

Topos ludzkiego ciała w *Oblężeniu* Juliena Bryana

MAREK HENDRYKOWSKI

Realizm jako wartość

Jakie wrażenie na widzu wywołuje ten skromny archiwalny dokument oglądany dzisiaj, gdy wojna na ekranie kojarzy się raczej z sensacją szpiegowską i pirotechniczną batalistyką, a dzieciom i młodzieży ze „strzelankami” w grach komputerowych? *Ja już bardzo dużo przeszedłem* – opowiada z emocją w głosie mały Tomek Łoziński, bohater *Wszystko może się przytrafić* (real. Marcel Łoziński, 1995), reagując w sobie dostępny sposób na dramatyczne opowieści dorosłych o tym, czym była wojna, odwołaniem do własnych akcji wojennych w walce z cyfrowymi czołgami.

W ostatnich paru dekadach kino i telewizja utraciły wiele ze swojej „naturalnej” wiarygodności. Jesteśmy dzisiaj nie tylko daleko od *Czasu Apokalipsy* i *Full Metal Jacket*, ale także od frontowej grozy *Szeregowca Ryana*. Umowność współczesnych przedstawień ludzkiego cierpienia i śmierci okazuje się wprost proporcjonalna do umowności ekranowego zabijania. Gry wojenne na małym i dużym ekranie odrealniają przekaz i zmieniają go w abstrakcję w stopniu wcześniej nieosiągalnym.

Powstała nowa generacja „bezzałogowych” przekazów audiowizualnych, zazwyczaj będących atrakcyjnie zainscenizowaną mieszaniną weryzmu i fikcji. Realia wojny uległy za ich sprawą daleko posuniętej dematerializacji. Wojna stała się *cool*. Prawdziwych ludzi filmowanych na wojnie zastąpiły miniaturowe ludziki, idealni wojownicy, ironmeni, egzozszkielety i cyfrowe symulakra niezniszczalnych superżołnierzy. Mechatronika głęboko wpływa na nasz sposób widzenia i reagowania na koszmar wojenny. Kontakt z jej wytworami odbiera człowiekowi elementarne współodczuwanie, dając w zamian atrapę cudzej i własnej cielesności. Kreślę tutaj kontekst współczesnego spojrzenia na dokumentalny reportaż wojenny, a w konsekwencji na odbiór filmu *Oblężenie* (*Siege*, 1940) Juliena Bryana, aby uzmysłowić, jak bardzo oryginalną i nośną formę nadał mu niegdyś jego autor.

Od oblężenia Warszawy w roku 1939 zmieniły się nie tylko realia prowadzenia wojny. O wiele głębszej zmianie uległo od tamtych czasów co innego – mianowicie psychologiczna reakcja widza na zarejestrowane kamerą okrucieństwa wojny. Świat zdążył się już wcześniej przyzwyczaić do filmowych obrazków niszczonej miast i zabijanych ludzi. Swoją wymowę ma fakt, że dokumentalna seria filmów wytwórni RKO z lat 30., w ramach której zaprezentowano *Siege*, nosi – opartą na grze słów *reel* (taśma, szpula) i *realism* – przewrotną nazwę *Reelism*.

Nie znaczy to, że ów syndrom wyuczony obojętności pojawił się dopiero wtedy. Owszem, istniał już dużo wcześniej. Wiele wskazuje na to, że z jego istnienia dobrze zdawał sobie sprawę wytrawny dokumentalista, jakim był autor *Oblę-*

żenia. Można by wręcz postawić tezę, że między innymi z tego powodu nakręcił swój reportaż. I zapewne dlatego filmowiec Julien Bryan nie tylko osobiście wprowadza widza w swój film na samym początku, ale także dwukrotnie pojawia się na ekranie w roli świadka-uczestnika. Jest wtedy obecny nie za, lecz przed kamerą: najpierw w rozmowie z przełożoną pielęgniarką zbombardowanego przez hitlerowską Luftwaffe oddziału położniczego Szpitala Przemienienia Pańskiego na Pradze¹, a pod koniec – wśród pogrążonych w rozpacz ludzi, którzy moment wcześniej utracili swoich najbliższych.

Mamy więc pierwszy ważny sygnał: osobistą obecność reportera na miejscu zdarzeń. Jednak wraz z nią coś więcej – mianowicie dbałość o to, by cokolwiek, co znajdzie się na ekranie, było poświadczane jego własnym udziałem w filmowanych zdarzeniach: byłem tam, przeżyłem to, doświadczyłem tego, wiem dokładnie, co się wtedy działo, ja również przeżywałem dzień po dniu hitlerowskie oblężenie jak tysiące Polaków, zwykłych mieszkańców Warszawy. Film Bryana otwiera w pierwszym ujęciu on sam, zwracając się przed kamerą do widzów. Jego głos zza kadru nie opuści ich już do samego końca, scena po scenie, epizod po epizodzie opisując realia toczącego się dramatu. Kiedy pokazuje wybite okna i puste łóżka w sali szpitalnej, otwiera wyobraźni widza przestrzeń nieporównanie szerszą niż widok martwych ciał.

Wojna na ekranie

Wojna należy do tych obszarów doświadczenia ludzkiego, które wiążą się bezpośrednio z ciałem, jego cierpieniami, ranami, bólem, kalectwem i śmiercią. Antropolog kultury zapytany o obrazy cierpień zadanych człowiekowi przez wojnę zauważy natychmiast, że w grę wchodzi topos o bardzo długim rodowodzie. Wojny nowoczesne stanowią tutaj jedynie pewne stadium historyczne, ale nie zjawisko wcześniej nieznanne. Swoje rozdziały dopisały do tego środki masowego komunikowania (może raczej należało by powiedzieć – rażenia) używane w celach propagandowych. Wojna na obrazach i wojna obrazów tocząca się nieustannie w XX w. już dawno zwróciła na siebie uwagę badaczy kina i kultury popularnej (Balázs, Kracauer, Toynbee, Raack, Ozimek, Marszałek, Bottomore, Jazdon, Sontag i in.).

Analizując to złożone zjawisko, nieuchronnie wchodzimy na terytorium ikonografii filmu. Jednak niekoniecznie ograniczamy się tylko do niego. Poza nim jest przecież jeszcze słowo drukowane, fotografia, plakat, rysunek. Charakterystyczna dla XIX w. kariera prasowa karykatury politycznej wraz z wynalazkiem kinematografii została wzbogacona o nowe możliwości i środki wyrazu, odmienne od tradycyjnie stosowanych. W latach Wielkiej Wojny na tyłach jej frontów rozgrywała się inna batalia na skalę międzynarodową – propagandowa wojna ruchomych obrazów mających w możliwie najbardziej przejmujący i sugestywny sposób zilustrować nikczemność wroga i ukazać barbarzyństwo stosowanych przez niego metod walki.

To wtedy, w latach 1914-1918, ludzkość po raz pierwszy na taką skalę opisała za pomocą kamery własne niewyobrażalne wprost okrucieństwo, ale też nauczyła się cenzurować jego najbardziej drastyczne przedstawienia filmowe. Z górą sto lat temu zdarzało się jednak również – i to właśnie jest przypadek ściśle związany z tematem niniejszego eseju – że na front trafiali operatorzy filmowi niezwiązani z żadną z walczących ze sobą stron. Jednak owa „neutralność” nie oznaczała bynajmniej nieaan-

gażowania, rozumianego tutaj jako całkowita, zimna obojętność filmującego człowieka na to, co się działo wokół niego i przed kamerą. Właśnie nieobojętność i empatyczna reakcja na ludzkie cierpienie wyróżniają bohatera tego eseju i jego film.

Julien Bryan w oblężonej Warszawie

Wiadomość o ataku hitlerowskich Niemiec na Polskę zaskoczyła Bryana w trakcie jego podróży do Polski². Do Warszawy, drogą okrężną przez Rumunię i Lwów, dotarł ostatecznie 7 września. Prezydent Stefan Starzyński – świadom doniosłej wagi filmowej relacji amerykańskiego korespondenta z oblężonego miasta – przydzielił mu samochód z kierowcą oraz osobistego tłumacza-przewodnika, oficera Stefana Radlińskiego. Wyposażył go także w nieodzowny w warunkach wojny dokument uprawniający do swobodnego poruszania się i filmowania miasta. Przez następne dwa tygodnie, dzień po dniu i noc po nocy, Julien Bryan kamerą Bell & Howell i aparatem fotograficznym Leica dokumentował i uwieczniał na taśmie to, co się działo w Warszawie.

Hekatomba stolicy Polski spowodowała, że w odróżnieniu od innych zagranicznych dziennikarzy zdecydował się zostać mimo grożącego mu niebezpieczeństwa. Na jego oczach ginęli ludzie, krwawiło ostrzeliwane i bombardowane miasto. Amerykański reporter, znający realia nazistowskiej Trzeciej Rzeszy i metody jej działania³, nie zamierzał pozostać obojętny. Między 7 a 21 września był nie tylko świadkiem, ale również uczestnikiem (i potencjalną ofiarą) toczącej się wojny. Widząc, co się dzieje i przeżywając wspólnie z mieszkańcami dramat obleganego i wciąż bronionego miasta, na antenie Polskiego Radia wygłosił też skierowany do prezydenta Stanów Zjednoczonych Franklina Delano Roosevelta i narodu amerykańskiego apel o niezwłoczne udzielenie pomocy ludności cywilnej Warszawy.

W jego pracy dokumentalisty była do pokonania jeszcze jedna istotna przeszkoda: retoryka filmowego spojrzenia na wojnę. Świat znał już nakręcone wcześniej wstrząsające zdjęcia ukazujące wojnę totalną (*Ziemia hiszpańska* Iorisa Ivensa /1937/ z komentarzem Ernesta Hemingwaya). Dokument Bryana poświęcony Warszawie nie miał być jednak ani składanką montażową, ani reportażem frontowym, ani pięknym esejem ekranowym o heroizmie ginącego miasta. Miał być relacją na gorąco, zarejestrowaną przez świadka i uczestnika równie zagrożonego utratą życia jak ci, o których opowiada.

Estetyzacja obrazów ukazujących wojnę i jej skutki to dylemat i problem do dzisiaj niezmiernie intrygujący. Etyka dokumentu przenika się tu i organicznie wiąże z jego poetyką i estetyką. Łatwo w przypadku poruszania tematu wojennego o efekt wizualny, który paradoksalnie mu zaprzecza i odbiera właściwą wymowę. Dlatego autorzy tego rodzaju fotografii i materiałów filmowych powinni zachowywać najdalej idącą przezorność, by wykonane przez nich obrazy obronić przed skutkami niezamierzonej estetyzacji. Nie wszystko jednak zależy tylko od reportera.

Warszawa roku 1947 sfotografowana na taśmie Kodaka przez młodego amerykańskiego architekta Henry'ego N. Cobba⁴ do dzisiaj robi wielkie wrażenie na oglądających. Zdjęcia, które wówczas wykonał, kadr po kadrze dokumentując widoki doszczętnie zrujnowanego miasta, wyróżnia obecność charakterystycznego kodakowskiego koloru, który – wbrew intencjom fotografującego – natychmiast i nieodparcie przywołuje na myśl kulturowe skojarzenie z powszechnie znaną i za-

domowioną w zbiorowej świadomości poetyką zdjęć wycieczkowo-turystycznych. Z tego powodu prawdziwy (autentyczny) zapis zniszczonej Warszawy mimowolnie niesie ze sobą fałszywy sygnał i wywołuje niepożądane skojarzenia.

Bez porównania gorsza w spowodowanych przez nią skutkach psychospołecznych jest jednak tabloidyzacja obrazów wojny. *Bycie widzem nieszczęść nawiedzających inne kraje* – pisała w 2003 r. Susan Sontag – *oto jedno z najbardziej charakterystycznych przeżyć współczesności. Od półtora wieku oglądamy, co dla nas nagromadzili zawodowi, wyspecjalizowani turyści zwani dziennikarzami. Wojny to dzisiaj także obrazy i dźwięki w salonie. Informacje o tym, co dzieje się gdzie indziej, zwane wiadomościami, pełne są konfliktów i przemocy. „Im krwawiej, tym ciekawiej” – głosi sędziwa maksyma tabloidów (...)*⁵.

Jako reporter i kronikarz filmowy obleganej Warszawy Bryan intuicyjnie wiedział i czuł, że tworzony przez niego zapis kryje w sobie potencjalne ryzyko zimnej, bezdusznej relacji. Zdawał sobie sprawę, że przed tym wrażeniem może go obronić tylko refleks osobistego przeżycia. A ten wiązał w całość doskonale czytelny dla każdego topos: ginących ludzi i ginącego miasta. Fotografując jedno i drugie, był przez cały ten dramatyczny czas jednym z tysięcy obywateli: patrzącym z niepokojem w niebo, ukrywającym się przed bombardowaniem w piwnicach, wykonującym jak wielu innych swoją codzienną pracę i usiłującym podobnie jak oni przetrwać w ekstremalnie trudnych warunkach.

Instynkt przetrwania

Zbombardowane osiedla, domy, kościoły, szpitale, zabytki kultury. Gdziekolwiek spojrzeć, ruiny i zgliszcza. Uderzającą cechą i podstawową wartością *Oblężenia* jest to, że jego autor nie starał się filmować działań wojennych, natomiast konsekwentnie pokazywał skutki wojny. Reportaż Bryana nie jest bynajmniej reportażem wojennym. Wprost przeciwnie, w polu jego zainteresowania znalazła się przede wszystkim pełna cierpienia egzystencja zwykłych mieszkańców oraz bestialstwo agresora z premedytacją atakującego nie obiekty i cele wojskowe⁶, lecz bezbronnych ludzi. Z tego zestawienia rodzi się nowa wartość będąca rezultatem świadomego wyboru, jakiego dokonał dokumentalista, nadając swojej relacji taki, a nie inny kształt.

Dokument *Oblężenie* nie ma zwartej, precyzyjnie wypracowanej montażowo, konstrukcji. Jego twórca nie dąży też do ukazania „całej prawdy” o Warszawie we wrześniu 1939 r. Przeciwnie, interesuje go wyłącznie obraz subiektywny i fragmentaryczny – uchwycony na gorąco, zarejestrowany z pozycji kogoś, kto nie brał bezpośredniego udziału w walce. Owo spersonalizowanie narracji znakomicie koresponduje z głównym tematem filmu, którym jest – podobnie jak w *Pamiętniku z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego – wojna widziana i przeżywana z perspektywy cywila skazanego na „życie piwniczne”.

Somatyczny walor *Oblężenia* związany z walką ludzi z lękiem, głodem, pragnieniem, poniewierką i zagładą miasta sprawia, że w procesie odbioru zostaje uruchomiony czynnik empatii. Ten skromny film przeciwstawia się tysiącom metrów bezdusznych taśm nakręconych podczas kampanii wrześniowej przez hitlerowskich reporterów frontowych po to, by zapisać i zademonstrować całemu światu triumf barbarzyńskiej armii nad „sezonowym państwem” i jego obywatelami, którzy nie chcą się ugiąć i poddać.

Warszawa w obiektywie amerykańskiego reportera zostaje ukazana na podobieństwo żywego organizmu. Atakowane miasto, z jego ruinami, kraterami lejów po bombach i podziurawionymi ścianami domów przywodzi na myśl poranione ludzkie ciało. Specyficzną wymowę ma w tym filmie umiejętnie zanotowany przez autora szczegół i konkret w postaci zdjęć reporterskich, które ukazują zwykle codzienne czynności wykonywane w niezwykłych warunkach. Ktoś pcha wózek dziecięcy wyładowany dobytkiem, ktoś mimo śmiertelnego zagrożenia kopie ziemiaki w polu, na moście Poniatowskiego widać przechodniów niosących pierzyny i kołdry. Inna pamiętna scena z filmu Bryana: stoły, krzesła, łóżka, domowe sprzęty i ludzie. Nie ma już domu ani dachu nad głową, ale życie trwa nadal. Na ulicy, pod gołym niebem obserwujemy między innymi: czesanie się, mycie nóg w miednicy (kiedy jeszcze była woda), domową krzątanicę mieszkańców na ruinach zbombardowanej warszawskiej kamienicy.

Niech świat się dowie

Te pamiętne słowa wypowiedział prezydent Warszawy Stefan Starzyński (Cywilny Komisarz Obrony Warszawy) pod koniec pierwszego tygodnia wojny, akceptując plan utworzenia ekipy filmowej Dowództwa Obrony Warszawy. Świadomość koniecznego dokumentowania zbrodni wojennych zapisanych w formie „trwałych dokumentów prawdy” była wówczas udziałem nielicznych. Oto, co pisał na ten temat warszawski publicysta Henryk Lukrec: (...) *my wszyscy, uczestnicy wiekopomnych zmagañ, protagoniści i widzowie scen niesamowitych, obrazów o napięciu tragizmu przekraczającym zasięg najbujniejszej, najbardziej nawet rozgorączkowanej wyobraźni poetyckiej, my wszyscy, naoczni świadkowie zbójeckiej roboty oszalałych sadystów i katów – musimy już dzisiaj tworzyć trwale dokumenty prawdy. Musimy gromadzić materiał dowodowy dla przyszłych sędziów*⁷.

Amerykański paszport Juliana Bryana nie na wiele mógł się wtedy przydać. Nie wystarczyło przetrwać i przeżyć w oblężonej Warszawie. Trzeba było jeszcze wyostać się z miasta (co na krótko stało się możliwe dla obywateli państw neutralnych 21 września) i wywieźć ze sobą przemyślnie ukryte przed agresorem taśmy z materiałami. Reporter opuścił tamtego dnia Warszawę, kierując się przez Prusy Wschodnie i port w Królewcu do Szwecji i Norwegii. Stamtąd dotarł do Stanów Zjednoczonych. Niewiele brakowało, a wszystko, co wówczas nakręcił i sfotografował, przepadłoby na zawsze. Udało mu się jednak sprytnie przewieźć bezcenny ładunek w bagażu dyplomatycznym zaprzyjaźnionego towarzysza podróży. Część wywołanych w Warszawie taśm ukrył i przemycił przez hitlerowską kontrolę, owińszy je wokół własnego ciała.

Po przybyciu do USA, szczęśliwie odzyskawszy po paru tygodniach swoje materiały, Bryan rozwinął ożywioną działalność publikacyjną i występował odtąd w roli naocznego świadka – wiarygodnego uczestnika tego, co się w Polsce działo. Miał pełną świadomość wagi swej unikatowej relacji poświadczonej obecnością na miejscu zdarzeń, dziesiątkami własnoręcznie wykonanych fotografii oraz filmem. *Wszyscy będą musiał uwierzyć w moje zdjęcia* – powiedział w jednym z udzielonych wywiadów.

Ze swego zadania reportera-dokumentalisty wywiązał się w sposób nadzwyczajny. Jego reportaż z oblężonego miasta nie ograniczył się do jednego środka

przekazu, przybierając z czasem charakter wielopostaciowy i intermedialny. W następnych tygodniach i miesiącach nie tylko zmontował i ukończył swój 10-minutowy film *Siege*, ale także wielokrotnie publikował własne zdjęcia, między innymi na łamach wielu renomowanych magazynów: „Life”, „Look”, „Time”, „The War Illustrated” oraz „L’Illustration”.

Nie koniec na tym. Nakładem renomowanego wydawnictwa Doubleday, Doran w Nowym Jorku na początku 1940 r. ukazał się też album Bryana zatytułowany identycznie jak film – *Siege*⁸. Szereg fotogramów zamieszczonych w tej książce reprodukowano później wielokrotnie w innych publikacjach w charakterze dokumentów II wojny światowej. Nie sposób określić, ilu ludzi dowiedziało się o inwazji hitlerowskiej na Polskę dzięki filmowi, fotografiom i książce, ale należy sądzić, że liczba ta obejmuje miliony widzów i czytelników, do których dotarła jego wstrząsająca relacja.

Wrażenie, jakie do dzisiaj wywiera *Oblężenie*, bierze się ze sposobu ukazania wojny. Nie ma tu czołgów, samolotów, dział i karabinów. Są za to dzielni ludzie walczący o przetrwanie. Aby oddać wrażenie podziwianej przez siebie niezłomności ducha zwykłych cywilnych mieszkańców Warszawy, Bryan musiał stać się jednym z nich. Właśnie owo osobiste uczestnictwo człowieka z kamerą nadało wiarygodność i prawdziwość wszystkiemu, na co patrzymy w tym reportażu. Droga do ich osiągnięcia prowadziła w tym krótkim filmie przez złożoną z migawkowych obserwacji ułamkową relację dokumentalną, której przejmujący wyraz nadają obrazy cierpienia i udręki niszczonego na naszych oczach organizmu miasta.

MAREK HENDRYKOWSKI

¹ Wybudowany w latach 1934-1936 warszawski Szpital Przemienienia Pańskiego mieścił się w dzielnicy Praga Północ przy placu Weteranów 1863 roku. We wrześniu 1939 r. został zbombardowany mimo oznakowania symbolem Czerwonego Krzyża. Pacjentki oddziału położniczego z nowo narodzonymi dziećmi przeżyły nalot dzięki natychmiastowej ewakuacji do piwnic szpitalnych.

² Była to druga wizyta amerykańskiego reportera w Polsce. W trakcie pierwszej, w 1936 r., odwiedził Warszawę, Kraków, Katowice, Łowicz, Gdynię i Zakopane.

³ Latem 1937 r. Julien Bryan zrealizował w hitlerowskich Niemczech reportaż, w którym znalazły się między innymi obrazy życia codziennego w niemieckich miastach, miasteczkach i na wsi oraz zdjęcia ilustrujące antysemicką kampanię propagandową. Nakręcone przez niego materiały o unikatowej wartości dokumentalnej stały się podstawą specjalnego wydania tygodnika aktualności *The March of Time* zatytułowanego *Inside Nazi Germany* (1938), a ostatnio niemiecko-amerykańskiego filmu dokumentalnego *Innenansichten – Deutschland 1937* (real. Michael Kloft, 2012).

⁴ *1947 / The Colours of Ruin. The Reconstruction of Warsaw and Poland in the Photographs of Henry N. Cobb* – wystawa w Domu Spotkań z Historią przy ul. Karowej 20 w Warszawie (otwarcie: październik 2012 r.).

⁵ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magala, Kraków 2010, s. 26.

⁶ W jednej ze scen filmu *Oblężenie* pojawia się obraz fotografii papieża Piusa XII wydobytej przez księdza spośród gruzów doszczętnie zniszczonego kościoła. W bombardowaniach Warszawy ucierpiała między innymi także ambasada amerykańska. W reportażu zamieszczonym w magazynie „Life” ukazały się dwie fotografie wykonane przez Bryana. Na jednej z nich widać ogród ambasady oznakowany flagą amerykańską, na drugiej zniszczoną fotografię prezydenta F. D. Roosevelta, która spadła ze ściany w gabinecie konsula.

⁷ H. Lukrec, *Piszcie kroniki w ogniu!*, „Robotnik” 1939, nr 264 (22 września), s. 2 (cyt. za: S. Ozimek, *Film polski w wojennej potrzebie*, Warszawa 1974, s. 53).

⁸ J. H. Bryan, *Siege*, New York 1940.