

Mariola Marczak

Obraz Warmii i Mazur w polskim filmie fabularnym i serialu : rekonesans

Media – Kultura – Komunikacja Społeczna 8, 87-115

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Mariola Marczak

Obraz Warmii i Mazur w polskim filmie fabularnym i serialu. Rekonesans

Słowa kluczowe: Warmia, Mazury, tożsamość kulturowa, wizerunek, Ziemia Odzyskana, modele przedstawiania, natura, prowincja

Key words: Warmia, Mazury, cultural identity, image, "the Regained Lands", patterns of representations, nature, the provinces

Region o niezwykle ciekawej, bo dramatycznej i złożonej historii nie zyskał dotąd adekwatnej ekranowej wizji, nie istnieje „kino Warmii i Mazur”, tak jak istnieje kino śląskie. Uroda krajobrazu i zalety turystyczne stały się rodzajem piętna, ponieważ zdominowały zarówno zbiorowe wyobrażenia o Warmii i Mazurach, jak i sposób pokazywania tego regionu w kinie. Mimo że zrealizowano sporo filmów, wykorzystując tutejsze plenery, to odzwierciedlają one raczej powierzchowną znajomość regionu przez filmowców. Artyści i rzemieślnicy kamery widzą go przede wszystkim przez pryzmat nieskażonej przyrody, jezior i lasów, które są wakacyjno-weekendowym zapleczem reszty kraju, ze stolicą na czele. Częsta stereotypowość¹ filmowego wizerunku wydaje się pochodną sposobu postrzegania regionu przez zdecydowaną większość mieszkańców innych regionów Polski, którzy zwykle nawet nie odróżniają odmiennych kulturowo i historycznie Mazur od Warmii.

Filmy o Warmii i Mazurach lub dziejące się na Warmii i Mazurach można opisywać z różnych punktów widzenia. Reprezentują rozmaite konwencje estetyczne (przedstawieniowe i gatunkowe) oraz strategie autorskie. Niniejszy artykuł ma dwa podstawowe cele. Pierwszy jest skromny, ogranicza się do sporządzenia rodzaju inwentaryzacji wątków warmińsko-mazurskich w polskiej kinematografii, jest więc związany z kronikarskimi zadaniami historii filmu. Drugi cel powiązany jest po części z socjologicznymi, po części zaś z antropologicznymi badaniami nad filmem. Filmy z Warmią i/lub Mazurami jako głównym lub pobocznym tematem filmowym albo miejscem akcji potraktuję jako rodzaj kulturowego lub socjologicznego dokumentu, który w jakimś stopniu powinien korespondować z rzeczywistością pozaekranową, odzwierciedlając, choćby w sposób zmodyfikowany,

¹ Podobne były wrażenia publicystów i krytyków filmowych w latach siedemdziesiątych odnośnie ekranowego obrazu Ziemi Zachodnich i Północnych. Zob. *Szli na Zachód osadnicy. Dyskusja z udziałem K. Eberhardta, J. Gazdy, J. Fuksiewicza, Z. Kałużyńskiego, B. Drozdowskiego*, „Ekran” 1971, nr 18; *Ziemia Zachodnie w filmie fabularnym*, „Kino” 1970, nr 1, s. 25–28; T. Śrutkowski, *Warmia i Mazury filmowcom nieznane*, „Warmia i Mazury” 1971, nr 42, s. 2.

pewne zjawiska historycznie lub socjologicznie udokumentowane. Przegląd filmów ma więc za zadanie zbadać, czy w ich treści odbija się coś z prawdy o regionie, co dotyczy jego historii lub współczesności.

W poniższym szkicu postaram się pokazać w historycznofilmowym przekroju filmy fabularne i seriale, które odnoszą się do Warmii lub Mazur, ponieważ albo ich akcja dzieje się w tym regionie, albo też były tu kręcone, a ich sceneria jest rozpoznawalna. Przegląd ten ma charakter wstępnego rekonesansu, jest zaledwie próbą rozpoznania problemu, który wymaga bardziej wnikliwych badań. Mam jednak nadzieję, że szkic ten pozwoli na wyciągnięcie wstępnych wniosków, mogących być punktem wyjścia dla dalszej eksploracji. Zależy mi na określeniu pewnych dominant estetycznych i znaczeniowych w ekranowych wizerunkach regionu. Chciałabym ustalić, jaki obraz lub obrazy wyłaniają się z przywołanych utworów, które z jednej strony są wyrazem popularnych wyobrażeń i świadomości przeciętnego Polaka o tym północnym obszarze kraju, z drugiej – je współtworzą, same stając się częścią zbiorowych wyobrażeń.

Historia prawie nieobecna

Znaczący jest fakt, że niewiele jest filmów i seriali odnoszących się do bardziej odległej historii tych ziem, a te, które powstały, rzadko bywały udane². Wyjątkiem jest serial Andrzeja Konica *Czarne chmury* z 1973 roku, przybliżający historię polsko-pruskiego pogranicza w XVII wieku. Z powodu popularnej konwencji nie mógł być pogłębioną analizą historyczną, ale jako pierwszy rozpowszechnił nieco bardziej złożony obraz przeszłości Warmii i Mazur.

Złożona historia była trudna do „propagandowego opracowania” w rzeczywistości realnego socjalizmu, choćby z tego powodu, że jej skutki pozostawiły ślady w kulturowej i społecznej strukturze społeczności, a nawet w topografii poszczególnych części regionu (nie sposób było nie zauważyć choćby charakterystycznej architektury czy zabudowy wsi). Od początku cechą charakterystyczną była wielokulturowość tego regionu powstałego na terenach „odziedziczonych” po państwie Zakonu Krzyżackiego, czego konsekwencją była na przykład struktura ludnościowa społeczeństwa: tylko niewielki jego odsetek stanowiły warstwy kulturotwórcze – arystokracja i szlachta, ale za to liczna była ludność wolna niskiego stanu. Oznaczało to większą świadomość i poczucie odpowiedzialności osób władających tymi ziemiami za własny los, ale także liczną rzeszę osób piśmiennych, potencjalnych czytelników i prenumeratorów czasopism, co miało wielkie zna-

² Reprezentatywny jest 3-odcinkowy biograficzny serial Ewy i Czesława Petelskich *Kopernik* (1972); z racji pełnionych przez bohatera funkcji kanonika warmińskiego, który był administratorem na Warmii, część akcji działa się w Olsztynie.

czenie w okresie nasilonej germanizacji podczas zaborów³. Konsekwencją historycznej przeszłości jest różnica między Warmią i Mazurami, widoczna w języku, religii i obyczajach. Mazury w większej części były niemieckojęzyczne, ale występowała tu także duża mniejszość polskojęzyczna ewangelicka. To właśnie przede wszystkim Polacy wyznania ewangelickiego nazywani byli Mazurami, w przeciwieństwie do Niemców mazurskich (niemieckojęzycznych ewangelików). Odmienność obu części regionu jest konsekwencją faktu, że Warmia została wyraźnie wyodrębniona i ściśle związana z państwem polskim jako jego część po pokoju toruńskim w 1466 roku, a zarządzana była przez kilka wieków przez biskupów⁴, co decydowało o jej przywiązaniu do wiary katolickiej. Natomiast obecne Mazury są kulturowo i historycznie kontynuacją Prus Wschodnich, które od czasów sekularyzacji zakonu w 1525 roku były luteranckie. Aktywna działalność pierwszych władców Prus propagujących reformację⁵ oraz konkurencyjna wobec nich wielopłaszczyznowa działalność reformatorska jezuitów w warmińskim Braniewie zasługuje jeśli nie na pogłębiony dramat polityczny, to przynajmniej na pasjonujący serial z licznymi zwrotami akcji, tajemnicami i wyrazistymi charakterami. Śladów kulturowej różnicy między Warmią i Mazurami próżno szukać w polskiej produkcji filmowej, a przecież była ona widoczna nawet w życiu codziennym, którego odzwierciedlenia można oczekiwać w filmach jako kulturowych dokumentach miejsc i czasów.

Do premiery *Róży*, w której pojawia się niemieckojęzyczny pastor i dwujęzyczni Mazurzy, ktoś, kto chciałby opisać mieszkańców regionu w oparciu o ich obraz filmowy, byłby w kłopotcie, ponieważ wydaje się, jakby ludzie ci nie mieli przeszłości, języka, religii, światopoglądu. Jednym słowem, zarówno główni bohaterowie, jak i ci, którzy tworzą tło, są właściwie „ludźmi bez właściwości”, pozostają kulturowo niewyraziści. Obserwując ich na ekranie, odnosi się wrażenie, że są to wypreparowane z kontekstu figury umieszczone w malowniczych dekoracjach.

Dla katolicyzmu Warmii charakterystyczny jest kult maryjny, związany tu ściśle z objawieniami Matki Bożej w Gietrzwałdzie w 1877 roku⁶. Objawienie to było nie tylko wydarzeniem religijnym, ale i narodowym, jako że Maryja zwróciła się do dziewczynek przygotowujących się do Pierwszej Komunii Świętej w języku polskim. W dużej mierze z tego powodu Gietrzwałd stał się od drugiej połowy XIX wieku silnym ogniskiem polskości. Działała tu polska księgarnia (pierwsza na Warmii), polska szkoła i biblioteka, a w 1906 roku miał tu miejsce strajk szkolny⁷. Znaczący jest fakt, że

³ J. Jasiński, *Świadomość narodowa na Warmii w XIX wieku*, Olsztyn 1983, s. 19.

⁴ W. Chojnacki, *Szkice z dziejów polskiej kultury na Mazurach i Warmii*, Olsztyn 1983, s. 21. Przejawiała się ona między innymi w działaniach kontrreformacyjnych, prowadzonych od 1526 roku (przykładowo wygnanie luteran, choć w Rzeczypospolitej mieli oni wolność działania za sprawą tolerancji religijnej).

⁵ Tamże, s. 28.

⁶ Jest to jedyne uznane przez Kościół katolicki objawienie maryjne na terenie Polski.

⁷ Dzieci gospodarza Biegały przez pięć tygodni nie odpowiadaly po niemiecku na lekcjach religii. Por. J. Jasiński, dz. cyt., s. 361. Strajk prowadziły także dzieci z pobliskiej wsi Woryty.

zarówno wydarzenie to, jak i wyjątkowe dla historii miejsce nie zyskało jak dotąd zainteresowania filmowców. Jedynie w filmie Mirosława Borka, mówiącym o sentymentalnym powrocie warmińskiej Niemki do Olsztyna i Gietrzwałdu, znajduje się wzmianka o „Naszej Gietrzwałdzkiej Pani”. Dziewiętnastowieczne dzieje tego zakątka są równie interesujące jak historia Wielkopolski przedstawiona w *Najdłuższej wojnie nowoczesnej Europy* (1979–1981) Jerzego Sztwiertni. Podobnie klęskę sprawy polskiej w plebiscycie w 1920 roku, w którym mieszkańcy opowiedzieli się za status quo, czyli pozostaniem w granicach państwa niemieckiego⁸, mimo bardzo prężnie działającego ruchu narodowego, należy potraktować w kategorii białej plamy na filmowych ekranach.

Po II wojnie światowej sytuacja etniczna i kulturowa jeszcze się skomplikowała. Bardzo liczni mazurscy i mniej liczni warmińscy Niemcy wyemigrowali, ale wraz z nimi pod wpływem represji do Niemiec wyjechali także Warmiacy i Mazurzy dotąd silnie z Polską związani. Wiele rodzin zostało rozdzielonych za sprawą trudnych decyzji. Temat ten podjęli jak dotąd jedynie Magdalena i Piotr Łazarkiewiczowie w swoim filmie i serialu (*Odjazd*, 1991, 1995). Tereny te zasiedlili uchodźcy z Wileńszczyzny oraz ci, którzy przybyli tu pod wpływem akcji propagandowej zachęcającej do zamieszkania na „Ziemiach Odzyskanych” – a także ludność przymusowo przesiedlona w ramach akcji „Wisła”. Z racji pogranicznego charakteru mieszka tu też pewna liczba Litwinów, Białorusinów, Ukraińców i Tatarów polskich. Szczególnie istotny wpływ na kształtowanie współczesnej tożsamości Warmii i Mazur miała trauma związana z wkroczeniem Armii Czerwonej. Był to pierwszy obszar należący do Rzeszy Niemieckiej, który zajmowali zwycięzcy, toteż Warmia i Mazury były bardziej plądrowane przez czerwonarmistów i poddawane gwałtom niż inne tereny. Na temat dziejów tużpowojennych powstało kilka filmów, których geograficzna przynależność jest rozpoznawalna, większość dopiero w latach siedemdziesiątych, a i tak noszą na sobie piętno skrzywienia propagandowego. Nieliczne z opowiadających o tak zwanych Ziemiach Odzyskanych odnoszą się do tego regionu. Nawet trylogia o Kargulach i Pawlakach dzieje się gdzie indziej, choć bohaterowie są wilniakami, a przecież północna część Kresów II Rzeczypospolitej została przesiedlona przede wszystkim na Warmię, Mazury i Pomorze. Łatwo zgadnąć, że przyczyna była natury ideologicznej⁹ – mimo że malowniczość terenów sprzyjałaby „polskim westernom”, podobnie

⁸ Powody natury politycznej były związane przede wszystkim z bardzo ekspansywną propagandą i działalnością Niemiec w tej kwestii oraz bierną postawą Polski, zajętej ofensywą bolszewicką w wojnie polsko-rosyjskiej. Zob. na przykład A. Czubiński, *Historia Polski XX wieku*, Poznań 2005, s. 131.

⁹ Zob. I. Leśniewska, *Wpływ polityki na filmy dokumentalne o tzw. Ziemiach Odzyskanych. Studium przypadków*, w: *Kino polskie: reinterpretacje. Historia – ideologia – polityka*, red. K. Klejsa, E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2008, s. 24–32. Autorka podkreśla, że z punktu widzenia władzy najważniejsze w przekazie o Ziemiach Odzyskanych było związane z nimi mitu piastowskiego, przekonanie o prężności gospodarczej oraz „zasługach Armii Czerwonej” (s. 30), później zaś przeciwstawienie się „rewizjonizmowi niemieckiemu” (s. 30).

jak „dzikie” Bieszczady stały się scenerią *Wilczych ech* (1968) Aleksandra Ścibora-Rylskiego, a Dolny Śląsk – *Prawa i pięści* (1964) Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórczewskiego. Nie dałoby się jednak uzasadnić polskości tych ziem tak prostą propagandową formułą jak „powrót piastowskiego Śląska do Macierzy”, a i pamięć spustoszenia, jakie poczyniła tu Armia Czerwona, była zbyt bolesna, by można było pokazywać Prusy Wschodnie jako Ziemię Obiecaną powojennych rozbitków. Pierwszym obrazem, który odsłonił sporą część prawdy o przeszłości, jest *Róża* (2011) Wojciecha Smarzowskiego.

Ekranowe obrazy Warmii i Mazur – kryteria klasyfikacji

Obecnie wiedza przeciętnego Polaka o północno-wschodnim obszarze kraju wydaje się stopniowo poszerzać, jednak osobiste doświadczenia mieszkańców świadczą o tym, że stereotypowe wyobrażenia o Warmii i Mazurach wciąż przeważają, mimo podejmowania działań na rzecz rozwijania kultury i pogłębiania wiedzy o najżywoźniejszych kulturowych tradycjach regionu¹⁰. Obrazem powszechnie kojarzącym się z „Mazurami” jest wciąż zachód słońca nad jeziorem i żagiel albo perkoz wypływający z trzciny. Przeszłość „wakacyjnego zagłębia” wydaje się nie istnieć lub pozostaje enigmatyczna dla przeciętnego mieszkańca Polski¹¹, niewiele jest też realistycznych obrazów, które pokazywałyby realne problemy nurtujące mieszkańców. Życie toczące się na obszarze wciąż największego w kraju bezrobocia, zmagania ludzi z codziennością, by przetrwać, mogłyby być inspiracją dla kina społecznego o dużej sile, ale nie są.

Współczesne kino polskie w przeważającej części odzwierciedla potoczne wyobrażenia o regionie, choć w ostatnim czasie pojawiło się kilka filmów, które zaczęły zmieniać lub przynajmniej pogłębiać obraz północno-wschodniego regionu Polski, i to w dwóch planach: historycznym (*Róża*) oraz współczesnym (*Lincz*, *Mój rower*). W przeszłości najczęściej Mazury lub Warmia pojawiały się na marginesie głównych wątków jako miejsce wakacji, letniej przygody, kilkudniowych, potem weekendowych wypadów, ucieczki, wytchnienia, oddechu. Miejsce, w którym zbiera się energię, ucieka od zgiełku, nerwowej atmosfery, rywalizacji i problemów; szuka wyciszenia, spokoju, żeby na łonie natury nabrać dystansu, przemyśleć swoje

¹⁰ Jeśli chodzi o działania instytucjonalne, wspomnieć należy przede wszystkim o dwóch stowarzyszeniach o odmiennych celach i zadaniach: „Świętej Warmii” oraz „Borussii”, jak również o działającym prężnie w latach siedemdziesiątych XX wieku Stowarzyszeniu Społeczno-Kulturalnym „Pojezierze”.

¹¹ Symptomatyczny jest fakt, że redaktor naczelna kanału TVP Kultura, Katarzyna Janowska, we wstępie do rozmowy z reżyserem Wojciechem Smarzowskim podczas programu „Niedziela z... Marcinem Dorocińskim”, stwierdziła, że do czasu premiery *Róży* **nikt** się z tym terenem nie utożsamiał. Stąd już prosty wniosek, że w kulturze nie istniał on, zgodnie ze stwierdzeniem Adama Zagajewskiego i Juliana Kornhausera, że „co nie jest opisane, nie istnieje w kulturze”. Zob. A. Zagajewski, J. Kornhauser, *Świat nie przedstawiony*, Warszawa 1974.

sprawy, przyjrzyć się samemu sobie. Pojezierze Mazurskie w filmie jest celem romantycznych wypadów we dwoje (*Och Karol*, 1985, reż. Roman Załuski; *Opowieść Harleya*, 1985, reż. Wiesław Helak). Zwykle wyjeżdża się tu „na żagle” lub do „domku nad jeziorem” (dawniej daczki). Czasem „domek na Mazurach” jest miejscem, w którym można ukryć się przed milicją lub policją (*VIP*, 1991, reż. Juliusz Machulski, w którym to filmie na Mazurach znajduje się „wiejska siedziba” jednego z szefów rosyjsko-polskiej mafii). Można tu ukryć ciemne interesy (14. odcinek serialu *07 zgłoś się* zatytułowanym *Hieny*, w którym ośrodek wczasowy domków kempingowych to zawoalowany dom publiczny). Bywa, że „domek na Mazurach” jest oznaką prestiżu i pozycji materialnej (*Menadżer*, 1985, prem. 1986, reż. Ryszard Rydzewski; *Kobieta i kobieta*, 1979, prem. 1980, reż. Janusz Dymek i Ryszard Bugajski). „Mazury” są więc głównie miejscem biwakowania grup młodych (a czasem trochę starszych) ludzi, miejscem, do którego można uciec od nadzoru dorosłych (serial TV *Szaleństwo Majki Skowron*, 1976, reż. Stanisław Jędryka; *Miłość z listy przebojów*, 1985, reż. Marek Nowicki), uciec od szefów, monotonii życia (*Bezkresne łąki*, 1976, reż. Wojciech Solarz) albo kłopotów (serial *Dorastanie*, 1987, reż. Mirosław Gronowski) – i zażyć swobody. I to te właśnie filmy, w których „Mazury” funkcjonują jako malownicze tło fabuły w popularnych filmach i serialach, zwykle produkcjach telewizyjnych, kreowały przede wszystkim najbardziej upowszechniony wizerunek regionu.

W filmach, w których to wyjątkowe miejsce jest elementem głównego wątku lub tworzy istotne tło wydarzeń, współkreujące charakter i wymowę filmu, najczęściej także eksponuje się uroki krajobrazu, „dzikość” przyrody, możliwość korzystania ze swobody (także obyczajowej) harmonijnie współgrającej z „naturą”. Jednym słowem, traktuje się Warmię i Mazury (występujące pod zunifikowaną nazwą „Mazury”¹²) jako przestrzeń egzotyczną, upostaciowanie „natury” w opozycji do „kultury”. Przy czym temat ten potraktowany schematycznie skutkuje turystycznym wizerunkiem regionu jako miejsca wypoczynku, zaś bardziej wnikliwie, dzięki „spojrzeniu w głąb”, przybiera nieraz kształt artystycznej refleksji metafizyczno-egzystencjalnej lub obrazu „raju na ziemi”, zarówno ze względu na piękno natury, jak i idealizowaną sielskość kojącą skołatane życiem dusze.

Drugim najczęściej pojawiającym się modelem jest ukazywanie tych terenów jako prowincji, miejsca odległego od centrum, zwykle zapóźnionego cywilizacyjnie lub zaniedbanego społecznie i gospodarczo przez (nieobecne zresztą na ogół na ekranie) władze metropolii. Często ów odległy dystans decyduje o tym, że jest to miejsce rozwijania się różnego rodzaju patologii, w tym przestępczości.

¹² Nazwę „Mazury” piszę w cudzysłowie wszędzie tam, gdzie naśladuję dość rozpowszechniony poza regionem sposób skrótowego określenia Pojezierza Mazurskiego, czyli Warmii i Mazur łącznie, a nie w znaczeniu odrębnych krain posiadających swoje historycznie oraz kulturowo uzasadnione granice.

Wreszcie trzecią wielką grupę filmów tworzą utwory, które opowiadają o lub obrazują w inny sposób część historii lub kulturowej tożsamości Warmii albo Mazur.

W obrębie tych szeroko zakrojonych modeli będą wyróżniała bardziej szczegółowe grupy filmów, określone przez różnego rodzaju kryteria, w oparciu o pewną klasyfikacyjną, narzucającą się dominantę. Płaszczyzny podziału są niejednorodne. Podstawą ich wyróżnienia nie są na przykład jedynie modele przedstawiania określone przez dominującą konwencję estetyczną (przykładowo realistyczną, pastiszową) lub gatunkową (sensacyjną, kryminalną, komediową) czy też przez strategie autorskie. Nie o to bowiem chodzi, z jaką intencją komunikacyjną reżyser ukształtował film lub serial TV. Podstawą podziału jest dla mnie ten aspekt utworu, poprzez który najsilniej bądź najwyraźniej, w sposób najbardziej czytelny dla odbiorcy przejawia się związek z Warmią lub/i Mazurami, a przy tym kwestia, czy ów aspekt w tej samej funkcji powtarza się w wielu filmach. Chodzi o to, by z utworu audiowizualnego odczytać sposób, w jaki region funkcjonuje w zbiorowej świadomości, którą produkcja filmowa w swojej masie w dużej mierze odzwierciedla. Niejednokrotnie przecież owa „mazurskość” bądź „warmińskość” przejawia się mimochodem, poza celowymi zabiegami twórców, choć i one mogą być potraktowane jako odzwierciedlenie sposobu postrzegania regionu przez zbiorowość, jeśli się je przeanalizuje w ten właśnie sposób – jako zbiorową manifestację. Podobne elementy występujące w wielu filmach będą traktowała jako ślady wspólnego, w miarę jednolitego sposobu postrzegania regionu. Swoistym zaś przewodnikiem po filmowych „Mazurach” niech stanie się fragment znanego obozowego szlagieru:

Błękit jeziora dokoła, a tam w oddali gdzieś las,
Słońce i przestrzeń nas woła, tutaj więc spędź wolny czas.

Hej Mazury, jak wy cudne,
gdzie jest taki drugi kraj?
Tu zapomnisz chwile trudne,
tu przeżyjesz zycia maj.

Stereotypy oraz ich przekraczanie

1. *Błękit jeziora dokoła...*, czyli wakacyjne wywczaszy

Początkowe słowa zacytowanej powyżej popularnej piosenki turystycznej, śpiewanej w wielu warmińskich i mazurskich szkołach jako nieoficjalny hymn regionu, może być mottem charakteryzującym pierwszy – moim zdaniem dominujący – wariant przedstawieniowy, najbardziej zdominowany przez stereotypy, choć można tu zauważyć także ich przekraczanie. Piękno krajobrazu staje się w nim dominującym eksponowanym estetycznie walorem, który sprawia, że teren ten staje się miejscem turystycznych

wyjazdów, okresowego lub nawet przedłużającego się wypoczynku, a z drugiej strony miejscem wytchnienia, idealizowaną często krainą, gdzie można zarówno zapomnieć o trudach codziennego życia i kłopotach, jak i przeżyć „życia maj” (spotkać swoją miłość, przeżyć burzliwy romans, zadzierzgnąć lub umocnić przyjaźń na całe życie). Stereotypowej na ogół idealizacji służą popularne konwencje serialu lub kina popularnego: przygodowego, melodramatu, komedii, dramatu obyczajowego.

Do najwcześniej zrealizowanych filmów, w których Mazury są miejscem wakacyjnej przygody, należy film Jana Rutkiewicza z 1966 roku *Kochajmy syrenki*. Wariantem liryczno-melodramatycznym jest natomiast miłosna wakacyjna przygoda ojca, biwakującego z synem na „bezludnej wysepce” na jeziorze, w *Ruchomych piaskach* (1968) Władysława Ślesickiego, opowieść będąca adaptacją opowiadania Kazimierza Orłosa *Imię ojca*.

W konwencji przygodowo-sensacyjnej wariant ten był realizowany w latach siedemdziesiątych w pięciodcinkowym serialu telewizyjnym Huberta Drapelli *Samochodzik i templariusze* (1971), nakręconym w oparciu o jedną z książek poczytnego cyklu autorstwa Zbigniewa Nienackiego. Tomasz, tytułowy Pan Samochodzik (Stanisław Mikulski) – inteligentny, błyskotliwy i nieustraszony historyk sztuki, poszukuje na Suwalszczyźnie i w Malborku wraz z trzema harcerzami zaginionego skarbu templariuszy, ścigając się z poszukiwaczami amatorami oraz – przede wszystkim – z zawodowym poszukiwaczem z Wielkiej Brytanii, kapitanem Petersenem, i jego piękną córką, Karen (Ewa Szykulska). W serialu tym „gra” przede wszystkim średniowieczna architektura i tajemnice historii, ale obozowiska poszukiwaczy skarbów oraz jezioro, po którym pływa samochód amfibia Pana Samochodzika, tworzą wyobrażenie Mazur jako miejsca fascynującej, wakacyjnej przygody dla nastolatków – i trochę starszych amatorów wrażeń i aktywnych wakacji.

Wakacje (1976), serial telewizyjny w reżyserii Anette Olsen, będący adaptacją powieści z 1954 roku autorstwa Jerzego Putramenta, jednego z czołowych literatów propagandowych okresu PRL-u, to mniej udana próba wykorzystania malowniczych plenerów oraz fascynującej przeszłości miejsca. W wakacyjną przygodę czterech młodych mężczyzn uczących się żeglowania na mazurskim jeziorze została wpisana afera szpiegowska, której osi są plany broni biologicznej ukryte w tajnej skrytce jachtu należącego niegdyś do niemieckiego barona. Socrealistyczna proweniencja fabuły (mężem opatrnościowym okazuje się milicjant w cywilu) została zamaskowana, ale jej schematyzm pozostał. Malownicze otoczenie (tafle wody, przystanie, obozowiska, las, nadbrzeżne trzciny itp.) uatrakcyjnia umowną fabułę.

Najbardziej reprezentatywnym przykładem serialu wakacyjno-turystycznego jest *Przystań* (2009), wyreżyserowana przez Filipa Żylbera. Akcja toczy się w giżyckiej bazie, w której trwa kurs na ratowników. W założeniu próba połączenia wariantu turystycznego z realistycznym (z życia Mazur), zapatrzona w *Słoneczny patrol*, przynosi efekt w typie

„jak warszawska śmietanka artystyczna wyobraża sobie życie codzienne na Mazurach”. Scenariusz został źle skonstruowany – dramatyczne wydarzenia, związane z codziennością ratowników, nie trzymają w napięciu. Scenarzystki skupiły się głównie na różnych konfiguracjach damsko-męskich, które pokazano w sposób beznamiętny i nieinteresujący; mimo ładnych twarzy i atrakcyjnych roznegliżowanych ciał (Anna Czarторыska, Sonia Bohosiewicz, Agnieszka Warchulska, Marek Bukowski, Paweł Deląg) serial pozostawia widza całkowicie obojętnym i znudzonym. Artystycznej klęski dopełniają przesłodzone zdjęcia eksponujące w sposób sztampowy urodę krajobrazu.

2. *Tu zapomnisz chwile trudne, tu przeżyjesz życia maj..., czyli rajska kraina, przestrzeń ucieczki i ukojenia*

Ekranowe „Mazury” są nie tylko miejscem wakacyjnych wyjazdów. Przyjeżdża się tu także dlatego, że są „miejscem magicznym”, w pretenjonalnym znaczeniu tego słowa, lub – bez przekąsu rzecz ujmując – są ukazywane jako teren wyjątkowy, gdyż kojący krajobraz sprzyja odzyskaniu lub utrzymaniu wewnętrznej harmonii, ładu i spokoju. Tu zarówno przybysze, jak i rodowici mieszkańcy wiodą spokojne, niemal sielskie życie. Znajdują ukojenie albo dzięki ucieczce od trosk, albo dlatego, że tu uświadamiają sobie, jakie są w życiu wartości elementarne. Punktem dojścia bohaterów bywa przeświadczenie, że żadne doświadczenie nie jest na tyle trudne, by nie dało się go przezwyciężyć dzięki bliskim, życzliwym ludziom, którzy tu zawsze się znajdują. Tutaj bowiem ludzie są życzliwi, a kobiety na ogół niezepsute, wrażliwe, pracowite, dzielne i przestrzegające norm moralnych. Bywają zatem właściwą „nagrodą” dla prawdziwych mężczyzn. W formie stonowanej obraz takiej kobiety pokazano w serialu wyreżyserowanym przez Juliana Dziedziny *Dziewczyna z Mazur* (1990) – scenariusz tego serialu powstał w oparciu o powieść Zbigniewa Safjana *Podwójna miłość* – natomiast w formie wyolbrzymionego stereotypu pojawił się on w komedii romantycznej *Dlaczego nie!* (2007) w reżyserii Ryszarda Zatorskiego.

Bliższa rzeczywistości jest wizja zaprezentowana w telewizyjnym serialu Juliana Dziedziny. Większość wydarzeń dzieje się co prawda w Warszawie, ale liczy się miejsce pochodzenia głównej bohaterki. Prowincja, rodzina, tradycyjny dom położony wśród wzgórz są symbolami wartości, które w wielkim świecie stolicy bywają zagrożone. Wyposażenie w te wartości pozwala zachować osobową tożsamość (potocznie nazywaną „byciem sobą”), ale sprawia, że dziewczynie jest trudniej przebić się i odnieść życiowy sukces. Tytułowe Mazury są raczej znakiem prowincji lub wsi, traktowanej jako symbol i synonim tradycji oraz związanego z nią systemu wartości, dzięki „rajskości” miejsca urodzenia jeszcze nieskorodowanego, choć gdzie indziej już zagrożonego przez charakterystyczną dla współczesności

(od PRL-u po dziś) modernizację. Podobnie dychotomiczny schemat pojawił się we wspomnianej komedii romantycznej. Tu dziewczyna, również pochodząca z Mazur i też wychowana w duchu tradycyjnych wartości, pokonuje w zawodowej rywalizacji nieuczciwą konkurentkę, osiągając zasłużoną nagrodę, którą jest zawodowy sukces oraz miłość młodego, przystojnego właściciela agencji reklamowej. Jednocześnie ona sama staje się nagrodą dla owego mężczyzny, który potrafił dostrzec w „dziewczynie znikąd” (w systemie wartości metropolii zdominowanym przez konsumeryzm) nieoszlifowany diament.

Z kolei w trzech seriach *Nad rozlewiskiem* w reżyserii Adka Drabińskiego Mazury – jak Alaska w słynnym amerykańskim serialu *Przystanek Alaska* – stały się miejscem funkcjonowania idealnej społeczności, w której co prawda pojawiają się problemy, a nawet poważne kłopoty, ale wszystkie są do rozwiązania, zwłaszcza wśród ludzi mądrych i życzliwych, a tacy nadają ton mazurskim serialowym miasteczkom i wsiom. Tu naprawdę ludzie są lepsi, z nieudawaną uwagą interesują się losem innym. Poza niechlebnymi wyjątkami wszystkim na wszystkich zależy, żaden człowiek nie żyje niezauważony, wszyscy tworzą wspólnotę, która daje poczucie bezpieczeństwa, ponieważ każdy ma tu swoje miejsce lub może je mieć. Tu wszystko jest istotne, nie ma bylejakości, żyje się miłością i przyjaźnią, kultywuje się sąsiedzkie i przyjacielskie spotkania. Tu prowadzi się zasadnicze rozmowy, ale nawet codzienne pogawędki mają swoją wagę i moc. Harmonia zawsze powraca, ponieważ ci, którzy tu pozostają na stałe lub są stąd, w ostatecznym rozrachunku kultywują najważniejsze wartości, takie jak miłość, przyjaźń, lojalność, dobro drugiego człowieka, i to wszystko nie kłóci się z niczyją samorealizacją.

Podobnie idealistyczny obraz wykreowano w filmie Marcina Korneluka *Taxi A* (2007), pogodnej „baśni realistycznej”, w której skrzywdzony, oszukany przez żonę i współnika biznesman nie tylko odzyskuje majątek i uczucia ukochanej, ale jeszcze uczy się doceniać najważniejsze wartości: uroki prostego życia, przyjaźń, życzliwość, uczciwość. Jednym słowem, cnota i cierpliwość zostają nagrodzone, a podłość i nieuczciwość – przykładnie, ale niezbyt okrutnie ukarane; ot tak, by zadowolić elementarne poczucie sprawiedliwości. Olsztyn – miasto dziesięciu jezior – pokazany jest właśnie jako urokliwe, „magiczne” miasto prowincjonalne, w którym nawet bezdomni są szczęśliwi, ponieważ potrafią smakować życie i cieszyć się z tego, co mają. Stolica Krainy Tysiąca Jezior jawi się jako malownicze, średniowieczne miasto z kolorowymi kamieniczkami, otoczone jeziorami ze wszystkich stron, wyzwalające we wszystkich autentyczność, co oznacza, że każdy odsłania lub odkrywa tu swoje prawdziwe oblicze. Dla jednych może to być początkiem kary i ekspiacji, a dla innych – prawdziwego szczęścia, które jest życiem w harmonii. Dzięki przeprowom przez jezioro, nastrajającym refleksyjnie i nostalgicznie, zabiegany biznesmen staje się rodzajem mędrca doradzającego innym w kłopotach i przechodzącego w ten sposób rodzaj autoterapii.

Nie zawsze owa „rajskość” regionu ma charakter schematycznego przerysowania. Czasem mieści się w wymogach realistycznej mimesis, tak jak w dziejącym się na Mazurach odcinku serialu w reżyserii Mirosława Gronowskiego *Dorastanie*, opowiadającym o młodej polskiej inteligencji u progu sierpniowego zrywu oraz o rodzeniu się autentycznej więzi między naukowcem, robotnikiem i rolnikiem, autorami zbliżających się przemian. Tu właśnie, podczas rejsu żaglówką po jeziorze, bohaterowie (trzech mężczyzn i żona jednego z nich) poznają się głębiej, a ich przyjaźń się wzmacnia, bo przekracza granice powierzchownej sympatii. Dzięki trudnym warunkom ujawniają się naturalne skłonności, bohaterowie zarówno uczą się przechodzić sytuacje kryzysowe, jak i liczyć na siebie nawzajem, co umacnia więzi ich łączące. Film przekracza schemat wakacyjnego wyjazdu, chociaż o nim właśnie opowiada. Eksponuje się w nim rozległe wody jeziora jako synonim nieskażonej przyrody. Wielka otwarta przestrzeń, niczym amerykańska preria albo niekończąca się droga po horyzont, staje się wyrazem swobody, jest namiastką wolności przeżywanej przez chwilę z przyjaciółmi w kraju, gdzie dominuje opresja.

Pierwotna przyroda jest wymagająca, ale wydobywa z ludzi to, co w nich autentyczne, co jest prawdziwą wartością. „Mazury” bywają z tego powodu miejscem, dosłownie lub metaforycznie rozumianej, ucieczki. Ów wariant można by z pewnymi zastrzeżeniami nazwać eskapistycznym, ponieważ bohaterowie zaprezentowanych tu utworów uciekają przed kłopotami, dotychczasowym życiem, „przed sobą”. Często jednak wyjątkowy charakter miejsca sprawia, że zamiast się „zgubić”, „odnajdują się”. Bywa też, i to o wiele częściej, że z takim właśnie zamiarem tu przyjeżdżają – poukładania sobie życia, namysłu nad sobą, odnalezienia harmonii. Zawsze jednak dotychczasowe życie jest mniej lub bardziej jawnie negowane lub przynajmniej bohaterowie dystansują się do niego. Z tego powodu do wariantu „eskapistycznego” przypisałam zarówno wspomniany już serial z lat siedemdziesiątych *Szaleństwo Majki Skowron*, jak i serial *Siedlisko* (1998) w reżyserii Janusza Majewskiego, a także jego autorski film *Po sezonie* (2005) i film wyreżyserowany przez Stefana Chazbijewicza *Podróż na wschód* (1994). *Szaleństwo Majki Skowron*, bardzo popularny, dziewięcioodcinkowy serial dla młodzieży z 1976 roku, był adaptacją powieści Aleksandra Minkowskiego pod tym samym tytułem. Pokazywał historię buntu nastolatki spowodowanego konformistycznym zachowaniem jej ojca. Majka (Zuzanna Antoszkiewicz) ucieka z domu i błąka się po Mazurach, gdzie spotyka swojego rówieśnika Ariela (Marek Sikora), który zaczyna jej pomagać. Za sprawą wspólnych doświadczeń i wzajemnej fascynacji rozwija się uczucie, subtelnie zarysowywane na ekranie dzięki niedomówieniom i sugestiom. Twórcy filmu połączyli wątek konfliktu pokoleń z wątkami inicjacyjnym oraz kontestowania PRL-owskiego establishmentu, jako że rodzice obojga do niego przynależą. Mazury są zatem miejscem ucieczki od opresji władzy rodzicielskiej, miejscem, gdzie szuka się wolności, gdzie „dzika” przyroda pozwala się schronić (szuwały nad jeziorem, duże

kompleksy leśne, wyspy), i gdzie można liczyć nie tylko na pomoc „miejscowych”, na przykład na nocleg w stodole, na łodzi czy na strychu, ale i na zrozumienie.

W 1976 roku Wojciech Solarz zrealizował *Bezkrzesne łąki*, film, w którym powrót na Mazury ma charakter nostalgiczny – to miejsca szczęśliwych wakacji spędzanych w młodości – i jest rodzajem ucieczki od teraźniejszości, od obecnego życia, które doskwiera bohaterowi i nie satysfakcjonuje go. Zaś pobyt w tej „szczęśliwej krainie” przywraca wewnętrzną harmonię, przynosi spokój, choćby na krótko, niemniej jednak to wystarcza, by w pewnym, choćby ograniczonym sensie, jakoś się odrodzić, odżyć na nowo i zyskać siły do dalszego życia. Nie zawsze jednak korzyść z pobytu na Mazurach jest wprost wyeksplikowana lub ukazana, czasem, jak w filmie *Po sezonie* Janusza Majewskiego, zostaje pozostawiona w sferze niedopowiedzeń. Majewski także pokazuje swego rodzaju ucieczkę człowieka u schyłku życia przed bieżącymi sprawami (o których widzowi niewiele wiadomo). Leon (Leon Niemczyk) zjawia się w pensjonacie nad jeziorem i nieoczekiwanie zostaje sprowokowany do przyjrzenia się własnej przeszłości i sobie samemu. Rolę Proustowskiej magdalenki wydają się pełnić trzy kobiety, które tu spotyka: właścicielka pensjonatu Rita (Ewa Wiśniewska), jej pracownica Dasia (Małgorzata Socha) oraz podobnie jak on chowająca się przed wszystkim na zimowych Mazurach Emilia (Magdalena Cielecka). Relacje z nimi, a nawet sama ich obecność, coś poruszają w Leonie, zapewne przywołują wspomnienia i prowokują do życiowego bilansu.

Siedlisko, serial telewizyjny tego samego reżysera, prezentuje inny nieco wariant eskapistycznej wizji Mazur. W utworze tym pojawiają się elementy autobiograficzne, co jest tym bardziej zrozumiałe, że scenariusz napisały żony: reżysera – Zofia Nasierowska, i odtwórcy głównej roli, Leonarda Pietraszaka – Wanda Majerówna. Głównym miejscem akcji jest autentyczne siedlisko należące do reżysera, położone w Starych Juchach, w okolicach Ełku. Główny bohater, profesor Kalinowski (Leonard Pietraszak) wraz z żoną malarką (Anna Dymna) – wzorowaną na żonie reżysera, Zofii Nasierowskiej, będącej fotografikiem – przenosi się tu z Warszawy. Serial zawiera wiele realistycznych obserwacji, przynajmniej w prezentacji postaci i scenerii, bez nadmiernej estetyzacji. Osiedlenie się tu jest wyrazem dążenia do autentyzmu własnego życia i pogłębienia relacji międzyludzkich. Świadczy o tym odnajdowanie radości w relacjach dobrosąsiedzkich i przyjacielskich, we wzajemnej pomocy, rozmowach i spędzaniu czasu ze sobą. Niespieszny rytm życia na mazurskiej wsi sprzyja dostrzeganiu w prostych, czasem prostackich ludziach wartości, ich potencjału, wyrabia też cierpliwość dla ich słabości (na przykład lenistwa, pijaństwa, niefrasobliwości, opieszałości w traktowaniu umów i terminów). Jest to poza tym miejsce, gdzie zrzuca się życiowe maski, odrzuca przymus, gdzie przestrzega się elementarnych zasad, także moralnych, które gdzie indziej wydają się już nie obowiązywać.

W *Siedlisku* obecne są wątki pokazujące starania bohaterów, aby wpiąć się w życie miejscowej społeczności (na przykład aukcja prac dziecięcych zorganizowana przez warszawiaków). Pojawia się również element kulturowej specyfiki dzięki wątkowi miłosnemu z przeszłości: sąsiada Kalinowskich, Gustawa Józefa Wolfa (Michał Pawlicki), oraz Róży, ciotki Marianny Kalinowskiej. On, prześladowany przez SB uczestnik partyzantki wileńskiej, i ona, napiętnowana narzeczona więzionego „przestępcy”, dożywają swoich dni w samotności. Przeszłość dawnych mieszkańców, ich miłość i cierpienie zostają w jakiś sposób ocalone w pamięci tych, którzy zdecydowali się na stałe zamieszkać w ich domach i poczuli się z nimi oraz z ziemią, na której żyli, związani uczuciowo. Utracona miłość staje się więc ważnym elementem łączącym obecnych mieszkańców z przeszłością, nabrzmiałą emocjami o różnej barwie. Spokojny, wyważony, ale też uroczysty finał pozwala sądzić, że państwo Kalinowscy zyskali również poczucie zobowiązania wobec miejsca, które właśnie przestało być tylko krainą wakacyjną, a nawet azylem, lecz stało się domem zakorzenionym w rodzinnej i narodowej tradycji. Błahy na pozór serial o współczesnej codzienności na północno-wschodnich krańcach Polski stał się tym samym wypowiedzią o pozyskiwaniu Mazur jako pełnoprawnej części polskiej ziemi, włączonej do narodowej wspólnoty za cenę cierpienia, przywiązania i miłości trzech grup ludzi: autochtonów, wygnańców z Wileńszczyzny, którzy opuścili rodzinne domy, bo od ojcowizny ważniejsza dla nich była Ojczyzna, oraz przybyszów z centralnej Polski. W ten sposób Mazury zostały niejako namaszczone na nowe Kresy Wschodnie współczesnej Polski.

Profesor Kalinowski i jego żona Marianna przyjechali na Mazury przez przypadek, tylko po to, by sprzedać kłopotliwy spadek. Stopniowo jednak odkryli całe bogactwo krainy, która wzbogaciła ich własne życie, aż w końcu stała się ich świadomym wyborem. Bohaterowie *Podróży na wschód* Stefana Chazbijewicza odwrotnie – jadą na głębokie Mazury w nadziei wzbogacenia i pogłębienia swojego życia, od początku liczą na to, że to miejsce odległe od gorączki współczesnej cywilizacji zaoferuje im coś więcej. Dojrzały archeolog (Andrzej Seweryn) i jego młoda żona (Katarzyna Skrzynecka), oboje zrealizowani zawodowo (on jako świetny naukowiec, ona – wzięta modelka u progu międzynarodowej kariery), oczekują zmian w swoim życiu duchowym. Udają się w tytułową podróż, uciekając od dotychczasowego życia i jego zaangażowań. On dlatego, że już dokonał przewartościowania (osiągnął życiowy sukces i odkrył towarzyszące temu poczucie braku), toteż poszukuje głębszego wymiaru życia. Ona wprost z Paryża wyrusza na wschód do męża po to, by go odnaleźć we wszystkich znaczeniach tego słowa, przede wszystkim zaś z powodu tęsknoty za miłością i głęboką więzią. Ich pobyt w starym mazurskim domu jest rodzajem ćwiczenia się w życiowej ascezie w najgłębszym znaczeniu tego słowa. Jest ona dla obojga rezygnacją z tego, co zewnętrzne, na przykład z blichtru, który dają pieniądze i funkcjonowanie w biznesie (Ewa) czy zawodowe uznanie (Jakub). Jednocześnie pobyt na „krańcach świata” staje się cwi-

czeniu wewnętrznym, wysiłkiem zmierzającym do odkrycia w głębi samego siebie tego, co jest pierwotne i najistotniejsze zarazem. W podobnym kierunku mierza próba odbudowy związku i pogłębienia wzajemnych relacji, o co zabiega kobieta. Przez chwilę kultywowanie miłości staje się ich równoległym, bo nie do końca wspólnym poszukiwaniem głębi bytu, eksploracji nieznanego, które może przejawiać się między ludźmi lub w świecie. Pomaga im w tym (lub mąci) tajemniczy starzec Mikołaj, arystokrata o cechach mrocznego szamana (Innokentij Smoktunowski w swojej ostatej roli). Bez względu na efekt i czytelność tego przekazu wizualna strona filmu, w powiązaniu z narracją i przykuwającymi kreacjami dwóch aktorskich osobowości (Seweryn, Smoktunowski), kreuje metafizyczną atmosferę nie tylko dzieła filmowego, ale i miejsca, gdzie te na poły pogańskie misteria przejścia ku Nieznanemu się odbywają.

3. *Gdzie jest taki drugi kraj...*, czyli metafizyczne zamyślenie

W poniżej omawianych filmach charakterystyczny, zdominowany przez naturę krajobraz z wyrazistymi widokami jezior, lasów i pagórków występuje jako istotna część fabuły. Jego piękno jest pokazane niepowierzchniowo, współtworzy nie tylko klimat filmu, ale niejednokrotnie wpływa też na zdarzenia fabularne, często pełniąc funkcje dramaturgiczne. W wariancie tym specyfika topografii i pejzażu staje się punktem wyjścia albo źródłem pogłębionej refleksji o charakterze egzystencjalnym lub – szerzej – metafizycznym.

Za najbardziej wartościowy obraz tego rodzaju należy uznać arcydzieło wyreżyserowane przez Witolda Leszczyńskiego *Żywoł Mateusza* (1967). Film ten został jednak poddany tego rodzaju estetycznym zabiegom, które formując go w kształt dzieła o charakterze metafizycznym i uniwersalnym zarazem, zatępiły jego topograficzno-etniczną tożsamość¹³. Nie ma ona zatem znaczenia dla przesłania utworu. Niemniej jednak fakt, że realizowane na Suwalszczyźnie dzieło stało się obrazem nieskażonej natury oraz sprzężonej z nią pierwotnej, animistycznej wręcz religijności jest arcypiękną i pogłębioną wypowiedzią na temat tych jakości, które na przeciwnym biegunie zaowocowały schematycznymi, pocztówkowymi filmowymi obrazkami.

Kolejnym, równie doskonale artystycznie opracowanym dziełem jest *Nóż w wodzie* (1961) w reżyserii Romana Polańskiego. Tu mazurskie jezioro funkcjonuje na podobnej zasadzie, co daleka droga przez amerykańskie pustkowia. Jak w filmie drogi przestrzeń lądowa, tak w *Nożu w wodzie* tafle wody w zderzeniu z zamknięciem luksusowego jachtu wydobywają

¹³ Film jest adaptacją powieści norweskiego pisarza Tarjei Vesaasa *Ptaki*, co nie jest bez znaczenia; geneza ta raczej pogłębia odczytanie wizerunku północno-wschodnich krańców Polski jako obszaru „dzikiej”, nieskażonej przyrody i pierwotnych relacji człowieka z naturą.

ukryte cechy i pragnienia przebywających ze sobą osób. Fizyczna bliskość i pustka wokół zwiększają intensywność owego wspólnego „przebywania” i jednocześnie budują pewną sytuację modelową za sprawą wypreparowania tej przestrzeni z pozostawionego daleko społeczno-politycznego i obyczajowego kontekstu. Jest on jednak wciąż obecny w tle jako ukryta motywacja zachowań bohaterów¹⁴. Na jeziorze następuje zderzenie „kultury”, uzależnienia od „cywilizacji przedmiotów”, z „naturą” – odwołaniem do elementarnych składników ludzkiej egzystencji. Pozwala to odsłonić prawdę o ludziach przed nimi samymi, dla nich samych oraz dla widzów jako świadków, którzy stają się beneficjentami owego poznawczego studium. Gra tocząca się między dojrzałym mężczyzną a dwudziestolatkiem o status „przywódcy” na łodzi w istocie – jak pisze Tadeusz Lubelski – „przedstawia diagnozę mentalności i etyki tej części społeczeństwa, która zapomniała o wartościach”¹⁵. Ów moralitetowy charakter filmu może się ujawnić właśnie dzięki owemu zabiegowi wyabstrahowania postaw ze środowiskowego otoczenia, które je wytworzyło, i pokazania ich na czystej, „abstrakcyjnej” płaszczyźnie mazurskiego jeziora.

Podobnie, choć nie tak samo rzecz się ma z relacjami międzyludzkimi w najnowszym utworze tego typu – wspomnianym już *Moim rowerze* (2012) Piotra Trzaskalskiego. Tu niespodziewana sytuacja, która zmusza do przebywania bez przerwy w swoim towarzystwie trzech mężczyzn, połączonych więzami krwi, ale skonfliktowanych, pełni nie tyle funkcje demaskacyjne, ile wydobywa z dziadka, ojca i syna pokłady głęboko tkwiącej miłości i wzmacnia nie całkiem uświadamianą dotąd więź. Przy czym istotne znaczenie dla tego procesu ma w tym samym stopniu mazurski pejzaż, nastrojający refleksyjnie, co inne elementy powiązane z Mazurami jako krajiną odległą od centrum. Należą do nich prymitywne warunki bytowania w zrujnowanym ośrodku wczasowym, pozostającym w niezmienionym stanie od czasów głębokiego PRL-u, jak i ludzie, którzy wydają się podobnie niezmienieni jak pejzaż i reszta otoczenia. Zachowali bowiem sceptycyzm wobec tego, co zmienne, więc też ulotne, dystans do własnej materialnej miserii, ale i do bogactwa i blichtru przyjezdnych. Jednocześnie w postawie kierownika ośrodka widać sentyment do przeszłości, z dawną umiejętnością cieszenia się chwilą i kultywowania bliskości z innymi ludźmi, a przede wszystkim bezpośrednio i bezpretensjonalność. Wpływ na przybyszów z wielkiego świata ma także spokój tutejszych mieszkańców zachowywany wobec przeciwności – tych drobniejszych, codziennych, jak i tych zupełnie zasadniczych, jak na przykład choroba, śmierć, starość czy kalectwo. Na tym tle krytyczne wydarzenie, jakim wydaje się pożar na przystani,

¹⁴ Jak bardzo ów przywoływany przez materialne znamiona luksusu kontekst był obecny, świadczy nieprzychylnie przyjęcie filmu przez polską krytykę. Zob. na przykład B. Drozdowski i in., *Historia filmu polskiego*, t. 5, Warszawa 1985, s. 189–190; G. Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, Warszawa 1994, s. 41; T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 233.

¹⁵ T. Lubelski, dz. cyt.

z którego Paweł (Artur Żmijewski), wirtuoz fortepianu, ratuje swojego ojca, Włodka (Michał Urbaniak), alkoholika, byłego klarncistę, nie jest wcale przełomowy dla wzajemnych relacji między bohaterami. Jest tylko jednym z elementów, motywem pełniącym tu funkcję tragikomiczną, gdyż odsłania zarazem paradoks życia łączącego w sobie, czasem w sposób szokujący, sprawy ważne, poważne i tragiczne z trywialnymi i zabawnymi. Krajobraz mazurski, wspólne wędkowanie czy kąpiel spajają mężczyzn, pomagają im rozpatrzeć się we własnych uczuciach, a dzięki spowolnieniu rytmu życia i zredukowaniu go do spraw najprostszych – uczą porozumiewania się. Tchnący spokojem pejzaż na ekranie wyraża i mieści w sobie całą powagę życia widzianego z perspektywy metafizycznej, okiem Najwyższego Narratora, i pomaga wydobyć z bohaterów najgłębiej tkwiące uczucia, łączące ich ze sobą. Widzom zaś ukazuje je jako najważniejszy element konstytutywny owego, traktowanego z powagą, życia.

Z dala od centrum

Mazury lub Warmia pojawiają się w wielu filmach i serialach jako znak dalekiej prowincji, składającej się głównie z zapadłych wsi lub zapyziałych miasteczek. Jest to teren zacofany, zapóźniony cywilizacyjnie, pozbawiony możliwości rozwoju, na którym ludzie głównie wegetują. Muszą więc albo stąd uciekać, albo żyją zasklepieni w nader skromnym status quo – poza tymi, którzy potrafią (głównie dzięki nieuczciwości, sprytowi i brakowi skrupułów) zamienić niedostatek i zniechęcenie innych we własną korzyść. Jest więc to wdzięczne pole do najrozmaitszych nadużyć. Jedni i drudzy, choć z odmiennych powodów, są na ogół nieufnie nastawieni wobec obcych. Bywa, że wariant ten pojawia się w konwencji komediowej, ale częściej skręca w stronę kina sensacyjnego, kryminalnego, bandyckiego. W jednym i drugim przypadku, mimo przerysowań lub uproszczeń oraz różnej wartości utworów, pojawiają się w nich elementy realistycznego opisu, czasem z domieszką socjologicznej lub nawet etycznej refleksji. Pokazują one Warmię i Mazury jako region odległy od centrum, marginalny, więc taki, gdzie łatwo może rodzić się wszelkiego rodzaju patologia, gdzie bez przeszkód można dokonywać bezkarnych aktów agresji. Tu także przestępcy z łatwością mogą się ukryć przez nikogo niezauważeni, ponieważ mnóstwo jest tu obcych zaszywających się w swoich „mazurskich domkach” lub przebywających w nadzieiornych ośrodkach wypoczynkowych. Ponadto rozległość lasów i odległość od realnie i efektywnie działającej władzy pozwala ukryć przed okiem organów sprawiedliwości oraz ścigania i same przestępstwa, i ich sprawców.

1. Wariant realistyczny

Na Mazurach, w okolicach Pisz, nakręcono serial *W słońcu i w deszczu* (1979, prem. 1980) w reżyserii Sylwestra Szyszko i według scenariusza Mariana Pilota, będący charakterystycznym przykładem realistycznego opisu. Oprócz udziału miejscowych mieszkańców w rolach epizodycznych i jako statystów oraz olsztyńskiej aktorskiej rodziny Burczyków (Irena Telesz-Burczyk, Stefan, Piotr), brak tu wyraźnych akcentów, które eksponowałyby specyfikę regionu. Główny bohater, Bolek Małolepszy (Jarosław Kopaczewski) jest – czy też ma być – typowym rolnikiem przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, mieszkającym w pustoszejącej mazurskiej wsi, która nie różni się od innych polskich wsi z tego okresu. Serial Szyszki pokazuje stereotypy, jednak niepozbawione podstaw w rzeczywistości. Brak jest charakterystycznej dla innych produkcji dziejących się na Mazurach idealizacji mieszkańców wsi, eksponuje się natomiast prymitywną obyczajowość (pijaństwo, bijatyki na wiejskich zabawach, brak wykształcenia, myślenie wyłącznie w kategoriach ekonomicznych). Bolek, typowy młody chłop, ledwo skończył szkołę podstawową, ale jest przebiegły do tego stopnia, że ogrywa swoje wykształcone rodzeństwo z miasta i zamiast spłaty spadku po ojcu, której się początkowo od niego domagano, sam uzyskuje opłatę za zgodę na przejęcie gospodarstwa.

Próbie wiarygodnego opisu mazurskiej wsi i przełamania idealistycznej wizji podjął reżyser trzeciego odcinka (pt. *Pauza*) serialu *Psie serce* (2002), Tomasz Dembiński. Tu również region występuje jako znak głębokiej prowincji, trudnej do geograficznego zidentyfikowania. Widać za to efekt zderzenia wyobrażeń o malowniczej egzotyce (stereotyp idealistycznie pojmowanego „wiejskiego domu na Mazurach”, jakie zapewne miała, przenosząc się tu z Warszawy, bohaterka odcinka, Hanka) z rzeczywistością małej miejscowości, pozbawionej zaplecza kulturalnego i środowiska, z którym inteligentna, dojrzała kobieta mogłaby znaleźć wspólny język. Problemy te stanowią tło historii walki o psa jako jedynego przyjaciela człowieka w mało przychylnym świecie. Bohaterka przeniosła się na „Mazury” z Warszawy, ale nie zintegrowała się ze społecznością. Kiedy z powodu wściekły antypatyczny weterynarz służbista chce uspić wszystkie psy we wsi, Hanka angażuje się w ich obronę, dzięki czemu zbliża się do mieszkańców, od których dzielił ją dystans.

W jeszcze mniejszym stopniu specyfikę regionu oddają *Cztery noce z Anną* (2008) Jerzego Skolimowskiego, film zrealizowany w mazurskich miasteczkach (Szczytnie i Pasymiu). Ten dramat psychologiczny mógłby dziać się wszędzie. Widzowie spoza województwa warmińsko-mazurskiego prawdopodobnie w ogóle nie skojarzą tego filmu z umownie nawet rozumianymi „Mazurami”. Jednakże realia Mazur jako Polski B, a nawet C, z biedą, bezrobociem i brzydotą otoczenia wynikającą z biedy i zaniedbania, zostały dobrze pokazane. Mazury są tu przykładem Polski prowincjonalnej, odpychającej, pozostawionej samej sobie, bez pieniędzy i gospodarza,

w której ludzka egzystencja ogranicza się do degradującej, bo najpodlejszej, pracy i czasu pustego, którego nie ma czym zapełnić. Jednocześnie jednak filmowa opowieść o człowieku lekko upośledzonym, dla którego darem losu jest praca przy spalaniu odpadów szpitalnych, uświadamia, że najbardziej zdegradowana egzystencja nie jest pozbawiona tęsknoty metafizycznej, tęsknoty za czymś więcej, co najłatwiej przeradza się w bezinteresowną miłość.

Inny jest wydzwięk komedii Roberta Glińskiego *Kochaj i rób co chcesz* (1997, premiera 1998), w której Mazury występują również jako znak głębokiej prowincji. Tym razem osadzenie w określonym miejscu i czasie pozwala pokazać zjawiska związane z przemianami społeczno-ustrojowymi 1989 roku, a zwłaszcza zderzenie tradycyjnej obyczajowości z ekspansją „nowego” w okresie „handlu łóżkowego” i „złotych lat” disco-polo. Z dala od centrum procesy modernizacyjne są łatwo zauważalne, ale też szczególnie wyraziście objawiają się patologie im towarzyszące. W małej, raczej zamkniętej społeczności widać w formie wyolbrzymionej wszystkie anomalie życia gospodarczego, społecznego i politycznego, które nakładają się na małomiasteczkową mentalność i obyczajowość. Wielką w tym zasługą Jerzego Treli, który – bardziej jeszcze niż dawniej Władysław Hańcza w trylogii o Kargulach i Pawlakach – jest jednocześnie zabawny i złowrogi, gdy uświadomimy sobie siłę jego działań i wpływu na innych ludzi oraz oddziaływania na rzeczywistość.

Jako ironiczną przeciwwagę dla obrazu warmińsko-mazurskiej prowincji można potraktować komediowy horror wampiryczny wyreżyserowany przez Juliusza Machulskiego *Kołysanka* (2010). Pomieszczenie realiów dziewiętnastowiecznej wsi warmińskiej (możliwe za sprawą wykorzystania zabudowań skansenu w Olsztynku) oraz współczesności (posterunek policji oraz uwarunkowania społeczno-polityczno-obyczajowe) z konwencjami gatunku stawia w cudzysłów schematyczną malowniczość warmińskiego krajobrazu, a także prowincjonalną, miłą sercu swojskość i zacofanie – pozwalające zachować przyjemną postawę dystansu i wyższości wobec „miejscowych”. Machulski, mieszając film o prowincji z horrorem wampirycznym, pozostaje satyrykiem krytykującym indolencję policjantów swojaków, jak i postawę przybyszów, którzy nie dostrzegają, że prostota chłopów jest pozorna. Okazują się oni bowiem sprytnymi wampirami, wysysającymi krew z po kolei więzionych „gości”. Efekt humorystyczny jest kreowany dzięki dysonansowi stworzonemu przez zestawienie skuteczności działania „prostaków-tępaków”, którzy są istotami fantastycznymi, z ich motywacjami, które są „realistyczne”, ponieważ sprowadzają się do codziennych kłopotów mieszkańców Polski C, związanych z walką o byt. Zagrożenie jest tym większe, im większe było lekceważenie „chłopów” przez osoby funkcjonujące w głównym nurcie współczesnych wydarzeń. Ten właśnie efekt humorystyczny staje się narzędziem walki ze stereotypowym obrazem warmińsko-mazurskiej prowincji, a w szczególności ludzi tu mieszkających.

2. Wariant sensacyjny

Kolejna grupa filmów, w których można odnaleźć coś z prawdy o regionie, jednocześnie kreuje obraz Warmii i Mazur jako przestrzeni zagrożenia za sprawą stosowanych konwencji gatunkowych (filmu sensacyjnego, kryminalnego, thrillera itp.). Obraz regionu został wykreowany na bazie rzeczywistości, filmy zawierają więc pewne elementy realistycznego opisu, ale to właśnie wyraziste konwencje gatunkowe wpływają znacząco na charakter wizerunku tej części kraju. Pierwszy tego rodzaju film, *Karate po polsku* Wojciecha Wójcika, powstał w 1982 roku (prem. 1983). Zdjęcia kręcono w okolicach Augustowa i w Starych Juchach. Opowieść, przypominająca późniejsze kino bandyckie, pokazuje Mazury jako zapadłą, choć malowniczą prowincję, gdzie piękno przyrody i sztuka współwystępują z brutalnością i agresją. Bardzo często brutalne i agresywne są zachowania ludzi „miejscowych”, bez przydziału, bez zajęcia i zainteresowań, skazanych na nicnierobienie z powodu pozostawania na marginesie życia, ale nie unikają ich również ludzie „cywilizowani”, przyjezdni z „metropolii”. W filmie Wójcika takim człowiekiem jest Piotr (Edward Żentara), karateka i artysta malarz, który wraz z przyjacielem oraz swoją dziewczyną (Dorota Kamińska) ma wykonać fresk w kościele na zamówienie proboszcza. Stopniowo popada w konflikt z miejscowymi chuliganami, którym przewodzi Roman (Zbigniew Buczkowski). Rywalizacja wyzwała w mężczyznach agresję, która prowadzi do tragicznego finału. Z dala od centrum, tam, gdzie natura objawia swoje piękno, ale też nie jest poddana zanadto rygorom cywilizacyjnym, ujawnia się w ludziach pierwotna siła instynktów, jej ciemna strona.

Kameleon (2001), film fabularny i serial telewizyjny wyreżyserowany przez Janusza Kijowskiego, realizowany w Szczytnie i Wielbarku, z założenia miał ukazywać współczesność Mazur surowo, bez upiększeń. Świat w nim przedstawiony wydaje się być wiarygodną reprezentacją rzeczywistości – odbiciem świata realnego: wyglądy są rozpoznawalne, typy ludzkie również. Jednak kształt fabuły, mającej odzwierciedlać rzeczywiste konflikty, w istocie został zdominowany przez konwencje gatunkowe, które schematyzują ukazane zdarzenia, niwelując realistyczny aspekt utworu. Film i serial nawiązują do „polskich westernów” (*Prawo i pięść* i *Wilcze echa*). Tytułowy Leon Kamelski został ukształtowany w samotnego wojownika – obrońcę prawa, jedynego sprawiedliwego wśród skorumpowanej większości żyjącej w zamkniętym środowisku. Dzięki odwadze, bezkompromisowości i determinacji zyskuje w finale wsparcie pojedynczych osób i wygrywa, pozostawiając miejscowej społeczności czyste pole do zagospodarowania.

Bliższy rzeczywistości jest *Lincz* (2010, prem. 2011), w reżyserii i ze scenariuszem Krzysztofa Łukaszewicza, mimo że swój kształt zawdzięcza konwencji gatunkowej filmu sensacyjnego. Utwór ten został zainspirowany bezpośrednio przez rzeczywistość, jest bowiem fabularyzowaną wizją autentycznego zdarzenia – słynnego linczu we Włodowie koło Dobrego

Miasta na Warmii. Historię przedstawiono zgodnie ze społecznym odczuciem jako formę samoobrony zwykłych ludzi pozostawionych samym sobie przez władze wobec jawnych ataków i grózb miejscowego bandyty recydywisty. Trzyosobowy posterunek policji, zobowiązany przepisami prawa do ochrony planowanej imprezy zbiorowej, nie otrzymawszy wsparcia z komendy wojewódzkiej, odmawia interwencji. Po zabójstwie jednak to miejscowi policjanci zostają ukarani, podobnie jak terroryzowani przez bandytę mieszkańcy, broniący samych siebie w sytuacji, gdy system policyjno-prawny nie zapewnia im ochrony. Oprócz źle funkcjonującego systemu prewencyjnego policji reżyser ukazuje jeszcze działania prokuratury uwikłanej w gry osobistych ambicji i interesów, w których prawda, sprawiedliwość i duch prawa liczą się najmniej. Film został jednak źle skonstruowany, reżyser nie buduje napięcia, mimo dramatycznej fabuły. Choć wyraźny geograficzny adres pozwala umiejscowić utwór na Warmii, to akcja mogłaby się dziać w dowolnym miejscu oddalonym od decyzyjnych centrów. Zaletą filmu jest pieczołowite odtworzenie realiów życia na warmińskiej wsi, podobnie jak sylwetek bohaterów, którzy nie są umownymi figurami: ani chłopami żyjącymi w zgodzie z naturą, ani prymitywnymi typami, którzy w przerwie między orką a obrzędkiem wybijają sobie zęby na zabawach w remizie. To raczej „ludzie tacy jak my”, którzy żyją trochę skromniej i trochę dalej mają zarówno do sklepu i lekarza, jak i do komisariatu i sądu, stąd ich trudniejsza sytuacja, prowadząca w końcu do zbrodni. Założenia związane ze sposobem ukształtowania historii dziejącej się na warmińskiej wsi oraz wynikającego z niej przesłania są podobne do przesłanek *Długu* (1999) Krzysztofa Krauzego, ale siła oddziaływania znacznie mniejsza i precyzja konstrukcyjna również niewspółmierna.

Skrajną próbą przełamania idealistycznego mitu Mazur jest film z typu bandyckich pod tytułem *Strefa ciszy* (2000) w reżyserii Krzysztofa Langa. Film opowiada o młodym małżeństwie wracającym z domu rodzinnego męża (Sławek – Szymon Bobrowski) do Warszawy. Zgodnie z tytułem, jeziora są strefą ciszy, mają bowiem być azylem dla wodnego ptactwa i odpoczywających tu turystów. Zachęteni urokiem przyrody, młodzi ludzie skręcają w leśną drogę w celu odbycia romantycznego tête-à-tête. Bajeczne krajobrazy, których piękno podkreślają „miękkie” zdjęcia, wydają się stosownym otoczeniem dla miłości zafascynowanej wciąż sobą pary. To właśnie szybko zostaje skontrastowane z naturalistycznym obrazem przemocy, który – zgodnie z konwencjami współczesnego thrillera – wypełni większą część filmu. Zepsuty samochód i próba dojechania do warsztatu autostopem kończą się dla Izy (Edyta Olszówka) tragicznie. W wyniku wielokrotnych zbiorowych gwałtów zostaje zbrukana nie tylko kobieta, podmiot miłości, ale i obraz Mazur jako romantycznej, szczęśliwej krainy, gdzie jak w bajce nic naprawdę nieodwracalnie złego zdarzyć się nie może.

Obrazy przeszłości

Nieliczne są filmy, których twórcy uwzględnialiby specyfikę kulturowo-histeryczną regionu, wyciągali konsekwencje z niedawnej, ale i bardziej odległej jego przeszłości lub choćby traktowali go jako pogranicze o charakterze wielokulturowym i złożonym.

Pośród filmów dawniej zrealizowanych największą siłą oddziaływania miał popularny serial wyreżyserowany przez Andrzeja Konica *Czarne chmury* (1973). Pojawił się w nim problem księcia pruskiego – elektora, który wraz z oddanymi mu zwolennikami starał się w XVII wieku uniezależnić od polskiego króla. Mimo skrzywienia propagandowego (chodziło o to, by pokazać, że północno-wschodnia część tak zwanych Ziemi Odzyskanych od dawien dawna należała do Polski i tylko „niemieckie” – tu: pruskie – knowania sprawiły, że została ona oderwana od Macierzy) przynajmniej ukazano trzy podmioty sporu: państwo polskie, pruskiego władcę i zamieszkującą te tereny ludność. Tę ostatnią przedstawiono jako społecznie zróżnicowaną, tworzyło ją bowiem zamożne mieszczaństwo, uboga szlachta, chłopci oraz zakonnicy, wszyscy pokazani jako sprzyjający Polsce. W konwencji kina płaszcza i szpady widzowie mogli zobaczyć popularne tereny wakacyjne jako miejsce dramatycznej walki, niebezpiecznych przygranicznych przepraw i potyczek. Po raz pierwszy pojawiły się Mazury jako teren spornego pogranicza, gdzie ścierały się różne wpływy.

Wariant historyczny realizują w większości filmy opowiadające o pierwszych powojennych latach, o instalowaniu się „władzy ludowej”. Można zaliczyć je do nurtu filmów o Ziemiach Zachodnich i Północnych. O filmach dokumentalnych oraz kronikach filmowych poświęconych temu tematowi pisała Joanna Szydłowska¹⁶. Badaczka ta w pewnym zakresie omówiła również filmy fabularne, interpretując ekranową wizję Warmii i Mazur w kategoriach antropologii kultury. Szydłowska zwróciła uwagę na niedostatek reprezentacji północnej części „Okcydentu” lub całkowity brak jej ekranowych wizji, nawet w latach sześćdziesiątych, kiedy powstawało stosunkowo wiele utworów filmowych dziejących się na tak zwanych Ziemiach Odzyskanych. Z tego okresu pochodzą *Zaduszki* (1961) Tadeusza Konwickiego, których retrospektywna część, w opowieści Wali, odwołuje się do starć akowskiej partyzantki z komunistami tuż po wojnie. Część współczesną filmu realizowano w Mikołajkach, gdzie przyjeżdżają Wala i Michał, żeby być razem. Tu prawdopodobnie miała miejsce tragiczna śmierć narzeczonego Wali¹⁷, żołnierza AK. Miasteczko jednak nie funkcjonuje w tym

¹⁶ J. Szydłowska, *Od Kutza do Smarzowskiego. Film fabularny jako medium wiedzy o Ziemiach Zachodnich i Północnych*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 2011, nr 3, s. 519–535; zob. też J. Szydłowska, *Polski Okcydent w dokumencie i filmie fabularnym*, w: tejsze, *Narracje pojałtańskiego Okcydentu. Literatura polska wobec doświadczenia pogranicza na przykładzie Warmii i Mazur (1945–1989)*, Olsztyn (w druku); S. Bobowski, *Wielka mistyfikacja. Ziemie Odzyskane w kinematografii PRL-u*, „Pamięć i Przyszłość” 2008, nr 1.

¹⁷ T. Lubelski, *Poetyka powieści i filmów Tadeusza Konwickiego*, Wrocław 1984, s. 129.

filmie w paradygmacie Ziemi Odzyskanych, lecz po prostu prowincji¹⁸. Można raczej przypuszczać, że obecne jest na zasadzie podobieństwa do Wileńszczyzny, na której terenie działała akowska partyzantka, wspomiana przez Michała (Edmund Fetting). Z przyczyn cenzuralnych w filmie nie mówi się o geograficznym zasięgu partyzantki, możemy się tego domyślać jedynie na podstawie życiorysu autora¹⁹.

W istocie dopiero *Południk zero* (1970) w reżyserii Waldemara Podgórskiego ze scenariuszem Aleksandra Ścibora-Rylskiego, film, którego premiera miała miejsce w Olsztynie w 1971 roku, wyraźnie wpisuje się w omawiany nurt. Akcja filmu toczy się w 1945 roku w mazurskim miasteczku Rosłek²⁰. Przedstawiciel nowej władzy chce zaprowadzić tu spokój. Mieszkańcy, nękani przez oddziały z lasu, stopniowo przekonują się do porucznika Bartkowiaka, który oferuje im ochronę. Wydzwięk propagandowy jest oczywisty: nowa władza przynosi stabilizację oraz bezpieczeństwo i jest gotowa do poświęceń, ale trzeba jej zaufać i ponieść część kosztów. Kolejny film, *Azyl* (1978), wyreżyserowany przez Romana Załuskiego na podstawie powieści Jerzego Putramenta *Puszcza*, opowiada o wydarzeniach z 1946 roku. Bogdan, były żołnierz AK, obejmuje mazurską leśniczówkę, szukając ucieczki od traumatycznej przeszłości. Jest on kolejnym filmowym bohaterem, któremu nowa władza, mimo nieufności, oferuje szansę na nowe życie, wystawiając jednak na próbę i oczekując ofiary (ginie matka leśniczego). Ostatnim filmem, który można umieścić w grupie utworów nawiązujących do okresu powojennego i wiążących się z tematem wprowadzania komunistycznej administracji, jest obraz *Na krawędzi nocy* (1983, prem. 1985) w reżyserii Jerzego Obłamskiego. Ten telewizyjny film, będący adaptacją powieści Henryka Panasa z 1963 roku o tym samym tytule, dotyczy wydarzeń z roku 1947, a także rywalizacji o uczucia atrakcyjnej kobiety, Ludmiły, między przystojnym kochankiem, kulturalnym i fascynującym byłym komendantem milicji, a mężem – obcesowym i szpetnym dowódcą leśnego oddziału. Film nie jest jednak całkiem schematyczny, mężczyźni starają się pokonywać wzajemną niechęć, a nawet wydają się żywić do siebie szacunek – widz może się domyślać, że Piotr Lachowicz (Mieczysław Janowski) zrezygnował lub został wyrzucony ze stanowiska. Jednak terror nowej władzy położy się cieniem na życiu trojga bohaterów i dziecka, owocu jednej nocy. W centrum uwagi pozostają relacje międzyludzkie, jednak ich złożoność jest konsekwencją zmiany ustroju. Kluczowe jest uwikłanie w etycznie nacechowaną Historię, z powodu której „głos serca” i siła zmysłów nie są pierwotnie niewinne, jak w pamiętnym *Ostatnim takim trio* (1976) tego samego reżysera. Podobnie jak we wspomnianym filmie Konwickiego, także i tu „mazurskość” obrazu jest rozpoznawalna bardziej przez wiedzę o autorze pierwowzoru niż przez sygnały wewnątrztekstowe.

¹⁸ Zob. tamże, s. 130, 132–133.

¹⁹ Tamże, s. 134.

²⁰ Zdjęcia kręcono w Pasymiu, nazwa nawiązuje jednak brzmieniowo do Pasłęka, leżącego w pobliżu Elbląga.

W fabule filmu Jana Batorego *Dancing w kwaterze Hitlera* (1968, prem. 1971) pojawia się natomiast wojenna przeszłość głównego bohatera, byłego więźnia budującego niemieckie bunkry. Dominuje jednak plan współczesny, w którym sceneria Wilczego Szańca jest co prawda mrocznym śladem przeszłości, ale nie dla bawiącej się w okresie wakacji „złotej, bananowej młodzieży”. Miejsce o tak wyrazistej historycznej, ale zupełnie jeszcze świeżej przeszłości, żywo obecnej w pamięci świadków-uczestników przeszłych wydarzeń, miało służyć wzbogaceniu przekazu o refleksję nad złem, które może wkroczyć w życie jednostki wraz z Historią – w istocie czyni go niejasnym z jednej, a nazbyt schematycznym z drugiej strony (obojętna, bezrefleksyjna, hołdująca kulturze użycia młodzież). W filmie „grają” głównie mazurskie lasy, jako miejsce lokalizacji tajnej kwatery führera Tysiącletniej Rzeszy oraz swobodnej zabawy młodych ludzi, którzy wydają się być całkowicie odcięci od przeszłości i zupełnie nią niezainteresowani.

Z powodów politycznych w filmach opowiadających o tych terenach nie mogło być śladu „dokonań” Armii Czerwonej ani jej udziału w aparacie represji instalowanych struktur państwowo-administracyjnych. Unikano pokazywania choćby tylko obecności po wojnie „wojsk sojusznicznych”, zwłaszcza ich przedstawicieli na urzędniczych stanowiskach. W filmach brak nawet znaków jakiegokolwiek tożsamości kulturowej, choćby ludowej (warmińskiej, mazurskiej), nie ma też śladów różnorodności religijnej, co nie dziwi, zważywszy na rzadkość eksponowania w tamtym czasie elementów związanych z kulturą religijną²¹. Nawet topografia miasteczek i wsi była sprawą kłopotliwą, ponieważ mogła być odebrana jako materialne świadectwo bliskich związków z niemiecką tradycją. Osobliwością jest jednak fakt, że w filmach powstałych dużo później, gdy te kwestie przestały być drażliwe, brak jest choćby elementów, które były zgodne z linią ideologiczną władz PRL-u – na przykład nie wspomina się o tym, by ludzie tu mieszkający skądkolwiek przybyli.

Do tej pory zrealizowano trzy obrazy, w których tożsamość Warmii i Mazur uczyniono wiodącym tematem. Są to: film fabularny *Odjazd* (1991) i trzyodcinkowy serial telewizyjny o tym samym tytule (1995, prem. 1996), oba wyreżyserowane przez Magdalenę i Piotra Łazarkiewiczów, *Dwie miłości* (2002) w reżyserii Mirosława Borka oraz *Róża* (2011) w reżyserii Wojciecha Smarzowskiego. *Odjazd* podejmuje skomplikowaną, trudną i ważną kwestię narodowej i etnicznej tożsamości mieszkańców Warmii i Mazur²². Bohaterki są Niemkami mazurskimi, z których starsza, matka, Augusta Baumler, manifestuje swoją niemieckość, choć bez uprzedzeń wobec Polaków (w okresie przedwojennym), a jednocześnie silne przywiązanie do ziemi urodzenia. Młodsza natomiast – jej córka Hilda – czuje się Polką.

²¹ K. Kornacki, *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945–1970)*, Gdańsk 2004.

²² Na marginesie warto wspomnieć, że mają z nią kłopot nawet twórcy filmu, skoro jego akcję dziejącą się na Mazurach umieszczają w okolicach Reszla. Tereny te od zawsze stanowiły integralną część Warmii, i to tę, której mieszkańcy nawet w okresie plebiscytu w 1920 roku silnie manifestowali swoje związki z Polską.

Kwestię tożsamości narodowej upraszcza scenariuszowy schemat, który sugeruje, że poczucie narodowej tożsamości zależy od miłości do Polaka, a niechęć do własnych korzeni jest spowodowana resentymentami rodzinnymi. Matka bowiem nawiązuje romans z narzeczonym Hildy, Karolem Lewickim, a ideologiczne zaślepienie ojca nazisty prowadzi do samobójczej śmierci wrażliwego młodszego brata, który nie potrafi i nie chce dostosować się do standardów młodzieżowej organizacji nazistowskiej Hitlerjugend. Jakkolwiek istotne dla zamazywania jednolitej tożsamości (polskiej lub niemieckiej) były bliskie kontakty obu nacji, współzycie na jednym terenie, przenikanie kultur oraz małżeństwa mieszane, to jednak wątpliwe jest, by poczucie narodowe dawało się w ten sposób łatwo i szybko kształtować. Wartością filmu jest nawiązanie w fabule do historycznych zdarzeń związanych z powojennymi migracjami i przesiedleniami. W *Odjeździe* istotne jest, że pokazano ten problem jako ściśle powiązany z indywidualnymi decyzjami, choć nie uwzględniono pełni ich dramatyzmu związanego z presją ciężającej nad mieszkańcami Warmii i Mazur przemocy Armii Czerwonej, a następnie łatwej do przewidzenia z tej perspektywy przyszłości, oznaczającej życie w totalitarnym terrorze. Aspekt ten został zaznaczony poprzez wprowadzenie wątku nazistowskiego aktywisty, szczególnie gorliwego w czasach reżimu Hitlera, po wojnie natychmiast wchodzącego w rolę funkcjonariusza SB i dzięki temu mogącego zachować tę samą postawę.

Odjazd jest pierwszym filmem, w którym wyraźnie pokazano elementy kulturowe specyfiki regionu. Oto żyją tu ludzie dwóch narodowości i to wspólne zamieszkiwanie zamazuje poczucie narodowej tożsamości, co sprawia, że przynajmniej niektórzy mogą mieć kłopot z jej określeniem, a różnice występują nawet w obrębie najbliższej rodziny. Zgodnie z filmową wizją bohaterowie czują się najpierw związani z „małą ojczyzną” – z Mazurami, a dopiero potem z ojczyzną wielką – z Polską lub Niemcami. Ponadto film ten wyraźnie sugeruje, że antagonizmy polsko-niemieckie pojawiły się dopiero po wojnie – co prawdą nie jest, oraz że wzmożyły się wraz z ekspansją ideologii²³ (nazistowskiej najpierw, komunistycznej potem) – co jest prawdą.

Film i serial Łazarkiewiczów ukazują istotny element prawdy historycznej, dotyczący wkraczania Armii Czerwonej, niosącej zagrożenie dla mieszkańców tych ziem, z tym że – wbrew faktom – w filmie wojenni zwycięzcy zagrażają wyłącznie niemieckiej ludności cywilnej, nie wnikając w jej osobiste poczucie przynależności narodowej. W rzeczywistości czerwonoarmiści traktowali całą ludność tego terenu jako podbitą. Inną ważną kwestią jest fakt, że – zgodnie z logiką fabuły filmów Łazarkiewiczów – dla Hildy i Augusty nie nastąpiła wymiana jednego totalitaryzmu na drugi, lecz rodzimej dyktatury na obcą, przy czym już ta pierwsza rykoszetem

²³ Podobne nasilenie było zawsze konsekwencją działań represyjno-propagandowych, przykładem mogą być rządy Bismarcka, gdy natomiast sytuacja się normalizowała, wówczas postępowała powolna, samoistna asymilacja oraz dyfuzja kultur i języków – zob. J. Jasiński, dz. cyt.

ugodziła w ich rodzinę, powodując śmierć dziecka (brata i syna), ta druga zaś przynosi straty materialne, degradację społeczną i cierpienie wynikające z odrzucenia, pogardy i wrogości ze strony dotychczas życzliwych sąsiadów, a w konsekwencji – osamotnienie. Tytułowy „odjazd” nie oznacza dla tych kobiet wyjazdu z Mazur do Niemiec (co było przecież powszechne, nie tylko wśród mazurskich i warmińskich Niemców, ale i wśród wielu Polaków – polskich Warmiaków i Mazurów, których reprezentuje Karol Lewicki, w części powojennej nieobecny na ekranie), a powrót do rodzinnego domu, i to jedynie na jeden dzień, sownie opłacony obecnym właścicielem „wdowim groszem”. Wrócić „na swoje” jako pełnoprawne właścicielki będą mogły dopiero, gdy Polak, dawna miłość ich obu, powróci na rodzinną ziemię z niemieckimi pieniędzmi i kupi za nie ich wspólny, ale już nowy dom, w którym będą mogli w spokoju i harmonii dożyć dni, jak przed wojną. Ów finał odsunięty w niedaleką przyszłość (z wiadomością o tych planach przybywa syn Karola) ma siłę i znaczenie symbolicznego przesłania.

Dwie miłości (2002), film wyreżyserowany przez Mirosława Borka ze scenariuszem Marlis Ewald, stanowi próbę ukazania części prawdy historycznej w nastroju romantyczno-nostalgicznym. Warmia jest na ekranie czarownym miejscem, gdzie rodzą się trwale i niezwykle miłości, a jej piękno jest właściwym otoczeniem dla magii niezwykłych uczuć. Jednocześnie jednak w sposób stonowany i bez resentmentów, ale też bez ignorowania ewidentnych faktów związanych z II wojną światową, ukazano we wspomnieniach i przekazach rodzinnych bohaterów dzieje przeszłych i obecnych mieszkańców Pojezierza Olsztyńskiego, tych, którzy tworzą tożsamość współczesnej Warmii (potomków polskich i niemieckich Warmiaków oraz przesiedleńców z Wileńszczyzny). Specyfikę kulturową pokazano tu dzięki zastosowaniu fabularnego schematu powrotu do miejsca dawnej i jedynej prawdziwej miłości Niemki urodzonej w Prusach Wschodnich. Elsa Gritzan (Ursula Karusseit) przyjeżdża do Olsztyna szukać śladów Joachima, z którym straciła kontakt po jego wyjeździe na front wschodni w czasie II wojny światowej. „Potem nastąpił koszmar. Wiemy, jak to się zaczęło...” – opowiada Elsa wnuczce i wprowadzającemu ją po okolicach Markowi, polskiemu fotografowi o kresowych korzeniach. W filmie pada to jedno zdanie sugestii wypowiedziane przez starszą sympatyczną panią, że to Niemcy wszczęli wojnę (widz ma się domyślić gwałtów Armii Czerwonej i późniejszej ucieczki do Niemiec), zaś w kontekście zrujnowanego domu pada słowo „wypędzenie”. Reżyser buduje przy tym rodzaj paraleli między losem Elsy a losem matki Marka, którą „podobnie jak Elsę” wpakowano do wagonu i wysadzono tutaj, na „Mazurach”. Przy czym tylko z losem Elsy widz jest emocjonalnie związany za sprawą podążania po śladach jej miłości, a o matce Marka tylko się napomyka.

Historycznie ważne miejsca Warmii, takie jak Olsztyn, Gietrzwałd, Sząbruk, są malowniczo fotografowane przez niemieckich operatorów Ottona Kirchoffa i Jurgena Heimlicha. Wiejskie pejzaże – polne drogi, aleje, lasy, jeziora, porośnięte trawą pagórki dobre do jazdy konnej, przystanie,

żagle na jeziorach – nadają filmowi urodę artystycznie opracowanego folderu. Wymowa filmu kumuluje się w sposób symboliczny w wystawie fotografów Marka (w rzeczywistości Mirosława „Mici” Bojenko), ukazujących piękno Warmii z nostalgiczną historią dawnej, a obecnie reaktywowanej miłości w tle, symbolizującej symbiozę Niemców i Polaków na tych ziemiach. Po latach, zaznaczonych w filmie jako puste (dotychczas Elsa milczała na temat przeszłości), miłość Elsy odnawia się w miłości młodych, wnuczki Christiny Lohmann (Julia Richter) i Marka Lewickiego, syna przesiedleńców z Wileńszczyzny. Film jest ciepły, urokliwy i taktowny, ma też wszelkie cechy dobrego melodramatu, włącznie z sentymentalnym zakończeniem sugerującym ciągłość pokoleń (odnaleziony Joachim umiera, ofiarowując Christinie warmińską skrzynię posażną). Relacje między Niemcami a Polakami na Warmii w filmie Borka wydają się nieco wyidealizowane, jednakże obraz pary młodych, dla których przeszłość nie stanowi już żadnego problemu, odsłania wspólny dla obu nacji emocjonalny związek z miejscem urodzenia przodków, i jest dość reprezentatywny dla młodego pokolenia.

Najwybitniejszym osiągnięciem artystycznym traktującym o pogranicznym regionie północno-wschodniej Polski jest *Róża* Wojciecha Smarzowskiego. Fabuła tego filmu nie tylko rozgrywa się na Mazurach, ale i opowiada istotny fragment dziejów regionu z indywidualnej perspektywy jej mieszkańców. Smarzowski ukazał ważną część historii tej ziemi i ludzi w sposób jak dotąd najgłębszy i najbardziej wszechstronny, w dużej mierze dzięki temu, że scenariusz współtworzyli rodowici mieszkańcy znający przeszłość z własnego doświadczenia, przekazów ustnych oraz dokumentów archiwalnych. Dzięki temu na ekranie oglądamy losy ludzi, którzy właśnie z tego powodu, że byli stąd lub tu przybyli, doznali niewyobrażalnych cierpień. Z ekranu wyłonił się wiarygodny obraz pogranicza szarpanego przez tak zwane historyczne siły, czyli oficjalnie sankcjonowaną przemoc. Ta zaś może rozwijać się bez żadnych hamulców na terenach, których przynależność państwowa jest niejasna. Reżyser pokazał też, co rzadkie w polskim kinie, że reżim sowiecki rozpoczął się od razu z chwilą wkroczenia wojsk ze Wschodu, że od razu rozpoczęły się nie tylko dokonywane „spontanicznie” masowe gwałty na mazurskich kobietach oraz inne akty przemocy, w tym brutalny szaber i płądrowanie nawet zamieszkanego gospodarstw, ale także instytucjonalne zniewolenie, jak również inwigilacja, obejmujące – co ważne – wszystkich mieszkańców, i miejscowych, i przybyłych. Na tych ziemiach wszystkie te działania były od razu widoczne i doświadczone, ponieważ traktowano je od początku, także w propagandzie, jako wrogi, a ludzie, którzy tu się znaleźli, stawali się częścią wojennej zdobyczy.

Istotną wartością *Róży* jest ponadto pokazanie charakterystycznej cechy kultury Mazur, mianowicie faktu, że zamieszkuje je mieszana społeczność. Na ekranie pojawiają się Polacy i Niemcy tu mieszkający, mówiący po polsku lub po niemiecku albo w obu tych językach, ludzie noszący polskie nazwiska i niemieckie imiona, którzy są Niemcami – i noszący niemie-

ckie imiona oraz nazwiska, a czujący się Polakami. Wszyscy razem słuchają pastora wyrastającego z tradycji niemieckiego humanizmu, głoszącego kazania do Polaków i do Niemców, rozumianego przez wszystkich jednakowo, bez względu na to, jakim językiem posługują się w domu.

Pojawia się też kwestia wysiedleń, i to bez częstej w odniesieniu do tego tematu ideologizacji. W filmie wyraźnie pokazano naciski władz oraz powszechnie stosowaną przemoc wobec wszystkich miejscowych jako „Niemców”, co skłaniało zdecydowaną większość mieszkańców do wyjazdu do Niemiec, czasem niezależnie od poczucia narodowego. Najbardziej kontrowersyjny jest wątek przesiedlonych z Wileńszczyzny Polaków, którzy pod podobnymi naciskami musieli opuścić rodzinną ziemię, żeby nie stracić ojczyzny. Jednak ich poprzednich doświadczeń widz musi się domyślić, obserwuje natomiast ich losy na tej nowej ziemi, na której muszą ponownie się zagnieździć, w zderzeniu z cierpieniem nowych sąsiadów. Dzielą z nimi podobne doświadczenia związane z przemocą nowej władzy i statusem nowo pozyskanego zdobycznego terytorium (brutalny szaber, gwałty, esbecki terror), choć nie w tak wielkiej skali. To ich jednak – przyjacielskich, pracowitych, gościnnych, optymistycznie nastawionych do życia mimo wojennych doświadczeń – pokazano w filmie jako współczesnych Judaszów. Oto wydają oni Służbie Bezpieczeństwa swojego nowego przyjaciela, żeby po pożarze własnego domu zająć dom mazurskich kobiet, które były żołnierz AK i powstańców wzięły w opiekę. Nie można poddać w wątpliwość prawdopodobieństwa takiego zdarzenia, ale wątpliwa jest jego reprezentatywność dla ogromnej rzeszy wygnańców zza Bugu, którzy z obcego nakazu tu się osiedlali, a po doświadczeniu sowieckiego najazdu 17 września 1939 roku znali dobrze metody wschodniego „sojusznika”. Twórcy filmu budują w ten sposób fałszywy obraz społeczności wilniaków na Warmii i Mazurach, co jest o tyle znaczące, że jest to pierwszy filmowy obraz pokazujący tę grupę na Mazurach²⁴.

Wszystkie jednak wątki fabularne filmu wynikają z dobrej znajomości historii. Wielką siłą emocjonalną mają dzieje Tadeusza (Marcin Dorociński), żołnierza AK, torturowanego i skazanego na lata sowieckiego łagru za pomoc Mazurce Róży (Agata Kulesza), uważanej przez Rosjan za Niemkę, a przez swoich za renegatkę, ponieważ – wielokrotnie napadana i gwałcona – w końcu dobrowolnie poddała się gwałtom, by uchronić przed nimi swoją córkę.

*

Polskie filmy fabularne i seriale, których akcja toczy się na Warmii lub Mazurach, tworzą wizerunek będący przemieszaniem stereotypów, konwencji filmowych i idealistycznych wyobrażeń z niewielką domieszką prostej

²⁴ Przyjmuje się, że druga część serialu Izabeli Cywińskiej *Boża podszewka* (2005) dzieje się na Dolnym Śląsku, zgodnie z pierwowzorem literackim, choć w filmie nie ma wyraźnych wskazań topograficznych, równie dobrze mogłyby to być Mazury, Warmia lub Pomorze.

reprodukcji rzeczywistości. Ta ostatnia kwestia dotyczy przede wszystkim wyglądów, gdyż niezwykle rzadkie są syntetyczne wizje tego regionu, które przynosiłyby choćby część prawdy o nim, tak jak w filmach *Róża*, *Dwie miłości* czy *Odjazd*. Jest to wiedza dotycząca przeszłości, równie rzadkie są próby przedstawienia w sposób pogłębiony i realistyczny zarazem współczesności regionu. W tym ujęciu Warmia i Mazury funkcjonują w wyobraźni filmowców na ogół jako synonim odległej, zaniedbanej prowincji, przestrzeń ludzi pozostawionych samym sobie, którzy nie są w stanie stawić czoła rzeczywistości. W sytuacjach skrajnych stosuje się konwencje filmu sensacyjnego i bandyckiego, ukazując, że to miejsce sprzyja społecznym patologiom, a jednocześnie jego cechy topograficzne i geograficzne położenie na krańcach Polski czynią zeń dobrą kryjówkę dla bandytów i pole do wszelkiego rodzaju nadużyć, które nie będą ścigane, bo nikogo los mieszkających tu na stałe ludzi nie obchodzi. Za najbliższe rzeczywistości można uznać, moim zdaniem, utwory przynależące do kina popularnego: *Siedlisko* Janusza Majewskiego, *Kochaj i rób, co chcesz* Roberta Glińskiego oraz *Lincz* Krzysztofa Łukaszewicza, a także komediodramat Piotra Trzaskalskiego *Mój rower*. Najczęściej jednak pokazuje się Warmię i Mazury w ujęciu folderowo-wakacyjnym lub w sposób mniej lub bardziej wyidealizowany jako krainę, w której piękne krajobrazy wpływają dobroczynnie na mieszkających lub przybywających tu ludzi, czyniąc ich życie bardziej harmonijnym. Ekranowe wizje „Mazur” w niewielkim stopniu odzwierciedlają historię, a w jeszcze mniejszym – charakter regionu czy jego złożone uwarunkowania kulturowe, w tym religijne, językowe, obyczajowe, mieszanie się różnorodnych tradycji przy jednoczesnej tendencji do unifikacji.

Ważnym czynnikiem jest fakt, że spośród nielicznych pozycji, posiadających walory poznawcze, dopiero film Smarzowskiego miał szeroki społeczny oddźwięk i dotarł do szerszej publiczności. Film *Borka* przeszedł niezauważony, a Łazarkiewiczowie nakręcili serial telewizyjny dlatego, że film fabularny nie miał nawet kinowej premiery i bez zmiany kanału przekazu nie dotarłby wcale do widzów. W konsekwencji wyobrażenia widzów o Warmii i Mazurach są kreowane głównie przez wizerunek, który wyłania się z większości filmowego i telewizyjnego repertuaru. A tam jest to wciąż teren malowniczych plenerów, rezerwat dzikiej przyrody, i jednocześnie „wakacyjne zagłębienie” Polaków, a dzięki popularnej serii *...nad rozlewiskiem* oraz komedii *Taxi A* także azyl leczący umęczone wyścigiem szczurów dusze. Wizerunek ten został nieco zmodyfikowany przez coraz liczniejsze filmy, w których „Mazury” stają się reprezentatywnym przykładem Polski B, gospodarczego i cywilizacyjnego zapóźnienia i społecznego zaniedbania oraz niekontrolowanej przez nikogo przemocy.

Warmię i Mazury rzadko pokazuje się w kinie jako teren pogranicza naznaczonego cierpieniem wielu tutaj przymusowo przesiedlonych. Brak jest problematyki związanej z repatriantami, którzy przede wszystkim współtworzyli nowe oblicze tego regionu. Dramaty autochtonów – Warmiaków i Mazurów, nielicznych pozostałych (tych, którzy nie wyemigrowali do

Niemiec w latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych) nie istniały w polskim kinie przez długie lata. Namiastka problemu pojawiła się w filmie i serialu Łazarkiewiczów *Odjazd*, ale te utwory znacząco zaburzają proporcje historyczne i etyczne, ponieważ pokazuje się w nich tylko problem skrzywdzonych Niemców. Wiarygodny obraz, choć nie bez skaz, przynosi dopiero *Róża* Wojciecha Smarzowskiego. Co ciekawe, w kinie polskim w okresie PRL-u prawie nie pojawia się wątek Mazur w wersji propagandowej, jako Ziemi Obiecanej powojennych rozbitków, przyjeżdżających kolonizować „ziemię niczyją”. Warmii i Mazur nie traktuje się w filmie analogicznie do Śląska. Charakterystyczny jest odcinek *Stawki większej niż życie* (1967–1968), w którym Olsztyn pojawia się jako ostatni przyczółek niemiecki, hitlerowscy funkcjonariusze zakładają cywilne ubrania i ukrywają (na dnie jeziora) kompromitujące dokumenty, a agenci wywiadów zaczynają się ujawniać. Janusz Morgenstern potraktował to miasto dokładnie tak, jak Armia Czerwona – jako przygraniczne tereny III Rzeszy. Warmia i Mazury nadal nie mają ani swojego Kutza, ani Wojcieszka, choć dobry początek zrobili Smarzowski i Trzaskalski, obaj przyjmując punkt widzenia przybysza mającego oczy szeroko otwarte na rzeczywistość. Pierwszy pokazał nieudaną próbę zakorzenienia się na ziemi, która okazała się „nieładzka”, drugi odsłonił ukryty jej potencjał, którym ona obdarza zarówno już zakorzenionych, jak i tych, którzy przyjeżdżają choćby na chwilę. To jednak zaledwie rekonesans. Wciąż brakuje spojrzenia od wewnątrz. Warmia i Mazury czekają na filmowców, którzy ukazaliby na ekranie ich kulturową specyfikę, złożoną historię i terażniejszość.

Summary

The image of the Warmia and Mazury District in Polish cinema and television serials

This article focuses on Polish films and serials referring to the Warmia and Mazury District from the 1960s till now. The author discusses various patterns of representation, entitled: metaphysical-existential, touristic, romantic, idealistic, escapist, realistic, sensational, historic. She analyses both popular and art cinema and the conclusion is formulated as a thesis that the cinematic image of Warmia and Mazury poorly reflects its cultural and historical identity, except for a few recent works, especially *The Rose (Róża)* by Wojciech Smarzowski and *My Bike (Mój rower)* directed by Piotr Trzaskalski. The majority of film representations seem to be under the influence of common stereotypes, but these two make a good beginning for deepening the on-screen portrayal of the Warmia and Mazury District.