

Róża Wojciecha Smarzowskiego jako medium idei

ABSTRACT. Szpulak Andrzej, *Róża Wojciecha Smarzowskiego jako medium idei kulturowej re-interpretacji* [Wojciech Smarzowski's *Rose* as the medium of ideology]. „Images” vol. XVIII, no. 27. Poznań 2016. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 87–96. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/pfhy.2016.24.11.

The text concentrates on the problem of the ideologization of artistic transmission and uses Wojciech Smarzowski film 'Rose' as an example. This problem is considered both on several levels: reception, above all the critical-film level, and also on the level of the work itself. The analysis reveals the impoverishment of the message by radical left-wing and also conservative ideologization is becoming apparent. Also a susceptibility of work to discourse of the political correctness is becoming apparent, in addition it is rather superficial susceptibility.

KEYWORDS: Wojciech Smarzowski, *Rose*, film and ideology, Polish film after 1989, Masuria in the film

Róża Wojciecha Smarzowskiego (2011) natychmiast po swym ukazaniu się publiczności (jeszcze przed oficjalną premierą) słusznie zyskała rangę dzieła znakomitego pod względem artystycznym, a także przełomowego, jeśli chodzi o sposób ukazania kluczowej dla rozumienia współczesnej polskiej tożsamości rzeczywistości wojennej i tużpowojennej, daleko wykraczającego poza ramy doraźnej perswazji społecznej i sukcesu frekwencyjnego.

Niewątpliwie jednak jest ona także dzieckiem swego czasu (jeśli nawet byłoby to w pewnym stopniu dziecięctwo *a rebours*), podległym, a przynajmniej odnoszącym się do reguł przezeń wyznaczanych, do charakterystycznych dlań sposobów widzenia i myślenia o świecie, do dominujących idei. Aby to lepiej wyjaśnić, można skorzystać z ogólnej formuły:

[...] sztuka filmowa na dwa sposoby przynajmniej może do rzeczywistości się odnosić – będąc medium problemów dla niej istotnych, zdając z nich, mimowolnie nawet, sprawę oraz komentując w sposób najbardziej zamierzony wątki, procesy, idee przenikające współczesność – i oczywistym jest, że owe dwa zaangażowania będą się najczęściej przenikały. (Kijko 2012, s. 151)

Ta uwaga wypowiedziana została właśnie między innymi w kontekście *Róży*. Co może tylko utwierdzić przekonanie, iż warto przejrzeć się filmowi również z tej perspektywy.

A ogląd ten będzie dwuetapowy. W pierwszej kolejności przyjrzemy się recepcji dzieła – przede wszystkim tekstom krytycznofilmowym, w których ustanowiony został status filmu oraz utrwalono sposoby myślenia wywierające wpływ na szersze rzesze odbiorców.

Później w samym utworze spróbujemy rozpoznać znaki czasu i zaangażowanie w dominujące dyskursy ideologiczne.

Taka kolejność może nieco dziwić, zakłada bowiem chronologiczną inwersję. Przecież najpierw powstaje dzieło, a dopiero potem następuje jego recepcja. W tym wypadku jednak problemem nie jest film jako taki, lecz raczej jego wzajemne relacje z otoczeniem. Zabieg inwersji umożliwia zaś dokonanie weryfikacji reakcji na utwór poprzez odniesienie do niego samego, co stanowić będzie ważny element drugiej części tekstu i pozwoli na pogłębienie refleksji.

Gorąca dyskusja wokół filmu Wojciecha Smarzowskiego zogniskowała się wokół dwóch tematów i jednego wydarzenia. Mimo swej intensywności miała więc stosunkowo wąski zakres, gdyż możliwych płaszczyzn interpretacyjnych i zagadnień związanych z tym utworem było i jest znacznie więcej.

W artykułach zamieszczonych w dwóch poprzednich numerach „Images” częściowo się do nich odniosłem, starając się rozpoznać niektóre istotne elementy kulturowego zakorzenienia i znaczenia tego obrazu – jednego z najbardziej interesujących w polskiej kinematografii po 1989 roku. Chodziło o spojrzenie szersze, możliwie głębsze, ale też nieco odmienne od standardowego. A odmiennosc ta brała się z wyjścia – trudno mi ocenić, czy przekonującego – poza narzucającą się obecnie horyzont refleksji o filmie albo nawet szerzej refleksji o twórczości artystycznej.

Natomiast wspomniane dwa tematy, na których skupiła się recepcja *Róży*, znakomicie się weń wpięły. Chodzi tu o masową przemoc wobec kobiet oraz kwestię losu stosunkowo niewielkiej grupy etnicznej (Mazurów) w relacji do potężnych wspólnot narodowych i państwowych, wśród których się narodziła i trwała. A wszystko to często w paradygmacie wykluczenia, który ma tendencję do sprowadzania dzieła sztuki do mniej lub bardziej poprawnego dyskursu i z tej poprawności wystawiania mu rachunku.

Symptomatyczną pod tym względem uwagę wygłosił na łamach „Krytyki Politycznej” Witold Mrozek:

W *Róży* Wojciechowi Smarzowskiemu wszystko, co powiedziano w polskim kinie ostatnich dwóch dekad o II wojnie światowej i początkach nowej Polski, udało się przeskoczyć nie tylko poziomem artystycznym, ale też niespotykaną dotąd na naszych ekranach perspektywą płciową, klasową i etniczną. (Mrozek 2011)

Stwierdzenie to, zrównujące w istocie znaczenie sztuki i ideologii w utworze filmowym, nie jest tylko wyrazem uwagi dla lewicowej frazeologii, lecz także realną deklaracją wartości, podzielaną w mniejszym lub większym stopniu przez znaczącą część komentatorów. Ci ideologicznie bardziej letni, a przy tym wrażliwi na walory artystyczne, docenili film ze względu na użyty język i ujęcie tematyki, z kolei ci bardziej zaangażowani, swoiści strażnicy ortodoksji, wyrazili szereg wątpliwości, a nawet dezaprobatę. W ten sposób można na przykład skomentować następującą wypowiedź Weroniki Szczawińskiej:

[...] bardzo zastanawiające jest to, że film, który ma podjąć zapomnianą historię Mazurów i tragiczną historię Mazurek, jest opowiadany z punktu widzenia Polaka, najczystsze z czystych, bo to jest inteligent z powstania warszawskiego, z żoną utraconą, zgwałconą, zamordowaną, która pojawia się w migawkach, i też jest przepiękną inteligentką z Warszawy. Więc mamy do czynienia z podwójną uzurpacją: nie Róża, a Tadeusz, i nie Mazurzy, a powstańcy. (*Dunin, Szczawińska, Wiśniewska* 2012)

Podobnie uwagę Agaty Czarnackiej:

Nie wiem, czy *Róża* mówi nam coś ważnego o gwałtach, bo reżyser nie przyjmuje kobiecej perspektywy. Nie zajmuje się tym, jak kobieta przeżywa gwałt. [...] To jest strasznie męski film. [...] *Róża* to jest kolejny film o świętości AK, tym razem w kontekście poszanowania dla tych wszystkich bardzo miłych współczesnych tematów. Kolejny teoretycznie postępowy, teoretycznie stojący po stronie kobiet film, który pozwala reżyserowi seryjnie pokazywać przemoc wobec kobiet. (*Western o żołnierzu i róży* 2012)

Zbliżony ton znaleźć można w nielicznych jeszcze tekstach naukowych, jak choćby w artykule Agnieszki Morstin:

Okaleczona jako filmowa protagonistka *Róża* wydaje się okaleczona również jako postać dramatu, w którym głównie milczy. Jej cierpienie jest przedmiotem naszego spojrzenia; zostaje nam przedstawione, ale brak tu opowieści o tym cierpieniu. O ileż głębszy byłby film Smarzowskiego, gdybyśmy mieli dostęp do przeżyć bohaterki. (Morstin 2012, s. 41)

Wspólnym mianownikiem tych krytycznych uwag jest przeświadczenie ich autorek o konieczności realizacji misji, której celem miałyby być emancypacja wizerunku wykluczonego wobec samoświadomości kultury dominującej. Charakter aksjomatu zyskują w tym ujęciu dwa przeświadczenia. Pierwsze dotyczy nieusuwalnego i permanentnego konfliktu między grupami społecznymi, płciami itp., zaś drugie – roli przekazów artystycznych jako ważnego narzędzia w politycznym procesie urzeczywistniania bardziej sprawiedliwego porządku, w którym zlikwidowane zostaną wszelkie różnicowania i bariery społeczne, przy czym wynikające z takiego myślenia zagrożenie wąską utylitarnością, zinstrumentalizowaniem i odindywidualizowaniem kultury nie jest brane pod uwagę. W tej sytuacji nie może dziwić fakt, iż skoro twórca udziału w tej wizji i tej misji nie przyjmuje, to niezależnie od wszystkiego jego dzieło uzyska negatywną ocenę. Paradoksalnie dyskwalifikującym okazało się właśnie to, co uchodziło dotąd za szczególnie cenne w dziedzinie sztuki filmowej – autentyczna indywidualność. Smarzowski nakręcił historię z perspektywy męskiej i polskiej, a zatem własnej, można by rzec – autorskiej.

Inny wspólny mianownik powyżej przywołanych tekstów stanowi odwołanie do *Jak być kochaną* Wojciecha J. Hasa (1964). Odwołanie to jest w pełni uzasadnione i ciekawe, lecz sposób jego ujęcia eliminuje wieloznaczność oraz żywotność intertekstualnej relacji. Problem sprowadzony zostaje do znanych już opozycji.

Róża pojawia się jako ta ciemna strona antytezy ze względu na swe zanurzenie w tradycyjną perspektywę widzenia świata. „U Sma-

rzowskiego podział ról historyczno-kulturowych jest tradycyjny. Kobieta to ofiara, mężczyzna to rycerz” – powiada Morstin (Morstin 2012, s. 208). Wspomina też, co jest treścią umieszczonego nieco wyżej cytatu, o milczącym cierpieniu kobiety i zewnętrznej wobec niego perspektywie narracyjnej. Postać głównego bohatera postrzega jako element niespójności. Tadeusz ma być reprezentantem myślenia popokulturowego (amerykańskiego), niespójnego ze skomplikowanymi dyskursami historycznymi (europejskimi), wśród których się pojawia (Morstin 2012, s. 209). W odniesieniu do *Jak być kochaną* natomiast wypowiada następującą opinię: „O wyjątkowości i oryginalności filmu Hasa decyduje więc fakt, że autentyczne, choć niewidoczne dla postronnych bohaterstwo cechuje tu postawę kobiety” (Morstin 2012, s. 207). Wskazuje też bardzo dobitnie na przenicowanie i degradację męskiego etosu heroicznego, dokonane za pośrednictwem postaci ukrywanego przez Felicję aktora Wiktora Rawicza (Morstin 2012, s. 207).

W istocie tak formułowana argumentacja prowadzi do uznania obecności i pozytywnego waloru etosu heroicznego, w innych miejscach zwalczanego jako przejaw myślenia tradycyjnego. Następuje jedynie zmiana jego podmiotu – zamiast mężczyzny pojawia się kobieta, a co za tym idzie, także zmiana w sposobie jego przejawiania się – widowiskowość przeradza się w dyskrecjonalność. Jednocześnie z dekonstrukcją trwa zatem rekonstrukcja i proces ten okazuje się ważniejszy od komplikowania przekazu.

W ogóle wywód Morstin ma charakter ściśle wartościujący. Analiza filmów zostaje temu wartościowaniu podporządkowana. Autorka ujawnia zresztą podstawowe kryterium. „Prawda jest jednak po stronie tych, którzy milczą, zaś powinnością artysty jest ukazanie tej prawdy” (Morstin 2012, s. 208). Jest to krótki manifest, zresztą, paradoksalnie, bardzo tradycyjny, gdyż używa klasycznego pojęcia prawdy i mówi o obowiązkach artysty wobec niej. Nie tyle manifest estetyczny, choć uwaga o powinności wyrażenia prawdy przez artystę mogłaby jeszcze na to wskazywać, co ideologiczny, gdyż prawda – zgodnie z postulatami lewicy – utożsamiona zostaje z głosem wykluczonych, a więc pojmowana stosunkowo wąsko.

Świadectwa bardzo ograniczonej perspektywy, z jakiej patrzą na *Różę* autorzy głównie spod znaku „Krytyki Politycznej” można by mnożyć. Nie zawsze są to przy tym poglądy negujące przekaz. Docenia się na ogół samo podjęcie tematu, przełamanie tabu zarówno w kwestii wojennych gwałtów, jak i losu Mazurów. Inni krytycy, często o zbliżonych przekonaniach, potrafili tę perspektywę wyraźnie poszerzyć. Niech przykładem będzie tutaj fragment recenzji Krzysztofa Świrka:

Ostatecznie jednak kształt owego bohaterstwa zawiera się w uczuciu łączącym Tadeusza z Różą, tak samo trudnym dla obu postaci i wymagającym wielkiego ryzyka: jak po tym wszystkim, co przyniosła wojna, można jeszcze zaryzykować dopuszczenie do siebie drugiej osoby i jeszcze jedną stratę [...]. (Świrek 2012, s. 81)

Jak się okazuje, autor ani nie odżegnuje się od etosu heroicznego, ani nie interesuje się reprezentacjami konfliktu płci. Nie wkładając na siebie ideologicznego gorsetu, jest w stanie prowadzić indywidualne poszukiwania sensu filmowego przekazu. Podobnie Krzysztof Varga, dla którego przeszkody nie stanowi polska perspektywa:

A sam Smarzowski to jest dzisiaj najbardziej polski reżyser, który Polską się przejmuje, który Polskę draży, który od Polski uwolnić się nie umie, jego filmy to jest dziś właśnie „nowa szkoła polska”: bezlitosna, dołująca, przejmująca, ważna jak alfabet, bez którego nie potrafilibyśmy się porozumiewać. (Varga 2011, s. 19)

Wspomniany gorset pojawia się jednak w tekstach publikowanych w raczkującej w latach 2011–2012 prasie prawicowej – tak przynajmniej dość umownie się ją w Polsce nazywa. Nie chodzi tu – jak w przypadku inspiracji lewicowych – o presję systemu idei, lecz raczej o oddziaływanie zespołu poglądów społeczno-politycznych, autodefiniowanych przez środowisko jako patriotyczne. Skłaniają one autorów do skupienia się na wyselekcjonowanych wątkach omawianego utworu. Piotr Gociek pisze np.:

Róża jest bardzo mocno zakotwiczona w konkretnym punkcie naszej historii i wskazuje jasno na sprawców. Pierwszy raz w polskim filmie tak uczciwie i drastycznie pokazane zostały zbrodnie Armii Czerwonej, sowieckich maruderów i zwykłych bandytów podających się za wyzwolicieli. Także obraz polskich bojowników „o wolność i demokrację” kroczących u boku czerwonoarmistów jest do bólu prawdziwy. (Gociek 2011).

Nawet jeśli można się z autorem zgodzić, to trzeba stwierdzić, iż mamy do czynienia z naskórkowym i podporządkowanym strategii historyczno-politycznej perswazji spojrzeniem na dzieło Smarzowskiego. Tym bardziej, że w tym krótkim tekście wiele więcej nie znajdziemy. Liczy się więc przede wszystkim przesłanie antykomunistyczne i afirmacja postaci niezłomnego akowca jako konieczna errata do relatywistycznych obrazów historii. Film, którego istota jest znacznie głębsza, staje się w tym ujęciu po raz kolejny li tylko narzędziem. Narzędziem, które jedna strona (ta lewicowa) uznała za nieprzydatne, zaś druga, w sumie niewiele się na tym zastanawiając i niespecjalnie z niego korzystając – wręcz przeciwnie.

Znaczącym wydarzeniem, które wpłynęło na recepcję *Róży*, było niespodziewane, niezgodne z oczekiwaniami dziennikarzy zignorowanie utworu przez jury Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni w 2011 roku. Najważniejszymi nagrodami uhonorowało ono obraz Jerzego Skolimowskiego *Essential Killing* (2011). W dyskusji, która się wokół tego faktu wywiązała, padło wiele opinii, sformułowano wiele protestów, uzasadnień i wytłumaczeń. Niektóre odwoływały się do kwestii środowiskowych. „Tegoroczny festiwalowy werdykt wpisuje się w trwającą już od dekady tradycję olewania Smarzowskiego” – zauważają Lech Kurpiewski i Robert Ziębiński (Kurpiewski, Ziębiński 2011, s. 25). Szukano powodów w poszerzeniu jury o osoby z zagran-

cy, nierozumiejące okoliczności historycznych. „Otóż mniemam, że międzynarodowe jury – komentował Krzysztof Varga – które w Gdyni decydowało o nagrodach, łyknęło film Skolimowskiego ze zwykłego lenistwa, jak sądzę, z niechęci do zrozumienia polskiego, lokalnego kontekstu” (Varga 2011, s. 19). Pojawiły się też tłumaczenia samych sprawców zamieszania. Jeden z jurorów, Andrzej Haliński, przekonywał np., iż *Róża* nie była najlepszą spośród festiwalowych propozycji, że zabrakło jej zarazem autentyczności i uniwersalności oraz że prezentowała niechcianą polską martyrologię (akurat ten argument może być interesujący z punktu widzenia naszych rozważań). Zwrócił też uwagę na męczącą presję, jakiej poddani zostali członkowie jury w trakcie Festiwalu. „Entuzjastyczne opinie w mediach i w Internecie, dodatkowe, organizowane w ostatniej chwili pokazy, kolejki po bilety, prawdziwe bitwy o miejsca. To tak jakby wszyscy chcieli na nas wymusić nagrodzenie tego filmu” – opowiadał (*Juror festiwalu w Gdyni* 2011).

Nie mając możliwości, by przekonująco zweryfikować tę poddaną tak intensywnej publicystycznej „obróbce” kwestię, trzeba stwierdzić, iż aspekt światopoglądowy czy ideologiczny nie odegrał w niej, jak się wydaje, pierwszoplanowej roli. Można też dodać, iż, jak to zwykle bywa, pomogła ona filmowi, powiększając zainteresowanie publiczności i komentatorów.

Podobny komentarz należałoby zresztą sformułować w odniesieniu do wątpliwości, które wyraża między innymi Kinga Dunin. Zastanawia ją natura zainteresowania publiczności obrazami przemocy. „Przemoc, szczególnie przemoc wobec kobiet – mówi – ma dla mnie zawsze wymiar pornograficzny. Ona rajcuje ludzi. Z przemocą pokazywaną tak naturalistycznie trzeba bardzo uważać” (*Dunin, Szczawińska, Wiśniewska* 2011). To problem charakterystyczny dla współczesnej kultury popularnej (Dunin słusznie przywołuje w tym kontekście temat Holokaustu)[1], w wypadku filmów Smarzowskiego zauważany przez krytyków już wcześniej. U niej ma on oczywiście zabarwienie feministyczne, ale pozostaje przecież w obrębie autentycznych zagadnień kulturoznawczych i socjologicznych.

Publicyści lewicowi i prawicowi dokonali w istocie zbieżnego odczytania filmu Wojciecha Smarzowskiego, choć ci z lewej strony poświęcili mu zdecydowanie więcej uwagi i lepiej sformułowali swoje zdanie. Pierwsi inkryminowali go za swoisty tradycjonalizm, drudzy chwalili za afirmację wartości heroicznych, pierwsi ganili za nazbyt uproszczony obraz historii, drudzy chwalili za brak jej relatywizowania. Obie strony, choć z różnych przyczyn, doceniły bezkompromisową ewokację wojennego zła.

Mazurska historia Smarzowskiego nie jest jednak tak prostą układanką, jak mogłoby z ich rozważań wynikać. *Róża* daleko wykracza poza narzucone definicje i sposoby myślenia, tylko po części się nimi przejmując. Zauważa to Agata Czarnacka, mówiąc o tradycjonalizmie

[1] Bardzo ciekawe uwagi na ten temat pojawiają się w książce Kaźmierczak 2012.

utworu i jednocześnie z przekąsem wspominając o towarzyszącym temu tradycjonalizmowi „poszanowaniu dla tych wszystkich bardzo miłych współczesnych tematów” (*Western o żołnierzu i róży* 2011, s. 42). Owszem, autor dokonuje koncesji na rzecz poprawności, ale pozostawia je przede wszystkim na poziomie intelektualnego dyskursu historycznego, który nie odgrywa najważniejszej roli w jego filmie. Cała sfera symboliczna, emocjonalna, filiacje kulturowe, odniesienia religijne czy schematy gatunkowe, na których się opiera, pozostają wobec niego autonomiczne, szersze w swym oddziaływaniu.

Nawet z jednej strony kwestia gwałtów, a z drugiej obraz losu Mazurów, tak przecież wyeksponowane i dojmujące, nie funkcjonują same w sobie, lecz podporządkowane zostają wewnętrznej historii polskiego inteligenta, który jest świadkiem i uczestnikiem apokaliptycznego widowiska wojny i kształtowania nowej powojennej rzeczywistości, który w pewnym sensie staje się emanacją pokolenia o doświadczeniu może najbardziej przejmująco wyrażonym przez młodych poetów-żołnierzy tamtego okresu. Utwór opowiada wielopoziomowo o traumatycznym przeżyciu bohatera jako członka i reprezentanta określonej zbiorowości w określonym czasie.

W tej sytuacji ani perspektywa męska, ani polska nie stanowią uzurpacji, jeżeli w ogóle można używać podobnych kategorii, lecz naturalną konsekwencją kreowania takiej właśnie opowieści. Można oczywiście, jak wspomniane wyżej autorki, zgłaszać pretensję, że w polskim kinie za rzadko lub w nieodpowiedni sposób pojawia się w odniesieniu do tej przeszłości perspektywa inna, na przykład perspektywa kobiety, dziecka, cywila, członka etnicznej mniejszości itp. Gdyby jednak stawiać takie zarzuty Smarzowskiemu, to trzeba by go potraktować jako reżysera do wynajęcia, realizującego zamówione tematy w sposób zgodny z zapotrzebowaniem i aktualnymi trendami. Tymczasem zapracował on sobie na zupełnie inny status, wyjątkowy dzisiaj w kinie status artysty-autora. Zaś autentyczność tego statusu wypada uznać za trudną do przecenienia wartość.

Zresztą obraz filmowego świata *Róży* podlega w opiniach publicystek i badaczek daleko posuniętym uproszczeniom. Gdy przywoła się np. uwagę o obrazie kobiety jako ofiary, a mężczyzny jako rycerza – tak to przecież ujęła Agnieszka Morstin – to musi pojawić się refleksja o manifestującej się w tym sformułowaniu przewadze negatywnego feministycznego stereotypu nad realną analizą materii filmowej. Owszem, Róża ukształtowana zostaje jako postać w pewnym sensie drugoplanowa, część historii Tadeusza, lecz nie oznacza to wcale całkowitej bierności i podporządkowania. O ile tylko w świecie tak zdehumanizowanym i poddanym tak wielkiej presji siły fizycznej kobieta może nie być ofiarą, o tyle bohaterka nią nie jest. Zaświadcza o tym samodzielna decyzja o odmowie podpisania deklaracji polskości, czy skuteczne doprowadzenie do finału zamiaru ożenienia Tadeusza z Jadwigą. A może przede wszystkim samo otwarcie się na osobę byłego polskiego żołnierza, choć tu sprawę komplikuje użycie przez autora do

portretowania miłości konwencji romantycznej, ze swej natury arealistycznej. Co więcej najbardziej zajadły prześladowca Róży, enkawudowski watażka Wasyl, ginie z ręki wprawdzie nie samej Róży, lecz jej córki, która w filmie jest poniekąd jej kolejną inkarnacją. Ta aktywność kobiety nie wywołuje większego oporu mężczyzny, a więc symetrycznie do niej ukształtowane zostają pewne elementy męskiej bierności, swoistej uległości, a nawet gotowości do przyjęcia pomocy. Relacja Róży i Tadeusza bardziej niż stosunek ofiary i przybywającego jej na ratunek rycerza-wybawcy-opiekuna przypomina głęboko i intensywnie przeżywane, harmonijne przymierze, w którym pewne zróżnicowanie ról wynika z odmienności płci, ale też w którym owa odmienność nie rujnuje spotkania ludzkich indywidualności i doświadczeń.

Wspomniałem, że występują w *Róży* rzeczywiste koncesje na rzecz ideologicznej poprawności, zamkniętej w lewicowe i lewicowo-liberalne kanony myślenia. Mówiłem przy tym, że sytuują się one właśnie w sferze intelektualnego dyskursu, wyważania racji, a w szczególności racji historycznych. Dotyczy to nade wszystko kwestii Mazurów. W filmie pojawiają się oni jako miejscowa grupa etniczna poddana represjom przez sowieckie wojsko, rozmaite bandy – sowieckie i polskie oraz przez formowaną przez Sowietów nową polską władzę. Traktowani są jako ludność niemiecka, odpowiedzialna za wywołanie wojny i hitlerowskie zbrodnie, a więc jako obiekt słusznej zemsty. Jej bezradność w obliczu tragedii (masowych gwałtów, wysiedleń, głodu, szabrownictwa, przymusowej polonizacji)[2] pogłębia fakt, iż prawie nie ma wśród nich młodych mężczyzn. I właśnie ukazanie tej bezradności i tego wielopostaciowego cierpienia, dotąd przemilczanego, wpisuje się w strategię oddania głosu wykluczonym.

Nie jest jednak tak, aby Smarzowski pomijał historyczne komplikacje, całkowicie idealizował obraz tej społeczności, dawał wyraz pogładowi, że „prawda jest po stronie tych, którzy milczą” i w ten sposób ignorował jej złożoność. Pokazuje przecież wyrzucenie Róży na margines wspólnoty w związku ze sposobem, w jaki ratowała siebie, córkę i majątek w newralgicznym momencie przejścia frontu. Ustami ubeka podaje informację o powszechnym poparciu Mazurów dla Hitlera w 1933 roku. Kreuje postać pastora (figura mędrca), który nie będąc Mazurem, ale od dawna żyjąc i pracując wśród tych ludzi, zdobywa się na głębsze i niejednostronne rozumienie sytuacji. Reżyser nie jest w tym komplikowaniu w pełni konsekwentny, bo amputuje z przedstawionego świata co najmniej jedno ważne doświadczenie, to jest niewolniczą pracę przymusowych robotników w trakcie wojny przywożonych do mazurskich gospodarstw rolnych z różnych krajów (przede wszystkim z Polski)[3]. Daje też satysfakcję zwolennikom kry-

[2] Warto w tym miejscu wspomnieć, iż po sukcesie *Róży* w TVP powstał dokument poświęcony temu tematowi: *...Bo jestem stąd* Grzegorza Linkowskiego (2014), zrealizowany we współpracy i z udziałem znanego dziennikarza telewizyjnego Krzysztofa Ziemca.

[3] W interesujący sposób prezentuje ten temat krótki film *W niewoli* zrealizowany w ramach przygotowanego w 2008 roku przez Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych w Olsztynie cyklu filmowego *Ostatni Warmiacy i Mazurzy*.

tycznej narracji o historii Polski: „Johan miał rację – mówi w pewnym momencie Róża. – Tylko Niemcy traktowali nas jak ludzi”. To trochę rytualne i koniunkturalistyczne ukąszenie polskiego poczucia wartości jest o tyle nietrafione, że wypowiadać takich sądów mąż bohaterki raczej nie mógł, Mazurzy bowiem nie mieli innego doświadczenia jak tylko to z władzą niemiecką, która dominowała na ich terenach od setek lat.

Reżyser stara się być możliwie poprawny w przypadku wszystkich trzech portretowanych przez siebie społeczności. Wśród prymitywnych, nieludzkich Sowietów odnajduje szlachetną postać ginekologa. Zresztą owa postać szlachetnego Rosjanina intensywnie obecna jest w polskiej kulturze chyba od czasu Mickiewiczowskiego Rykowa. Polaków pokazuje w sposób zróżnicowany: jako prymitywnych (żołnierz odmawiający chłopom zboża) lub bardziej świadomych (ubek) mścicieli, oprawców i „czyścicieli” terenu, także jako próbujących w jakiś sposób ukazać ludzkie oblicze, zastraszonych konformistów (urzędnik), wreszcie jako ludzi złamanym strachem (lekarz), w powojennym zagubieniu szukających swego miejsca (Władek) lub do końca wiernych wartościom (Tadeusz).

Tkwi w tej kreacji pewien szkopał. Wychwytuje go Maciej Kijko, pisząc: [...] sprawcami wszystkiego [całego zła – przyp. A.S.] byli inni – żołnierze radzieccy, funkcjonariusze aparatu władzy komunistycznej, bezpieki – nikt, kogo my dzisiaj bylibyśmy dziedzicami” (Kijko 2012, s. 157). Można powiedzieć, że to historycznie uprawniony zabieg protożsamościowy. Ale też nie do końca można się z takim twierdzeniem zgodzić. Obraz Władka zagospodarowanego na włościach zmarłej Róży nieco temu przeczy.

Tak wyważony portret pozwolił reżyserowi zminimalizować protesty i oskarżenia o historyczne przekłamania, ale jednocześnie spowodował emocjonalne wychłodzenie przekazu, na który mniej więcej wszyscy się zgadzają. W tym przypadku stanowi to bardziej zaletę niż wadę. W ten sposób bowiem udało się ustrzec film przed dominacją narzucającego się zazwyczaj dyskursu historycznego. Dzięki temu Smarzowski wydobył i zwrócił uwagę na obrazy ukryte głębiej w zbiorowej pamięci, dotyczące wojennej traumy, rzadko dotąd ujawniane, odporne na doraźne interpretacje, które pojawiały się raczej tylko w tekstach radykalnie zideologizowanych.

Róża stanowi więc dobry przykład bardzo znaczącego pod względem artystycznym dzieła, które poddane ideologicznej obróbce, interpretowane jako potencjalne narzędzie politycznej perswazji, upraszcza się, spłaszcza i ulega zafałszowaniom. Jest też przykładem utworu, którego autor świadomie gra z ideologicznymi wymaganiami swego czasu. A te w momencie powstawania filmu były bardzo wyraźne, tak ze względu na temperaturę wewnątrznarodowego konfliktu, jak i z powodu poddania się większości środowiska artystycznego oddziaływaniu lewicowej wrażliwości ideowej. Gra Smarzowskiego – być może gra nie w pełni świadoma – polegała na uniknięciu lub osłabieniu ataków poprzez umiejętnie odpowiednie ukształtowanie wartości dyskursywnych, a jeszcze bardziej poprzez redukcję ich roli.

- Dunin, Szczawińska, Wiśniewska, 2012. *Pan Tadeusz na Mazurach*. Dyskusja, <<http://www.krytykapolityczna.pl/Serwiskulturalny/DuninSzczawinska-WisniewskaPanTadeusznaMazurach/menuid-305.html>> [dostęp 23.01.2016].
- Gociek P., 2011, *Róża i kraj zły*, <<http://www.uwazamrze.pl/artukul/810171/roza-i-kraj-zly>> [dostęp 23.01.2016].
- Juror festiwalu w Gdyni: Wszyscy zwariowali na punkcie Róży*. 2011, Rozmowa z Andrzejem Halińskim), <http://trojmiasto.wyborcza.pl/trojmiasto/1,105642,9771648,Juror_festiwalu_w_Gdyni_Wszyscy_zwariowali_na_punkcie.html#ixzz3u0M8KItV> [dostęp 23.01.2016].
- Kijko M., 2012, *Kino i pamięć*, „Człowiek i Społeczeństwo” nr 34, s. 151–161.
- Kurpiewski L., Ziębiński R., 2011, *Król polskiego kina*, „Newsweek” nr 25.
- Morstin A., 2012, *Mocne filmy i głębokie kompleksy. Róża Wojtka Smarzowskiego wobec Jak być kochaną Wojciecha J. Hasa*, „Kwartalnik Filmowy” nr 77–78, s. 201–210.
- Mrozek W., 2011, *Nie ma litości, nie ma powrotu*, <<http://www.krytykapolityczna.pl/Wpierwszymrzedzie/MrozekNiemalitosciniemapowrotu/menuid-183.html>> [dostęp 23.01.2016].
- Świrtek K., 2012, *Róża*, „Kino” nr 2, s. 80–81.
- Varga K., 2011, *Polska jest Różą czyli Smarzowski rozwala w drobiazgi*, „Gazeta Wyborcza. Duży Format” nr 150 (30.06.), s. 19.
- Western o żołnierzu i róży*, 2012, Dyskusja, „Przekrój” nr 7, s. 40–43.