

Rodzinne podobieństwa

Kino Władysława Pasikowskiego a kilka filmów z półwyspu Koulun

MARCIN ADAMCZAK

Gdy im się bowiem przypatrzysz, to nie dojrzyś wprawdzie niczego, co byłoby wszystkim wspólne, dostrzeżesz natomiast podobieństwa, pokrewieństwa – i to cały ich szereg. (...) Podobieństw tych nie potrafię scharakteryzować lepiej niż jako „podobieństwa rodzinne”, gdyż tak właśnie splatają się i krzyżują rozmaite podobieństwa członków jednej rodziny: wzrost, rysy twarzy, kolor oczu, chód, temperament itd., itd.

L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*

Zwyczaj się zestawiać Władysława Pasikowskiego z dokonaniem Quentina Tarantino, a nawet określać tego pierwszego mianem „polskiego Tarantino”. Sformułowanie „zwykło się” o tyle dobrze charakteryzuje to zjawisko, że funkcjonuje ono na prawach pewnego stereotypu, myśli ogólnie przyjętej, a zatem zwalnającej głoszącego dany sąd z potrzeby uzasadniania swego stanowiska. Wpisując w Google dwa nazwiska, ewentualnie uzupełniając jedno z nich o przymiotnik „polski” możemy znaleźć wiele tekstów pomniejszych, funkcjonujących tylko w przestrzeni Internetu, nierzadko komentarzy na forach lub obserwacji czynionych na blogach, często autorstwa fanów, nie zaś profesjonalnych krytyków. W odniesieniu do Pasikowskiego pojawiają się w nich sformułowania mówiące, że „polskim Tarantino” *okrzyknęła go krytyka* bądź z Amerykaninem *wielokrotnie go porównywano*¹. Co znamienne, nigdy nie towarzyszy im wskazanie tekstu źródłowego, przywołanie adresów bibliograficznych owych *wielokrotnych porównań* lub jakiegokolwiek znaczącego krytyka głoszącego pogląd o bliskości autorów *Psów i Wściekłych psów*.

Dzieje się tak nieprzypadkowo, gdyż filmów Pasikowskiego i Tarantino w istocie niemal nic nie łączy. Ponowne obejrzenie po latach pierwszych filmów tych reżyserów pozwala dostrzec wątle podstawy takich zestawień – nie tyle niewielki zakres podobieństw, ile przepaść rozpościerającą się między dokonaniem obu twórców. Pasikowskiemu brakuje wyrafinowania nawet wczesnych filmów Tarantino oraz niemal wszystkich cech konstytuujących styl Amerykanina. Filmy Pasikowskiego nie są nasycone odniesieniami do popkultury, nieobecne są w nich długie, świetnie napisane i luźno związane z samą akcją dialogi bohaterów, obce mistrzostwo w wykorzystywaniu muzyki i popularnych przebojów sprzed lat, podobnie jak inklinacje do zabawy formą oraz intertekstualności. Fabuły łodzianina opowiadane są prosto, bez sięgania po elipsy czy łamanie chronologii. Różni je klasa dostępnych reżyserom aktorów oraz sceneria, w jakiej rozgrywają się opo-

wiadane historie. Nade wszystko natomiast Pasikowski jest pozbawiony Tarantinońskiej ironii i poczucia humoru, będąc w istocie twórcą śmiertelnie poważnym, któremu bliżej do kina moralnego niepokoju niż błyskotliwych postmodernistycznych igraszek Tarantino.

Co prawda odniesienia intertekstualne nieśmiało pojawiają się w twórczości Pasikowskiego w *Reichu* (dialog o *Losie człowieka* Bondarczuka). Sprawiają one jednak raczej wrażenie „wtórnej tarantinozacji” twórcy mylnie zestawianego z autorem *Pulp fiction* i umieszczającego później stosowne elementy w swojej twórczości (na niewielką skalę i w sposób nieszczerólnie udany). Co zatem łączy obu twórców? Doprawdy niewiele: czas debiutu, zwierzęta w tytułach, aura skandalu związana z wyrazistością ich fabuł i mocnym językiem (skandalu, dodajmy, odpowiednio na skalę krajową oraz światową), poczucie pewnej świeżości, nowego głosu w kinie (znowu, przy ogromnej różnicy skali dwóch obiegu kinematograficznych) oraz ewentualnie zainteresowanie przemocą (moglibyśmy tutaj wskazać „co najmniej” kilku innych twórców również przejawiających to zainteresowanie).

W polskim filmoznawstwie o niewielkiej zasadności wspomnianych porównań pisał już Sebastian Jagielski na marginesie swoich rozważań poświęconych wątkom homoerotycznym w rodzimym kinie². Od zaciągniętego jakoby u Tarantino długu twórczego odżegnywał się także sam Pasikowski, słusznie przypominając, że debiutował wcześniej oraz utrzymując, że to on nad Wisłą Amerykanina *promował* oraz *bodaj jako pierwszy w Polsce podał to nazwisko do publicznej wiadomości*, obejrzawszy *Wściekle psy* w Paryżu³.

Mimo że tak niewiele jest przesłanek uzasadniających zestawianie wspomnianych twórców, siłą stereotypu wciąż odbija się ono echem w gazetowych omówieniach czy wzmiankach internetowych. Tymczasem umyka nam pokrewieństwo znacznie bardziej uderzające. Oto widz kilku filmów gangsterskich z Hongkongu powstałych przed trzema dekadami, oglądając napady, pościgi i strzelaniny w egzotycznej scenerii miejskiej półwyspu Koulun, niespodziewanie może doświadczyć poczucia bliskości świata tych fabuł, poczucia znalezienia się w dobrze znanym „psim świecie” kina Pasikowskiego z lat 1991-2001, innymi słowy jest zdolny dostrzec zaskakujące *rodzinne podobieństwo*.

Dzieje się tak za sprawą filmów Johna Woo (*Byle do jutra*, 1986; *Byle do jutra II*, 1987; *Płatny morderca*, 1989; *Dzieci triady*, 1992) oraz Ringo Lama (*Płonące miasto*, 1987).

„Niewielkie imperium” z półwyspu Koulun

Powstały one w kinematografii jawiącej się jako imponujący fenomen dwóch ostatnich dekad ubiegłego stulecia. Od połowy lat 80. do połowy dekady następnej na terytorium zamieszkiwanym przez mniej więcej trzykrotność populacji Warszawy powstawało średnio ponad 150 pełnometrażowych filmów fabularnych rocznie. Udział filmowej produkcji Hongkongu we własnym rynku wewnętrznym zbliżał się do 80 procent⁴. Podbiła ona również pozostałe rynki Azji Wschodniej i Południowo-Wschodniej, a także była nie mniej popularna wśród rozsianej po świecie chińskiej diaspory. Czyniło to z kinematografii owego niewielkiego, wówczas postkolonialnego terytorium jednego z kilku największych filmowych eksporterów na świecie (palmę pierwszeństwa dzierżyło oczywiście Hollywood),

nazywanego przez Dinga-Tzann Lii *niewielkim imperium*⁵. Podobnie jak do jego powstania przyczynił się splot kilku co najmniej czynników (narracyjna biegłość, tradycja kina popularnego, integracja wertykalna wytwórni, niewielka konkurencja na rynkach azjatyckich oraz obecne na nich korzystne dla kinematografii Hongkongu regulacje prawne), tak i jego schyłek był spowodowany kilkoma okolicznościami (kryzys azjatycki, piractwo, wzrost konkurencji ze strony innych kinematografii regionu oraz dalekowschodnia ekspansja Hollywood, a także konieczność funkcjonowania w odmiennym otoczeniu po przejściu Hongkongu pod kuratelę Chińskiej Republiki Ludowej). Niewykluczone, że najważniejsza z przyczyn nie była jednak związana z czynnikami zewnętrznymi, a kino Hongkongu stało się ofiarą własnego sukcesu. Popularność tego kina na rynkach azjatyckich sprawiła, że coraz więcej było chętnych inwestorów, a niezależnie od nich filmy z łatwością i niemal w całości finansowano w systemie *pre sale*. W rezultacie kręcono szybko i dużo, bez przesadnej dbałości o scenariusze i jakość realizacji. Gdy przegrzana koniunktura się zmieniła, „niewielkie imperium” okazało się bardziej kruche niż można było przypuszczać. Do połowy pierwszej dekady nowego stulecia liczba produkowanych filmów zmniejszyła się o dwie trzecie, eksport zamarł, a udział we własnym rynku wewnętrznym spadł do 35 procent⁶.

Zanim jednak tak się stało, kino Hongkongu zdążyło zafascynować pokaźną grupkę kinofilów na całym globie i odcisnąć piętno na kinematografii światowej oraz, co dla prowadzonych tu rozważań najistotniejsze, wydać kilka filmów przedstawiających rodzinne podobieństwo względem dorobku pewnego łodzianina⁷. Przyjrzyjmy się serii owych podobieństw.

Męska przyjaźń albo represjonowane pragnienie homoerotyczne

Kiedy wydawało się, że niewiele nowego da się już o wczesnym kinie Pasikowskiego napisać, Bożena Keff i Sebastian Jagielski, pospołu, co nie oznacza, że w zupełnej zgodzie (ta pierwsza sugerowała homoseksualizm bohaterów Pasikowskiego, ten drugi podkreślał mizoginię i homofobię) wskazali na homoerotyczny aspekt relacji między Franzem i kolegami⁸. Analizy te miały ten walor, że pozwalały rzeczywiście spojrzeć na dylogię oraz jej bohaterów od nowa i w inny niż wcześniej sposób.

Domniemana sekretna namiętność mająca łączyć Maurera z Olem, Wolfem bądź Morawcem błędnie w porównaniu z fascynacją, jaką wzbudzają w sobie wzajemnie mężczy protagoniści gangsterskich filmów z Hongkongu⁹. Relacje łączące nadwiślańskich macho jawią się jako pełne chłodu i dystansu związki ludzi Północy, jeśli zestawić je z zachowaniem zabójcy Johna (Yun-Fat Chow) oraz policjanta Li (Danny Lee) w *Platnym mordercy*. W porównaniu z nimi blado wypadają nawet zwolnione ujęcia w *Reichu* przedstawiające wędkującego nad morzem Alexa zdejmującego właśnie z haczyka rybę, aby przyrządzić ją na kolację dla zbliżającego się André. John i tropiący go wcześniej Li finalnie zawiązują sojusz po tym, jak zawodowy morderca oraz twardy policjant wspólnie rozprawiają się z tuzinami gangsterów atakujących kryjówkę zabójcy. W kolejnej sekwencji, po opatrzeniu rany Johna przez Li nad potokiem, gdy policjant, wypalając ranę prochem, był zmuszony zadać ból zabójcy, nowi przyjaciele zachowują się jakby byli na randce i tak też są filmowani. Subtelną grę uśmiechów i spojrzeń uzupełnia dialog.

John: *Mogłeś mnie zabić jednym strzałem.*

Li: *Nie zabiłem nikogo, zanim upewniłem się, że jest prawdziwym wrogiem.*

J.: *Naprawdę mnie poznałeś? Wszystkim kieruje przeznaczenie. Jedyna osoba która naprawdę mnie poznała, okazała się gliną.*

L.: *Zawsze możesz wrócić do zawodu.*

J.: *Nie, złożyłem obietnicę. I dotrzymam słowa.*

L.: *Czasami naprawdę ci zazdroścę twojego poczucia wolności. To jest coś czego nie mam. Wierzę w sprawiedliwość, ale nikt mi nie ufa.*

J.: *Mam ten sam problem. Jesteś niezwykłym gliniarzem.*

L.: *A ty niezwykłym zabójcą.*

Ta fascynacja nie rodzi się oczywiście nagle w wyniku zwycięskiej walki ramię w ramię, lecz stopniowo narasta, a wspólna walka i rozładowanie napięcia w sekwencji rozmowy są jedynie kulminacją i naturalną konsekwencją wcześniejszego biegu wypadków. John i śledzący go Li krążyli wokół siebie już wcześniej, sprawdzali tropy, przyglądali się szczegółom postępowania przeciwnika (zaopiekowanie się przez Johna dziewczynką porzuconą na placu boju przy okazji wcześniejszej konfrontacji z gangsterami) lub fantazjowali o wcieleniu się w postać „tego drugiego” (zachowanie inspektora policji w mieszkaniu Johna).

W świecie filmów Johna Woo oraz Ringo Lama uznanie w oczach przyjaciela i sprostanie wspólnemu, nierzadko śmiertelnemu niebezpieczeństwu w chwili próby jawi się jako wartość najwyższa pod słońcem. Nic nie dostarcza męskim protagonistom większego zadowolenia i satysfakcji. W *Byle do jutra* gangster Mark, nieproszone o to przez nikogo, wyrusza w pojedynkę na spotkanie zastępów przeciwników w siedzibie potężnego gangu, tylko po to by pomóc swego kompana Ho, siedzącego w więzieniu w wyniku zdrady obecnego szefa grupy przestępczej. W sequele tej popularnej historii Ho oraz kilku jego towarzyszy decydują się na podobną konfrontację, z góry skazaną na niepowodzenie, najwyraźniej dla największej radości podjęcia jej wspólnie w dobrej kompanii.

Figurą fabularną powtarzającą się w tych opowieściach jest „powracający kolega”, pojawiający się niespodziewanie i poprawiający, przynajmniej chwilowo, szanse bohatera na wyjście cało ze śmiertelnych konfrontacji. Wcześniej z różnych powodów, moralnych, wynikających z chęci wycofania się, bądź pragmatycznych, związanych z brakiem szans na powodzenie przedsięwzięcia, przyjaciel bądź kolega odmawiał udziału w skrajnie niebezpiecznej awanturze. Niemniej koledzy-przyjaciele w chwili próby zawsze wracają. Figurę tę odnajdujemy w *Byle do jutra* (powrót Marka), *Byle do jutra II* (wraca Ko) oraz *Płatnym mordercy* (powracający Sidney), podobnie jak w *Psach* i *Psach II* (powroty Morawca), *Demonach wojny wg Goi* (major Kusz) oraz *Reichu* (Alex). Ponad podejmowanie ryzyka w dobrej kompanii nie jest z pewnością przedkładane życie rodzinne (Morawiec) ani nawet opieka nad żoną w zaawansowanej ciąży (Kit w *Byle do jutra II*). Jednocześnie w strukturze fabularnej w roli przerywników pozwalających na spadek napięcia przed kolejną jego eskalacją w scenach napadów, pościgów, zabójstw bądź strzelanin, są umiejscowione sekwencje pokazujące życie codzienne gangsterów lub policjantów. Są one zogniskowane wokół dwójki lub więcej bohaterów i realizowane z nieporównanie większym liryzmem niż analogiczne sceny ukazujące bohatera i jego partnerkę. Wystarczy wskazać tu Chowa i Fu zajądających wspólnie

hamburgery w *Plonącym mieście*, wyprawy do restauracji i barów Ho z Markiem w *Byle do jutra* czy wspomniane już sceny dialogowe Johna i Li w *Platnym mordercy*. Te sekwencje prezentujące wspólnie spędzających czas mężczyzn są też prezentowane w ujęciach retrospektywnych, mających wyrażać melancholię z powodu upływającego nieubłagania czasu lub stanowić hołd dla nieżyjących protagonistów. Próżno natomiast szukać retrospekcji pokazujących, jak *time goes by* w towarzystwie kobiety. Inna sprawa, że może to wynikać także z tego, iż nie spotykamy w tych historiach zbyt wielu kobiet i nie zajmują one szczególnie dużo czasu ekranowego, stąd napisanie takich opartych na flash-backach scen mogłoby stanowić trudność dla scenarzysty z powodu braku scen oryginalnych.

David Bordwell wskazuje na głębsze kulturowe korzenie takich rozwiązań fabularnych: *Historia Chin pełna jest skorumpowanych i zaborczych władców; nie istnieje w niej też silna tradycja odwoływania się do uniwersalnych zasad sprawiedliwości. Stąd też w popularnych opowieściach bohaterami są często samotnicy żyjący poza prawem i przeciwstawiający się rządzącej elicie. W przeciwieństwie do rycerskiej tradycji Zachodu, chińscy błędni rycerze nie służą kobiecie ani nawet nie zakochują się (choć kobieta-wojowniczką może im towarzyszyć). Postępowanie bohatera determinowane jest przede wszystkim przez lojalność – względem rodziny, szczególnie ojca, oraz względem przyjaciół, czyli „braci”¹⁰.*

Kobieta: uciążliwa przeszkoda

Kobiecie w opisywanych filmach Johna Woo oraz Ringo Lama przypada najczęściej rola uciążliwej przeszkody. Znamienny jest tu status Hung (Carrie Ng) w *Plonącym mieście*. Jej partner, policjant Chow (Yun-Fat Chow) jest tajnym agentem działającym w gangu pod przykryciem i prowadzi śledztwo, którego niezwykle waga jest równa śmiertelnemu zagrożeniu, jakie niesie dla bohatera. Hung tymczasem pojawia się w kolejnych scenach, odciągając go od śledztwa przyziemnymi sprawami (randka) i oczekiwaniami (małżeństwo), pobocznymi dla rozwoju fabuły i przysparzającymi bohaterowi tylko dodatkowych zmartwień. Wynikają one z nieustannych pretensji Hung o spóźnianie się zajętego tajną misją Chowa na kolejne spotkania z kobietą, w tym spotkania w urzędzie stanu cywilnego.

Ponadto zdarza się, że główna protagonistka jest niepełnosprawna w wyniku niefortunnego zbiegu okoliczności wynikającego z działań bohatera i tym samym stanowi fizyczne oraz moralne obciążenie dla niego. Dotyczy to Jenny (Sally Yeh), oślepionej w trakcie jednej z misji Johna w *Platnym mordercy*. W najlepszym wypadku pozostaje bierną ofiarą wymagającą troski i ochrony, jak Jackie (Emily Chu) w *Byle do jutra*. Bez wyjątku postać kobiety wiąże się natomiast z uciążliwym zobowiązaniem. Poza tym pełni funkcję przedmiotu wymiany inicjującego kontakt między mężczyznami i dostarczającego pretekstu do zacieśnienia relacji między nimi. Rola ta najwyraźniej rysuje się w wypadku relacji zabójcy i policjanta w *Platnym mordercy*. Gdy po raz pierwszy stają twarzą w twarz w mieszkaniu tego pierwszego, celując do siebie z pistoletów, jednocześnie odpychają Jenny i próbują wepchnąć kobietę w ramiona przeciwnika, co pozwala im wymknąć się z pułapki zastawionej przez inspektora. Scena ta jest przy tym kolejną z cyklu tych, podczas których rośnie wzajemna fascynacja i uznanie dla zawodowych umiejętności rywali. John zostawia Jenny w rękach Li, ten natychmiast porzuca kobietę bezsku-

tecnie goniąc za męskim przeciwnikiem. Śledczemu pozostaje wówczas plan wykorzystania Jenny jako przynęty, podczas gdy upragnionym celem pozostaje pochycenie Johna.

Status partnerki rzecz jasna nie może się równać ze statusem kolegi, przyjaciela. Jednocześnie mimo tego podobieństwa pojawia się tutaj subtelna różnica między światem gangsterskich fabuł z Hongkongu a uniwersum Pasikowskiego. Otóż w filmach Woo i Lama brak swoistej zaciekłości, z jaką portretuje kobiety autor *Psów* oraz jego fiksacji na punkcie ich niewierności. Być może dla swobodniejszych w kontaktach ze sobą męskich bohaterów z Hongkongu kobiety te są po prostu nieznaczącym elementem, nie zaś przedmiotem obsesji, któremu poświęca się szczególną uwagę.

Wymiana tożsamości i umowność dwóch stron barykady

Niemalże obsesyjny charakter ma jednak w kinie Hongkongu inny motyw fabularny, powracający przez lata w niezliczonych wariantach. Dotyczy on osobistej relacji zmagających się na niwie zawodowej policjanta i przestępcy, a często ma to związek z figurami policjanta pracującego pod przykryciem oraz gangstera współpracującego konkurencyjny gang. Refrenowo powtarzającym się motywem pozostają konflikty lojalności, zmienne afiliacje i zobowiązania oraz rzecz jasna rozmyta granica między światami policjantów i gangsterów, uniwersum prawa i bezprawia. Nieprzypadkowo motyw ten stał się kilkanaście lat później fabularnym rdzeniem trylogii *Infernal Affairs*, która stanowi swoistą summę kina Hongkongu lat 80. i 90., podczas gdy jej trzecia część jest już widomym znakiem nowych czasów i nowych porządków. Korzenie tego motywu tkwią jednak w przywoływanych tu fabułach z ostatnich dwóch dekad ubiegłego stulecia. Esther C.M. Yau podkreśla: *Zarówno celowe, jak i niespodziewane sojusze między bohaterami mają długą tradycję w kinie Hongkongu. Te ostatnie są spotykane szczególnie często pod postacią niezwyklej przyjaźni pomiędzy stróżem prawa i bandytą, co zostało zapoczątkowane przez filmy Johna Woo i Ringo Lama*¹¹.

Zauważmy, w jak wielkim stopniu podobne sojusze charakteryzują fabularne struktury wczesnego kina Pasikowskiego. Świat psi, tak zdawałoby się spójny, zbudowany na wspólnocie i wierności, rozpada się na pół, gdy jego część (wzorem Franza) przechodzi do służb III RP, a część druga (jak Olo) odnajduje się w strukturach przestępczych. Jej reprezentanci nie przejawiają przy tym żadnych oporów przed fizyczną likwidacją przedstawicieli grupy pierwszej (strzelanina w motelu). Osobista relacja Franza i Ola jest jednak – do czasu – niewątpliwie ważniejsza niż formalne afiliacje. Co więcej, Franz wyobraża sobie, że Olo jest w strukturach przestępczych jego „wtyczką” i sojusznikiem, podczas gdy prominentne figury tego świata początkowo niecierpliwie wyczekują akcesu Maurera do budowanego z wizją i rozmachem nowego gangu. Fakt posiadania policyjnej legitymacji w kieszeni czy przeciwnie, przynależności gangsterskiej, w znacznie mniejszym stopniu definiuje bohaterów niż relacja osobista. To przekroczenie warunków tej ostatniej, nie zaś cokolwiek innego, na przykład konflikt wynikający z różnych „miejsc pracy”, doprowadza do krwawej konfrontacji między Olem a Maurerem. W części drugiej „wtyczką” w czasie przestępczej misji jest dla odmiany Morawiec, Franz zaś jest już w zasadzie gangsterem (oczywiście „szlachetnym” i „honorowym”).

Ponownie jednak osobista relacja Morawca i Maurera jest zdecydowanie ważniejsza niż zobowiązania zawodowe, co do czego nie pozostawia wątpliwości puszczenie wolno niegdysiejszego porucznika SB przez młodszego kolegę. Nawet nie wyobrażamy sobie, by zafascynowany Maurerem podporucznik mógł postąpić inaczej. Cecha ta ulega hiperbolizacji przy okazji *Reichu*, w którym na serdeczny związek Alexa i André nie rzuca cienia przyziemna okoliczność ich działania na rzecz konkurencyjnych „firm”: gangu oraz policji. Gangster Alex, niczym bohater *Płonącego miasta*, wbrew własnym interesom stara się przy tym chronić pracującego pod przykryciem policjanta przed oskarżeniami o bycie agentem. Co więcej, Alex sam znajduje się w śmiertelnych tarapatkach. Jego mafijny boss chce zlikwidować zabójcę, ponieważ został on rozpoznany w czasie wykonywania jednego ze zleceń (notabene, w Hongkongu). Identyczny powód kończy karierę Johna w *Płatnym mordercy*. Obaj kilerzy, Alex i John, dali się rozpoznać, ratując dziecko, które znalazło się w miejscu wypełniania ich zawodowych obowiązków.

Ciekawy jest też aspekt swego rodzaju „zastępstwa”. Zdradzony („porzucony”) przez Ola Maurer zbliża się i zawiązuje sojusz z Morawcem już w pierwszej części, mimo że w świetle początkowych sekwencji oraz psychologicznego profilu Nowego wydawałoby się to w zasadzie niemożliwe. Proces uczynienia z Morawca „zastępczego” Ola dokonuje się w pełni w trakcie perypetii przedstawionych w części drugiej. Rozpoczynają się one, jak pamiętamy, od sceny, gdy nikt inny, jak tylko Nowy oczekuje na wychodzącego z więzienia Maurera. Podobna relacja „zastępstwa” pojawia się w omawianych filmach z Hongkongu, kiedy w rezultacie zdrady – porzucenia (Ho i Kit w *Byle do jutra*) bądź śmierci bohatera (Ho i Mark w *Byle do jutra II*) albo jednego i drugiego (John i Sidney w *Płatnym mordercy*) pojawia się przyjaciel-partner „zastępczy” (odpowiednio: inny gangster, brat zabitego lub policjant). Możliwość znalezienia relacji „zastępczej” nie chroni jednak męskich bohaterów przed wszechogarniającą melancholią.

Melancholia, męskie melodramaty i rozsypujący się świat

Marek Haltof określił wczesne filmy Pasikowskiego mianem „męskich melodramatów”, wskazując właśnie na przenikającą je melancholię¹². Jak się zdaje, powodem melancholii może być zarówno rozsypujący się, nieodwołalnie odchodzący w przeszłość świat, jak i nietrwałość ludzkich relacji (także tych „spiżowych”, męskich) – zdrada i porzucenie. *Psy*, zwłaszcza pierwszą ich część, odczytywano w polskim filmoznawstwie także w kluczu polityczno-ekonomicznym, ale los funkcjonariuszy SB mógł symbolizować niepewność, degradację i trudność odnalezienia się w nowej rzeczywistości po transformacji także innych grup społecznych niż pracownicy resortu spraw wewnętrznych.

W dwóch ostatnich dekadach XX w. nie tylko w Europie Środkowo-Wschodniej przemijała postać świata. Pisząc o ówczesnym kinie Hongkongu, Esther C.M. Yau wskazuje na pogląd szerzej podzielany przez badaczy kinematografii półwyspu Koulun: *Li Cheuk-to, komentując związek pomiędzy przesyconą pesymizmem melancholią filmu a klęską społecznych protestów, zauważa, że film (...) ilustruje paradygmatyczną zmianę i odejście od etyki zakorzenionej w słabnących więzach tradycji i rodziny na rzecz braterskiego honoru jako oparcia wobec niepewnej przyszłości, z którą obecna generacja będzie musiała się zmierzyć pozbawiona czerpa-*

nego skądinąd poczucia bezpieczeństwa. W nurcie, który zyskał potem status klasyki określonej mianem kina „bohaterskiego rozlewu krwi”, głównym bohaterem jest mężczyzna z aspiracjami, nietuzinkowymi umiejętnościami i poczuciem honoru, który ostatecznie bez powodzenia próbuje zwyciężyć w nierównej konfrontacji z potężnymi siłami zła. Nurt ten wzbudził szeroki rezonans, przywodząc na myśl konkretne doświadczenia, włączając w to Rewolucję Kulturalną oraz inne trudne okresy historyczne. Społeczne wyobrażone uniwersum alienacji, nieufności, niesprawiedliwości i niedostatku, w którym jednostka zmuszona jest zapłacić wysoką cenę za przetrwanie, otwiera inną perspektywę spojrzenia na obietnice postępu związane z chińską modernizacją¹³.

Li Cheuk-to łączy przenikające film z 1986 r. poczucie melancholii z bezradnością wynikającą z klęski hongkońskich protestów przeciw powstaniu w południowych Chinach elektrowni atomowej, ale poczucie niepewności oraz schyłku w nie mniejszym stopniu miało związek również z zawarciem dwa lata wcześniej brytyjsko-chińskiej umowy potwierdzającej ostatecznie powrót terytorium do Chin w 1997 r. po upływie okresu 99-letniej dzierżawy, zamykającej ostatecznie „kwestię Hongkongu” w polityce brytyjskiej. Męskie przyjaźnie i bezwzględna lojalność miały być zatem oparciem w perspektywie niepewnej przyszłości.

Powinowactwo to wskazuje zresztą także na obronny i w istocie wynikający z lęku oraz niepewności charakter „psiego” macyzmu oraz demonstracyjnie manifestowanej twardej męskości.

Model produkcji i estetyka imitacji

Nadwiślańscy i kouluńscy gangsterzy chodzą ubrani w eleganckie garnitury i muszą sobie radzić z tęsknotą za odchodzącym światem. W przypadku pierwszych będzie to oznaczać przejście w stronę kapitalizmu i świata Zachodu, w wypadku drugich – zastąpienie postkolonialnej zależności jurysdykcją formalnie komunistycznej, w praktyce wczesnokapitalistycznej Chińskiej Republiki Ludowej. „Rodzinne podobieństwo” między ich światami nie jest łatwo uchwytnie, jego kształty wylaniają się powoli przy komparatystycznych analizach, ale owa trudność pochwycenia go nie oznacza wcale, że nie jest ono szybko i bezpośrednio odczuwalne w trakcie oglądania filmów z Hongkongu. Wręcz przeciwnie, narzuca się ono dość wyraźnie. Dzieje się tak dlatego, że podobieństwo funkcjonuje także w dziedzinie wizualnego charakteru filmów będącego w największym stopniu wypadkową inscenizacji, pracy operatora i wizerunków aktorskich. Zarówno filmy Woo i Lama, jak i realizacje Pasikowskiego nie mają specyficznej hollywoodzkiej gładkości wynikającej z najwyższego poziomu rzemiosła, starannej obróbki scenariuszowego i wizualnego materiału, z ćwiczzonej dekadami biegłości w opowiadaniu. Wszystkie te elementy Hollywood postklasyczne dziedziczy po Hollywood klasycznym i atuty te czynią je bez wątplenia szczęśliwym spadkobiercą.

Jaskrawo widoczny jest zupełnie inny niż za oceanem poziom budżetów Woo, Lama i Pasikowskiego. Nieuchronnie przekłada się to na jakość, wartości produkcyjne oraz możliwości pozostające w dyspozycji realizatorów. W Hongkongu w roku powstania *Byle do jutra* wchodzącego właśnie w okres przegrzanej kinematograficznej koniunktury kręcono szybko, a stanowiący podstawę modelu finansowego prywatni inwestorzy oczekiwali szybkich zwrotów gotówki. Nikt nie

zawracał sobie głowy cyzelowaniem scenariusza, aptekarskim sprawdzaniem struktury czy jakimikolwiek konsultacjami scenariuszowymi. Ważniejsze od precyzyjnej struktury było zatrudnienie gwiazd (eksploatowano nieustannie grupę aktorów uderzająco wąską i wyraźnie starzejącą się w porównaniu z zasilanym wciąż nowymi talentami systemem gwiazd za oceanem), umieszczenie w filmie przynajmniej kilku spektakularnych scen akcji oraz jak najszybsze ukończenie zdjęć. Nie odzwuwało się kontrolnej funkcji dwóch rozgałęzionych sieci instytucji stanowiących podstawę dominujących alternatywnych modeli kinematograficznych. Mowa tu o globalnych korporacjach medialno-rozrywkowych wraz z ich podstrukturami kolejnych rządzonych rachunkiem zysków i strat działów – konglomeratach jak w modelu hollywoodzkim oraz gremiach rozdzielających dotacje, dystrybuujących je w instytucjach, platformach dewelopmentowych i koprodukcyjnych, konsultacjach i laboratoriach scenariuszowych – jak w zbiurokratyzowanym modelu europejskim.

Paradoksalnie, dość podobnie wyglądała sytuacja w polskiej kinematografii po 1989 r. Stare struktury mecenatu państwowego rozsypały się, a nowe dopiero pączkowały, nie były rozbudowane (wystarczy porównać eksperckie karty ocen z Agencji Produkcji Filmowej z lat 90. z kartami ocen rozwijanymi przez PISF po 2005 r.)¹⁴. Polska zmierzała dopiero do harmonijnego europejskiego modelu instytucjonalnego (również kinematograficznego, związanego z regulacjami mecenatu agend państwowych). Zwłaszcza w przypadku drugiej części *Psów* (pierwsza była produkowana przez Studio „Zebra”) analogiczna względem ówczesnych zwyczajów na półwyspie Koulun była struktura inwestycji opartej na prywatnym kapitale czterech głównych inwestorów oraz wkładzie dystrybutorów (a także dystrybutora kaset wideo)¹⁵. Nie pozwalało to na wielki budżet oraz długi *development*, wymagało natomiast szybkiego obrotu gotówki.

Prowadziło to do podobnego wrażenia peryferyjnej imitacji kina powstającego w globalnym centrum audiowizualnej produkcji kulturowej, peryferyjnej wersji wzorca gatunkowego z „pierwszego świata” (przy tym niezmiernie popularnej i wzbudzającej na tychże peryferiach niebagatelny rezonans pośród lokalnej widowni). Peryferyjne imitacje zapoczątkowały w swych lokalnych kontekstach cykle i trendy. W Polsce było to „kino bandyckie”, w Hongkongu kino „bohaterskiego rozlewu krwi”. W tym aspekcie również możemy dostrzec „rodzinne podobieństwo”. Ponadto zarówno Pasikowski, jak i Woo doczekali się komedii gangsterskich trawestujących i dekonstruujących typowe dla zapoczątkowanych przez nich trendów wzorce i komedii zamykających cykl, odnoszących przy tym spory sukces frekwencyjny – lokalny (Polska) bądź regionalny (Azja Wschodnia i Południowo-Wschodnia, bo ten region był w zasadzie wewnętrznym rynkiem dla kina Hongkongu w czasach jego największego znaczenia). W wypadku „kina bandyckiego” mowa o *Kilerze* Juliusza Machulskiego, dla kina „bohaterskiego rozlewu krwi” natomiast o filmie *Fulltime Killer* (reż. Johnnie To, 2001).

Genealogia „rodzinnego podobieństwa”

W ciągu niemal dwóch dekad od początku lat 90. do ostatnich lat kolejnego dziesięciolecia wyrażane w kolejnych wywiadach preferencje filmowe Pasikowskiego nie zmieniają się, pozostają niezachwiane i nienaruszone przez czas, niczym wymarzona męska przyszaźń¹⁶. W kanonie autora *Psów* odnajdujemy wciąż Martina



Wściekle psy, reż. Quentin Tarantino (1992)



Plonące miasto, reż. Ringo Lam (1987).



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



Reich, reż. Władysław Pasikowski (2001)

Scorsese, Sama Peckinpaha, Francisca Forda Coppolę, Stevena Spielberga, Michaela Manna, Oliviera Stone'a i Jean Pierre Melville'a. Pewne wątpliwości pojawiają w wywiadzie z roku 1993, gdy Pasikowski wyraża rozczarowanie powtórnym seanssem *Czasu Apokalipsy*, lecz później najwyraźniej ono ustępuje i Coppola wraca do panteonu polskiego filmowca¹⁷. W panteonie tym odnajdujemy, wyjąwszy Melville'a, samych Amerykanów. Kinematografia Hongkongu w rozmowach tych jest przywołana przez reżysera tylko raz, w pobocznej i na poły żartobliwej uwadze. Reżyser, opowiadając jak zirytował go *Batman* Christophera Nolana, rzuca: *Bruce'a Lee za taki numer by z roboty wyrzucili, a pracował w Hongkongu*¹⁸.

Czy w ogóle mógł znać filmy Woo i Lama? Czy znalazły się one w repertuarze, którym Pasikowski wraz z Pawłem Edelmanem urozmaicali sobie czas w piątkowe i sobotnie wieczory¹⁹?

Najważniejszym kanałem międzynarodowego rozpowszechniania kina Hongkongu była dystrybucja na kasetach VHS. W bogatej ofercie polskich wypożyczalni kaset wideo na początku lat 90. znalazły się legalne wydania *Byle do jutra*, *Platnego mordercy* oraz *Dzieci triady*²⁰. Trudno dziś ustalić czy obieg nielegalny oferował więcej tytułów azjatyckiego nurtu „bohaterskiego rozlewu krwi”.

Kwestia ta nie jest jednak kluczowa, nie idzie tu bowiem o udowodnianie, że deklarujący estymę dla Scorsesego czy Peckinpaha reżyser tak naprawdę delektował się kinem Woo i Lama, podpatrywał ich realizacyjne rozwiązania czy świadomie kopiował styl. Celem nie jest znalezienie niekwestionowanego dowodu na takie inspiracje, nawet zakładając, że odkrycie takiego dowodu jest w ogóle możliwe. Gdyby, dajmy na to, przeprowadzić oto lustracyjne przeszukanie w domu zmarłego niedawno właściciela wypożyczalni działającej niedaleko miejsca zamieszkania Pasikowskiego z przełomu lat 80. i 90., i w jej efekcie poczynić odkrycie, że według zapisków tegoż właściciela prowadzonych w poźółkłym zeszycie Pasikowski wypożyczał wielokrotnie *Byle do jutra* i *Platnego mordercę*, a znacznie rzadziej *Taksówkarza* oraz *Pata Garretta* i *Billy Kida*. Czy dowód taki wniósłby do naszej wiedzy coś istotnego poznawczo? Genealogia „rodzinnego podobieństwa” okazuje się bardziej powikłana, a przy tym ciekawsza. Domniemany stosunek trudnego do udowodnienia ojcostwa może zastąpić znacznie bardziej prawdopodobny stosunek przyrodniego braterstwa – środkowoeuropejskich *psów* i wschodnioazjatyckich *platinnych morderców*, „kina bandyckiego” i „kina bohaterskiego rozlewu krwi”.

Kinematografia Hongkongu została zbudowana w XX w. przez emigrantów uciekających z Chin po opanowaniu kraju przez komunistów, wywodzących się przede wszystkim z Szanghaju – wcześniejszego produkcyjnego centrum filmowego²¹. Natomiast działające w Szanghaju podmioty już w latach 20. i 30. wzorowały się na rozwiązaniach przyjętych w Hollywood: tamtejszym modelu organizacji produkcji, ekspansji na rynki zewnętrzne oraz docenianiu roli promocji. W czasach apogeum swojej potęgi kinematografia Hongkongu, odwrotnie niż np. indyjska, nie wytworzyła alternatywnego względem Zachodu modelu narracyjnego. Przeciwnie, twórcy z półwyspu Koulun czerpali z estetyki kina amerykańskiego i europejskiego, nasycając przy tym swoje obrazy specyficzną energią i narracyjną swobodą. Wskazywano już na wpływy *Taksówkarza* identyfikowane w *Platnym mordercy* oraz – szerzej – na dostrzegane w kinie Johna Woo inspiracje dokonaniai Melville'a, Kubricka, Penna, Coppoli i Scorsesego właśnie. Sam reżyser w wywiadach nie oponował, przyznając się do admiracji dla ich kina²².

Łatwo zauważyć, że lista ta jest bliska kanonowi Pasikowskiego, a jednocześnie w przypadku obu reżyserów niekwestionowane jest filmowe powinowactwo z wymienionymi twórcami, wykraczające poza konwencjonalne uznanie wyrażane w wywiadach. Jak się wydaje, naszkicowane wyżej „podobieństwa rodzinne” mogą wynikać nie tyle z bezpośredniej inspiracji Pasikowskiego filmami Woo i Lama, ile przede wszystkim z podobnych wzorców i analogicznej próby twórczej imitacji dokonań reżyserów z „pierwszego świata” w lokalnych warunkach peryferyjnej bądź półperyferyjnej kinematografii. Sięgnięcie do tych wzorców w warunkach peryferii łączyło się zaś z określonymi konsekwencjami budżetowymi i produkcyjnymi, w efekcie prowadzącymi do nakreślonego podobieństwa rodzinnego, nawet bez bezpośrednich zależności między wersją nadwiślańską i tą z półwyspu Koulun.

Tak szkicowana genealogia obejmowałaby zatem źródło w postaci tożsamości istotnej części kanonu Pasikowskiego i Woo (Scorsese, Coppola, Melville), następnie próby realizacji inspirowanych tematycznie i stylistycznie kanonem filmów w warunkach kinematografii peryferyjnych bądź półperyferyjnych, prowadzące do zaskakującego podobieństwa rodzinnego rezultatów. Osiągnięcia Woo i Lama stały się potem jedną z głównych inspiracji dla pierwszych filmów Tarantino, co być może tłumaczy w jakiś sposób rzekome analogie twórczości tak różnych przecież reżyserów, jak wczesny Pasikowski i wczesny Tarantino, prawem pewnego odległego echa. Ważna różnica (być może wynikająca z różnej jakości imitacji, a być może z różnego statusu peryferii i półperyferii o pewnym znaczeniu regionalnym) polegała bowiem na tym, że w przypadku Hongkongu w latach 90. nastąpiło docenienie lokalnej kinematografii w „pierwszym świecie”, przynajmniej przez twórców i koneserów, a przepływ inspiracji, odwołań i motywów zatracił jednokierunkowy charakter²³. Dość wspomnieć tutaj o inspirowanych elementami estetyki bądź rozwiązaniami fabularnymi z kina Hongkongu tak głośnych filmach dekady, jak właśnie *Wściekłe psy* Tarantino, *Desperado* Rodrigueza czy *Matrix* braci Wachowskich. John Woo trafił do Hollywood, gdzie z czasem otrzymał zarówno okazję do powrotu do typowo hongkońskich motywów fabularnych w amerykańskiej scenerii (*Bez twarzy*, 1997), jak i tak prestiżowych zleceń, jak nakręcenie drugiej części *Mission: Impossible* (2000)²⁴. Pasikowski o zaszczytach takich nie mógł marzyć, w tym czasie szykował się do realizacji nieszczęsnego *Reichu*, po którym los przyniósł mu trwający dekadę rozbrat z kinem fabularnym. Zamiast kariery w Hollywood pozostało mu pisanie scenariuszy, niemal bez wyjątku do szaf-lady oraz oglądanie, jak twierdzi, tysięcy starych filmów dzięki dobrodziejstwom rozwijającej się właśnie na świecie technologii Blu-ray²⁵.

Reżyser „kasetowy”

Rozwijająca się wówczas na świecie technologia oparta na laserowych dyskach, pozwalająca bezrobotnemu reżyserowi zabijać czas w łódzkim mieszkaniu, bezpowrotnie odesłała w przeszłość kasety wideo, wraz z całym towarzyszącym im zestawem praktyk kulturowych oraz instytucji (liczne wypożyczalnie, handel na bazarach, pirackie kopie, branżowe czasopisma i nagrody). Wcześniej Pasikowski był reżyserem odnoszącym godne uwagi sukcesy frekwencyjne w kinowym obiegu dystrybucyjnym. Już jego debiut – *Kroll* był najbardziej kasowym tytułem w pol-

skich kinach w 1991 r. (dystansując w tamtym sezonie propozycje reżyserów tak zręcznych w trafianiu w gust polskiej widowni, jak Juliusz Machulski i Jacek Bromski). Trzy kolejne tytuły młodego reżysera – *Psy*, *Psy 2: Ostatnia krew* i *Słodko-gorzki* bezapelacyjne zwyciężały w krajowym box-office w latach 1992, 1994 i 1996. Dopiero *Demony wojny według Goi* musiały ustąpić miejsca *Młodym wilkom ½* w roku 1998, a rok później *Operacja Samum* została wyprzedzona przez aż trzy polskie tytuły: *Ogniem i mieczem*, *Pana Tadeusza* i *Kiler-ów 2-óch*²⁶. Zestaw tytułów ciekawy, bo wskazujący już na ewidentną zmianę trendu, co potwierdzi w 2001 r. odrzucenie *Reichu* zarówno przez krytykę, jak i przez publiczność (dziesięcioletnie rozstanie z kamerą Pasikowski przerwie jedynie telewizyjnym serialem *Glina*)²⁷.

Wyniki trzech pierwszych filmów reżysera, zwyciężających w krajowym box-office, z dzisiejszej perspektywy mogą wydawać się skromne. *Kroll* odnotował wynik 200 000 widzów (okrągła liczba pojawiająca się w źródłach skłania do ostrożności względem tych danych i traktowania ich w pewnej mierze orientacyjnie). Na *Psy* bilety kupiło 400 505 widzów, a na ich kontynuację sprzedano 648 946 biletów²⁸. Musimy jednak pamiętać, że rozwój polskiego rynku filmowego w ostatnich kilkunastu latach sprawia, że wyniki te należy postrzegać w kontekście jego ówczesnej znacznie gorszej kondycji. W ostatnich latach sprzedaje się w Polsce, zależnie od sezonu, około 40 mln biletów rocznie. W roku premiery *Psów* sprzedano 10,5 mln biletów, natomiast w sezonie premiery sequelu 17,5 mln biletów. Odpowiadającą ówczesnej skali sukcesu liczbą w dzisiejszej rzeczywistości byłaby więc realna liczba widzów pierwszej części pomnożona razy cztery oraz liczba widzów drugiej części pomnożona razy dwa i dwie trzecie. W obu wypadkach dałoby w warunkach skali dzisiejszego rynku filmowego liczbę około półtora miliona widzów – znaczącą i zasługującą na miano sukcesu, ale też z całą pewnością nie wpędzającą w kompleksy współczesnych producentów komedii romantycznych i superprodukcji historycznych. Bardziej zaimponować mógłby im fakt, że *Psy* zgarnęły 45,3 procent wszystkich biletów sprzedanych na filmy polskie w tamtym roku, a *Psy 2* 44,7 procent polskiej puli z roku 1994. Dla porównania, analogiczny stosunek w wypadku *Bogów* Łukasza Palkowskiego wynosi 20,5 procent, a dla *Jacka Stronga* – nominalnie największego sukcesu frekwencyjnego Pasikowskiego i jednego jego filmu, który przekroczył milion widzów (1 178 570 sprzedanych biletów) – 10,7 procent²⁹. Tutaj z kolei należałoby dodać, że produkujemy obecnie około dwukrotnie więcej filmów fabularnych, ale też bogatsza jest oferta, a zarazem konkurencja kina zagranicznego.

Jak widać, liczby na tle dynamiki historycznej bywają względne. Mierząc skalę sukcesu frekwencyjnego dylogii *Psy* można również dodać, że mimo tak wielkiej dominacji w zestawieniu filmów polskich zdecydowanie przegrały one w latach swoich premier z konkurencją zagraniczną, mimo iż nie przyszło im mierzyć się z wysoce zaawansowanymi technologicznie blockbusterami opartymi na transmedialnych franczyzach. W 1992 r. zdecydowanie lepsze wyniki miały *Kevin sam w Nowym Jorku* (reż. C. Columbus), *Milczenie owiec* (reż. J. Demme) i *Hook* (reż. S. Spielberg), a dwa lata później *Król lew* (reż. R. Minkoff, R. Allers; 2,72 mln widzów), *Flintstonowie* (reż. B. Levant; 1,65 mln widzów), *Lista Schindlera* (reż. S. Spielberg) i *Cztery wesela i pogrzeb* (reż. M. Newell). *Psów* nie ma na liście 70 największych hitów kin polskich dekady, a *Psy 2* zajmują na niej 40. pozycję³⁰.

Dlaczego, porzuciwszy na koniec rodzinne podobieństwa, przytaczam aż tyle liczb i fatyguję czytelnika procentowymi wyliczeniami udziału w rynku z ubiegłego stulecia? Otóż jest to konieczne, żeby pokazać, że ówczesnie obieg kinowy był tylko częścią historii recepcji danego tytułu oraz że obieg kaset wideo miał wielkie znaczenie dla popularności i społecznego rezonansu filmów. I to w tym właśnie obiegu, a nie w kinach, Pasikowski był królem. Tam okazywał się mistrzem nie tylko własnego, polskiego podwórka (w latach tamtych premier wyjątkowo skromnego), w wypożyczalniach kaset wideo był on mistrzem grającym w lidze międzynarodowej, mogącym spoglądać z góry na takich tuzów tego obiegu, jak Sam Raimi (*Armia ciemności*, 1992), Roger Spottiswoode (*Stój, bo mamuśka strzela*, 1992), Carl Schenkel (*Mordercza rozgrywka*, 1992) oraz David Fincher (*Obcy 3*, 1992). Wymienione tytuły, wraz z *Psami*, tworzą pierwszą piątkę najchętniej wypożyczanych w Polsce na kasetach VHS tytułów w roku premiery filmu Pasikowskiego według danych magazynu „Cinema Press Video”³¹. Film Pasikowskiego w kolejnych wydaniach czasopisma wymienia się na pozycji lidera z filmem Schenkela. Żaden inny polski tytuł nie trafia do pierwszej trzydziestki najchętniej wypożyczanych kaset. Zwraca uwagę fakt, że zestawienie najchętniej wypożyczanych kaset nie pokrywa się z rankingiem frekwencji filmów najchętniej oglądanych w kinach. Najwyraźniej funkcjonują tutaj dwa odrębne obiegi z różnym zestawem frekwencyjnych czempionów.

Daje to anonimowemu autorowi „Cinema Press Video” asumpt do następujących spostrzeżeń: *Niezmiernie rzadko zdarza się, by film rodzimej produkcji znalazł się wśród najlepiej wypożyczanych pozycji w wideotekach. Mało tego, nie odnotowaliśmy przypadku tak gwałtownego wejścia na listę – od razu na pierwsze miejsce. (...) Mimo wysokiej ceny, równie wiele amerykańskim produkcjom, które dominują na naszym rynku, wypożyczalnie nabyły kasety z „Psami”. Teraz dochodzą nas słuchy, że film Pasikowskiego trudniej wypożyczyć niż amerykański superhit – „Obcego 3”... Zawszad dowiadujemy się o kryzysie, jaki przeżywa film polski. Może warto zastanowić się i proponować widzom to, co ONI lubią oglądać*³².

Kusi skojarzenie schyłku Pasikowskiego u progu XXI stulecia ze zmianą trendu w ówczesnie tak zapóźnionych technicznie, niedoinwestowanych kinach, w których sprzedawano łącznie mniej niż 20 mln biletów rocznie i które zdają się z perspektywy czasu obiektami o mniejszym znaczeniu w pejzażu praktyk kulturowych niż kina dzisiaj, mimo aktualnej potęgi Internetu i internetowej dystrybucji. Schyłek Pasikowskiego przypadł na czas schyłku kultury VHS i kina kasetowego. Czy autor *Psów*, mniemany „polski Tarantino”, głośny debiutant, nadzieja na przyszłość kina polskiego, nie był w istocie klasycznym twórcą „kina kasetowego”³³? Zaznaczam przy tym, że nie musimy miana tego postrzegać pejoratywnie, a jedynie opisowo.

Widziane po latach *Psy* i *Psy 2* skłaniają do pytania o to, na czym polegała sprawność warsztatowa i najwyższy poziom rzemiosła, o których nieustannie wspominano? Sprawa nie jest tu jednoznaczna. Z pewnością Pasikowski ma talent do potoczystego opowiadania filmowego. Budżety, poziom techniczny ówczesnego kina polskiego i *production values* nie pozwalają mu jednak na rzemiosło, które imponowałoby swym poziomem po latach. Z perspektywy czasu jawi się właśnie jako reżyser „kasetowy”. Pod tym amorficznym sformułowaniem rozumiem poetykę typową dla kina akcji zapełniającego półki wypożyczalni, lepszego lub gorszego, o bardziej niepewnych i płynnych hierarchiach niż kanon wyznaczany sędami smaku krytyki i festi-

wali. Poetyka ta owocowała filmami nierównymi, często sprawiającymi wrażenie kręconych dla dwóch, trzech najbardziej spektakularnych scen. Sceny te wraz z paroma linijkami ciętych dialogów pozostawały w pamięci. Postaci w nich rysowane były kreską niepozostawiającą miejsca na szczególne niuanse, czarne charaktery miały być naprawdę złe i paskudne, herosi zaś twardzi jak stal. Manichejska struktura pozwalała nie zajmować się niepotrzebnym psychologizowaniem, lecz skłaniać się ku akcji i przygodzie. Techniczny poziom realizacji umykał często percepcji widza, lecz śnieżąca kasetą o przeplocie kilkuset linii i kineskopowe telewizory z epoki były dyskretnymi i niezawodnymi sojusznikami realizatorów z uboższych, półprofesjonalnych kinematografii bądź ośrodków produkcyjnych. Nie cierpiała na tym sama narracja, mimo że pozbawiona pewnej rzemieślniczej gładkości i wyważonej ostrożności, co dziś uzyskuje się w wyniku obróbki przez zastępy oceniających ekspertów w komisjach, script doktorów, wreszcie żmudny *development*. Bez kontroli struktur korporacji (dzisiejsze Hollywood) oraz struktur biurokratycznych (instytutowo-ministerialny system europejski), z kontrolą jedynie szemranych niekiedy producentów i inwestorów znaczenie chętniej dogląających czasu trwania zdjęć niż poprawnej konstrukcji scenariusza, pojawiała się pewna narracyjna dezynwoltura, swoboda wobec słabych i mniej licznych instancji nadzorujących i weryfikujących. Często efektem były pomysły osobliwe i nieudane, dziwaczne koncepty (pomyślmy o ówczesnych propozycjach Carolco czy Cannona)³⁴, pozostawiające dziś wspomnienia lat 80. jako dekady swoistej filmowej wolności; niekiedy wolności polegającej na prawie do błędów, do kiepskich pomysłów, do złego smaku i do nieudanych prób, ale tym niemniej – wolności. Do zestawu tego moglibyśmy dodać wolność niekłopotania się zbyt prawnym autorskim i coś, co można nazwać „kulturą zżynki” (*rip-off culture*) kina kasetowego, bezceremonialnym czerpaniem z rozwiązań, które sprawdziły się u konkurencji.

To jednak temu kinu zawdzięczamy najlepsze filmy Johna Woo i – śmiem twierdzić – także filmy Pasikowskiego, o których, niezależnie od różnych ocen, dyskutujemy wciąż przez ćwierć wieku od premiery.

Kiedy kino Pasikowskiego odrodziło się po dekadzie milczenia – *Pokłosiem*, sam reżyser pozostał w aspekcie preferowanej poetyki twórcą „kasetowym”. Temperament i upodobania stylistyczne nie pozwoliły mu oprzeć się pokusie puentowania *Pokłosa* ukrzyżowaniem na drzewiach stodoły, umieszczania tajemniczych staruszek w lesie i szkicowania portretu mieszkańców polskiej prowincji, który swą jednoznaczną wyrazistością ustępował tylko wizerunkom arabskich terrorystów w filmach Cannona. W istocie Pasikowski nie odbiegał wcale tak daleko od „kasetowej” estetyki, w której Marek Kondrat – przy akompaniamencie muzyki Bregowicia oraz zaśpiewów Kayah – kilkoma strzałami z niewielkiego pistoletu wysadzał posterunek irackiej policji w *Operacji Samum*, a także od intelektualnych pretensji nakazujących umieszczać w tytule nazwisko Goi i rozpoczynać grafikami malarza tytowo „kasetowy” film wojenny dziejący się w byłej Jugosławii. *Jack Strong* jawi się na tym tle jako utwór znacznie bardziej stonowany i klasyczny gatunkowo, ale Pasikowski – jak się wydaje – pozostaje reżyserem z innej, mającej swój urok, ale jednak wcześniejszej epoki. Twardym mężczyznom z ubiegłego stulecia pozostaje zmiana stylu lub pogrążenie się w melancholii.

- ¹ <http://culture.pl/pl/tworca/wladyslaw-pasikowski>, http://filmowo.net/varia/wladyslaw_pasikowski_filmografia.html, <http://film.org.pl/a-artykul/wladyslaw-pasikowski-17341/>, <http://www.filmweb.pl/person/W%C5%82ady%C5%82aw+Pasikowski-79/discussion/nie+trzeba+by%C4%87+Pasikowskim-1638155>, <http://czpl.polonistika.upol.cz/cz/osobnosti16.html>, <http://kultura.gazeta.pl/kultura/1,127222,19447121,bo-to-zle-psy-byly-na-prawde-zle-za-co-tak-kochamy-kultowy.html> (wszystkie, dostęp: 01.09.2016).
- ² S. Jagielski, *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*, Universitas, Kraków, 2013, s. 425-426.
- ³ *Wyrośliśmy. Z Władysławem Pasikowskim rozmawia K.J. Zarębski*, „Kino” 2001, nr 2, s. 27.
- ⁴ L. Wing-Fai, „Infernal Affairs” and „Kung Fu Hustle”: *Panacea, Placebo and Hong Kong Cinema*, w: *East Asian Cinemas: Exploring Transnational Connections on Film*, red. L. Hunt, L. Wing-Fai, I.B. Tauris, London – New York, 2008, s. 71 i s. 76.
- ⁵ Tamże, s. 71.
- ⁶ Tamże, s. 74 i s. 76.
- ⁷ D. Desser, *Hong Kong Film and the New Cinephilia*, w: *Hong Kong Connections: Transnational Imagination in Action Cinema*, red. M. Morris, S. Leung Li, S. Chan Ching-kiu, Duke University Press and Hong Kong University Press, Durham and Hong Kong, 2005.
- ⁸ B. Keff, „Psy” Władysława Pasikowskiego, czyli *Polska jest twardzielem*, w: *Kino polskie 1989-2009. Historia krytyczna*, red. A. Wiśniewska, P. Marecki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa, 2010, s. 25-34; S. Jagielski, dz. cyt., s. 423-448.
- ⁹ Homoerotyczne aspekty filmów Johna Woo były już poruszane przez część krytyków i filmoznawców. Por. K. E. Hall, *John Woo's The Killer*, Hong Kong University Press, Hong Kong, 2009, s. 54; J. Stringer, *Your Tender Smiles Give Me Strength: Paradigms of Masculinity in John Woo's „A Better Tomorrow” and „The Killer”*, „Screen” 1997, 38 (1), s. 25-41; P. Kletowski, *Bollywoodzkie kino akcji albo trochę ołowi w misce z masalą*, w: *Nie tylko Bollywood*, red. G. Stachówna, P. Piekarski, współpraca red. J. Murczyńska, R. Włodek, korporacja ha!art, Kraków 2009, s. 331.
- ¹⁰ D. Bordwell, *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*, Harvard University Press, Cambridge, 2000, s. 42.
- ¹¹ E. C. M. Yau, *Watchful Partners, Hidden Currents: Hong Kong Cinema Moving into the Mainland of China*, w: *A Companion to Hong Kong Cinema*, red. E. M. K. Cheung, G. Marchetti, E. C. M. Yau, Wiley Blackwell, Oxford, 2015, s. 37.
- ¹² M. Haltof, *Kino polskie*, tłum. M. Przyłipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2004, s. 303. O melancholii w filmach „braterskiego rozlewu krwi” Johna Woo – por. K. E. Hall, dz. cyt., s. 48 i s. 71.
- ¹³ E. C. M. Yau, dz. cyt., s. 29.
- ¹⁴ E. Zajiček, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896-2005*, wyd. II uzupełnione i rozszerzone, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, Studio Montevideo, Warszawa 2009, s. 317.
- ¹⁵ Byli nimi: Wojciech Fibak, Janusz Dorosiewicz, Maciej Nawrocki i Levis Minford.
- ¹⁶ *Piekła nie ma. Wywiad z Władysławem Pasikowskim*, „Film” 1993, nr 3, 24 stycznia 1993, s. 20; *Wyrośliśmy. Z Władysławem Pasikowskim rozmawia K. J. Zarębski...* dz. cyt., s. 28; *Pasikowski. Tu jest cenzura. Z Władysławem Pasikowskim rozmawia Donata Subbotko*, „Duży Format”, dodatek do „Gazety Wyborczej”, nr 263, 10-11 listopada 2008; *Władek siedzi nocą na balkonie. Z Władysławem Pasikowskim rozmawia Donata Subbotko*, „Duży Format”, nr 168, dodatek do „Gazety Wyborczej”, 21 lipca 2011; *Najpierw był scenariusz pod tytułem „Policjanci z Warszawy”*. Z Władysławem Pasikowskim rozmawia Donata Subbotko, „Gazeta Wyborcza” 2014, nr 124, 30 maja 2014; *Ciągle w natarciu. Z Władysławem Pasikowskim rozmawia Anna Serdiukow*, „Film” 2012, nr 11, s. 27.
- ¹⁷ *Piekła nie ma. Wywiad z Władysławem Pasikowskim...* dz. cyt., s. 20. We wspomnianym kanonie twórców przywoływanych przez reżysera *Krolla* raz pojawia się też Spike Lee oraz Steven Spielberg (ten ostatni wszakże w odniesieniu do dzieł wcześniejszych, powstających przed dekadą lat 90.).
- ¹⁸ *Pasikowski. Tu jest cenzura...* dz. cyt.
- ¹⁹ *Siedzę sobie z moim przyjacielem, Pawłem Edelmanem, i omawiamy scenariusz lub scenopis, często oglądamy filmy. Tak, u siebie oglądamy filmy inaczej niż w kinie. Wylączamy dźwięk i patrzymy, jak były robione. W czasie piątkowo-sobotnich wieczorów zajmujemy się analizą filmów, nakręconych najczęściej przez kolegów ze Stanów Zjednoczonych. Życie bez mandatów. Z Władysławem Pasikowskim rozmawia Lidia Bergel*, „Film” 1998, nr 3, s. 79.
- ²⁰ Za pomoc w ustaleniu faktów związanych z kulturą VHS oraz dotarciu do źródeł dziękuję Grzegorzowi Fortunie Jr.
- ²¹ S. Teo, „Wuxia” *Redux: „Crouching Tiger, Hidden Dragon” as a Model of Late Transna-*

- tional Production*, w: *Hong Kong Connections...* dz.cyt., s. 193; tegoż, *The Martial Arts Film in Chinese Cinema: Historicism and the National*, w: *Art, Politics, and Commerce in Chinese Cinema*, red. Y. Zhu, S. Rosen, Hong Kong University Press, Hong Kong, 2010, s. 105; R. Chi, *Hong Kong Cinema Before 1980*, w: *A Companion to Chinese Cinema*, red. Y. Zhang, Wiley Blackwell, Oxford, 2012, s. 77-78.
- ²² Jakkolwiek warto zaznaczyć, iż Woo szerzej szkicował krąg istotnych dla siebie reżyserów, nie ograniczając się tylko do nazwisk najczęściej wskazywanych przez interpretatorów swojej twórczości. Patrz: *Interview with John Woo*, w: K. Fang, *John Woo's A Better Tomorrow*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2004, s. 115-117. Ponadto finał *Platnego mordercy* nasuwa reminiscencje westernowe.
- ²³ D. Desser, dz. cyt., s. 214-215.
- ²⁴ W USA filmy realizował w latach 90. i na początku dekady następczej także Ringo Lam, przeplatając projekty finalizowane za oceanem z pracą w strukturach macierzystego przemysłu. Lam nie zrobił jednak w Hollywood kariery porównywalnej do Johna Woo.
- ²⁵ *Władek siedzi nocą na balkonie...* dz.cyt.
- ²⁶ K. Kucharski, *Kino Plus. Film i dystrybucja kinowa w Polsce 1990-2000*, Oficyna Wydawnicza Kucharski, Toruń 2002, s. 383-386.
- ²⁷ Pasikowski tłumaczył zmianę trendu na swój sposób: *Inwestorzy prywatni co prawda karali mnie za „Reich”, ale i to się zmieniło, bo zrozumieli, że to publiczność odwróciła się od ponurych, przestylizowanych dramatów gangsterskich zwanych przez krytykę kiczami. Odwróciła się w kierunku kiczu o młodych, zaradnych 35-latkach, dających sobie doskonale*
- radę w nowoczesnym życiu zawodowym i uczuciowym, na tle budynku Foster'a i Królewskich Łazienek. Kiczu zwanego przez krytykę „inteligentnymi komediami romantycznymi”. Inwestorzy zrozumieli więc, że klapa „Reichu” u publiczności jest tylko w 90 proc. moją winą, a reszcie są winne kobiety, ta część widowni, która decyduje o wyborze tytułu, bo chyba faceci nie idą w sobotę do kina na „Jak się pozbyć cellulitu?”. Władek siedzi nocą na balkonie...* dz. cyt.
- ²⁸ K. Kucharski, dz. cyt., s. 383-384.
- ²⁹ Obliczenia na podstawie: *Polskie filmy 2015*, PISF, Warszawa, 2015, s. 173 i s. 179.
- ³⁰ K. Kucharski, dz. cyt., s. 390.
- ³¹ „Cinema Press Video” 1993, nr 6, s. 11; „Cinema Press Video” 1993, nr 7-8, s. 11.
- ³² „Cinema Press Video” 1993, nr 6, s. 12.
- ³³ Pojęcie to w odniesieniu do Pasikowskiego pojawia się w wywiadzie przeprowadzonym przez K. J. Zarębskiego. Por. *Wyrośliśmy. Z Władysławem Pasikowskim rozmawia K. J. Zarębski...* dz. cyt., s. 30.
- ³⁴ Ciekawa jest tu okoliczność potencjalnej możliwości współpracy Pasikowskiego z jedną z ikon epoki VHS – współwłaścicielem legendarnej wytwórni Cannon, która wszakże nie wykroczyła nigdy poza fazę bardzo wstępnych i, jak twierdzi sam reżyser, niepoważnych rozmów. MP: *Podobno kombinował Pan z Menahemem Golanem i chciał Pan zatrudnić Harveya Keitela?* WP: *Inni kombinowali za mnie, ale ja miałem dać scenariusz i reżyserię. Ale to nie były poważne rozmowy, jak 98 % rozmów w tym niepoważnym biznesie. Oczywiście to Golan zrezygnował. Jestem wkurzony.* Z Władysławem Pasikowskim rozmawia Maciej Pawlicki, „Film” 1994, nr 4, s. 67.