pięćdziesięciu pięciu lat, jest postawnym mężczyzną, ma przerzedzone i wysoko podgolone siwe włosy, mroczną twarz człowieka po przejściach, pionową bliznę na lewym policzku biegnącą w dół od zewnętrznego kącika oka, nosi mały wąsik. Kiedy jest zakłopotany, robi charakterystyczny grymas – najpierw drga mu lekko kącik ust, po czym slychać cichutkie mlaśnięcie. Lubi być dobrze ubrany, gdy tylko zdobywa pieniądze, natychmiast kupuje elegancki garnitur, płaszcz, kapelusz, rękawiczki i łaskę z ostrzem w środku. Zachowuje się z powściągliwością angielskiego dżentelmena i prawie w ogóle się nie uśmiecha. Dopiero po jakimś czasie odkrywamy, że Kwinto jest człowiekiem pogodnym, obdarzonym poczuciem humoru, że ma dużo wdzięku i ciepłego uroku.

Nie tylko zawód czyni z Kwinty kogoś wyjątkowego – bohater jest najślawniejszym złodziejem w II Rzeczypospolitej (akcja filmu dzieje się w 1934 roku), rabuje banki, otwierając kasy pancerne bez użycia narzędzi, *tylko na słuch*. Ma także w sobie siłę, powagę i szlachetność. Motywy kolejnego napadu – zemsta za śmierć przyjaciela, chęć ukarania winnego, niesienia pomocy oszukany przez Kramera oraz zrezygnowanie z zysku dla siebie – rozgrzeszają go z przestępczej działalności, zaś udowodnienie mistrzostwa w zawodzie kasiarza budzi podziw widzów.

Postać Henryka Kwinty wyrasta z podwójnej tradycji: bohaterów, którzy wyróżniają się jakimiś specjalnymi cechami, wyraźnie górują nad otoczeniem

i decydują się na podjęcie ryzykownych, a czasem niezgodnych z prawem działań dla dobra innych ludzi lub w celu ukarania winnych oraz romantycznych dżentelmenów włamywaczy w typie francuskiego Arsena Lupina, bohatera powieści i opowiadań Maurice'a Leblanca, czy polskiego Szpicbródki, postaci autentycznej, zmitologizowanej w legendzie, także filmowej – *Hallo, Szpicbródka, czyli ostatni występ króla kasiarzy* (1978), wirtuozów w swym zawodzie, inteligentnych, odważnych, pełnych fantazji, niezwykle eleganckich, którzy okradają tylko ludzi bardzo bogatych i unikają rozlewu krwi.

Kwinto jest mistrzem wśród kasiarzy, ale po sześciu latach więzienia pragnie się ustatkować i zerwać z ryzykownym zawodem. Dlatego wybacza Kramerowi zdradę – mimo że on to umożliwił policji złapanie Henryka podczas napadu – i bierze od niego pieniądze. Jednak oszustwa, jakich Kramer bezkarnie dopuszcza się w swoim banku oraz zabójstwo Tadeusza Rychnińskiego, przyjaciela Kwinty domagają się kary. W dodatku Kramer prowokuje Kwintę, rozgłaszając chępliwie, że jego banku nie da się okraść, gdyż jest doskonale zabezpieczony. *Ucho od śledźnia* – mówi wyzywająco. Kwinto staje więc do walki z Kramerem ze względów etycznych (winny przestępstwa musi zostać ukarany), a także z powodu osobistej rywalizacji (pragnie potwierdzić swoją zawodową klasę, udowodnić, że potrafi wejść do każdego banku, nawet najlepiej strzeżonego i otworzyć kasę). Chce również upokorzyć Kramera, dlatego uprzedza go o przygotowywanym przez siebie napadzie, odsyłając przyjęte wcześniej pieniądze, aby – jak mówi – *bardziej bolalo*.

Brawurowy napad na bank Kramera Kwinto organizuje razem z Duńczykiem (Witold Pyrkosz), swoim starym druhem, specjalistą od blokowania systemów alarmowych oraz Nutą i Moksem, dla których staje się szefem i mistrzem. Ale to nie wszystko. Misternie zaplanowana intryga kieruje podejrzenia o rabunek na Kramera, w wyniku czego zostaje on aresztowany. Kiedy policja odwozi Kramera do więzienia, pod bramą stoi elegancko ubrany Kwinto, zasłonięty gazetą i delikatnie dotyka ucha, sygnalizując aresztowanemu swoje zwycięstwo.

Podczas świętowania sukcesu ryzykownego przedsięwzięcia Kwinto mówi do Nuty i Mokska, udzielając im ostatniej lekcji: *Zamiast kraść jako dyrektor, fabrykant, sekretarz czy inny prezes, lepiej już kraść par excellence jako złodziej. Tak jest chyba uczciwiej*. A na pytanie Nuty, dlaczego *zrobił tyle banków*, odpowiada: *Tak naprawdę? Powód był zamsze ten sam... Bo tam były pieniądze*.

Jak przystało na bohatera, który musi spełnić jakąś misję, Kwinto jest mężczyzną samotnym. Gdy wychodzi z więzienia, udaje się do domu, ale jego żona jest już związana z kimś innym, jak się później okaże, prokurato-

rem. Kwinto nie czyni jej żadnych wyrzutów. Po prostu w milczeniu zabiera swoje pieniądze schowane w nodze od krzesła i oddaje klucze. Życzliwością otacza Martę (Ewa Szykulska), wdowę po Tadeuszu Rychlińskim, lecz to tylko współczucie i szacunek dla żony tragicznie zmarłego przyjaciela.

Rolę Henryka Kwinty zagrał ojciec reżysera, Jan Machulski, znakomity aktor teatralny i filmowy, który kojarzył się dotąd widzom z postaciami ludzi młodych, urodziwych, łagodnych i subtelnych – *Ostatni dzień lata* (1958), *Sublokator* (1966), *Lalka* (1968), *Album polski* (1970). Zmiana warunków zewnętrznych aktora, przemyślana charakteryzacja, ponure, chłodne spojrzenie i brak promiennego uśmiechu (*Tylko się nie uśmiechaj!* – stale upominał na planie syn reżyser ojca aktora) sprawiły, że na ekranie pojawił się ktoś zupełnie nowy, ciekawy, niezwykły. Jan Machulski mówił:

Rola Kwinty okazała się dla mnie dlatego tak trudna, że tak daleka od mojej swobody bycia w roli, od mojego utrwalonego wizerunku, ode mnie samego. Stała się więc wielkim zaskoczeniem nawet dla mnie, a coś dopiero dla ludzi, którzy zupełnie się nie spodziewali, nie wierzyli, że mogą być też taki... (Machulski 1985).

*Vabank* jest komedią o pastiszowym charakterze. Juliusz Machulski nawiązuje w nim do stworzonego przez kino mitu lat trzydziestych ubiegłego wieku, czyli do radosnych czasów przedwojennych, znanych z polskich filmów komediowych. Dominowała w nich optymistyczna wizja świata, staroświecka elegancja, wyraziści bohaterowie, prostota filmowego stylu. W swym debiutanckim filmie Machulski odwołał się jednak także do innego wzoru, jakim było *Żądło* (1973) George'a Roya Hilla, filmu o wyrafinowanej intrydze, zrealizowanego w stylu retro, z podobną motywacją działań podobnych bohaterów.

Wielki sukces artystyczny i frekwencyjny *Vabanku* sprawił, że została narysowana jego druga część, *Vabank II, czyli riposta* (1984), w której Kramer, po udanej ucieczce z więzienia, próbuje zemścić się na Kwincie. Sławny kasiarz jest już na emeryturze, związał się z Martą i opiekuje się jej córeczką, hoduje warzywa i dla przyjemności grywa na trąbce. Jednak bezpardonowy atak Kramera, który nie cofa się przed morderstwem i kidnappingiem, sprawia, że Kwinto kolejny raz, korzystając z pomocy nieocenionego Duńczyka oraz Nuty i Moksa, aranżuje brawurową intrygę, mającą na celu wystrychnięcie Kramera na dudka. Nie muszę dodawać, że wszystko znakomicie się udaje. Powodzenie intrydze zapewniło wykorzystanie możliwości kina, a ściślej –

przeniesienie wyposażenia atelier, scenograficznych rekwizytów do realnego świata. Kramer daje się oszukać, bo wierzy w rzeczywistość, która zostaje specjalnie dla niego wykreowana za pomocą filmowych środków. Jego finałowy okrzyk: *Poczekaj, Kwinto! To jeszcze nie koniec!*, zapowiada powrót obu rywalizujących bohaterów na ekrany kin w trzeciej części cyklu.

Niestety kolejny film już nie powstał, jednak w 2002 roku Kwinto i Duńczyk pojawili się znowu, tym razem na ekranach telewizorów, w bardzo zabawnej reklamie funduszu emerytalnego. Dwaj najsławniejsi polscy rabusie kinowi z humorem i wdziękiem zapewniali widzów, że są najzupełniej spokojni o swoją emeryturę strzeżoną w bezpiecznych sejfach szwajcarskiego banku. Ciekawe, jak zareagowałby na tę reklamę Henryk Kwinto, gdyby był nieco młodszy.

## Prawdziwi twardziele

Franz Maurer, porucznik

*Psy* (1992); *Psy II. Ostatnia krew* (1994), reż. Władysław Pasikowski

Bogusław Linda

Już pierwsze ujęcie z udziałem porucznika Franciszka Maurera, byłego pracownika peerelowskich służb specjalnych, robi na widzach wielkie wrażenie. Siedzi on na środku pustej sali leniwie rozparty na krześle, pali papierosa, z którego popiół strząsa do postawionej na podłodze popielniczki. Jest ubrany w ciemną marynarkę, nie nosi krawata, a jego biała koszula ma przy zapięciu jakiś lekko błyszczący wzorek. Swoboda stroju i pozy wydaje się jeszcze bardziej podkreślać cechującą go nonszalancję. Wyzywającym tonem odpowiada na pytania zadawane mu przez surową komisję weryfikującą byłych pracowników służb specjalnych odchodzącego w przeszłość komunistycznego systemu. Maurer ma za sobą studia prawnicze ukończone z wyróżnieniem, ponad dziesięć lat służby w *resorcie*, małżeństwo z córką byłego wiceministra spraw wewnętrznych, trzydzieści jeden nagan, osiemnaście pochwał (dwie na wniosek ministra Rosyjskiej Republiki Federacyjnej), trzy wycofane dyscyplinarne zwolnienia ze służby i niezwykle strzał oddany z dwustu dwudziestu metrów w skroń kapitana Nowakowskiego, który w 1980 roku próbował założyć wolne związki zawodowe, ale zabił też żonę i groził zepchnięciem córki z dachu.

Porucznik Maurer nie komentuje informacji odczytywanych z jego dokumentów, z wielką pewnością siebie odpowiada na zadawane pytania, nie zabiega o przychylność komisji, zupełnie nie interesuje go wrażenie, jakie wywiera – agenta służb specjalnych o kontrowersyjnej przeszłości; wiernego

„psa”, świetnie wyszkolonego i sprawdzonego w zawodzie, który bez wahania wykona każdy rozkaz przełożonych.

Dopiero wyznaczenie na temat kapitana Nowakowskiego rozbija opowiadanie Maurera: „Studiowaliśmy razem prawo. Witek... kapitan Nowakowski był moim... kolegą moim był”. Znika nonszalancja, w twarzy i oczach „psa” pojawia się napięcie ujawniające nieprzemijającą traumę tego tragicznego wydarzenia.

Był rok 1992, trzy lata po wielkiej zmianie polityczno-ekonomicznej, jaka nastąpiła w Polsce w 1989 roku. Kino dopiero szukało sposobu, by o niej opowiedzieć, publiczność, szczególnie młoda, czekała na dzieło, które trafnie opisywałoby nową rzeczywistość, i na bohatera pasującego do nowych czasów. Zupełnie nieoczekiwanie takim dziełem stały się *Psy* Władysława Pasikowskiego, które przedstawiły sytuację w kraju z punktu widzenia policjantów i gangsterów oraz wylansowały charyzmatyczną postać Franza Maurera. Popularność filmu przekroczyła najśmielsze oczekiwania, widzowie masowo zapełniali sale kinowe, reagowali spontanicznymi oklaskami na niektóre sceny, uczyli się na pamięć filmowych dialogów. Uznanie dla *Psów* i uwielbienie dla Maurera wzbudziło popłoch wśród obserwatorów polskiego kina, podjęto więc próby racjonalnego wyjaśnienia niespodziewanego powodzenia filmu oraz jego bohatera, pomniejszono przy tym sukces Pasikowskiego.

Krytycy łatwo odkryli źródło inspiracji reżysera. Było oczywiste, że film jest świetnie zrealizowaną kalką amerykańskich filmów policyjnych, w których przedstawia się ponurą rzeczywistość, zwalczających się policjantów i gangsterów – podobnych do siebie twardych facetów, którzy z jednakową wprawą posługują się przemocą – oraz piękne i złe kobiety. Dominuje w nich błyskotliwy scenariusz, szybka akcja i dynamiczny montaż. Pasikowskiemu udało się jednak wpisać w ten uniwersalny model filmowy polskie realia, przykrą wiedzę o III Rzeczypospolitej początków lat dziewięćdziesiątych i frustrację widzów spowodowane nagłą transformacją ustrojową. Wzburzona krytyka nazwała *Psy* i pozostałe filmy wyrosłe z ich inspiracji nurtem bandyckim – *Miasto prywatne* (1993), *Balanga* (1993), *Młode wilki* (1995), *Młode wilki 1/2* (1998), *Sara* (1997), *Nocne graffiti* (1997), *Demony wojny według Goi* (1998), *Prawo ojca* (2000), *Reich* (2001) (Przylipiak, Szyłak 1999, 178–187).

Podobny los spotkał postać Franza Maurera. Bohater, co prawda, był wzorowany na amerykańskich policjantach, którzy walczą z przestępcami przy użyciu nie zawsze praworządnych metod, ale równocześnie należał do świata byłych ubeków, agentów służb specjalnych z czasów Peerelu pozytywnie zweryfikowanych w 1989 roku i zatrudnionych w policji kryminalnej.

Agenci, których pozostawiono w „firmie”, próbowali udowodnić, że nadają się nie tylko do zwalczania bezbronnej opozycji, ci, których zwolniono z pracy, organizowali gangi przestępcze. Byli koledzy stawali naprzeciw siebie z bronią w ręku.

Kim jest porucznik Franz Maurer? To dojrzały mężczyzna około czterdziestki o szczupłej sylwetce komandosa, wysoko podgolonych krótkich włosach, charakterystycznej twarzy człowieka po przejściach – pogłębione rysy i worki pod oczami, młodzieżowe ubrania: dżinsowe spodnie, skórzana kurtka z kolorowymi naszywkami, wojskowy pas, ciężkie buty, broń w kaburze pod pachą. Nonszalancki, twardy, wewnętrznie skupiony, zawsze gotowy do ataku lub obrony, siła jego potencjalnej agresji jest stale widoczna w ruchach i zachowaniu. Dużo pije. Bywa okrutny – potrafi sprawnie i profesjonalnie zabijać. Jest zawsze lojalny wobec przyjaciół. Nie ma zaufania do kobiet, kiedyś został przez jedną z nich zdradzony, głęboko zraniony, a może nawet upokorzony, dlatego pogardza kobietami i traktuje je lekceważąco. W gruncie rzeczy pod maską twardziela i *macho* ukrywa się zmęczony, smutny i cierpiący mężczyzna, który jest też sentymentalny i czasem potrafi to okazać (por. Arcimowicz 2003, 129–132).

Maurera charakteryzuje – co rzadkie w polskim kinie – używany przez niego język. Mówi krótko, gdy trzeba – bardzo dosadnie. Jak utrzymuje Tomasz Lisowski, badacz języka *Psów* (Lisowski 1997, 238), Franz jest człowiekiem refleksyjnym, ma świadomość zakończenia pewnego etapu w swoim życiu prywatnym – rozpad małżeństwa, i zawodowym – zlikwidowanie pelerowskich służb specjalnych. Próbuje odnaleźć się w nowych warunkach – praca w policji kryminalnej, miłość do Angeli, zemsta za zabitych kolegów, wymierzenie sprawiedliwości. W sposób znaczący wyraża się to na przykład poprzez przesunięcie orzeczenia na ostatnie miejsce w zdaniach: *Kapitan Nowakowski... kolegą moim był; Porządek tu robisz; Bo to zła kobieta była; Jezzu, ale ty piękna jesteś*. A także przez używanie ekspresyjnych powiedzeń, które wyjątkowo trafnie określają skomplikowaną sytuację Maurera – zyskały one wielką popularność wśród widzów i weszły do języka potocznego: *Nie chce mi się z tobą gadać; My, psy, musimy trzymać się razem; Ktoś rodzi się księdzem, ktoś kurwą, a ktoś inny złodziejem. Czasem ma to dobre strony, bo się można poznać; Mnie zamieć na osobną stertę; Ja jestem nikim, wyrwam tylko chwasty; Więc nie mów mi, kurwa, nic o zabijaniu, bo coś o tym wiem*.

Mimo złych doświadczeń życiowych Maurer obdarza jednak zaufaniem dwoje ludzi: Ola – wieloletniego przyjaciela *ze służby* i Angelę – młodziutką dziewczynę, w której się zakochuje. Oboje zdradzają go perfidnie: Olo „wy-

stawia” Franza gangsterom, Angela odchodzi do Ola zwabiona jego „brudnymi” pieniędzmi. Maurer musi więc zmierzyć się z klęską w życiu prywatnym, a także zawodowym – wyrzucony z policji, na własną rękę wymierza sprawiedliwość, jak mówi: *W imię zasad*. Ten były ubecki „pies” uznaje bowiem pewne zasady, których gotów jest bronić z narażeniem własnego życia. Streszczają się one w jednym słowie: lojalność. W sferze prywatnej objawia się ona wiernością w przyjaźni i miłości, a w zawodowej – wypełnianiem podjętych zobowiązań. Karząc zdradę, Maurer zabija Ola i nie wybacza Angeli. Broniąc reputacji „psów”, rozprawia się z byłymi agentami, którzy zostali gangsterami. Po wszystkim chce popełnić samobójstwo, które nie udaje mu się tylko z tego powodu, że w jego broni zabrakło już naboju. Franz będzie więc w więzieniu pokutował za swe czyny.

Nie ulega wątpliwości, że Franz Maurer wystylizowany został na hollywoodzkiego *losera* – zmęczonego, cynicznego twardziela, skrętnie ukrywającego wrażliwość i sentymentalizm, skazanego na klęskę – w typie prywatnego detektywa Philipa Marlowe’a (*Wielki sen*, 1946) czy Sama Spade’a (*Sokół maltański*, 1941), gangstera Noodlesa (*Dawno temu w Ameryce*, 1983), Carlita Brigante (*Życie Carlita*, 1994), Ace’a Rothsteina (*Kasyno*, 1995), policjantów w *Serpico* (1973) i Martina Riggsa (*Zabójcza broń*, 1987). Zastanawiające jest więc to, że dla brytyjskiego filmoznawcy Michaela Stevensona postać Franza stanowi kontynuację typowo polskich bohaterów, granych wcześniej przez Zbigniewa Cybulskiego i Daniela Olbrychskiego, których cechowały przekonanie o konieczności podejmowania trudnych zadań, jakie narzuca Historia, i głęboka pewność, że te działania muszą zakończyć się klęską (Stevenson 2001, 164–165).

Młodemu pokoleniu odbiorców zmęczonych „etosem” i „styropianem”, a więc martyrologią i kombatanctwem okresu „Solidarności”, Franz Maurer, były ubek, wcale nie kojarzył się źle, wprost przeciwnie. Był ucieleśnieniem dojrzałego, z pozoru cynicznego, twardego faceta, który potrafi zarówno sprawnie się bronić, jak i atakować, manifestować dystans wobec nowej rzeczywistości i pogardę dla *chmastów*, lecz zachowywać przy tym ujmującą wrażliwość i poczucie zasad. Maurer stał się idolem młodych widzów, gdyż wyraził ich niepokój wobec rzeczywistości – wrogiej i skorumpowanej, frustrację z powodu nowych reguł postępowania zaczynających dominować w życiu społecznym, ujawnił obłudę instytucji i polityków oraz ucieleśnił nowy w polskim kinie typ męskości – agresywny i zdobywca, brutalny i okrutny, ale także lojalny i opiekuńczy.

Rolę Franza Maurera zagrał Bogusław Linda i to on swym talentem, silną osobowością, magnetycznym seksapilem, sławnym „wilczym uśmiechem”

i aktorską brawurą zapewnił Maurerowi wyjątkową pozycję w polskim kinie. Krytycy filmowi twierdzili zgodnie, acz z wyraźną niechęcią, że Linda umieścił swego bohatera w panteonie polskich postaci charyzmatycznych obok Maćka Chelmiczkiego i Andrzeja Kmicica – mimo wszystkich dzielących ich różnic (Lubelski 1994; Tabęcki 1994; Stachówna 1997).

W filmie *Psy II. Ostatnia krew* Franz Maurer po czterech latach zostaje wypuszczony z więzienia. Dołącza do bandy polsko-rosyjskich gangsterów przemycających broń do Serbii. Znowu ma kłopoty z niewierną kochanką Nadią i nielojalnymi kompanami. Udaje mu się jednak wykorzystać sytuację, zdobyć dla siebie dużą sumę pieniędzy i opuścić Polskę. Na wyraźne żądanie publiczności Maurer nie został zabity w finale filmu (jak wcześniej podobno planował Pasikowski). Po wielkiej strzelaninie, niemal groteskowej w swym przerysowaniu, Franz wyjeżdża do jakiegoś odległego kraju, gdzie odziany w poncho, pędzi sielski żywot w chacie nad brzegiem morza. Przystępca działalność Maurera i niefortunne zakończenie filmu zanegowały, niestety, stworzony w *Psach* nowy wzorzec polskiego bohatera, podważyły także związaną z nim ideologię, w którą widzowie zaczęli już wierzyć.

Teksty pochodzą z książki Grażyny Stachówny *Władcy wyobraźni. Sławni bohaterowie filmowi*. Kraków 2006. Zostały przedrukowane za zgodą Autorki oraz Wydawnictwa „Znak”.

## Literatura

- Arcimowicz K., 2003, *Obraz mężczyzny w polskich mediach. Prawda, fałsz, stereotyp*, Gdańsk.
- Czapliński J., 1971, *Kłopoty z Panem Andrzejem*, „Express Wieczorny”, nr 126.
- Dietrich M., 1993, *Jestem po to, aby kochać mnie. Wspomnienia*, tłum. Borg E., Przybyłowska M., Warszawa.
- Eberhardt K., 1982, *Czy bronić widzów przed Olbrychskim?*, w: Eberhardt K., *O polskich filmach*, red. Koniczek R., Warszawa.
- Głowacki J., 1971, *Od tyłu*, „Kultura”, nr 24.
- Grzelecki S., 1971a, *Awantura rodzinna*, „Życie Warszawy”, nr 123.
- Grzelecki S., 1971b, *Konterfekt pana Andrzeja*, „Życie Warszawy”, nr 113.
- Lisowski T., 1997, „Psy” szczerkają. *O języku „Psów” Władysława Pasikowskiego*, w: Hendrykowski M., red., *Poloniści o filmie*, Poznań.
- Lubelski T., 1992, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, Kraków.
- Lubelski T., 1994, *Bogie, na jakiego zastaliśmy*, „Kino”, nr 7–8.
- Machulski J., 1985, *Otwarcie na zmiany*, wywiad I. Łepkowskiej, „Film”, nr 45.
- Michalek B., 1976, *Notatki z Hollywood*, „Kino”, nr 8.
- Olbrychski D., 1992, *Anioły wokół głowy*, Warszawa.
- Przyłipiak M., 1996, *Było kiedy tyłu fajnych chłopców i dziewcząt?*, „Kino”, nr 3.
- Przyłipiak M., Szyłak J., 1999, *Kino najnowsze*, Kraków.

- Rushdie S., 2001, *Ziemia pod jej stopami*, tłum. Byrdak W., Poznań.
- Sienkiewicz H., 1965, *Potop*, Warszawa, t. 1.
- Stachówna G., 1997, *Bogusław Linda – nasz współczesny*, „Dialog”, nr 2.
- Stevenson M., 2001, „Nie chce mi się z tobą gadać”: konstrukcje męskości w polskim kinie po roku 1989, w: Oleksy E.H., Ostrowska E., red., *Gender – film – media*, Kraków.
- Tabęcki J., 1994, *Bogusław Linda: ostatni syn X Muzy*, „Iluzjon”, nr 3–4.
- Wajda A., 2000, *Kino i reszta świata*, Kraków.

**Grażyna Stachówna**, profesor w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego, historyk filmu, prowadzi badania związane z historią filmu powszechnego oraz polskiego, interesuje się kulturą popularną. Autorka m.in. dwu książek o twórczości Romana Polańskiego i dwu o melodramatach filmowych. Jest wielbicielek kina indyjskiego, ostatnio ukazała się pod jej redakcją naukową książka *Nie tylko Bollywood* (Ha!art 2009).

### Lords of Imagination: Famous Screen Protagonists (reprints)

In her book *Lords of Imagination: Lead Characters in Polish Film*, from which we quote extensive fragments, the author refers to the screen protagonists who live on in our imagination. The author shows how they embody viewers' dreams, desires and hopes. In successive chapters, the lineage of characters and hilarious anecdotes about characters and actors can be found. For this issue we reprinted fragments concerning Maciek Chelmiecki (*Diamond and Ashes*), Andrzej Kmicic (*Deluge*), Henryk Kwinto (*Vabank* and *Vabank II*), and Franz Mauer (*Dogs* and *Dogs II*).