

O adaptacji filmowej opowiadania Zofii Nałkowskiej „Przy torze kolejowym”

Zrealizowany w 1963 roku film Andrzeja Brzozowskiego *Przy torze kolejowym*^[1] został po raz pierwszy zaprezentowany szerszej publiczności w 1992 roku. W czasach PRL-u filmu nie wolno było pokazywać^[2]. Niepokazywany, nie był on omawiany, dyskutowany, nie mógł oddziaływać. Oglądany i odkrywany po latach film Brzozowskiego odczytywany jest w kontekście współczesnych rozrachunków z historią^[3]. Ten wybitny film to także interesujący przykład adaptacji filmowej. Reżyser, pozostając wierny istocie przekazu zawartego w opowiadaniu Zofii Nałkowskiej z tomu *Medaliony*, sięgnął podczas jego realizacji po całą paletę zabiegów modyfikujących wyjściowy materiał literacki i wzbogacił historię opowiedzianą przez pisarkę o inną perspektywę spojrzenia na przedstawione zdarzenia. Zamiast punktu widzenia świadka, wybiera on punkt widzenia ofiary, tej, która nie przeżyła, nie została ocalona. Co widziała i słyszała? Jak to, co znamy z nieomal dokumentalnej relacji Nałkowskiej, wyglądało z jej perspektywy?

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. Przyglądają się dramatowi kobiety z bez-

[1] *Przy torze kolejowym* (1963), scenariusz i reżyseria: Andrzej Brzozowski, współpraca reżyserska: Anna Dyrka, w rolach głównych: Halina Mikołajska i Marian Kociniak, zdjęcia: Jerzy Wójcik, dźwięk: Halina Paszkowska, montaż: Lidia Zonn, kierownictwo produkcji: Roman Wojciechowski, produkcja: Studio Małych Form Filmowych Se-Ma-For w Łodzi, czarno-biały, czas trwania: 13 minut, premiera: 13.10.1992 w programie telewizyjnym „Inne Kino”.

[2] W telewizyjnym programie Michała Nekandy-Trepki z 2000 roku, poświęconym filmowi *Przy torze kolejowym*, Andrzej Brzozowski powiedział: „Kiedy doszło do realizacji filmu, do wyjęcia z kontekstu [...] tych opowiadań tego jednego opowiadania, wydało się ono na tyle groźne, że zatrzymano mi film. On był [...] wytypowany na festiwal w Krakowie w roku 1965, bodajże. Wtedy cenzura bardzo uważnie przeglądała nasze filmy. [...] zatrzymano ten film, nie dopuszczono go na festiwal i od tego się zaczął okres półkowa-

nia. 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 ujrzyć światła dziennego ponieważ może być wykorzystany jako propaganda antypolska”.

[3] „Przeczytałem *Strach* Jana Tomasza Grossa. Po lekturze po raz kolejny obejrzałem wstrząsającą 13-minutową etiudę filmową Andrzeja Brzozowskiego z 1963 r. *Przy torze kolejowym* na motywach opowiadania Zofii Nałkowskiej. [...] Oglądałem tę etiudę wielokrotnie. Jest prawdziwa, ale spokojna, mimo że dotyczy wydarzeń strasznych. Nie dzieli, bo nie oskarża. Nie pozostawia nikogo obojętnym. Przede wszystkim powoduje doskwierający, piekący ból, który zmusza widza, żeby zmierzył się z okrutną prawdą obalającą dotychczasowe stereotypy i pewniki”. A. Luter, *Twarz Żydówki*, „Gazeta Wyborcza” 2008 (31 styczeń), nr 26, s. 22.

piecznej odległości. Polscy policjanci, współpracujący z Niemcami w ramach oficjalnych struktur administracyjnych w Generalnej Guberni, chcą odtransportować kobietę na posterunek niemieckiej żandarmerii, na którym bez wątplenia zostałaaby rozstrzelana. Kobieta prosi, by zabić ją na miejscu. Granatowi policjanci nie chcą tego uczynić. Decyduje się to zrobić jeden z mężczyzn, świadek wydarzeń przy torze, osoba, która wcześniej wykonała cały szereg przyjaznych gestów w stronę kobiety. Kobieta zostaje przez niego zastrzelona.

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

Zacznijmy od tego, co nie znalazło się w filmie, a co odnajdziemy w opowiadaniu. Brzozowski zrezygnował z postaci świadka relacjonującego wydarzenie, 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 zapisała, stanowi cechę charakterystyczną *Medalionów*, zbioru, z którego zostało przejęte opowiadanie *Przy torze kolejowym*. W filmie natomiast oglądamy wydarzenie jakby oczami ofiary.

Ponadto Brzozowski zrezygnował z opisu warunków, w jakich transportowani byli więźniowie, czy pokazania samej ucieczki z pociągu, 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 przystępował do realizacji filmu, odbiorcy posiadali już pewną

[4] Wszystkie cytaty objaśniające poszczególne operacje modyfikujące i zamieszczone w nawiasach, obok nazw kolejnych operacji, które wymieniam w następnym zdaniu, pochodzą z artykułu Marka Hendrykowskiego *Związki filmu i literatury*. Zob. M. Hendrykowski, *Związki filmu i literatury*, „Polonistyka” 1996, nr 5. [5] „Należy do tych zmarłych jeszcze jedna, ta młoda kobieta przy torze kolejowym, której ucieczka się nie udała. Daje się poznać już dziś tylko w opowiadaniu człowieka, który to widział i który nie może tego zro-

zumieć. I żyje też już tylko w jego pamięci”. Z. Nałkowska, *Przy torze kolejowym*, w: *Medaliony*, Poznań 1990, s. 24.

[6] „– 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...” Ibidem, s. 28.

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

wiedzę na temat mechanizmów zagłady, losu ludzi transportowanych do obozów zagłady, przekazaną przez literaturę, film, prasę, radio, podręczniki historii. Zredukował opis ucieczki do jednego ujęcia pokazującego zadrukowane okienko pociągu i serię strzałów, które słyszemy spoza kadru. Reżyser ograniczył także liczbę uciekinierów do dwóch, męża i żony (w opowiadaniu: „Uciekło kilku, zabitych było dwóch. Ona jedna została tak – ani żywa, ani umarła”^[8]) oraz zrezygnował z opisu tego, co miało miejsce zaraz po śmierci kobiety^[9]. Odrzucił też motyw wódki, przyniesionej przez młodzieńca, jej przysięgo zabójcę, którą kobieta stopniowo się upija^[10]. W filmie kobieta jest przytomna i w pełni świadoma tego, co dzieje się wokół niej. Nic nie uśmierza jej bólu poza garścią śniegu, który przykłada do rany.

Innym stosowanym przez reżysera rodzajem modyfikacji jest substytucja. Brzozowski wymienia istotne elementy od pory roku zaczynając, a na rodzaju broni, z której zostaje zastrzelona kobieta, kończąc. Każda z tych zmian w sposób istotny modyfikuje realia opowiadanej historii. Zmiana pory roku – z wiosny na zimę – wydaje się być zmianą najbardziej istotną i natychmiast uchwytą dla widza znającego pierwowzór literacki. Zmiana ta pozwala Brzozowskiemu jeszcze wyraźniej niż to jest w opowiadaniu 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 każdego, 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 szczegółów.

Śnieg implikuje tu jeszcze jedno porównanie. Ślady lub może raczej tropy na śniegu, na które spogląda kobieta, rozglądając się wokoło, sanie, którymi policjanci chcą odtransportować ranną do Niemców, a wreszcie broń, z której zabija ją mężczyzna (karabin zamiast rewolweru z opowiadania), sprawiają, że sytuację leżącej przy nasypie kolejowym można porównać do położenia tropionej, rannej zwierzyny, która pozbawiona możliwości ucieczki czeka na dobiecie. Reżyser

[8] Ibidem, s. 25.

[9] „Usłyszeli strzał i odwrócili się ze zgorzaniem. – Już mogli lepiej wezwać kogo, a nie tak. Jak tego psa. Gdy się zrobiło ciemno, wyszło z lasu dwóch ludzi, żeby ją zabrać. Z trudem odnaleźli to miejsce. Myśleli, że śpi. Ale gdy jeden wziął ją pod plecy, zrozumiał od razu, że ma do czynienia z trupem. Leżała tam jeszcze całą noc i poranek. Aż przed południem przyszedł

sołtys z ludźmi i kazał ją zabrać i zagrzebać razem z tamtymi dwoma, zabitymi przy torze kolejowym”. Ibidem, s. 28.

[10] „Wtedy poprosiła, by kupił jej wódki i papierosów. Wyświadczył jej tę przysługę”. I dalej: „Była pijana, drzemała”. Ibidem, s. 26. I na następnej stronie: „Znowu popiła wódki z butelki, a on podał jej ognia do papierosa”. Ibidem, s. 27.

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

Wrażenie zamknięcia w pułapce potęguje kompozycja kadrów. Jerzy Wójcik, autor zdjęć do filmu, wyraźnie różnicuje przestrzeń otaczającą ludzi ze wsi i tę, która pojawia się na ujęciach z kobietą. Przestrzeń ze świadkami jest otwarta. Stoją oni na polnej drodze, za nimi ciągną się pola. Horyzont zarysowuje widoczna w dali linia drzew. Plan ogólny tych ujęć jeszcze wyraźniej potęguje wrażenie bezkresu. W opowiadaniu gapie gromadzą się na zboczu nasypu kolejowego. Kadry pokazujące kobietę są ciasne i płaskie, a przestrzeń za nią zamknięta ścianą nasypu. Biegąca po nim szyna wyznacza linię horyzontu. Tu z kolei dominują plany bliskie. W filmie nie ma ujęcia, na którym widzielibyśmy jednocześnie kobietę i świadków jej męczeństwa. Ich przestrzenie nigdy się nie łączą, należą do innych kadrów, innych ujęć. W ten sposób reżyser potęguje wrażenie izolacji ofiary.

Brzozowski dodaje na początku filmu informację, której nie ma w opowiadaniu – w pierwszym ujęciu pojawia się napis: „luty 1943”. Data pozwala umiejscowić przedstawiane wydarzenia w kontekście historycznym. Z drugiej strony data ta, podobnie jak zimowa pora, wybrana jako tło wydarzeń, pogłębia tragizm położenia kobiety. Jest środek wojny, do jej zakończenia pozostały jeszcze ponad dwa lata, front jest jeszcze bardzo daleko, szanse wyskakujących 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 bezna dziejność 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 pojawia się istotny dla całego filmu symbol, także nieobecny w opowiadaniu. Gdy kobieta znajduje się już blisko torów, nagle przejeżdża po nich rozpędzony skład. Nie widzimy go (bohaterka także nie patrzy w stronę torów), ale słyszymy, że pociąg właśnie przejeżdża. Stukot kół wywołuje hałas nie do wytrzymania, kobieta zatyka sobie uszy. Zauważa przy tym, że hałas zupełnie nie niepokoi ptaków, które obsiadły pobliskie drzewo. Zapewne przyzwyczyły się już do widoku przejeżdżających pociągów i hałasu, który wywołują. Posłuszenie się tym ob-

[11] Ibidem, s. 26.

razem zapowiada metaforę, która stanie się czytelna wraz z ostatnim ujęciem filmu. Oto ludzie ze wsi, którzy zebrali się w pewnej odległości od leżącej przy torze rannej kobiety, uciekiniarki z transportu, są jak ptaki – biernymi świadkami, którzy przywykli do widoku niezliczonych transportów wiozących swe ofiary na miejsce kaźni. Jak i one przyglądają się temu, co się dzieje, ale nie reagują, nie płoszy to ich i nie przestrasza. Obraz drzewa z ptakami powróci w ostatnim ujęciu filmu. To właśnie na nie spogląda kobieta, czekając na śmiertelny strzał. Dlaczego kieruje wzrok w ich stronę? O czym pomyślała w ostatniej chwili życia, widząc jak oddany do niej strzał – przez jednego spośród ludzi, którzy przybyli, by się jej przyglądać – podrywa do lotu wystraszone hukiem wystrzału ptaki? A może to był ostatni cel, jaki chciała osiągnąć w życiu – poruszyć zobojętniałych świadków, przywykłych do oglądania transportów śmierci, jak do zimy? Czy dlatego poprosiła, by jej nie transportowano do Niemców, ale zastrzelono na miejscu? Z tymi pytaniami pozostawia nas reżyser, nie sugerując żadnej odpowiedzi.

Jak wspomniałem na początku, istotna transakcentacja dokonana względem literackiego pierwowzoru dotyczy zmiany perspektywy spojrzenia na wypadki 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 poznajemy dzięki pośrednictwu świadka tamtych wydarzeń, który zdał z nich relację narratorce opowiadania.

Pierwsze ujęcie od razu określa perspektywę spojrzenia na przedstawione w filmie wydarzenia. Jest to punkt widzenia tego, kto w pierwszej scenie spogląda przez zadrutowane okno pociągu na mijany zimowy krajobraz. Domyślamy się, że za zakratowanym drutem kolczastym okienkiem znajduje się ktoś uwięziony. We wzorze układającym się z krzyżujących się linii drutu możemy dopatrzeć 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 patrzymy z punktu widzenia kogoś, kto wieziony 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 ciemnowłosej kobiety leżącej na śniegu w karakułowym płaszczu. Nie widzimy jej twarzy. Gdy kobieta podnosi głowę, by rozejrzeć się, a po chwili także nieznacznie 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 aparat 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 przerwana panoramę. Kobieta (plan pełny) spogląda w stronę swoich kolan. Następuje cięcie i na zbliżeniu patrzymy na ranę postrzałową w kolanie i kobiecą dłoń przykładającą 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 umieszcza 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. Kobiety nie ma wówczas w kadrze. Widzimy to, co dzieje się naokoło oglądane jakby jej oczyma. Ostatecznym i najbardziej wyraźnym wyartykułowaniem tej zasady staje się ostatnie ujęcie filmu. Patrzymy 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 (słysząc go zza kadru) powoduje, że ptaki podrywają się do lotu, a obraz zastyga w stop klatce i po chwili rozjaśnia się do bieli. Wraz ze śmiercią bohaterki zamiera obraz, wręcz znika rozpuszczony w bieli i ciszy. Ten finałowy 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 uświadamiał dramatyczny finał uprzytamnia 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 scenie samobójczej próby, kobieta ogłuszona stukotem rozpędzonych kół pociągu zatyka sobie rękoma uszy. W tym momencie hałas przycicha. 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 dobiegają jej uszu. Brzozowski umieścił w filmie fragmenty dialogów, które znacznie rozbudował w porównaniu z krótkim dialogiem z opowiadania. Pozostaje jednak zasadniczo wierny idei chóru samousprawiedliwiających 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 raną uciekinierką, zostały przez Brzozowskiego zarysowane trochę odmiennie. W opowiadaniu to „małomiasteczkowy frant, który przyniósł wódki i papierosów”^[13], ale wcześniej odmówił przyniesienia weronalu z apteki. Píše o nim „ten uprzejmy młody, który podawał jej ogień do papierosów zapalniczką nie chcąc 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 schludnym ubraniu) i język. Mężczyzna mówi inaczej niż chłopci, 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 Rowerzystą. 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). Rowerzysta 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 godziną 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 podczołgać”. Z dalszego biegu rozmowy dowiadujemy się, że widział sam moment ucieczki, a zatem

[12] „Nowi ludzie przystawali, wracający z roboty. Dawniejsi objaśniali tych nowych, co się stało. Mówili tak, jakby nie słyszała ich wcale, jakby jej już nie było. – To jej mąż tam leży zabity – mówił kobiecie 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... – Żeby

to z lasu, toby ją było łatwiej gdzie wziąć. Ale tak, na ludzkich oczach – nie ma sposobu”. Ibidem, s. 27.

[13] Ibidem, s. 26.

[14] Ibidem.

[15] Ibidem, s. 27.

[16] Ibidem, s. 26–27.

[17] Ibidem, s. 28.

musiał jechać rowerem równoległe 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...

Dialog ten podany jest z za kadru, gdy patrzymy na kobietę powoli próbującą się tyłem wdrapać na nasyp. Z tych strzępów rozmów dowiadujemy się z tego, co stopniowo dociera do świadomości rannej kobiety. W chwili, gdy toczy się powyższa rozmowa, ranna już wie, że na żadną pomoc ze strony zebranych ludzi nie może liczyć. Dlatego zapewne próbuje, pomimo bólu, wspiąć się na tory, by – jak się domyślamy – położyć się na nich, zanim nadjedzie słyszany z oddali pociąg. Z poprzedzających przywołany powyżej dialog rozmów dowiadujemy się, jakie jest nastawienie zebranych wokół ludzi do całej sytuacji.

Rowerzysta: – [...] Bliżej lasu mogliby wyskoczyć...

Mężczyzna: – Panie, no co by tu można by zrobić? No gdzie? Jakim cudem?

Rowerzysta: – Schowaliby się gdzieś do lasu, a tak to...

Mężczyzna: – No dobrze... ale gdzie dolecieliby... Nie dolecieliby do lasu, przecież to marne takie...

I chwilę później:

Kobieta (*podała rannej kubek mleka*): – Żeby tak blisko wsi, toby człowiek 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 (*głośniejszy niż pozostali*): – Dlaczego one skaczą tu?

Nie mogą tam, podle lasu więcej?

Rozmowy stopniowo zmiernają do punktu, w którym Rowerzysta sugeruje podjęcie jakiegoś działania, mogącego uratować ranną. Spotyka się jednak ze zdecydowaną odmową. Ludzie, jakby przestraszeni 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, słysząc skrzypienie kroków na śniegu*).

Rowerzysta: – Trzeba będzie pójść do wsi, wziąć jakie sanie, może kto ma?

Mężczyzna: – Jakie tam sanie? Kto będzie ryzykować? Ludzie się boją. (Widać odchodzących ludzi).

Rowerzysta: – Ale trzeba ją stąd zabrać, bo ona ledwo zipie...

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 (obejrzenie tego trzynastominutowego filmu trwa mniej więcej tyle samo czasu co przeczytanie utworu Zofii Nałkowskiej). Pozwala to na bardziej uważne niż w przypadku powieści i jej pełnometrażowej adaptacji prześledzenie wszystkich zabiegów, jakim filmowiec poddaje ekranizowany utwór. Film Brzozowskiego, jak widzieliśmy, daje po temu szczególną okazję.



foto Małgorzata Choczaj