

Katarzyna Bałdyga

Marzec '68 w polskim kinie : o "Różyczce" Jana Kidawy-Błońskiego

Załącznik Kulturoznawczy 1, 242-258

2014

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.



Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych
3.0 Polska(CC BY-NC-ND 3.0 PL)

Załącznik Kulturoznawczy 1/2014

Załącznik

FILM I TEATR

MARZEC '68 W POLSKIM KINIE. O RÓŻYCZCE JANA KIDAWY-BŁOŃSKIEGO

KATARZYNA BAŁDYGA

Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego;
Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland).
balkas@wp.pl

Wydarzenia Marca '68 nie doczekały się do tej pory wielu filmowych interpretacji. Przykładem filmu, który w ostatnich latach przypomniał Polakom o tych tragicznych zdarzeniach, jest *Różyczka* Jana Kidawy-Błońskiego. Pojawienie się tego obrazu nie tylko zaktualizowało pamięć o Marcu, lecz także, za pomocą wizualnych nawiązań, przywołało archiwalia z epoki, o której twórcy tego filmu opowiadają. Zanim więc przejdę do analizy samego dzieła Kidawy-Błońskiego, przyjrę się dwóm filmom dokumentalnym Marii Zmarz-Koczanowicz dotyczącym tych samych wydarzeń, by móc porównać sposoby przywoływania historii i aktualizacji doświadczeń.

Na początku jestem winna pewne uściślenie metodologiczne. W związku z tym, że nie jest to synteza historyczna dotycząca wydarzeń Marca 1968 roku, będę opisywać nie tyle faktografię, ile rozumienie historii. Podstawy tego stanowiska wyznaczył Hayden White, który zauważył literackość dzieła historycznego. Wskazał na narrację jako podstawowy sposób porządkowania i wyjaśniania rzeczywistości. W dalszym wywodzie oddzielił historiografię od historiofotii, którą definiował jako „reprezentację historii i refleksji nad nią tworzoną w obrazach wizualnych i dyskursie filmowym”¹. Ustalenia White'a prowadzą do wniosku, że żadne przedstawienie historii – ani to

¹ H. White, *Historiografia i historiofotia*, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008, s. 117.

zapisane w dyskursie werbalnym, ani to utrwalone na taśmie – nie może rościć sobie prawa do zupełnej obiektywności. Ten tok myślenia jest widoczny także w przypadku, gdy władza próbuje zawłaszczyć dyskursy i manipuluje faktami, wykorzystując dostępne możliwości medialne. To uściślenie jest pomocne szczególnie przy interpretacji materiałów archiwalnych z czasów PRL-u. Wiadomo przecież, że historię pisali ci, którzy aktualnie dzierżyli władzę.²

Iwona Kurz w swoim wstępie do antologii *Film i historia* podkreślała, że film może opowiadać o wydarzeniach historycznych, ale i sam stanowi wydarzenie historyczne – może mieć wpływ na kształtowanie zbiorowych wyobrażeń.³ Dlatego też warto zbadać, jak w XXI wieku czyta się historię Marca '68, jak się o niej opowiada i czy – oprócz opowieści o przeszłości – twórcy filmów opowiadają coś jeszcze...

Dworzec Gdański

Film dokumentalny Marii Zmarz-Koczanowicz *Dworzec Gdański* (2007) dotyczy problemu przymusowych emigracji po wydarzeniach marcowych. Pokazuje dawny dramat ludzi, którzy zgromadzili się w Aszkelonie w 2005 roku. Zasadniczo zarys każdej z przedstawionych historii można byłoby zapisać schematem: spokojne życie w Polsce – stan napięcia spowodowany nagłą agresją skierowaną wobec Żydów – naciski władz – decyzja – wyjazd. Ta powtarzalność sprawia, że widzowi trudno zaakceptować ten „porządek”. Zbudowanie takiego ciągu potęguje poczucie absurdu i przypadkowości decyzji władz Polski Ludowej.

² Więcej o zagadnieniu historycznego oglądu filmów: M. Ferro, *Film. Kontranaliza społeczeństwa?*, [w:] *Film i historia...*, op. cit., s. 67-88. i R.A. Rosenstone, *Historia w obrazach/historia w słowach. Rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej*, [w:] *Film i historia...*, op. cit., s. 93-114.

³ I. Kurz, „Ludzie jak żywi”. *Historiofotia i historioterapia*, [w:] *Film i historia...*, op. cit., s. 7-16.

Twórcy filmu skupili się na relacjach przymusowych emigrantów Marca '68. Prawda ich przekazu zderzona została z fikcją propagandy komunistycznej. Dokument organizuje poetyka spotkania. Rozmowy są ilustrowane materiałami archiwalnymi, pochodzącymi albo ze zbiorów prywatnych, albo pozyskanymi z archiwum służb rządowych. Bardzo często w ten właśnie sposób demaskowana jest obłuda władz. Prawdziwe, najczęściej emocjonalnie przedstawione historie pojedynczych ludzi, zestawione zostały z okrutnymi i krzywdzącymi uproszczeniami i oszczerstwami ekipy rządzącej. Przykładem takiego zestawienia jest zderzenie wystąpienia Gomułki, w którym stwierdzał, że „ta kategoria Żydów wcześniej czy później opuści nasz kraj”, z wypowiedzią bohatera, który pokazuje dokument wskazujący na to, że nie jest już obywatelem Polski. Podobne zestawienia uwypuklają miałość argumentacji I sekretarza i sprawiają, że widz bardziej dotkliwie odczuwa dramat sytuacji ludzi wygnanych z kraju. Głównym zabiegiem zastosowanym w filmie jest więc kontrast, dodatkowo uwypuklony wprowadzeniem (obok relacji świadków) materiałów archiwalnych – zdjęć i filmó – z wydarzeń, o których się opowiada.

Wybuch antysemitycznej histerii popchnął bohaterów filmu do wyjazdów z kraju, mimo że wiedli oni spokojne i szczęśliwe życie w Polsce. Sytuacja sprawiła, że musieli nagle na nowo zdefiniować swoją tożsamość. Jedna z bohaterek tak opisała swoje odczucia dotyczące własnej przynależności narodowej: „Mój świat był Polską, moje życie było Polską, moi przyjaciele byli Polacy, miałam narzeczonego Polaka. Dla mnie Polska to był mój naród, moje miejsce...”. W filmie zaprezentowano kilka podobnych wypowiedzi. Bohaterowie podkreślali swoją polskość, wskazywali, że bycie Żydem nie przekreśla nazywania siebie Polakiem. Znaleźli się z dnia na dzień w trudnej sytuacji i zostali zmuszeni do reorganizacji swojego świata. Nie mogli pojąć, dlaczego w kraju, w którym mieszkali oni i ich rodzice, nagle zaczyna brakować dla nich miejsca. Odczuli nagle i dotkliwie, że są Żydami w Polsce.

Weześniej był to dla nich jeden z tych obszarów, które w spokojnej codzienności są pomijane (bo nieistotne).

Film *Dworzec Gdański* opowiada o wydarzeniach marcowych z perspektywy ich konsekwencji – wyjazdu z kraju wielu Polaków pochodzenia żydowskiego. Od strony skutku opowiada się o przyczynie – wzroście narodowej hysterii skierowanej przeciwko Żydom. Marzec '68 był doświadczeniem pokoleniowym. Zajścia na ulicach wielu miast Polski łączyły Polaków bez względu na pochodzenie i przynależność społeczną. Mimo wszystko jednak utrzymująca się władza próbowała ustalić odmierzany własną miarą „porządek”, przypisując odpowiedzialność za zajścia Żydom. Tym samym mamy do czynienia z budzonym świadomie resentymentem. Jedna z bohaterek dokumentu stwierdza: „czułam, że jesteście sami. Nikt się za nami nie ujął”. Ktoś inny wspominał, że retoryka propagandy przyjęła się w społeczeństwie. Te wypowiedzi pokazują, że zajścia z 1968 roku były wydarzeniami przełomowymi. Film ukazuje osamotnienie bohaterów zmuszonych do nagłego wyjazdu i zmiany sposobu myślenia o sobie i otoczeniu.

Dworzec Gdański jest niemyim świadkiem dramatu. To wokół niego skupiają się wydarzenia. Jest miejscem spotkania przeszłości z terażniejszością. Na początku filmu pojawia się informacja, że zdjęcia wykonano w 2005 roku podczas spotkania żydowskich emigrantów z Polski – „Reunion '68” w Aszkelonie (Izrael). Perspektywa współczesna dominuje ostatecznie nad historyczną. To ona umożliwia spojrzenia na przeszłość. *Dworzec* to miejsce kojarzone z przejściowością. Stanowi granicę między „tutaj” a „tam”. Dla bohaterów filmu jest to też granica między Polską a „zagranicą”, a także między „dziś” i „wczoraj”. Historia ożywa w relacji przedstawionych osób. Filmowy *Dworzec Gdański* jest więc wehikułem łączącym współczesnego widza z dramatem przymusowych emigrantów.

Zwyczajny marzec

Kolejny film Marii Zmarz-Koczanowicz podejmujący kwestie związane z Marcem 1968 to *Zwyczajny marzec*. Jest to dokument z 2008 roku – wiąże się więc z okrągłą rocznicą wydarzeń. Kontekst rocznicowy jest tu o tyle istotny, że stanowi ramę: film rozpoczyna się i kończy zdjęciami z ulic Warszawy wykonanymi właśnie w marcu 2008 roku, kiedy na telebimach wyświetlano materiały archiwalne. Zabieg ten służy zarysowaniu dwóch perspektyw: historycznej i współczesnej. Podobne środki zastosowano w *Dworcu Gdańskim*.

Bohaterem filmu jest Adam Michnik. To on komentuje archiwalia. Zasada kontrastu, która organizuje *Dworzec Gdański*, jest metodą wykorzystaną również tutaj. Komentarze bohatera demaskują obłudne wyjaśnienia władz. Poza tym kontrast widoczny jest również w treści komentarzy.

Najpierw zestawiono materiał archiwalny przedstawiający bal sylwestrowy 1967/1968 i fragmenty inscenizacji *Dziadów* Dejmka. Michnik komentuje to tak: „Jest ta Polska, która baluje u Gomułki i jest ta Polska, która oklaskuje Mickiewicza. I te dwie Polski nie mogły ze sobą żyć w zgodzie. Musiało dojść do zderzenia”. To sformułowanie stało się motywem przewodnim filmu, organizując materiał pokazywany widzowi. Myśl bohatera została zilustrowana w podobny sposób jeszcze kilkakrotnie – np. w zestawieniu obchodów pięćdziesięciolecia Komsomołu i koncertu zespołu The Rolling Stones. Świat sztucznie barwiony wystudiowanymi i wymuszonymi gestami kontrastuje ze światem prawdziwych emocji i wzruszeń. Komentarze Adama Michnika nierzadko zabarwione są ironią i ukazują duży dystans wobec prezentowanych materiałów z archiwum służb. Widz więc tym bardziej odczuwa absurdalność sytuacji, w której nagle znalazły się ofiary marca.

Film *Dworzec Gdański* ukazuje bohaterów anonimowych, których nazwiska nie są znane opinii publicznej. Inaczej dzieje się w *Zwyczajnym marcu*. Głównym bohaterem i jednocześnie narratorem jest Adam Michnik – postać

znana. Również inne osoby, które występują w dokumencie, to najczęściej nianonimowe postacie, których nazwiska pojawiają się w różnych dyskursach do dziś. *Zwyczajny marzec* dotyka kwestii walki inteligencji z systemem, *Dworzec Gdański* akcentuje zderzenie jednostki z machiną ustrojową i propagandową.

Różyczka

„Czemu to o tym pisać nie chcieliście, Panowie?”

Ten niewielki cytat z *Dziadów* Adama Mickiewicza stał się mottem filmu Jana Kidawy-Błońskiego. Znana jest scena z salonem warszawskim w Mickiewiczowskim dramacie. Gośćmi salonu byli także literaci. W rozmowach pojawiła się kwestia pisania o współczesnych cierpieniach narodu. Jaki to ma związek z *Różyczką*? Zdaje się, że tę sytuację można odnieść do tendencji w najnowszym polskim kinie, które coraz częściej podejmuje kwestie związane z polską historią powojenną. Pojawianie się takich filmów jak wspomniana już *Różyczka*, *Rewers*, *Czarny czwartek*, *Kret* czy *Róża* świadczyć może o chęci podejmowania refleksji nad wydarzeniami z czasów PRL-u. Mierzenie się z historią jest jedną z fundamentalnych kwestii w budowaniu tożsamości. Film, jako medium stosunkowo nowe, może otwierać dyskusje, które długo spychane były na margines społecznego dialogu. Katarzyna Taras zauważa, że *Różyczka* wpisuje się w ciąg polskich realizacji podejmujących na nowo dialog z historią (historią właśnie, nie Historią). Historia opowiadana przez postacie kobiet pozwala zrezygnować ze sławienia panteonu bohaterów⁴. Portretowanie kobiety pozwala na snucie opowieści intymnej i bliskiej, bez zbędnego zadęcia i wielkich słów. Prawdziwy heroizm zaczyna się w prywatnej codzienności. Problem

⁴ Więcej na ten temat: K. Taras, *Dialog*, [w:] www publica.pl/teksty/dialog i K. Taras, *Historia i kobiety*, „Kino” 2010, nr 12, s. 12-16.

agenturalnego uwikłania i działania bezwzględnych mechanizmów historii staje się dramatem konkretnych jednostek. „Historia nabiera ciała”⁵.

Jan Kidawa-Błoński 8 marca 2010 roku podczas krótkiej wypowiedzi przed premierą filmu wspomniął, że w mediach mówi się coraz mniej o wydarzeniach marcowych, chociaż właśnie one były jednym z etapów budowania niepodległej Polski⁶. Trudno z tym polemizować. O Marcu 1968 było głośno w okrągłą czterdziestą rocznicę, potem jednak zainteresowanie tymi kwestiami systematycznie malało.

„Czemu to o tym pisać nie chcieliście Panowie?” Film Kidawy-Błońskiego pokazuje, że jest o czym mówić. Motto skłania więc do dyskusji dotyczącej bolesnej historii, a film jest doskonałym medium, które może kształtować świadomość społeczną.

Wiele wskazuje na to, że *Różyczka* jest filmem ważnym. Wpisuje się w proces konfrontowania się z komunistyczną przeszłością Polski. Procesy lustracyjne, problemy współpracy z systemem co jakiś czas pobudzają opinię publiczną do coraz to nowych odpowiedzi na pytanie, w jakiej Polsce chcemy żyć. Problem wpływu przeszłości na teraźniejszość nurtuje wielu – nie tylko tych, którzy w jakiś sposób uwikłani są w agenturalny świat. Być może polskie kino uwolniło się z piętna historyzmu, źle pojętego mesjanizmu oraz dążności pokutniczych, skoro jego twórcy odważyli się pokazywać historię taką, jaka jest. Polskie kino powoli nadrabia zaległe lekcje historii.

Film Kidawy-Błońskiego pokazuje urywek historii PRL za pomocą historii jednostek. Główna bohaterka filmu, Kamila Sakowicz (Magdalena Boczarska) – z miłości do agenta SB, Romana Rożka (Robert Więckiewicz) – zostaje tajnym współpracownikiem o pseudonimie „Różyczka”. Decyzja o współpracy zmienia życie kobiety, która do końca pozostaje związana

⁵ K. Taras, *Dialog*, op. cit.

⁶ Wypowiedź tę można odnaleźć w materiałach dodatkowych dołączonych do DVD z filmem.

z dwoma mężczyznami – jest rozdarta między namiętnością, miłością i odpowiedzialnością. Kamila jest postacią dynamiczną. Widz obserwuje jej szamotanie się między dwoma odrębnymi światami. Z jednej strony miłość do agenta SB związała ją ze światkiem agenturalnym, z drugiej, właśnie to środowisko popchnęło ją ku światu inteligencji. Kamila to do końca postać „odklejona”, zdaje się tworzyć własną przestrzeń, niemieszczącą się zupełnie w żadnym z wymienionych wyżej światów. Być może inne postrzeganie rzeczywistości, filtrowanie świata przez kobiecą wrażliwość decyduje o tej nieprzystawalności. Zarówno świat agentów, jak i świat inteligencji przedstawione zostały jako męskie – kobiety odgrywają tu raczej rolę towarzyszek, pięknych dodatków: nie zasiadają ani na partyjnych zebraniach, ani na spotkaniach literatów przy prezydialnym stole. Bohaterka odgrywa więc w wykreowanym świecie przedstawionym rolę wyjątkową. Pełni funkcję osoby działającej, zaangażowanej po obu stronach, co stało się powodem jej życiowej tragedii. Z rozdarcia zrodziła się świadomość i dojrzałość, co ujawniło konieczność opowiedzenia się po jednej ze stron.

Początkowo Kamila pokazana jest jako czerpiąca z życia pełną garścią hedonistka. Lubi spędzać czas z mężczyzną, który ją pociąga, chodzi na zabawy taneczne. Przez uwikłanie w świat agentury zostaje popchnięta do częściowo obcego dla niej środowiska – inteligencji. Zadanie powierzone agentce Różyczce powoli przestaje być tylko misją. Kamila zauważa, że znalazła się w matni. Inwigilowanie wykładowcy i literata to już cios w strukturę rodziny. W pewnym momencie dziewczyna zauważa w sobie przemianę – widzi, że jej związek z Adamem (Andrzej Seweryn) to już nie tylko zadanie, lecz także prawdziwa relacja.

Kulminacja wydarzeń następuje w momencie spotkania Adama Warczewskiego z Rożkiem. W filmie połączone to zostało z ukazaniem manifestacji marcowych na Uniwersytecie Warszawskim. Rożek, jadąc samochodem, obserwuje zamęt uliczny spowodowany udziałem milicji w pacyfikowaniu demonstrujących. W tym miejscu widz ogląda zdjęcie archiwalne.

Nagle Rożek zauważa profesora i prowadzi go w zaułek. Akcja toczy się równolegle – na ulicy milicja i ORMO „pałują” demonstrujących, a obok agent demaskuje Różyczkę. Najgorsze przypuszczenia Warczewskiego sprawdzają się.

W tym miejscu warto zwrócić uwagę na zdjęcia Piotra Wojtowicza. Intensywność koloru zmienia się wraz z postępowaniem opowiadanej historii. Sam autor zdjęć relacjonuje to tak: „Postanowiłem zderzyć różne estetyki: zacząć od niemal jarmarcznej fotografii, w której nadmiar kolorów budzi wątpliwość co do gustu, by w miarę rozwoju dramatu poprzez odchodzenie od koloru, monochromatyzowanie go, w finale zbliżyć się do faktury używanych w filmie archiwalnych zdjęć dokumentalnych”⁷. Z tak przyjętą koncepcją barwną wiąże się kilka kwestii. Po pierwsze dzięki umieszczonej gradacji możliwe było wprowadzenie materiałów archiwalnych, które pozyskano z Instytutu Pamięci Narodowej, magazynów Filmoteki Narodowej oraz archiwów Telewizji Polskiej⁸. Materiały archiwalne są znane widzom z wielokrotnych wyświetleń w programach telewizyjnych, reportażach i dokumentach. Zostały też włączone do filmu na równi ze zdjęciami inscenizowanymi, co uwiarygodniło opowiadaną historię. Widz, dostrzegając różnicę między zdjęciami, zauważa, że „opowieść nawet jeśli nie jest prawdą historyczną, to jest prawdopodobna, wiarygodna, [...] na marginesie wielkich wydarzeń historycznych taka historia wydarzyć się mogła”⁹. Inną kwestią jest pokazanie różnych światów, z których pochodzą bohaterowie, co zostało osiągnięte również dzięki niejednorodnym zdjęciom. Kolorowy świat wyobraźni Kamili, agenturalny świat i uwikłanie Rożka oraz wyważony,

⁷ K. Taras, *Pozostać przy sensie* [wywiad z Piotrem Wojtowiczem], „FilmPro” nr 1, 2011, s. 46-51.

⁸ J. Tokarczyk, *Różyczka* [wywiad z Pawłem Mantorskim – kierownikiem produkcji], „Studio-Kamera” nr 1, 2010, s. 4-9.

⁹ K. Taras, *Pozostać przy sensie*, op. cit.

„angielski” świat profesora widoczne są w zdjęciach¹⁰. Wyrazistość tych światów powoli maleje wraz z postępem wzajemnych powiązań bohaterów. Ujawnienie prawdy – agenturalnej tożsamości Różycki wiąże się ze stopniową monochromatyzacją, pozbawieniem tego świata szaty barw.

Cichy dramat rodzinny bohaterów rozgrywa się później w mieszkaniu profesora. Kamila wraca do domu. W windzie widzi parę młodych ludzi. Spotkana dziewczyna jest ranna i płacze. Różycki wchodzi do ciemnego mieszkania. Zajęta jest codzienną krzątaniną. Profesor siedzi nieruchomo w ciemności. Na stole leżą papiery od Rożka. Kobieta zaczyna rozumieć, że jej tajemnica się wydała. Wychodzi, zostawiając pierścionek zaręczynowy. W tej sekwencji rzuca się w oczy charakterystyczne psychologiczne skupienie na detalu. Z ust Warczewskiego nie pada ani jedno słowo, to detale wskazują na stan jego ducha. Poszarpany świat bohaterów widoczny jest w sposobie filmowania. Papiery Rożka, fotel Warczewskiego, pierścionek zaręczynowy – to elementy znajdujące się w jednej przestrzeni, ale sfotografowane oddzielnie pokazują rozsypanie się światów bohaterów.

Tak więc wielka historia łączy się z małą. Dramat narodowy zbiega się z prywatnym. Historia wkracza w życie szarych ludzi. Kamila, jak biblijna Ewa, najpierw ulega pokusie, potem sama kusi. Gra toczy się nie o przyjemność towarzyszącą kosztowaniu zakazanego owocu, lecz o odsłanianie prawdy i stopniowe wtajemniczanie w życie, uzyskiwanie dojrzałości. Dramat rozgrywa się więc na kilku poziomach jednocześnie – prawda miesza się z fałszem i zakłamaniem. Losy bohaterów są uwikłane w tę walkę.

Kwestie związane z wydarzeniami marca, choć dramatyczne, dla widza są jedynie tłem opowiadanych wydarzeń. Najważniejszy staje się dramat bohaterów. Dla odbiorcy ważny staje się więc bohater i jego dzieje, a nie narracja historyczna. Taka jest natura filmu fabularnego. W tym przypadku jednak prześledzenie „historii w historii” jest zagadnieniem kluczowym,

¹⁰ Ibidem.

mającym walor poznawczy. Iwona Kurz napisała, że „przywołanie najgłośniejszych momentów dziejowych raczej zasłania tutaj [w *Różycze* – przyp. K.B.] mechanizmy i procesy, a kronika zastępuje ich analizę i interpretację”¹¹. Moim zdaniem jednak nie ma mowy tu o zasłanianiu prawdy bohaterów przez przywołanie historii. Dzieje się zgoła inaczej – historia jest odsłaniana dzięki losom bohaterów. To oni sprawiają, że widz odkrywa, iż dramat marca jest naprawdę dramatem, a nie nagłaśnianą, ale naskórkową rozgrywką. Mała historia pozwala na poznanie wielkich dziejowych mechanizmów. Dramat marca jest dzięki pokazaniu prywatności bohaterów losem konkretnych, prawdziwych ludzi, mimo że postaci filmowe kumulują historie kilku osób. Zadaniem filmu fabularnego nie jest więc ukazywanie rzeczywistości wprost, tak jak robi to film dokumentalny¹². Warto prześledzić więc „okrucy historyczne”, które da się odczytać w *Różycze*.

Materiały archiwalne odgrywają istotną rolę w tym obrazie. Widz, który wcześniej obejrzał chociażby filmy Marii Zmarz-Koczanowicz, bez trudu zauważy, że czarno-białe fragmenty *Różyczki* stanowią oryginalne materiały służb bezpieczeństwa. Nagrania są wprowadzone w bardzo zręczny sposób. Na przykład wystąpienia Gomułki oglądane są przez bohaterów w telewizji. Ten zabieg kieruje uwagę na fakt odbioru społecznego zmanipulowanych informacji i treści propagandowych.

Akcja filmu rozpoczyna się w roku 1967. Widz początkowo spogląda na świat oczyma esbeków. Kamila i Rożek oglądają w Kazimierzu nad Wisłą film propagandowy kina objazdowego dotyczący wojny sześciodniowej w Izraelu. Kamera pokazuje reakcje widzów oglądających kronikę filmową. Bohaterowie zdają się niezbyt zainteresowani wyświetlanym materiałem, ale kamera odnotowuje reakcje otoczenia. Niektórzy zgromadzeni

¹¹ I. Kurz, *Różyczka*, [w:] „Dwutygodnik. Strona Kultury” 2010, nr 33. Podobne zdanie na temat prezentowania historii w *Różycze* ma P. Śmiałowski, [w:] tegoż, *Gdy żona donosi na męża*, „Kino” nr 4, 2010, s. 52-53.

¹² Oczywiście tu także z zastrzeżeniami, ograniczeniami gatunkowymi itp.

dają wyraz swojemu oburzeniu, komentując jawne manipulowanie faktami. Inni akceptują materiał. Kamera spogląda na nich oczami Rożka, dla którego krytyka filmu jest krytyką systemu – procederem skrajnie niestosownym, który musi być odnotowany przez czujne oko agenta. Kronika filmowa, którą oglądają bohaterowie, to sygnał i dowód faktycznych działań propagandowych, stosowanych w tamtym czasie. Wzbudzanie nienawiści, kreowanie wroga społecznego, budowanie stereotypów i przypominanie zatajanych resentymentów to efekty nasilonych działań nastawionych na budowanie wizerunku władzy.

Roman Rożek, tłumacząc Różyczce „winę” Warczewskiego, posługuje się formułami z ówczesnej frazeologii. Nazwanie kogoś „Żydem” było wystarczającym oskarżeniem. Rożek sam nie interpretuje faktów. Posługuje się gotowymi schematami podsyłanymi przez władzę. Nie jest samodzielny intelektualnie. Całkowicie fałszywe przesłanki przyjmuje bezrefleksyjnie. Przyznaje, że prawda go nie interesuje, bo ważny jest interes partii. Gdy Różyczka odkrywa, że Adam Warczewski nie jest Żydem i tłumaczy to agentowi, ten bez skrupowania stwierdza, że prawda jest nieistotna. Zadanie dziewczyny polega na udowodnieniu winy. Nie można pominąć też innej motywacji psychologicznej Romana Rożka. Najprawdopodobniej, oprócz bezrefleksyjnego przyjmowania argumentacji partyjnej, bohater postanawia pozyskać zaufanie zwierzchników, by ukryć własną tożsamość i ochronić się przed ewentualnymi atakami. Ta interpretacja znajduje potwierdzenie w zakończeniu filmu, którym Rożek musi opuścić kraj. Być może sprawa Warczewskiego miała odciągnąć zainteresowanie partii od jego osoby.

Nastroj całego społeczeństwa, który pokazuje film *Dworzec Gdański* – dzieło Kidawy-Błońskiego sugeruje tylko w kilku scenach. O jednej była już mowa. Widz obserwuje reakcje ludzi na kronikę filmową. Oprócz tego w pewnym momencie agent Rożek odnajduje gwiazdę Dawida namalowaną czerwoną farbą na szybie swojego samochodu. Sprawa ta ma swoją kontynuację i kulminację w scenie odebrania legitymacji partyjnej agentowi.

Pięćdziesiąta rocznica rewolucji październikowej miała być obchodzona niezwykle uroczystie. Jednym z elementów obchodów było wystawienie *Dziadów* Adama Mickiewicza w reżyserii Kazimierza Dejmka. Tu znów wiadać potraktowanie spraw historycznych jako kontekstu dla historii bohaterów. Najpierw pokazany jest plakat zawiadamiający o premierze spektaklu. Później widz ogląda oczyma bohaterki fragmenty spektaklu. Nie mamy tutaj do czynienia z nagraniami archiwalnymi. Widzimy scenę teatralną i odgrywany przez aktorów fragment *Dziadów*. Taki sposób ukazania wydarzeń pozwolił jednak na pokazanie reakcji widowni – demonstracyjnego wyjścia z sali przedstawicieli władz i owacji tych, którzy odbierali treści płynące ze sceny i je rozumieli. Rozmowa Kamili z agentem po spektaklu ujawnia naiwne rozumienie wydarzeń przez Służbę Bezpieczeństwa. Pytania Rożka o możliwe sterowane reakcje młodzieży i inspiracje płynące od jakiejś pojedynczej grupy ukazują wersję wydarzeń, jaką później, mimo oczywistych zaprzeczeń, próbowała narzucić oficjalna propaganda

W tym miejscu wydarzenia historycznie istotne fabularnie zostają zawieszane. Dla Kamili jest to czas przemian i ważnych decyzji. Właśnie wtedy odkrywa, że Rożek nie ma intencji odkrycia prawdy, dlatego zbliża się do Adama i jego rodziny. Ostateczną decyzję podejmuje na sylwestrowym balu. Jest to ten sam bal z udziałem partyjnych oficjeli, który obejrzeć można w *Zwyczajnym marcu*. Wprawdzie może dziwić przybycie w to miejsce intelektualisty Warczewskiego i stojącego dość nisko w hierarchii agenturalnej Rożka, niemniej jednak ważne jest to, że dochodzi do konfrontacji bohaterów i jednocześnie kolejny raz wielka historia łączy się z tą małą. Bohaterowie wysłuchują orędzia Gomułki...

Kolejny fragment dotyczący wydarzeń marcowych dotyka wprost manifestacji ulicznych. Jak wspomniałam wcześniej, tu znów losy narodu biegną równoległe do losów postaci filmu. Zdemaskowanie agentury Różyczki dzieje się w zaułku, podczas gdy „wielka historia” ma miejsce na ulicy. Zanim jednak do demaskacji dojdzie, widz obserwuje oczyma Rożka (a raczej oczyma

kamery odpowiednich służb) zamęt i walki ormowców z młodzieżą. Kamila nie jest obecna w miejscu zająć, widzi tylko skutki. Dla niej najważniejsze jest to, że została zdemaskowana.

Następną ważną kwestią jest ukazanie fali nasilenia nastrojów antysemitycznych. Warczewski wraz z rodziną ogląda fragment przemówienia, w którym oskarża się go o współodpowiedzialność za marcowe zajścia. Jego matka jest zrozpaczona. Jej zachowanie przypomina zachowania matek, o których opowiadają bohaterowie *Dworca Gdańskiego*. Pokolenie, które przeżyło wojnę, ma świadomość możliwości powtórzenia się jej okropieństw. Doświadczenie wojny było przeżyciem spajającym pokolenie rodziców bohaterów. W obu filmach reakcja ludzi tego pokolenia jest podobna, bohaterów paraliżuje myśl o ponownych prześladowaniach. Adam Warczewski spotyka się z wielostronnymi atakami. Traci pracę, druk jego książki zostaje wstrzymany, ma zwrócić honorarium. W dodatku otrzymuje telefony z pogrózkami. Nawet taksówkarz, niezdający sobie sprawy, z kim rozmawia, wykrzykuje: „Do Syjamu!”. Kulminacja rozpacz intelektualisty została ukazana przez zbliżenia i detale – twarz, okulary, zwrócony pierścionek zaręczynowy, barierkę. Świat Warczewskiego został wyrwony do góry nogami. Elementy rzeczywistości docierają do niego w strzępach. Jest to nie tylko obraz stanu jego psychiki, lecz także zapowiedź wydarzeń, które mają nastąpić niebawem. Pozorowane przez władze samobójstwo profesora (wypchnięcie z balkonu) mogło być oficjalnie uzasadniane historią miłości Warczewskiego do agentki. W tym kontekście detale są jak zdjęcia z miejsca zbrodni.

Bezpośrednim skutkiem wydarzeń marcowych była też czystka partyjna. W filmie ten wątek reprezentuje rozmowa Rożka z funkcjonariuszami. Współpracownicy sugerują mu, że działa z pobudek prywatnych, naprawdę nazywa się „Rozen” i „przeszedł na wrogie pozycje”. W wyniku tych oskarżeń zostaje wyrzucony z partii i musi opuścić kraj.

Nakaz opuszczenia kraju dotknął także Warczewskiego i jego świeżo poślubioną żonę. Rodzina otrzymuje dokument stwierdzający, że osoby te nie

są obywatelami Polski. Niestety nie jest to zakończenie dramatu. Zapowiedź, którą widz oglądał wcześniej, zmienia się w rzeczywistość. Wracająca do domu Kamila odkrywa, że jej mąż leży martwy na zakrwawionym śniegu. Zostawione na schodach róże świadczą o tym, że sprawcą był ktoś, kto wiedział o jej pseudonimie – mógł być to Rożek, ale nie jest to pewne.

Ostatnia scena na Dworcu Gdańskim stanowi podsumowanie całego filmu. Dworzec to miejsce zmian. Ciężarna Różyczka traktowana może być jako symbol zmienności losu. Dziewczyna, która do końca wahała się pomiędzy stronami konfliktu (politycznego i moralnego), ostatecznie została sama. Obaj mężczyźni ponieśli klęskę. Kamila do końca została więc kobietą stojącą na rozstaju dróg. Działanie historii i jej życiowych wyborów powodowało, że Kamila do końca pozostała „pomiędzy”. W końcu, jak podaje podtytuł filmu, „każda miłość ma swoją historię”. Historia tej miłości (czy raczej: tych miłości) zderzyła się z dramatem narodu. Ostatecznie bój z dziejami wygrywa kobieta, choć trudno tu mówić o zwycięstwie i płynącym z niego szczęściu. Ważne jest to, że zwycięża życie. Dziecko Kamili jest zapowiedzią nowego pokolenia, które będzie stawiało czoła nowym wyzwaniom. Pokolenie Marca '68 przetrwa (i przetrwało) i nie jest ważne, czyje dziecko nosi dziewczyna.

Dokumenty Marii Zmarz-Koczanowicz uwypukliły dwa aspekty związane z wydarzeniami marcowymi. *Dworzec Gdański* przedstawił historię przymusowych emigrantów. *Zwyczajny marzec* pokazuje natomiast wydarzenia z perspektywy zmagania inteligentów z systemem. *Różyczka* zdaje się łączyć obie te perspektywy. Po pierwsze pokazano w niej zmagania inteligencji z ograniczeniami ludowej demokracji, po drugie dotknięto kwestii budzenia antysemityzmu w społeczeństwie, po trzecie wreszcie opowiedziano o uwikłaniu zwykłych ludzi w agenturalny świat. Wydaje się więc, że film Kidawy-Błońskiego ujmuje w całość rozproszone ogniwa historii.

Różyczka opowiada historię marca tak, jak mogli ją widzieć uczestnicy tych zdarzeń. Prywatność zderzyła się z tym, co oficjalne. Historia Kamili

i dwóch związanych z nią mężczyzn pokazuje, jak łatwo można zostać uwikłanym w historię z pierwszych stron gazet i jak trudno zachować w tym wszystkim własne szczęście i panowanie nad własnym życiem. Jak zapewniają autorzy *Różyczki*, nie było jednej inspiracji, jeśli chodzi o budowanie postaci w filmie, choć losy Kamili i Adama są ładząco podobne do historii Pawła Jasienicy. Sposób, w jaki władze rozprawiły się z profesorem, przypomina natomiast sprawę Zawieyskiego. Nie sposób pominąć również podobieństw filmowego Adama Warczewskiego do Stefana Kisielewskiego. Chodzi tu m.in. o wypowiedź o „dyktaturze ciemniaków”, której następstwem było brutalne pobicie i zakaz publikacji. Siłą opowiedzianej historii jest to, że jest ona niezwykle prawdopodobna – zarówno psychologicznie, jak i historycznie.

Bohaterowie filmu *Dworzec Gdański* podkreślali, że historia ważna jest o tyle, o ile istnieje ryzyko jej powtórzenia. *Zwyczajny marzec* kończy wypowiedź Adama Michnika: „To był zwyczajny marzec. Zwyczajny i niezwykczajny. Zwyczajny, dlatego że ludzie wtedy funkcjonowali – kochali się, żenili się, rodzili dzieci, kończyli studia. Często [...] odwracali głowy, nie chcieli patrzeć, że twarz ich sąsiadów czy przyjaciół jest opluta. Więc to jest wezwanie, żeby patrzeć, żeby nie pozwolić nikogo opluć. Nikogo”. *Różyczka* rozumiana jako wydarzenie historyczne – obraz pamięci zapisany w danym momencie – pokazuje, że sprawy Marca '68 są dalej niezagojoną raną. W tym znaczeniu film pokazuje nie tylko historię, lecz także terażniejszość. Jest wyzwaniem dla pamięci, a przez to, że opowiada historię zwykłych ludzi, ma szansę na szeroki odbiór. Narracja skierowana na małą historię daje szansę na nowe ukazanie tej dużej. Film dzięki temu zdumiewa autentycznością i pozwala na zatrzymanie się nie tylko nad faktografią, lecz także nad funkcjonowaniem człowieka w społeczeństwie i sposobami jego reagowania na potrzeby danego czasu.

Niniejszy artykuł jest fragmentem pracy licencjackiej zatytułowanej *Marzec '68 w polskim kinie - o "Różyczce" Jana Kidawy-Błońskiego*, powstałej pod kierunkiem dr hab. Katarzyny Taras. Praca jest dostępna w archiwum Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.

March 1968 in Polish Cinematography – *Little Rose* by Jan Kidawa-Błoński

The article refers to March events in Polish cinema. *Little Rose*, film by Jan Kidawa-Błoński, becomes the main material of the analysis. The first part of the article relates to two documentary films by Maria Zmarz-Koczanowicz which help to interpret many key scenes in the film of Kidawa-Błoński. *Gdanski Railway Station* sheds some light on the final scene of the *Little Rose*. It also shows how dramatically March events affected the privacy of Polish people. *An Ordinary March* presents the struggle of Polish intelligentsia with the system – so it demonstrates what is official. *Little Rose* connects both perspectives – it shows the history from the point of view of ordinary people, as well as it doesn't resign from presenting well-known and concluded in historical syntheses issues.

Keywords: March 1968, *Różyczka (Little Rose)*, Jan Kidawa-Blonski, Maria Zmarz-Koczanowicz, *Dworzec Gdański, Zwyczajny marzec (Ordinary March)*, history in the fil