

Creative Commons License: CC BY-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

Barbara Kita

Instytut Nauk o Kulturze
Uniwersytet Śląski w Katowicach
e-mail: barbara.kita@us.edu.pl
ORCID: 0000-0003-3616-9863

Pejzaże (nie)pamięci w serii „Rojst”

Chciałabym zaproponować spojrzenie na popularną, sensacyjno-kryminalną produkcję, jaką jest seria *Rojst* (2018–2024, reż. Jan Holoubek) przez pryzmat kształtowania pejzażu natury, pełniącego funkcję generatora (często niechcianych) wspomnień bohaterów oraz niekorzystnie nacechowanych obszarów rozgrywających się tam historii, które często z osobistych stały się z czasem historią regionu. Pejzaże w serialu *Rojst* posiadają złożoną kompozycję, są bowiem nasycone znaczeniami wydobywanymi przez (re)prezentację kolejnych dekad (lata 80. ubiegłego wieku: część I: *Rojst*, lata 90. część II: *Rojst 97*, millenium: część III: *Rojst Millenium* czy powroty do lat 60. XX wieku). Te jednak, zwykle rozpatrywane w kategoriach retro widm nostalgii nie będą stanowić dla mnie zasadniczego punktu odniesienia. Zwracają już bowiem na ten aspekt uwagę np. Olga Drenda¹, która odwołując się do duchologii i widmontologii, odnajduje w trzech seriach ślady minionych epok przekonująco odwzorowanych przez twórców oraz Justyna Budzik w książce z 2023 roku, wspominając o bagnie historii, w jakie są uwikłani bohaterowie². Jako istotny punkt wyjścia przyjmuję także

¹ O. Drenda, *Nowy sezon „Rojsta”: klimat w roli głównej*, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/nowy-sezon-rojsta-klimat-w-roli-glownej-186320> [dostęp 21.08.2024].

² Autorka zauważa: „Pozostałe postaci serialu są unurzane w tytułowym bagnie historii, która, choć pogrzebana głęboko pod ziemią, nie pozwala o sobie zapomnieć” [J. Budzik, *Polski film i fotografia nowego wieku na tle kultury wizualnej. Widma, antropocenie, sztandary*, Katowice 2023, s. 71].

spostrzeżenia poczynione przez Marka Zaleskiego w książce *Formy pamięci*, który w pewnym stopniu rozprawiając się z modą na nostalgię, powroty, oznaki retro, zauważa, że „[n]ostalgia żywi się pamięcią, z której usunięto ból”³. To utwierdza mnie w przekonaniu, iż *Rojst* nie jest wyłącznie, pomimo widocznych oznak (rekonstrukcji krajobrazów miasta i jego okolic w kolejnych latach) przykładem na nostalgiczne retro (jeśli już, to można raczej mówić o retro krytycznym, por. Patrycja Włodek⁴). Powroty bohaterów lub za ich udziałem dokonane w fabule retrospektywy nie posiadają bowiem charakteru „miłosnej kontemplacji”⁵, na co zwraca uwagę Zaleski przy okazji określenia efektu nostalgicznego⁶. Przeszłość bowiem, jak pisze autor, jest „w naszej władzy, nie stawia wymagań”⁷, z czego zdają się korzystać bohaterowie serii uwikłani w niechlubne wydarzenia sprzed lat. Pamięć lub raczej niechęć do pamiętania przez bohaterów serialu tego, co się wydarzyło w różnych dekadach opowiadanej historii, skrywa przeszłość, która wyziera z niemal Lynchowskich w stylu pejzaży natury. Zło, brud, destrukcja, śmierć skrywane są w lesie, który wpływa na działania postaci nawet po latach.

Tytułowy rojst, stanowiący pejzaż splecionych bagiennych korzeni, gałęzi, dzikich krzewów, skrywa pamięć minionych wydarzeń, stając się generatorem zarówno narracji, jak i sensów. Wpisuje się tym samym w kategorię pejzażu dramatycznego⁸ (termin autorstwa André Gardiesa), który bierze udział w strategiach dyskursywnych oraz inscenizuje dramaturgię kolejnych odcinków. Gardies w efekcie podjętych analiz filmowych (szczególnie odnoszących się do *Pojedyńku w słońcu* (1946 reż. King Vidor) dostrzega w krajobrazie jego moc dramatyzacji akcji oraz tworzenia narracji, niejednynie na skutek gry z jego inscenizacją środkami filmowymi: panoramy, plany ogólne czy nawet ograniczające jego udział zbliżenia. Dostrzega w transformowaniu pejzażu filmowego zdolność do dyskursywizacji narracji, wskazując na trzy procedury.

Dramatyzacja sekwencji oczywiście wynika nie tylko z tragicznego charakteru wydarzeń; wywodzi się ze strategii dyskursywnej, mającej na celu uczynienie krajobrazu głównym aktorem inscenizacji. W tym celu uruchomiono trzy procedury: aktywację konotacyjnej siły krajobrazu, postępującą transformację jego

³ M. Zaleski, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, s. 21.

⁴ Por. P. Włodek, *Krytyczne retro a kształtowanie pamięci zbiorowej w kinie amerykańskim XXI wieku*. „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” 2020, nr 1(40), s. 25–41.

⁵ M. Zaleski, *Formy pamięci*, s. 21.

⁶ Tamże, s. 20.

⁷ Tamże, s. 21.

⁸ A. Gardies, *Le paysage comme moment narratif*, w: *Les paysages du cinéma*, red. J. Mottet, Seyssel 1999, s. 149.

percepcji, która przechodzi od spojrzenia do doświadczenia quasi-kinetycznego, wreszcie pracę nad sposobem zwracania się do widza i jego różnych sposobów zaangażowania. Nie posuwając się tak daleko, by sądzić, że te trzy operacje wystarczą do zdefiniowania krajobrazu dramatycznego, wydaje mi się jednak, że są one w dużej mierze dla niego charakterystyczne [...] pejzaż dramatyczny dotyka sedna działalności narracyjnej⁹.

W analizowanym przykładzie bez trudu odnaleźć można wszystkie opisane strategie, sprawiające, że pejzaż istotnie rzutuje na rozwój akcji serialu, wpływając na bohaterów, ich przemianę oraz stanowi podstawę organizacji dramaturgii *Rojsta*. Opisany krajobraz jest *stricto* filmową, to znaczy skonstruowaną przestrzenią, która nie posiada przecież swego realnego desygnatu (na co również zwraca uwagę Gardies, mówiąc o obrazie pejzażu filmowego), choć sprawia wrażenie niemal autentycznego. A przecież można pokusić się o odnalezienie realnych topografii, które tworzą ten wielowarstwowy krajobraz, szczególnie, kiedy w istotny sposób jest on kreowany niemal obok mnie, w sąsiedztwie. Dobrym przykładem jest katowicka dzielnica Zadole, „grająca” osiedle redaktora Wanycza, z nieopodal płynącym charakterystycznym kanałem z burym strumieniem, który pojawia się jak refren w kolejnych odcinkach, czy budynek raciborskiego dworca i okazały jak na lata 90. budynek hotelu „Katowice” oraz inne. Zabieg twórców, aby skonstruować (a nie jedynie odtworzyć) sugestywną przestrzeń sprawia jednak, że mamy do czynienia z pejzażem uniwersalnym, ponieważ nieokreślonym topografią konkretnej mapy, choć mocno przekonującym o swym realnym desygnacie. Warto w tym miejscu odnieść się do estetycznych ustaleń Justine Balibar, której rozważania koncentrują się na dostrzeżeniu cech reprezentacji krajobrazowej.

Zasadnicza różnica między krajobrazem rzeczywistym a krajobrazem przedstawionym wynika z przestrzennego położenia podmiotu postrzegającego w stosunku do percepowanej przestrzeni. [...] Przedstawiony krajobraz z definicji jest przestrzenią wydzieloną i niedostępną: jest jedynie widoczny, nie można w niego wejść, nie można przekroczyć jego kadru. Ramy reprezentacji wizualnej zachęcają do czystej, zdystansowanej kontemplacji wizualnej¹⁰.

W tym momencie sytuacja się komplikuje, autorka wskazuje bowiem na istotność położenia widza, tymczasem w przypadku serialowej produkcji mamy jeszcze bohaterów narracji, którzy trwają w tymże pejzażu, nadto jest to pejzaż filmowy, czyli obraz, który niejako dzięki działaniu samego medium

⁹ Tamże, s. 153.

¹⁰ J. Balibar, *Qu'est-ce qu'un paysage?*, Paris 2021, s. 9.

(jego cech) wytwarza dodatkowe aspekty do rozważenia: rama, kadr czy konstrukcja z wielu fragmentów przestrzennych itp. Tymczasem tworzenie filmowej rzeczywistości posiada charakter złożony, wielowarstwowy (poczucie to wzmacniają powtarzające się retrospekcje odsyłające nas w różne lata), co jednocześnie odnosi się do samego krajobrazu, który przy pewnej niezmienności, jednak reprezentowany jest w zróżnicowany sposób (noc/dzień, oświetlenie, rodzaj zastosowanego filtra czy po prostu wykorzystanie innego ujęcia dla różnych sytuacji), zależnie od bohatera, czasu czy też okoliczności. Inaczej pamięta go Wanycz, kiedy rozmyśla o losach Niemców mieszkających na tym terenie pod koniec II wojny światowej, inaczej Piotr Zarzycki, kiedy budzi się w lesie nocą dostrzegając – mimo ciemności – ślady przeszłości, a jeszcze inaczej funkcjonariusze milicji lub policji prowadzący tam śledztwo czy młodzi ludzie, dla których rojst stał się „ich miejscem”. To, co chciałabym jeszcze podkreślić, to fakt, że komponenty pejzażu natury (tytułowy rojst) są w serialu istotnymi elementami wpływającymi na ciało i zmysły człowieka, współtworzącymi tak pamięć indywidualną, jak i zbiorową.

„Szukam wspomnień”¹¹. Historie

„W dupie mam małe miasteczka” – chciałoby się powtórzyć za Bursą i wypowiedzią debiutującego w lokalnym dzienniku redaktora Zarzyckiego, który nie spodziewał się, że zatęchłe i zapomniane miasto kryje w sobie tyle tajemnic, kolejno wychodzących na jaw. Okazuje się jednak, że nie jest łatwo odwrócić się i wyjechać z tego miasteczka, które wciąga jak lokalne bagno (metaforycznie i dosłownie) bohaterów i bohaterki. „Jak wszyscy w tym mieście, nie stąd!” – odpowiada Wanycz adeptowi dziennikarstwa, Zarzyckiemu, kiedy ten pyta, skąd pochodzi starszy kolega po fachu. To stwierdzenie wybrzmiewa znacząco, kiedy coraz bardziej zagłębialmy się w opowieść w miarę rozwoju akcji i przybywania kolejnych szczegółów historycznych. Dochodzą bowiem do głosu narracje sprzed lat, które wielu chciałoby ukryć, zapomnieć, a najlepiej utopić w nieodległym bagnie, okalającym miastecinę. Chodzi mi o wydobywanie z serialu momentów, w których krajobraz pełni funkcję dramatycznego (w rozumieniu Gardiesa), na skutek uruchamiania w postaciach mechanizmów pamięci. Dzieje się tak w efekcie wydobywania z przeszłości chwil, które zostały w różnych historycznych okolicznościach zepchnięte przez bohaterów w obszary zapomnienia, zwykle dla własnego

¹¹ Tłumaczy Wanycz, blakając się nocą po okolicy.

komfortu¹². Różne dekady, w których rozgrywa się akcja, wzajemnie na siebie oddziałują, jednocześnie zakrywając i odsłaniając kolejne warstwy złożonego ze strzępów czasu i przestrzeni (kraj)obrazu. To przywodzi na myśl mechanizm samej pamięci, która jednocześnie jest zapominaniem¹³. „(A)żeby pamięć była użytecznym i sprawnym narzędziem, musimy zapominać większość tego, co widzieliśmy i co nam się przydarzyło”¹⁴. W *Rojście* to krajobraz posiada moc i walor wydobywania na powierzchnię tego, co ukryte, nie tylko w bagnach i lasach, ale w głębi pamięci postaci, z których niemal każda w zetknięciu z pejzażem (percepcji lub doświadczenia cielesnego) odczuwa jego oddziaływanie i wywoływanie wspomnień.

W *Rojście* istnieje kilka krajobrazowych obszarów, na które chciałabym zwrócić uwagę:

- krajobrazy prowincjonalnego miasta z sygnowanymi wpływającym czasem budynkami: dyskoteki/hotelu, bloków mieszkalnych, redakcji lokalnego czasopisma czy zbudowanego nowego osiedla w latach 90., hotelu itd. Miejski krajobraz zmienia się zresztą wraz z estetykami, charakterystycznymi dla kolejnych dekad i serii, co można by łączyć z postawą nostalgii, ale bardziej na zasadzie odtworzenia ikonograficznego niż wyrazu pozytywnych wrażeń. Kasper Bajon, scenarzysta serii, wyznaje bowiem, jak postrzega dekadę swego dzieciństwa w jakimś stopniu odtworzoną przez autorów serialu: „Wiadomo, wszyscy byliśmy młodszy, ale to była przecież przeraźliwa dekada. Brzydka i niebezpieczna. I my tak staramy się pokazać lata 90. Okrucieństwo, brzydota były tłem życia każdego, kto wtedy dorastał [...] strach był elementem codzienności”¹⁵;

¹² Spróbuję w tym miejscu przynajmniej częściowo zawiesić przywoływanie znanych dyskursów na temat historii i pamięci w ogóle, w razie potrzeby raczej odnieść się do tych, co w bezpośredni sposób łączą pejzaż z pamięcią. Marcin Napiórkowski mówi wręcz o epidemii pamięci i gorącznie upamiętniania i dodaje, że te zjawiska, także w obszarze nauki, wynikają z przyspieszenia kultury i strachu przed zapomnieniem, przez co powstają nowe propozycje w ramach *memory studies* i nawołuje do wstrzemięźliwości. Napiórkowski zauważa: „Epidemia pamięci ma swoją wyraźną dynamikę. Mierzona kryteriami czysto ilościowymi niewątpliwie znajduje się wciąż w stanie gwałtownego wzrostu [...] tego rodzaju nadpodaż prowadzi do inflacji pamięci” [M. Napiórkowski, *Epidemia pamięci*, w: *Antropologia pamięci*, red. P. Majewski, M. Napiórkowski, Warszawa 2022, s. 35].

¹³ Swoistą anamnezę, która umożliwiając, zgodnie ze spostrzeżeniami fenomenologii, np. spod znaku Merlau-Ponty’ego, zanurzenie ciała w przestrzeni, pozwala wywołać proces percepcji i uruchomić jednocześnie pamięć i zapomnienie [por. M. Merlau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migiaśiński, Warszawa 2001, s. 37].

¹⁴ M. Zaleski, *Formy pamięci*, s. 30.

¹⁵ J. Holoubek, K. Bajon, *Dogonić przeznaczenie*, rozmowę przeprowadził Wiktor Krajewski, „VIVA” 11.04.2024, s. 53.

- innym typem krajobrazu jest ten pochodzący z retrospekcji, w których bohaterowie cofają się w czasie do lat swej młodości bądź następuje rekonstrukcja jakiegoś wydarzenia z przeszłości wpisanego w ramy krajobrazu: miasta lub otoczenia – ten pejzaż staje się nośnikiem wielu pamięci wielu osób w różnych dekadach, kolejnych serii (powroty do lat 40., do czasów powojennych: lata 50/60.);

- osobnym obszarem, najbardziej interesującym z punktu widzenia przywoływania wspomnień jest pejzaż rojstu, otaczającego miasteczko. W nim bowiem pamięć jest zanurzona, wyziera spod splątanych roślin, kiedy coś zaczyna się dziać w pobliżu. Staje się znacznikiem przeszłości, która rzutuje na losy bohaterów, zarówno tych z młodszego pokolenia, jak i pamiętających wydarzenia z przeszłości. Z punktu widzenia propozycji Pierre’a Nory¹⁶ sam serial mógłby być miejscem pamięci tamtych zapomnianych wydarzeń, które twórcy pragną przywrócić. Rzecz jasna, nie należy nadto przypisywać serialowi znaczeń, dokonując nadinterpretacji, jednakże twórcy wyraźnie starali się poruszyć tabuizowaną tematykę. Udało im się to zrobić nienachalnie i w dodatku w konwencji nie tyle serialu historycznego, co sensacyjnego.

Miejsce akcji to prowincjonalne miasteczko, którego trudno szukać na mapie, jednak twórcy dają szereg sygnałów, pozwalających na przyporządkowanie go do Ziem Zachodnich. Historia, która nie jest nadmiernie ekspozowana w całości serii, zdaje mi się najistotniejsza dla zrozumienia działań bohaterów i wydarzeń następujących w późniejszych dekadach. Daje bowiem o sobie znać przeszłość, która rzutuje na współczesne działania i życie bohaterów. Pierwotnym wspomnieniem, najwcześniejszym ułożonym w tej przestrzeni, a jednocześnie wywołującym pamięć protagonisty serii, Wanycza, jest jego wspomnienie z lat młodości, końca wojny, która na terenach zachodnich dla młodego chłopca przyjęła tragiczny obrót. To, co jest kartą historii wypędzenia niemieckich rodzin z terenów Ziem Zachodnich, dla niego stanowiło osobistą traumę utraty młodzieńczej miłości, której towarzyszył strach przed wyjazdem wraz z niemiecką dziewczyną w nieznane. W serialu przewijają się sceny, które stanowią obrazowe *flashbacki* układające się w odtwarzaną z pamięci, wydobywaną z czeluści bolesnych wspomnień historię, która rozegrała się w pejzażu rojstu. Redaktor przypomina sobie fragmentaryczne obrazy tworzące widmo przeszłości, kiedy potajemnie skrada się do swej dziewczyny czy okolicznego lasu, gdzie żołnierze

¹⁶ „Mając na oku wielkie kategorie podmiotów, które można nazwać miejscami pamięci – wszystko, co wiąże się z kultem zmarłych i z dziedzictwem, wszystko, co zawiaduje obecnością przeszłości w teraźniejszości – należy jednocześnie pamiętać, że niektóre z nich, choć nie wpisują się w ścisłą definicję miejsca pamięci, mogą się nimi stać i na odwrót” [P. Nora, *Między pamięcią a historią*, przeł., wyb., wpraw. J.M. Kłockowski, Gdańsk 2022, s. 119].

radzieccy przetrzymują całe rodziny niemieckich mieszkańców miasteczka, wszystkich bijąc, łącz i gwałcąc kobiety. I wreszcie najbardziej dojmujące wspomnienie wiąże się z sytuacją, kiedy część niemieckich rodzin, która przeżyła radziecką niewolę, wyrusza w drogę. Młody Wanycz, mimo wcześniejszej obietnicy towarzyszenia swej kochance, w ostatniej chwili nie potrafi wyjechać, wycofuje się. Wtedy widzi Elbę po raz ostatni. Ten obraz go prześladowuje, ilekroć krajobraz rojstu daje znać o swej obecności, odsłaniając własne ukryte tajemnice. Bohater mimo upływu lat nie potrafi poradzić sobie ze wspomnieniami, które co rusz burzą jego i tak kruchą egzystencję. Jak na złość nieustannie to właśnie niesprzyjający krajobraz rojstu angażuje jego i kolejne postaci w pojawiające się nowe sprawy, zabójstwa, ciała znajdujące w tytułowej przestrzeni. W książce *Niestaly ląd. „Miejsca przechodnie” w filmach fabularnych polskich i niemieckich do 1989 roku* Ilona Copik szczegółowo analizuje mnemotoposy i ikonografie towarzyszące filmowym reprezentacjom Ziem Zachodnich w twórczości polskich i niemieckich reżyserów do 1989 r. W konkluzjach zwraca uwagę na skomplikowanie narracji powojennych osnutych wokół pogranicza zachodniego ze względu na uwikłanie w propagowane strategie budowania nowej historii Polski, NRD i RFN. W efekcie dokonanych interpretacji umocowanych w kontekstach tożsamości, pamięci oraz polityki historycznej Copik zauważa:

analiza filmowych reprezentacji „niestalego lądu” i „miejsc przechodnich” w polskim i niemieckim kinie, pokazuje, że oprócz różnic w podejściu reżyserów do problematyki przymusowej migracji, wynikających z innych uwarunkowań ideologiczno-politycznych, innych mechanizmów memoratywnych (w efekcie czego wykształcone zostały odrębne mnemotoposy pamięci kulturowe), istniały również punkty styczne. W kinie PRL, NRD i RFN dają się zidentyfikować podobne narracje takie jak: historia migracji, przybycie do nowego miejsca, poszukiwanie domu, konfrontacja z „innymi”¹⁷.

Zbliżony pogląd wyraża Piotr Zwierzchowski, który tematykę pamięci i zapomniania eksploruje w kinie polskim lat 60.:

Zapominanie miało między innymi pozwolić na zaakceptowanie zmian terytorialnych [...]. Zarówno kino opowiadające o ostatnich latach wojny, jak i w okresie tuż po niej, wpisuje się w jeszcze jeden mit: Ziem Odzyskanych. W latach 60. propaganda eksponowała ten motyw, z jednej strony wygrywając negatywny wizerunek Niemca, z drugiej przysyłając w ten sposób problem i pamięć kresów wschodnich¹⁸.

¹⁷ I. Copik, *Niestaly ląd. „Miejsca przechodnie” w filmach fabularnych polskich i niemieckich do 1989 roku*, Wrocław 2024, s. 482.

¹⁸ P. Zwierzchowski, *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.*, Bydgoszcz 2013, s. 165.

Jest to o tyle ważne spostrzeżenie, że korespondując z opiniami Copik o ukształtowaniu oraz powielaniu w kinie pewnej stałej ikonografii przedstawiającej krajobrazy Ziem Zachodnich, wskazuje na istotny element zapominania wydarzeń, stosowania strategii przemilczeń niewygodnych momentów. Są to ważne głosy potwierdzające istotność i stałość przedstawień filmowych, które *de facto* nie zmieniły się od lat.

Rzecz jasna *Rojst* nie stanowi narracji w pełni poświęconej procesowi wkroczenia Armii Czerwonej oraz ucieczki i wypędzenia Niemców. Jednak nie sposób nie dostrzec, że właśnie ta historia w tle jest kluczowa dla kształtowania przez twórców losów bohaterów. Dzieje się to w sposób bezpośredni – jak w przypadku Wanycza lub na przykład młodej prokurentki Kingi Matwiejskiej, która domaga się wyjawienia prawdy o szczątkach znalezionych w bagnie. Przeszłość daje o sobie znać również na zasadzie dość odległych skojarzeń i powiązań innych postaci z charakterystycznym krajobrazem, jak w przypadku sierż. Anny Jass, która w bagnie przed laty niemal nie straciła życia, uratował ją lokalny sutener, właściciel miejscowego hotelu, Kociołek.

To rodzaj pewnej subtelności w kreśleniu tej właśnie historii przez autora scenariusza, Kaspra Bajona i reżysera Jana Holoubka, pozostawienia jej w ciągłym niedopowiedzeniu narracyjnym, w którym eksponowana strategia deficytu fabularnego, rodzaju niespełnienia, nieustannie trzymają widza w napięciu, w oczekiwaniu na to, że otrzyma odpowiedź na pytania, które stawiają odsłony odcinków serii (np. o to, kim jest kobieta występująca w animowanej czołówce filmu, jakie sprawy łączą poszczególnych bohaterów, jaka jest rola Kociołka, szarej eminencji lokalnego półświatka). Animacja w czołówce stanowi niewątpliwie istotny element konstrukcji narracji, zwłaszcza że łączy serie i w gruncie rzeczy naprowadza na jedną historię, (nie)pamięci. Staruszka w niej ukazana to, jak można wywnioskować, postać młodej Niemki, która wraz z innymi została wywieziona po serii gwałtów i upokorzeń z lasu. Elsa Koepke, młodzieńcza miłość Wanycza to malarka, której obraz przedstawiający miejscowy pejzaż rojstu (zapewne!) odnalazł Wanycz w albumie malarskim sprowadzonym po znajomości z Niemiec w latach 80. Malarskie przedstawienie rojstu (które znajdowało swój odpowiednik niemal za oknem) powieszone na ścianie mieszkania dodatkowo podsycalo jego wspomnienia, wywołując zarówno wyrzuty sumienia jak i dowodząc, że „jego” Elsa żyje.

Wszystkie poziomy narracji splatają się ze sobą i nakładają kolejnymi warstwami, tak jak opowiadana w serii skomplikowana historia, której fabuła meandruje pomiędzy różnymi latami oraz bohaterami przedstawionymi w różnych etapach ich życia. Rozwiązanie wszelkich supłów znajduje swe zwieńczenie w ostatniej serii *Rojst Millenium*, kiedy dopowiadane są wydarzenia wspomniane w pierwszej serii, nierozwiązane, choć skutkujące

dość nieoczekiwanymi konsekwencjami nawet w millenijnym czasie. Twórcy dążą do zamknięcia wątków, dzieje się przy tym bardzo wiele, ponieważ przywołanych sprzed lat wydarzeń jest coraz więcej, atmosfera gęstnieje. „Czuć klimat pożegnania, bohaterowie zamykają sprawy”¹⁹, jak określili to Holoubek i Bajon.

„Władza się zmieniła i może jest transformacja,
ale o lesie się milczy”²⁰. (Nie)pamięć

Można odnieść wrażenie, że wszystko się zmienia: ludzie, morderstwa, czasy, muzyka, samochody, tylko nie pejzaż natury, który jest najbardziej stały i znaczący. Jednak jest to jedynie powierzchowne wrażenie. Kłębowisko rojstu ciągle znajduje się w tym samym miejscu, niby bez widocznych zmian, lecz każdy z bohaterów, który ma z nim do czynienia, inaczej go postrzega, jest dla każdego nieco innym, choć tym samym miejscem, pejzażem wywołującym niepożądane wspomnienia.

Jednym z zasadniczych zasobów strategicznych pejzażu dramatycznego jest transformacja. Krajobraz dotychczas znany, wręcz znajomy, stopniowo ukazuje się w nowym świetle. Jego konfiguracja, jego składniki, jego wartości zmieniają się do tego stopnia, że mogą wywołać efekt obcości, a nawet groźnej tajemnicy. Kiedy na przykład noc lub mgła zawładnie krajobrazem. Filmy detektywistyczne lub sensacyjne są głównymi konsumentami tej figury²¹.

Wyraźnie widać zmianę znaczenia pejzażu, który staje się nie tylko miejscem zbrodni, nośnikiem niechcianej pamięci, lecz zdaje się coraz bardziej złowrogi, kiedy w końcowych sekwencjach *Rojstu* (seria I, odcinek 5) odkrywa przez redaktorem Zarzyckim swoje tajemnice sprzed 40 lat. Wyżłobione na pniach drzew nazwiska i daty nie wywołują jego wspomnień, nie ma pojęcia, co się wydarzyło w tym lesie (milcząca zgoda okolicznych mieszkańców na (nie)pamięć), w którym parę godzin wcześniej był świadkiem zbrodni. Pejzaż transformacji jednak skłania uwikłanego w nim bohatera do percepcji i przypominania, wywoływania pamięci z (nie)pamięci, która okrywa wydarzenia z lat końca wojny i tuż powojennych (grudzień 1945 – ta data widnieje na pozbawionych kory fragmentach pni). Niechciane wspomnienia niepożądanych historii zdają się dawać o sobie znać dzięki rojstowi

¹⁹ J. Holoubek, K. Bajon, *Dogonić przeznaczenie*, s. 55.

²⁰ Cytat *Rojst. Millenium*, 2024.

²¹ A. Gardies, *Le paysage comme moment narratif*, s. 151.

już na początku. Młody dziennikarz nie był świadkiem ani uczestnikiem wydarzeń sprzed lat (inaczej niż bohaterowie z pokolenia Wanycza), lecz krajobraz ingerując w narrację, upomina się o nie, wciągając go w roślinną płataninę bagna. Kamera prowadzona przez Bartka Kaczmarka tworzy obrazy rojstu, w którym korony drzew wirują nad głową mężczyzny, a kiedy siada zmęczony pod drzewem w znikomym świetle zapalniczki dostrzega ślady minionej historii. W nocnym świetle księżyca zdaje się, że ziemia i leżące na niej częściowo obumarłe rośliny zaczynają ożywać pod wpływem unoszących się nad nimi oparów. Bohater zatrzymał się, przesuwając wzrok z drzew na ziemię pod nogami, zdając sobie sprawę, że prawdopodobnie stąpa po szczątkach nie tylko roślinnych czy zwierzęcych, ale i ludzkich. Te ujęcia zmieniają postrzeganie widza, sytuują inaczej wobec niepokojącego widoku, ponieważ zmienia się status pejzażu.

Można nawet zauważyć, iż pozornie w ciągu wszystkich przywoływanych wcześniejszych dekad oraz aktualnie toczącej się narracji właściwie niewiele się zmieniło, mimo zmian ustrojowych. Restauracja to nadal parny lokal, z barwną klientelą, mieszkania w bloku czy redakcja właściwe wcale się nie zmieniły. Nowością stał się hotel jakby żywcem wyjęty z lat 70., czy powstające podmiejskie osiedle na „Grontach”, świadczące o podniesionym statusie mieszkańców. Tymczasem wciąż można odczuć duszność tych miejsc, atmosferę czasu zatrzymanego kiedyś, jakiegoś fatum, które towarzyszy mieszkańcom, pomimo nowych możliwości w dobie transformacji. Klaustrofobiczność i wrogość pejzażu miejskiego paradoksalnie są spotęgowane tym, co rozgrywa się na obrzeżach miasta i poza nim: w rojście. Tam bowiem znajdowane są kolejne zwłoki ludzi, będących ofiarami nie tylko porachunków lokalnego półświatka, ale także działań milicji czy wreszcie historii z końca wojny, której twórcy zaledwie dotykają, dyskretnie przemycając jej ślady rozsiane w trzech częściach.

Natura zdaje się kluczowa dla działań i życia różnych postaci. Już w czołówce pojawia się charakterystyczny cyfrowo zrealizowany krajobraz, wiążący wszystkie trzy części i właściwie dopiero w końcowej partii narracji spełnia on swą rolę. Początkowo niezrozumiała sekwencja nabiera sensu wraz z rozwojem akcji, kiedy jeden z bohaterów kończy swą opowieść, domykając niezafatwione wcześniej sprawy (postać grana przez Andrzeja Seweryna). Co ciekawe, Wanycz, który w końcu wojny jest świadkiem rozgrywających się tam wówczas dramatycznych historii, na pewno pamięta. On nie musi sobie przypominać, raczej nie chce pamiętać, choć przeszłość pogrzebana w rojście nie daje mu spokoju i co rusz, fragmentarycznie daje o sobie znać przez różne sygnały w teraźniejszości. Zmuszają go one do powrotu do krajobrazu znanego, lecz obciążonego pamięcią, na przykład ze względu na zwłoki znaj-

dowane w bagnach czy w lesie. Ta sama trudna teraźniejszość nie pozwala mu na opuszczenie fikcyjnego miasteczka na południowym zachodzie Polski, wciąż sytuując go w środku wydarzeń, które wiążą się z przeszłością. Bohater próbuje nie tyle uciec, co po prostu wyjechać, aby dokończyć coś, co przez całe życie nie daje mu spokoju. Pragnie sprawdzić, jak potoczyły się losy bliskiej mu kiedyś osoby, na różne sposoby starając się zbliżyć do jej historii. Z jednej strony chce pamiętać, albo raczej musi pamiętać, a z drugiej nie rozpowszechnia tej pamięci, raczej przemilcza, pewno ze względu na własne ciężące doświadczenia, nie chce rozpamiętywać tego, co boli.

Fragmentaryzacja, którą operują twórcy serialu, zachodzi na poziomie narracji, powtarzalnej reprezentacji rojstu czy wreszcie rwanej konstrukcji czasowej. Pamięć jest obrazem (choć metafor pamięci jest wiele – o czym pisze Aleida Assmann²²), można powtórzyć za wieloma znawcami zjawiska to, że kiedy przypominamy sobie przeszłość, widzimy *de facto* obraz, jakiś flesz, który przychodzi nam na myśl. „Prawdziwy obraz przeszłości umyka obok. Przeszłość można uchwycić tylko jako obraz, który w chwili swej rozpoznawalności właśnie rozbłyśka na wieczne pożegnanie”²³, twierdzi Walter Benjamin, który z fragmentu i poszukiwania uczynił treść swych rozważań. Charakterystyczna dla jego refleksji estetyka fragmentu świadczy zresztą o niemożności przywrócenia kompletnego obrazu przeszłości. Robert Traba uważa natomiast, iż:

traktujemy krajobraz kulturowy jako palimpsest, w którym zapisane są różne, nakładające się na siebie warstwy przeszłości. Nie wybieramy z nich tego, co nam aktualnie odpowiada, lecz przyjmujemy, że stanowią ciągłość i tylko w całości opowiadają nam prawdziwą historię całości miejsca. Tabuizując jedną z warstw, okrywając ją wstydliwą złą złą, zamykamy drogę do zrozumienia przeszłości²⁴.

Choć autor pisze o krajobrazie kulturowym, a nie wprost o konkretnym pejzażu, zwłaszcza filmowym, to i tak dotyka sedna sprawy, tym bardziej, że jego refleksja dotyczy polityki przemilczeń wstydliwych fragmentów historii. Z taką sytuacją mamy do czynienia w *Rojście*, kiedy w ostatniej serii pada stwierdzenie ustępującego redaktora naczelnego: „władza się zmieniała

²² A. Assmann opisuje metafory przestrzenne i czasowe, a wśród nich: pisemne, archiwa, kanony, architektoniczne. A. Assmann, *Miedzy historià a pamięcià. Antologia*, red. i posł. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, zwłaszcza rozdz. *Metafory, modele i media pamięci*, s. 89–127.

²³ W. Benjamin, *Anioł historii*, przeł. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, wyb. i oprac. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 415 [tłum. tego fragmentu K. Krzemieniowa].

²⁴ R. Traba, *Przeszłość w teraźniejszości. Polskie spory o historię na początku XXI wieku*, Poznań 2009, s. 103.

i może jest transformacja, ale o lesie się milczy”. Minęło kilka dekad, nastał nowy wiek, a to, co znajduje się w lesie, jest nadal okryte tajemnicą dla nowych, a przez starych wymazane z pamięci. Zależy mi więc, aby wydobyć to, co jest nieco ukryte przez fabularne ploty, a wkracza w życie postaci, wciąż angażując ich do powrotu do rojstu. Pejzaż natury, tytułowy rojst, nie dość, że się nie zmienia jako taki, funkcjonując w trzech sezonach, których akcja jest umiejscowiona w trzech dekadach (plus narastające retrospekcje), to znacząco koresponduje z tym, co dzieje się z bohaterami albo nawet w nich. Rojst rzutuje na okolicę, stwarza klimat grozy i niebezpieczeństwa, stanowiąc od samego początku przestrzeń waloryzowaną negatywnie: kamera z góry pokazuje jadące auto, droga wiję się w środku ciemnego lasu, potem następują kolejne morderstwa, dochodzą do nich przypadkowe zdarzenia, spotkania bohaterów czy wreszcie retrospekcje, w których ponure pejzaże natury odgrywają swą rolę w serialu, mającym przecież charakter sensacyjno-kryminalny, co musi skutkować odpowiednią ikonografią.

Ważny jest dla mnie pejzaż poza-ludzki (rojst właśnie nim jest, ale czy do końca, skoro kryje zwłoki ludzkie?), który w istotny sposób wpływa na to, co rozgrywa się poza nim, wiążąc losy bohaterów, pierwszo-, drugo-, trzecio-planowych. Tego, który wypędzał pod koniec wojny Niemców z ich domów, gwałcąc ich córki, tego, który nie miał odwagi, by podążyć za swą niemiecką miłością, wyjeżdżającą razem z wypędzonymi, tego, który rozwiązuje zagadkę morderstwa w pierwszym sezonie, oraz powojennego właściciela hotelu/klubu Olimp w barwnych na swój sposób latach 60. oraz wielu innych mniej lub bardziej przypadkowych osób, które taplają się w błocie bagien wokół miasteczka. Okazuje się, że to postaci z serialu w gruncie rzeczy podporządkowane są transformującemu pejzażowi rojstu. Dyktuje on bowiem ich zachowania, wyzwala emocje, przywołując skrawki pamięci: kiedy wchodzą do lasu, na terytorium sobie nieznane, pragnąc zapomnieć o tym, co zarosło dziką roślinnością, ukryte w bagnie, do którego na przykład wpada sierżant Adam Mika, dokonujący oględzin zwłok kolejnej ofiary.

Ta cielesność relacji natury i człowieka, jej materialność, powoduje tu odwrócenie dotychczasowych, standardowych ujęć. Pejzaż natury staje się nie tylko tłem wydarzeń, a raczej ich sprawcą, jest równoważny ludzkiemu czynnikowi, a nawet może go w jakimś sensie przekraczać, choćby przez pochłanianie jego obecności. Podejście to jest bliskie zarówno fenomenologicznemu ujęciu postrzegania autorstwa Maurice’a Merleau-Ponty’ego („Sam pejzaż myśli we mnie – mówił Cézanne – jestem jego świadomością”²⁵), jak

²⁵ M. Merleau-Ponty, *Okno i umysł. Szkice o malarstwie*, przeł. S. Cichowicz i in., wyb., wstęp, oprac. S. Cichowicz, Gdańsk 1996, s. 84 [przeł. M. Ochab].

i Tima Ingolda. Pierwszy bowiem akcentuje cielesną obecność w świecie, który jest od zawsze, należy go jedynie dostrzec. Drugi z kolei zauważa w krajobrazie autonomiczny twór ani nie-ludzki, ani naturalny.

Zatem krajobraz nie jest ani identyczny z naturą, ani nie jest po stronie ludzkości przeciw naturze [...], a poprzez życie w nim, krajobraz staje się częścią nas, tak jak my jesteśmy jego częścią [...] w krajobrazie każdy komponent obejmuje w swej istocie całość relacji z każdym innym²⁶.

Stajemy się częścią tego pejzażu, który nas przenika, oddziałuje na nasze zmysły i ciała. Z tą właśnie sytuacją mamy do czynienia w *Rojście*, w którym pejzaż zdaje się odgrywać rolę zasadniczą, nie jedynie dlatego, że pochłania kolejne ciała, ale także dlatego, że ucieleśnia pamięć. Tak więc pejzaże rojstu stałyby się w tym ujęciu aktywnymi elementami, które kształtują pamięć, nie pozwalając zapomnieć o tych, o których powiedział w końcu Wanycz: „Zakopani są tam zwykli ludzie, naprawdę stąd”.

Z drugiej zaś strony pejzaż ten nosi także pamięć o tym, co po wojnie: samowolnie ustalanych sądach, wyrokach śmierci, porachunkach. „Wyjedźcie stąd i wszystko się ułoży” – radzi młodemu małżeństwu Zarzyckich Wanycz, który ma przeświadczenie o zgubnym wpływie tego otoczenia na losy ludzkie. Interesującym kontekstem podejmowanych tu rozważań jest propozycja Romy Sendyki, która pisze (w nawiązaniu do propozycji Nory) o nie-miejscach pamięci jako lokalizacjach, gdzie dochodziło do masowych mordów, gdzie szczątki ludzi mieszają się z organiczną materią.

Wspólną cechą byłaby przeszła lub trwająca nadal obecność szczątków ludzkich, nieneutralizowana rytuałami pochówku. Miejsca te nie mają charakterystycznych cech fizycznych: mogą być rozległe bądź punktowe, zlokalizowane w mieście lub na leśnej polanie; zwykle towarzyszy im rodzaj fizycznego zmieszania porządków organicznego (szczątki ludzkie, rośliny, zwierzęta) i nieorganicznego (ruiny, nowa zabudowa)²⁷.

Odnosi się je do konkretnych, geograficznych miejsc. W serialu dochodzi do przemieszania, przykrycia ludzkich ciał warstwą rojstu, co ma służyć przede wszystkim uniewidocznieniu ich, ale także strategiom narracyjnym. Nie ma (poza powtarzającym się motywem tunelu nad rzeczką, prowadzącą do bagien) tu żadnych elementów zrujnowanej zabudowy, które współtworzyłyby

²⁶ T. Ingold, *The temporality of the landscape*, <http://sed.ucsd.edu/files/2014/09/Ingold-Temporality-of-the-Landscape.pdf> [dostęp 13.09.2024], s. 154.

²⁷ R. Sendyka, *Miejsca, które straszą (afekty i nie-miejsca pamięci)*, w: *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2014, s. 286.

pejzaż rojstu. Nowe osiedle na Grontach wprawdzie przyczynia się do wymywania spod ściółki i ziemi szczątków ciał, ale nie jest zbudowane na terenie rojstu. Twórcy proponują bowiem stworzenie pewnej fikcyjnej narracji o fikcyjnym pejzażu, który wydobywa na wierzch stare historie, zakryte warstwą innych porządków fabularnych i balansujące na mechanizmie pamięci i zapomnienia. W przypadku analizowanego serialu chodzi raczej o przedstawienie strategii celowego przemilczenia przez bohaterów; negatywnie rozumiane pamiętanie, czyli nieupamiętnianie, zapomnienie²⁸. Jest to również wciąż reprezentacja pejzażu, a nie pejzaż *per se*. Pejzaż rzeczywisty i pejzaż reprezentowany bowiem odróżniają pozycja podmiotu, percepcja i dystans, nieprzekraczalność ramy. Krajobraz w interesującym mnie ujęciu wizualnym nie jest według Balibar: „prostą scenerią, ale przestrzenią przekroczoną, doświadczaną i zamieszkaną”²⁹. Jest zajęty przez różne żywe istoty ludzkie, zwierzęce i roślinne, które wyraźnie dają o sobie znać w serii przez reprezentację tytułowego rojstu.

Wnioski

Autorzy i redaktorzy numeru „Théorème” poświęconego pejzażom i pamięci w kinie, fotografii i mediach audiowizualnych doszli do wniosku, że bez wątpienia film i fotografia kształtują naszą pamięć krajobrazów. W konsekwencji jednak zadają pytanie: czego pamięcią są te krajobrazy? „Żaden krajobraz bowiem nie jest sam w sobie wyposażony w pamięć”³⁰. Kino lub fotografia mogą sprawić jednak, że wystarczy niemal jedynie powrót z naszej strony, by odnaleźć pamięć jakby zamkniętą w pejzażu.

Kiedy ta historia jest mocno utrwalona w pamięci, kino czy fotografia mogą sprawić wrażenie, jakby musiały ją jedynie odnajdywać „skamieniałą” w pejzażu. [...] Pamięć filmowanych pejzaży polega zatem nie na rekonstrukcji, lecz przywróceniu ciągłości pamięci³¹.

Proponuję zatem w odniesieniu do zabiegów artystycznych o charakterze wizualnym, które mają potencjał uruchomienia mechanizmu przypomnie-

²⁸ Por. Ł. Poślusznny, *Przestrzeń, miejsce i nie-miejsce wobec pamięci i nie-pamięci*, w: *Pamięć i afekty*

²⁹ J. Balibar, *Qu'est-ce qu'un paysage?*, s. 92.

³⁰ *Les paysages ont-ils une mémoire? Introduction*, w: *Paysages et mémoire. Cinéma, photographie, dispositifs audiovisuels*, red. Ch. Blümlinger, M. Lagny, S. Lindeperg, S. Rollet, THÉORÈME 19, Paris 2014, s. 13.

³¹ Tamże.

nia, określenie „gest ekshumacji pamięci krajobrazowej”³². Zaproponowane w *Rojście* przez twórców strategie fragmentaryzacji i niedopowiedzenia (charakterystyczne przecież dla mechanizmu seryjności, ale także ilustrujące działanie pamięci) często dają o sobie znać przez postać Witolda Wanycza, który jest głównym depozytariuszem wspomnień z przeszłości. Spełniając funkcje wymagane przez pravidła serii, jednocześnie pozwalają na rozszerzenie historii oraz wydobywanie pamięci z wykreowanego pejzażu rojstu, który jest nośnikiem pamięci o wydarzeniach powojennych, krzyżujących losy Niemców, Polaków, Żydów i Romów. Twórcy, starając się przezwyciężyć pewną fragmentaryczność narracji, doprowadziwszy do końca porzucone wątki, przywracają w *geście ekshumacji pamięci pejzażu* ciągłość historii, która wydobyta na wierzch ponurego, złowrogiego, bagnistego rojstu, mimo wszystko łączy się w pamięci bohaterów.

Bibliografia

- Assmann Aleida (2013), *Między historią a pamięcią. Antologia*, tłum. zbiorowe, red. i posłowie M. Saryusz-Wolska, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Balibar Justine (2021), *Qu'est-ce qu'un paysage ?*, Paris: Librairie Philosophique J. VRIN.
- Benjamin Walter (1996), *Anioł historii*, przeł. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, wyb. i oprac. H. Orłowski, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Blüminger Christa, Lagny Michèle, Lindeperg Sylvie, Rollet Sylvie [red.] (2014), *Paysages et mémoire. Cinéma, photographie, dispositifs audiovisuels*, Paris: Sorbonne Nouvelle, THÉORÈME 19.
- Budzik Justyna (2023), *Polski film i fotografia nowego wieku na tle kultury wizualnej. Widma, antropocenie, sztandary*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Copik Ilona (2024), *Niestały ląd. „Miejsca przechodnie” w filmach fabularnych polskich i niemieckich do 1989 roku*, Wrocław: Uniwersytet Wrocławski. Wydawnictwo Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy’ego Brandta.
- Drenda Olga (2024), *Nowy sezon „Rojsta”: klimat w roli głównej*, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/nowy-sezon-rojsta-klimat-w-roli-glownej-186320> [dostęp 21.08.2024].
- Gardies André (1999), *Le paysage comme moment narratif*, w: *Les paysages du cinéma*, red. J. Mottet, Seyssel: Champ Vallon, s. 141–153.
- Holoubek Jan, Bajon Kasper (2024), *Dogonić przeznaczenie*, rozm. W. Krajewski, „VIVA”, nr 11.
- Ingold Tim (2014), *The Temporality of the Landscape*, <http://sed.ucsd.edu/files/2014/09/Ingold-Temporality-of-the-Landscape.pdf> [dostęp 13.09.2024].

³² Tamże.

- Merleau-Ponty Maurice (1996), *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, przeł. M. Ochab, wybór, wstęp, opracowanie S. Cichowicz, Gdańsk: Słowo Obraz/Terytoria.
- Napiórkowski Marcin (2022), *Epidemia pamięci*, w: *Antropologia pamięci*, red. P. Majewski, M. Napiórkowski, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, s. 15–37.
- Nora Pierre (2022), *Między pamięcią a historią*, przeł., wybór, wpraw. J.M. Kłoczowski, Gdańsk: Słowo Obraz/Terytoria.
- Posłuszny Łukasz (2014), *Przestrzeń, miejsce i nie-miejsce wobec pamięci i nie-pamięci*, w: *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa: Instytut Badań Literackich, s. 309–321.
- Sendyka Roma (2014), *Miejsca, które straszą (afekty i nie-miejsca pamięci)*, w: *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa: Instytut Badań Literackich, s. 285–307.
- Traba Robert (2009), *Przeszłość w teraźniejszości. Polskie spory o historię na początku XXI wieku*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Włodek Patrycja (2020), *Krytyczne retro a kształtowanie pamięci zbiorowej w kinie amerykańskim XXI wieku*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura”, nr 1(40), s. 25–41.
- Zaleski Marek (2004), *Formy pamięci*, Gdańsk: Słowo obraz/terytoria.
- Zwierzchowski Piotr (2013), *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.*, Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.

Landscapes of (Non)memory in the Series “Rojst”

Abstract

The landscapes in the series “Rojst” have an intricate composition, as they are saturated with meanings brought out by the presentation of successive decades (1980s, 1990s, millennium and numerous flashbacks). The titular *rojst* [bogland; mire], a landscape of entangled swampy roots, branches and wild bushes, conceals the memory of past events and becomes a source of both narrative and meaning. It thus fits into the category of dramatic landscape (a term coined by André Gardies), which is part of discursive strategies and which unfolds the drama of subsequent episodes. The described landscape is strictly cinematic, a space construed but without its real designator. This strategy, however, renders it universal, undefined by the topography of the map. It is noteworthy that the components of natural landscape in the series influence the human body and senses, engaging in the formation of individual and collective memory.

Keywords: landscape, memory, series, Rojst