

Czas i przestrzeń w filmie *Róża* Wojciecha Smarzowskiego. Analiza semiotyczna

Trudno znaleźć wdzięczniejsze dzieło sztuki do rozważań o czasie i przestrzeni niż film. Jak pisze Jadwiga Bocheńska:

Film jest dziećciem kultury europejskiej. Zrodziły go ludzkie starania o pochwycenie czasu, o zatrzymanie przestrzeni, odtworzenie ruchu, marzenia o balsamowaniu wyglądom ludzi i rzeczy, o powtórzeniu raz już rozegranych zdarzeń¹.

Żadne inne medium nie opiera się na tak złożonych strukturach czasowo-przestrzennych. Nie sposób opowiedzieć o wszystkich zależnościach. Można mówić o długości całego dzieła filmowego, długości poszczególnych ujęć, czasie fabularnym – dającym się wyodrębnić m.in. na podstawie informacji zawartych w dialogach, upływie czasu jedynie zasygnalizowanym zmianami oświetlenia lub dekoracji, czasie, który można nazwać emocjonalnym – gdy akcja tak angażuje widza, że „traci poczucie czasu”, lub wręcz przeciwnie – gdy subiektywnie odczuwany czas „ciągnie się” i film nuży. Podobnie przestrzeń filmu składa się z wielu różnych płaszczyzn – mamy przestrzeń kadru, którą możemy analizować klatka po klatce (podobnie jak fotografię czy obraz), przestrzeń ujęcia, przestrzeń montażową, przestrzeń świata przedstawionego, a nawet przestrzeń dźwiękową². Mnogość typów czasów i przestrzeni dających się wyodrębnić w filmie nie oznacza jednak niemożności badania tej formy wypowiedzi w sposób zorganizowany.

Film jest przekazem, w którym – podobnie jak w języku – możemy określić umownie jego elementy składowe i przeanalizować relacje między nimi. W swojej analizie potraktuję film właśnie jako tekst kultury. Ma on specyficzne właściwości, ale nie jest wolny od reguł formalnych. Posłużę się w głównej mierze metodami analizy wypracowanymi przez amerykańskich filmoznawców – Davida Bordwella i Kristin Thompson. Proponują oni, by analizować film, opierając się na pięciu ogólnych zasadach:

1. **Funkcji** – zastanowieniu się, jaką rolę odgrywają w systemie filmowym jego poszczególne elementy. W ujęciu tych autorów nie ma przy tym znaczenia, czy twórca zdawał sobie sprawę z tego, co robi, włączając do filmu jakiś element. Pytając o formalną funkcję, zastanawiamy się nad tym, jakie reakcje wzbudzają w nas poszczególne części, jak są powiązane z innymi, upraszczając – pytamy o to „co tu robią?”, a nie „jak się tu znalazły?”
2. **Podobieństwie i powtórzeniu** – odnajdywaniu w filmie motywów, które pozwalają rozpoznawać postacie i miejsca pojawiające się ponownie w filmie. Mogą to być m.in. powracające w różnych ujęciach przedmioty, kolory, dźwięki.
3. **Różnicy i zmienności** – tropieniu elementów przełomowych lub wyróżniających, dzięki którym film nie jest do końca przewidywalny ani nużący, np. opozycji dobry–zły bohater, różnych długości ujęć, zmian w ruchu kamery, sposobie kadrowania.
4. **Rozwoju** – film można analizować podobnie jak architekturę, segmentując ten przekaz tak jak analizuje się projekty budynków, zastanawiając się, co jest fundamentem, a co jedynie dekoracją,

1 J. Bocheńska, *Mysł swojska*, [w:] *Sztuka na wysokości oczu. Film i antropologia*, red. Z. Benedyktowicz, D. Palczewska, T. Rutkowska, Warszawa 1991, s. 197.
2 O różnych ujęciach problemu przestrzeni w filmie pisze m.in. Elżbieta Ostrowska (zob. E. Ostrowska, *Przestrzeń filmowa*, Kraków 2000).

co jest punktem wyjścia, a co zwieńczeniem, np. opisując rozwój akcji czy procesy psychiczne bohaterów.

5. **Spójności / braku spójności** – można mówić o spójności fabuły, sposobu obrazowania i charakteru postaci, przy czym zarówno spójność, jak i jej brak mogą spełniać w filmie rolę pozytywną i konstruktywną³.

Reasumując – Bordwell i Thompson podpowiadają, na co zwracać uwagę, „czytając” dzieło filmowe. Dzięki ich wskazówkom łatwiej odnaleźć w filmie elementy znaczące, istotne dla pogłębienia interpretacji. W przypadku wydarzeń, elementów fabuły, będziemy zastanawiać się głównie nad tym, jaką pełnią funkcję (zasada pierwsza), m.in. poszukiwać ich symbolicznych znaczeń, choć wiele z nich będzie warte wyróżnienia również ze względu na zasady rozwoju i spójności. W odniesieniu do cięć montażowych, sposobów kadrowania, scenografii i muzyki oparciem dla niniejszej analizy będą przede wszystkim zasady różnicy i zmienności, podobieństwa i powtórzenia oraz spójności.

Róża w reżyserii Wojciecha Smarzowskiego już zyskała status filmu wybitnego. Doczekała się entuzjastycznych recenzji i otrzymała ważne nagrody. Postaram się wykazać, co wpływa na sugestywność tego obrazu (ze szczególnym uwzględnieniem roli czasu i przestrzeni w tym filmie).

Na poziomie eksplicytnym⁴ *Róża* opowiada o miłości dwojga ludzi, którzy przeszli gehennę podczas wojny i tuż po niej – Tadeusza, byłego żołnierza AK, i Mazurki Róży, wdowy po niemieckim żołnierzu. Wbrew zapewnieniom twórców⁵ nie jest to jednak klasyczny melodramat osnuty na kanwie historii miłosnej. Uważam, że to przede wszystkim opowieść o szczególnym czasie i szczególnym miejscu, które odgrywają w filmie nie mniej ważną rolę niż aktorzy.

To szczególne miejsce i czas, w którym rozgrywa się większość wydarzeń przedstawionych w filmie, to Mazury tuż po wojnie, tak zwane Ziemie Odzyskane. Tak zwane, bo film wskazuje na nieoczywistość tej nazwy, przypomina złożoną historię tego miejsca i ludzi, którzy tam osiedli. Owo miejsce i ów czas pełnią w *Róży* fundamentalną funkcję. Nakreślają tło, które nie tylko pomaga zrozumieć postępowanie bohaterów, ale również determinuje ich losy. Podążając za radami Bordwella i Thompson, wyróżnilibyśmy Mazury jako element spajający przekaz (zasada spójności); te same wydarzenia przedstawione w filmie, a osadzone w innym miejscu⁶, byłyby mniej wiarygodne.

Dyskusje wokół problemów historycznych i politycznych są ważnym elementem *Róży*. Po pierwszej wojnie światowej Mazury znalazły się na linii sporu między Polską a Niemcami. Rozstrzygnięcie miał przywieść plebiscyt zorganizowany na Warmii, Mazurach i Powiślu w 1920 roku. Niemcy zwyciężyli ogromną większością głosów. Fakt poparcia Niemców w plebiscycie był często wykorzystywany jako argument przeciwko ludności, która pozostała na Mazurach po drugiej wojnie światowej. Mimo zapowiedzi, że Mazurzy mówiący po polsku będą traktowani jak Polacy, faktycznie nie mają żadnych praw. „Tu nic nie jest wasze” – słyszą w filmie od urzędnika. Główne wątki akcji filmu rozgrywają się w latach 1945–1946.

Czas projekcji filmu wynosi 94 minuty. Czas poszczególnych ujęć jest zróżnicowany, ale dominują ujęcia krótkie. Sceny, które mogłyby sprawiać wrażenie dłuższych, np. ilustrujące mężczyznę przeszukującego wrak samochodu, zostały zdynamizowane mikrocięciami montażowymi – z dłuższych ujęć zostały wycięte fragmenty, obraz „skacze”, jakby kamera została wyłączona i włączona po chwili.

Ujęcie otwierające film to zbliżenie głowy leżącego mężczyzny. Widzimy, jak powoli ją odwraca, otwiera oczy. Kolejne ujęcie wyjaśnia, co widzi. Od tej pory często będziemy oglądać świat jego oczami (zgodnie z zasadami spójności i powtórzenia). To pierwsze ujęcie wskazuje nam przewodnika. W następ-

3 Por. D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa*. Wprowadzenie, przeł. B. Rosińska, Warszawa 2010, s. 72–80.

4 Por. cztery rodzaje znaczeń filmu: referencyjne, eksplicytnie, implicytnie i symptomatyczne w: tamże, s. 68–69.

5 Por. *Róża*_pressbook, monolith.pl/5/ [ostatnie wejście 06.04.2013].

6 Jedynie Śląsk mógłby pełnić podobną funkcję, ale taka zmiana miejsca oznaczałaby rezygnację z innych znaczących elementów filmu (np. sceny związane ze śmiercią głównej bohaterki zyskują dodatkowe sensory dzięki przywołaniu mazurskich wierzeń i przesądów).

nym widzimy na pierwszym planie kobietę gwałconą przez hitlerowca, kolejne zaś dopowiada, że mężczyzna z pierwszego ujęcia i kobieta znajdują się blisko siebie, ale ranny mężczyzna (już wiemy, że jest żołnierzem AK) może tylko patrzeć, jak niemieccy żołnierze najpierw ją gwałcą, a potem zabijają jednym strzałem. W tle widzimy ruiny miasta, ogień i innych hitlerowców. Kolejne ujęcie, kolejne zbliżenie głów, tym razem obojga wspomnianych wcześniej bohaterów. Mężczyzna całuje włosy martwej kobiety. Domyślamy się, że właśnie pożegnał ukochaną.

Ta otwierająca film sekwencja ujęć sytuuje nas nie tylko w czasie i przestrzeni akcji. Daje nam też wskazówki do odczytania motywów dalszego postępowania głównego bohatera i zapoznaje z językiem formalnym filmu. Odtąd nie będzie już dziwić tzw. filmowanie „z ręki”, czyli niepełny ruch kamery, sprawiający wrażenie rejestrowania „na gorąco”, reporterskiego, dokumentującego. W telewizji korzysta się z tego sposobu obrazowania, kiedy chce się podkreślić, że filmowane sceny nie są „ustawiane”, aranżowane. Przyzwyczajamy się też do określonej palety kolorów. Na ekranie dominują barwy chłodne, stonowane, wręcz wyblakłe, i odcienie sepia, które mogą budzić skojarzenia ze starymi fotografiami i dodatkowo wiązać w świadomości odbiorców świat filmu z wydarzeniami historycznymi. Kiedy kolory się zmieniają, odczytamy to (zgodnie z zasadą przerywania spójności) jako wskazówkę, że został przerwany chronologiczny ciąg wydarzeń.

Kolejne ujęcia pokazują znanego nam już mężczyznę dokądś zmierzającego. Odkąd widzieliśmy go ostatnio, musiało minąć (poza kadrem, między cięciami montażowymi) trochę czasu, zdążyła mu urosnąć broda, zagoiły się rany. Idzie z plecakiem przez las, zachowując dużą ostrożność. Mija staw, w którym znajduje jakiś pojazd i ludzkie ciało w stanie rozkładu. Metodycznie, bez emocji, przeszukuje teren, znajduje broń i dolary, zabiera tylko pieniądze. Idzie dalej, obserwuje z ukrycia, jak radzieccy żołnierze strzelają do uciekających niemieckich jeńców, przez moment patrzy jednemu z uciekających prosto w oczy. W kolejnym ujęciu mija jakieś zabudowania, ludzi, którzy uciekają z zagrabionymi rzeczami, płonące budynki, widzi zawieszoną polską flagę. Dochodzi do kościoła. Kamera na moment przestaje mu towarzyszyć na prawach współwędrowca. Już nie patrzymy na świat z perspektywy bohatera filmu lub kogoś idącego obok niego. Teraz mamy na pierwszym planie krzyże przykościelnego cmentarza, a kamera pokazuje przestrzeń z ich wysokości, jakby z perspektywy osoby klęczącej. Mężczyzna nie jest już zwierzęciem idącym przez las, koncentrującym się na biologicznym przetrwaniu – wkracza do sfery *sacrum*.

Odbywa się krótka rozmowa z pastorem ewangelickim, prowadzona głównie w języku niemieckim. Po raz pierwszy słyszymy głos mężczyzny. Dowiadujemy się, że jest na Ziemiach Odzyskanych („Jestem z Polski” – mówi, „Teraz tu wszędzie jest Polska” – odpowiada pastor). Wiemy już, że trafił tu w poszukiwaniu jakiejś kobiety i że ta niedawno straciła córkę.

Następuje pierwsze spotkanie z Różą. Ona pełna rezerwy, milcząca, otwiera mu drzwi, ale nie od razu wpuszcza go do domu. Dowiadujemy się, że mężczyzna był obecny przy śmierci jej męża i że odnalazł ją, by przekazać jej pamiątki po nim. Na pytanie zadane po polsku: „Jak zginął?”, nie pada żadna odpowiedź. Tak jakby twórcy filmu podpowiadali widzom, że to nie ma znaczenia dla dalszego rozwoju wypadków. Można tu zarzucić filmowi brak spójności. Nie dowiadujemy się, dlaczego żołnierz Armii Krajowej obiecuje żołnierzowi Wehrmachtu odnaleźć jego bliskich. To jeden z nielicznych wątków, które stanowią swoistą wyrwę w wiarygodności przedstawionego świata.

Mężczyzna zostaje na noc. Nazajutrz próbuje zaczerpnąć wody ze studni, okazuje się jednak, że studnia wyschła i po wodę trzeba pójść do pobliskiego stawu. Wtedy po raz pierwszy słyszymy dźwięki spoza świata przedstawionego, spoza „tu i teraz” bohaterów. Muzyka, dotąd nieobecna w filmie, podkreśla, że dokonuje się coś ważnego. Chwilę później nagi mężczyzna zanurza się w wodzie – dość oczywista symbolika chrztu i oczyszczenia. Za każdym razem, kiedy w filmie słyszymy muzykę niediegetyczną, czyli niesłyszalną dla bohaterów, dostajemy od twórców wskazówkę, że za chwilę będziemy świadkami cze-

gość niecodziennego, przeniesiemy się do innego porządku, sakralnego bądź przełomowego dla życia wewnętrznego bohaterów (inne sceny zapowiadane muzyką spoza świata przedstawionego to m.in. pogrzeb, tortury, jakim poddany zostanie Tadeusz, jak również symboliczne oderwanie się od ziemskich problemów podczas beztroskiej jazdy na rowerze czy pływania łodzią).

Kolejne ujęcia obrazują proces osvajania. „Oswoić znaczy stworzyć więzy” – tłumaczy lis w *Małym Księciu* Saint-Exupery’ego⁷. W opowieści lis każdego dnia pozwalał Małemu Księciu podchodzić do siebie odrobinę bliżej – podobny rozwój relacji obserwujemy między Różą i mężczyzną. Nawiązań do tej lektury można znaleźć więcej. Samo imię bohaterki może nas nakierować na trop tej książki. Dla Małego Księcia róża na jego planecie była jedynym kwiatem na świecie – wkrótce podobną rolę będzie spełniać w życiu mężczyzny Róża Kwiatkowska, nawet nazwisko bohaterki sugeruje jej związek z symboliką kwiatu⁸. W dodatku jest to jedyna postać, którą twórcy filmu obdarzają imieniem i nazwiskiem; dla porównania imię mężczyzny – Tadeusz – poznajemy znacznie później, tak jakby nie miało większego znaczenia. Kolejną analogią do świata Małego Księcia jest motyw rozminowywania pola. Tadeusz zgadza się oczyścić pole kartoflane należące do Róży i zajmuje się tym z taką samą skrupulatnością, z jaką Mały Książę czyścił wulkany i wrywał pędy baobabów na swojej planecie. Sceny rozminowywania pola urzekają swoją lirycznością. Efekt został osiągnięty bardzo prostymi środkami – wystarczyło zbliżenie delikatnych rąk Tadeusza, niemal głaszczących miny. Sposób, w jaki oczyszcza je z ziemi, nasuwa skojarzenia z pieszczotami. Wyciągając i unieszkodliwiając miny, Tadeusz jednocześnie pozbawia kolców „swoją” Różę, zdobywa jej zaufanie, przywiązanie, a w końcu miłość.

Wkrótce dowiadujemy się, że Tadeusz jest potrzebny Róży nie tylko do rozminowania pola. Róża potrzebuje ochrony przed gwałcicielami. Najpierw przeszła przez piekło w czasie wojny, teraz napadają na nią Sowietnicy i – prawdopodobnie – Polacy. Kobieta, która przed wojną uchodziła w swojej miejscowości za propolską, a sama uważa się po prostu za Mazurkę, po wojnie została zaklasyfikowana przez polskich urzędników jako Niemka. Nie zgodziła się podpisać tzw. lojalki wobec nowo konstytuującego się państwa polskiego, za co groziła jej deportacja. Jej historia nie była odosobniona. Z opowieści pastora, a w warstwie wizualnej – z perspektywy wszechwiedzącego narratora (kamera pokazuje więcej, niż wynika z wiedzy pastora), dowiadujemy się, że gwałty na Mazurkach i Niemkach były w czasie wojny na porządku dziennym. Tak jakby żołnierzom nie wystarczało podbicie ziem, zrujnowanie budynków – ciała kobiet można w tym kontekście odczytywać jako przedłużenie terytorium wroga, a gwałt – jako ostateczny cios zadany przeciwnikowi. Podkreśla to wypowiedź męża jednej ze zgwałconych kobiet: „Zepsuli mi Amelkę”. Gwałt przynosi nie tylko cierpienie ofierze, ale również upokorzenie, wręcz hańbę, jej rodzinie.

Róża nie znalazła wsparcia nawet wśród pozostałych w okolicy Mazurów. Odtrącali ją, bo w jej gospodarstwie stacjonował w czasie wojny garnizon radziecki, a to wystarczyło, by uznać ją za kolaborantkę. Dopiero Tadeusz przywrócił jej godność. Z nim udało się jej wrócić do społeczności. Dzięki niemu jej córka Jadwiga mogła przestać ukrywać się na strychu. Ta, która była uważana za martwą, mogła wrócić do świata żywych.

Z kolei pierwszy kontakt z innymi ludźmi pozwolił parze głównych bohaterów określić się jako para. Dopiero w konfrontacji z innymi w pełni ujawniła się ich jedność. Po raz pierwszy widzimy ich przytulonych, choć jeszcze nieśmiałych w okazywaniu sobie czułości, kiedy przychodzą do nich nowi sąsiedzi, przesiedleńcy zza Buga. Kolejnym krokiem przywracającym ich społeczności jest wspólne pójście do kościoła.

7 A. de Saint Exupery, *Mały Książę*, przeł. J. Szwykowski, Warszawa 2010, s. 68.

8 Inna nasuwająca się korespondencja imienia bohaterki filmu z klasyką literatury to słynne zdanie: „To, co zwań różą, pod inną nazwą równie by pachniało” z *Romea i Julii* Szekspira, jakby twórcy filmu zadawali pytanie: Jakie ma znaczenie, czy Róża jest Mazurką, Polką, czy Niemką?

Wydaje się, że wreszcie zaczyna się im układać. Symbolicznie wskazuje na to po raz drugi przywołana pieśń dożynkowa *Plon niesiemy, plon* – po raz pierwszy słyszeliśmy ją, kiedy widzieliśmy wspomnienie czasów przedwojennych, Róża tańczyła wówczas beztrosko z mężem. Drugi raz pieśń ta powraca w scenie malowania pokoju wapnem. Oboje skupieni na odświeżaniu domu, oboje radośni. I pewnie mogliby już żyć długo i szczęśliwie, gdyby nie to, że przyszło im odnaleźć siebie w tym konkretnym czasie i w tej konkretnej przestrzeni. Akcja się zagęszcza. Tadeusz nie ujawnił swojej działalności w Armii Krajowej, nie zgadza się na współpracę z Urzędem Bezpieczeństwa. Róża poroniła po serii gwałtów i ciężko choruje, prawdopodobnie ma raka. Bardzo cierpi, wiadomo, że niedługo umrze. Na łożu śmierci prosi Tadeusza i Jadwigę, by wzięli ślub. Ma to uchronić Jadwigę przed deportacją do Niemiec i utratą gospodarstwa. Po śmierci Róży Jadwiga i Tadeusz spełniają jej ostatnią wolę. Biorą ślub w ewangelickim kościele, z rąk katolickiego księdza, ale Tadeusz widzi w pannie młodej Różę, a nie Jadwigę. Po raz pierwszy twórcy filmu odchodzą od relacjonująco-dokumentującego sposobu opowiadania. Dzięki temu lepiej rozumiemy, co ten ślub oznaczał dla Tadeusza. Jadwiga była jego jedynym łącznikiem z Różą. Tuż po ślubie, zaraz po wyjściu z kościoła, Tadeusza zabierają ubecy.

Seria przesłuchań, tortur, ciągle te same pytania: „Co robiłeś w sierpniu w 1944?“, „Skąd miałeś dolary?“, „Imię ojca?“ – to ostatnie sprowokowało odpowiedź Tadeusza: „I Syna, i Ducha Świętego, amen“. W zestawieniu z wypowiedzią jednego z ubeków: „Nie nadajesz się do tego świata“, dostajemy przyzwolenie, by odczytywać te tortury jako analogię do Męki Pańskiej. Interpretacja ta wydaje się jeszcze bardziej uzasadniona, gdy przypomnimy sobie symbole pojawiające się w filmie wcześniej – łodzi, połowu ryb czy zanurzenia się w wodzie. Wszystkie nawiązują do tradycji chrześcijańskiej. Męczeństwo Tadeusza zyskuje dodatkowy wymiar.

Udaje mu się przeżyć. Zmaltretowany, na wpół przytomny, zostaje załadowany do wagonu, znowu jest w drodze. Jeśli umieścimy gospodarstwo Róży w centrum, to pierwsza podróż Tadeusza, piesza, odbywała się z lewej strony do prawej – na naszej umownej mapie narysowalibyśmy jej trasę z Zachodu na Wschód. Podróż pociągiem odbywała się w prawą stronę od naszego centrum – czyli dalej na Wschód, możemy się domyślać, że wywieziono go na Syberię. Kolejne ujęcia pokazują podróż powrotną – ze Wschodu do centrum. Musiało minąć co najmniej kilka lat. Na stacji spotyka pastora, obserwuje jeden z ostatnich transportów do Niemiec. Mazurzy poddali się presji i masowo opuszczają ziemie swoich przodków. Wśród wyjeżdżających nie ma Jadwigi. Czeka na Tadeusza w gospodarstwie. Okazuje się jednak, że nie jest to już ich miejsce. Gospodarstwo przejęli niedawni sąsiedzi, a Jadwiga pracuje u nich jako parobek. Nie padają żadne słowa, słychać tylko odgłosy świi.

Tadeusz i Jadwiga odchodzą. Kamera pokazuje ich z góry, jej ruch sugeruje, że to dusza Róży może wreszcie wznieść się ponad tę nieprzyjazną ziemię, opuścić przeklęte miejsce spokojna o losy najbliższych.

Niniejszy szkic nie wyczerpuje, oczywiście, wszystkich wątków filmu zasługujących na analizę. Motywy zegarów i luster raz po raz pojawiających się w filmie, konwencja przywodząca na myśl klasyczne westerny, znaczenia zawarte w doborze kostiumów czy języka, jakim posługiwali się bohaterowie – to tylko niektóre tematy, z których zrezygnowałam. Starłam się skoncentrować, zgodnie z tematem konferencji⁹, przede wszystkim na zagadnieniach związanych ze sposobem przedstawiania w filmie czasu i przestrzeni.

Tytuł filmu: *Róża*

Produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych, 2011

9 Artykuł powstał na podstawie referatu wygłoszonego 11 maja 2012 r. podczas konferencji „Odnaleźć się w czasie i przestrzeni. Dyskusja interdyscyplinarna”, zorganizowanej przez Uniwersytet Opolski.

Reżyseria: Wojciech Smarzowski

Scenariusz: Michał Szczerbic

Zdjęcia: Piotr Sobociński Jr

Muzyka: Mikołaj Trzaska

Montaż: Paweł Laskowski

Obsada (główne role):

Tadeusz: Marcin Dorociński

Róża: Agata Kulesza

Jadwiga: Malwina Buss

Władek: Jacek Braciak

Amelia: Kinga Preis

Pastor: Edward Linde-Lubaszenko

Najważniejsze nagrody:

Konkurs Główny 36 Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych Gdynia 2011:

Złote Lwy – najlepsza pierwszoplanowa rola męska – Marcin Dorociński

Nagroda Specjalna Dziennikarzy

Nagroda Publiczności – Złoty Klakier

27 Warszawski Festiwal Filmowy 2011:

Najlepszy Film – Grand Prix

Najlepszy Film – Nagroda Publiczności

Polskie Nagrody Filmowe Orły 2012:

Najlepszy Film

Najlepsza Reżyseria

Najlepszy Scenariusz

Nagroda Publiczności

Streszczenie/Summary

Agnieszka Losor

Czas i przestrzeń w filmie *Róża* Wojciecha Smarzowskiego. Analiza semiotyczna

Artykuł poświęcony jest analizie filmu *Róża* w reżyserii Wojciecha Smarzowskiego, według scenariusza Michała Szczerbica. Film opowiada o miłości dwojga ludzi, którzy przeszli gehennę podczas II wojny światowej i tuż po niej: byłego żołnierza AK i wdowy po niemieckim żołnierzu, Mazurce. Autorka analizuje język formalny filmu, stosując metody proponowane przez Davida Bordwella i Kristin Thompson w ich podręczniku wiedzy o filmie *Film Art.: An Introduction*, tj. opisując elementy systemu filmowego w oparciu o pięć ogólnych zasad: funkcji, podobieństw i powtórzeń, różnicy i zmienności, rozwoju oraz spójności lub jej braku. Szczególną uwagę zwraca na sposób przedstawienia w filmie czasu i przestrzeni, wzajemne warunkowanie się tematu filmu i sposobu obrazowania. Wskazuje też na symbole zawarte w filmie oraz powiązania *Róży* z innymi dziełami kultury, m.in. z *Małym Księciem* Antoine'a de Saint-Exupéry'ego.

Słowa kluczowe: film, analiza semiotyczna, *Róża*, Smarzowski, druga wojna światowa, Mazurka.

The time and the space in the film *Rose* directed by Wojciech Smarzowski. Semiotic analysis

The paper is devoted to the analysis of the movie *Rose*, directed by Wojciech Smarzowski, according to the screenplay by Michał Szczerbic. The story of the film is based on the history of love of two people who went through an ordeal during World War II and just after it. It focuses on an emotional tie between a former Home Army soldier Tadeusz and the widow of a German soldier, Masurian named Rose. Authoress analyzes formal languages used in the film, based on methods proposed by David Bordwell and Kristin Thompson in their book entitled *Film Art: An Introduction*. Authors describe elements of film's system in accordance with five main instructions: the function of similarity and repetitions, differences and changeability, development and coherence as well as the lack of it. She draws our attention especially to the way of presentation of the time and the space in the film and interaction between the topic of the film and the form of representation. She also indicates symbols used in the film and shows allusions to the other cultural masterpieces, such as, among others, *The Little Prince* by Antoine de Saint-Exupery.

Keywords: film, semiotic analysis, *Rose*, Smarzowski, World War II, Masurian.