

# Inna twarz węgla – Kopalnia Natalii Brzozowskiej\*

JADWIGA HUČKOVÁ

Uniwersytet Jagielloński

**ABSTRACT.** Hučková Jadwiga, *Inna twarz węgla – Kopalnia Natalii Brzozowskiej* [The Other Coal Face – Natalia Brzozowska's *Coal Mine*]. "Images" vol. XL, no. 49. Poznań 2026. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 229–240. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2026.40.49.13>.

The text analyzes Natalia Brzozowska's film *Kopalnia/The Coal Mine* (1947). The fate of the director is inextricably linked to her film: her greatest artistic achievement became the source of her drama. The author herself was entered into the group of (Un)forgettable documentary filmmakers, although this happened relatively recently. Brzozowska's documentary was a highly original statement, drawing on and developing the best traditions of cinema, telling stories through images and using sound in a creative way. The reference points for this film are classic documentaries from the turn of the 1920s and 1930s, primarily *Salt for Svanetia* by Mikhail Kalatozov and *Coal Face* by Alberto Cavalcanti. On the other hand, the film fits into the Silesian cultural tradition. I contest the thesis that Brzozowska's film belongs to works enclosed in the aesthetics of socialist realism.

**KEYWORDS:** documentary film, Natalia Brzozowska, *Coal Mine*, Silesia, Alberto Cavalcanti, Mikhail Kalatozov

W wydanej niedawno książce poświęconej Zjazdowi Filmowemu w Wiśle[1], obok stenogramu obrad, cennych źródeł oraz opracowań – znajdziemy również fotografie oraz kadry z materiałów filmowych zrealizowanych podczas Zjazdu przez Polską Kronikę Filmową. Zwrócił moją uwagę kadr umieszczony na stronie 332: „Uczestnicy Zjazdu; od lewej Janina Broniewska, Olgierd Samucewicz, Natalia Brzozowska, Julia Brystygierowa, Leopold Lewin”. Zachowanie dwóch osób wymyka się oficjalnym schematom, co zauważyli autorzy książki: „Olgierd Samucewicz w przyjacielskim, niezobowiązującym geście podaje ogień Natalii Brzozowskiej, która przyjmuje ten gest z uśmiechem”[2]. Scenie tej przygląda się Julia Brystygierowa, w tym czasie p.o. dyrektora, a wkrótce dyrektor Departamentu V w Ministerstwie Bezpieczeństwa Publicznego. Wzrok Brystygierowej, znanej jako „Krwawa Luna”[3], wyraża niechęć, może wrogość? W każdym razie nie znajdziemy w nim aprobaty.

Zastanawiające jest sąsiedztwo tych dwóch kobiet: Brystygierowej i Brzozowskiej, w sali zjazdowej. Obecności pierwszej z nich specjalnie nie komentowano (udział funkcjonariuszy wyższych szczebli w obradach w Wiśle nie dziwił); w jej biografii, obfitującej w ciekawe zwro-

ty[4], mógł to być nic nieznaczący epizod. Dla drugiej z wymienionych uczestnictwo w Zjeździe miało przełomowe znaczenie. Wszystko za sprawą jednego krótkiego filmu pokazanego podczas Zjazdu. Historia tak się potoczyła, że na temat zbrodni Julii Brystygier źródła okazują się być niejednoznaczne, braki dowodów świadczą na jej korzyść, natomiast Brzozowska niemal zapadła się w niebyt, a najważniejszy jej film zdaje się przemawiać przeciwko niej.

\* Film *Kopalnia* został omówiony w odmiennym ujęciu oraz w kontekście twórczości innych dokumentalistek w: J. Hučková, *Women of Coal: Post-War Industrialization in Films by Female Documentary Filmmakers*, [w:] *Women and Polish Cinema: Reclaiming the Frame*, red. M. Radkiewicz, E. Ostrowska, Bloomsbury Publishing, London 2026.

[1] *Zjazd Filmowy w Wiśle 1949. Źródła, komentarze, opracowania*, red. i opracowanie B. Giza, A. Wyżyński, FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audiowizualny, Warszawa 2024.

[2] Ibidem, s. 370.

[3] Przypisywano jej osobiste torturowanie przesłuchiwanym więźniów politycznych.

[4] Są na ich temat liczne opracowania historyczne. Ryszard Bugajski opowiada o tym w filmie *Zaćma* (2016).

Celem niniejszego tekstu nie jest przyjrzenie się Brzozowskiej jako jednej z ofiar systemu komunistycznego[5]. Choć trudno zaprzeczyć, że jej kariera filmowa załamała się u progu najtrudniejszego dla polskiej powojennej kultury okresu przypadającego na lata 1949–1953, to nie status ofiary określa jej pozycję w kinie polskim, ale status autorki. Autorki obdarzonej wyobraźnią malarską, wrażliwością na walory obrazu filmowego, odwagą eksperymentowania. Swym filmem *Kopalnia* (1947) wpisała się w temat pracy i potraktowała go brawurowo, jak traktowali go brytyjscy dokumentaliści lat 30., jednak w odmienny sposób rozkładając akcenty. Owa wielowymiarowa odmiennność, która nie wyklucza inspiracji klasykami dokumentu, jest fascynująca. Pobudza do spojrzenia wstecz, na przykład na dokonania szkoły brytyjskiej, i przyjrzenia się zarówno jej twórcom, jak i bohaterom w innym świetle.

[5] Z takiej perspektywy omówił sylwetkę Brzozowskiej Tomasz Sikorski w dobrze udokumentowanym i przekonującym tekście: T. Sikorski, „Bez dostatecznych kwalifikacji ideologicznych, artystycznych i organizacyjnych”. *Natalia Brzozowska – ofiara socrealizmu*, [w:] *Romantyka rewolucji. Rekonesans filmowy*, red. T. Sikorski, M. Kowalski, Wydawnictwo von Borowiecky, Radzymin 2016, s. 103–135.

[6] M. Henrykowski, *Metodologiczne problemy historii powojennego dokumentu filmowego w Polsce*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2015, vol. 16, nr 25, s. 249–255. Autor odnosi się do dokumentu lat 1944–1955. W ramach tego okresu lata 40. okazują się niezwykle interesujące i bogate w konteksty. Ponownego odczytania wymagają kluczowe dzieła tamtego czasu, w tym filmy Jerzego Bossaka, Tadeusza Makarczyńskiego, Natalii Brzozowskiej.

[7] Ibidem.

[8] J. Kaden, *Narodziny Wesołej II. Z kamerą filmową w kopalni*, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1953.

[9] Wspomnę o Eugeniuszu Cękałskim, który zrealizował reportaż *W kopalni węgla* (1935). Powstał on na zlecenie Instytutu Filmowego Polskiej Agencji Telegraficznej.

Film Brzozowskiej jest niezwykle interesującym dowodem na złożoność fenomenu, jakim niewątpliwie jest polski film dokumentalny pomiędzy 1944 a 1949 rokiem[6]. Dokument tego czasu z pewnością nie jest częścią „monokulturowego monolitu” i zdecydowanie odcina się swym charakterem od produkcji z lat 1949–1953. *Kopalnia*, podobnie jak *Most* Jerzego Bossaka (1946), już w tych latach nie mogłyby powstać, co bez trudu można wykazać (obecność wątków religijnych, sposób ukazania katastrof czy wypadków w pracy jako faktów, za którymi nie musi stać wróg klasowy), ale zdecydowanie nie wyczerpuje to wielowarstwowości i bogactwa kontekstów, w jakich dzieła te mogą być rozpatrywane, co postaram się udowodnić w odniesieniu do pierwszego z wymienionych filmów.

Pewnych istotnych uwarunkowań nie rozwijam szerzej, zaznaczę jedynie ich wagę: w latach tużpowojennych, kiedy trzeba się było zmagać z pracą w trudnych warunkach i z niedostatecznym wyposażeniem technicznym, liczyła się przede wszystkim inwencja oraz warsztatowe umiejętności. „Szereg powojennych dokonań polskiego dokumentu zasługuje na uznanie czy wręcz podziw, między innymi ze względu na zaprezentowaną w nich zdolność realizatorów do pokonywania i przekraczania istniejących ograniczeń”, zauważa Marek Henrykowski[7]. Dodam, że publikacja przybliżająca warunki pracy ekipy filmowej w kopalni, czyli *Narodziny Wesołej II. Z kamerą filmową w kopalni* Jerzego Kadena[8], została wydana dopiero w 1953 roku. *Wesołą II* (1952) reżyserował Witold Lesiewicz, późniejszy współpracownik Andrzeja Munka przy filmie *Gwiazdy muszą płonąć* (1954). Brzozowska przecierała w powojennej Polsce szlaki w sensie czysto technicznym[9], wykazując się jednocześnie odwagą artystyczną. Podczas realizacji *Kopalni* wydawała się wolna od nakazów zewnętrznych, ale przede wszystkim była osobą wolną wewnętrznie, czego dowodzą treści ideowe filmu.

*Kopalnia* Natalii Brzozowskiej (1915–1988) powstała w 1947 roku, czyli dwa lata po zakończeniu II wojny światowej i dwa lata przed Zjazdem Filmowców w Wiśle, od którego datujemy

socrealizm w Polsce. Losy reżyserki nierozdzielnie związane są z jej filmem. *Kopalnia* to film życia Brzozowskiej, a jednocześnie źródło jej dramatu<sup>[10]</sup>. Sama autorka wpisana została do grona (nie)zapomnianych dokumentalistów (i dokumentalistek) – swoje studium poświęcił jej Marek Hendrykowski<sup>[11]</sup> – ale stało się to relatywnie niedawno. Nie mogła rozwinąć swego talentu, chociaż *Kopalnię* wybrano na festiwal w Wenecji<sup>[12]</sup>, „i [film] był tam dobrze przyjęty”<sup>[13]</sup>.

Film *Kopalnia* nie doczekał się dotychczas gruntownego opracowania, chociaż stanowi niewątpliwie osiągnięcie w rozwoju polskiego dokumentu, polegające na twórczym rozwoju formy filmowej. Tuż po wojnie pozostał jeszcze pewien margines wolności dla eksperymentów formalnych, zwłaszcza jeśli dotyczyły one filmów krótkometrażowych, których koszty były relatywnie niższe niż produkcja pełnometrażowych fabuł. Świadectwem odkrywania formy jest właśnie *Kopalnia*. W drugiej połowie listopada 1949 roku odbył się Zjazd Filmowy w Wiśle, podczas którego władza proklamowała realizm socjalistyczny jako obowiązujący w filmie polskim, co miało konsekwencje w życiu i twórczości Brzozowskiej. Jej film jest ważnym osiągnięciem w ramach dziejów dokumentu ze względu zarówno na temat (dotyczy strategicznej gałęzi przemysłu, nie tylko w Polsce, i wielu łączących się z tym tematem wątków – politycznych, propagandowych, tożsamościowych), jak i na wspomniane wyżej trudności realizacyjne.

Brzozowska urodziła się w roku 1915 w majątku Bor w okolicach Niżnego Nowogrodu. Ukończyła malarstwo na uniwersytecie w Wilnie. Była więc wykształconą panną z dworu, której przyszłość pokrzyżowała rewolucja bolszewicka i jej następstwa. Zmuszona była uciekać z rodzinnych stron. Latem 1945 roku przyszła reżyserka wraz z rodziną przyjechała pociągiem repatriacyjnym do Łodzi<sup>[14]</sup>, ponieważ Wilno znalazło się w granicach Litewskiej SRR. Brzozowska próbowała swych sił zarówno w fabule (przygotowując adaptację powieści Poli Gojawicyńskiej *Stolica*, według projektu pisanego z autorką), jak i w dokumencie. Cha-

rakterystyczne jest, że w niedoszłej fabule interesował ją „klimat pierwszych dni Warszawy” oraz dążenie do wydobycia autentyzmu postaci bohaterów, wiarygodności wszelkich opisywanych realiów<sup>[15]</sup>. To istotne spostrzeżenie, ponieważ poetyczka *Kopalnia* również nie abstrahuje od realiów, tym razem śląskich. W owe realia wpisuje się krajobraz naznaczony szybami górniczymi, ciężka i niebezpieczna praca górników, życie ich rodzin, religia, obyczaje.

Krótki, bo niespełna dziesięćminutowy, dokument dedykowany jest górnikom, których praca stanowi bazę egzystencji rodzin, a jednocześnie jeden z fundamentów ówczesnej polskiej ekonomii. Patronką górników jest Święta Barbara, co wyraźnie zaznaczono już w drugiej minucie filmu. Towarzyszymy codziennej górniczej sztychcie, której rytm w znakomity sposób podkreśla ścieżka dźwiękowa. Uważny widz zwróci uwagę na obecność lampki górniczej. Zanik jej wątego płomienia zwiastuje katastrofę w kopalni, którą ukazano dokładnie w połowie filmu. Ujęcia z przebiegu akcji ratunkowej zamyka figura Świętej Barbary, przed którą modlą się kobiety: matki, żony, córki górników. Ich modlitwy przeplatają się z obrazami pracy, która nie zostaje przerwana – druga część filmu, rozgrywająca się już po wypadku w kopalni, sugeruje wręcz przyspieszenie jej rytmu. Ekspozuje skalę przemysłową procesu wydobycia węgla. W tych fragmentach kulminuje się refleksyjna część dokumentu, która jest przedmiotem niniejszej analizy.

[10] Według Tomasza Sikorskiego projektem, który zdecydował o wykluczeniu Brzozowskiej z życia filmowego, była niedokończona fabuła *Podhale* (1949). Zob. T. Sikorski, op. cit., s. 126.

[11] M. Hendrykowski, *Natalia Brzozowska (1915–1988)*, [w:] *(Nie)zapomniani dokumentaliści*, red. K. Mąka-Malatyńska, J. Lemann-Zajček, Wydawnictwo PWSFTviT im. L. Schillera w Łodzi, Łódź 2020, s. 26–48.

[12] Ibidem.

[13] *Zjazd Filmowy w Wiśle 1949...*, s. 453.

[14] M. Hendrykowski, *Natalia Brzozowska*, op. cit.

[15] Ibidem, s. 33.

Film odnosi się do kluczowej gałęzi przemysłu w powojennej Polsce. Węgiel stanowił główny surowiec w gospodarce krajowej i był podstawowym przedmiotem eksportu, co podkreślano wyraźnie w czasach planu sześcioletniego (1950–1955), nazywanego planem budowy socjalizmu. Tylko eksport mógł dostarczyć środki na nowy sprzęt oraz modernizację zdevastowanej wojną kraju. „Plan sześcioletni zakładał wydobyć aż 100 milionów ton ropy, otwarcie jedenastu nowych kopalń i trzydziestu sześciu nowych poziomów wydobywania w tych już istniejących”[16]. Jak głosi tytuł filmu Andrzeja Munka i Witolda Lesiewicza: *Gwiazdy muszą płonąć*, czyli kopalnie muszą realizować roczne założenia wydobywania.

Od głównego przemysłu oraz od najważniejszej gałęzi eksportu oczekiwano maksymalnej efektywności produkcji. Stąd nacisk na szybkość eksploatacji oraz na wydajność pracy, wyraźnie zaznaczone w filmie Brzozowskiej. Sukces ma jednak swoją cenę i kobiety płacą ją co najmniej w tym samym stopniu, co mężczyźni. Chodzi o wypadki górnicze, wpisane niejako w tę profesję, ale szybkość wydobywania pociąga za sobą zwiększenie ryzyka katastrof w kopalniach.

Kobiety w filmie Brzozowskiej: matki i żony górników, którzy ulegli wypadkowi, wstępują na scenę, kiedy proszą o cud ich uratowania, modlą się przed figurą Świętej Barbary. Patronka górników i stojące naprzeciw niej postacie zastygają w pozie oczekiwania. Dlaczego ta scena, wystudiowana do najmniejszego detalu, jest tak istotna w kontekście dzieła? Scena, która

[16] M. Fidelis, *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*, przeł. M. Jaszczurowska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2015, s. 160.

[17] Tuż przed zadekretowaniem socrealizmu (1949) i długo po odejściu od jego poetyki (po roku 1955) za najbardziej podejrzane uznawano filmy dokumentalne, które nie posiadały komentarza słownego. Słowo mówione nadawało utworom jednoznaczny wymowę, a właśnie o nią chodziło. W sytuacji militarnej i paramilitarnej (by wrócić do poetyki) strony konfliktu muszą być definitywnie określone. Widz nie mógł mieć najmniejszych wątpliwości z odczytaniem przesłania dzieła.

nie mogłaby powstać w latach obligatoryjnego socrealizmu w sztuce?

Wprowadzić może w błąd dedykacja autorska, ujęta w formie napisu w czołówce filmu – nieuprzedzony widz sytuuje dokument właśnie w kontekście tego nurtu, co jest nieporozumieniem. „Film dedykowany jest górnikom, których radością jest walka, a ambicją wydajność pracy”. Socrealizm jako kierunek obowiązujący, zadekretowany został w Polsce dopiero dwa lata po ukończeniu realizacji dokumentu. Film Brzozowskiej nie jest nawet zapowiedzią tego nurtu w polskim filmie dokumentalnym, nie wpisuje się w żaden „plan tematyczny” wytwórni filmowych, według którego musiały one funkcjonować w latach planu sześcioletniego w gospodarce. Plan tematyczny wyznaczał obowiązującą problematykę; należały do niej: współzawodnictwo pracy w przemyśle, przebudowa wsi, awans społeczny chłopca i robotnika, przyjaźń z ZSRR. W utworach obowiązywało odwoływanie się do sytuacji militarnej. Świadomość walki podkreślał komentarz pełen haseł: walka o pokój, walka o plan, walka z wrogiem klasowym, obowiązek stałej czujności, ponieważ „wrog nie śpi”. Pewne echo tych haseł, obecne w dedykacji utworu, oraz naturalnie sam temat mogą zmylić: „radością jest walka”, ambicją – wydajność pracy. Proponuję inne tropy interpretacyjne.

*Kopalnia* nie jest filmem socrealistycznym przede wszystkim dlatego, że jest wypowiedzią w pełni autorską, z przemyślanym autorskim przesłaniem, dziełem nawiązującym swą poetyką do najlepszych tradycji kina przełomu lat 20. i 30., które wykorzystywało język kina niemego doprowadzony do perfekcji. Film Brzozowskiej wystudiowany jest od pierwszej sceny i nie zawiera komentarza zza kadru, tak charakterystycznego dla dokumentów socrealistycznych[17]. Znamienna jest dbałość o każde ujęcie, kompozycja kadru po przekątnej, perfekcyjny montaż, uwypuklający wagę najbardziej nośnych dramaturgicznie scen. Funkcję informacyjną obrazu podporządkowano funkcji poetyckiej, co jest jednym z istotnych, wręcz decydujących czynników, odróżniających *Kopalnię* od dzieł socrealistycznych.

Właśnie z powodu uprzywilejowania funkcji poetyckiej, znaczenia samego obrazu oskarżano Brzozowską o formalizm. Filmy reżyserki adresowane były do widza ambitniejszego, wrażliwego, bardziej wyrobionego, który oczekuje czegoś więcej niż „prowadzenia za rękę” z pomocą tautologicznego komentarza. Wcześniejszy film Brzozowskiej, *Muzyka*, zachęca do przyjrzenia się *Kopalni* jako próbie stworzenia ekwiwalentu obrazowego dla kompozycji muzycznej, chociaż nasuwają się również skojarzenia z „symfoniemi przemysłowymi”. Oczywiście nie tymi współczesnymi, tylko z czasów Jorisa Ivensa (*Philips Radio*, utwór znany jako *Symfonia przemysłowa*, 1931) oraz Dżigi Wiertowa (*Entuzjazm. Symfonia Donbasu*, 1930), wyrażającymi jeszcze zachwyt nad poezją maszyn, ale i nieludzką stroną przemysłu (film Ivensa o zakładach Philipsa). Skojarzenia dotyczą również sugerowania dźwięku w scenach nakręconych jako nieme, które znamy z filmów Wiertowa.

Sięgam do historii dokumentu z przełomu lat 20. i 30., co nie jest podyktowane jedynie poszukiwaniem wzorów „muzyczności” właśnie u progu ery dźwiękowej, kiedy próbowano ową „muzyczność” wyrazić sugestywnie nawet bez dźwięku, przede wszystkim przemyślanym obrazem i rytmem montażu. Pod koniec lat 20., czyli już u schyłku epoki kina niemego, ogromne znaczenie przypisywano kompozycji kadru oraz montażowi. Znakomitym przykładem, w którym dostrzegam źródło wielu pomysłów formalnych w późniejszych dziejach kina, jest dzieło klasyfikowane jako reportaż: *Sól Swanecji* Michała Kałatozowa. *Sól Swanecji*, w znaczeniu „sól dla Swanecji”, to hasło-wezwanie. *Sól* jest w opisanej krainie niedostępnym towarem pierwszej potrzeby, do tego stopnia niedostępnym, że staje się luksusem. Co roku mężczyźni z Uszgułi (Uszkuł) wyruszają w niebezpieczną podróż, by pracować daleko poza miejscem zamieszkania. W tym czasie na kobiety, starców oraz dzieci (to charakterystyczne zrównanie ról, świadczące o ograniczonej produktywności wszystkich trzech kategorii) spadają wszelkie obowiązki związane z uprawą roli. Kobiety są

zmuszone łączyć je z przypisanymi im rolami gospodyń domowych<sup>[18]</sup>. Kapitałna jest scena, w której kobieta, siedząc na kieracie, jednocześnie dokonuje omłotów zboża, przędzie wełnę, kołysze dziecko i zabezpiecza naturalny nawóz, jakim są odchody zwierzęcia obracającego mechanizm kieratu. Jest to wyjątkowa i zadziwiająca synchronizacja czynności oraz ról.

Niesłuchanie istotny jest fakt, że twórca opisuje społeczność tradycyjną. Mało, że tradycyjną: jest ona archaiczna pod każdym względem, z tego nawet powodu film nie był rozpowszechniany. Archaiczne, odwieczne są role kobiet. One mają przede wszystkim rodziców, ale – i to już kreacja reżyserska Kałatozowa – buntują się, krzyczą, że nie będą wydawać na świat kolejnych Swanów, ponieważ w Swanecji nie ma warunków do życia. Te przyniesie dopiero komunizm, a wraz z nim budowa dróg łączących górski region z ośrodkami cywilizacji przemysłowej.

Kałatozow ujął w symbolicznym wizerunku stan przed wejściem w epokę industrialną. Mężczyźni wyruszają do prac sezonowych, kobiety czekają. Wiemy już, że nie czekają bezczynnie, ale reżyser ukazuje również kobiety Swanecji zastygłe w pozie oczekiwania. Kadry z posągowymi postaciami komponowane są po przekątnej. Żony, matki z dziećmi są postawą wyrażają beźmierny ból.

W ten dokładnie schemat wpisują się żony i matki śląskich górników z filmu Natalii Brzozowskiej: oczekują<sup>[19]</sup>, niepokoją się, pogrążone w niemej rozpacz. Wypełniają tradycyjną rolę kulturową, ponieważ znajdują się na właści-

[18] W filmie Brzozowskiej sfera „domowa” została wyeliminowana dla czystości przekazu, a wizerunek kobiet oczekujących uzyskał wymiar niemal modlitewny – one faktycznie ukazane są w akcie modlitwy o ocalenie górników w czasie katastrofy.

[19] Po kilkunastu latach powstaje w Polsce film Tadeusza Makarczyńskiego *Noc* (1961). Podobnie oświetlone, posągowe postacie kobiet, oczekujące latami na powrót mężczyzn z wojny, z obozów koncentracyjnych, przywodzą na myśl scenę z filmu Brzozowskiej.

wym dla nich miejscu: „postać kobiety, odpowiedzialnej za wychowanie dzieci i opiekę nad rodziną, funkcjonowała w dużym stopniu jako symbol ciągłości śląskiej tradycji” [20]. Elementem tej tradycji jest również religia katolicka, o czym świadczy scena modlitwy.

Brzozowska, podobnie jak Kałatozow, przedstawia społeczność tradycyjną, która istnieje nie poza ani nie pomimo, ale w ramach społeczności industrialnej. W kontekście Śląska, tradycja, wpisane w nią rytuały i zwyczaje spełniają szczególną funkcję. Tradycja nie jest wartością, która stanowi przeszkodę indywidualnego rozwoju, ale takim walorem, który stał się warunkiem zachowania tożsamości. Obraz nie jest czarno-biały właśnie z tego powodu, że w grę wchodzi tożsamość mieszkańców Śląska. W sytuacji płynnych koncepcji tożsamości narodowej wiele osób szukało wsparcia nie w zbiorowości narodowej, lecz w rodzinie, postrzeganej „jako najbardziej wyraźne, a zarazem najtrwalsze i odporne na meandry dziejów politycznej przynależności Górnego Śląska, kryterium delimitacji społeczności *swoich* i kulturowo *obcych*” [21].

Przywołam znany polskim widzom symboliczny obraz, ujęty w słynnej scenie filmu *Perła w koronie* (1971) Kazimierza Kutza. Kobieta-zona-matka umywa nogi mężowi-ojcu, który wraca z kopalni. Mężowi-ojcu przysługuje porcja jedzenia, z której zmuszeni są zrezygnować pozostali członkowie rodziny. W filmie Brzozowskiej te strony tożsamości istnieją potencjalnie, wyrażone są właśnie poprzez figury kobiet pozostających na przypisanym kulturowo miejscu, zastygłe w nieruchomym geście oczekiwania i niemej rozpacz. Zachowanie własnej tożsamości jest warunkiem ocalenia indywidualnej integralności, stanowi jej ochro-

nę przed rozplynięciem się, rozmyciem w zglobalizowanym świecie.

Doświadczenie płynące ze znajomości dotychczasowych osiągnięć filmu łączy się z doświadczeniem *stricte* historycznym oraz czysto ludzkim. W jaki sposób pogodzić konieczność ekonomiczną pracy w kopalni z dążeniem do zachowania własnej indywidualności górnika-Ślązaka i żony górnika-Ślązaczki? Ów podstawowy problem uświadamia właśnie film Brzozowskiej.

W filmie zawiera się bowiem pytanie o ekonomiczny rozwój i jego cenę. W historii filmu dokumentalnego można prześledzić nieustanną polaryzację pomiędzy wysławianiem konieczności postępu przemysłowego (*Entuzjazm. Symfonia Donbasu*) a ukazaniem ceny, jaką przychodzi płacić za postulowany, nieustanny wzrost, czego dowodem jest obecna w filmach refleksja (*Coal Face* Alberto Cavalcantiego [1935] czy właśnie *Kopalnia*).

W jaki sposób Brzozowska wprowadza problem ceny ekonomicznego rozwoju? Podejściem czysto poetyckim, odwołując się do języka filmu, zagęszczając obrazy, nie słowa. Kino jest widzialnością obcowania człowieka z materią, powtarzał Karol Irzykowski, pisarz i krytyk filmowy (1873–1944), autor *X muzy* (1924). Zwróćmy uwagę na zrytmizowany przebieg taśmociągu z węglem: to jednostajny, szaleńczy ruch, który zmusza do bezustannej, prowadzącej do obłędu pracy górników, zapewniających ciągłość biegu taśmy [22]. Moim zdaniem do tego właśnie aspektu pracy odnosi się Brzozowska. Wydajność ponad normę, wysiłek przekraczający ludzkie zdolności dostosowania się do rytmu maszyn, nazywany w dedykacji „ambicją” górników, posiada swą ciemną stronę i przekłada się na cierpienie konkretnych kobiet, ich kobiet. „Radością” górników jest walka, stałe udowodnianie sobie i światu, że nie istnieją realne przeszkody, by nieustannie podnosić poprzeczkę, podejmować kolejne wyzwania.

Po katastrofie w kopalni, wydarzeniu ukazanym dokładnie w połowie filmu, bieg taśmy z węglem nie ustaje. Zauważmy, że w filmie taśma rusza z tego samego miejsca, w którym jej

[20] M. Fidelis, op. cit., s. 151.

[21] Ibidem, s. 151.

[22] Motyw znany w kinie co najmniej od czasu Jorisa Ivensa (*Philips Radio*, 1931), który przejęli René Clair (*Niech żyje wolność*, 1931), Charlie Chaplin (*Dzisiejsze czasy*, 1936), wreszcie Michał Waszyński (*Będzie lepiej*, 1936).

bieg przestaliśmy obserwować. Monotonię jej ruchu podkreśla silnie motyw muzyczny<sup>[23]</sup>. W makrokosmosie kopalni nic się nie zmieniło, nic nie przestroiło mechanizmu swoistego perpetuum mobile. Po raz kolejny, ustawione w szeregu, pojawiają się figury kobiet: odziane w czarne szaty i czarne chustki, zredukowane do nieruchomych posągów, pozbawione innych cech kobiecości – poza zdolnością do cierpienia. O tym, że praca graniczy z obłądem, świadczy wizja jednego z poszkodowanych w wypadku: obraz filmowy stwarza wrażenie, że ranny widzi radosną twarz górnika atakującego ścianę węgla. Ową rozradowaną twarz „bojownika” zastępuje w chwilę później niema, zrozpaczona twarz starszej kobiety. Ostatnie ujęcia zawierają już tylko monotony marsz górników korytarzem kopalni, jednostajny ruch taśmy z węglem i zmechanizowany bez reszty ruch ludzi ładujących czarny kruszec. Z owego rytmu obrazów wyłamuje się postać małej płaczącej dziewczynki, która chwyta się spódnicy swojej matki. Dziecko nie rozumie i nie przyjmuje jeszcze roli „kobiety ciepłej”.

W filmie znalazła się jeszcze jedna zastanawiająca scena pożegnania (bądź powitania) górnika z żoną lub z matką. Ona wpatruje się w jego twarz, on patrzy w dal. Ona próbuje go zatrzymać, on widzi bardziej odległe cele. Rytm pracy przyspiesza się, podpowiadają to montaże, zdjęcia nakładane oraz muzyka. Symptomatyczne, że zmienia się kąt widzenia kamery ukazującej bieg wagoników z węglem, co sugeruje zachwianie równowagi uczestnika wyścigu o zwiększenie wydajności pracy.

Podobne obrazy, uwydatniające tempo pracy, znajdziemy w *Coal Face* Alberto Cavalcantiego, filmie wprowadzającym istotny kontekst niniejszych rozważań. Rytmiczny marsz górników podziemnym chodnikiem, podkreślony rytmem muzyki, rytm ruchów, który podobnie jak później w *Kopalni* ulega przyspieszeniu w drugiej części filmu, miarowe uderzenia kilofem w ścianę węgla, a nawet zbliżenia mechanizmów, których pracy widz nie rozumie, wskazują, że Cavalcanti rozwinął pewien wzorzec opowiadania o wydobyciu

węgla. Ujęcia ruchu maszyn w pełnym biegu w zbliżeniu przypominają ujęcia z filmów abstrakcyjnych. Eksperymenty awangardzistów posłużyły jako materiał do wyrażenia tempa życia kopalni, a szerzej – społeczeństwa industrialnego. Ukazuje je również film Brzozowskiej. Właśnie to szalone tempo sprowadza na górników nieszczęścia, sugeruje autorka.

Z komentarza czytanego w ścieżce dźwiękowej *Coal Face* dowiadujemy się, że wydobycie węgla jest podstawowym przemysłem Wielkiej Brytanii (podobnie jak później w powojennej Polsce), uzyskujemy informacje dotyczące jego znaczenia w strukturze ekonomicznej<sup>[24]</sup>. Komentator uświadamia również, jak niebezpieczna jest praca pod ziemią. Przekonujemy się, że system zabezpieczający jest wąty jak światło lampki górniczej, która – zmieniając kolor płomienia – ostrzega przed gazem. Niepokojące są statystyki wypadków, na co wskazuje głos zza kadru: jeden górnik na pięciu jest ranny,

[23] Autorem muzyki jest Kazimierz Serocki. W swoich notatkach ze Zjazdu w Wiśle kompozytor zapisał: „[W] *Kopalni*, gdzie muzyka właśnie przez sugestywne podkreślenie antyhumanistycznych, formalistycznych wartości filmu, sama jest z tego punktu widzenia formalistyczna”. *Zjazd Filmowy w Wiśle 1949...*, s. 294. Zygmunt Mycielski podczas Zjazdu odniósł się do nieudanej próby filmowej pod względem ideologicznym, w której „muzyka daje ciekawe rozwiązanie, bo [...] wszystko mówi bez *speaker*”. W tym samym wystąpieniu pochwalił kompozytora za muzykę do filmu *Czarci Żleb* (1949, reż. Aldo Vergano, Tadeusz Kański), również prezentowanego podczas Zjazdu. *Ibidem*, s. 209. W latach 1947–1948 Serocki studiował w Paryżu w zakresie kompozycji i gry fortepianowej pod kierunkiem Nadii Boulanger oraz Lazara Lévy'ego.

[24] Chociaż produkcja węgla wówczas spadła, nowa struktura przemysłu, oparta na energii elektrycznej rozpoczęła boom eksportowy i rosnący dobrobyt. Zwiększała się jednak przepaść pomiędzy klasą średnią a klasą pracującą: górnicy, nawet pod koniec lat 30., żyli gorzej niż przed I wojną światową, zob. M. Bryant, *Auden and the Homoerotics of the 1930s Documentary*, „Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature” 1997, vol. 30, iss. 2, s. 72.

liczne są ofiary śmiertelne[25]. Brzozowska nie wprowadza komentarza, nie potrzebuje statystyk – jeden (nawet zainscenizowany) wypadek wskazuje na cierpienie wielu ludzi.

W filmie Cavalcantiego nie ukazano żadnych kobiet[26], dla których katastrofa w kopalni ma konkretny wymiar dramatu życiowego. Dzieło krytykowano jednak z innych powodów: nieadekwatnego użycia śpiewu chórów kościelnych, muzyki, poematu Audena. Rzekomo wszystkie te elementy, w filmie poświęconym kopalniom, brzmią jak dysonans. *Coal Face* jest owocem eksperymentów z wykorzystaniem dźwięku; dokumentaliści brytyjscy posiadali środki, by eksperymentować, a nawet zachęcano ich do tego. Jak podsumował później John Grierson, wykorzystywano czystej wody estetyków do całkowicie pozaestetycznych celów (chodziło o edukacyjną misję dokumentów). Czołowi z owych estetyków to poeta Wystan Hugh Auden oraz kompozytor Benjamin Britten:

[25] Statystyki, na które zwracali uwagę w swych dziełach Cavalcanti oraz George Orwell (*The Road to Wigan Pier* [1937]), były zatrważające. Jak zauważa Priestley, „w pięcioletnim okresie kończącym się w 1931 roku [a więc w czasie, w którym Auden pisał *The Watershed*], w przemyśle górnictwa węglowego zginęło ponad 5000 osób, a ponad 800 000 zostało rannych”. Opis tego, w jaki sposób ginęli górnicy, jest u Priestleya szczególnie wstrząsający: „Każdy mężczyzna czy chłopiec schodzący pod ziemię aż nazbyt dobrze wie, że naraża się na jedną z kilku szczególnie przerażających śmierci – od spalenia żywcem po uwięzienie w skałach i powolne uduszenie”. M. Bryant, op. cit., s. 76.

[26] „*Coal Face* (1935), z innowacyjnym chórem kobiecym napisanym przez Audena, ukazuje kobiety jedynie metonimicznie – w krótkim ujęciu liny rozwieszanej pod ciężarem prania, która sygnalizuje powrót górników do domu. Ogólnie rzecz biorąc, «kobieta» nie pojawiała się w dokumentalnych obrazach pracy przemysłowej”. Ibidem, s. 73.

[27] B. Wright, *Britten and Documentary*, „The Musical Times” 1963, vol. 104, no. 1449, s. 779–780.

[28] M. Bryant, op. cit., s. 85–86.

Ben ściśle współpracował z Cavalcantim przy przygotowywaniu ścieżki dźwiękowej, która obejmowała męski chór, recytujący z czasopism technicznych raporty o katastrofach górniczych i listy różnych zawodów i rzemiosł w przemyśle górniczym. „Zaaranżował” również kilka uderzających efektów dźwiękowych pozamuzycznych. Jednak centralnym punktem filmu była kompozycja Bena, w której wykorzystano kobiece głosy utworu Audena „Och, górniku, co kochasz swego psa myśliwskiego, czarny jak noc” – wiersz, który napisał specjalnie na potrzeby filmu[27].

Oglądając film Cavalcantiego, odnosimy wrażenie, że słyszymy chór mężczyzn i kobiet. W scenie wypadku, gdy odpada ściana węgla, kobiecy chór wydaje z siebie krzyk, który można interpretować jako głos protestu. Kto jednak go wyraża? Kobiety czy mężczyźni?

Kwestia jest raczej złożona. Jak zauważa Marsha Bryant:

Pierwszy refren „przemawia” w imieniu pracowników w sekwencji górniczej, wymieniając całą litanię tytułów zawodowych (takich jak „kopacz” i „rębacz”), tekst drugiego refrenu ma formę poematu miłosnego napisanego do filmu przez Audena. Z tych dwóch refrenów to właśnie żeński najbardziej służy mojemu celowi odczytania *Coal Face* jako homoerotycznego [...]. W przypadku tekstu Audena w chórze *Coal Face* kobieta pojawia się tylko jako głos, za pomocą którego męski obserwator wyraża homoerotyczne pożądanie górnika [...]. Chór kobiecy zaczyna śpiewać, gdy górnicy opuszczają szyb, dzięki czemu mężczyźni pozostają obiektami pożądania po zakończeniu pracy[28].

Odwołując się do głównego wątku swych rozważań, Bryant dodaje:

Ponieważ dokumentalne, publiczne wizerunki górników kształtowane były przez męsko-męskie spojrzenie przekraczające podziały klasowe, stanowią one częściową zasłonę dla prywatnej sieci homoerotycznych odniesień Audena. Śpiewaczki zapewniają „Rhondda Moon” [„Rhondda” to walijski okręg górniczy, a „Rhondda Moon” to kiczowata piosenka miłosna, która parodiuje stopień, w jakim dokumentalne przedstawienie erotyzowało ciała męskich pracowników, wyjaśnia w innym miejscu autorka – przyp. J.H.] dodatkową osłonę, tak jak czynią to w przypadku pieśni w *Coal Face*; oba chóry kobiet o górnikach są w istocie drag performansami – rozmiar i kostium Madame Bubbi z pewnością sugerują

drag queen. W homospołecznym środowisku, które ukształtowało wizerunek górnika, wykorzystanie przez Audena głosów kobiet przecina się z społeczno-ekonomicznymi ramami dokumentu, aby ułatwić ekspresję homoerotycznych pragnień[29].

Kobiety zostały więc z *Coal Face* „wykadowane”, i to w wielu aspektach. Zasługą Brzozowskiej jest w tym kontekście nie tylko wprowadzenie postaci kobiet i ich widzenia rzeczywistości industrialnej, ale i zuniwersalizowanie sytuacji ukazanej w filmie, przywrócenie tradycyjnych ról, wpisujących się w lokalną, śląską tożsamość: mężczyzna pracuje, jest ranny, a nawet ginie, jego żona, matka, córka – cierpią, rozpaczają, oczekują.

Odmienny był przede wszystkim rodzaj motywacji, który doprowadził do powstania obu filmów. Homoerotyczne środowisko brytyjskich dokumentalistów zachwycało się nagimi torsami górników pracujących pod ziemią w wysokiej temperaturze[30]. Podobnie, o czym pisze Fidelis: „Pochodzący z klasy średniej reformatorzy wizytujący kopalnie byli wyjątkowo wstrząśnięci nie tyle warunkami pracy, które niewątpliwie były bardzo ciężkie, ile widokiem skąpo odzianych górniczek”[31]. Brzozowska przygląda się swym bohaterom i bohaterkom z innej perspektywy i choć ukazuje wspaniałe męskie torsy, to swym filmem chce zwrócić uwagę na cenę, jaką górnicy płacą za efekty ekonomiczne wydobycia węgla, trudno nawet mówić o sukcesach: to cena życia i osierocenia rodzin. Przede wszystkim jednak osiągnięciem reżyserki stało się spersonalizowanie dramatu. Dokonała tego przez ukazanie kilku kobiet i jednej małej dziewczynki, których wypadek dotyka osobiście. Aby identyfikować się z bohaterem i jego dramatem, musimy zobaczyć go z bliska, wyłowić jego twarz, przyjrzeć się jej w różnych sytuacjach, śledzić losy konkretnego człowieka. Cavalcanti preferował taką indywidualizację historii jednego bohatera czy pary bohaterów. Autorka *Kopalni* zrealizowała jego postulat, świadomie bądź nieświadomie. Zasugerowała ważność wydobycia węgla w zrujnowanej, powojennej Polsce, ale wskazała również na kilka anonimowych rodzin, które

tracą swych bliskich w wypadkach górniczych, w każdych warunkach, niezależnie od ustroju politycznego.

Poprzez wydobycie osobistego stosunku górnika do swej pracy autorka ukazuje, że praca ta, sama w sobie, staje się miernikiem męskości, życiowego spełnienia[32]. Nie jest przypadkiem, że poza Śląskiem górnictwo postrzegane jest jako tylko jeden z zawodów. Na Śląsku mówi się o górnicyzmie stanie, który pociąga za sobą określone zobowiązania etyczne. Film Brzozowskiej i w tym aspekcie zyskuje wymiar uniwersalny, ponieważ można go aktualizować w każdych warunkach, w każdym ustroju, także w odniesieniu do innych zawodów. Ekonomicznej konieczności zwiększania norm, przyspieszania tempa przeciwstawiono koszty ludzkie – abstrakcyjne, dopóki nie odnoszą się do konkretnych losów.

Osoby, które zakwalifikowały film Brzozowskiej na Festiwal Filmowy w Wenecji, z pewnością zdawały sobie sprawę z miary osiągnięć reżyserki. Tym większa była jej osobista kata-

[29] Ibidem, s. 88–89.

[30] *Nota bene* – Brzozowska ukazuje niemniej doskonale męskie torsy, podobnie jak Kałatozow w zakończeniu swego filmu. Kobiety są natomiast u obojga reżyserów żalobnie bądź niedbale odziane, przy tym udreżone i to główny aspekt ich osobowości.

[31] M. Fidelis, op. cit., s. 184.

[32] Techniki wydobycia węgla w Polsce w latach 40. wymagały znacznego wysiłku mięśni ludzkich. Do tego faktu odnosić się może dedykacja w filmie Brzozowskiej, mówiąca o wydajności pracy. Trud górników przekłada się bezpośrednio na ową wydajność, daje poczucie siły. Im większy udział maszyn w całym procesie, tym to poczucie jest słabsze. *Kopalnia* wskazuje, że istnieją granice ludzkich możliwości we współzawodniczeniu z taśmą produkcyjną. W latach 30. w Anglii zauważono, że mechanizacja i wzrost produkcji masowej przyczynią się do utraty indywidualności oraz męskości. Esej Audena *Jak zostać panem maszyny* (1931) wyraził obawy tamtego pokolenia: „Większość operacji w zakładzie produkcji masowej ma tak niewielkie znaczenie, że nikt nie może czuć, że ich wykonywanie czyni go mężczyzną”. Cyt. za: M. Bryant, op. cit., s. 89.

strofa, która rozegrała się podczas Zjazdu Filmowców w Wiśle, a to jeszcze nie był ostatni akt dramatu kobiety i reżyserki. Marek Hendrykowski, autor portretów obojga Brzozowskich (Jarosława i Natalii), jako „(nie)zapomnianych dokumentalistów” pisze: „Miniaturze o pracy w kopalni w niedorzeczny sposób zarzucano «mieszczańską» (czytaj: «obcą» ideologicznie) estetykę. W tamtych warunkach oznaczało to najdalej idący polityczny ostracyzm wobec atakowanej i napiętnowanej autorki”[33].

Brzozowska jest jedną z najbardziej tragicznych postaci wśród reżyserów i reżyserek polskiego dokumentu. Miała przed sobą świetnie zapowiadającą się karierę, ale Zjazd w Wiśle złamał nie tylko artystkę, ale i kobietę. Nieliczni filmowcy próbowali dyskutować z założeniami nowej polityki, większość jednak (również Brzozowska) zrozumiała, że rozpoczyna się okres terroru, bezpardonowego narzucania filmom treści i formy na wzór radziecki. Krytyce poddano dzieła powstałe na lata przed zadekretowaniem socrealizmu w Polsce, w tym *Kopalnię*. Za zemstę historii należy uznać fakt, że do dziś wielu widzów, a nawet filmoznawców sytuuje dokument Brzozowskiej w obrębie socrealizmu[34]. W paradoksalny sposób, na

korzyść Brzozowskiej – odmawiając jej filmowi prawa do tej „zaszczytnej” etykiety – świadczył w swoim czasie Wsiewołod Pudowkin. Aby potępić „formalizm” w kinie (na rzecz „socjalistycznego realizmu”), wybrał jako przykład w swym raporcie z Polski właśnie *Kopalnię* (nie wymieniając tytułu)[35]. Jego tekst ukazał się we Francji 12 grudnia 1949 roku, zatem wkrótce po Zjeździe w Wiśle i jest przede wszystkim wyrazem nieuważnego odbioru:

W walce z wrogimi tendencjami w sztuce zdarza się, że nie mamy do czynienia z jasno i bezpośrednio wyrażoną szkołą formalistyczną, ale z jej nie mniej niebezpiecznymi i szkodliwymi tendencjami. Tendencje te mogą przybierać najróżniejsze formy. Weźmy przykład: miałem okazję obejrzeć w Polsce krótki film o pracy w kopalniach węgla. Najwyraźniej reżyser szczerze starał się pokazać widzom, robotnikom ich wspaniałą pracę. Jednak, porwany szczegółami, nagle stracił z oczu podstawową ideę, zgubił swój cel i całkowicie go zniekształcił. Ostatnia scena pokazuje wybuch metanu, pożar, który po nim następuje (sic!) heroizm górników ratujących swoich towarzyszy. Reżyser włożył w tę scenę całą swoją energię, cały arsenał swoich środków wyrazu. Muzyka, rytmiczny montaż, liczne tragiczne twarze płaczących kobiet i mężczyzn oraz długi kondukt żalobników (sic!) poprowadziły go na typową formalistyczną ścieżkę i sprawiły, że wyolbrzymił aspekt życia górników, który nie jest przecież ani najważniejszy, ani decydujący. Rezultat był absurdalny. Z całego filmu w pamięci pozostał tylko ten jeden, mocno wyolbrzymiony epizod[36].

Podczas pamiętnego Zjazdu, po tym, jak Brzozowską oskarżono o „formalistyczną metodę maskowania wrogiej ideologii”, reżyserka złożyła samokrytykę. Formuła tej wypowiedzi pozostaje dobitnym świadectwem upodlenia, do jakiego może doprowadzić człowieka każdy totalitarny system:

W okresie pracy nad filmem miałam tendencję do formalizmu. Prawie we wszystkim, co dotąd robiłam – mało mnie obchodziła treść [...]. Od czasu, kiedy zaczęłam się interesować sprawą ideologii socjalistycznej [...] zupełnie zmieniło się moje podejście nie tylko do treści, ale zmienił się mój stosunek do formy. Dziś patrząc na moje filmy czuję obcość[37].

[33] M. Hendrykowski, *Natalia Brzozowska...*, s. 37.

[34] Do filmów „zamkniętych w estetyce socrealistycznej” zaliczane są: *Kopalnia* Brzozowskiej oraz *Gwiazdy muszą płonąć* (1954, reż. Andrzej Munk, Witold Lesiewicz). Zob. I. Copik, *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017, s. 129.

[35] F. Albera, *Lussas 2017: le documentaire polonais*, „1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma” 2017, vol. 83, s. 212–217.

[36] V. Poudovkine, *30 ans*, „L'Écran Français”, 12.12.1949, no. 232, s. 4.

[37] Cyt. za: J. Lemann-Zajicek, *Kino i polityka. Polski film dokumentalny 1945–1949*, Dział Wydawniczy PWSFTviT, Łódź 2003, s. 248. Pełna wypowiedź Brzozowskiej w: *Zjazd Filmowy w Wiśle 1949...*, s. 140–141. Komentarz autorów na temat „wewisecyjnej samokrytyki” Brzozowskiej, ibidem, s. 417.

Należy uświadomić sobie nie tylko dramat odsunięcia od zawodu, ale i konieczność utrzymywania trzyosobowej rodziny, w latach, w których mąż Natalii, Jarosław Brzozowski (laureat festiwalu w Cannes i Wenecji za swe filmy o sztuce) przebywał w więzieniu z powodów politycznych. Konsekwencją dla reżyserki było załamanie psychiczne<sup>[38]</sup> i poddanie się zwykłej ludzkiej słabości, prowadzącej najpierw do „swoistej konwersji ideologicznej” (jak nazywa to w cytowanym tekście Marek Hendrykowski), o której świadczą scenariusze pisane na początku lat 50., a w końcu, w odwecie za własną złamaną karierę – do ataku personalnego skierowanego przeciw wszechwładnemu w ówczesnym systemie kinematografii Aleksandrowi Fordowi<sup>[39]</sup>.

Brzozowska zrealizowała jeszcze dwa krótkie filmy, dokumenty tatrzańskie: *Narciarze*, do których muzykę napisał Wojciech Kilar, i *Na wspinacze* (1958). Oba dzieła są wyszukane estetycznie, zdjęcia do nich zrealizował Sergiusz Sprudin. Reżyserka zmarła w zapomnieniu, w domu opieki w Łodzi, trzydzieści lat po nakręceniu obu filmów.

Brzozowska, autorka raczej zapomniana, której *Kopalnię* nadal klasyfikuje się błędnie jako dzieło socrealistyczne, postawiła w swoim czasie na rozwój formy filmowej<sup>[40]</sup>, jej dokument był wypowiedzią w pełni autorską, nawiązującą i rozwijającą najlepsze tradycje kina opowiadającego obrazem: kompozycja kadru, montaż, znaczenie detalu. W sposób twórczy dołączyła do tych tradycji dźwięk, o czym świadczy również jej dokument *Muzyka*. Oba wymienione tytuły stanowiły inspirację dla późniejszych filmów Andrzeja Munka (*Bajka*, 1952 i wspomniany już *Gwiazdy muszą płonąć*). Film Brzozowskiej unikał słowa, ograniczając je do napisu stanowiącego dedykację dzieła. Wbrew temu, co reżyserka wygłosiła z trybuny zjazdowej w Wiśle, interesowała ją właśnie forma, aby tym dobitniej zaakcentować treść przekazu. Gdyby kariera Brzozowskiej rozpoczęła się o dekadę później, można z dużym prawdopodobieństwem przypuszczać, że wpięłyby się z sukcesem w pejzaż polskiej szkoły

dokumentu lat sześćdziesiątych. *Kopalnia* należy obok takich filmów jak *Suita warszawska* (1946, reż. Tadeusz Makarczyński) oraz *Powódź* (1947, reż. Jerzy Bossak, Waław Kaźmierczak) do najbardziej znaczących osiągnięć polskiego filmu lat 40. Trudno dziś ustalić, na ile aktywna niegdyś, a (relatywnie) słabo obecna w opracowaniach dokumentalistka podzieli los zapomnianych/nieodkrytych autorów i autorek.

#### B I B L I O G R A F I A

- Albera François, *Lussas 2017: le documentaire polonais*, „1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma” 2017, vol. 83, s. 212–217. <https://doi.org/10.4000/1895.5778>
- Bryant Marsha, *Auden and the Homoerotics of the 1930s Documentary*, *Mosaic*, „Journal for the Interdisciplinary Study of Literature” 1997, vol. 30, iss. 2, s. 69–92.
- Copik Ilona, *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017.
- Fidelis Małgorzata, *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*, przeł. Maria Jaszczurowska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2015.
- Henrykowski Marek, *Metodologiczne problemy historii powojennego dokumentu filmowego w Polsce*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2015, vol. 16, nr 25, s. 249–255. <https://doi.org/10.14746/i.2015.25.19>
- Hendrykowski Marek, *Natalia Brzozowska (1915–1988)*, [w:] *(Nie)zapomniani dokumentaliści*, red. Katarzyna Mąka-Malatyńska, Jolanta Lemann-Zajick, Wydawnictwo PWSFTviT im. L. Schillera w Łodzi, Łódź 2020, s. 26–48.

[38] Jej gehennę, obejmującą również zamknięcie w *psychuszcze*, opisuje Tomasz Sikorski w przywołanym wyżej tekście. T. Sikorski, op. cit.

[39] Zob. J. Hučková, *Žycie jak scenariz. Na marginesie książki (Nie)zapomniani dokumentaliści*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2021, vol. 29, nr 38, s. 255–264.

[40] Włączyli ją w swoje rozważania autorzy książki *The Struggle for Form: Perspectives on Polish Avant-Garde Film, 1916–1989*, red. Kamila Kuc, Michael O'Pray, Wallflower Press, New York 2014.

- Hučková Jadwiga, 'Women of Coal': *Post-War Industrialization in Films by Female Documentary Filmmakers*, [w:] *Women and Polish Cinema: Reclaiming the Frame*, red. Małgorzata Radkiewicz, Elżbieta Ostrowska, Bloomsbury Publishing, London 2026, s. 123–146. <https://doi.org/10.5040/9781350532137.ch-5>
- Hučková Jadwiga, *Życie jak scenariusz. Na marginesie książki (Nie)zapomniani dokumentaliści*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2021, vol. 29, nr 38, s. 255–264. <https://doi.org/10.14746/i.2021.38.16>
- Kaden Jerzy, *Narodziny Wesolej II. Z kamerą filmową w kopalni*, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1953.
- Lemann-Zajicek Jolanta, *Kino i polityka. Polski film dokumentalny 1945–1949*, Dział Wydawniczy PWSFTviT, Łódź 2003.
- Poudovkine Vsevolod, 30 ans, „L'Écran Français”, 12.12.1949, no. 232, s. 3–5, 14.
- Sikorski Tomasz, „Bez dostatecznych kwalifikacji ideologicznych, artystycznych i organizacyjnych”. *Natalia Brzozowska – ofiara socrealizmu*, [w:] *Romantyka rewolucji. Rekonesans filmowy*, red. Tomasz Sikorski, Maciej Kowalski, Wydawnictwo von Borowiecky, 2016, s. 103–135.
- The Struggle for Form: Perspectives on Polish Avant-Garde Film, 1916–1989*, red. Kamila Kuc, Michael O'Pray, Wallflower Press, New York 2014.
- Wright Basil, *Britten and Documentary*, „The Musical Times” 1963, vol. 104, no. 1449, s. 779–780. <https://doi.org/10.2307/950149>
- Zjazd Filmowy w Wiśle 1949. Źródła, komentarze, opracowania*, red. i opracowanie Barbara Giza, Adam Wyżyński, FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audiowizualny, Warszawa 2024.