

Andrzej Szpulak

Instytut Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Historia PRL-u według Smarzowskiego. Koncept interpretacyjny

Słowa kluczowe: Wojciech Smarzowski, historia wizualna, film historyczny, film polski po 1989, historia PRL-u

Key words: Wojciech Smarzowski, visual history, historical film, Polish film after 1989, communist Poland

Nie tak dawno ukazała się na rynku obszerna i w swoich założeniach fundamentalna praca Piotra Witka zatytułowana dość intrygująco *Andrzej Wajda jako historyk*¹. Jej podstawowa wartość wiąże się jednak nie tyle ze szczególnym znaczeniem w naukowej recepcji twórczości zmarłego pod koniec 2016 roku reżysera, co z wyrażonymi w podtytule – *Metodologiczne studium z historii wizualnej* – ambicjami teoretycznymi. Nie polegały one na wykreowaniu w pełni samodzielnego modelu metodologicznego, lecz raczej na skonstruowaniu go i użyciu w oparciu o szerokie spektrum refleksji na temat historii wizualnej, od kilku dekad obecnej w humanistyce światowej. Można wskazać dominującą inspirację, a były nią na pewno koncepcje Roberta A. Rosenstone’a², ale można też wymienić prekursora i patrona zaprezentowanych przez P. Witka badań w osobie Haydena White’a³.

Na przestrzeni tak krótkiego tekstu bezcelowe byłoby choćby pobieżne referowanie przedstawionego przez Witka teoretycznego modelu, tym bardziej że nie chodzi tu o jakąś polemikę z nim czy też kolejną próbę jego zastosowania. To ostatnie z natury rzeczy wymuszałyby wypowiedź o nieco większych rozmiarach. Przywołanie pomysłów lubelskiego badacza służy mi raczej jako alibi pozwalające na naszkicowanie interpretacyjnego konceptu dotyczącego trzech odnoszących się do przeszłości filmów Wojciecha Smarzowskiego, konceptu, który można oprzeć na przywołanych metodologicznych podstawach. Można też go w związku z nimi rozwinąć, uszczegółowić i ugruntować, ale to wypadnie uczynić już przy innej okazji, na to potrzeba bowiem dobrych kilku arkuszy druku. Nieco irytujący – odnoszę wrażenie – jest fakt, iż kilkakrotnie zdążyłem się już powołać i trochę zaasekurować kwestią danego mi do dyspozycji miejsca,

¹ P. Witek, *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium z historii wizualnej*, Lublin 2016.

² Zob. na przykład R.A. Rosenstone, *Oliver Stone jako historyk*, tłum. P. Witek, w: *Świat z historią*, red. P. Witek, M. Woźniak, Lublin 2010, s. 13–26.

³ Zob. na przykład H. White, *Historiografia i historiofotia*, tłum. Ł. Zaremba, w: *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008, s. 117–127.

ale zwróćmy uwagę, że sam kanoniczny dla mnie tekst Witka, obejmujący tylko niewielki fragment twórczości Wajdy, osiągnął rozmiary bardzo obszernej monografii. Ta analityczna metoda rzeczywiście wymaga pewnej drobiazgowości. Na razie zatem czerpać będę nade wszystko z głównych idei, a nie z bardziej ścisłych ustaleń i przedstawię jedynie zarys problemu.

Punkt wyjścia i podstawowe założenia prezentowanego konceptu stanowią idee dotyczące badań historycznych wypracowane w ramach tak zwanej nowej humanistyki. Można pokusić się o ich streszczenie w kilku punktach. Refleksja historyczna, w świetle owych idei, powinna się charakteryzować: krytycyzmem wobec dominującej pozycji instytucjonalnej nauki; promocją alternatywnych rodzajów wiedzy, pochodzących z różnych obszarów kultury; demokratyzacją historii; subiektywizmem; podejrzliwością wobec kryterium prawdy; i wreszcie dekonstrukcją związków przyczynowo-skutkowych⁴.

Ujęcie refleksji historycznej skrótkowo przedstawione powyżej prowadzi do zmiany rozumienia terminu „historia” w stosunku do klasycznej tradycji akademickiej⁵. Implikuje ono możliwość potraktowania twórczości filmowej poświęconej historii jako autonomicznej wypowiedzi o przeszłości, wypowiedzi poznawczo równoprawnej z dyskursem naukowym, a przynajmniej zbliżonej do niego rangą. Stanowią one bowiem pewien konstrukt kulturowy i świadomościowy, niezależnie od całego aparatu użytego przez profesjonalnego historyka. Owa zbliżona ranga nie przeszkadza oczywiście w wyraźnie odmiennym ujmowaniu historii i konstruowaniu przekazu, na przykład w aspekcie narracyjnym: jeśli badacz akademicki w swym wywodzie posługuje się strukturą jednoznacznie linearną, to reżyser filmowy stosuje strukturę bardziej symultaniczną. Symultaniczność ta jest tym wyraźniejsza, im bardziej projekcja konkretnego utworu audiowizualnego jest oddalona od klasycznego seansu kinowego, bo wówczas wzrasta aktywność odbiorcy, który może dość swobodnie żonglować przebiegiem przekazu⁶.

Wchodzimy w tym miejscu na teren narzędzi analitycznych historii wizualnej, których tu nie będziemy szerzej przywoływać. Pozostaniemy przy głównych założeniach i świadomości, że mają one swoje bardzo realne konsekwencje metodologiczne na styku filmoznawstwa i historii, konsekwencje stojące w dyspozycji badacza. Trzeba już bowiem koniecznie przejść do skonkretyzowania sygnalizowanego pomysłu.

Sygnalizowany pomysł interpretacyjny dotyczy, jak wspomniano, trzech filmów Wojciecha Smarzowskiego: *Wesela* (2004), *Domu złego* (2009) i *Róży* (2011). Jeśli myśleć o filmach nawiązujących do historii, to taki dobór może nieco zaskakiwać. Z jednej strony *Wesele* jest przecież filmem o współczesności, a z drugiej zostaje pominięty utwór z kilku względów „najbardziej historyczny” w filmografii reżysera z Podkarpacia, a więc *Wołyń* (2016). Sprawę da się jednak dość łatwo wytłumaczyć. Otóż proponowany koncept interpretacyjny wiąże się

⁴ P. Witek, dz. cyt., s. 10–11.

⁵ Tamże, s. 29.

⁶ Tamże, s. 31.

z odczytaniem w wybranych dziełach historycznego fenomenu Peerelu. *Wesele*, będąc portretem swojej współczesności, z pewnością pozwala odnaleźć złożone konsekwencje czasu minionego, w tym przede wszystkim właśnie konsekwencje kilku dekad komunistycznej dyktatury, obraz jej oddziaływania *ex post*. Natomiast *Wołyń* nie ma ze wskazanym tematem w zasadzie nic wspólnego, odnosi się do wydarzeń wcześniejszych.

Zestawienie wskazanych trzech filmów, mimo że powstały one w chronologicznej ciągłości, jeden po drugim, nie skutkuje bynajmniej próbą trwałego wyodrębnienia w ten sposób wyrazistej i wieloaspektowej całości w ramach twórczości Smarzewskiego (choć podjęcia takiej próby w jakimś innym miejscu i przez kogoś innego nie wyklucza). W wypadku tego tekstu chodzi wyłącznie o funkcjonalność takiego zabiegu w odniesieniu do zdefiniowanego konceptu.

Aby wejść w jego istotę, trzeba zdecydować się na jeszcze jedno, dużo bardziej kontrowersyjne przedsięwzięcie – trzeba dokonać chronologicznego odwrócenia materiału i triadę *Wesele – Dom zły – Róża* zmienić na inną: *Róża – Dom zły – Wesele*. Chronologia autorska zostaje wówczas zastąpiona przez chronologię historycznych reprezentacji. *Róża* obrazuje czas instalacji państwa komunistycznego w Polsce, *Dom zły* – czas ostatniego triumfu tego państwa i jednocześnie czas solidarnościowego zrywu, zaś *Wesele* – jako się rzekło – czas, w którym utrwalają się skutki długotrwałego istnienia Peerelu. Ryzyko, na które narażone jest takie działanie, wiąże się z ignorowaniem procesów rozwojowych twórczości reżysera, poetyki jego filmów, a nawet z pójściem pod prąd tych procesów. Wydaje się to jednak dopuszczalne w związku ze wszystkimi zastrzeżeniami, które uczynione zostały powyżej, oraz z racji poznawczych zysków, jakie można osiągnąć.

Takie odwrócenie chronologii porządkuje – oczywiście trochę sztucznie – opowieść, która wszakże u Smarzewskiego istnieje. Polega ona na swoistym zastąpieniu do głębi lub może raczej do korzeni. Każdy z następujących po sobie filmów stanowi bowiem wizerunek wcześniejszego momentu historii, aż do źródeł peerelowskiego uniwersum odsłoniętych w *Róży*. Tak jakby każdy kolejny obraz miał być odpowiedzią na prowokowane w poprzednim pytaniu: dlaczego jest tak (w domyśle: tak źle), jak jest? To „zstępowanie do głębi” z pewnością nie było zamierzeniem stojącym u progu podjętych przez reżysera działań twórczych. Nie ma też dowodu, aby taka koncepcja zrodziła się w jego świadomości w którymkolwiek momencie przed powstaniem *Róży*. Dlatego nie ma tu mowy o cyklu filmowym, trylogii lub czymś podobnym; rzecz polega na arbitralnym połączeniu utworów, dokonany na własne ryzyko przez interpretatora.

Wobec założonej przez niego ciągłości zstępowania do początku warto jednak postawić problem sensu owego zaproponowanego odwrócenia. Czyż nie bardziej pożyteczne byłoby dokonanie analizy w ślad za zadawanym przez reżysera *implicite* pytaniem o korzenie diagnozowanego przez niego zła? Można rzecz jasna tak postąpić. Obstawanie przy chronologicznej rewolucji bierze się z chęci oderwania interpretacji od kwestii autorskich poszukiwań, ale nade wszystko z przekonania, że takie postępowanie doprowadzi do odnalezienia w miarę spójnej (to znaczy dającej się opowiedzieć) wizji przeszłości wraz z jej obecnością

tu i teraz. Powiedziano tu o względnej spójności, bo też zgodnie z przytoczonymi wyżej założeniami nie oczekuje się od tekstu artystycznego prowadzenia klarownego wywodu przyczynowo-skutkowego, a zarazem z powodu jego braku nie odrzuca się owego tekstu jako istotnej wypowiedzi o przeszłości.

Z jednej strony Smarzowski nie operuje materiałami dokumentalnymi (co najwyżej poetykę swoich filmów momentami stylizuje na paradokument), nie przywołuje postaci historycznych, tego rodzaju zdarzenia pojawiają się zaś tylko marginalnie lub pośrednio. To niewątpliwie powoduje nieobecność pewnego poziomu referencji przeszłości i utrudnia postrzeganie jego utworów jako zapisu historii. Jednakże z drugiej strony jasno określa on – wyjąwszy „niehistoryczne” *Wesele* – czas i miejsce, w których rozgrywa się fabuła jego utworów, wyraźnie umocowuje bohaterów w otaczającej ich rzeczywistości społecznej, przede wszystkim w realiach kulturowych, i wskazuje na wpływ „wielkiej historii” na ich losy oraz zewnętrzne i wewnętrzne uwarunkowania ich egzystencji.

Wymienione filmy w pierwszym rzędzie wpisują się w dyskursy o historii Polski, co zostało wprost wskazane poprzez bezpośrednie nawiązanie pierwszego z nich do dramatu Stanisława Wyspiańskiego. To nawiązanie mogło się w momencie premiery *Wesela* wydawać nazbyt ostentacyjne i trochę na wyrost, film nie ma bowiem w sobie ani takiego ładunku treściowego, ani tak złożonej i oryginalnej poetyki. Jednakże w połączeniu z dwoma następnymi dziełami, które go, jako się rzekło, *ex post* tłumaczą, dopełniają i oświetlają, uzyskuje dużo większe uzasadnienie dla sprowokowanej już przez sam tytuł paranteli.

Z paranteli tej rodzi się jeden z najważniejszych problemów obecnych w historycznej warstwie omawianych utworów. Chodzi o relację: lud – inteligencja, rozumianą jako podstawowy wyznacznik kondycji narodowej wspólnoty. U Wyspiańskiego spotyka się ze sobą wiejski lud i krakowska inteligencja, dwa światy niedojrzałe, odległe od siebie, niezdolne do wspólnego działania, ale zarazem tworzące nierozzerwalną całość, niemożliwą do zredukowania. U Smarzowskiego ta kwestia została zarysowana bardzo wyraźnie już w *Róży*. Główny bohater, były akowiec i warszawski powstaniec, Tadeusz (Marcin Dorociński), to postać symboliczna, heros lub nawet dyskretny superbohater, a przy tym dawnego typu inteligent – reprezentant silnie zmytyzowanego „złotego wieku”, kojarzonego w zbiorowej pamięci z czasami przedwojennymi. Widać to w sposobie zachowania i mówienia, w wyglądzie, ale nade wszystko w jego stosunku do ludzi i otaczającej go rzeczywistości, w świecie wartości, którymi się kieruje. Zestaw tych wartości obejmuje subtelnie ewokowany etos patriotyczno-religijny, ale także współgrające z nim zaangażowanie w obronie słabszych i pokrzywdzonych, niezależnie od tego, kim są (przyniesienie *Róży* wiadomości o śmierci męża, pomoc *Władkowi* i jego rodzinie, planowane organizowanie samoobrony Mazurów). W podjętym przez nas aspekcie zostaje on skonfrontowany z postacią *Władka* (Jacek Braciak), podwileńskiego chłopca przybyłego na Mazury wraz z rodziną w ramach akcji przesiedleńczej. Ta konfrontacja, a zwłaszcza jej finał, staje się szczególnie istotnym elementem historycznego ujęcia relacji: chłop – inteligent – wyrażając się w duchu przyjętego konceptu – elementem kontynuowanym w chronologicznie poprzednich filmach.

Szczególnego znaczenia w tym dyskursie nabiera scena ostatniego spotkania z Władkiem na podwórku gospodarstwa Róży. Ma ona dużą siłę wyrazu i takie same konsekwencje znaczeniowe, które mogą być czytane w kontekście innych filmów Smarzewskiego, a także w szerokim kontekście historycznym. Przesiedleńca z podwileńskiej wsi, który razem z rodziną objął sąsiednie, opuszczone gospodarstwo, przychodzi do Tadeusza po pomoc. Zawarte zostaje między nimi przymierze, którego rezultatem jest współdziałanie oraz, można to chyba tak określić, rozwój sąsiedzkich stosunków towarzyskich. W przymierzu tym do pewnego stopnia dominuje były akowiec. To on rozminowuje pole wilniuka, on ratuje jego i siebie samego z rąk kałmuckich czerwoarmistów, on wreszcie przygarnia całą rodzinę po spaleniu ich domu przez bandę enkawudzisty Wasyla. Współdziałanie jednak z czasem staje się coraz mniej oczywiste. Przedstawiciel ludu stara się unikać bardziej ryzykownych, a w jego rozumieniu bezcelowych poczynań, które nieobce są byłemu żołnierzowi. W końcu dochodzi do nieporozumienia, a nawet do zerwania owego, zdawało się, jakże obopólnie korzystnego przymierza. Gdy banda Wasyla spaliła Władkowi dom, a potem zgwałciła jego żonę, postanawia on wraz z rodziną opuścić nieprzyjazną ziemię. Mężczyźni rozstają się bez słowa i nigdy już ze sobą słowa nie zamieniają. Kością niezgody staje się postawa Tadeusza. W oczach chłopca to jego niezłomność, odwaga, gwałtowne reakcje z bronią w ręku, zbyteczna chęć pomocy Mazurom, skazane na niepowodzenie próby ustabilizowania sytuacji Róży ściągają na nich nieszczęścia. Pragmatyzm ściera się z idealizmem, wąski horyzont z szerokim, mentalność przetrwania z imperatywem wolności i wierności zasadom, krzewiące się życie ze stygmatem śmierci i perspektywą wieczności. Plebejskość z inteligencją? Zapewne tak, lecz u Smarzewskiego brakuje oczywistego waloryzowania. Jest za to obraz anihilacji elity i rozpadu więzi, obraz „[...] fundacji nowej świadomości narodowej po 1945 roku”⁷.

Kiedy w owej finałowej scenie Tadeusz widzi gospodarstwo Róży (Agata Kulesza), po jej śmierci przynależne Jadwidze, jej córce (Malwina Buss), a zajęte przez Władka, gdy widzi miejsce odradzającego się życia i pracy, a jednocześnie miejsce upokorzenia prawowitej właścicielki, nie czyni niczego, by naprawić zło, by zlikwidować niesprawiedliwość, by doprowadzić do kolejnego dramatycznego zwrotu sytuacji. W wymianie spojrzeń z nowym gospodarzem dokonuje się rezygnacja z czynnej interwencji, a nawet z osądu. Pojawia się tylko pogłębiona obcość. Pomiędzy dawnymi sprzymierzeńcami wyrasta mur. Ostatecznie rozczarowany porządkiem rzeczy główny bohater dokonuje gestu wycofania się ze świata. Znika z horyzontu nowej Polski, która staje się miejscem zarządzanym przez brutalną władzę, a zamieszkałym przez nastawiony na biologiczne przetrwanie, wykorzeniony z wartości, pozbawiony etycznych wzorców i hamulców lud.

Różę można uznać za punkt wyjścia do dalszych wiwisekcji społecznych. Wyeliminowana z życia wspólnotowego elita nie pojawia się już w następnych filmach. Jedynie za odległe echo jej obecności może uchodzić postać porucznika

⁷ M. Kijko, *Kino i pamięć*, „Człowiek i Społeczeństwo” 2012, nr 34, s. 156.

Mroza z *Domu złego* (Bartłomiej Topa), który próbuje przeprowadzić śledztwo dotyczące ludzi władzy. Okazuje się jednak na to zdecydowanie zbyt słaby. Mimo że się poddaje, zostaje zamordowany. Ironicznym echem duchowego wzlotu wspólnoty z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych jest także skandowany przez zgromadzonych w sklepie mężczyzn okrzyk „Solidarność, Solidarność...”, towarzyszący odbieraniu milicjantowi torby pełnej papierosów. Zaludniają więc te filmy zdegenerowani synowie Władka oraz następcy jego zainstalowanych po wojnie nadzorców z Urzędu Bezpieczeństwa. Nimi są Dziabasowie (Marian Dziędziel i Kinga Prejs) oraz Środoń (Arkadiusz Jakubik), wpadający we wzmocnioną dużą ilością wypitego alkoholu ekscytację, swoisty poryw chciwości skutkujący zbrodnią. Są też milicjanci i prokurator, którzy posługują się bardzo podobną zbrodnią oraz fałszywymi oskarżeniami, aby utrzymać w tajemnicy swoje ciemne interesy i zabezpieczyć oparte na ich dominacji *status quo*. W *Domu złym* mamy więc do czynienia z rzeczywistością wypłukaną z jakiegokolwiek porządku wartości, tak wśród ludu, jak i mocno jeszcze dzierżącego pełnię władzy aparatu ucisku. Jest to świat całkowicie zafałszowany, podszyty zbrodnią, skrajnym egoizmem, bezwzględnością i słabością. Sytuacja znajduje się pod pełną kontrolą owego porządku, który entuzjastycznie i bez zahamowań ustanawiał dawny znajomy Tadeusza z Armii Ludowej, Kazik, porządku, który okazuje się sprawnym narzędziem władzy, gdyż wywołuje etyczny bezład i bezwład, a więc w rezultacie zniewala lud, czyni go niezdolnym do uzyskania perspektywy etycznej.

Żadnych ech obecności elity z jej etycznym i duchowym wymiarem uczestnictwa we wspólnotowym świecie nie można się doszukać w *Weselu*. Pojawia się w nim karykaturalna panorama współczesności jako pandemonium skrajnego egoizmu, hipokryzji, pretensjonalności, cwaniactwa, wulgarności, głębokich kompleksów, tandety, chciwości, brutalności, pijaństwa... Tak wygląda świat zbudowany wokół Wieśka Wojnara (Marian Dziędziel), wiejskiego tuza, przedstawiciela kolejnego pokolenia mieszkańców polskiej prowincji, z których perspektywy Smarzowski pozwala nam oglądać historię. Obserwujemy upadek Wojnara, który jednak nie przynosi ani oczyszczenia, ani nawet nadziei na nie. A na obrzeżach tego świata czai się bezwzględna przemoc mafijnych demonów oraz całkowita demoralizacja niewiele się od tamtych różniących przedstawicieli władzy. To już kolejne, rozdwojone wcielenie Kazika i jego kolegów. Przełom 1989 roku, zamiast jakichś form odrodzenia moralnego, przyniósł w pewnych wymiarach spotęgowaną, choć nieco nowocześniejszą wyglądającą kontynuację perelowskiego uniwersum, jego wewnętrznej struktury. Nie ma tu na horyzoncie żadnego przedstawiciela nowych, lepszych czasów. „Protagoniści – pisze Marcin Radomski – pomimo transformacji ustrojowej nie zmienili swojego zachowania, wręcz nie wyobrażają sobie innej egzystencji”⁸. Dopiero jednak spojrzenie na ten film poprzez pryzmat dwóch „poprzednich” nadaje mu odpowiednią głębię. Przestaje on być w ich obliczu dość konwencjonalną karykaturą współczesności.

⁸ M. Radomski, *Rozrachunek z polskością. Poszukiwanie tożsamości narodowej w kinie Wojciecha Smarzowskiego*, „Sprawy Narodowościowe. Seria Nowa” 2015, nr 47, s. 118.

Dzieje się tak tym bardziej, że spośród omawianych dzieł jest on najmniej ciekawy pod względem artystycznym.

O skutkach wojennej i powojennej utraty elit mówi się i pisze bez przerwy. To swoisty aksjomat współczesnej publicystyki historycznej. Czasem nawet wytrych. Dramat ów pokazuje Smarzowski w *Róży*, a jego skutki w filmach poprzednich. Społeczeństwo z uciętą głową – oto obraz Polaków wyłaniający się z tej filmowej opowieści. Nie brak mu swoistego przyczernienia, za które reżyser jest często ganiony⁹, ale jednocześnie nie brak mu precyzji i autentyczności, nie brak właściwości syntezy historycznej, nie brak wreszcie zaangażowania. Choć zaangażowanie to przyjmuje raczej strategię świadectwa i unika osądu.

Z owym obrazem częściowej anihilacji i upadku wspólnoty narodowej wiąże się mocno motyw wydziedziczenia, kontynuowany we wszystkich trzech filmach. Oczywiście sam fakt likwidacji elity staje się formą wydziedziczenia, może nawet formą najbardziej spektakularną, ale chodzi tu o kontynuację bardziej namacalną. W *Róży*, filmie, którego akcja rozgrywa się na terenie dopiero co przyznanych Polsce Mazur, ten problem jest wszechobecny. Wszyscy bohaterowie tego filmu są wydziedziczni lub właśnie wydziedziczani. „Wędrowniacy ludów” i pochody wojsk, które się w tym miejscu skumulowały w 1945 roku, powodują, że ten świat jest skrajnie niebezpieczny, nieludzki, dowartościowujący siłę, a minimalizujący znaczenie prawa, pracy, poczucia własności i porządku etycznego. Do tego dochodzi jeszcze kilkuletnia przeszłość wojenna, która prowokuje porachunki i zdaje się usprawiedliwiać odruchy zemsty. Wydziedziczony jest Tadeusz. „Nie nadajesz się do tego świata” – oświadcza ubek podczas przesłuchania. Wydziedziczony jest Władek z rodziną, wyrzucony z własnej ziemi przez „tego skurwysyna Stalina” – jak interpretuje sytuację. Wydziedziczani – przez aparat władzy powstającego komunistycznego państwa – są Mazurzy, a wśród nich córka *Róży*, Jadwiga. Znosi ona upokorzenie wydziedziczenia, pozostając we własnym domu osobą na marginesie, co świetnie wizualizuje kilkusekundowe ujęcie zmagania ze świnia z sekwencji finałowej.

Wątek ten jest kontynuowany w kolejnych filmach. W *Domu złym* zwracając uwagę przenosiny Edwarda Środonia z jednego końca Polski na drugi, z Pomorza Zachodniego, miejsca, gdzie nie było ludzi zasiedziały, na Podkarpacie. Bohater ten ucieka przed alkoholizmem, egzystencjalnym dnem. Jest też symbolem człowieka żyjącego w poruszonym świecie, człowieka bez swojego miejsca i przynależności, wyrwanego z naturalnego porządku biegu pokoleń, nieznanego z tym porządkiem życia. Inna rzecz, że nie wyróżnia się specjalnie wśród krośnieńskich autochtonów. Z kolei w *Weselu* następuje powrót do obrazu wydziedziczenia. Jego świadectwo stanowi przeprowadzana w toalecie rozmowa Wojnara z teściem o sprzedaży ziemi. Stary człowiek sprzeciwia się zięciowi, zarzucając mu chciwość, która niszczy ludzkie relacje, niszczy szacunek i przywiązanie do ziemi, postrzeganej przez niego po chłopsku – nie jako towar, lecz miejsce pracy, dar i zobowiązanie. Zarzuca mu więc pozbycie się jakiegokolwiek duchowego wymiaru egzystencji.

⁹ Zob. na przykład K. Jabłońska, A. Luter, *Dobro w zaklętym kręgu zła*, „Więź” 2012, nr 1, s. 143.

O tym duchowym wymiarze warto też w tym kontekście wspomnieć. Opuszczenie przez Tadeusza i Jadwigę postrzeganej jako nurt historycznych zdarzeń rzeczywistości wyzuwa ją z owego wymiaru, niejako ogołaca. Znajduje ta kwestia swoją kontynuację w *Domu złym*. Pojawia się w nim interesująca pod tym względem scena, w której oficer milicji przygląda się umieszczonym na ikonostasie świętym obrazom. Spogląda na nie jak na coś odległego, enigmatycznego, zaszyfrowanego. Jego zakorzenie w wartościach duchowych pozostaje powierzchowne i nieskuteczne. W *Weselu* natomiast wszelkie zaangażowania religijne ludzi mają charakter bardzo uroczysty i widowiskowy, ale zarazem ściśle formalny. Po duchowości elitarniej, która pogrzebana została w *Róży*, tutaj pograża się w niebycie także jej specyficzna, ludowa forma. Jedynym śladem po obecności wartości duchowych okazuje się złamany opór dziadka panny młodej, który oddaje ziemiowi ziemie, by po chwili umrzeć.

Ostatnim już wyróżnionym w tym tekście elementem składającym się na historyczną syntezę obecną w filmach Smarzowskiego jest relacja między władzą a, wyrażając się nieco anachronicznie, biznesem. Kluczowa okazuje się pod tym względem występująca w *Róży* postać małomiasteczkowego specjalisty od ciemnych interesów, kontrolującego wszelką miejscową działalność zarobkową. Tadeusz właśnie z nim załatwia swoje sprawy, jemu sprzedaje znalezione dolary, od niego dwukrotnie kupuje ten sam rower. Człowiek ten w sekwencji śledztwa okazuje się pracownikiem Urzędu Bezpieczeństwa. Poprzez tę postać został pokazany proces przejęcia przez instalującą się nową elitę władzy kontroli nad ukrytym za fasadą ideologii światem interesów, także interesów nielegalnych. Było to o tyle łatwe, że nader często naturalne. Ubecy nierzadko rekrutowali się spośród profesjonalnych przestępców. Do tego rodzaju myślenia skłania nawet ukształtowanie fizjonomii tej postaci. Ważny wątek *Domu złego* dotyczy malwersacji finansowych w miejscowej cukrowni, w których brali udział przedstawiciele władzy, a pierwsze skrzypce grała Służba Bezpieczeństwa. Właśnie z powodu wykrycia owych malwersacji w sfigowanym wypadku samochodowym zginął zootechnik Stec z PGR-u, a pod koniec filmu ginie porucznik Mróz, który nie godzi się na zatuszowanie sprawy. Całe ówczesne uniwersum jest oplecione siecią mniejszych i większych interesów ludzi władzy, zwłaszcza tak zwanego resortu, którzy nie wykazują już żadnych innych ambicji niż trzymanie ręki na wszelkich możliwych finansowych dochodach.

To zapoczątkowane w *Róży* zblatowanie ze światem przestępczym, ta umiejętność odnajdywania się, podporządkowania sobie, a w końcu organizowania brudnych interesów okazuje się w wypadku tej „elity” wartością trwalszą niż ideologia i trwalszą nawet niż absolutna władza polityczna. W III RP *status quo* zostało pod tym względem w dużej mierze zachowane. Przepływ funkcyjny *ancien régime'u* do świata biznesu, przede wszystkim do jego mrocznych rejonów, stał się ważnym tematem we współczesnym *Domowi złemu* i *Róży* polskim kinie – żeby wspomnieć choćby *Uwikłanie* (2011) Jacka Bromskiego czy *Układ zamknięty* (2013) Ryszarda Bugajskiego. We wcześniejszym *Weselu* sprawa oglądana jest w mikroskali, bardziej jeszcze niż w dwóch poprzednich filmach. Obrazowi zupełnie swobodnie działającego przestępcy, przedstawiciela

zorganizowanej grupy, zajmującej się między innymi kradzieżą i przemytem samochodów, człowiekowi używającemu brutalnych metod szantażu odpowiada wizerunek grupy policjantów, całkowicie bezsilnych wobec demonicznego intruza, ale przy tym skrajnie zdemoralizowanych, skorumpowanych, lekceważących prawo. To oni wszak zajmują się przebijaniem numerów kradzionego luksusowego auta.

Takie ukształtowanie polskiej rzeczywistości po 1989 roku, jakie oglądamy w *Weselu*, na gruncie tego specyficznego historycznego wywodu, który przedstawia Smarzewski, można rozumieć właśnie jako bezpośrednią i czytelną konsekwencję sytuacji przedstawionych w późniejszych filmach. I w tym świetle nabiera ten obraz głębszego znaczenia, przechodząc z kondycji popularnej karykatury do statusu refleksji. Staje się pejzażem popeerelowskiej „spalonej ziemi”.

Można by w świetle tego, co zostało powiedziane, a trzeba przyznać, że była to wypowiedź dość pobieżna, pokusić się jeszcze o postawienie problemu stosunku utworów Smarzewskiego do sposobów kreacji i prowadzenia narracji historycznej, utrwalonych w zbiorowej świadomości narodu, a także w języku filmowym. Wspomniany na początku prezentowanego artykułu Robert A. Rosenstone wyróżnia trzy takie sposoby: wizualizację historii – przywołanie sensualnego spektrum minionego świata, kontestację historii – działanie wbrew obowiązującej wykładni interpretacyjnej, rewizualizację historii – niekonwencjonalne, poetyckie, nierealistyczne, intertekstualne przedstawianie historii¹⁰. Piotr Witek dodaje jeszcze jeden sposób. To afirmacja historii – przedstawianie zgodnie z obowiązującą wykładnią¹¹. Problem stawiam, ale nie będę go tutaj rozstrzygał.

Pytanie zatem, po co go stawiam. Otóż chodzi o to, by dokonać jednej czywistej i ważnej konstatacji. Już wstępna analiza wykazuje, że historia według Smarzewskiego nie wpisuje się w żadną z czterech wyróżnionych strategii. Korzysta prawdopodobnie z każdej z nich, a z trzech na pewno. Obecność pierwszej przejawia się choćby w pietyzmie, z jakim podeszli twórcy scenografii filmowych do kwestii rekonstrukcji epoki i miejsca. Druga manifestuje się na przykład sposobem przedstawienia czasu powszechnego solidarnościowego buntu. A czwarta – ukształtowaniem postaci Tadeusza. Stosunkowo najbardziej skomplikowane byłoby odnalezienie elementów rewizualizacji historii, ale już wyraźna obecność tych trzech wskazuje na bardzo złożony charakter historycznej narracji Smarzewskiego, jej bogactwo i nieprzystawalność do wyodrębnionych teoretycznie kategorii, co zresztą mocno podważa ich uniwersalność i przydatność.

W znacznym stopniu natomiast przystają te filmy – wraz z nieomawianym tutaj *Wołyniem* – do definicji kina narodowego, a właściwie nawet do różnych definicji tego fenomenu, skądinąd uważanego za nienowoczesny¹². Przywoływany już komentator twórczości Smarzewskiego, Marcin Radomski, wyraża to tak:

¹⁰ R.A. Rosenstone, dz. cyt., s. 20–21.

¹¹ P. Witek, dz. cyt., s. 24.

¹² A. Higson, *Idea kinematografii narodowej*, tłum. K. Loska, w: *Kino Europy*, red. P. Sitarski, Kraków 2001, s. 9–10; tenże, *Ograniczona wyobraźnia kina narodowego*, tłum. T. Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 62–63, s. 6–18; P. Witek, dz. cyt., s. 34–35.

Reżyser dokonuje rozrachunku z polskością, dlatego należy go nazwać twórcą narodowym. Jednocześnie analizowane dzieła uzmysławiają niezwykłą istotność kategorii tożsamości narodowej determinującej dzieje, zachowania i odbiór całego społeczeństwa. Smarzowski prowokuje do krytycznej refleksji o nas samych jako więźniach zbiorowej tożsamości¹³.

A z kolei krytyk ujmuje to na swój sposób:

Zarówno *Wesele* Andrzeja Wajdy z 1972 roku, jak i film Wojciecha Smarzowskiego z roku 2004 mogą być przykładami kina narodowego, które w błyskawiczny i spójny sposób przedstawiają wady i zalety Polaków. Oczywiście próba ukazania charakteru narodowego na podstawie pewnej określonej grupy ludzi i interakcji w ograniczonym czasie zawsze w pewnym stopniu opierać się będzie na schematach¹⁴.

Jeśli więc trzy omówione powyżej utwory Smarzowskiego funkcjonują w ramach wspólnoty narodowej, to stają się częścią debaty historycznej, która się wewnątrz niej toczy, co jest jeszcze jednym, ważnym kryterium postrzegania ich jako narracji o przeszłości. Dialogowanie filmu z narracjami historycznymi, także narracjami akademickimi, stanowi przecież istotną przesłankę do potraktowania go jako utwór historyczny¹⁵.

Postrzeganie omawianych w niniejszym tekście dzieł Wojciecha Smarzowskiego w nieco innej optyce, niż proponują to bardzo chętnie obecnie podejmowane badania dotyczące pamięci, jest wartościowe już choćby z tego względu, że poszerza perspektywę refleksji. Stanowi też podważenie swoistego quasi-aksjomatu, wyrażającego się tezą, że film historyczny to w istocie film o współczesności oglądającej siebie w lustrze wyobrażonej przeszłości. Widzi go przecież raczej jako opowiadanie o przeszłości, uwarunkowane współczesną wrażliwością kulturową. Inna sprawa, że także i badania pamięci mogłyby mieć zastosowanie do tych produkcji, mogłyby odnaleźć dobry klucz do pewnych ich wymiarów. Chodziłoby więc – i na tym polegał jeden z ważnych celów tego artykułu – o uznanie i dowartościowanie pluralistycznego, wielostronnego podejścia metodologicznego, szczególnie w przypadku utworów tak złożonych jak te, o których była mowa.

Bibliografia

- Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008.
 Higson A., *Idea kinematografii narodowej*, tłum. K. Loska, w: *Kino Europy*, red. P. Sitarski, Kraków 2001.
 Higson A., *Ograniczona wyobraźnia kina narodowego*, tłum. T. Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 62–63.
 Jabłońska K., Luter A., *Dobro w zaklętym kręgu zła*, „Więź” 2012, nr 1.

¹³ M. Radomski, dz. cyt., s. 123.

¹⁴ W. Mrozek, *Film pamięci narodowej. Najnowsze kino polskie w dyskursie polityki historycznej*, w: *Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroiński, Kraków 2010, s. 323.

¹⁵ P. Witek, dz. cyt., s. 31.

- Kijko M., *Kino i pamięć*, „Człowiek i Społeczeństwo” 2012, nr 34.
Kino Europy, red. P. SitarSKI, Kraków 2001.
Kino polskie jako kino narodowe, red. T. Lubelski, M. Stroiński, Kraków 2010.
Mrozek W., *Film pamięci narodowej. Najnowsze kino polskie w dyskursie polityki historycznej*, w: *Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroiński, Kraków 2010.
Radomski M., *Rozrachunek z polskością. Poszukiwanie tożsamości narodowej w kinie Wojciecha Smarzowskiego*, „Sprawy Narodowościowe. Seria Nowa” 2015, nr 47.
Rosenstone R.A., *Oliver Stone jako historyk*, tłum. P. Witek, w: *Świat z historią*, red. P. Witek, M. Woźniak, Lublin 2010.
Świat z historią, red. P. Witek, M. Woźniak, Lublin 2010.
White H., *Historiografia i historiofotia*, tłum. Ł. Zaremba, w: *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008.
Witek P., *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium z historii wizualnej*, Lublin 2016.

Filmografia

- Dom zły* (2009), reż. Wojciech Smarzowski.
Róża (2011), reż. Wojciech Smarzowski.
Układ zamknięty (2013), reż. Ryszard Bugajski.
Uwikłanie (2011), reż. Jacek Bromski.
Wesele (2004), reż. Wojciech Smarzowski.
Wołyń (2016), reż. Wojciech Smarzowski.

Streszczenie

Tematem artykułu jest koncept interpretacyjny dotyczący trzech filmów Wojciecha Smarzowskiego: *Wesele* (2004), *Domu złego* (2009) i *Róży* (2011). Filmy te potraktowano jako audiowizualne narracje historyczne przedstawiające rzeczywistość komunistycznej Polski (1945–1989) wraz z jej konsekwencjami dla rzeczywistości społeczeństwa żyjącego w warunkach stworzonych przez państwo postkomunistyczne po 1989 roku. Rzeczywistość ta jest analizowana na poziomie politycznym, społecznym, ekonomicznym i duchowym. Koncept polega na uchwyceniu obecnej w tych narracjach ciągłości historycznej, uniezależnionej od chronologii twórczości reżysera. Teoretyczną podstawę refleksji stanowi przywołana przez Piotra Witka (*Andrzej Wajda jako historyk*) koncepcja historii wizualnej, oparta przede wszystkim na refleksji Roberta A. Rosenstone’a.

The History of the Polish People’s Republic According to Wojciech Smarzowski: An Interpretation

S u m m a r y

The text is focused on interpreting three films of Wojciech Smarzowski: *Wesele* (*Weddings*, 2004), *Dom zły* (*Bad House*, 2009) and *Róża* (*Rose*, 2011). These films are treated as audio-visual historical narrations presenting the reality of communist Poland (1945–1989) along with the social consequences of living in conditions imposed by the post-Communist state after 1989. This reality is analysed at the political, social, economic and spiritual levels. The idea is to grasp historical continuity, present in these narrations, which depends on the chronology of the works of the movie director. A theoretical basis for reflection is the visual history concept, referred to by Piotr Witek (*Andrzej Wajda as a Historian*) based, above all, on the reflections of Robert A. Rosenstone.

