

„Kwartalnik Filmowy” nr 111 (2020)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.404>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Robert Dudziński
Uniwersytet Wrocławski
<https://orcid.org/0000-0002-8387-4314>

Z zimną krwią. Doświadczeniowy wymiar *Zapisu zbrodni* Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego

Słowa kluczowe:
Andrzej Trzosa-
-Rastawiecki;
filmy o prawdziwych
przestępstwach;
afektywność odbiory

Abstrakt

Przedmiotem artykułu jest film *Zapis zbrodni* (reż. Andrzej Trzosa-Rastawiecki, 1974), którego scenariusz bazował na prawdziwej historii Konstantego Federa i Janusza Dębińskiego – w 1972 r. zamordowali oni w celach rabunkowych dwóch przypadkowych mężczyzn. Autor stara się opisać konstruowaną przez reżysera sytuację komunikacyjną oraz afektywne i emocjonalne oddziaływanie filmu na odbiorcę. W tym celu analizie zostały poddane: zastosowany w *Zapisie zbrodni* model narracji, sylwetki głównych bohaterów oraz zmysłowy i cielesny wymiar filmu. Bliższe przyjrzenie się tym aspektom dzieła Trzosa-Rastawieckiego pozwala zauważyć, że przedstawiony w filmie obraz zbrodni wymyka się potocznym wzorcom myślenia regulującym nasze postrzeganie młodocianych przestępców. Tym samym *Zapis zbrodni* nie oferuje prostej odpowiedzi na pytanie „dlaczego doszło do morderstwa?”. Zamiast tego film mnoży kolejne pytania, dając widzom emocjonalny impuls do uważnego przyjrzenia się całej sprawie i ponownego jej przemyślenia. Trzosa-Rastawiecki sygnalizuje bowiem, że personalny, moralny i społeczny wymiar historii dwóch nastoletnich morderców jest zdecydowanie bardziej złożony, niż mogłoby się nam w pierwszej chwili wydawać.

W 1974 r. na łamach „Przekroju”, w rubryce *Listy o filmie* ukazała się przygotowana przez Lucjana Kydryńskiego recenzja *Zapisu zbrodni*, wchodzącego wówczas na ekrany drugiego filmu fabularnego Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego. Krytyk, bardzo wysoko oceniwszy produkcję, pisał: *Trzos-Rastawiecki nie zamierzał fascynować nas kryminalną zagadką: szło mu o przedstawienie zbrodni jako zjawiska społecznego, socjologicznego. Rozbudował sprawę środowiska młodych bandytów, pokazał ich w gronie kolegów, przyjaciół, naszkicował ich stosunki rodzinne: wszystko po to, aby wykludować wstrząsającą prawdę: zbrodni dokonali młodzi ludzie, jakich krąży po naszych miastach i miasteczkach tysiące... Nie było w nich nic specyficznego, nic co determinowałoby choćby w pewnym stopniu ich czyny. (...) Kiedy z „Zapisu zbrodni” wylania się prawda, przechodzi nas dreszcz – jest to bowiem prawda przerażająca. I to właśnie jest chyba głównym celem filmu: poruszyć, wstrząsnąć, ostrzec...¹*

Warto zauważyć, że we fragmencie tym język intelektu łączy się z językiem uczuć i afektów. Autor, pisząc o społecznym i środowiskowym tle nakreślonym przez reżysera, przynajmniej jednocześnie, że seansowi filmowemu towarzyszyły burzliwe uczucia i somatyczne doznania. Podobne uwagi o emocjonalnym charakterze odbioru filmu Trzosa-Rastawieckiego można znaleźć także w opublikowanej w „Życiu Literackim” recenzji Marii Malatyńskiej: *Suche i jakby beznamiętne rejestrowanie „dni zbrodni” potwierdzone jest nawet typowym warsztatem dokumentalnym: użyciem ruchomej kamery, naturalnymi wnętrzami, nieznanymi twarzami aktorów. Wydaje się, że chodzi wyłącznie o rzetelne zanotowanie faktów. A tymczasem w owych szybko montowanych drobnych obserwacjach, w zanotowanych przez kamerę twarzach przestępców, i tych, którzy przestępcami w każdej chwili mogą się stać, w uchwyconych przez mikrofon dialogach, przecież nie oryginalnych, lecz pisanych specjalnie dla filmu, tkwi tak ogromny ładunek społecznej troski, że dzieło przestaje być wyłącznie dokumentacją. Staje się jednym z tych filmów, które potrafią obudzić w widzu moralny niepokój. (...) W pewnym momencie reporter pyta w filmie, dlaczego właśnie ten nie wyróżniający się niczym chłopak popełnił zbrodnię? I jeden z kolegów odpowiada: „Każdemu mogło się to zdarzyć”. Każdemu? Przerażenie budzi to, że ów sondaż społeczny zapuszczony jest w środowisko, jak się wydaje, przypadkowe, „pierwsze z brzegu”, wcale nie przestępcze. (...) Film jest utworem wywołującym głęboką refleksję i niepokój. A przecież w sensie warsztatowym jest to surowy i oszczędny w środkach formalnych quasi-reportaż, w którym próżno by szukać jakichkolwiek pretensji do syntezy społecznej, do mówienia więcej, niż mówią same fakty².*

Piszący o *Zapisie zbrodni* recenzenci zazwyczaj nie rozwijali tego wątku doświadczeniowego, ale raczej wchodzili w rolę interpretatorów pochyłających się nad intelektualną zawartością filmu. Usiłowali zatem opisać, w jaki sposób Trzos-Rastawiecki odmalował środowisko ludzi młodych, jaką postawił diagnozę społeczną, jaka – wedle przyjętej przez reżysera perspektywy – mogła być geneza ukazywanych na ekranie morderstw. Niemniej próby wyartykułowania towarzyszących seansowi emocji i uczuć powinny zwrócić uwagę, świadczą one bowiem o istotnym, komunikacyjnym wymiarze filmu. Znamienne w tym kontekście pozostają słowa, którymi swoją recenzję *Zapisu zbrodni* podsumował Zygmunt Kałużyński: *Z końcem filmu, zbrodnia pozostaje tak samo niejasna jak była na początku, ale czy możemy ją zrozumieć, jeżeli sami sprawcy nie bardzo siebie rozumieją? Nie, przepraszam, nie da się powiedzieć, że przestępstwo pozostało „tak samo” niejasne po owym filmie: nie próbuje on nam tłumaczyć na siłę, a jednak dowiadujemy się, zrozumienie logiczne będzie może wciąż trudne, ale obecnie więcej „czujemy”, zbliżyliśmy się. Nie oznacza to po-*

blażania, nie oznacza uczestnictwa, ale nie oznacza też wzruszenia ramion: po obejrzeniu „Zapisu”, zdajemy sobie sprawę, czym jest w Polsce podobna zbrodnia bez porównania bardziej, niż kiedy czytaliśmy w gazecie opis przestępstwa wyglądającego na absurdalne. Teraz zetknęliśmy się: to właśnie jest funkcja kina³.

Krytyk zauważa, że siła *Zapisu zbrodni* nie tkwi w logicznie ustrukturyzowanym wywodzie, że nie chodzi tutaj o racjonalne, intelektualne wyjaśnienie genezy zbrodni. Aby opisać ten wyjątkowy wymiar filmu Trzosa-Rastawieckiego, publicysta „Polityki” sięga po charakterystyczną cielesną metaforę – po seansie czujemy prawdę o morderstwie, zbliżyliśmy się do niej i zetknęliśmy się z nią. *Zapis zbrodni* oddziałuje zatem na odbiorcę w pewnym przedracjonalnym, przedinterpretacyjnym wymiarze, kształtując stosunek widza do przedstawionej na ekranie historii. Warto pójść za sugestią Kałużyńskiego i zapytać o to, w jaki sposób *Zapis zbrodni* pozwala nam „poczuć” opowiadaną historię i dlaczego ten film wywołuje silne reakcje afektywne i emocjonalne⁴.

W odpowiedzi na tak postawione pytania mogą pomóc te analityczne koncepcje, które znoszą ugruntowany w zachodniej tradycji myślowej sztywny podział na umysł i ciało. Odrzucające tę opozycję teorie filmoznawcze dowartościowują pozarozumowe, cielesne, afektywne i emocjonalne składniki doświadczenia kinematograficznego, wskazując, że łączą się one z procesami poznawczymi i interpretacyjnymi. Jak wskazywał Bogusław Skowronek, takie ujęcie problemu odbioru dzieła filmowego wymaga interdyscyplinarnego podejścia: *W kontekście opisu mechanizmów odbioru filmu ich najlepszym wyjaśnieniem jest, w mojej opinii, przymierze nowych koncepcji filmoznawczych (teorii zmysłowego odbioru filmu T. Elsaessera i M. Hagenera, teorii cielesnego odbicia V. Sobchack, teorii kina haptycznego L. U. Marks), elastycznie pojmowanego kognitywizmu (koncepcji ucieleśnionego umysłu), psychologii poznawczej (teorii emocji epistemicznych) oraz filozofii pragmatyzmu (kategorii doświadczenia skojarzonej z antropologiczną koncepcją funkcjonowania w rzeczywistości poprzez „praktyki”)*⁵.

Skowronek postuluje twórczą syntezę różnorodnych nurtów analitycznych, uważając, że tylko w ten sposób można trafnie uchwycić i opisać mechanizmy odbioru dzieła filmowego. Metodologicznie eklektyczne podejście pozwala bowiem na oświetlenie różnych aspektów wielowymiarowego, ale niepodzielnego doświadczenia kinematograficznego⁶.

Przyjąwszy taki teoretyczny punkt wyjścia, w dalszej części artykułu chciałbym określić, w jaki sposób *Zapis zbrodni* konstruuje kinową sytuację komunikacyjną i jak modeluje doświadczenie kinematograficzne. Skupię się przede wszystkim na kilku wybranych kwestiach: na zaprezentowanym w filmie obrazie zbrodni; na filmowej narracji; na kreacji głównych bohaterów; na zmysłowym oddziaływaniu dzieła Trzosa-Rastawieckiego i na problemie widza przyglądającego się aktowi przemocy. Omówienie tych pięciu problemów pozwoli na lepsze scharakteryzowanie i zrozumienie kinowego doświadczenia, którego ślady zostały zarejestrowane w cytowanych wyżej recenzjach.

Prawdziwe morderstwo i jego filmowy obraz

Kanwą scenariusza omawianego filmu była prawdziwa historia. 14 września 1972 r. przy drodze nieopodal podłódzkiego Konstakowic znaleziono samochód, a w nim ciało zastrzelonego taksówkarza. Morderstwa dokonało dwóch

nastolatków: 19-letni Janusz Dębiński i niespełna 18-letni Konstanty Feder (do napadu doszło nieco ponad miesiąc przed osiągnięciem przez niego pełnoletności). Zbrodnia miała tło rabunkowe, jednak łup nie zadowolił młodzieńców. Liczyli na kilkaset złotych i samochód, tymczasem przy ofierze znaleźli kilkakrotnie mniejszą kwotę, a pojazd musieli porzucić w lesie. W związku z tym jeszcze tego samego dnia dokonali kolejnej zbrodni. W Fabianowie (koło Ostrowa Wielkopolskiego) napadli na stojący w ustronnym miejscu dom. Tam zastrzelili gospodarza, sterroryzowali bronią jego żonę i ukradli nieco pieniędzy oraz kosztowności⁷. Później przez kilka dni podróżowali po Polsce, próbując uniknąć rozpoznania i aresztowania, być może liczyli na to, że uda im się przekroczyć granicę. Dębińskiego zatrzymano 21 września⁸, zaś Federa – tydzień później⁹. W 1973 r. pierwszy został skazany na 25 lat więzienia, a drugi – na karę śmierci.

Przeglądając materiały prasowe dotyczące zbrodni popełnionej przez Dębińskiego i Federa, łatwo można zauważyć, że w publicznym dyskursie funkcjonowały dwie strategie opisywania i wyjaśniania okoliczności i genezy podwójnego morderstwa. Przede wszystkim zwracano uwagę na czynniki środowiskowe, które ukształtowały obu zabójców – na rodzinę, w której się wychowywali, i lokalną społeczność, w której żyli. Często podkreślano, iż sprawcy wywodzą się z rozbitych, dysfunkcyjnych rodzin, gdzie rodzice nie wykazywali należytej troski o dzieci, ojcowie nadużywali alkoholu itd.

Narracja taka ułatwiała racjonalizację postępowania obu zabójców, była też spójna z przyjętymi poglądami na genezę przestępczości wśród młodzieży. Już kilkanaście lat wcześniej słynny dokument *Uwaga, chuligani!* (1955) Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórczewskiego zwracał uwagę na to, że patologie życia rodzinnego sprzyjają łamaniu prawa przez młodych ludzi. Z kolei w 1963 r. Jerzy Ziarnik wyreżyserował film dokumentalny *Rodzice*, w którym pokazano fragmenty kilku rozpraw toczących się przed sądem dla nieletnich. W centrum zainteresowania twórców znaleźli się jednak nie oskarżeni, ale ich składający zeznania krewni. Reżyser skupił się na kompromitujących wypowiedziach rodziców i prawnych opiekunów, mimowiednie ujawniających, jak bardzo nie obchodzi ich los własnych podopiecznych¹⁰. Dziesięć lat później redaktor „Dziennika Łódzkiego” w analogiczny sposób relacjonował proces Federa i Dębińskiego. W jednym ze sprawozdań z procesu czytamy:

Miarą zainteresowania ojca synami była odpowiedź na pytanie sądu: czy syn powtarzał klasę?

– Nie – odpowiedział.

Janusz Dębiński powtarzał szóstą klasę...¹¹

Film *Uwaga, chuligani!* sygnalizował jeszcze jeden problem tkwiący u źródeł przestępczości małoletnich, a mianowicie brak atrakcyjnej oferty kulturalnej, która mogłaby właściwie ukierunkować aktywność i energię młodych ludzi. Ten trop pojawił się w artykule Wiesława Skoczylasa, nauczyciela młodszego z zabójców. Pedagog także wskazywał problemy rodzinne Federa. Rozważania te rozszerzył jednak o obserwacje socjologiczne, zauważając, że miasto, w którym dorastali obaj zabójcy, nie miało zbyt wiele do zaproponowania młodym ludziom. Słaba oferta oświatowa i kulturalna sprzyjała rozwojowi przestępczości¹².

Jednocześnie jednak w artykułach odnoszących się do sprawy Federa i Dębińskiego można znaleźć także inny model wyjaśniania całej historii. Niekiedy od-

malowywano bowiem obu sprawców jako jednostki skrajnie i patologicznie zdegenerowane, zafascynowane złem i od początku predestynowane do popełnienia morderstwa. Od wczesnego dzieciństwa mieli oni bowiem zdradzać objawy sadyzmu i braku empatii: *Dokonanie obu zbrodni było konsekwencją ich postępowania i postawy. Obaj czuli wyraźny wstręt do normalnego życia. Mogli pracować, woleli kraść, mogli się uczyć, woleli zabijać. Snuli urojone projekty wyjazdu za granicę. Nic w tym dziwnego, każdy młody człowiek marzy o podróżach. Ale nie kosztem cudzego życia. Dębiński, cyniczny i okrutny sadysta, wprawia się od małego dziecka w torturach i zabijaniu. Najpierw oczywiście zwierząt. Kolekcjonuje i konstruuje broń, marzy o zabijaniu, chce zostać bohaterem negatywnym, imponuje mu życie przestępcy, mordercy, rysuje godła hitlerowskie, wkleja swoją fotkę do „Mein Kampf”, książki wzgardzonej przez cały cywilizowany świat. Feder reprezentuje podobną psychopatyczną mentalność¹³.*

Według Karola Badziaka, autora tych słów, czynniki środowiskowe oczywiście ukształtowały sprawców, niemniej obaj byli po prostu osobnikami o skrzywionej psychice. Mimo że mogli żyć inaczej, woleli zostać przestępcami. Dlatego też, jak stwierdza dziennikarz w zakończeniu swojego sprawozdania: *Musiato dla nich zabraknąć miejsca w społeczeństwie¹⁴.*

W obu przypadkach mamy do czynienia z próbami racjonalnego i obiektywizującego wyjaśnienia genezy zbrodni. Dziennikarze próbują ująć dramatyczne wydarzenia w dobrze znane kategorie, jednocześnie rysując wyraźne granice między społeczeństwem a wypchniętymi na jego margines zbrodniarzami.

Tymczasem Trzos-Rastawiecki rezygnuje z podobnych eksplikujących narracji. Napięte, toksyczne relacje jednego z zabójców z ojcem zostają w filmie jedynie zasygnalizowane w kilku niejednoznacznych i nieoczywistych scenach. Brak też partii, które unaoczniałyby sadyistyczne skłonności młodzieńców czy ich fascynację hitleryzmem. O przeszłości bohaterów i o kierujących nimi motywach w ogóle niewiele możemy powiedzieć. Fakt, że reżyser zrezygnował z konwencjonalnego psychologicznego umotywowania zbrodni, został dostrzeżony przez krytykę. Jerzy Niecikowski, pisząc o kinowych obrazach agresji, zauważył, że *Zapis zbrodni* przedstawia morderców w sposób zdecydowanie bardziej poruszający niż podejmujący podobną tematykę film *Z zimną krwią* (*In Cold Blood*, reż. Richard Brooks, USA 1967): *W jednym i w drugim wypadku mamy do czynienia ze zbrodnią całkowicie „irracjonalną”, tu i tam w grę wchodzi szczegółowa rekonstrukcja rzeczywistych wydarzeń. Ale też pierwszy film (a wcześniej, oczywiście, książka Capote’a) stara się znaleźć psychologiczne korzenie morderstwa, drugi natomiast ogranicza się do rejestracji faktów. (...) Otóż „Zapis zbrodni” jest utworem bardziej nowoczesnym, to znaczy dobrze go rozumiemy, godzimy się z nim, przystajemy na brak dociekliwości psychologicznej reżysera, podczas gdy w filmie poprzednim wszystkie aluzje do kalectwa, uczuciowej frustracji i nieszczęśliwego dzieciństwa jako przyczyn zbrodni zdają się nam klepaniem psychologicznych frazesów. Innymi słowy, dziś gotowi jesteśmy akceptować tego rodzaju dzieła, które demonstrować agresywność bez żadnych komentarzy, a nawet więcej – psychosocjologiczne próby wyjaśniania agresji zaczynamy traktować jako przelewanie z pustego w próżne – no wiadomo, kogoś w dzieciństwie ojciec bił pasem, więc ma psychologiczne powody, żeby mordować, komuś zaś kupował każdą zabawkę, więc z tej przyczyny morduje z równym uzasadnieniem¹⁵.*

W opublikowanym w „Kinie” wywiadzie Trzos-Rastawiecki wyraźnie zaznaczył, że nie próbował wyjaśniać, jak doszło do zbrodni, jakie były jej przyczyny

i motywacje. Reżyser przyznawał, iż wedle pierwotnego założenia film miał nosić tytuł *Dlaczego?* – jednak ekipa zrezygnowała z tej koncepcji, nie chcąc sugerować widzom, że otrzymają proste wyjaśnienie zagadkowych morderstw. *Tymczasem* – konkludował Trzos-Rastawiecki – *sam film jest w pewnym sensie pytajnikiem*¹⁶. Reżyser świadomie dystansuje się zatem od prób racjonalnego, dyskursywnego, intelektualnego wyjaśnienia całej sprawy, wskazania zrozumiałych motywów i przyczyn postępowania sprawców. Zasadne zatem wydają się pytania: jakie spojrzenie na tę sprawę proponuje widzom Trzos-Rastawiecki, jaki układ komunikacyjny film konstruuje i jaką rolę przypisuje w tym układzie widzowi?

Krytycy, którzy opisywali *Zapis zbrodni*, zazwyczaj wskazywali, że styl Trzosa-Rastawieckiego jest chłodny, obiektywny, bliski dokumentalnej rejestracji. Sam twórca częściowo dystansował się od tych sądów, podkreślając, że w wypadku tego filmu mówić możemy co najwyżej o pewnych pozorach obiektywnego spojrzenia. W istocie bowiem, jak podkreślał twórca, emocje odgrywają tu równie istotną rolę jak przedstawienie konkretnych faktów: *Robiąc film społeczny o problemach, które ludzie znają z prasy bądź z autopsji, jestem zmuszony do dyscypliny i dystansu. Ingerencja reżysera nie może być zbyt widoczna, a tym samym jego emocjonalny stosunek powinien schodzić na plan drugi. Widz nie może mieć wątpliwości, że jest uczestnikiem zdarzeń. To jego emocje są ważne, nie moje, a ja staram się dać mu obraz świata, który zna, który jest jego. Najmniejszy błąd i tracimy kontakt z widownią. Broni nas przed tym narzucony chłód, obiektywizm, dystans. Są to tylko pozory. Sam fakt, że podjęliśmy ten temat, świadczy o zaangażowaniu, a więc o emocjonalnym stosunku. Jeżeli mówiła Pani na wstępie, że film jest wstrząsający, to właśnie z racji tego pozornego obiektywizmu. Nie epatujemy widza zbrodnią, unikamy szokujących scen z głową konia w łóżku. Wstrząs jest tu efektem pokazania zabójstwa w taki sposób, w jaki – odczuwają je sprawcy; jako nic szczególnie ważnego, incydent bez znaczenia*¹⁷.

Trzos-Rastawiecki bardzo wyraźnie podkreślał, jak istotną rolę w procesie komunikacji filmowej pełnią emocje. Zaangażowanie emocjonalne sprawia, że twórca w ogóle interesuje się jakimś tematem; emocje są też nieodłączną częścią doświadczenia odbiorczego. Wreszcie film ma przedstawiać odczucia sprawców prawdziwego morderstwa, które kształtują tym samym obraz ekranowej zbrodni. Nie da się opowiedzieć tej historii bez uwzględnienia roli emocji. Takie twórcze założenie będzie wpływać determinująco także na aspekt narracyjny filmu Trzosa-Rastawieckiego.

Narracja *Zapisu zbrodni*

Na fabułę omawianego filmu składają się dwa równoległe wątki. Pierwszy opowiada o sprawcach: Kazku Reduskim (filmowy odpowiednik Federa) i Bogdanie Wronie (filmowy odpowiednik Dębińskiego), którzy po dokonaniu obu zabójstw próbują uniknąć schwytania przez milicję. Drugi natomiast traktuje o grupie ich znajomych i rówieśników (Zenku, Stefanie, Mietku i Władku), do których stopniowo docierają kolejne informacje na temat czynów kolegów. Na drugim i trzecim planie pojawia się również rodzina Reduskiego: jego młodszy brat, Rysiek, oraz rodzice.

Historia dwóch morderców, którzy po dokonaniu podwójnego zabójstwa uciekają przed milicją, mogłaby oczywiście posłużyć za kanwę sensacyjnej, kla-

sycznie skonstruowanej fabuły. Tymczasem realizowany przez *Zapis zbrodni* model filmowego opowiadania ma wyraźnie modernistyczną proveniencję¹⁸. W cytowanym wyżej wywiadzie Trzos-Rastawiecki deklaruje, że fabularna anegdota nie jest najważniejsza w jego produkcji, a zatem obrona przez twórców strategia narracyjna zakłada konsekwentną dedramatyzację akcji filmu. Kompozycja *Zapisu zbrodni* ma charakter otwarty. Opowieść zaczyna się tuż przed zabójstwem taksówkarza, a pierwsze wypowiedziane przez jednego z głównych bohaterów słowa dotyczą kupna naboju. Decyzja o morderstwie już zapadła, a zbrodniczy plan został opracowany, nie znamy jednak motywacji obu mężczyzn. Pytanie, dlaczego zdecydowali się na tak okrutny czyn, będzie widzowi towarzyszyć przez cały seans i pozostanie bez odpowiedzi. Akcję wieńczy bowiem antyklmaks – w otwartym zakończeniu oglądamy przesłuchania bohaterów oraz wizję lokalną na miejscu drugiego morderstwa. Finał filmu nie wyjaśnia motywacji sprawców i nie dopowiada też ich dalszych losów.

Również na poziomie mikrostruktury narracyjnej kompozycja bywa fragmentaryczna i niepełna. Za przykład mogą posłużyć dwie sceny, w których obserwujemy, jak bohaterowie uciekają przed czymś w popłochu. Nie widzimy jednak, co ich przstraszyło, nie wiemy nawet, czy coś im realnie zagraża. Ostatecznie nie otrzymujemy też odpowiedzi na te pytania. Oba fragmenty zostały zatem pozbawione zawiązania i rozwiązania akcji. Tym samym nawet wydarzenia o sporym potencjalnie sensacyjnym nie wywołują napięcia, zamiast tego wprowadzają raczej pewną nerwowość, dezorientują i konfundują odbiorcę.

Trzos-Rastawiecki rezygnuje również z respektowania ściślej, przyczynowo-skutkowej logiki rozwoju akcji. Jak wskazywał Jerzy Płażewski, poszczególne składające się na sjużet sceny przedstawiają wydarzenia mało istotne z punktu widzenia samej fabuły, elipsy eliminują natomiast wiele partii kluczowych dla dramaturgii utworu¹⁹. Słuchamy długich, często błahych rozmów między bohaterami, których niejasne wypowiedzi są przedzielone interwałami ciszy. Obserwujemy, jak kilku młodych mężczyzn dyskutuje, w jaki sposób zachowywać się na komisji wojskowej; jak Reduski cieszy się nowo kupionym radiem lub jak po wypiciu wódki popisuje się przed kolegą. Jednocześnie kluczowa dla całej historii scena drugiego napadu kończy się w momencie zastrzelenia ofiary. Gdy mężczyzna ginie, napastnicy wbiegają do domu i następuje cięcie. Nie widzimy ani tego, jak sprawcy terroryzują pozostałych mieszkańców i ich okradają, ani też jak uciekają z miejsca zbrodni.

Równie często – na co także zwracał uwagę Płażewski – narracja filmowa wykorzystuje przyzwyczajenia odbiorcze widza, sugerując jakiś nagły zwrot akcji tylko po to, by następnie zawieść te oczekiwania. Za przykład może posłużyć scena, w której Reduski kupuje radio. Gdy ekspedient wychodzi na zaplecze, przymyka drzwi i sięga po telefon, sądzimy, że rozpoznał on w kliencie poszukiwanego zabójcę i chce powiadomić milicję. Przez chwilę obserwujemy zdenerwowanego Reduskiego, po czym następuje cięcie. W następnej scenie obaj młodzi zabójcy spotykają się na jakiejś polanie, a z zachowania ekspedienta nie wynikają żadne konsekwencje dramaturgiczne.

Również sceny aresztowania obu sprawców zrealizowano w taki sposób, aby były pozbawione konwencjonalnie rozumianego suspensu. Do ujęcia Wrony dochodzi właściwie przypadkiem, nie wiąże się ono z żadną zasadzką, z żadną

dramatyczną ucieczką czy starciem. Fizyczna konfrontacja z milicjantem przypomina raczej chaotyczną szamotaninę, a cięcie montażowe sprawia, że nie możemy nawet obserwować walki do końca. Z kolei głodny i wyziębiony Reduski ostatecznie sam oddaje się w ręce funkcjonariuszy.

W analogiczny sposób rozwijany jest wątek Zenka, Stefana, Mietka i Władka. Bohaterowie włóczą się po ulicach swojego miasteczka, stoją na chodnikach, przesiadują pod budką z piwem, przyglądają się wystawom sklepowym. Ich codzienność wydaje się przede wszystkim dojmująco nudna i szara, zastygła w stuporze. W tej rzeczywistości prowincjonalnego miasteczka głośna historia dwóch morderstw staje się jedną z nielicznych atrakcji urozmaicających dzień powszedni. Można się bowiem pogapić na holowany przez milicjantów samochód zamordowanego taksówkarza lub na przejeżdżający przez miasto kondukt pogrzebowy. Pomiędzy młodymi bohaterami rodzą się wprawdzie konflikty ambijonalne, w ich wypowiedziach pojawia się również obawa przed milicją, jednak wątki te nie zostają rozwinięte, brak im też wyrazistej konkluzji. Morderstwa, śledztwo, dramatyczne doniesienia o losach zatrzymanych chłopaków – wszystko to rozpuszcza się w magmie codzienności i monotonii.

Trzos-Rastawiecki zrezygnował również z innej fundamentalnej dla klasycznego modelu opowiadania filmowego zasady konstrukcyjnej, a mianowicie z psychologicznego umotywowania rozwoju fabuły. Narracja *Zapisu zbrodni* charakteryzuje się niską zawartością informatywną – strategię tę Płażewski trafnie określił mianem behawioralnej²⁰. Widz obserwuje jedynie skrupulatnie zarejestrowane przez kamerę enigmatyczne, oszczędne i wieloznaczne zachowania oraz reakcje bohaterów. Dialogi są zaś albo pełne przemilczeń i niedopowiedzeń, albo zmieniają się w beładną i nieporadną gadaninę. Na podstawie tych sygnałów trudno zrekonstruować życie wewnętrzne oraz motywacje postaci, nie sposób więc wskazać, co sprawiło, że Reduski i Wrona zdecydowali się na popełnienie morderstwa. Gdy w scenach przesłuchań milicjanci wprost pytają zatrzymanych o kierujące nimi motywy, odpowiedzi okazują się niespójne, wewnętrznie sprzeczne i błahe. Nawet bezpośredni komentarz bohaterów opowiadających o swoich motywacjach niewiele więc wyjaśnia.

Rezygnacja z fundamentalnych dla klasycznej narracji filmowej zasad sprawia, że przez cały seans odbiorcy towarzyszy pewien niepokój. Widz nie może się zaangażować w śledzenie wartkiej intrygi kryminalno-sensacyjnej, jest też pozbawiony czytelnych wskazówek pozwalających zrozumieć i ocenić bohaterów oraz ich postępowanie. Zerwanie z dobrze znanymi konwencjami opowiadania kinematograficznego sprawia, że między filmem a odbiorcą (a także między odbiorcą a bohaterami) powstaje nieusuwalna bariera poznawcza. Rodzi to niepokój, dezorientację i dyskomfort²¹.

Analizując narrację *Zapisu zbrodni*, warto postawić również pytanie o perspektywę, z której poznajemy tę historię. Narrator nigdy nie ujawnia się tu w sposób bezpośredni, zaś tytuł sugeruje, że film jest bezosobowym i obiektywnym „zapisem”. Jakie jednak miejsce dla odbiorcy projektuje ten zapis? W jaki sposób widz może doświadczyć tego, co się wydarzyło? Czyje emocje i afekty są na niego projektowane?

Wskazówką pozwalającą częściowo odpowiedzieć na te pytania jest kłamra kompozycyjna filmu. Obraz rozpoczyna i zamyka ta sama scena, której nie sposób

przyporządkować do któregośkolwiek z wątków tworzących fabułę *Zapisu zbrodni*. Scena składa się z kilku ujęć POV. Najpierw widzimy pogrążone w półmroku, niemal puste korytarze więzienne omiatane okiem kamery. We fragmencie tym ujęcia połączono cięciami skokowymi (*jump cut*), dlatego montaż jest rwany i nieciągły. Po kolejnym cięciu kamera przenosi się na podwórko więzienne i przesuwa po pomoście, pokazując (nadal w ujęciu POV) kilka ogrodzonych spacerniaków, po których dwójkami chodzą ubrani w drelichy więźniowie. Widok ten sprawia surrealistyczne wrażenie. Po identycznych, małych, szarych placach chodzą w kółko, tym samym powolnym krokiem, identycznie ubrane ludzkie sylwetki. Po kolejnym cięciu kamera przenosi się przed więzienie i najpierw przygląda się monumentalnym murom z wyszczerbionej czerwonej cegły, a potem spogląda prosto w oślepiające, pomarańczowe słońce, sprawiając, że niemal nie da się patrzeć na ekran. Od pierwszego ujęcia dźwięki diegetyczne zostały wyciszone, słyszymy tylko ogłuszającą muzykę instrumentalną. W finale filmu sekwencja ta została nieco skrócona. Kamera krąży najpierw po więziennych korytarzach, po czym na ekranie pojawia się napis: *Był to zapis zbrodni, którą popełniono w rzeczywistości.*

Tych kilka enigmatycznych ujęć nie przynosi żadnych informacji fabularnych i pozostaje bez związku z akcją filmu. Fragment ten oddziałuje jednak na widza afektywnie, zmuszając go do ucieleśnienia uczucia niepokoju i dezorientacji. Odbiorca nie wie, z czyjej perspektywy spogląda na więzienie, dzięki zastosowanym środkom formalnym czuje jednak, że wkroczył w świat obcy i niezrozumiały, wywołujący dyskomfort i strach. Można uznać, że ta sekwencja filmu sygnalizuje pozycję, z której widzowie będą poznawali historię dwóch zabójstw. Jest to perspektywa zewnętrznego obserwatora, który może się wyłącznie przyglądać zachowaniom morderców, obserwować ich reakcje i rozmowy. Widz spogląda więc na nich tak, jak kamera na więźniów krążących po spacerniaku, czyli z dystansu. Jednocześnie jednak dystans nie oznacza obojętności. To, czego doświadcza anonimowy fokalizator w sekwencji więziennej, ma na niego ogromny wpływ afektywny i emocjonalny. Stąd ewokowane uczucie niepokoju i rozedrgania, które powracać będzie przez cały film. Narracja *Zapisu zbrodni* jest zatem prowadzona z perspektywy kogoś, kto poznał całą sprawę, nadal jednak nie może jej pojąć. Ten dyskomfort poznawczy i dezorientacja zostają ucieleśnione przez widza.

Amoralność i przeciętność zbrodniarzy

Analizując afektywny i emocjonalny wymiar *Zapisu zbrodni*, warto zastanowić się także nad tym, w jaki sposób nakreślono w filmie sylwetki dwóch młodych morderców. Krytycy w swoich recenzjach często podkreślali, że po seansie widz wyjdzie z kina z przekonaniem, iż postępowanie obu zabójców było absolutnie bezsensowne. Nie da się bowiem znaleźć dla niego żadnej logicznej motywacji. Reduski i Wrona najpierw decydują się na zabicie przypadkowego taksówkarza, licząc jedynie, że zdobędą jego całonocny zarobek i samochód, którym pojedą nad morze. (Dodajmy, że przesłuchiwany Reduski sam przyznaje, że mieli nadzieję na zdobycie najwyższej kilkuset złotych. Dopytywany dalej przez funkcjonariusza odpowiada, że za taką kwotę na wybrzeżu mogli się utrzymać najwyższej przez dwa, trzy dni, a w fabryce, w której pracował, zarabiał miesięcznie ponad dwa razy więcej). W rzeczywistości nawet tych planów nie udaje im się zrealizować, gdyż bo-

haterowie znajdują w taksówce zaledwie pięćdziesiąt złotych, a pojazd szybko grzęźnie w piachu na leśnej drodze.

Od tego momentu postępowanie sprawców staje się już niemal zupełnie przypadkowe. Dokonują kolejnego morderstwa, błąkają się bez celu, wydają skradzione pieniądze, próbują nieudolnie zmylić pogoń, wreszcie z głodu kradną jedzenie. W sprawach doraźnych bohaterowie niekiedy kierują się logiką (na ofiarę wybierają taksówkarza po nocnej zmianie, licząc na większy łup; Wrona farbuje włosy, aby zmienić wygląd itd.), jednak nie myślą o konsekwencjach swoich działań w dłuższej perspektywie czasowej. Widz szybko zauważa, że tak naprawdę nie mają oni żadnego pomysłu na to, co mieliby dalej zrobić i do czego ma ich ta ucieczka doprowadzić. Nic dziwnego, że w pewnym momencie Kazek chce po prostu wrócić do bunkra, w którym młodzież w ich miasteczku spotykała się w wolnym czasie. Oddramatyzowana narracja pogłębia wrażenie, że postępowanie młodych mężczyzn jest bezcelowe, a cała historia – absurdalna.

Sportretowani w ten sposób bohaterowie budzą w odbiorcy uczucie strachu nie tylko dlatego, że dopuszczają się mordu, lecz także dlatego, że są absolutnie nieprzewidywalni. Antoni Kepiński w pracy poświęconej lękowi wskazywał, że boimy się człowieka, którego postępowania nie sposób wyjaśnić za pomocą swobodnego rachunku prawdopodobieństwa, wypracowywanego na bazie codziennych doświadczeń i kontaktów z innymi ludźmi²². Postępowania głównych bohaterów *Zapisu zbrodni* nie da się zracjonalizować, wpisać w żaden logiczny schemat myślowy. W zrozumieniu ich postępowania z pewnością nie pomoże także potoczna wiedza na temat przestępców. Motyw rabunkowy (i to przy tak niewielkim łupie) nie tłumaczy przecież dwóch dokonanych z zimną krwią zabójstw, tym bardziej że morderstwa były od razu wpisane w założony przez Reduskiego i Wronę plan. Nie próbowali oni ogłuszyć ofiar ani sterroryzować ich bronią. Od razu strzelali po to, by zabić. Czy nie zdawali sobie sprawy z konsekwencji swoich czynów? Z jednej z rozmów wynika jednak, że doskonale wiedzą, iż Reduskiemu – jako pełnoletniemu – w razie schwytania grozi kara śmierci.

W finale filmu oglądamy sceny przesłuchań obu podejrzanych. Widz może przypuszczać, że seria pytań zmusi wreszcie sprawców do ujawnienia swoich motywacji i planów. Nieruchoma kamera pokazuje młodych bohaterów z perspektywy przesłuchującego, tak jakbyśmy to my wreszcie mieli okazję zadać nurtujące nas przez cały seans pytania. Wydaje się, że dzięki przyjęciu obiektywizującej perspektywy śledczego będziemy mogli wreszcie ustrukturyzować tę historię, dociec jej istoty, zrozumieć zbrodniczą logikę. Okazuje się jednak, że ani Reduski, ani Wrona nie są w stanie dokonać introspekcji i zwerbalizować swojego doświadczenia. Pytani o motywacje stwierdzają jedynie, że trudno je określić. Beznamiętnie, nawet z pewną dozą grzeczności, opowiadają o tym, co się stało, podając banalne wyjaśnienia.

Odpowiedzi na pytania milicjantów potwierdzają jedynie, że dwa zabójstwa nie zrobiły na nich większego wrażenia. Zbrodnia wydaje się dla obu czymś zwykłym, co nie wywołuje poruszenia i nie wzbudza wyrzutów sumienia. W stworzonych przez Trzosa-Rastawieckiego portretach zabójców możemy zatem dostrzec także rys amoralności. Gdy na samym początku filmu Reduski i Wrona dyskutują o swoich morderczych planach, to ich rozmowa brzmi jak zwykła przyjacielska pogawędka. Płynnie przechodzą od tematów banalnych (ubrania oglą-

dane na wystawie sklepu, zaczepianie przechodzącej obok dziewczyny) do rozważań dotyczących wyboru ofiary i sposobu przeprowadzenia całej akcji. Zastanawiają się, jak zastrzelić taksówkarza, a jednocześnie stwierdzają, że wyślą kolegom kartkę pocztową, gdy już dotrą do Szczecina. W tle tej rozmowy przez chwilę pobrzmiwa dochodząca z jakiegoś głośnika piosenka Jerzego Połomskiego *Bo z dziewczynami*, tworząc absurdalną ramę dla rozmowy o morderczych planach. Podobnie przedstawione zostały również przygotowania do drugiego zabójstwa. Najpierw obaj chłopcy krążą po jakiejś wsi, zastanawiając się, czy chcieliby tu zamieszkać. Nagle zaś Reduski wskazuje jeden z domów, stwierdzając, że to tutaj dokonają kolejnego napadu, gdyż w oknach wiszą koronkowe zasłony, świadczące – jak możemy się domyślać – o zamożności mieszkańców.

W charakterystyczny sposób został przedstawiony też moment zabójstwa taksówkarza. Tuż przed strzałem i tuż po nim kamera pokazuje w półzbliżeniu twarz Reduskiego. Jej wyraz trudno jednoznacznie nazwać. Być może maluje się na niej zdenerwowanie, może podniecenie, a może po prostu grymas radości. Ta reakcja (czy raczej brak wyraźnej reakcji) wydaje się nawet istotniejsza od samego zabójstwa, dobitnie udowadnia bowiem, że wcześniejsza postawa nie była tylko pozą. Morderstwo rzeczywiście nie wywołuje w mężczyźnie żadnych gwałtownych emocji, nie jest on przerażony tym, co zrobił.

Wydaje się, że wypowiedzi i reakcje głównych bohaterów mają poruszać widzów równie mocno jak ich czyny. Mogą one budzić jednak nie tylko strach, lecz także odrazę. W swoim eseju poświęconym wstępowi Julia Kristeva zauważyła, że uczucie obrzydzenia wywołuje w nas to, co przekracza ustalone granice i normy: *A zatem to nie brak czystości czy zdrowia sprawia, że coś się staje wstętne; wstętne jest to, co zaburza tożsamość, system, ład. Co nie przestrzega granic, miejsc, zasad. Pewne pomiędzy, dwuznaczne, mieszane. Zdrajca, kłamca, zbrodniarz o czystym sumieniu, gwałcieł bez skrępowań, zabójca, który rzekomo ratuje... każda zbrodnia, ponieważ jest oznaką słabości prawa, jest wstętne, lecz zbrodnia z premedytacją, podstępne morderstwo, obłudna zemsta są jeszcze bardziej wstętne, ponieważ podwajają tę słabość. Ten, kto odrzuca moralność, nie jest wstętny – może cechować go wielkość w amoralności, a nawet w zbrodni, manifestowanie buntu, wyzwalający i samobójczy brak poszanowania prawa. Jeśli chodzi o wstępną, jest on niemoralny, mroczny, podstępny, podejrzany: groza, która się przyczaja, nienawiść, która się uśmiecha, namiętność do ciała, która je wymienia na coś innego, zamiast rozpalać, dłużnik, który was sprzedaje, przyjaciel, który wbija sztylet...*²³

Bohaterowie *Zapisu zbrodni* z całą pewnością są amoralni, nie mają poczucia winy ani wyrzutów sumienia, nie wahają się przed popełnieniem zabójstwa. Nie ma też w ich postępowaniu żadnej wzniosłości, bowiem nie są buntownikami i niczemu się nie sprzeciwiają. Sami o sobie nie myślą w tych kategoriach.

Czy można jednak uznać ich za podstępnych czy dwulicowych? Plan i postępowanie zabójców są przecież proste, krótkowzroczne, wręcz naiwne. Brak tu przebiegłości czy sprytu, jest tylko brutalna siła. Zbrodnicza eskapada Reduskiego i Wrony ma raczej charakter infantylnego, dziecinnego wybryku: pozbawieni empatii, egocentryczni chłopcy dążą do zaspokojenia własnych pragnień, zupełnie nie licząc się z innymi ludźmi. Wiedzą, że zrobili coś złego, starają się więc nieudolnie uniknąć konsekwencji, których do końca chyba nawet nie rozumieją. Złapani pokornieją, grzecznie odpowiadają na pytania milicjantów, choć nie są w stanie wyjaśnić, co ich właściwie pchnęło do złamania prawa. Nie ma w tym

postępowaniu przebiegłości, jest jedynie ogromna chęć dokonania przestępstwa, zdobycia upragnionego samochodu i uniknięcia kary²⁴.

Zachowania obu bohaterów sprawiają, że możemy odbierać ich jako jednostki infantylne. Jeżeli Reduski przejawia jakiekolwiek normalne, ludzkie emocje, to za każdym razem są to emocje dziecinne, nieodpowiednie do wieku i sytuacji. Za przykład posłużyć może moment, w którym Kazek cieszy się z kupionego za zrabowane pieniądze przenośnego radia. Włącza je, bezmyślnie i szeroko się uśmiecha, i zaczyna kołysać nim w takt dobiegającej z głośnika muzyki.

Równie znamienna jest scena wizji lokalnej, gdy Kazek zostaje skonfrontowany z żoną zastrzelonego mężczyzny. To spotkanie wyraźnie peszy Reduskiego. Odwraca on wzrok i nie chce w ogóle spojrzeć na kobietę. Milicjanci proszą, aby chłopak pokazał, w jaki sposób w feralną noc ściągnął obrączkę z palca napadniętej kobiety. To jeszcze bardziej zbija go z tropu, sprawia, że zaczyna się jąkać. Próbuje uniknąć kontaktu z ofiarą. Na swojej dłoni pokazuje, w jaki sposób zdjął pierścionek. Kiedy milicjanci nalegają na to, aby zrobił to samo na ręce kobiety, Kazek kamienieje, milknie i unika kontaktu wzrokowego. Reaguje niczym zawstydzone dziecko skonfrontowane z kimś, kto był świadkiem jego wybryku. W trakcie wizji lokalnej okazuje się, że podczas napadu jeden z zabójców tytułował drugiego „porucznikiem Śmigłym”, co też budzi skojarzenia z dziecinną zabawą.

Także język, którym posługują się mordercy, nadaje im infantylnego charakteru. W scenach przesłuchań i wizji lokalnej starają się być grzeczni, zwracając się do milicjantów *pan* i próbują wyczerpująco odpowiadać na wszystkie pytania. Ich wypowiedzi są nieporadne: Reduski popełnia proste błędy gramatyczne (*wesz-łem*), a zapytany o to, dlaczego napadli akurat na taksówkarza jeżdżącego fiatem, odpowiada z prostotą: *Bo szybki, no i luksus*.

Z jednej strony mordercy budzą więc grozę, strach i odrazę. Z drugiej ich postępowanie i motywacje jawią się jako infantylne i dziecinne. Kontrast między tymi dwoma aspektami zachowania bohaterów jest ważnym czynnikiem wpływającym na doświadczenie odbiorcze, to właśnie ten rozziw wywołuje najintensywniejszą reakcję afektywną widza. Gdyby zabójcy byli tylko straszni i wstrętnei, można byłoby się od nich zdystansować i potępić ich, sprawialiby bowiem wrażenie potworów. Łatwiej byłoby zatem w ogóle nazwać uczucia, które w nas wywołują. Jak jednak traktować kogoś, kto jednocześnie działa w sposób wyrachowany i bezmyślny? Kto postępuje brutalnie i nieporadnie zarazem? Kto bezwzględnie i z premedytacją zabija i traktuje to zabójstwo jak czyn zupełnie obojętny, pozbawiony znaczenia, jak banalny środek do osiągnięcia banalnego celu? Ten dysonans sprawia, że przedstawiony w *Zapisie zbrodni* obraz sprawców staje się nieciągły, wewnętrznie sprzeczny, dlatego też tak trudno się do niego ustosunkować emocjonalnie i intelektualnie. Intensywnie oddziałuje bowiem ów afektywny naddatek utrudniający wpisanie obu bohaterów w znane schematy i kategorie strukturyzujące nasze doświadczenia. Chęć potępienia i strach mieszają się tu ze współczuciem i dojmującym poczuciem absurdu.

To potęguje poczucie poznawczego dyskomfortu i dezorientacji. Doświadczamy bowiem kontaktu z kimś, kto wydaje się nam jednocześnie bliski i daleki, z kimś, kogo nie można do końca zrozumieć. Ale ten dyskomfort ma także wymiar etyczny. Nie wiemy bowiem, w jaki sposób ocenić postępowanie sprawców. Dokonali czegoś jednoznacznie złego, ale wydaje się, że oni sami nie są w stanie do

końca pojąć, co tak naprawdę zrobili. Może raczej należałoby im współczuć, wiedząc, że w tak bezmyślny sposób sami wydali na siebie wyrok? Ta moralna trudność także wytrąca nas z równowagi, zachwianiu ulegają bowiem kolejne fundamenty naszych sądów i opinii. Spotęgowaniu ulega tym samym ucieleśnione doświadczenie nieciągłości i nieprzejrzystości rzeczywistości.

Zenek, Stefan, Mietek i Władek

To wrażenie pogłębia również drugi wątek tworzący fabułę *Zapisu zbrodni*, czyli opowieść o czterech znajomych Reduskiego i Wroney. W kontekście wcześniejszych rozważań uwagę zwraca zwłaszcza postępowanie Zenka, samozwańczego przywódcy całej grupy. Bohater ten jest zafascynowany dokonaniem Reduskiego i próbuje się do niego upodobnić. Zaczyna nosić na nadgarstku identyczną jak tamten opaskę, usiłuje też sam siebie przedstawiać jako swoistego następcę aresztowanego chłopaka. W jednej z ostatnich scen filmu Zenek zaczyna Ryśka (młodszego brata Kazka) i mówi: *Będziesz się widział z Kazkiem? To, wiesz co, to powiedz mu, bracie, że ja tutaj trzymam miasteczko i nikt tu nie podskoczy, rozumiesz?* Deklaruje też, że może pomóc Ryśkowi, jeżeli ten ma jakieś problemy. W innej ze scen słyszymy, że Zenek próbuje nadać historii zabójcy romantyczny, heroiczny wydźwięk. Wbrew faktom twierdzi, że Reduski został schwytany, gdyż próbował ratować zatrzymanego wcześniej Wronę.

Spśród wszystkich bohaterów *Zapisu zbrodni* postać Zenka najlepiej pasuje do dobrze znanego stereotypu młodocianego przestępcy, można bowiem przypisać bohaterowi czytelne motywacje. Zbrodnia jest dla niego dowodem siły, której jemu samemu brakuje. Ponieważ Zenek sam ma ambicje przywódcze, próbuje zdobyć sobie wśród kolegów posłuch, upodabniając się do Reduskiego i pozując na równie twardego i bezwzględного. Zenek jest też jednak krętaczem i tchórzem, choć kreuje się na obrońcę i przyjaciela Ryśka, równocześnie próbuje wyłudzić od niego zegarek, który rzekomo dał na przechowanie Kazkowi. Jego deklaracja o *trzymaniu miasteczka* jest zaś złożona na wyrost, w istocie bowiem traci on posłuch wśród rówieśników. Ponadto sam siebie stawia na marginesie społeczeństwa, odrzucając propozycję uczciwej pracy. Tym samym widzowi łatwo przychodzi intelektualna i emocjonalna ocena Zenka – niemoralny, obłudny i dwulicowy bohater budzi w odbiorcy wstręt. Z jego charakterem współgra nawet wygląd – wychudzona, poszarzała, niedogolona twarz i długie, brudne włosy.

Dużo bardziej złożona jest kreacja pozostałych chłopaków, którzy nie ulegają fascynacji mordercami, niemniej są również dalecy od potępienia swoich znajomych. W scenie pogrzebu zamordowanego taksówkarza kamera wyławia z tłumu gapiów Zenka i Stefana. Obaj ze spokojem wymieniają uwagi na temat samochodów jadących w kondukcje, zastanawiają się też, która z kobiet jest żoną zabitego kierowcy. Gdy zaczynają rozmawiać o samym morderstwie, to można odnieść wrażenie, że traktują historię jako zwykły wybryk, o którym po prostu zrobiło się głośno. O Reduskim mówią zaś z pewnym podziwem, jak o kimś, komu się dało dokonać czegoś spektakularnego:

Stefan: *Pół miasta musieli zamknąć.*

Zenek: *Musieli.*

Stefan: *Numer, co?*

Zenek: *Myślisz, że on o tym wie?*

Stefan: *Kazek? Przeczyta w gazecie.*

Zenek: *Zdziwi się, nie?*

Stefan: *Mogą se gadać, co chcą. Popamiętają go.*

Warto dodać, że scena pogrzebu taksówkarza została pomyślana tak, aby wywołać u widza uczucie fizycznego dyskomfortu, wprawić jego ciało w rezonans. Wykorzystano w niej długi, głośny, drażniący dźwięk o haptycznym charakterze. Najpierw ma on źródło diegetyczne – kondukt pogrzebowy składa się z ogromnej liczby taksówek, które jadą ulicami miasta z włączonymi klaksonami. Następnie dźwięk ten płynnie przechodzi w ów opisywany już kakofoniczny motyw muzyczny pojawiający się w sekwencji otwierającej *Zapis zbrodni*. Warstwa dźwiękowa nadaje zatem całej scenie ponurego, przerażającego charakteru, kontrastując z blłą rozmową dwóch bohaterów. Tym samym uczucie dyskomfortu moralnego i poznawczego jest dodatkowo potęgowane dyskomfortem fizycznym, zmysłowym.

W innej scenie trójka bohaterów rozmawia z dziennikarzem, który próbuje przygotować materiał o sprawie podwójnego morderstwa. Redaktor zaczyna wypytywać o Reduskiego napotkanych na ulicy chłopaków, zadając im banalne, powierzchowne pytania: *Jaki to był chłopak? Czy interesował się sportem? Czy miał dziewczynę? Czy pił dużo alkoholu?* Próbuje zracjonalizować, ustrukturyzować obce doświadczenie, w logicznych i powszechnie przyjętych kategoriach wyjaśnić i zinterpretować to, co zaszło.

Nagabywani bohaterowie udzielają jednak zdawkowych, równie banalnych odpowiedzi, zapewniając, że ich znajomy był przeciętny i niczym szczególnym się nie wyróżniał. Dziennikarz, uznając najwyraźniej, że nie uzyskał satysfakcjonujących informacji, pyta wreszcie wprost, raz jeszcze domagając się racjonalnego wyjaśnienia: *No to jak to się mogło zdarzyć?* Słyszy wówczas odpowiedź: *Każdemu może się zdarzyć*. Takie stwierdzenie to banał, klisza myślowa, która niczego nie wyjaśnia. Nieporadność tej wypowiedzi unaocznia trudność, jaką mają bohaterowie z wyrażeniem i przekazaniem emocji, ze zwerbalizowaniem i zobiektywizowaniem własnego doświadczenia. Jednocześnie jednak sam fakt, że bohater w tak infantylny sposób usiłuje przekazać swoje odczucia, sugeruje, iż rzeczywiście myśli on o morderstwie jak o czymś zwykłym, co po prostu się przydarza przypadkowym osobom. *Każdemu może się zdarzyć* – to ostatnie zdanie wypowiedziane w tej scenie. W ciszy, która następnie zapada, sens udzielonej przez młodzieńca odpowiedzi może w pełni wybrzmieć. Słowa te, podobnie jak analizowane wcześniej sceny, nadają również tym – z pozoru zwyczajnym – bohaterom rys przerażającej, naiwnej, bezrefleksyjnej amoralności.

Młodzi mężczyźni wydają się przeciętni. Są, jak sami by powiedzieli, *normalni, tacy jak wszyscy*. Z całą pewnością nie są zdegenerowani, nie popełnili morderstwa i raczej nie podziwiają czynu swoich kolegów. Jednocześnie są dalecy od ich potępiania. Nie są przerażeni czy zdziwieni ich postępowaniem. Przez to pogłębia się jeszcze wrażenie nieciągłości doświadczenia odbiorczego. Bariera poznawcza i etyczna wydaje się widzowi jeszcze trudniejsza do przełamania. O ile w wypadku morderców czy Zenka możemy założyć, że przestępczej logiki po prostu nie można zrozumieć, o tyle w wypadku Stefana, Mietka i Władka takie wyjaśnienia tracą moc.

Wymiar zmysłowy i cielesny

Jak wspominałem wcześniej, nieodłączną częścią doświadczenia widza oglądającego *Zapis zbrodni* jest także uczucie zmysłowego, fizycznego dyskomfortu. Film wielokrotnie oddziałuje na widza multisensorycznie. W tym kontekście warto zwrócić uwagę np. na scenę pierwszego zabójstwa, w której wyjątkowo ważną rolę odgrywa warstwa audialna, prowokująca konkretne doznania somatyczne. W trakcie jazdy Reduski i Wrona siedzą na tylnym siedzeniu taksówki i rozmawiają z kierowcą o piłce nożnej. Ta wymiana słów i urywanych zdań jest chaotycznym przekrzykiwaniem się rozemocjonowanych mężczyzn. Wrażenie chaosu dźwiękowego dodatkowo pogłębia głos spikera radiowego. Treść tej rozmowy jest dla nas zupełnie bez znaczenia, wiemy bowiem, że młodzi bohaterowie planują zbrodnię. Jednak pokrzykiwać całej trójki nie sposób zignorować. Drażnią one i wwiercają się w uszy, nie pozwalając się skupić na niczym innym. Niepokój widza jeszcze się potęguje, gdy kamera ujawnia, że Reduski po kryjomu wyciągnął i przeładował pistolet, a obaj bohaterowie milkną i wymieniają znaczące spojrzenia. Podekscytowany taksówkarz wciąż jeszcze peroruje o piłce nożnej, gdy Kazek każe mu się zatrzymać. Kierowca nie słyszy i kontynuuje przemowę, dopiero po chwili milknie, zjeżdża na pobocze i wyłącza radio. Stopniowe wyciszenie kolejnych źródeł dźwięku potęguje napięcie, zwiastując dramatyczne wydarzenia. W ciszy, która zapada, rozlega się nagły, głośny strzał z pistoletu.

Tuż po zastrzeleniu ofiary nasz zmysł słuchu zostaje zaatakowany raz jeszcze, tym razem w sposób bezpośredni i brutalny. Wszystkie dźwięki diegetyczne zostają wówczas wyciszone. Słyszymy jedynie ów przeciągły, głośny, drażniący dźwięk, o którym wspominałem, opisując sekwencję otwierającą filmu. Zamontowana na masce auta kamera pokazuje tylko szosę, którą jedzie samochód. Cała nasza uwaga skupia się więc na tym ogłuszającym jęku. Dezorientuje i oszałamia on odbiorcę, pogłębia niepokój wywołany przez brutalne morderstwo i dziwne zachowanie niewzruszonych całą sytuacją bohaterów. W pewnym momencie do uszu widza zaczyna dochodzić ich rozmowa: spokojnymi głosami rozmawiają o zdobytym łupie (czyli 50 złotych) i stwierdzają, że trzeba skrócić do lasu, aby wyrzucić ciało.

Kinowe doświadczenie widza *Zapisu zbrodni* kształtują także inne cielesne doznania. W pewnym momencie, w trakcie ucieczki, Bogdan i Kazek trafiają do odkrytego wagonu towarowego. Są zziębnięci, oteźpiali, ospali i brudni. Kamera rejestruje ich skulone sylwetki i parę wydobywającą się z ust. Dojmujące uczucie zimna potęgują również inne symptomy chłodu, np. pociąg jedzie przez zindustrializowane, opustoszałe tereny sprawiające ponure, apokaliptyczne wręcz wrażenie. Na ciemnej, pozbawionej roślinności ziemi gdzieś leży śnieg. Reduski i Wrona siedzą zaś na mokrym i zimnym piachu, w kącie odkrytego wagonu, pod olbrzymią, wypełniającą całe tło, metalową ciemnoszarą ścianą. Z kadrów tych wręcz bije ucieleśniany przez widza chłód.

Sceny te ewokują także uczucie głodu. Bohaterom skończył się prowiant, dlatego też próbują rozstrzygnąć, kto pójdzie zdobyć coś do jedzenia. W końcu to Kazek zasada się na bocznicę na przypadkową kobietę i wrywa jej torebkę. W następnym ujęciu, nadal kuląc się z zimna w wagonie towarowym, obaj prze-

szukują ukradzioną torbę i znajdują w niej bułki. W trwającym kilkanaście sekund półzbliżeniu obserwujemy, jak Reduski i Wrona łapczywie, wielkimi kęsami pożerają i przeżuwiają zdobyte jedzenie. Wyeksponowanie samego momentu spożycia posiłku zmusza widza do ucieleśnienia dyskomfortu fizjologicznego. Z jednej strony widok ten sprawia, że my także czujemy głód, że współodczuwamy go wraz z bohaterami. Z drugiej strony szczegółowy obraz łapczywego pożerania trzymanyh brudnymi rękami bułek budzi również wstręt i mdłości. Ta nieusuwalna sprzeczność raz jeszcze podważa stabilność naszych odczuć i ocen, bohaterowie znowu wzbudzają jednocześnie współczucie i obrzydzenie.

Fascynacja gapiów i spektakl medialny

Akcja filmu Trzosa-Rastawieckiego skupia się przede wszystkim na mordercach i ich znajomych, a więc na ludziach bezpośrednio lub pośrednio powiązanych ze zbrodnią. Twórcy sygnalizują jednak także inny – skopiczny – wymiar dramatycznych wydarzeń, zwracając naszą uwagę na postronnych gapiów, łaknących sensacji i niecodziennych wrażeń. Figura przypadkowego, milczącego widza pojawia się przynajmniej w kilku scenach *Zapisu zbrodni*. Najpierw tuż po pierwszym zabójstwie widzimy niewielką grupę mieszkańców okolicznych wsi przypatrujących się, jak funkcjonariusze badają taksówkę, w której znaleziono ciało zastrzelonego kierowcy. Wśród zgromadzonych są ludzie w różnym wieku (także małe dziecko). Przyglądają się oni w bezruchu pracy milicjantów wyciągających zwłoki z pojazdu. Obecność gapiów sprawia, że praca śledczych zaczyna przypominać spektakl, specjalnie zainscenizowany tak, aby dostarczyć rozrywki, zaspokoić ciekawość i potrzebę wstrząsającego dreszczu.

Spojrzenie kamery pokazującej miejsce zbrodni również poddaje się logice spojrzenia zaciekawionego obserwatora. Scenę tę otwiera bowiem seria zbliżeń pokazujących widzom najbardziej interesujące elementy kryminologicznego spektaklu. Na ekranie widzimy dziurę po kuli w szybie samochodowej, dłoń milicjanta wrzucającego pocisk do próbówki, ręce innego funkcjonariusza wycinającego zakrwawiony fragment jakiejś tkaniny itd. Dopiero w kolejnych ujęciach uzyskujemy szerszą perspektywę i dostrzegamy grupę ludzi wpatrzonych w pracę ekipy śledczej.

Podobnie została skonstruowana scena wizji lokalnej. Najpierw obserwujemy, jak aresztowani i towarzyszący im milicjanci odtwarzają przebieg tragicznych wypadków. Dopiero gdy obaj mordercy zostają wyprowadzeni z domu, w którym doszło do zabójstwa, widzimy, że budynek otacza ogromna grupa gapiów. Zgromadzonym nie wystarcza jedynie krótkie spojrzenie na zbrodniarzy. Kiedy Reduski i Wrona zostają wsadzeni do milicyjnego samochodu, tłum rusza za pojazdem. Scenę zamyka ujęcie w planie ogólnym pokazujące pokryte śniegiem pole, po którym biegnie nieprzebrana, zdehumanizowana ludzka masa gnana niezdrową ciekawością.

Również w opisywanej już wcześniej scenie pogrzebu taksówkarza kamera skupia się nie tylko na głównych bohaterach i kondukcje żałobnym, lecz także na ogromnym tłumie gapiów śledzących z okien i chodników sznur samochodów.

W jeszcze innym epizodzie matka oraz młodszy brat Reduskiego wybierają się na zakupy do sklepu. W tak małej miejscowości wszyscy natychmiast rozpo-

nają rodzinę mordercy. Klienci i ekspedientki zamierają, przerywają rozmowy i z nieukrywanym zainteresowaniem zaczynają przyglądać się obojgu. Tym razem zaciekawione spojrzenie wywołuje wstyd i zażenowanie. Reduska oraz jej młodszy syn próbują udawać, że nic się stało. Kobieta bez słowa, szybko kończy zakupy i wychodzi ze sklepu. Obserwując tę krótką, rozgrywającą się w ciszy scenę, łatwo można poczuć dyskomfort bohaterki, która nagle i wbrew sobie znalazła się w centrum uwagi.

Nieprzypadkowo też figura widza i gapia pojawia się w *Zapisie zbrodni* także w innych, niezwiązanych już ze zbrodnią, kontekstach. Dwukrotnie spojrzenia znudzonych bohaterów przyciągają pokazy mody. Analogia między patrzeniem na nową kolekcję sweterków lub rajstop (oraz na kobiece ciała służące do ich ekspozycji) a patrzeniem na czynności śledczych dokonujących oględzin zwłok czy prowadzących wizję lokalną, pozostaje nad wyraz czytelna.

Konstruując tę analogię, film zwraca zatem uwagę widzów także na ten wizualny aspekt zbrodni. W artykule *Od obserwatorów do gapiów. Kategoria „bystanders” i analiza wizualna* Roma Sendyka kreśli typologię świadków Zagłady. Uwagi badaczki na temat różnych *podmiotów skopicznych* mają charakter uniwersalny, dlatego pozwalają na dookreślenie pojawiającej się w *Zapisie zbrodni* figury gapia: *Gapie zbierają się spontanicznie, wokół niespodziewanego zdarzenia, dziejącego się publicznie, powoduje nimi ciekawość, czerpią przyjemność z obserwacji zdarzeń wyjątkowych, także drastycznych. Ładunek afektywny jest tu najwyższy, indywidualizacja podmiotowa zachodzi w najmniejszym stopniu (skoro możliwa jest wyłącznie identyfikacja zbiorowa), potrzeba zrozumienia – minimalna, dominuje motywacja libidalna, celem jest czerpanie przyjemności, poczucie dreszczu wobec bliskości zagrożenia, zneutralizowanego o tyle, że dotknęło „nie-mnie”²⁵.*

Zasygnalizowanie obecności napędzanych żądzą sensacji postronnych obserwatorów sprawia, że problematyczna staje się także pozycja widza kinowego. Można bowiem zapytać, czy jego spojrzenie nie jest także spojrzeniem zaciekawionego gapia? W jaki sposób odbiorca *Zapisu zbrodni* patrzy na rozgrywające się na ekranie wydarzenia? Czy nie pragnie tylko zaspokoić swojej ciekawości i potrzeby ekscytującego dreszczu? Czy na pewno chce spróbować zrozumieć to, co widzi? Wydaje się, że nieprzypadkowo w dwóch opisanych wyżej scenach kamera najpierw daje nam się nasycić szczegółami milicyjnych procedur, a dopiero później ujawnia obecność postronnych widzów, tak samo jak my zainteresowanych makabrycznymi szczegółami przestępstwa. Z jednej strony chcielibyśmy ich potępić i zdystansować się od nich, ponieważ gapie w *Zapisie zbrodni* konsekwentnie są przedstawiani jako nieczuły, bezmyślny tłum kierowany niezdrową fascynacją. Z drugiej strony w pewnym sensie robią oni dokładnie to samo, co my przed ekranem.

Na marginesie głównego toku fabuły filmu Trzos-Rastawiecki nawiązuje także do zjawiska medializacji zbrodni, która za sprawą środków masowego przekazu zamienia się w audiowizualny spektakl. Rola mediów zostaje zasygnalizowana w opisywanej już rozmowie, w której dziennikarz zadaje trzem bohaterom banalne pytania o Reduskiego. Wątek ten powraca w drugiej części filmu, gdy młodzieńcy oglądają emitowany przez telewizję reportaż o zbrodni popełnionej przez ich kolegów. Scena ta została zaaranżowana w interesujący sposób – otwiera ją ujęcie włączonego telewizora stojącego na sklepowej witrynie. Na ekranie oglą-

damy Marylę Rodowicz wykonującą wesołą i skoczną piosenkę *Diabeł i raj*. Przeciwnie pokazuje przyglądających się wystawie młodych, uśmiechniętych bohaterów. Zastosowana fraza montażowa sugeruje, że oglądają oni występ piosenkarki. Dopiero kolejne ujęcie i lekki ruch kamery ujawniają, że w telewizorze obok widać relację z ich miasteczka. To właśnie ten materiał budzi tak ożywioną reakcję młodzieńców, których szczególnie cieszy, że mogą zobaczyć samych siebie na ekranie. Nie słyszymy dźwięków reportażu, wszystko zostaje zagłuszone przez piosenkę Rodowicz. Zestawienie tych dwóch punktów programu sprawia, że telewizyjnej opowieści o zbrodni – tak jak wspomnianym już pokazom mody – towarzyszy radosny podkład dźwiękowy.

Scena ta wiele mówi o młodych bohaterach traktujących całą sprawę jak zabawę urozmaicającą codzienną małomiasteczkową monotonię. Równie dużo mówi także o mediach, które nie tylko upraszczają rzeczywistość, lecz także czynią z całej sprawy atrakcyjny, sensacyjny spektakl, funkcjonujący na równych prawach z koncertem popularnej piosenkarki.

Jednak szczególnie interesujące wydaje się to, jak w scenie tej został stematyzowany sam fakt patrzenia i oglądania. Po chwili młodzi mężczyźni odchodzą od witryny i idą dalej ulicą. Jednak piosenka *Diabeł i raj* nie cichnie, choć nie ma już dla niej żadnej diegetycznej motywacji – sklep został przecież daleko w tyle. Teraz to widz na kinowym ekranie ogląda relację z rodzinnego miasteczka zbrodniarzy, tak jak przed chwilą młodzi bohaterowie oglądali ją na ekranie telewizora. Raz jeszcze można więc postawić pytanie o motywację. Dlaczego patrzymy? Czego szukamy w tym obrazie? Czy postawa bezmyślnego, zadowolonego widza spod sklepowej witryny nie przypomina przypadkiem także naszej? Czy samo medialne pokazywanie zbrodni nie prowokuje takiej reakcji odbiorczej?

Podsumowanie

Pisząc o roli afektu przy lekturze tekstu literackiego, Agnieszka Dauksza wskazywała, że punktem wyjścia każdej interpretacji jest poczucie obcości i nieczytelności: *Niepowodzenie „natychmiastowego”, bezwiednego rozumienia inicjuje procesy interpretacyjne. Opór poznawczy nie wynika jednak ze stopnia skomplikowania danego dzieła, lecz raczej z charakteru reakcji odbiorczej. Nie analizuje się przecież rzeczy samych w sobie, ale własne percepty i odczucia. Trudność zrozumienia danego zjawiska wynika zatem z niemożności zastosowania gotowego scenariusza poznawczego i łatwego sklasyfikowania konfrontacji. Niejednoznaczność tego stanu powoduje, że etap wypracowania znaczenia odczuwanego przestaje być bezwiednym, ignorowanym przez świadomość etapem i urasta do rangi rejestrowanego, intensywnego stanu. Afektywne poruszenie czytelnika/widza wytraconego ze schematu odbiorczego jest analogiczne do spotkania jednostki z czymś, co inne, obce, nieznanne, niewpisujące się w wyobrażenie wspólnoty. Nieostrzygalność bywa odczuwana jako efekt obcości²⁶.*

Słowa te dobrze charakteryzują kreowaną przez *Zapis zbrodni* sytuację komunikacyjną. Przedstawiony w filmie obraz zabójstwa oraz samych morderców poraża właśnie swoją obcością, niezrozumiałością, nieciągłością uniemożliwiającą wpisanie oglądanych wydarzeń w potoczne narracje o zbrodniach dokonywanych przez nieletnich. Nieodłącznym elementem odbioru *Zapisu zbrodni* jest ucielesnianie przez widza i niedające o sobie zapomnieć poczucie dyskomfortu, dezorien-

tacji, konfuzji, lęku i absurdu. Cyrkulacja gwałtownych i sprzecznych afektów, emocji i doznań wybija odbiorcę z rutyny poznawczej, zmusza go do zaangażowania się w całą sprawę i ponownego jej przemyślenia.

Doświadczenie to pozwala poznać sprawę podwójnego zabójstwa w całej jej złożoności poznawczej, etycznej i emocjonalnej. Podczas seansu możemy bowiem bezpośrednio zetknąć się z dziwnym, obcym, pogrążonym w stuporze światem atrofii moralnej, infantylniej uczuciowości i braku empatii. Światem, który jest codziennością młodych bohaterów *Zapisu zbrodni*. Tym samym film uwrażliwia widza na nowe perspektywy postrzegania zbrodni. Nie sposób byłoby osiągnąć podobnego efektu za pomocą logicznie, rozumowo ustrukturyzowanego dyskursu, gdyż w znacznej mierze odpowiada za niego afektywno-emocjonalny wymiar komunikacji filmowej.

Dzieło Trzosa-Rastawieckiego wytrąca widza z komfortu poznawczego, etycznego, a nawet fizycznego. Tak zaprojektowane kinowe doświadczenie zmusza odbiorcę do ponownego przemyślenia historii młodocianych morderców, do podważenia gotowych opinii, potocznych sądów i zautomatyzowanych interpretacji. *Zapis zbrodni* nie proponuje przy tym innych eksplikacji, raczej sygnalizuje złożoność i wielowymiarowość całej historii. Można zatem uznać, że najlepszym podsumowaniem poświęconych filmowi rozważań są słowa samego Trzosa-Rastawieckiego, który w cytowanym już wywiadzie stwierdził, że zadaniem kina nie jest prezentowanie *historijki, która ma początek i koniec, wyjaśni problem i da jednoznaczną odpowiedź*, ale uczulanie widowni na istotne problemy współczesności²⁷.

¹ Aleksandra [właśc. L. Kydryński], *Listy o filmie*, „Przekrój” 1974, nr 1537, s. 20.

² M. Malatyńska, *Rekonstrukcje rzeczywistości*, „Życie Literackie” 1974, nr 43, s. 11.

³ Z. Kałużyński, *Zbrodnia po naszymu*, „Polityka” 1974, nr 42, s. 8.

⁴ Badacze rozwijający koncepcję afektywnych badań nad odbiorem tekstów kultury podkreślają często konieczność odróżnienia afektów i emocji. Te pierwsze mają przede wszystkim charakter ilościowy – afekt jest pewną odczuwaną intensywnością i potencjalnością, ma charakter przedpojęciowy. Emocja natomiast ma charakter społeczny i konwencjonalny, pozwala na uporządkowanie odczuwanych doznań, nadanie im nazwy i znaczenia, włączenia ich w dobrze znane kategorie. Zob. K. Bojarska, *Poczuć myślenie: afektywne procedury historii i krytyki (dziś)*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 13.

⁵ B. Skowronek, *Ciało, emocje, rozum – raz jeszcze o mechanizmach odbioru filmu*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, sectio N – Educatio Nova” 2017, t. 2, s. 167.

⁶ Zob. tamże, s. 163-174. Szczegółowo różne koncepcje ujmowania aktu odbioru dzieła filmowego omawia w swojej książce Rafał

Koschany (*Zamiast interpretacji. Między doświadczeniem kinematograficznym a rozumieniem filmu*, Poznań 2017, s. 123-192). Problem ten opisywała szeroko także Barbara Szczekała (*Mind-game films: gry z narracją i widzem*, Łódź 2018, s. 161-183).

⁷ tar., *Milicja poszukuje sprawców dwóch morderstw*, „Dziennik Łódzki” 17-18.09.1972, s. 2.

⁸ L. Rud., *Pierwszy z dwójki morderców ujęty w woj. wrocławskim*, „Dziennik Łódzki” 23.09.1972, s. 1-2.

⁹ L. Rud., *K. Feder – schwytany*, „Dziennik Łódzki” 29.09.1972, s. 1.

¹⁰ Zob. rozważania Arkadiusza Gajewskiego o sposobach przedstawiania młodocianych przestępców w kinie dokumentalnym: A. Gajewski, *Polski film sensacyjno-kryminalny (1960-1980)*, Warszawa 2008, s. 91-93.

¹¹ TAB, *Trzeci dzień procesu Feder a Dębińskiego. Zeznania rodziców i opinia biegłych*, „Dziennik Łódzki” 27.01.1973, s. 2.

¹² Por. W. Skoczylas, „*Zapis zbrodni*” – zapis refleksji, „Odgłosy” 1974, nr 42, s. 11.

¹³ K. Badziak, *Rykoszety zbrodni*, „Odgłosy” 1973, nr 6, s. 9.

¹⁴ Tamże.

- ¹⁵ J. Niecikowski, *Lęki współczesne – agresja*, „Kino” 1976, nr 9, s. 53.
- ¹⁶ D. Karcz, *Szukam źródeł zjawisk amoralności*, rozmowa z Andrzejem. Trzosem-Rastawieckim, „Kino” 1974, nr 9, s. 15.
- ¹⁷ Tamże, s. 17.
- ¹⁸ Zob. charakterystykę klasycznej i modernistycznej narracji filmowej: J. Ostaszewski, *Historia narracji filmowej*, Kraków 2018, s. 81-199. Zob. także: M. Stelmach, *Przeczcucie końca. Modernizm, późność i polskie kino*, Toruń 2020, s. 31-179.
- ¹⁹ J. Płażewski, *...którą popelniono*, „Kino” 1985, nr 5, s. 13.
- ²⁰ Zob. tamże, s. 18.
- ²¹ Na temat roli dyskomfortu w procesie komunikacji filmowej zob. M. Stańczyk, *W pułapce kinowej nieprzyjemności*, „Ekran” 2018, nr 5, s. 6-11; B. Szczekała, dz. cyt., s. 183-184.
- ²² Zob. A. Kępiński, *Lęk*, oprac. J. Mitarski, wyd. 2, Warszawa 1987, s. 168.
- ²³ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007, s. 10.
- ²⁴ O tym, że intelektualnie i emocjonalnie filmowi zabójcy przypominają dzieci, pisała krótko po premierze Anna Tatariewicz (*Dlaczego zabili*, „Film” 1974, nr 48, s. 14).
- ²⁵ R. Sendyka, *Od obserwatorów do gapiów. Kategoria „bystanders” i analiza wizualna*, „Teksty Drugie” 2018, nr 3, s. 128.
- ²⁶ A. Dauksza, *Znaczenie odczuwane: projekt interpretacji relacyjnej*, „Teksty Drugie” 2016, nr 4, s. 274.
- ²⁷ D. Karcz., dz. cyt., s. 15.

Robert Dudziński

Doktor nauk humanistycznych, pracuje w Zakładzie Teorii Kultury i Sztuk Widowiskowych Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. W 2019 r. obronił pracę doktorską poświęconą polskiej literaturze popularnej lat 50. XX w. Autor monografii *Produkcje sensacyjno-kryminalne Telewizji Polskiej 1965-1989. Konwencje – motywy – konteksty (2018)*; współautor *Leksykonu (mniej znanych) filmów wampirycznych (2018)*. Jego zainteresowania badawcze obejmują m.in. historię polskiej literatury popularnej, historię filmu polskiego, historię i teorię kina gatunków.

Bibliografia

- Aleksandra [Kydryński, L.]** (1974, 23 września). Listy o filmie. *Przekrój*, s. 20.
- Badziak, K.** (1973, 11 lutego). Rykoszety zbrodni. *Odgłosy*, s. 9.
- Bojarska, K.** (2013). Poczucie myślenie: afektywne procedury historii i krytyki (dziś). *Teksty Drugie*, 6, ss. 8-13.
- Dauksza, A.** (2016). Znaczenie odczuwane: projekt interpretacji relacyjnej. *Teksty Drugie*, 4, ss. 265-281. <http://dx.doi.org/10.18318/td.2016.4.18>
- Gajewski, A.** (2008). *Polski film sensacyjno-kryminalny (1960-1980)*. Warszawa: Wydawnictwo TRIO.
- Kalużyński, Z.** (1974, 19 października). Zbrodnia po naszymu. *Polityka*, s. 8.
- Kępiński, A.** (1987). *Lęk* (oprac. J. Mitarski). Warszawa: Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich.

- Koschany, R.** (2017). *Zamiast interpretacji. Między doświadczeniem kinematograficznym a rozumieniem filmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM.
- Kristeva, J.** (2007). *Potęga obrzydzenia. Esej o wstępie* (tłum. M. Falski). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Rud., L.** (1972, 23 września). Pierwszy z dwójki morderców ujęty w woj. wrocławskim. *Dziennik Łódzki*, ss. 1-2.
- Rud., L.** (1972, 29 września). K. Feder – schwytany. *Dziennik Łódzki*, s. 1.
- Malatyńska, M.** (1974, 27 października). Rekonstrukcje rzeczywistości. *Życie Literackie*, s. 11.
- Niecikowski, J.** (1976). Lęki współczesne – agresja. *Kino*, 9, ss. 49-53.
- Ostaszewski, J.** (2018). *Historia narracji filmowej*. Kraków: Universitas.
- Plaźewski, J.** (1985). ...którą popełniono. *Kino*, 5, ss. 12-14.
- Sendyka, R.** (2018). Od obserwatorów do gapiów. Kategoria „bystanders” i analiza wizualna. *Teksty Drugie*, 3, ss. 117-130. <http://dx.doi.org/10.18318/td.2018.3.7>
- Skoczyła, W.** (1974, 17 października). „Zapis zbrodni” – zapis refleksji. *Odgłosy*, s. 11.
- Skowronek, B.** (2017). Ciało, emocje, rozum – raz jeszcze o mechanizmach odbioru filmu. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, sectio N – Educatio Nova*, 2, ss. 163-174. <http://dx.doi.org/10.17951/en.2017.2.163>
- Stelmach, M.** (2020). *Przeczcucie końca. Modernizm, późność i polskie kino*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Szczekała, B.** (2018). *Mind-game films: gry z narracją i widzom*. Łódź: Narodowe Centrum Kultury Filmowej.
- TAB.** (1973, 27 stycznia). Trzeci dzień procesu Federa i Dębińskiego. Zeznania rodziców i opinia biegłych. *Dziennik Łódzki*, s. 2.
- tar.** (1972, 17-18 września). Milicja poszukuje sprawców dwóch morderstw. *Dziennik Łódzki*, s. 2.
- Tatarkiewicz, A.** (1974). Dlaczego zabili. *Film*, 48, s. 14.
- Karcz, D. (1974). Szukam źródeł zjawisk amoralności (rozmowa z Andrzejem Trzosem-Rastawieckim). *Kino*, 9, ss. 12-17.

Keywords:

Andrzej
Trzos-Rastawiecki;
true crime films;
affectivity of
spectatorship

Abstract

Robert Dudziński

In Cold Blood. Experiential Dimension of *Zapis zbrodni* by Andrzej Trzos-Rastawiecki

The subject of this article is the 1972 film *Zapis zbrodni* (*Criminal Records*) by Andrzej Trzos-Rastawiecki, based on a true story of two teenagers (Konstanty Feder and Janusz Dębiński), who, in 1972, murdered and robbed two men, having chosen them at random as their victims. The author endeavours to describe the communication situation created by the director, and the affective and emotional impact of the film on the viewer. To this end, he analyses the narrative aspect of *Zapis zbrodni*, the profiles of the main protagonists, and the sensual and bodily dimension of the film.

Studying these aspects of the work of Trzos-Rastawiecki in more detail makes it possible to observe that the picture of crime presented in the film goes beyond our stereotypical thinking and perception of juvenile lawbreakers. Thus, *Zapis Zbrodni* does not offer a simple answer to the question “why did the murder happen?”. Instead, the film asks many questions, giving the viewers an emotional impulse to look at the entire case carefully and to rethink it. This is because Trzos-Rastawiecki signals that the personal, ethical and social dimensions of the story of two teenage murderers are definitely more complex than it might seem to us at first glance.