

KINGA SIEWIOR

# CZUŁE MIEJSCE PAMIĘCI

RÓŻA WOJTKA SMARZOWSKIEGO<sup>1</sup>

## KINGA SIEWIOR

Doktorantka w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie przygotowuje rozprawę poświęconą narracjom tzw. Ziemi Odzyskanych w kulturze polskiej. Autorka książki *Odkrywczy i turyści na afrykańskim szlaku. O fotografii w polskim reportażu podróżniczym* (2012) i kilkunastu artykułów naukowych publikowanych m.in. w „Tekstach Drugich” i „Ruchu Literackim”.

Nie będzie przesadą stwierdzenie, że Wojtek Smarzewski należy do najbardziej rozpoznawalnych polskich reżyserów ostatnich lat. Łącząc realizm z naturalizmem, elementami groteski i czarnego humoru, a przy tym flirtując jawnie z kinem, które zwykle się nazywało gatunkowym, tworzy w filmie polskim osobną jakość artystyczną. Wyróżnia go obsesyjne przywiązanie do problematyki przemocy, którą przedstawia ze specyficznej oddolnej perspektywy, bez zahamowań mnożąc jej makabryczne oblicza. Charakterystyczny dla niego jest także konsekwentny dobór tematów i bohaterów: krocząc w kolejnych obrazach w głąb polskiej historii i zbiorowej (nie)świadomości, tworzy sugestywne studia narodowych bolączek. Jego filmowe obrazy cechuje wreszcie niezwykła siła wywoływania w widzu impulsów przekształcających się w szerokie spektrum emocji, tj. wstręt, wstyd, strach czy lęk, które okazują się pracować w wymiarze wspólnotowym. Stale określane jako kontrowersyjne, ale właściwie każdorazowo uznawane i doceniane obrazy Smarzewskiego funkcjonują bowiem jak lustro, w którym odbija się stan społeczeństwa. W kolejnych opowieściach, wciągając widza w łańcuch podmiototwórczych negacji i identyfikacji, reżyser wyczulony na rozmaite symptomy kryzysu zdaje się wciąż od nowa sondować kondycję posttransformacyjnego społeczeństwa polskiego.

*Róża* – film, który w niniejszym szkicu będzie mnie interesować – wpisuje się w taką uogólnioną charakterystykę twórczości Smarzewskiego, stanowi w niej

<sup>1</sup> Tekst powstał dzięki środkom z grantu Preludium 2013/09/N/HS2/02319 Narodowego Centrum Nauki. W tym miejscu chciałabym podziękować prof. Tomaszowi Majewskiemu za wsparcie merytoryczne udzielone podczas prac nad niniejszym tekstem.

jednak moment przełomowy. Po pierwsze dlatego, że jak dotąd jest uznawany za najwybitniejszy i najdojrzalszy w dorobku reżysera, siłą oddziaływania i stylem nawiązujący do najważniejszych przedstawicieli polskiej szkoły filmowej. Po drugie, na tle wcześniejszej twórczości jest sondą rzuconą najdalej i najgłębiej w pokłady polskiej zbiorowej (nie)świadomości, gdyż przenosi widza na Mazury tuż po wojnie. Po trzecie, ruch ten łączy się ze swoistym wyciszeniem (lecz nie – przekreśleniem) dotychczasowej estetyki makabry i wprowadzeniem kodu gatunkowego, który na tle wcześniejszych dokonań reżysera wydaje się dziwić, a mianowicie melodramatu. Smarzowski konsekwentnie podkreśla, że chciał stworzyć (i stworzył): „opowieść o miłości. Trudnej i na gruzach. [...] Mimo całej drastyczności zdarzeń, które wpływają na losy bohaterów, warstwa historyczna w tej opowieści funkcjonuje jako tło. Opowieść o Mazurach – o narodzie, który padł ofiarą dwóch nacjonalizmów i został unicestwiony – toczy się jakby mimochodem”<sup>2</sup>.

Na temat mazurski miał trafić przez przypadek. Nie rozstrzygając, ile w tych słowach przewrotności, w moim namyśle nad filmem chcę skupić się właśnie nad owym „przypadkowym” tłem i potraktować *Różę* jako historyczną opowieść o tzw. Ziemiach Odzyskanych. Innym problemem, który będzie mnie interesować, jest kwestia reprezentacji Innego i doświadczenia autochtonicznego (Mazurów), przez cały okres PRL-u konsekwentnie rugowana z dyskursu publicznego. *Różę* można bowiem uznawać za pierwszy po 1989 roku obraz podejmujący tę problematykę w większej skali. Jakie miejsce we współczesnym dyskursie pamięciowym wyznacza jej ten film? W jaki sposób przywraca ją polskiej pamięci zbiorowej? Komu owo odzyskiwanie doświadczenia mniejszościowego służy?

Chociaż tak sformułowane pytania wydają się w pierwszej kolejności bezpośrednio odnosić właśnie do tła historycznego, wychodzę z założenia, że wbrew temu, co deklaruje reżyser, historia nie wyklucza się z miłosną warstwą fabularną. To właśnie poprzez kod melodramatyczny – opowieść o miłości Róży i Tadeusza – dotyka on czułych problemów polskiej pamięci zbiorowej. Oba te plany traktuję jako nieprzypadkowe, równorzędne, a przy tym nierozzerwalne i wzajemnie się warunkujące: w ich zderzeniu wytwarza się szereg napięć i przesunięć semantycznych, które zadecydują o wymowie filmu. W punkcie wyjścia odchodzę zatem od pokutującego w myśleniu potocznym opozycyjnego sytuowania kina gatunkowego (zarezerwowanego dla rozrywki) i kina artystycznego (podejmującego bardziej krytyczny namysł nad rzeczywistością) czy też kina narodowego (poświęconego kształtowaniu tożsamości i pamięci zbiorowej<sup>3</sup>). Choć podział ten rację bytu stracił dużo wcześniej niż samo wkroczenie na ekrany kina postmodernistycznego, które ostatecznie go obaliło, jak zauważa Elżbieta Ostrowska – w pol-

2 *Miłość na gruzach*. Z Wojciechem Smarzowskim o filmie *Róża* rozmawia Konrad J. Zarębski, 7 czerwca 2011, <http://culture.pl/pl/artykul/milosc-na-gruzach> (30 czerwca 2017). Zob. *Sceny miłości w nieludzkich czasach*. Z Wojtkiem Smarzowskim, reżyserem filmu *Róża*, rozmawia Jolanta Gajda-Zadworna, <http://www.uwazamrze.pl/artykul/801840/sceny-milosci-w-nieludzkich-czasach> (30 czerwca 2017). Wyróżnienie – KS.

3 Zob. W. Mrozek, *Film pamięci narodowej. Najnowsze kino polskie w dyskursie polityki historycznej*, [w:] *Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroński, Ha!Art, Kraków 2010.

skim dyskursie krytyczno-filmowym<sup>4</sup> wciąż dominuje. Sprawa jest oczywiście bardziej złożona – linie prostych rozróżnień estetycznych i funkcjonalnych nieustannie się rozmywają. Tak jak kino artystyczne czerpie garściami z rozwiązań gatunkowych, tak kino rozrywkowe wyraża istotne problemy tożsamości zbiorowej, otwiera na możliwość spotkania z przeszłością i z traumą historyczną<sup>5</sup>. *Róża* jest doskonałym tego przykładem, mimo że w konfrontacji z postulowaną przez krytyków tezą o jej wybitności określanie jej mianem melodramatu może wydawać się dyskredytujące. A przynajmniej taki kierunek wartościowania sugerują nadużywane przez recenzentów sformułowania w rodzaju „opowieść o miłości” bądź też całkowite pomijanie kwestii kodów gatunkowych, które w kolejnych publikacjach poświęconych filmowi stają się przezroczyście. W niniejszym artykule postaram się wskazać, jakie pożytki dla pamięciowego i politycznego odczytania filmu Smarzowskiego może wnieść właśnie pojęcie melodramatu, które traktować będę jako rodzaj klucza porządkującego filmowe znaczenia.

#### EKSCES W EKSCESIE

W *Różę* mamy do czynienia z wręcz archetypiczną sytuacją melodramatyczną, w której na drodze do szczęścia kochanków staje „ten trzeci”, czarny charakter. Dla przypomnienia: fabuła filmu opowiada o relacji tytułowej bohaterki, Mazurki, wdowy po żołnierzu Wehrmachtu, z Tadeuszem, żołnierzem AK i powstańcem warszawskim, który do gospodarstwa kobiety trafia, by oddać jej pamiątki po zmarłym mężu. Rozwojowi uczucia dwojga bohaterów, boleśnie doświadczonych przez wojnę, towarzyszą akty przemocy ze strony Wasyla, radzieckiego żołdaka, lokalnego przedstawiciela NKWD, szabrownika, skrycie podkochującego się w *Różę*. Próby odbudowania przez parę głównych postaci porządku codzienności i intymności przerywają kolejne jego ekstremalne naruszenia przez Wasyla, który wkracza w wyizolowaną przestrzeń mazurskiego gospodarstwa i wielokrotnie gwałci główną bohaterkę. Subtelne i bezinteresowne uczucie kochanków wybrzmiewa coraz silniej z każdą kolejną sceną wręcz zwierzęcej żądzy Wasyla. Konfrontacje te nakręcają spiralę przemocy i prowadzą do nieuchronnego, tragicznego finału – śmierci *Różę* i skazania Tadeusza. Ponadto ustalają „punktacyjny”<sup>6</sup> rytm akcji, w którym wręcz idylliczne sceny z życia rodzinnego (uczestniczy w nich również Jadwiga – córka *Różę*) przeplatają się z o wiele częstszymi momentami opresji i zagrożenia (także w retrospektywach), dochodzenia do siebie i szacowania szans. Te pierwsze, zdecydowanie rzadsze, są specyficznym odrealnianiem, wyłączane z porządku rzeczywistości najczęściej poprzez wprowadzanie

4 E. Ostrowska, *Katyn Andrzeja Wajdy: melodramatyczny afekt i historia*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 1/2016, <http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/katyn-andrzeja-wajdy-melodramatyczny-afekt-i-historia/536> (30 czerwca 2017).

5 Zob. m.in. A. Lowenstein, *Moment alegoryczny*, tłum. J. Burzyński, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, Wydawnictwo „Universitas”, Kraków 2015, s. 285–313; J. Maron, *Schindler’s List, melodrama and historical representation*, „Shofar. An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies” 4/2009, s. 66–94; R.A. Rosenstone, *History on film/film on history*, Longman, Harlow 2006.

6 Zob. T. Elsaesser, *Tales of sound and fury: observations on the family melodrama*, [w:] *Imitation of life: a reader on film and television melodrama*, red. M. Landy, Wayne State University Press, Detroit 1991, s. 74.

nastrojowej muzyki Mikołaja Trzaski, te drugie dramatycznie ucieleśniają warunki (nie)możliwości szczęśliwego zakończenia ekranowego romansu.

Pisząc te słowa, stoję jednak przed paradoksem: nie rozumijając się z linią fabularną filmu mimo wszystko wystawiam się na zarzut uproszczenia sensów. Przy tym mimowolnie dowodzę tego, o czym wspominałam wcześniej: melodramatyczna „etykieta” automatycznie narzuca silnie skonwencjonalizowany język opisu, odsyłający do prostych rejestrów emocjonalności i utrwalonego zestawu klisz wizualnych (deskryptywnych). To nie sama tematyka czy poetyka, lecz złożona logika partykuły „wręcz”, która odruchowo nasuwa się w powyższym, nader zwięzłym, opisie jest tutaj rozstrzygająca. Sygnalizowane przez „wręcz” zintensyfikowane unaocznienie i uobecnienie, a jednocześnie nadmiar i naruszenie prowadzą wprost do ekscesu<sup>7</sup>, który stanowi cechę dystynktywną melodramatu, determinując także kształt treści historycznych przedstawianych w fabule romansowej. Jak pisze Marcia Landy:

*Melodramat prześladuje obsesja historii. Charakterystyczna dla niego strategia reprezentacji czasu i przestrzeni [...] nie jest jednak ani pełna, ani realistyczna, lecz raczej „chropowata” i eliptyczna. To istne repozytorium form wiedzy, które są względem siebie kontradykcyjne i nadmiarowe. W relacji do ekscesu, który uosabia, melodramat odkrywa, że emocje i zachowania roztrząsane na ekranie, nie są filmowym naddatkiem, wręcz odwrotnie – są immanentnym elementem treści i nośnikiem wartości społecznych przedstawianych na ekranie<sup>8</sup>.*

W przypadku *Róży* sprawa jest jednak bardziej skomplikowana, ponieważ to właśnie eksces jest tym, co decyduje o jej melodramatyczności, ale jednocześnie tym, co ją maskuje. Smarzowski obiera bowiem strategię, w której ów eksces decydujący o chropowatości i eliptyczności historycznego przedstawienia, czy też mówiąc wprost – o wymowie obrazu, daleki jest od poetyki, jaką zwykło się przypisywać melodramatowi. Klasyczne, słownikowe definicje gatunku z zasady łączą nadmiar i naruszenie z przesadnym sentymentalizmem, egzaltacją, patosem i kiczem, rażącymi stereotypami, gotowymi schematami<sup>9</sup> i „histrioniczną” grą aktorską, których głównym celem jest przedstawianie cierpienia kochanków, wywołujące silne wzruszenie i emocje widzów. Na plan pierwszy wysuwałaby się tu zapewne tkliwość.

Tymczasem kinem Smarzowskiego rządzą zdecydowanie inne dominanty emocjonalne. I tak na przykład Dariusz Skórczewski za wartość wyróżniającą jego filmy uznaje strach. Drobiazgowo różnicując jego aspekty i znaczenia, wskazuje na stałą obecność tej emocji niezależnie od tematu kolejnych filmów. Konstruowana jest ona, zdaniem badacza, dwupoziomowo: „z jednej strony posiada on oparcie w diegezie (obraz opowiada o strachu), z drugiej zaś – konstytuuje się w prze-

7 Por. G. Bataille, *Część przeklęta*, tłum. K. Jarosz, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002, s. 43.

8 M. Landy, *Cinematic uses of the past*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996, s. 161. Wyróżnienie – KS.

9 Zob. K. Wajda, *Melodramat*, [w:] *Słownik filmu*, red. R. Syska, Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2010, s. 107.

życiu estetycznym (filmowa opowieść budzi strach<sup>10</sup>). Strach jest zatem jednocześnie przedstawiany i wywoływany. W odniesieniu do *Róży* miałby to być strach,

*którego nigdy przedtem nie pokazano w polskim kinie, a który musiał wreszcie zostać opowiedziany poprzez medium filmu, by zadośćuczynić fałszowaniu historii, zarówno w szkolnych podręcznikach, jak i w dyskursie publicznym. Fabuła „Róży” ewokuje nieznaną „męskiemu” podmiotowi filmu [...], niedostępny dyskursowi „fallocentrycznemu”, strach przed gwałtem, deportacją, śmiercią – nieustające, wszechobecne zagrożenie. Strach ten, wpisany w doświadczenie kobiece opowiedziane językiem kinowego obrazu, przełamuje przy tym ograniczenia i determinanty nałożone ramami dyskursu płci<sup>11</sup>.*

Mechanizm działania tej emocji, dość ogólnie i intuicyjnie definiowany przez Skórczewskiego, wydaje się bliski koncepcji „szokującego przedstawienia”, którą przy okazji refleksji nad (a)historycznością horroru zaproponował Adam Lowenstein. Jego zdaniem filmy grozy jako przedstawienia „wstrząsające w tym sensie, że [...] należą do gatunku, w którym chodzi przede wszystkim o wywołanie przerażenia i/lub obrzydzenia za pomocą rozmaitych obrazów rzezi”<sup>12</sup> mogą jednocześnie wstrząsać widzom na poziomie zupełnie innym niż czysto rozrywkowy, mianowicie: rozrywać kontinuum historii, przedstawiać traumę historyczną. Jest to możliwe za sprawą momentu alegorycznego, w którym dochodzi do zawieszenia odrębności porządków: estetycznego (film), doświadczeniowego (widz) i przedstawionego (historia). Do widza dociera wówczas w jednej chwili bodziec z zewnątrz, hiperboliczny obraz przemocy przedstawiany na ekranie, oraz bodziec z wewnątrz, pochodzący z jego ciała (emocje trzewne). Owa podwójna transmisja impulsów sprawia, że rejestry cielesne i historyczne ulegają przemieszaniom i zakłóceniom<sup>13</sup>, wywołując tym samym szereg problemów, jakie wiążą się z kategorią traumy historycznej (i dotyczą takich obszarów, jak płeć, naród, pokolenie i pamięć). Jednocześnie za sprawą użycia popularnego kodu gatunkowego wytwarzają się niekanoniczne formy wiedzy<sup>14</sup>, które wykraczają ponad akademickie spory o (nie)przedstawialność wydarzeń modernistycznych.

Moment alegoryczny, w którym funkcja przedstawieniowa łączy się z ewokacyjną, w moim przekonaniu określa również ogólny mechanizm produkcji znaczeń w *Róży* (potraktowanej jako melodramat). Tak jak w horrorze eksces immanentnie łączy się z pokazywaniem przemocy i wywoływaniem strachu, tak w melodramacie eksces podporządkowany jest przedstawianiu cierpienia<sup>15</sup> i identyfikacji z nim. Oba te kody gatunkowe, uruchamiając silnie emocjonalny odbiór, w podobny sposób zrywają z psychologiczną przyczynowością czy też –

10 D. Skórczewski, *Strach jako kategoria języka postkolonialności (wokół filmów Wojciecha Smarzowskiego: „Wesele”, „Dom zły”, „Róża”, „Drogówka”)*, „Porównania” 16/2015, s. 130.

11 Tamże, s. 138.

12 A. Lowenstein, *Moment alegoryczny*, dz. cyt., s. 293.

13 Tamże, s. 287.

14 Zob. J. Maron, *Schindler List*, dz. cyt.

15 Zob. np. T. Elsaesser, *Tales of sound and fury*, dz. cyt.

w szerszym rozumieniu – z regułą realizmu reprezentacji (historycznej lub społecznej) na rzecz budowania afektywnych alegorii. W obu przypadkach przedstawianie ustępuje miejsca wyrażaniu.

Wspominam jednak w tym miejscu o horrorze nie tylko po to, aby zasugerować transgatunkową użyteczność modelu teoretycznego Lowensteina. Smarzowski opowiada historię miłosną, ale swoją narrację konstruuje w taki sposób, że pod pewnymi względami po prostu bliżej jej właśnie do filmu grozy. Myślę tutaj o scenach radykalnie ucieleśnionego cierpienia i przemocy, które całkowicie wykraczają poza reguły ekscesu melodramatycznego, jak już wspominałam, tradycyjnie kojarzonego z pojęciem sentymentalności czy łzawości. Dzieje się tak za sprawą uruchomienia naturalistycznej poetyki obrazowania. Konsekwentne, „punktacyjne” zderzenie obrazów miłości (całkowicie „niecielesnej”, duchowej, subtelnej) z werystyczną przemocą decyduje o szokującej wymowie filmu, a zarazem każe traktować strategię reżysera jako swego rodzaju eksces w ekscesie. Strategia ta – choć na pozór może wydawać się inaczej – nie będzie unieważniać sensów wynikających z melodramatycznej konstrukcji filmu, a wręcz odwrotnie – będzie je umacniać.

#### POLITYKA BÓLU

Równie ważną co strach czy wspomniana już wielokrotnie miłość emocją, przedstawianą na ekranie i silnie rezonującą na widowni, jest w moim odczuciu (jako przede wszystkim odbiorczyni filmu) ból będący efektem przemocy fizycznej. W *Róży* mamy do czynienia z bólem, który wydarza się wciąż od nowa w kolejnych obrazach gwałtów i choroby głównej bohaterki aż do kulminacyjnej sceny tortur Tadeusza, sondującej możliwości poetyki „szokującego przedstawienia” nie tyle w polu melodramatu, co szerzej: przedstawienia historycznego i polskiej pamięci wizualnej w ogóle<sup>16</sup>. Ich obecność przekracza logikę fabuły i ekonomię narracyjną (scena kaźni Tadeusza trwa przeszło trzy minuty!), budując afektywną nadwyżkę, która utrudnia prostą klasyfikację filmu.

Ból otwiera na najbardziej intymne doświadczenie. Zdaniem Elaine Scarry tłumy sferę języka i komunikacji<sup>17</sup>. Wystawiony na światło dzienne w dyskursie publicznym, choć sam w sobie niewyraźny, najczęściej ujawnia się poprzez symbole, metafory i metonimie<sup>18</sup>. Smarzowski nie włącza bólu w porządek języka – wyciszając sferę werbalną i stawiając na behawioralny styl gry aktorskiej, sprawia, że ciała bohaterów na poziomie obrazu stają się same w sobie znakami cierpienia. Reżyser nie mnoży zapośredniczeń i aluzji, aczkolwiek wprowadza dodatkową figurę bólu, która dubluje w porządku przestrzennym gest zadawania rany z porządku ludzkiego. Jest nią mina, która rozrywa ziemię, a przez to umacnia

16 Zob. A. Morstin-Popławska, *Mocne filmy i głębokie kompleksy: „Róża” Wojtki Smarzowskiego wobec „Jak być kochaną” Wojciecha J. Hasa*, „Kwartalnik Filmowy” 77–78/2012, s. 201–210; T. Sobolewski, *Wybitny film „Róża”. Pole minowe historii*, 2 lutego 2012, [http://wyborcza.pl/1,75410,11073235,Wybitny\\_film\\_\\_Roza\\_\\_Pole\\_minowe\\_historii.html](http://wyborcza.pl/1,75410,11073235,Wybitny_film__Roza__Pole_minowe_historii.html) (30 czerwca 2017).

17 E. Scarry, *The body in pain. The making and unmaking of the world*, Oxford University Press, New York 1988.

18 S. Ahmed, *The contingency of pain*, [w:] *The cultural politics of emotion*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2004, s. 20.

wrażenie, że świat przedstawiony w filmie to metaforyczny obraz cierpienia zadawanego przede wszystkim w aktach przemocy: pogwałcenia ciała, pogwałcenia ziemi i co równie istotne – pogwałcenia tożsamości.

Specyficzna logika ekscesu (cierpienia) zostaje rozpisana wprost przez reżysera już w ekspozycji filmu. Mam tutaj na myśli krótki moment bezpośrednio konfrontacji, w której widz staje twarzą w twarz z cierpiącym ciałem. Sekundy, kiedy przede wszystkim słyszy jęki i krzyki, widzi najpierw bezwolne ciała ofiar, by dopiero chwilę później zdać sobie sprawę z kulturowych inskrypcji w nie wpisanych, miejsc i powiązań w porządku fabuły oraz sensów historycznych, jakie z tego wynikają. Od samego początku Smarzowski zdaje się dawać do zrozumienia, że ból będzie nam przedstawiał, przede wszystkim pozbawiając obraz komentarzy filmowych protagonistek i protagonistów<sup>19</sup>.

Na dłuższą metę strategia ta może stanowić (i jak postaram się pokazać – stanowi) główny zarzut względem filmu, tego typu scenom nie można jednak odmówić skuteczności, gdyż determinują sposoby odbioru filmu. Najlepiej zdają się świadczyć o tym recenzje. Ich pobieżny, bo ograniczony do portali opiniotwórczych, przegląd mógłby się ułożyć w następujący komunikat: „w pewnym sensie *Róża* to film”<sup>20</sup>, „okrutny, ciężki w odbiorze”<sup>21</sup>, „do bólu prawdziwy”<sup>22</sup>, „jak granat rozwalający serce”<sup>23</sup>, „jak grzebanie przy bombie”<sup>24</sup>, „pole minowe historii”<sup>25</sup>, „nie da nam spokoju jeszcze długo po wyjściu z kina”<sup>26</sup>. I jeszcze reprezentatywny głos z blogosfery: „Co do mnie, wiem jedno. Opowieść zadziałała nokautująco. Wszystko po niej boli”<sup>27</sup>. Sformułowania te wyrwałam oczywiście z kontekstu, uważam jednak, że najtrafniej określają generalną reakcję widza. W wizualnym powtórzeniu aktów przemocy siły sprawczej nabierają słowa Sary Ahmed, że „ból nie jest skutkiem historii zranienia, lecz cielesnym trwaniem tej historii”<sup>28</sup>. Trwanie to widz obserwuje na ekranie, zarazem samemu podczas seansu stając się jego przedłużeniem. W tym sensie *Róża* uwidacznia, a zarazem ucieleśnia w porządku teraźniejszości (i debaty publicznej) cierpienie Innej/Innego. Tak silne przeżycie oparte *de facto* na pracy

19 Zob. A. Morstin-Popławska, *Mocne filmy...*, dz. cyt., s. 182.

20 N. Piórczyńska, *Recenzja filmu „Róża” Wojciecha Smarzowskiego*, 28 lutego 2012, <http://liberte.pl/recenzja-filmu-roza-wojciecha-smarzowskiego/> (30 czerwca 2017).

21 „*Róża*”, *film potrzebny*. Z Erwinem Krukiem rozmawia Dariusz Jarosiński, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,4919,1111,1,Roza-film-potrzebny-mowi-Erwin-Kruk.html> (30 czerwca 2017).

22 P. Gociek, *Róża i kraj zły*, <http://www.uwazamrze.pl/artukul/810171/roza-i-kraj-zly> (30 czerwca 2017).

23 Ł. Adamski, „*Róża*” *Smarzowskiego: Ten film jest jak granat rozwalający serce*, <http://www.fronda.pl/a/quotrozaquot-smarzowskiego-ten-film-jest-jak-granat-rozwalajacy-serce,17667.html> (30 czerwca 2017).

24 *Film jak grzebanie przy bombie. Wielkie emocje w „Róży”*. Z Wojciechem Smarzowskim rozmawia Remigiusz Grzela, 3 lutego 2012, [http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34889,11080961,Film\\_jak\\_grzebanie\\_przy\\_bombie\\_\\_Wielkie\\_emocje\\_w\\_\\_Rozy\\_.html](http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34889,11080961,Film_jak_grzebanie_przy_bombie__Wielkie_emocje_w__Rozy_.html) (30 czerwca 2017).

25 T. Sobolewski, *Wybitny film*, dz. cyt.

26 Z. Pietrasik, *Miłość w czasach nieludzkich. Recenzja filmu: „Róża”, reż. Wojciech Smarzowski*, 7 lutego 2012, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/film/1523751,1,recenzja-filmu-roza-rez-wojciech-smarzowski.read> (30 czerwca 2017).

27 R. Borowiak „*Tak się złożyło, że jestem i patrzę*”, <https://tamaryszek.wordpress.com/2012/02/15/tak-sie-zlozylo-ze-jestem-i-patrze/> (30 czerwca 2017).

28 S. Ahmed, *The contingency...*, dz. cyt. s. 34.

wyobraźni, w której obserwowany ból będzie przypominać obiekt „moich uczuć”, podczas gdy „moje uczucia” ledwie zdołają otrzeć się o formę „uczuć<sup>29</sup> Innego”, rodzi efekt kontyngentnego przywiązania widza do postaci.

Obrazy cierpienia w *Róży* rozstrzygają jednak o wymowie filmu również dlatego, że odarte z jakiegokolwiek metaforyczności, dosłowne „do bólu” stanowią podstawę ekranowej alegorii rozumianej już nie tyle na poziomie ewokacji, co przedstawienia. Chodzi tu o specyficzną pracę podmiototwórczą bólu, który, przekraczając ramy prostej wrażliwości sensorycznej, decyduje o fizycznej i psychicznej odrębności ciała (jednostki). W procesie tym kluczowa okazuje się psychoanalityczna kategoria powierzchni (świadomości), którą, jak pisze Ahmed: „przestrzennie rzecz biorąc – spotykamy jako pierwszą po stronie świata zewnętrznego”. Przestrzennie zresztą nie tylko w sensie funkcjonalnym, lecz tym razem także w sensie rozczłonkowania anatomicznego<sup>30</sup>. Ustalanie się powierzchni ja przebiega poprzez impulsy somatyczne. Chociaż ból sam w sobie nie formuje powierzchni, to rodzi w podmiocie jej świadomość. W przepływie impulsów i wrażeń, które są postrzegane jako ból (bądź odwrotnie – jako przyjemność), oraz w ich intensyfikacji rodzi się powierzchnia ja. Owa intensyfikacja impulsów łączy się natomiast bezpośrednio z materializacją, która – tutaj badaczka odnosi się do ustaleń Judith Butler – wytwarza efekt granicy.

Specyficzna dialektyka bólu polega jednak na tym, że to, co tworzy granice, również je dekonstruuje, wytwarzając sieci relacji. Ciała i przestrzenie materializują się we wzajemnym sprzężeniu poprzez intensyfikację bólu: „ekonomiczna natura intensyfikacji, a więc to, czy i w jakim stopniu ktoś jest świadomy swojej granicy, zależy od skali i intensywności doświadczeń cielesnych”<sup>31</sup>. Po drugie, ból jest percypowany jako bodziec przychodzący z zewnątrz, a jednocześnie jako wewnętrzny stymulator: „Ból jest odczuwany jako intruz w ciele, który stwarza pragnienie odbudowy granicy, wyeliminowania jego samego albo (wyobrażonego, materialnego) obiektu, który odczuwamy jako jego przyczynę. Ból narusza bądź przekształca granicę między wewnętrznym i zewnętrznym, i to właśnie w tej transgresji [własna] graniczność jest odczuwalna w pierwszej kolejności”<sup>32</sup>. W takim toku rozumowania ból wytwarza zatem podmiotowość, ale zarazem jego intensyfikacja może prowadzić do jej zawieszenia, a więc doświadczenia traumatycznego. W *Róży* udaje się reżyserowi zachować tę dwutorowość. Z jednej strony przedstawia radykalne zniszczenie owej granicy ja (traumę „kobiet trofiejnych” i przemocy komunistycznej), z drugiej wskazuje, że jest to ból fundacyjny, z którego wykluwa się powojenna „forma” polska.

Smarzowski w swoim filmie mówi bowiem wprost, że gwałt na ciele jest zawsze gwałtem na tożsamości. W scenach ekscesu cywilizacyjne wyznaczniki bohaterów, takie jak polskość, mazurskość czy pochodzenie klasowe, na moment

29 Tamże, s. 21.

30 Tamże, s. 26, por. Z. Freud, *Ego i id*, [w:] tegoż, *Poza zasadą przyjemności*, tłum. J. Prokopiuk, PWN, Warszawa 2005, s. 263.

31 S. Ahmed, *The contingency...*, dz. cyt., s. 26.

32 Tamże, s. 27.



przestają obowiązywać, niemniej jednak to właśnie one stanowią przyczynę przemocy, okazują się rozstrzygające. Pojęcia powierzchni i granicy należałoby więc rozszerzyć do ciała rozumianego bardziej metaforycznie – jako ciała wspólnoty. Obrazy cierpienia zdają się działać według metonimicznej zasady: „tkanka wspólnoty zostaje zraniona, ale ta rana jest odczuwana na skórze jednostek identyfikujących się z nią”<sup>33</sup>.

Uobecnienie bólu jest zawsze aktem politycznym ze względu na opowieść, w którą jest wplecione. Praktyki narracyjne często weryfikują etyczne założenia. Po pierwsze reprezentacje, które odkrywają ból danych ciał, zazwyczaj skrywają pracę innych. Nierzadko bywa tak, że podmiotem tych historii nie jest ofiara, ale ja opowiadające – obserwator, który na zasadzie łańcucha zapożyczeń wpręga ów pierwotny afekt bólu w inne pola znaczeń. Po drugie, może on ulec fetyszyzacji, stając się (auto)wyznacznikiem tożsamości podmiotów skrzywdzonych, jak to się dzieje na przykład w historiach postkolonialnych. W obu tych przypadkach historie cierpienia są ściśle powiązane z relacjami władzy: „Utowarowienie cierpienia nie oznacza, że wszystkie narracje są wartościowe bądź też mają taką samą wartość [...], niektóre formy cierpienia będą odtwarzane częściej niż inne, przede wszystkim dlatego, że łatwiej mogą zostać zawłaszczzone jako «nasza strata». Różnicowanie form bólu i cierpienia na te, które są publicznie artykułowane, i na te, które nie są, jest kluczowym mechanizmem dystrybucji władzy”<sup>34</sup>. Ponadto samo wprowadzenie opowieści o bólu (własnym/cudzym) do dyskursu publicznego niekoniecznie oznacza, że będzie ona tam słyszalna zgodnie z projektowaną intencją lub też pierwotnymi okolicznościami jego wywołania.

*Róża* jest dobrym przykładem wszystkich wymienionych tutaj działań. Jak sugeruje tytuł, film ma wprowadzać w porządek widzialności główną bohaterkę, która, będąc kobietą i Mazurką, w planie fabularnym znajduje się w sytuacji podwójnego wykluczenia – Podporządkowanej Innej. Nie jest to jednak historia Mazurów, nie jest to również historia kobiet. Albo precyzyjniej: nie tylko. Jest to przede wszystkim historia polskiego cierpienia. Opowieść, zdaniem jednej z recenzentek, Karoliny Wigury: „wciąż trująca, bo nadal niewystarczająco nazwana”, rodzaj bagażu „straszego czasu nie tyle w pamięci, ale w żyłach, w ciele, [z którym] Polacy w 1945 roku wyruszają [...] w swoją dalszą podróż”<sup>35</sup>. Reżyser nazywa to, co nienazwane, z impetem wpisując obrazy cierpienia kobiecego i mazurskiego w narrację, która w moim przekonaniu jest podporządkowana dwóm sprzężonym ze sobą, bardzo „polskim” celom: eksterioryzacji winy i zawłaszczeniu cierpienia.

#### RÓŻA JAK (MELO)DRAMAT SPOŁECZNY

Polityka (auto)wiktyimizacji prowadzona na ekranie staje się możliwa i czytelna za sprawą użycia właśnie struktury melodramatycznej, potraktowanej już nie tyle

<sup>33</sup> Tamże, s. 34.

<sup>34</sup> Tamże, s. 20–22.

<sup>35</sup> K. Wigura, *Zło też można wycieniować. O „Róży” Wojciecha Smarzowskiego*, „Kultura Liberalna” 164/2012, <http://kulturaliberalna.pl/2012/02/28/wigura-zlo-tez-mozna-wycieniowac-o-„rozy-wojciecha-smarzowskiego/> (30 czerwca 2017).

jako odrębny gatunek, ile kulturowy (i transgatunkowy) tryb przedstawienia zo-orientowany na ekspozycje cierpienia<sup>36</sup>. W takim ujęciu omówione wyżej „ekscesowe” działania reżysera nie będą pozostawać w sprzeczności z zaproponowanym kodem formalnym, co więcej – doskonale będą wpisywać się w jego funkcje polityczne i ideologiczne. Przypomnijmy, autor tej klasycznej już, aczkolwiek słabiej przyswojonej definicji, Peter Brooks, narodziny poetyki ekscesu (emocjonalnego) wiąże z rewolucją francuską, uznając ją za odpowiedź na duchową pustkę, jaką spowodowały ówczesne przemiany społeczne. Melodramat miał wówczas odkrywać i aktywizować „moralne uniwersum znaczeń w erze postsakralnej”<sup>37</sup>, a przez to, zasadniczo rzecz ujmując, legitymizować i normatywizować burżuazyjną moralność w postfeudalnym i postsekularnym świecie. Linda Williams, najbardziej wpływowa obecnie propagatorka tej koncepcji, podkreśla z kolei, że o trybie melodramatycznym decyduje funkcja społeczno-ideologiczna, uobecniająca się w danym tekście kultury niezależnie od jego treści fabularnych i rozwiązań estetycznych. Praca melodramatu niezmiennie miałaby bowiem polegać na zaspokajaniu podstawowego ludzkiego pragnienia psychicznego: odnalezienia etycznych pewników w warunkach moralnej wieloznaczności charakterystycznej dla (po)nowoczesności. Pozbawiona ambiwalencji desygnacja wartości jest możliwa, zdaniem badaczki, za sprawą wyraźnie zarysowanej manichejskiej ramy konfliktu organizującej fabułę oraz dzięki przejęciu perspektywy ofiary i inscenizowaniu stanu jej pierwotnej niewinności, które wywołują w widzu współczucie i umożliwiają prostą identyfikację. Działanie to zrywa z realistyczną przyczynowością właśnie na rzecz alinearnej logiki ekscesu, która unaocznia emocjonalny rejestr znaczeń, a przez to eksponuje pożądane społecznie wartości i buduje określone „uniwersa moralne”. Co najistotniejsze zaś, wywołuje w widzu przywiązanie, które ową dystrybucję znaczeń umacnia<sup>38</sup>.

Można zatem założyć, że melodramat to przede wszystkim poręczny stelaż (*cluster concept*<sup>39</sup>) lub też – jak pisze Carla Marcantonio – szablon (*template*<sup>40</sup>), operujący estetyką ekscesu, dzięki której artykułowane są emocje i treści kulturowe, społeczne i polityczne istotne dla danego momentu historycznego oraz społeczności, w której obraz/tekst powstaje. Sama możliwość takiej artykulacji, zdaniem badaczki, wynika z pięciu tropów retorycznych: rozpoznania (manichejskiej różnicy między dobrem a złem), ratunku w ostatniej chwili, sprzężenia ekspresji (ekscesu) i milczenia, znaczącej obecności ciała (najczęściej pozostającego w stanie zagrożenia) oraz ekspozycji przestrzeni domu i narodu jako obszarów

36 Zob. *Melodrama after the tears. New perspectives on the politics of victimhood*, red. S. Loren, J. Metelmann, Amsterdam University Press, Amsterdam 2015.

37 P. Brooks, *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*, Yale University Press, New Haven 1976, s. 13.

38 L. Williams, *Melodrama revised*, [w:] *Refiguring American film genres: theory and history*, red. N. Browne, University of California Press, Berkeley 1998, s. 65–77.

39 Zob. B. Singer, *Melodrama and modernity*, Columbia University Press, New York, 2001, s. 54–55.

40 C. Marcantonio, *Global melodrama. Nation, body, and history in contemporary film*, Palgrave, New York, 2015, s. 61.

przynależności<sup>41</sup>. Aby tryb melodramatyczny został uruchomiony, nie wszystkie one muszą tworzyć w obrazie konfigurację, równie dobrze decydująca okazać się może obecność jednego z nich<sup>42</sup>.

Drugim istotnym założeniem, które wynika z tych ogólnych ustaleń, jest historyczność melodramatu. Powtórzmy: melodramat jest zawsze odpowiedzią na bardziej lub mniej dosłownie wyrażone społeczne zapotrzebowanie, nasilające się szczególnie w chwilach kryzysu. Brooks twierdzi, że melodramat stał się formą rejestrującą (niczym sejsmograf) drgania społeczne, charakterystyczne dla zmiany porządku społecznego, a zarazem siłą napędową strukturyzującą takowe zmiany, poprzez którą dochodzi do mediatyzacji znaczeń „między utraconą, ale problematyczną przeszłością i teraźniejszością”<sup>43</sup>.

Melodramatyczna struktura fabularna *Róży* stanowi w moim przekonaniu właśnie taki poręczny stelaż umożliwiający artykulację bardziej skomplikowanych treści historycznych i tożsamościowych, które nie mogły wybrzmieć przez kilkadziesiąt powojennych lat. Zarazem w sugestywny sposób dystrybuuje sensy moralne, jakie należałoby łączyć z wizualizowanym momentem historycznym. Smarzowski odtwarza przede wszystkim obraz kryzysu, który wstrząsnął gruntownie społeczeństwem polskim w okolicach roku 1945. Relacja *Róży*, Tadeusza i Wasyła z jasno określonym układem ich pozycji politycznych, społecznych i moralnych na zasadzie synekdochy sygnalizuje ramy konfliktu, z którego wyłoniła się obecna (współczesna/powojenna) forma społeczna. W tym sensie *Róża* może być rozumiana jako reprezentacja historyczna, w której za sprawą melodramatycznej triady ofiara – złoczyńca – bohater eksponowane są sensy charakterystyczne dla dramatu społecznego rozgrywającego się w owym – jak powiada Smarzowski „przypadkowym” – tle, na tzw. Ziemiach Odzyskanych lat 1945–1946.

W tym miejscu należy się jeszcze jedno uściślenie: dramat społeczny rozumiany jest tu za Victorem Turnerem jako taki moment w życiu wspólnoty, podczas którego – najczęściej w sposób gwałtowny – zostają podważone obowiązujące paradygmaty zachowań i wartości. Nawiązanie do tej klasycznej koncepcji antropologicznej nie powinno dziwić przede wszystkim ze względu na czas i miejsce akcji *Róży*. Jak zauważa Joanna Tokarska-Bakir: „okres wprowadzania władzy komunistycznej w Polsce w pierwszych latach po II wojnie światowej można potraktować jako serię dramatów społecznych rozgrywających się na różnych arenach i w zmiennym polu”<sup>44</sup>. Ponadto, dokładnie tak jak w przypadku melodramatu, warunki dramatu społecznego określa silna polaryzacja postaw i eksces. Z tym że wspomniane wcześniej, charakterystyczne dla ekscesu unaocznienie i uobecnienie, nadmiar i naruszenie funkcjonują u Turnera pod zbiorczym mianem liminalności. Przypomnijmy pokrótce: wstępnymi warunkami rozegrania dramatu

41 Tamże, s. 11.

42 B. Singer, *Melodrama...*, dz. cyt.

43 P. Brooks, *Melodrama, body, revolution*, [w:] *Melodrama. Stage, picture, screen*, red. J. Bratton, J. Cook, Ch. Gledhill, British Film Institute, London 1994, s. 11–24.

44 J. Tokarska-Bakir, *Pogrom kielecki jako dramat społeczny*, [w:] tejże, *Okrzyki pogromowe. Szkice z antropologii historycznej Polski lat 1939–1946*, Czarne, Wołowiec 2012, s. 158.

jest istnienie pola politycznego, a więc „abstrakcyjnej sfery kultury, w której paradygmaty formują się, ustalają i wchodzą w konflikt”<sup>45</sup>, oraz areny właśnie, rozumianej przez Turnera jako „konkretne tło, na którym paradygmaty ulegają przekształceniu w metafory i symbole, w odniesieniu do których dokonuje się mobilizacja siły politycznej i które służą próbie [tych] sił”<sup>46</sup>. W tak rozumianym polu politycznym aktorzy społeczni zawsze (i nieuchronnie) określają się po jednej ze stron konfliktu<sup>47</sup> i podejmują działania na rzecz zdobycia określonych, najczęściej zbieżnych, zysków oraz podtrzymania wartości<sup>48</sup>. Badacz nazywa ten kierunek działań orientacją.

Proponując poniżej rozpatrywanie „historycznego” tła *Róży* jako takiej właśnie filmowej areny konfliktu, daleka jestem jednak od utożsamiania dramatu społecznego z melodramatem i promowania tezy o symetryczności obu tych planów. Wręcz przeciwnie: jest to relacja asymetryczna, w której czynnikiem decydującym o różnicy okazuje się funkcja wspomnianej wyżej polaryzacji. Jeśli bowiem u Turnera wartości stojące u podstaw konfliktu nie są postrzegane esencjonalistycznie jako dobre czy złe, lecz raczej jako bardziej lub mniej pożyteczne/opłacalne/realne dla wspólnoty w danym momencie rozwoju, w melodramacie – jak już wspominałam – mamy do czynienia z absolutyzującym, manichejskim podziałem horyzontu wartości. Towarzyszy mu konkretny cel: budowa takiego krajobrazu moralnego, w którym „cnota reprezentuje pożądane wewnątrz społeczności wartości, podczas gdy niegodziwość wyznacza zagrożenia, które muszą zostać wyalienowane, określone jako *abjekt*. Te dwie jakości będą pracować jednak razem, aby ujednoczyć idealną kompozycję moralną danej wspólnoty postulowaną na ekranie”<sup>49</sup>. Plan fabularny stanowiłby zatem rodzaj siatki znaczeń, jaką Smarzowski rzuca na ową przedstawioną w tle konstelację postaci, postaw i zjawisk – wskazujących na chaos interesującego go momentu historycznego.

Formuła Turnera, za pomocą której spróbuję poniżej „wydestylować” historyczne tło, a więc – nieco upraszczając – wskazać (na tyle, na ile jest to możliwe) znaczenia rozgrywające się poza relacją trójki wspomnianych bohaterów, może w pierwszym momencie razić schematycznością wynikającą już z samej sekwencyjnej natury tego modelu. Sądzę jednak, że spojrzenie na dalszy plan stanowi konieczny punkt wyjścia do określenia subtelnych przesunięć na pierwszym planie, które zadecydują o pracy ideologicznej filmu. Jak bowiem pisze Andrzej Szpulak, „pod sugestywną i widowiskową fasadą” *Róży* kryją się inne, „niespodziewane” kody kulturowe, które sprawiają, że film „okazuje się czymś innym, niż się na pierwszy rzut oka wydaje”<sup>50</sup>.

45 V. Turner, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, tłum. W. Usakiewicz, WUJ, Kraków 2005, s. 12.

46 Tamże. s. 12.

47 Tamże, s. 25.

48 Zob. J. Tokarska-Bakir, *Pogrom kielecki...*, dz. cyt., s. 159.

49 C. Marcantonio, *Global melodrama...*, dz. cyt., s. 11–12.

50 A. Szpulak, „*Róża*” Wojciecha Smarzowskiego – portret miłości kulturowo zakorzenionej, „Images” 26/2015, s. 107.

„TO NIC, ŻE TY/NIE RUSZAŁEŚ SIĘ STĄD, A JEDNAK TRAFIŁEŚ/DO NIEZNANEGO KRAJU”<sup>51</sup>.

#### OPOWIEŚĆ MAZURSKA

Rozpatrując *Różę* jako scenę dramatu społecznego, za jej aktorów uznać należałoby, najogólniej rzecz ujmując, mieszkańców przedstawionej w filmie przestrzeni: byłych, obecnych i przyszłych dysponentów mazurskiej ziemi. Jednocześnie to właśnie prawo do ziemi określałoby ich orientację. Gdyby natomiast próbować uruchomić sekwencję dramatyczną, pierwszy jej etap, a więc naruszenie porządku w najbardziej ogólnym znaczeniu, wiąże się w filmie oczywiście z wojną. W sensie bardziej dosłownym i wyeksponowanym na poziomie diegetycznym jest to pojałtańska zmiana granic, która zostaje zasygnalizowana już w pierwszym dialogu między niemieckim pastorem i Tadeuszem w zborze: „– Ty nie jesteś stąd? – Nie. Jestem z Polski. – Polska jest teraz tu”. Ten ruch zostaje symbolicznie wzmocniony w przejściu pastora z języka niemieckiego na polski. W dalszej części owo zerwanie będzie wyeksponowane w dialogu Tadeusza z sąsiadem, przesiadlencem Władkiem („Władek: *Skurwysyn Stalin i ten drugi z Ameryki...* Tadeusz: *Władku, głośniej, to wrócisz na Wschód, tylko trochę dalej. Zostawiłeś ojcowiznę, wróciłeś do macierzy.* Władek: *A tu Polska była?* Tadeusz: *Może i nie była, ale teraz jest*”). Tutaj sensy tego wyjściowego przemieszczenia granic również zostają umocnione na poziomie kodu językowego, gdyż Tadeusz uruchamia dwa różne desygnaty ziemi ojczyste: „tradycyjny” (ojcowizna) oraz nawiązujący do komunistyczno-narodowej nowomowy (macierz), które odsyłają do dwóch skonfliktowanych rozumień prawa własności i zerwania w porządku polityczno-ideologicznym.

Okoliczności historyczne prowadzą do fazy drugiej, a więc kryzysu, podczas którego powiększa się rozdźwięk między uczestnikami konfliktu, dochodzi do eskalacji przemocy, a dotychczasowe normy i wartości ulegają zawieszeniu: „w tej luce między uporządkowanymi światami może się zdarzyć prawie wszystko”<sup>52</sup>. Łańcuchy inwersji i zerwań w świecie *Róży* mają wymiar całościowy, rozciągają się od rudymenarnych elementów codzienności (tj. chociażby zmiany języka urzędowego) po niewysłowione akty przemocy i okrucieństwa (sceny ekscesu). Z drugiej strony mimo wszystko i w takich okolicznościach, zdaniem Turnera, pewne „kluczowe normy przetrwają”. Badacz nazywa je paradygmatami źródłowymi i odnosi

*nie tylko do stanu relacji społecznych, istniejących lub rozwijających się w danym czasie między aktorami, lecz również do kulturowych celów, środków, idei, poglądów, prądów myślowych, schematów przekonań [...]. Paradygmaty źródłowe nie są systemami jednoznacznych pojęć, logicznie usystematyzowanych, nie są, można by rzec, narzędziami precyzyjnymi myśli. Nie są również stereotypowymi dyrektywami*<sup>53</sup>.

Jest to raczej rodzaj skryptu kulturowego<sup>54</sup>, lokującego się ponad wyobraźnią indywidualną, który w sytuacji „normy” pozostaje w stanie latencji, uruchamiając

51 E. Kruk, *List, który piszesz*, [w:] tegoż, *Powrót na wygnanie*, PIW, Warszawa 1977, s. 27.

52 V. Turner, *Gry społeczne*, dz. cyt., s. 9.

53 Tamże, s. 50.

54 Por. J. Tokarska-Bakir, *Pogrom kielecki*, dz. cyt., s. 169.

się jedynie w momentach jej naruszenia. Za taki skrypt tożsamościowy w opowieści Smarzowskiego może być uznana protestancka teologia winy eksplikowana przez pastora podczas nabożeństwa („Pismo Święte, słowo Boże, nie zna podziałów na narody, rasy lub pochodzenie. Żyjemy w bojaźni i niemym proteście. Uważamy, że kara, która nas spotyka jest ponad miarę okrutna. Nie nam o tym sądzić”). Najważniejszym kodem w *Róży* jest jednak charakterystyczny dla tego momentu historycznego marker etniczny, a więc utożsamienie Mazurów z Niemcami (wrogami, winnymi, Obcymi). Ujawnia się on już podczas pierwszej wizyty Tadeusza w miasteczku, gdy jego oczyma obserwujemy pertraktacje między Mateuszem, przedstawicielem grupki Mazurów, a polskim urzędnikiem i żołnierzem:

*Żołnierz: Co tu się dzieje? Co to za zgromadzenie? Urzędnik: Nie ma na co czekać. Trza napisać podanie... po polsku. Potem będzie rozmowa... też po polsku. Tym, którzy otrzymają zaświadczenie, że należą do narodu polskiego, będziemy pomagać jak własnym obywatelom. Inni, to znaczy Niemcy, otrzymają termin wysiedlenia. Czy to jest zrozumiałe? Osilek: [...] Nicht verstehen? Mateusz: My dobre ludzie, ale nie wszyscy rozumieją polsko gatke. My przyśli z prośbą o ziarno do chleba. Nie ma co jeść, bydłaki zrabowane, zakazali nam kosić trawę. Urzędnik: Kto zabronił? Mateusz: Pan wie kto, ruski komandir zakazał [oficer atakuje Mateusza] Żołnierz: Co wam się nie podoba? Gdzie wasi synowie? Gdzie ojcowie? W Wehrmahcie, w SS, rękę na ojczyznę podnieśliście i co? Jeszcze ziarno chcecie?! Niemieckie mordy parszywe. Ziemię żryjcie. Tu nic nie jest wasze.*

Argumentacja ta jest potem w filmie wielokrotnie powtarzana, między innymi przez Kazika, oficera Urzędu Bezpieczeństwa, w rozmowie z Tadeuszem:

*Kazik: Wszyscy to Niemcy! Jak głosowali w plebiscycie, co? A wybory '32/'33? Hitler stąd miał największe poparcie. Tadeusz: Ta? No to jak jest? Mówi się, że wracamy na swoje ziemie, bo tu są Polacy, a ty mówisz, że tu są Niemcy? Kazik: No, kiedyś to może i tak, jak mówili polską gwarą. A teraz? Przecież cała ta repolonizacja to bzdura. Potrzebny był argument, żeby te ziemie przyznać Polsce. Rozumiesz? Tadeusz: A może warto ich przekonać? Kazik: Ale po co? Powstanie ogromna mniejszość niemiecka. Chodzi o to, żeby kraj był jednolity. Co powiedział Führer w '32? Nie wierzę, żeby w Niemczech był kraj tak wierny, jak kraj Mazurów.*

Słowa funkcjonariusza, niemalże wprost wyjęte z oficjalnej retoryki legitymizacyjnej, oddają ówczesny hybrydyczny mariaż nacjonalizmu i komunizmu, charakterystyczny dla formułowania państwowości w okresie stalinizmu. Zgodnie z nim polskie władze odmawiają Mazurom prawa do funkcjonowania na ich ziemi, swoją argumentację opierając na obowiązującej wówczas racji stanu popartej klasycznym kluczem ksenologicznym (swój/Inny), uruchamiającym w praktyce topos wielowiekowego konfliktu polsko-niemieckiego<sup>55</sup>, którego kulminację stanowiła II wojna światowa. Jednocześnie Kazik ujawnia faktyczny stan rzeczy: stawką toczącej się na Mazurach gry jest nie tyle repolonizacja, co polonizacja.

<sup>55</sup> Zob. np. A. Sakson, *Stosunki narodowościowe i wyznaniowe na Mazurach przed i po 1945 roku*, „Studia Gdańskie” 9/1993, s. 99–130.

W obu przypadkach chodzi zasadniczo o homogenizację. Jeśli jednak przedrostek „re-” zakłada (w ramach wspólnoty narodowej) reliktową obecność elementu dysjunktywnego lub różnicującego (wpisanego w znaczenie powrotu, różnicy przestrzennej), jego brak sugeruje dążenie do absolutnego „oczyszczenia” przestrzeni narodowej.

Tymczasem tożsamość Mazurów jako typowych ludzi pogranicza opiera się na kategorii „tutejszości” i tradycyjnym, generacyjnym modelu dziedziczenia i zakorzenienia („Pastor: *Pamiętajcie, jesteście Mazurami, wrosniętymi w tę ziemię. Bez was ta ziemia będzie bezimienna. Przed wiekami wasi dziadowie przybyli tu z krajów ościennych – również, a może przede wszystkim, z Polski. Mateusz: Tu jest nasza ojczyzna, nasza ziemia, nasza wiara*”). Ten heterogeniczny model tożsamości – jak przypomina pastor – od kilkudziesięciu lat jest kruszony najpierw przez państwowość niemiecką, a podczas rozmowy – polską, nie mieści się bowiem w totalizującej (imperialnej) normie państwa narodowego. Tym samym Mazurzy powinni być lokowani raczej na pozycji Podporządkowanego Innego niż podmiotów sprawczych owego sygnalizowanego przez Kazika konfliktu. Konflikt polsko-niemiecki stanowi tu zatem nie tyle właściwą oś rozgrywki, co właśnie uruchomiony przez jedną ze stron Turnerowski paradigmat. Faktyczny dramat – podkreślmy – nie reprodukuje niedawnego schematu wojennego, lecz go instrumentalizuje w potyczce o nowy porządek etnojedni przeciw porządkowi multi-etyniczności.

Idąc dalej tropem Turnera, kolejny etap dramatu to uruchomienie mechanizmów naprawczych, których celem jest zażegnanie: „czołowi bądź strukturalnie reprezentatywni przedstawiciele zakłóconego systemu [...] uruchamiają pewne mechanizmy zmiany i przywracania równowagi, nieformalne lub formalne, zinstytucjonalizowane lub stworzone *ad hoc*”<sup>56</sup>. Dążenie to nie wyklucza się ze wciąż postępującą eskalacją przemocy, prowadzącą do kulminacji, oraz z wciąż obowiązującym liminalnym charakterem rzeczywistości. Wprowadzenie przez polskie władze list narodościowych (deklaracja polskości) czy przejście przez pastora w liturgii na język polski mogą być rozumiane jako takie próby uporządkowania społecznej struktury. Ten moment dramatu społecznego jest istotny także dlatego, że grupa społeczna/jednostka jest „wówczas najbardziej samoświadoma i może osiągnąć jasną świadomość człowieka walczącego o życie w sytuacji bez wyjścia”<sup>57</sup>. Wtedy również rodzi się możliwość przemyślenia przyczyn konfliktu (taka refleksyjność cechuje pastora chociażby w scenie nad przeręblą) oraz autokrytycznej oceny własnej sytuacji: jej plusów, minusów i możliwości (taka świadomość przejawia się w wypowiedzi Mateusza w zborze czy na przykład w postawie Róży planującej małżeństwo córki z Tadeuszem, które miałoby jej pozwolić zachować gospodarstwo i zapewnić ochronę).

Gdy działania naprawcze są niewystarczająco skuteczne, następuje powrót do kryzysu. Przebieg wydarzeń w filmie przedstawia balansowanie właśnie między

<sup>56</sup> V. Turner, *Gry społeczne*, dz. cyt., s. 30.

<sup>57</sup> Tamże.

tymi dwiema fazami. Jego zakończenie, a więc ostatnią fazę dramatu, polegającą na reintegracji społecznej zwaśnionej grupy bądź alternatywnie – na jej ostatecznej schizmie, przedstawiają ostatnie sekwencje filmu. Schizma przedstawiona jest w scenie na stacji kolejowej, gdy Mazurzy opuszczają swój kraj rodzinny. Chwilę potem widzimy wariant „reintegracyjny” – gospodarstwo Róży i jej córkę Jadwigę, poślubioną Tadeuszowi tuż przed jego zsyłką, a przez to „spolszczoną”.

„Reintegrację” pozostawiam tutaj w cudzysłowie, gdyż historia Jadwigi zdaje się dowodzić raczej bezalternatywności sytuacji Mazurów: dziewczyna pozostaje na ojczystej ziemi kosztem całkowitego wyrzeczenia się swojej tożsamości. Sama scena zaślubin w tym kontekście jest zaś nader znacząca. Po pierwsze dlatego, że odbywa się w przestrzeni zboru, w której niemiecki pastor mówi Tadeuszowi o zmianie granic. Z tą różnicą, że rytualny performatyw jest już wypowiedzany w obrządku katolickim przez polskiego księdza, który w obliczu milczenia państwa młodych jako jedyny w tej scenie zachowuje sprawczość. Po drugie, następuje ona tuż po scenie innego rytuału – tradycyjnego pogrzebu Róży – sprawowanego właśnie przez pastora, ostatniego wydarzenia wspólnotowego, które gromadzi całą mazurską społeczność. Kondukt żałobny przemierzający pusty, zimowy krajobraz, filmowany z panoramicznej, ptasiej perspektywy staje się tutaj symbolem odejścia Mazurów w przestrzeń śmierci, niebytu. W tym zderzeniu – na jeszcze innym, symboliczno-obrzędowym poziomie – zostaje uprawomocniona zmiana porządków sygnalizowana na początku filmu. Po trzecie wreszcie, zastosowany w scenie ślubu chwyt przebitki na twarz Róży i osiągnięta tym sposobem sentymentalna substytucja postaci, rozmywająca kontury ich indywidualnych tożsamości – rozpatrywana na szerszym poziomie niż fabularna historia miłosna (do tej kwestii jeszcze powrócę) – buduje analogię między sytuacjami kobiet: z jednej strony swego rodzaju wrażenie ciągłości historii, z drugiej – przesunięcie jej w strefę cienia.

To, co może wydawać się w pierwszej chwili zaskakujące, to fakt, że dziewczyna pomimo maranicznego gestu konspiracji w gospodarstwie i tak żyje już na zupełnie innych zasadach, pozostaje właśnie w cieniu toczących się wydarzeń. Pracuje u Władków – niedawnych sąsiadów, przesiedleńców z Wileńszczyzny, którzy przejęli majątek. Położenie Jadwigi, która staje się sublokatorką w rodzinnym domu, najtrafniej oddaje powojenne mazurskie doświadczenie bycia (nie) u siebie. O jego nieuchronności i powtarzalności pisał wielokrotnie Erwin Kruk, między innymi w tomie o znamienym tytule *Powrót na wygnanie*: „To była nasza ojczyzna./Nie mogliśmy jej/pokochać./Wieki przeszły, a nas traktowano jak cudzoziemców. [...] Wieki przeszły, takie same pozostały reguły gry”<sup>58</sup>. Reguła obcości została też wyrażona trafnie w *passusie*, który posłużył mi za tutaj podtytuł: „To nic, że ty/nie ruszałeś się stąd, A jednak trafiłeś/Do nieznanego kraju”<sup>59</sup>.

Twórczość Kruka to właściwie jedyny mazurski głos w powojennym dyskursie pamięciowym, stosunkowo jasno rozpoznawalny w środowisku literackim, lecz

58 E. Kruk, *Napis*, [w:] tegoż, *Powrót na wygnanie*, dz. cyt., s. 48.

59 Tamże.



zaryzykowałabym tezę, że właściwie prawie niesłyszalny poza nim. Smarzowskiemu w kilku filmowych sekwencjach udaje się w niezwykle plastyczny sposób oddać najważniejsze wątki „ostatniego etapu” mazurskiej historii. A przede wszystkim spełnić poetycki apel Kruka, a więc wydobyć ją z obsesyjnie opisywanego przez poetę kręgu społecznej niepamięci: uobecnić na ekranie, a przez to urealnić doświadczenie Mazurów – „nas tak nierzeczywistych jak cień/snu”<sup>60</sup>. Sam autor *Kroniki z Mazur* o filmie (w pozytywnym tonie) pisze tak:

*Literatura nie ma takiej siły oddziaływania jak obraz. Żyjemy w kulturze obrazu. Myślałem, że Mazurzy odejdą z księgi rodzaju cicho, bezimiennie. [...] Zapomni się, zresztą już się zapomniało – że bez Mazurów ta ziemia jest krainą bezimienną. Z filmu wynosi się wiedzę, że był mazurski lud i teraz go nie ma. Jego nieobecności towarzyszy nasze zapomnienie. To film okrutny, ciężki w odbiorze, o ponurej problematyce, nagle ta bezimienna kraina dopomina się odpowiedzi na pytania. Co Polska zrobiła z Mazurami?*<sup>61</sup>

Zaryzykuję jednak w tym miejscu tezę, że film stawia pytania, ale nie przynosi na nie czytelnej odpowiedzi. Jego progowe znaczenie celnie ujmuje Agnieszka Morstin-Popławska:

*Dla narcystycznych Polaków, przez lata niezauważających martyrologii sąsiadów, jest to jakże wymowny krok naprzód. [...] Ufam, że „Róża” Wojtki Smarzowskiego ma szansę stać się tekstem kultury, który wyprowadziwszy społeczność Mazurów z piwnicy polskiej niepamięci, by odwołać się do Błońskiego – ożywi w rodzinnym kinie dyskurs mierzący się z historią mniejszości narodowych i etnicznych oraz polskim do nich stosunkiem*<sup>62</sup>.

*Róża* bez wątpienia jest właśnie takim krokiem naprzód, gdyż wprowadza w polskie pole widzenia problematykę mazurską, ostatecznie nie jest jednak ruchem na tyle śmiałym, aby przekroczyć ów narcyzm. Próbując bowiem odpowiedzieć na pytanie o miejsce doświadczenia mazurskiego, które stawiałam na początku tego tekstu, nie można byłoby odmówić racji cytowanemu reżyserowi – opowieść o odrębności kulturowej i tragedii Mazurów toczy się w dalekim tle i *summa summarum* sprowadza się do momentów opisanych powyżej. Pierwszy plan nie tyle umacnia zaproponowaną wyjściową sekwencję zdarzeń, co znacząco przekształca jej znaczenia.

#### RYCERZ I MAZURKA: INSCENIZACJA (NIE)WINNOŚCI.

##### OPOWIEŚĆ POLSKA

Jeśli kino peerelowskie, kierując kamerę na tzw. Ziemię Odzyskane, przedstawiało przede wszystkim etnojednię powojennej rzeczywistości, zasadniczo eliminu-

60 Tenże, *Tylko Ci*, [w:] *Powrót na wygnanie*, dz. cyt. s. 6. Przywołuję tutaj Kruka nie tylko dlatego, że to najbardziej „oczywisty” autorytet, ale również dlatego, że był konsultantem merytorycznym Smarzowskiego. Odczytanie *Róży* jako intertekstualnej aluzji do jego twórczości byłoby postępowaniem na wyrost, niemniej jednak zaryzykowałabym tezę, że w filmie istnieje silne nawiązanie do wyobraźni poetyckiej Kruka. Przede wszystkim rozumienie Mazur jako krainy śmierci zasygnalizowane jest już w pierwszym „mazurskim ujęciu” krzyża gotyckiego przed zbozem. Ponadto motywy takie jak śmierć matki, wykorzenienie z języka czy wewnętrzne wygnanie stanowią dominanty poezji Kruka.

61 „*Róża*”, *film potrzebny*, dz. cyt.

62 A. Morstin-Popławska, *Mocne filmy...*, dz. cyt., s. 205.

jąc obecność Innych (Rosjan, Niemców i tzw. autochtonów), to *Róża* przedstawia wydarzenia, które do takiego stanu rzeczy doprowadziły, eksponując różnicowanie etniczne (i narodowe). Można zatem przyjąć, że ciała bohaterów funkcjonują w filmie nie tylko jako znaki cierpienia, ale przede wszystkim jako powierzchnia inskrypcji kulturowych. Stanowią parametry społecznej widzialności – znaki tego, co politycznie reprezentowalne, punkty demarkacyjne w polu wspólnoty wyobrażonej (narodowej). Jak podkreśla Marcantonio, poszczególne ciała i konflikty personalne w melodramacie zawsze odsyłają do rzeczywistości pozafil-mowej: „wiążący charakter narodu, nienaruszalność jego granic, jest wpisana w ciało – seksualne, genderowe, etniczne, rasowe i klasowe. Takie alegoryczne ucieleśnienie jest elementem języka melodramatu”<sup>63</sup>.

Morstin-Popławska stawia sprawę jasno: „U Smarzowskiego podział ról historyczno-kulturowych jest tradycyjny: kobieta to ofiara, mężczyzna to rycerz”<sup>64</sup>. Trudno się z tą tezą nie zgodzić, ze swojej strony dodam więc tylko, że w obie te figury *per se* wpisana jest niewinność. A jak przypominał niedawno Przemysław Czapliński: „najistotniejszym aspektem polskiej tożsamości zbiorowej jest status ofiary, a wszystkie pozostałe wyznaczniki – pochodzenie etniczne, wyznanie, płeć, orientacja seksualna – muszą się niewinności podporządkować”<sup>65</sup>. W filmie Smarzowskiego obserwujemy szereg wynikających z tej ogólnej konstatacji mechanizmów obronnych, które godzą polską niewinność z niewinnością Innych.

Na najbardziej oczywistym i czytelnym poziomie taki mechanizm zostaje uruchomiony poprzez wprowadzenie struktury melodramatycznej w jej – jak już wspominałam – najbardziej konwencjonalnym sensie, czyli manichejskiej linii podziału na bohaterów dobrych i złych. Przebiega ona rzecz jasna między Różą i Tadeuszem a Wasylem. O nikczemności i demoniczności Rosjanina świadczy niemalże każdy ekranowy gest, kwestia ta nie wymaga więc chyba głębszych uzasadnień. Wspomnę tylko, że zło nie jest tutaj określeniem naddanym lub hiperbolicznym. Jak gdyby zachowanie Wasyla było niewystarczająco jednoznaczne, reżyser decyduje się na niepozostawiające żadnych wątpliwości dopowiedzenie. Siekiera wprowadzona do opowieści przez Różę jako symboliczny element tradycyjnego mazurskiego obrządku pogrzebowego, który umieszczany na progu ma za zadanie – jak przypuszcza bohaterka – „chronić przed złym”, wkrótce potem staje się istotnym filmowym rekwizytem: narzędziem zbrodni na Wasylu, której w (samo)obronie dokonuje Tadeusz.

Postać Wasyla jednoznacznie wskazuje na sprawców krzywdy (wyrządzonej Mazurom) – żywioł radziecki. To właśnie przede wszystkim jej kreacja i prowadzenie umożliwia eksterioryzację winy i zachowanie „polskiej niewinności”. Fabularna sprawczość Wasyla rozmywa kontury podwójnej kolonizacji, która tuż po wojnie objęła tzw. Ziemię Odzyskane. W *Róży* sprawa wydaje się jasna: podbój prowadzony jest ręką radzieckich żołdaków, których nieodzownymi atrybutami są karabin i butelka bimbru, obcy żywioł właśnie – atawistyczny i zwierzęcy.

63 C. Marcantonio, *Global melodrama...*, dz. cyt., s. 2.

64 A. Morstin-Popławska, *Mocne filmy...*, dz. cyt., s. 208.

65 P. Czapliński, *Katastrofa wsteczna*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 25/2015, s. 41.

Ustawianie osi konfliktu w kluczu etnicznym jest tutaj oczywiście niewystarczające. Tadeusz jest nie tylko konkurentem Wasyla, ale także równoprawną ofiarą jego działań. Co prawda wygrywa miłosny pojedynek, ale w myśl melodramatycznej zasady „ratunek przychodzi za późno”. Co istotniejsze, za swoje działania ponosi karę – zostaje zesłany. Główny bohater uruchamia znaczące przesunięcie z poziomu różnicy etnicznej/narodowej do poziomu (skorelowanej z nią, ale nie tożsamej) różnicy ideologicznej, która ponadto determinuje podział na dwa różne oblicza „polskości”. Wchodząc w związek z Różą, a przez to wspierając społeczność mazurską (ale także po rycersku – wszystkich innych w potrzebie), a zarazem przeciwstawiając się Kazikowi, oficerowi Urzędu Bezpieczeństwa, sugeruje, że zasadnicza linia podziału na swoich i obcych (ofiary i sprawców) przebiega między ludnością lokalną (starą i nową, napływową) a komunistami. Wina leży przede wszystkim po stronie tych drugich, którzy, wprowadzając nowy system polityczny, zarazem dezawuuują stary system wartości (ponownie ręką Wasyla!), nie proponując w zamian właściwie nic poza upodleniem. We wspomnianej już rozmowie Tadeusza z Kazikiem sprawa zostaje wyrażona wprost: „Tadeusz: *Znasz go? Przecież to ruski bandyta? Kazik: Bandyta, nie bandyta, na swoich nie napada*”. Tadeusz, były żołnierz Armii Krajowej kierujący się etosem inteligenckim, jest w oczach Kazika przede wszystkim wrogiem klasowym. Konflikt melodramatyczny rozgrywający się na ekranie nie dotyczy zatem jedynie nietykalności Mazurki. Jego przedmiotem są również tożsamość, honor i ideały, którymi kieruje się główny bohater – uniwersum moralne pozostające w zasadniczej kontrze do rzeczywistości totalitarnej. Pojawienie się Tadeusza w życiu Róży jest z jednej strony wybawieniem, a z drugiej dodatkowo komplikuje jej wyjściową sytuację – przekształcając los kobiety w element ideologicznego szantażu. Napady Wasyla intensyfikuje tak osobista zazdrość, jak i polecenia z góry, mające złamać głównego bohatera. Podkreślmy: bohatera czystego jak łąza, zawsze stojącego po stronie słabszych, honorowego i wiernego, empatycznego i wyrozumiałego, ale przede wszystkim doskonale znanego polskiemu widzowi.

Można powiedzieć, że Tadeusz jest żywcem wyrwany przez Smarzowskiego z zupełnie innej czasoprzestrzeni, centralnej dla polskiej pamięci zbiorowej – powstania warszawskiego. Jego postać to figura kompilująca w sobie najważniejsze cechy tragicznego pokolenia. Przedstawia charakterystyczny dla tej formacji kulturowej etos, który uniemożliwia odnalezienie miejsca w nowej, powojennej rzeczywistości. Takiego stanu rzeczy dowodzi rozwój wypadków, prowadzący finalnie do aresztowania i przesłuchania, podczas którego historiozoficzny tragizm sytuacji pokoleniowej i zarazem jej ironia ujawniają się najbardziej dosadnie. Upiorny śmiech, jakim Tadeusz kwituje własne położenie, jest w tej sekwencji być może najbardziej przejmujący, a zarazem niepokojąco znajomy. Staje się echem kompulsywnego śmiechu Maćka Chełmickiego z adaptacji *Popiołu i diamentu* Andrzeja Wajdy. To drobny szczegół, jedynie umacniający niezatarte wrażenie, że bohater Smarzowskiego jest kolejną wariacją na temat tej na poły mitycznej postaci, która „z jednej strony skupia w sobie zbiorową pamięć niepodległościowych tradycji literatury romantycznej, z drugiej zawiera gorzką prawdę o losie Polaków

i dramacie ich historii najnowszej”<sup>66</sup>. Próba ucieczki przed historią, prowadząca Tadeusza na tzw. Ziemię Odzyskane, przypomina z kolei losy innego widma Chełmickiego – Bożka z *Nikt nie woła* Kazimierza Kutza, i kończy się podobnym niepowodzeniem. W swojej bezkompromisowości i brawurze Tadeusz jest bliski także Andrzejowi Kenigowi z *Prawa i pięści* Jerzego Hoffmana, najsłynniejszego osadniczego „westernu”<sup>67</sup>, który w polskim kinie ustawia obraz tzw. Ziemi Odzyskanych jako przestrzeni chaosu i bezprawia.

Wprawne oko filmoznawcze znajdzie zapewne więcej filmowych aluzji i nawiązań. Wspominam jedynie najważniejsze z nich, gdyż przede wszystkim chodzi mi o to, że postać Tadeusza otwiera szeroki krąg kulturowo zakorzenionych skojarzeń, ułatwiających identyfikację „kanonicznej” formuły polskości, do dziś zresztą aktualnej. Taka strategia tworzenia „ciała polskiego” pozostaje natomiast w kontraście z filmową kreacją głównej bohaterki. Im bardziej Tadeusz zyskuje na wyrazistości, tym bardziej tożsamość Róży się rozmywa. Przy czym nie chodzi tutaj o kwestię samych intertekstualnych aluzji, których brak tłumaczą przede wszystkim peerelowskie uwarunkowania cenzuralne, uniemożliwiające przedstawianie „ciała mazurskiego”, ale o doraźne rozwiązania reżyserskie.

Mazurskość Róży od samego początku okazuje się problematyczna i powierzchowna: „bardziej deklarowana niż realnie odczuwana”<sup>68</sup>. Świadczy o tym rzecz elementarna – język. Bohaterka posługuje się literacką polszczyzną (dokładnie taką, jak Tadeusz), rzadziej literacką niemiecką, zasadniczo – raczej językiem przybysza niż mieszkańca, pozbawionym chociażby krzty akcentu czy naleciałości gwarowych. Owo nienacechowanie wręcz razi, gdy bierze się pod uwagę doskonały słuch językowy Smarzowskiego. W sferze audialnej filmu udaje mu się odtworzyć efekt autentycznej dla czasu i miejsca wielojęzyczności, wprowadzając takie postaci jak: pastor (niemiecki, łamana polszczyzna), Mateusz (mazurzenie), Amelka i Władek (akcent kresowy), radzieccy żołnierze (rosyjski) czy Kazik (nowomowa) – właściwie każdy z drugoplanowych bohaterów posługuje się idiomem silnie zindywidualizowanym, naznaczonym etnicznie i klasowo. Dodatkowo Róża nie dość, że właściwie nie uczestniczy w życiu mazurskiej wspólnoty, to jeszcze zdaje się spoglądać na swoją tradycję z niemalże etnograficznym dystansem. Ujawnia to scena, w której opowiada Tadeuszowi o mazurskich obrządkach pogrzebowych z nutą pogodnej pobłażliwości, z perspektywy bliższej opiekunce kółka regionalistycznego niż ich zaangażowanej uczestniczki. Mazurska piosenka, którą śpiewa podczas bielenia ścian – jedyny moment, w którym nie tyle posługuje się gwara, co ją odtwarza w swoistej „artystycznej formule” – wydaje się niczym więcej niż elementem budującym sielankowy nastrój chwili. Te dwie sceny to właściwie wszystko, co bezpośrednio w filmie zakotwicza pochodzenie Róży.

66 M. Hendrykowski, *Popiół i diament*, [w:] *50 lat Polskiej Szkoły Filmowej* (DVD), Warszawa 2008, <http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/popiol-i-diament/5> (30 czerwca 2017).

67 Podobieństwo postaci ujawnia inny drobny szczegół, którym reżyser „puszcza oko do widza”, mianowicie kwestia spodni jako atrybutu męskości wyeksponowana w obu filmach.

68 A. Szpulak, „Róża” *Wojciecha Smarzowskiego...*, dz. cyt., s. 108.

Redukowanie różnicy etnicznej sprowadza mazurskość głównej bohaterki do funkcji egzotycznego ornamentu; powierzchownego, ale niezbędnego sztafażu. Jego powierzchowność wiąże się z tym, że habitus głównej bohaterki – jak słusznie dowodzi Szpulak – odsyła przede wszystkim do „nieplebejskich porządków”<sup>69</sup>, z których wyrasta postać Tadeusza. Uczucie, którym bohater obdarza kobietę, jeśli dalej podążać tropem filmoznawcy, można bowiem uznawać za rodzaj (romantycznej) kompensacji i (auto)projekcji, próby odzyskania tego, co stracił w momencie śmierci pierwszej żony:

*Miłość Róży, a może raczej Anny-Róży-Jadwigi staje się odbiciem doskonałej miłości męzczyzny [...]. Ta ciągłość tożsamości między kobietami jest ważnym powodem wspominanej powierzchownej mazurskości tytułowej bohaterki. Jej postać musiała wpisać się w przestrzeń, którą wyznaczył domniemany wizerunek poległej w powstaniu żony, nie mogła być nazbyt odmienna*<sup>70</sup>.

Taką psychoanalityczną motywację działań Tadeusza sugeruje zresztą treść ostatniej lektury, którą czyta na łożu śmierci Róży: „Teraźniejszość wydaje się niewystarczająca i krótka; więc gdy się wie, że nie będzie nigdy przyszłości, usiłuje się pozyskać przeszłość, która choć «była». Do kogoś była podobna”.

Potrzeba zachowania mazurskiego sztafażu wynika natomiast z tego, że to właśnie za jego sprawą możliwe staje się przeprowadzenie historiozoficznej paraleli, w której położenie akowców (jako pewnej polskiej formacji kulturowej) staje się tożsame z położeniem Mazurów. Bezpośrednio wybrzmiewa ona w kwestii listy narodowościowej, którą Róża miała szansę podpisać, aby zachować swój dom, zbieżnej w czasie z propozycją, jaką Tadeusz otrzymał od Kazika. Tak jak Polak nie bierze w ogóle pod uwagę możliwości współpracy z Urzędem Bezpieczeństwa, tak Mazurka nie widzi możliwości podpisania peerelowskiej deklaracji przynależności narodowej. Podobieństwo losów zostaje wyrażone retorycznym pytaniem: „A ty byś podpisał?”, i udostępnione niedługo potem przez doktora Leliwę, dawnego towarzysza z AK: „Jak [nas] nie zamkną, to zgnoją, tak jak tych Mazurów”.

Podwójne podporządkowanie kobiecej postaci męskiej i polskiej sprawie jest sprzężone z jej milczeniem. Jak już wspominałam, w filmie nie słyszymy opowieści Róży o własnych doświadczeniach. Niezmiennie obserwujemy ją oczyma mężczyzny (czego nie zobaczył Tadeusz, dopowiada pastor). Męska perspektywa pozostaje w mocy właściwie od pierwszego ujęcia, w którym Tadeusz kieruje wzrok na konającą żonę. Rozwiązanie to wydaje się nader znamienne, tym razem także w kontekście możliwych filmowych korespondencji. I tak, wspomniana Morstin-Popławska, porównując Różę do Felicji z filmu *Jak być kochaną* Wojciecha Jerzego Hasa, dużo starszej opowieści o wojennym cierpieniu, budowanej jednak przez monolog kobiety, o takim rozwiązaniu pisze: „tytułową Różę czyni w efekcie postacią drugoplanową. Jeżeli bowiem Felicja była kobietą, której przypadła

<sup>69</sup> Tamże.

<sup>70</sup> A. Szpulak, „Róża” Wojciecha Smarzowskiego..., dz. cyt. 112.

na pewien czas rola ofiary, to Róża jest ofiarą, której przypada niekiedy w filmie rola kobiety”<sup>71</sup>.

Niekiedy przypada jej również rola Mazurki. Konsekwentna wiktyimizacja Róży ujawnia dwustopniowość relacji zawłaszczania. Sceny gwałtów Róży (Mazurki) są włączone w uniwersalny (ponadetniczny) krąg kobiecego cierpienia, zainicjowany w filmie zbrodnią na Annie. Co być może jednak istotniejsze, sceny te – trudno nie zgodzić się po raz kolejny ze Szpulakiem – „w zdecydowanie większym stopniu są obrazem duchowego cierpienia nieomal bezradnego świadka – mężczyzny”<sup>72</sup>. Męskocentryczna focalizacja poddaje w wątpliwość cytowane wcześniej tezy o tym, że Smarzowski jakoby przedstawia kobiece doświadczenie ponad „ograniczeniami i determinantami nałożonymi ramami dyskursu płci”<sup>73</sup>.

Rzecz ma się zupełnie inaczej. Kulturowe przedstawienia gwałtów – na co zwraca uwagę Marzena Sokołowska-Paryż – wykazują niepokojącą prawidłowość. Otóż bardzo łatwo ulegają generalizacji, polegającej na tym, że ofiary bezpośrednio utożsamiane są z narodami, z których pochodzą. Szczególnie filmy o gwałtach wojennych wykazują tendencję do: „translacji opowieści o przemoc w specyficznym narodowe, kulturowe symbologie i narracje konkluzywne. W tym sensie, zapożyczając się w imaginariu kulturowym, zarazem je utrwalają. Ponadto tak, jak w kronikach kryminalnych, często oferują morał, pewien bardziej zaawansowany koncept”<sup>74</sup>.

Analiza obrazów kobiecej przemocy wojennej prowadzi badaczkę do wniosku, że wytwarzają one przede wszystkim sztywną hierarchię płciową cierpienia, w której żeńskie ciało jest usytuowane poniżej męskiej *psyche*. Kobieta-ofiara stanowi bowiem „zaledwie” bodziec aktywizujący męską traumę, która definiuje się w spotkaniu z własną niemocą (impotencją). Figura kobiety-ofiary jest znacząca tak długo, jak mieści się w żołnierskiej historii, przy czym to znaczenie wytwarza się w procesie depersonalizacji – „do takiego stopnia, aż staje się znakiem w walce o władzę między męskimi podmiotami. Celem reprezentacji gwałtu wojennego jest męska identyfikacja”<sup>75</sup>. Jako symbol bezczeszczenia i dezintegracji narodu służy męskiej sprawie także w takim sensie, że wskazuje na porażkę mężczyzny jako obrońcy ojczyzny, protektora narodowej przestrzeni (i ciał ją zamieszkujących).

Reguła męskiej traumy – kobiecego cierpienia, podporządkowana męskiej (narodowej) identyfikacji, jest niemalże paradygmatycznie rozegrana w relacji filmowych kochanków. Odstępstwo od tego paradygmatu stanowi zaś to, że postać Róży – poprzez wpisywanie jej w łańcuch romantycznej substytucji (Róża-Anna),

71 A. Morstin-Popławska, *Mocne filmy...*, dz. cyt., s. 182.

72 A. Szpulak, „Róża” Wojciecha Smarzowskiego..., dz. cyt., 109.

73 D. Skórczewski, *Strach*, dz. cyt.

74 M. Sokołowska-Paryż, *War rape: trauma and the ethics of representation*, [w:] *Traumatic memories of the Second World War and after*, red. P. Leese, J. Crouthamel, Palgrave, Basingstoke 2016, s. 227.

75 B. Kosta, *Rape, nation and remembering history: Helke Sander's Liberators take liberties*, „Gender and Germanness: Cultural Productions of Nation” 4/1997, s. 221. Cyt. za: M. Sokołowska-Paryż, *War rape*, dz. cyt., s. 228–229.

a więc *de facto* w życiową opowieść Tadeusza – staje się raczej alegorią nie tyle tragedii ludu, z którego pochodzi, ile klęski polskiego narodu.

#### TU BĘDZIE POLSKA Z TOBĄ CZY BEZ CIEBIE

Na zakończenie odniosę się po raz kolejny do ekspozycji i sceny kaźni Tadeusza, tym razem jednak bardziej szczegółowo. Ta dwa momenty bezpośrednio konfrontacji z cierpieniem wyróżnia na tle pozostałych rozwiązań formalnych szczególnie eliptyczna dynamika osiągnięta za sprawą przyspieszonego montażu. W pierwszej scenie widzimy głowę rannego Tadeusza, który odwraca się, podnosi w naszym kierunku wzrok, patrzy. W tle słyszymy jęki. W następnym ujęciu widzimy Annę gwałconą przez niemieckich żołnierzy na gruzach płonącego miasta. Chwilę potem obserwujemy strzał w jej głowę. Mężczyzna żegna kobietę. Opaski na ramionach postaci nie pozostawiają wątpliwości, że jest to scena z powstania warszawskiego. Pod koniec filmu patrzymy natomiast na przesłuchanie Tadeusza. W jego trakcie powtarza się pytanie: „Co robiłeś w sierpniu 1944 roku?”. Kompozycja tej sceny, oparta na mocnych cięciach, pozostawia widza sam na sam z przemocą, ale przerywają ją dwie retrospekcje. Na początku brutalne wspomnienie powstańcze (prawdziwy koniec świata), na końcu – tuż po słowach funkcjonariusza: „Nie nadajesz się do tego świata” – idylliczne wspomnienie szczęśliwej Róży, skwitowane śmiechem upiora.

Te dwa momenty stanowią właściwą klamrę filmu, a zarazem – ze względu na swoją brutalność i inskrypcje jednoznacznie odsyłające do centralnej w polskim imaginariu czasoprzestrzeni – funkcjonują na prawach momentów alegorycznych, o których pisałam na początku. Wszystko, co wydarza się pomiędzy nimi, zdaje się poręczną metaforą bycia (nie) u siebie, symptomami raczej końca niż początku świata. Figurę wyobcowania podkreśla koda filmu, w której Tadeusz przychodzi po Jadwigę (inicjatywa jest tu po raz kolejny znacząca) i oddala się z nią w kierunku zachodzącego słońca – scena konwencjonalnie melodramatyczna, na pozór niepotrzebna, ale konieczna, jeśli odczytuje się film jako paralelę. To w niej właśnie maraniczne znaczenie „nas tak nierzeczywistych jak cień/snu” rozszerza się do całej (polskiej) formacji kulturowej, która, nie ruszając się nigdzie, stała się obca, odeszła w polityczną niepamięć. Tym samym przestrzeń tzw. Ziemi Odzyskanych (z Mazurami jako ich fragmentem) staje się metonimią przestrzeni narodowej; jest przede wszystkim poręcznym krajobrazem, który odzwierciedla dramat pokoleniowy znany chociażby z *Nikt nie woła Kutza* czy *Popiołu i diamentu* Wajdy (notabene kręconego we Wrocławiu).

Elżbieta Ostrowska, kreśląc linię ewolucji gatunkowej w kinie (post)transformatywnym, zwraca uwagę na dominację „męskich” form filmowych w pierwszym dziesięcioleciu po 1989 roku, które w kolejnej dekadzie ustępują miejsca formom „żeńskim”, tj. komedii romantycznej czy melodramatowi, rezonującym jednak również w obszarze kina artystycznego i historycznego<sup>76</sup>. Zdaniem badaczki,

<sup>76</sup> Autorka wymienia kolejno: *Małą Moskwę* (reż. W. Krzystek, 2008), *Różyczkę* (reż. J. Kidawa-Błoński, 2010) i *Różę* właśnie. Za dramaty historyczne wykorzystujące „naprzemiennie konwencję gatunkową melodramatu oraz standardowe kody konwencjonalnego realizmu filmowego” uznaje zaś *Katyń* (reż. A. Wajda, 2007), *Generała Nila* (reż.

świadczy ona „o zmieniającej się postawie społeczeństwa polskiego wobec przełomu politycznego i czasów komunistycznej przeszłości. W dynamice formuły gatunkowej polskiego kina popularnego można bowiem dostrzec ekwiwalent kolejnych etapów przeżywania traumatycznego doświadczenia (komunistycznej) przeszłości, czyli zaprzeczenia, gniewu i akceptacji”<sup>77</sup>.

Popularne powroty do ekranizacji lektur szkolnych i odleglejszych horyzontów historii miałyby w tym kluczu stanowić formę wyparcia niedawnych doświadczeń komunizmu ze zbiorowej pamięci. Kino gangsterskie byłoby ekspresją gniewu i niemożliwości wyeliminowania zła poprzedniej epoki, melodramat natomiast miałby „uwolnić represjonowaną pamięć o przeszłych cierpieniach i przekształcić je w obiekt afektu i żałoby”<sup>78</sup>. W wieńczącym tę ewolucję melodramacie historycznym, przejmującym rolę instytucji politycznych, poprzez mechanizm emocjonalnej identyfikacji dochodzi do rozliczenia z komunistyczną, traumatyczną przeszłością i jej przepracowania: „Z kanonicznym nieszczęśliwym zakończeniem, które zawsze wykorzystuje motyw rozstania lub porzucenia, melodramatyczny tryb przedstawieniowy ujął w formę estetyczną zerwanie z epoką komunizmu. Przed widzami otworzyła się przestrzeń tekstualna, na którą mogli rzutować swe rzeczywiste emocje z przeszłości, a melodramatyczny afekt okazał się użyteczny w przepracowywaniu postkomunistycznej traumy”<sup>79</sup>. *Róża* doskonale wpisuje się w taką interpretację kina po 1989 roku, a jednocześnie rodzi wrażenie, że owo uruchomienie afektu i melodramatycznej struktury narracyjnej jest dopiero początkiem zaproponowanej terapii: nie tyle wyzwala z przeszłości, co mapuje problemy, którymi powinno się zająć.

Po pierwsze, film ten wskazuje sposób, w jaki użycie filtru gatunkowego sprwadza proces odzyskiwania czy też integrowania tożsamości do „abiektywizacji” doświadczenia komunizmu, która w efekcie mimowolnie prowadzi tutaj nie tyle do przepracowania, co do autowiktymizacji. Tych pojęć nie należy zaś mylić. Przejmowanie pozycji ofiary częściowo tłumaczy się historycznie: w takim stopniu, w jakim definiuje to pojęcie podwójnej kolonizacji. Dokładnie w takim samym stopniu okazuje się jednak gestem zawłaszczającym.

Po drugie, problem z *Różą* polega na tym, że o ile chociażby wspomniani w tym szkicu Kutz w *Nikt nie woła* i Has w *Jak być kochaną* już na przełomie lat sześćdziesiątych mimo wszystko podejmują dialog ze zabsolutyzowanym portretem tyrteizmu tragicznego pokolenia, o tyle Smarzowski ponad pięćdziesiąt lat później reprodukuje go niemalże w identycznej skali. Wydaje się, że reżyser czyni tak na przekór coraz powszechniej znanym faktom o Armii Krajowej niuansującym ten monolityczny obraz<sup>80</sup> oraz wbrew przyjętej już u progu kariery (w *Weselu*)

R. Bugajski, 2009) oraz *Popiełuszkę. Wolność jest w nas* (2009, reż. R. Wieczyński), zob. E. Ostrowska, „*Katyni*” *Andrzeja Wajdy...*, dz. cyt.

77 Tamże.

78 Tamże.

79 Tamże.

80 Zob. A. Morstin-Popławska, *Mocne filmy...*, dz. cyt., s. 209.



krytycznej strategii dyskusji z dorobkiem polskiej szkoły filmowej<sup>81</sup>. W efekcie *Róża* nie tyle z historycznego (krytycznego) dystansu przedstawia uruchomienie romantycznego paradygmatu źródłowego w procesie konstruowania powojennej tożsamości, co poprzez taką a nie inną kreację bohatera, z którym widz się identyfikuje, ujawnia jego współczesne trwanie i żywotność. Wytłumaczenia takiego stanu rzeczy można szukać zapewne w Turnerowskiej kategorii pożyteczności paradygmatów. To właśnie ten klasyczny klucz, dobrze znany polskiemu widzowi, okazuje się działać po raz kolejny – tym razem w dramacie (post)transformacyjnym, postkomunistycznym procesie dochodzenia do siebie.

To jednak niebezpieczna strategia identyfikacyjna. Dowodów na to nie trzeba szukać daleko, myślę tutaj o tekście Szpulaka – błyskotliwej, niezwykle drobiazgowej i cennej analizie *Róży*, do której odwoływałam się wielokrotnie. Sęk w tym, że choć autor trafnie punktuje wiele istotnych wątków *Róży* – w tym przede wszystkim dowodzi szczegółowo uprzedmiotowienia głównej bohaterki – to podporządkowując swoją argumentację tezie o istocie i niepośledniej wadze „źródłowej przestrzeni” obrazu, a więc paradygmatu romantycznego właśnie, zupełnie zdaje się pomijać oczywistą opresyjność tego kodu. Zdaniem badacza „ważniejszy przekaz”<sup>82</sup> to mit, który odsyła „ku odmiennej w swej treści, a jeszcze bardziej w charakterze, rzeczywistości kulturowej, rzeczywistości wewnętrznie zintegrowanej i określonej tożsamościowo, samą siebie traktującą z powagą”<sup>83</sup>. Treść ta traktuje siebie z powagą, aczkolwiek kosztem kobiecej i mazurskiej tożsamości.

THE TENDER PLACE FOR REMINISCENCE  
RÓŻA DIRECTED BY WOJTEK SMARZOWSKI

The basis for this article is the film *Róża (Rose)*, directed by Wojtek Smarzowski. The author reads the aforementioned film as a historic tale of the ‘Recovered Territories’ (territories that became part of Poland after the Second World War), and, at the same time, the representation of the Other, post-war autochthonic experience of Masurians. Where, in the memory discourse, does the film place Masurians? In what way does it bring their tragic history back to the Polish collective memory? Who benefits from recovering this collective memory? Whilst searching for answers, the author uses the notion of melodrama as a sorting key for cinema image notions.

81 Zob. B. Giza, *Sami swoi, polska szopa*, „Kultura Popularna” 1/2005, s. 17–21.

82 A. Szpulak, „*Róża*” Wojciecha Smarzowskiego..., dz. cyt., s. 109.

83 Tamże, s. 118.