

Hiszpanka, czyli alternatywna historia powstania wielkopolskiego

KRZYSZTOF LOSKA

Czy pamięć o powstaniu wielkopolskim jest wciąż żywa, czy powstanie wykreowało swoją mitologię, tak jak wcześniejsze zrywy niepodległościowe, czy zbudowało tożsamość narodową lub pełniło funkcje symboliczne, czy raczej pozostawało w cieniu, nie wywołując sporów i nie przenikając do kultury popularnej? Odpowiedź na powyższe pytania nie jest wcale taka jednoznaczna, jak się z pozoru może wydawać, bo choć w masowych wyobrażeniach wydarzenia z przełomu 1918 i 1919 roku nie odegrały tak znaczącej roli, jak powstania listopadowe i styczniowe, to jednak znalazły swoje odbicie w literaturze pięknej, malarstwie, rzeźbie oraz filmie.

W 1927 roku ukazała się książka Macieja Wierzbńskiego (wydana pod pseudonimem Roman Rabe), dziennikarza i uczestnika powstania, zatytułowana *Syn kresów*, w której na tle historycznych wydarzeń rozgrywał się wątek miłosny. W okresie powojennym wielokrotnie wracano do tematyki powstańczej: Eugeniusz Paukszta opublikował powieść *Pogranicze* (1961) na podstawie dokumentów, listów i wspomnień uczestników powstania, Marian Turwid napisał *Dwie strony drogi* (1969), przedstawiając wydarzenia rozgrywające się we Wrześni, zaś Arkady Fiedler, uczestnik zamachu na Ratusz, współorganizator Służb Straży i Bezpieczeństwa, zdobywca Fortu Grollmana, opisał przygotowania do powstania w jednym z rozdziałów autobiograficznego cyklu *Mój ojciec i dęby* (1973)¹.

Podobnie jak wspomniane wyżej utwory literackie, także produkcje filmowe i telewizyjne popadły dziś w zapomnienie. W 1986 roku powstał sześcioczęściowy serial *Republika Ostrowska* w reżyserii Zbigniewa Kuźmińskiego, dwa lata później odbyła się premiera wersji kinowej pod zmienionym tytułem *Republika nadziei*. W siedemdziesiątą rocznicę wybuchu powstania Paweł Pitera nakręcił film fabularny *Powrót do Polski* (1988), przedstawiając przybycie Ignacego Jana Paderewskiego (w tej roli wystąpił Krzysztof Jasiński) do Poznania w grudniu 1918 roku i opowiadając o nieudanych próbach przeszkodzenia mu w osiągnięciu celu. Akcja *Męskich spraw* (1988) Jana Kidawy-Błońskiego rozgrywa się w przededniu wybuchu powstania w bliżej nieokreślonym mieście położonym niedaleko Poznania. Warto także wspomnieć o dwóch średniometrażowych dokumentach *Zapomniane powstanie* (2008) Krzysztofa Magowskiego oraz *Powstanie Wielkopolskie. Zdobycie Ławicy* (2008), którego bohaterem jest Mieczysław Paluch (postać pojawiająca się w *Hiszpance*).

Powstanie wielkopolskie doczekało się również swojej mitologii, znanej nie tylko specjalistom, ale obecnej w świadomości Wielkopolan, jak chociażby opowieść o Franciszku Ratajczaku, pierwszym poległym, który zginął w rzekomym szturmie na prezydium policji. Jednak, jak pisze Marek Rezler, zapewne był on tylko przypadkową ofiarą, w dodatku budynek policji nie został wcale zdobyty szturmem, lecz zajęty wskutek porozumienia podpisanego ze stroną niemiecką². Ratajczak doczekał się swojej ulicy w Poznaniu, na której umieszczono tablicę powtarzającą legendę powstańczą, zaś Leon Prauziński, jeden z towarzyszy broni, namalował go z granatem w ręku, przekazując potomności swoją wersję mitu. Wszystko to wiąże się oczywiście z walką o pamięć, konfrontacją różnych interpretacji historii, tworzeniem pożądanego – zarówno w wymiarze politycznym, jak i moralnym – narracji o przeszłości.

Nie zamierzam analizować źródeł historycznych ani relacjonować przebiegu walk powstańczych, ponieważ przedmiotem tego artykułu jest utwór filmowy, który w sposób specyficzny ukazuje wydarzenia sprzed stu lat, przedstawia ich alternatywny przebieg, tworząc fantastyczne tło dla rzeczywistych postaci. Literatura i film mogą budować lub dekonstruować mity, umacniać dominującą narrację lub podważać ją, czasem dążyć *do odzyskania zawłaszczonego przez władzę dyskursu patriotycznego i wyobrażeń przeszłości*³. Zapewne Łukasz Barczyk w *Hiszpance* (2014) nie przedstawia krytycznego oglądu wydarzeń, nie tworzy „przeciw-pamięci”, nie podważa obiektywnego statusu źródeł, ale proponuje wyprawę w przeszłość, która jest dla niego krainą fantazji i czystej spekulacji, niejako unieważniającą kryteria prawdziwości.

Chciałbym przyjrzeć się wykreowanej przez reżysera rzeczywistości, zwrócić uwagę na wykorzystanie strategii postmodernistycznych oraz sięgnięcie do konwencji historii alternatywnych, by ukazać konteksty związane nie tylko z powstaniem wielkopolskim, ale również z drugim tematem tego filmu, mianowicie spirytyzmem i mediumizmem jako zjawiskami w sposób szczególnie odciskającymi swoje piętno zarówno na fabule filmowej, jak i polskiej rzeczywistości politycznej okresu międzywojennego. Odrodzenie tradycji ezoterycznych można uznać – jak Wolfgang Welsch – za jeden wyróżników postmodernizmu⁴. Wiąże się to ze zwrotem ku alternatywnym formom poznania, czyli takim, które krytycznie przyglądają się racjonalności oświeceniowej.

Premiera *Hiszpanki* została zaplanowana na 95. rocznicę wybuchu powstania wielkopolskiego, lecz film ukończono z rocznym opóźnieniem i wyświetlono dopiero 23 stycznia 2015 roku. Produkcja pochłonęła blisko 25 milionów złotych, przygotowano kosztowne dekoracje i kostiumy, zatrudniono dwa tysiące statystów oraz zaplanowano skomplikowane efekty specjalne⁵. Wszystko to nie złożyło się na zapowiadany sukces, ponieważ w pierwszym tygodniu wyświetlania film zobaczyło zaledwie kilkanaście tysięcy widzów, skutecznie zniechęconych skrajnie krytycznymi recenzjami prasowymi oraz nieudaną kampanią reklamową, zapowiadającą z jednej strony arcydzieło, z drugiej zaś widowiskowy spektakl na miarę *Gwiezdných wojen*.

Bartosz Żurawiecki na łamach „Kina” chwalił kostiumy Doroty Roqueplo, które *trzymają się realiów epoki, czyli początków XX wieku, a jednocześnie mają w sobie pewien dyskretny nadmiar*; scenografię Jagny Janickiej, opartą *w dużej mierze na kontraście między zimnym, oszczędnym, odpychającym wystrojem wiel-*

kich pruskich centrów dowodzenia i więzień a secesyjnym urokiem polskich wnętrz oraz zdjęcia Kariny Kleszczewskiej wydobywające *zmysłowość tamtych czasów, ich bajkowy powab* ⁶. Krytyk zarzucał jednak filmowi Barczyka niezborną fabularną i grafomanię, nadmiar postaci i wątków, brak napięcia, pogłębienia psychologicznego, jednowymiarowość i sztuczność gry aktorskiej, a przede wszystkim nieudaną realizację głównego celu artystycznego, czyli stworzenia przekonującej wizji powstania, które mogłoby zająć miejsce w imaginariu narodowym.

W pozostałych recenzjach przeważały opinie krytyczne, tylko niektórzy dostrzegali pewne walory artystyczne tego dzieła. Tomasz Piątek pisał o *perfekcyjnej niedoskonałości* filmu, wyrażał zachwyt nad stroną wizualną, ale równocześnie wskazywał na pretensjonalność i kiczowatość ⁷. W podobnym tonie wypowiadał się Sebastian Smoliński, który wspominał o wykorzystaniu konwencji filmu niemieckiego, z jego aktorstwem opartym na egzaltacji i przesadzie, oraz o próbie wpisania się – choć nie do końca udanej – w tradycję kina operowego w duchu Luchina Viscontiego, które *stawia wizję, choreografię i grę kolorów nad trzeźwym realizmem i fabularną konsekwencją. A nade wszystko rządzi się jedną zasadą: wizualnej intensywności* ⁸. Jakub Majmurek jako jeden z nielicznych zdecydowanie bronił *Hiszpanki*, pisał, że *film olśniewa wizualnie, bawi wyrafinowanymi odniesieniami do historii kina i kultury, misternie tka sensacyjną intrygę*, dostrzegł w nim próbę *de-orientalizacji* polskiej wyobraźni politycznej przez rezygnację z utartych stereotypów w przedstawianiu przeszłości (bez odniesień do kresów, dworaków i stepów) na rzecz tworzenia *mieszczańskiego mitu o odrodzeniu Polski* ⁹.

Ze względu na estetykę nadmiaru i przerysowania, stosunek do historii, przewrotny dialog intertekstualny, obecność licznych nawiązań do literatury i filmu (Thomas Pynchon, niemiecki ekspresjonizm, polski modernizm itd.) oraz efekt obcości, spotęgowany przez zamierzoną sztuczność gry aktorskiej, można wskazać na przynależność *Hiszpanki* do poetyki postmodernistycznej, co w świetle krytycznych recenzji potwierdzałoby negatywną opinię na temat polskich dokonań tego nurtu, wyrażoną niegdyś przez Stefana Morawskiego, który podkreślał wtórność i naśladownictwo wobec zachodnich wzorów, a jednocześnie wskazywał na czysto rozrywkowy charakter tego typu produkcji, ograniczających się do zabawy w kino, dominacji niczym nieskrępowanego żywiołu ludycznego, a przy tym mialkości intelektualnej i nieistotności ¹⁰.

Do pewnego stopnia film Łukasza Barczyka wpisuje się w nieco inne rozumienie postmodernizmu, zaproponowane niegdyś przez Lindę Hutcheon. Amerykańska badaczka zwracała uwagę na parodystyczną intertekstualność oraz powinowactwo historii i fikcji wyrosłe z przekonania, że przeszłość można poznać jedynie poprzez teksty, podczas gdy historia – w tradycyjnym znaczeniu tego pojęcia – utraciła „uprzywilejowany status dostarczyciela prawdy” ¹¹. Element parodystyczny nie oznacza bynajmniej unicestwienia historii, a wyłącznie jej zakwestionowanie, przy równoczesnej fascynacji przeszłością. Jeśli uznamy, że strategia autorska Barczyka wyrasta z estetyki postmodernistycznej, to widać to zarówno w pomieszaniu fikcji i historii, jak i w podważeniu narracji realistycznej.

Łukasz Barczyk, podobnie jak autorzy powieści postmodernistycznych wymienianych przez Lindę Hutcheon, stawia sobie za cel wykreowanie „innej historii”. Czasem wymyśla więc postacie, które łączy z rzeczywistymi, innym razem zwraca uwagę na związki między wydarzeniami z pozoru niepowiązanymi ze sobą oraz

wyolbrzymia fakty, wydobywając niezrealizowane lub ukryte możliwości zawarte w historii. Ekscentryczność i odmienność, które wskazywali recenzenci filmu, są w istocie wyróżnikami strategii postmodernistycznej, ponieważ wynikają z paradygmatycznego nastawienia¹². Podstawowego materiału do ukształtowania świata przedstawionego dostarcza nie tylko historia, ale przeróżne elementy kultury masy, z których autor lepi własny język, przywołuje i cytuje wcześniejsze teksty, tworzy świat odległy od mimetycznego naśladownictwa¹³.

Nie zamierzam roztrząsać sporów estetycznych ani tym bardziej wchodzić w polemikę z recenzentami, pragnę raczej zwrócić uwagę na sposób podejścia Barczyka do przeszłości, wyraźnie odmienny od dominującego w naszej tradycji. *Hiszpanka* – jak zaznaczył sam reżyser – *miała być filmem o tym, jak my tę historię rozumiemy, jak ją konstruujemy*. „*Hiszpanka*” *opowiada alternatywną wersję zdarzeń. (...) To opowieść o tym, jak historia się tworzy w sensie materialnym i psychologicznym. Jak tworzą się mity. Wydawało mi się to bardzo ważne, bo mam wrażenie, że żyjemy w kraju, który jest bardzo skłonny do mitotwórstwa na swój temat*¹⁴. W istocie Barczyk dokonuje mitologizacji historii powstania przez wyolbrzymienie i upiększenie niektórych wydarzeń, uwypuklenie wybranych fragmentów przeszłości, selektywność w przywoływaniu faktów oraz wprowadzanie sytuacji, które nie zaistniały¹⁵.

Na tle historycznych wydarzeń dotyczących przygotowań do wybuchu powstania wielkopolskiego rozgrywa się główny wątek fabularny opowiadający o losach członków Towarzystwa Teozoficznego, a zarazem konspiratorów, którzy starają się przeszkodzić niemieckiemu wywiadowi w próbie unieszkodliwienia Ignacego Jana Paderewskiego (Jan Frycz). Wybitny pianista i mąż stanu, nazywany przez wszystkich Mistrzem, płynie krążownikiem „Concorde” z Dover do Gdańska, by następnie udać się do Poznania. Ze zdobytych drogą telepatyczną informacji wynika, że Niemcy zamierzają go powstrzymać, wykorzystując w tym celu nadprzyrodzone zdolności doktora Manfreda Abuse (Crispin Glover), który za pomocą hipnozy jest w stanie zapanować nad umysłami swoich ofiar. Jego głównym przeciwnikiem jest jasnowidz Rudolf Funk (Artur Krajewski), wynajęty przez polskich patriotów skupionych wokół Towarzystwa Teozoficznego. Wśród członków loży znajdują się Wanda Rostowska (Patrycja Ziółkowska), jej narzeczony Krystian Ceglarski (Jakub Gierszał), pani Malicka (Sandra Korzeniak), lotnik Wiktor Pniewski (Tomasz Kowalski), Stanisław Kubryk (Bruce Glover) oraz sławna francuska spirytystka Anne Besant (Florence Thomassin).

Na pozór może się wydawać, że nic bardziej odległego od rzeczywistości niż jasnowidze i telepaci prowadzący ze sobą walkę, jednak na początku ubiegłego stulecia, a zwłaszcza w okresie międzywojennym, Polska przeżywała apogeum zainteresowania zjawiskami nadprzyrodzonymi¹⁶. Zwrot ku alternatywnym formom poznania, fascynacja spirytyzmem i ezoteryzmem wynikały z tęsknoty za tajemnicą, po części stanowiły skutek uboczny procesu odczarowywania świata, reakcją na triumf empirycznych metod badania natury, odprysk racjonalności i nowoczesności. *Spirytyzm nie tylko dawał propozycję nowej formy życia duchowego, ale i możliwość realizacji jednej z pierwotnych, instynktownych potrzeb – potrzeby zabawy i wcielania się w rolę*¹⁷.

W epoce pozytywizmu moda na wirujące stoliki, ułatwiające nawiązywanie kontaktów z zaświatami oraz przewidywanie przyszłości, zapanowała nie tylko



w salonach mieszczańskich klasy średniej, ale również wśród elity intelektualnej i artystycznej. W seansach spirytystycznych uczestniczyli Henryk Siemiradzki, Ludwik Krzywicki, Aleksander Świętochowski, Bolesław Prus i Władysław Reymont. Ostatni z wymienionych opublikował nawet w 1911 r. powieść *Wampir*, drukowaną siedem lat wcześniej w odcinkach na łamach „Kuriera Warszawskiego”, w której można odnaleźć zapowiedź tego, co się pojawi w filmie Łukasza Barczyka: wielość wątków i postaci, epizodyczność fabuły, rozbitcie jedności przyczynowo-skutkowej, pomieszanie konwencji realistycznej z poetyką oniryczną, wreszcie nadmiar środków stylistycznych i charakterystyczne dla Młodej Polski przerysowanie. *Atmosfera powieści Reymonta jest duszna, ciężka jak koszmarny sen, z którego trudno się obudzić*¹⁸. Wszystko w tym utworze przypomina halucynacje, wytwór chorego umysłu, bohaterowie mają niezwykle talenty, potrafią za pomocą hipnozy podporządkować sobie ciało drugiego człowieka lub wpłynąć na jego umysł, podobnie jak czynili to Rudolf Funk oraz doktor Abuse.

Naukowego zbadania zjawisk paranormalnych podjął się Julian Ochorowicz (1850-1917), filozof i psycholog, współpracownik Wilhelma Wundta, który przez długie lata prowadził eksperymenty z najsłynniejszymi mediami mającymi zdolności telekinetyczne i hipnotyczne. Ochorowicz, podobnie jak wielu innych, wierzył, że poznanie nieodkrytych tajemnic ludzkiego umysłu pozwoli rozwinąć możliwości psychiczne człowieka, który za pomocą siły woli będzie mógł wpływać na otoczenie. W kontekście wydarzeń przedstawionych w *Hiszpance* ważniejszy jest inny wątek, mianowicie przenikanie się świata polityki i wojskowości ze światem spirytystów.

Przy kawiarnianym stoliku Stefana Ossowieckiego (1877-1944), bodaj najsłynniejszego polskiego jasnowidza okresu międzywojennego, spotykały się najważniejsze osoby w państwie: marszałek Józef Piłsudski, generał Bolesław Wieniawa-Długoszowski, wicepremier i minister spraw zagranicznych Józef Beck¹⁹. O względy warszawskiej elity rywalizował z nim Jan Guzik, zapraszany

przez zamożnych mieszkańców Londynu, Wiednia i Paryża, bywalec dworów królewskich, który występował nawet przed carem Mikołajem II, przywołując ducha jego przodka. Ze względów politycznych istotniejsza wydaje się znajomość Piłsudskiego i ludzi z jego otoczenia z dwoma innym jasnowidzami, których można uznać za protoplastów bohaterów *Hiszpanki*. Teofil Modrzejewski (posługiwał się pseudonimem Franek Kluski) pod koniec 1918 roku uczestniczył w seansach spirytystycznych organizowanych przez Tadeusza Sokołowskiego, miał zdolności telekinetyczne i był pierwszym medium materializującym. Wśród uczestników spotkań znajdowali się generał Włodzimierz Zagórski, zastępca szefa Sztabu Generalnego, oraz generał Edward Śmigły-Rydz, dowódca konspiracyjnej Polskiej Organizacji Wojskowej, której członkowie pojawiają się w filmie *Barczyka* (pilot Wiktor Pniewski i jego stronnicy). Piłsudski wielokrotnie wykorzystywał talenty Modrzejewskiego, jak chociażby w głośnej sprawie zabójstwa wachmistrza Stanisława Koryzmy. W kręgu zainteresowań Marszałka znalazł się również Wolf Messing, który jako dziecko występował w wędrownym cyrku jako hipnotyzer, a do Polski przyjechał niedługo po odzyskaniu niepodległości (w czasie II wojny światowej był poszukiwany przez gestapo za kontakty z Józefem Stalinem i NKWD).

Pomimo że postać Rudolfa Funka w filmie *Barczyka* jest fikcyjna, podobnie jak doktora Manfreda Abuse, wzorowana na tytułowym bohaterze filmu Fritza Langa *Doktor Mabuse, gracz* (*Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922) – obaj potrafili za pomocą spojrzenia pozbawić swe ofiary wolnej woli, zmusić je do czynów przestępczych, a nawet samobójstwa oraz wpłynąć na ciało, wywołując zmęczenie lub ból – to trzecia z pojawiających się telepatek, Anne Besant, jest postacią autentyczną, choć nie sposób znaleźć informacji o jej pobycie w Polsce. Po śmierci Heleny Bławatskiej objęła funkcję przewodniczącej Towarzystwa Teozoficznego, była aktywistką polityczną popierającą równouprawnienie kobiet oraz zaangażowaną w ruchy niepodległościowe w Indiach. Wątek doktora Abuse pozwolił również na nawiązanie do *Tęczy grawitacji* Thomasa Pynchona, jako że w filmie wspomina się o udziale hipnotyзера w kolonizacji Afryki Południowo-Zachodniej, wykorzystywaniu go do *przejmowania kontroli nad plemionami murzyńskimi*²⁰, a w konsekwencji do eksterminacji ludu Herero. W powieści Pynchona pojawia się motyw demonicznego kapitana Blicero – jego imię w mitologii symbolizowało śmierć – człowieka budzącego postrach wśród tubylców, mającego nadnaturalne zdolności, który uważał siebie za boga i niszczyciela²¹.

Alternatywna historia powstania wielkopolskiego pokazana przez pryzmat walki telepatów nie jest całkowicie oderwana od rzeczywistego przebiegu wydarzeń, jako że spotkania członków Towarzystwa Teozoficznego odbywają się w hotelu Bazar, w którym 26 grudnia 1918 r. zatrzymał się Ignacy Jan Paderewski i gdzie czekał na niego komitet powitalny z ówczesnym prezydentem Poznania Jarogniewem Drwęskim na czele. W towarzystwie spirytystów i jasnowidzów, którzy są bohaterami filmu, pojawiają się również autentyczne postaci, jak chociażby Wiktor Pniewski (1891-1974), pilot skierowany do Stacji Lotniczej pod Ławicą, który wciągnął do konspiracji blisko czterdziestu swoich współpracowników. W pierwszych dniach stycznia 1919 r. zorganizował udany atak na lotnisko, dzięki czemu w rękach powstańców znalazło się sto samolotów oraz zapasy broni i amunicji. Po zakończonych walkach został dowódcą I Lotniczej Eskadry Wielkopolskiej. Inną ważną postacią był porucznik Mieczysław Paluch (1888-1942, w filmie zagrał go Piotr Głowacki),



odpowiedzialny za przygotowanie powstania, szef sztabu pułkownika Kazimierza Grudzielskiego, dowódcy II Okręgu Wojskowego. W istocie nawet Rudolf Funk w końcowych scenach filmu przedstawia się Paderewskiemu jako Kazimierz Funk (1884-1967) – lekarz i biochemik, który w historii nauki zapisał się jako odkrywca witaminy B1 i kierownik Państwowego Zakładu Higieny w Warszawie.

Łukasz Barczyk świadomie połączył wątki historyczne, dotyczące okoliczności poprzedzających wybuch powstania wielkopolskiego, z historią alternatywną, osnutą wokół walki niemieckiego wywiadu z polskimi spirytystami skupionymi wokół Towarzystwa Teozoficznego (należy zaznaczyć, że polski oddział powstał dopiero na początku 1919 r.). Tytułowa „hiszpanka”, czyli wirus grypy dziesiątkujący ludność na wszystkich kontynentach, pojawiła się na terenach polskich we wrześniu 1918 i zaczęła się szybko rozprzestrzeniać po wszystkich zaborach, o czym szeroko donosiły ówczesne gazety, zarówno te naukowe – „Przegląd Epidemiologiczny” – jak i codzienne: „Kurier Poznański” czy „Ilustrowany Kurier Codzienny”²².

Łukasz Barczyk nie jest odosobniony w przekonaniu, że przeszłość jest krainą fantazji i czystej spekulacji, że historia jest tworzeniem opowieści, konstruowaniem rzeczywistości, a nie jej odkrywaniem, zaś kwestia prawdziwości ma niewielkie zastosowanie przy ocenie opisu historycznego. Przeszłość jest przekształcana w narrację za pomocą struktur fabularnych, co się wiąże ze sposobami wyobrażania czasu minionego i interpretowaniem faktów. Jedyne, czego możemy być pewni – powiada Hayden White – to tego, że przeszłość już nie istnieje, że tym, co pozostało po minionych wydarzeniach, są jedynie ślady, które w kolejnych przedstawieniach ulegają zatarciu lub zniekształceniu²³.

Pomysł na opowieść o powstaniu wielkopolskim wyrósł z przekonania, iż historia jest pewną fikcją, jedynie *przypuszczeniem na temat tego, co „mogło mieć miejsce”, a także, co mogło się zdarzyć w pewnym czasie i miejscu*²⁴. Przyjęcie takiego stanowiska oznacza, że historia i fikcja nie są względem siebie opozycyjne, nie są wykluczającymi się możliwościami, ale uzupełniają się wzajemnie. *Daw-*



niejsze rozróżnienie pomiędzy fikcją a historią – stwierdza Hayden White – w myśl którego pierwszą z nich pojmowano jako przedstawienie tego, co wyobrażalne, drugą zaś tego, co rzeczywiste, musi ustąpić świadomości, iż to, co rzeczywiste, daje się poznać tylko poprzez kontrast lub porównanie z tym, co wyobrażalne²⁵.

Nie zamierzam sugerować, że film Łukasza Barczyka jest wizualnym odpowiednikiem pisarstwa historycznego, a jedynie pokazał problematyczność przedstawiania historii oraz mniej lub bardziej świadome wpisanie się reżysera w postmodernistyczne założenie, że *nie ma zasadniczej różnicy pomiędzy „reprezentacjami” rzeczywistości historycznej a „reprezentacjami” wyobrażonych wydarzeń i procesów*²⁶. W *Hiszpance* mamy do czynienia z procesem fabularyzacji faktów, wykorzystaniem materiałów historycznych jako podstawy budowania pewnej wyobrazeniowej fikcji. Podobnym chwytem fabularnym, polegającym na włączeniu wątków zmyślonych w kontekst rzeczywistych wydarzeń, posługiwała się romantyczna powieść historyczna od czasów Waltera Scotta (choć ten wyraźnie rozgraniczał obie płaszczyzny, mając nadzieję, że czytelnicy ich nie pomylą).

Hiszpanka sytuuje się na pograniczu popularnej odmiany literatury fantastycznonaukowej określanej mianem historii alternatywnej, która *polega na pokazywaniu innych wariantów procesu historycznego, zapoczątkowanych wydarzeniami fikcyjnymi, które aczkolwiek możliwe, w istocie się nie ziszcili*²⁷. Film Barczyka nie jest osadzony w świecie alternatywnym, w którym historia potoczyła się zupełnie inaczej (np. Niemcom udało się przeszkodzić Paderewskiemu w przyjeździe do Poznania, powstanie wielkopolskie nie wybuchło, a tereny dawnego zaboru pruskiego znalazły się w granicach Republiki Weimarskiej). Pierwszoplanową rolę w jego podejściu do przeszłości odgrywa natomiast wymiar fantazmatyczny przejawiający się w zacieraniu granic dzielących wyobraźnię i rzeczywistość²⁸.

W klasycznych historiach alternatywnych pojawia się punkt rozszczepienia, czyli wydarzenie, które doprowadziło do wytworzenia całkowicie odmiennej wobec znanej nam wersji historii, jednak ważnym czynnikiem jest zachowanie



prawdopodobieństwa opisywanego świata, czyli wytworzenie wrażenia autentyczności. Łukasz Barczyk pieczołowicie odtwarza nie tylko kostiumy, ale i scenierię wydarzeń: członkowie Towarzystwa Teozoficznego spotykają się w hotelu Bazar, w którym mieściła się siedziba rządu tymczasowego w czasie Wiosny Ludów, żołnierze niemieccy stacjonują na lotnisku Ławica, premiera *Nowej homeopatii zła* Stanisława Ignacego Witkiewicza odbywa się w Teatrze Polskim (dramat napisany w 1918 r. zachował się jedynie we fragmentach), a spiskowcy są przesłuchiwani w areszcie śledczym w podziemiach prezydium policji. Ale równocześnie reżyser wprowadza elementy naruszające realizm filmowego przedstawiania, jak chociażby wielki sterowiec unoszący się nad miastem (obraz typowy dla konwencji *steampunkowych*) czy mroczne pomieszczenia niemieckiego sztabu generalnego (odniesienie do ekspresjonizmu filmowego), w których kanclerz Friedrich Ebert (1871-1925) naradza się z dowódcami wojskowymi i szefem wywiadu.

Konstruując świat przedstawiony, Łukasz Barczyk tworzy historię alternatywną w taki sposób, że cały proces przypomina działania bricoleura – majsterkowicza, który dla wykreowania świata przedstawionego wykorzystuje różne dostępne pod ręką narzędzia, by zbudować z nich nową całość²⁹. W przeciwieństwie do większości polskich pisarzy fantastycznonaukowych posługujących się formułą historii alternatywnej³⁰ Barczyka nie interesuje bynajmniej snucie analogii między przeszłością i terażniejszością ani udział we współczesnych debatach politycznych; przyjmuje on nieco inną perspektywę, charakterystyczną dla literatury i sztuki postmodernistycznej. Reżyser proponuje pewną fantazję na temat historii, *która pozwala wyrwać się z okowów rzeczywistości i nie zadowala się rekonstruowaniem procesów zaświadczonej przez źródła*³¹. Wykorzystanie materiałów historycz-

nych i włączenie ich w wyobrażeniową fabułę jest dla reżysera sposobem na odzyskiwanie przeszłości, ale należy pamiętać, że w chwili, gdy *rzeczywiste zdarzenia nabierają cech fikcyjnych, a fikcyjne rzeczywistych*³², dochodzi do zawieszenia rozróżnienia między tymi dwoma poziomami i realność nabiera charakteru fantazmatycznego.

W klasycznym ujęciu psychoanalitycznym fantazmat jest rozumiany jako *wyobrażony scenariusz, w którym podmiot jest obecny, a który przedstawia w sposób mniej lub bardziej zniekształcony przez procesy obronne spełnienie jakiegoś pragnienia*³³. W pojęciu tym chodzi o odzyskanie utraconej pełni – stąd obecność elementu nostalgicznego – czyli czegoś, co zapewne nigdy nie istniało, ale czego się pragnie, na przykład dawnej wielkości (nawet jeśli czysto iluzorycznej, jak w wyobrażeniach o tolerancyjnej i wielokulturowej Rzeczypospolitej Obojga Narodów). W wariacie romantycznym fantazmat pełnił przede wszystkim funkcje kompensacyjne, pomagał stworzyć jedność, której brakowało społeczeństwu polskiemu, umacniał też *nasze dobre samopoczucie narodowe*³⁴. W dużej mierze podejście to znalazło rozwinięcie w polskich powieściach posługujących się motywem historii alternatywnej, których autorzy dokonali takiej reinterpretacji przeszłości, by zaspokoić potrzebę chwały (czy może raczej manię wielkości)³⁵.

Podążając tym tropem, można stwierdzić, że *Hiszpanka* służy maskowaniu istotnego braku – pustki, którą miał zapelnąć mit zwycięskiego powstania. W ujęciu Barczyka fantazmat jest tworzeniem innego świata i alternatywnej rzeczywistości, w której pojawiają się bohaterowie dysponujący nadzwyczajnymi zdolnościami, potrafiący skutecznie przeciwstawić się wrogowi³⁶. Warto jednak pamiętać, że fantazmat nie jest *czystą fantazją pozbawioną oparcia w rzeczywistości – jest raczej pewnym konstruktem umysłowym, twórczą budowlą wyobrażeniową stworzoną na bazie śladów (reprezentacji) rzeczywistego wydarzenia*³⁷.

KRZYSZTOF LOSKA

¹ Szczegółowo omawia to zagadnienie Janusz Karwat w artykule *Problematyka Powstania Wielkopolskiego 1918/1919 w wybranych dziełach kultury (w literaturze i twórczości plastycznej)*, „Studia Europaea Gnesnensia” 2015, nr 11, s. 97-122.

² Marek Rezler jest autorem książki *Powstanie wielkopolskie*, Wydawnictwo Rebis, Poznań 2008.

³ P. Małochleb, *Przepisywanie historii: Powstanie styczniowe w powieści polskiej w perspektywie pamięci kulturowej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Warszawa – Toruń 2014, s. 10.

⁴ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, tłum. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 1998, s. 18. Nie chcąc wikłać się w próby definiowania postmodernizmu, podążam ścieżką wyznaczoną przez Wolfganga Welscha, który przekonująco

uzasadniał, że zasadniczym wyróżnikiem postmodernizmu jest wielość i różnorodność – stylów, punktów widzenia, sposobów myślenia – czyli mówiąc inaczej: radykalny pluralizm, a tym samym awersja do jedności oraz akceptacja heterogeniczności. Jeśli chodzi o kinowe warianty postmodernizmu, znakomitym wprowadzeniem jest książka Arkadiusza Lewickiego *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007.

⁵ Na budżet filmu złożyło się kilka instytucji: Urząd Marszałkowski województwa wielkopolskiego przeznaczył 6 milionów złotych, taką samą kwotę przyznał Państwowy Instytut Sztuki Filmowej, dofinansowanie ze Studia Filmowego „Kadr”, którym kierował wówczas reżyser, wyniosło 5 milionów, pozostała kwota została pozyskana od instytucji publicznych i prywatnych (m.in. Narodowy Instytut Au-

- diowizualny, Toya Studios, Platige Image, Alvernia Studios, Orange).
- ⁶ B. Żurawiecki, *Hiszpanka*, „Kino” 2015, nr 1, s. 76.
- ⁷ T. Piątek, „Hiszpanka”: powstanie wielkopolskie jako wojna telepatów, „Gazeta Wyborcza” 2015, 22 stycznia, http://wyborcza.pl/1,754-10,17291476,Recenzja_filmu__Hiszpanka__powstanie_wielkopolskie.html (dostęp: 25.08.2018).
- ⁸ S. Smoliński, *Hipnotyczne rewiry*. „Hiszpanka” Łukasza Barczyka, „Kultura Liberalna” 2015, nr 5 (317), <https://kulturaliberalna.pl/2015/0-2/03/sebastian-smolinski-hiszpanka-recenzja-hipnotyczne-rewiry/> (dostęp: 25.08.2018).
- ⁹ J. Majmurek, *W obronie „Hiszpanki”*. Po latach może być filmem kultowym, http://wyborcza.pl/1,75410,17566547,W_obronie__Hiszpanki__Po_latach_moze_byc_filmem_kultowym.html (dostęp: 25.08.2018).
- ¹⁰ S. Morawski, *Kłopoty z postmodernizmem*, „Kino” 1991, nr 2, s. 17-19 oraz tegoż, *Postmodernizm a kultura filmowa (2)*, „Kino” 1991, nr 3, s. 12-14. *Hiszpankę* jako przykład polskiego filmu postmodernistycznego wymienia Magdalena Podsiadło w tekście *Między Wschodem a Zachodem. Neokonserwatywny charakter polskiego postmodernizmu filmowego*, w: *Kino polskie jako kino transnarodowe*, red. S. Jagielski, M. Podsiadło, Universitas, Kraków 2017, s. 379-380.
- ¹¹ L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, tłum. J. Margański, w: *Postmodernizm*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 389.
- ¹² Jak zauważył Ryszard Nycz (*Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1993, s. 158-161), parodia nie musi być ograniczona przez pojęcie komizmu. Polega raczej na krytycznej reorganizacji wcześniejszych tekstów, może pełnić funkcje ludyczne lub satyryczne, cechuje ją przerysowanie i nadmiar (jak groteskę).
- ¹³ L. Hutcheon, dz. cyt., s. 393.
- ¹⁴ Wypowiedź reżysera przytaczam za materiałami prasowymi opublikowanymi na stronie http://www.pisf.pl/aktualnosci/wiadomosci/tw-orcy-o-hiszpance?utm_source=Histmag.org&utm_medium=article-10630 (dostęp: 25.08.2018).
- ¹⁵ Piotr Witek w artykule *Kino historyczne jako kino narodowej pamięci historycznej*, (w: *Historie alternatywne i kontrfaktyczne*, red. E. Sol-ska, P. Witek, M. Woźniak, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2017, s. 113-151) wyczerpująco omawia proces mitologizacji historii w polskich filmach fabularnych zrealizowanych po 1989 roku.
- ¹⁶ *Hiszpanka* nie jest pierwszym polskim filmem poświęconym zjawiskom parapsychologicznym i walce pomiędzy telepatami. W 1985 roku Jacek Koprowicz zrealizował *Medium*, którego akcja rozgrywa się w sopockim kurorcie w okresie międzywojennym, niedługo po dojściu do władzy Adolfa Hitlera. Podobnie jak w *Hiszpance* w jednej z pierwszych scen mamy seans spirytystyczny, podczas którego Greta Wagner (Ewa Dałkowska), siostra sławnego okultysty, łączy się telepatycznie ze znacznie potężniejszym medium zdolnym zapanować nad umysłami kilku powiązanych ze sobą osób. Fabuła filmu dotyczy śledztwa w sprawie tajemniczego zgonu Aleksandra Drawicza, które prowadzi komisarz Selin (Władysław Kowalski).
- ¹⁷ P. Sołowianiuk, *Jasnowidz w salonie, czyli spirytyzm i paranormalność w Polsce międzywojennej*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2014, s. 12.
- ¹⁸ B. Filiks, *U wrót tajemnicy – „Wampir” Władysława Stanisława Reymonta*, „Słupskie Prace Filologiczne” 2002, seria Filologia Polska 1, s. 154.
- ¹⁹ Por. P. Sołowianiuk, dz. cyt., s. 106-112. Szczególna pozycja Stefana Ossowieckiego wynikała nie tylko z jego talentów parapsychologicznych, ale wcześniejszej działalności konspiracyjnej – uwięziony przez bolszewików, skazany na karę śmierci, pod koniec 1918 roku wyszedł na wolność i odkrył w sobie zdolności spirytystyczne. Podobno otrzymał nawet propozycję objęcia stanowiska w wywiadzie przy ambasadorze w Berlinie.
- ²⁰ Ł. Barczyk, *Hiszpanka*, Media Rodzina, Poznań 2015, s. 12.
- ²¹ W powieści Thomasa Pynchona występuje Enzian, jeden z nielicznych ocalałych członków plemienia Herero, dowódca afrykańskiego Schwarzkommando, który mówi o słowie „Blicker”, którym dawni Niemcy określali śmierć. *Postrzegali śmierć jako biel: bezbarwność i pustkę. Nazwę tę później zlatynizowano do postaci Dominus Blicero*. T. Pynchon, *Tęcza grawitacji*, tłum. R. Sudół, Prószyński i S-ka, Warszawa 2001, s. 261. Obecność zjawisk nadprzyrodzonych w fabułach powieści postmodernistycznych nie jest czymś wyjątkowym, o czym świadczy nie tylko przywoływana *Tęcza grawitacji* Pynchona, ale również monumentalne dzieło Salmana Rushdiego *Dzieci północy* czy neowiktoriańska powieść gotycka.

- ²² Więcej na ten temat pisze Jan Wnęk, *Pandemia grypy hiszpanki (1918-1919) w świetle polskiej prasy*, „Archiwum Historii i Filozofii Medycyny” 2014, t. 77, s. 16-23. Liczbę ofiar pandemii szacuje się na blisko 20 milionów, wśród chorych znaleźli się m.in. prezydenci Franklin Delano Roosevelt i Woodrow Wilson oraz Walt Disney.
- ²³ Por. H. White, *Literatura a fikcja*, tłum. D. Kołodziejczyk, w: tegoż, *Proza historyczna*, Universitas, Kraków 2009, s. 69, s. 76-77.
- ²⁴ H. White, *Przedmowa*, tłum. E. Domańska, w: tegoż, *Proza historyczna*, dz. cyt., s. 11.
- ²⁵ H. White, *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*, tłum. M. Wilczyński, w: *Poetyka pisarstwa historycznego*, Universitas, Kraków 2000, s. 105.
- ²⁶ H. White, *Literatura a fikcja*, dz. cyt., s. 77.
- ²⁷ A. Niewiadomski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1990, s. 300.
- ²⁸ Na znaczenie wymiaru fantazmatycznego, zwłaszcza w postmodernistycznym podejściu do przeszłości, zwróciła uwagę Natalia Lemann w artykule *Historie alternatywne – pomiędzy pisarstwem historycznym a fantastycznym, czyli czasem tertium est datur...* „Poznańskie Studia Polonistyczne” Seria Literacka 2016, nr 28, s. 79-80. Autorka podaje przykłady z literatury polskiej: *Muza dalekich podróży* Teodora Parnickiego, *Lód* Jacka Dukaja, *Krfotok* Edwarda Redlińskiego, *Alterland* Marcina Wolskiego i inne. Dwa pierwsze utwory szerzej analizuje w tekście *PODobni – NiePODobni. „Muza dalekich podróży” Teodora Parnickiego i „Lód” Jacka Dukaja jako przykład dwóch sposobów alternatywności historii*, „Porównania” 2012, nr 10, s. 173-188.
- ²⁹ Pojęcie „majsterkowania” (*bricolage*) wprowadził Claude Lévi-Strauss w *Myśli nieoswojonej*, w odniesieniu do historii alternatywnych posłużył się nim Fredric Jameson, o czym wspomina Jakub Muchowski w artykule *Realizm, pisanie o przeszłości jako działanie społeczne i historie alternatywne*, w: *Historie alternatywne i kontrfaktyczne*, dz. cyt., s. 41-42.
- ³⁰ Mam na myśli przede wszystkim powieści, które powstały w ramach serii wydawniczej „Zwrotnice czasu”, zainicjowanej przez Narodowe Centrum Kultury w 2009 roku: *Wallenrod i Jedna przegrana bitwa* Marcina Wolskiego, *Orzeł bielszy niż gołębia* Konrada T. Lewandowskiego, *Burza. Ucieczka z Warszawy* '40 Macieja Parowskiego, *Gambii Wielopolskiego* Adama Przechrzyty.
- ³¹ A. Demandt, *Historia niebyła. Co by było, gdyby...?* tłum. M. Skalska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1999, s. 177, 74.
- ³² H. White, *Zdarzenie modernistyczne*, tłum. M. Nowak, w: *Proza historyczna*, dz. cyt., s. 287.
- ³³ J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, tłum. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1996, s. 52. Projekt krytyki fantazmatycznej zaproponowała w swoim czasie Maria Janion, dokonując analizy rodzimej literatury, w której powraca motyw wyobrazonej roli Polski jako potęgi (przedmurza chrześcijaństwa, Chrystusa narodów itd.). Por. M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1991.
- ³⁴ J. Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Universitas, Kraków 2011, s. 443. Fantazmatyczną konstrukcję polskiej tożsamości wnikliwie opisał Stanisław Brzozowski w *Legendzie Młodej Polski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983.
- ³⁵ Warto przywołać w tym miejscu artykuł Natalii Lemann *Alternatywna miara wielkości? Postkolonialne uwarunkowania wizji hegemonicznej przeszłości Polski w wybranych historiach alternatywnych*, „Porównania” 2014, nr 14, s. 19-41, w którym autorka wskazuje dwa nurty w alternatywnych scenariuszach powieściowych: ironiczno-obrazoburczy oraz hegemonistyczny, tradycjonalistyczny. W tym ostatnim podkreśla się wyjątkowość polskiej historii i pielęgnuje się status ofiary.
- ³⁶ Takie rozumienie fantazmatu proponuje m.in. Maria Janion, dz. cyt., s. 11.
- ³⁷ B. Pietkiewicz, *Mity, którymi żyjemy. Psychoanalityczna koncepcja fantazmatu*, „Kultura i Społeczeństwo” 1997, nr 2, s. 76.