

WOBEĆ ŚMIERCI. STUDIUM POSTAW LUDZKICH W SYTUACJI GRANICZNEJ (*BRZEZINA* ANDRZEJA WAJDY WEDŁUG JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA)

IWONA KOLASIŃSKA-PASTERCZYK

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej
Faculty of Management and Social Communication,
Jagiellonian University
iwona.kolasinska-pasterczyk@uj.edu.pl
ORCID 0000-0001-5242-281X

Brzezina (1970) zainicjowała w twórczości Andrzeja Wajdy nowy nurt ode-
rwania się od tematyki narodowej i „skupienia na problemach ostatecznych”¹,
na sytuacji egzystencjalnej człowieka konfrontowanego z przeznaczeniem,
nieuchronnością śmierci, która czasem przychodzi przedwcześnie. Film Wajdy
ukazuje dramat jednostki/-ek determinowany nie tyle sytuacją historyczną,
ile prawami natury. Jest świadectwem przeniesienia akcentu z refleksji histo-
riozoficznej na egzystencjalną. Reżyser zmierzył się z intymnością śmierci
i samotnością człowieka ze śmiercią konfrontowanego.

Jednym z naczelných motywów prozy Jarosława Iwaszkiewicza jest
„Heraklitowe *panta rhei*, rodzące nieunikniony smutek”². Joński filozof użył
tego zwrotu z intencją wyrażenia przekonania o zmienności świata i jego cią-
głej przemianie, przeświadczenia o tym, że nie ma nic trwałego, bo wszystko
przemija. W *Brzezynie* człowiek jest częścią świata przyrody, a kres jednostki
zarówno jest wpisany w ogólne prawa ludzkiego losu, jak i uznawany za
pretekst do refleksji nad kruchością życia, które gaśnie przedwcześnie. *Brzezina*
(literacki pierwowzór), jako studium umierania, jest opowieścią o tym, co
stanowi nieodłączny element ludzkiej egzystencji³. Jest nim śmierć traktowana

¹ T. Lubelski, *Historia filmu polskiego 1895–2014*, Kraków 2015, s. 371.

² S. Burkot, *Kontemplacja i pasja życia – Jarosław Iwaszkiewicz*, w: *Prozaicy dwudzie-
stolecia międzywojennego. Sylwetki*, red. B. Faron, Warszawa 1974, s. 245.

³ A. Drobin-Sawicka, *Brzezina – między Jarosławem Iwaszkiewiczem a Andrzejem
Wajdą*, w: *Kody kultury: interakcja, transformacja, synergia*, red. H. Kubicka, O. Taranek,
Wrocław 2009, s. 302.

przez pisarza jako pewien aspekt biologii człowieka. Przedwojenna *Brzezina* inicjuje w twórczości Iwaszkiewicza cykl utworów, których bohaterami są młodzi mężczyźni zmagający się z gruźlicą. W postaci Stanisława z *Brzeziny* „skumulowała się charakterystyczna dla okresu międzywojennego, po-Mannowska kreacja choroby. *Summa*, jaką stanowi dla gruźlicy *Czarodziejska góra*, ma swoje źródła w dziewiętnastowiecznej metaforze schorzenia. [...] Iwaszkiewicz – jako spadkobierca tej romantycznej reprezentacji – nie okazał się wiernym uczniem Manna, chociaż powinowactwa z *Czarodziejską górą* też, rzecz jasna, są u niego obecne”⁴. W *Brzezynie* symptomy terminalnego stadium choroby Stanisława w pewnym sensie równoważy jego zmysłowa i artystyczna wrażliwość. Iwaszkiewicz opisał w opowiadaniu byt nieuchronnie zdążający ku śmierci, ale samej śmierci nadał wymiar estetyczny i metaforyczny. Śmierć Stanisława zostaje zapowiedziana i zasugerowana pieśnią o „trzech zamknieniach”⁵ i wyobrażeniem siwych kamieni, pod którymi będzie musiał spać, a jest cichym odejściem w nicłość, odnotowanym przez jego brata Bolesława jako fakt zaistniały, choć nie unaoczniony. To ciche odejście nabiera sensu, bo „przywraca codzienności »żywego trupa«, jakim jest jego brat, Bolesław”⁶. Andrzej Wajda w swojej *Brzezynie* ukazał natomiast dwa odmienne „spotkania ze śmiercią. Bolesław, choć żywy, zdaje się umarły dla świata, cały czas rozpamiętuje bowiem swą zmarłą żonę. Staś dokładnie odwrotnie – choć wie, że umiera, stara się za wszelką cenę żyć w swoich ostatnich dniach”⁷.

Człowiek jako „byt ku śmierci”

Już we wczesnym studium Ryszarda Przybylskiego *Eros i Tanatos...* odnoszącym się do prozy Jarosława Iwaszkiewicza z lat 1916–1938 w rozdziale

⁴ M. Szubert, *Żyjąc w cieniu śmierci... Kulturowy obraz gruźlicy*, Wrocław 2011, s. 117–122.

⁵ Trop pieśni śpiewanej przez Malinę, prowadzącej Stanisława ku śmierci, był podejmowany w wielu artykułach, m.in. zob. E. Radion, *Nad percepcją piosenki „wchodzącej do pokoju Stasia” w trzech Brzezinach: Jarosława Iwaszkiewicza, Zygmunta Mycielskiego i Andrzeja Wajdy*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego. Seria Filologiczna” nr 59: *Historia Literatury* 4, red. G. Ostasz, M. Stanis, Rzeszów 2009, s. 248–258.

⁶ M. Ładoń, „*Jasny uśmiech gruźlika*”: wokół „*Opowiadania szwajcarskiego*” Jarosława Iwaszkiewicza, w: *Choroba – ciało – dusza w literaturze i kulturze*, red. J. Tymieniecka-Suchanek, Katowice 2017, s. 160.

⁷ M. Woźniak, *Literatura i film: Uwikłani w brzezinę*, <https://pisarze.pl/2013/09/23/maciej-wozniak-literatura-i-film-uwiklani-w-brzezine/> (dostęp 28.02.2024).

poświęconym *Brzezynie* autor przypisał Iwaszkiewiczowi rozumienie śmierci nie jako idei, ale jako fenomenu egzystencjalnego. W jego interpretacji w opowiadaniu twórcy ze Stawiska śmierć jest ściśle włączona w proces życia, nadaje życiu wartość. Badacz swoją interpretację oparł na Freudowskim modelu życia ludzkiego zdeterminowanego przez dwie siły – Erosa (pęd życia) i Tanatosa (pęd do śmierci). Eros jest gwarantem harmonii świata, a Tanatos przyczynia się do jej rozpadu. W *Brzezynie* zatem człowiek został ukazany jako „byt ku śmierci”⁸, ale siłą zbawczą ma Eros, ponieważ „przekształca życie w fenomen radosny”⁹. Wprawdzie u Iwaszkiewicza „przekształca świat w harmonijną całość”¹⁰, jednak sile życia sprzeciwia się śmierć (która zbiera swoje żniwo – Stanisław nie zostaje przecież uleczony, lecz umiera), co znacznie uwydatnia film Andrzeja Wajdy (w którym postaci kobiece – Barbara, Ola, Katarzyna, ale także Malina¹¹ – przynależą w gruncie rzeczy do domeny tanatycznej, a o losie bohaterów – Stanisława i Bolesława – nie decydują w równym stopniu Eros i Tanatos, bo następuje znamienne przesunięcie w stronę sprawczej mocy Tanatosa).

Zasadniczy wkład w rozpatrywanie istnienia ludzkiego w perspektywie śmierci wniosła filozofia egzystencjalna. Definiowanie życia ludzkiego jako „bycia-ku-śmierci” pojawiło się w filozoficznych dyskusjach o śmierci, w których kluczową rolę odegrali Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre i Karl Jaspers. To wraz z ekspansją egzystencjalizmu zaznaczyła się dominacja tematu śmierci w refleksji filozoficznej. Nastąpiło wówczas w antropologii filozoficznej przesunięcie zainteresowania na człowieka ujmowanego „z pozycji śmierci i wręcz na ostateczne wyjaśnienie, kim jest człowiek, poprzez tezę o spełnianiu się człowieka w śmierci. Śmierć uzyskuje pozycję pryncypium, wyjaśniającego życie, sens życia i bytowy obszar człowieka, a nawet los człowieka w jego »życiu po życiu«”¹². Według Heideggera śmierć jest istotnym składnikiem życia, wobec czego człowieka można określić jako „byt ku śmierci”. Śmierć nie jest wyłącznie kresem, ale samą istotą życia, a żyć znaczy umierać. Człowiek rodzi się

⁸ R. Przybylski, *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916–1938*, Warszawa 1970, s. 178.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem, s. 191.

¹¹ W filmie Wajdy bohaterka nosi imię Malina, u Iwaszkiewicza Malwina.

¹² M. Gogacz, *Filozoficzne ujęcie śmierci*, „Roczniki Filozoficzne” 1989–1990, z. 1, s. 223–237.

po to, aby umrzeć, choć w jakiś sposób może przewyciężyć przemijalność jednostkowego życia poprzez wkład w tworzenie kultury nadający temu życiu sens. Także Sartre definiował człowieka jako byt ku śmierci. Obaj, zakładając skończoność bytu ludzkiego, stali na antypodach chrześcijańskiej wizji świata, według której człowiek jest istnieniem ku wieczności.

Na gruncie XX-wiecznej filozofii egzystencjalnej przede wszystkim Karl Jaspers położył akcent na to, że w refleksji poświęconej człowiekowi nie można pominąć śmierci jako jej przedmiotu¹³. Filozof zdefiniował śmierć jako jedną z postaci sytuacji granicznych. Aby śmierć uznać za sytuację graniczną, musi być spełniony określony warunek: „Śmierć jako fakt obiektywny, dający się ująć w kategoriach czysto empirycznych np. opisu naukowego, nie jest sytuacją graniczną. Kluczowe znaczenie ma tutaj świadomość nieuchronności własnej śmierci, żywiona przez jednostkowego, konkretnego człowieka”¹⁴. Zdaniem Jaspersa: „Zachodzą jedynie dwa przypadki, w których doświadczamy śmierci nie jako faktu obiektywnego, ale jako sytuacji granicznej, pozwalającej doświadczyć metamorfozy. Są to »śmierć osoby najbliższej« lub »moja własna śmierć«”¹⁵. Śmierć bliskiego powoduje wstrząs egzystencjalny, pozwalający zrozumieć głębszy sens świata, w którym żyjemy. Świadomość nieuchronności własnej śmierci pomaga zrozumieć właściwą „egzystencji” hierarchię wartości. W filozofii Karla Jaspersa pojęcie śmierci jako sytuacji granicznej jest powiązane z przyjętym założeniem o skończoności bytu ludzkiego, sama zaś sytuacja śmierci jest okazją do refleksji nad postawami człowieka wobec niej.

Tematyka tanatologiczna, zwłaszcza przedstawienie śmierci jako doświadczenia prywatnego, wkraczanie w sferę intymnych przeżyć związanych ze stratą bliskiej osoby czy zagrożeniem śmiercią własną wynikającym z choroby, zawsze była wyzwaniem dla kina osadzonego w kulturze popularnej i w związku z tym uprzywilejowującego przedstawianie śmierci jako spektaklu. Podobnie jak niegdyś filozofia egzystencjalna kierująca uwagę człowieka ku śmierci, w perspektywie której objaśniano kondycję ludzką, tak twórcy kina sięgający po tematy uniwersalne – np. problem przemijalności i śmierci – dają świadectwo swej humanistycznej wrażliwości. Temat śmierci to „papierek

¹³ P.K. Szałek, *Karla Jaspersa koncepcja śmierci jako sytuacji granicznej*, „Analiza i Egzystencja” 2006, nr 3, s. 90.

¹⁴ *Ibidem*, s. 99.

¹⁵ *Ibidem*, s. 100.

lakmusowy sztuki, również sztuki filmowej. Ilekroć kino go dotyka, staje się więcej niż kinem. Pokaż mi nakręcone przez siebie sceny śmierci, a powiem ci, jakim jesteś filmowcem i – człowiekiem”¹⁶. Jednym z takich filmów definiujących artystę jest *Brzezina* Wajdy. To jeden z przykładów przełamania tabuizacji tematu śmierci, faktu cierpienia po stracie i „oszukiwania” śmierci w obliczu jej nieuchronności. Ukazuje modelowy przypadek doświadczenia śmierci jako sytuacji granicznej w jej dwu wariantach: śmierci osoby najbliższej jako faktu dokonanego (to przypadek Bolesława doświadczonego stratą żony Barbary) i nieuchronności śmierci własnej (to przypadek Stanisława w ostatnim stadium gruźlicy). Dialektyka śmierci Innego (do której nikt, nawet bliski, nie ma dostępu) i śmierci własnej (odslaniającej swe oblicze/-a konkretnemu „ja”) przekłada się na warianty samotności człowieka i odmienne sytuacje egzystencjalne. Determinują one charakter niepokoju – protagoniści *Brzeziny* Stanisław i Bolesław inaczej reagują na śmierć. Udawana euforia i błazenada Stanisława to pozorny triumf Erosa w obliczu nieuchronności żniwa Tanatosa. Udręka duchowa i smutek Bolesława po śmierci żony są formą choroby „na śmierć”. Stanisław to przypadek człowieka w krytycznej sytuacji życiowej, skazanego na przedwczesną śmierć. Bolesław doświadcza egzystencjalnej pustki po stracie, ale i cierpienia zranionej duszy przeżywającej męki niepewności (w związku z podejrzeniem żony o zdradę).

Czas umierania.

Oszukiwanie śmierci w obliczu jej nieuchronności (Stanisław)

Stanisław, który mimo podjętego leczenia w sanatorium dla gruźlików w szwajcarskim Davos nie wygrał walki z chorobą, z najwyższej położonej miejscowości w zachodniej Europie – rekomendowanej w jego przypadku – przyjeżdża do ojczyzny, na „niziny”, do oddalonej od cywilizacji leśniczówki swego brata Bolesława otoczonej brzezina i sosnowym lasem¹⁷. Sprowadzając swego bohatera z gór na niziny, już na wstępie Iwaszkiewicz dookreślił jego los – ma on przed sobą zgoła inną perspektywę niż młody Niemiec Hans Castorp

¹⁶ M. Hendrykowski, *Kilka refleksji na temat śmierci w sztuce*, w: *Strategie śmierci – formy umierania. Świadectwa literackie i kulturoznawcze*, red. W.J. Burszta, Warszawa 2004, s. 71.

¹⁷ Znaczenie natury w opowiadaniu Iwaszkiewicza zostało omówione w: B. Mytych-Forajter, *Organiczna całość w Brzezynie. Ekokrytyczna reinterpretacja opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2020, nr 8, s. 90–100.

z *Czarodziejskiej góry* (1924) Tomasza Manna przybywający do sanatorium w Davos. U niego zdiagnozowanie choroby skutkowało przedłużeniem pobytu w górskim ustroniu do siedmiu lat. W przypadku bohatera Manna miejsce, w którym czas płynie inaczej, i stan chorobowy stały się pretekstem do ukazania walki o duszę młodego Castorpa uwikłanego w relacje z Settembrinim i Naphtą, dwiema przeciwstawnymi osobowościami. Literacki kostium gruźlicy (metafora choroby) posłużył pisarzowi jako siła napędowa do stworzenia parabolicznego studium duchowości. Kuracja bohatera Manna daje mu szansę wyleczenia. Z kolei zamiana wertykalizmu (góry) na horyzontalizm (niziny) przesądza w *Brzezynie* o zbliżającym się końcu życia Stanisława.

Film Wajdy otwiera scena ostatniego etapu podróży Stanisława ze Szwajcarii dorożką po rozmokłej podczas wiosennych roztopów drodze wiodącej z najbliższej położonej wsi Sławska (w północnej Polsce) przed ganek skrytej w gąszczu drzew leśniczówki. Błotnista, pełna kałuż wiejska droga, łąki zalane wodą, podmokły teren ze sterczącymi wierzbami, składające się na krajobraz wiosennych roztopów skąpany w chłodnej poświacie, stanowią tło idealnie korespondujące ze zmęczeniem malującym się na pobludłej twarzy Stanisława odczuwającego trudy podróży trwającej dwa dni i dwie noce. Inicjalna sekwencja filmu akcentuje nierozzerwalny spłot losu człowieka z przyrodą. Pejzaż z wierzbami przydaje *a priori* tej podróży charakteru symbolicznej drogi do kresu – wierzba jako drzewo związane z wodą „od dawna było symbolem kwitnącego życia” (w tradycji chrześcijańskiej), ale też życia szczególnego, bo „nie wydającego żadnych owoców, życia w cieniu śmierci”¹⁸. W tradycji antycznej wierzbę wręcz „uważano za drzewo nagrobne, drzewo rosnące u zejść do świata podziemnego, za atrybut bóstw związanych ze śmiercią...”, w kulturze polskiej wierzby płaczące symbolizują „smutek, zmartwienie, żałobę, opłakiwanie zmarłych”¹⁹. Od pierwszych kadrów filmu na los Stanisława sugestywnie wskazuje więc także pejzaż u kresu jego ostatniej podróży.

W filmie Wajdy od początku znana jest sytuacja egzystencjalna Stanisława – wobec braku pomyślnego rokowania w chorobie opuścił sanatorium, by umrzeć w domu brata. Na gruncie filozofii egzystencjalnej śmierć jednostki

¹⁸ M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 262.

¹⁹ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 460.

jest kresem, „w świetle którego nasze życie zyskuje lub traci na znaczeniu”²⁰. Ostatni etap życia Stanisława u progu śmierci zostanie dookreślony przez dokonany przez niego wybór formy samorealizacji. Wskazuje na nią już symbolika rekwizytów, jakimi posłużył się Wajda w scenie – rozgrywającej się na ganku leśniczówki – pierwszego po latach spotkania Stanisława z bratem (którego zrazu nie poznaje) i jego córeczką Olą. Dziewczynka, o jasnej karnacji i włosach w chłodnym odcieniu blondu, ma wówczas na sobie kontrastującą z jej cerą czarną sukienkę – znak trwającej w domu żałoby (w przeciwieństwie do „bledziutkiej sukienki” Oli z opowiadania), a w rękę trzyma lalkę o zniszczonej, bladej, porcelanowej twarzy z czarną dziurą w policzku. W opowiadaniu została ona scharakteryzowana zaledwie dwoma enigmatycznymi epitetami – „oskubana” i „straszna”²¹; w filmie, gdy bierze ją do rąk Staś (il. 1), jej porcelanowa twarz uszkodzona na policzku, jakby napiętnowana znakami rozkładu, koresponduje z jego twarzą podobną do oblicza kłowna (nienaturalna bledość, grymas wymuszonego sztucznego uśmiechu odsłaniającego zęby i czerwone dziąsła). To wizualne zestawienie zdaje się antycypować dopełnienie jego losu – zapowiada podzielenie losu matki Oli spoczywającej od roku w mogile pośród brzoź.

„Nieczuły stryjcio” Staś, który zapomniał nawet przywieźć bratanicy inną lalkę ze Szwajcarii, daje dziewczynce pomarańczę. Gdy Ola usiłuje nadgryźć owoc, Bolesław go jej odbiera i odprawia ją na spacer, zwracając się do niej tak, jakby wydawał komendę psu. Owoc pomarańczy wręczany w darze zwykle ma zapewniać pomyślność i szczęście. W filmie pełni funkcję przechodniego rekwizytu – nikt nie zdąży skosztować soczystej pomarańczy. Ale w momencie przekazania jej w charakterze podarunku jest atrybutem Stanisława kojarzonym z tym, co egzotyczne (wszak przywiezionym ze Szwajcarii) i co mobilizuje energię życiową (kulistym kształtem i pomarańczową barwą przypomina przecież życiodajne słońce). Pomarańcza funkcjonuje też w filmie w charakterze atrybutu smakosza życia wbrew diagnozie o rychłej śmierci i symbolu otwarcia na zmysłowe przyjemności.

Stanisław zatem, choć wie, że jego życie dobiega kresu, to w obliczu zbliżającej się śmierci odwoła się do sensualności – zmysłowego doświadczenia poprzez sztukę (tę funkcję spełni muzyka – skoczne melodie wygrywane

²⁰ P.K. Szalek, *Karla Jaspersa...*, op. cit., s. 90.

²¹ J. Iwaszkiewicz, *Brzezina i inne opowiadania*, Warszawa 2022, s. 63.



Il. 1. Korespondencja twarzy – Stanisława i lalki Oli – obojga naznaczonych znamionami śmierci. Kadr z filmu *Brzezina* Andrzeja Wajdy (1970)

na wypożyczonym fortepianie), przez naturę (zabawy w plenerze, znoszenie granicy – przez otwarte okno – między wnętrzem a zewnątrz, czerpanie życiodajnych soków – np. z brzozy, wycieczka rowerowa nad jezioro, sceny zmysłowego kuszenia nad wodą) i cielesne przyjemności (erotyzm, który pozwala dać ułudę „przekształcenia życia w fenomen radosny”²²).

Staś, znalazłszy się w określonej sytuacji egzystencjalnej (wobec nieuchronności śmierci), sam kształtuje okoliczności własnego życia, tego czasu, który mu jeszcze pozostał. W myśl koncepcji Karla Jaspersa świadomość „nieuchronności kresu może wyzwolić w człowieku potrzebę pełnej realizacji własnego życia”²³. Możliwe są różne reakcje na zbliżającą się śmierć, przybierające skrajne formy – postać całkowitej negacji świata empirycznego bądź jego bezgraniczna afirmacja²⁴. Pierwsza może przybrać kształt pocieszenia „urojeniami o innym, pozaświatowym życiu”²⁵ bądź ucieczki w nihilizm, będący wyrazem ostatecznego zwątpienia i rozpacz, wynikający z przeświadczenia o bezsensowności jakiegokolwiek działania. Druga postawa – afirmacji – może

²² R. Przybylski, *Eros...*, op. cit., s. 191.

²³ P.K. Szalek, *Karla Jaspersa...*, op. cit., s. 100.

²⁴ Ibidem, s. 102.

²⁵ K. Jaspers, *Philosophie*, s. 204, cyt. za: P.K. Szalek, *Karla Jaspersa...*, op. cit., s. 102.

przybrać formę bezgranicznej woli życia i okiełznania lęku przed śmiercią motywowanych przeświadczeniem o fałszywym rozpoznaniu fenomenu śmierci. Chodzi o uświadomienie sobie, że w istocie: „kiedy jestem, wówczas nie ma mojej śmierci, kiedy zaś następuje moja śmierć, wówczas mnie nie ma; dlatego też moja śmierć zupełnie mnie nie dotyczy”²⁶. Dla Jaspersa nie tyle lęk „empiryczny” (obawa przed niebytem i związana z nim absolutyzacja istnienia empirycznego), ile „egzystencjalny” (obawa przed unicestwieniem jakiegokolwiek postaci bytu) wywołuje potrzebę poszukiwania jakiegoś fundamentu „egzystencji” i pokonania lęku empirycznego – np. odnalezienia spokoju w obliczu śmierci, spełnienia siebie w rzeczywistości „tu i teraz”. Jaspers twierdził, że śmierć przez swoją nieuchronność, będąc przyczyną lęku, może „zostać przetworzona w postawę męstwa, w poczucie bezpieczeństwa w śmierci”²⁷. Ludzkie życie nabiera innego wymiaru w perspektywie nieuchronności śmierci – „moc śmierci może się ujawnić wyłącznie wtedy, gdy z jednej strony człowiek będzie wciąż żył pełnią życia, a z drugiej wyraźnie zdawał sobie sprawę z nadchodzącego kresu”²⁸.

W przypadku Stanisława z *Brzeziny*, który znalazł się właśnie w takiej sytuacji egzystencjalnej, jego postawa wobec świadomości własnej śmierci jest pozbawiona wszelkiej emfazy – sens swojego „tu i teraz” dostrzega w realizacji tego, z czego musiał zrezygnować podczas kuracji w Davos, w zespoleniu z naturą, w namiastkach zmysłowej ekstazy, w zasmakowaniu młodości w ostatnich chwilach życia. Stanisław wypełnia więc swoje „tu i teraz” różnymi formami aktywności. Chcąc zaspokoić swoje artystyczne pasje, ponownie sprowadza do leśniczówki fortepian sprzedany przez brata. Wynajmuje go w Sławsku od młodej kobiety umierającej na suchoty. Gdy gra przy jej łóżku, mimowolnie uruchamia metronom zaczynający odmierzać czas upływający do śmierci obojga. Jego świadomość kresu kontrastuje z naiwnością kobiety żyjącej złudzeniem powrotu do życia jesienią. Opuszczając izbę cierpiącej na suchoty, Stanisław na stronie wypowiada znamienne słowa: „Ma czego ryć. Na jesieni i tak ten fortepian nie będzie już jej potrzebny, jak i mnie”. Te, brzmiące jak wyrok, słowa są „smutną konstatacją człowieka, który przejmuje

²⁶ Ibidem.

²⁷ P.K. Szalek, *Karla Jaspersa...*, op. cit., s. 104.

²⁸ Ibidem, s. 105.

fortepian niczym pałeczkę w sztafecie umierających²⁹. Z czasem sam znajdzie się w położeniu kobiety (fortepian opuści jego izbę, a jego życie dobiegnie kresu). Na stanie ekscytacji wynikającej ze sprowadzenia do leśniczówki instrumentu (Stanisław podniecony tym faktem nawet stepuje) kładzie się cieniem śmierć – zapowiadają ją widok okna zakładu pogrzebowego mijanego przez bryczkę wiozącą Stanisława przez wieś, tudzież wychylenia metronomu podające tempo granego przez bohatera utworu muzycznego, ale i sugerującego upływ czasu. Melodie, które będzie wygrywać na fortepianie – skoczne czy bardziej melancholijne – irytują Bolesława, który nie ukrywa, że sprawiają mu przykrość, zakłócają ciszę w domu żałoby. Ale muzyka dla Stanisława jest kwintesencją tego, czego nie zaznał w realnym życiu, koresponduje z nostalgią za tym, co bezpowrotnie utracone. Gdy po raz pierwszy w leśniczówce uderza w klawisze fortepianu, opisuje bratu stan swoich doznań związanych z muzyką: „Wywołuje przede mną świat, do którego już nigdy nie wrócę, którego nigdy naprawdę nie zaznałem. Przez okno mojego pokoju w sanatorium widziałem rzeczy, które mogłyby być piękne, gdyby były w zasięgu mojej ręki. Ale ja ich nigdy nie dotknąłem i nigdy nie dotknę. Coś jak z kruchego lodu, szkła...”³⁰. Zaraz potem oznajmia bratu, że stan polepszenia samopoczucia, który występuje w ostatnim stadium jego choroby, właśnie mija i że przyjechał do niego, by umrzeć. Podobnie rekompensacyjną funkcję ma jego aktywność fizyczna – stanowi namiastkę sportu, którego nie dane mu było uprawiać. Najpierw zapowiada, że będzie jeździł konno (ale nie dosiadzie konia brata – Łacha), potem ćwiczy grę w tenisa na podwórku i trafia piłeczką w gnojówkę (z której wydobywa i zwraca mu ją młoda chłopka porządkująca stajnię), wreszcie wsiada na znaleziony w stajni rower i zaprasza na przejażdżkę do-rodną dziewczuchę, a ich jazda w tandemie po posesji kończy się wywrotką. Ten moment wyznacza początek jego znajomości z Maliną. Podczas tej wspólnej przejażdżki Stanisław słabnie. Odtąd wszelki wysiłek fizyczny kończy się postępującym osłabieniem jego sił witalnych. Trzecim obszarem doznań, które nie były mu dane w związku z chorobą, jest erotyka. To, z czego był wykluczony w murach sanatorium, znajdzie w ramionach prostej chłopki Maliny. Opowiadanie Iwaszkiewicza wpisywało się w utrwaloną w kulturze

²⁹ M. Woźniak, *Literatura...*, op. cit., s. 2.

³⁰ Cyt. za: ścieżką dźwiękową filmu. Wszystkie cytaty z filmu podawane w tekście ujęte są w cudzysłow; w przypadku opowiadania podawane z numerami stron.

słowa mitologię gruźlicy, zgodnie z którą atak choroby był zazwyczaj skutkiem lub objawem jakiegoś namiętnego uczucia³¹. Gruźlica była pojmowana jako „choroba namiętności” – początkowo uważano, że „gruźlik to ktoś trawiony ogniem, który prowadzi do rozpadu ciała”³², później gruźlica w takim samym stopniu uważana była „za chorobę stłumienia”³³. W filmie *Wajdy* też powiązana jest ze sferą zmysłowości, która ma swój udział w śmierci.

Uwikłaniu obu braci w relację z Maliną początek daje pewien epizod – konieczność opatrzenia ręki jej brata, który zapewne zranił się podczas wyrębu lasu. Wszystko dzieje się wieczorem. Choć to chwila, która na moment zbliża braci, to ogień lampy naftowej oświetlającej twarz Maliny funkcjonuje w tej scenie niczym ogień rozpalający namiętność, która z czasem ponownie ich poróżni. Pierwsza wymiana spojrzeń pomiędzy Stanisławem i Maliną ma miejsce podczas wycieczki rowerowej na łące nad stawem. W tej scenie uwodzenia-kuszenia Stanisław tuli do siebie Olę niczym szmacianą lalkę, a Malina trzyma w ręce polny kwiat. Bezpośrednio po scenie nad stawem następuje scena rozgrywająca się w brzezynie, w której Janek, brat Maliny, mówi Stanisławowi o tym, że ten się jej podoba, ale że „chodzi” do niej Michał i będzie się z nią żenić, więc mogą się spotykać, byle Michał o tym nie wiedział. Ta relacja od początku jest naznaczona kłamstwem i śmiercią (wszak pogłoska głosi, że Michał zabił człowieka w lesie). Do pierwszego zbliżenia Stanisława i Maliny dochodzi w brzezynie przy grobie Barbary, zaraz po tym, jak Staś, porażony słowami Oli sugerującymi zdradę jej matki, poszukuje tam Bolesława (il. 2). Malina zjawia się nagle, staje za nim, kładąc rękę na jego ramieniu, wygląda przy tym jak demoniczna leśna rusalka o bosych stopach. Ich namiętne uściski na ziemi, w chłodnym lesie o zmierzchu, wyraźnie wyczerpują Stanisława.

Stanisław od przyjazdu do leśniczówki, choć wydaje się oswojony z myślą o własnej śmierci, silnie przeżywa konfrontację ze swoją fizycznością, obserwując słabnące ciało. Od pierwszych kadrów filmu postęp choroby maluje się na jego twarzy (nienaturalnie bladej). Po tym, jak niemal traci oddech i opada z sił, Stanisław zostaje położony w łóżku, a jego stan właściwie nie daje już

³¹ S. Sontag, *Choroba jako metafora* [fragmenty], s. 213, <https://www.scribd.com/doc/91984343/Susan-Sontag-Choroba-Jako-Metafora> (dostęp 29.02.2024); zob. też S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, Kraków 2016.

³² Ibidem, s. 212.

³³ Ibidem, s. 213.



Il. 2. Pierwsze zbliżenie Stanisława i Maliny przy mogile Barbary. Kadr z filmu *Brzezina* Andrzeja Wajdy (1970)

nadziei na polepszenie. Scena ta została zakomponowana jako czuwanie przy umierającym. Biorą w niej udział trzy postaci kobiece – gospodyni Katarzyna w czarnym stroju zaciemnia okno, zasłaniając je czarną storą, a przy łóżku czuwa mała Ola w swej czarnej sukience. Cięcie montażowe łączy tę scenę z postacią Maliny, która kosi podmokłą łąkę pełną rozkwitłych kaczeńców. Dziewczyna ma swój udział w życiu-ku-śmierci Stanisława. Stojąc w wodzie i ścinając kosą kaczeńce, jawi się jako siła sprawcza, symbolicznie odpowiada Śmierci zbierającej swoje żniwo. Wcześniej Stanisław jedynie przymierzał się do śmierci – taką funkcję pełniła scena, w której, po ćwiczeniu stepowania na mostku, pochyła się nad taflą strumienia, w której widzi najpierw zniekształcone, a potem rozmywające się własne oblicze. Choć stan pogorszenia jego zdrowia nie oznacza jeszcze definitywnego odejścia, to został powiązany z obrazami, które je zapowiadają – Maliną czerpiącą wodę ze studni i wywiezieniem wypożyczonego fortepianu po śmierci jego właścicielki. Za Gastonem Bachelardem i jego koncepcją wyobraźni poetyckiej, interpretowanej przez pryzmat żywiołów, można uznać, że woda jest „materialnym podłożem śmierci” i prawdziwą materią śmierci *par excellence* kobiecej³⁴ –

³⁴ G. Bachelard, *Woda i marzenia*, przeł. A. Tatarkiewicz, w: idem, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przeł. A. Tatarkiewicz, H. Chudak, Warszawa 1975, s. 153; zob. też R. Koschany, *Andrzeja Wajdy metoda (nie)wiernej adaptacji – od „Brzeziny” do „Tataraku”*, w: *Rejony*

w tym przypadku antycypuje udział w niej kobiety. Transport fortepianu na furmance przez las przypomina kondukt żałobny i stanowi nawiązanie do wypowiedzi Stanisława wypożyczającego fortepian, mówiącej, że na jesieni nie będzie już mu potrzebny (losy jego i niedoszłej pianistki spinają się klamrą na wiosnę). Przed ostatecznym rozwiązaniem, jakim jest śmierć, przychodzi stan polepszenia samopoczucia, w którym gruźlik powstaje z łoża, aby nasycić się pięknem budzącej się do życia zieleni. Wówczas prosi brata, by pochował go w brzezynie obok Basi i pozostawia mu swoisty testament – siebie w swoim sąsiedztwie i przyzwolenie na to, by nie wzbraniał sobie Maliny po jego śmierci. Po raz ostatni Stanisław udaje się nad staw otoczony brzezina i najpierw spija z rurki umieszczonej w pniu drzewa brzozy sok znany z działania prozdrowotnego, a potem oddaje się porywom uniesienia w ramionach Maliny, która właśnie – niczym rusalka – wyłoniła się ze stawu. To wówczas mówi jej: „Nie chcę tak młodo umierać”. Poryw namiętności i intymne uściski przy pniu brzozy prowadzą do fizycznego osłabienia schorowanego mężczyzny. Scena ta stanowi bezpośrednią zapowiedź jego śmierci.

Tym, co – w myśl koncepcji Jaspersa – potęguje doświadczenie granicznego charakteru śmierci, jest fakt, że „jest sprawą absolutnie osobistą [...] szczególnie indywidualną”³⁵. Każdy umiera w samotności. Iwaszkiewicz pominął opis konania suchotnika, przesuwając akcent z cielesności na egzystencjalny wymiar śmierci. Ta funkcjonuje jako fakt, który rozwiązuje życiowe problemy Bolesława. Zapowiada ją pieśń Malwiny o „trzech zamknieniach” i odczucie zbliżającego się kresu: „I pierwszy raz uczułem całym jestestwem śmierć w sobie. Było tak, jakby wszystko, czym był [...] odchodziło powoli, i zostawała straszna nicność”³⁶. Wajda odchodzenie gruźlika w kwiecie wieku powiązał z bujnym rozkwitem natury przebudzonej wiosną do życia, co potęguje absurdalność tej sytuacji. Stanisław umiera tak, jakby na powrót doznawał olśnienia brzezina, wypływając z pokoju, w którym leży na łóżku, niejako na zewnątrz i łącząc się z naturą (il. 3). Powstaje wrażenie, jakoby umierając, znalazł się poza wnętrzem domu, wśród brzozy, gdzie zostanie pochowany. Opada na poduszki i oddaje

twórczej zmiany. Tekst. Adaptacja. Medialna re-kreacja, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, K. Gołas-Dąbrowska, Warszawa 2019, s. 66.

³⁵ M. Janiak, *Śmierć jako sytuacja graniczna w filozofii Jaspersa i Kierkegaarda*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 2014, nr 20, s. 116.

³⁶ J. Iwaszkiewicz, *Brzezina...*, op. cit., s. 120.



Il. 3. Trzecie zamknięcie. Śmierć Stanisława – olśnienie brzeziną. Kadr z filmu *Brzezina* Andrzeja Wajdy (1970)

ostatnie tchnienie. Jego doświadczenie kresu zostało powiązane z afirmacją natury, a kiedy następuje, jego śmierć stawia innych (Bolesława, Olę) wobec sytuacji granicznej w rozumieniu śmierci bliskiego.

Czas żałoby. Choroba zranionej duszy (Bolesław)

Andrzej Wajda zmodyfikował, zawartą w pierwowzorze literackim, refleksję nad kruchością istnienia, przemijaniem i kresem życia. Ma w tym udział zabieg przypisania większej wagi, niż to miało miejsce w opowiadaniu, postaci Bolesława. W swoim filmie dokonał on „znaczącego przesunięcia kategoryzującego w planie »ważności« głównych bohaterów. To nie Stanisław (tak jak w literackim pierwowzorze) jest na pierwszym planie, ale jego brat. Bolesław zdaje się o wiele silniej od umierającego Stasia przeżywać targające nim skrajne uczucia miłości i śmierci”³⁷. Na jego życiu położyła się cieniem śmierć osoby najbliższej – żony Barbary. Po tej stracie utracił całą radość życia, pogrążył się w smutku i melancholii. Łatwo ulega irytacji – drażni go spontaniczność i euforia śmiertelnie chorego na gruźlicę brata, rozdrażnienie powoduje witalizm hożej Maliny. Wpada w skrajne emocje – poszukuje ciszy i samotności (medytując w swoim pokoju czy odwiedzając grób

³⁷ A. Drobina-Sawicka, *Brzezina...*, op. cit., s. 303.

Barbary), ale musi też wykrzyzczyć swój ból (przed Stanisławem i Olą) czy odreagować traumę (na innej kobiecie – Malinie). Bolesław doświadczył już sytuacji granicznej w Jaspersowskim znaczeniu tego przeżycia tj., gdy: „Nagły brak, wyłom [...] pozbawia nas poczucia bezpieczeństwa. Nasze życie zostaje pozbawione elementu, który wydawał się trwały. Pojawia się więc pustka”³⁸. Poczucie straty ujawnia się też w doświadczeniu jednostkowym w postaci „wstrząsu egzystencjalnego”³⁹. Ten stan emocjonalny Bolesława objawia się w jego wybuchowym, skierowanym do Stanisława, monologu, który w istocie jest krzykiem rozpacz.

Impuls do zwierzenia stanowi posądzenie brata o przekroczenie granicy intymności – poczucie, że był podpatrywany. Bolesław mówi o swojej potrzebie i prawie do samotności, o tym (powołując się na matkę), że „nie można wchodzić do duszy drugiego człowieka w buciorach”. To właśnie w tym kontekście po raz pierwszy opowiada bratu o Basi, której ten nie miał okazji poznać. O tym, że może on odnieść wrażenie na podstawie zdjęć, że nie była bardzo ładna, ale była dobrym człowiekiem i było im razem bardzo dobrze. O tym, jak mogłaby być szczęśliwa, widząc wiosnę, która właśnie się zaczyna. O jej chorobie i śmierci, która przyszła wraz z wiosennymi roztopami. O jej pochówku w brzezinach, które tak lubiła. I wreszcie o tym, że to, iż pozostała w brzezinach, jest chyba lepsze dla niej i dla niego (il. 4).

Wstrząs, którego doświadczył wraz ze stratą Basi, pozwala mu uchwycić głębszy sens ich więzi w życiu minionym i obecnie. W refleksji Jaspersa nad życiem po stracie osoby najbliższej przewija się myśl, że owa strata „uwydatnia charakter więzi, w jakiej z ową osobą pozostawaliśmy. Co więcej pokazuje, że poczucie owej więzi jest wciąż obecne, mimo fizycznego braku jednego z jej członków”⁴⁰. Bolesław mówi o sobie, że chyba nie jest wierzący i nie umie się modlić, ale gdy idzie na jej mogiłę, to po prostu czuje, że ona jest tam gdzieś w tych brzożach. Bólowi po stracie Basi towarzyszy też poczucie winy. Bolesław wyrzuca sobie, że za jej życia nie był w stosunku do niej w porządku i dopuszczał się zrad, ulegając fizycznej żądzy. Gdy zachorowała, zrozumiał, że jest dla niego najważniejsza, ale opamiętanie przyszło zbyt późno. A kiedy umarła, pojął, że jest jej coś winien i że „chciałby to, że nie był wobec niej

³⁸ P.K. Szałek, *Karla Jaspersa...*, op. cit., s. 100.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem.



Il. 4. Mogiła Barbary (z jej podobizną na brzoźowym krzyżu). Kadr z filmu *Brzezina* Andrzeja Wajdy (1970)

w porządku, jakoś odrobić”, ale było już za późno. Jego ból wynika tyleż ze straty, ile z poczucia winy. W przypadku doświadczenia sytuacji granicznej, jaką jest śmierć, ważnym komponentem opisu jest refleksja nad samotnością. Człowiek zawsze pozostaje samotny wobec śmierci – kiedy zbliża się jego własna, samotność wynika z tego, że innym przypada wyłącznie rola postronnych obserwatorów, z kolei gdy doświadcza straty osoby najbliższej, towarzyszące mu poczucie osamotnienia wynika z uświadomienia sobie charakteru więzi, która została przerwana. Stąd „osamotnienie spowodowane stratą osoby ukochanej nie jest tożsame z samotnością kogoś, kto nigdy nie doświadczył bliskości drugiej osoby. Paradoksalnie zatem owo osamotnienie po stracie chroni nas przed absolutną samotnością, gdyż uświadamiamy sobie rzeczywistą wartość komunikacji z drugą osobą”⁴¹. Pełne pasji wyznanie Bolesława wobec Stanisława unaocznia skrajnie odmienne sytuacje egzystencjalne, w jakich się znaleźli, rozbieżność doświadczenia i samotność każdego z nich. Te dwa oblicza samotności wobec śmierci znalazły odzwierciedlenie w kompozycji kadrów budujących klimat tej sceny – bracia ustawieni są w niej plecami do siebie i zwróceniu twarzami w przeciwne strony. Emocjonalność

⁴¹ Por. K. Jaspers, *Wybór pism: Sytuacje graniczne*, przeł. A. Staniewska, w: R. Rudziński, *Jaspers*, Warszawa 1978, s. 201; zob. też P.K. Szałek, *Karla Jaspersa...*, op. cit., s. 101.

Bolesława kontrastuje z pragmatyzmem Stanisława. Bolesław uprzedza słowa brata, domyślając się, że chciałby mu poradzić, by ze względu na małe dziecko związał się z jakąś kobietą. Sama myśl o tym budzi w Bolesławie niesmak. Jego przystanie na samotność jest rodzajem ekspiacji za popełnione winy, odrzuceniem zwierzęcej chuci, której niegdyś ulegał. Próbuje wykrzyczeć swą niechęć do bab, które mogłyby zająć puste miejsce po Basi: „A ty wiesz, jak mnie każda baba, która tu chodzi, mierzi, drażni, że to ona tu chodzi, ona żyje, ona patrzy na te wysokie brzozy, na ten las, na to wszystko...” i dodaje: „Co ty z tego możesz zrozumieć...”.

Jego sytuacja egzystencjalna po stracie ulega zmianie w następstwie epizodu, który wprowadza cięń podejrzenia wobec żony o zdradę, jakiej być może dopuściła się z Michałem (przyszłym mężem Maliny), i oznacza w efekcie znalezienie się w sytuacji przeniesienia winy. Enigmatyczne słowa, które w opowiadaniu Iwaszkiewicza wypowiada Ola niesiona na rękach przez Stanisława po tym, jak wspólnie wysłuchali w domu Malwiny pięknej gry Michała na harmonii: „Ja tak kocham Michała... I mama... I mama...”⁴², w filmie *Wajdy* nabierają kluczowego znaczenia brzemiennego w konsekwencje. Podśluchane przez Bolesława (ukrytego za drzewem) stają się zarzewiem nowej traumy, jeszcze bardziej dojmującej straty wynikającej z utraty zaufania, z niepewności i zachwiania wiary w żonę. Tego samego wieczora po raz pierwszy zasiądzie on przy fortepianie, a profesjonalnie zagrany wówczas pełen dramatyizmu fragment utworu kontrastuje wyraźnie z klimatem kompozycji wygrywanych przez Stasia. Niedługo potem, nocą, Bolesław przesłuchuje córkę w sprawie Basi. Scena ta ma przebieg niezwykle dramatyczny, oddaje skrajność emocji, nad którymi bohater nie jest w stanie zapanować – jego czułość przeplata się ze złością, próba przekupstwa Oli cukierkiem zamienia się w chęć wymuszenia zeznań siłą. Bolesław dopuszcza się wobec niej przemocy – psychicznej i fizycznej – potrząsa nią niczym szmacianą lalką, by skłonić dziewczynkę do opowiedzenia, co działo się w ich domu pod jego nieobecność. Skumulowane w nim ambiwalentne emocje – miłości i nienawiści – pod wpływem doznanego wstrząsu przenosi z żony na córkę, wyładowując na niej swój stres. Usiłuje zmusić ją, by objęła go rączkami, ale te opadają. Na przemian przytula ją i potrząsa jej kruchym ciałkiem. W kulminacyjnym momencie furii wykrzykuje: „Taka sama będziesz dziwka”, obarczając córkę winą matki, po czym

⁴² J. Iwaszkiewicz, *Brzezina...*, op. cit., s. 89.

uspokaja się i dodaje: „Pójdziemy jutro do mamusi. Przeprósimy mamusię”. Dramatyczna nocna rozmowa Bolesława z Olą dobiega przez ścianę do uszu Stasia, który najpierw usiłuje zagłuszyć ją grą na fortepianie, a w końcu, nie mogąc znieść tej sytuacji, zatyka sobie uszy. Wraz z cieniem podejrzenia, jaki padł na Barbarę, runęło przekonanie Bolesława o udanym związku, fundament, który był podstawą jego poczucia winy. Odtąd winę lokuje gdzie indziej – w kobietach.

W tym epizodzie ma źródło postrzeżenie przez Bolesława Maliny, która stanie się obiektem odreagowania win (własnej i żony). Zaczyna on obciążać kobiety winą, widząc w nich siłę niszczącą harmonię świata. Gdy pewnego wieczoru przychodzi do domu Maliny po Olę, staje się świadkiem tego, jak Michał, którego uważał za rywala, opowiada dziewczynce bajkę o gospodarzu, jego złej żonie i ciemnej głębokiej studni, w której siedział Zły. W opowieści Michała gospodarz topi żonę w studni podczas niedzielного spaceru, a sam, jak gdyby nigdy nic, wraca do domu. W ludowej bajce to cel uświęca środki, a o winie kobiety przesądza przekonanie mężczyzny. Podczas gwałtownej burzy Bolesław wytyka bratu jego schadzki z Maliną i usiłuje zasiać w nim niepokój w związku z jej niewiernością. Widzi w niej dziwkę, która swoimi wdziękami obdarza zarówno suchotnika Stasia, jak i rośłego drwala Michała. Opowiada bratu o tym, jak siedząc na sośnie, podpatrzył ich w domu, gdy zapalili lampę – ból i poruszenie, z jakim o tym mówi, pokazują wyraźnie, że ta historia dotyczy tyleż Stanisława, co jego samego. Sytuację egzystencjalną Bolesława określa nie tyle niepokój związany ze spodziewaną śmiercią brata, ile ból i gniew wynikające z faktu, że życie (możliwa zdrada) i śmierć Barbary kładą się cieniem na jego codzienności. Stan wewnętrzny bohatera to eksplodująca mieszanina sprzeczności – znajdzie ona wyraz w ambiwalencji zwierzęcego pożądania i wzdargy wobec Maliny. To rozchwianie emocji ilustruje scena, w której Bolesław odnajduje Malinę koszącą na podmokłej łące kaczeńce i informuje ją o pogorszeniu się stanu zdrowia brata, złośliwie zaznaczając, że został jej już tylko Michał. Potem mocuje się z Maliną wspartą na kosie, wytrąca ją z jej rąk, a gdy dziewczyna ucieka, biegnąc po rozmokłej łące, dopada ją, przewraca do wody i całuje, dając upust zwierzęcym impulsom, a po rozbudzeniu jej zmysłów porzuca, zostawiając upokorzoną. Jeśli w przypadku Stanisława jej kosa ścinająca kaczeńce symbolizowała rychłą śmierć jako skutek folgowania niepohamowanej namiętności, to w scenie z Bolesławem – w której zostaje wyrwana z rąk Maliny – symbolizuje walkę

o wyzwolenie spod jarzma Erosa, który w tym przypadku nie stanowi siły przeciwstawnej Tanatosa, lecz potęgę otwierającą na unicestwienie i śmierć. Nie tylko w filmie Wajdy, lecz i w opowiadaniu Iwaszkiewicza jedynie „z pozoru Stanisław w kontakcie z Maliną odkrywa pełnię witalizmu, miłość do Maliny naznaczona jest bowiem śmiercią”⁴³. W opowiadaniu to Stanisław: „Powoli pojął, że kobieta, która z nim chodziła po mrocznych ścieżkach lasu, składa się z samego kłamstwa”⁴⁴, ale w filmie Wajdy to Bolesław wysnuwa z tego faktu wnioski. Po raz drugi prowokuje, a potem ujarzmia swoje zwierzęce pożądanie wobec Maliny we własnej izbie, gdy wieczorem wzywa ją do siebie. Malina biernie poddaje się woli gospodarza i kładzie na łóżku, rozchylając nogi, ale do fizycznego obcowania nie dochodzi. Bolesław tłumi zwierzęcą chuć i wyrzuca Malinę z pokoju, co w planie symbolicznym oznacza wyzwalanie się z oków śmierci. I w tym przypadku odprawienie jej zostaje przez Malinę odebrane jako upokorzenie, ale dla Bolesława jest sposobem na wychodzenie ze stanu „zarażenia śmiercią”.

Iwaszkiewicz zinterpretował śmierć jako dopełnienie cyklu życia (Stanisława) i zaczyn odrodzenia (Bolesława). Wydzźwięk finalnych partii filmu Wajdy nie jest równie optymistyczny. W scenie mycia trupa Stasia Wajda nadbudował nad drastycznymi, wręcz naturalistycznymi aspektami tego obrządku jego symbolikę. Ceremoniałowi przygotowania do pochówku towarzyszy wieczorne czuwanie przy świecach i odprawianie modlitw Anioł Pański oraz Zdrowaś Mario. Odbywa się on w atmosferze zmierzchu zalewającego izbę, rozświetlaną jedynie świecami żałobnic, ale przy otwartych oknach z widokiem na kwitnącą jabłonkę. Do starych kobiet w czerni, myjących ciało zmarłego, chce dołączyć Malina ze świecą. Najpierw zdejmuje chustę okrywającą twarz nieboszczyka i na jej widok – bladej, z chustką podwiązującą rozchyloną szczękę – wydaje krzyk (il. 5). Kiedy przystępuje do mycia ciała, zostaje wyrzucona z izby przez Bolesława. Cięcie montażowe przenosi widzów do kompozycji „żywych obrazów” przedstawiających dwie kobiety siedzące na drewnianej osłonie studni – do trzymającej wiadro Maliny ubranej w pasiastą zapaskę i białą bluzkę dołącza Katarzyna w żałobnej czerni i siada poniżej, po czym Malina odchodzi, a Katarzyna pozostaje. Stylistycznie jest

⁴³ M. Całbecki, *Kurpiowskie Eleusis. O bohaterach „Brzeziny” Jarosława Iwaszkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2017, nr 4, s. 9.

⁴⁴ J. Iwaszkiewicz, *Brzezina...*, op. cit., s. 99.



Il. 5. Oblicze śmierci. Kadr z filmu *Brzezina* Andrzeja Wajdy (1970)

to nawiązanie do jednego z tematów malarskich Jacka Malczewskiego – cyklu z motywem „zatrutej studni”. Symbolika tej sceny z jednej strony wiąże się z faktem, że studnie interpretowano (ze względu na znajdującą się w głębi wodę) jako drogę prowadzącą w dół, w ciemność, do krainy zmarłych, poza granice ludzkiego świata i że odgrywały one istotną rolę „w momentach przejścia w życie człowieka”⁴⁵. Z drugiej strony wskazuje na kobietę jako centralną figurę kojarzoną ze Śmiercią.

Wajda w *Brzezynie* odwołał się do pewnego stylu obrazowania charakterystycznego dla malarstwa Malczewskiego – „do narzuconej przezeń wizji wszech-współobecnej Śmierci”⁴⁶. W Wajdowskiej kompozycji zatrutej studni, stanowiącej alegoryczny komentarz do sceny mycia trupa gruźlika, można dostrzec inspiracje płótnami *Zatruta studnia z chimera* z 1905 roku (ze względu na postać Maliny), a zwłaszcza *Zatruta studnia V* z roku 1906 (za sprawą Katarzyny). Strażniczki studni, z których starsza ubrana jest w żałobny strój, podobnie jak na obrazach Malczewskiego odsyłają do filozoficznego problemu sugerowanego przedstawieniem. Chodzi o powiązanie ze sobą śmierci

⁴⁵ A. Drożdż, Z. Caputa, *Studnie w krajobrazie kulturowym Polski na podstawie polskiego atlasu etnograficznego*, w: *Woda w przestrzeni...*, op. cit., s. 353–366.

⁴⁶ A. Garbicz, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż czwarta 1967–1973*, Kraków 2000, s. 281.

i źródła wody, które odwraca potoczne skojarzenia – woda ze studni nie jest źródłem życia, a studnia jest miejscem, w którym przepojony śmiercią świat podziemny łączy się ze światem żywych. Te sensory dziedziczą po Malczewskim kompozycje Wajdy, w których strażniczki studni są figurami śmierci. W tym przypadku Wajda nadał tym kompozycjom wyłącznie charakter komentarza do sytuacji egzystencjalnej bohaterów (il. 6).



Il. 6. Komentarz do sytuacji egzystencjalnej bohaterów – kobiety jako figury śmierci. Stylistyczne nawiązanie do malarzkiego motywu „zatrutej studni” Jacka Malczewskiego. Kadr z filmu *Brzezina* Andrzeja Wajdy (1970)

Marionetka w uniwersum śmierci (Ola)

Szczególnie naznaczona przez śmierć w *Brzezynie* Wajdy jest kilkuletnia Ola. Do ostatniej sceny filmu noszona przez nią czarna sukienka jest nie tylko znakiem żałoby po stracie matki, ale i smutku dziecka, które nie może liczyć na czułość i wsparcie w cierpieniu. W porównaniu do literackiego pierwowzoru Wajda przypisał tej postaci większą nośność znaczeniową. We wszystkich scenach, w których się pojawia, jej nieodłącznym atrybutem jest „straszna lalka” o twarzy równie bladej jak u dziewczynki, ale dodatkowo oszpeconej czarną dziurą w policzku i na brwi, nasuwająca skojarzenie ze znamionami rozkładu (il. 7). Symbolizuje tyleż przegniłe truchło spoczywającej w mogile zmarłej matki, ile powtórzenie jej losu przez Stanisława, przybylego do leśniczówki, by umrzeć. Lalka towarzyszy Oli przy powitaniu stryjcja i w każdym jej kroku. Dziewczynka nie rozstaje się ze swoją oszpeconą zabawką ani wtedy, gdy



Il. 7. „Straszna lalka” Oli. Kadr z filmu *Brzezina* Andrzeja Wajdy (1970)

przeznana przez ojca kieruje swoje kroki na grób matki, ani gdy na podwórku buja się na huśtawce. Zabiera ją też, prowadząc po raz pierwszy Stanisława do mogiły swojej mamusi pochowanej w brzezynie. Kiedy przemierzają las i stają przy grobie, ich sylwetki wtapiają się w koloryt drzew. Biało-czarna kolorystyka stroju Stanisława (czarny garnitur, biała koszula, krawat w biało-czarne pasy) i postać Oli (w czarnej sukience i z białą oszpeconą czarnymi ubytkami lalką) idealnie komponują się z otaczającymi ich pniami brzoź o białej korze z czarnymi pęknięciami. Ta ikonograficzna zgodność przesądza o ich losie – Stanisław w rok po śmierci Barbary (również wiosną) spocznie w sąsiedniej mogile, a wyrwanie się Oli z uniwersum śmierci jest co najmniej problematyczne (wymowa ostatniej sceny filmu nie jest równie jednoznaczna jak zakończenie opowiadania Iwaszkiewicza). Podczas traumatycznej nocy przesłuchania przez ojca w sprawie zdrady matki sama Ola staje się taką potrząsaną lalką ze skrzywioną twarzą i opadającymi ramionami. Potem, pogrążona w melancholii, nadal swój świat buduje na relacji z lalką. Dopiero po śmierci Stanisława, gdy gospodyni sprząta pokój po zmarłym, obok jego pustego łóżka w małym dziecięcym łóżeczku (zabawce) leży lalka Oli, pozostawiona przez nią po tym, jak dziewczynka wyskoczyła przez okno.

Lalka jest zabawką dziecięcą, ale i figurką przedstawiającą człowieka (w tym przypadku dziewczynkę). Dzieci projektują na lalki swoje emocje, za ich pośrednictwem wyrażają siebie. Wizerunek lalki jest w pewnym sensie

odbiciem ciała właścicielki i jej otoczenia. Jej oszpecenie odpowiada żywej tkance ludzkiej, symbolizuje trudne emocje Oli, jej niepokój i doznane traumy, sytuacje, które przerastają małą dziewczynkę. Ona także przecież musiała się zmierzyć z sytuacją graniczną, z najbardziej dojmującą stratą – śmiercią matki, a także nowo poznanego stryjcia. Straszna lalka Oli symbolizuje też więź pomiędzy światem żywych – jej światem – a umarłych. Wajda akcentuje samotność egzystencji dziewczynki. Porzucenie lalki może oznaczać próbę wyrwania się z uniwersum śmierci. Ale czy jest ono możliwe? Choć Bolesław zapowiada opuszczenie leśniczówki, a w brzezynie pozostaną Barbara i Staś (pod ziemią), to ostatnia scena filmu ukazująca Bolesława jadącego wierzchem konno i trzymającego przed sobą Olę kojarzy się raczej z obrazem dziecka kurczowo przyciskającego do siebie lalkę. Dziewczynka, choć uśmiechnięta, w swej białej sukience przypomina zabawkę, z którą się rozstała, ojciec zaś (w czarnym płaszczu i białej koszuli) – błądzącego rycerza kręcącego się ciągle w kółko pomiędzy sterczącymi w niebo pniami brzoź, z którymi ich stroje idealnie współgrają (il. 8). To, czy opuszczą brzezinę, pozostaje sprawą otwartą.



Il. 8. Błądzący w brzezynie rycerz na koniu ze swoją lalką Olą. Kadr z filmu *Brzezina* Andrzeja Wajdy (1970)

Śmierć jest „zamknięciem”, czyli poza metafizyką

Karl Jaspers definiował śmierć jako jedną z postaci sytuacji granicznych, przyjmując założenie o skończoności bytu ludzkiego. Tematyka *Brzeziny* Iwaszkiewicza jest bliska filozofii egzystencjalnej – wszak człowiek jest w niej

niczym więcej jak bytem zmierzającym ku śmierci (co sugerował już Ryszard Przybylski). Pisarz nie zawarł w niej żadnych metafizycznych odniesień. Przyjął on w swoim opowiadaniu konwencję realizmu, natomiast Wajda nawiązał do realizmu symbolicznego Malczewskiego – przede wszystkim do pewnej idei obecnej w jego światopoglądzie: śmierć należy do codzienności, stoi gdzieś obok, za rogiem⁴⁷. Przekaz filozoficzny obu artystów jest jednak odmienny. Odwołanie do symbolicznego uniwersum malarstwa Malczewskiego nie pociąga za sobą obecnej w jego obrazach perspektywy transcendentnej i przesłania o biblijnych korzeniach. Sfera odniesień religijnych w filmie Wajdy sprowadza się do poziomu ludowej obrzędowości – tradycji obchodzenia Świąt Wielkanocnych (dzielenie się jajkiem), zewnętrznych znamion kultu (nagrobne krzyże brzozone, kapliczka w lesie), ceremonii przedpogrzebowych i pochówku (mycie ciała, poświęcenie mogiły przez księdza). Figury postaci kobiet z kosą dalekie są od symboliki przejścia do nowego życia w lepszym świecie (jak to było u Malczewskiego), ale pośredniczą w drodze do kresu. Śniadanie wielkanocne z udziałem Bolesława, Oli, Katarzyny i spóźnionego Stanisława nie ma aspektu religijnego – nie wiąże się z symboliką zmartwychwstania. Jediną perspektywą jest umieranie Stanisława, za pustym rytuałem nie stoi prawdziwa wiara, a wyłącznym horyzontem odniesienia bohaterów jest świadomość końca egzystencji. Śmierć jest zamknięciem (jak sugeruje pieśń Maliny), „po którym nie ma nadziei na kontynuację bytu”⁴⁸. Czy w tym kontekście możliwe jest wyrwanie się Bolesława i Oli z uniwersum śmierci, opuszczenie brzeziny?

Bibliografia

- Bachelard Gaston, *Woda i marzenia*, przeł. A. Tatarkiewicz, w: idem, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. A. Tatarkiewicz, H. Chudak, PIW, Warszawa 1975.
- Burkot Stanisław, *Kontemplacja i pasja życia – Jarosław Iwaszkiewicz*, w: *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*, red. B. Faron, Wiedza Powszechna, Warszawa 1974.
- Całbecki Marcin, *Kurpiowskie Eleusis. O bohaterach „Brzeziny” Jarosława Iwaszkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2017, nr 4.
- Drobina-Sawicka Anna, *Brzezina – między Jarosławem Iwaszkiewiczem a Andrzejem Wajdą*, w: *Kody kultury: interakcja, transformacja, synergia*, red. H. Kubicka, O. Taranek, Sutoris, Wrocław 2009.

⁴⁷ R. Koschany, *Andrzeja Wajdy...*, op. cit., s. 74.

⁴⁸ M. Woźniak, *Literatura...*, op. cit., s. 3.

- Drożdż Anna, Caputa Zbigniew, *Studnie w krajobrazie kulturowym Polski na podstawie polskiego atlasu etnograficznego*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego PTG” 2003, nr 2: *Woda w przestrzeni przyrodniczej i kulturowej*, red. U. Myga-Piątek.
- Garbicz Adam, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż czwarta 1967–1973*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.
- Gogacz Mieczysław, *Filozoficzne ujęcie śmierci*, „Roczniki Filozoficzne” 1989–1990, z. 1.
- Hendrykowski Marek, *Kilka refleksji na temat śmierci w sztuce*, w: *Strategie śmierci – formy umierania. Świadectwa literackie i kulturoznawcze*, red. W.J. Burszta, Volumen SWPS, Warszawa 2004.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Brzezina i inne opowiadania*, Czytelnik, Warszawa 2022.
- Janiak Michał, *Śmierć jako sytuacja graniczna w filozofii Jaspersa i Kierkegaarda*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 2014, nr 20.
- Jaspers Karl, *Wybór pism: Sytuacje graniczne*, przeł. A. Staniewska, w: R. Rudziński, *Jaspers*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1978.
- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
- Koschany Rafał, *Andrzeja Wajdy metoda (nie)wiernej adaptacji – od „Brzeziny” do „Tataraku”*, w: *Rejony twórczej zmiany. Tekst. Adaptacja. Medialna re-kreacja*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, K. Gołos-Dąbrowska, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2019.
- Lubelski Tadeusz, *Historia filmu polskiego 1895–2014*, Universitas, Kraków 2015.
- Lurker Manfred, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Pallotinum, Poznań 1989.
- Ładoń Monika, „*Jasny uśmiech gruźlika*”: wokół „*Opowiadania szwajcarskiego*” Jarosława Iwaszkiewicza, w: *Choroba – ciało – dusza w literaturze i kulturze*, red. J. Tymieniecka-Suchanek, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2017.
- Matych-Farajter Beata, *Organiczna całość w Brzezynie. Ekokrytyczna reinterpretacja opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza*, „Annales Universitatis Pedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2020, nr 8.
- Przybylski Ryszard, *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916–1938*, Czytelnik, Warszawa 1970.
- Radion Ewelina, *Nad percepcją piosenki „wchodzącej do pokoju Stasia” w trzech Brzezinach: Jarosława Iwaszkiewicza, Zygmunta Mycielskiego i Andrzeja Wajdy*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego. Seria Filologiczna” 2009, nr 59: *Historia Literatury* 4, red. G. Ostasz, M. Stanisz.
- Sontag Susan, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, Karakter, Kraków 2016.
- Szałek Piotr K., *Karla Jaspersa koncepcja śmierci jako sytuacji granicznej*, „Analiza i Egzystencja” 2006, nr 3.
- Šzubert Mateusz, *Zyjąc w cieniu śmierci... Kulturowy obraz gruźlicy*, Wydawnictwo Polskiego Towarzystwa Literaturoznawczego, Wrocław 2011.

Źródła internetowe

- Sontag Susan, *Choroba jako metafora* [fragmenty], <https://www.scribd.com/doc/91984343/Susan-Sontag-Choroba-Jako-Metafora> (dostęp 29.02.2024).
- Woźniak Maciej, *Literatura i film: Uwikłani w brzezinę*, <https://pisarze.pl/2013/09/23/maciej-wozniak-literatura-i-film-uwiklani-w-brzezine/> (dostęp 29.02.2024).

In the Face of Death. Study of Human Attitudes in a Borderline Situation (Wajda's *The Birch Wood* based on Iwaszkiewicz's prose)

Andrzej Wajda's *The Birch Wood* was read through the prism of Karl Jaspers' reflections on death as a borderline experience. The film shows a model case of the experience of death as a "borderline situation" in its two variants: the death of a loved one (in Bolesław's case – the loss of his wife) and the inevitability of one's own death (the last stage of Stanisław's tuberculosis). These are cases of facing the fundamental, existential mystery of death. The dialectic of death – the death of the Other (to which no one, even the close ones, has access) and one's own death (revealing its "face" to a specific self) translates into variants of human loneliness and different existential situations (sentenced to death and infected with death). This experience is complemented by the situation of little Ola struggling with the trauma of loss. It is an allegorical commentary on the feeling of being trapped in the universe of death. In the interpretation, the emphasis was placed on those factors that differentiate the messages of Iwaszkiewicz's story and the film.

Keywords: death, Iwaszkiewicz, Wajda, *The Birch Wood*, trauma, loneliness

Słowa kluczowe: śmierć, Iwaszkiewicz, Wajda, *Brzezina*, trauma, samotność

Data przesłania tekstu: 12.04.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 21.07.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 25.08.2024