

Mocne filmy i głębokie kompleksy

Róża Wojtko Smarzowskiego wobec *Jak być kochaną*
Wojciecha J. Hasa

AGNIESZKA MORSTIN

...kwiatem zabił się wojny ślad, barwą róż...¹

Mocny temat czy trudny temat?

W powieści Williama Styrona, na kanwie której powstał później znany film Alana Pakuli, pojawia się taka oto refleksja narratora dotycząca jego roli słuchacza i powiernika Zofii, byłej więźniarki KL Auschwitz: *Muszę wyznać, że dręczyło mnie podejrzenie, iż wkraczam na obszary przeżyć tak okrutnych, tak niewytłumaczalnych, zarezerwowanych na zawsze i jak najszlachetniej dla tych, którzy cierpieli i zmarli bądź przeżyli*². To podejrzenie, wspólne wielu autorom próbującym się zmierzyć z tematem piekła II wojny światowej, a także wspólne wielu odbiorcom ich dzieł, wywołuje kolejny utwór z tej właśnie grupy, a mianowicie *Róża* Wojtko Smarzowskiego. Film niewątpliwie słusznie doceniony i wielokrotnie już nagrodzony. Ważny film zdolnego reżysera, po którym wiele należy oczekiwać. Ważny, gdyż – w sposób dotąd w historii naszego kina niespotykany – zrywający z tabu gwałtów wojennych. Podejmujący zatem temat niezmiernie trudny, zarówno pod względem estetycznym, jak i emocjonalnym oraz politycznym. Niezmiernie zobowiązujący, ale także – co chcę szczególnie podkreślić – swoście atrakcyjny. Tego rodzaju atrakcyjnych, bo drastycznych i przyciągających uwagę tematów, jest co najmniej kilka w literaturze i w kinie, co uświadomiono sobie już stosunkowo dawno. Prymat ma tu Holocaust, a zaraz po nim plasuje się tematyka lagrowa i łagrowa. Przywołany wyżej Styron, w wydanym po raz pierwszy w 1979 r. *Wyborze Zofii*, ogarnięty wątpliwościami, cytował Elie Wiesela: *Powieściopisarze swobodnie używają słowa „Holocaust” w swoich książkach... Czyniąc to, zdevaluowali je i wyprali z treści. Holocaust jest teraz tematem „gorącym”, modnym, gwarantuje zainteresowanie i natychmiastowy sukces...*³ Od niedawna do owego ponurego rankingu „mocnych” a drastycznych tematów literackich i filmowych dołącza wojenna przemoc seksualna, a szerzej i bardziej naukowo rzecz ujmując: zachowania seksualne ludzi w czasie konfliktów wojennych, ze szczególnym uwzględnieniem II wojny światowej oraz jej społecznych i politycznych konsekwencji wynikających z totalitaryzmu. Przemoc seksualna nie pojawia się tu jeszcze jako temat główny, stanowiąc raczej istotne dopełnienie portretu bohaterki. Bywa, że jest to przemoc zawoalowana lub też swoista seksualna opresja. Do filmów prekursorskich w stosunku do tego nurtu zaliczyć należy z pewnością *Pasażerkę* (1963) Andrzeja

Munka, a także z niedowierzaniem przyjęte na Zachodzie *Przesłuchanie* (1982) Ryszarda Bugajskiego. Ważną rolę odegrało także węgierskie *Inne spojrzenie* (1982) Károlya Makka oraz wspomniany już *Wybór Zofii* (1982) Alana Pakuli, nawiązujący w warstwie obrazowania obozu Birkenau do słynnego *Ostatniego etapu* (1947) Wandy Jakubowskiej⁴, o którym nie należy zapominać, jeśli mowa o kobiecym doświadczeniu epoki pieców. Obraz „zakazanej miłości” Niemki i Polaka ukazał w 1983 r. Andrzej Wajda w *Miłości w Niemczech*, a wkrótce potem swój *Rok spokojnego słońca* (1984) z przejmującym portretem byłej prostytutki obozowej zrealizował Krzysztof Zanussi⁵. Co istotne, filmy Wajdy i Zanussiego powstały w koprodukcji z RFN. O kobiecej gehennie w Kazachstanie opowiadał oparty na wspomnieniach Oli Watowej film Roberta Glińskiego *Wszystko, co najważniejsze* (1992). Interesująca, ale przeestetyzowana okazała się adaptacja *Szpitala w Cichiniczach* Melchiora Wańkowicza w postaci filmu *Wrota Europy* (1999) Jerzego Wójcika. Wysiłek opowiedzenia o okupacyjnym doświadczeniu kobiet czynią konsekwentnie twórcy niemieccy, by wspomnieć choćby o *Aimée & Jaguar* (1999) i *Kobietcie w Berlinie* (2008) Maksu Färberböcka. Ogromnym przeoczeniem byłoby nie wziąć pod uwagę filmów, które powstały jako odpowiedź na koszmar wojny na Bałkanach i które tworzą w niniejszej próbie podsumowania ważną podgrupę. Na pierwszy plan wysuwają się tu kobiety reżyserki, jak choćby Jasmila Žbanić i jej *Grbavica* (2006) czy też Larysa Kondracki jako autorka *Rzykantki* (2010).

Jakie argumenty przemawiają za tym, by analizować film współczesnego reżysera, Wojtka Smarzowskiego, w odniesieniu do starszego o kilka dekad dzieła Wojciecha Jerzego Hasa? Jest tych argumentów kilka. Po pierwsze wspólna obu filmom tematyka kobieco-wojenna; po drugie obecność problematyki związanej z przemocą seksualną; po trzecie wreszcie sporo wspólnych motywów łączących te dwa utwory, od motywu miłosnego począwszy, przez motyw inteligencki, akowski, nawiązania do etosu rycerskiego i wreszcie motyw relacji z Niemcami i Rosjanami. Paradoksalnie także zastosowanie podobnych środków wyrazu z retrospekcjami na czele oraz użycie analogicznych rozwiązań w obrazowaniu kobiecej traumy, jak izolacja, konfrontacja z lustrem czy też funkcja motywu okna, pojawiającego się w aurze śmierci. Najciekawsze wszakże są różnice w potraktowaniu wspomnianych motywów i rozwiązań narracyjnych, którym poświęcę – skupiając się na kilku kluczowych scenach każdego z filmów – poniższy wywód.

Szok i refleksja. Ekspozycje *Róży* i *Jak być kochaną*

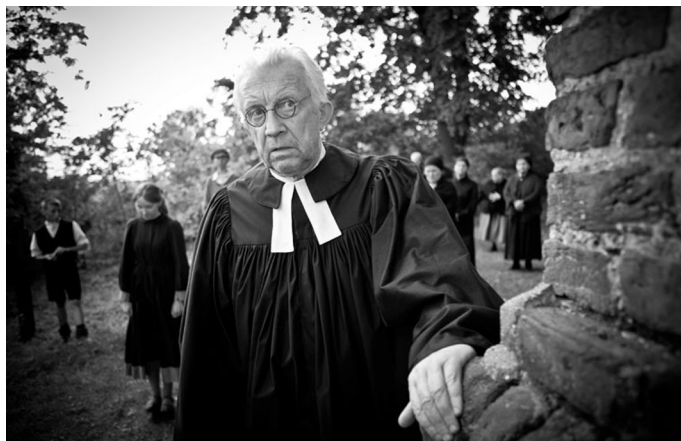
Porównywanie ekspozycji *Jak być kochaną* i *Róży* jest jak przemierzanie pięćdziesięciu lat w historii rodzimego kina, od polskiej szkoły filmowej po XXI wiek. Analiza sposobu wprowadzania bohaterów obu filmów pozwala odnotować, jak wiele zmian zaszło w materii konstruowania języka filmowego i prowadzenia narracji, które to zmiany podążają w kierunku wiele mówiącym o kondycji współczesnej kultury. *Jestem siostrą samotnych i żoną owdowiałych. Jeżeli kiedyś napiszę pamiętnik, to dam tytuł „Od Ofelii do Felicji, czyli o tym, jak być kochaną”*. Każdy, kto zetknął się bliżej z kinem Hasa, doskonale kojarzy te zdania, inicjujące opowieść bohaterki filmu zrealizowanego w 1962 r. na podstawie opowiadania Kazimierza Brandysa. Ekspozycja utworu nie pozostawia wątpliwości, kto jest podmiotem narracji filmowej i z czyjej perspektywy będziemy patrzeć na świat



Jak być kochaną, reż. Wojciech Jerzy Has (1962)

przedstawiony. Z punktu widzenia przemawiającej zza kadru bohaterki patrzymy na odbicie jej ust w lusterku puderniczki i uchwyconą w półprofilu głowę. Poprawiwszy makijaż, elegancka dama sięga po papierosa, podczas gdy barman nalewa jej kieliszek koniaku. Teatralny charakter monologu Felicji (Barbara Krafftówna) tłumaczy jej profesja – jest aktorką, nie dziwi więc literacki styl jej wypowiedzi, ani tym bardziej przywołanie Szekspira: „*Ach, Panie...*” – *tak dwadzieścia lat temu zwracałam się do Króla – „Ach, Panie, wiemy, czym jesteśmy, ale nie wiemy, co się z nami stanie”*. *Nie domyślamy się, czym będziemy za rok, zapominamy, czym byliśmy dawniej...*

Mówi tu do nas, widzów, człowiek rozdwojony – kobieta i zarazem aktorka, która wciąż przeżywa i analizuje kluczową rolę, jaką przyszło jej odegrać na scenie życia: *Tamto wszystko stało się jakby złą, pomyloną i daremną sztuką, w której odegrałam rolę komicznej tragiczki, a teraz usunęłam się za dekorację. Miłość, rodzina to są sprawy możliwe do zastąpienia. Nie trzeba tylko zastanawiać się nad wymową swego życia. Lepiej udawać, że jest ono logiczne i mieć fonogeniczny głos. O, to jest konieczne*. Potwierdzeniem tej konstatacji jest krótka scenka, w trakcie której barman i kelnerka rozmawiają o cyklicznej audycji radiowej *Obiady u Państwa Konopków*, z udziałem Felicji jako odtwórczyni uwielbianej przez słuchaczy postaci pani domu. Wiemy już, że Felicja wybiera się do Paryża, zaproszona tam przez jedną ze swoich słuchaczek (dziś powiedzielibyśmy: fanek). Postawiwszy zatem na mapie Paryża kieliszek koniaku, bohaterka Hasa tak oto puentuje swoją refleksję: *Milion ludzi wie już o mojej podróży. Kieliszek madery na tarasie Cafe de la Paix, samotne przechadzki nad Sekwaną. Dwa tygodnie to trochę za mało, ale jednak... Szkoda tylko, że tak późno*. Po tych zdaniach tempo wypowiedzanych słów wymownie przyspiesza: *Nie miałam pojęcia, że takie będzie zakończenie. Miałam uczucie, że staję się częścią tła, tego, co dotychczas działo się za moimi plecami. Cofnąć się o krok w kierunku tego tła; obejrzeć z pewnej odległości swoje podeptane miejsce... To bardzo ważne*. Ostatniej kwestii towarzyszy nagle spojrzenie Felicji w kamerę, a następnie obraz otwartego okna w jakimś nieznanym nam jeszcze pokoju i głośny kobiecy krzyk.



Róża, reż. Wojtek Smarzowski (2011)

Jeśli zestawić powyższy komentarz i towarzyszącą mu serię inicjalnych ujęć filmu Hasa z ekspozycją *Róży*, wnioski nasuną się same. I nie chodzi tu tylko o literacki rodowód filmów szkoły polskiej (z uwzględnieniem faktu, że *Jak być kochaną* to już raczej nawiązanie do tego nurtu), ale przede wszystkim o wagę, jaką przywiązywano wówczas do wielowymiarowej konstrukcji postaci filmowej. W filmie Hasa – który, nawiasem mówiąc, stwierdził kiedyś, że: *Wszystko powinno być w obrazie...*⁶ słowo ma wciąż swoją rangę. Wybrzmiewa w omawianej tu adaptacji opowiadania Brandysa równie mocno jak obraz, niczego mu przy tym nie ujmując. Jest komplementarne wobec niego, lecz nie dodatkowe. Rządzi się swoimi prawami, które kształtuje jeszcze wciąż literatura, nie zaś scenopisarski profesjonalizm.

Ten z kolei określa funkcję i charakter dialogów oraz innych kwestii wypowiedzianych w *Róży* Smarzowskiego. W jego filmie obraz bezsprzecznie ma pierwszeństwo i to on jest dla nas podstawowym źródłem wiedzy o świecie przedstawionym i jego protagonistach.

Ekspozycja *Róży* jest zrealizowana zgodnie z zasadą mocnego uderzenia we wrażliwość widza już w czasie pierwszych sekund trwania filmu. Oto w zbliżeniu widzimy najpierw zakrwawioną głowę leżącego na gruzach mężczyzny, który zwraca ku nam półprzymiote spojrzenie. Ścieżkę dźwiękową wypełniają wówczas odgłosy strzałów i nie wiadomo skąd dochodzący jęk. Po chwili okazuje się, że wydobywa się on z ust gwałconej przez niemieckich żołnierzy kobiety (Karolina Dafne Porcari). Jej udręka ma miejsce na nasypie z gruzu, kilka metrów powyżej miejsca, w którym leży ranny. Usłyszawszy strzał, wie on już, że to koniec – gwałtu i życia kobiety, o której wkrótce dowiemy się, że była żoną Tadeusza (Marcin Dorociński), zamordowaną bestialsko w trakcie Powstania Warszawskiego – akt gwałtu kończy wystrzał z karabinu wymierzony w „zużyte” ciało wojennej zdobywcy. Doczołgawszy się do zabitej żony, Tadeusz całuje jej głowę...

Infernalny ów obraz ma oczywisty ładunek emocjonalny. Niezaprzeczalnie sekwencja inicjalna filmu jest bardzo „mocna”. Żadne słowo rzecz jasna tu nie pada. Słyszymy tylko przeciągły jęk, strzelaninę i dźwięki powstańczej pożogi. Wstrząs estetyczny ma więc być naszym udziałem natychmiast po zniknięciu napisów początkowych filmu, co zresztą jest praktyką coraz częściej dziś stosowaną: podobnie

rozpoczyna swój film *W ciemności* Agnieszka Holland (gromada nagich kobiet pędzonych przez las do dołu śmierci); podobnie rozgrywa pierwszą scenę *Sponsoringu* Małgorzata Szumowska (naturalistyczny obraz seksu za pieniądze). Warto zauważyć, że te trzy ekspozycje łączy temat poniżenia kobiet, w przypadku filmów wojennych niewymownie drastycznego, w przypadku filmu o współczesności mniej dramatycznego, ale przecież równie istotnego. Inną zatem obiera się dziś metodę opowiadania o tym, co wstrząsające: zamiast stopniowego dozowania okrucieństwa i takiegoż zapoznawania nas z bohaterem (jak to dawniej bywało, m.in. u Hasa), z sednem sprawy zostajemy skonfrontowani natychmiast. O ile Has sygnalizował jedynie tragiczny bieg wypadków w życiu Felicji przez przywołanie obrazu otwartego okna i krzyku kobiety, o tyle Smarzewski przedstawia to, co kluczowe dla jego opowiadania od razu, bez niedomówień i z całą szczegółowością. Rozpoczynając film w ten sposób, twórca gra niejako w otwarte karty – musi bowiem udźwignąć ciężar narzuconej aury emocjonalnej i poprowadzić opowiadanie ze szczególną konsekwencją i wyczuciem nastroju.

Kobiety „trofiejne”

O wypędzeniach zwanych w języku „sprawiedliwości dziejowej” przesiedlzeniami oraz o towarzyszącym im zjawisku gwałtów na kobietach zarówno w Polsce okupowanej przez Niemców, jak i pojałańskiej, „zarządzanej” już przez Sowieców, wiemy coraz więcej. Poszerza się także horyzont wiedzy dotyczącej przemocy seksualnej na terenach kresów, objętych czystką etniczną po roku 1939 – myślę tu zarówno o roli odegranej przez ukraińskich banderowców, jak i o zachowaniach żołnierzy pracują na Zachód Armii Czerwonej.

Ofiarami wojennych gwałtów były zarówno Polki, jak i Niemki, choć przecież nie tylko. *Róża* Smarzewskiego to właśnie film upominający się o pamięć Mazurów pruskich, rozdartych pomiędzy Polską a Niemcami, bezbronnych w obliczu ścierających się totalitaryzmów i całkowicie niemal pozbawionych wsparcia wraz z ustaniem działań wojennych. To bardzo ważne, że nadszedł wreszcie w naszej refleksji historycznej etap, na którym zaczynamy interesować się zamieszkującymi ziemie polskie mniejszościami, dostrzegając także ich cierpienie i tragizm. Dla narcystycznych Polaków, przez lata niezauważających martyrologii sąsiadów, jest to jakże wymowny krok naprzód. Bo przecież trzeba było kilku dekad, by do zbiorowej świadomości zaczęła się przebijać głębsza świadomość Zagłady Żydów – proces ów rozpoczął się na dobrą sprawę dopiero w latach 80., po publikacji eseju Jana Błońskiego *Biedni Polacy patrzą na getto*⁷. Ufam, że *Róża* Wojtka Smarzewskiego ma szansę stać się tekstem kultury, który – wyprowadziwszy społeczność Mazurów z piwnicy polskiej niepamięci, by odwołać się do Błońskiego – ożywi w rodzimym kinie dyskurs mierzący się z historią mniejszości narodowych i etnicznych oraz polskim do nich stosunkiem.

Według najnowszych badań historycznych ofiarą sowieckich gwałtów wojennych padło około dwóch milionów kobiet zamieszkujących ziemie niemieckie, po których przesuwał się front Armii Czerwonej⁸. Kluczowym czasem dla cywilów pozostawionych najczęściej samym sobie w obliczu nacierającej ofensywy była oczywiście zima 1945 r. Tak też było w wypadku Mazurów pruskich. Przerażający ten okres ukazują w filmie Smarzewskiego retrospekcje obrazujące masowe gwałty

na kobietach przywołane w pamięci Róży. Właściwy czas akcji filmu przypada z kolei na rok 1946, kiedy to miała miejsce główna fala wypędzeń i kiedy Róża wraz z córką zostały negatywnie zweryfikowane przez polskie władze jako osoby kwalifikujące się do wywózki. Ich nową ojczyzną miały się stać Niemcy – kraj dla mazurskich chłopów obcy i daleki. W tej sytuacji historyczno-politycznej Róża byłaby bez szans, gdyby nie Tadeusz – warszawski inteligent i nieujawniony po 1945 r. żołnierz akowskiego podziemia, który ocalały z Powstania przybywa na Mazury szukając tam schronienia. Małżeństwo z Tadeuszem może być jedynym sposobem zachowania przez Różę jej domu i pozostania w ojczyźnie – krainie wielkich jezior. Jednak, jak wiemy od Aleksandra Wata, przez diabłem historii umknąć nie można. Znalazszy się w centrum wojennego i powojennego piekła, człowiek ma tylko jedną drogę ucieczki – w głąb samego siebie. Tę drogę obrała Felicja z *Jak być kochaną*, co z właściwym mu wyczuciem i precyzją ukazał w swoim filmie Has, odsłaniając przed widzem bogactwo i temperaturę życia wewnętrznego swojej bohaterki. Smarzewski wybrał inne rozwiązanie, które tytułową Różę czyni w efekcie postacią drugoplanową. Jeżeli bowiem Felicja była kobietą, której przypadła na pewien czas rola ofiary, to Róża jest ofiarą, której przypada niekiedy w filmie rola kobiety. Przede wszystkim jednak jest ofiarą i to określa jej tożsamość. Ofiarą cierpiącą męki fizyczne związane z tym, że była wielokrotnie gwałcona i nadal żyje zagrożona atakami, które udaremnia Tadeusz po wprowadzeniu się do jej domu. Róża wszakże – co dobitnie podkreśla reżyser – jest fizycznym wrakiem. Jej kondycji psychicznej możemy się, niestety, tylko domyślać.

Co zatem mogła myśleć Róża? Wypowiedzi bohaterki Smarzewskiego są skąpe, lakoniczne i najczęściej czysto informacyjne. Życie wewnętrzne Róży ma obrazować jej zachowanie, mimika, sposób poruszania się. Zgodnie z tą zasadą wykreowała swoją postać Agata Kulesza, co nie było zadaniem łatwym, bo ów behawioralny styl gry aktorskiej wprost prosi się o dopełnienie. 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. Zastanówmy się w tym kontekście, czym byłby film Hasa pozbawiony monologu Felicji, który słyszemy spoza kadru? O ileż byłby uboższy. O ileż natomiast głębszy byłby film Smarzewskiego, gdybyśmy mieli większy dostęp do przeżyć bohaterki. Tymczasem zatrzymujemy się tylko na poziomie patrzących (żeby nie powiedzieć gapiów), którzy przyglądają się obrazom przemocy seksualnej. Ci spośród nas, którzy wiedzą więcej o przeżyciach kobiet w czasie II wojny, patrząc na sceny zbiorowych gwałtów w filmie, przypomną sobie znane publikacje i świadectwa, jak choćby ten ustęp z *Dziennika śląskiego* Helene Plüschke: *Dwóch albo trzech podpiętych rosyjskich żołnierzy zaciąga mnie do sieni. Czuję smród samogonu, męski pot, woń prochu i dymu od ich brudnych mundurów.(...) Przerazające są noce. Masowe gwałty na kobietach z naszego obozu. Kilka razy ja też jestem ofiarą. Zdobycz! Przestałam już liczyć. Brutalność przeżywania na własnej skórze i bezwstyd zwycięzców zapadają w moje myśli i uczucia. Nienawiść!* Tu następuje szczegółowy opis gwałtów, których ofiarą padła narratorka. Opisy te opatrzone są każdorazowo refleksjami, jak choćby: *Nieposkromiona siła albo zupełna rozpacz każe mi wstać. Gdzie moje dzieci? (...) Długo trwa, zanim zaczynam powoli dochodzić do siebie. Zdaje mi się, że budzę się z koszmarnego snu, ale ból w podbrzuszu natychmiast*

przywołuje wspomnienie o tym, co się stało. (...) Dzieci nie pojmują, co się ze mną stało. Muszę być silna, nie mogę pokazywać słabości, muszę się o nie zatroszczyć. Doświadczenia Helene i przeżycia Róży łączy wiele podobieństw: Po raz kolejny i ja jestem ofiarą. Na szczęście udaje mi się uchronić moją jedenastoletnią córkę. Zawijam ją w stare szmaty i ukrywam pod jakimś stosem rupieci. (...) Każdej nocy modłę się o spokój. (...) Schudłam prawie 20 kilogramów, wszystko wisi na mnie jak na kolku. Dzieci wyglądają podobnie. Margot nosi chłopięce ubranie i w ogóle nie widać, że to jedenastoletnia dziewczynka⁹.

Helene – autorka *Dziennika śląskiego*, opisująca swe przeżycia w rodzinnym Striegau (dziś Strzegomiu), pod stertą rupieci ukrywała córkę, a potem przebrała ją za chłopca. Róża – fikcyjna postać filmowa, swoją córkę ukrywała na strychu, a gdy najgorsze minęło, także przebrała ją w męskie ubrania. Felicja z filmu Hasa, gdy gwałcili ją Niemcy, pod stertą materacy ukryła inne „dziecko” – Wiktora, chciałoby się powiedzieć: przebranego za mężczyznę... *Ja nie mam męża...* – odpowiedziała żołnierzowi na jego pytanie, uświadomiwszy sobie od razu, co ją czeka w obliczu nagłego wtargnięcia dwóch okupantów. Spokojnie wypila podaną jej szklankę spirytusu i wytrzymała gwałt. Gdy żołnierze wyszli, odrętwiała i rozbita, stanęła przez chwilę w łazience naprzeciw lustra, by po chwili przywołać Wiktora: *Wyjdź! Już po wszystkim...* Odkrywszy materace, z troską wysłała go do otwartego okna, bo przecież leżał tak długo pod grubą stertą. Potem ukoła nerwy podopiecznego alkoholem i papierosem. Wszystko to, jak i długie pięć lat poświęcenia dla ukochanego tylko po to, by rzuciwszy się po wojnie z okna, tego samego otwartego okna w pokoju Felicji, popełnił niemal na jej oczach samobójstwo.

Jakże interesującym polem do refleksji jest w tym kontekście porównywanie postaci Tadeusza z *Róży* i Wiktora z *Jak być kochaną*. Pięćdziesiąt lat temu Cybulski stworzył przecież w współpracy z Hasem bohatera, którego wizerunek do dziś jest pod wieloma względami niczym przysłowiowy kij włożony w mrowisko. Mrowisko polskich mitów i kompleksów. Przypomnijmy, że obsadzenie Zbigniewa Cybulskiego w roli Wiktora Rawicza – związanego z armią podziemną aktora ukrywającego się w mieszkaniu Felicji – pozwala kojarzyć nam tę postać z Maćkiem Chełmickim, figurą już wówczas wzorcową, bo uosabiającą w oczach odbiorców mityczną przeszłość pokolenia wojennego. W swoim filmie Has przedstawia więc poniekąd inną wersję „losu Polaka” niż ta, którą zaproponował Wajda w kanonicznym dla dyskursu o bohaterstwie *Popiele i diamentie* (1958). W *Jak być kochaną* nie ma już jednak miejsca na autentyczne męskie bohaterstwo, gotowość umierania „bez żalu” i młodzieńczą bezkompromisowość Wajdowskiego akowca. Owszem – Rawicz należy do podziemnych struktur i jest po „właściwej stronie”, ale jego bohaterski czyn sprowadza się tylko do spoliczkowania volksdeutscha przy kawiarnianym stoliku. W konsekwencji ten urodzony aktor spędza pięć długich lat pod opieką kobiety, która stanowi wówczas jego jedyną publiczność. O wyjątkowości i oryginalności filmu Hasa decyduje więc fakt, że autentyczne, choć niewidoczne dla postronnych bohaterstwo cechuje tu postawę kobiety, która ryzykuje życie i w milczeniu znosi najgorsze ciosy, zadane jej także po wojnie, gdy zostaje niesłusznie osądzona i odsunięta na jakiś czas od wykonywania zawodu. To właśnie postaci kobiecej przypada centralne miejsce w fabule tego filmu; okupacyjna przeszłość wyłania się ze wspomnień Felicji, które zwyczajowo męską opowieść o wojnie ujmują w przejmującą kobiecą ramę.

Co więcej, z *ethosu* rycerskiego, z którym można utożsamiać postać Chelmiczkiego¹⁰, w Hasowskiej opowieści nie zostało już nic prócz głębokiego wstydu i frustracji niespełnionego w swych ambicjach bohaterskich Rawicza, któremu nie dane było zrealizować swoim życiem pożądanego scenariusza; sceną jego okupacyjnego życia okazało się nie pole walki, lecz klaustrofobiczna kryjówka w mieszkaniu samotnej i beznadziejnie zakochanej w nim kobiety. Znieważony przez Historię, w której przypadło mu odegrać nie tę rolę, której oczekiwał i pragnął, Wiktor miał już tylko jedno honorowe wyjście z sytuacji: samobójstwo, oznaczające tu zarówno koniec złudzeń co do jego własnej kondycji, jak i nadziei Felicji na stworzenie z nim prawdziwego związku.

Wprowadzając postać Wiktora, zdanego na kobiecą opiekę niespełnionego bohatera, reżyser podważa tradycyjne wyobrażenie wojny jawiącej się jako „sprawa mężczyzn”. Mamy tu wręcz do czynienia z odwróceniem ról: narażającym swe życie „wojownikiem” jest kobieta, która broni i ochrania mężczyznę. Cały żołnierski *ethos* na nic się zdaje, bo środki, których musi używać, by ocalić Rawicza, nie mają nic wspólnego z honorową walką, o czym najdobitniej świadczy scena przyzwolenia na gwałt. Jedyne więc, co pozostaje w zgodzie z rycersko-żołnierską tradycją to pozory, plotki o rzekomej śmierci Rawicza i jego mitomańskie opowieści, które będzie rozpowszechniał na swój temat po wojnie, usiłując w ten sposób ocalić twarz. Prawda jest jednak po stronie tych, którzy milczą, zaś powinnością artysty jest ukazanie tej prawdy za pośrednictwem sztuki. Realizując *Jak być kochaną*, Has niewątpliwie spełnił to zadanie, o czym świadczy sukces frekwencyjny i gorące przyjęcie jego filmu przez publiczność lat 60., która w opowieści Felicji zapewne musiała dostrzec jakąś część prawdy o własnych, często wstydlivych i trudnych do przekazania, powikłanych doświadczeniach okupacyjnych.

Wyłaniający się ze wspomnień bohaterki obraz okupacji wydaje się istotnie wstydlivy: nie ma wszak nic wspólnego z leżącym u podstaw narodowego mitu wyobrażeniem o II wojnie jako o honorowej walce polskich straceńców. Zamiast kolejnej krzepiącej opowieści zostaje tu ukazany obraz życia w strachu, który niszczy człowieka wewnątrz i degeneruje go. Tamtej wojny – jakby mówił reżyser – nie da się „normalnie opowiedzieć”, bo tylko w części była ona bohaterską walką, pozostając dla większości społeczeństwa doświadczeniem życia w ciągłym strachu, bierności i oczekiwaniu. Co więcej, mit bohaterski nie jest w stanie objąć całego spektrum uczuć i różnorodnych motywacji towarzyszących podejmowanym wówczas decyzjom, które z całą wnikliwością przeanalizował Has.

U Smarzowskiego podział ról historyczno-kulturowych jest tradycyjny: kobieta to ofiara, mężczyzna to rycerz. Zarówno Tadeusz, jak i Wiktor to akowcy o inteligentkim rodowodzie. Czy zatem *Róża* to kino inteligentkie, czy też „mocny” film z historycznym tłem? Wydawałoby się, że raczej kino inteligentkie – dla widzów zainteresowanych historią, dla których podjęcie tematu związanego z losami mniejszości i gwałtami wojennymi jest ważny i wart dyskusji. Czy jednak *Róża* wnosi cokolwiek nowego do dyskursu inteligentkiego poza filmowym zobrazowaniem owego tematu? Czy jest filmem istotnie przełamującym tabu? A jeśli tak, to na jakim poziomie? Owszem, film czyni to na poziomie obrazu, ukazując z całym naturalizmem sceny gwałtów. Mam jednak wątpliwości co do poziomu opowiadania: czego nowego dowiadujemy się za jego pośrednictwem o nas, Po-

lakach, o Niemcach, o Rosjanach? O Mazurach wreszcie? Że byli wśród wszystkich przedstawicieli tych narodowości ludzie zachowujący się podłe i ludzie zachowujący się przyzwoicie, to już chyba wiemy. O heroizmie akowców nigdy dość. Czyżby? Dziwi mnie odważny twórca, jakim jest Smarzowski, który teraz, w chwili gdy obraz Armii Krajowej staje się coraz bardziej pogłębiony i uwzględniający różne, także ciemne strony działania konspiracji, proponuje nam kolejny film mitologizujący niezłomność i ponadludzką wytrzymałość byłego żołnierza AK. Owszem, przewiną się u niego negatywnie postaci z rodowodem akowskim, ale na tyle przyćmione przez herosa-Dorocińskiego, że tracące na znaczeniu i w gruncie rzeczy stereotypowe. A przecież Tadeusz jako bohater filmu wyraźnie nawiązującego do powstałych niegdyś polskich easternów przywodzi na pamięć takie postaci, jak Bożek (Henryk Boukołowski) z *Nikt nie wola* (1960) Kazimierza Kutza czy Andrzej Kenig (Gustaw Holoubek) z *Prawa i pięści* (1964) Jerzego Hoffmana. Wydawałoby się zatem, że *Róża* będzie stanowić kolejne ogniwo dyskursu o rozbitkach z przeszłością na tak zwanych Ziemiach Odzyskanych; ogniwo – z uwagi na charakter dotychczasowych filmów Smarzowskiego – wnoszące do tegoż dyskursu nowe treści. Tymczasem jest inaczej i tu spotyka mnie rozczarowanie. Oto bowiem Tadeusz okazuje się herosem, którego postać zbudowano w oderwaniu od wieloletniego sporu o pojęcie bohaterstwa w kinie polskim. Kreacja Marcina Dorocińskiego ma raczej rodowód amerykański i popkulturowy, przez co w świecie przedstawionym *Róży*, stanowiącym skądinąd celną rekonstrukcję rzeczywistości społeczno-politycznej na tużpowojennych Mazurach, postać Tadeusza wydaje się swoiście egzotyczna. Dysonans ów nie służy ani artystycznej, ani ideologicznej spójności filmu, który nie wiadomo do kogo jest skierowany: do amatorów kina gatunkowego, spragnionych mocnych wrażeń i budującego *happy endu*, czy też do publiczności nastawionej poznawczo, zainteresowanej śmiałą problematyką historyczną, do której sama się zaliczam. Amerykańsko-europejski rozrost filmu osłabia jego siłę wyrazu i kulturową tożsamość bohatera. A szkoda.

Niewątpliwie jednak do historii naszego kina wnosi *Róża* to, co wnieść może film o rzeczywistości powojennej w Polsce zrealizowany *anno domini* 2012: śmiały sposób obrazowania zdziczenia ludzi i do granic posuniętą brutalizację życia społecznego oraz naturalistyczny wizerunek niektórych zjawisk temu towarzyszących, ze szczególnym uwzględnieniem tabuizowanych dotąd gwałtów na kobietach traktowanych jako wojenne trofea. To, co w filmie Hasa wydawało się wypadkiem nacechowanym wyjątkowością, w filmie Smarzowskiego staje się ponurą normą. Gwałt i przemoc seksualna są na porządku dziennym. Stanowią nieustanne zagrożenie dla *Róży* i ukrywanej przez nią nastoletniej córki. Jeżeli u Hasa żołnierze niemieccy zachowywali jeszcze jakieś pozory humanitaryzmu (*Nawet jesteś przyjemna...*), to u Smarzowskiego obraz gehenny kobiecej jest już pozbawiony jakichkolwiek łagodzących akcentów. Podobnie jak to miało miejsce w przypadku *Ostatniego etapu* Wandy Jakubowskiej, powstałego w czasie, gdy kino nie dojrzało jeszcze do podejmowania tematów tak drastycznych, jak rzeczywistość lagrowa¹¹, w *Jak być kochaną* także nie mogło być miejsca na większą dozę autentyzmu. I to zarówno ze względu na przyzwyczajenia odbiorcze widzów, jak i tabuizację przemocy seksualnej w czasach współczesnych Hasowi, o jego artystycznym temperamencie nie wspominając.

Inni, to znaczy Niemcy

Inni, to znaczy Niemcy – tymi słowami zwraca się do Mazurów polski urzędnik, dając im wytyczne związane z rychłą perspektywą weryfikacji ich przynależności narodowej w związku z akcją przesiedleńczą. Mają do wyboru Polskę lub Niemcy. Ich mazurskiej tożsamości nikt nie zauważa i nie chce zauważyć... Mamy tych „Innych” w naszej historii wielu. O wielu nie pamiętamy, ale filmy takie jak *Róża* szczęśliwie nam o nich przypominają. Mówią o tym, że „Inni” – to znaczy: Żydzi, Cyganie, Ukraińcy, Niemcy, Łemkowie, Tatarzy – to ludzie tacy sami jak my; ludzie, którzy także cierpieli. Niekiedy również z naszej winy, a przecież tak długo byliśmy gospodarzami we wspólnym domu, jakim była niegdyś Rzeczypospolita. Warto też uswiadomić sobie w kontekście filmu Wojtka Smarzewskiego, że niezrządkiem zapominamy nawet o tym, kim sami jesteśmy i po latach odkrywamy lub też nigdy się nie dowiadujemy, że płynie w nas żydowska, cygańska, ukraińska, niemiecka, łemkowska czy tatarska krew. Może i o tym powstanie wkrótce jakiś nowy ważny film?

AGNIESZKA MORSTIN

¹ A. Osiecka, fragment piosenki w wykonaniu Edmunda Fettinga towarzyszącej czołówce filmu *Prawo i pięść* (1964), reż. J. Hoffman.

² W. Styron, *Wybór Zofii*, tłum. Z. Batko, Warszawa 2010, s. 284.

³ Tamże.

⁴ Por. T. Lubelski, *Kino zaraz po wojnie (1945-49). Strategia świadka. Wariant świadectwa z tezą: „Ostatni etap”*, w: tegoż, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961*, Kraków 2000, s. 80.

⁵ Por. podrozdziały *Kobiety na śmietniku Historii* oraz *Życie z piętnem*, w: A. Morstin(-Popławska), *Ziemie odzyskane – życie utracone. O „Roku spokojnego słońca” Krzysztofa Zanussiego*, w: *Kino polskie wobec II wojny światowej*, red. P. Zwierchowski, D. Mazur, M. Guzek, Bydgoszcz 2011, s. 222-226.

⁶ *Nie lubię niespodzianek na planie*. Rozmowa Marii Kornatowskiej z Wojciechem Jerzym Hasem, w: *Debiuty polskiego kina*, red. M. Hendrykowski, Konin 1998, s.58.

⁷ J. Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto*, „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 2.

⁸ Por. E. Czerwiakowska, *Pamięć kobiet*, „Karta” 2008, nr 57, s. 62.

⁹ H. Plüschke, *Dziennik śląski*. [fragmenty niepublikowanego dziennika], tłum. E. Czerwiakowska, „Karta” 2008, nr 57, s. 74-75.

¹⁰ O rycerskim rodowodzie postaci Maćka Chelmickiego zob. M. Ossowska, *Ethos rycerski i jego odmiany*, Warszawa 2000, s. 76.

¹¹ Pisze Alina Madej: *Recepcja „Ostatniego etapu” dowodzi również, a może przede wszystkim, że treści mocno nacechowane ideologicznie, które dla sporej części społeczeństwa były ciągle jeszcze trudne do zaakceptowania w przekazach jawnie propagandowych, okazywały się łatwiejsze do przyswojenia, gdy w ich transmisji pośredniczyła sztuka. (...) Jakubowska przetworzyła obozowe legendy w taki sposób, jaki mógł być wówczas zaaprobowany – zarówno w Polsce, jak i poza jej granicami. Teżże, *Kino. Władza. Publiczność. Kinematografia polska w latach 1944-1949*, Bielsko-Biała 2002, s. 172-173 i 180.*