

Katarzyna Taras

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

Mój Pasikowski. Uwagi o dramaturgizacji obrazu w *Krollu*, *Psach* i *Psach 2*

Wchodziłam w dorosłość w okresie transformacji. Z premierami *Krolla* (1991) i obydwu części *Psów* (1992, 1994) Władysława Pasikowskiego, które miały miejsce na początku lat 90., wiąże się moja inicjacja w kino. Niewątpliwie należę do „publiczności Pasikowskiego”, choć daleko mi do wspomnianych przez Grażynę Stachówną czekających na premierę *Psów 2* w krakowskim kinie „Kijów” czekających dziewcząt¹. Skoro byłam wtedy, jak to określa wybitny badacz i znawca polskiego kina, Tadeusz Lubelski, widzem adekwatnym², czym chciałabym usprawiedliwić, być może, zbyt osobisty ton niniejszego tekstu, to doskonale pamiętam dyskusje, jakie wzbudził Pasikowski swoimi filmami. Jak się później okazało, badacze byli bardziej pobłażliwi dla jego kina niż recenzenci, może dlatego że rozpatrywali jego filmy już w jakimś kontekście, podczas kiedy ci drudzy uzasadniali swoje opinie na gorąco. Jedno jest pewne: Pasikowski poruszał już od swojego debiutu, czyli *Krolla*, i mało kto był wobec jego filmów obojętny. I dlatego – dla porządku wywodu – zanim przejdę do „swojego Pasikowskiego”, chciałabym przypomnieć najbardziej kontrowersyjne kwestie tamtych sporów o autora *Krolla*.

¹ Fenomen popularności filmów Pasikowskiego przekonująco omówiła Grażyna Stachówna w szkicu 1993: *My, psy, musimy trzymać się razem: „Psy”*, [w:] *Historia kina polskiego*, red. T. Lubelski i K.J. Zarębski, Warszawa 2006, s. 227-229.

² Zob. T. Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961*, Kraków 2000, s. 11.

Pasikowskiego nazywano reżyserem zamerykanizowanym³, przeszczepiającym na polski grunt manierę Hollywoodu⁴. Szczególnie interesujący wydaje mi się tu głos Michaela Stevensona:

Psy [...], zarówno dosłownie, jak i w przenośni, są próbą znalezienia »klucza« do nowych czasów oraz nawiązania kontaktu z nową, młodszą publicznością. Ta nowa publiczność miała już za sobą rozległe doświadczenie z rozwiniętą kulturą Zachodu, a zapożyczenia z Hollywoodu były już wtedy w kinie na porządku dziennym. *Psy* są przede wszystkim odważną próbą podjęcia gry z efektem przyjemności, która pojawia się na tym poziomie kultury popularnej. Choć *Psy* należą do nurtu kina gatunków, są zarazem przykładem formy mieszanej, ale skądinąd utwory będące »czystą« realizacją norm genologicznych są rzadkością w kinie polskim. [...] *Psy* są połączeniem elementów filmu noir z konwencjami filmu policyjnego i gangsterskiego. Na pierwszy rzut oka może to wyglądać jak rozpaczliwa próba małpowania Hollywoodu w celu przejęcia części rodzimego rynku. Należy jednak pamiętać o silnej tradycji filmu noir poza Hollywood, w Europie i innych rejonach świata. [...] W przypadku *Psów* mamy do czynienia z głęboką transformacją, która pozwoliła połączyć egzystencjalistyczne znaczenie gatunku z wymogami polskiego kontekstu w 1992 roku⁵.

Doceniono elementy filmów Pasikowskiego niewątpliwie kojarzące się z kinem amerykańskim – błyskotliwy scenariusz, szybką akcję, dynamiczny montaż⁶.

Niezmiernie ważny w dyskusji o „amerykańskości” filmów Pasikowskiego wydaje mi się głos Marcina Adamczaka, który uznał autora *Psów* za jednego z ciekawszych reżyserów umiejących z powodzeniem realizować strategię Profesjonalisty.

Reżyserzy wybierający strategię Profesjonalisty nieprzypadkowo podkreślają swoje przywiązanie do wzorców kina amerykańskiego. W modelu hollywoodzkim film nie jest kojarzony ze sztuką wysoką, dziedzictwem narodowym czy tożsamością zbiorową, jest biznesem i rozrywką, jaskrawym przykładem działania przemysłu kulturowego. [...] Film jest produktem⁷; „precyzyjny scenariusz, doskonałe tempo, pełna inwencja reżyseria (zwłaszcza w sekwencji przedstawiającej zasadzkę w motelu) i sugestywne, a zarazem dyskretnie współbrzmiające z tokiem narracji zdjęcia Pawła Edelmana

³ Zob. B. Janicka, *Wujek Franz*, „Kino” 1994, nr 5, s. 12; G. Stachówna, *Władcy wyobraźni. Sławni bohaterowie filmowi*, Kraków 2006, s. 105. Konrad Zarębski w wywiadzie z reżyserem przypomniał, że obwołano Pasikowskiego polskim Tarantino. Zob. K. Zarębski, *Wyrośliśmy – mówi Władysław Pasikowski*, „Kino” 2001, nr 2, s. 27. Zob. również M. Haltof, *Kino polskie*, tłum. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004, s. 298

⁴ G. Stachówna, *1993: My, psy...*, dz. cyt., s. 228.

⁵ M. Stevenson, „*Nie chce mi się z tobą gadać*” – konstrukcje męskości w polskim kinie po roku 1989, [w:] *Gender – Film – Media*, red. E.H. Oleksy i E. Ostrowska, Kraków 2001, s. 157, 158.

⁶ G. Stachówna, *Władcy wyobraźni...*, dz. cyt., s. 105.

⁷ M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*, Gdańsk 2010, s. 278.

(długie klaustrofobiczne *travellingi* w motelu, ikoniczne dla *film noir* zdjęcia skapanego w deszczu miasta w nocy) świadczą o rzadkiej w polskim kinie biegłości warsztatowej. *Psy* zdają się jednak wykraczać poza ramy dobrze zrealizowanego filmu sensacyjnego. Ten »film akcji«, nieco mimochodem, w tle, na drugim planie, zdaje się stanowić najlepszy i najbardziej wyrazisty w polskim kinie opis gospodarczych, politycznych i mentalnych przemian początku lat dziewięćdziesiątych. Coś, o co upominali się krytycy i filmoznawcy, czego nie znajdowali w kinie nobilitowanych, wyżej cenionych reżyserów lub co pojawiało się u nich w formie nader nieporadnej, wyłania się w filmie sensacyjnym, drugim w dorobku młodego reżysera, który, jak twierdził, chciał tylko »zaczepić fabułę o polską rzeczywistość, by była bardziej wiarygodna«⁸.

Tuż obok opinii o „amerykańskości” filmów Pasikowskiego pojawiły się interpretacje, w których Franza Maurera uznano za kontynuację typowo polskiego bohatera. Michael Stevenson i Marek Haltof ustawiają grającego go Bogusława Lindę w jednym szeregu z charyzmatycznymi postaciami Zbigniewa Cybulskiego i Daniela Olbrychskiego. W finale filmu, gdy Franz ląduje w więzieniu, Stevenson dostrzega powinowactwo ze śmiercią Maćka Chełmickiego z *Popiołu i diamentu*, z jej wrażeniem bezcelowości i daremnego poświęcenia⁹. Marek Haltof ujęcie zwijającego się z bólu rannego Maurera przyrównuje do śmierci Maćka Chełmickiego i pisze, że: „obaj dźwigają brzemień przeszłości i próbują znaleźć sobie miejsce w nowej rzeczywistości politycznej. Obaj też ponoszą klęskę”¹⁰. Z kolei Grażyna Stachówna umieszcza Franza Maurera obok Kmicica i (znowu) Maćka Chełmickiego¹¹. Niezmiernie cenną wypowiedzią o bohaterze *Psów*, a jednocześnie o kinie i publiczności czasów transformacji, jest stwierdzenie Krzysztofa Demidowicza, że „Franz Maurer oznacza koniec epoki w historii powojennych bohaterów filmowych. Nic tak nie świadczy o pełnej wolności kraju jak bandyta w roli ulubieńca widowni. Najpopularniejszym bohaterem filmowym komunistycznej Polski był akowiec, a ulubioną postacią wolnej Rzeczypospolitej stał się ubek. To paradoksalne, ale w przewrotny sposób logiczne”¹².

Dla mnie szczególnie ważne w kreacji Franza Maurera jest to, że Pasikowski swoim bohaterem opowieści o konsekwencjach przełomu, do którego przecież doprowadzili opozycjoniści, uczynił kogoś z drugiej strony, esbeka, któremu w pewnym momencie zaczynamy współczuć i kibicować. Mam wrażenie, że autor *Krolla* kierował się w tym momencie przykładem Krzysztofa Kiesłowskiego, który w okresie, kiedy głównymi bohaterami filmów nurtu nazwanego potem kinem moralnego

⁸ Tamże, s. 283-284.

⁹ M. Stevenson, dz. cyt., s. 158, 165.

¹⁰ M. Haltof, dz. cyt., s. 301.

¹¹ G. Stachówna, *Władcy wyobraźni...*, dz. cyt., s. 108.

¹² K. Demidowicz, *Pora na idola*, „Film” 1995, nr 10, s. 122-124.

niepokoją byli często inteligenci¹³, bohaterem swojego *Amatora* uczynił robotnika, dzięki czemu film zyskał więcej możliwości interpretacji. Gdyby Mosh był inteligentem, historia jego przemiany byłaby kolejną opowieścią o bohaterze, który cudzą sprawę bierze za własną, co nie dziwi, skoro posiada inteligentne zaplecze, świadomość funkcjonowania w dwóch porządkach itp. Na robotnika, który – przyglądając się rzeczywistości przez wizjer kamery (!) – zaczyna przejmować się cudzymi problemami (i to tak, że zapomina o własnej rodzinie), patrzymy nieco inaczej. Gdyby Maurer był opozycjonistą¹⁴, po pierwsze powstałby zupełnie inny film, po drugie, co może zabrznieć obrazoburczo, tak wielu (z nas) by się z nim nie mogło identyfikować, po trzecie, nie byłoby możliwe opowiedzenie o tych, którzy na skutek transformacji trafili poza nawias, stali się – jak to wybrzmiewa w pierwszej części *Psów* – „materiałem odpadowym”, choć dotychczas byli beneficjentami systemu.

Dziś, kiedy mamy dostęp do wielu wnikliwych analiz twórczości Pasikowskiego, kiedy jesteśmy już po doświadczeniu *Pokłosia* i *Jacka Stronga*, trudno uwierzyć, że dawno, dawno temu... Pasikowski przede wszystkim bulwersował, o czym przypomina swego rodzaju rejestr skandali przywołany w wywiadzie z reżyserem przez Konrada J. Zarębskiego¹⁵.

Wart zaakcentowania wydaje mi się fakt, iż Pasikowskiego docenili też filmowcy – w dodatku reprezentujący różne poetyki i różne pokolenia. W wywiadzie *Projekty nie do zrealizowania* udzielonym Janowi Słodowskiemu i Tadeuszowi Wijacie, Wojciech Jerzy Has powiedział: „Pasikowski zrobił tutaj film, można powiedzieć poetycki. Ale jak się dostał do Warszawy, uległ wpływom i modzie na amerykańskie kino drugiego rzutu. Zaczął robić pieniądze, chce być popularny. Szkoda, bo on potrafi robić filmy z siłą naturalnego talentu”¹⁶. Z kolei Maciej Parowski przywołał taką wypowiedź Krzysztofa Kieślowskiego (zamieszczoną w „Zeszytach Literackich” 46/1994) – „Inny film, który mi się podobał to *Psy* Pasikowskiego. Paradoksalnie Pasikowski też jest po dobrej stronie. To ciekawy i zdolny człowiek – zastanawiam się, czy filmy, które robi, zaprowadzą go tam, gdzie chciałby się znaleźć...”¹⁷. Stwierdzenie Andrzeja Wajdy, że „Pasikowski wie coś ważnego o współczesnej publiczności

¹³ Jak pisze Dobrochna Dabert: „Bohater tego kina posiadał nierzadko wyższe wykształcenie, spełniał inteligentnie posługi nauczyciela, lekarza, inżyniera, dziennikarza, naukowca, aktora. [...] w przekonaniu reżyserów, to właśnie wrażliwość, większa samoświadomość predestynowała ich do bycia rezonerem tak delikatnych i subtelnych spraw, jak kwestie moralne. Zdaniem twórców, do przeciwstawienia się manipulacji inteligencję zobowiązywała większa samoświadomość, [...] [choć również – przyp. K.T.] zdawali sobie sprawę, iż w latach siedemdziesiątych z etosu inteligentkiego nie pozostało już wiele” (D. Dabert, *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*, Poznań 2003, s. 90-91).

¹⁴ O tym, że możliwe jest również zrobienie niezmiernie dynamicznego i mocno nawiązującego do kina popularnego filmu o opozycji, przekonuje, mam wrażenie, bardzo niedoceniony, a przecież zainspirowany tym, co wydarzyło się naprawdę, obraz Waldemara Krzystka *80 milionów* (2011).

¹⁵ K.J. Zarębski, dz. cyt., s. 27. Zob. też L. Niedzielski, *Kabaret Pasikowskiego*, „Gazeta Wyborcza” z 29 kwietnia 1994 r.

¹⁶ J. Słodowski, T. Wijata, *Wojciech Has. Rupieciarnia marzeń*, Warszawa 1994, s. 15.

¹⁷ M. Parowski, *Kieślowski Life*, [w:] S. Zawiśliński, *Kieślowski. Bez końca*, Warszawa 1994, s. 84.

ści¹⁸, można uznać dzisiaj za refleksję równie kultową jak wypowiedzi bohaterów *Krolla czy Psów*. I trudno go nie skomentować spostrzeżeniem Marii Janion, które tłumaczy wiele procesów, jakim podległa w ciągu ostatnich 26 lat polska kultura – „Jesteśmy świadkami okrutnego paradoksu: osiągnięta niepodległość, do której zdobycia wszechwładny romantyzm przyczynił się w sposób zauważalny, niweczy teraz podstawę jego oddziaływania. Kształtuje się w kulturze sytuacja odmienna od tej, która panowała w dwudziestolecu międzywojennym, chociaż wielu wyobraża sobie prosty powrót do idei, zachowań i postaw sprzed półwiecza¹⁹”.

A jaki jest ten „mój Pasikowski”?

Po pierwsze, widzę w nim jednego z reżyserów²⁰, którym udało się idealnie uchwycić ów moment „tąpnięcia” poprzedniego ustroju, opisać zjawisko transformacji ustrojowej, przełomu, a potem czas, kiedy „nowe” jeszcze było nieznanne, a „stare” już się posypało. Oczywiście nie jest to szczególnie błyskotliwa refleksja, bo przecież już Jacek Mojkowski i Wiesław Władyka, tworząc dla „Polityki” raport o najważniejszych wydarzeniach lat 1989-1999, wymienili obok siebie *Psy* i *Trzy kolory* jako filmy „mające w tamtym okresie wpływ na mentalność Polaków²¹”. Jednak autora *Krolla* wyróżnia to, że – realizując swoją trylogię o transformacji²² – korzystał ze wzorów kina popularnego²³. Konrad J. Zarębski określił to działanie tak: „chyba po raz pierwszy polski film sensacyjny zaczął – pretekstowo, wzorem Hollywood – mówić o istotnych sprawach Polaków²⁴”, co reżyser następująco skomentował, zwracając szczególną uwagę na kwestie warsztatowe:

Nie chciałem być uważany za kogoś, kto coś zaczął. Może i tak jest, może nie – nie jestem historykiem filmu. Zamierzenie było proste. Aby przenieść konwencję, nie można rozgrywać fabuły w sztucznej, kompletnie wyabstrahowanej rzeczywistości. Żeby stała się akceptowalna dla widza, musi dotyczyć jakichś polskich spraw. W przypadku pierwszego filmu to było to, co wówczas stanowiło temat tabu – sytuacja w wojsku. Kiedy zacząłem robić następny film, który miał być czysto policyjny, szukałem miejsca, w którym można go zaczepić. Wówczas tak się idealnie złożyło,

¹⁸ G. Stachówna, *1993: My, psy...*, dz. cyt., s. 228.

¹⁹ M. Janion, *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*, Warszawa 1996, s. 14.

²⁰ Za filmy o transformacji uznają *Ucieczkę z kina „Wolność”* Wojciecha Marczewskiego (1990), *Ostatni dzwonek* Magdaleny Łazarkiewicz (1989), ale również *Gry uliczne* Krzysztofa Krauzego (1996) i *Kraj świata* Marii Zmarz-Koczanowicz (1994).

²¹ G. Stachówna, *1993: My, psy...*, dz. cyt., s. 229.

²² *Kroll* to dla mnie film o czasie na chwilę tuż przed rozpadem systemu, *Psy* – o chwili tuż po transformacji, *Psy 2* – o konsekwencjach przełomu 1989 roku.

²³ Zob. przywołane wyżej prace Haltofa i Stevensona. Także Piotr Lis udowodnił, że *Psy* nie są tylko biernym naśladownictwem kina amerykańskiego, i radził, że kinu polskiemu dobrze by zrobiło częstsze korzystanie ze wzorów kina popularnego (P. Lis, *Moralitet z klocków*, „Kino” 1993, nr 5, s. 14-15). Z kolei o odrębności i wyjątkowości polskiego kina popularnego interesująco pisze Marek Haltof w pracy *Kino polskie* (dz. cyt., s. 293-294).

²⁴ K.J. Zarębski, dz. cyt., s. 28.

że na pierwsze strony gazet wyszła afera z niszczeniem dokumentów SB. Znakomity moment, żeby film zacząć o polską rzeczywistość, żeby ludzie poczuli, że ci gliniarze z ekranu są prawdziwi. To nie jest tak, że mam coś do powiedzenia w jakiejś sprawie politycznej, społecznej czy narodowej, ponieważ nic takiego do powiedzenia nie mam. Robię film, który ma być ciekawą historią i staram się go zacząć o coś, co jest wszystkim po prostu znane²⁵.

To (chyba) właśnie dzięki atrakcyjnej formie²⁶ (i dlatego mniej boleśnie, niż gdybyśmy mieli do czynienia ze skomplikowanym dramatem psychologicznym), zaakceptowaliśmy „nas”²⁷ pokazanych „bez śladu zakochania we własnej piękności”²⁸, „nas” rozczarowanych Solidarnością²⁹. „Jako społeczność kochaliśmy siebie w ideale heroicznym i martyrologicznym. Nikt nie był tak bohaterem, nikt tak nie cierpiał na świecie całym... To poetyczne marzenie zbiorowości o sobie samej zaczęło obecnie błędnąć. Ulatnia się jego romantyczne piękno. Dwa lata temu pytałam: czy staliśmy się już odrażający, brudni, źli?”³⁰. I właśnie takich nas pokazał Pasikowski³¹ – uwikłanych w złą przeszłość (bohaterowie *Psów* kie-

²⁵ Tamże.

²⁶ Z atrakcyjnej formy skorzystał też Krzysztof Krauze, realizując *Gry uliczne* (1996), w których – pod pretekstem opowiadania o śmierci Stanisława Pyjasa – opowiedział również o obciążeniu przeszłością każdego, kto tylko zapragnie ją poznać (zob. K. Taras, *Ideologia jest kobietą*, [w:] *Kino polskie wczoraj i dziś. Kino polskie po 1989 roku*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, Bydgoszcz 2007, s. 115-122). Nie wszystkim widzom taka stylistyka odpowiadała (zob. T. Sobolewski, *Układanie puzzla*, „Kino” 1996, nr 4, s. 19-22; T. Sobolewski, *Swoimi słowami: Gry uliczne*, „Kino” 1996, nr 4, s. 45), ale niektórym przypadła do gustu, czego dowodem są nawiązania widoczne choćby w etiudzie absolutoryjnej Michała Gazdy *Wtorek* (Katowice 2000). Do filmu Krauzego nawiązuje też w jednym z początkowych ujęć swojego debiutu reżyserskiego, *Alei gówniarzy* (2007), Piotr Szczepański. Chodzi mi o ujęcie, kiedy Marcin (Marcin Brzozowski) znajduje na łódzkiej ulicy grosik i dość demonstracyjnie go odrzuca, podobnie jak uczynił to bohater *Gier ulicznych*, Janek Rosa (Redbad Klijnstra), który – czekając na krakowskiego bankiera (dawnego funkcjonariusza SB) – znalazł identyczny pierścionek jak ten, który przed wyjazdem do Krakowa zgubił w Warszawie, i też go wyrzucił. Trzecim reżyserem, po Pasikowskim i Krauzem, który – mam wrażenie – korzysta ze wzorów kina popularnego, by opowiadać o najnowszej polskiej historii, jest Waldemar Krzystek. Jego *Mała Moskwa* (2008), opowiadająca o radzieckim garnizonie stacjonującym w Legnicy, to przecież melodramat. *80 milionów* – będące historią udanej operacji wypłacenia przez działaczy Solidarności funduszu związkowego w przededniu wprowadzenia stanu wojennego – jest filmem sensacyjnym, a *Fotograf* (2014), w którym Krzystek znowu wraca do tematu stacjonowania Rosjan w Legnicy i związanych z tym nadużyć, ale przede wszystkim terroru psychicznego, jaki panował w mieście, to najczystszy kryminał.

²⁷ Używam określenia „nas” ze względu na fenomen odbioru pierwszych trzech filmów Pasikowskiego.

²⁸ M. Janion, dz. cyt., s. 15.

²⁹ Lakonicznie, ale niezmiernie wnikliwie i przejmująco pisze o tym Ewa Mazierska (zob. E. Mazierska, *Pogrążony w kryzysie. Portret mężczyzny w polskim kinie postkomunistycznym*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 43, s. 185).

³⁰ M. Janion, dz. cyt., s. 50.

³¹ Równie obrazoburczo zachowa się Wojciech Smarzowski, kiedy w *Weselu* (2004) umieści sekwencję śpiewania Roty przez pijanych weselników, a w *Domu złym* (2010) – scenę wypędzenia z wiejskiego sklepu ostatniego sprawiedliwego, czyli porucznika Mroza (Bartek Topa), którego przegoni pijane chłopstwo skandujące „Solidarność, Solidarność” i układające palce w znak Wiktorii. Mróz pojechał do sklepu, żeby zdobyć zeznania dotyczące niegospodarności w PGR-ze, i oczywiście niczego nowego się nie dowiedział.

dyś walczyli³² z opozycją demokratyczną, dzięki czemu czerpali profity z kon-szachtów z systemem) i równie złą terażniejszość (dawni opozycjoniści komisje weryfikacyjne traktują jako możliwość rozliczenia własnych krzywdy), ale przede wszystkim nieprzygotowanych do wolności³³, do związanych z nią nowych za-grożeń. W trzech pierwszych filmach Pasikowskiego (choć w *Krollu* najmniej) mamy do czynienia niemal z rejestrem konsekwencji przełomu 1989 roku, o któ-rych pisał Piotr Sztompka, takich jak:

po pierwsze pojawienie się nowych form ryzyka i zagrożeń, po dru-gie pogorszenie warunków życia, po trzecie nowe postrzeganie proble-mów istniejących wcześniej, po czwarte aktualizacje i rewizję pamięci wybranych zdarzeń z przeszłości. Do pierwszej kategorii należą: wzrost bezrobocia i obaw o pracę, utrata bezpieczeństwa socjalnego i redukcja opiekuńczych funkcji państwa, eksplozja przestępczości, w tym nowych form przestępczości zorganizowanej, kontakt z grupami obcymi etnicznie i kulturowo [...]. Do drugiej kategorii zaliczyć można obniżenie standar-du życia znacznych grup [...], a także pojawienie się enklaw rzeczywistej biedy, relatywną degradację prestiżową niektórych środowisk [...], długą utrzymującą się inflację, niewydolność i utrudnioną dostępność służb pu-blicznych – administracji, policji, sądownictwa [...]. Do trzeciej kategorii zaliczyć można pojawienie się ostrej świadomości zagrożeń ekologicznych, a także degradacji zdrowotnej społeczeństwa, spowodowanej wieloletni-mi zaniedbaniami. Wreszcie do czwartej kategorii należy dziedzina »roz-liczeń« z komunistyczną przeszłością: problem lustracji, dekomunizacji, odpowiedzialności za kolaborację z ówczesnym reżimem, współpracę ze służbami specjalnymi, kwestia zasadności stanu wojennego, słuszności Okrągłego Stołu, roli płk. Kuklińskiego itp.³⁴

Po drugie, „mój Pasikowski” to ktoś, dzięki komu pojawiła się w kinie polskim nowa jakość wizualna. Dlatego chciałabym w tym miejscu wspomnieć o Pawle Edelmanie³⁵, bez którego – czego nie waham się stwierdzić – filmy Pasikowskiego

³² Jak dawni funkcjonariusze policji politycznej są bezradni wobec prawdziwych przestępców, pokazuje sekwencja, w której podczas nieudolnie zaplanowanej akcji zostają wystrzelani niemal co do jednego przez gangsterów kontrolujących obrót narkotykami. Strzelanina kontrastuje z wcześniejszymi przechwałkami esbeków o tym, jak łatwo udawało im się wygrywać w walce z opozycjonistami.

³³ Zob. P. Sztompka, *Trauma wielkiej zmiany. Społeczne koszty transformacji*, Warszawa 2000, s. 49-54; Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, tłum. T. Kunz, Kraków 2006, s. 30.

³⁴ P. Sztompka, *Socjologia. Analiza społeczeństwa*, Kraków 2007, s. 463. O tym, że Pasikowski jest reżyserem zainteresowanym traumą wielkiej zmiany, świadczy także fakt, że zrealizował film o pułkowniku Kuklińskim (*Jack Strong*, 2014).

³⁵ Reżyser ceni i cenil swojego autora zdjęć, czego dowodem może być choćby deklaracja „Dziękuję Pawłowi Edelmanowi, bo każdy mój film jest w połowie jego” (*Jestem wkurzony – z Władysławem Pasikowskim rozmawia Maciej Pawlicki*, „Film” 1994, nr 4, s. 67). Pasikowski i Edelman zrobili razem *Krolla*, obie części *Psów*, *Słodko-gorzkiego*, *Demony wojny według Goi*, *Operację Samum*, *Reich* oraz *Pokłosie*. Autorką zdjęć do *Jacka Stronga* była Małgorzata Górka, która zaczynała swoją karierę operatorską od szwenkowania między innymi Pawłowi Edelmanowi na planach filmów Pasikowskiego i Jarosławowi Szodzie na planie serialu Pasikowskiego *Glina* (2004, 2008).

nie byłyby tym, czym są³⁶. To Pasikowski i Edelman pokazali, że można o polskiej historii i mentalności opowiadać inaczej. Atrakcyjnie.

To dzięki zdjęciom Pawła Edelmana *Kroll* i obie części *Psów* są czymś więcej niż tylko konwencjonalnymi historyjkami o mężczyznach udających „twardzieli” i marzących jedynie o tym, by „taka jedna ich kochała”³⁷. Pisząc o „nowej jakości wizualnej”, mam na myśli to, że zdjęcia Pawła Edelmana na tyle odrealniły prezentowane (dość banalne i stereotypowe, jeśli powtórzę, pomijając kontekst wydarzeń i konsekwencji 1989 roku) historie i tak je ujęto, że zamiast z prostym, choć dobrym kinem sensacyjnym, mamy do czynienia z – idealnie wpisującymi się w przywołaną wyżej diagnozę Marii Janion o zmierzchu paradygmatu³⁸ – historiami niewygodnych, bo właśnie demaskujących nasze (też już wspomniane) „zakochanie we własnej piękności”, bohaterów (najpierw porucznika Arka z *Krolla*, potem Franza z *Psów*).

A co takiego jest w zdjęciach Pawła Edelmana, że *Krolla* można czytać jako coś więcej niż stereotypową opowieść o pościgu za dezertorem, w dodatku zdradzającym mężem, który zresztą sam sobie na tę nielojalność zasłużył? Co takiego jest w *Psach*, że nie ogląda się tego filmu jak relacji z jatką, jaką urządzili sobie rodzimi gangsterzy, kiedyś związani ze służbami specjalnymi i policją polityczną? Na czym polega owo wspomniane wyżej upoetycznienie?

Paweł Edelman jest mistrzem filmowego portretu, mistrzem zbliżeń. Filmy akcji raczej nie kojarzą się z tym planem, a *Kroll* i obie części *Psów* jakby na przekór pełne są zbliżeń. Być może właśnie to powoduje, że te realizacje wznoszą się ponad poziom kina akcji i że ogląda się je jak najintymniejsze opowieści. To, co najważniejsze, wygrywane jest na zbliżeniach: wyznania porucznika Arka³⁹, finałowe „Nie chce mi się z tobą gadać” Maurera w pierwszej części *Psów*, kończąca⁴⁰ *Psy 2* strzelanina w fabryce.

Drugą cechą wyróżniającą zdjęcia Pawła Edelmana w filmach Pasikowskiego

³⁶ Marcin Adamczak po porównaniu scenariusza, scenopisu i gotowego filmu *Psy* wyraził spostrzeżenie, iż „Gdyby nie »przyobleczone« go [scenariusza – dop. KT] jeszcze w tak sugestywną szatę operatorską Pawła Edelmana, sprawną inscenizację oraz zapadające w pamięć aktorstwo, wcale niewykluczone, że stałby się jeszcze jednym, ot, po prostu, filmem sensacyjnym” (M. Adamczak, *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*, Poznań 2015, s. 238).

³⁷ Marek Haltof proponuje dla filmów Pasikowskiego określenie „męskie melodramaty” (M. Haltof, dz. cyt., s. 303).

³⁸ M. Janion, dz. cyt., Warszawa 1996.

³⁹ Nie waham się określić jednego z początkowych ujęć *Krolla*, kiedy pijany porucznik Arek wychyla się przez otwór w dachu w swoim mieszkaniu, jako jednego z piękniejszych ujęć – zbliżeń – kina polskiego. Ujęcie można uznać za insert niewiele wnoszący do historii, ale wiele wnoszący do charakterystyki bohatera. Takie ukazanie porucznika powoduje, że przestajemy myśleć o nim tylko jak o służbiście, dostrzegamy, że jest naznaczony jakąś tajemnicą, że wulgarnością pokrywa swoją kruchość i wrażliwość.

⁴⁰ Dla mnie koniec *Psów 2* to strzelanina w fabryce, finałową sekwencję, w której widzimy Maurera z Nadią pod palmami, traktuję jak mrugnięcie okiem reżysera do widzów potrafiących czytać konwencję filmu gangsterskiego, ale również i westernu (za zwrócenie uwagi na ważność ikonografii westernu dla finału filmu dziękuję Grzegorzowi Fortunie).

jest szczególnie sposób traktowania i operowania światłem. To dzięki światłu Pawła Edelmana Bogusław Linda nie wygląda jak przeciętny rzeźmieszek, a przecież metody, jakimi posługują się ścigający dezertera porucznik z *Krolla* i zredukowany esbek z *Psów*, to sposoby działania bandytów. Wykreowane przez Pawła Edelmana światło (miękkie, rozproszone) uszlachetnia rysy, ukrywa mankamenty fizjonomii zarówno porucznika Arka, jak i Franza Maurera⁴¹. I to ich upiększa, na granicy fetyszyzacji niemal, a nie partnerujące im bohaterki. Pasikowski i Edelman nie chcą gloryfikować zła i dlatego światło stworzone przez Pawła Edelmana nie estetyzuje scen przemocy, ale służy bohaterowi. Hieratyzuje go, wyróżnia, wydobywa z tego całego „spiałego” świata. Bohater jest tak oświetlany – choć wypada raczej napisać „tworzony światłem” – bo to on zaprowadza tu porządek. To on, kiedyś popierający system – raz mniej (porucznik Arek), raz bardziej (Franz) – czerpiący z tego profity, stara się ocalić zasady, choćby tylko takie jak lojalność.

Dotykając zagadnień sztuki operatorskiej, zawsze staje się wobec problemu, czy operator ma swój styl. Wprawdzie sami zainteresowani twierdzą⁴², że operator jest tylko człowiekiem do wynajęcia, że to źle, jeżeli ma swój styl, że powinien zawsze i wszędzie służyć historii i bohaterowi; ale przecież jest coś, co odróżnia zdjęcia Vittoria Storaro od zdjęć Svena Nykvista, że raz czuje się rękę Jerzego Wójcika, a raz Witolda Sobocińskiego. Styl Pawła Edelmana wynika między innymi z częstego używania długich obiektywów, ale nie tylko.

Gdy patrzę na filmy, które zrobiłem, widzę, że wypuściła je jedna ręka. Składają się na to drobiazgi i sprawy bardziej generalne. Jest to skłonność do długich obiektywów, miękkiego światła, czasem bardzo mocnej kontry, bliskich planów, ustawień z góry, blików, deszczu i dymu, asymetrycznej kompozycji, czystości kadru. Takie upodobania oczywiście z czasem się zmieniają, ale składają się na coś względnie stałego – na kręgosłup artystyczny⁴³. A tak kwestię stylu widział Paweł Edelman kilka lat później – „Każdy z nas ma jakąś osobowość i to ona przejawia się w tym między innymi, że lubimy takie, a nie inne kolory, mamy gust, upodobanie do pewnych form – i to się właśnie wyraża w zdjęciach. To jest istota, z której są zbudowane zdjęcia. I teraz te zdjęcia w zależności od tematu powinny być zróżnicowane. [...] I chyba nie byłoby dobrze, gdybym spojrzał na swoje filmy i stwierdził, że są one podobne. Kiedyś, na początku, kiedy zrobiłem kilka pierwszych filmów – to one były do siebie podobne, to było bardziej widoczne. Teraz moje filmy bardzo się różnią [...]. [Do rozmowy wtrąca się dotychczas tylko przysłuchujący się Leszek Wosiewicz; rozmowa odbyła się podczas festiwalu Camerimage w 1997 roku, na którym prezentowano *Kroniki domowe*, nagrodzone zresztą wtedy Brązową Żabą – dop. KT]: To

⁴¹ Podobnie będzie w *Demonach wojny według Goi*, w sekwencji, kiedy bohater grany przez Bogusława Lindę wiezie do Polski ciała swoich zabitych w Bośni żołnierzy.

⁴² Tu chciałabym odwołać się do rozmów, jakie przeprowadzałam z autorami zdjęć podczas festiwalu sztuki operatorskiej Camerimage.

⁴³ I. Stanisławska, *Sprzeczne tęsknoty – mówi Paweł Edelman*, „Kino” 1994, nr 4, s. 24.

jest wielka umiejętność: pokazanie osobowości operatora poprzez to, że staje się współopowiadającym. To jest piękne. A nie to, że jakiś facet wynajmuje określoną witrynę, na której będzie wiadomo, jakie kolory, jakie kształty. To jest piękne, że operator w taki sposób staje się współopowiadającym ten film, że wchodzi w historię, w aktorów, że nigdy nie patrzy na aktora jako na coś, co jest tylko figurą do oświetlenia. Strasznie ważne jest dla niego, czy aktor ma jakieś światło wewnętrzne. I to właśnie ma Paweł⁴⁴.

To właśnie użycie przez Edelmana długich obiektywów zadecydowało o zaangażowaniu się Juliusza Machulskiego i Studia Filmowego Zebra w produkcję *Krolla* – „Kręciłem *Deja vu* w Odessie, kiedy do Jacka Bromskiego zgłosił się student, taki wysoki, i mówi, że chciałby zrobić film dyplomowy z operatorem -debiutantem. Przyniósł nawet jeden film tego operatora, *Głuchy telefon* Piotra Mikuckiego. Jak zobaczyłem, że ten operator fotografuje plan pełny długą ogniskową, natychmiast się zgodziłem. Tym operatorem był Paweł Edelman. [...] Pokazywali mi także swoje filmy szkolne, takich zdjęć nikt u nas jeszcze nie robił⁴⁵.

U Pasikowskiego i Edelmana przemoc nie jest estetyczna, bo choć twórcy bawią się kinem, wykorzystując czytelną konwencję gatunkową, to jednak przede wszystkim chcą coś ważnego powiedzieć (bo jakoś nie wierzę w deklaracje reżysera, że chce tylko opowiadać historie)⁴⁶. Sposób prowadzenia światła przez całość realizacji (nie tylko przy filmowaniu twarzy) sugeruje nam, że mamy do czynienia z poważnymi (w znaczeniu „na serio”) i intymnymi opowieściami o emocjach i zasadach. Intymną lekturę tych trzech filmów prowokują/umożliwiają: wykorzystanie światła kontrowego oświetlającego bohatera od tyłu i przewaga zbliżeń (choć oczywiście zdarzają się również inne plany; najpiękniej zakomponowane i filmowane z góry plany ogólne są w drugiej części *Psów*). W *Krollu* widzimy przyjaźnie oświetlone wnętrza, bo to one dają uciekinierom schronienie, i nieprzyjazne miasto – a to przecież tak filmowa (i to fotografowana w deszczu, co wzmaga przecież urodę wszystkich miast w filmach noir, do których Pasikowski i Edelman lubią nawiązywać) Łódź, której wizerunek w debiucie reżyserskim Pasikowskiego należy do bardziej szkaradnych. Łódź nocą jest ciemna i deszczowa, brzydka i nieinteresująca. Jeżeli już trafi się jakieś światło, to odstręcza i demaskuje prawdziwe intencje bohaterów. Przyjazna natomiast jest jednostka wojskowa – wspomnijmy choćby tak lubianą przez autora zdjęć (i powtórzoną potem w obydwu częściach *Psów*) grę światłem wpadającym przez ciąg okien na korytarzu. W obrazach z koszar nie ma nic odstręczającego, a przecież mogłoby, a nawet powinno być, skoro mamy koniec lat osiemdziesiątych: w jednostce panuje fala,

⁴⁴ K. Taras, *Nie jesteśmy chirurgami plastycznymi – rozmowa z Pawłem Edelmanem*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1998, nr 1-2 (71-72), s. 159-160.

⁴⁵ K.J. Zarębski, *Taka piękna przygoda – Juliusz Machulski, Jacek Bromski i Jacek Moczydlowski o tym, skąd się wzięła i jak dojrzała ZEBRA*, [w:] *Kręci nas ZEBRA. 20 lat Studia Filmowego ZEBRA*, red. K.J. Zarębski, Warszawa 2008, s. 22.

⁴⁶ Zob. *Piekła nie ma – z Władysławem Pasikowskim rozmawia Maciej Pawlicki*, „Film” 1993, nr 3; *Jestem wkurzony – z Władysławem Pasikowskim rozmawia Maciej Pawlicki*, „Film” 1994, nr 4.

system się chwieje i już nikt nie wierzy, że przetrwa, ale wszyscy podtrzymują wiarę w pozory. Paweł Edelman upiększył tę rzeczywistość między innymi poprzez zabawę światłocieniami i operowaniem przyjaznym światłem. Koszary są bezpieczne i dlatego „pozytywnie” oświetlone, co można czytać też jako komunikat, że panują tutaj zasady – skoro o zasady w filmach Pasikowskiego chodzi – których na zewnątrz nie ma. Poza murami jednostki się zdradza, bije, poniża, nikt nikogo i niczego nie szanuje. Kroll (Olaf Lubaszenko) dlatego zgłosił się na ochotnika do wojska, bo „na zewnątrz” nie miał nic i nikogo – kobieta, którą wybrał, go nie kochała, a on nie potrafił się z tym pogodzić i próbował jej miłość wymusić. W wojsku wszystko okazało się prostsze, co celnie podsumuje kapral Wiaderny (Cezary Pazura): „Żony są w domu, a kurwy za płotem, i trzeba być człowiekiem, a nie szmatą”.

Paweł Edelman w filmach Pasikowskiego tak perfekcyjnie i jednocześnie swobodnie operuje światłem, że ma się niemal wrażenie raczej operatorskiej zabawy niż nawet najbardziej artystycznego mozola. Jednym z ciekawszych pod względem oświetleniowym momentów (i jednocześnie bardziej kluczowych dla historii Maurera), jest sekwencja, w której Angela (Agnieszka Jaskółka) dzwoni do Franza od Ola (Marek Kondrat), żeby powiedzieć, że właśnie go zdradziła – światło latarni wpada przez okno, jest przefiltrowane zarówno przez szybę jak i przez padający deszcz, światłocien odcina przestrzeń, w której dziewczyna zaczęła nowe życie. Mamy tu do czynienia z sekwencją ujęcie (Franza) – kontrujęcie (Angeli). Jednak, by nie było zbyt idealnie, doskonale piękno światła niszczy „pałętający się” w kadrze Olo, który psuje kadr tak jak zepsuł idyllę Franza. Z kolei w finałowej sekwencji w fabryce, gdy Franz wymierza Ołowi – przyznać należy, że szczególnie rozumianą – sprawiedliwość, mocno rozproszone, odbijające się od drobinek wznieconego pyłu światło ponownie (jak w ujęciu z dzwoniącą Angelią) odrealnia przestrzeń i miejsce, a scena, choć pełna przemocy, jest przede wszystkim piękna i... tragiczna.

Najciekawiej grę światłocieniami poprowadzono jednak w *Psach 2*⁴⁷. Pierwszy z trzech najbardziej zapadających w pamięć (choć jest to oczywiście wrażenie subiektywne) momentów to scena rozmowy Franza i Nowego (Cezary Pazura), w której ten drugi rozpamiętuje utratę palca i nie może sobie darować, że pozwolił zabić czterech rosyjskich bandytów. Światło niweluje wtedy mankamenty przestrzeni (zwłaszcza znowu mistrzowsko ustawione światło kontrowe), a kolor jest niemal monochromatyczny. Skromny pokój nie był wystarczającą scenografią dla pozornie przyziemnych, banalnych rozważań bohaterów, trzeba było wykreować tam tajemniczy, niepokojący nastrój, żeby widz zorientował się, że nie o utratę palca tu chodzi, tylko znowu o zasady. Światło upiększyło i wnętrze, i bohaterów, a barwy przestały nas rozpraszać.

⁴⁷ *Psy 2* uznaję za najciekawszą wizualnie propozycję zrealizowaną przez duet Pasikowski-Edelman. Co może się wydać interesujące, także Paweł Edelman najbardziej lubi swoje zdjęcia właśnie do tego filmu, co wyznał mi podczas rozmowy przeprowadzonej podczas festiwalu sztuki operatorskiej Camerimage 2011.

Potem perfekcyjnie wymyślone i ustawione światło podkreśla moment, kiedy Franz utwierdza się w postanowieniu ostatecznego zniweczenia (oczywiście zgodnie z oczekiwaniami widzów niewierzących, że Maurer przestał „wyrywać chwasty”) wysiłków handlarzy bronią: mężczyzna owinięty prześcieradłem ogląda amatorskie nagranie video (znane nam z początku filmu – autora nagrania zastrzelił Sawczuk, szef całej nielegalnej operacji) z Bośni, po czym mierzy z pistoletu do telewizora. Wreszcie finał, w którym – już po wymierzeniu sprawiedliwości Sawczukowi – pokrwawiony Franz wsparty na ramieniu Nadii (Magdalena Dandourian) przemierza hotelowe korytarze. Hotel wypełniony zimnym, niebieskim (a zatem nieprzyjaznym) światłem przypomina labirynt, korytarze wydają się nie mieć końca. Ta marszruta mężczy widza, podobnie jak mężczy się wykrwawiający bohater.

Psy 2 to najlepszy (a w każdym razie najciekawszy) pod względem wizualnym film z trzech tu omawianych. Jest najbardziej dynamicznie opowiedziany, najbardziej spójny kolorystycznie. Kolorystykę *Krolla* organizowało zderzenie wojskowej stalowej zieleni (przez chwilę chyba również sepii – gdy w stawie szukano Chudego [Tadeusz Szymków] i jego zaginionej broni) z pstrokacizną sekwencją łódzkiej. Dwa najważniejsze kolory *Psów* to niebieski przełamany czerwienią: niebieskie jest tło w scenie palenia akt, z kolei czerwień stygmatyzuje twarze palących. Zimny niebieski informuje, że poruszamy się w świecie wystudzonym emocjonalnie, czerwień niepokoi, zapowiada, że coś się wydarzy. I wydarza się niejedno: podczas akcji w motelu, gdzie mieli aresztować handlarzy narkotyków, byli esbecy zostają rozgromieni – radzili sobie z bezbronnymi opozycjonistami, z prawdziwymi bandytami już nie. Olo zdradza Franza. Angela odchodzi do Ola, bo on zapewni jej wygodne życie, a dziewczynie mniej zależy na uczuciu, a bardziej na komforcie. *Psy* to film zimny i wizualnie „brudny” (pomijając oczywiście wspomniane wyżej sekwencje z pięknym światłem), bo pokazujący nieprzyjazny świat To wariacja na temat Polski w trakcie transformacji, kiedy „starego” już nie było, a „nowe” jeszcze przerażało.

Niebieskość i czerwień charakteryzują również *Psy 2*. Pojawiają się tu w wersji bardziej intensywnej, bardziej malarskiej. Podobnie jak bardziej malarskie (chyba dlatego, że dłużej wytrzymywane) są zbliżenia bohaterów. Przeważa odraźnająco zimny niebieski, bo przecież i tym razem obracamy się w świecie zbrodni – nie ma znaczenia, czy to Bośnia, czy Polska. (Wspomniana wyżej „sekwencja bałkańska”, która rozpoczyna film, a którą potem Franz ogląda w pokoju hotelowym, jest niebieska, z wyraźnie zaburzającym, „brudzącym” odbiór, niepokojącym widza ziarnem⁴⁸. Po tym, gdy Wolf [Artur Żmijewski] dumnie demonstruje przed obiektywem ucięte kobiece głowy, następuje strzał i ściemnienie – domyślamy się, że zabito operatora kamery). I znowu, jak w pierwszej części, niebieskość są (niepokojąco) przełamane czerwieniami zapowiadającymi, że mimo trupiego wystudzenia tego świata coś się wydarzy, bo takiego poziomu łajdactw i zbrodni Franz Maurer, w którym odbiorca widzi ostatniego sprawiedliwego, na pewno nie ściępi.

⁴⁸ Autorem zdjęć wideo jest Piotr Wojtowicz.

Czerwona jest apaszka Franza siedzącego w celi ze skazanym na śmierć – skazaniec wygłasza (kultowy dla mojego pokolenia) monolog „Koło Szeherazydy przechodziłem...”, Franz ćwiczy, po czym za chwilę jego współlokator zostaje wywleczony na egzekucję, zostają po nim tylko „Sporty”, z których ostatniego wypali wykrwawiający się na polu niczym Maciek Chełmicki⁴⁹ Maurer, już po wysadzeniu transportu z mającą trafić na Bałkany bronią. Czerwona jest wiecznie psująca się furgonetka Nowego, którą przyjeżdża po Franza pod więzienie. Czerwony jest nawet tak trudno zauważalny detal jak serwetki w Novotelu, gdzie po nieudanej, jak się rano okaże, transakcji z Rosjanami bawią się Franz, Młody, Wolf i ich rosyjscy kontrahenci. Ta konsekwentnie dawkowana czerwień zaczyna w pewnym momencie irytować, a jednocześnie przygotowywać odbiorcę na prawdziwie czerwony, krwawy finał.

Psy 2 są opowiedziane niezmiernie dynamicznie, mamy tu do czynienia z największą różnorodnością planów: są zdjęcia z ręki, pojawia się nawet plan ogólny fotografowany z góry, co nieco mitologizuje i uniwersalizuje całą opowieść. Choć – z drugiej strony – może prowokować widza do interpretacji, że jakaś siła przygląda się temu z góry, waży, ocenia i wymierzy (choć pewnie nie bezpośrednio) sprawiedliwość. Ten film ma oddech, przez co rozumiem, że czuje się tu przestrzeń, co wynika z częstszego niż dotychczas korzystania z krótkich obiektywów oraz większej liczby planów ogólnych, ale i historia nie jest już tak intymna, tylko bardziej uniwersalna. W drugiej części *Psów* wprawdzie znowu chodzi o samotną walkę Franza Maurera ze złym światem, ale Pasikowski zwraca również uwagę na coś poważniejszego niż tylko polskie konsekwencje przełomu – na ludobójstwo, bo chyba tak należy nazwać handel bronią. *Psy 2* są i uniwersalne, skoro dotyczą sytuacji w Europie, i jednocześnie niezmiernie osobiste, bo Pasikowski dotyka tu tematu szczególnie mu bliskiego, czyli wojny w byłej Jugosławii⁵⁰.

Realizacje Pasikowskiego i Edelmana to udane portrety Polski w okresie transformacji. W *Krollu* można jeszcze dostrzec peerelowską zgrzebność i tandetę – wystarczy przypomnieć ubrania bohaterów, wystawkę (pewnie pieczołowicie zbieranych) butelek w akademiku czy wiszące tam plakaty, obskurny, ale tak swojsko-łódzki bar na dworcu, dyskotekę, gdzie raniono Araba, którego uratował Kroll. *Psy* to nadal estetyka esbeckiej kantyny, ale już widzimy połyskujące

⁴⁹ Zob. M. Haltof, dz. cyt., s. 301.

⁵⁰ 28 maja 2008 roku portal www.filmpolski.pl podał, że w konkursie na scenariusz organizowanym przez Niezależną Fundację Filmową w ramach drugiej edycji programu ScripTeast Władysław Pasikowski i Mitko Panov otrzymali specjalne wyróżnienie za scenariusz *The Witness* dotyczący konfliktu w byłej Jugosławii. Nagroda główna nosi nazwę Nagrody im. Krzysztofa Kieślowskiego i jest przyznawana podczas festiwalu filmowego w Cannes. O wojnie w Jugosławii Władysław Pasikowski wspominał w wywiadzie, jaki przeprowadził z nim Maciej Pawlicki – „Ten p... świat przetrzymał jeszcze jeden rok, a ludzie wyrzynali innych raptem w trzydziestu czy czterdziestu miejscach na Ziemi. Przepraszam, że tak mówię ale jestem naprawdę wkurzony. Miałem w szkole przyjaciół z Jugosławii... Nie mogę pojąć, nie mogę zrozumieć, nie mogę wybaczyć. Nic nie mogę, tak jak Tadeusz Mazowiecki i całe pieprzone ONZ. Czy ktoś coś może? Czy mam prosić USA, aby zostały żandarmem Europy i wkopały im tak, żeby im się odechciało? Przepraszam, już się nie będę wyrażał” (*Jestem wkurzony...*, dz. cyt., s. 66). Sytuacji na Bałkanach poświęcił reżyser również film *Demony wojny według Goi*.

złote zegarki, bohaterowie zaczynają pić whisky z colą. *Psy 2* to już inny świat, a zatem i inne gadżety, widzimy zachodnie samochody, eleganckie hotele zagranicznych sieci. I tylko Franz Maurer ciągle ten sam.

Wszystkie trzy omawiane filmy to wizerunki udane, ale również, co chciałam wyżej udowodnić, piękne. Artystom udało się rzecz niezwykła – korzystając z wzorów kina amerykańskiego, odwzorowali polskie ulice czasu transformacji, stworzyli wiarygodną i integralną przestrzeń, dzięki której widz uwierzył, że ogląda Polskę około 1989 roku, a nie obojętną mu Nibylandię.

My Pasikowski. Notes on mise-en-scène in *Kroll, Psy, Psy 2*.

This essay is an attempt to give an account of the immensely personal – because of its generational aspects – “reading” of the films directed by Władysław Pasikowski.

The way the essay’s author “sees” these films was also influenced by her well-grounded fascination of their cinematography done by Paweł Edelman, thanks to which the first three films of *Kroll’s* director may be interpreted as something much more than simply examples of popular cinema.