

MAREK SOKOŁOWSKI ▶

## Duma i uprzedzenie. Portrety Rosjan i Polaków w filmie „Szwadron” Juliusza Machulskiego

### Paradoksy filmu historycznego

W procesie nauczania każdego przedmiotu dążymy do tego, aby wiedza zdobywana przez młodzież była w pełni zrozumiała oraz przydatna w dalszym życiu i pracy zawodowej. W tym celu stosuje się często nauczanie pogładowe, oparte na procesie bezpośredniego poznawania rzeczywistości. Jak jednak stosować zasadę pogładowości w nauczaniu historii? Wydaje się, że środki audiowizualne ułatwiają realizację tej zasady. Informacje uzyskane za pomocą środków audiowizualnych zachęcają do sięgnięcia po lekturę, która utrwała wiedzę zdobytą na przykład po obejrzeniu filmu.

Podstawową funkcją środków audiowizualnych jest zastępowanie bezpośredniego kontaktu z rzeczywistością przez jej obrazowe i dźwiękowe odbicie. Jak stwierdza Adam Suchoński<sup>1</sup>, ma to szczególne znaczenie w nauczaniu historii, ponieważ prawie cały przedmiot poznania ucznia jest wyłączony spod jego bezpośredniej obserwacji. Wśród wiadomości, które docierają do młodzieży za pośrednictwem środków masowego przekazu, dużo miejsca zajmują wiadomości dotyczące zagadnień historycznych. Czy zawsze są one zgodne z tak zwaną prawdą historyczną, oficjalnym stano-

---

<sup>1</sup> A. Suchoński, *Środki audiowizualne w nauczaniu i uczeniu się historii*, Warszawa 1987.

wiskiem badaczy, wiedzą ujętą w encyklopedii czy też szkolnym podręczniku? Oczywiście, że nie, a największe spustoszenie w tej dziedzinie wywołują filmy fabularne, częstokroć po prostu fałszujące historię, jak czyniły to w większości na przykład amerykańskie westerny idealizując historię osadnictwa i podboju Dzikiego Zachodu, kolonizacji rozległych przestrzeni Ameryki, walk toczonych z Indianami. Przez długie lata western lansował taką mitologię Wild Westu, która zakładała, że jeżeli jest ona sprzeczna z faktami, trzeba odrzucić fakty i przekazać samą legendę. A na początku XX w. legenda Pogranicza przybrała takie formy, że stała się dla cywilizowanego Wschodu źródłem natchnienia. Kowboj stawał się wzorem pozytywnego bohatera, godnym powszechnego naśladowania. Gdy trafił do filmu, przez lata stał się największym propagatorem legendy, a nie prawdy historycznej.

Utrwalanie pewnych wydarzeń historycznych przez twórców kultury, w tym wypadku przez reżyserów filmowych, powoduje, że ich wizja artystyczna funkcjonuje w powszechnej świadomości i na pewne wydarzenia historyczne patrzymy przez pryzmat dzieł filmowych, gdyż tkwią one głęboko w naszej psychice. Trudno byłoby odtwarzać przebieg bitwy grunwaldzkiej, nie mając w pamięci scen z filmu „Krzyżacy” (1960) Aleksandra Forda. Obronę Westerplatte „widzimy” tak, jak pokazał ją Stanisław Różewicz w swoim filmie, a śmierć majora Henryka Dobrzańskiego „pamiętamy”, przywołując obrazy z filmu „Hubal” (1973) Bohdana Poręby.

Analizując ów problem z filmoznawczego punktu widzenia, Aleksander Jackiewicz pisał przed laty o paradoksach filmu historycznego. „Film historyczny. Najbardziej dosłowne widzenie przeszłości i najbardziej niewierne, bo całkowicie kreowane, więc nieprawdziwe. W powieści mówi się przynajmniej o autentycznym miejscu i czasie. W filmie występują żywi, dzisiejsi ludzie, aktorzy i statyści. Zainscenizowane w atelier czy w spreparowanym plenerze wydarzenia. Opera. Teatr. Przebierance. I ja – odbiorca – wiem o tym. Ale widzę ludzi podobnie działających jak tamci. Słyszę głosy wypowiedające tamte słowa. Słyszę gwar ówczesnej ulicy i zgiełk pobojozisk. Widzę te same co wtedy pejzaże. Jak niewiarygodnie szybko filmy historyczne się starzeją. Szybciej niż obrazy współczesne. Te przynajmniej odchodzą w przeszłość z zawartą w nich aktualnością. Zawsze ją można na powrót przywołać, przynajmniej w roli dokumentu. Nic podobnego w filmie histo-

rycznym. W filmie historycznym ślad czasu realizacji też jest obecny. [...]. Historia przemawia z ekranu jednorazowo i krótko. Przemawia tylko tym, co w jej zmysłowym obrazie łączy się z dniem, w którym obraz powstał. Nie historyczność obrazu, ale właśnie jego zewnętrzna aktualność”<sup>2</sup>.

Należy jednak pamiętać, iż film fabularny nawet doskonale opracowany pod względem artystycznym, zawierający nowe i ciekawe koncepcje reżyserskie, ale lekceważący realia historyczne, przynosi więcej szkody niż pożytku. Niezmiernie trudno jest bowiem usunąć z umysłów młodzieży obraz fałszywy czy też tylko nieściśły. Jako przykład niech posłuży „Lotna” (1959) Andrzeja Wajdy. Wychodząc z kina po projekcji obrazu, widz obeznany z przebiegiem kampanii wrześniowej 1939 r. zastanawia się czego był świadkiem: peanu na cześć polskiej kawalerii, czy też raczej drwiny z idealizowanej tradycji ułańskiej. Wielu odbiorcom „Lotnej” u schyłku lat 50. ubiegłego wieku przyczyny odejścia od utartej tradycji pokazywania polskiego żołnierza wydawały się niezrozumiałe, zaprzeczały ich wyobrażeniu, ale też osobistej pamięci przeżytych wydarzeń historycznych. W ocenie Konrada Eberhardta „Lotna” była rozrachunkiem z legendą wrześniową, osobliwym zresztą rozrachunkiem, bo dokonany „od wewnątrz”. Wajda jako materiałem posłużył się głęboko osadzonymi w wyobraźni starszego pokolenia rekwizytami, obrazami, sytuacjami: kolorowa jesień, białe dworki, ciche wioski, ułani „malowane dzieci”, piękny koń, o którego toczą spory oficerowie w obliczu nacierających czołgów. Każdy niemal szczegół tego filmu może się wylegitymować rodowodem literackim, malarskim, długą tradycją kultu narodowego, a jednak rezultat przedsięwzięcia Wajdy nie może nas zmylić – ta ewokacja września jest obrazem krytycznym, niekiedy ironicznym, ta legenda przypomnienia staje się legendą przezwyciężoną<sup>3</sup>.

Pisząc o filmie historycznym, warto zdefiniować pojęcie, którym się posługujemy. Zdaniem Janusza Tazbira, wyrażonym niegdyś w redakcji miesięcznika „Kino”, na film historyczny składają się wydarzenia przełomowe, występowanie obok bohaterów fikcyjnych postaci znanych, pogląd na historię narodu w tym okresie, określona historiozofia, wreszcie to, co daje możliwość konfrontacji wizji zawartej w filmie z wizją, którą odbiorca wy-

---

<sup>2</sup> A. Jackiewicz, *Moja filmoteka. Film w kulturze*, Warszawa 1989, s. 68–69.

<sup>3</sup> K. Eberhardt, *O polskich filmach*, Warszawa 1982, s. 94–95.

niósł ze szkoły, powieści historycznej, z innych środków przekazu. Z badań Janusza Rulki<sup>4</sup> wynika, że recepcja historycznych filmów fabularnych wpływa korzystnie na znajomość faktów historycznych zarówno u uczniów szkoły podstawowej, jak i średniej. Młodzież częściej korzysta w zakresie informacji historycznej z filmu, jeśli dany okres dziejów był wcześniej omawiany w szkole, lub jeśli projekcja była ukierunkowana przez nauczyciela. Fabularne filmy historyczne powodują również powstawanie u młodzieży błędnych informacji. Dotyczy to szczególnie lokalizacji czasowej i przestrzennej wydarzeń historycznych. Najmocniej jednak filmy oddziałują na tworzenie wyobrażeń dotyczących realiów i wydarzeń historycznych. Wyobrażenia te mają charakter odtwórczy, a ich jakość i rodzaj zależą od walorów danego filmu. Według Rafała Marszałka<sup>5</sup>, od filmu historycznego zwykło się żądać prawdy. Film odtwarzający przeszłość wchodzi w sferę nieopisanych, lecz dość zgodnie ujawnianych oczekiwań. Masowa widownia poszukuje potwierdzenia wyobrażeń historycznych lub odkrycia nowej perspektywy widzenia dziejów. Profesjonalny historyk obdarzony przez społeczeństwo autorytetem ocenia film pod kątem zawartej w nim prawdy dziejowej. Zadośćuczynienie lub uchybienie tej prawdzie ma zasadniczo przesądzać o społecznej wartości filmu historycznego.

W ten sposób filmowa relacja o przeszłości sytuuje się wobec różnych punktów odniesienia. Stosownie do wybranego przedmiotu jest traktowana jako instrument poznania historycznego. Powiadamia o przeszłych wydarzeniach, a zajmując publiczność ich przebiegiem – wyjaśnia sens. Z drugiej strony jednak owa fabularna relacja filmowa nie przynosi autonomicznej ani pewnej wiedzy o przeszłości. Film historyczny nie jest autonomiczny, wykorzystuje bowiem cudze źródła, zapożycza wizerunki namalowane przez innych, przejmując i naśladując już wcześniej sformułowane oceny. Nie jest pewny jako kanon historycznej wiedzy, ponieważ opiera się na beletryście. Wszystko to sprawia, że odbiorowi filmu historycznego towarzyszą zazwyczaj pewne zabiegi kontrolne. Konfrontacja ekranowej i pozaekranowej historii dotyczy wiarygodności zobrazowanych w filmie wydarzeń. Beletryści filmowi podjęli się roli historyków i za ten stan rzeczy

---

<sup>4</sup> J. Rulka, *Wpływ filmu na rozwój myślenia historycznego uczniów*, Bydgoszcz 1969.

<sup>5</sup> R. Marszałek, *Filmowa pop-historia*, Kraków 1984.

biorą pełną odpowiedzialność. Ani w teorii, ani w praktycznym doświadczeniu sprostanie tym wymogom nie jest łatwe.

### **Bolesny rozrachunek z przeszłością**

Wzbogaceni o rozważania teoretyczne przystąpmy do próby opisanego filmu Juliusza Machulskiego zatytułowanego „Szwadron” (1993), który sprowokował mnie do przedstawienia krytycznych refleksji na temat roli, jaką może odgrywać film historyczny. Reżyser ten znany był dotychczas widzowi z produkcji filmów rozrywkowych, cieszących się dużą popularnością. Jako twórca sięgał już do wydarzeń przeszłych, gdyż jego filmy „Yabank” (1981, 1985) rozgrywały się w realiach Rzeczypospolitej dwudziestolecia międzywojennego. Po raz pierwszy jednak w dorobku twórcy filmów rozrywkowych pojawił się film historyczny, pretendujący do rangi wydarzenia artystycznego, prowokujący do rozmyślań na temat naszej historii, roli jednostki w procesie dziejów, zagadnienia zdrady narodowej, postaw bohaterstwa i patriotyzmu.

Film poświęcony jest drobnemu epizodowi z historii powstania styczniowego 1863 r. Jego narracja jest oryginalna – obraz jest bowiem opowieścią Rosjanina, a zatem obcokrajowca i najeźdźcy. Dla rosyjskiego arystokraty – porucznika kawalerii powstanie początkowo jest jeszcze jednym buntem Polaków wobec cara, formalnego władcy Priwisłańskiego Kraju. W miarę rozgrywania się ekranowych wydarzeń, główny bohater przechodzi przemianę duchową i zaczyna powoli rozumieć postawę swoich przeciwników – Polaków. Niechętnie bierze udział w tej dziwnej wojnie, w której nie widać przeciwnika, a jedynym jeńcem złapanym przez jego oddział jest żydowski chłopiec skazany na karę śmierci przez powieszenie za to, iż ośmielił się przekazać wiadomość grupie polskich powstańców, wegetujących w zimnie i bez żywności na bagnach.

Temat powstania styczniowego nie był dotychczas specjalnie eksponowany w polskim kinie. W porównaniu do filmów historycznych prezentujących przeróżne epizody II wojny światowej, dorobek ten jest raczej mizerny. Powstanie 1863 r. należy przy tym do tych zdarzeń historycznych, które kształtowały świadomość narodową. Sfera symboliczna tego wydarzenia od samego początku dominowała nad warstwą faktograficzną. Mechanizmy

mitotwórcze, przekształcające tragiczną rzeczywistość w opowieści o powstaniu, ożywiały zbiorową pamięć przykładami bohaterstwa i ofiary, lecz zacierają jednocześnie społeczne i polityczne realia powstania oraz podporządkowywały fakty schematom fabularnym i szablonom wizualnym. Jedną z najbardziej sugestywnych opowieści o powstaniu styczniowym stworzył Artur Grottger w malarskich cyklach „Polonia” (1863) i „Lituania” (1864–1866) (w 1928 r. Józef Lejtes przeniósł je na ekran). Fakty i realia zastąpił symboliczny i patetyczny skrót plastyczny. Ta wizja, którą zrodziła wyobraźnia artysty ukształtowana przez dzieła romantycznych poetów narodowych, modelowała przez długi czas wyobraźnię masową. Obrazy Grottgera stały się integralnym elementem wychowania narodowego, a nawet kształcenia historycznego, mitologizując jednakże prawdziwą historię.

Z powojennej twórczości na uwagę zasługuje „Wiarna rzeka” (1983) zrealizowana przez Tadeusza Chmielewskiego – film, który na ekrany kin przebiegał się z pewnymi trudnościami<sup>6</sup>. Inaczej rzecz się miała w dwudziestoleciu międzywojennym. Wydana w 1912 r. „Wiarna rzeka” została życzliwie przyjęta przez ówczesną krytykę. Uważano ją za jedną z najlepiej skonstruowanych powieści Żeromskiego, za niemal gotowy scenariusz filmowy. Zawierała wszystkie składniki tak przez ówczesne kino eksponowane: wielka miłość rozkwitająca w dramatycznych okolicznościach, tło historyczne opromienione legendą, heroiczne gesty, szlachecki dwór i Rosjanie – zacięci wrogowie polskości. W opinii Aliny Madej tendencja do ideologicznej instrumentalizacji tematu powstania styczniowego rozciągała się na całe dwudziestolecie międzywojenne, zauważalna była zwłaszcza z okazji obchodów kolejnych rocznic tego zrywu niepodległościowego, gdy pisali o nim politycy i ideolodzy, historycy i artyści. Autorzy tych opracowań wskrzeszali romantyczną retorykę i związany z nią sposób myślenia o sprawach narodowych. W podobnym stylu utrzymane zostały również filmy „Rok 1863” – ekranizacja „Wiernej rzeki” według książki Stefana Żeromskiego, wyreżyserowana w 1922 r. przez Edwarda Puchalskiego, oraz „Wiarna rzeka” zrealizowana w 1936 r. przez Leonarda Buczkowskiego, gdzie estetyka filmowego melodramatu zajęła miejsce okrutnego częstokroć realizmu oryginału, eliminując zeń gorzkie prawdy historyczne. Dla-

---

<sup>6</sup> M. Sokołowski, *Opowieść znad wielkiej rzeki*, [w:] *Plecami do kina*, red. idem, Olsztyn 1993, s. 66–67.

tego też ówczesne adaptacje „Wiernej rzeki” zmieniały kanoniczne znaczenia utworu Żeromskiego<sup>7</sup>.

Ważne miejsce w kanonie filmów historycznych, które wprowadzić należałoby do programu szkolnej edukacji, powinien zająć „Szwadron” Machulskiego. Jest to film trudny w odbiorze, epatujący widza okrucieństwem i brutalnością wojny, która nie miała swojego zdecydowanego oblicza, składała się z kilkuset potyczek partyzanckich, nagłych napaści, pościgów, wzajemnego tropienia oddziałów po lasach, moczarach, wiejskich drogach... Jeżeli spojrzeć na fabułę „Szwadronu”, to przyznać trzeba, że opowiada on o małym epizodzie militarnym, który nie odegrał większego znaczenia w powstaniu. Jednakże optyka, którą może zastosować na przykład publicysta wojskowy lub historyk wojskowości, nie powinna być tutaj rozpatrywana. Film Machulskiego – to wielka metafora o naszych czynach niepodległościowych, częstokroć źle przygotowanych organizacyjnie (jak powstanie styczniowe), bez zaplecza politycznego, społecznego i gospodarczego. I taki też jest okres powstania 1863 r. w „Szwadronie” – współcześni realizatorzy widzą je jako bunt szlacheckich idealistów przeciw brutalnym najeźdźcom. Ale jak zinterpretować fakt, iż dowódcą rosyjskiego oddziału, likwidującego powstańcze partie, jest Polak (świetna rola Janusza Gajosa), który w jednej ze scen przyznaje, że musi być okrutny i bezwzględny, gdyż na niego, jako nie-Rosjanina, zwrócona jest szczególna uwaga dowództwa? Czy stosować tutaj prosty mechanizm oceny – oskarżenie o kolaborację, sprzedajność? Pewnym paradoksem jest również i to, iż postacią szlachecką, mającą stosowny dystans do rozgrywających się wydarzeń, jest rosyjski porucznik, arystokrata, próbujący przeniknąć dusze tych, z którymi przyszło mu walczyć.

Głównym bohaterem „Szwadronu” jest pochodzący ze szlacheckiej rodziny młody baron Fiodor Jeremin (Radosław Pazura), który wstępuje na ochotnika do szwadronu dragonów, gdyż chce zaimponować dziewczynie, w której zakochał się bez wzajemności. Gdy w Polsce wybucha powstanie, Jeremin zgłasza się do oddziału wysłanego do jego stłumienia, sądzi bowiem, że Polacy pokonani zostaną z łatwością, a on bez większego wysiłku zdobędzie stopień oficerski, order, wojenne łupy i sławę bohatera. Dowód-

---

<sup>7</sup> A. Madej, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1994, s. 146–147.



cą szwadronu jest Dobrowolski (Janusz Gajos), Polak w służbie rosyjskiej, który wyróżnia się wyjątkowym okrucieństwem wobec miejscowej ludności, jest przy tym cyniczny i bezwzględny, co przeraża młodzieńca z dobrogo domu, przywykłego do stosowania zasad honorowych również w walce. Jeremin sprawdza się w boju jako żołnierz i dowódca, coraz mniej jednak wierzy w słusność sprawy, w której uczestniczy, zauważając, że ta „mała wojna polska” wygląda zupełnie inaczej, niż to sobie wcześniej wyobrażał.

Juliusz Machulski w wywiadzie przeprowadzonym w 1992 r. przed premierą filmu stwierdził, że książkę Stanisława Rembeka, na podstawie której napisał scenariusz, po raz pierwszy przeczytał, gdy był na trzecim roku studiów w łódzkiej szkole filmowej. Powieść Rembeka *Ballada o wsgardliwym wisielcu oraz dwie gawędy styczniowe* bardzo go wówczas poruszyła.

Po raz pierwszy projekt ekranizacji „Gawęd styczniowych” złożył w telewizji latem 1981 r., dostał na niego akceptację, ale w Polsce wprowadzono stan wojenny. Reżyser nie myślał, że będzie miał kiedykolwiek szansę powrócić do tematu, ale, jak podkreślał w rozmowie, dobrze się stało, że film mógł zrealizować po upływie dziesięciu lat, gdyż wcześniej – zawodowo – nie był gotowy do realizacji tak trudnego zadania.

Na pytanie dziennikarza, czy nie obawia się, że nastąpił spadek zainteresowania literaturą i filmem o tematyce historycznej, a zwłaszcza martyrologicznej, reżyser odpowiedział: „Powstanie styczniowe jest dla nas na tyle odległe, że nie wyzwala bezpośrednich emocji, ale tamte realia pozwoliły mi zbudować film w pewnym sensie ekumeniczny [...], bo próbuję dowieść, że wszystko co nas dzieli, Polaków, Rosjan, Żydów sprowadza się do różnic kulturowych, etnicznych. Religie, przekonania, języki – to nas rozróżnia, ale to nie powinno być powodem, aby się zabijać. Czas na pojednanie! Film będzie miał jeszcze jedno przesłanie, które powtarzam za Rembekiem, że nie ma małych wojen. Każda wojna jest straszna, nieludzka, okrutna, a zwłaszcza ta, którą imperium wyznacza innemu narodowi, gdy ten chce być niezależny.

Bardzo starałem się o historyczną wierność obrazu. Gdyby była możliwość ustawienia kamery w tamtych czasach, to chyba wyglądałoby to tak, jak w naszym filmie. [...] Poza tym w czasach, gdy spadają z nas różne maski, warto sięgać i do historii odmistyfikowanej. Powstanie styczniowe trwało rok, skupiło 30 tys. powstańców przeciw trzystutysięcznej armii



carskiej. Było bestialsko tłumione, np. z rozkazu namiestnika Berga «szatkowano» zabitych powstańców, żeby twarze były nierozpoznawalne. Ale jak wynika ze świadectw literatury i dokumentów, i to powstanie miało by szansę, gdyby większość Polaków chwyciła za kosy i karabiny. Zasadniczym dla przebiegu powstania 1863 r. był fakt, że cała polska kadra oficerska wywodziła się wówczas z armii carskiej, część oficerów, jak Traugutt, Hauke-Bossak, stanęła po stronie powstania, bardzo wielu jednak uważało, że przysięgali na wierność carowi jako królowi Królestwa Kongresowego, a powstańcy to niesforni buntownicy, którzy czyniąc «bałagan» pogarszają sprawę Polskie<sup>8</sup>.

„Szwadron” stanowił zaskoczenie dla wszystkich. Dla krytyków, gdyż Machulski po raz pierwszy zrealizował dramat historyczny, oraz dla widzów – przyzwyczajonych dotychczas do komedii, kręconych częstokroć z użyciem różnorodnych tricków i efektów specjalnych. Tym razem tego wszystkiego zabrakło. Film, pokazany po raz pierwszy na XVI Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni w 1992 r., nie spotkał się z przychylną reakcją publiczności. Dlatego też reżyser film przemontował, wycinając kilka kontrowersyjnych scen, które wywoływały rozbawienie widzów, i wprowadził odmieniony już utwór na ekrany kinowe.

Premiera odbyła się 22 stycznia 1993 r., w 130 rocznicę wybuchu powstania styczniowego i mimo wielu kontrowersyjnych ocen, „Szwadron” można uznać za wierną adaptację opowiadań Rembeka, której znakomite zdjęcia Witolda Adamka i muzyka Krzesimira Dębskiego dodają niepowtarzalnego uroku.

Film zapowiadany był jako polski odpowiednik „Plutonu” (1986) Olivera Stone, niestety nie do końca spełnił pokładane w nim nadzieje, również jako polski kandydat do Oscara w kategorii najlepszego filmu zagranicznego w 1994 r. Ostatecznie przepadł w Hollywood, ale i tak w ocenie jego twórcy jest to jego najlepszy, a zarazem najtrudniejszy w odbiorze film.

Krytyka zarzucała Juliuszowi Machulskiemu, że w jego obrazie powstania styczniowego zabrakło scen bitewnych, chociaż film został zrealizowany z wielkim rozmachem w panoramicznym systemie „Cine-mascope”. Jednakże twórca bronił się, iż nie zamierzał kręcić kolejnej awantury histo-

---

<sup>8</sup> M. Brzostowiecka, *Przed premierą „Szwadronu”*, wywiad z Juliuszem Machulskim, reżyserem, „Tygodnik Solidarność” 1992, nr 46.

ryczno-kostiumowej, lecz naznaczony autentyzmem reportaż z pola walki, z góry jednak skazanej na klęskę.

W rezultacie „Szwadron” nie tyle stał się polskim „Plutonem”, co „Plutonem” po polsku: filmem, który nie uniknął błędów większości współczesnych polskich filmów<sup>9</sup>.

Dostrzeżono zarazem oryginalność filmu, między innymi to, iż zryw niepodległościowy Polaków, na ekranie został pokazany nie oczami Artura Grottgera, z jego narodowo-martyrologiczną symboliką – lecz poprzez przygody i doświadczenia wroga, młodego Rosjanina, dzięki czemu obraz powstania wypada bardzo sugestywnie i przekonująco. Jeremin bowiem przechodzi w Polsce swoistą edukację, która zadecyduje o jego dalszym życiu. Pojmuje, że znalazł się po niewłaściwej stronie barykady, ale jest już za późno: musi zabijać, aby nie zostać zabitym.

Całość ekranowej opowieści ujęto w klamrę, którą tworzą myśli bohatera kierowane w pierwszej osobie wprost do widza<sup>10</sup>. I dlatego w finale padają znamienne słowa: „Wyjeżdżam jako zwycięzca, ale dobrze wiem, iż zostałem pokonany”.

Jeremin jest człowiekiem z „zewnątrz”, jako Rosjanin stojącym jednak po stronie najeźdźcy, mimo to rzeczowo, bez uprzedzeń, historycznego kontekstu i naukowych analiz dostrzegął podstawową prawdę o powstaniu: jakie było z wojskowego punktu widzenia, dlaczego nie mogło się udać z przyczyn militarnych i politycznych. Film pokazuje też prawdę najbardziej bolesną, będącą krwawiącą raną nawet po upływie wielu lat, jakie minęły od owych tragicznych wydarzeń – iż byli Polacy, którzy nie poszli do powstania, a wprost przeciwnie, walczyli z powstańcami, jak pokazany w filmie rotmistrz Dobrowolski, bezwzględny i okrutny wobec „buntowuszczyków”. Co prawda patrzymy na powstanie głównie oczyma jego pacyfikatorów, ale obserwujemy jakże odmienne typy osobowości. Młody kornet Fiodor Jeremin przypomina postać z opowiadań Czechowa, jest szlachetny i wrażliwy, poszedł walczyć jako ochotnik, ale wróci do Rosji z przekonaniem, że brał udział w „brudnej” wojnie, w której racja znajdowała się po stronie Polaków. Rotmistrz Dobrowolski natomiast, to prymitywny, krwawy żołdak, którego świat porządkują i organizują wojskowe

<sup>9</sup> M. Łuków, *Szwadron*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1993, nr 4, s. 8–9.

<sup>10</sup> K. Młynarz, *Zwycięzca pokonany*, „Głos Wielkopolski” 1993, nr 282.

rozkazy. Pomimo zruszczenia, sam uważa się za Polaka, ale nie rozumie swoich rodaków. Docenia co prawda ich odwagę i męstwo, ale trudno mu zaakceptować porywanie się na niepodległość w momencie, kiedy zwycięstwo nie ma, według niego, żadnych szans. Powstańców uważa za szaleńców pozbawionych rozumu. Jest w „Szwadronie” scena, uważana za jedną z najlepszych, która pośrednio potwierdza przekonanie Dobrowolskiego. Jest to zwycięska potyczka, stoczona przez powstańców uzbrojonych jedynie w kosy, drągi i kościelne chorągwie, z przeważającymi siłami wroga. Zwycięstwo zmieniło się w klęskę w chwili, gdy nadciągają z odsieczą rosyjskie armaty. Piękno polskiej duszy zamienia się w krwawe strzępy ludzkiego mięsa.

Według Marka Pieczary, „Szwadron” jest filmem bardzo podobnym do „Pierścionka z orłem w koronie” (1993) Andrzeja Wajdy<sup>11</sup>. Oba powstania – styczeńskie i warszawskie – łączy też bardzo dużo. Powstanie styczeńskie, określane jako najdziwniejszy z polskich zrywów niepodległościowych, rozpoczęło z pełną świadomością przegranej. Nie do końca też wierzone w militarny sukces powstania warszawskiego, dlatego też oba powstania uważa się za bezprzykładną daninę krwi złożoną przez Polaków wobec okrutnej historii. W obu też filmach padają słowa szyderczej krytyki z ust zwycięzców.

Andrzej Kołodyński zauważył natomiast, że trzeba mieć niemało odwagi, żeby zrobić dziś film historyczny, wymagający ogromnych nakładów na kostiumy, dekoracje i sceny batalistyczne. W jego opinii „Szwadron” to film poważny, nawet przygnębiający, w którym wojna pokazana została z zadziwiającą prawdą. Zarazem jest to film nierówny, czasem popada w teatralność, ale wszędzie tam, gdzie z wnętrza wychodzi na otwartą przestrzeń, staje się wielkim, pełnym życia widowiskiem<sup>12</sup>.

W ocenie filmu nie zabrakło również głosów jednoznacznie krytycznych, jak ten Rafała Jabłońskiego: „Prawdę mówiąc nie wiem, po co zrealizowano ten film. Jeśli miała to być przewrotna opowieść o powstaniu styczeńskim, to wyszła ona nie nadzwyczajnie, choć polska patriotka okazuje się być Niemką, rosyjski oficer kanalia – Polakiem, a inny Rosjanin – w tym przypadku narrator – sympatykiem powstania. Jeśli zaś miał to być

---

<sup>11</sup> M. Pieczara, *poszli nasi w bój bez broni*, „spotkania” 1993, nr 13.

<sup>12</sup> A. Kołodyński, *szwadron*, „super express” 1993, nr 225.

obraz batalistyczny, to powiało nudziarstwo, filmowane z tak bliska, że tracające walory plenerowych scen. Jeżeli zaś, na koniec, zamierzono stworzyć dramat o traceniu złudzeń przez młodego oficera, to wypadł on nieco fałszywie i nudnie<sup>13</sup>.

Trudno zgodzić się z tak jednoznacznie negatywną opinią i wydaje się, iż wraz z upływem czasu, jaki mija od dnia premiery, oceny filmu będą zdecydowanie zmieniały się na jego korzyść, gdyż możliwości odczytania bogatego w znaczenia filmu Juliusza Machulskiego jest wiele, reżyser pozostawia duży margines swobody, na którym można napisać własną ocenę. Trudną tak, jak trudne są lekcje historii poświęcone zagadnieniom powstania styczniowego, jego genezie, przebiegowi i krwawemu końcowi, który był zarazem końcem romantycznej wizji Polski.

Na zakończenie, za Rafałem Marszałkiem<sup>14</sup> stwierdzić należy, iż filmowa wiedza o danym społecznym przedmiocie ma inne współczynniki niż naukowe (w sensie: obiektywne, wszechstronne) poznanie. Film – nie można o tym zapominać – jest sztuką i treści poznawcze przechodzą w nim przez filtr fikcji artystycznej. Mitologia filmowa jest obszarem powszechnie dostępnym i funkcjonującym na powierzchni życia zbiorowego, jest wypadkową zmiennych i elastycznych elementów, takich jak stereotypy, jest również wrażliwa na ciśnienie przemian historycznych i politycznych.

Dlatego też, w zależności od tego, jaka będzie sytuacja polityczna w Polsce, tak też kształtować się może społeczny odbiór filmu „Szwadron”.

---

<sup>13</sup> R. Jabłoński, *szwadron*, „słowo – dziennik katolicki” 1993, nr 211.

<sup>14</sup> R. Marszałek, op.cit., s. 429–432.