

Piotr Toczyski

„Pasikowszczyzna” jako spojrzenie na polskość poprzez lokalne i paneuropejskie symbole

Media – Kultura – Komunikacja Społeczna 11/4, 107-121

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Piotr Toczyski

Akademia Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej w Warszawie

„Pasikowszczyzna” jako spojrzenie na polskość poprzez lokalne i paneuropejskie symbole

Słowa kluczowe: pasikowszczyzna, Władysław Pasikowski, literatura arturiańska w filmie, transformacja ustrojowa w mediach, polskość, symbole

Key words: *pasikowszczyzna*, Władysław Pasikowski, Arthurian literature in film, political system transformation in the media, Polishness, symbols

W 2012 roku minęło dwadzieścia lat od premiery filmu *Psy*¹ Władysława Pasikowskiego. W trzeciej dekadzie recepcji tego klasycznego już tekstu polskiej kultury (mając na uwadze cały późniejszy dorobek autora) pomocne okazuje się pojęcie „pasikowszczyzna”, pojawiające się już dotąd kilka razy w publicystyce. Proponuję wprowadzić je do refleksji akademickiej i wziąć pod lupę zasoby symboliczne, do których wspomniane pojęcie się odwołuje. Z zadaniem tym wiąże się zaproponowanie nowego spojrzenia na twórczość W. Pasikowskiego. Jego filmy bowiem traktuje się zazwyczaj dosłownie, jako fabularny bądź fabularyzowany głos publicystyczny. Rzadsze są głosy idące za sugestią Andrzeja Ledera wskazującą na interpretacyjny potencjał filmu *Psy*, „by ten – przyznajmy skądinąd, że niezbyt wyrafinowany – film nabrał nowych symbolicznych znaczeń”². Tymi słowami A. Leder podsumowywał zawarte w *Psach* przez twórcę *imaginarium*, które przeoczyła krytyczna recepcja lat dziewięćdziesiątych.

W filmie *Psy* można dostrzec ładunek symboliczny wykraczający poza ówczesny kontekst społeczny, bowiem zastosowane przez twórcę symbole mają zarówno wymiar lokalny, jak i paneuropejski. Ewa Mazierska, przyglądając się atrybutom głównego bohatera tego filmu, dostrzega, że „Pasikowski konstruuje Franza jako hybrydę najlepszych (stereotypowych) cech Polaków i Niemców, ludzi Zachodu i ludzi Wschodu, zebranych z różnych politycznych i filmowych okresów historii tych krajów i regionów”³.

Już dwa wyżej wspomniane przejawy recepcji krytycznej pokazują, że namysł nad filmem *Psy* wciąż trwał i po dziewiętnastu, i po dwudziestu dwóch latach od premiery. W niniejszej analizie proponuję pogłębienie tej refleksji

¹ *Psy*, reż. Władysław Pasikowski (1992).

² A. Leder, *Lata 90.: Co symbolizowały „Psy”*, „Dwutygodnik. Strona Kultury” 2011, nr 58, [online] <<http://www.dwutygodnik.com/arttykul/2273-lata-90-co-symbolizowaly-psy.html>>, dostęp: 30.06.2011.

³ E. Mazierska, *Neighbours (Almost) Like Us: Representation of Germans, Germanness and Germany in Polish Communist and Postcommunist Cinema*, w: *Postcolonial Approaches to Eastern European Cinema: Portraying Neighbours On-screen*, eds. E. Mazierska, L. Kristensen, E. Närke, London–New York 2014, s. 83 (tłum. moje – P.T.).

i uwzględnienie odwołań zasygnalizowanych w omawianym filmie. Dostrzec w nim można mityczne nawiązania do takich postaci historycznych, jak generał Karol Świerczewski i kardynał Karol Wojtyła, a także do paneuropejskiego arturianizmu – mitu arturiańskiego z jego komponentem graalowym, czyli poszukiwaniem kielicha i Ziemią Jałową.

Pojęcie „pasikowszczyzna” obejmowałoby zatem swoim zasięgiem mityczne treści, które nazwalibyśmy typowo polskimi, i takie, które nazwalibyśmy paneuropejskimi. Zilustrowanie tej hipotetycznej myśli jest celem analiz zaproponowanych w dalszej części rozważań. Podkreślam hipotetyczność własnego poglądu. Jako konsekwencję hipotetyczności stwierdzam jednak, że warto pogląd ów poddać dyskusji i przeprowadzić dalsze badania nad symboliką obecną w twórczości Pasikowskiego. Istnieją bowiem argumenty na rzecz stwierdzenia, że poszukiwania w pasikowszczyźnie symboli – zarówno rozpoznawalnych lokalnie, jak i rozpoznawalnych w szerszym kręgu kultury zachodniej – mają uzasadnienie.

1. Propozycja objęcia twórczości Pasikowskiego pojęciem „pasikowszczyzna”

W użyciu są odimienne pojęcia odnoszące się do dorobku twórczego i światopoglądu autorów. Jednym z nich jest „żeromszczyzna”. *Słownik Języka Polskiego* pod redakcją Witolda Doroszewskiego przedstawia je jako określenie „zwykle ironiczne”⁴, a znaczące „to, co jest charakterystyczne dla twórczości, postawy, ideologii Stefana Żeromskiego”⁵. W *Słowniku* jako przykład użycia tego słowa podano cytata z „Pamiętnika Literackiego” z 1950 roku: „W dramacie [Agezylausz Słowackiego – P.T.] zawarta jest w zarodku cała żeromszczyzna, jej beznadziejne cierpiętnictwo, jej otaczanie ulubionego bohatera przez najbardziej zgrzytliwe dysonanse i kłębki, bo im ma ich więcej, tym pewniejsza jego słusność”⁶.

Pomijając przewagę ironicznym użyciu tego słowa, warto ze słownikowej definicji żeromszczyzny wydobyć dwa elementy: możliwość zawarcia w zarodku w jednym dziele tego, co charakterystyczne dla twórczości, postawy, ideologii danego autora – a nawet tego, co ją antycypuje u innych autorów. Tak też rozumieć będę termin „pasikowszczyzna”: jako to, co charakterystyczne dla twórczości, postawy, ideologii Władysława Pasikowskiego, a czego załączek dostrzegam w *Psach* z początku jego kariery. Wielu znawców twórczości Pasikowskiego na tle dzieł innych twórców będzie w stanie wypełnić to pojęcie treścią i konkretnymi przykładami. Ze swojej strony chcę podkreślić jedynie kilka cech charakterystycznych pasikowszczyzny.

⁴ Hasło „Żeromszczyzna”, w: *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, [online] <<http://sjp.pwn.pl/doroszewski/zeromszczyzna;5532814.html>>, dostęp: 4.04.2016.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże.

Po pierwsze, filmową twórczość Pasikowskiego charakteryzuje dobór kontrowersyjnych tematów, których reprezentantami są przeważnie polscy oficerowie różnych formacji: wojska, policji, służb bezpieczeństwa wewnętrznego i zewnętrznego. Centralnym zagadnieniem tej twórczości jest lojalność – międzyludzka i wobec kraju. Filmy odnoszą się często do różnych wersji polskości będących w opozycji do sugerowanego jako obowiązujące, odgórnie określonego przez władzę jej rozumienia. Polskość bywa podszyta doświadczeniem okresu Polski Ludowej i współpracy niemałej części władz i społeczeństwa ze Związkiem Radzieckim i jego poplecznikami. W filmach prezentujących sprawy niemilitarne, cywilne, Pasikowski eksponuje wstydlive i tabuizowane zagadnienia, takie jak samobójstwa młodzieży czy antysemityzm – a wręcz udział w zagładzie Żydów – części społeczeństwa.

Ciągłość zainteresowania Polską – lojalnością wobec Polski, miejscem Polski w świecie, polskością i trudnymi wątkami polskiej historii – widać już w samym zestawieniu filmów Pasikowskiego i ich głównych tematów. Tematy filmów będących jednocześnie filmami w reżyserii i według scenariusza Pasikowskiego pozwalają wskazać na zainteresowanie polskością jako kluczowy element pasikowszczyzny: w obrazie *Kroll*⁷ z 1991 roku reżyser opowiada o polskiej armii i etosie jej oficerów oraz o socjalizacji poborowych żołnierzy w latach osiemdziesiątych XX wieku; w *Psach* z 1992 roku – o polskiej transformacji ustrojowej z perspektywy policji politycznej; w *Psach 2*⁸ z 1994 roku – o uwikłaniu polskich służb w wojny jugosłowiańskie lat dziewięćdziesiątych XX wieku; w filmie *Słodko gorzki*⁹ z 1996 roku – o samobójstwach młodzieży w Polsce; w *Demonach wojny według Goi*¹⁰ z 1998 roku – o polskiej misji pokojowej na Bałkanach; w obrazie *Reich*¹¹ z 2001 roku – o Polakach pracujących dla niemieckiej mafii; w *Pokłosiu*¹² z 2012 roku – o polskiej bierności i współuczestnictwie niektórych Polaków w zagładzie polskich Żydów; a w filmie *Jack Strong*¹³ z 2013 roku – o kontrowersyjnym pułkowniku Ryszardzie Kuklińskim, który współpracował z Amerykanami przeciwko reżimowi Polski Ludowej, a więc zarazem pracował niejako na rzecz Polski po transformacji w 1989 roku.

Poza wyżej wymienionymi obrazami na dorobek artystyczny Pasikowskiego – po ukończeniu szkoły reżyserskiej – składają się filmy, których nie był głównym twórcą, ale współtwórcą. Antycypacją – a być może genezą – części powyższych zainteresowań może być udział Pasikowskiego w tworzeniu serialu *Pogranicze w ogniu*¹⁴ jako asystent reżysera Andrzeja Konica w latach 1988–1991. Dwudziestoczteroodcinkowy serial przedstawia losy dwóch polskich harcerzy, którzy walczą wspólnie w Powstaniu Wielkopolskim w 1919 roku. Jeden przechodzi

⁷ *Kroll*, reż. Władysław Pasikowski (1991).

⁸ *Psy 2. Ostatnia krew*, reż. Władysław Pasikowski (1994).

⁹ *Słodko-gorzki*, reż. Władysław Pasikowski (1996).

¹⁰ *Demony wojny według Goi*, reż. Władysław Pasikowski (1998).

¹¹ *Reich*, reż. Władysław Pasikowski (2001).

¹² *Pokłosie*, reż. Władysław Pasikowski (2012).

¹³ *Jack Strong*, reż. Władysław Pasikowski (2013).

¹⁴ *Pogranicze w ogniu*, reż. Andrzej Konic (1988–1991).

na stronę niemiecką – i przez kolejnych dwadzieścia międzywojennych lat obaj pracują dla dwóch konkurujących wywiadów. Wymagałoby uważnego sprawdzenia, na ile Pasikowski przyczynił się do ostatecznego kształtu tego filmu i czy należy zaliczyć również ten etap jego zaangażowania do pasikowszczyzny, czy też jedynie do ewentualnej inspiracji dla własnej twórczości.

Pasikowski był też współtwórcą innych filmów. *Operacja Samum*¹⁵ z 1999 roku – reżyserowana przez niego na podstawie cudzego scenariusza – opowiada o pracy polskiego wywiadu w Iraku przed wojną w Zatoce Perskiej. *Hans Kloss. Stawka większa niż śmierć*¹⁶ z 2012 roku – którego to filmu Pasikowski był scenarzystą, ale nie reżyserem – jest ciągiem dalszym, lecz utrzymanym w innej konwencji niż pierwowzór, klasycznego serialu¹⁷ o oficerze pracującym podczas drugiej wojny światowej dla Ludowego Wojska Polskiego, a przeciwko Trzeciej Rzeszy, jako polski szpieg w mundurze Abwehry – niemieckiego wywiadu i kontrwywiadu wojskowego. Wątek niewdzięczności i szykan funkcjonariuszy Polski Ludowej wobec bohatera jest również zarysowany w scenariuszu filmu. Jako współautor scenariusza do filmu Andrzeja Wajdy *Katyń*¹⁸ z 2007 roku Pasikowski współtworzył opowieść o masowym mordzie na polskich oficerach w Związku Radzieckim podczas drugiej wojny światowej. Natomiast w latach 2004–2008 reżyserował serial *Glina*¹⁹ – ale nie był jego scenarzystą – o doświadczonej policjancie rozwiązującym sprawy zabójstw.

W jakim zakresie ta blisko ćwierćwieczna praca twórcza, prowadząca do powstawania głównie filmów sensacyjnych i dramatów, może być uznana za nośnik pasikowszczyzny – czyli tego, co charakterystyczne dla twórczości, postawy, ideologii Pasikowskiego? Czy wszystkie autorskie scenariusze filmów można w całości włączyć do zakresu tego pojęcia, a obok nich również te z udziałem jedynie reżyserskim – jako bliskie temu twórcy ideowo czy ideologicznie? Sądzę, że wszystkie. Większość wymienionych autorskich filmów Pasikowskiego – lub stworzonych z jego udziałem – dotyczy kontrowersyjnych tematów i przynajmniej w tle stawia pytania o polskość. Dzieje się tak tym bardziej wyraźnie, że głównymi postaciami filmów są przeważnie – choć nie zawsze – polscy oficerowie z różnych okresów historycznych i różnych formacji.

Według zapowiedzi, kolejnym w pełni autorskim filmem Pasikowskiego – czyli dziełem z jego własnym scenariuszem i w jego własnej reżyserii – ma być *Kurier* o Janie Nowaku-Jeziorańskim, żołnierzu Armii Krajowej będącym łącznikiem polskiego Podziemia z rządem londyńskim, a po drugiej wojnie światowej wieloletnim dyrektorem polskiej sekcji Radia Wolna Europa. Pasikowski opowiada o tym zamierzeniu następującymi słowami: „Postanowiliśmy nakręcić film o kilkunastu dniach poprzedzających wybuch Powstania, tych ostatnich dniach, gdy podejmowano najważniejsze decyzje dla losu przedwojennej

¹⁵ *Operacja Samum*, reż. Władysław Pasikowski (1999).

¹⁶ *Hans Kloss. Stawka większa niż śmierć*, reż. Patryk Vega (2012).

¹⁷ *Stawka większa niż życie*, reż. Janusz Morgenstern i Andrzej Konic (1967–1968).

¹⁸ *Katyń*, reż. Andrzej Wajda (2007).

¹⁹ *Glina*, reż. Władysław Pasikowski (2003–2008).

i wojennej Polski oraz jej mieszkańców. Uznaliśmy, że idealnym bohaterem takiego filmu będzie Jan Nowak-Jeziorański”²⁰.

Byłaby to druga po filmie *Jack Strong* próba przedstawienia przez Pasikowskiego fabularnego filmu skupionego wokół postaci historycznej. Decyzja o zbudowaniu fabuły wokół określonej imiennie postaci historycznej prowadziła w sposób niemal konieczny do tego, że film o pułkowniku Kuklińskim zawierał elementy wcześniejszych fascynacji twórcy takimi elementami, jak wojskowy mundur, tematyka okrągłostołowa, lojalność patriotyczna czy też nie w pełni suwerenny – by nie powiedzieć, kolonialny – status dwudziestowiecznej wojennej i powojennej Polski wobec Związku Radzieckiego. Spodziewając się podobnych elementów w filmie o Janie Nowaku-Jeziorańskim – także już z racji samego wyboru tego, a nie innego tytułowego bohatera – można oba filmy Pasikowskiego o postaciach znanych z historii dwudziestego wieku włączać w zakres pasikowszczyzny.

2. Pojęcie pasikowszczyzny na przykładzie splotu tematyki *Psów, Gliny i Pokłosisia*

Zarysowanej powyżej pasikowszczyźnie można się przyjrzeć poprzez kilka przykładów raczej odstających od głównego nurtu kina Pasikowskiego. Niemal równo w dwadzieścia lat po premierze *Psów* wchodził do kin film *Pokłosisie*. Jego geneza może jednak sięgać najgłośniejszego filmu reżysera i dwóch dekad wstecz. Pasikowski miał w 1992 roku trzydzieści trzy lata i umiejętność kulturowego kreowania rzeczywistości z odniesieniami mitycznymi. Tekstowym – a nie przede wszystkim audiowizualnym – medium, jakim w przypadku jego dzieł, obfitujących w dialogi stające się często kultowymi, okazują się *Psy*, umiał objąć problematykę ówczesnej publicystyki i połączyć ją z ponadczasowym mitem, stawiając pytania o polską pamięć zbiorową. *Psy* były opowieścią nie tylko o Polsce po 1989 roku, ale też o pamięci PRL-u. Z podobną twórczą intencją Pasikowski po dwudziestu latach nakręcił *Pokłosisie* – film o pamięci Jedwabnego. To pokazuje, że reżyser obu obrazów nie powinien być zbyt powierzchownie klasyfikowany jako prosty przetwórca popkultury, gdyż samym doбором tematów powiada coś znacznie bardziej ciekawego, złożonego i ważnego o Polsce niż tylko to, że jest to miejsce akcji dużej części wymienionych filmów. Przyjrzenie się całokształtowi twórczości reżysera pokazuje, że na tym nie koniec powiązań *Pokłosisia* z pasikowszczyzną.

Film o Jedwabnem Pasikowski wymyślił znacznie wcześniej niż zrealizował, ale choć ten długo nie powstawał, to reżyser już miał okazję coś na podobny temat powiedzieć. W serialu *Glina*, który kilka lat wcześniej reżyserował według scenariusza o rok starszego Macieja Maciejewskiego, pojawia się wątek

²⁰ Muzeum i Pasikowski robią film o Janie Nowaku-Jeziorańskim, [online] <http://www.1944.pl/o_muzeum/news/muzeum_i_pasikowski_robia_film_o_janie_nowakujezioranskim>, dostęp: 5.01.2016.

żywcem zakopanych Romów. Przyjechali oni do lokalnego urzędu po metryki urodzenia. Zmowa miasteczkowej społeczności i szeroko podzielane w niej antycygańskie nastroje są przerysowane, jednak paralela tego wątku wobec jedwabieńskiego mordu na współobywatelach budzi momentami porównywalną do opisów historycznych grozę.

Także reakcja na ten serial antycypowała reakcję na *Pokłosie*. Dla szerokiej publiczności mogło to być niewygodne doświadczenie – podobnie jak niewygodne dla milczącej większości są propagowane w *Glinie* normy, takie jak zakaz zemsty i sprawiedliwość oparta na wyroku sądowym, jakże nietypowe dla współczesnych kryminalów. Serial *Glina* nie jest póki co kontynuowany. Można zapewne przyjąć interpretację, że serial był po prostu nierentowny. W osiągnięciu przychodów z emisji przy nim reklam przez produkującą i nadającą go telewizję zapewne nie pomogła jednak nocna pora emisji, której nie doświadczał przedłużany w tym samym czasie serial innych twórców o *Oficerach*²¹. *Oficer*, *Oficerowie* i *Trzeci oficer* to cykl o odmiennej artystycznej ambicji, ale – w warstwie treści – jego młodzi bohaterowie tęsknią do zemsty i do kary śmierci, na rzecz której się wypowiadają. Oba seriale produkowała telewizja publiczna, co prowadzi do pytań o jej rolę w kształtowaniu świadomości prawno-moralnej i o spójność tejże z długo wypracowywanym europejskim systemem prawnym, w którym kary śmierci nie ma. Na tym tle obraz *Glina* jest bardziej wymagający, dojrzałszy i trudniejszy już poprzez sam dobór i ujęcie tematyki. Wbrew pozorom jest też obfity w podobne treści jak *Psy* – w treści mityczne.

Mimo że Pasikowski nie pisał scenariusza *Gliny*, widać, że reżyserowany przezeń we współpracy ze scenarzystą *Glina* zazębia się przynajmniej z dwoma elementami pasikowszczyzny: z *Psami* poprzez oficerów stających przed dylematami moralnymi, a z *Pokłosem* poprzez pytania o przejawy nienawiści wobec mniejszości społecznej czy etnicznej. Ten splot motywów wokół przywołanych wcześniej dylematów związanych z polskością, odzwierciedlający pewną postawę twórczą i ideologię, jest więc ilustracją pasikowszczyzny. W pasikowszczyźnie uwagę zwraca rozpostarta na całe lata wytrwałość w podejmowaniu przez twórcę pewnych tematów nawet wtedy, kiedy nie są to dzieła realizowane przezeń w pełni samodzielnie, czyli i według jego scenariusza, i w jego reżyserii. Na zarysowaniu tych właściwości pasikowszczyzny poprzestaje, dostrzegając możliwość znacznie bardziej rozbudowanego opisu tego pojęcia i jego granic – w formie pełnej monografii twórczości Pasikowskiego, poddanej krytycznej i wnikliwej refleksji w kategorii pojęciowej pasikowszczyzny.

²¹ *Oficerowie*, reż. Maciej Dejcz (2006–2008).

3. *Psy* między Walterem i Papieżem: lokalna symbolika refleksji nad polskością

Definiując pojęcie „pasikowszczyzna” w analogii do słownikowego ujęcia „żeromszczyzny”, dostrzegłem następującą, wspomnianą już cechę: możliwość zawarcia niejako w załączku w jednym dziele tego, co charakterystyczne dla twórczości, postawy, ideologii danego autora. W przypadku pasikowszczyzny za taki film uznaje *Psy*.

Psy zaczęły szokować już w październiku 1992 roku. Krytyków zbulwersował zwłaszcza konsekwentny antysolidarnościowy – a na pewno przeciwny stylowi sprawowania władzy politycznej przez dawną opozycję – wydźwięk filmu. Wydźwięk ten skupiony jest w scenie wynoszenia pijanego esbeka przez kolegów śpiewających solidarnościową, opozycyjną pieśń. Andrzej Wajda później wspominał: „Pierwszy mój odruch był taki: albo wychodzę z kina, albo włożę pod krzesło. Ale słyszę, że na sali rozlega się zdrowy, żołnierski śmiech. Po paru miesiącach SLD objęło rządy w III RP. Pasikowski rzeczywiście wy-czuł, co się w Polsce wyrabia, w którą stronę wychyla się społeczne wahadło”²². To pierwsze negatywne uczucie musiało jednak później dość trwale ustąpić przed uznaniem dla rzemiosła Pasikowskiego, skoro Wajda powierzył mu po niespełna piętnastu latach stworzenie dialogów do filmu *Katyń*. Tym sposobem Pasikowski został dopuszczony do współpracy przy twórczym rozważaniu pamięci i mitu *Katynia*.

Już w *Psach* reżyser zajął się dwoma innymi polskimi mitami, związanymi z odwołaniami do dwóch polskich powojennych masowych narracji skupionych wokół dwóch bohaterów. Oba te odwołania – jak też przystało na załączkowy charakter filmu wobec pasikowszczyzny – są tylko pojedynczymi wzmiankami i nieskoncentrowanemu widzowi mogą w trakcie oglądania po prostu umknąć. Co więc przemawia za ich uwzględnieniem? Spoglądając na recepcję krytyczną *Psów*, można dostrzec, że gęstość symboliczna filmu i jego wypełnienie znaczeniami nie budzą dziś obiekcji. Odwołując się do zaledwie pojedynczych scen i idących za nimi skojarzeń, Tadeusz Lubelski pisze na przykład w odniesieniu do jednej z nich: „Podobnych scen było w filmie więcej, na przykład moment, gdy Olo (Marek Kondrat) umieszcza swą ofiarę w bagażniku auta i do niej strzela, odsyłał do męczeńskiej śmierci księdza Popiełuszki”²³. Oczywiście z każdym takim skojarzeniem można dyskutować. Kiedy jednak nawet najmniejsze tego rodzaju obrazy lub wzmianki rozważa się łącznie, mogą one budować niespotykaną oś. Połączenie bowiem dwóch filmowych punktów swego rodzaju linią prostą wytwarza charakterystyczną i specyficzną dla pasikowszczyzny oś wyznaczającą skalę dla skrajności. Dla przywołanego przez Lubelskiego odniesienia kontrapunktem może być scena przesłuchania przed komisją weryfikacyjną, egemplifikująca kontrowersyjny i żywo dyskutowany w Polsce pomysł lustracji

²² A. Wajda, K. Janowska, P. Mucharski, *Czytam, szukam, tropię*, „Gazeta Świąteczna” 2006, nr 101, s. 18.

²³ T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Chorzów 2009, s. 567.

Oba odwołania ilustrują mityczny aspekt historii i pamięci, który można nazwać pamięcią mityczną – splotem mitu i pamięci w odniesieniu do polskości.

Spójrzmy więc na te wzmianki jak na oś, którą Pasikowski rozpościera w *Psach* między mitem Waltera i mitem Papieża. Liczba pomników Karola Świerczewskiego w PRL-u przewyższała zapewne obecną liczbę pomników Karola Wojtyły. Jednak Walter, dzisiejszy antybohater generał, był równie powierzchownie i bez namysłu odbierany w swojej epoce jak bohater kardynał – Papież – w swojej.

Nawiasem mówiąc: czy rozciągnięcie osi namysłu nad polskością między dwoma Karolami nie porusza widza podświadomie bardziej niż pokazanie tęsknoty esbeków za *sacrum*, za własnym Jankiem Wiśniewskim? Bo też tak właśnie można czytać ową wzmiankowaną wcześniej kontrowersyjną scenę: w innym razie byli esbecy mogliby wszak pod pretekstem kpiny śpiewać coś z innego repertuaru niż bohaterski repertuar swoich ofiar.

4. Kielich jako symbol: paneuropejski motyw Graala

W *Psach* bardzo dosłownie, o wiele bardziej niż oś Walter – Papież, ujawnia się jeszcze jedna legenda: ta, która odwołuje się do pradawnego europejskiego mitu świętego Graala. Także to odwołanie przez dwadzieścia lat recepcji filmu pozostawało w zbiorowej nieświadomości. A przynajmniej: nie w świadomości. Wydaje się bowiem, że w dotychczasowej recepcji krytycznej i akademickiej nie zwrócono uwagi na motyw Graala i Ziemi Jałowej w tym filmie, odbieranym po prostu jako kontrowersyjny i szokujący film o polskiej transformacji polityczno-społecznej w 1989 roku. Tymczasem motyw Ziemi Jałowej zaistniał w polskiej kulturze choćby poprzez tłumaczenie poematu Thomasa Stearnsa Eliota *Wasteland* na język polski, które wykonał w swoich młodych latach sam Czesław Miłosz²⁵. W tradycji arturiańskiej jałowość nieżywej ziemi powiązana jest z jej zranionym i niezdolnym do sprawowania władzy królem, zaś poszukiwany kielich Graal ma być warunkiem uzdrowienia. Rycerze arturiańscy muszą odnaleźć Graala, a przy tej okazji mogą poprzez współczucie okazane zranionemu władcy bardzo istotnie przyczynić się do uzdrowienia go.

Motyw Graala i Ziemi Jałowej jest najczęściej wspólnym wątkiem w kulturze symbolicznej Zachodu. Rycerze króla Artura wyruszają na poszukiwanie kielicha, z którego Jezus pił wino w czasie Ostatniej Wieczerzy, notabene obiektu upamiętnianego czy symbolizowanego do dziś przez każdy kielich mszalny. Ów nowotestamentowy kielich bywa w pozabiblijnych tekstach – apokryfach i legendach, a zwłaszcza w tekstach arturiańskich – przedstawiany jako kielich, do którego Józef z Arymatei miał zebrać krew Jezusa. Wprowadzenie na pewnym etapie do legendy arturiańskiej nakazu poszukiwania tego kielicha, zwanego w arturianizmie Graalem bądź Świętym Graalem, wskazuje duchowy cel rycerzom, którzy przed pojawieniem się wątku Graala są skupieni przeważnie

²⁵ T.S. Eliot, *Jałowa ziemia*, tłum. Cz. Miłosz, „Twórczość” 1946, nr 10, s. 5–20.

na sprawach ziemskich. Poczynając od tekstów z przełomu dwunastego i trzynastego wieku, ów chrystusowy kielich jest poszukiwany przez rycerzy, bohaterów średniowiecznej i późnośredniowiecznej literatury arturiańskiej.

Poniżej przedstawiam cztery obserwacje będące argumentami za hipotezą o arturiańskiej wymowie filmu *Psy*, a wraz z nim być może również innych elementów pasikowszczyzny.

Argument 1. Scena mówiąca o poszukiwaniu kielicha mszalnego

Scenę, która pozwala, a być może wręcz nakazuje sytuować odbiór filmu *Psy* jako filmu arturiańskiego i zawierającego odwołanie do Graala, trudno nawet odnaleźć w pełni przywołaną w opublikowanej krytycznej recepcji omawianego obrazu. Autor szkicu z 2009 roku opisuje ją w następujących słowach:

Pasikowski okazał się wajdelotą. Szarganiem opozycyjnych mitów zapowiedział czasy bez świętości. Co dobrze pokazują dwie sceny. W jednej byli ubecy wnoszą pijanego kolegę, śpiewając: „Janek Wiśniewski padł”. W innej z kolei podczas palenia teczek jedna z nich zostaje otwarta i widać w niej zdjęcie starego mężczyzny w sutannie (sic). Ubecy wspominają szczegóły sprawy. Maurer wrzuca ją w ogień, mówiąc krótko: „Do piekła”²⁶.

Autor powyższej wzmianki zdaje się nie dostrzegać, że we wspomnianej scenie przed wrzuceniem do ognia teczki „ubecy wspominają szczegóły sprawy”²⁷ w sposób sugerujący graalowy komponent mitu arturiańskiego. Pierwszy otwiera teczkę i przerzuca stronę ze zdjęciem „starego mężczyzny w sutannie”²⁸ na kolejną, zawierającą zdjęcie złotego kielicha mszalnego, po czym pyta: „Znalazło się to?” (*Psy*). Drugi odpowiada: „Tak, w antykwariacie w Hamburgu. Episkopat wykupił przez tego, jak mu tam, Zielińskiego. [...] A co z nim?” (*Psy*). Na co trzeci dopowiada: „Umarł na zawał” (*Psy*).

Graal jest przez rycerzy poszukiwany, a czasem znajdujący (czemu w omawianym filmowym dialogu odpowiada pytanie „Znalazło się to?” – *Psy*). Choć niektórzy są bliscy znalezienia Graala, to odnajduje go tylko jeden z nich, najczęściej pozostający bez grzechu, Galahad, reprezentujący silny związek z wiarą (por. „Episkopat wykupił przez tego, jak mu tam, Zielińskiego” – *Psy*). Po znalezieniu Graala ten wyjątkowy, wybrany rycerz, pozostający nieco na uboczu arturiańskiego dworu (por. „A co z nim?” – *Psy*), umiera (por. „Umarł na zawał” – *Psy*) jako rycerz bez grzechu.

²⁶ J. Kuisz, *Między „Psami” a „Długiem”*, [online] <<http://witryna.czasopism.pl/pl/gazeta/1142/1362/1825>>, dostęp: 22.05.2015.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże.

Argument 2. Jałowość ziemi w *Psach*

W filmie *Psy* Polskę po Okrągłym Stole – to również symbol arturiański – przedstawiono z perspektywy funkcjonariuszy dawnego aparatu władzy jako wyszarzoną Ziemię Jałową: kraj silnego rozchwiania aksjo-normatywnego, odbierający wszystkim bohaterom filmu perspektywy dalszego rozwoju, a nawet wegetacji, nieprzynoszący nadziei. Drzewa w wielu scenach są pozbawione liści, sceny plenerowe są kręcone w terenie piaszczystym, a więc nieżywym.

Podobnie też jak w bodaj każdym tekście arturiańskim odnalezienie Graala (por. w filmie: „w antykwariacie w Hamburgu” – *Psy*) nie chroni przed rozpadem królestwa i wygubieniem wszystkich rycerzy. Pozostaje to w zbieżności ze światem przedstawionym w *Psach* Pasikowskiego, gdzie bardzo wielu bohaterów ginie w czymś na kształt kilkuetapowej bratobójczej walki stoczonej między dawnymi funkcjonariuszami. A wpływ poszukiwania Graala? Nawet jego odnalezienie nie użyźnia trwale Ziemi Jałowej; w tradycji tych legend świat arturiański nieuchronnie zmierza do swojego kresu.

Argument 3. Udokumentowane zainteresowanie Pasikowskiego arturianizmem

Dodatkowym argumentem za arturiańskim kontekstem filmu *Psy*, obrazu, którego scenariusz i reżyseria jest efektem twórczej pracy Pasikowskiego, stała się wydana rok po premierze *Psów* antyutopia z nurtu fantastyki postapokaliptycznej *Ja, Gelerth*²⁹. Pasikowski przedstawia w niej świat przyszłości będący Ziemią Jałową (i to w dosłownym sensie, gdyż wszyscy pozostali przy życiu ludzie są bezpłodni). W świecie tym tak zwani żołnierze Okrągłego Stołu, a wśród nich mający władzę bohater o znaczącym imieniu Art Uhr, poszukują nieokreślonego obiektu zwanego Monolitem. Jedynym pozostałym na Ziemi obiektem jest zamek Ludwika Bawarskiego; król ten był – jak wiadomo – mecenasem Richarda Wagnera. Wagner, dodajmy dla porządku, miał w dorobku dzieła arturiańskie: *Parsifala* oraz *Tristana i Izoldę*. W studiach arturiańskich uchodzi za jednego z najważniejszych reinterpretatorów arturianizmu³⁰.

Ja, Gelerth jest intertekstualną wskazówką, że filmy Pasikowskiego można rozpatrywać z perspektywy arturiańskiego mitu o Graalu. Nawet jednak bez tej wskazówki umieszczenie przez autora w wielce wpływowym – i kontrowersyjnym – filmie, który obejrzała masowa publiczność, symbolu kielicha mszalnego jest zbyt oczywiste, by je zignorować.

²⁹ W. Pasikowski, *Ja, Gelerth*, Warszawa 1993.

³⁰ Więcej w numerze pisma poświęconego studiom arturiańskim o podtytule: „Special Issue: Wagner and the Arthurian Legend” („Arthuriana” 2001, t. 11, nr 1).

Argument 4. Istnienie motywu Graala w twórczości polskich artystów w latach dziewięćdziesiątych XX wieku

Graal pojawia się w polskich tekstach przeznaczonych dla masowej publiczności w podobnym okresie co twórczość Pasikowskiego oraz w podobnym kontekście rozczarowania transformacją ustrojową. W 1994 roku reżyser Piotr Tomaszuk otrzymał międzynarodową nagrodę za spektakl *Merlin*³¹ na podstawie scenariusza Tadeusza Słobodzianka. W trzech fragmentach wywiadu prasowego reżyser wypowiedział stwierdzenia paralelne wobec tych, które formułował swoim filmem *Psy* Pasikowski:

W moim przekonaniu tutejszą publiczność intryguje przede wszystkim powód, dla którego Polacy zainteresowali się mitem arturiańskim. A my sięgnęliśmy po tę historię głównie dlatego, że wydawała się nam ona najbardziej pojemnym, metaforycznym sposobem przedstawienia transformacji duchowej naszego społeczeństwa po roku 1989. I chociaż po rozstaniu z Wierszalinem autor – Tadeusz Słobodzianek – uznał taką interpretację za spływającą, „Merlin” pozostał dla mnie symboliczną opowieścią o rozpadzie mitu „Solidarności”, zapisem stanu ducha tych, na oczach których upadały kolejne autorytety, z autorytetem Kościoła katolickiego włącznie... I ten punkt przecięcia między współczesnością a legendą uruchamia wyobraźnię edynburskiej widowni, pozwala im zobaczyć nie tylko nas, ale również siebie w odległym świecie Merlina, Viviany i rycerzy Okrągłego Stołu³².

Okres rządów – nazwijmy to umownie – „Solidarności” przyniósł ogromne rozczarowanie, ale w moim przekonaniu dla wielu ludzi nie było to rozczarowanie natury ekonomicznej. Ważniejsze okazało się rozczarowanie moralne, zrodzone z przekonania, że wyłonione z ruchu solidarnościowego elity władzy nie różnią się swoimi kwalifikacjami etycznymi od tych sprzed 1989 roku³³.

Mam pretensję do siebie – na przykład w „Merlinie” o swoją śmieszna, naiwną wiarę w „Solidarność” jako model uprawiania polityki i sposób organizacji życia społecznego. Ale nie tylko, bo tekst Słobodzianka stawia pytania bardziej zasadnicze, choćby o to, jaki Bóg obserwuje zagładę Arturowego królestwa, jaki charakter ma Jego odwieczna walka z Szatanem? A gdzie jest moje miejsce w tym świecie? Który z siedmiu grzechów głównych jest moim? A może wszystkie? I wreszcie – co znaczy szukać Graala? Czy można go w ogóle znaleźć? A może pokusa zaniechania poszukiwań jest granicą między jasną i ciemną stroną naszego istnienia, granicą między młodością a starością?³⁴

Za przywołaną wzmianką kryje się głos artysty rozczarowanego rzeczywistością Polski po transformacji w 1989 roku, wyrażany w latach dziewięćdziesiątych XX wieku z użyciem treści arturiańskich. Zestawienie sztuki teatralnej *Merlin* Tomaszuka z filmem *Psy* Pasikowskiego z tego samego okresu można

³¹ *Merlin. Inna historia*, reż. Piotr Tomaszuk (1994).

³² P. Tomaszuk, M. Jurczak, *Naiwni rycerze Okrągłego Stołu*, „Gazeta Wyborcza” 1994, nr 203, s. 8.

³³ Tamże.

³⁴ Tamże.

zatem nazwać dwoma zarejestrowanymi głosami artystów rozczarowanych rzeczywistością Polski po przełomie politycznym.

Powyższe cztery argumenty należy podzielić na wewnętrztekstowe i zewnętrztekstowe. Scena w *Psach*, w której esbecy mówią o poszukiwaniu kielicha mszalnego, oraz widoczna w kadrach jałowość ziemi – czyli argumenty odnoszące się do samego tekstu scenariusza i decyzji reżyserskich – przemawiają za uznaniem, że mamy w tym filmie do czynienia z graalowym komponentem mitu arturiańskiego. Pozostałe dwa argumenty wzmacniają to przekonanie. W niecały rok po premierze *Psów* Pasikowski wydał książkę wyraźnie eksponującą nawiązania do arturianizmu. Inni artyści jeszcze rok później wystawili sztukę łączącą motywy arturiańskie z tematyką transformacji ustrojowej w 1989 roku. Obydwa argumenty zewnętrztekstowe względem *Psów* odnoszą się do motywu poszukiwania zaginionego artefaktu. Można więc z zachowaniem ostrożności poznawczej powiedzieć, że uzasadnianie, iż w *Psach* nie ma treści arturiańskich, staje się trudniejsze niż uzasadnianie, że one tam są.

Istnienie motywu arturiańskiego w *Psach* nie przekreśla dotychczasowej recepcji tego filmu jako głosu na temat transformacji ustrojowej. Gdyby jednak stwierdzić, że treści arturiańskie znajdują się w tym tekście, to wraz z polskim symbolem politycznego Okrągłego Stołu zachodnioeuropejski arturianizm ukazałby się jako poręczny zasób symboli mitycznych, chętnie stosowanych jako metafory w sferze działań politycznych i krytyki politycznej w odniesieniu do Polski. Arturianizm opowiada wartości europejskie, unaoczniając je i uobecniając. W zestawieniu z zachodnioeuropejską genezą arturianizmu niewątpliwie byłyby to przejawy europeizacji mitu: upowszechniania treści kultury symbolicznej w kierunku z zachodu Europy na jej wschód, w procesie tworzenia wspólnego zasobu symboli mitycznych. Proces ten jest już w literaturze opisany³⁵.

Podsumowanie

Dialogi z filmu *Psy* – jak twierdzę, załączkowego wobec pasikowszczyzny – mają charakter kultowy. Często powtarzane, funkcjonują w oderwaniu od pierwowzoru. W nośnych, choć płytkich cytatach z tego obrazu utrwaliły się pewne treści na różne tematy. Kilka tych tematów warto przypomnieć. O kobietach: „Bo to zła kobieta była”, „To ty stara d... jesteś”; o podziale politycznym: „Na pohybel. Czarnym i czerwonym”; o domniemanym paleniu teczek – bądź po prostu paleniu papierosów: „Stopczyk, co wy tam palicie? Ja Radomskie, ale jak pan major woli, to Franz ma camele”; czy o polityce: „Polityka to jesteśmy my, tu, na tym wysypisku śmieci”. I jeszcze neutralne, krótkie, ale znaczące frazy, takie jak: „To ja jestem policja!” czy „A kto umarł, ten nie żyje” (wszystkie cytaty z filmu *Psy*).

³⁵ Por. P. Toczyski, *Jak mit jednoczy Europę? Analiza arturiańskich elementów kultury symbolicznej jako czynników spajających współczesną Europę*, Warszawa 2013.

W moim przekonaniu utrwalenie w polskiej obyczajowości tak powierzchownych cytatów jak przytoczone powyżej sugeruje siłę wrażenia, jakie na widzach wywierają treści symboliczne ukryte w filmach Władysława Pasikowskiego. Próbowałem wykazać, że wobec twórczości tego reżysera można stosować termin „pasikowszczyzna”. Zalążkowy wobec pasikowszczyzny charakter mają właśnie *Psy*, najbardziej chyba rozpoznawalny film tego twórcy, a na pewno najczęściej cytowany – i to nawet jeśli cytujący go nie zawsze są świadomi kontekstu, z jakiego wydobywają te myśli. Poprzez cytaty przywoływane mniej często lub zgoła wcale oraz poprzez opis scen, których istotne, jak sądzę, elementy pozostają niezauważalne, próbowałem przedstawić spojrzenie na symbolikę *Psów*. W kulturze usytuowanej w pewnym europeizacyjnym bądź deeuropeizacyjnym napięciu, pomiędzy wciąż przepracowywaną bądź przyjmowaną bezrefleksyjnie polskością i europejskością, pomiędzy wreszcie Wschodem a Zachodem, pasikowszczyzna staje się katalogiem głębszych sensów niż te, które się w niej zazwyczaj dostrzega. Między Walterem, Papieżem i Graalem – a w szerszej niż *Psy* perspektywie także Katyniem i Jedwabnem – rozpościera się pole warty uwagi symboli. Zbliżając się do kolejnych dekad obecności tego filmu w ikonosferze, warto zdać sobie przede wszystkim sprawę z być może większej jego złożoności niż dotąd dostrzegana.

Bibliografia

- „Arthuriana. Special Issue: Wagner and the Arthurian Legend” 2001, t. 11, nr 1.
 Eliot T.S., *Jałowa ziemia*, tłum. Cz. Miłosz, „Twórczość” 1946, nr 10, s. 5–20.
 Kuisz J., *Między „Psami” a „Długiem”*, „Witryna Czasopism” 2009, nr 235, [online] <<http://witryna.czasopism.pl/pl/gazeta/1142/1362/1825>>, dostęp: 22.05.2015.
 Leder A., *Lata 90.: Co symbolizowały „Psy”*, „Dwutygodnik. Strona Kultury” 2011, nr 58, [online] <<http://www.dwutygodnik.com/artykul/2273-lata-90-co-symbolizowaly-psy.html>>, dostęp: 30.06.2011.
 Lubelski T., *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Chorzów 2009.
 Mazierska E., *Neighbours (Almost) Like Us: Representation of Germans, Germanness and Germany in Polish Communist and Postcommunist Cinema*, w: *Postcolonial Approaches to Eastern European Cinema: Portraying Neighbours On-screen*, eds. E. Mazierska, L. Kristensen, E. Närke, London–New York 2014, s. 67–89.
Muzeum i Pasikowski robią film o Janie Nowaku-Jeziorańskim, [online] <http://www.1944.pl/o_muzeum/news/muzeum_i_pasikowski_robia_film_o_janie_nowakujezioranskim>, dostęp: 5.01.2016.
 Pasikowski W., *Ja, Gelerth*, Warszawa 1993.
Słownik języka polskiego, red. W. Doroszewski, [online] <<http://sjp.pwn.pl/doroszewski/zeromszczyzna;5532814.html>>, dostęp: 4.04.2016.
 Toczyski P., *Jak mit jednoczy Europę? Analiza arturiańskich elementów kultury symbolicznej jako czynników spajających współczesną Europę*, Warszawa 2013.
 Tomaszuk P., Jurczak M., *Naiwni rycerze Okrągłego Stołu*, „Gazeta Wyborcza” 1994, nr 203, s. 8.
 Wajda A., Janowska K., Mucharski P., *Czytam, szukam, tropię*, „Gazeta Świąteczna” 2006, nr 101, s. 18.

Filmy i sztuki teatralne

- Demony wojny według Goi*, reż. Władysław Pasikowski (1998).
Glina, reż. Władysław Pasikowski (2003–2008).

- Hans Kloss. Stawka większa niż śmierć*, reż. Patryk Vega (2012).
Jack Strong, reż. Władysław Pasikowski (2013).
Katyń, reż. Andrzej Wajda (2007).
Kroll, reż. Władysław Pasikowski (1991).
Merlin. Inna historia, reż. Piotr Tomaszuk (1994).
Oficerowie, reż. Maciej Dejczer (2006–2008).
Operacja Samum, reż. Władysław Pasikowski (1999).
Pogranicze w ogniu, reż. Andrzej Konic (1988–1991).
Pokłosie, reż. Władysław Pasikowski (2012).
Psy, reż. Władysław Pasikowski (1992).
Psy 2. Ostatnia krew, reż. Władysław Pasikowski (1994).
Reich, reż. Władysław Pasikowski (2001).
Słodko-gorzki, reż. Władysław Pasikowski (1996).
Stawka większa niż życie, reż. Janusz Morgenstern i Andrzej Konic (1967–1968).

Streszczenie

W trzeciej dekadzie recepcji *Psów* Władysława Pasikowskiego warto wprowadzić pojęcie „pasikowszczyzna” i wziąć pod lupę zasoby symboliczne, do których się ono odwołuje. Odwołania do mitologizowanych postaci i do symboli z kultury polskiej i paneuropejskiej są już w *Psach*, które wpisują się w arturiański kontekst innych dzieł okresu transformacji. Ilustrują ambiwalentny stosunek do polskiej rzeczywistości po transformacji w 1989 roku, wyrażany przez artystów w latach dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku z użyciem treści arturiańskich. W zestawieniu z zachodnioeuropejską genezą arturianizmu są to przejawy europeizacji mitu. Między Walterem, Papieżem i Graalem, a w szerszej perspektywie też Katyniem i Jedwabnem, pasikowszczyzna ma głębszy sens, niż się zazwyczaj przyjmuje. Treści symboliczne ukryte w filmach Pasikowskiego ujawniają napięcie między polskością i europejskością, Wschodem a Zachodem, wpisane w kondycję środkowoeuropejskiego społeczeństwa i jego kultury.

Summary

***Pasikowszczyzna* as a Broad View on Polishness through Local and Pan-European Symbols (of Walter, Pope, Jedwabne and Katyń, but also Wasteland and Holy Grail)**

The aim of this article is to introduce the notion of *pasikowszczyzna* in the third decade after the reception of Władysław Pasikowski's *Pigs* and to analyze the symbolic resources to which *pasikowszczyzna* refers. References to mythologized characters and symbols from Polish and pan-European culture are in Pasikowski's most popular film, *Pigs*, framed in the Arthurian context of other cultural works describing political system transformation. These references illustrate the ambiguous relation towards Polish reality after the 1989 transformation, which was expressed in the 1990s with the usage of Arthurian content. Taken into account with the Western European genesis of Arthurianism, they are the expressions of the Europeanization of myth. Between figures such as Walter, Pope and Grail, and more widely also Katyń and Jedwabne, *pasikowszczyzna* has a deeper meaning than usually noticed. The symbolic content hidden in Pasikowski's films reveal tension between Polishness and Europeanness, East and West, imprinted in the condition of Central European society and its culture.