

KRAJOBRAZY PO BITWIE. O ROLI PEJZAŻU W FILMACH ANDRZEJA BRZOWSKIEGO

MIKOŁAJ JAZDON

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Adam Mickiewicz University
donjaz@amu.edu.pl
ORCID 0000-0002-8709-3179

Andrzej Brzozowski należy do pokolenia reżyserów, którzy wkraczali do rodzimego kina w czasach polskiej szkoły filmowej. Pracował wówczas jako asystent reżysera u Jerzego Kawalerowicza (*Cień*, 1956) i Andrzeja Munka (*Pasażerka*, 1963), a później Andrzeja Wajdy (*Popioły*, 1965). Choć ani wtedy, ani później nie zadebiutował jako reżyser pełnometrażowego filmu fabularnego, to temat wojny zdominował jego twórczość jako autora filmów dokumentalnych, krótkometrażowych fabuł i spektakli Teatru Telewizji. Brzozowski dokumentalista zajmuje pozycję twórcy osobnego, niezwiązanego z najbardziej rozpoznawalnymi zjawiskami z historii polskiego kina niefikcjonalnego, takimi jak „czarna seria” z lat 50. czy „nowa zmiana” z początku lat 70. W latach 60. kręcił filmy podejmujące temat Holokaustu, oparte na tropieniu materialnych śladów przeszłości (*Archeologia*, 1967), przechodząc przy tym z filmu dokumentalnego do fabularnego (*Medaliony*, 1967), jednocześnie napotykając na opór ówczesnej władzy, która nie dopuściła do rozpowszechniania jego adaptacji *Przy torze kolejowym* (1963, prem. 1992) Zofii Nałkowskiej oraz wstrzymała realizację dokumentalnych *Śladów* (1967-1981). W 1981 roku zrealizował telewizyjną ekranizację *Zdążyć przed Panem Bogiem* Hanny Krall. Do tematyki związanej z II wojną światową powrócił po 1989 roku (np. *Życiorys z celi śmierci*. *Ideogramy*, 1995). W dekadzie lat 70. Brzozowski zrealizował serię filmów opowiadających o wojnie w Wietnamie i Laosie. Krytyczny obraz współczesnej polskiej rzeczywistości z czasów PRL pokazał w *Pociągu* (1970), *Poboczach* (1975), *Hotelu*. *Calendarium* (1982). Wielokrotnie powracał w swoich filmach do opowiadania o sztuce i artystach (*Salome*, 1968; *Wszystko jest poezja. Dokumentacja do filmu o życiu poety*, 1982, prem. 1990; *Sygnowane: Andrzej Wajda*, 1988). Jerzy Armata tak charakteryzował jego kino:

Wszystkie te filmy łączy wrażliwość na ludzką krzywdę i cierpienie, na piękno i prawdę, a także – w warstwie formalnej – własny, osobisty styl, niezwykle ascetyczny, bez zbędnych ozdóbek. [...] Krótkie, surowe opowieści, pełne emocji i wewnętrznego żaru. Każdą z nich można opowiedzieć praktycznie kilkoma zaledwie zdaniem. [...] Ogromne stężenie dramaturgiczne osiąga Brzozowski najprostszymi środkami wyrazowymi. Opowiada wyłącznie obrazem, bez zbędnych słów, czasem pojawiają się napisy¹.

Rozpoznawalnym, a niekiedy dominującym, elementem stylu dzieł Andrzeja Brzozowskiego należących do kina faktów stał się pejzaż, przy czym dotyczy to także obrazów spoza tematyki wojennej, takich jak *Ile trzeba czasu, żeby zrobić podkowę?* (1970) – o pejzażu pól okalających starą kuźnię, czy *Pobocza* (1975) – z krajobrazami ciągnącymi się wzdłuż budowanych przez Polskę „autostrad”. Brzozowskiego interesuje krajobraz noszący ślady dramatycznych wydarzeń wojennych, tych odległych i tych całkiem bliskich. Stąd zaproponowany powyżej tytuł dla tego studium: „krajobrazy po bitwie”, nawiązujący do filmu Andrzeja Wajdy *Krajobraz po bitwie* (1970), do którego Andrzej Brzozowski napisał wspólnie z reżyserem scenariusz, adaptując obozową prozę Tadeusza Borowskiego.

Jakie zatem są te dokumentalne „krajobrazy po bitwie” Brzozowskiego? Można je określić jako filmy będące studium miejsca, w których na pierwszy plan wysuwa się przestrzeń, a zamieszkujący i kształtujący ją ludzie prezentowani są z pewnego dystansu, charakteryzowani bardziej jako zbiorowość niż jednostki. Brzozowski woli przyglądać się śladom ludzkich działań, miejscom i przedmiotom, by za ich pomocą odkrywać przeszłość, opowiadać o niej. Temat wojny dotyczy tu dwóch grup utworów. Jedne traktują o II wojnie światowej, a dokładniej o Zagładzie, a drugie o wojnie wietnamskiej z końcowej jej fazy przypadającej na lata 70. Motywem je łączącym jest pejzaż naznaczony bliznami dramatycznych wydarzeń. W Wietnamie i Laosie Brzozowski filmował to, co za chwilę miało zniknąć lub ulec zatarciu, ten etap wojny, jej dogasania w pejzażu, który rzadko interesuje korespondentów wojennych, reporterskie ekipy telewizyjne czy fotografów prasowych – stan po zakończeniu działań wojennych lub w ich przerwie.

¹ J. Armata, *Bez zbędnych słów. Kino Andrzeja Brzozowskiego*, „Tygodnik Powszechny” 1993, nr 23.

W przypadku dokumentów podejmujących temat Zagłady reżyser przyjmuje postawę archeologa, który na różne sposoby odsłania prawdę o dramatycznych wydarzeniach z przeszłości skrywanych w krajobrazie. Można nazwać krajobraz z jego filmów palimpsestowym², a podejmowane przez niego działania określić metaforycznie mianem archeologii krajobrazu³. Archeologiczne porównanie odnosi się w sposób szczególny do filmu, który należy do najważniejszych w dorobku Brzozowskiego. Jest nim ukończona w 1967 roku *Archeologia*. Reżyser, mając w pamięci osobiste doświadczenie pejzażu obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau z czasu, gdy pracował na planie *Pasażerki* Andrzeja Munka, postanowił kilka lat później powrócić w to miejsce z ekipą archeologów z PAN. Namówił ich, by dla potrzeb filmu zorganizowali badania archeologiczne w pobliżu dawnego krematorium III. To właśnie w czasie pracy przy filmie Munka Brzozowski zobaczył tam, w płytkim wykopie, rozmaite przedmioty osobiste odebrane idącym na śmierć ludziom. W jego filmie całkiem niewinny i banalny pejzaż łąki pod lasem stopniowo odsłania skrywaną w swej głębi tajemnicę. Kamera przybliży się, by sfilmować na zbliżeniach monety, grzebień, zęb, rozbity zegarek czy porcelanowy fragment dziecięcej lalki. Dopiero w zakończeniu filmu oddała się od rekwizytów Zagłady. Widać wtedy ujęcia ujawniające niepokazywane wcześniej elementy „pejzażu metropolii śmierci” (określenie Ottona Dova Kulki⁴) – betonowe słupy, na których rozciągnięto drut kolczasty. Dopiero wówczas widz dowiaduje się, gdzie pracują archeolodzy. Historyk filmu tak to opisał:

² „Uważając historię nie tyle za jedynie słuszny wyznacznik patriotyzmu, ile za klasyczną »nauczycielkę życia«, traktujemy krajobraz kulturowy jako palimpsest, w którym zapisane są różne, nakładające się na siebie warstwy przeszłości”. R. Traba, *Pamięć zapisana w kamieniu, czyli krajobraz kulturowy jako palimpsest*, [w:] idem, *Przeszłość w teraźniejszości. Polskie spory o historię na początku XXI wieku*, Poznań 2009, s. 103.

³ John C. Berrett pisze, że „archeologia krajobrazu nie jest subdyscypliną ani nie jest szczególną metodą (jak na przykład odwzorowanie materiału w określonej skali) archeologii, a raczej znajduje się w jej centrum, ponieważ historia życia ludzkiego dotyczy sposobów zamieszkiwania świata. Dzięki zamieszkiwaniu ujawniała się różnorodność znaczeń w świecie i to właśnie ta różnorodność sensów w kulturze jest śladem historii człowieka w ewolucji”. J.C. Berrett, *Chronologie krajobrazu*, tłum. B. Frydryczak, [w:] *Krajobrazy i ogrody. Ujęcie interdyscyplinarne*, pod red. B. Frydryczak, Poznań 2014, s. 153.

⁴ Zob. O.D. Kulka, *Pejzaże metropolii śmierci. Rozmyślenia o pamięci i wyobraźni*, tłum. M. Szczubiałka, Wołowiec 2014.

Stanowisko współczesnej archeologii – miejsce Auschwitz-Birkenau. Ascetyczny, wstrząsający film, mechanicznie rejestrująca kamera, chrzest odgarnianej ziemi, najazdy – zbliżenia na pozornie bezwartościowe przedmioty – destrukty, zatarłe napisy wprowadzają w czas i miejsce znaleziska. Wszystkie inne efekty, podobnie jak słowa, okazały się zbędne. Pozostała niema pointa – „Ludzie ludziom zgotowali ten los”⁵.

Od rozpoznawalnych pejzaży Auschwitz-Birkenau – wież strażniczych, torów kolejowych wiodących od rampy, betonowych słupów ogrodzeniowych – zaczyna się także ostatni film Brzozowskiego, *Datowane XX wiek* (2001).

Nosi podtytuł „dyptyk”, ponieważ składa się z dwóch części: pierwsza pokazuje bezludny krajobraz obrazu zagłady w Auschwitz w trakcie zaćmienia Słońca, które miało tam miejsce 11 sierpnia 1999 roku o godzinie 11.51, druga zaś, posiłkując się ujęciami z *Archeologii*, demonstruje niektóre z przedmiotów wydobytych w trakcie prac wykopaliskowych na terenie Birkenau. Obok samego zjawiska astronomicznego, w którym autor filmu ujrzał powstałą nad obozową scenografią biblijną metaforę Apokalipsy, dominantą wyrazową filmu jest przejmująca pieśń żałobna wznosząca się niczym modlitewna skarga ku mrocznemu niebu przy akompaniamencie szofaru, liturgicznego rogu, obwieszczającego podniosłe chwile w życiu żydowskiej wspólnoty religijnej. Andrzej Brzozowski konfronтуje metafizyczną perspektywę spojrzenia na największą katastrofę moralną w historii ludzkości, jaką był Holocaust, z tragicznym residuum tej katastrofy na ogromnym cmentarzysku Europy⁶.

Filmując astronomiczne zjawisko w miejscu zagłady setek tysięcy ludzi, reżyser w typowy dla siebie sposób stara się nakłonić widza do namysłu nad sensem kadrów, na których wyłaniające się na powrót z mroku słońce nad Oświęcimiem – za sprawą montażowego połączenia dwóch ujęć nakręconych w tym samym miejscu, ale w innym czasie – odbija się w cieknie sfilmowanym we wrześniu 1967 roku (cytat z *Archeologii*). To jeden z 16 470 przedmiotów wykopanych wówczas przez archeologów. Tak jak pozostałe, należał on do Żydów, którym odebrano je po przyjeździe do Auschwitz. Ten reżyserski zabieg całkiem dosłownie odsłaniania to, co skrywa pod swą powierzchnią

⁵ S. Ozimek, *Film dokumentalny*, [w:] *Historia filmu polskiego*, t. VI, 1968-1972, red. R. Marszałek, Warszawa 1994, s. 209.

⁶ T. Szczepański, Andrzej Brzozowski, [w:] *(Nie)zapomniani dokumentaliści*, red. K. Mąka-Malatyńska i J. Lemann-Zajick, Łódź 2020, s. 201.

pejzaż, naprowadza nas na strategię komunikacyjną wpisaną także w inne utwory Andrzeja Brzozowskiego. Reżyser często rezygnuje z warstwy słownej w swych filmach, starając się zachęcić widza do samodzielnego odczytania niedosłownych sensów zapisanych w filmowych obrazach. O swojej predylekcji do filmów bez słów Brzozowski napisał:

Zawsze przedkładałem opowieść obrazem nad opowieść słowem, uciekałem jak mogłem od filmów z komentarzem. Cenię sobie kino nieme i czarno-białe. Miałem nadzieję, że pokolenie wychowane na obrazkach będzie wrażliwe plastycznie i wyczulone na obraz, na towarzyszący mu dźwięk, że otwarte będzie na skojarzenia i myślowe skróty, tymczasem coraz więcej w telewizji słowa i oczywistości, zapodziały się bezpowrotnie nastroje i klimaty, zniknęła cisza, a zamiast niej słyszę nieustający komentarz i wyjaśnianie widzowi co oznacza co. [...] Ten mój smutek i moja nostalgia oznacza żal za odchodzącym w telewizyjny niebyt artystycznym rękodziełem i uprawianymi przez niektórych z nas szczególnymi formami dokumentalnego filmu drugiej połowy XX wieku⁷.

W opartych na słynnym utworze literatury faktu, jakim są *Medaliony* Zofii Nałkowskiej, krótkometrażowym filmie fabularnym *Przy torze kolejowym*⁸ Brzozowski jako adaptator dokonał znaczącego zabiegu. Zmienił czas wydarzeń w stosunku do tego z literackiego pierwowzoru. Historię ciężko ranionej żydowskiej uciekinierki z pociągu zdążającego do fabryki śmierci „przeniósł” z lata do zimy. W filmie los bohaterki dopełnia się przy torze przecinającym zaśnieżony, mroźny krajobraz:

Zmiana pory roku – z wiosny na zimę – wydaje się [...] zmianą najbardziej istotną i natychmiast uchwytną dla widza znającego pierwowzór literacki. Zmiana ta pozwala Brzozowskiemu jeszcze wyraźniej niż to jest w opowiadaniu

⁷ A. Brzozowski, *Uciekłem w Polskę*, [w:] *Chełmska 21. 50 lat Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie*, red. B. Janicka, A. Kołodyński, Warszawa 2000, s. 216.

⁸ „Film jest ekranizacją opowiadania Zofii Nałkowskiej z cyklu *Medaliony*. To jedna z nielicznych książek poświęconych wojnie, do której powracam, podobnie jak do *Pożegnania z Marią* Tadeusza Borowskiego czy do *Pamiętnika z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego. Wszystkie są jak protokół z tamtej epoki. Z *Bitwy pod Grunwaldem* Borowskiego robiłem później adaptację do filmu *Wajdy Krajobraz po bitwie*. Jeszcze jedno z pozadokumentalnych doświadczeń”. A. Brzozowski, *Doświadczenia na marginesie*, [w:] K. Bielas, *Dzianina z mięsa. Rozmowy*, Wołowiec 2009, s. 403.

Nałkowskiej przedstawić tragizm położenia kobiety. Ranna, leżąca na śniegu, zdana jest tylko na pomoc z zewnątrz. Śnieg i zimno potęgują jej cierpienie i zagrożenie życia. Bez pomocy kobieta skazana jest na śmierć z wychłodzenia. Z drugiej strony, ci, którzy zdecydowaliby się jej pomóc, narażają się na większe niebezpieczeństwo niż wiosną. Ślady na śniegu zdradzają tego, kto odważy się zabrać kobietę do swej chaty, kryjówka w lesie o tej porze roku w zasadzie nie wchodzi w grę. Zima w kontekście tej historii nabiera też wymiaru symbolicznego, oznacza czas umierania. Takie znaczenie niesie też kolor. Biel jest tu synonimem śmierci – w momencie, kiedy bohaterka umiera, obraz – zastygły w jej ostatnim spojrzeniu – przechodzi w biel, która rozjaśnia ostatni kadr aż do zaniknięcia wszystkich szczegółów⁹.

Jeśli zestawimy *Przy torze kolejowym* z nakręconym siedem lat później *Pociąg*iem, palimpsestowość krajobrazu z filmu Brzozowskiego odsłoni się przed nami w jeszcze inny sposób. Oto być może na tej samej trasie, którą w lutym 1943 roku jechała do Trebłinki grana przez Halinę Mikołajską Żydówka, sunie pociąg, o którym w 1970 roku nakręcił Brzozowski swój film. Za oknami wagonów taki sam zaśnieżony krajobraz. Zimowe pejzaże sfotografowane na czarno-białej taśmie potrafią w sugestywny sposób zatrzyć czas – te same lub podobne do siebie miejsca, filmowane w odległych od siebie nieraz o wiele lat momentach, na ekranie wyglądają jakby fotografowane były w tym samym momencie. Co wynika z podobieństwa pokrytych śniegiem płaskich krajobrazów pól przy torach kolejowych z obu filmów? Biorąc po uwagę datę powstania *Pociągu* (1970), którą dla lepszego wybrzmienia ukrytych w tym dziele znaczeń określmy „po marcu 1968 roku” (reżyser dokumentację do filmu zbierał w 1969 roku), utwór ten zawiera niewyrażony wprost komentarz do niedawnych wydarzeń w Polsce, antysemickiej nagonki i wymuszonej przez rząd Wiesława Gomułki emigracji Polaków żydowskiego pochodzenia, w tym i tych, którzy ocalili z Holokaustu. Taką analogię podsuwa Brzozowski widzom w nienachalny sposób. Nie pada tu żadne słowo, które wprost sugerowałoby nam takie odczytanie. Zajęci słuchaniem radia, czytaniem gazet i banalnymi rozmowami, pasażerowie zdają się pogrążeni w jakimś letargu, stanie niemocy, spotęgowanym obrazem lokomotywy zatrzymanej przez wielką zaspę na torach. Bezradność, strach, niemoc świadków wojny i dramatu

⁹ M. Jazdon, *O adaptacji opowiadania Zofii Nałkowskiej Przy torze kolejowym*, „Images” 2009-2010, nr 13-14, s. 143.

Żydówki z *Przy torze kolejowym* odbija się tu dalekim echem w zachowaniu pasażerów z *Pociągu*, jakby uwięzionych w niosącej wewnętrzne zniewolenie „małej stabilizacji”¹⁰. Brzozowski buduje analogię między tymi dwoma filmami w sposób subtelny i opiera ją przede wszystkim na symbolice pociągu i zimowego pejzażu. Krajobraz mroźnej, skutej lodem krainy odgrywa tu znaczącą rolę, pod warunkiem, że idąc za wskazaniem autora, będziemy czytać go jako palimpsest. Za oknem znów ten sam zaśnieżony pejzaż co w lutym 1943 roku, gdy dokonywała się Zagłada polskich Żydów i dramat bohaterki ze sfilmowanego opowiadania Nałkowskiej. Także teraz staje się znakiem tragicznej nieobecności jego żydowskich mieszkańców.

W bardziej dosłowny sposób Brzozowski bada ukrytą w krajobrazie historię polskich Żydów w filmie dokumentalnym *Ślady*, którego realizację przerwano latem 1967 roku. Reżyser uzyskał zgodę na jego dokończenie dopiero w 1981 roku:

Tytułowe ślady zostawili po sobie Żydzi – dokumentację do filmu reżyser robił w miejscowościach znajdujących się na trasie kolejowej do Trebłinki. Te ślady to ruiny synagog, domy, we framugach których wciąż jeszcze widnieją charakterystyczne wgłębienia po mezuzach, zniszczone cmentarze. To przedmioty przechowywane przez polskich sąsiadów – czasem jako relikwie, czasem jako majątek, którego pochodzeniu gorliwie się zaprzecza. Ale najciekawsze ślady zachowały się w ludzkiej pamięci. To żydowskie modlitwy i pieśni, wspomnienia wspólnej egzystencji, pamięć żydowskich rytuałów, wreszcie twarze dawnych

¹⁰ Lidia Zonn zwraca uwagę, że temat tego filmu jest niejednoznaczny. Można powiedzieć, że jak często u Brzozowskiego, zadanie jego rozpoznania, podjęcie wysiłku interpretowania, leży po stronie widza. „Film Andrzeja Brzozowskiego *Pociąg* (1970) [...] jest metaforyczną opowieścią o pasażerach rozmawiających o niczym i jadących donikąd. Ostatnim ujęciem jest ogólny widok pociągu, który utknął w śnieżnych zaspach wschodniej Polski, a paru kolejarzy z łopatami bezskutecznie próbuje go odkopać. Temat nie podpowiada żadnego oczywistego porządku ani jakiegokolwiek kolejności ujęć. Porządek trzeba oprzeć wyłącznie na artystycznych kryteriach założonych przez autorów utworu. Wynika on z ich wrażliwości na różnorodne cechy ujęć, w których temat jest tylko jedną z wielu. Nie wydarzenia, które znamy z życiowej praktyki, są podstawą konstrukcji, lecz atmosfera i treści mieszczące się pod powierzchnią obserwowanych sytuacji, dlatego takie materiały nazywam relacją ze »stanu rzeczy«”. L. Zonn, *Zasady montażu filmowego. Film dokumentalny*, Łódź 1994, s. 60-61.

sąsiadów, które wiejski malarz próbuje utrwalić w swoich nieporadnych obrazach, a wiejski artysta, rzeźbiąc w lipie Żydów fraszobliwych¹¹.

Pejzaż w *Śladach* wydaje się typowym krajobrazem kieleckich wsi z lat 60. XX wieku (zdjęcia kręcono w Suchedniowie, Bodzentynie i Szydłowcu). Dopiero za pośrednictwem zanotowanych przez reżysera rozmów z chłopami, którzy przez lata żyli obok swoich żydowskich sąsiadów, a potem byli świadkami ich tragedii, autor zwraca uwagę na to, co ukryte, ale czytelne przecież dla mieszkańców tego świata będących świadkami historii. Film daje i nam klucz do zrozumienia, że filmowane w długich ujęciach piaszczysta droga i bruk uliczny były traktami, po których kroczyli i jeździli furmankami Żydzi.

Prawdopodobnie niepowodzenia związane z realizacją i rozpowszechnianiem omówionych powyżej filmów sprawiły, że Brzozowski na początku lat 70. podjął się realizacji filmów dokumentalnych poza krajem. Wyruszył z ekipą filmową do Wietnamu i Laosu, gdzie toczyła się wojna. W 2003 roku tak mówił o powodach, dla których postanowił zrealizować omawiane niżej filmy:

Należę do pokolenia, które wyrastało filmowo w okresie rozwoju tzw. polskiej szkoły, mającej swoje korzenie w dopiero co minionej wojnie. Ta wojenna skaza powoduje protest przeciwko każdej formie przemocy, każdej próbie zniewolenia. Problematyka wojenna, ludzie czasu wojny – to był obszar, w którym się poruszałem, zadawałem pytania, próbowałem swoimi filmami na te pytania odpowiadać. W latach siedemdziesiątych wyjechałem do Indochin, gdzie po latach dotknąłem kamerą innej wojny, ale pytania pozostały te same. Nie szukałem trupów ani pól bitewnych, bardziej chodziło mi o ukazanie ludzkiej kondycji, kondycji człowieczeństwa czasu wojny¹².

W latach 1971-1977 Brzozowski nakręcił w Indochinach 11 filmów dokumentalnych, jedno monotematyczne wydanie Polskiej Kroniki Filmowej (PKF 14/77, czyli *de facto* dwunasty krótkometrażowy dokument podpisany jego imieniem i nazwiskiem), oraz kilka miniatur filmowych dla rozmaitych wydań PKF (np. *Rybacy z Sam-Son*, PKF 15/71). Filmy te to: *Laos. Ziemia czerwona* (1971), *Ogień* (1971), *Trzy piosenki zasłyszane w Laosie* (1971),

¹¹ J. Preizner, *Świadkowie*. Przy torze kolejowym Andrzeja Brzozowskiego, „Postscriptum Polonistyczne” 2010, nr 1, s. 137-138.

¹² A. Brzozowski, bez tytułu, Nieregularna Inicjatywa Wydawnicza „Sztuka faktu” 2003, nr 1, s. 9.

Ballada o zamkniętym morzu (1971), *Góry, rzeki, ludzie* (1972), *Nam-Dinh* (1973), *Dziesięć dni pierwszych* (1973), *Powtórka z historii* (1974), *Dziennik okrętowy* (1974), *Tydzień przed rocznicą* (1977), *Martwa natura* (1977).

Z pierwszej wyprawy Brzozowski i jego ekipa (m.in. operator filmowy Jerzy Gościak oraz dźwiękowiec, Małgorzata Jaworska) przywieźli materiał na pięć filmów dokumentalnych (w większości krótkometrażowych). Najbardziej znanym, także na świecie, filmem z tego grona jest *Ogień*¹³, przy realizacji którego Brzozowski posłużył się radykalnym rozwiązaniem. Zrezygnował z komentarza pozakadrowego, wywiadów, dialogów, budując krótkie opowiadanie w oparciu o środki wizualne, efekty dźwiękowe i dwa krótkie napisy informacyjne umieszczone na początku i końcu filmu. Malownicze, starannie zakomponowane obrazy (nawiązujące do sztuki wietnamskiej, ale także obrazów namalowanych piórkiem i tuszem przez Aleksandra Kobzdeja) składają się na dokumentalne studium miejsca. Ujęcie po ujęciu, wychodząc od pejzażu z oglądanymi z góry tarasami pól ryżowych, wchodzimy w przestrzeń małej wietnamskiej wioski, przyglądając się pracowitej codzienności jej mieszkańców. Domy na bambusowych palach wyglądają tu zapewne tak samo od stuleci, podobnie jak system wodociągowy, hodowla zwierząt, przygotowywanie posiłków, budowa domów.

W filmie nie pada ani jedno słowo z ekranu, ale w dwóch miejscach, na początku i końcu, reżyser umieścił plansze z napisami w trzech językach: po polsku, angielsku i wietnamsku. Ta z początku filmu informuje: „Jest taka wieś w Wietnamie” i stanowi wprowadzenie do krótkich scen opisujących życie wietnamskiej społeczności w rodzimym pejzażu. Druga pojawia się przed końcem filmu; czytamy na niej: „Była taka wieś w Wietnamie”. Potem następuje krótki finał: ujęcie bambusowych pali wśród mgieł czy dymu i zamazany krajobraz lasu w oddali. Domyślamy się, że tylko to pozostało po tętniącej życiem wiosce. Brzozowski nie wyjaśnia jednak, co spowodowało pożar. W kontekście trwającej wojny i wiedzy powszechnie dostępnej w chwili, gdy film powstał i był pokazywany, a także długo później, odpowiedź wydaje się

¹³ *Ogień* został zgłoszony na wschodnioniemiecki festiwal w Lipsku, a potem z niego wycofany na wniosek delegacji wietnamskiej (zakwestionowano istnienie tak prymitywnych wiosek w Wietnamie). Z zupełnie inną reakcją film spotkał się na Zachodzie. Zgłoszony na festiwal w Mannheim, został tam uhonorowany Złotym Dukatem oraz Nagrodą Katolickiej Misji Filmowej.

prosta. Zniszczenia spowodowane zostały działaniami wojennymi. Zapewne wioska zniknęła po nalocie amerykańskich bombowców, ale to wiedza niepochochząca z filmu. Być może dziś widz, dla którego kontekst wojenny oddalił się w czasie, zinterpretowałby tytułowy ogień zupełnie inaczej? Może to pożar spowodowany przez zjawiska atmosferyczne albo ogień zaprószone w chacie, w której przygotowywano posiłek?

Struktura filmu, zestawienie dwóch odległych w czasie momentów, by ukazać to samo miejsce, ten sam krajobraz, w różnym czasie (przed i po zagładzie wioski), należy do rozwiązań kompozycyjnych stosowanych przez Brzozowskiego także w innych obrazach dokumentalnych. W sposób dosłowny sygnalizuje to tytuł jego filmu dokumentalnego z 1991 roku, *Czas terazniejszy, czas przeszły*. Oglądamy w nim nowoczesne lotnisko w Hiroszimie, nocą, gdy ustał na nim ruch, a w dźwiękowym tle słyszymy archiwalne nagrania rozmów pilotów amerykańskich na pokładzie bombowca, który 6 sierpnia 1945 roku przyniósł miastu atomową zagładę.

Podobny zabieg – zestawienia dwóch planów czasowych – zastosował Brzozowski w jednym ze swoich ostatnich filmów wietnamskich, najbardziej pasującym do określenia „krajobraz po bitwie”, jakim jest *Martwa natura* (1977). Zdjęcia do niego zostały nakręcone dwa lata po zakończeniu wojny. Powojenne „tu i teraz” zostało sfotografowane na barwnym negatywie. Dominuje tu motyw zieleni zagarniającej zżerane przez rdzę wraki amerykańskich czołgów, wozów pancernych, samochodów, dział, szkielety rozbitych samolotów i helikopterów, które teraz stanowią dziwny element pól i pastwisk, na których leniwie przechadza się bydło. Na drogach kobiety suszą ziarna ryżu, oddzielając jezdnię od pasa dla samochodów skorodowanymi łuskami po pociskach artyleryjskich, których stopy tworzą zbrązowiałe kopce w soczystym pejzażu tropikalnej przyrody. Pojawiają się tu ujęcia Wietnamczyków, ludzi przy pracy, pasterzy, rybaków, kobiet niosących kosze z ziarnem czy podróżnych na moście pontonowym, przemierzających go autobusami, ciężarówkami lub pieszo, jakby wszyscy oni zostali pokazani w kontraście do pustych miejsc po ludziach, którzy siedzieli za sterami rdzewiejących dziś militarnych pojazdów, tytułowej martwej natury¹⁴. Czas przeszły zapisany jest

¹⁴ „[...] szczegół wymaga od widza uwagi, skupienia, a od autora zaufania do widza i do jego wrażliwości. Przedmiot musi pobudzić wyobraźnię, powodować skojarzenia, zmusić do refleksji. Nie opowiem po kolei filmu Kieślowskiego *Niebieski*, ale zawsze pozostanie mi

tu w wyglądzie krajobrazu, gdzie obok militarnego złomu oglądamy zrujnowane domy, podziurawione pociskami mury i odlane w metalu dzieła dawnej sztuki. Dodatkowo to, co minione, zjawia się na prasowych fotografiach, które nie tak dawno tworzyły medialny obraz wojennej codzienności. Opuszczony gmach amerykańskiej ambasady kontrastuje ze zdjęciami tłumów, które szukały tu kiedyś schronienia. Wystygły powojenny pejzaż powoli pochłania wojskowy rynsztunek, pola bitewne zmieniają się w pola uprawne. Krajobraz stał się tekstem do odczytania. Autor pokazuje kolejne elementy tej martwej natury, by na sposób znany już z innych jego dokumentów, wyłącznie za pośrednictwem ujęć filmowych, bez komentarza zza kadru, pozostawić widzowi i jego wyobraźni odtworzenie tego, co się tu wydarzyło. Może towarzysząca tym obrazom zza kadru muzyka Mozarta podpowie mu, że ten krajobraz po bitwie podobny jest do innych, jakie malują wciąż powracające w historii kataklizmy wojenne?

Jeszcze inaczej czas teraźniejszy i przeszły zestawiał w całość Andrzej Brzozowski w zrealizowanym cztery lata wcześniej filmie *Nam-Dinh. Spotkanie po dwóch latach* (1973). To z kolei rodzaj dokumentu osobistego, jakby dziennika z podróży. Tym razem słowo mówione (przez samego reżysera) stanowi istotny komponent narracji w tym filmie. Długie ujęcia pokazujące z okna samochodu mijane pejzaże, domy, ludzi na drodze do miasta Nam Dinh dokumentalista raz po raz przeplata statycznymi fotografiami sprzed dwóch lat, kiedy był w tym miejscu z ekipą filmową. To zdjęcia prywatne (na jednym reżyser uczy się jeść pałeczkami) i taki też charakter ma płynąca zza kadru opowieść, prowadzona własnym głosem przez Brzozowskiego, daleka od konwencjonalnego komentarza do wietnamskich tematów z wydań PKF. Reżyser już w pierwszych zdaniach, niejako nakładających się na pejzaż widoczny z okna samochodu, objaśnia, co go ukształtowało:

Jest luty 1973 roku i znowu jedziemy drogą do Nam Dinh. Byliśmy w tym mieście dwa, przeszło dwa lata temu. Robiliśmy film. To właśnie tutaj po raz pierwszy jadłem ryż pałeczkami. Trudna zabawa i czułem się trochę jak bocian w gościnie u lisa, a oni pękali ze śmiechu. Kiedy wędrowaliśmy tędy przed dwoma laty, nie było tylu chatek przy drodze. Teraz te chatki ciągną się kilometrami,

w pamięci filiżanka – raz w świetle, to znowu w cieniu poruszającej się firanki”. *Wolę robić niż o nich mówić*. Z Andrzejem Brzozowskim rozmawiał Remigiusz Grzela, [w:] *Chełmska* 21..., op. cit., s. 223.

zasłaniają pola. Nie mogli na tych polach budować, bo to wszystko ryżowiska, więc budowali z boku drogi. Nawet tutaj, przy drodze, czuli się bezpieczniej niż tam, w bombardowanym mieście. Gdzieś tutaj niedaleko, za zakrętem, stał widoczny z drogi kościół katolicki. Kobiety pod kościołem młóciły ryż, a ziarno rozsypywały na schodach katedry, żeby przeszło, bo to była wtedy pora żniw. Teraz tutaj jest już wiosna, chociaż w kalendarzu jeszcze zima, luty. O świcie można usłyszeć, jak rechocą żaby, słyszać cykady. Ten żabi hałas przypomina szczekanie psów w wiejskich opłotkach¹⁵.

Nie ma tu odniesień do polityki, zarysowywania szerszych kontekstów historycznych, są za to wspomnienia dawnych spotkań, uwagi na temat pejzażu, który uległ dramatycznej przemianie po bombardowaniach. W tonie zwierzenia mówi Brzozowski o kłopotach z odnalezieniem wietnamskiej dziewczyny, z którą jego syn nawiązał listowną korespondencję. Zdjęcie pokazujące kościół i kilka słów o nim, a także te o rechocie żab podobnym do szczekania psów na wsi, to zabiegi służące Brzozowskiemu do przybliżenia polskiemu odbiorcy świata odległego geograficznie i kulturowo, ale jednocześnie bliskiego poprzez wspólne Polakom i Wietnamczykom doświadczenie wojny. Dostrzegł to również Stanisław Ozimek, pisząc:

W egzotycznej scenerii, gdzie stan wojny był ciągłym zagrożeniem, zbiorowiskiem kikutow drzew, ruin domostw i ludzkich egzystencji, udratyzowanych autentycznym dźwiękowym tłem syren alarmowych, odgłosów bliskich eksplozji, pojawiają się u widza mimowolne refleksy przeżyć i skojarzeń z polskim doświadczeniem lat 1939-1945¹⁶.

Kamera Jerzego Gościka, autora zdjęć do wietnamskich filmów Brzozowskiego, opisuje odbudowywanie się Nam Dinh, powrót miasta do życia. Ruiny fabryki tekstylnej (w ujęciu nakręconym podczas poprzedniej bytności filmowców w Wietnamie) w ułamku sekundy, za sprawą szybkiego ruchu kamery w prawo (ku ujęciu zrealizowanemu podczas bieżącej wyprawy) wypełniają się terkotem maszyn włókienniczych, które na powrót w niej pracują. Jest w tym filmie zatem także zarys innej opozycji, życie – śmierć, do odnalezienia również w zrealizowanym w 1971 roku *Laosie. Ziemi czerwonej*.

¹⁵ Spisane ze ścieżki dźwiękowej filmu *Nam-Dinh*.

¹⁶ S. Ozimek, op. cit., s. 230.

W tym reportażu wojennym Brzozowski przedstawił dwie przestrzenie świata wojny. Pierwsza to pole bitwy, dżungla wypełniona odgłosami strzałów i eksplozji. Fontanny ziemi wyrwanej eksplozją pocisku unoszą się w pierwszych ujęciach filmu, by zastygnąć na moment w stopklatkach. W gąszczu ukryto działka przeciwlotnicze laotańskiej armii. Ogromne kratery po bombach wypełnia woda. Żołnierze w zielonych mundurach ćwiczą lub odpoczywają. Obok kilkunastu słupów, pozostałości po spalonej wiosce, znajduje się wejście do pieczary, gdzie w podziemiach tętni życie społeczności, która tam się przeniosła. Tam pracuje podziemny szpital, a także drukarnia i szwalnia, odbywają się wiece i przedstawienie cyrkowe w wypełnionej krzesłami rozległej grocie. Świat na zewnątrz, ogarnięty wojną, tonie w zieleni i odgłosach nowoczesnej maszyny wojennej, ryku odrzutowców przemykających gdzieś w górze. Świat podziemny, sfotografowany dla kontrastu, ale także dla oddania charakteru życia jaskiniowego, na taśmie czarno-białej, wypełnia muzyka (kołysanka, pieśń i śpiewana gazeta), ludzkie głosy, śmiech i dźwięki wydawane przez maszyny. Metoda zestawiania ujęć barwnych i czarno-białych została powtórzona w późniejszej, wspomnianej już, *Martwej naturze*.

Laos. Ziemia czerwona pozbawiony jest komentarza, fragmenty przemówień nie są tłumaczone, rozbrzmiewają obcą mową (jedynie tekst kołysanki czy słowa śpiewanej gazety zostały podane w tłumaczeniu w formie napisów na obrazie). Umieszczony na początku filmu tekst krótko informuje o czasie pokazanych w nim wydarzeń: „Zdjęcia do tego filmu wykonano w październiku 1970 w rejonach wyzwolonych przez Pathet Lao”. Śladem laotańskiej wyprawy reżysera jest obok filmu jego reportaż literacki, napisany, jak zaznacza autor w jego tytule, „na scenopisie”. W pierwszych zdaniach Brzozowski pisze w nim o krajobrazie, który go urzeka, bo odnajduje w nim klucz do zrozumienia azjatyckiej sztuki i kultury:

Krajobrazy tutaj widziane pozwalają zrozumieć chińskie malarstwo. Zawsze wydawało mi się ono umownym znakiem, abstrakcyjnym wymysłem bardziej niż próbą realistycznego obrazowania. Tymczasem te górskie pejzaże odsłaniane przez kolejne zakręty drogi wyglądają tak, jak gdyby je namalowano za dynastii Sung. Mgły przesłaniają las, a wyrysowują pojedyncze drzewo. Góry są prawie niewidoczne – za to widoczna jest krawędź urwiska. Albo nie widać nic – i zawieszona we mgle unosi się sylwetka ogromnego bawołu. Mgła ukształtowała to malarstwo, tak jak słońce uczyniło malarstwo południa. Z tych

mgieł biorą się jego niedopowiedzenia i powściągliwość literackiej anegdoty. Kolory są delikatne, złamane bielą mgły i drobnym deszczem. Twarze mijanych ludzi – pozbawione kontrastu. Jedyna po drodze napotkana jaskrawość: zawiązana wokół szyi pomarańczowa chusta zrobiona ze strzępu amerykańskiego spadochronu. Ten spadochron sprowadza na ziemię¹⁷.

Na koniec do opisanych tutaj „krajobrazów po bitwie” dodajmy jeszcze jeden, osobny, niezwiązany z dokumentami o Zagładzie czy wojnie wietnamskiej. W filmie tym Brzozowski wykorzystał wcześniej wypracowaną metodę eksponowania krajobrazu naznaczonego wojną w zupełnie odmienny, ale równie sugestywny sposób. W 1987 roku zrealizował *Jeziro łabędzie*, impresyjny portret Warszawy doby stanu wojennego, obraz stolicy zastygłej w zimowym pejzażu. Film zawiera aluzję do *Spacerku staromiejskiego* (1958) Andrzeja Munka o odbudowanym Starym Mieście, po którym przewodniczką jest mała skrzypaczka ze szkoły muzycznej. Jest to też opowieść o miejskim pejzażu rozbrzmiewającym dźwiękami, które układają się w małą symfonię powracającego z niebytu miasta. Blisko 30 lat później Brzozowski w swoim filmie posłużył się podobnym rozwiązaniem. Kamera podąża tu za młodą dziewczyną, która wsiada do autobusu i odbywa wędrowkę do Teatru Wielkiego, gdzie okazuje się, że jest baletnicą spieszącą na próbę. Po drodze wraz z nią oglądamy zimowy pejzaż za oknem Ikarusa, z Belwederem, Krakowskim Przedmieściem, Grobem Nieznanego Żołnierza. Co jakiś czas kamera uważniej przygląda się rozpoznawalnym miejscom w stołecznym krajobrazie, zwracając uwagę na nienaturalne zjawisko. Oto pośród wielkomiejskiego ruchu nagle zjawiają się miejsca, w których ludzie jakby zamarli w bezruchu jak zaczarowani. Inscenizacyjny zabieg Brzozowskiego polegał na ustawieniu w miejskim pejzażu stolicy ludzi symbolizujących swym bezruchem stagnację, stan społecznego zawieszenia, spowodowany wprowadzeniem stanu wojennego i jego skutkami. W szerokich planach widać w oddali ludzkie sylwetki stojące nieruchomo w miejscu budowy metra, przy pomniku Chopina w Łazienkach, w bramie Uniwersytetu Warszawskiego i przed Pałacem Ślubów. To zgoła inny „krajobraz po bitwie”, tej ze stanu wojennego, w której Brzozowski uczestniczył jako członek Solidarności. W jego mieszkaniu na Ursynowie spotykali się ludzie z całej Polski, by wymieniać informacje o internowanych i organizować pomoc dla potrzebujących. Dystrybuowany w podziemiu, a ukończony przez Brzozowskiego na początku stanu wojennego inny film dokumentalny, *Hotel. Calendarium* (1982/1983), był metaforą XX-wiecznej historii Polski, pokazaną poprzez wnętrza i przedmioty z remontowanego hotelu Bristol

¹⁷ A. Brzozowski, *Laos – notatki na scenopisie*, „Polityka” 1971, nr 19, b.n.s.

w Warszawie. Ten film to jeszcze jeden dowód na to, że Andrzej Brzozowski jak żaden inny dokumentalista potrafił odsłaniać kamerą palimpsestowe warstwy tragicznych wydarzeń historii XX wieku zapisane w krajobrazach, miejskich pejzażach, architekturze, wnętrzach i przedmiotach.

Bibliografia

- Arcitenens, *Skiby się trzymam*, „Film” 1975, nr 25, s. 5.
- Armata Jerzy, *Bez zbędnych słów. Kino Andrzeja Brzozowskiego*, „Tygodnik Powszechny” 1993, nr 23.
- Barnouw Erik, *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*, Oxford University Press, New York–Oxford 1993.
- Barrett John C., *Chronologie krajobrazu*, tłum. B. Frydryczak, [w:] *Krajobrazy i ogrody. Ujęcie interdyscyplinarne*, pod red. B. Frydryczak, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014.
- Brzozowski Andrzej, bez tytułu, *Nieregularna Inicjatywa Wydawnicza „Sztuka faktu”* 2003, nr 1, s. 9.
- Brzozowski Andrzej, *Doświadczenia na marginesie*, [w:] K. Bielas, *Dzianina z mięsa. Rozmowy*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2009.
- Brzozowski Andrzej, *Laos – notatki na scenopisie*, „Polityka” 1971, nr 19, s. 1 i 4-8.
- Brzozowski Andrzej, *Spotkanie po dwóch latach*, „Film” 1971, nr 31, 8-9.
- Brzozowski Andrzej, *Uciekłem w Polskę*, [w:] *Chełmska 21. 50 lat Wytwórni filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie*, red. B. Janicka, A. Kołodyński, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych, Warszawa 2000.
- Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945-2014)*, pod red. M. Hendrykowskiej, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015.
- Hristov Spas, *Andrzej Brzozowski (1932-2005)*, „Kino” 2005, nr 9, s. 76.
- Jazdon Mikołaj, *O adaptacji opowiadania Zofii Nałkowskiej Przy torze kolejowym*, „Images” 2009-2010, nr 13-14, s. 141-149.
- Kulka Otto Dov, *Pejzaże metropolii śmierci. Rozmyślania o pamięci i wyobraźni*, tłum. M. Szczubiałka, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2014.
- Ozimek Stanisław, *Film dokumentalny*, [w:] *Historia filmu polskiego*, t. VI, 1968-1972, red. R. Marszałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1994.
- Preizner Joanna, *Świadkowie. Przy torze kolejowym Andrzeja Brzozowskiego*, „Postscriptum Polonistyczne” 2010, nr 1, s. 131-145.
- Szczepański Tadeusz, *Andrzej Brzozowski*, [w:] *(Nie)zapomniani dokumentaliści*, pod red. K. Mąki-Malatyńskiej i J. Lemann-Zajček, PWSFTTiT, Łódź 2020.
- Traba Robert, *Pamięć zapisana w kamieniu, czyli krajobraz kulturowy jako palimpsest*, [w:] idem, *Przeszłość w teraźniejszości. Polskie spory o historię na początku XXI wieku*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009.
- Werner Andrzej, *Krajobraz po bitwie... z Borowskim*, „Film” 1970, nr 38, s. 6-7.
- Wolę robić niż o nich mówić. Z Andrzejem Brzozowskim rozmawiał Remigiusz Grzela, [w:] *Chełmska 21. 50 lat Wytwórni filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie*, red. B. Janicka, A. Kołodyński, WFDiF, 2000.

Zonn Lidia, *Zasady montażu filmowego. Film dokumentalny*, Wydawnictwo PWSFTviT, Łódź 1994.

Krajobrazy po bitwie. O roli pejzażu w filmach dokumentalnych Andrzeja Brzozowskiego

W artykule autor przybliża filmy polskiego dokumentalisty, Andrzeja Brzozowskiego, które określa mianem „krajobrazów po bitwie”. Cechą ich stylu jest eksponowanie przestrzeni i przedmiotów jako nośników pamięci historycznej. Ważną rolę pełni w nich krajobraz, którego palimpsestowość dokumentalista odsłania, wskazując na ślady przeszłości ukryte w pejzażu. Jego podejście można porównać do pracy archeologa odsłaniającego ukrytą pod powierzchnią ziemi prawdę o minionej historii danego miejsca. „Krajobrazy po bitwie” dotyczą dwóch grup filmów. Pierwsza zawiera filmy realizowane głównie w latach 60., które podejmują temat Holokaustu. W drugiej znajdują się filmy nakręcone przez Brzozowskiego w czasie wojny w Wietnamie i Laosie w latach 70 XX w. Istotną cechą większości dokumentów Brzozowskiego jest ograniczenie roli słowa w filmowej narracji, a często całkowita rezygnacja z niego, na rzecz wyeksponowania strony wizualnej.

Słowa kluczowe: krajobraz w filmie, film dokumentalny, Polska Szkoła Dokumentu, Holokaust, wojna wietnamska, historia polskiego filmu, film krótkometrażowy, autorski film dokumentalny

Landscapes After the Battle. On the Role of Scenery in Andrzej Brzozowski's Films

The author analyzes and interprets the films of Polish documentary filmmaker Andrzej Brzozowski, which he describes as “landscapes after the battle.” The documentary filmmaker reveals the palimpsest nature of the open space shown in them by pointing out traces of the past hidden in the landscape. His approach can be compared to the work of an archaeologist uncovering the truth about the past history of a given place hidden beneath the surface of the earth. *Landscapes after the Battle* deal with two groups of films. The first contains documentaries made mainly in the 1960s that are devoted to the Holocaust. The second includes films shot during the Vietnam War in the 1970s. Limiting the role of the word in film narration and often abandoning it altogether in favor of emphasizing the visual side is also characteristic of Brzozowski's films.

Keywords: landscape in film, documentary film, Polish Documentary School, Holocaust, Vietnam War, Polish film history, short film, auteur documentary film

Data przesłania tekstu: 1.11.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 13.01.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 16.02.2025