

Mroczne żądło zdegenerowanej natury. *Szkic o czarnoromantycznych inspiracjach Róży* *Wojciecha Smarzowskiego*

ANDRZEJ SZPULAK

Department of Film, Television and New Media
 Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland

ABSTRACT. Szpulak Andrzej, *Mroczne żądło zdegenerowanej natury. Szkic o czarnoromantycznych inspiracjach Róży Wojciecha Smarzowskiego* [The dark sting of degenerate nature. Sketch of the dark-romantic inspirations in Wojciech Smarzowski's *Rose*]. „Images” vol. XIX, no. 28. Poznań 2016. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 265–273. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2016.28.19.

The text presents Polish dark romanticism as an important source of inspiration for the images of violence, including sexual violence, in Wojciech Smarzowski's *Rose*. The author reveals the mechanisms of this inspiration: visual, dramatic, intellectual, and refers to specific literary texts, from the Romantic era and later, by Antoni Malczewski, Seweryn Goszczyński, Juliusz Słowacki and Włodzimierz Odojewski.

KEYWORDS: Wojciech Smarzowski; *Rose*; black romanticism; Romanticism in film; Polish historical film; war film

Róża Wojciecha Smarzowskiego (2011) wzbudziła pewne wątpliwości nawet wśród skądinąd doceniających jej wartość recenzentów, komentatorów i blogerów. Jedną z tych ostatnich zauważa na przykład:

Częstotliwość gwałcenia [w *Róży* – przyp. A.S.] dochodzi do takiego progu, że w pewnej chwili znieczula – co za dużo, to niezdrowo. I, o zgrozo, są sceny, kiedy Smarzowski osiąga w swym tragizmie efekt niemal komiczny, nie wiem, czy zamierzony, czy po prostu tak się w tym gwałceniu rozochocił, stracił orientację i wycucie smaku. (Babka Filmowa)

Ten zapis nieco instynktownej reakcji po prawdopodobnie jednokrotnym obejrzeniu filmu odsłania przesłanki wspomnianych wątpliwości czy może raczej oporu, wyraża emocje ponadindywidualne. Obecne w utworze obrazy przemocy odebrane zostały jako nad miarę częstotliwe i nad miarę intensywne. Nie bez znaczenia pozostawało też ich połączenie ze sferą seksualności oraz – to znajduje odzwierciedlenie w dalszej, niecytowanej już części tekstu – „beznamiętny” sposób inscenizacji i obserwacji ekranowych zdarzeń. Opór ów znalazł swoje

streszczenie w skierowanym do reżysera pytaniu Tadeusza Sobolewskiego:

Po co panu tyle okrucieństwa na ekranie?

Odpowiedź wydaje się zdawkowa i enigmatyczna:

Ktoś powiedział, że jak człowiek w kinie nie dostanie dziś dawki okrucieństwa na śniadanie, to potem źle trawi. W Gdyni pytano, dlaczego sceny gwałtu nie mogły być mniej drastyczne. Cóż, temperament filmowy nakazuje mi tak opowiadać. Dlaczego? Nie wiem. Lubię naturalizm i realizm. To moja baza w pracy nad filmami.

Pojawia się więc w tych słowach zarówno nawiązanie do nasyconej obrazami przemocy współczesnej kultury audiowizualnej (szczególnie do popkultury), jak i do indywidualnych skłonności twórcy, preferującego przekaz oparty na poetyce naturalizmu. Zostawiają one tropy z jednej strony wartościowe i dające się uzasadnić, ale z drugiej nazbyt oczywiste i powierzchowne, aby mogły być jedynymi. Owszem, *Róża* wpisuje się w ową „pornografię przemocy”, która, wyszedłszy z niszy, w znaczącym stopniu opanowuje przekaz mainstrea-

mowy (np. kino gatunków), kształtując wrażliwość i przyzwyczajenia masowego odbiorcy, a zarazem jego widzenie świata, wedle którego obnażenie brutalności utożsamione zostaje nie tylko z ciekawszym widowiskiem, ale również z głębszym dotknięciem prawdy o otaczającej rzeczywistości. Choć i tu, jak o tym zaświadcza wspomniana reakcja na *Różę*, istnieją jednak ograniczenia. Owszem, poetyka wszystkich filmów Smarzowskiego zawiera w sobie obrazy przemocy – opowieść o kobiecie z Mazur stanowi niewątpliwie ich kulminację – zawiera też charakterystyczny klimat obcowania z brutalną bezwzględnością ludzkich zachowań, czynów i postaw. Ale to stanowczo za mało jak na wyzerpujące wyjaśnienie.

Pierwsze, o co trzeba by się potknąć, to historyczne osadzenie prezentowanej w filmie fabuły, bardzo konsekwentne i zarazem znaczące dla zbiorowych emocji. Można by oczywiście stwierdzić, że kwestia konkretnych realiów jest – szczególnie dla młodej części publiczności – wtórna. Zainteresowanie filmami autora *Drogówki* wynika bowiem w jej przypadku nie tyle z doświadczenia rzeczywistości, co z doświadczenia przestrzeni audiowizualnej. A na dodatek to pierwsze w porównaniu z drugim bywa często niezwykle skromne, można nawet powiedzieć, iż do pewnego stopnia mu ulega, dając się przez nie projektować. Realia opowiadanej historii ulegają zaś w takich okolicznościach uniwersalizacji. Jednakże to ewentualnie osłabia siłę ich oddziaływania, nie eliminując ich przecież.

A realia te wprowadzają w centrum bardzo silnie oddziałującej i niezwykle dynamicznej przestrzeni mityczno-symbolicznej oraz w gorący dyskurs historyczny, dotyczący niewyeliminowanych jeszcze traum przeszłości. I nie mam tu na myśli kwestii mazurskiej, która w utworze Smarzowskiego, zarysowana z zewnątrz, potraktowana została raczej powierzchownie i w kluczu poprawnościowym, przynosząc tylko podstawowe wartości poznawcze. Chodzi raczej o z jednej strony wielowymiarowe doświadczenie rzeczywistości wojennej i tużpóźniejszej, a z drugiej o kulturową przemianę,

jaka się w Polsce dokonała wraz z rokiem 1945. Wspomniana wielowymiarowość bierze się choćby z różnorodności wytworzonych w filmie perspektyw postrzegania świata: jest perspektywa cywila i perspektywa żołnierza (w tym żołnierza akowskiej konspiracji), jest perspektywa przegranych i perspektywa zwycięzców-zdobywców, a także pozornych zwycięzców i pozornych nowych gospodarzy... Z kolei przemiana kulturowa bierze się z obserwowanej operacji gwałtownej anihilacji elit, tutaj reprezentowanych przez byłego żołnierza AK.

Już ten wymiar wypowiedzi filmowej każe poszukiwać jeszcze innych źródeł przemocowej aberracji w filmie Smarzowskiego. Niniejszy artykuł w pewnym stopniu stanowi zapowiedzianą kontynuację refleksji zawartej w tekście z poprzedniego numeru „Images”. Tam, jako rezultat rozważań o charakterze zawartego w *Róży* obrazu miłości, pojawia się konstatacja, że jest on ufundowany na zrodzonym w średniowiecznej Europie i eksplorowanym przez wieki micie miłości romantycznej. Tutaj z kolei możemy się odwołać do innego kulturowego fenomenu przeszłości, nurtu literackiego kryjącego się pod nazwą czarnego romantyzmu.

Tym razem odwołanie ściślej odnosi się do fenomenu związanego z konkretną formacją kulturową i konkretną epoką literacką przywołaną w jego nazwie. Czarny romantyzm to zjawisko ogólnoeuropejskie, a nawet amerykańskie (Edgar Allan Poe), wywodzące się z tradycji jeszcze osiemnastowiecznego gotycyzmu, czy późniejszego byronizmu, a inspirujące między innymi następujący po nim dekadentyzm, czy też literaturę grozy. Dla nas jednak szczególnie interesująca jest jego polska odmiana, gdyż stanowi bezpośrednią podstawę odwołania. Wydała ona z siebie dwa dzieła wybitne, *Marię Antoniego* Malczewskiego (1824) i *Zamek kaniowski* Seweryna Goszczyńskiego (1828) oraz szereg utworów pomniejszych. Posłużyła także jako jedno z bardzo istotnych źródeł inspiracji i składników poetyki do szczególnie wybitnych i złożonych kreacji literackich, zdecydowanie do niej nie należących. Można tu wskazać przede wszystkim późne dzieła Słowackiego i Kra-

sińskiego, na przykład – jakże filmowy w swej wizualności – *Sen srebrny Salomei* (1843).

Znaczący ekranowy potencjał posiada zresztą większość utworów czarnoromantycznych, opartych na sugestywnych wizualizacjach dynamicznych zdarzeń, portretów bohaterów w działaniu oraz rozległych wypełnionych czerwienią krwi bądź blaskiem pożogi pejzaży, na poszukiwaniu radykalnych kontrastów (np. arkadia-katastrofa), a obok tego na kreowaniu nastroju melancholii poprzez obrazy zniszczeń, posępnej natury czy śladów wszechobecnej śmierci (cmentarzyska). Z racji braku miejsca na rozwinięcie tego wątku można się posłużyć poglądowym skrótem. Oto krótki urywek poezyjki Malczewskiego:

W kark niewierny święconym utopił żelazem.
Spada dzielnym zamachem odmieciona głowa,
Drga oczami, bełkoce niepojęte słowa,
Toczy się, ziewa, blednie i gaśnie – z tulupa,
Co siedzi niewzruszony, krew do góry chlupa!

(A. Malczewski, *Maria*, w. 1090–1095)

Czyż to nie gotowy zapis ujęcia, które można by współczesnemu widzowi – jak konstatawał autor *Domu złego* – zaserwować na śniadanie? A przecież podobne fragmenty są czymś oczywistym w tych utworach. Przemyślana koncepcja użycia światła i koloru, komponowanie mocno zdynamizowanych obrazów, zarówno kameralnych, jak i postrzeganych w szerokim planie, wycucie konkretnego przestrzeni, budowa bogatej sfery dźwiękowej – to mniej lub bardziej immanentne ich cechy.

Inną ważną w kontekście *Róży* właściwością poetyki czarnoromantycznej jest obecny w obrazach poddanego gwałtownej przemocy świata wymiar kosmiczny, transcendentny, apokaliptyczny (Krukowska 2002, s. 29). U Smarzewskiego zasugerowany został on bardzo dyskretnie, ale szczególnie w finale wyraźnie się pojawia, natomiast w tamtych dziełach bywa nawet tematyzowany. Wyrasta on z kreacji rzeczywistości wytraconej z kolein normalnego porządku, a wprowadzonej w stan spiętrzonego rozedrgania, chaosu i aksjologicznej pustki, podobnej bezkierunkowym i wyjaławiającym

biegiem zdarzeń (deheroizacja historii), ukazującej człowieka w jego najgłębszych skrajnościach – motywowanego potężnymi namiętnościami oraz popędem seksualnym (filmowy Wasyl), bądź destruowanego przez nie (Róża), wkraczającego w nihilistyczne samozatrącenie, bądź stającego się niewinną ofiarą mrocznej natury. W rzeczywistości tej krwawy karnawał poprzedza bezruch i wszechobecność śmierci. Obecność Boga konotuje raczej strach i poczucie absurdu niż nawet bardzo mglistą nadzieję (u Smarzewskiego nieco inaczej). Człowiekowi żyjącemu w świecie, który zrzucił z siebie iluzję kultury i moc hierarchii, pozostają trzy rozwiązania: zemsta – włączenie się w krąg przemocy, przeczekanie erupcji szału natury albo wreszcie kenoza (Ławski 2008, s. 11–15). To niewątpliwie droga do wizji skrajnie pesymistycznych. A takimi właśnie operuje czarny romantyzm.

Bardzo istotna jest wreszcie niezwykła jednorodność czasoprzestrzeni przywoływanej w dziełach tego nurtu (także we wspomnianym *Śnie srebrnym Salomei*) – osiemnastowieczna Ukraina, czas konfederacji barskiej, koliszczyzny, niezatarta jeszcze w pamięci rzeź humaniska z 1768 roku. Ich autorzy pochodzili właśnie z tamtych rejonów Rzeczypospolitej, a wielu z nich ukończyło znaną szkołę bazylianów w Humaniu (Seweryn Goszczyński, a także między innymi Józef Bohdan Zaleski i Michał Grabowski), gdzie pamięć ta z oczywistych względów wiązała się z żywą wciąż raną (Ławski 2008, s. 9). Wpisani oni zostali w tak zwaną szkołę ukraińską, która w obrębie polskiego romantyzmu konotuje z miejsca jego czarną odmianę. Utworzyli nowy i trwały wizerunek Ukrainy jako przestrzeni surowej, posępnej, nacechowanej melancholicznym smutkiem albo udręczonej krwawym chaosem, wypełnionej bezkresnymi, głuchymi stepami, po których wraz z wiatrem hulają zagony tatarskie, swobodne kupy ukraińskiego chłopstwa prowadzone przez demonicznych Kozaków – żadne gwałtu, mordu i grabieży albo wreszcie strzegące *status quo* polskie regularne oddziały, urozmaiconej wzgórzami kurhanów albo ufortyfikowanymi wioskami, dworami czy pałacami.

To wizerunek ziemi, na której nie ma niewinności, a raczej etyczne pieczętowane wielkim znakiem zapytania – zostają całkowicie zdeptane lub stają się utylitarne i prowizoryczne.

O trwałości tego obrazu – współistniejącego w polskiej literaturze i sztuce z obrazem Ukrainy arkadyjskiej, osnutej nostalgią – świadczy duża ilość posługujących się nim utworów dwudziestowiecznych, a nawet późniejszych. Wystarczy przywołać *Zsybie wszystko, zawieje* Włodzimierza Odojewskiego (1964–1967) czy też prozę Stanisława Srokowskiego. Aktualność czarnoromantycznej proveniencji wizji Ukrainy wiąże się oczywiście z wydarzeniami zaistniałymi tam w latach 40. XX wieku. Współczesną koliszczyzną okazało się wołyńskie ludobójstwo, a współczesną rzezią humaną – krwawa niedziela z 11 lipca 1943 roku. Mogły one zintensyfikować tę wizję tym bardziej, że Odojewski – jak konstatuje Maria Janion – podlegał „mediumicznej podatności na romantyzm” (1989, s. 176). A przecież – mimo swej szczególności – nie był odosobnionym przypadkiem takiej podatności.

Można by zapytać, dlaczego tyle tu powiedziano o Ukrainie, skoro *Róża* to przecież Mazury, kraina, owszem, wielokulturowa, ale przecież zupełnie odmienna i w odmiennej znajdująca się sytuacji? Chodzi o powiązania bardziej zasadnicze, wyrosłe z silnych kulturowych korzeni, pozwalające uchwycić głębokie widzenia człowieka i świata oraz ich wzajemnych relacji. Jako się rzekło, Mazury są tu raczej powierzchownym kostiumem – egzotycznym, obcym, dotąd raczej niemy, a więc poznawczo interesującym, ale kostiumem. Potwierdza to reżyser, odpowiadając na pytanie krytyka:

Tadeusz Sobolewski:

Co w *Róży* było dla pana najważniejsze? Historia?

Wojtek Smarzewski:

Miłość. Na temat Mazur trafiłem przypadkiem, gdy dostałem scenariusz Michała Szczerbica.

Potwierdza także, kiedy rezygnuje z pierwotnego tytułu *Róża z Mazur*. Potwierdza przede wszystkim poprzez taką kreację tytułowej

bohaterki, która czyni z niej Mazurkę pozorną, nominalną. Aby wskazać na uzasadnienie takiego poglądu, muszę odwołać się do wspomnianego tekstu z poprzednich „Images” (Szpułak 2015, s. 107–118). Taki zaś zabieg sytuuje autentyczny dramat mazurski poza najważniejszym wątkiem opowieści, który rozgrywa się pomiędzy głównym bohaterem, byłym akowcem Tadeuszem, a *Różą*. Czyni z niego intensywne, ale przy tym enigmatyczne i uproszczone tło. A poręcznym narzędziem do zarysowania owego tła okazuje się właśnie zinterioryzowany w kulturze sposób przedstawiania złożonej i trudnej rzeczywistości ukraińskiej. Ułatwione zostaje to przez fakt, że istota opowieści z tego tła nie wyrasta, jest *stricte* polska, choć poddaje się uniwersalizacji – na przykład w kategoriach mitu miłości romantycznej.

Uruchomienie tej tradycji pozwala naturalnie – poprzez wykorzystanie mechanizmów pamięci kulturowej – wpisać opowieść w tragiczne mazurskie realia 1945 roku, realia te maksymalnie udramatyzować i jednocześnie uczynić je bardziej zrozumiałymi dla polskiej publiczności, bardziej pobudzającymi wyobraźnię. Smarzewski odwołał się więc pośrednio, lecz bardzo wyraźnie do czarnoromantycznego źródła. *Róża* nie stanowi, rzecz jasna, prostej filmowej reinkarnacji tamtych powieści poetyckich. Jest utworem współczesnym, z całym bagażem wielorakich powiązań i doświadczeń. Zawiera jednak w sobie, jako poetycką esencję obrazów świata przedstawionego, pamięć tamtego uniwersum. Pamięć przetworzoną i wzbogaconą przez dwa wieki aktywnej obecności w kulturze. Oddziaływanie tej pamięci daje się uchwycić w konstrukcji przedstawionej rzeczywistości, w elementach układów fabularnych, w sposobie obrazowania, a w dużo mniejszym stopniu na przykład w wewnętrznej strukturze bohaterów. Czarnoromantyczna inspiracja, o której ewentualnej intencjonalności niczego nie wiadomo, odnosi się więc tylko do pewnych warstw dzieła albo tylko w pewnych warstwach dominuje. Tak, jak to się na przykład działo – *toutes proportions gardées* – we wspomnianym przypadku Słowackiego.

Przechodząc do tych kilku konkretów, o których uda się tu powiedzieć, wygodnie będzie zacząć od przestrzeni. Akcja *Róży* – poza krótkimi epizodami warszawskimi – rozgrywa się w rzeczywistości kresowej, z plebejską ludnością autochtoniczną, dla której spoiwem jest bardziej wiara, miejscowy dialekt czy charakterystyczna kultura materialna niż poczucie przynależności narodowej. Przestrzeń ta jawi się jako otwarta, podatna na władztwo potężniejszych, lepiej zorganizowanych sąsiadów, dla których stanowi teatr walki oraz atrakcyjną zdobycz, ale zarazem jako, mimo bezwzględnych zniszczeń, obfitująca w uporczywie się odradzającą substancję ludzką egzystencji. To teren, na którym siedziby człowieka wtopione są harmonijnie w dominujące bogactwo natury. Okoliczne małe miasteczko przypomina funkcjonalnie, w mniejszym stopniu wizualnie, fikcyjny Krzyżtopól z wielkiej powieści Odojewskiego, który w jakiś czas po katastrofie (atak Ukraińców i Niemców) oglądany jest przez jej głównego bohatera, Pawła Woynowicza. Tadeusz patrzy na to zrujnowane miejsce mniej gorączkowo, choć cel jego działań jest ten sam – uratowanie ukochanej kobiety.

Ta zmniejszona „gorączkowość” staje się wyraźnym znakiem wspomnianego kulturowego przetworzenia, polegającego na zminimalizowaniu lub nawet usunięciu romantycznego sztafażu, a więc płomiennej emfazy w wypowiedzianych przez bohaterów słowach, poetyckiej feerii obrazów o rozległym, panoramicznym wymiarze i bogatej metaforyce, wielkiej ekspresji uczuć, gestów, nastrojów. Weźmy pierwszy z brzegu przykład:

Lecz cóż widać na wzgórkach? Z bliskiego rozdołu
Kłęby dymu z iskrami buchają pospołu,
Wiją olbrzymie słupy, co zgięte u góry,
W ciężkie – czarne – skrawkowane – rozchodzą się
chmury.

Lecz cóż słycać na wzgórkach? W przyległej nizinie
Płacz, jęki, krzyk rozpaczy w słomianej dziedzinie,
Co biorąc serce w kręgi przeraźliwym brzmieniem,
Nawet pierś w stal oprawną podnoszą – westchnieniem.

(A. Malczewski, *Maria*, w. 967–974)

W *Róży* ten synestezyczny, pełen rozmachu przekaz kameralizuje się, a emocjonalnie zdaje się chłodzić, stwarzając wrażenie piętnowanej beznamiętności. Postacie – przynajmniej do scen finałowych – pokazywane są wyłącznie w konwencji realistycznej, a przestrzeń, w której się poruszają, jeśli ma wartość symboliczną, to jest ona budowana dyskretnie. *Róża* chce być obrazem wiarygodnym, wytwarzającym iluzję historycznego konkrety w ramach charakterystycznego dla współczesnego widza potocznego postrzegania świata (stąd obecność pewnych elementów poetyki dokumentu), poznawalnego przede wszystkim zmysłowo, a przy tym obfitującego w niestroniące od agresji wizerunki destrukcji. Paradoksalnie właśnie poprzez intensyfikację tych odbieranych jako na wskroś współczesne wizerunków najbardziej czytelnie spotyka się z wyobraźnią czarnoromantyczną. Zakończenie, choć symboliczne i otwarte na transcendencję, bierze się z nieco innego odcienia romantyzmu, mniej pesymistycznego.

Już powyżej przywołany, a wybrany bez szczególnego trudu fragment, mimo wszystkich poetyckich rozbieżności przywołuje obraz świata i konkretne kadry z utworu Smarzewskiego – w pierwszej kolejności scenę pożaru gospodarstwa Władka i Amelki, przybyszów spod Wilna. Bardziej zbliżone pokrewieństwo z filmowym zdarzeniem można znaleźć w scenie spalania domu Wasowów w *Zasypie wszystko, zwieje...* Lecz są fragmenty, jak ten z *Zamku kaniowskiego* Goszczyńskiego:

A ci mordercy, co w głębokiej dali
Pomiędzy nocą orężem błyskali:

(S. Goszczyński, *Zamek kaniowski*, w. 1383–1384)

które, sprozaizowane, mogłyby być częścią scenariusza. Znajduje się przecież w filmie kilka scen nagłych nocnych napaści, scen wyczekiwania na nie, wpatrywania się przez okno w ciemność, czy też nagłego przebudzenia z myślą o nich. Przede wszystkim jest w nim permanentny, z rzadka tylko i na krótko przerywany stan napięcia związanego ze strachem.

Strach, panowie gospodarze,
Strach to cała nasza siła.

(J. Słowacki, *Sen srebrny Salomei*, w. 189–1122)

– mówi Kozakom Semenکو. W każdym wypadku drugi człowiek staje się w tych okolicznościach potencjalnym zagrożeniem – ten w cywilu, jak Władek, który niespodziewanie wraz z rodziną pojawia się w obejściu Róży, i ten w mundurze, ten samotny i ten w grupie. Spośród przypadkowych gości w knajpie zawsze może wyłonić się dawny znajomy, który obecnie pracuje na przykład w UB.

Owo poczucie zagrożenia, wewnętrznego niepokoju towarzyszy nieomal stale bohaterom Malczewskiego, Marii i Waławowi, udziela się staremu Gruszczyńskiemu i jego córce ze *Snu srebrnego...*, jest chlebem codziennym Pawła Woynowicza, wędrującego po szlakach „literackiego powiatu kresowego” z powieści Włodzimierza Odojewskiego. Tadeusz wchodzi w nie już w jednej z pierwszych scen, kiedy staje się przypadkowym przytąjonym w leśnej gęstwinie świadkiem egzekucji na wypuszczonych z samochodu więźniach, i trwa w nim prawie do końca.

Lęk ten wywoływany jest przez świat, który staje się chaotyczny w swej drapieżności, pozbawiony zwykłej równowagi, jaką daje religia, kultura, obyczaj, czy prawo, świat, w którym triumfuje siła zdegenerowanej natury. Świat ten zmusza człowieka do ukrycia się. Najbardziej zaś naturalnym miejscem schronienia jest wnętrze domu. Schronienie to okazuje się jednak złudne, i to do tego stopnia, że w nim właśnie dokonuje się najokrutniejsza kaźń i gwałtownie rozgaszczają się śmierć. Jego pierwotny, archetypowy ład zostaje doszczętnie zniszczony. Takimi obrazami relacjonuje Kozak Sawa w dramacie Słowackiego los dworku Gruszczyńskich:

Niechaj pan jaśnie wielmożny
Wystawi sobie ów domek
Taki cichy i pobożny,
Od nimf laszych, ekonomek
Ubrany w cebuli wianki,
W malowane na papierze
Obrazki, miedziane dzbanki,
Cynowe misy, talerze,

Na policach tak błyszczące
Okolo ścian jak mieszące
Czarodziejskie, rusalczane ;
Teraz wszystko krwią zbryzgane,
Co uniknęło grabieży.
Trupy ludzkie bez odzieży
I na ziemi, i na łózkach.
Na krwią ociekłych poduszkach;
Dziatki porąbane srodze
I na ceglanej podłodze
Porzucone, i z puchówek
Pierze śnieżące podłogi.
Sama pani... Widok srogi...!
Dziateczki swoje bez główek
Za nóżki zimne, zielone
Trzymała... ach! jedną raną
Zabita, bo otworzone
Miała żywota świątnice
I straszną płodu zamianą...
(Jasne stepowe księżycy!
Biorę was za krwawe świadki
Że tono tej polskiej matki
Od strasznego nożów cięcia
Wyszło na łono szczenięcia
I stało się psią mogiłą;
Bo i szczenię martwe było

(J. Słowacki, *Sen srebrny Salomei*, w. 1089–1122)

Na marginesie warto zwrócić uwagę, iż siedmiozłogłoskowiec, jakim poeta operuje w tym tekście, lepiej konweniuje z szarpanym rytmem *Róży* niż niemal o połowę dłuższa miara poetycka Malczewskiego i Goszczyńskiego, czy epicka wielosłowność Odojewskiego.

Podobne obrazy w ten lub inny sposób wytwarzają się we wszystkich interesujących nas utworach: porwanie Marii z domu Miecznika, zdobycie zamku kaniowskiego oraz krwawa rozprawa z jego obrońcami i chroniącymi się w jego murach ludźmi, upadek domów w Czupryni i Glebach zakończony napadem, grabieżą i śmiercią gospodarzy. Taką „dziurawą twierdzą” okazało się też gospodarstwo Róży Kwiatkowskiej, zajmowane przez wojsko, a po jego odejściu napadane, szabrowane i stopniowo rujnowane. Bohaterka we własnym domu staje się seksualną niewolnicą sowieckiego dowódcy, następnie obiektem przemocy enkawudowskiego watażki, Wasyla, a w konsekwencji – kiedy obecność Tadeusza stwarza niepewną, ale

wyrazistą barierę ochronną – ofiarą wynikłej z tamtych sytuacji wyniszczającej choroby.

Wszystkie te miejsca to domy śmierci i żałoby, wypełnione ciałami zmarłych pozostawionymi w różnych sytuacjach i pozach (jedynie Róża umiera w łóżku, choć wcześniej roni przecież dziecko na podłogę), kontemplowanymi (Wacław przy nieżyjącej Marii), żegnanymi (Tadeusz czytający Różę urywek powieści), wprowadzanymi w bieg normalnej egzystencji poprzez funeralne rytuały (zabiegi Pawła Woynowicza wokół ciała matki, modlitwa przy ciele Róży). Każdemu z tych przedstawień nie brak drastyczności, u Smarzewskiego mniej widowiskowej, ale bardziej namacalnej, dosadnej. Ich przekaz nie jest jednak tożsamy, gdyż inaczej funkcjonalizują się one w dyskursie o człowieku i świecie. Podobieństwo nie może nas mylić. Autor *Pod mocnym aniołem* nie ulega, jak Malczewski i Goszczyński, skrajnemu pesymizmowi.

Drastyczność obrazów przemocy w *Róży* dotyka przede wszystkim sfery seksualności. Pojawiają się, jak już o tym była mowa, liczne sceny gwałtów i ciągłe zagrożenie ich powtórzeniem. Choroba zaś i śmierć to rezultat tych przerażających zdarzeń. I to właśnie brutalne wkroczenie w intymność jest zapewne powodem szoku, którego doznali widzowie w pierwszym zetknięciu z dziełem. W utworach czarnoromantycznych – z oczywistych względów – te sytuacje nie mogły być eksponowane tak otwarcie. Autorzy skupili się na krwawych mordach, rabunkach, zniszczeniach. Jednakże ostatecznie sfera przemocy seksualnej znalazła swój wyraz już w tych dziewiętnastowiecznych tekstach, w tym uniwersalnym horyzoncie katastrofy, na przykład w obrazach zdobywanego Kaniowa:

Lecz kiedy słabą żądze gwałtu zbiegą
I co drugiemu sobie wypieszczono,
W zmierzłej lubości obca rozkosz skradnie,
Piekło natenczas wciska się tam zdradnie
I śmierć zapładnia oblubieńcze łono.

(S. Goszczyński, *Zamek kaniowski*, w. 1078-1082)

Albo prościej, gdy Semenka grozi Księżniczce:

Budesz ty sto hroszy warta,
Jak pozwolę się pobawić
Moim chłopom po zamczysku...

(J. Słowacki, *Sen srebrny Salomei*, w. 285-287)

I w wielu jeszcze innych miejscach.

Znajduje ten temat swoją rozbudowaną kontynuację w powieści Odojewskiego, chociażby w historii Karpatkowej, młodej kobiety z dzieckiem, pozostawionej bez opieki, wielokrotnie, w ciągu wielu tygodni gwałconej przez wielu mężczyzn. Paweł, jak filmowy Tadeusz Różę, chroni ją, stara się wyrwać z koszmaru. I choć nie rodzi się między nimi trwała i głęboka emocjonalna relacja, to przecież dochodzi do gorącego, cielesnego zbliżenia, które przywraca seksualności ludzki wymiar prowizorycznej choćby i chwilowej bliskości. Inną, nieco mgławicową, a jednak boleśniejszą kontynuacją jest od czasu wizyty w Krzyżtopolu uporczywie nachodząca wyobraźnię bohatera wizja ukochanej Katarzyny, stającej się łupem niemieckich i ukraińskich żołdaków w zaimprovizowanym burdelu na terenie opanowanego przez nich miasta, a potem zabijanej.

Skojarzenie sfery seksualnej ze śmiercią jest w omawianych utworach wszechobecne jako wyjątkowo brutalne, odhumanizowane i wąsko rozumiane sąsiedztwo Erosa i Tanatosa. Ma jednak owo sąsiedztwo i inne wyobrażenia, podległe kanonom miłości romantycznej, wyabstrahowane z cielesności. Taka jest miłość bohaterów *Róży*. Ten ustęp z *Zamku kaniowskiego* mógłby uchodzić za syntezę ich historii, a przynajmniej tej jej fazy, która kończy się śmiercią kobiety:

Dwóch się przyjaciół zbiegła oto ręka -
I zimno śmierci ich uściski ziębi;
Dwojga kochanków spotkało się oko -
I męty śmierci widać w spojrzeń głębi,

(S. Goszczyński, *Zamek kaniowski*, w. 1130-1133)

Podobnie zresztą jak ten z Malczewskiego:

Widzisz ten jasny promień? co z liści osnowy
Ciągnie swój drżący połysk między nasze głowy?
Ten promień żywi – zdobi – każdego weseli;
Czemuż gdyśmy złączeni – on jeszcze nas dzieli?

Próżno, próżno, mój luby – choć usta z ustami,
Patrzaj – chyli się z liściem, i jest między nami

(A. Malczewski, *Maria*, w. 560–565)

Mit miłości romantycznej zakłada w swojej istocie katastrofę w sferze doczesnej realizacji szczęścia, a więc chętnie wykorzystywany był przez poetów czarnoromantycznych. Czyni on z człowieka zarazem uczestnika i świadka tej katastrofy. Czarny romantyzm rozszerza i pogłębia zakres katastrofy, rozciąga ją do wymiaru kosmicznego. Krwawe rzezie, gwałty, trawiący ludzkie siedziby ogień, ludzie rozpasani najdzikszyimi namiętnościami, ruina wszelkiego porządku, niezbywalny strach – to niektóre elementy tego apokaliptycznego pejzażu. Obecny jest on i w omawianej literaturze i w filmie. Kreuje bohatera, który działa – walczy, zabija, mści się, ale zarazem patrzy na zło w poczuciu bezradności – jak w pierwszych ujęciach *Róży* Tadeusz na cierpienie i śmierć swej żony. Co najwyżej płacze, ale najczęściej milczy. To poczucie tortury patrzenia daje o sobie znać na przykład w słowach Sawy skierowanych do Regimentarza:

Krwi dziś widziałem tak wiele!
Takie straszne nieboszczyki!
Taki mord i takie zbrodnie,
Że przez całe dwa tygodnie
Z obrzydzeniem na jadło popatrzę;
Pomnąc na te sine chłopczyki,
Na jakim one teatrze
Zakrawawionym czyniły horrory...

(J. Słowacki, *Sen srebrny Salomei*, w. 1005–1012)

Choć, trzeba przyznać, pojawia się w tych wersach wątle włókienko ironii (figura teatru). Nic w tym dziwnego. Katastrofa najsilniej przełamana bowiem zostaje u Słowackiego, w niemal sielankowym finale *Snu srebrnego...*, ale i utwór Smarzowskiego ma zakończenie otwarte i nieobarzone znamieniem całkowitej klęski. Jeśli Paweł Woynowicz opuszcza rodzinne Gleby, uwożąc ze sobą zwłoki matki, to Tadeusz porzuca gospodarstwo *Róży*, idąc pod rękę z jej córką, kolejną żywą inkarnacją zabitej w Powstaniu żony. Kontrastuje to mocno z obrazem wieńczącym *Marię*, obrazem napełnionym czarnoromantycznym bezruchem indywidualnego odrętwienia:

I tak Waclaw pozostał samotny w pustyni –
Jakże zniknienie Marii ciemną ją uczyni!
Długo on przy jej zwłokach stał w niemej żalobie,
Jakby z kamienia posąg przy kochanki grobie;
Bo zgroza srogiej złości, i widok jej skutku
Wygnały nawet z duszy rozczulenie smutku;

(A. Malczewski, *Maria*, w. 1362–1367)

Kontrast ten pokazuje dowodnie, iż nawet wyraźne wpisanie się w romantyczną wyobraźnię i romantyczną konwencję nie hamuje twórczej samodzielności, jaka z pewnością stała się udziałem Smarzowskiego, gdy kręcił *Różę*.

Tę garść konkretów, którą udało się tu przedstawić – bardzo ogólnie, powierzchownie i sygnałnie – można by i należy poszerzyć o kolejne, a także pogłębić z jednej strony o kwestię języka, a z drugiej o dokładniejsze sprecyzowanie treści egzystencjalnych, lepsze wyeksplikowanie symboliki. Często przecież trzeba się tu było posługiwać skrótem myślowym, pomijać ważne i ciekawe szczegóły interpretacyjne.

Wydaje się jednak, iż istotne było, aby choćby zasygnalizować to zanurzenie przekazu, jaki formułuje Wojciech Smarzowski, w tradycji czarnego romantyzmu. To zdaje się rzucać nowe światło na film, który stał się tak ważny w dorobku rodzimej kinematografii ostatnich lat (a może i dekad), ale i na wewnętrzne uformowanie tego budzącego wielkie zainteresowanie twórcy.

Muszę zaznaczyć, iż, kiedy pojawiła się w moich refleksjach intuicja o czarnoromantycznych konotacjach *Róży*, nie wiedziałem jeszcze o planowanej produkcji *Wołynia*. Gdy ta wiadomość do mnie dotarła, uznałem nową pracę Smarzowskiego za naturalną i nieomal oczekiwaną konsekwencję filmu o miłości byłego akowca i trochę udawanej mazurskiej chłopki.

BIBLIOGRAFIA

Babka Filmowa, 2012, „*Róża*” – reż. W. Smarzowski, <<http://babkafilmowa.blogspot.com/2012/02/roza-rez-w-smarzowski.html>> [dostęp: 20.11.2015].

Janion M., 1989, *Wobec zła*, Warszawa.