O adaptacji filmowej opowiadania Zofii Nałkowskiej „Przy torze kolejowym”


Zarówno opowiadanie, jak i film traktują o dramacie kobiety, Żydówki, która uciekła z transportu zmierzającego do obozu zagłady, została ciężko raniona i leżąc przy torze kolejowym, czeka na dopełnienie swego losu. Pomoc nie nadchodzi. Ludzie z pobliskiej wioski boją się cokolwiek zrobić. Przeglądają się dramatowi kobiety i bez-

ania. Mówili, że to napisane nie jest tak groźne jak opowiedziane obrazem. Ostatnią rozmowę na ten temat miałem chyba z Wincentym Kraśko, który powiedział, że ten film nie może ujrzeć świata dziennego ponieważ może być wykorzystany jako propaganda antypolska”.

Marek Hendrykowski przypomina o pięciu operacjach modyfikujących[4], którymi może posłużyć się reżyser, dokonujący adaptacji utworu literackiego. Są to: redukcja („wyeliminowanie elementów”), inwersja („przestawienie pierwotnego układu elementów”), substytucja („wymiana jednych elementów na drugie”), amplifikacja („dodanie nowych elementów, nieistniejących w wersji literackiej”) oraz transakcentacja („przemieszczenie akcentów ważności pierwotne, co w konsekwencji prowadzi do uzyskania innego globalnego sensu całości”). Andrzej Brzozowski skorzystał z czterech z powyższych operacji. Przyjrzymy się bliżej tym modyfikacjom, gdyż pozwalają nam uchwycić to, co w utworze Brzozowskiego najbardziej istotne, decydujące o jego charakterze.

Zacznijmy od tego, co nie znalazło się w filmie, a co odnajdzieemy w opowiadaniu. Brzozowski zrezygnował z postaci świadka relacjającego wydarzenia, które rozegrały się przy torze kolejowym. Nałkowska zaznacza jego obecność w trzech miejscach: na początku[5] i na końcu opowiadania[6] oraz tuż po opisie sposobów, w jaki uciekano z transportów[7]. Ta podwójna narracja złożona z relacji świadka i narracji autorki, a więc tej, która wysłuchała i napisała, stanowi cechę charakterystyczną Medalionów, zbioru, z którego zostało przejęte opowiadanie Przy torze kolejowym. W filmie natomiast oglądamy wydarzenia jakby oczami ofiary.

Ponadto Brzozowski zrezygnował z opisu warunków, w jakich transportowani byli więźniowie, czy pokazania samej ucieczki z pochodu, opowiadania o tym, jak różny los spotykał uciekających. Nałkowska poświęciła temu jedną czwartą opowiadania. Medaliony, jak powszechnie wiadomo, zostały napisane i opublikowane krótko po wojnie. Brzozowski uznał zapewne, że blisko dwadzieścia lat później, gdy przystąpił do realizacji filmu, odbiorcy posiadali już pewną

[7] „Człowiek, który nie może zrozumieć i nie może zapomnieć, opowiadca to jeszcze raz”. Ibidem, s. 25.


Śnieg implikuje tu jeszcze jedno porównanie. Ślady lub może raczej tropy na śniegu, na które spogląda kobieta, rozgładzając się wo- kolo, sanie, którymi policjanci chcą odtransportować ranną do Niem- ców, a wreszcie broń, z której zabija ją mężczyzną (karabin zamiast rewolweru z opowiadania), sprawiają, że sytuację leżącej przy nasypie kolejowym można porównać do położenia tropiony, rannej zwierzy- ny, która pozawiona możliwości ucieczki czeka na dobiec. Reżyser

[8] Ibidem, s. 25.
tym samym intensyfikuje metaforę, obecną także w opowiadaniu, w którym Nałkowska pisze: „Leżała jak zwierzę ranne na polowaniu, które zapomniano dobieć”[11].


Brzozowski dodaje na początku filmu informację, której nie ma w opowiadaniu – w pierwszym ujęciu pojawia się napis: „luty 1943”. Data pozwala umieścić przedstawiane wydarzenia w kontekście historycznym. Z drugiej strony data ta, podobnie jak zimowa pora, wybrana jako tło wydarzeń, pogłębia tragizm położenia kobiety. Jest środkiem wojny, do jej zakończenia pozostały jeszcze ponad dwa lata, front jest jeszcze bardzo daleko, szanse wyszkakujących z pociągu na znalezienie pomocy, kryjówki i przeżycie – w zasadzie żadne.

Reżyser dodał także scenę, w której kobieta, rzucając kulkami śniegu w stronę leżącego, chce się przekonać, czy już nie żyje, czy też stracił jedynie przytomność. Kobieta wykrzykuje w jego stronę imię Jasza. W ten sposób od razu zostaje nam zasugerowana bliska relacja między kobietą a martwym mężczyzną. Dodajmy, że choć w opowiadaniu mowa jest, że jeden z zabitych jest mężem rannej kobiety, to nie zostaje tam podane jego imię.

W dalszej części filmu, kiedy bohaterka filmu odrywa beznadzność swego położenia, decyduje się na próbę samobójczą. Słyszy stukot kół nadjeżdżającego pociągu, próbuje się wdrapać na nasyp, zapewne z zamiarem rzucenia się na tory. Nie udaje jej się… Sceny tej nie ma w opowiadaniu. Brzozowski dodaje ją nie tylko po to, by pokazać dramatyzm położenia kobiety i tak wyraźnie widoczną w jej zachowaniu wolę działania i decydowania o własnym losie. W scenie tej pojawi się istotny dla całego filmu symbol, także nieobecny w opowiadaniu. Gdy kobieta znajduje się już blisko torów, nagle przejeżdża po nich rozpedido skład. Nie widzymy go (bohaterka także nie patrzy w stronę torów), ale słyszymy, że pociąg właśnie przejeżdża. Stukot kół wywołuje hałas nie do wytrzymania, kobieta zatryka sobie uszy. Zauważa przy tym, że hałas zupełnie nie niepokoi ptaków, które obsiadły pobliskie drzewo. Zapewne przyzwyczaiły się już do widoku przejeżdżających pociągów i hałasu, który wywołują. Posłużenie się tym ob-


Jak wspomniałem na początku, istotna transakcja dokonana względem literackiego pierwawzoru dotyczy zmiany perspektywy spojrzenia na wątki opisane w opowiadaniu Przy torze kolejowym. Końcowe ujęcie, tak jak i pierwsze, wyraźnie zwraca naszą uwagę jako widzów na to, że przedstawione w filmie wydarzenia prezentowane są z punktu widzenia głównej bohaterki. Inaczej zatem niż w opowiadaniu Nałkowskiej, w którym – przypomnijmy – wydarzenia oglądane przy torze kolejowym poznamy dzięki pośrednictwu świadka tamtych wydarzeń, który zdał z nich relację narratormu opowiadania.

Pierwsze ujęcie od razu określa perspektywę spojrzenia na przedstawione w filmie wydarzenia. Jest to punkt widzenia tego, kto w pierwszej scenie spojąda przez zadrutowane okno pociągu na miijany zimowy krajobraz. Domyślamy się, że za zakratowanym drutem kołczastym okienkiem znajduje się ktoś uwieńczony. We wzorze ułożającym się z krzyżujących się linii drutu możemy dopatrzyć się nieregularnego odwzorowania znaku gwiazdy Dawida, który został tu umieszczony równie dyskretnie, jak na płaszczu kobiety. Informacja o czasie wydarzeń – napis umieszczony na ujęciu „luty 1943” – wyraźnie sugeruje, że patrzemy z punktu widzenia kogoś, kto wiedzioj jest towarowym pociągiem do obozu zagłady. Kolejne sceny to potwierdzają. Drugie ujęcie utwierdza nas w przeświadczeniu, że film będzie opowiadany jakby z punktu widzenia kobiety, która wyskoczyła z pociągu i leży teraz, ranna, na śniegu, u stóp nasypu kolejowego. Ujęcie to w bliskim planie pokazuje głowę ciemnowłoszej kobiety leżącej na śniegu w karkulowym płaszczu. Nie widzimy jej twarzy. Gdy kobieta podnosi głowę, by rozejrzeć się, a po chwili także niezrozumio tułów – kamera wykonuje delikatny odjazd do planu średniego, znów zaznaczając, że próba poszerzenia pola obserwacji przez filmujący aparat wynika i współgra z zachowaniem bohaterki, która rozgląda się wokół.
W następnym ujęciu spoglądamy znów, jak na początku, „oczami” bohaterki. Widzimy leżące w odległości kilkunastu metrów nieruchome ciało na śniegu (plan ogólny). Kamera jest nieruchoma jak i kobieta na śniegu. W następnym ujęciu aparatu wykonuje nieznaczny ruch, znów zaznaczając swój związek z działaniami bohaterki. Oto w planie pełnym widzimy, że kobieta na moment wstała, by nieomal natychmiast upaść na śnieg. Kamera również wykonuje ruch, po skosie, za kobietą, przypominający przerwaną panoramę. Kobieta (plan pełny) spogląda w stronę swoich kobiet. Następuje cięcie i na zbliżeniu patrzmy na ranę postrzałową w kolanie i kobiecą dłoń przypadającą do niej garść śniegu. To kolejne ujęcie z punktu widzenia bohaterki. Tym samym wyraźnie zostaje potwierdzona zasada narracji, która będzie obowiązywać w całym filmie.

Wydarzenia, oglądane z punktu widzenia głównej bohaterki, zaznaczone są poprzez dwa rodzaje ustawień kamery. Pierwszy pokazuje główną bohaterkę w różnych planach, choć zawsze umieszczają ją w centrum kadru, ruchy kamery zaś – bądź jej bezruch – zostają sprzęgnięte z działaniami bohaterki. Drugi rodzaj ustawień prezentuje nam wydarzenia dziejące się wokół kobiety i z jej punktu widzenia. Kobiecy nie ma wówczas w kadzie. Widzimy to, co dzieje się naokoło oglądane jakby jej oczyma. Ostatecznym i najbardziej wyraźnym wyartykulowaniem tej zasady staje się ostatnie ujęcie filmu. Patrzmy oto na bezlistne drzewo, na którym siedzą patki. Jest to ujęcie z punktu widzenia bohaterki. To ona widzi drzewo z ptakami. Śmiertelny strzał oddany do niej (słuchając go zza kradu) powoduje, że ptaki podrywają się do lotu, a obraz zastyga w stop klatce i po chwili rozjaśnia się do bie- li. Wraz ze śmiercią bohaterki zamiera obraz, wręcz znika rozpuszczony w bieli i ciszy. Ten finalowy akcent wizualno-dźwiękowy wyraźnie sugeruje, że wraz ze śmiercią tej, z punktu widzenia której oglądaliśmy wydarzenia przedstawione w filmie, kończy się możliwość kontynuowania narracji. Zasada prowadzenia opowiadania z punktu widzenia bohaterki zyskuje tu swoje ostateczne potwierdzenie. Jeśli nawet widz wcześniej sobie tego nie uświadomił dramatyczny finał uprztamnienia mu to bez cienia wątpliwości.

Warto w tym miejscu dodać, że nie tylko warstwa wizualna określa perspektywę spojrzenia na przedstawione w filmie wydarzenia z punktu widzenia głównej bohaterki. Dodatkowym potwierdzeniem, a zarazem wzmocnieniem wrażenia subiektywnej perspektywy, jest strona dźwiękowa filmu. Nieustannie pojawiają się na niej sygnały świadczące, że słyszymy to, co słyszy bohaterka. Można tu znów przywołać ostatnią scenę filmu – wraz ze śmiercią bohaterki cichną wszelkie odgłosy. Wcześniej, w scene samobójczej próby, kobieta ogłuszo- na stukotem rozpręzionych kół pociągu zatya sobie rękoma uszy. W tym momencie hałas przycich. Poziom dźwięku podwyższa się dopiero wtedy, gdy kobieta odsuwa dłonie od uszu. Nie trzeba jednak przywoływać tych dwóch w gruncie rzeczy krótkich momentów filmu, żeby odnaleźć w filmie wyraźne znaki punktu widzenia (i słyszenia)
rannej uciekinierki. Gdy leży i przygląda się zbierającym się wokół ludziom, to, co słyszymy, stanowi jedynie strzępy rozmów, jakie dobrąją jej uszu. Brzozowski umieścił w filmie fragmenty dialogów, które znacznie rozbudował w porównaniu z krótkim dialogiem z opowiadania. Pozostaje jednak zasadniczo wierny idei chóru samouprawiedliwiających się głosów biernych świadków dramatu rannej kobiety[12].

Dialogi te charakteryzują zebraną grupę, a w szczególności drugą ważną postać dramatu – mężczyznę, który jako pierwszy przyjechał na miejsce, przy którym leży kobieta i jej zabity mąż. Ta postać, jak również jej relacja z ranną uciekinierką, zostały przez Brzozowskiego zarysowane trochę odmiennie. W opowiadaniu to „małomiasteczkowy frant, który przyniósł wódkę i papierosów”[13], ale wcześniej odmówił przyniesienia weronatu z aptek. Pisze o nim „ten uprzejmy młody, który podawał jej ogień do papierosów zapalniczką nie chcącą się zapalić”[14]. Wskazuje też, że jako jedyny nawiązał z nią kontakt – „podał jej ognia do papierosa”[15], a wcześniej: „I któremu powiedziała, że jeden z tych dwóch zabitych pod lasem to jej mąż. Wydawało się, że ta wiadomość była mu nieprzyjemna”[16]. To wreszcie do tej postaci odnosi się ostatnie zdanie opowiadania: „– Ale dlaczego on do niej strzelił, to nie jest jasne – mówił opowiadający. – Tego nie mogę zrozumieć. Właśnie o nim można było myśleć, że mu jej żal...”[17].

W filmie Brzozowski charakteryzuje tą postać poprzez wygląd (młody mężczyzna, w ciepłym i schłodnym ubraniu) i język. Mężczyzna mówi inaczej niż chłopi, jak ktoś z miasta. Ponieważ jako jedyny pojawia się z rowerem – co stanowi dodatkową formę wizualnego określenia tej postaci – możemy na potrzeby tej analizy nazwać go Rowerystą. Czego ponadto dowiadujemy się o tej postaci? Zna go jeden z policjantów, choć nie dowiadujemy się niczego więcej na temat charakteru tej relacji (taka sugestia nie pojawia się u Nałkowskiej). Rowerysta jako pierwszy pojawił się na miejscu wydarzeń. Sprawdził, czy leżący bez ruchu uciekinier z transportu (mąż leżącej przy nasypie) żyje i choć nie odpowiedział pytającej o to wprost kobiecie, w milczeniu skręcił i podał jej papierosa. Potem rozmawiał z pojawiającymi się ludźmi. Informował ich o tym, co się wydarzyło: „...Jak ja tu byłem... to z jakąś godzinę chyba... Oni uciekli z transportu, ale daleko nie uciekli, to Żydzi... Jego zastrzelili na miejscu Niemcy, a ona ma całe kolano rozwalone. Chciała się do niego podchoćgać”. Z dalszego biegu rozmowy dowiadujemy się, że widział sam moment ucieczki, a zatem


– To jej mąż tam leży zabity – mówił kobiecy głos.

– Uciekli z pociągu w ten las, ale strzelali za nimi z karabinu. Zabili jej męża, a ona tu sama została.

W kolano ją trafiło, nie mogła dalej uciekać... – Zaby to z lasu, toby ją było łatwiej gdzie wziąć. Ale tak, na ludzkich oczach – nie ma sposobu”. Ibidem, s. 27.


[15] Ibidem, s. 27.

[16] Ibidem, s. 26–27.

[17] Ibidem, s. 28.
musiał jechać rowerem równolegle z pociągiem, obserwując to, co się działo. Dialog ten, jak wszystkie pozostałe, dociera do nas – jak i do głównej bohaterki – z pewnej odległości, jest ledwo słyszalny, i raz po raz ginie w gwarze i skrzypieniu kroków na śniegu.

Mężczyzna: – Jak oni wyskakiwali z tego pociągu?
Rowerzysta: – Ja tu przyjechałem rowerem, pierwszy… On wyskakiwał pierwszy…
Mężczyzna: – Oknem?
Rowerzysta: – Nie oknem, od spodu.
Mężczyzna: – To wyłamują deski?
Rowerzysta: – Wyłamali deski i skakali na tory.
Mężczyzna: – Na tory?
Rowerzysta: – Na tory.
Inny mężczyzna: – Przecież mógł ich pociąg przejechać…


Rowerzysta: – […] Bliżej lasu mogliby wyskoczyć…
Mężczyzna: – Panie, no co by tu można by zrobić? No gdzieś? Jakim cudem?
Rowerzysta: – Schowałiby się gdzieś do lasu, a tak to…
Mężczyzna: – No dobrze… ale gdzie dolecieiliby… Nie dolecieiliby do lasu, przecież to marne takie…

I chwilę później:

Kobieta (podała rannej kubek mleka): – Żeby tak blisko wsi, toby czło-wiek coś przyniósł do jedzenia.
Mężczyzna: – A on od razu trup? Na miejscu?
Rowerzysta: – Tak.
Mężczyzna: – No taka śmierć to jeszcze lepsza niż to „to”… Co to z tego będzie…
Kobieta: – Tak, tak…
Mężczyzna: – To tak co dzień prawie te transporty.
Inny mężczyzna (głośniej niż pozostali): – Dlaczego one skaczą tu? Nie mogą tam, podle lasu więcej?

Rozmowy stopniowo zmierzają do punktu, w którym Rowerzysta sugeruje podjęcie jakiegoś działania, mogącego uratować ranną. Spotyka się jednak ze zdecydowaną odmową. Ludzie, jakby przestrzeni tymi słowami zaczynają się rozchodzić. To w tym momencie kobieta zaczyna swój powolny ruch ku szczytowi nasypu. Oto ten kulminacyjny dialog:
Mężczyzna: – Tak, teraz to gorzej dla niej niż dla niego…
Inny mężczyzna: – Żeby to było parę godzin później, ciemno… Ale co jej można pomóc teraz… (ranna siedzi na śniegu, kołysze się, nuci piosenkę, stychać skrzyżowanie kroków na śniegu).
Rowerzysta: – Trzeba będzie pójść do wsi, wziąć jakie sanie, może kto ma?
(Róża odchodzących ludzi).
Rowerzysta: – Ale trzeba ją stąd zabrać, bo ona lekko zgiełka…

Ta rozmowa czyni postać Rowerzysty jeszcze bardziej zagadkową. Człowiek, który jako pierwszy znalazł się przy rannej, który próbował nieśmiało namówić innych do wspólnego niesienia jej pomocy, na końcu dobija kobietę jak ranne zwierzę. Reżyser w ten sposób stara się nawiązać do zdania kończącego opowiadanie: „Właśnie o nim można było myśleć, że mu jej żal…”

Andrzej Brzozowski, przenosząc opowiadanie Nałkowskiej na ekran, dokonał szeregu modyfikacji na różnym poziomie. Istota historii pozostała jednak niezmieniona. Zarówno w opowiadaniu, jak i filmie osiąga ona wymiar tragedii. We wspomnianym na początku telewizyjnym programie poświęconym filmowi Przy torze kolejowym Leszek Kołakowski ujął to następująco: „Jest to jedna z tych sytuacji, gdzie dobrego wyjścia nie ma, a więc sytuacja, która tworzy właściwy sens tego, co nazywamy tragedią. Cokolwiek się zrobi, będzie złe. Może więc zabić ją, o co prosiła, było wyjściem w tej sytuacji okropnej najlepszym. Powiedzenie, że to było najlepsze nie znaczy, że było dobre. Przypomina mi się tutaj epigramat Tadeusza Kotarbińskiego, który tak się kończył: «Czemu co dobre, dobrym musi być bezwzględnie, choć to, co najlepsze, może dobrym nie być»”.

Film Andrzeja Brzozowskiego stanowi szczególny przypadek adaptacji filmowej z jeszcze jednego powodu. Najczęściej o adaptacji filmowej mówi się w kontekście filmów pełnometrażowych. Tymczasem tutaj krótkie opowiadanie zostaje przeniesione na ekran w równie krótkiej formie fabularnego filmu krótkometrażowego (obejrzem tego trzynastominutowego filmu trwa mniej więcej tyle samo czasu co przeczytanie utworu Zofiii Nałkowskiej). Pozwala to na bardziej uważne niż w przypadku powieści i jej pełnometrażowej adaptacji przesłanie wszystkich zabiegów, jakim filmowiec poddaje ekranizowany utwór. Film Brzozowskiego, jak widzieliśmy, daje po temu szczególną okazję.