

Katyn' i Generał „Nil” a (długi) zmierzch paradygmatu

MARCIN ADAMCZAK

Punkt wyjścia, czyli spojrzenie z ukosa

Przywykło przyjmować się, iż realizacji tworzące tak zwaną drugą falę narodowych superprodukcji¹, na czele z *Katyniem* (2007) Andrzeja Wajdy oraz *Generałem „Nilem”* (2009) Ryszarda Bugajskiego, korespondują z głośną w czasie ich powstawania koncepcją polityki historycznej. Przywykło się uważać, iż wpisują się pośrednio w jej założenia i dostarczają narodowych narracji, przywołując, umacniając i rozwijając rezerwuari opowieści umiejscowionych w nie tak dawnej przeszłości o heroicznych czynach członków wspólnoty. Zgadzano się co do tego, iż materializują one na ekranie narodowe rekwizytorium i związaną z nim ikonografię, pełniąc rolę narracji utwierdzających w dobie ponowoczesnej narodową tożsamość „na użytek wewnętrzny” (edukacja młodych pokoleń i internalizacja przez nie tradycyjnych wartości, jak również wykonanie niemożliwej do zrealizowania w czasach PRL-u „ekranowej powinności” uwiecznienia losów bohaterów), jak i „na użytek zewnętrzny”, prezentując heroiczne dzieje narodu i pełniąc tym samym rolę „eleganckich kart wizytowych”, jaka przypada współcześnie wystawnym, zwłaszcza historycznym, realizacjom kina narodowego. Afiliacje te budziły pewną nieufność względem owych obrazów z uwagi na kilka kwestii, jak choćby zawsze „niebezpieczne związki” polityki, historii i sztuki, zagrożenie dla wartości artystycznych w takich związkach czy kłopotliwy i ryzykowny w ponowoczesnym świecie status „narodowych narracji”, gloryfikujących przeszłość i z natury rzeczy selekcjonujących pewne historyczne fakty kosztem innych.

Zdarza się jednak, że pojawia się niespodziewanie tekst i odmienia owe kanoniczne wzorce postrzegania fenomenów, zdawałoby się całkowicie już rozpoznanych, otwierając zupełnie inną, niedostrzeżoną wcześniej perspektywę, pozwalającą dostrzec jeszcze coś innego i coś więcej. Tekst taki wyłania się zresztą często ze sfery odległej od przypisanych do danego fenomenu obszarów aktywności profesjonalnej, w tym przypadku akademickiego filmoznawstwa i prasowej krytyki filmowej, bowiem „spojrzenie z ukosa” najlepiej nadaje się do wskazywania uprzednio słabiej dostrzeganych aspektów przedmiotu. W przypadku wspomnianych filmów był to tekst Artura Żmijewskiego zamieszczony w tomie *Kino polskie 1989-2009. Historia krytyczna*² i bynajmniej od rozpoznań opisanych w pierwszym akapicie się nieodcinający, jednak znacząco poza nie wykraczający. Ostatni podrozdział tekstu Żmijewskiego dość niespodziewanie pozwala spojrzeć na wspomniane filmy po raz kolejny i zapytać, czy rzeczywiście tak zdecydowanie gloryfikują one czyny narodowych bohaterów, gdzież widzimy zapatrzoną w siebie narodotwórczą narrację, gdzież wybiórczy i bezrefleksyjny charakter opowieści

o dokonaniach wojennych herosów, mający uruchamiać internalizację militarnych cnót i tytejskich wzorców? Z uwagi na zarysowane wyżej cechy tego tekstu pozwolę sobie tutaj na dość obszerne cytowanie końcowej części rozważań Żmijewskiego, czyniąc je punktem wyjścia niniejszego artykułu.

Pisząc o dwóch przywoływanych wyżej tytułach, Żmijewski zauważa: *Ta intrygująca zmiana postaw kinowych postaci wyprzedza być może pewien proces społeczny – rezygnację z heroizmu, nadejście bierności, martwość społeczną. (...) [General „Nil” – przyp. M. A.] nie chce się ratować, nie korzysta z szans, jakie się przed nim pojawiają – niezależnie od tego, czy są prawdopodobne czy nie. Czy pojawiła się społeczna bierność, która staje przed nami w kostiumie filmu historycznego? To nie jest kino wzywające do uczestnictwa, do działania. Nie ma już w czym uczestniczyć, poza pamiętaniem. To bezwiedna pochwała bierności. (...) To jest paradoksalna zmiana. W PRL-u reżyserzy kręcili filmy o zwycięstwie, a przynajmniej o kontynuacji walki czy oporu. Sztandarowe przykłady to seriale „Cztery pancerni i pies” czy „Stawka większa niż życie”. Dziś podobno w wolnym świecie kręcimy filmy o kłękach, o ofiarach i przegranych*³.

*Jest taka scena, gdy rosyjski kapitan mówi o polskich oficerach do Anny, żony Andrzeja: „Ich już nie ma”. Jak to – jeszcze nie widzieliśmy sceny rozstrzelania, a ich już nie ma? Oficerowie jeszcze są żywi, a jednocześnie ich już nie ma. Oddychają, ale nie mają już ludzkich praw. Oddychają, ale jadą w głąb Rosji. W tej scenie reżyser umieszcza oficerów dokładnie w pozycji muzułmanów z Auschwitz, niesamowitych żyjących trupów, o jakich pisał Giorgio Agamben. „Katyń” pozwala nam w tej jednej chwili – w tym krótkim błysku otwierającej się przed widzem przestrzeni granicznej, wejrzeć w sytuację wyjętego spod prawa, muzułmana, zombie. Poczucie niemożliwą do wyobrażenia bierność zmarłego, który jeszcze żyje*⁴.

*„Katyń” otwiera przed nami otchłań bierności, którą jednocześnie przedstawia jako akt bezwiednego heroizmu. General Nil również nieskończony szacunek dla bierności – innej, bo z wyboru. Tu heroizm polega na tym, żeby nie prosić o ulaskawienie. Coś się wydarzyło w polskim społeczeństwie, że bliższa jest nam bierność niż działanie. Społeczeństwo jest na takim etapie, na jakim są bohaterowie „Katynia” czy „Generala Nila”, czekający na brzegu dołu czy w więziennej celi na rozwalkę. Nie należy rozumieć tego wprost, to tylko metafora bierności. Ale także wskazówka, że to ona jest dziś dla polskiego społeczeństwa prawdziwym heroizmem*⁵.

W takiej właśnie optyce niespodziewanie objawia się specyfika ostatnich produkcji historycznych jako dalekich od narcystycznego, dumnego zapatrzania w historię własnej wspólnoty i pozbawionych urody ułańskich szarż, bohaterskich zrywów i zdumiewających czynów. Doprawdy, te obrazy wydają się odległe od klasycznego *heritage cinema* i niewiele je łączy z tak egzemplarycznym dla tej odmiany kina historycznego fenomenem, jak *Braveheart*. Zamiast tego oferują inne poczucie, zwłaszcza jeśli zdobyć się na eksperyment i obejrzeć je wszystkie raz jeszcze, w domowym zaciszu, z dala od prasowego zgłębienia czasów premiery, jeden po drugim, fundując sobie taki parogodzinny seans złożony z filmów Wajdy, Bugajskiego i – na dokładkę – *Generala. Zamachu na Gibraltarze* Anny Jadowskiej, o którym więcej za chwilę. To inne poczucie to prawdziwy *plac generalów*, to obecna w nich tak doskonale dostrzeżona przez Żmijewskiego atmosfera kłęski, dalekosiężnej w skutkach porażki, rozpacz, pozbawionej wyjścia pułapki oraz paraliżu woli i działania przywodzącego na myśl cytowane wyżej Agambenowskie skojarzenia.



Katyń, reż. Andrzej Wajda (2007)

© Fabryka Obrazu

Oczywiście trudno o inną atmosferę w filmowej opowieści o Katyniu, w dodatku uzupełnioną jeszcze o drugi plan narracyjny osadzony w Polsce pierwszych lat powojennych i traktujący o kłamstwie katyńskim. Jednak dla wspólnej atmosfery owych produkcji historycznych jest znamieny przede wszystkim scenariuszowy i artystyczny wybór Ryszarda Bugajskiego. Oto w filmie biograficznym poświęconym generałowi Fieldorfowi z życiorysu żołnierza legionów, uczestnika wyprawy kijowskiej i kampanii wrześniowej, międzywojennego oficera kresowego i wojennego zbiega z obozu dla internowanych, szkolonego we Francji tajnego emisariusza, a następnie szefa operacji zbrojnych podziemia, o którym słyszymy z ust podkomendnego, iż *Niemcy bali się go jak ognia*, otrzymujemy jedynie wizerunek schorowanego, przegranego mężczyzny. Reżyser świadomie rezygnuje z na wskroś „filmowych” potencjałów tego życiorysu, pozostawiając jedynie inscenizację zamachu na Kutscherę na początku filmu. Ta właśnie scena, stanowiąca jedyne w zasadzie bohaterski, wojenny epizod obrazu Bugajskiego, zdaje się kluczowym dla niego punktem zwrotnym, a podjęty w niej wybór reżysera przywodzi na myśl słynny gest Kieślowskiego z *Podwójnego życia Weroniki*, kiedy to kamera porzuca biegnący na krakowskim rynku tłum manifestantów, by skupić się już tylko na postaci Weroniki. W sekwencji zamachu widzimy młodych, gotowych na wszystko konspiratorów, widzimy akt zuchwałej zemsty i brawurowy atak, a epizod ten wpisuje się w tradycję takich obrazów, jak *Zamach* (1958), *Akcja pod Arsenalem* (1977) czy *Godzina „W”* (1979). Kamera jednak nie podąża już za młodymi AK-owcami, porzucając ich bez zainteresowania i koncentrując uwagę na powojennych losach zdemobilizowanego generała o zadziwiająco pacyfistycznych przekonaniach. Gdyby kamera ruszyła w ślad za nimi, być może powstałby lepszy film, ale też zarazem byłby to film, który wiele razy już widzieliśmy.

Wybór takiego, a nie innego ukształtowania materii scenariuszowej z dostępnego, bardzo szerokiego spektrum możliwości oferowanych przez życiorys generała jawi się zatem jako nader znamieny dla wskazanej przez Żmijewskiego tendencji. Autor obficie cytowanego wyżej tekstu odwołuje się co prawda do socjologii sztuki Jeana

Duvignauda, jednak w podobnie niespodziewany sposób i najpewniej wbrew autorskim intencjom w jego zakończeniu „prześwituje” koncepcja z jednej strony Jungowskiej nieświadomości zbiorowej, z drugiej zaś kontur jakiegoś (narodowego bądź dziejowego) „ducha”. Nie idąc za takimi „prześwitami”, z natury rzeczy słabo poddającymi się akademickiej refleksji, inną ścieżką wykroczy poza zarysowany przez Żmijewskiego stan rzeczy, w tym właśnie miejscu opuszczając przedstawione przez niego wyżej rozpoznanie filmowych fenomenów jako punkt wyjścia.

(Długi) zmierzch paradygmatu?

Tadeusz Lubelski w artykule *Wzlot i upadek wspólnoty*⁶ dzielił się spostrzeżeniem na temat zerwania po 1989 r. pewnej ciągłości komunikacyjnej między widzownią a filmowcami napędzającej kino ostatnich dwóch dekad PRL-u. Kryzys interpretacyjnej wspólnoty twórców i publiczności postrzegał zaś jako przyczynę kłopotów z realizacją wyróżnionych i świetnie funkcjonujących w kinie schyłkowego PRL-u strategii autorskich. Można domniemywać, że przyczyn owego zerwania upatruje w czynnikach natury ekonomicznej, zdominowaniu współczesnego kina przez rynek oraz mechanizmy przemysłu kulturowego⁷. Wydaje się, że moglibyśmy wachlarz możliwych przyczyn tego zakłócenia, prócz czynników natury ekonomicznej i instytucjonalnej, rozszerzyć jeszcze o przyczynę ściśle kulturowej natury, z opisywanym przez Marię Janion zmierzchem paradygmatu romantycznego. Jego oddziaływanie jawi się jako jeden z budulców wspólnoty komunikacyjnej wokół polskiego kina drugiej połowy lat 70. i początku następnej dekady; jego milcząca, bo uznawana za oczywistą akceptacja tworzyła kod odbioru najważniejszych, z ducha politycznych, ówczesnych fabuł. Wszak datowany przez Lubelskiego na drugą połowę „gierkowskiej dekady” wzlot wspólnoty zbiegał się w czasie ze wskazywaną przez Janion „trzecią kulminacją” paradygmatu romantycznego, niekiedy określaną przez nią mianem neoromantyzmu.

Dlatego też *Katyń* i *General „Nil”* będą tutaj widziane nie tyle jako „prześwity” Jungowskiej nieświadomości zbiorowej czy „duch” dziejów, lecz także jako symptomy kulturowego schyłku paradygmatu romantycznego. Tak postrzegane byłyby znakiem odsyłającym właśnie do szerszego kulturowego tła „zerwanej” wspólnoty wylaniającej się w polskim kinie po 1975 r., a jednocześnie z uwagi na tanatyczny wymiar prezentacji biernych, „wydrążonych” ludzi, bezwolnych cieni snujących się na ekranie ukazywałyby swoiste „pośmierne” funkcjonowanie paradygmatu pogrzebanego przez Marię Janion już niemal dwie dekady temu⁸. Jego „pośmiertna kondycja” jest doskonale symbolizowana przez ekranowe wcielenia figur wiernych temu paradygmatowi, które – zacytujmy ponownie – *jeszcze są żywe, a jednocześnie ich już nie ma (...); niesamowitych żyjących trupów*⁹.

Osobną kwestią pozostaje pytanie, dlaczego opisywany przez Janion w 1992 r. „zmierzch paradygmatu” miałby tak wyraźnie objawić się na ekranie dopiero po kilkunastu latach. Być może przyczyną jest to, że w polskim kinie po 1989 r., sporo lat zwlekano z zadaniem, o którym często się mówiło, czyli „powinnością” zekranizowania wydarzeń przedstawionych w filmach Wajdy i Bugajskiego; być może powodem zwłoki było też niepowodzenie takich filmów, jak *Śmierć jak kromka chleba* czy *Pierścionek z orłem w koronie* i chwilowa zmiana wzorca opowiadania o dramatycznych momentach historii najnowszej na ten zaprezentowany w *Puł-*



Katyn, reż. Andrzej Wajda (2007)

© Fabryka Obrazu

kowniku Kwiatkowskim czy Zawróconym; być może sama tematyka filmu Wajdy oraz wybranego wycinka biografii generała Fieldorfa naturalnie grawitowały do filmowego ujęcia bliskiego rozpoznaniem Janion niezależnie od czasu, w jakim by ją podejmowano. Być może jednak – i do tej odpowiedzi skłaniałbym się w największym stopniu – filmy te są interesujące, ponieważ ukazują niemożność ostatecznego „pochowania” schyłkowego już od dwóch dekad, licząc ostrożnie od artykułu Janion, paradygmatu romantycznego, jego nad wyraz długi *zierzch*, czy też, używając mocniejszej metafory, *agonię*, jego trwanie w owym paradoksalnym stanie zawieszenia, trwania czegoś, *co jest żywe, choć jednocześnie już go nie ma*, innymi słowy trwania na prawach *zombie*.

W takiej perspektywie *Katyn* i *General „Nil”* jawiłyby się jako fenomeny o tyle interesujące, że dotykałyby węzłowych zagadnień całej polskiej kultury, ukazując oporność ostatecznego rozstania się ze wspomnianym paradygmatem, siłę trudnego



Katyn, reż. Andrzej Wajda (2007)

© Fabryka Obrazu

do zapomnienia „rdzenia” kultury, objawiającego się w obecnej od dwóch setek lat rytmicznej przemienności romantyzmu i antyromantyzmu. Przede wszystkim zaś ilustrują ciągly kłopot z wykroczeniem poza binarne romantyczno-antyromantyczne *perpetuum mobile* polskiej kultury i wciąż przedłużającą się niemożność wypracowania innego kodu, innego języka wykraczającego poza tę dychotomię oraz trwaniem tego, co – zdawałoby się – jest już *martwe*.

Nie ulega bowiem wątpliwości, że główni bohaterowie filmów Wajdy i Bugajskiego – zbiorowość oficerów zamordowanych w Katyniu ze zindywidualizowanymi postaciami rotmistrza Andrzeja (Artur Żmijewski) i generała (Jan Englert), oczekujące na nich małżonki, matki i siostry oraz generał „Nil” – stanowią wcielenie wartości paradygmatu romantycznego, a jednocześnie postać porucznika Jerzego (Andrzej Chyra) z *Katynia* sugeruje nieprawomocność jakiegokolwiek istnienia poza tym paradygmatem. Konstelację tych wartości tworzą: ofiara jed-

nostki na rzecz wspólnoty, rozciągająca się również na ofiarę z życia, poświęcenie indywidualnego, prywatnego szczęścia na rzecz narodu, szlachetny idealizm wykluczający jakiegokolwiek pragmatyczne kalkulacje, honor bez wahania przedkładany ponad doczesne korzyści, nieusuwalne poczucie obowiązku i służby względem zbiorowości, wynikające też z poczucia ciągłości tradycji i zobowiązań wobec przodków, gotowość praktykowania pięknej sztuki spektakularnej śmierci składanej na ołtarzu ojczyzny, niepodległości i wolności¹⁰. Ucieleśnienie tych wartości odnajdujemy w *Katyniu* i *Generale „Nilu”*, lecz w jakimś osobliwym ich wymiarze tanatyczno-cmentarnym, nie zaś w sycącym się samym sobą błysku ułańskiej chwały. Obecny w obu filmach pierwszy wymiar czyni je, niezależnie od intencji autorskich, czymś na podobieństwo portretów Innocentego X w wydaniu Francisca Bacona w stosunku do oryginalnego malowidła Diego Velázquez.

Maria Janion „zmierzch paradygmatu” umiejscawiany po przełomie 1989 r. kładzie na karb przede wszystkim dwóch czynników: rynkowych (dominacja postaw konsumpcyjnych i kultury masowej) oraz historycznych (eksploatacja paradygmatu w czasach stanu wojennego przekładająca się na niechęć do symbolicznego dziedzictwa „solidarnościowego” na początku lat 90. związana z ówczesnymi uwikłaniami politycznymi). Doskonałą – niewskazywaną przez Janion – ilustracją tych drugich mogłyby być *Psy* Władysława Pasikowskiego. Tezy warszawskiej badaczki, wyrażone w kilkunastostronicowym tekście, w bardzo ciekawy sposób rozwija w swych esejach Terasa Walas¹¹. Analizy krakowskiej literaturoznawczynie przekonują, iż w istocie z paradygmatem tym źle się działo już znacznie wcześniej, zaś jego zmierzch można lokować już kilka dekad wcześniej, a rok 1989 w żadnej mierze nie jest początkiem kryzysu paradygmatu. Jeszcze na początku XX w. moglibyśmy wskazać – za Martą Piwińską¹² – rozbudowaną, kompleksową i druzgocącą krytykę tradycji romantycznej dokonywaną przez Stanisława Brzozowskiego, Karola Irzykowskiego i Tadeusza Boya-Żeleńskiego. Tradycja ta staje się wówczas synonimem tego, co w polskiej kulturze zacofane i zaściankowe, anachroniczne, dysfunkcyjne i naiwne, będące przeszkodą w rozwoju i przeciwstawiane waleń „nowoczesności”, „europejskości” i „modernizacji”. Krytyka ta pozostawała silnie obecna w latach międzywojennych, tym mocniej zresztą, iż romantyzm stawał się zrębem oficjalnej ideologii państwa okresu sanacyjnego¹³. Schyłek paradygmatu czy wręcz jego, zdawało się wówczas, „śmierć” przynosi okres PRL-u, zwłaszcza od lat 60. Wpływ na to ma kilka procesów.

Po pierwsze, w wymiarze strat nieporównywalnych z klęskami XIX-wiecznych powstań hekatomba II wojny światowej, a zwłaszcza Powstania Warszawskiego. Mogło się wówczas wydawać, iż to właśnie wojna i klęska powstania oraz ustanowiony przez zwycięzców powojenny ład definitywnie „grzebią” paradygmat romantyczny¹⁴.

Po drugie, bardzo silny w latach 60., niezależnie od tego, w jakim stopniu złudny, „impuls nowoczesności”.

...z końcem lat 50. i na początku 60. następuje, jak wiadomo, gwałtowne, przyspieszone, intensywne wchłanianie Zachodu, częściowo ograniczane przez politykę kulturalną socjalistycznego państwa, ale widoczne na wszystkich poziomach kultury – od jej form wysokich, przez rozrywkę, po modę i życie codzienne. Sartre i Saganika, rock and roll i Beckett, nylonowe suknie i mieszkania w blokach malowane w „picassy”, „Przekrój” i „Współczesność”¹⁵.

Doskonały obraz tego impulsu przynoszą filmy polskiego „trzeciego kina” – Polańskiego i Skolimowskiego (jednocześnie bardzo mocno charakteryzował on też atmosferę łódzkiej szkoły filmowej w czasie ich studiów w pałacyku przy Targowej), a także filmy starszych twórców: *Niewinni czarodzieje* Wajdy (ze scenariuszem Skolimowskiego) czy *Do widzenia, do jutra* Morgensterna. Prócz *Noża w wodzie* w tym kontekście wyjątkowo ciekawe są autorskie filmy Skolimowskiego, przede wszystkim *Bariera* i *Ręce do góry*. Reżyser z jednej strony jest modelowym „dzieckiem epoki”, z drugiej w największym stopniu pojawiają się u niego charakterystyczne dla paradygmatu elementy, a Skolimowski ma z nimi wyraźny kłopot. Dostrzega ich dysfunkcjonalność i anachroniczność w świecie konformizmu „małej stabilizacji”, jednak nie potrafi całkowicie się od nich uwolnić, gdyż pociągają wciąż dziwnym, a nieprzepartym urokiem.

Po trzecie, na kryzys paradygmatu składają się rozmaite gry ówczesnej władzy, mniej lub bardziej świadomie kompromitując paradygmat. W wymiarze świadomym choćby inspirując publicystyczne dyskusje i artystyczne realizacje biorące na warsztat problem „bohaterszczyzny”, nieświadomie zaś – kompromitując go instrumentalnym wykorzystywaniem dla własnych celów, np. w trakcie frakcyjnych walk w łonie PZPR, gdzie frakcji „mocarowców” sprzyjały wykorzystujące między innymi odpowiednio spreparowany romantyczny idiom enuncjacje na temat grzechów autorstwa pułkownika Załuskiego oraz filmy Bohdana Poręby czy Jerzego Passendorfera (przypomnijmy slogan o *kulturze narodowej w formie, socjalistycznej w treści*). Jednocześnie niezależnie od tych gier kompromitacji sprzyjały autentyczne odruchy kpiarskiego antyromantycznego buntu, jak choćby *Zielona gęś* Gałczyńskiego czy literatura, trzymając się terminologii Marty Piwińskiej, „szyderców”¹⁶, a moglibyśmy do niej dołączyć również atmosferę ówczesnych studenckich teatrów i kabaretów oraz „trzeciego kina” właśnie. Jak konkluduje Teresa Walas: *Szyderstwo z romantyzmu miało więc i w tym także przypadku charakter działania zastępczego, którego celem było rozluźnienie pierścienia każdej ideologii, wymknięcie się wszelakiego rodzaju esencjom krępującym życie i znalezienie dystansu wobec form i wartości nieproblematycznych, ale odczytywane mogło też być wprost: jako pochwała pragmatyzmu życiowego. Na przedstawieniach „Śmierci porucznika” śmiali się więc zarówno sekretarze wojewódzcy, jak i czytelnicy „Legandy Młodej Polski”, a także ci, których największym marzeniem była syrenka i wakacje w Bułgarii. Ale nie był to ten sam śmiech*¹⁷.

Po czwarte wreszcie, dojrzałość osiągnęło wówczas pokolenie urodzone w latach wojny lub tuż po niej i jej osobiście niepamiętające. Tymczasem dawni żołnierze i bohaterowie mogli jawić się ich oczom już tylko jako obwieszeni orderami podstarzali kombataneci (świetna scena balu w *Barierze* Skolimowskiego). Trzy dekady później Maria Janion twierdziła w jednym z wywiadów: *Młodzież, widząca pochody kombatanów wojny obwieszonych orderami, odznaczeniami, przepasanymi szarfami i sztandarami, celebrujących ciągle te same rytuały, patrzy na to z niesmakiem*¹⁸.

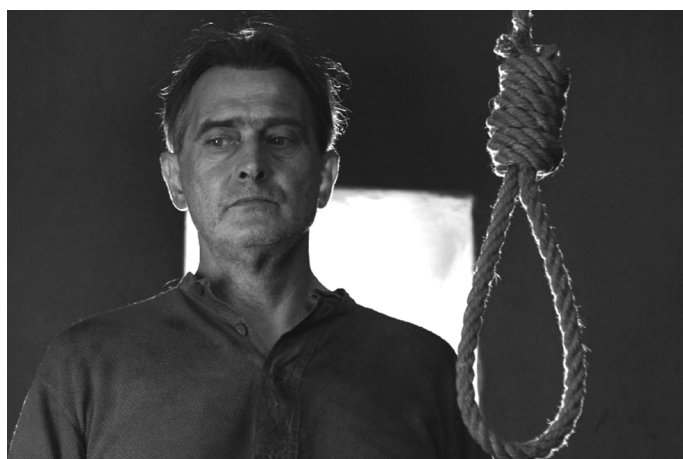
Ta wypowiedź autorki *Gorączki romantycznej*, odnosząca się do końca lat 90., brzmi niczym głos lektora dotyczący wzmiankowanej sceny w *Barierze*. Świadczy też na rzecz tezy Teresy Walas dowodzącej znaczących podobieństw, jeśli idzie o terażniejszą kondycję paradygmatu romantycznego i tę z lat 60.¹⁹



General „Nil”, reż. Ryszard Bugajski (2009)

Zalóżmy więc, że żyjemy u schyłku tamtej, siódmej dekady XX w. Jako obserwatorzy życia kulturalnego, niepomni wydarzeń po premierze *Dziadów* Dejmka, składamy już paradygmat romantyczny do grobu. Oczywiście wszelkie polemiki, intertekstualne odwołania, krytyki i szyderstwa dowodzą wciąż żywotności atakowanego fenomenu jako nadal budzącego emocje, ale nie wyobrażamy sobie, by mógł się jeszcze odrodzić, by „rdzeń” można było znów potraktować „na poważnie” i ponownie umieścić w centrum zbioru kulturowych archetypów. Jednak „przyszłość pokazała inaczej” i paradygmat ów nadspodziewanie szybko odżył w całej swej krasie, rzecz jasna w świetle burzliwych wydarzeń politycznych. Druga połowa lat 70. przynosi narastające zainteresowanie paradygmatem, osiągając kulminację w czasie sierpniowych strajków oraz w opozycyjnej kulturze stanu wojennego. Jednak już wówczas ów „neoromantyzm”, opierający się na powszechnym przyjmowaniu historycznych analogii i insurekcyjnych tradycji, pozornie tylko był bezproblemowy. Teresa Walas charakteryzuje go za pomocą określenia „wyobraźni regresywnej”, uwydatniającego charakterystyczną sztuczność, kostiumowość, nieunikniony aspekt stylizatorski związany z sięganiem u schyłku XX w. po XIX-wieczne kody kulturowe z okresu zaborów.

KATYŃ I GENERAL „NIL”



General „Nil”, reż. Ryszard Bugajski (2009)

Zbiorowe poddanie się stylizacji i maskaradzie z jednej strony pogłębiało rozdziew między wciąż przecież czynną myślą krytyczną a sferą aktualnie używanych znaków kultury – siebie i swojego gustu zapierali się częstokroć intelektualści zawierający nagle porozumienia z dziadkami ponad głowami uznawanych dotąd ojców: Brzozowskiego, Gombrowicza, awangardowych poetów – z drugiej zaś złudzenie wspólnoty języka tam, gdzie w istocie wspólnoty takiej nie było. Ci bowiem, którzy uczyli stoczniovców „Pieśni konfederatów barskich” z „Księdza Marka”, wiedzieli, w przeciwieństwie do większości swoich adeptów, czym konfederacja barska była, nie przypuszczali wszakże, iż słowa pieśni można dziś traktować naprawdę serio²⁰.

Jakie były przyczyny „zmartwychwstania” już prawie pogrzebanego wzorca, dyskusyjnego jeszcze w latach 20. i pognębnego w 60.? Odpowiedź wydaje się prosta i tkwi w jego trwającej od kilku dekad „naturze zombie”. Otóż jest nią krew. Ów zawieszony „między życiem a śmiercią” paradygmat odradza się okresowo w wyniku nawiedzających Polskę co jakiś czas dramatycznych wydarzeń, a krew wprawia kulturową maszynę w ruch, ponownie uruchamiając jej biegun romantyczny i ripostę drugiego bieguna po zakończeniu dramatycznych wydarzeń. Automatyzm owych zwrotów pozwala przypuszczać, że reakcja zwrotu ku wzorcom romantyzmu wobec historycznych tragedii jest tak silnie zakorzeniona, iż absolutnie niewyobrażalna pozostaje na razie inna odpowiedź intelektualna na historyczne tragedie, niewyobrażalny pozostaje inny kod reakcji, a ten XIX-wieczny uruchamia się automatycznie wraz z całym bagażem historycznych analogii i reminiscencji, ikonografii i rekwizytorium, obyczaju i zasobu literackich odniesień. Nie kto inny, jak Karol Irzykowski, który poświęcił przeważającą część swej intelektualnej aktywności na przewyciężenie romantyzmu w polskiej kulturze, zastanawia się w swoim *Dzienniku* pod datą 8 września 1939 r.: *Westerplatte zdobyli Niemcy (...), ale czemu nie skończyło się tak, jak w „Reducie Ordony”? Może terazniejsze środki techniczne nie pozwalały na to? A przecież duże mosty się wysadza²¹*. Nie kto inny, jak awangardowy poeta katastrofista i przeciwnik romantyzmu, a także wyznawca tak bliskiej Irzykowskiemu „filozofii klerkizmu” raptem w dwóch krótkich zdaniach mimochodem potrafi wyrazić dyskretny podziw: *Dwudziestoparoletni poeta Krzysztof, szczupły astmatyk, fizycznie nie mocniejszy od Marcela Prousta, zginął na posterunku ostrzeliwując czołgi SS. (...) Jego żona Barbara umarła z ran w szpitalu ściskając w rękę rękopis wierszy męża²²*. *A potem tak jak zawsze – luny i wybuchy / malowani chłopcy bezsenni dowódcy / plecaki pełne kłęski...*²³

Jako że ziem między Bałtykiem a Tatrami historyczne dramaty nie miały raczej w zwyczaju omijać w ciągu ostatnich dwustu lat, owa cykliczność nawrotów „wyobraźni regresywnej” – cykliczne powroty do XIX-wiecznego wzorca kulturowego i równie cykliczne jego zwalczanie – wyznacza *perpetuum mobile* polskiej kultury. Określa trwający wciąż „zakłęty krąg” regresji do dawnych wzorców, a następnie powtarzalnych wciąż walk między siłą narodowego „mitu” i „tradycji” a impulsem „nowoczesności” i „europejskości” z wciąż obecnym w tym drugim *uzależnieniem przez negację*²⁴. Szczęśliwie ów ostatni nawrót *perpetuum mobile* z początku lat 80. został uruchomiony mniejszą niż w połowie XX w. dawką krwi; do wprawienia w ruch bieguna romantycznego maszyny wystarczyły w dużej mierze milicyjny gaz, armatki wodne i pałki ZOMO. Z zadziwiającą siłą ożywił się paradygmat tak

już odległy, że powodował opisywane przez Walas wrażenie maskarady i stylizacji. I tym silniej runął on po przełomie 1989 r. Katastrofalne załamanie w wymiarze wspólnotowo-politycznym tego mocno nadkruszonego już wewnątrz tworu najlepiej zostało zobrazowane w *Psach* Pasikowskiego, z piosenką o Janku Wiśniewskim wykonywaną przez pijanych SB-ków w resortowej stolówce oraz żartami z zabójstwa ks. Popiełuszki (gangster Słaby uciekający z bagażnika samochodu) czy z naiwności bądź safandulstwa solidarnościowych działaczy.

...wypełnieni rzeczywistością, dla której nie znajdują wyrazu

Witold Gombrowicz prorokował w często cytowanym zdaniu: *Gdyby nawet odszedł komunizm, zostawi ich czymś innym, niż byli. Zostaną sami, ale odmienieni, wstrząśnięci w samej swej istocie, wypełnieni rzeczywistością, dla której nie znajdują wyrazu*²⁵. Rzeczywiście takich ich najwyraźniej pozostawił wraz z rozsypałym jak domek z kart spróchniałym paradygmatem romantycznym na mocy maskarady ożywionym jeszcze w latach 80. I z pytaniem, jakie historie i w jaki sposób opowiadać w polskim kinie po 1989 r.? A zwłaszcza, jak opowiadać o historii najnowszej?

Katyń i General „Nil” są próbą zastosowania po raz kolejny kodu kultury romantycznej, przez swą tanatyczną ujawniając jego współczesną kondycję. W filmie Bugajskiego ucieleśnieniem tego kodu jest przede wszystkim bohater tytułowy, zaś w *Katyniu* rotmistrz Andrzej, syn krakowskiego profesora i niegdyś *najmłodszy rotmistrz w wojsku polskim*, wcielenie romantycznych wzorców II Rzeczypospolitej. Reżyser przydaje mu, prawem kontrastu, niższego stopniem współtowarzysza – porucznika Jerzego (Andrzej Chyra). Rotmistrz to szlachetny idealista, zaś porucznik – pragmatyczny realista; ich relacja jest więc wariacją na temat klasycznej relacji z powieści Cervantesa. Ten schemat znajduje też w filmie refrenowe powtórzenie w części rozgrywającej się po wojnie, gdy to porucznik Jerzy (czyli już major I Dywizji WP) jest tym niedostosowanym i skazanym na odejście w niebyt, znów mimo wysiłków opiekującego się przełożonym młodszego, lojalnego kolegi-pragmatyka porucznika Klina (Jacek Braciak). Zatrzymajmy się przy tak istotnej dla filmu relacji Andrzeja i Jerzego, relacji skontrastowanych postaw i osobowości, mających w tkance filmu symbolizować różne wartości. Dobitnie ukazują je trzy krótkie dialogi uwięzionych przyjaciół:

- J: *Czarno to widzę. Moskwa nie podpisała konwencji genewskiej.*
- A: *A ty myślisz, że jak długo potrwa ta przyjaźń między nimi?*
- J: *Hitler ogłosił tysiącletnią Rzeszę, komunizm jest podobno po wsze czasy, czyli... w najlepszym wypadku tysiąc lat.*
- A: *Poczucie humoru, widzę, cię nie opuszcza.*
- J: *Rozsądek mnie nie opuszcza.*
- A: *Przymierze niemiecko-sowieckie nie potrwa nawet rok, a to oznacza, że będą nas potrzebowali i to bardzo.*
- J: *Którzy?*

- J: *Za dobrze nas ostatnio traktują, pozwolili na święta. To podejrzane.*
- A: *Nie wolno ci tego powtarzać innym. Podporucznik wieszal się wczoraj drugi raz. Ludzie są w złej kondycji, musimy dawać przykład.*

– J: *Jak długo?*

– A: *Anglia i Francja upomną się o nas. Przecież nie zostawią za linią frontu 20 tys. oficerów. Armaty, czołgi – to można zbudować na nowo, ale wyszkolony żołnierz jest nie do zastąpienia.*

– J: *No właśnie, mam nadzieję, że towarzysze na to nie wpadną.*

– J: *Guziki, zostaną po nas tylko guziki. Zwykle wojskowe guziki. Ciekawe, dokąd nas wiozq.*

– A: *Może do krajów neutralnych?*

– J: *Gdzie to słyszałeś?*

– A: *Szczepili nas na tyfus, a to u Sowietów oznacza tylko jedno – daleki transport.*

Kreowany przez Żmijewskiego rotmistrz wypada na tle Jerzego wyjątkowo bezbarwnie. Irytuje dzieciinną naiwnością przejawiającą się w niemądrym optymizmie i geopolitycznych refleksjach, nudzi wypowiedzianymi w obozie frazesami o obowiązku i „dawaniu przykładu”. Jego naiwność jest właśnie Cervantesowskiej proweniencji, lecz bez uroku pierwowzoru z LaManchy. Na tym tle bardziej interesującą postacią jawi się porucznik w wydaniu Chyry – ironiczny, świadomy i przenikliwy realista, a przy tym bynajmniej nie cynik, lecz wierny towarzysz opiekujący się naiwnym i tracącym kontakt z rzeczywistością wyższym stopniem kolegą. I Jerzy przeżył. Tyle że w świecie odtwarzanego przez *Katyń* romantycznego paradygmatu dla takiej postaci nie ma miejsca: trzykrotnie odmówiono mu „prawa do przeżycia” i otoczony pogardą ze strony żony Andrzeja i generałowej, jak również swego dawnego wykładowcy, oficer I Dywizji (L)WP może sobie jedynie strzelić w łeb. Nie idzie tu o realia historyczne, bo po wojnie oficerowie armii Berlinga bynajmniej nie popełniali samobójstw, tylko rządzą Polską (w tym i polskim kinem), a samobójstwa incydentalnie przydarzały im się znacznie później i z innych zapewne powodów niż odrzucenie ze strony przedwojennych elit (jak reżyserowi *Piątki z ulicy Barskiej*). Rzecz natomiast w tym, że w odtwarzanym przez filmową opowieść fantazmatycznym paradygmacie na figurę Jerzego nie ma miejsca. Podobnie jak na wycofanie się z aktywnego życia, spokój „własnego ogródka” i amatorską stolarkę w wydaniu generała „Nila” (znów nie idzie tu o historyczne realia, lecz taki, a nie inny wybór materii scenariuszowej i jej ukształtowanie). Historia się o niego upomni, bowiem w fantazmatycznym paradygmacie nie ma miejsca na kapitulację przed znacznie potężniejszym przeciwnikiem. Filmowy bohater Bugajskiego zdąży być jeszcze nie mniej irytujący w swej naiwności niż rotmistrz Andrzej, nie korzystając z propozycji ucieczki na Zachód i zgłaszając się w stalinowskiej Polsce na posterunek UB w celu uregulowania swojej sytuacji prawnej.

Rotmistrz Andrzej zaś rezygnuje z możliwości ucieczki z transportu do Kozielska w towarzystwie przybyłej po niego kochającej żony i małej córeczki. Podczas pierwszego kontaktu z filmem ta właśnie scena przeszkadzała mi najbardziej, wydając się skrajnie nierealistycznym oraz wysoce „papierowym” wymysłem scenarzystów. Tym niemniej może właśnie to subiektywne odczucie jest jednym z pośrednich dowodów schyłku paradygmatu, czyniącego przynajmniej część z jego norm „egzotycznymi” i absolutnie niezrozumiałymi, w tym przypadku normę podporządkowania prywatnego szczęścia i najbliższej rodziny abstrakcyjnemu dobru Ojczyzny²⁶; normę trwającą od zdania Mochnackiego: *Polska potężna*

i niepodległa była jedynym romansiem mojej młodości – i aktualną chyba aż do połowy XX w., zgodnie z fragmentem filmu dokumentalnego przytaczanego przez Teresę Walas: ... za tekst zaś centralny osoby publicznej uznać można zdanie, które Nowak-Jeziorański wypowiada w nakręconym o sobie niedawno filmie biograficznym, traktując je jako oczywistość nie wymagającą uzasadnienia ani komentarza – brzmi ona mniej więcej tak: Owszem, kochałem moją rodzinę, kochałem żonę, ale od najmłodszych lat, od czasów gimnazjalnych wiedziałem, że największą miłością mojego życia będzie Polska ²⁷.

Stąd właśnie współczesna „egzotyczność” i niezrozumiałość tej sceny z *Katynia* wydaje się najlepszą miarą przepaści, jaka dzieli nas od lat kulminacji znaczenia paradygmatu romantycznego.

Wzorzec romantyczny nie pozostawia miejsca dla pragmatycznego realisty, porucznika Jerzego, ani codziennej zwyczajnej egzystencji generała „Nila”. W ogóle dla młodych mężczyzn (i kobiet) w chwili historycznej próby oferuje nader wąskie spektrum życiowych możliwości, zaś poza taką próbą najzwyczajniej w świecie zamiera. *Perpetuum mobile* cichnie, jakby czekając na dopływ ożywiających je surowców. Marta Piwińska stwierdza w swej pracy: *Kiedy tysiące młodych ludzi po upadku Napoleona zostało bez wielkiej roli, takie role napisali dla nich – jak wiemy – Stendhal i Balzac. W Polsce, kiedy się poznaje, że nie można już zostać Napoleonem, nie warto żyć. Bo po co? Żeby zostać „śmiesznym staruszkiem”?* ²⁸

Figura „śmiesznego staruszka” stanowi odwołanie do jednego z ironicznych opowiadań Różewicza pod tym właśnie tytułem ²⁹, konkludowane przez Piwińską następującymi słowy: *I okazało się, że „nie ma” normalnego życia, że normalne życie jest jakby patologią...* ³⁰

W odniesieniu do polskiego kina po 1989 r., szczególnie ze strony młodszego pokolenia krytyków, co jakiś czas pojawiają się głosy nawołujące do porzucenia „martyrologicznych” tematów historycznych i kręcenia filmów o dynamicznych profesjonalistach robiących kariery w coraz bardziej nowoczesnej i europejskiej Warszawie (z ostatnich lat pamiętam takie głosy Bartosza Żurawieckiego i Michała Walkiewicza). Tyle że filmy takie powstawały rzadko i jakoś niespecjalnie się udawały. Możemy tu wskazać choćby *Egoistów* Trelińskiego czy ukazujący początki rodzimego kapitalizmu *Amok* Natalii Korynckiej-Gruz. *Dług* opowiadający wszak o tragedii dwójki młodych biznesmenów wygrywa dzięki swemu wymiarowi uniwersalnemu, nie zaś z uwagi na walor historyczno-społecznej panoramy, od której Krauze wyraźnie stroni. Nie doczekaliśmy się po 1989 r. „swojego Stendhala i Balzacaka”, trochę zresztą zgodnie z wzorcem polskiej kultury, kiedy nawet w literaturze XIX w. trudno byłoby wskazać odpowiedników tych Francuzów, w sytuacji gdy pozytywiści w istocie byli nie tak dalecy romantycznemu etosowi, uznając normę służby narodowi, jedynie środki tej służby dobierali odmienne.

Stąd i pewne kłopoty polskiego kina 1989 r., znajdującego się wciąż w stanie ideowego kryzysu. Był on rozpoznawany jeszcze u progu lat 90. przez Andrzeja Wajdę w tekście *Wolni, ale od czego?* ³¹ czy w słynnym stwierdzeniu reżysera zaskoczonego oszałamiającym powodzeniem *Psów*, iż Pasikowski najwyraźniej wie o publiczności coś, z czego Wajda nie zdaje sobie sprawy, a także w przywoływanym już rozpoznaniu Tadeusza Lubelskiego o „upadku wspólnoty”. Spróchniały, lecz ożywiony w latach 80. paradygmat romantyczny zawalił się u progu lat 90. z hukiem, a obecnie przywoływany nosi wskazywany tu po wielokroć cmentarny,

tanatyczny wymiar, będąc daleki od wagi i społecznego oddźwięku choćby kina drugiej połowy lat 70. i początków następnej dekady. Tym niemniej „Stendhalowie i Balzacowie” w kinie też się nie pojawili, co wobec schyłku paradygmatu powoduje wrażenie pewnego kłinczu, pata, z którego trudno się wyzwolić i znaleźć nowy, ożywczy język, perspektywę opowiadania o historii oraz współczesność widzianą przez jej pryzmat. Jakie moglibyśmy zarysować drogi wyjścia z tego kłinczu?

Nim przyjrzymy się dwóm filmom stanowiącym taką próbę, warto abyśmy jednak kilka słów poświęcili opcji, która nie jest wyjściem z tego pata, ale próbą ominięcia go przez proste „nieprzyjęcie do wiadomości”. Byłaby to forma związana z pewnym stylem opowieści o wojnie, nazywanej przez Marię Janion, za Barańczakiem, *westernem ułańskim*³². Cechuje go według warszawskiej badaczki przywiązanie do reguł sztuki popularnej oraz modelu westernowej opowieści (choć oczywiście realizowanej w innym kostiumie historycznym): wyrazistego podziału na Dobro i Zło, jasnego kodeksu wartości, heroicznego i zmityzowanego opowieści z centralną rolą dla niezłomnego bohatera ucieleśniającego rycerski etos oraz obraz zmagania wojennych jako szlachetnego przedsięwzięcia i pięknej męskiej przygody. Uzupełnia ten obraz o wizję „easternu”, gdzie bohater zbiorowy często zastępuje indywidualnego, a gra idzie nie o pieniądze i władzę, ale o wolność³³. Janion postrzega oczywiście model „westernu ułańskiego” krytycznie, kontrastując go z ekspresjonistycznym (i przy tym bardziej realistycznym) postrzeganiem wojny jako – po prostu – okrutnej rzezi. Co ciekawe, łączy jednak ten model z kulturą popularną i zakłada tutaj wyraźne wartościowanie. Czytamy więc, iż „western ułański” *cieszy się wielkim powodzeniem wśród najszerzych rzesz odbiorców, gdyż spełnia z powodzeniem wszelkie reguły tzw. sztuki popularnej, sztuki dostępnej dla wszystkich*³⁴. Aby zilustrować jego fałsz cechujący wątpliwy etycznie i artystycznie zakłamanym obraz wojny, Janion przytacza fragment rozważań Kurta Vonneguta z *Rzeźni numer pięć*: „Będziecie udawać, że byliście mężczyznanami, a nie dziećmi, i w filmie będą was graли Frank Sinatra i John Wayne albo któryś z tych wspaniałych, zakochanych w wojnie obleśnych staruchów. I wojna będzie wyglądać tak cudownie, że zapragniemy nowych wojen”. (...) *Podniosłem więc prawą rękę i złożyłem jej obietnicę: – Mary – powiedziałem. – Nie sądzę, aby kiedykolwiek udało mi się skończyć z tą książką. Napisałem już chyba z pięć tysięcy stron i wszystko wyrzuciłem. Jeżeli jednak kiedykolwiek skończę, to daję ci słowo honoru, że nie będzie w niej roli dla Franka Sinatry ani Johna Wayne’a*³⁵.

Kino jest jednak – również – sztuką popularną *par excellence* i nie ma potrzeby tej cechy się wstydić, ani też jej ukrywać; „role dla Franka Sinatry i Johna Wayne’a” z reguły dobrze wypadają na ekranie, zaś „powodzenie pośród najszerzych rzesz odbiorców” nie jest, szczególnie w dominującym rynkowym modelu przemysłu kulturowego, czymś z założenia negatywnym. Opisywane tu filmy Wajdy i Bugajskiego pokazują, że jesteśmy już na takie „westernowe” realizacje zbyt świadomi, zbyt przenikliwi, zbyt inteligentni; pograżamy się więc w melancholii zmierzającego paradygmatu. Droga wyjścia z pata, polegająca na „nieprzyjęciu go do wiadomości”, zasada się właśnie na (bezczelnym!) zafundowaniu sobie takiego „westernu”, wraz z całym jego „ułańskim” sztafażem, niezależnie od tego, iż byłaby „maskaradą” i przykładem „wyobraźni regresywnej”. Co najmniej od początku pierwszej dekady XXI w. ścieżka ta była zarzucona, choć z uwagi na afiliacje z poetyką kultury popularnej można przypuszczać, że niejed-

nokrotnie będzie jeszcze ona podejmowana. Ostatnio na próbę taką zdecydował się Jerzy Hoffman w *Bitwie warszawskiej*. Zarówno recepcja krytyczna, jak i z pewnością mniejsze niż się spodziewano zainteresowanie widowni mogą jednak skłaniać do przypuszczeń, że również popularny wariant „ułański” wszedł w fazę kryzysu i wyczerpania ³⁶.

Przykładami prób radzenia sobie w kinie historyczno-politycznym z kryzysem paradygmatu romantycznego w inny sposób niż przez niezauważanie jego zmierzchu są jednak dwie inne realizacje.

Odstępstwa, czyli „talib w ikonografii polskiego romantyzmu” oraz Polska jako „czwarta siła wielkiej trójki”

Jesienią 2010 r. na ekrany polskich kin wszedł film *Essential Killing* Jerzego Skolimowskiego. W tym samym mniej więcej czasie do księgarń trafiły wspomnienia Stefana Dąbskiego, nieżyjącego żołnierza AK z Rzeszowszczyzny, zatytułowane *Egzekutor* ³⁷. Współczesny film i wojenne wspomnienia, dwa artefakty zdawałoby się niepowiązane, ale w zadziwiający sposób współbrzące.

Skolimowski w wielu wywiadach twierdzi, iż jego ambicją było stworzenie filmu uniwersalnego, podejmującego pewne wątki filozoficzne i egzystencjalne, a *Essential Killing* w żadnej mierze nie jest obrazem politycznym. Kluczy, twierdząc, że akcja niekoniecznie rozgrywa się w Polsce, bo język polski, jakim posługują się drwale i żołnierze, może również oznaczać, iż akcja dzieje się na... Litwie ³⁸. Reżyser asekurowe się tutaj, być może nie chcąc, by jego film sprowadzono jedynie do wymiaru politycznego, ale sam obraz raczej nie pozostawia wątpliwości co do miejsca akcji oraz związku prezentowanych wydarzeń z cieniami nad lotniskiem w Szysmanach.

Film niemal pozbawiony dialogów stanowi naturalistyczny zapis zmagania z nieprzyjazną naturą, mrozem, głodem, pościgiem, pułapkami i śmiertelnymi niebezpieczeństwami niesionymi przez przyrodę i ludzi. Skolimowskiemu udaje się jednak dość wyrafinowany zamysł scenariuszowy. Ukazuje bowiem świat biologiczny, „wyczyszczony” z cywilizacyjnych naleciałości; maluje obojętną naturę wyjętą właściwie z porządku symbolicznego, językowego czy kulturowego. Mimo to udaje mu się na tle zrównującej wszystko chłodnej optyki i beznamiętnej obserwacji zjednać uciekającemu talibowi sympatię lub co najmniej współczucie widza, i to mimo popełnianych przez niego morderstw.

Skolimowski umieszcza bowiem figurę taliba w specyficznym fabularnym kontekście, a jednocześnie dyskretnie przywołuje pewien kod symboliczny. Ścigający go polscy i amerykańscy żołnierze, przyodziani w maskujące białe kombinezony, kojarzą się z ikonografią przedstawiającą żołnierzy Hitlera w zimowych, górskich epizodach klasycznych filmów wojennych. Prócz tego ludzie zabijani przez taliba grzeszą najczęściej arogancją lub lekkomyślnością, a jednocześnie w naturalny sposób solidaryzujemy się ze słabszym, uciekającym w pojedynkę, nie zaś anonimową hordą grupy pościgowej dysponującej przewagą liczebną, uzbrojeniem oraz technologią. Tym sposobem znaki podlegają odwróceniu – uciekający domniemany arabski terrorysta staje się „naszym” bohaterem, traktowanym wyrozumiale i ze współczuciem, a ścigający go polscy i amerykańscy żołnierze jawią się jako zagrożenie.



Essential Killing, reż. Jerzy Skolimowski (2010)

Ponadto Skolimowski wpisuje uciekającego Afgańczyka w ni mniej, ni więcej, tylko właśnie idiom polskiej kultury romantycznej. Już kilka lat temu Aleksander Małachowski wywołał niemałe poruszenie, stwierdzając w czasie debaty parlamentarnej nad polityką zagraniczną RP: *Bardzo nie lubię, kiedy tych chłopców z Palestyny, bojowników o państwo palestyńskie, nazywa się terrorystami. Im odebrano ojczyznę. (...) Dlatego bardzo niechętnie nazywam to terroryzmem, bo sam należę do pokolenia, które robiło podobne rzeczy. To moje pokolenie szło w ten sam sposób, jak idą tamci, na barykady Warszawy, ginęliśmy całymi batalionami*³⁹.

Skolimowski podąża tym samym tropem, co Małachowski. Bezimienny talib niczym powstaniec styczniowy ucieka więc w zimowej scenerii i znajduje schronienie w domostwie, gdzie ryzykująca dlań kobieta leczy go z ran; kilkakrotnie reżyser *Essential Killing* ukazuje w kadrze jego śnieżnobiałą koszulę zabarwioną krwią, niczym prześcieradło w *Popiele i diamentach* oraz koszule górników w *Soli ziemi czarnej*, wreszcie w finale filmu widzimy białego konia bez jeźdźcy. Tyle, jeśli idzie o warstwę samej ikonografii. Jeśli zaś idzie o szersze znaczenie, pozwalają one szkicować ryzykowną paralelę między polskimi ruchami insurekcyjnymi a współczesnymi bojownikami *alias* terrorystami.

Takie zabiegi są oczywiście wysoce dyskusyjne i zawsze ryzykowne, jak większość porównań historyczno-politycznych. Można tu wskazać choćby fakt, iż działania polskich XIX-wiecznych i XX-wiecznych ruchów insurekcyjnych nie były nigdy, przynajmniej bezpośrednio, wymierzone w ludność cywilną. Podobnie jak wcześniej, realia historyczne nie są tu najważniejsze, gdyż mówimy o filmie, a nie wykładzie z historii lub nauk politycznych; w perspektywie tego artykułu istotny jest więc dla nas przede wszystkim pewien wymiar fantazmatów projektowanych przez wypowiedź artystyczną. Czego w tym wymiarze dokonuje Skolimowski?

Przed wszystkim sugeruje pytania z gatunku tych niewygodnych. Mianowicie: czy my tak rzeczywiście zawsze walczyliśmy „za wolność naszą i waszą”, czy też może nie tak rzadko z różnymi imperiami szliśmy pod ramię? Czy zawsze niewinni tak trafnie rozpoznajemy sytuację i niezmiennie słusznie stajemy w rozmaitych konfliktach międzynarodowych po właściwej stronie tych uciśnionych i prześladowanych, jak na *Chrystusa narodów* przystało? I skoro tak bezrefleksyjnie często od już niemal dekady szermujemy w dyskursie publicznym mianem „terrorysty”, to czy

w zasadzie wielu postaci z panteonu rodzimych bohaterów narodowych powstań i konspiracji również nie można by uznać za „terrorystów” we współczesnym rozumieniu tego słowa lub czy za takich nie byłiby z pewnością uznani w medialno-politycznym dyskursie przeciwnika (mówiło się wszakże o „polskich bandytach”)?

Najciekawszą z podawanych mimochodem sugestii jest jednak ta, że Skolimowski nie prowadzi tutaj zwyczajowej antyromantycznej krucjaty z przeciwstawianych romantyzmowi okopów, lecz dokonuje wolty i zręcznego przedstawienia znaków, przebierając romantyzm w obcy, talibański w tym przypadku, kostium, a nas stawia poza tym paradygmatem. Jest to intrygujący sposób ożywienia romantycznego wzorca, tutaj w wydaniu twórcy, który, jak się rzekło, jeszcze w latach 60. w *Barierze i Rękach do góry* miał z nim problem, widząc jego anachroniczność oraz trudność posługiwania się właściwym mu językiem, a jednocześnie nie potrafiąc się z nim rozstać. W *Essential Killing* oglądamy wieśniaczkę udzielającą schronienia uciekającemu rannemu „powstańcowi”, w filmie jest i ten biały koń, i ta krew czerwona na śnieżnobiałej koszuli, i scena końcowa, którą z polskim powstańcem w roli głównej uznalibyśmy za kicz, a z talibem jakoś nie uznajemy.

Takie zuniwersalizowanie paradygmatu kulturowego i rzutowanie go na inną wspólnotę może sprawiać wrażenie posunięcia w swjej istocie kolonialnego. Zarzut taki osłabia jednak fakt, iż nie służy ono tutaj gloryfikowaniu własnej wspólnoty, lecz przeciwnie – „rozłączeniu” jej i romantycznego paradygmatu, służąc z jednej strony oskarżeniu własnej wspólnoty, a z drugiej – próbie rewitalizacji „uwolnionego” w ten sposób paradygmatu.

Wskutek koincydencji ukazujące się na rynku wydawniczym w 2010 r., a spisane na początku lat 90. wspomnienia Stefana Dąbskiego relacjonują wojenne losy nastoletniego plutonowego AK, który z rozkazu Polski Podziemnej wykonuje wyroki śmierci. Ukazały się pod nadaniem przez wydawnictwo tytułem *Egzekutor*, lecz w zasadzie idealnym tytułem dla nich mogłoby być właśnie *Essential Killing*. Autor przedstawia zapis swego wojennego doświadczenia niezwykle bliski naturalistyczno-biologicznej wizji Skolimowskiego. Zasadą organizującą wojenną rzeczywistość Rzeszowszczyzny jest właśnie „niezbędne, konieczne zabijanie”. „Bilet wstępu” do organizacji jest zamordowanie na ochotnika podejrzanego o zdradę kolegi, potem wojenne doświadczenie znaczą kolejne egzekucje oskarżanych o zdradę, w tym również zakochanych par, bicie i golenie głów kobiet utrzymujących kontakty z Niemcami, śmierć niewinnych ludzi podczas nieudanych egzekucji, a także omyłkowe zabójstwa własnych sojuszników w szeregach wroga, przypadkowe śmierci współtowarzyszy w wyniku zjawiska współcześnie ładnie określanego jako *friendly fire*, szukanie zapomnienia w bimbrze i przygodnym seksie, głód, zimno i forsowne marsze, obustronne palenie wiosek i szlachtowanie Ukraińców na wspólnym pograniczu, zamordowanie przyjaciela z lat dziecięcych, a także okazjonalna, doraźna współpraca z granatową policją, a po wojnie z milicją obywatelską. Niby o większości tego już wiedzieliśmy lub przynajmniej potrafiliśmy to sobie wyobrazić. Tutaj jednak obcujemy z nagromadzeniem faktów, niebędących w dodatku literacką ekspresjonistyczną antywojenną kreacją, lecz surową, pamiętnikarską relacją szeregowego żołnierza AK. Mimo iż autor nie jest literatem, w czasie lektury wielokrotnie stają nam przed oczyma obrazy gęstej czerwonej mazi wypływającej z rozbitych czaszek, w swym namacalnym niemal realizmie znaczących zupełnie odmienną od paradygmatycznej wizji wojennych zmagania.

Jednocześnie w naturalistycznym oglądzie są one w zasadzie pozbawione wymiaru ideowo-patriotycznego. Nastoletni Stefan Dąbski „idzie do lasu” widziany po prostu pragnieniem, jak pisze, *życia urozmaiconego i pełnego mocnych wrażeń, których zawsze szukałem*⁴⁰. Parę stron dalej czyni wyznanie: *Lubiłem patrzeć na przerażone twarze przed likwidacją, lubiłem patrzeć na krew tryskającą z rozwalonej głowy*⁴¹, by na kolejnych stronach, po różnych traumatycznych przeżyciach, konstatować swój stan *zezwierżenia*⁴², tak bliski późniejszej o kilka dekad naturalistycznej wizji Skolimowskiego. Wartość relacji, podobnie jak wartość filmu, tkwią w tym, że nie są one ani romantyczne, ani też antyromantyczne, atakujące wprost paradygmat i pozostające z nim w ten sposób w relacji „uzależnienia przez negację”, nie są z pewnością „westernem ułańskim”, ale nie sytuują się też po stronie przeciwstawianego mu przez Janion awangardowego, ekspresjonistycznego pacyfizmu⁴³. Wykraczają poza te opozycje, ukazują właśnie niechwalne, ale też niezbędne, konieczne (*essential*) zabijanie, przyjmując perspektywę *that's the way it goes*.

Obecny na ekranach kin film *General. Zamach na Gibraltarze* jawi się jako druga z interesujących prób przekroczenia kulturowego romantyczno-antyromantycznego *perpetuum mobile* w kinie ostatnich lat⁴⁴. Wyreżyserowany przez Annę Jadowską film to produkcja grupy ITI powstała przy scenariuszowym współudziale historyka Dariusza Baliszewskiego i oparta na jego ostatecznie niepotwierdzonych hipotezach widzących w katastrofie samolotu z generałem Sikorskim na pokładzie efekt zamachu, nie zaś przypadku. Film był obecny na ekranach kina wiosną 2009 r., lecz mimo umiejętnego dystrybucyjnego i reklamowego wsparcia grupy ITI cieszył się tam mizernym powodzeniem, nie osiągając nawet liczby 50 000 widzów. Grupa ITI wyznaczyła co prawda filmowi niełatwe zadanie, gdyż nie jest on klasycznym filmem fabularnym, ale hybrydyczną formą noszącą wiele cech wystawnego, lecz jednak – widowiska telewizyjnego. Jadowska robi jednak wiele, by uatrakcyjnić wizualną stronę przedsięwzięcia: dzieli ekran, prezentując symultaniczną akcję, sprawnie operuje bliskimi planami i łączy paradoksalną inscenizację ze zdjęciami archiwalnymi. Rzadko się zdarza, by tak dobry polski film poniósł klęskę w zasadzie na każdym z możliwych frontów: nie spotkał się z zainteresowaniem widowni, przynosząc klępkę w *box office*, zebrał nieprzychylnie recenzje, nie zaistniał w obiegu festiwalowym, a do tego jest jeszcze wyjątkowo nisko oceniany przez internautów⁴⁵. Najprawdopodobniej *Generalowi* nie sprzyjało rozminięcie się filmu z oczekiwaniami widowni bazującymi na kampanii reklamowej i strategii dystrybucyjnej filmu. Te ostatnie sugerowały typową sensacyjną wysokobudżetową fabułę, podczas gdy obraz ten oferuje subtelne zawilności narracyjne oraz kameralną, lecz i niełatwą w kinowym odbiorze formę, w którą przyobleczono oryginalną refleksję historyczno-polityczną. Ponadto elementem medialnego zgiełku wokół filmu były trwające podczas jego obecności na ekranach kin prace ekshumacyjne mające zweryfikować hipotezy współscenarzysty filmu na podstawie badań szczątków generała Sikorskiego. Ekspertyza nie potwierdziła hipotezy o zamordowaniu Sikorskiego i okazała się szczególnie niefortunna wobec paradoksalnej faktury obrazu Jadowskiej. Dyskusja nad filmem niepostrzeżenie przerodziła się w debatę o tym, jakie znaczenie ma brak okrzesek morskich na ekshumowanym ciele generała, jak również o tym, co implikują złamanie wyrostków poprzecznych kręgów lędźwiowych.

General. Zamach na Gibraltarze stanowi tymczasem oryginalną próbę wykroczenia poza zarysowane tu *perpetuum mobile*. Gdyby miał on szczęście do bycia rozpatrywanym w dyskursie krytycznym, a nie w perspektywie prawdziwości bądź fałszu teorii spiskowej, mógłby prowokować do rewizji niemałej liczby narodowych mitów, czego brakowało wielu piszącym o współczesnym polskim kinie historycznym. Przede wszystkim mitu o Polsce jako „czwartej sile Wielkiej Koalicji” z czasów II wojny światowej, lansowanego zwłaszcza przez ideowych patronów „kina generałów” drugiej połowy lat 60. Zarysowaną w filmie dramatycznie słabą pozycję Polski moglibyśmy określić dla odmiany ironicznym sformułowaniem o „czwartej sile wielkiej trójki”. *General* ukazuje sytuację, w której byle brytyjski gubernator może straszyć, szantażować, a wreszcie zamordować premiera i Naczelnego Wodza Sił Zbrojnych owej „czwartej siły”, a Polska jest jedynie pionkiem na szachownicy rozgrywki mocarstw, traktujących ją wybitnie instrumentalnie. Polscy spiskowcy, komandosi i tajemnicze asy wywiadu zostają przez Brytyjczyków wykorzystani i oszukani jak dzieci, a następnie z łatwością wyeliminowani niczym grupa nieporadnych harcerzy.

Polska jawi się jako sojusznik niewiele znaczący, niekiedy użyteczny, a niekiedy kłopotliwy, z pewnością jednak nie traktowany podmiotowo. Jadowska (i Baliszewski) są jednak dalecy od paradygmatycznych stereotypów niewinnej ofiary i niesprawiedliwej klęski szlachetnych idealistów. Polacy nie są niewinni, to wewnętrzna opozycja snuje nad wyraz konkretne plany zabójstwa generała, stając się nieświadomym narzędziem w rękach sprytniejszych i potężniejszych graczy; zdrada w polskich szeregach nie jest zjawiskiem obcym, wiążąc się najczęściej zarówno z tchórzostwem, jak i pragmatyczną kalkulacją własnych korzyści (postać porucznika Łubieńskiego). Autorzy filmu przekonująco malują świat, w którym słabość i niewiedza są winą prowadzącą do klęski i najwyższego wymiaru kary, zarówno na poziomie indywidualnym, jak i wspólnotowym. *General*, podobnie jak pamiętnikarska relacja z gatunku *essential killing*, pozostawia gorzki posmak realizmu. Jednocześnie w dość zaskakujący sposób przynosi silne odczucia katartyczne, które w przypadku dwóch filmów, od których zaczęliśmy te rozważania, w większym stopniu cechowały tylko finałową kilkunastominutową sekwencję *Katynia*.

Film Jadowskiej nie stał się jednak zarzewiem demitologizującej dyskusji, a zapewne byłaby ona tylko otwarciem puszkii Pandory. Dyskusja mogłaby wszak dotyczyć nie tylko realnego znaczenia Polski na arenie II wojny światowej i tego, czy znalazła się ona w gronie zwycięzców, czy przegranych, lecz także owej wewnętrznej opozycji stojącej w filmie w tle gibraltarskich wydarzeń i być może zmierzającej do „zmiany frontu” przez Polskę w trakcie wojny, a to byłaby już prawdziwa puszka Pandory⁴⁶. Nasuwa się pytanie, w jakim stopniu jesteśmy gotowi na takie dyskusje inspirowane kinem historycznym i przez to kino podnoszone. Pozostaje ono w mocy również w kwestii AK-owskiego *essential killing*. Wspomnienia Dąbskiego długo czekały na publikację, a zapowiadający ją fragment, który ukazał się kilka lat wcześniej na łamach „Karty”, wywołał skandal. Dlatego we wstępie do obecnego pełnego wydania książkowego autor wprowadzenia zastrzega: *Publikujemy „Egzekutora”, licząc, że III Rzeczpospolita gotowa jest już do przyjęcia jęgo prawdy. Dwadzieścia lat po odzyskaniu niepodległości Polskę stać na zmierzenie się z taką odsloną patriotyzmu*⁴⁷.

Często, gdy rozmawiamy o kinie, pozytywnie wartościujemy takie przymiotniki, jak „niewygodny”, „dyskusyjny”, „uwierający”, „oddziałujący na emocje”. Często, gdy rozmawiamy o polskim kinie ostatnich kilkunastu lat, konstatujemy dojmujący brak takich obrazów w rodzimej kinematografii. *Essential Killing* i *General. Zamach na Gibraltarze* szkicują początki pewnych ścieżek wychodzenia poza romantyczno-antyromantyczne *perpetuum mobile*. Tym samym jesteśmy zmuszeni do opuszczenia wygodnego terenu deklaracji oraz postulatów i stanięcia przed pytaniem: czy takiego kina rzeczywiście chcemy? Przeciętny polski film kosztuje wszak kilka milionów złotych, roczny budżet PISF wynosi około 160 mln zł. Czy chcemy kwoty te przeznaczyć na produkcje poruszające tematy społeczne i polityczne oraz wysoce niewygodne dla nas epizody historii, czy może lepiej (i taniej) będzie pozostawić je dziennikarzom, publicystom i naukowcom? Dotyczy to więc kwestii fundamentalnej: jaka miałyby być rola polskiego kina w rodzimej kulturze w obecnym czasie zdominowanym przez rynek i przemysł kulturowy? Jeśli oczywiście uznamy, że pytanie to jest w ogóle w obecnym czasie prawomocne. Czy w dobie światowej kultury „globalnego supermarketu”, zakwestionowania idei centrum, ogromnego pluralizmu form oraz szczególnie silnego w domenie audiowizualnej płynnego przenikania się ról twórcy i odbiorcy kultury wszelkie mówienie o narodowej kulturze, jej paradygmatach, „rdzeniu” i esencjalnych wyznacznikach przestaje być aktualne? Byłoby to zgoła radykalne zakwestionowanie przywoływanego tu *perpetuum mobile*.

Gdyby jednak przyjąć, iż w globalizującym się świecie możemy jeszcze dyskutować w sposób zasadny o narodowej kulturze, to opisane tutaj dwa filmy stanowiłyby ciekawy symptom początków prób wyjścia poza dominujący od dwustu lat romantyczny paradygmat i to nie wypróbowaną drogą antyromantycznego sztyderstwa, lecz przez zniesienie cechującej kulturowe *perpetuum mobile* romantyczno-antyromantycznej gry przemienności. Produkcje te szkicują wizję odmienną, w swej istocie naturalistyczno-darwinowską, oczywistą w filmie Skolimowskiego i dotyczącą okrutnej, zimnej gry sił w filmie Jadowskiej. Czas pokaże, czy podobne próby będą jeszcze w polskim kinie historyczno-politycznym podejmowane, czy spotkają się z szerszym odzewem oraz czy będą władne ostatecznie pogrzebać romantyczny paradygmat i przeobrazić kulturową grę.

MARCIN ADAMCZAK

W czasie prac nad artykułem autor korzystał ze stypendium Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej.

¹ Mianem tym określam wysokobudżetowe filmy historyczne powstające w Polsce w latach 2007-2009 i traktujące już – w odróżnieniu od pierwszej fali z przełomu stuleci – o historii najnowszej, nie zaś wydarzeniach osadzonych w literackim świecie Mickiewicza czy Sienkiewicza. Fala tych filmów w pewnym momencie załamała się, w związku z kłopotami z finansowaniem wysokobudżetowych jak na polskie warunki fabuła, a także z uwagi

na inny klimat wokół tzw. polityki historycznej po zmianie rządu w 2007 r. Ostatecznie powstały składające się na tę drugą falę filmy o Katyniu, generale „Nilu” oraz księdzu Popiełusce; nie sfinalizowano natomiast szerego dyskutowanych i znajdujących się na różnych etapach prac scenariuszowych dwóch filmów o Powstaniu Warszawskim, Janie Nowaku-Jeziorańskim, bitwie pod Monte Cassino oraz Dywizjonie 303.

- ² A. Żmijewski, „Katyń”, „Karole”, „Świadcstwo”, czyli praca ideologii, w: *Kino polskie 1989-2009. Historia krytyczna*, red. A. Wiśniewska, P. Marecki, Krytyka Polityczna, Warszawa 2010.
- ³ Tamże, s. 215-216. Jednocześnie autor łączy ten fragment z sugestią o deficycie wolności, jak się można domyślać w neoliberalnym systemie kapitalistycznym współczesnej Polski i mówieniu przez reżyserów „ideologią wygranych piszących historię”.
- ⁴ Tamże, s. 216.
- ⁵ Tamże.
- ⁶ T. Lubelski, *Wzlot i upadek wspólnoty, czyli kino polskie 1975-1995*, „Kino” 1997, nr 1.
- ⁷ Krakowski filmoznawca pisze m.in.: *Bowiem dawna zbiorowość odbiorców, której można było przypisywać pewien zespół przekonań i przyzwyczajęń, przekształciła się w anonimową społeczność typu hollywoodzkiego. Oddziaływać na nią to znaczy odtąd pozwolić jej identyfikować się z bohaterem jej mitologii. W zakończeniu zaś dodaje: Perspektywy na początek następnego wieku zależą jednak w głównej mierze od zjawisk pozafilmowych: od tego, czy widownia zdola się na powrót przekształcić w rozpoznawalną wspólnotę. A w dalszej kolejności od tego, czy nowa generacja artystów – wyrażając siebie – zdola nawiązać z tą wspólnotą kontakt*. Tamże, s. 19-20.
- ⁸ M. Janion, *Zmierzch paradygmatu*, w: tejeż, *Do Europy. Tak, ale z naszymi umarłymi*, Sic!, Warszawa 2000.
- ⁹ A. Żmijewski, dz. cyt., s. 216.
- ¹⁰ Maria Janion w swoim eseju charakteryzuje ów paradygmat w następujący sposób: *By ująć rzecz najogólniej – w ciągu prawie dwustu lat od epoki rozbiorowej poczynając, a na stanie wojennym i w okresie po nim kończąc, w Polsce przeważał dość jednolity styl kultury, który nazywam symboliczno-romantycznym. Romantyzm właśnie – jako pewien wszechogarniający styl – koncepcja i praktyka kultury – budował przede wszystkim poczucie tożsamości narodowej i bronił symboli tej tożsamości. (...) Dość jednolita – mimo wszelkich odstępstw, znaczonych nieraz wielkimi nazwiskami twórców – kultura ta organizowała się wokół wartości duchowych zbiorowości, takich jak ojczyzna, niepodległość, wolność narodu, solidarność narodowa. Interpretacja tych wartości posługiwała się kategoriami bądź tytejskimi, bądź martyrologiczno-messianistycznymi; współżyły one, czasem antynomicznie, czasem harmonijnie, w modelu kultury romantycznej* (M. Janion, *Zmierzch paradygmatu*, dz. cyt., s. 22-23).
- ¹¹ Mam tutaj na myśli dwa obszernie eseje T. Walas: *Kultura polska po komunizmie – między kulturą socjalistyczną a postmodernizmem* oraz „*Zmierzch paradygmatu*” – i co dalej? zamieszczone w zbiorze *Zrozumieć swój czas. Kultura polska po komunizmie*. Rekonosans, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.
- ¹² Zob.: M. Piwińska, *Legenda romantyczna i szydery*, PIW, Warszawa 1973.
- ¹³ Wątpliwości nie pozostawia tutaj choćby publicystyka Adama Skwarczyńskiego.
- ¹⁴ Teresa Walas jako najważniejszy dokument takiego procesu wymienia książkę Hanny Świdry-Ziemby *Urwany lot: pokolenie inteligentnej młodzieży powojennej w świetle listów i pamiątek z lat 1945-1948*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.
- ¹⁵ T. Walas, „*Zmierzch paradygmatu*”, dz. cyt., s. 176.
- ¹⁶ Piwińska zalicza do nich przede wszystkim Mrożka i Różewicza.
- ¹⁷ T. Walas, „*Zmierzch paradygmatu*”, dz. cyt., s. 183.
- ¹⁸ *Otwarcie depozytów: z prof. Marią Janion rozmawia Sławomir Buryła*, w: M. Janion, *Placz generała. Eseje o wojnie*, Sic!, Warszawa 2007, s. 328.
- ¹⁹ T. Walas, „*Zmierzch paradygmatu*”, dz. cyt., s. 199.
- ²⁰ Tamże, s. 197. Wcześniej autorka zauważa: *Język owego paradygmatu był bowiem dla części społeczeństwa zdecydowanie archaiczny, dla części nieznanym lub znanym słabo, sama zaś inteligencja utożsamiała się z nim w sposób ograniczony, tak w planie idei, jak estetyki. Tworzyli ją przecież raczej czytelnicy Gombrowicza niż „Wykładów o literaturze słowiańskiej”, raczej miłośnicy Mrożka niż powieści Kossak-Szczuckiej; ich ulubionym poetą był Herbert, nie Lechoń. Nawet działaniom, jakie wówczas podejmowali, włączając się najpierw do jawnych, potem tajnych struktur Solidarności, towarzyszyła niekiedy przykra świadomość, że są one sprzeczne z ich rozumną wolą, a uczestnicząc w masowych spektaklach, często miewali poczucie estetycznego dyskomfortu, które zwalczali, starając się wzbudzić w sobie pokorę wobec momentu dziejowego* (tamże, s. 195).
- ²¹ Cytat z *Dzienników Irzykowskiego* za: M. Piwińska, dz. cyt., s. 237.
- ²² Cz. Miłosz, *Zniewolony umysł*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 122.
- ²³ Z. Herbert, *17 IX*, w: tegoż, *Raport z obłężonego Miasta i inne wiersze*, Oficyna Literacka, Kraków 1983, s. 69.
- ²⁴ Zob.: M. Piwińska, dz. cyt., s. 23-24.

- ²⁵ Cyt. za: T. Sobolewski, *Dziecko Peerelu: esej, dziennik*, Sic!, Warszawa 2000, s. 14.
- ²⁶ Abstrahując od tego, czy oficer zamknięty w obozie bez broni był dla ojczyzny użyteczny.
- ²⁷ T. Walas, „Zmierzch paradygmatu”, dz. cyt., s. 201.
- ²⁸ M. Piwińska, dz. cyt., s. 369.
- ²⁹ *Ten dzień, w którym zdałem sobie sprawę z tego, że już nigdy nie będę Napoleonem, był w moim życiu chyba najważniejszym dniem. Potem zaczęła się już tylko wegetacja. To znaczy, żyłem jak wszyscy ludzie. Spokorniałem (...). Zaczęłem nawet zmieniać się w szmatę... (...) Zauważyłem na przykład, że zwisam z krzesła jak spodnie. (...) Potem wróciłem do normalnego życia i żyłem przez trzydzieści lat.* Cytat z opowiadania Tadeusza Różewicza *Śmieszny staruszek*, za: M. Piwińska, dz. cyt., s. 369.
- ³⁰ Tamże.
- ³¹ A. Wajda, *Wolni od czego?* „Kino” 1992, nr 1.
- ³² M. Janion, *Wojna i forma*, w: tejże, *Plac generała*, dz. cyt., s. 36-43.
- ³³ Tamże, s. 39.
- ³⁴ Tamże, s. 36.
- ³⁵ Cyt. za: M. Janion, *Wojna i forma*, dz. cyt., s. 40-41.
- ³⁶ Nawiasem mówiąc, znakomita robota pionu operatorskiego kierowanego przez Sławomira Idziaka sprawia, że z tego „ułańskiego” filmu w pewnym momencie w zasadzie wyłania się operatorska etiuda ukazująca rozrywane członki, okaleczone zwłoki, krwawiące ciała, nabierająca cech samoistnej, ekspresjonistycznej demaskacji wojny jako krwawej rzezi, co jeszcze bardziej dekomponuje gładką powierzchnię wzorca „westernu ułańskiego”.
- ³⁷ S. Dąbmski, *Egzektor*, Ośrodek Karta, Warszawa 2010.
- ³⁸ Wypowiedzi z konferencji prasowej reżysera na festiwalu Camerimage w Bydgoszczy w 2010 r.
- ³⁹ Posiedzenie Sejmu RP z 14 marca 2002 r. Źródło: <http://orka2.sejm.gov.pl/Debata4.nsf/main/0831CED1> (dostęp: 21.12.2010 r.)
- ⁴⁰ S. Dąbmski, dz. cyt., s. 13.
- ⁴¹ Tamże, s. 23.
- ⁴² Tamże, s. 23, 78, 98 oraz 105.
- ⁴³ *Naszym obowiązkiem był ślepy posłuch, powiązany z wrodzonym patriotyzmem. Naszym obowiązkiem było pokazać światu, że Polak nigdy się nie podda i że za „waszą i naszą wolność” będzie ginął z uśmiechem na ustach. Ale w rzeczywistości też często, póki żył, mordował wszystkich, którzy nie byli po jego stronie lub też nie zgadzali się z jego ideałami – z zupełną aprobatą naszego dowództwa (tamże, s. 104).* Podstępnie aresztowany, gdy jego oddział zmierzał na pomoc Powstaniu Warszawskiemu, i katowany następnie przez NKWD Dąbmski relacjonuje fragment przesłuchania: *Z początku wszystko szło niezłe, dopóki nie dojechaliśmy do dwóch punktów: dlaczego należałem do AK, a nie do PPR (Polskiej Partii Robotniczej), oraz – gdzie dokładnie ukrywa się reszta mojego oddziału w rejonie rzeszowskim. Próbowałem mu tłumaczyć, że nie mam pojęcia, gdzie znajduje się obecnie reszta mojego oddziału – prawdopodobnie wyjechali też na pomoc Warszawie – oraz że należałem do AK tylko dlatego, że w naszym rejonie PPR nie istniała. Oczywiście, to nie była prawda, bo spotykaliśmy okazjonalnie małe patrole pepeerowców i we wszystkich wypadkach rozstrzelaliśmy ich na miejscu, wykonując ściśle rozkazy Komendy Głównej AK (tamże, s. 52-53).*
- ⁴⁴ Pisałem o nim więcej w tekście *Czy II wojna światowa już się skończyła? Kino, polityka historyczna i stosunki międzynarodowe jako „bitwa na opowieści”*, w: *Kino polskie wobec II wojny światowej*, red. P. Zwierchowski (w przygotowaniu).
- ⁴⁵ Wyjątkiem jest tutaj pięć nominacji do nagrody Złotych Kaczek miesięcznika „Film”.
- ⁴⁶ Nie kto inny, jak współscenarzysta *Generała* Dariusz Baliszewski w swej historycznej publicystyce opisuje losy tajemniczej polskiej organizacji wywiadowczej czasów II wojny światowej nazywanej „Muszkietierami” i kierowanej przez Stefana Witkowskiego, organizacji mającej m.in. stanowić wewnętrzną opozycję w stosunku do generała Sikorskiego i... planować zamach na niego. Baliszewski sugeruje, iż celem politycznym mogło być zawarcie przez Polskę pokoju z III Rzeszą u szczytu jej potęgi w 1941 r. i utworzenie państwa na podobieństwo Francji Vichy. Z pewnością takie hipotezy narażają na szwank przekonanie o Polsce jako „kraju bez Quislingów i Pétainów”. Zob.: D. Baliszewski, *Trzecia strona medalu*, Bukowy Las, Wrocław 2010, s. 187-195.
- ⁴⁷ Z. Gluza, *Od wydawcy*, w: S. Dąbmski, *Egzektor...* dz. cyt., s. 8-9.