

Mit polityczny, czyli porządek polskiego dyskursu

Martyna Dziadek

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0003-4943-4590

Abstract

The Political Myth or the Order of Polish Discourse

Historical politics play a crucial role in the creation of Polish national identity and often result in extreme and dangerous nationalism. It was Edward W. Said who had pointed out in his work entitled *Culture and Imperialism* that the interpenetration of politics and culture seems to be alarming. The main focus of this paper will be the contemporary text of culture in the lens of Polish (ergo: national-liberating) political discourse; thus Maria Janion's statement about the life span of the messianic topic in Poland will be maintained. It is not hard to notice that the Polish culture is overflowing with images of sacrificing lives in the name of the fatherland which reinforces the normative paradigm of masculinity based on honor and rigidity. The mainstream production directed by Jerzy Zalewski which tells the story of Mieczysław „Rój” Dziemiszewicz (regarded as one of the cursed soldiers) seems to be a symptomatic example of a cultural text permeated with a solid worldview full of Polish martyrology axioms rooted in the era of Romanticism. The author of this text will employ

Martyna Dziadek, mgr; absolwentka komparatystyki literackiej oraz kulturoznawstwa, doktorantka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego; zainteresowana teoriami posthumanistycznymi, feministycznymi, związkami romantyzmu z nowoczesnością, a także badawczym tropieniem przejawów polityki nacjonalistycznej we współczesnym, zglobalizowanym świecie.

martyna33-11@o2.pl

Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & Media



a Montaignian approach to understand why historical figures are needed by Polish politicians to create a national identity and often gain a mythical status of supremacy. In this case, „guerrilla semiotics” introduced by Umberto Eco will be needed to decode the axioms and paradigms hidden under this visual text of culture. It seems to be dubious that the extension of anti-communist war discourse from 1944 to the Polish political arena serves the formation of an inclusive community.

Keywords: political myth, nationalism, the order of Polish discourse, martyrology, cursed soldiers

Nieszczęśliwy to kraj, który potrzebuje bohaterów.

Bertold Brecht

Istnieje w kulturze polskiej kilka newralgicznych punktów, których poruszenie posłużyć może jako swoisty sejsmograf: rejestrowanie owych drgań oraz tworzenie amplitud samo w sobie zdaje się zajmujące, jednakże – biorąc pod uwagę przestrzeń kultury, w której zachodzi ów proces wstrząsu – nasza uwaga powinna zogniskować się na jego źródle.

Przywołując koncepcje Karla Poppera dotyczące społeczeństwa, które sklasyfikował jako zamknięte oraz otwarte, Joanna Hańderek (2017) podejmuje się ekwiwalentnego rozpoznania, rozszerzając ową klasyfikację do przestrzeni kultury *per se*. Pisząc o kulturach zamkniętych, których znormatywizowane zachowania oraz wzorce uznawane są za *constans*, niezmienny *status quo*, zaznacza, w jaki sposób próba zachwiania owego systemu poprzez jednostkę ewokuje różnego rodzaju systemy wykluczenia.

Pojmowanie własnego społeczeństwa oraz kultury jako stałego, zamkniętego konglomeratu zawsze zdaje się niebezpieczne oraz może prowadzić do wszelkiego rodzaju dychotomicznych (my/oni) ostracyzmów. Owo rozpoznanie zostało już podkreślone w badaniach nad postkolonializmem przez Edwarda W. Saida (2009), który we wstępie do *Kultury i imperializmu* pisał o kulturze narodowej jako elemencie zawierającym w sobie pierwiastek ksenofobiczny, zamknięty, podtrzymywany przez system edukacyjny, który wdraża naukę kultury narodowej pojmowanej jako hermetyczny segment – nie zaś w jej relacyjnych związkach z innymi narodami¹. Nacjonalizm zakłada bowiem istnienie wspólnoty wyobrażonej, opartej przede wszystkim na

¹ Na znaczenie systemu edukacyjnego w konstituowaniu narodowej tożsamości zwraca także uwagę Thomas Hylland Eriksen (2013: 156).

abstrakcyjnych pojęciach, służących głównie aparatowi państwa oraz jemu podległym, zamiast budowaniu inkluzyjnej solidarności pomiędzy ludźmi należącymi do odmiennych kultur, zamieszkujących to samo terytorium. Jaskrawym tego przykładem na tle politycznym może być chociażby tygiel kulturowy Wielkiej Brytanii oraz towarzyszące polityce tegoż państwa dyskursy antyimigranckie spod znaku „Anglii dla białych Anglików”. W Polsce narracja tożsamościowa zdaje się bardziej skomplikowana o tyle, o ile aspekt wielokulturowości nie dotyka jej współcześnie bezpośrednio, dlatego władza zobligowana jest do budowy tożsamościowych opowieści opartych nie na kolorze skóry, lecz na wyobrażonych wzorcach narodowych bohaterów². Jedną z najbardziej symptomatycznych legend służących budowie spójnego narracyjnie państwa było dotychczas powstanie warszawskie, lecz, jak zaznacza Marcin Zaremba (2016), w wyniku krytycznych badań nad jego historycznym przebiegiem, funkcjonująca w obiegu politycznym opowieść o nim zdążyła się zdezaktualizować. Brały w nim przecież udział brygady socjalistów oraz członkowie loży masońskiej, co najwyraźniej wywoływało zgrzyt w harmonijnej, prawicowej narracji o zjednoczeniu. Zamiast niego Prawo i Sprawiedliwość oferuje mniej inkluzywny mit o Żołnierzach Wyklętych, w obrębie którego nie ma już miejsca dla działaczy socjalistycznych czy przedstawicieli masonerii, lecz obejmuje on wyłącznie młodych-gniewnych żołnierzy, radykalnie sprzeciwiających się władzom komunistycznym. Autor *Wielkiej trwogi* zaznacza również, że garstka osób walczących w podziemiach zdaje się bardziej nośna zarówno dla wyobraźni młodych (leśna partyzantka z karabinami), jak i łatwiejszym łupem dla historycznych manipulacji okraszonych otoczką heroizmu.

W niniejszym artykule autorka chciałaby skupić się na fenomenie owego mitu politycznego, stanowiącego jeden z elementów konstytutywnych w procesie budowania poczucia narodowej tożsamości. Zdaje się, że polska prawica wzorcowo przepracowała sobie lekcję proveniencji postmodernistycznej (White 2009), podług której ujęcia historii nigdy nie mogą być obiektywnymi faktami, ale wyłącznie punktami widzenia, narracjami, które nie tylko sami tworzymy, ale także podtrzymujemy (choćby przez kulturę *eventu*), aby utrzymać ich żywotność. Mit Żołnierzy Wyklętych musi być bowiem kultywowany zarówno poprzez rocznice, jak i biegi, muzea, nadruki na koszulki, innymi słowy: towarzyszą mu wszechobecne symbole. Prawa strona polskiej areny politycznej pragnie zawłaszczyć sobie historię z całym jej kalejdoskopem perspektyw, znaczeń, niezbitych dowodów testy-

² O paradoksach ksenofobii jako projekcji pisała wnikliwie Monika Bobako (2018) w studium dotyczącym islamofobii, gdzie realne (niewielka ilość muzułmanów w Polsce) zderza się z wyobraźniowym (islam jako zagrożenie).

monialnych oraz archiwalnych na rzecz budowania syntetycznej (i jedynej – w mniemaniu niektórych polityków) narracji o Polsce i zamieszkujących ją Polakach, budując przy tym swoisty rodzaj mitologii, opartej na „wspólnocie wyobrażonej” (Anderson 1997). Fenomen *Żołnierzy Wyklętych* odgrywa w owej narracji niebagatelną rolę „mitu bohaterskiego” – aby użyć klasyfikacji dokonanej przez Dariusza Wadowskiego (2009: 430) – którego „sekwencje zdarzeń nie muszą być zgodne z rzeczywistością – są one tylko odwzorowaniem, mapą historii, dla której legendą są odpowiednie wartości” (Wasilewski 2012: 118). Przyjrzyjmy się zatem jednej z filmowych opowieści prawicowego mitu politycznego *Żołnierzy Wyklętych – Historii Roja* w reżyserii Jerzego Zalewskiego – metodą „partyzantki semiologicznej” spod znaku Umberto Eco (2007), polegającej na „odczytywaniu przekazu niezgodnie z instrukcją obsługi” (Napiórkowski 2019: 154). Jak zaznacza Marcin Napiórkowski (2019), który korzysta z metodologii strukturalistycznej, oprócz treści komunikatu, mamy w narracjach turbopatriotycznych także niewidzialny kod, ukryty za fabularnym przekazem. Bunt i sprzeciw z kolei zdają się możliwe dopiero przy rozpracowaniu owego kodu oraz wiwisekcji płynących za nim znaczeń.

Niniejszy artykuł skupiać się zatem będzie na społeczno-politycznym wymiarze danego bohaterskiego dyskursu, będąc jednocześnie niemalże Montaigne’owską próbą zrozumienia, w jaki sposób zostaje on wykorzystywany do politycznej manipulacji oraz tworzenia znormatywizowanego modelu „męskości” opierającej się na sile, niewzruszoności, konieczności walki w imię abstrakcyjnej wspólnoty wyobrażonej. Bowiem „do siły wolno uciekać się tylko władzy politycznej i tym, których ona do tego upoważni” (Gellner 1991: 11). Autorka, świadoma kontrowersji, jakie niesie za sobą każdorazowa próba wnikliwszego spojrzenia na figurę żołnierza wyklętego, zobligowana jest do następującej deklaracji: celem nie jest tutaj kwestionowanie roli walk wyzwoleniczych³ – autorka nie jest wszak historyczką – ani spekulatywne zastanawianie się nad sprawczością w ujęciu syntetycznym. Istotna w owych rozważaniach jest przede wszystkim rewizja mitu, który ze wzmoczoną siłą oddziałuje na współczesną debatę polityczną; tego, w jaki sposób wykorzystuje się daną figurę do tworzenia spójnego narodowo obrazu „prawdziwego Polaka”, jak ustanawiany jest system nobilitacji tego, co „prawe” oraz wynikający z niego zbiór wykluczeń poza danym dyskursem. Symptomatyczne i niewątpliwie warte uwagi winno być bliższe spojrzenie na to, w jaki sposób historyczne, zamieszkujące w przeszłości figury służą współcześnie

³ O marginalnym znaczeniu wojen partyzanckich prowadzonych przez ostatnich leśnych w wyniku postanowień jałtańskich traktuje chociażby publikacja IPN-u (Łabuszewski 2017: 440).

utrwalaniu poczucia tożsamości, a także konstruują specyficznym postrzeżeniem normatywności (męskość, walka, poświęcenie życia „w imię”). W badaniach nad nacjonalizmami kultura odgrywa niebagatelną rolę: konstytuuje tożsamość na zasadzie dychotomii „my/oni”, a produkowane głównie przez media masowe wzorce zwykle działają na zasadzie percepcji subliminalnej (tworząc niejako *status quo*), nawet jeśli zawierają w sobie potencjał przemocowy – takie ujęcia z kolei zbliżają wspólnotę do wprowadzonego przez Poppera teoretycznego konstruktów „społeczeństwa zamkniętego” (Popper 2007).

Reprezentacja narodu, czyli porządek polskiego dyskursu: *Historia Roja*

Historia Roja to pierwszy film fabularny *mainstreamowej* produkcji, który – jak podkreślają jego twórcy – został zrealizowany „w hołdzie żołnierzom wyklętym” (Zalewski 2016) oraz objęty honorowym patronatem prezydentów Rzeczypospolitej Lecha Kaczyńskiego i Andrzeja Dudy. Słowo „hołd” zamiast „upamiętnienia” zdaje się w tym wypadku wyrażeniem aż nadto trafnym, wskazującym na, nierzadko bezkrytyczne, uwielbienie, osiągające supremację w niebezpiecznej sakralizacji. Świętość ma bowiem to do siebie, że nie podlega rewizji, a wszelkie próby nie tyle jej zakwestionowania, ile ukazania bardziej „ludzkich” stron jej istnienia, kończą się posądzeniem o herezję. Film Jerzego Zalewskiego z 2016 roku został przez krytykę zgodnym określony jako artystycznie nieudany, jednakże, jak podkreśla sam reżyser, to raczej główne przesłanie filmu, jego ideologiczny wydźwięk zawiera w sobie największą jego wartość:

Daliśmy się zainspirować opowieściom naszych rozmówców, świadków historii, ich relacje były wyrażane z perspektywy upływu wielu lat, a pamięć często eliminowała rzeczy mniej ważne, a wyolbrzymiała istotne. Mogliśmy w ten sposób dotknąć tego co najważniejsze – MITU, spychanego i mordowanego przez 50 lat komunizmu (Zalewski 2019).

Powyższa wypowiedź w doskonały sposób zapowiada, że celem danego tekstu kultury nie będą elementy faktograficzne, dokumentalne, jakich widzieć mógłby się spodziewać po filmie historycznej proweniencji: „rzeczy mniej ważne” zostaną przysłonięte, natomiast „istotne” wydobyte, dotykając tym samym „tego, co najważniejsze”, a więc „mitu”. To wyrażenie stanie się słowem kluczowym. *Historia Roja* posiada kompozycję klamrową – pierwsze ujęcie datowane jest w przestrzeni fikcyjnej filmu na 13 kwietnia 1951 roku, kiedy dwójka bohaterów, Mieczysław Dziemieszkiewicz „Rój” oraz Bronisław Gniazdowski „Mazur”, wskakują na ciągnik rolniczy prowadzony przez

chłopa okolicznej wsi. Następnie akcja ulega historycznej regresji, przenosząc widza do roku 1945, daty zakończenia wojny, a jednocześnie rozpoczęcia samozwańczych wojen partyzanckich, czyli owej historii Roja. Siedzący w barze przy wspólnym stole partyzanci postanawiają wyjść z lasów: „zanim oni przyjdą do nas, my przyjdziemy do nich” (Zalewski 2016: 00:03:36). Jest to jedna z najistotniejszych scen, w której zarysowuje się akcja filmu: Wyszomirski (grany przez Piotra Nowaka) udaje przed sowieckimi żołnierzami członka UB, antycypując w ten sposób przyszlą zdradę: „być w UB nic trudnego” (Zalewski 2016: 00:05:28), konstatuje, wprawiając swoich towarzyszy w konsternację. Następuje tu także inny istotny element fabularny: otóż Rój poprzez swoją powierzchowność zostaje porównany do dziewczyny – jego gniew ewokowany danym „zniewieścieniem” oraz żądanie przeprosin staną się zatem symboliczną przemianą młodzieńca w „prawdziwego mężczyznę” walczącego o swój honor. Dalsza część fabularna filmu to sceny konspiracyjnych walk, w których ostatni leśni kolejno likwidują funkcjonariuszy SB, żołnierzy, a także kobiety należące do bolszewickiego wroga. Jednakże wszystkie te sceny nie są wyłącznie rejestrem scen batalistycznych, upamiętniającym militarne dokonania żołnierzy narodowego podziemia – fabularnej narracji towarzyszy przede wszystkim solidna oprawa światopoglądowa, oparta na dewizie: „Bóg, Honor, Ojczyzna”.

„Bóg, Honor, Ojczyzna” – czy polskie państwo może być świeckie?

Szczególną rolę w filmie Jerzego Zalewskiego pełni niewątpliwie religijność, i to religijność konkretna, którą jest katolicyzm, uchodzący w Polsce za jedyną „wartościową”, bo dominującą, wyznanię⁴. Symbole religii chrześcijańskiej, takie jak krzyż czy figura Matki Boskiej, pojawiają się na ekranie nad wyraz często, a rodzaj tortur (biczowanie), którego dopuszczają się bohaterowie, nietrudno powiązać z romantycznym wymiarem martyrologicznym. Symptomatyczne w tym wypadku zdaje się rozpoznanie dokonane przez Marię Janion (2017) o żywotności topiki mesjanistycznej we współczesnej polskiej myśli politycznej⁵. Utożsamienie cierpienia Chrystusa z cierpieniem konającej Polski i jej żołnierzy w filmie Zalewskiego podane zostaje także *explicito*: w jednej ze scen walki z sowietami padają kolejno polscy żołnierze, a nad ich

⁴ O słowiańskich korzeniach, które zostały wyparte przez chrystianizację na ziemiach polskich pisała Janion (2017).

⁵ Owo rozpoznanie zostało także wybitnie wyartykułowane podczas Kongresu Kultury w 2016 roku, kiedy Kazimiera Szczuka odczytała list Marii Janion, w którym badaczka eksplicytnie uwydatniła „niewydolność i szkodliwość” przedłużania topiki i wzorca martyrologicznego.

krwią rozpościera się figura Ukrzyżowanego. Reżyser podaje widzowi tę scenę w sposób niezwykle sugestywny, nakierowując oko kamery (w ujęciu *slow motion*) na dokładne zbliżenie-detal: krzyż z przybitym doń Chrystusem. Przywołując obraz Jana Matejki *Rok 1863*, w którym pojawia się ta sama scena Obserwatora katowanej Polonii, Maria Janion (2017: 276) odwołuje się do sceny męczeństwa Ojczyzny z wizji księdza Piotra zawartej w III części *Dziadów*: „żołdak Moskal z kopiją przeskoczył / I krew niewinną mego narodu wytoczył” (Mickiewicz 1995: 265). Należałoby tutaj także przywołać obraz Jana Styki pod tytułem *Polonia*, który został wyekspozowany w setną rocznicę odzyskania niepodległości w Muzeum Narodowym we Wrocławiu. Zdaje się, że mesjanizm ma się dobrze także w 2016 roku, będąc wciąż źródłem ikonicznych inspiracji. W chrześcijańską dogmatyczność wpisana jest także idea zmartwychwstania, którą zapowiadali romantycy – w szczególności zaś Adam Mickiewicz w *Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego*. Znamienne, że w ostatniej scenie – scenie klamrowej, której symptomatyczność sygnalizowana została na początku artykułu – pomimo schwywania i rozstrzelania Roja w dalszym toku akcji, scena ostatnia, zamykająca narrację, ukazuje Roja oraz jego towarzysza „Mazura” ponownie na ciągniku rolnym, przejeżdżającym wzdłuż niekończącej się na horyzoncie drogi. Tak zbudowane okalające zamknięcie filmu eksplicytnie wskazuje na chrześcijańską kategorię zmartwychwstania postaci. Inny epizod filmu także w sposób wymowny porusza tematykę zstąpienia go grobu oraz cudownego z niego wyjścia. Kiedy Rój zostaje postrzelony, wpada, aby ukryć się przed wrogiem, do wykopanego przez chłopą grobu, tam zaś zostaje zasypany oraz odkopany dopiero po odejściu żołnierzy sowieckich. Scena ta niewątpliwie pełni rolę jednej z najważniejszych, ze względu swą wymowę w danym tekście kultury. Podtytuł filmu: *W ziemi lepiej słyhać* idealnie koresponduje ze sceną wizyjną, która ma miejsce w czasie równoważnym z fizycznym spoczywaniem w grobie Mieczysława Dziemieszkiewicza. To w nim bowiem w zintensyfikowanej formie marzenia sennego/widzenia ukazują się Rojowi wszelkie wyrzuty sumienia, niejasności, których doświadczał podczas brawurowej, mogłoby się zdawać, walki – pewność zostaje podważona, pojawiają się na niej pęknięcia: „co to za syn, który nie zaopiekował się matką?” (Zalewski 2016: 01:46:57-01:46:59) pyta w owej wizji Dziemieszkiewiczowa, „Pogoda” chciał być lekarzem, „Las” wybrałby żonę i dzieci zamiast walki, młodszy brat Roja odpowiada z wiszącego sznura, „zabrałeś mi godną śmierć” (Zalewski 2016: 01:49:15), na co Mieczysław replikuje: „nie było innego rozwiązania, a jeśli nie było, to po co to wszystko? Tyle cierpienia” (Zalewski 2016: 01:49:25-01:49:35). Wszelkie wątpliwości zostaną jednak rozwiane – w następnej scenie Hrabina, właścicielka fortuny rodowej, która uratuje Dziemieszkiewiczowi życie, opowie mu (niejako cudownie przewidując, co dzieje

się w jego podświadomych myślach), że to wszystko nie jest znaczące wobec Boga, Honoru i Ojczyzny. „Jesteś wyrzutem sumienia [...] Bóg, Honor, Ojczyzna dają siłę, kiedy nie podważamy sensu tych pojęć, jeżeli zaczniesz podważać sens swoich działań, przegrałeś” (Zalewski 2016: 01:51:20-01:51:34). Jest to jeden z najbardziej wymownych momentów danej produkcji filmowej, w której wyżej wymienione wartości sięgają statusu supremacji oraz są ściśle ze sobą powiązane. Innym eksplicytnym dowodem na nierozzerwalność więzi Ojczyzna-Bóg jest scena, w której towarzysz Nasierowski podczas przemówienia o Polsce Ludowej, a także deklaracji o zakładaniu teatrów zamiast kościołów, strzela w figurę Matki Boskiej, zaś lud jednogłośnie okrzykuje go „antychrystem”. „Pan Bóg cię pokara” (Zalewski 2016: 00:30:17), krzyczy zgromadzenie i w istocie, to być może nie sam Bóg, lecz jego wysłannik, „Rój”, dokonuje zadośćuczynienia oraz wymierzenia należytej kary, każąc Nasierowskiemu uklęknąć przed zbezczeszczoną przez pocisk figurą – ikonolatria w kulturze polskiej wciąż zdaje się konstytutywnym elementem narodowej tożsamości. Ojczyzna, Patria (łacińskie: *pater*, czyli ojciec) a także Honor i Bóg (wraz z Kościołem, w którym wyłącznie mężczyźni sprawować mogą najwyższe funkcje) – wszystkie te wartości zdają się jednak zarezerwowane wyłącznie dla męskiej wspólnoty.

Matka Polka – ze stygmatem romantyzmu

W filmie Zalewskiego kobiety dzielą się wyłącznie na aksjologiczne podgrupy dwóch typów: te dobre oraz te złe. Pierwszą grupę reprezentują niewiasty oddane swoim mężom, podtrzymujące patriarchalne struktury wojny, honoru oraz obywatelskiej powinności. Większość z nich nie ma wyraźnego zarysowanego profilu indywidualnego, ich funkcję można byłoby potraktować jako tło dla rozgrywającego się na głównym planie toku (męskiej) akcji. Wyjątkiem byłaby jedynie matka Roja, która w niemalże każdej scenie daje wyraz swej heroicznej zawziętości w obronie syna: „Nigdy go nie znajdziecie” (Zalewski 2016: 02:06:55), mówi do Wyszomirskiego. Potraktowanie figury matki jako obrończyni nacjonalizmu jest niezwykle symptomatyczne: „Matka to figura idealnej kobiecości, fantazmatyczna kobiecość, która zabezpiecza związki męsko-męskie i męską historię” (Ostrowska 2018: 218). Fantazmatyczna figura matki podtrzymuje patriarchalną strukturę, w której wyłącznie mężczyznom dane jest zajmować się państwem, społeczeństwem, „socjologiczną kreatywnością” (Blüher 1999: 254) natomiast rola kobiet sprowadzona zostaje tylko do funkcji rozrodczości oraz wsparcia działań swych towarzyszy. Wyidealizowanej matce-obrończyni przeciwstawiona zostaje figura zdrajczyni Magdy Bukrackiej. Zakochany Mieczysław Dziemieszkiewicz

wicz prosi jej rodziców o rękę, jednakże ze względu na niebezpieczne życie partyzanta i niepewną przyszłość ich córki, prośba ta zostaje odrzucona. W dalszej części narracji Magda przekazuje funkcjonariuszom SB zamiary na lokalizację, w której mają się spotkać wraz z Rojem, zdradzając w ten sposób nie tylko żołnierza, lecz także całą Polskę. Marta pojawia się także we wspomnianym widzeniu Roja w wykopanym grobie: „kobiety znajdują sobie innych mężczyzn” (Zalewski 2016: 01:48:22) – wskazując w ten sposób na jej niewierność. W patriotyczno-patriarchalnej mentalności kobieta winna zatem wyczekiwać na swego mężczyznę bez względu na wszystko, w imię Boga, Honoru, Ojczyzny, a tak elementarne wartości, jak obecność czy czułość kochanka uznawane są za nieistotne. Równie symptomatycznym momentem w filmowej narracji jest wiadomość o ślubie „Pilota” oraz oczekiwanyemu dziecku – „Chcę syna!” krzyczy przyszły ojciec, a przyjaciele mu wtórują: „Chłopaka! Chłopaka!” (Zalewski 2016: 01:23:55). Kiedy okazuje się, że partnerka Pilota urodzi dziewczynkę, ma miejsce nieco konsternująca i wprawiająca w zdumienie odpowiedź: „dziewczynka też człowiek” (Zalewski 2016: 01:41:28).

My/ Oni – Bohater/ Wróg. O budowaniu czarno-białej opozycji

Prezentowane w filmie portrety psychologiczne postaci wykreowane zostały nad wyraz schematycznie, przedstawiając wyłącznie czarno-białe barwy. Dobitym tego przykładem są wyżej już wspomniane kobiety, natomiast „prawdziwi Polacy” (pozostając wciąż przy nomenklaturze Wieliczki-Szarkowej) przedstawiani są jako kierujący się honorem mężczyźni. Zdumiewające, że biorąc pod uwagę kategorię filmu wojennego oraz chaotycznej wojny partyzanckiej (punkty kontaktowe, problemy komunikacyjne, brak dostaw żywnościowo-medycznych od centrum) żołnierze radzą sobie nad wyraz świetnie – znamieną jest scena, w której oddział „Roja” wstępuje do Republiki Kurpiowskiej, którą jeden z leśnych nazywa „prawdziwą Polską”: czyste mundury, nienaganne zachowanie, sielska gra w piłkę nożną. Przedstawieni nad wyraz szlachetnie żołnierze nie kradną ludziom pożywienia, a kiedy wynoszą ze wsi kilogramy cukru, mówią: „wymienimy na pieniądze i jedzenie, żeby ludziom nie zabierać” (Zalewski 2016: 00:43:28) – w rozgardiaszu partyzanckiej walki jest zatem moment na wszystko, włącznie z przemyślanym etycznie postępowaniem w każdej chwili zagrożonego życia. Polscy żołnierze bronią honoru kobiet, które mogą zostać ofiarami przemocy seksualnej, sami jednak nie dokonują tak brutalnych gestów, podczas gdy wojsko rosyjskie oraz współpracujący z nimi komuniści postrzegani są jako pacholki, gwałciciele, pijacy, których brutalność oraz wulgarność podkreślana jest nie-

malże w każdej scenie. Polacy oddają się wyłącznie modlitwom, a z ich ust nie wydobywa się żadne bluźniercze słowo. Bóg, Honor, Ojczyzna – nie ma tu miejsca na wojenny determinizm. Warto postawić w tym miejscu pytanie o to, czy tak idealistyczno-estetyczny obraz jest wiarygodny. Zdaje się, że pogłębiona analiza psychologiczna postaci, wskazująca na często ambiwalentne i skrajne momenty kryzysowe w czasie wojny, mogłaby jednak ująć polskim żołnierzom bohaterstwa.

Apoteoza poza obrazem filmowym

Film Zalewskiego nie jest wszelako jedynym przykładem podobnej czarno-białej laurki, poświęconej hołdowi żołnierzom wyklętym. Praca nad filmem trwała nad wyraz długo: w roku 2009 miał miejsce okres zdjęciowy, ostateczna dystrybucja przypadła na rok 2016, co podkreślano już wcześniej. Niezwykle symptomatyczne, że już w 2013 roku wydana została książka zatytułowana *Żołnierze wyklęci. Niezłomni bohaterowie* autorstwa Joanny Wieliczki-Szarakowej. Choć praca opublikowana została (a proces tworzenia sięga zapewne dalej) trzy lata przed premierą filmu Zalewskiego, na jej kartach, w rozdziale poświęconym Dziemieszkiewiczowi, znajduje się znamieny *passus*: „O walce sierż. Mieczysława Dziemieszkiewicza opowiada film fabularny Jerzego Zalewskiego *Historia Roja, czyli w ziemi lepiej słychać*” (Wieliczka-Szarakowa 2013: 267). Nieznajomość ostatecznej formy filmu nie przeszkodziła autorce na ową, niejako antycypującą, informacyjną wzmiankę, a cała książka Wieliczki-Szarakowej stanowi swoiste kompendium pochwalne na cześć Żołnierzy Wyklętych. Rozdział o „Roju” zaczyna się bowiem następująco: „Kto raz go widział ten z pamięci / już jego rysów nie wymaże / Ten pójdzie pod jego rozkazem dla Polski dać życie swoje” (Wieliczka-Szarakowa 2013: 257). Następnie cytowane są słowa samego Dziemieszkiewicza, niestety bez źródeł bibliograficznych: „Koledzy, nie zrażajmy się tym, że giną co dnia najlepsi synowie Ojczyzny. Nic to. Giną za wiarę i Polskę, a z krwi ich wyrośnie Wielka Chrześcijańska Polska tylko dla prawdziwych Polaków. Pamiętajmy o tym, żeby zniszczyć chwasty spośród naszego społeczeństwa, a wtedy przystąpimy do odbudowy wielkiego domu rodzinnego, którym jest Wielka Polska” (Wieliczka-Szarakowa 2013: 264). W przywołanej publikacji nad wyraz często pojawiają się określenia wskazujące na głęboką religijność nie tylko leśnych, lecz także autorki, która w tok swej narracji wprowadza niejednokrotnie pejoratywnie nacechowane wyrażenie „antychrystów” – używa zatem tej samej nomenklatury, co filmowe dzieło Zalewskiego, eksplicytnie ujawniając własny światopogląd. W cytowanym wyżej fragmencie rzekomych słów Roja

mieści się wiele znamiennych informacji: (1). pomimo amnestii⁶, żołnierze winni walczyć nadal, gdyż giną dla ojczyzny, a więc wartości najwyższej; (2). giną nie tylko za Polskę, ale także wiarę; (3). prawdziwi Polacy są wyłącznie chrześcijanami; (4). budowa wielkiego domu rodzinnego może się odbyć dopiero po eliminacji „chwastów” (Wieliczka-Szarkowa 2013: 264) społeczeństwa. Marzenie o religijnej czystości (wyłącznie chrześcijaństwo), użycie nomenklatury domu, która jest „tęsknotą za całościowością, jednością, integralnością” (Morley i Robins 1995: 89), a także chęć wypiewienia tego, co niechciane, brudne, są najbardziej znamiennymi cechami nacjonalizmu. Konstytuowanie tożsamości na zasadzie dualizmu brud-czystość opisane już zostało przez Mary Douglas (2007), która zaznaczyła, iż w podobnych narracjach wszelka inność postrzegana jest jako zmaza społeczeństwa. W owej prawdziwej Polsce o prowienienności konserwatywnej czystością jest wyłącznie heteronormatywna, patriarchalna rodzina, w której najwyższym spełnieniem jest możliwość oddania życia (wyłącznie przez ojca) za Ojczyznę.

Figura żołnierza wyklętego a wielka polityka

Film Jerzego Zalewskiego, a także książka Wieliczki-Szarakowej to nie tylko upamiętnienie historycznej postaci Mieczysława „Roja” Dziemiszkiwicza – oba teksty kultury niosą ze sobą ogromny potencjał ideologiczny o prawicowej i nacjonalistycznej prowienienności. Państwo polskie legislacyjnie uprawomocniło Narodowy Dzień Pamięci „Żołnierzy Wyklętych” w dniu 3 lutego 2011. Od tamtego czasu figura żołnierza wyklętego nie jest politycznie obojętna. W szczególności pierwszego marca, w dniu, w którym obchodzone jest owo narodowe święto, mają miejsce performatywne manifestacje, konstytuujące polską tożsamość. Niepokojący może być jednak fakt, w jaki sposób hołd składany owym żołnierzom dotyka postawy nacechowanej przemocą symboliczną. Dwudziestego marca 2019 roku miała miejsce konferencja w Sejmie RP *Żołnierze Wyklęci – panorama zjawisk*, podczas której Tadeusz Płużański wygłosił referat o „zdradliwych pseudonaukowcach”⁷, publicystach i dziennikarzach (na uwagę zasługuje także plakat promujący wydarzenie: żołnierze stojący pod krzyżem). Skrytykował on seminarium Augusta Grabskiego dotyczące zbrodni żołnierzy wyklętych na społeczno-

⁶ „Po rozszyfrowaniu oddziału Burzy jesienią 1946 roku Rój wraz z grupą pozostał w lesie. Był przeciwnikiem ujawniania się w ramach amnestii 1947 roku” (Łabuszewski 2017: 443).

⁷ Cały referat został udostępniony przez redakcję Solidarni 2010 tutaj: https://www.youtube.com/watch?time_continue=48&v=IhZIX4Hr9KM&feature=emb_title – wszystkie cytowane przeze mnie w tekście wypowiedzi Tadeusza Płużańskiego mają swoje źródło tamże.

ści żydowskiej, uważając próbę rewizji ich nieskalanego obrazu za największy wyraz hańby⁸. Co jednak znamienne, w dalszej części wywodu – i nie jest to bynajmniej głos odosobniony – podkreśla, iż według niego walka pomiędzy „trzecim pokoleniem AK” a „trzecim pokoleniem UB” (Płużański 2019: 5:16) trwa nadal. Następuje tutaj symptomatyczne przedłużenie wojny prowadzonej od 1944 (Polska Ludowa) pomiędzy komunistami oraz opozycją antykomunistyczną, która określa się mianem „prawdziwej Polski”. Owa narracja szczególnie widoczna jest na współczesnej arenie politycznej, gdzie pravicowi politycy nierzadko mówią o walce, którą winni są stoczyć w imię prawdy z wynaturzonym lewactwem, komunizmem, wrogami ojczyzny⁹, aby utworzyć „prawdziwą chrześcijańską Polskę” (Wieliczka-Szarkowa 2013: 264). Zdaje się, że rozpoznanie dokonane przez Benedicta Andersona o pomniejszającym się znaczeniu religii, które zobligowało wspólnotę do poszukiwania innych konstytutywnych elementów narodowej tożsamości, nie okazuje się zbyt trafne w odniesieniu do polskiej kultury – religia chrześcijańska, a ściślej katolicka, wciąż pełni w niej rolę elementarną. Autorka artykułu łączy wszystkie te fakty z filmowym obrazem w reżyserii Jerzego Zalewskiego, bowiem patroni medialni filmu wyraźnie wskazują na silnie akcentowaną orientację pravicową i nacjonalistyczną: „Polska Zbrojna”, „Do Rzeczy”, „Wprost”, portal Historia.org.pl. O filmie wypowiada się także afirmatywnie minister kultury, Piotr Gliński, w oficjalnym oświadczeniu jako wyraz rozczarowania, iż nie dopuszczono danej produkcji wizualnej do konkursu czterdziestej pierwszej edycji Festiwalu Filmowego w Gdyni:

Film w mojej opinii nie tylko ważny społecznie, ale także artystycznie udany, z pewnością nie odstający od przeciętnego poziomu artystycznego filmów prezentowanych na gdyńskim festiwalu. Odnoszę wrażenie, że decyzja ta nie miała związku z jego artystyczną wartością. Pominięcie *Historii Roja* przez komisję festiwalu w Gdyni nie jest pozytywnym sygnałem dla polskiej kultury. W demokratycznym kraju nie powinno mieć miejsca blokowanie filmów przez komisje festiwalowe. Widzom festiwalu powinno przysługiwać prawo oceny filmu Jerzego Zalewskiego, jego wad i zalet (Gliński 2019).

⁸ Więcej informacji znaleźć można na przykład na stronie: <https://rozmowy.eu/na-uw-odbylo-sie-skandaliczne-seminarium-pt-zbrodnie-zolnierzy-wykletych-na-zydach>. Inną próbą rewizji dokonań żołnierzy wyklętych jest publikacja *Głinciszki i Dubinki. Zbrodnie wojenne na Wileńszczyźnie w połowie 1944 roku i ich konsekwencje we współczesnych relacjach polsko-litewskich* (Rokicki 2015).

⁹ Przedstawiciel Nowej Prawicy, Janusz Korwin-Mikke, w 2015 roku opublikował (prześmiewczy w założeniu) krótki film, w którym ukazuje, w jaki sposób „upolować lewaka”; „masakrowanie lewaka” stanie się powszechnie używaną nomenklaturą wśród jego zwolenników.

Podług Glińskiego negatywna ocena filmu przez krytyków miała charakter światopoglądowy, nastąpiła rzekoma „blokada” owego dzieła, która „nie jest pozytywnym sygnałem dla polskiej kultury”. Zdaje się jednak, że wspomniany przez autorkę niniejszego artykułu powyższy przykład promowania danego obrazu filmowego w publikacji książkowej wydanej trzy lata wcześniej przez Wieliczkę-Szarakową jest jednak dobitnym przykładem, że to kwestie ideologiczne, nie artystyczne, mają znaczenie wśród prawicowych ugrupowań. Warto także nadmienić, że wstęp do publikacji rekomenduje Piotr Szubarczyk, który w 2018 roku obrażał mieszkańców gminy Czarne za to, że sprzeciwili się budowie pomnika poświęconego majorowi Zygmuntowi Szendzielarzowi „Łupaszce”. W istocie fakt, że wyklęty leśny, „Łupaszko”, odpowiada za haniebną akcję wojenną, którą jest zbrodnia dubińska¹⁰, wciąż jest sukcesywnie ukrywany przez prawicowych polityków. Sprzeciw wobec budowy pomnika wypłynął także od Benedykta Lipskiego, miejscowego nauczyciela historii, do którego Szubarczyk zwracał się w wulgarny i skandaliczny sposób, a na swoim profilu internetowym pisał z kolei o sowieckich agentach, którymi mieliby być przeciwnicy budowy pomnika upamiętniającego żołnierza o dość dwuznacznej przeszłości¹¹. Widać wyraźnie, w jaki sposób historyczny dyskurs przechwytywany jest przez prawicowy program polityczny, który nie dopuszcza żadnej skazy na obrazach „wyklętych”. W ten sam sposób poprowadzona została narracja w filmie *Historia Roja*, gdzie walka za ojczyznę osiąga status supremacji, a estetyczne przedstawienie samej wojny partyzanckiej jawi się jako wyraz bezprecedensowego honoru i dżentelmeństwa. Obraz Jerzego Zalewskiego, przepełniony wydzwiękiem martyrologicznym, niewątpliwie staje się zatem wzorcem dla młodych Polaków, w którym wojna – ucieleśniony najwyższy cnoty Boga, Honoru, Ojczyzny – może się zdawać atrakcyjna. Niestety nie są to wyłącznie akademickie dywagacje oraz abstrakcyjne spekulacje wskazujące na niebezpieczeństwa wypływające z owego nacjonalizmu. Na jeden z meczów piłki nożnej kibice Śląska przynieśli bowiem plakat promujący film Zalewskiego z symptomatycznym napisem: „Historia Roja w nas trwa waleczność twoja” (Wpolityce.pl 2019), a na koszulkach kibiców wyszyte zostały kon-

¹⁰ Dowodzona przez Zygmunta Szendzielarza „Łupaszkę” brygada AK dokonywała mordów na ludności cywilnej (w tym w większości – bo w aż 75% – na kobietach oraz dzieciach) w Dubinkach na Wileńszczyźnie w 1944 roku. Jak podaje Paweł Rokicki (2015), zginęło wówczas nie mniej niż sześćdziesięciu sześciu cywilów, a sprawcy pozostali bez żadnych konsekwencji karnych. Co więcej, na arenie politycznej wciąż słyszalne są głosy o konieczności bezkrytycznego upamiętnienia „niezłomnego” Łupaszki i jego heroicznej walki.

¹¹ Tę informację znaleźć można pod linkiem: <https://dziennikbaltycki.pl/piotr-szubarczyk-obrazil-mieszkancow-nie-bedzie-pozwuzbiorowego-mieszkancow-czarnego-ale-za-pokrzywdzonymi-moze-ujac-sie-gmina/ar/13296056>.

trowersyjne naszywki głoszące: „śmierć wrogom ojczyzny”. Prawicowy rząd zaczął proces edukacyjny podług nacjonalistycznych założeń, głównie pod sztandarem IPN, czego dowodem jest publikacja z 2017 roku: „Koszulki z wizerunkiem zamordowanej przez komunistów »Inki« i innych żołnierzy podziemia niepodległościowego są dziś z dumą noszone przez młodych Polaków. Tym samym sprawdziły się słowa jednej z pieśni »...gdy zginie jeden, nastąpi drugi/ kroczymy w bliznach do Wolności bram«” (Łabuszewski 2017: 9). Oprócz spuścizny patetycznego heroizmu romantycznej proweniencji, przedstawiciele IPN doceniają także codzienne gesty „banalnego nacjonalizmu” (Billing 1995). Należałoby więc zadać pytanie o to, czemu służy dane przedłużenie wojennego żargonu w duchu martyrologicznym. A także, czy nie jest ono wyłącznie zdobywaniem partyjnych zwolenników poprzez kreowanie wspólnego wroga, jakim byłiby wszyscy opozycjoniści kultywowania katolickiego Boga, hierarchiczności, patriarchy oraz przekonania, iż umierać w imię instytucji jest rzeczą piękną. Podobny system, oparty na mitologii większości, jest wykluczający, jednakże bardziej niepokojący zdaje się fakt, iż kultywowanie wojny antykomunistycznej brane jest dzisiaj nad wyraz dosłownie, normatywizując w ten sposób nienawiść oraz szerząc polaryzujące debatę polityczną antagonizmy.

Kto śpiewa hymn narodowy? (WhoSings the Nation-State?) – wspólnie zastanawiają się Gayatri Ch. Spivak oraz Judith Butler (2007) – w Polsce z pewnością nie są to feministki, genderowcy, pacyfiści, lewicujący intelektualni czy też, jeżeli ktoś nie należy do żadnej z poprzednio wymienionych grup, płęć żeńska *en général*, bowiem „wojna nie ma w sobie nic z kobiety”.

Źródła cytowań

- ANDERSON, BENEDICT (1997) *Wspólnoty wyobrażone: rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmów*, przekł. Stefan Amsterdamski, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- BILLIG, MICHAEL (1995), *Banalny nacjonalizm*, przekł. Maciej Sekerdej, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- BOBAKO, MONIKA (2018), *Islamofobia jako technologia władzy. Studium z antropologii politycznej*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- BLÜHER, HANS (1999), ‘Teoria męskiej społeczności’, przekł. Tomasz Gabiś, w: Wojciech Kunicki (wybór i opracowanie), *Rewolucja konserwatywna w Niemczech 1918-1933*, , Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, ss. 254-272.
- BUTLER JUDITH, GAYATRI CHAKRAVORTY SPIVAK (2007), *Who Sings the Nation-state? Language, Politics, Belongings*, Seagull Books.
- DOUGLAS, MARY (2007), *Czystość i zmasa*, przekł. Marta Bucholc, Warszawa: PIW.
- ECO, UMBERTO (2007) *Podziemni bogowie*, przekł. Joanna Ugniewska, Piotr Salwa, Warszawa: Czytelnik.
- ERIKSEN, THOMAS HYLLAND (2013), *Etniczność i nacjonalizm. Ujęcie antropologiczne*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- GELLNER, ERNEST (1991), ‘Narody i nacjonalizm’, przekł. Teresa Hołowska, Warszawa: PIW.
- GLIŃSKI, PIOTR (2019), online: <https://dorzeczy.pl/9561/Historia-Roja-meczennikiem-festiwalu-w-Gdyni.html>, [dostęp 10.07.2019].
- HAŃDEREK, JOANNA (2017), ‘Wokół wykluczenia’, w: Joanna Hańderek, Natalia Kućma (red.), *Wykluczenia*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, ss. 223-240.
- JANION, MARIA (2017), *Niesamowita Słowiańszczyzna*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- ŁABUSZEWSKI, TOMASZ (2017), *1994-1964 Wyklęci Żołnierze podziemia niepodległościowego w latach 1944-1964*, Warszawa: Instytut Pamięi Narodowej.
- MICKIEWICZ, ADAM (1995), *Dzieła*, t. III. Warszawa: Czytelnik.
- MORLEY, DAVID, ROBINS KEVIN (1995), *Spaces of Identity. Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*, New York: Routledge.
- NAPIÓRKOWSKI, MARCIN (2019), *Turbopatriotyzm*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.

- OSTROWSKA, ELŻBIETA (2004), *Matki Polki i ich synowie. Kilka uwag o genezie obrazów kobiecości i męskości w kulturze polskiej w: Małgorzata Radkiewicz (red.), Gender. Konteksty*, Kraków: Rabid, ss.215-228.
- ROKICKI, PAWEŁ (2015), *Glinciszki i Dubinki. Zbrodnie wojenne na Wiłęszczczyźnie w połowie 1944 roku i ich konsekwencje we współczesnych relacjach polsko-litewskich*, Warszawa: Instytut Studiów Politycznych PAN.
- SAID, EDWARD WADIE (2009), *Kultura i Imperializm*, przekł. Monika Wyrwas-Wiśniewska, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- WADOWSKI, DARIUSZ (2009), 'Tożsamościowa funkcja polskich mitów narodowościowych', w: Leon Dyczewski, Dariusz Wadowski (red.), *Tożsamość polska w odmiennych kontekstach*, t. 1, Lublin: Katolicki Uniwersytet Lubelski, ss. 423-435.
- WASILEWSKI, JACEK (2014), *Opowieści o Polsce. Retoryka narracji*, Warszawa: Headmade.
- WHITE, HAYDEN (2000), *Proza historyczna, Poetyka pisarstwa historycznego*, przekł. Ewa Domańska, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- WIELICZKA-SZARAKOWA, JOANNA (2013), *Żołnierze wyklęci. Niezłomni bohaterowie*, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- ZALEWSKI, JERZY (2016), online: <http://www.historia-roja.pl>, [dostęp 10.07.2019].
- ZALEWSKI, JERZY, reż. (2016), *Historia Roja, czyli w ziemi lepiej słyhać*, Kino Świat, [DVD].
- ZAREMBA MARCIN (2012), *Wielka Trwoga. Polska 1944-1947. Ludowa reakcja na kryzys*, Kraków: Znak.
- ZAREMBA, MARCIN (2016), 'Wyblakłe powstanie i chłopaki z lasu', *Krytyka Polityczna*, online: <https://krytykapolityczna.pl/kultura/historia/zaremby-wyblakle-powstanie-i-chlopaki-z-lasu/>, [dostęp 15.05.2020].