

Etiudy Andrzeja Brzozowskiego

Znakomity reżyser, w jednej osobie dokumentalista i fabularzysta, Andrzej Brzozowski (zmarły w Warszawie w roku 2005) należy do elitarnego grona szczególnie zasłużonych, choć niekoniecznie bardzo znanych wykładowców Łódzkiej Szkoły Filmowej. „Spod ręki” profesora Brzozowskiego na przestrzeni kilkudziesięciu lat wyszło bardzo wielu znakomych polskich filmowców, którzy studiowali pod jego kierunkiem. Nie od rzeczy więc będzie przypomnieć sylwetkę tego nieprzeciętnego filmowca i pedagoga.

Urodził się 20 lutego 1932 w Łodzi. Na studia filmowe trafił w wieku zaledwie osiemnastu lat, w roku 1950, zaraz po maturze, jak sam wspomina, namówiony przez kolegę. Egzamin zdał tak pomyślnie, że dostał się – rzecz wtedy i później nieczęsta – jednocześnie na reżyserię i operatorstwo. Na studiach znalazł się od razu w znakomitym towarzystwie. W jego roczniku na Wydziale Reżyserii i na Wydziale Operatorskim studiowali między innymi: Agnieszka Bojanowska, Sylwester Chęciński, Zbigniew Chmielewski, Julian Dziedzina, Andrzej Gronau, Kazimierz Karabasz, Zbigniew Karpowicz, Bohdan Kosiński, Bogusław Lambach, Władysław Ślesicki, Krzysztof Winiewicz i Jerzy Wójcik.

Studentem był wybitnie zdolnym, a przy tym nadzwyczaj pracowitym. Nic dziwnego, że z bardzo wysoką średnią ocen plasował się w tamtych czasach w ścisłej czołówce Szkoły Filmowej. W zbiorach Archiwum Łódzkiej uczelni szczęśliwie zachowały się do dnia dzisiejszego wszystkie wczesne prace filmowe nakręcone przez Andrzeja Brzozowskiego. Mamy więc okazję krok po kroku prześledzić po latach, jak rozwijał się jego talent, rosły aspiracje i przebiegały twórcze poszukiwania.

Studia filmowe otworzyły przed nim nowe horyzonty, a pobyt w Szkole sprawił, że błyskawicznie dojrzewał, mimo młodego wieku stając się samoistną i coraz bardziej wyrazistą indywidualnością artystyczną. W niczym nie przeszkadzało mu to wielokrotnie asystować przy filmach wybitnych kolegów. Nazwisko Brzozowskiego figuruje wśród współpracowników i asystentów reżysera przy filmach Jerzego Kawalerowicza, Andrzeja Munka i Andrzeja Wajdy, między innymi w *Cieniu*, *Pasażerze*, *Popiołach* (drugi reżyser) i *Krajobrazie po bitwie* (autor scenariusza, wspólnie z Andrzejem Wajdą). Po raz pierwszy w swej karierze Brzozowski asystował Wajdzie jeszcze na studiach, przy realizacji dokumentalnej etiudy szkolnej *Kiedy ty śpisz* (1953). Zetknął się wtedy z najlepszymi, starszymi od siebie kolegami: Lipmanem, Wajdą, Wójcikiem, Matyjaszkiewiczem.

Kiedy jako student trzeciego roku po raz pierwszy w życiu osobiście stanął za kamerą w tym samym 1953 roku, realizując – wspólnie z kolegą ze starszego rocznika, Kazimierzem Rajzauerem (po ukończeniu studiów, od 1957 długoletnim operatorem filmowym i kamerzystą poznańskiego ośrodka Telewizji Polskiej) – etiudę fabularną, miał lat zaledwie 21! Podkreślam ten fakt, ponieważ dojrzałość artystyczna twórcy *Słoneczników* i *Ucieczki* w momencie jego studenckiego debiutu wywołuje po latach zaskoczenie, jeśli nie wręcz zdumienie.

Jak to możliwe, że *Słoneczniki* nakręcił absolutny debiutant i na dodatek ktoś tak młody? Wyjaśnieniem – z konieczności przyjętym przeze mnie jedynie na prawach domysłu przynależnego biograficznej hipotezie – może być tylko przyspieszone dojrzewanie przyszłego artysty: zarówno jako człowieka (który był chłopcem zaledwie siedmioletnim, kiedy zaczęła się wojna, i liczył sobie lat trzynaście w momencie jej zakończenia), jak i utalentowanego i bardzo pracowitego filmowca.

Ciekawe, że najważniejsze dokonania w dorobku twórczym Andrzeja Brzozowskiego nie są na ogół kojarzone z osobą tego artysty i jego nazwiskiem. Kiedy wymienia się dzisiaj takie pamiętne tytuły, jak: *Rozmowy jazzowe*, *Przy torze kolejowym*, *To jest jajko* czy *Archeologia* – rozmówcy (zwłaszcza młodzi) z reguły nie mają świadomości, kto te filmy nakręcił. A przecież wszystkie co do jednego wspomniane przed chwilą znakomite utwory współtworzą kanon polskiej sztuki krótkiego metrażu zarówno dokumentalnego, jak i fabularnego lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych.

Uważane za profesjonalny debiut krótkometrażowy Andrzeja Brzozowskiego *To jest jajko* (1965) zdobyło w roku 1966 nagrody na festiwalach w Oberhausen, Krakowie, La Felguera (Hiszpania) i Cordobie (także Hiszpania), wyróżnienie w Edynburgu, a w 1967 nagrodę na MFF w San Francisco. Jeszcze bardziej utytułowanym filmem tego twórcy okazała się wkrótce *Archeologia* (1967). W latach 1967-1970 prezentowana wielokrotnie na rozmaitych przeglądach i festiwalach filmowych została uhonorowana między innymi: Złotym Kompasem w Konkursie Filmów Krajoznawczych i Turystycznych w Warszawie, Srebrnym Lajkonikiem w Krakowie, Srebrnym Lwem św. Marka MFF w Wenecji, II nagrodą MFF w Punta del Este (Urugwaj), plakietką Akademii Sztuki i Wiedzy Telewizyjnej w Los Angeles oraz Wielką Nagrodą Krzyżem Maltańskim i I nagrodą w kategorii filmów dokumentalnych na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Eksperymentalnych i Dokumentalnych w hiszpańskiej Cordobie. Wymienione nagrody i wyróżnienia mówią o klasie artystycznej tych utworów, dają też wyobrażenie, jak znakomitą pozycję i międzynarodowe uznanie zyskał ten wybitny filmowiec w ciągu kilkunastu pracowitych lat, jakie upłynęły od jego pierwszego filmu.

O etiudach szkolnych Andrzeja Brzozowskiego można po latach powiedzieć z całą pewnością jedno: pod względem zastoszowanych w nich rozwiązań artystycznych wyprzedzały one swój czas,

mimowiednie stając się zapowiedzią czegoś, co w polskim kinie miało dopiero nadejść. Kiedy wydobyte ze szkolnego archiwum obejrzałem je po raz pierwszy w roku 2009 z myślą o ich emisji telewizyjnej na antenie TVP Kultura, nie mogłem wyjść z podziwu urzeczony ich zdumiewającą urodą i artystyczną dojrzałością. Wrażenie, jakie robią, pozostaje na długo w pamięci. Każę też z wielkim uznaniem spojrzeć na rzetelność ówczesnego warsztatu filmowego zarówno studentów, jak i pedagogów łódzkiej uczelni. Naturalnie, toutes proportions gardées, w granicach dostępnego im wtedy marginesu twórczej wolności.

Cóż takiego zaprezentował 21-letni student Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, przystępując do adaptacji nieco zapomnianego dzisiaj opowiadania autorstwa Bohdana Czeszki. Zaczniemy od elementarnej kwestii wyboru tekstu. W tamtym okresie (przypomnijmy chodzi o rok 1953) adaptowany przez studenta PWSF utwór musiał zostać najpierw zatwierdzony przez opiekuna, a pośrednio przez władze Szkoły. Ekranizacja Strindberga, Prousta, Kafki, Musila, Becketta, Rilkego czy Maeterlincka (ten ostatni autor pojawi się niebawem w planach Brzozowskiego-adaptatora, choć projekt zostanie storpedowany przez Wandę Jakubowską i do planowanej ekranizacji nigdy nie dojdzie) absolutnie nie wchodziła w grę. Brzozowski wybiera więc to, co możliwe i dostępne, czyli opowiadanie popieranego przez partię pisarza.

Bohdan Czeszko właśnie wydał sztandarową powieść pt. *Pokolenie* (1951), dzięki której w jednej chwili znalazł się na szczytach ówczesnego życia literackiego PRL. Oprócz niej okazjonalnie publikował również opowiadania. Brzozowski natrafił na materiał literacki swej etiudy, czytając prasę. Pierwodruk krótkiego opowiadania noszącego tytuł *Słoneczniki*, które było później parokrotnie przedrukowywane w wyborach opowiadań Czeszki (również pod tytułem *Słoneczniki*), ukazał się najpierw na łamach tygodnika „Nowa Kultura” z ilustracjami Henryka Tomaszewskiego (pierwodruk „Nowa Kultura” 1952 nr 51-52), a dopiero w roku 1954, czyli już po nakręceniu etiudy, wszedł w skład wydanego nakładem Czytelnika tomu opowiadań *Krzewy koralowe*.

Z utworu Czeszki adaptator zaczerpnął dla siebie w gruncie rzeczy niewiele: w pierwszym rzędzie sylwetkę głównego bohatera oraz dwie inne postaci (fryzjera i chłopca), dalej prostą w swej wymowie konstrukcję fabularną i wreszcie temat wojennej traumy. Warto w tym miejscu dodać, iż temat ten stał się z czasem jednym z pierwszorzędnym ważnych wyznaczników dalszej twórczości Brzozowskiego, wielokrotnie powracając w późniejszych jego filmach. Ważniejsze jednak, że z poprawnego ideologicznie pierwowzoru literackiego powstała ekranizacja niekoniecznie wcale poprawna pod tym względem zarówno w rozmaitych pojawiających się na ekranie szczegółach, o czym za chwilę, jak i w kontekście obowiązujących rygorów estetyki socrealizmu.

Słoneczniki

Lektura pierwowzoru uświadamia nam, że wszystko inne – a przede wszystkim własny kunsztowny sposób przedstawienia tej historii – stanowi oryginalne dokonanie adaptatora i osobiste odkrycie początkującego filmowca.

Akcja filmu dzieje się w roku 1944, o czym bezpośrednio informuje widza kredowa inskrypcja KMB 1944 widniejąca nad drzwiami zakładu fryzjerskiego. Parafrazując dobrze znane powiedzenie, rzecz by można, iż cenzora przy tym nie było. Osobom znającym realia poprawności politycznej w latach stalinizmu i restrykcje cenzuralne, jakie obowiązywały w tamtym okresie, nie trzeba specjalnie tłumaczyć oczywistych powodów, dla których wspomnianej inskrypcji nie ma w pierwowzorze literackim. Nie ma jej, bo na łamach „Nowej Kultury” być nie mogło. Pojawia się ona jednak w etiudzie Brzozowskiego.

To nie jedyna wymowna zmiana, jaką dostrzegamy porównując adaptację filmową z adaptowanym opowiadaniem. Nie chodzi o jakieś drobne, nieistotne szczegóły, lecz o rozwiązania i zmiany – jak się zaraz okaże – zasadnicze: kluczowe dla konstrukcji całości. Autor pierwowzoru literackiego obrał całkiem inną strategię niż Brzozowski. Uczynił narratorem głównego bohatera, który opowiada najpierw o swoim wewnętrznym wypaleniu i dramatycznych okupacyjnych przeżyciach, a potem skupia się na opowiedzeniu epizodu z chłopcem i słonecznikami. Akcję swego opowiadania pisarz umieścił w Warszawie, na Starym Mieście. Adaptując utwór Czeszki, Brzozowski w wersji filmowej zrezygnował z takiego stołecznego przypisania. W jego filmie opisane zdarzenia rozgrywają się wśród ruin zburzonego miasta, gdzieś w Polsce.

Czeszko od pierwszego zdania posługuje się narracją pierwszoosobową w czasie przeszłym (*praesens historicum*), podczas gdy Brzozowski, całkiem przeciwnie, rozpoczyna swój film zobiektywizowaną narracją kamery, która obojętnie obserwuje bohatera wchodzącego stromymi schodami w obcym mieście. Można by więc powiedzieć, że u Czeszki bohater za pośrednictwem narracji prowadzonej w pierwszej osobie opowiada samego siebie; inaczej niż w adaptacji Brzozowskiego, która staje się opowieścią o nim.

Ciekawe, że w filmie pojawia się z czasem monolog wewnętrzny bohatera wypowiedziany zza kadru. Komplikuje on i wydatnie wzbogaca strukturę narracyjną etiudy Brzozowskiego, czyniąc ją o wiele bardziej finezyjną w planie narracji. Co prawda nie był to wtedy chwyt całkowicie zakazany, ale sztuka socrealizmu – zarówno literacka, jak i filmowa – dopuszczała jego zastosowanie tylko w wyjątkowych przypadkach i bardzo rzadkich sytuacjach. Gotowych zaryzykować śmiałości nie było zresztą zbyt wielu. Jego użytkownikowi bowiem zawsze groziła potencjalna sankcja ideologiczna w postaci groźnego zarzutu „psychologizowania” (vide: sztuka burżuazyjna), czy gorzej – oskarżenia o bliżej nieokreślony „formalizm”. Zwłaszcza to drugie z daleka pachniało nieprzyjemnymi konsekwencjami, z bezpardonowym pojęciem twórcy włącznie.

Tym bardziej wymowne jest zaproszenie do napisania muzyki do *Słoneczników* kogoś, kogo trudno posądzać o sympatię dla socrealizmu, mianowicie wybitnego kompozytora, krytyka i działacza muzycznego Zygmunta Mycielskiego. Mycielski z jego asertywnością, duchowym arystokratyzmem i własnym zdaniem nie był człowiekiem mile widzianym przez władze PRL, ani wtedy, ani też nigdy później. O tym, że w roku 1953 napisał nośną formalnie, subtelną i kameralną w swym wyrazie, muzykę do etiudy debiutującego studenta łódzkiej Szkoły Filmowej wie niewielu muzykologów i filmoznawców. W czasach stalinizmu skomponowanie takiej jak ta muzyki dla potrzeb filmu przez tego właśnie kompozytora było niemal nie do pomyślenia w warunkach ściśle kontrolowanej kinematografii pod nadzorem państwa. Jak widać, stało się jednak możliwe w zrealizowanej na jej obrzeżach studenckiej etiudzie. Młody filmowiec nie zląkł się ingerencji wszechobecnej cenzury i tyleż umiejętnie, co skutecznie wykorzystał wąziutki margines swobody, jaką dysponował.

Jeszcze ciekawsze, że w scenie u fryzjera kunsztownie opracowany tryb narracji, jaką posłużył się Brzozowski, przybiera formę skrajnie subiektywizowaną. Na ekranie widzimy w pierwszym planie głowę bohatera siedzącego na fotelu fryzjerskim, a za nim, w drugim planie – fryzjera, który pochylony nad swym klientem nie przestaje do niego mówić. Paplanina fryzjera ulega stopniowej redukcji i wyciszeniu aż do momentu, który ją unieważnia. Aby tak się stało w odbiorze, widz musi jednak najpierw przyjąć, że percypuje świat zmysłami głównego bohatera. W scenie tej widać jak na dłoni odkrycie, które stało się udziałem autora w całym jego filmie. Po swojemu usiłując rozwiązać odwieczny dylemat obiektywnego i subiektywnego aspektu narracji filmowej, Brzozowski odkrył coś, co można by nazwać narracją pozornie zależną – filmowy ekwiwalent mowy pozornie zależnej, z jaką mamy do czynienia w prozie.

Zdjęcia wykonane przez studenta III roku Wydziału Operatorskiego Kazimierza Rajzauera cechuje wysoki poziom opanowania warsztatu i znakomita dyscyplina formalna. Widać, że każde ujęcie tej etiudy stanowi rezultat przemyślanych decyzji duetu reżyser – operator, dla których na równi liczyło się połączone w organiczną całość „jak” i „co”. Opowiedziana przez nich historia „na zewnątrz” realizuje nieskomplikowany schemat fabularny złożony z kilku dość luźno z sobą związanych epizodów, w swej warstwie głębokiej zawiera jednak o wiele więcej: wnikliwe studium psychologiczne zmierzające do ukazania przeżyć człowieka dotkniętego syndromem powojennego wypalenia.



Słoneczniki
[scena u fryzjera]

Bohater *Słoneczników*, dojrzały mężczyzna w sile wieku, cywil w „emce” (amerykańska kurtka wojskowa z drugiej wojny światowej) i z chlebakiem, z trudem kroczy przez świat, niosąc w sobie bagaż wojennej przeszłości, jak sam powiada, „całe tamto życie”. Pragnie ciszy, spokoju i samotności. W doszczętnie zrujnowanym mieście jego wędrówka wśród ruin staje się wyjściem na spotkanie nowej egzystencji. Twórcom filmu udało się oddać trafnie wybranymi środkami filmowymi stopniową przemianę człowieka steranego wojną i zgorzkniałego w kogoś, kto ponownie odkrywa sens odradzającego się życia. Służy temu delikatny acz sugestywnie ukazany węzeł symboliczny w postaci motywu odświeżenia, zraszania, odradzania się życia na przekór śmierci.

Kapitałną premią, jaką otrzymuje widz od twórców tego filmu, a oni od losu, jest cudownie piękne ujęcie promiennego uśmiechu małego chłopca uszczęśliwionego skropieniem swej głowy wodą kolońską z pulweryzatora. Niezapomniana scena! Tak hojna premia w postaci niekłamanej spontanicznej reakcji nieprofesjonalnego aktora przydarza się wyłącznie filmowcom z prawdziwego zdarzenia.

Ucieczka

O ile nakręcone w 1953 roku *Słoneczniki* wieńczył z konieczności obowiązkowy happy end, ilustrujący duchowe odrodzenie człowieka wypalonego przez wojnę i okupację, o tyle kilkanaście miesięcy późniejsza od nich, nakręcona w połowie 1954 roku, *Ucieczka* (datowana 1954/1955) zaskakuje widza gorzkim jak piołun zakończeniem. Opowieść o dramatycznym zdarzeniu, do jakiego doszło w biały dzień w prowincjonalnym miasteczku, z racji swej wymowy i aury bliższa jest filmom z drugiej połowy lat pięćdziesiątych – takim przykładowo, jak *Zimowy zmierzch*, *Prawdziwy koniec wielkiej wojny* albo nostalgiczne dramaty Hasa czy Konwickiego – a nie biało-czarnemu i natrętnie optymistycznemu w swej wymowie kinu polskiego socrealizmu.

Akcja filmu dzieje się w małym prowincjonalnym miasteczku, w słoneczne majowe południe, w dniu podpisania kapitulacji. Ulicą z walizką, laską i małym psem na smyczy kroczy starszy mężczyzna, który właśnie przyjechał do miasteczka. Przed szkołą podstawową, z bramy której wybiega z wrzaskiem chmara dzieci, spotyka wychodzącą po lekcjach nauczycielkę z plikiem klasówek i bukietem kwiatów. Przybysz jest byłym (czytaj: przedwojennym) nauczycielem. Ktoś, kto nawet dość pobieżnie zna ówczesne realia naszego szkolnictwa na poziomie podstawowym, natychmiast rozpozna w nim typ międzywojennego nauczyciela z dawnych „solarzówek”. Dzisiaj, czyli w nowej powojennej rzeczywistości człowiek ten – niegdyś tak bardzo prospołeczny i nastawiony na dobro ogółu – czuje się wyobcowany i całkiem niepotrzebny, pragnie dla siebie tylko ciszy i spokoju. Zwierza się nieznamojem: „Tu zawsze było cicho, chcę wreszcie odpocząć”, a o swoim przestraszonym odgłosem karabinowych wystrzałów pieszku, którego uspokaja głaskaniem nauczycielka, powie łagodnie i usprawiedliwiająco: „Boi się hałasu...”

Cała opowieść trwa na ekranie zaledwie siedem minut. Reżyser zawarł ją w mistrzowsko skomponowanej konstrukcji złożonej z trzech związanych epizodów. O pierwszym z nich była już uprzednio mowa. W części środkowej starszy pan w drodze na ryby najpierw omal nie zostaje rozjechany przez gazik pędzący ulicą, a chwilę później natrafia przed szkołą na zwłoki martwej nauczycielki na bruku. Kiedy oniemiały przygląda się ciału zamordowanej leżącemu na bruku na środku ulicy, z poddasza budynku za nim słychać kobiecy krzyk: „Leśni kobite zabili!”

Oddzielony głębokim wyciemnieniem, złożony z jednego ujęcia epizod trzeci tworzący finał całej opowieści okazuje się pod względem kompozycyjnym rewersem epizodu początkowego. W obliczu bezsensownej zbrodni, wstrząśnięty tym, co się wydarzyło, stary człowiek krok po kroku oddala się od nas, opuszczając oznaczone wojną miasto, w którym nie znalazł dla siebie schronienia i spokoju, jakiego daremnie szukał i pragnął.

Rewelacyjnie i niezwykle pomysłowo zbudował autor nie tylko stronę wizualną, ale także czasoprzestrzeń audialną swej etiudy. Dzięki temu od pierwszej do ostatniej sceny *Ucieczka* jest filmem nie tylko do oglądania, lecz również do uważnego słuchania. Mamy tu bicie dzwonu dobiegające do nas z oddali na początku i na końcu opowieści. Szkołę, przed którą zatrzymuje się bohater filmu, rozpoznajemy najpierw po piosence śpiewanej chórem przez dzieci w klasie za oknami. W sekwencji środkowej pojawia się ponadto pogodny temat akordeonowy grany przez siedzącego na parapecie, odwróconego od nas plecami grajka. Nastrojowa sielska melodia prowadzi bohatera uliczkami miasteczka i raptownie urywa się, gdy ten nagle natrafia na martwe ciało.

Dodajmy, iż autor zdjęć do *Ucieczki*, Andrzej Gronau ekspresyjnie sfotografował zwłoki kobiety ubranej w letnią sukienkę i leżący obok niej bukiet kwiatów na krawędzi światła i cienia, w doskonale zakomponowanym ujęciu z góry. Ujęciu temu towarzyszy przeraźliwa cisza. Jej udział w tym filmie został zaprojektowany w sposób bardzo umiętny i przemyślny. Cisza podkreślana jest dodatkowo przez różne prozaiczne odgłosy małego miasteczka, na przykład turkot kół po bruku. Daje ona o sobie znać i jest obecna tam wszędzie, gdzie zbędne byłyby kwestie dialogowe. W sekwencji wstępnej, podczas pierwszego spotkania stary człowiek w trakcie rozmowy z nauczycielką powiada: „Nie jestem już potrzebny. Teraz wszystko pachnie polityką, nawet te pani kwiaty dzisiaj...” – powiada do młodej nauczycielki. Odpowiedzią (najbardziej wymowną w tej sytuacji) jest właśnie cisza i milczenie ze strony rozmówczyni.

W swoim drugim ćwiczeniu reżyserskim Andrzej Brzozowski zmierzył się też z niełatwym zadaniem obsadowym. Trzeba przyznać, że wybrał w obu przypadkach doskonale. Główne role w *Ucieczce* zagrało dwoje wywodzących się z Krakowa wytrawnych zawodowych

aktorów teatralnych i (tylko okazjonalnie) filmowych. Ich nazwiska i twarze dawno zatary się w zbiorowej pamięci i dzisiaj nic nie mówią współczesnemu widzowi. Wówczas jednak, to znaczy w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych, byli oni znani i rozpoznawalni. W roli



Ucieczka

optymistycznie patrzącej w przyszłość nauczycielki w jasnej sukience wystąpiła uczennica Juliusza Osterwy, Celina Klimczakówna, a do roli zgorzkniałego emerytowanego nauczyciela młody reżyser zaangażował doświadczonego aktora, reżysera teatralnego i dyrektora teatrów, Władysława Woźnika.

Siła wyrazu tego krótkiego filmiku nie leży bynajmniej w opowiedanej w nim – przynajmniej w sumie dość prostej, gdy mowa o samym przebiegu zdarzeń – fabule. Wynika ona z potencjału dramatycznego, jaki wy-

zwala niezmiernie skondensowany, oszczędny i lapidarny sposób przedstawienia całej historii. Wszystko tutaj zostało przez autora najpierw przemyślane i precyzyjnie zaprojektowane na etapie scenariusza i scenopisu, a następnie z równą precyzją sfilmowane przez ówczesnego studenta IV roku Wydziału Operatorskiego, późniejszego znakomitego operatora Andrzeja Gronaua.

Struktura montażowa *Ucieczki* rozpięta została na niedopowiedzeniach. Ukazane w niej epizody mają charakter świadomie niedookreślony i dyskretny, opierając się na kilku kunsztownie skonstruowanych elipsach. To dzięki nim – zarówno wewnątrz scen, jak i pomiędzy nimi – otwiera się rozległa przestrzeń semantyczna przeznaczona dla wyobraźni. Jako widzowie stajemy się świadkami czegoś, co pozostaje do końca niedopowiedziane i wymaga od nas ponownego złożenia opowiedanej historii w całość. Bardziej niż to, co oglądamy na ekranie, liczy się w tej mistrzowskiej etiudzie ruch myśli i uczuć, jakie film wywołuje.

Ton tego kameralnego opowiadania zaskakuje odmiennością i ujmuje wewnętrznym skupieniem na tle narzucającej się widzowi hałaśliwości i propagandowej ostentacji wielu innych ówczesnych polskich filmów. Jego niespieszny rytm, uważne oko reżysera i operatora, charakterystyczne wyciszenie nastroju i przepuszczony przez świadomość głównego bohatera obraz powojennego świata – sprawiają, że na naszych oczach rozbite zostają powszechnie panujące stereotypy i klisze, dzięki czemu znika z pola widzenia dobrze znana matryca polskiego kina socrealistycznego. Nakręcona w 1954 roku studencka etiuda Andrzeja Brzozowskiego i Andrzeja Gronaua *Ucieczka* stanowi modelowy przykład i wczesny przejaw tego, co nazywamy kinem okresu Odwilży.

Miarą, jeśli nie talentu, to w każdym razie rozmachu twórczych poszukiwań, bywa zaskakująca niekiedy zmiana kierunku rozwoju dotychczasowej twórczości danego filmowca. W jego dorobku artystycznym następuje przeskok, nieoczekiwanie pojawia się coś zdumiewająco różnego, a w filmografii sąsiadują odtąd i figurują obok siebie nakręcone jedno po drugim dzieła całkiem niepodobne. Twórczy niepokój, o którym mowa, dotyczy jedynie artystów z prawdziwego zdarzenia, dla których rutyna – choćby nawet zasługiwała na uznanie ze względu na jej wysoki poziom warsztatowy – jest osobistą porażką jako przejaw filmowej kaligrafii.

Poszukując intuicyjnie nowego pola twórczej eksploracji i próbując odkryć coś nieznanego, czego dotąd jeszcze nie próbował, porzuca on nieoczekiwanie wyraz, który już osiągnął, zmieniając w kolejnym swym filmie: tematykę, rodzaj i gatunek wypowiedzi, wypracowany przez siebie styl i poetykę, a wraz z nią stosowane środki wyrazu. Jednym z wielu przykładów takiej przemiany jest zdumiewająco odmienna w porównaniu z poprzednimi utworami Andrzeja Brzozowskiego, niesłusznie dziś zapomniana *Legenda* (1957) – jeden z najlepszych rodzimych filmów o sztuce nakręconych w tamtym okresie.

W drugiej połowie lat pięćdziesiątych głośno było w Polsce o zabytkach (w tym także zabytkach sztuki sakralnej) odkrywanych wtedy na nowo przez historyków sztuki (Zdzisław Kępiński), poetów (Miron Białoszewski), malarzy (Jerzy Nowosielski), konserwatorów, muzealników i tysiące miłośników zwiedzających takie miejsca – jak Polska długa i szeroka. Na fali tego zainteresowania arcydziełami sztuki dawnej Andrzej Brzozowski wybrał się ze swoją ekipą do Pławna nad Wartą w województwie łódzkim oraz do Muzeum Narodowego w Warszawie. Właśnie w zbiorach Muzeum Narodowego przechowywano po wojnie odzyskany oryginał słynnego poliptyku zagrabiony i wywieziony przez Niemców podczas okupacji.

Dzieło to przez stulecia należało do kościoła w Pławnie, w archidiecezji częstochowskiej. Datowany na około 1515 rok, wczesnorenesansowy poliptyk z drewna wykonany został przez wywodzącego się ze szkoły Wita Stwosza, wybitnego rzeźbiarza Hansa z Kullmbachu. Ma on stosunkowo niewielkie rozmiary 195 x 190 cm i składa się z sześciu niezmiernie kunsztownych płaskorzeźb przedstawiających zakomponowaną w formie serii dramatycznych scen XI-wieczną historię i legendę męczeństwa św. Stanisława ze Szczepanowa (1079). Od strony filmowej ukazanie obiektu w sposób jednocześnie nośny artystycznie i atrakcyjny dla widza nie należało do łatwych. Pracowało nad tym trzech początkujących wówczas filmowców. Znali się ze studiów, byli niemal równolatkami. Operatorem *Legendy*, podobnie jak w przypadku wcześniejszej o trzy lata *Ucieczki*, został przyjaciel Andrzeja Brzozowskiego, Andrzej Gronau, a jego asystentem świeżo upieczony absolwent Wydziału Operatorskiego Wiesław Zdort.

Autorzy tego filmu zdawali sobie sprawę z tego, że sam polityk nie przemówi i nie opowie o sobie. Aby tak się stało, konieczne jest zdynamizowanie go za pomocą odpowiednio dostosowanej formy narracji. Reżyser zdecydował się więc na połączenie znakomicie wykorzystanej przez operatora techniki repollero ze stylizowaną na późne średniowiecze balladą mówiącą o legendzie św. Stanisława. Na zamówienie Andrzeja Brzozowskiego została ona napisana specjalnie dla filmu przez kompozytora Tadeusza Bairda i poetę Jerzego Ficowskiego, po wmontowaniu w strukturę całości wnosząc spoza kadru warstwę literacko-muzyczną, której znaczenie dla filmu trudno do prawdy przecenić.

Praca Brzozowskiego, Gronaua i Zdorta zdumiewa czystością osiągniętego na ekranie wyrazu. Zwłaszcza pod względem, ekspozycji zdjęciowej było to zadanie skrajnie trudne i wymagające od realizatorów nie lada pomysłowości. Zdecydowali się ostatecznie na złożoną z kolejnych odsłon-rozświetleń konwencję przedstawieniową przywołującą na myśl poetykę spektaklu optycznego, z jaką mamy do czynienia w fotoplastykonie. Kolejne fazy legendy rozdzielone zostały momentami ciemności, z której stopniowo wyłania się następna scena. Trzeba z uznaniem zauważyć i podkreślić, iż w warunkach ówczesnego ubóstwa środków i prymitywu technologicznego udało się twórcom osiągnąć optimum założonych celów. Istniejące rozliczne ograniczenia – dotyczące przede wszystkim niedostatków światła, jakiego mogli użyć, filmując dzieło wielkiej wartości artystycznej – potrafili przekuć w wartość swego filmu.

Legenda nie jest etiudą w dosłownym tego terminu znaczeniu. Nie była ona niczym ćwiczeniem, ani też zadaniem szkolnym. Nie podlegała również ocenie jako czyjokolwiek praca filmowa na zaliczenie. Pod względem formalnym wpisuje się ona jednak w pewien kanon gatunkowy i spełnia wszelkie wymogi etiudy, choć jej reżyser i operator byli już w tym momencie nie studentami, lecz absolwentami łódzkiej Uczelni. Warto ponadto zwrócić uwagę na prekursorski sposób, w jaki autor tego filmu zmieszał z sobą i połączył w organiczną całość elementy dwu przeciwstawnych rodzajów filmowych: fabuły i dokumentu. W katalogu etiud Szkoły Filmowej *Legenda* figuruje co prawda z adnotacją „etiuda fabularna”, jednak z równie przekonującym uzasadnieniem można by przekornie dowodzić, że kwalifikacja ta jest niedoskonała, dyskusyjna i dalece umowna i w sposób całkowicie uprawniony da się ją nie tyle zastąpić, co uzupełnić – komplementarnym względem niej – określeniem „etiuda dokumentalna”.

Choć całkiem niepodobna ani do poprzedzającej ją *Ucieczki*, ani do następujących po niej *Rozmów jazzowych* (1957) – *Legenda* okazuje się mimo wszystko dziełem, które wyszło spod jednej i tej samej ręki. Temat i sposób opowiadania, a także zastosowana technika realizacji są całkiem różne. W wymienionych filmach, a także w całej twórczości Andrzeja Brzozowskiego, za każdym razem o sobie znać myślenie formą. Złożoność filmowej konstrukcji, przemyślany

styl i kompozycja całości, kunsztowne łączenie obrazu z dźwiękiem, wreszcie kultura realizacji – wszystko to sprawia, że utwory tego artysty okazują się dzisiaj na swój sposób prekursorskie i dziesiątki lat po ich nakręceniu ciągle robią wielkie wrażenie na widzu.

W filmografii Andrzeja Brzozowskiego pod rokiem 1957 figurują dwa utwory tak bardzo do siebie niepodobne, iż z trudem przychodzi pogodzić się z myślą, że wyszły one niemal równocześnie spod ręki tego samego filmowca. Jednym z nich jest omówiona wyżej *Legenda*, drugim – całkowicie odmiennym gatunkowo i stylistycznie – nakręcone kilka miesięcy później *Rozmowy jazzowe*. Film powstał w Wytwórni Filmów Fabularnych we Wrocławiu, w błyskawicznym jak na owe czasy tempie, co nie było sprawą łatwą od strony produkcyjnej ze względu na konieczność wybudowania dekoracji stanowiących tło obu koncertów.

Formalnie rzecz biorąc, *Rozmowy jazzowe* nie są produkcją Łódzkiej Szkoły Filmowej. Wyprodukował je na fali ówczesnego wielkiego zainteresowania jazzem w Polsce nowopowstały Zespół Filmowy „Syrena”, którym kierowali: Jerzy Zarzycki jako kierownik artystyczny, Jerzy Andrzejewski jako kierownik literacki i Zwonimir Ferić jako szef produkcji. Sam film wprawdzie nie powstał w ramach struktury produkcyjnej Szkoły Filmowej ani też nie został nakręcony w Łodzi. Niemniej, ze względu na swój temat, a także muzykę (w części pierwszej dixieland, w drugiej modern jazz), niemal całkiem zapomniana dzisiaj dokumentalna etiuda Andrzeja Brzozowskiego, a przede wszystkim jej realizatorzy i uczestnicy, przynależą w znacznym stopniu do tamtejszego środowiska jazzowo-filmowego, wyrażając bezpośrednio jego ducha i specyficzną subkulturę polskiego jazzu lat pięćdziesiątych.

Nieprzypadkowo, na festiwalach jazzowych w Sopocie w roku 1956 i 1957 znalazło się tylu studentów i ludzi blisko związanych ze środowiskiem Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej w Łodzi. Udział Komedy, Matuszkiewicza, Kurylewicza, Sobocińskiego, Polańskiego, Zylbera, Skolimowskiego i innych w dwu pierwszych festiwalach soppockich uczynił ich ludźmi powszechnie znanymi nie tylko w światku jazzmanów i jazzfanów, ale również w całej Polsce. Od „Trybuny Ludu” i „Sztandaru Młodych” po „Przekrój”, „Świat” i „Tygodnik Powszechny” szeroko pisano o fenomenie tej muzyki.

Dopiero efektowny występ Sekstetu Komedy z Poznania – czytamy w korespondencji opublikowanej na łamach tygodnika „Przekrój” – przekonał w pełni słuchaczy do nowej muzyki jazzowej. Ten sekstet poznański istnieje dopiero kilka miesięcy. Stworzył go lekarz i pianista w jednej osobie, 25-letni Krzysztof Trzciniński (pseudonim: Komeda). Skład instrumentów: fortepian, kontrabas (Józef Stolarz), perkusja (inż. Zylber), saksofon alt (b. interesujący Stanisław Pludra), saksofon baryton (brawo Wróblewski) i wibrafon, czyli ksylofon uszlachetniony, na którym pięknie grał i improwizował Milian. Zespół ten wzoruje się na białym kwartecie Gerry Mulligana, który to kwartet nie używa jednak w swym składzie fortepianu.

Rozmowy jazzowe

A przede wszystkim na Modern Jazz Kwartecie. Właśnie tych czterech wybitnych artystów murzyńskich wypracowało najnowszy styl jazzowy, pochodny od be-bopu i coolu, a przy tym bardzo zbliżony do modernistycznej muzyki poważnej. (...) Jednym z rewelacyjnych punktów ich programu była improwizacja, oparta na temacie Jana Sebastiana Bacha, wysłuchana przez widownię w skupieniu i gorąco oklaskiwana. Niestety ten młody, ambitny i wartościowy zespół jest biedny i nikt nie przychodzi mu z pomocą. Na festiwalu grali na pożyczonych instrumentach.[1]

Autor filmu, Andrzej Brzozowski, podobnie jak jego dwaj najbliżsi współpracownicy: operator Stefan Matyjaszkiewicz i scenograf Jerzy Skarżyński – doskonale znali muzyków i portretowane środowisko, sami poniekąd będąc jego częścią. Zarówno od strony muzycznej, jak i obyczajowej, jazzowa etiuda Andrzeja Brzozowskiego oglądana z perspektywy ponad półwiecza, jakie upłynęło od momentu jej realizacji, stanowi interesujący i wiarygodny dokument tamtego czasu. Nie z powodu tego, że znalazły się w nim trafnie podpatrzone scenki rodzajowe czy obyczajowe ciekawostki, bo takich w *Rozmowach jazzowych* nie ma, lecz przede wszystkim dlatego, że stworzona na potrzeby tego filmu inscenizacja konsekwentnie zmierza do nadania całemu zjawisku wymiaru sztuki i ważnego (zasługującego na sfilmowanie i dokumentalne uwiecznienie) wydarzenia artystycznego, sytuując je po raz pierwszy w polskim kinie w kręgu kultury wysokiej.

Całość *Rozmów jazzowych* została nakręcona w błyskawicznym tempie w studyjnych warunkach Wytwórni Filmów Fabularnych we Wrocławiu, dokąd na parę dni zjechała ekipa filmowa i zaproszeni jazzmani z Poznania, Łodzi, Krakowa i Warszawy. Ich wybór nie był dziełem przypadku. Podobnie jak powierzenie zdjęć Stefanowi Matyjaszkiewiczowi i kapitałna, bardzo nowoczesna w swym wyrazie, subtelnie nawiązująca do poetyki obrazów Kazimierza Mikulskiego, scenografia, którą zaprojektował Jerzy Skarżyński. Przystępując do realizacji filmu o polskim jazzie, Brzozowski spośród wielu działających wówczas zespołów jazzowych zdecydował się pokazać na ekranie tylko dwa – wówczas najbardziej znane.

Pierwszym z nich byli zaprzyjaźnieni z reżyserem łódzcy muzycy z zespołu Hot Club Melomani (po rozpadzie Melomanów od niedawna grający w nieco innym składzie) pod wodzą Jerzego Dudusia Matuszkiewicza. Drugim – poznański zespół Komedy (z którego pierwszego składu ubył saksofonista Stanisław Pludra, a doszedł trębacz i puzonista Zdzisław Brzeszczyński).

Uderzająca oryginalność twórczości muzycznej Komedy na tle tego, co w tamtym czasie reprezentowała sobą rodzima muzyka jazzowa, była czymś tak oczywistym, że Andrzej Brzozowski zdecydował się rozbić kompozycję swej etiudy na dwie oddzielne części zatytułowane: *Jazz tradycyjny* i *Jazz nowoczesny*. Drugą część filmu wypełnił

[1] Bracia Rojek (Marian Eile), *Trochę hałasu o coś*, „Przekrój” 1956 (26 sierpnia).

w całości występ Sekstetu Komedy. Zespół ten (w składzie: Zdzisław Brzeczczynski – puzon, Jan Ptaszyn Wróblewski – klarnet, Krzysztof Komeda – fortepian, Jerzy Milian – wibrafon, Józef Stolarz – kontrabas, Jan Zylber – perkusja) wykonuje w *Rozmowach jazzowych* piękną kompozycję Komedy pod tytułem *Gillespie's Memory*.

Uwiecznienie występu Komedy z najwcześniejszego etapu rozwoju jego jazzowej kariery zawdzięczamy dwóm znakomitym filmowcom: Andrzejowi Munkowi (w Polskiej Kronice Filmowej z sierpnia roku 1956, zaraz po I Ogólnopolskim Festiwalu Muzyki Jazzowej w Sopocie) i jego serdecznemu przyjacielowi Andrzejowi Brzozowskiemu (lipiec roku 1957, wkrótce po II Ogólnopolskim Festiwalu Muzyki Jazzowej w Sopocie). Już tylko z tego jednego powodu warto po latach przypomnieć tamten mocno zapomniany dzisiaj krótki film – będący unikatowym świadectwem zarówno „stylu epoki”, jak i dalekosiężnych aspiracji kultury polskiego Października.

Dla dziejów tematu Zagłady – skądinąd niezbyt powszechnie i do pewnego momentu rzadko reprezentowanego w polskim kinie powojennym – ten króciutki, skondensowany w niebywale zwartej formie, film ma znaczenie doprawdy kapitalne. Przez dziesiątki lat nasza sztuka filmowa nie mogła pochwalić się niczym bardziej doniosłym i wybitnym, a i dzisiaj rewelacyjna etiuda Andrzeja Brzozowskiego ze zdjęciami Jerzego Wójcika stanowi w powszechnej opinii tych, którzy ją widzieli, jedno ze szczytowych osiągnięć rodzimej sztuki krótkiego metrażu. Jest niepowetowaną stratą naszej kultury – nie tylko w skali krajowej, ale również (a może przede wszystkim) w perspektywie międzynarodowej, że przez blisko trzydzieści lat to niezwykle dzieło spoczywało na półce, skazane nieoficjalną decyzją władz PRL na przymusowy niebyt.

Krótkometrażowy film *Przy torze kolejowym* trwa na ekranie zaledwie jedenaście minut. Nie ulega wątpliwości, że jest on kongenialną w swym filmowym kształcie ekranizacją arcydzieła Zofii Nałkowskiej noszącego ten sam tytuł, czwartego z opowiadań wchodzących w skład cyklu *Medaliony* (pierwodruk 1945). Powstał zimą roku 1963. Nakręcono go w warunkach swojej produkcji offowej dwóch ośrodków produkcyjnych: łódzkiej Szkoły Filmowej i Studia Małych Form Filmowych Se-Ma-For. Współpraca obu wymienionych instytucji i ich swoiste przymierze związane nie tylko przy tym filmie zasługuje po latach na najwyższy szacunek.

I jeszcze słowo koniecznego wyjaśnienia. Użyte przed momentem określenie „produkcja offowa” nie oznacza, że *Przy torze kolejowym* zostało wówczas zrealizowane potajemnie i najzupełniej nieoficjalnie, by tak rzec konspiracyjnie, bądź też wyprodukowane poza strukturą państwowej kinematografii. Znaczy ono jedynie, iż reżyserowi i jego ekipie udało się do minimum ograniczyć ingerencję i wpływ władz, a zwłaszcza cenzury, zarówno na proces twórczy, jak i ostateczny kształt samego filmu.

Przy torze kolejowym

Z relacji samego Andrzeja Brzozowskiego, uwiecznionej kilka lat temu na taśmie filmowej przez Michała Nekandę-Trepkę w jego dokumencie poświęconym filmowi *Przy torze kolejowym*, wynika, że zakaz rozpowszechniania dotyczący tego tytułu pojawił się natychmiast po ukończeniu realizacji. Walcząc o swój film, autor usiłował interweniować w tej sprawie u władz, jednak natrafił na stanowczą odmowę zmiany decyzji z – wyrażonym z zaskakującą jak na owe czasy otwartością – uzasadnieniem Wincentego Kraśki, że przedstawiony obraz społeczeństwa polskiego rzuca na nie złe światło i mógłby zostać wykorzystany w kampanii propagandowej wymierzonej przeciw Polsce.

Po Marcu 1968 sytuacja filmu *Przy torze kolejowym* stała się, z oczywistych przyczyn, jeszcze gorsza niż poprzednio. Znalazł się on na ścisłym indeksie peerelowskich prohibitów i w stanie cenzuralnej hibernacji przetrwał głęboko na półce praktycznie do likwidacji instytucjonalnej cenzury w Polsce, mając swoją oficjalną premierę krajową dopiero na początku lat dziewięćdziesiątych. Wcześniej, to jest przed rokiem 1989, zdarzały się jednak pojedyncze pokazy. Mnie samemu udało się go zobaczyć po raz pierwszy w czerwcu roku 1981 podczas pamiętnej retrospektywy filmów „półkowych”, która odbyła się w Łagowie.

Film Brzozowskiego pomyślany został – podobnie jak opowiadanie Nałkowskiej – jako świadectwo prawdy. Podobnie jak w przypadku pierwowzoru literackiego, świadomie i z dobrze pojętą autorską premedytacją dotyka on spraw najtrudniejszych i najbardziej bolesnych, których nie sposób przemilczeć i pominąć, ilekroć mowa o relacjach polsko-żydowskich podczas okupacji. Jeden z bardzo wielu tragicznych epizodów Holocaustu został w nim ukazany w sposób niezwykle drastyczny i zarazem „bez znieczulenia”.

Wbity prosto w serce obserwatora, zimny jak nóż sposób przedstawienia epizodu daremnego ocalenia, do którego nie doszło, poraża swą wymową. Przeszywający wyraz osiąga ona zwłaszcza w ostatnim niemym spojrzeniu ofiary skierowanym w stro-



Przy torze kolejowym

nę spotkanego człowieka. Jej błagające o litość oczy patrzące wprost na moment przed nieludzką śmiercią, która czeka ją z jego ręki. Głuche pustkowie, mróz, śnieg, groza zupełnego opuszczenia, surowy krajobraz, obcość nieznanego miejsca, ból roztrzaskanego kolana, leżące obok zwłoki kogoś najbliższego, kto właśnie przed chwilą zginął zastrzelony podczas ucieczki z transportu przez strażnika – wszystko to składa się na złowrogie memento i głuchy szloch po kimś, kto w naszej

obecności z niemą rozpaczą walczy o własne życie, aby za chwilę je stracić.

Przy torze kolejowym jest dziełem wyjątkowym, o niezrównanie kunsztownej konstrukcji, nie zawierającym ani jednego zbędnego elementu. Jego skrajnie ascetyczny charakter bierze się ze świadomego usunięcia wszystkiego, co mogłoby zakłócić wrażenie czystej rejestracji zdarzenia, do jakiego doszło gdzieś w okupowanej Polsce w lutym 1943 roku. Od pierwszego do ostatniego ujęcia nie pada ani jedno słowo komentarza. Stajemy w obliczu granicznego doświadczenia, które przerasta naszą świadomość, skonfrontowani z utratą poczucia elementarnej ludzkiej solidarności.

Porażającą tragedię, która dokonuje się na naszych oczach w szczerym polu, postanowił reżyser zanurzyć w obojętnej ciszy zimowego krajobrazu, na której tło rzutowane są wszelkie odgłosy naturalne (strzały karabinowe, dźwięki kolei, chrzęst kroków na śniegu etc.) i nieliczne słowa. Głucha cisza i głucha okolica, a w niej szukający pomocy, bezradny, zdany na innych człowiek. Tak pomyślaną, nader ryzykownie złożoną przez siebie, zaskakującą całość wystawił autor na naszą wrażliwość. Rezultat ekranowy okazał się przejmująco sugestywny. Wpisany w ów teatr okrucieństwa, wirtualny adresat tego filmu zostaje skonfrontowany z fizycznym cierpieniem ofiary i rozdzierającym dramatem sytuacji, w jakiej się znalazła.

Wyrażone tu uznanie nie wynika tylko z faktu wieloletniego i konsekwentnego zainteresowania reżysera problematyką wojny. Spośród licznych grona polskich filmowców, którzy zajmowali się tą tematyką, Andrzej Brzozowski jest tym, który najpełniej przyswoił naszemu kinu znakomite dziedzictwo prozy dotyczącej indywidualnego i zbiorowego doświadczenia II wojny światowej. Mowa oczywiście o jego osobistej fascynacji opowiadaniem Zofii Nałkowskiej z tomu *Medaliony* oraz opowiadaniem obozowymi Tadeusza Borowskiego. Wielką zasługą Brzozowskiego-adaptatora jest – adekwatne, umiejętne i nośne pod względem artystycznym – przeniesienie na ekran uniwersalnych w swej wymowie obrazów wojenno-okupacyjnej traumy zawartych we wspomnianych dziełach. Widać to bardzo wyraźnie nie tylko w etiudzie *Przy torze kolejowym*, lecz również w późniejszej adaptacji cyklu Nałkowskiej[2].

Cykl siedmiu krótkich opowiadań Zofii Nałkowskiej, zwieńczony odautorskim podsumowaniem zatytułowanym *Dorośli i dzieci w Oświęcimiu*, ukazywał się najpierw w oddzielnie drukowanych fragmentach w prasie literackiej w roku 1945, a następnie został opublikowany w wydaniu książkowym z datą 1946, bez miejsca wydania. Obok wspomnianego zwieńczenia składają się nań następujące utwory: *Profesor Spanner*, *Dno*, *Kobieta cementarna*, *Przy torze*

Medaliony

[2] Film Andrzeja Brzozowskiego na łamach „Images” omawia M. Jazdon, *O adaptacji filmowej Zofii*

Nałkowskiej „Przy torze kolejowym”, „Images” 2011, nr 13-14, vol. 7, s. 141-149. [przypis red. – KMM].

kolejowym, Dwojra Zielona, Wiza oraz Człowiek jest mocny. Materiał faktograficzny, który posłużył za podstawę tych utworów, zebrała osobiście sama pisarka, uczestnicząc zaraz po wojnie w pracach Komisji Badania Zbrodni Niemieckich. Na materiał ten złożyły się drobiazgowo ustalenia prowadzonego śledztwa, wizje lokalne miejsc kaźni oraz relacje ocalałych ofiar. Zeznania naocznych świadków i uczestników tych zdarzeń stanowią porażające świadectwo tego, czym była w latach 1939-1945 na ziemiach polskich hitlerowska okupacja i zorganizowany przez Trzecią Rzeszę przemysł śmierci służący masowej eksterminacji skazanych na zagładę ludzi i narodów.

Dzieło literackie takiej wartości stanowi niezwykle cenny, jedyne w swoim rodzaju materiał dla potencjalnej adaptacji. Dlaczego więc nie mamy jej dotychczas na ekranach? Absolutna większość miłośników polskiego kina włącznie z jego badaczami zdaje się sądzić, iż nie powstała nigdy dotąd jakakolwiek, choćby jedna ekranizacja *Medalionów*. Przekonanie to jest całkowicie błędne i niesłuszne. *Medaliony* nie tylko zostały sfilmowane w latach sześćdziesiątych, ale co więcej doczekały się one znakomitej transpozycji na ekran i to dwukrotnie! Autorem obu adaptacji był za każdym razem nie kto inny, jak właśnie Andrzej Brzozowski.

Medaliony w jego filmowym ujęciu są ruchomymi (żywymi) portretami pięciu ocalałych z Zagłady niedoszłych ofiar. Każda z tych osób została sfotografowana w ramie obozowego zdjęcia, które ożyło na naszych oczach. Siedzą bądź stoją na wprost, zwrócenie do nas, twarzą w twarz, oko w oko i jedna po drugiej składają wstrząsające relacje o tym, co przeżyli. Jak powiada Dwojra Zielona: „Niech świat się o tym dowie, co oni robili.” Jedynym dodatkiem do tych obrazów są przebitki ukazujące rekwizyty hitlerowskiego systemu masowej zbrodni: księgę ewidencyjną obozu koncentracyjnego w Stutthofie, instrukcje i regulaminy, plany komór gazowych i krematoriów. Z czasem głosy relacjonujących zaczynają się na siebie nakładać, tworząc rodzaj zmultiplikowanego echa.

Adaptacja opowiadań Zofii Nałkowskiej polegała najpierw na właściwym wyborze materiału literackiego. Niektóre opowiadania w ogóle nie zostały w filmie przywołane. Inne pojawiają się w nim zaledwie fragmentarycznie. Całość filmowej konstrukcji ma charakter skrajnie skondensowany w nawiązaniu do poetyki literackiego pierwowzoru. Swoją wizję ekranową oparł reżyser, podobnie jak stało się to w przypadku etiudy *Przy torze kolejowym*, na idei maksymalnej redukcji użytych środków wyrazu, które osiągają poziom ascezy. Taki właśnie wyraz estetyczny mają w tym filmie: scenografia (proste drewniane ramy wokół postaci przywodzące na myśl skojarzenie z ramkami obozowych fotografii więźniarek i więźniów), kostium, charakteryzacja, sposób oświetlenia planu i gra aktorów. Ekspozycja rola przypada twarzom i oczom aktorów oraz wypowiedzianym przez nich słowom. Poza tym nie liczy się nic więcej.

Ekranizacja *Medalionów* stanowi zarówno pod względem filmowym, jak i artystycznym zadanie skrajnie trudne, a w przypadku kogoś niedoświadczonego – po prostu karkołomne. Niezmiernie łatwo tutaj o błędny krok, fałszywe założenie adaptacyjne, niezamierzoną dosłowność któregoś z ekranowych odpowiedników. Tym bardziej należy docenić wartość obu dzieł nakręconych przez tego młodego wówczas, liczącego sobie nieco ponad trzydzieści lat ambitnego reżysera, dla których podstawą literacką stał się słynny cykl mistrzowskich opowiadań Zofii Nałkowskiej. O etiudzie *Przy torze kolejowym* była już przed chwilą mowa. Kolejny film Brzozowskiego oparty na cyklu opowiadań Nałkowskiej powstał trzy lata później i podobnie jak poprzedni mieści się on w poetyce i wysoko zorganizowanej pod względem estetycznym formule typowej dla klasyki krótkiego metrażu.

Filmowe *Medaliony* zaczynają się serią dziesięciu autentycznych fotografii archiwalnych z Archiwum Komisji do Badań Zbrodni Hitlerowskich w Polsce wykonanych podczas okupacji przez hitlerowskiego fotografów. Zdjęcia te służyły niegdyś dokumentowaniu działań hitlerowskich funkcjonariuszy. Przedstawiają wstrząsające obrazy: rozstrzeliwania ludności cywilnej, sceny publicznych egzekucji w okupowanym kraju, sceny z warszawskiego getta oraz przejmujący dramatyzmem kolejny epizod eksterminacji: moment ładowania ludzi do bydłęcych wagonów na stacji kolejowej, z której odjeżdża transport do obozu koncentracyjnego.

Następujący po nich obraz, nieruchome ujęcie filmowe zamykające całą serię, pokazuje widok pustej rampy kolejowej. Na jego tle reżyser umieścił doskonale znane motto cyklu opowiadań Zofii Nałkowskiej *Medaliony*: „Ludzie ludziom zgotowali ten los.” W tym właśnie momencie na ścieżce dźwiękowej pojawia się po raz pierwszy temat muzyczny, który Andrzej Brzozowski uczynił leitmotivem swojego filmu. Motywem tym – kilkakrotnie powracającym w kolejnych partiach filmu i wieńczącym całość – jest *Andante*, część druga Koncertu skrzypcowego a-moll Jana Sebastiana Bacha (utwór figurujący w katalogu dzieł kompozytora BWV pod numerem 1041).

Wybór tego tematu okazał się nie tylko zabiegiem formalnie trafnym. Świadczy on również znakomicie o wysokim poziomie kultury muzycznej młodego filmowca. Nie była ona czymś absolutnie wyjątkowym, ani też nie wzięła się znikąd. Polskie kino dekady lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych wielokrotnie stosowało rozwiązania świadczące o nowatorskim i niezmiernie nośnym znaczeniowo wykorzystaniu różnych form muzyki w dziele filmowym. Można tu mówić o wzajemnej inspiracji pewnych filmowców szczególnie pasjonujących się muzyką. Zwraca uwagę znamienna koincydencja kilku faktów, jakie łączą *Przy torze kolejowym* z *Pasażerką* Munka. W roku 1961 Andrzej Brzozowski był asystentem reżysera przy tym filmie. Był więc bardzo blisko. Swoimi przemyśleniami na temat kulisów powstawania muzyki do *Pasażerki* i specyficznej roli, jaką zaprojektował dla

niej Munk w swym dziele, podzielił się po latach w rozmowie z Małgorzatą Furdal[3].

Oczywiście, muzyka w miejscu takim jak Auschwitz ma swoje historyczne uzasadnienie i nie wzięła się znikąd. Fakt, że nie tylko w tym, ale i w wielu innych hitlerowskich obozach koncentracyjnych istniały orkiestry symfoniczne i organizowano w nich upiorne koncerty, jest szeroko znany. Munk nadał temu w *Pasażerce* doniosły, symboliczny wymiar. To on pierwszy wpadł na pomysł artystycznego wykorzystania relacji Auschwitz-Bach (resp. uchodząca za niedościgną sublimację kultury ludzkiej klasyczna XVIII-wieczna muzyka niemiecka). Była to decyzja niezwykle śmiała, skoro narzucająca się wyobraźni zbiorowa pamięć i akustyczna wizja tego miejsca domagała się całkowitej rezygnacji z muzyki na rzecz obozowych odgłosów. „Zbłąkane Adagio z koncertu skrzypcowego – pisała Iwona Sowińska – jest pod każdym względem ciałem obcym w świecie przedstawionym,

choć zostało weń wpisane jako osnowa konkretnej sytuacji fabularnej; zostało uwewnętrznione, co tylko podkreśla wzajemne niedopasowanie.”[4]

Nie ulega wątpliwości, że Brzozowski, asystując Munkowi przy realizacji *Pasażerki*, stał się świadkiem doniosłego odkrycia artystycznego i zawdzięczał tej wspaniałej scenie twórczą inspirację. Jako reżyser *Medalionów* niczego jednak nie skopiował. Przeciwnie, pięć lat później twórczo rozwinął ideę Munka, nadając jej nowy kształt i znaczenie. Inaczej niż w *Pasażerce*, muzyka klasyczna poja-



Medaliony

wia się u Brzozowskiego niediegetycznie (nie jest ona integralnym elementem świata przedstawionego, granym i wykonywanym w obecności kamery), lecz dochodzi z offu.

Sposób zaaranżowania obecności muzyki Jana Sebastiana Bacha w filmie Brzozowskiego pozwala dostrzec nie tylko, jak bardzo oryginalny i samodzielny pozostaje on wobec dzieła Munka, lecz również jak pełnoprawna pod względem artystycznym pozostaje adaptacja cyklu opowiadań Nałkowskiej w jego wydaniu. Kilkakrotnie ponawiany, klasyczny temat towarzyszy ekranowym zdarzeniom zza kadru, przenika je, przeszywa na wskroś. Jego nieoczekiwane pojawienie się i dalsza obecność w całkowicie dlań obcym kontekście zbrodni masowego ludobójstwa zaskakuje; właściwe mu dostojęstwo nabiera wieloznacznej wymowy.

[3] A. Brzozowski, *Ritorni sul set di Auschwitz*, w: *Il cinema di Andrzej Munk*, ed. by M. Furdal, S. Grmek Germani, Venezia 2001.

[4] I. Sowińska, *Polska muzyka filmowa 1945-1968*, Katowice 2006, s. 145.

Zaczerpnięty z Bacha cytat muzyczny staje się motywem przewodnim *Medalionów*. Obcujemy z nim na początku, w środku i na końcu filmu. Sprawia, że ukazana tragedia nabiera innego symbolicznego wymiaru. W *Pasażerce* muzyka Bacha grana przez obozową orkiestrę symfoniczną stanowiła – niejako na czas swego trwania zaprzeczając okolicznościom piekła za drutami – akompaniament wspianiałej sceny miłosnego uniesienia dwojga więźniów. Jej wieloznaczny sens odkrywaliśmy z poczuciem dojmującego bólu, ale też chwilowego zwycięstwa człowieka nad własnym zniewoleniem i upodleniem.

W *Medalionach* Brzozowskiego otchłanny smutek i niebawale piękno przywołanej muzyki Bacha tworzy fenomenalnie sugestywny kontrpunkt dla oglądanych przez nas relacji niedoszłych ofiar i ocalonych świadków tamtej zbrodni. Jej obecność w tym kontekście wydaje się szokująca. Piękno tych dźwięków odbieramy jako coś doniosłego i majestatycznego, lecz zarazem wyjątkowo drastycznego i nad wyraz niestosownego. Właśnie w tej niewiarygodnej wręcz niestosowności tkwi siła wyrazu całej filmowej konstrukcji, jaką w niezwykle przemyślny sposób zaprojektował autor filmu.

Czas na krótkie resumé. Rozważania zaproponowane Czytelnikowi w niniejszym studium mają charakter polemiczny wobec wcześniejszych ujęć historii polskiego filmu. Po pierwsze, intencją moją było wydobyć z niepamięci i określić wagę artystycznej serii krótkich filmów, jakie nakręcił Andrzej Brzozowski między rokiem 1953 a 1966 w łódzkiej Szkole Filmowej. Jedne z tych filmów pozostawały do niedawna całkiem nieznane (mowa o jego pierwszych etiudach oraz *Medalionach*). Inne (zwłaszcza *Przy torze kolejowym*), po dziesięciokrotności lat skazania na banicję, przymusowego niebytu i bariery w postaci szykan PRL-owskiej cenzury, po roku 1989 weszły do wprawdzie wąskiego, ale jednak, obiegu społecznego, od niedawna zwracając na siebie uwagę grona badaczy polskiego kina.

Po drugie, wczesne etiudy studenckie Andrzeja Brzozowskiego (należą do nich *Słoneczniki* i *Ucieczka*) stanowią niezwykle interesujący przyczynek do zmiany pokutującego jeszcze ciągle tu i ówdzie uproszczonego obrazu dziejów rodzimej sztuki filmowej w dobie stalinizmu – jako zjawiska skażonego ideologicznie i en bloc pozbawionego przez to jakiegokolwiek wartości. Oba te ważne i bardzo cenne pod względem artystycznym utwory pozostają czymś więcej niż zwykłym ćwiczeniem warsztatowym i muszą zostać koniecznie uwzględnione w kolejnych syntezach historii polskiego kina powojennego jako jej bardzo ważny i istotny element. Wymowa owych skromnych, lecz doniosłych dokonań młodego filmowca koresponduje bowiem wielorako z tymi ujęciami wspomnianego okresu historycznego, które – na przekór dawnym (i niedawnym) uproszczeniom – odkrywają bogactwo i złożoność procesów rozwojowych i indywidualnych poszukiwań twórczych, z jakim mamy wówczas do czynienia.

Podsumowanie

Po trzecie wreszcie, zarówno te, jak i kolejne filmy Brzozowskiego z lat 1957-1966 (wśród nich: *Legenda*, *Rozmowy jazzowe*, *Przy torze kolejowym* i *Medaliony*) nie są bynajmniej wyrazem pięknoduszowskich tendencji będących przejawem estetycznego socparnasizmu, lecz pozostają świadectwem osobistego udziału ich autora w ówczesnym dyskursie społeczno-kulturowym i artystycznym dotyczącym najbardziej doniosłych i trudnych spraw (z problematyką kulturowego i filozoficznego dziedzictwa Holocaustu włącznie). Do tematów tych należą między innymi: wartość świadectwa prawdy, sprzeciw wobec zła, nieobecność sacrum w czasach pogardy, doniosłość przekazu filmowego jako zapisu osobistego przeżycia i doświadczenia, atrofia wyższych uczuć, zbrodnie totalitaryzmu, zagrożenie człowieczeństwa, kryzys kultury, zmagania jednostki z historią, odradzanie się życia, obrona podstawowych wartości humanistycznych i inne. W tym kontekście należy szczególnie docenić fakt, iż realizacja omawianych dzieł Andrzeja Brzozowskiego stała się możliwa dzięki istnieniu w łódzkiej Szkole Filmowej pewnego marginesu twórczej wolności. Powstały one w warunkach tej samej niszy produkcyjnej, która w roku 1957 umożliwiła Romanowi Polańskiemu nakręcenie *Dwóch ludzi z szafą*, a w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych Jerzemu Skolimowskiemu etiudy *Pieniądze albo życie* oraz *Rysopisu*.

Filmografia

Słoneczniki

Etiuda fabularna

Scenariusz na podstawie opowiadania Bohdana Czeszki i reżyseria: Andrzej Brzozowski

Zdjęcia: Kazimierz Rajzauer (III rok studiów)

Muzyka: Zygmunt Mycielski

Wykonawcy: Zbigniew Jabłoński (fryzjer), Józef Kostecki (przybysz) i inni

Produkcja: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa w Łodzi, 1953

Czarno-biały, 240 m, czas projekcji: 8 minut 2 sekundy

Ucieczka

Etiuda fabularna

Scenariusz i reżyseria: Andrzej Brzozowski

Zdjęcia: Andrzej Gronau (IV rok studiów)

Asystenci: Elżbieta Zawistowska, Wiesław Zubrzycki, Andrzej Wróbel

Wykonawcy: Celina Klimczak (nauczycielka), Władysław Woźnik (starszy pan) i inni

Produkcja: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa w Łodzi, 1954/1955

Film czarno-biały, taśma 35 mm, 215 m, czas projekcji: 6 minut 59 sekund

Legenda

Etiuda dokumentalna

Scenariusz i reżyseria: Andrzej Brzozowski

Zdjęcia: Andrzej Gronau

Współpraca operatorska: Wiesław Zdort

Muzyka: Tadeusz Baird

Produkcja: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa w Łodzi, 1957

Film czarno-biały, taśma 35 mm, 370 m, czas projekcji: 12 minut 50 sekund

Stylizowaną balladę stanowiącą literacką kanwę „Legendy” napisał Jerzy Ficowski

Rozmowy jazzowe

Etiuda muzyczna

Scenariusz i reżyseria: Andrzej Brzowski

Zdjęcia: Stefan Matyjaszkiewicz

Współpraca operatorska: Jan Janczewski

Scenografia: Jerzy Skarżyński (uwaga: udział twórczy Kazimierza Mikulskiego w powstaniu scenografii *Rozmów jazzowych* nie został uwzględniony w napisach filmu)

Dźwięk: Stanisław Piotrowski

Montaż: Janina Niedźwiedzka

Kierownictwo produkcji: Wiesław Mincer

Produkcja: Zespół Realizatorów Filmowych „Syrena”, 1957

Film czarno-biały, taśma 35 mm, 354 m, czas projekcji: 12 minut 40 sekund

Film zrealizowany w lipcu 1957 roku, wkrótce pod II Ogólnopolskim Festiwalu Muzyki Jazzowej w Sopocie, w Wytwórni Filmów Fabularnych we Wrocławiu. W części pierwszej, zatytułowanej *Jazz tradycyjny*, wiązkę popularnych tematów dixielandowych zagrał Zespół Hot Club Melomani pod kierunkiem Jerzego Matuszkiewicza. W części drugiej, noszącej tytuł *Jazz nowoczesny*, wystąpił Sekstet Komedy z Poznania, wykonując kompozycję lidera zespołu pt. *Gillespie's Memory*.

Przy torze kolejowym

Etiuda fabularna

Scenariusz na podstawie opowiadania Zofii Nałkowskiej i reżyseria: Andrzej Brzowski

Współpraca reżyserska: Anna Dyrka

Zdjęcia: Jerzy Wójcik

Dźwięk: Halina Paszkowska

Montaż: Lidia Zonn

Wykonawcy: Halina Mikołajska (Żydówka), Marian Kociniak (mężczyzna), Bolesław Płotnicki (policjant) i inni

Produkcja: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa im. Leona Schillera w Łodzi, Studio Małych Form Filmowych Se-Ma-For w Łodzi, 1963
Czarno-biały, 35 mm, 334 m, czas projekcji: 11 minut siedem sekund
Premiera filmu odbyła się 13 października 1992

Medaliony

Etiuda fabularna

Scenariusz na podstawie cyklu opowiadań Zofii Nałkowskiej i reżyse-

ria: Andrzej Brzozowski

Zdjęcia: Jerzy Wójcik

Współpraca operatorska: Mieczysław Lewandowski

Współpraca realizacyjna: Anna Dyrka, Tadeusz Pałczyński, Józef

Si-wek, Małgorzata Szczapa

Dźwięk: Halina Paszkowska

Montaż: Lidia Zonn

Kierownictwo produkcji: Roman Wojciechowski

Muzyka: Andante, część druga z Koncertu skrzypcowego A-moll Jana Sebastiana Bacha

Wykonawcy: Anna Dyrka, Maria Kościałkowska, Maria Lelska, Władysława Nowicka i Włodzimierz Press

Produkcja: Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna i Filmowa im. Leona Schillera w Łodzi, Studio Małych Form Filmowych Se-Ma-For w Łodzi, 1966

Czarno-biały, 35 mm, 400 m, czas projekcji: 13 minut 40 sekund

Premiera filmu odbyła się 13 października 1992

Podziękowania:

Serdeczne podziękowania za pomoc podczas pracy na niniejszym studium zechcą przyjąć: Dr Katarzyna Mąka-Malatyńska, Prof. Jerzy Wójcik oraz Prof. Krzysztof Kozłowski.