

**Małgorzata MIŁAWSKA-RATAJCZAK**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

mima1989@wp.pl

## OPOZYCJA SWÓJ – OBCY W „POKŁOSIU” WŁADYSŁAWA PASIKOWSKIEGO

Władysław Pasikowski niejednokrotnie przyznawał w wywiadach, że jego nadrzędnym celem artystycznym – bo raczej niechętnie nazywa swoją działalność „misją” – jest „[...] opowiadanie ciekawych historii w zajmujący sposób i nic więcej”<sup>1</sup>. Od fabularnego debiutu reżysera, czyli *Krolla* (1991), minęło już dwadzieścia pięć lat. W tym czasie powstały utwory docenione przez publiczność, które weszły do grupy produkcji obdarzanych mianem „kultowych”, a więc *Psy* (1992) i *Psy 2. Ostatnia krew* (1994)<sup>2</sup>, jak i te o zdecydowanie słabszym oddźwięku społecznym, np. *Reich* (2001). Po trwającej niemal dekadę przerwie<sup>3</sup> Pasikowski powrócił do kin z głośno komentowanym w mediach *Pokłosiem* (2012)<sup>4</sup>, natomiast w lutym 2014 roku odbyła się premiera jego naj-

---

<sup>1</sup> K.J. Zarebski, *Wyrośliśmy. Mówi Władysław Pasikowski* (wywiad), „Kino” 2001, nr 2, s. 27. Por. również: M. Pawlicki, *Jestem wkurzony* (wywiad), „Film” 1994, nr 4, s. 65–67; A. Serdiukow, *Ciągle w natarciu* (wywiad), „Film” 2012, nr 11, s. 20–27; P. Śmiałowski, *Pułkownik Kukliński nic nie musiał* (wywiad), „Kino” 2014, nr 2, s. 6–9.

<sup>2</sup> Pierwsze trzy filmy Pasikowskiego uznano za trzon popularnego w latach 90. nurtu, który krytyka nazwała *bandyckim*. Por. T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Chorzów 2009, s. 566–570; M. Przyłipiak, J. Szyłak, *Nurt bandycki*, w: *tychże, Kino najnowsze*, Kraków 1999, s. 178–187.

<sup>3</sup> Była to przerwa w produkcjach pełnometrażowych, w latach 2003–2008 bowiem Pasikowski zajmował się chociażby reżyserią serialu pt. *Glina*. Por. informacje na stronie: <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=1114409> [dostęp: 2.05.2016 r.].

<sup>4</sup> W tym miejscu warto polecić socjologiczny artykuł streszczający burzę medialną wywołaną premierą filmu: M. Nowicka, *Polskość jako przedmiot sporu. Przykład kontrowersji wokół filmu „Pokłosie” w reż. Władysława Pasikowskiego*, „Studia Socjologiczne” 2015, nr 1, s. 183–210.

nowszego dzieła pt. *Jack Strong* – opowieści o pułkowniku Ryszardzie Kuklińskim.

Recenzenci nie raz komentowali polszczyznę, jakiej używają bohaterowie tych filmów. W odniesieniu do *Psów* użyto wręcz określenia „kloczyny język dialogów”<sup>5</sup>, pisano o posługiwaniu się „językiem rynsztokowym”<sup>6</sup> – ale ta szokująca na początku lat 90. wulgarność nie przeszkodziła w spontanicznej popularyzacji cytatów z kwestii Franza Maurera, o których żywotności w języku potocznym często wspomniano w późniejszym czasie<sup>7</sup>. Nie bez przyczyny o *Psach* traktują również dwa szkice językoznawcze<sup>8</sup>. W ocenach *Słodko-gorzkiego* wytykano reżyserowi przesadę w doborze językowych środków wyrazu i nieudolnie przeprowadzoną stylizację na polszczyznę najmłodszego pokolenia („[...] dialogi – przydługie, epatujące prymitywnym dowcipem i nienaturalne, są najsłabszą stroną tego filmu”<sup>9</sup>), a w przypadku *Jacka Stronga* – dla odmiany – chwalono „[...] autorski charakter pisma, widoczny zwłaszcza w oszczędnych ale sugestywnych dialogach [pisownia oryginalna – M.M.R.]”<sup>10</sup>. Warto byłoby w pewnym stopniu pogłębić tę lingwistyczną refleksję na temat twórczości Władysława Pasikowskiego: podjąć próbę rozwinięcia wątków zaledwie zasygnalizowanych w rozważaniach filmoznawczych i jednocześnie uzupełnić je o rewizję wniosków zawartych w artykułach językoznawców. Biorąc pod uwagę fakt zainteresowania publicystów i badaczy kształtem warstwy językowej w kinie Pasikowskiego, można uznać, że – obok innych elementów współkomponujących wielokodowy charakter dzieła audiowizualnego – wyróżniający się sposób indywidualizowania polszczyzny filmowych po-

<sup>5</sup> K. Szczuka-Lipszyc, *Więzień męskości*, „Kino” 1994, nr 10, s. 12.

<sup>6</sup> K. Arcimowicz, *Wzory męskości w kinie polskim po roku 1989 (na przykładzie filmów W. Pasikowskiego, J. Machulskiego i K. Krauzego)*, „Kwartalnik Pedagogiczny” 2001, nr 2, s. 105.

<sup>7</sup> Por. fragment o Franzu Maurerze w: G. Stachówna, *Dawcy szczęścia. Charyzmatyczni bohaterowie filmowi*, „Dialog” 2005, nr 9, s. 84–92. Zob. też np.: B. Keff, „Psy” Władysława Pasikowskiego, czyli *Polską jest twardzielem*, w: *Kino polskie 1989–2009. Historia krytyczna*, red. A. Wiśniewska, P. Marecki, Warszawa 2010, s. 25–34; T. Lubelski, dz. cyt., s. 566–567.

<sup>8</sup> P. Fliciński, *Co po „Psach” zostało? Refleksje frazeografa o niefilmowej przestrzeni współczesnej polszczyzny*, „Images” 2008, nr 11–12, s. 189–197; T. Lisowski, „Psy” czekają. O języku „Psów” Władysława Pasikowskiego, w: *Poloniści o filmie*, red. M. Hendrykowski, Poznań 1997, s. 231–239.

<sup>9</sup> M. Werner, *Jak się daje „fun”*, „Kino” 1996, nr 5, s. 28.

<sup>10</sup> Ł. Knap, *Jack Strong* (recenzja), „Kino” 2014, nr 2, s. 68.

staci stanowi kolejny wyznacznik przyjętej przez twórcę *Psów* strategii autorskiej<sup>11</sup>, gdyż przy zdecydowanej większości utworów reżyser pełnił również funkcję scenarzysty. W konsekwencji widz podczas seansu filmu fabularnego ma do czynienia z grupą stylizowanych przez scenarzystę idiolektów<sup>12</sup>. Ich zbiór – różne języki osobnicze różnych postaci we wszystkich filmach danego autora – składa się na filmowy idiostyl<sup>13</sup> Władysława Pasikowskiego.

Celem niniejszego artykułu jest analiza płaszczyzny językowej z jednego z najnowszych filmów Pasikowskiego, *Pokłosia*, przez pryzmat opozycji SWÓJ – OBCY, której językowe przejawy intensyfikują zaprezentowany w filmie obraz podzielonej społeczności i są swoistym *leitmotivem* dialogów. Przed dokładniejszą lekturą cytatów z *Pokłosia* wypada jednak przedstawić kilka informacji dotyczących całokształtu twórczości Władysława Pasikowskiego oraz wskazać często poruszane przez krytykę tematy i motywy. Nakreślenie swoistych dominant interpretacyjnych pozwoli bowiem na umiejscowienie stosowanych przez autora zabiegów stylistyczno-językowych w ramach spójnej tendencji – strategii prowokatora, wspólnej dla wszystkich filmów, choć ewoluującej i zmiennej pod względem akcentów tematycznych<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> Postać „autora” w kinematografii rozumiem za André Bazinem jako „[...] człowieka, który ukrywa się za stylem” (A. Bazin, *Polityka autorska*, w: tegoż, *Film i rzeczywistość*, tłum. i oprac. B. Michałek, Warszawa 1963, s. 188). Upraszczając, można stwierdzić, że o kinie autorskim mowa jest wówczas, gdy nad realizacją każdego kolejnego dzieła w każdym jego aspekcie – scenariusza, efektów wizualnych, montażu, rytmu opowiadania, muzyki, doboru współpracowników itd. – czuwa jeden twórca.

<sup>12</sup> Por. Z. Klemensiewicz, *Jak charakteryzować język osobniczy?*, w: *Problemy teorii literatury*, wybór prac: H. Markiewicz, Wrocław – Warszawa – Kraków 1967, s. 360–371. Zob. również: P. Fliciński, *Idiostyl pisarza jako problem badawczy stylistyki*, w: *Studia nad polszczyzną współczesną i historyczną. Prace dedykowane Profesorowi Stanisławowi Bąbie w 65-lecie urodzin*, red. J. Liberek, Poznań 2004, s. 95–108; A. Kozłowska, *Problemy z idiolektem*, w: *Język pisarzy jako problem lingwistyki*, red. T. Korpysz, A. Kozłowska, Warszawa 2009, s. 111–131.

<sup>13</sup> Termin stosuję w rozumieniu Stanisława Gajdy: S. Gajda, *O pojęciu idiostylu*, w: *Język jako przedmiot badań lingwistycznych*, red. J. Brzeziński, Zielona Góra 1988, s. 23–34. Por. P. Fliciński, *Idiostyl pisarza...*, dz. cyt.; T. Kostkiewiczowa, *Problemy całościowej charakterystyki stylu pisarza*, w: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków 1976, s. 274–294.

<sup>14</sup> Kategorią strategii nawiązuję do rozprawy Tadeusza Lubelskiego i w odniesieniu do obserwowanej na płaszczyźnie filmowych dialogów stylizacji językowej także rozumiem ją jako „[...] dynamiczny układ nadawczo-odbiorczy, który trzeba opisywać zarówno na wewnątrztekstowym, jak i na zewnątrztekstowym poziomie filmu”. Według badacza pojęcie strategii jednocześnie „Sugeruje [...] powtarzalność, dłuższy dystans; a także – odwoływanie się do przewidywanych reakcji odbiorcy” (T. Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, Kraków 1992, s. 16). Należy dodać, że takie rozumie-

Autor *Psów*, po pierwsze, sprawnie porusza się po tradycji amerykańskiego kina gatunków – z rozmysłem sięga po znajome widzowi wzorce, takie jak film gangsterski, film policyjny czy thriller, wierząc w siłę ich oddziaływania. Co istotne, nie tylko nawiązuje do swoich ulubionych twórców, mistrzów tych gatunków (Martina Scorsesego, Sama Peckinpaha czy Jeana-Pierre'a Melville'a<sup>15</sup>), ale przede wszystkim umiejętnie dokonuje „przekładu” tych schematów na polską rzeczywistość – konstrukcja oparta jest na matrycach zachodnich, ale substancja okazuje się zwykle dobrze znana i „nasza”<sup>16</sup>.

Władysław Pasikowski nie zawahał się nawet przed odwołaniem do kina gatunków w *Pokłosiu* opowiadającym o odkrywaniu zbrodni dokonanej przez Polaków na Żydach podczas drugiej wojny światowej (mimo dostrzegalnych inspiracji w filmie nie pada nazwa „Jedwabne”), co zresztą zarzucało mu wielu krytyków. Na uwagi publicystów o nieprzystawalności powagi podejmowanego w *Pokłosiu* tematu do przyjętej konwencji thrillera reżyser odpowiadał:

Nie widzę żadnego rozjazdu. Od początku miało to tak wyglądać. [...] Proszę pamiętać – i chciałbym to wszystkim przypomnieć – że pierwszym wojennym filmem polskim, po sześćdziesięciu latach okupacji i najazdu nazistowskiego, był wojenny film zrealizowany w formie musicalu. I jak Boga kocham, nie czytałem żadnych recenzji, w których ktoś by się oburzał na jego formę. [...] Moim celem nie było odbrażawianie czy umniejszanie wagi tematu. Zdaję sobie sprawę, jak jest on poważny i ważny dla Polaków, dla wszystkich. Natomiast kino nie jest miejscem – wbrew temu, co niektórzy myślą – tworzenia rozpraw etycznych i filozoficznych<sup>17</sup>.

Ostatecznie realizacja tego zamysłu chyba opłaciła się reżyserowi – sam przyznał, iż odczuł szczególną satysfakcję, gdy Andrzej Wajda powiedział mu, że *Pokłosie* to „ostatni film szkoły polskiej”<sup>18</sup>. Do wizerunku

---

nie strategii Lubelski zapożyczył z książki Edwarda Balcerzana pt. *Poezja polska w latach 1939–1965*, część 1: *Strategie liryczne* (Warszawa, 1982). Do obydwu wymienionych badaczy odwołuje się w swoim opracowaniu także Wojciech Otto – W. Otto, *Obrazy niepełnosprawności w polskim filmie*, Poznań 2012.

O Pasikowskim jako prowokatorze – zob. B. Janicka, *Ścinki. Psy i kret*, „Kino” 2013, nr 12, s. 97; Ł. Knap, dz. cyt.

<sup>15</sup> Por. Ł. Knap, dz. cyt.

<sup>16</sup> Por. B. Janicka, *Wujek Franz*, „Kino” 1994, nr 5, s. 12; G. Stachówna, dz. cyt.; M.R., *Zejść (się) na „Psy”? O tak!*, „Odra” 1993, nr 4, s. 86.

<sup>17</sup> Cyt. za: A. Serdiukow, dz. cyt., s. 21–22.

<sup>18</sup> Cyt. za: D. Subbotko, *Najpierw był scenariusz pt. „Policjanci z Warszawy”* (wywiad), „Gazeta Wyborcza” 30.05.2014 r., s. 25.

autora niepokornego dochodzi więc zgoła niespodziewana rysa, która buduje wielowymiarowość i niejednoznaczność wszelkich prowokacji, a o której aktor Marek Kondrat mówił w następujący sposób: „Pasikowski jest z samego środka romantycznego pojmowania świata. [...] to rycerz, Don Kichot, który może jako ostatni chodzi po tej ziemi”<sup>19</sup>.

Za kolejną, naturalnie wynikającą z ulubionych gatunków właściwość typową dla kina Władysława Pasikowskiego można uznać upodobanie do obserwacji męskich społeczności. Kategoria męskości wysuwa się na plan pierwszy – najważniejsze są męskie sojusze, przyjaźnie, lojalności. Niektórzy krytycy sugerowali nadto, że „w podświadomości tych filmów” występujący w nich „twardziele”, *supermeni*<sup>20</sup> i rodzime wersje *macho*<sup>21</sup> „[...] wchodzą w różne związki podszyte homoerotycznym uczuciem”<sup>22</sup>. Prawdopodobnie z tego powodu słabszym punktem twórczości autora *Reichu* są wątki dotyczące płci pięknej – w recenzjach podkreślano, iż „Pasikowski, specjalista od męskiego kina, nie radzi sobie z językiem kobiet [...]”<sup>23</sup>, a nawet – że „[...] to, co kiczowate, łączy się głównie z postaciami kobiet”<sup>24</sup>, które podlegają wręcz reifikacji.

Bezpośrednim skutkiem omówionych wyborów jest sposób ukształtowania języka filmowych bohaterów, współgrający z całościowymi efektami estetycznymi utworów: szoku i prowokacji<sup>25</sup>. Tomasz Lisowski w artykule poświęconym polszczyźnie drugiego filmu Pasikowskiego zaznaczał:

Szokuje [...] weryzm językowy *Psów*. Brutalizacja przekazu filmowego dokonuje się na płaszczyźnie języka dialogów, języka postaci, który za sprawą scenarzysty reżysera i aktorów daleki jest od ugrzecznionej drętwy języka opowiadki milicyjnej. Szczekanie psów to język ekspresywny, emocjonalny, sugestywny, ale brutalny i wulgarny<sup>26</sup>.

<sup>19</sup> Cyt. za: B. Janicka, *Ścinki*, dz. cyt., s. 97.

<sup>20</sup> B. Janicka, *Wujek Franz*, dz. cyt., s. 12.

<sup>21</sup> K. Arcimowicz, dz. cyt., s. 106.

<sup>22</sup> B. Keff, dz. cyt., s. 28.

<sup>23</sup> Ł. Knap, dz. cyt., s. 68.

<sup>24</sup> B. Janicka, *Gdzieś w Bośni*, „Kino” 1998, nr 5, s. 33.

<sup>25</sup> Por. T. Lisowski, dz. cyt.

<sup>26</sup> Tamże, s. 232.

Co ważne dla głównej tezy niniejszego artykułu, w konkluzji swego szkicu badacz jednoznacznie stwierdza: „Język ekranowych postaci stanowi w tym filmie równoprawny element kreacji artystycznej obok obrazu, muzyki, gry aktorskiej, a w ocenie całości dzieła jest najbardziej interesującym jego elementem”<sup>27</sup>. Ta bezkompromisowa brutalizacja języka musiała spodobać się kinowej publice, skoro niektóre skrzydlate słowa wywodzące się z *Psów* uległy procesowi frazeologizacji<sup>28</sup>.

W nowszym *Pokłosiu* zabiegi stylizacyjne nie opierają się – jak w pierwszych filmach Władysława Pasikowskiego – na wulgaryzacji czy na nagromadzeniu osobliwych, koszarowych form dowcipu językowego. W tym utworze prym wiedzie wspomniana opozycja *SWÓJ – OBCY*, która na różne sposoby ilustruje podziały istniejące w świadomości mieszkańców Gurówki. Niekiedy stanowi rodzaj agresji werbalnej, bywa wykorzystywana jako chwyt perswazyjny, w jeszcze innych aktualizacjach tekstowych jest raczej wyrażeniem przyjętego przez nadawcę porządku świata.

Opozycję *SWÓJ – OBCY* jako element dyskursu agresywnego Maria Peisert opisywała w następujących słowach:

Opozycja *swój–obcy* należy zapewne do najstarszego sposobu charakteryzowania człowieka, w którym *swój* znaczy: *jest lepszy, wartościowszy*, w przeciwieństwie do *obcego*, który stoi niżej w hierarchii konkretnej grupy i *jest mniej wartościowy, gorszy*. Wynika to z tego, że w subiektywno-emocjonalnym rejestrze języka istnieje założenie aksjologicznej wspólnoty świata nadawcy i odbiorcy. Wynikające z tego wartościowanie zakłada uproszczony, binarny rozkład wartości, z prostą aksjologią: *swój/nasz* = pozytywny; *obcy* = negatywny<sup>29</sup>.

Również Paweł Nowak, w komentarzu dotyczącym innych nazw interesującej nas opozycji: *MY – ONI* oraz *SWÓJ – INNY*, trafnie zauważa, że – choć pierwszy z tych wariantów sugeruje „większy zakres i uniwersalizm kategorii”<sup>30</sup>, a drugi wiąże się z modą na tzw. poprawność polityczną – podstawowa właściwość tej dychotomii pozostaje niezmienna. Jak twierdzi:

<sup>27</sup> Tamże, s. 239.

<sup>28</sup> Por. P. Flicieński, *Co po „Psach” zostało?*, dz. cyt.

<sup>29</sup> M. Peisert, *Formy i funkcje agresji werbalnej. Próba typologii*, Wrocław 2004, s. 100.

<sup>30</sup> P. Nowak, *SWOI i OBCY w językowym obrazie świata. Język publicystyki polskiej z pierwszej połowy lat pięćdziesiątych*, Lublin 2002, s. 61.

Jest ona jedną z podstawowych kategorii, która organizuje ten obraz [językowy obraz świata – M.M.R.] oraz wprowadza podział świata na „biały” (*MY*) i „czarny” (*ONI*) bez żadnych punktów stykowych czy elementów wspólnych między członami omawianego dualizmu. To biegunowe rozgraniczenie, charakterystyczne dla omawianej opozycji, pozwala na wyraźne i stereotypowe wartościowanie: grupa *MY* podlega w tekstach jednoznacznie pozytywnej ocenie, zaś grupa *ONI* zdecydowanie negatywnej<sup>31</sup>.

Wydaje się jednak, że aktualizacje tekstowe opozycji *SWÓJ – OBCY* mogą być bardziej zniuansowane: kontrast nie zawsze jest bezwarunkowy i niekoniecznie opiera się na uproszczonych antagonizmach. Podobnie zaznacza to Maria Peisert w dalszej części cytowanej już rozprawy, zwracając uwagę, że ocena *OBCEGO* jest uzależniona od wielu czynników – choćby od poczucia siły lub słabości nadawcy<sup>32</sup>. Różnorodność tych zależności można zaobserwować właśnie na przykładzie dialogów z *Pokłosia*. W przytaczanych fragmentach, wybranych ze względu na ich wagę dla rozwoju opowieści i jej tematu, zachowano kolejność zgodną z chronologią filmu, dzięki czemu uwidoczni się – umiejętnie zaprojektowana przez scenarzystę – zmienność zastosowań tej kategorii w jednostkowych wypowiedziach.

Film rozpoczyna się od przyjazdu jednego z głównych bohaterów do rodzinnej wsi. Franek Kalina wraca tam po raz pierwszy od emigracji, czyli po ponad dwudziestu latach, pragnąc wyjaśnić konfliktową sytuację rodzinną: bratowa wraz z dziećmi właśnie przeprowadziła się do jego mieszkania do Chicago z powodu dziwnego zachowania męża, Józka. W jednej z pierwszych scen, na drodze z przystanku autobusowego, Franek zostaje okradziony. Już po zachodzie słońca na skraju lasu spotyka go policjant, który proponuje mu podwiezienie do domu:

(1) **FRANEK** (w tej roli: Ireneusz Czop) Od przystanku szedłem sam, wydawało mi się, że coś widzę w lesie, to poszedłem sprawdzić.

**SIERŻANT NOWAK** (Zbigniew Zamachowski) Musi któryś z letników, bo nasi to nocą po lesie nie łążą, no bo i po co? A letnicy nie takie głupoty robią.

**FRANEK** A dużo letników we wsi?

**SIERŻANT NOWAK** Teraz każdy trzyma letników. Tak szczerze, to poza pańskim bratem i Malinowskimi wszyscy kwatery wypuszczają. [...]

<sup>31</sup> Tamże, s. 61–62.

<sup>32</sup> Por. M. Peisert, dz. cyt.

**FRANEK** Dorobić chcą ludzie, to jasne. A Malinowscy zawsze byli dzicy.

**SIERŻANT NOWAK** Malinowscy tak, ale pański brat nie był, dopóki była Jola...

Już w tym fragmencie można wskazać kilka sposobów werbalnej realizacji kategorii *SWÓJ – OBCY*. Sierżant rozpoczyna od podkreślenia różnic między *naszymi* a *letnikami*: obcymi spoza wsi, a co więcej – spoza porządku w niej panującego. W tym samym zdaniu (*nasi to nocą po lesie nie lażą, no bo i po co?*) wyraźna jest presupozycja o „obcości” Franka zachowującego się inaczej niż *SWÓJ*, którym kiedyś przecież musiał być. Zresztą, w filmie wielokrotnie padają w jego kierunku słowa „ten z Ameryki”, będące jednoznaczną etykietką mężczyzny spoza społeczności Gurówki.

Okazuje się także, że nawet pośród *SWOICH* można znaleźć *OBCYCH* lub *INNYCH* – jak mówi Nowak, *poza pańskim bratem i Malinowskimi to wszyscy kwatery wypuszczają*. Dodatkowo wykorzystuje nieco nieopatrzny komentarz Franka, przemycając aluzyjnie opinię o „zdziczeniu” Józka, która tylko jego odmienność uwypukla.

Akcja kolejnego dialogu toczy się na cmentarzu, przy grobie rodziców Franka i Józka Kalinów:

(2) **FRANEK** Jakbym wtedy przyjechał na pogrzeb, to by mnie już nie wypuścili. Zabraliby paszport, a może nawet do więzienia...

**JÓZEK** (Maciej Stuhr) No i co z tego? Nie byłeś na pogrzebie rodziców. Ani taty, ani mamy. Jak im to wytłumaczysz? Mnie – że paszport, a im?

**FRANEK** Oni nie żyją.

**JÓZEK** Może dla ciebie...

W początkowej wypowiedzi Franka podmiot domyślny *oni* wiąże się oczywiście z władzami PRL. Dokładne określenie wykonawcy czynności nie jest konieczne w odniesieniu do lat 80., gdyż funkcjonujące wtedy w Polsce antagonizmy (w tym kontekście: *ONI = wroga władza*, *MY = zwykli ludzie; działacze opozycji*) są odczytywane jednoznacznie przez zdecydowaną większość dorosłych użytkowników języka jako element wspólnej historii.

W dalszej części rozmowy pojawia się jeszcze inny, dość nietypowy odcień omawianej opozycji – *żyjący* a *nieżyjący*. Na pierwszy rzut oka wydaje się on może niedostatecznie zgodny z właściwościami kategorii *SWÓJ – OBCY*, warto jednak zaznaczyć jego obecność, ponieważ wątki



zmarłych, pochówku oraz nagrobków stanowią oś konstrukcyjną i tematyczną całego *Pokłosa*.

W następnym cytacie kategoria *SWÓJ – OBCY* została ukazana obok innych wykładników stereotypów etnicznych i narodowych:

(3) **JÓZEK** Widać, żeś w tej Ameryce za biurkiem nie siedział!

**FRANEK** Na azbeście robiłem. Tam wszyscy nasi na azbeście robią. Albo na demolition, znaczy przy rozbiórkach. Amerykanin ci takiej roboty nie weźmie, a zrobiona być musi, to się specjalnie nie czepiają...

**JÓZEK** A oni to czemu jej nie chcą?

**FRANEK** W construction, to znaczy w budownictwie, to tam same żydki. Oni się takiej roboty brzydzą, wolą się innymi wysługiwać. Do tego to niebezpieczne, to po co mosiek ma zdrowie tracić?

Franek ocenia Amerykanów pod kątem rzekomej pychy lub lenistwa, mimo że sam stał się w rodzinnej wsi *OBCYM*, co potwierdzają anglojęzyczne wtręty, zupełnie zresztą zbędne. Jeszcze bardziej negatywnie wartościuje Żydów: mówiąc o nich, zazwyczaj posługuje się obraźliwym zdrobnieniem *żydki*, ponadto powtarza antysemickie frazesy<sup>33</sup> jako prawdy oczywiste (*oni się takiej roboty brzydzą, wolą się innymi wysługiwać*). Intrygującym środkiem językowym jest także (zawarte w pełnym sarkazmu pytaniu retorycznym) pogardliwe *mosiek*, zazwyczaj odnoszące się do pojedynczego reprezentanta narodu żydowskiego, tu jednak funkcjonujące na zasadzie synekdochy.

Kolejny fragment przedstawia jeden z kluczowych momentów utworu, gdy Józek opowiada Frankowi o wydarzeniach, które leżały u podstaw jego troski o uszanowanie zapomnianych macew:

(4) **JÓZEK** [...] jak nasi po powodzi zaczęli myśleć, żeby starą drogę wylać asfaltem, to powiedziałem sobie, że tak nie może być. Wpierw było, że gmina się tym zajmie. A potem widzę, że nic, ludzie jeżdżą, jeszcze zadowoleni, że utwardzone mają...

**FRANEK** No to wszystko rozumiem. Ale dlaczego akurat ty? My z żydkami nigdy nic wspólnego nie mieliśmy.

**JÓZEK** Bo ja wiem, no przecież właśnie tłumaczę, że nie wiem. [...] Bo jakby pomnik naszego ojca i matki wyrwali i sobie położyli przed kościołem, żeby po błocie nie chodzić, byś się zgodził?!

<sup>33</sup> Książd Andrzej Luter określał je jako „[...] wyświechtane antysemickie komunały wyniesione być może z dzieciństwa, ale przede wszystkim z chicagowskiej Polonii” (*Pokłosisie* (recenzja), „Kino” 2012, nr 11, s. 66).

**FRANEK** Ale to obcy są! I to bardzo! A już nie mówię, że martwi od stu lat. A twoja rodzina żyje i ma cierpieć za żydostwo jakieś?

**JÓZEK** Nie wiem... To jest nie w porządku. Ale nie mogłem inaczej.

**FRANEK** Ja poznałem Żydów dobrze w Chicago... To jest taki naród, że gdyby... Dlaczego pod kościołem?

**JÓZEK** Ta wymurówka wokół studni też jest z żydowskich nagrobków. [...]

**FRANEK** Czemu akurat ty, durniu, o obcych zmarłych masz się upominać?!

Tu relacja *SWÓJ – OBCY* zostaje przywołana kilkakrotnie, najmocniej i najdosłowniej w wypowiedziach Franka. W wykrzyknieniach *Ale to obcy są! I to bardzo!* oraz w pełnym złości pytaniu *Czemu akurat ty, durniu, o obcych zmarłych masz się upominać?!* ponownie widać użycie omawianej opozycji w odniesieniu do zmarłych – tu już *explicite SWOICH* i *OBCYCH*, a więc ważnych i nieważnych. Wraca również kontrast między żyjącymi a nieżyjącymi: *A twoja rodzina żyje i ma cierpieć za żydostwo jakieś?* W tym przykładzie wyraźnie uwidacznia się, jak bardzo Franek przywiązany jest do myślenia o „tu i teraz”. Bliższe mu jest nastawienie na osiągalne i namacalne rozwiązania, które uznaje za potrzebne, czyli pogodzenie się Józka z żoną, niż działania brata w imieniu nieokreślonej Historii i *żydostwa jakiegoś*. Zrozumienie donkiszoterii Józka przychodzi mu z dużym trudem, szczególnie ze względu na mocno zakorzonione w jego myśleniu stereotypy o Żydach: urwane w połowie zdanie *To jest taki naród, że gdyby...* z pewnością nie zawierałoby chwalebного zakończenia.

Poniższy cytat wprowadza obraz kolejnego wewnętrznego podziału między mieszkańcami Gurówki:

(5) **KSIĄDZ JANUSZ** (Andrzej Mastalerz) Musimy zrobić wszystko, żeby to się odbyło w spokoju, a nie w skandalu medialnym... Pan wie, o czym mówię.

**FRANEK** Nie.

**KSIĄDZ JANUSZ** Niech się pan rozejrzy, porozmawia z moimi parafianami, to się pan dowie. Bo teraz to są już moi parafianie. Także ci z tartaku. Z Bogiem.

W tej rozmowie to ksiądz Janusz buduje różne bariery. Początek pozornie towarzyskiego dialogu poświęca tematowi rychłej emerytury starego proboszcza, by w końcu zasugerować, że jego poprzednik jest już wyrzutkiem, *OBCYM* – podobnie jak Józek. Sympatia księdza proboszcza okazywana młodszemu z braci Kalinów nie spotkała się z aprobatą mieszkańców wsi, co skrzętnie wykorzystał wikariusz, zwracając się ku *SWOIM*

już parafianom: *SWOIM* zarówno ze względów czysto urzędowych, jak i z uwagi na przekonania polityczno-społeczne. Wrażenie groźby potęguje wzmianka o pracownikach tartaku, którzy wcześniej dotkliwie pobili Józka z nieznanых powodów – ale według księdza to raczej nie oni szukali zaczepki.

Także wspomniany proboszcz potrafi sięgnąć po opozycję *SWÓJ* – *OBCY*. Stosuje ją jako chwyt retoryczny podczas interwencji w sprawie wywożonych z terenu kościoła macew:

(6) **PROBOSZCZ** (Jerzy Radziwiłowicz) Niech będzie pochwalony... O co chodzi, moi drodzy?

**SUM** (Ryszard Ronczewski) „O co chodzi”?! Chodzi o to, proszę proboszcza, że te dwa żydki rabują majątek kościelny, a my na to nie pozwolimy!

**PROBOSZCZ** Nikt tu niczego nie rabuje. Osobiście prosiłem ich, żeby wywieźli te płyty, bo będę remont robił tu na plebanii. A te płyty złożono tu za okupacji bezprawnie i pora, żeby wróciły na swoje miejsce. A Kaliny są tacy sami dobrzy Polacy jak wy czy ja. I chrześcijanie. A ty, Sum, do kościoła nie chodzisz, i będziesz się w piekle smażyć!

**ANTEK** (Wojciech Kamiński) A ksiądz Janusz mówił co innego!

**GŁOS KOBIECY** Przekabacić im się dał.

**GRZELAK** (Jan Jurewicz) Żydy Chrystusa zabili, a on ich broni!

**PROBOSZCZ** Na razie ja tu jestem proboszczem, a nie ksiądz Janusz. Teraz rozejdźcie mi się, bo przyczepa na godziny wynajęta, pieniądze kosztuje...

Jak widać, stary ksiądz musiał już dawno stracić autorytet u parafian – kowal Sum nie obawia się go nawet przedrzeźniać. Proboszcz broni braci Kalinów i próbuje włączyć ich do grupy *SWOICH*, podkreślając, że są Polakami i chrześcijanami, a więc ani przynależnością etniczną, ani wyznaniem nie kwalifikują się do inwektywy *żydki*. Co więcej, kapłan posuwa się do groźenia Sumowi – pod płaszczykiem zarzutu niechodzenia do kościoła kryje się jednak oskarżenie o ksenofobię.

Argumentów pozostałych zebranych (*A ksiądz Janusz mówił co innego!, Żydy Chrystusa zabili, a on ich broni!*) nie sposób uznać ani za zasadne, ani za wyrafinowane – opierają się na emocjach i na stereotypach wynikających z pobudek natury rasistowskiej, a więc są jednym z bardziej typowych przejawów opozycji *SWÓJ* – *OBCY*.

W następnym fragmencie można zaobserwować, że silnie nacechowana etykieta *OBCEGO* czy *TAMTYCH* w odniesieniu do narodowości dotyczy nie tylko Żydów i Amerykanów:

- (7) **FRANEK** To wszystko to żydowskie gospodarki. Od lasu aż po rzekę. Jak Niemcy wywieźli Żydów ze wsi, to nasi zabrali ich ziemie, domy... [...]

**JÓZEK** A ilu ich było?

**FRANEK** Żydków?

**JÓZEK** Żydów.

**FRANEK** Dwadzieścia sześć rodzin. Ponad sto narodu. Rozumiesz, ludzie się boją, że ktoś z tamtych wróci i o swoje się upomni. Za komuny toby ich psami pogonili, ale teraz? [...] I dobrze, że to nie Ameryka i żydki tu nie rzą... i Żydzi tu nie rządzą, boby dawno było po wszystkim.

Utrwalony w polskiej świadomości stereotyp Niemca – w tym wypadku hitlerowca i zbrodniarza<sup>34</sup> – początkowo nie pozwala braciom nawet na myśl o zaangażowaniu Polaków w zbrodnię dokonaną na żydowskich sąsiadach; przecież *SWOI* nie mogli mieć z tym nic wspólnego.

W tym miejscu warto też zauważyć, że pod wpływem młodszego brata Franek przestaje używać zautomatyzowanego określenia *żydki*, choć wciąż pokutuje w nim wynikające z bezmyślnie powtarzanych komunalów przekonanie, że „jeśli Żydzi gdzieś rządzą, to jest źle”. Ponadto wypada wspomnieć, że głównemu układowi *SWÓJ* – *OBCY* szczególnie subtelnych akcentów dodaje wprowadzenie kontrastów pobocznych: czasowego *TERAZ* – *KIEDYŚ* („za komuny”) oraz przestrzennego *TU* – *TAM* (*w Ameryce*).

Zestawienie całego grona *OBCYCH* uwikłanych w historię Gurówki pojawia się w filmie jeszcze kilkakrotnie, chociażby w tym cytacie:

- (8) **FRANEK** W Ameryce dużo się mówi, że Polacy Żydów Niemcom wydawali. Szczególnie Żydzi tak mówią... Co nie jest dziwne, bo co by nasi mieli mówić.

Nietrudno dostrzec przemianę zachodzącą w starszym z braci Kalinów. Choć nadal posługuje się dość niebezpiecznymi uogólnieniami (*dużo się mówi, Żydzi tak mówią*), potrafi już zrozumieć i usprawiedliwić zachowanie *OBCEGO*: *co by nasi mieli mówić*. Na płaszczyźnie języka zilustrowano, że głosy, których Franek dotąd nie traktował poważnie, tym razem zasiały w nim wątpliwości. Powoli zaczyna zastanawiać się, czy *OBCYCH* nie powinno się traktować na równi ze *SWOIMI*, a nadto: czy wszyscy dotychczas *SWOI* (przodkowie współczesnych mieszkańców Gurówki) nie stają się *OBCYMI* ze względu na tajemnicze działania podczas wojny.

<sup>34</sup> J. Bartmiński, *Zmiany stereotypu Niemca w Polsce. Profile i ich historyczne uwarunkowania*, w: *Profilowanie w języku i w tekście*, red. J. Tokarski, Lublin 1998, s. 225–237.

Po trzyetapowym procesie ujawniania brutalnej prawdy – od znalezienia szczątków ludzkich w ruinach dawnego domostwa starego Kaliny, przez opowieść zielarki, do wyznania starego sołtysa, „dzikiego” Malinowskiego – bracia, dotychczas wspólnie zaangażowani w imię słusznej sprawy, zaczynają się kłócić:

(9) **FRANEK** Ja myślę, że świat to jedno wielkie kurestwo. I my tego nie naprawimy. Ale wiesz co? Nie dołożymy do tego ręki. I to jest już dużo. Dostyc świnstwa w naszej rodzinie do końca świata, amen.

**JÓZEK** Uciekłeś od tego dwadzieścia lat temu. Wracaj do Ameryki, a nasze sprawy zostaw mnie!

Opozycja *SWÓJ – OBCY* znów przyjmuje tutaj niejednoznaczłą formę: według Franka *OBCY* stał się dotychczas znany świat, a rodzina przestała kojarzyć się z tym, co wyłącznie pozytywne i *SWOJE*. Natomiast Józek, nie godząc się na ujawnienie prawdy światu, czyli *OBCYM*, decyduje się (jak wiadomo, nie po raz pierwszy) wypomnieć bratu wyjazd do Ameryki, który na zawsze nazначył go jako *OBCEGO*, i zachować *SWOJĄ* – jego, całej rodziny Kalinów i wszystkich mieszkańców Gurówki – tajemnicę.

\*  
\* \*

Jak wykazała przedstawiona analiza, kategoria *SWÓJ – OBCY*, twórczo wykorzystana w dziele artystycznym, może stać się przeciwstawieniem nie tyle kontrastowym, co wręcz „polichromatycznym”. Nagromadzenie różnych form tej opozycji (*my – oni, teraz – kiedyś, żyjący – nieżyjący* itd.) kreuje na płaszczyźnie języka wielowarstwowy układ współgrający z ambiwalentnymi uczuciami wywołanymi przez traumatyczną opowieść i (mimo wszystko) kontrowersyjną tematykę filmu. Władysław Pasikowski, dzięki umiejętnemu komponowaniu dialogów, osiągnął w *Pokłosiu* intrygujący efekt estetyczny: wplecione w rozmowy bohaterów różnorodne opozycje intensyfikują w widzu odbiorczy niepokój i potęgują charakterystyczne dla thrillerów napięcie odczuwane w oczekiwaniu na najgorsze.

#### BIBLIOGRAFIA

Arcimowicz K., 2001, *Wzory męskości w kinie polskim po roku 1989 (na przykładzie filmów W. Pasikowskiego, J. Machulskiego i K. Krauzego)*, „Kwartalnik Pedagogiczny” nr 2, s. 101–120.

- Balcerzan E., 1982, *Poezja polska w latach 1939–1965*, część 1: *Strategie liryczne*, Warszawa.
- Bartmiński J., 1998, *Zmiany stereotypu Niemca w Polsce. Profile i ich historyczne uwarunkowania*, w: *Profilowanie w języku i w tekście*, red. J. Tokarski, Lublin, s. 225–237.
- Bazin A., 1963, *Film i rzeczywistość*, tłum. i oprac. B. Michałek, Warszawa.
- Fliciński P., 2004, *Idiostyl pisarza jako problem badawczy stylistyki*, w: *Studia nad polszczyzną współczesną i historyczną. Prace dedykowane Profesorowi Stanisławowi Bąbie w 65-lecie urodzin*, red. J. Liberek, Poznań, s. 95–108.
- Fliciński P., 2008, *Co po „Psach” zostało? Refleksje frazeografa o niefilmowej przestrzeni współczesnej polszczyzny*, „*Images*” nr 11–12, s. 189–197.
- Gajda S., 1988, *O pojęciu idiostylu*, w: *Język jako przedmiot badań lingwistycznych*, red. J. Brzeziński, Zielona Góra, s. 23–34.
- Janicka B., 1994, *Wujek Franz*, „*Kino*” nr 5, s. 12.
- Janicka B., 1998, *Gdzieś w Bośni*, „*Kino*” nr 5, s. 33.
- Janicka B., 2013, *Ścinki. Psy i kret*, „*Kino*” nr 12, s. 97.
- Keff B., 2010, *„Psy” Władysława Pasikowskiego, czyli Polska jest twardzielem*, w: *Kino polskie 1989–2009. Historia krytyczna*, red. A. Wiśniewska, P. Marecki, Warszawa, s. 25–34.
- Klemensiewicz Z., 1967, *Jak charakteryzować język osobniczy?*, w: *Problemy teorii literatury*, wybór prac: H. Markiewicz, Wrocław – Warszawa – Kraków, s. 360–371.
- Knap Ł., 2014, *Jack Strong* (recenzja), „*Kino*” nr 2, s. 68.
- Kostkiewiczowa T., 1976, *Problemy całościowej charakterystyki stylu pisarza*, w: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków, s. 274–294.
- Kozłowska A., 2009, *Problemy z idiolektem*, w: *Język pisarzy jako problem lingwistyki*, red. T. Korpysz, A. Kozłowska, Warszawa, s. 111–131.
- Lisowski T., 1997, *„Psy” szczekają. O języku „Psów” Władysława Pasikowskiego*, w: *Poloniści o filmie*, red. M. Hendrykowski, Poznań, s. 231–239.
- Lubelski T., 1992, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, Kraków.
- Lubelski T., 2009, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Chorzów.
- Luter A., 2012, *Pokłosie* (recenzja), „*Kino*”, nr 11, s. 66–67.
- M.R., 1993, *Zejść (się) na „Psy”?* O tak!, „*Odra*” nr 4, s. 86.
- Nowak P., 2002, *SWOJ i OBCY w językowym obrazie świata. Język publicystyki polskiej z pierwszej połowy lat pięćdziesiątych*, Lublin.
- Nowicka M., 2015, *Polskość jako przedmiot sporu. Przykład kontrowersji wokół filmu „Pokłosie” w reż. Władysława Pasikowskiego*, „*Studia Socjologiczne*” nr 1, s. 183–210.
- Otto W., 2012, *Obrazy niepełnosprawności w polskim filmie*, Poznań.

- Pawlicki M., 1994, *Jestem wkurzony* (wywiad), „Film” nr 4, s. 65–67.
- Peisert M., 2004, *Formy i funkcje agresji werbalnej. Próba typologii*, Wrocław.
- Przylipiak M., Szyłak J., 1999, *Kino najnowsze*, Kraków.
- Serdiukow A., 2012, *Ciągle w natarciu* (wywiad), „Film” nr 11, s. 20–27.
- Stachówna G., 2005, *Dawcy szczęścia. Charyzmatyczni bohaterowie filmowi*, „Dialog” nr 9, s. 84–92.
- Subbotko D., 2014, *Najpierw był scenariusz pt. „Policjanci z Warszawy”* (wywiad), „Gazeta Wyborcza” 30.05, s. 24–25.
- Szczuka-Lipszyc K., 1994, *Więzień męskości*, „Kino” nr 10, s. 12.
- Śmiałowski P., 2014, *Pułkownik Kukliński nic nie musiał* (wywiad), „Kino” nr 2, s. 6–9.
- Werner M., 1996, *Jak się daje „fun”*, „Kino” nr 5, s. 27–28.
- Zarębski K.J., 2001, *Wyrośliśmy. Mówi Władysław Pasikowski* (wywiad), „Kino” nr 2, s. 27–30.
- <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=1114409> [dostęp: 2.05.2016 r.]

## THE OPPOSITION US/THE OTHERS IN “POKŁOSIE” (AFTERMATH) BY WŁADYSŁAW PASIKOWSKI

### Summary

The purpose of the article is the analysis of a linguistic level of one of the most recent films by Władysław Pasikowski – *Pokłosie* [*Aftermath*] (2012) through the prism US/THE OTHERS. Its linguistic manifestations harmonize with other elements an audiovisual work is made of. As a leitmotif functioning on a dialogue level, they intensify the picture of a divided community of the village shown in the film. The analysis of the quotes from *Pokłosie* revealed that the category US/THE OTHERS creatively used in a work of art does not have to be based on a simple contrast or unconditional black and white combination; it may be a system of variable shades and nuances. The use of the opposition US/THE OTHERS by the screenwriter in a different way – from the form of verbal aggression through a rhetorical trick to the assumptions about conceptualization of the world – underlines the aesthetic effect of shock and provocation typical of all Pasikowski's films.

**Key words:** opposition US/THE OTHERS, auteur cinema, *Aftermath*, Władysław Pasikowski