

„Kwartalnik Filmowy” nr 112 (2020)  
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)  
<https://doi.org/10.36744/kf.555>  
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

**Piotr Pławuszcwski**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
<https://orcid.org/0000-0002-1091-7010>

# Razem my tutaj. O filmie dokumentalnym *Bracia* Wojciecha Staronia

## **Słowa kluczowe:**

Wojciech Staroń;  
film dokumentalny;  
pejzaż;  
Alfons Kułakowski,  
bracia Kułakowscy

## **Abstrakt**

Artykuł dotyczy filmu dokumentalnego w reżyserii Wojciecha Staronia – *Bracia* (2015). Celem badawczym jest dowiedzenie, że dzieło to stanowi jedno z donioślejszych osiągnięć współczesnej kinematografii polskiej. Status ten – co ma potwierdzić precyzyjna analiza i interpretacja (dotyczące przede wszystkim zdjęć i montażu) – zyskuje ono dzięki autorskiemu opracowaniu historii dwóch braci, Mieczysława i Alfonsa Kułakowskich, którzy na starość, jako repatrianci, po kilkudziesięciu latach nieobecności wracają do ojczyzny. Szczególnym dokonaniem Staronia okazuje się koncepcja wizualna dokumentu – jej podstawowe założenia (ascetyczność ruchów kamery oraz inspiracja malarstwem pejzażowym) wynikają wprost z obserwacji życia bohaterów i pasji artystycznej jednego z braci, Alfonsa Kułakowskiego.

*Pamięci Mieczysława Kułakowskiego (1923-2019)  
i Alfonsa Kułakowskiego (1927-2020)*

W *Syberyjskiej lekcji* (1998) Wojciecha Staronia jest takie ujęcie: reżyser i jego właśnie poślubiona małżonka Małgorzata, siedzą w kościele na krzesłach dla nowożeńców. Ona, z kwiatową wiązką na kolanach, w pewnej chwili delikatnie uśmiecha się w kierunku filmującego, a jej mąż, po szybkim dostrojeniu obiektywu, przykłada do oka wizjer ręcznej kamery Bolex. Dostrzegł coś, czego my, ograniczeni krawędzią kadru, nie widzimy. To jednak nieistotne, bo znaczenie tego „ślubnego” ujęcia, zwłaszcza po latach, zawiera się w czymś innym: jest ono, jeśli pomyśleć o losach polskiego kina dokumentalnego, prorocze. Zwiastuje, że jednym z jego ważnych wątków w XXI w. będzie zwrot twórcy ku sobie, ku temu, co bliskie, rodzinne. Ów wątek (często autobiograficzny) nie zaznaczyłby się tak wyraźnie, gdyby nie dane filmowcom narzędzia – oczami wyobraźni można w trzymanym przez Staronia analogowym Boleksie dostrzec zarys kamery cyfrowej, bardziej od swych poprzedników poręcznej, gotowej do szybkiego użycia, uwalniającej od obawy przed kosztowną taśmą. Minie ledwie rok od premiery *Syberyjskiej lekcji*, a Marcin Koszałka przedstawi zrealizowany nią debiut *Takiego pięknego syna urodziłam*. Niedługo później Grzegorz Pacek – na potrzeby dokumentu *Jestem zły* (2000) – udostępnił małe kamery cyfrowe swoim bohaterom.

Wróćmy jednak do kilku sekund ujęcia – Wojciech Staroń, człowiek z kamerą. Tylko specyfika sytuacji zdecydowała, że to nie on jest autorem zdjęć tego fragmentu filmu. Bo przecież *Syberyjska lekcja* i wszystkie kolejne tytuły, które podpisze jako reżyser, okażą się dowodem również talentu operatorskiego. W łączeniu tych funkcji<sup>1</sup> ujawni się coś charakterystycznego dla przełomu wieków, kiedy w polskim kinie faktów, oprócz Staronia, pojawiają się tacy twórcy, jak Tomasz Wolski, Marcin Sauter, Piotr Stasik czy wspomniany Koszałka. Da się ich wszystkich wpisać w jeszcze szerszy kontekst: pokoleniowy. Mowa o dokumentalistach urodzonych w latach 70. (wspomnijmy zatem także o Edycie Wróblewskiej czy Macieju Cuske), udowadniających na finiszu starego i na starcie nowego milenium, że na przyszłość polskiego dokumentu (częściej niż kiedykolwiek wcześniej powstającego również poza granicami kraju<sup>2</sup>) można patrzeć z nadzieją.

Przyjmijmy – mocno metaforyzując towarzyszące nam ujęcie z Syberii – że odwrócony w stronę prawej krawędzi kadru Wojciech Staroń dostrzega przez obiektyw swą zawodową przyszłość. Z jednej strony, wpisuje się ona w obraz naznaczony w poprzednim akapicie: oto dokumentalista (rocznik 1973; pozaszkolny debiut – 1998 r.), który zwróci się ku sprawom osobisto-rodzinnym (*Argentyńska lekcja*, 2011), który z równym znanstwem będzie korzystał z taśmy filmowej i narzędzi cyfrowych, dla którego czymś oczywistym stanie się splot reżyser-operator (dzieła wyłącznie reżyserskiego w jego dorobku brak), który swych bohaterów odnajdzie na mazurskiej wsi (*Na chwile*, 2005) i w boliwijskich Andach (*El Misionero*, 2000). Jednocześnie rodzi się pokusa, by na dorobek Staronia spojrzeć przez pryzmat tego, co osobne, swoiste, wykraczające poza ramy nawet najbardziej przekonującej syntezy. Dziś – w 2020 r. – jest to już zadanie godne osobnej monografii. Zakładam, że przynajmniej jeden z jej rozdziałów musiałby zawierać w tytule słowo: arcydzieło. Byłby on poświęcony filmowi dokumentalnemu *Bracia* (2015, premiera 2016).

## Historia

Nie sposób pisać tu o pośpiechu – od pierwszego spotkania z przyszłymi bohaterami filmu do jego premiery minęły 22 lata. Rekonstrukcja inicjalnego punktu wyglądałaby tak: w 1994 r. troje znajomych – wśród nich Wojciech Staroń (student Wydziału Operatorskiego PWSFTviT w Łodzi) i jego przyszła żona, Małgorzata – wybrało się na wakacyjną wyprawę do Kazachstanu. Z biograficzno-filmowego punktu widzenia okazała się ona bardzo brzemenna w skutki. Po pierwsze, można w niej widzieć wstęp do kolejnego, znacznie już dłuższego wyjazdu (celem: Usol Syberyjski), który kilka lat później zaowocuje *Syberyjską lekcją*. Po drugie, to właśnie ten czas, niezwiązany przecież z żadną realizacją filmową, Wojciech Staroń uzna za przełomowy dla pojmowania przez siebie obrazu dokumentalnego. *Przedtem* – powie w rozmowie z Tadeuszem Sobolewskim – *zajmowałem się fotografią eksperymentalną. Moje pierwsze etudy szły też w taką stronę. A w tej podróży zobaczyłem, jaką siłę mają rzeczywistość, ludzie, realistyczna prawda*<sup>3</sup>. I po trzecie: w 1994 r. na almaackim dworcu kolejowym przywitali polskich wędrowców Mieczysław i Alfons Kułakowscy – bracia. Trudno się dziwić, że zaferowana przez nich gościna odłożyła się w pamięci: piękny, własnoręcznie wzniesiony dom zdobiły wszechobecne obrazy Alfonsa, *wieczorem śpiewy, koncerty, czytanie wierszy*<sup>4</sup>, nierzadko z akompaniamentem fortepianowym Wandy, córki Mieczysława. *Kiedy po tygodniu przebywania u nich – wspomina reżyser – stwierdziliśmy, że chcemy wybrać się w góry, Kułakowscy postanowili, że pojedą z nami. (...) Dojechaliśmy do schroniska na trzech tysiącach metrów (...) i zostaliśmy tam razem przez kilka dni*<sup>5</sup>. Te dni zamieniły się w lata, bo od momentu opisanego spotkania Staroniowie i Kułakowscy utrzymywali stały kontakt. Jednak ani wówczas, ani w przełomowym 1997 r., kiedy bracia (Mieczysław wraz z żoną i córką) przenieśli się do Polski, Staroń nie miał w planach poświęconego im filmu. Ciągle zatem mowa o etapie nawet wcześniejszym od tego, który Kazimierz Karabasz nazwał „czasem dojrzewania”, gdy trzeba znaleźć swój punkt widzenia na wybrany temat, dokonać wyboru jego istotnych elementów, zaplanować ich kompozycję. *Potrzebny jest (...) czas na przebycie tej drogi*<sup>6</sup>. Zanim Staroń – w kontekście *Braci* – w ogóle na nią wszedł, sukcesywnie powiększał swą biografię reżyserską i operatorską. Jednocześnie toczyło się życie, a w jego ramach coś, co można nazwać „intuicyjną dokumentacją”. Składały się na nią wspólne spacerunki i rozmowy, które przez lata budowały wspólnotę doświadczenia, wzajemnej wiedzy, zaufania. Tę wiedzę – o braciach Kułakowskich – należałoby tu choćby naszkicować.

Najpierw, w 1923 r., przyszedł na świat Mieczysław, Alfons to rocznik 1927. Urodzili się w polskiej rodzinie, w Osieczynie koło Berdyczowa – dziś to Ukraina, wówczas Kułakowscy byli obywatelami Związku Radzieckiego. Ten dostrzegali w nich wrogów. *Przyszło komunistyczne tornado. I wszystko odebrali, wszystko...*<sup>7</sup> – powie po latach Alfons, mając też na myśli śmierć z ręki NKWD pięciu braci ojca. W 1930 r. rodzina Kułakowskich została zesłana; wagonami w głąb Rosji, aż za Ural, do łagru w Bakczarze: *Otaczała nas nieprzebyta, błotnista tajga i roje komarów. (...) Poznaliśmy tam mróz, głód, malarię, reumatyzm, gruźlicę i tyfus. Ale najgorsze (...), że byliśmy tam jedyną polską rodziną*<sup>8</sup> – wspominał młodszy z braci. Obaj (Mieczysław ukryty w becce po nafcie) w kilkuletnim odstepie uciekli z łagru w czasie trwania

II wojny światowej<sup>9</sup>. Gdy ta dogasała, braciom udało się siebie odnaleźć. Dokładniej: to Alfons, po kilkuset kilometrach wycieńczającej wędrówki, znalazł Mieczysława w Kazachstanie, wyszkolonego na kartografa, który miał tworzyć potrzebne Związkowi Radzieckiemu mapy syberyjskiej tundry, Uzbekistanu czy właśnie Kazachstanu<sup>10</sup>. Kraj ten stał się dla rodziny Kułakowskich domem na wiele dekad (rodzice z córką opuścili łagier w 1959 r.). Mieczysław nadal pracował jako kartograf, założył rodzinę. Alfons, którego pasja artystyczna wybawiła z wojennej opresji (dzięki szkicowanym portretom milicjantów udało mu się wyrwać z więzienia), już w 1945 r. rozpoczął w Ałma Acie studia malarskie. W poszukiwaniu plenerów często podążał tropem ekspedycji Mieczysława, jeździł także do dalekiej Moskwy (tam został członkiem Związku Artystów Plastyków) i Samary (przez pewien czas był rektorem tamtejszej szkoły reklamy). Życie toczyło się dynamicznie, ale pośród spraw mocno łączących braci jedna pozostawała zarówno pierwszorzędna, jak i niespełniona (bo związana z „mamusią” – nigdy, niezależnie od swego wieku, nie powiedzieli o niej inaczej): *Przed śmiercią* – przypominał sobie Mieczysław – *mamusia mówiła: trzeba dostać się do Polski*<sup>11</sup>. Życzenie, żywione również przez braci, spełniło się w 1997 r., kiedy jako repatrianci wrócili do ojczyzny. Niestety, bez rodziców – sami mieli już wówczas ponad siedemdziesiąt lat. Osiedli w Witoszewie (to mazurska wieś niedaleko Iławy), gdzie władze gminne zaferowały im dom po byłej szkole. *Mam dwa skrzydła – Rosję i Kazachstan. Lecz moje serce zawsze i wszędzie należało do Polski*<sup>12</sup> – zapisze Alfons Kułakowski. Za pieniądze ze sprzedaży ałmaackiego domu kupił on turystyczny kamper, którym zamierzał podróżować po kraju. *Powiedz mi, gdzie mam szukać najciekawszych pejzaży*<sup>13</sup> – pyta Wojciecha Staronia, pochylając się wraz z bratem nad mapą w warszawskim domu reżysera.

## Uruchomienie kamery

Choć w 1997 r. geograficzny dystans między twórcą i braćmi drastycznie się zmniejszył, nie zaowocowało to jeszcze decyzją o realizacji filmu. Z perspektywy lat brak audiowizualnej archiwizacji pewnych wydarzeń tamtego czasu (choćby samego przybycia do Polski) musiał coraz mocniej jawić się jako strata. Sytuacja nie mogła być inna. Bo to właśnie rok 1997, gdy Wojciecha Staronia nie stać jeszcze na własną, profesjonalną kamerę (negatyw i jego wywołanie także są kosztowne). Historia toczyła się więc swoim rytmem, a „intuicyjna dokumentacja” – np. obserwowanie, z iloma trudnościami zderzyli się Kułakowscy w ojczyźnie<sup>14</sup> – była uzupełniana o kolejne rozdziały. Ten najważniejszy zostanie wręcz „intuicyjnie” sprowokowany (czego nie można mylić ze świadomym „zagęszczaniem rzeczywistości” w stylu Marcela Łozińskiego). W styczniu 2007 r. Wojciech Staroń zabrał na wizytę w Witoszewie swą pierwszą kamerę HD, kupioną jednak nie w związku z dokumentem, a z wcześniejszą pracą na planie *Placu Zbawiciela* (reż. Krzysztof Krauze, Joanna Kos-Krauze, 2006). Włączył ją nie w przypadkowym momencie („na próbę”), ale tknięty przecuciem, kiedy Mieczysław postanowił po latach wprawić w ruch stary projektor „Ukraina”. Na ekranie pojawiają się ujęcia z lat 60. i 70., które starszy z braci rejestrował na taśmie 8 i 16 mm. Staroń nie wyłączył kamery; to, co zobaczył, jest żywe, dynamiczne, lecz także pełne tajemnicy. *Razem z Małgosią uznaliśmy, że tych archiwaliów nie można tak pozostawić. Dziś widzę*

w nich – stwierdził reżyser – *najważniejszy impuls na drodze do powstania „Braci”*<sup>15</sup>. Nieco upraszczając: film rodzi film. Ostatecznym losem amatorskich ujęć z rodziną nad Wołgą czy z Alfonsem rozstawiającym sztalugi przed kolejnym krajobrazem, stało się współtworzenie struktury, która dla Mieczysława musiałaby być, lata wcześniej, nie do wyobrażenia. Staroń dołożył bowiem wielu starań, by uszanowanie archiwaliów poszło w parze z niemal całkowitym pozbawieniem ich wymiaru rodzinnej pamiętki. Wtedy jednak, zimą 2007 r. do takich wniosków było jeszcze daleko, zaczęły się bowiem zdjęcia.

Nie brak w historii polskiego dokumentu dzieł, w kontekście których ów etap zdjęciowy ograniczał się do jednego dnia. Czasem na skutek konkretnej koncepcji (np. *Życiorys*, reż. Krzysztof Kiesłowski, 1975), innym razem z racji zastanych okoliczności (*Strumień*, reż. Andrzej Barański, 1977). Nietrudno też wskazać realizacje, w przypadku których zdjęcia trwały znacznie dłużej, co było od początku precyzyjnie zaplanowane – czy będzie to dwanaście miesięcy u Kazimierza Karasza (*Rok Franka W.*, 1967), czy cztery pory roku u Pawła Łozińskiego (*Kici, kici*, 2008). *Braci* trzeba widzieć jako projekt zakrojony jeszcze szerzej i to w podwójnym sensie. Po pierwsze, zbieranie materiału zdjęciowego trwało siedem lat (2007-2014); po drugie, ostateczne ramy czasowe nie wzięły się z odgórnie przyjętego planu, nie miały ani wyraźnego punktu początkowego (*vide* epizod z archiwaliami), ani końcowego (Staroń odbywa finalne wyjazdy z kamerą podczas trwających już prac montażowych). Samo sformułowanie „okres zdjęciowy” również należy tu doprecyzować, ponieważ we wzmiankowanym czasie reżyser intensywnie pracował też jako operator (np. na planie *El Premio* /reż. Paula Markovitch, 2011/), na pewien czas zaś opuścił z rodziną Polskę (czego dokumentalnym plonem okazała się *Argentyńska lekcja*). Zwykle, jeśli tylko okoliczności na to pozwalały, Staroniowie<sup>16</sup> spotykali się z Kułakowskimi raz na miesiąc, niekiedy nawet rzadziej<sup>17</sup>. *Spędzaliśmy u nich dwa, trzy dni, przy czym połowę tego czasu zajmowały nam spacer, konwersacje, bycie razem – bez kamery*<sup>18</sup>. Pod wieloma względami przełomowy okazał się 2009 r. Najpierw reżyser towarzyszył braciom w trakcie wyprawy do Brukseli, gdzie Alfons miał zorganizowaną wystawę w siedzibie Komitetu Regionów Unii Europejskiej. Bezbrzeżna radość nie tyle sąsiadowała, ile tragicznie mieszała się z czarną rozpaczą: podczas nieobecności Kułakowskich ich dom został strawiony przez pożar (tego *złodzieja, terrorystę*<sup>19</sup> – powie zdruzgotany Alfons: spłonęło około sześciu tysięcy jego obrazów<sup>20</sup>). Staroń z Mieczysławem<sup>21</sup> dotarli do Witoszewa, kiedy jeszcze trwała akcja strażacka. Tak więc zima 2009 r. to z pewnością cezura, kolejna już w życiu Kułakowskich, odczuwalna również dla ludzi z ich bliskiego otoczenia. Być może dałoby się dostrzec w niej nawet punkt kulminacyjny tak lub inaczej pomyslanego filmu o braciach. Staroń jednak, co znamienne dla jego temperamentu dokumentalisty, podążył zupełnie inną ścieżką.

Z kamerą czy bez niej, reżyser był przy Alfonsie i Mieczysławie w Brukseli, na pogorzelniku i przez kolejne lata – kiedy bracia żyli w cieniu straty, kiedy zaczęli szukać miejsca do życia, by ostatecznie podjąć decyzję o odbudowie zniszczonego domu. A w końcu, kiedy nieodwołalnie (jak czytamy w jednej z wersji scenariusza filmu) *na ich drodze pojawia się nowy wróg: starość*<sup>22</sup>. Nie zdarzenie i nie anegdota były więc w zamyśle twórcy – już na etapie zdjęć – podstawowym budulcem opowieści. Co zatem? Odpowiedź klarowała się niespiesznie, przy czym intrygujący trop można wyłuskać z wypowiedzi Staronia z 2013 r.:

Chciałbym zrobić pełny metraż dokumentalny (...). Z określoną dominantą kolorystyczną, ale na tym etapie pracy nie potrafię jeszcze do końca zdefiniować, jaką. Często pracuję w ten sposób w dokumencie, że uczę się go (...) w trakcie pracy<sup>23</sup>. Warto to dostrzec: słowo „dominanta” zostaje skojarzone z aspektem wizualności (a nie historii, narracji czy dramaturgii). Stwierdzenie, że w oczywisty sposób ujawnia się w tym wrażliwość operatora, to za mało. Ponieważ *Bracia* – których montażem reżyser wraz ze Zbigniewem Osińskim zajmowali się przez dwa lata (2014-2015)<sup>24</sup> – to jeden z najważniejszych w historii polskiego dokumentu przykładów wiary w obraz, opowiadania obrazem, szukania sensu w obrazie. Staroń nie wkraczał na nieznaną teren, raczej potwierdzał swój rozwój w dziedzinie, która była mu bliska od początku: *Pamiętam, jak materiał do mojego pierwszego filmu „Syberyjska lekcja” został pocięty w montażowni przez Zbyszka Osińskiego na pojedyncze ujęcia. Każde z nich wisiało na swoim gwoździu-wieszaku. (...) Praca w montażowni na pozytywie – na tak zwanej kopii roboczej filmu – należała do najprzyjemniejszych momentów. Każde ujęcie było na wagę złota. Szum przesuwanej taśmy zastępował dźwięk filmowy, historia musiała opowiadać się sama poprzez obrazy: bez dialogów i muzyki<sup>25</sup>.*

## Koncepcja obrazowa

Powyższa rekonstrukcja (i w aspekcie biograficznym, i realizacyjnym) okazuje się istotna w chwili spotkania z filmem. Doprecyzujemy: *Bracia*, w swej ostatecznej postaci, to efekt zaplanowanej ucieczki od tego, co stanowi treść poprzednich akapitów. Mniej dziwi to w odniesieniu do wprowadzenia za kulisy realizacji – taki autotematyzm dokumentalny pozostawał jak dotąd poza sferą zainteresowań Staronia. Ale już (niemal całkowita) nieobecność w dziele spojrzenia wstecz, przedstawienia widzowi krętej, fascynującej historii Alfonsa i Mieczysława Kułakowskich, musi prowokować pytanie: dlaczego? W obu kwestiach warto zobaczyć wyzwanie badawcze, polegające na (1) chęci prześwietlenia procesu twórczego i (2) próbie pojęcia, co w istocie usprawiedliwia przywoływanie w kontekście *Braci* kategorii arcydzieła.

W samym filmie Wojciech Staroń pozostaje poza przestrzenią świata przedstawionego. Jego nazwisko pojawia się wyłącznie na planszach początkowych i końcowych. Nigdy go nie widać, żadna z postaci nie zwraca się wprost do kamery, on sam konsekwentnie milczy. Jednocześnie reżyser w *Braciach* programowo odchodzi od idei twórcy *przezroczyściego*, zamazującego znaki swej podmiotowości, byle tylko wzmogło to wrażenie obiektywnego spojrzenia. Kunszt Staronia bierze się z tego, że choć jego podstawową metodą docierania do rzeczywistości jest dyskretna obserwacja<sup>26</sup>, to finalne dzieło pozostaje wyrazistym śladem autorskiej myśli. Na pewno nie narzuca się ona w odbiorze siłą jakkolwiek pojętej ekstrawagancji. *By „być” w tym filmie, trzeba wykonać pewną pracę<sup>27</sup>* – doradza reżyser. Idźmy tym tropem, na początek skupiając uwagę wokół kwestii operatorsko-zdjęciowych.

## Ruchy kamery – reguła i wyjątki

W dokumencie *Jaki jest z bliska* (reż. Katarzyna Maciejko-Kowalczyk, 2004) Krystyna Zachwatowicz wspomina, jak Andrzej Wajda potrzebował czasu, by po wejściu na plan *Panien z Wilka* (1979) dostosować tempo działań do aury Iwaszkie-

wiczowskiej opowieści: *wewnętrzny rytm reżysera był nastawiony na film zupełnie inny*. Tak również było w przypadku Wojciecha Staronia zaraz po zdjęciach do *Argentynskiej lekcji*, która *provokowała do ciągłego ruchu, biegania z kamerą*. I w takiej aurze wróciłem do braci z poczuciem, że ja i kamera jesteśmy jednym z uczestników akcji – mówi reżyser, określając ten styl *dynamiką bliskiego towarzyszenia*<sup>28</sup>. Z czasem ustaliła się koncepcja operatorska. Choć niejako podpowiedział ją kierunek ewolucji sprzętowej<sup>29</sup>, zrodziła się przede wszystkim z głębszego zespolenia z tym, kto i co przed kamerą. Staroń więc zwolnił, przejął od bohaterów charakterystyczną dla nich oszczędność w ruchach – u Mieczysława pewnie bardziej wymuszoną przez wiek, w Alfonsie tak spójną z jego wyprostowaną sylwetką przy sztaludze. Niezależnie zresztą od indywidualnych uwarunkowań Kułakowscy na ekranie nigdy się nie spieszą. Niech nas nie zmyli dwukrotnie (w dwóch różnych ujęciach) skierowane przez młodszego do starszego brata: *chodź, chodź!* To doping, by stawiać kolejne kroki (na oblodzonej drodze lub stromych schodach), ale także charakterystyczny przejaw wzajemnej relacji<sup>30</sup>. Odłączając plansze początkowe i końcowe, materiały archiwalne oraz sekwencję z obrazami Alfonsa, *Bracia* to 174 ujęcia zrealizowane kamerą w rękach Wojciecha Staronia. Okaże się to istotne, gdy dopowie się, że aż w 126 przypadkach kamera nie wykonuje najmniejszego ruchu – to ponad 70 proc. czasu trwania dokumentu. Rozpoznanie to pozwala podążać dalej z wnioskami. Po pierwsze, zapewne nieprzypadkowo nieruchomy kadr utrzymuje się przez pierwsze piętnaście ujęć filmu (trwających w sumie ponad siedem minut): to ustalanie podstawowej reguły patrzenia. Po drugie, analiza ruchów kamery w *Braciach* prowadzi do odkrycia, że da się je pogrupować w dwa zasadnicze zbiory:

1. Ruch kamery, dla którego inspiracją jest ruch bohaterów (np. panorama w prawo, za wchodzącym do auta Alfonsem; panorama w prawo, za bohaterami wychodzącymi z kadru).

2. Ruch kamery, który nazwać można „odkrywającym”: ujęcie pozostaje przez pewien czas statyczne, po czym powoli wykonany manewr (zazwyczaj pozioma lub pionowa panorama) ujawnia fragment rzeczywistości dotychczas pozakadrowej, przynoszący ze sobą wzmiankowane „odkrycie”, np.:

– ujęcie przed domem – trwa 1 minutę 14 sekund; przez pierwszą minutę obserwujemy Alfonsa, który (niepewnie asekurowany przez Mieczysława) z pędzlem w ręce wspina się po opartej o ścianę drabinie – co ważne, jej szczyt dociera do krawędzi kadru. Ostatnie 14 sekund ujęcia to spokojna panorama w górę, ujawniająca, że Alfons ozdabia domostwo malunkiem polnego pejzażu – granica między obrazem, plenerem i przestrzenią prywatną (między sztuką i życiem) zaciera się.

– ujęcie w pokoju – trwa 22 sekundy; siedzący przy zadeszczonym oknie Alfons przegląda niewielki ścienny kalendarz; zatrzymuje się na rewersie jednej z kartek, by przeczytać krótką notkę. Wówczas, po 15 sekundach ujęcia, kamera lekko się unosi, ujawniając tytuł „ciekawostki”: *Na Everest bez tlenu*. Trudno nie pomyśleć, że to właśnie do blisko dziewięćdziesięcioletniego Alfonsa, jak do nikogo innego, pasuje opowieść o brawurze i pasji. To ważna dla filmu myśl, która nie zaistniałaby tutaj bez uważności operatora.

Powyższe przykłady ruchów kamery mają wspólny mianownik: ich tempo zdaje się wynikać wprost z dynamiki bycia bohaterów. Konsekwencja Staronia jest tutaj posunięta tak daleko, że staje się jego sygnaturą. Oto wrażenie obecności osiąganego nie za pomocą głosu zza kadru czy operatorskiej ekwilibrystyki, lecz obser-

wacji nienachalnego, uspokojonego trwania. To metoda wypracowana, powtórzona, wraz z tokiem realizacji, nie zaś przedwstępnie (*mówiąc szczerze – przyznaje reżyser – przez długi czas byłem wręcz sfrustrowany, że tam się nic nie dzieje*<sup>31</sup>). W tym wątku przykuwa uwagę coś jeszcze – wyjątki potwierdzające regułę. Mowa o tych kilku fragmentach dokumentu, w których (nietyпова dla podstawowej koncepcji) praca kamery prowokuje pytanie o powód zaburzenia tak spójnej struktury. Odpowiedź wydaje się prostsza, gdy przyjrzymy się ujęciu z wiejską drogą i zbliżającym się z oddali fiatem 126p; dociera on do zakrętu, przy którym stoi operator – ten w odpowiednim momencie wykonuje szwenk w prawo, za pojazdem. Ani wcześniej, ani później taki rodzaj szybkiego ruchu w *Braciach* się nie pojawia. Wyjątek działa niczym głośne przypomnienie zasadniczych reguł, wręcz je wyjaskrawia<sup>32</sup>.

Na wyższy poziom refleksji wnoszą jednak dwa inne ujęcia. Pierwsze z nich to wędrowka schodami na piętro w domu bohaterów. Z kadru nawet na sekundę nie znikają obrazy. I można by na tym stwierdzeniu poprzestać, gdyby nie pewien paradoks: całe, trwające 31 sekund ujęcie wypełnia ruch sunącej do przodu kamery (sytuacja wcześniej niespotykana) i nie ma w nim braci, nie ma nikogo. A przecież to właśnie teraz, pokonując kolejne stopnie, doświadczamy obecności Wiertowowskiego „człowieka z kamerą”, niewidzialnej instancji, jednak z wyczuwalnym w jej kontekście zaimkiem osobowym „ja”. W tej postaci pojawi się ona ponownie tylko raz: w drugim ze wspomnianych ujęć powrócą i ruch do przodu, i nieobecność postaci w kadrze, za to po raz pierwszy będzie słychać kroki Wojciecha Staronia. Idzie on szybko błotnistą drogą, z drżącą kamerą skierowaną w dół. W plamach wody widać błyski światła, których źródłem okażą się koguty na wozach strażackich. Narasta hałas, w końcu kamera się unosi, odsłaniając przynębiający widok: trwa dogaszanie domu z doszczętnie zniszczonym dachem. Reżyser nie zamienia się w reportażystę. Ostatecznie zobrazowanie tragedii zamknie się w dziewięciu ujęciach i jednej, dojmującej wymianie zdań. Mieczysław: *Pokoje na dole spaliły się, tak?* Strażak odpowiada: *Kawałki zostały...* Wracając do kroków: ujawniają one obecność kogoś, kto wcześniej czuł przyzwolenie na samodzielną wędrowkę po pięknych wnętrzach, teraz zaś na przyglądanie się ich destrukcji. Ciekawe, że wspomniany „człowiek z kamerą” daje o sobie znać w zetknięciu z pięknem (sztuki) i tragedią (pożaru). To w pewnym sensie dwa bieguny opowieści Wojciecha Staronia o braciach Kułakowskich. *Oni szukali miejsca, gdzie będą mogli być szczęśliwi i pięknie żyć*<sup>33</sup> (reżyser) kontra: *Nie wiedziałem, że znajdę miejsce, w którym będzie tylko strata*<sup>34</sup> (Alfons). Dwa ujęcia wystarczają, by uobecnić siebie w obu tych wymiarach (piękna i tragedii), ale też by wypełnić sensem faktyczne odstępstwo od przyjętej w filmie operatorskiej reguły. Ważniejsze od niej okazują się subtelne znaki współbycia – twórcy i bohaterów. A że tych ostatnich właśnie tutaj zabrakło w kadrze, to nie przeoczenie, lecz wyraz wiary, że (...) *jeśli pokazują wierzchołek góry lodowej, widz resztę historii sobie dopowie*<sup>35</sup>.

## Portret symbolisty

Od wyjątków powróćmy do reguły. Wpływ niespiesznej egzystencji braci na koncepcję zdjęciową nie wyczerpuje się na płaszczyźnie ruchów kamery. By to dostrzec, należy przez chwilę skoncentrować się na postaci Alfonsa Kułakow-



skiego. Pytanie, czy można byłoby uczynić go bohaterem filmu, w którym brak choćby wzmianki o malarstwie, jawi się jako retoryczne. Świadomość obcowania z autentyczną pasją szła jednak u Staronia w parze z obawą przed osunięciem się w dokument o sztuce<sup>36</sup> (potencjalnie przesłaniającej inne wątki). Jeden z polskich mistrzów tej konwencji, Kazimierz Mucha, radził: *Wrażliwość u każdego człowieka (...) jest przymiotem najcenniejszym, nie wolno więc niepokoić jej wymyślnymi sposobami rozwiązań formalnych ani nadmiarem nieważnych informacji*<sup>37</sup>. Tym tropem podążył Staroń, choć z typowym dla siebie przesunięciem akcentu, ponieważ kluczowym punktem odniesienia uczynił tutaj malarską wrażliwość Alfonsa. *Bracia* – na płaszczyźnie wizualnej – to zadziwiająca sugestywnością emanacja tej wrażliwości.

Nie ma przesady w stwierdzeniu, że Alfonsa Kułakowskiego pochłania wyłącznie pejzaż. Sekretem pozostaje geneza tak sprecyzowanego wyboru<sup>38</sup>, nie ma tu też miejsca na analizę swoistości tego malarstwa. Napiszmy tyle, posiłkując się określeniem Irit Rogoff, że *dobre oko (the good eye)*<sup>39</sup> dostrzegłoby w płótnach Alfonsa rękę i zindywidualizowaną (znakiem szczególnym jest tu choćby grubo kładziona, przy użyciu pędzla lub szpachelki, farba olejna), a przy tym dogłębnie zaznajomioną z pejzażem w tradycji malarskiej. Dociekliwość Williama Turnera w studiowaniu przyrody, obrazy nieba Eugène'a Boudina, mniej kojarzony (od osiągnięć w abstrakcji) temat krajobrazu u Wassilego Kandinskiego, wielowątkowa spuścizna impresjonistów (choć chciałoby się wyróżnić Auguste'a Renoira, tego malarza radości życia<sup>40</sup>, u którego rośliny są *jak gdyby pijane tym, że krążą w nich życiodajne soki*<sup>41</sup>), pejzażowe poszukiwania Jana Cybisa czy Stanisława Szczepańskiego – konteksty przydatne w rozmowie o dziełach Alfonsa Kułakowskiego można mnożyć. Ten najbardziej funkcjonalny odsyła jednak do zjawisk po impresjonizmie, do postaci takich jak Paul Cézanne czy Paul Gauguin. Powtórzę: to nie wstęp do analizy malarskiej (całkowicie wolni od niej są także *Bracia*), ale raczej próba zrozumienia sytuacji, kiedy twórcza myśl jednego artysty (malarza) potrafi przeniknąć się z myślą drugiego (reżysera). Pomocny okazuje się głos Wiesława Juszcza, który wychodząc od naszkicowania słabości terminu „postimpresjonizm”, proponuje, by zastąpić go precyzyjnie pojmowanym „symbolizmem”: *„Czysty” pejzaż, portret, martwa natura – to te główne rodzaje malarskie, w których właśnie najbezpośredniej uzewnętrznia się symbolistyczna postawa artysty. Jak gdyby negatywnym punktem wyjścia takiego symbolizmu jest dominujące w potocznym widzeniu i pojmowaniu zjawisk poczucie istotnej ontologicznej różnicy, różnicy sposobu istnienia między tym, który patrzy, a tym, co jest widziane, między obserwującym a obserwowanym, między malującym a malowanym, najogólniej: między człowiekiem a przyrodą. Natomiast ostatecznym celem owego symbolizmu jest wykazanie pozorności takich przeciwstawięń. Istota jego zasadza się na przekonaniu, że świat jest nierozzerwalnie dwojaki: fizyczny i psychiczny zarazem, materialno-duchowy we wszystkich swych przejawach, na wszystkich „szczeblach bytu”. (...) Najważniejsze przy malowaniu drzew – mówił Cézanne – jest uchwycenie tego, co wspólne tym drzewom i nam samym*<sup>42</sup>.

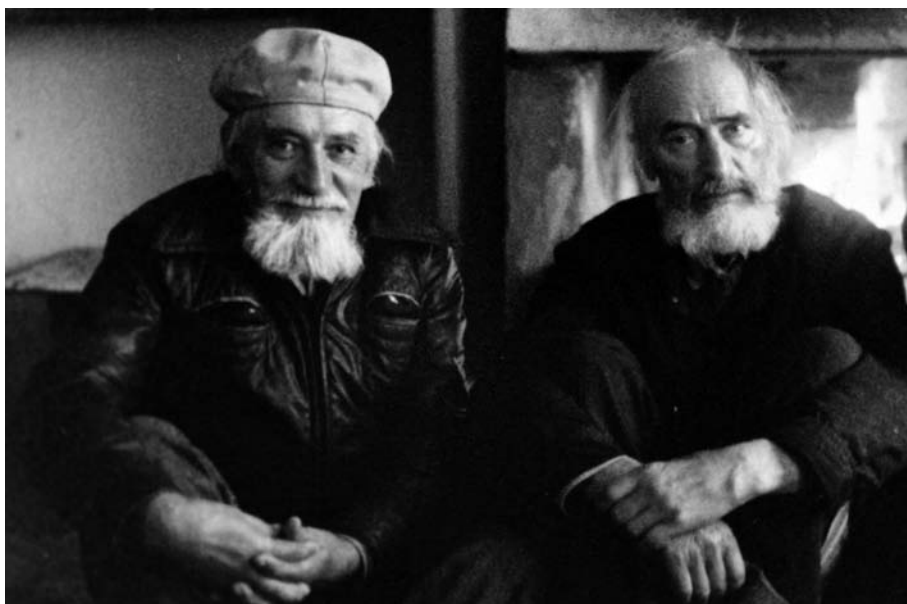
Wojciech Staroń mógłby umieścić ten fragment w eksplikacji reżyserskiej, tłumacząc zaraz obok, co pojmuje jako kluczowe w portretowaniu Alfonsa Kułakowskiego i jego filozofii tworzenia. Niełatwe zadanie, jeśli nie chce się podpórek, chociażby w postaci wypowiedzi do kamery<sup>43</sup>. Ponownie okazuje się, że największe zaufanie pokłada Staroń w obrazie. Z jego pomocą konsekwentnie szkicuje portret malarza-symbolisty, który przez okno, przez szybę w aucie lub w samolocie, z apa-

ratem fotograficznym, na polu rzepaku, klęcząc nad mniszkiem lekarskim, uważnie, i zazwyczaj w całkowitym milczeniu, przygląda się światu. Jakby się w tym ciągle doskonalił, ale też chciał ów świat *przejrzeć*. Zrozumieć go, przed kolejnym podejściem do płótna, lepiej i pełniej. Gdy w tym kontekście padają jakieś słowa, to (analogicznie do odstępstw na płaszczyźnie operatorskiej) zyskują one na wyrazistości już choćby przez oszczędność w ich gospodarowaniu. Przykładem może być ujęcie z Brukseli, gdy Mieczysław i Alfons patrzą na miejski krajobraz, szczerze wypełniony monotonnymi w barwie wieżowcami. Uwagę malarza (*No, brakuje trochę wysokości, brakuje. Do nieba jeszcze jest kawałek*) można uznać za przejaw podszytego ironią humoru, ale to przecież także jasne opowiedzenie się po stronie natury.

Wszystkie te wątki – widzenia, krajobrazu, próby zamazania granicy *między malującym a malowanym* – skupia i wyostrza jedna z bardziej przejmujących scen, rozgrywająca się zimą nad jeziorem. Bracia stoją obok siebie na brzegu, kierują wzrok ku przestrzeni poza kadrem. *Zgadzasz się, jaki kolor ładny? Delikatny taki* – mówi Alfons<sup>44</sup>, zdradzając, co przykuwa jego uwagę. Gdzieś na tle tego spokojnego, szaro-grafitowego krajobrazu odzywa się ptak. Alfons niemal szeptem komentuje (*tylko jeden ptak, tak cicho tak*), by w końcu niemal „wtopić się” w to, co odbierają wyostrzone zmysły (*cicici, cicici... to razem my tutaj... cicici, cicici...*). Po cięciu Alfons ma już w dłoniach notes i szkicuje w plenerze jeziorny krajobraz – to jedyny możliwy efekt, zdaje się sugerować Staroń, opisanego doświadczenia, symbiozy człowieka, przyrody i sztuki. Mało tego, są i Cézannowskie drzewa, bo wstępem do sceny nad jeziorem uczynił reżyser nieruchomy kadr z malarzem obejmującym sosnę (słysząc wówczas tylko śpiew ptaka). Czy kiedy analogiczny obraz powróci w jednym z późniejszych ujęć, to widz będzie miał rację, myśląc, że Alfons ściska drzewo mocniej niż wcześniej? A może to siła montażu wymusza takie wrażenie? Pierwsze z tych ujęć inicjowało refleksję na temat metafizycznej wręcz harmonii, to drugie, o dziewięć sekund dłuższe, jest *p i e r w s z y m*, które pojawia się po sekwencji z pożarem. Innego komentarza nie będzie. Na temat kilku tysięcy utraconych obrazów nie padnie w dokumencie ani jedno słowo. Warto wiedzieć, że Staroń i Osiński podejmowali tę decyzję, mając materiały wprost wyjątkowej jakości – choćby scenę, kiedy Alfons, ze spływającą po policzku łzą, mówi przed kamerą: *Ja miałem dużo, gdy przyjechałem do Polski. A zostało zero. Zero. Głowy nie ma, duszy nie ma. Teraz jestem nagi, odebrano mi wszystko. Dom spalił się... niech tak będzie. Pieniądze... niech pali się. Ale kiedy obrazy za całe życie, biblioteka, materiały, każda stronica... Ten wózek mój życiowy złamał się, zgubił się*<sup>45</sup>. Wszystko to ostatecznie zamknięte w kadrze z szumem natury, z bohaterem i drzewem, tym razem stopionymi w aurze cierpienia. Tylko cierpienia?

## Droga w górę

W jednym ze swych amerykańskich „widzeń”, Czesław Miłosz zapisuje: *Jeżeli składam cześć drzewom, nie jestem wyjątkiem, ludzie robili to od niepamiętnych czasów, a pęd pnia, od podziemia, gdzie przebywają korzenie, poprzez nasz średni wymiar, do nieba, gdzie kołyszą się liście, mówił zawsze jasno, że słuszny jest podział istnienia na trzy strefy. Drzewo zawsze pisało „Boską Komedie” o wspinaniu się od piekieł do wysokich niebieskich kręgów, na długo przedtem, nim Dante napisał swój poemat. Nie umiałbym żyć w kraju bezdrzewnym*<sup>46</sup>.



Wędrowanie ku górze/pod górę – dosłownie i w przenośni – to jeden z ważniejszych motywów, o których obecność dbali w trakcie montażu Staroń i Osiński. W równym stopniu dotyczy on obu braci, nieprzypadkowo już w pierwszym ujęciu wolno sunących po lekko wznoszącej się wiejskiej drodze. Kilka sekund wcześniej została widzowi zaprezentowana plansza ze zdaniem: *Po blisko 80 latach od zesłania na Syberię, bracia Kułakowscy decydują się na powrót do Polski, by zacząć życie od nowa*. Nawet niewielka kompetencja historyczna pozwala zrozumieć, że prawdziwym początkiem drogi pod górę jest nie „powrót do Polski”, ale właśnie „zesłanie na Syberię”. To stamtąd przychodzą bohaterowie, starzy, świadomi przemijalności, jeden o lasce (*tam łatwiej mi było chodzić niż tutaj* – stwierdza ze smutkiem Mieczysław). Ale idą. Znaczenie inicjalnego ujęcia w tym się nie wyczerpuje, jeśli tylko przywołamy je w pamięci kilkadziesiąt minut później, gdy bracia pojawiają się w kadrze razem – po raz pierwszy po pożarze. Przejmującego efektu nie tworzy deklaracja siły i hartu ducha, ale widok Alfonsa pomagającego Mieczysławowi wejść na leśny pagórek. To ich kolejny – który już? – początek drogi wwyż. *Urodziłem się trzykrotnie. W 1927 roku w Osiczyńce koło Berdyczowa; po raz wtóry, gdy usłyszałem organy; a po raz trzeci – gdy zobaczyłem szkic. Od tego momentu stałem się malarzem. Na zawsze. Miałem wtedy cztery lata*<sup>47</sup> – to słowa Alfonsa ze wstępu do katalogu brukselskiej wystawy. Nie przeczuwał, że w przyszłości będzie je uzupełniał o zdanie, że pożar zmusił go do ponownych, czwartych narodzin. Staroń oddaje tę niezwykłą myśl za pomocą konkretnych scen (przedstawiających nie tylko malarza). Działają one niczym wizualne synekdochy: Mieczysław przez niemal dwie minuty mociuje się z pieńkiem, byle tylko ustawić go do pionu; Alfons w czasie nocnej wyprawy na pogorzelsko znajduje we wnęce nad zwęglonym oknem małą tackę z przyborami malarskimi – to są te kosztowności, po które przyszedł. Bracia dźwigają się, odbudowują. Wiem o tym, ja, odbiorca, bo Wojciech Staroń konsekwentnie uczył mnie swego języka. *Przestrzeń, której nie widać* – powie – *na przykład wewnętrzny świat bohatera, trzeba budować już od pierwszych scen*<sup>48</sup>. I pewnie dlatego dziesięć obrazów<sup>49</sup> Alfonsa Kułakowskiego kończy film<sup>50</sup>, a nie zaczyna. Bo to nie wizerunek przykuwającego oko dzieła sztuki ma być furtką do opowieści, ale nieruchomy kadr z parą starych braci powoli drobiających pod górę.

## Dokumentalista – malarzem

Wiemy już, ile i co czynił Staroń, by uchronić *Braci* przed formułą „filmu o sztuce”, a także by symbolistyczne malarstwo Kułakowskiego niejako odśrodkowo promieniowało na kształt dokumentu. Teraz trzeba uzupełnić te wątki o myśl finalną: że najbardziej kunsztownym znakiem tej emanacji są o b r a z y samego Wojciecha Staronia, operatora-malarza. W takiej podwójnej roli ujawnia się on sporadycznie, ale *Bracia* (co już tu podkreślano) zmuszają do uważności. Pisząc ściśle, mowa o tych ujęciach, kiedy w parze z nieruchomością kadru idzie odbicie rzeczywistości albo ledwie poruszonej (np. ujęte w planie totalnym pole rzepaku, tylko miejscami nieznacznie falujące), albo tkwiącej w całkowitym bezruchu. Z drugim z tych wariantów, choć znacznie rzadszym, mamy do czynienia w jednym z najbardziej niezwykłych fragmentów *Braci*. Oto ujęcie wczesnego świtania, w perspektywie centralnej, niby płótno podzielone trzema poziomymi liniami. Sta-

roń rejestruje fragment zamglonego pola, ciemną ścianę lasu i kawałek nieba. Tak skomponowany obraz mógłby stworzyć Alfons Kułakowski – tyle że to pierwszy pejzaż po scenie pożaru, zaraz po ujęciu z malarzem i drzewem (sporo czasu upłynie, nim zobaczymy go przy sztaludze). I to właśnie porusza: myśl o reżyserze, przejmującym po skrzywdzonym artyście obowiązek studiowania krajobrazu. Ciemniejszego w barwie, niż gdyby wyszedł spod pędzla Alfonsa (*nie ma w moich obrazach cierpienia, ból jest we mnie*<sup>51</sup>), ale tonacja ta koresponduje przecież z okolicznościami. Zdradza też autorski stempel Wojciecha Staronia, który ponownie ujawnia się przez zatopienie w innym. Paradoks godny artysty. *Uważane jest za piękne, odczuwane jako piękne to wszystko, co jest naturalne lub się do natury upodabnia, co potwarza lub przystosowuje jej formy, proporcje i rytmy. Poczucie piękna nie może mieć innego źródła. Bo człowiek nie jest przeciwstawny naturze, lecz sam jest naturą*<sup>52</sup> – poświęcenie Braciom skupionej uwagi nie pozostawia wątpliwości: Alfons Kułakowski i Wojciech Staroń jak gdyby podążyli ramię w ramię za tą refleksją Rogera Caillois.

Zapytany przez piszącego te słowa o powyższy trop (czyli nasycenie koncepcji wizualnej filmu określoną inspiracją malarską) dokumentalista odparł: *Mimo że korzystamy z Alfonsem z różnych środków wyrazu, mocno czułem podobny sposób poszukiwania formy dla wyrażenia treści, które w nas są. Myślenie Alfonsa o kompozycji, nawet sposób wykonywania szkiców – bardzo było mi to bliskie. On, będąc w plenerze, nigdy nie kopiował rzeczywistości, tylko szukał dla niej autorskiego wyrazu, interpretował. Myślę podobnie: to, co mnie otacza, jest punktem wyjścia do subiektywnej o tym opowieści*<sup>53</sup>.

Opinia zawarta w ostatnim zdaniu, choć tutaj koresponduje z aspektem obrazowo-malarskim *Braci*, szczególnej intensywności nabiera na innej płaszczyźnie: montażu. Nie brak powodów, by to jemu poświęcić końcową część rozważań.

## Wokół montażu

*Bracia* łatwo mogli stać się innym filmem – nawet gdyby mówił o tych samych bohaterach spotkanych przez reżysera w tym samym momencie ich życia. Nietrudno wyobrazić sobie konwencję dokumentu biograficzno-historycznego, ale tej Wojciech Staroń w ogóle nie brał pod uwagę. By ująć to mocniej: do końca realizacji ciągle aktualizowaną zasadą była *ucieczka od warstwy informacyjnej*<sup>54</sup> (cenne, nierzadko wstrząsające materiały trafiły do reżyserskiego archiwum). Jednakże prawdziwie kreatywny potencjał dokumentalisty – czemu nie zawsze w odniesieniu do kina faktów poświęca się wystarczająco dużo uwagi – zdradzają trzy scenariusze<sup>55</sup> filmu (powstałe w latach 2012-2013). Nie bez zaskoczenia można w nich przeczytać o *historii przeplatanej zabawnymi scenami*<sup>56</sup>, o *filmie w konwencji tragikomedii dokumentalnej*<sup>57</sup> czy wreszcie o *serii zabawnych konfliktów*<sup>58</sup>. Mało tego, jeszcze w 2013 r. integralną postacią ekranowego świata oprócz braci była *Wanda, ekscentryczna i emocjonalna córka Mieczysława*<sup>59</sup> – „żyjąca w chmurach” w maleńkim, drewnianym domku na pustkowiu wraz z Markiem – byłym biznesmenem – marzycielem, uciekinierem od cywilizacji<sup>60</sup>. Wszystkie te pomysły wyrosły z konkretnych obserwacji poświadczonych długimi godzinami materiału filmowego. Mimo to „tragikomedie dokumentalna” pozostała wyłącznie planem, widz nie dowie się o istnieniu Wandy. Nie dlatego, że byłoby to niemożliwe, ale ponieważ Staroń spokojnie czekał, by kwestię kluczową zrozumieć dopiero po kilku latach filmowania, na początku prac montażowych. To ważne słowa: *kiedy nakręciłem, jak Alfons ubiera*

*Mieczysław, jak o świecie pomaga mu założyć skarpetkę, to zrozumiałem, że film dąży do tej sceny. To jego najmocniejszy punkt, kwintesencja braterstwa. Poczulem, że złapałem ducha filmu*<sup>61</sup>. Zatem braterstwo, z jego różnymi odcieniami, stało się myślowym meritum – montaż *Braci* miał służyć temu odkryciu. Jest to widoczne, gdy na dokument spojrzysz przez pryzmat trzech pojęć: czasu, śmierci i więzi.

Czas *Bracia* – z tak wyraźnymi znakami różnych pór roku czy wspomnianą kartką z kalendarza w dłoni Alfonsa – prowokują pytanie: kiedy i jak długo rozgrywa się przedstawiona na ekranie historia? Zapowiedzią końca domysłów może być scena rozmowy pielęgniarki z osłabionym Mieczysławem. Przywołajmy jej fragment: pielęgniarka – *A jaki mamy miesiąc?* Mieczysław – *Miesiąc...* Pielęgniarka – *Miesiąc, mhm.* Mieczysław – *Urodzenia?* Pielęgniarka – *Nie, miesiąc, jaki mamy teraz, dzisiaj.* Mieczysław – *Teraz nie wiem...* Pielęgniarka – *A jaki mamy rok?* Mieczysław – *Rok...* *To też nie pamiętam.* Cała opowieść o braciach lokuje się poza dookreślonym czasem. Jest w niej wręcz tajemniczy domysł ciągłości przekraczającej konkret chronologii. Oczywiście, w jedenastu sekwencjach z archiwaliami panowie są młodszy i sprawniejszy, stają na rękach, bez obaw zanurzają się w rzece. Lecz Staroń i Osiński unikają banalnych zbitek: sprawny – niesprawny, szybki – wolny<sup>62</sup>. Stwarzają za to obrazowe sąsiedztwa, które każą się zamyślić choćby nad *continuum*, nawet jeśli pretekstem jest niepozorny detal (ujęcie Alfonsa, który w trakcie malowania strąca z oka owada, połączone z archiwalnym ujęciem młodszego o kilkadziesiąt lat Alfonsa wykonującego dokładnie ten sam gest). Ma rację Tadeusz Szyma, gdy w odniesieniu do archiwaliów w *Braciach* pisze o *metafizyce u płtywu czasu*<sup>63</sup> [podkr. PP]. To ta ciągłość najbardziej zwraca uwagę. I nie trzeba kronikarskiej precyzji, by rozumieć, że bohaterowie wędrują od – do. *Gdzie jest tu początek?* – pyta spokojnie Mieczysław przed pierwszym uruchomieniem projektora, mając na myśli szpulę z taśmą filmową. Brak tego ujęcia byłby niezauważalny; ocalenie go sprawia, że po raz kolejny wypowiedziane słowa wznoszą się poza swój dosłowny sens. Zataczamy tu koło, bo oto rodzi się pytanie o czas (o początek), tym razem jednak wyrastające z poetyki dzieła.

Ś m i e r ć. *Stary umysł słyszy ciągle ten sam tryumfalny krzyk ciała: „Ze mnie się począłeś i wraz ze mną się skończysz”. W starości bowiem myśl słucha nieustannie odwiecznej pieśni materii: „Jam ciebie zrodziła i ja ciebie unicestwię”*<sup>64</sup> – pisze Ryszard Przybylski. *Bracia* pozwalają podejrzewać, że na słowa te Alfons i Mieczysław Kulałowscy zareagowaliby odmiennie. Ten pierwszy mógłby szybko dać wyraz woli trwania, ten drugi przyjąłby je z akceptującym zrozumieniem. Dokument nie pozwala o tej dynamice zapomnieć. To zapewne dlatego wychylony w przyszłość Alfons tak często patrzy czy przemieszcza się ku prawej krawędzi kadru („ku czemuś”), a np. wizerunek ujętego z profilu Mieczysława, patrzącego na coś poza lewą krawędzią obrazu, bezpośrednio poprzedza archiwalia<sup>65</sup>. Do myślenia skłania też kwestia *stricte* leksykalna, warta wspomnienia w kontekście montażu, jako że odnosi się do dwóch ujęć, które „powstały” w wyniku wycięcia z materiałów znacznie dłuższych. Chodzi o słowo „koniec” – to ono streszcza coś istotnego. *Katalog teraz u mnie w głowie. I koniec* – stanowczo, podkreślając to ruchem dłoni, stwierdza Alfons. To sztuka wyznacza kres horyzontu. *Trzeba wiedzieć, że każdy człowiek żyje do pewnego momentu. Jeden mniej żyje, drugi więcej żyje. Ale koniec będzie. Koniec będzie.* Mieczysław mówi bez emfazy, jakby dzielił się rzeczowym spostrzeżeniem. Trzeba przyznać, że niełatwo uzgadniają się te „dwa końce”. Przynajmniej pozornie.

Więź. Dwa ledwo widoczne pojazdy przemierzające pole. Dwa kominy nad fragmentem dachu. Pejzaż z dwoma drzewami i dwoma ptakami. Kilkadziesiąt ujęć, w których bracia są obok siebie – na polu rzepaku, na kanapie, w opuszczonym młynie, w brukselskim wieżowcu, w aucie, nad jeziorem. Budzi to wrażenie, jakby Staroń najpierw tropił podwójność w rzeczywistości, a potem dbał o jej ocalenie przy montażu. Z nagromadzenia takich wizualnych drobni wyłania się obraz braterskiej więzi, górującej nad każdym wskazanym dotąd pęknięciem. W filmie nie jest to przedmiotem nawet najkrótszego dialogu. I znów: w tym braku objawia się autor, Wojciech Staroń. Tylko tak w jego przypadku wolno rozumieć kreację – nie jako zmyślenie czy sprowokowanie, ale takie wniknięcie w rzeczywistość, które uprawnia do jej odtworzenia, odmalowania wedle własnej wrażliwości.

W *Braciach* można odnaleźć jedną z najpiękniejszych scen w polskim kinie. Najpierw Wojciech Staroń dowiedział się od Alfonsa o słabym stanie zdrowia Mieczysława. Gdy rankiem do nich dotarł, zastał scenę w bieli: prześcieradło zasłaniało okiennicę (*nie wiadomo, skąd i dlaczego... to są takie dary z nieba*<sup>66</sup>), w białej bluzie leżał Mieczysław, obok niego zaś czuwał ubrany w biały sweter Alfons. Czekali na karetkę i powoli rozmawiali. Ten starszy z dużym wysiłkiem, młodszy zaś z cierpliwą wyrozumiałością, niekiedy podpowiadający słowa. Dwaj starzy bracia z długimi, siwymi brodami, ze wspólnym, niemal baśniowym wspomnieniem kazachskich wielbłądów. Aż w końcu Mieczysław szepce: *Wszystko... Wszystko pamiętam. Wszystkie swoje rzeczy. Wszystko. Jak... jak w kinie. Jak w Braciach.*

<sup>1</sup> Z pewnością za połączenie ról reżyserskiej i operatorskiej w niemalym stopniu odpowiadają zmiany technologiczne. Sam Wojciech Staroń (już z perspektywy 2016 r.) krótko opisuje „nową sytuację”: *Kamery są teraz dostępne dla wszystkich; reżyserzy, ci profesjonalni i amatorzy, mogą obejść się bez operatorów* (J. Lewandowska, *Film ma konstrukcję podróży /rozmowa J. Lewandowskiej z W. Staroniem/*, „Dwutygodnik” 2016, nr 182, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/6484-film-ma-konstrukcje-podrozy.html> /dostęp: 25.08.2020/).

<sup>2</sup> Zob.: J. Hučková, *Dokąd ucieka polski dokument? Refleksje na początku drugiego stulecia jego historii*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2017, t. 3, nr 13, s. 11-27.

<sup>3</sup> T. Sobolewski, *Człowiek z kamerą i bez obowiązków* (rozmowa T. Sobolewskiego z W. Staroniem), „Gazeta Wyborcza”, 8.04.2016, nr 82, s. 16-17.

<sup>4</sup> J. Wróblewski, *W każdym jest historia* (rozmowa J. Wróblewskiego z W. Staroniem), „Polityka” 2016, nr 15, s. 92.

<sup>5</sup> J. Lewandowska, dz. cyt.

<sup>6</sup> K. Karabas, *Odczytać czas*, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera, Łódź 2009, s. 9.

<sup>7</sup> Wypowiedź Alfonsa Kułakowskiego z telewizyjnego filmu dokumentalnego *Zajączki do Pana Boga* (reż. Stanisław Kalisz, 2012; z cyklu: *Polska z historią w tle*).

<sup>8</sup> A. Kułakowski, *Stamtąd i stąd*, Pracownia Wydawnicza „ElSet”, Olsztyn 2009, s. 8. (Jest to katalog, wydany z okazji wystawy malarstwa Alfonsa Kułakowskiego, która odbyła się w Brukseli w lutym 2009 roku).

<sup>9</sup> W 1938 r. urodziło się Albinowi i Bronisławie Kułakowskim trzecie dziecko, córka Leokadia.

<sup>10</sup> Przymusowa nauka fachu kartograficznego w szkole z internatem okazała się ważną także w kontekście wojennym – uchroniła Mieczysława od wysyłki na front.

<sup>11</sup> Wypowiedź Mieczysława Kułakowskiego z dokumentalnego reportażu *Powrót z Kazachstanu* (reż. Piotr Borszkowski, 2009).

<sup>12</sup> A. Kułakowski, dz. cyt.

<sup>13</sup> Rozmowa Piotra Pławuszewskiego z Wojciechem Staroniem, sierpień 2020.

<sup>14</sup> Wojciech Staroń o braciach Kułakowskich: *po powrocie z Alma Aty, gdzie byli w centrum życia kulturalnego, zamieszkali tu na odludziu. Jakby trafili na bezludną wyspę*. Cyt. za: B. Wróblewski, *Dokument „Bracia”*. *Pan Bóg da, jeśli człowiek zechce*, „Gazeta Wyborcza”,

- 9.12.2016. <https://wyborcza.pl/7,90535,21073-494,dokument-bracia-pan-bog-da-jesli-czlowiek-zechce.html> (dostęp: 14.08.2020).
- <sup>15</sup> Rozmowa Piotra Pławuszewskiego z Wojciechem Staroniem, sierpień 2020.
- <sup>16</sup> Małgorzata Staroń zajmowała się podczas realizacji *Braci* rejestracją dźwięku. Jest również producentką filmu.
- <sup>17</sup> Znacznie częstsze rozmowy telefoniczne nie były brane pod uwagę jako potencjalne źródła materiału filmowego.
- <sup>18</sup> Rozmowa Piotra Pławuszewskiego z Wojciechem Staroniem, sierpień 2020.
- <sup>19</sup> Wypowiedź A. Kułakowskiego z filmu dokumentalnego *Zajaczki do Pana Boga*.
- <sup>20</sup> Skala straty była ogromna – we względnie dobrym stanie przetrwało pożar ledwie kilkadziesiąt obrazów. Szczęśliwie część kolekcji znajdowała się poza domem.
- <sup>21</sup> Malarz (inaczej niż Staroniowie, Mieczysław i jego córka, którzy przylecieli do Warszawy samolotem) wrócił z Belgii później, podróżując autem. Na marginesie dodajmy, że jego kierowca został poinformowany o pożarze i jego skutkach jeszcze podczas drogi; wspólnie jednak ustalono, by Alfonsowi wówczas tej wiedzy oszczędzić. Z pewnością nie była to troska na wyrost: *myślałem, że mój brat tego nie wytrzyma...* – przyzna post factum Mieczysław (wypowiedź Mieczysława Kułakowskiego z reportażu *Powrót z Kazachstanu*).
- <sup>22</sup> W. Staroń, „Brothers” (anglojęzyczny scenariusz filmu *Bracia* przygotowany dla telewizji ARTE), *Staron FILM 2012*, s. 1 (archiwum prywatne Wojciecha Staronia).
- <sup>23</sup> J. Tokarczyk, *Partyzancka wojna dokumentalisty* (rozmowa J. Tokarczyk z M. i W. Staroniami), „Film & TV Kamera” 2013, nr 02, s. 36.
- <sup>24</sup> Premiera *Braci* odbyła się 8 kwietnia 2016 r.
- <sup>25</sup> W. Staroń, *Dokument a fabuła – refleksje, doświadczenia i metody pracy autora zdjęć filmowych*, „Images” 2018, t. XXIII, nr 32, s. 125. Tekst ten stanowi przeredagowaną wersję rozpraw doktorskiej Wojciecha Staronia (napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Ryszarda Lenczewskiego na Wydziale Operatorskim i Realizacji Telewizyjnej PWSFTviT w Łodzi); praca znajduje się w bibliotece PWSFTviT w Łodzi (sygn. D3453).
- <sup>26</sup> Reżyser stwierdza: *Myślę, że obserwacja filmowa jest jakby pierwotnym narzędziem filmu, może być punktem wyjścia do opowiedzenia każdej historii* (W. Staroń, *Dokument a fabuła*, dz. cyt.).
- <sup>27</sup> Wypowiedź Wojciecha Staronia pochodząca z rozmowy, którą przeprowadziła z nim Lukrecja Jaszewska (<https://www.youtube.com/watch?v=PRILxDFpFyE>, dostęp: 23.08.2020).
- <sup>28</sup> Rozmowa Piotra Pławuszewskiego z Wojciechem Staroniem, sierpień 2020.
- <sup>29</sup> Pojawienie się kamer z większym niż wcześniej przetwornikiem (np. Canon EOS 60D) umożliwiło zastosowanie obiektywów w przelicznikiem bliskim filmowemu. W praktyce oznaczało to, że reżyser mógł na kilka metrów odsunąć się od postaci, częściej pracować ze statywem i dłuższą optyką – *skuteczniejsze stało się obserwowanie trwania* [tamże]. Można wysnuć wniosek, że z technologicznego punktu widzenia *Bracia* to „dokument swoich czasów” – Staroń, zaznajomiony z rozwijającą się technologią, realizował go przy użyciu siedmiu kamer (kolejno: Sony Z1, Sony PMW-EX1, Canon EOS 60D, RED Scarlett, RED Epic, RED Dragon, Sony Alpha 7S).
- <sup>30</sup> *W Polsce chciałbym uchwycić ich codzienność: relacje z sąsiadami, codzienny kilkukilometrowy spacer o wschodzie słońca, na którym Alfons ciągle beszta Mieczysława za to, że się wlecze* – dosadnie pisze w scenariuszu reżyser (W. Staroń, „Bracia”. *Scenariusz filmu dokumentalnego /scenariusz przygotowany dla TVP/*, Staroń FILM 2012, s. 4 /Archiwum prywatne W. Staronia/).
- <sup>31</sup> Rozmowa Piotra Pławuszewskiego z Wojciechem Staroniem, sierpień 2020.
- <sup>32</sup> Dla porządku dodajmy, że treść opisanego ujęcia w żadnym razie nie wyczerpuje się na tym, co już wspomniane – ponieważ finału szwenu nie stanowi tylko widok oddalającego się auta, lecz także spokojnie pracującego przy sztaludze Alfonsa (początkowo znajduje się poza kadrem). To jak sygnał porzuconego na kilka sekund sposobu patrzenia – kolejne ujęcie, z widokiem tyłu głowy malarza i z poruszonymi przez wiatr siwymi kosmykami jego włosów – jest już nieruchome, tempo ponownie stabilizuje się.
- <sup>33</sup> B. Wróblewski, dz. cyt.
- <sup>34</sup> Z materiałów niewykorzystanych w filmie *Bracia* (Archiwum prywatne W. Staronia). Dziękuję reżyserowi za umożliwienie mi zapoznania się z nimi.
- <sup>35</sup> K. Kwiatkowski, *W drodze* (rozmowa K. Kwiatkowskiego z W. Staroniem), „Gazeta Wyborcza” – „Wysokie Obcasy” 2015, nr 34, s. 38.
- <sup>36</sup> Niepokój ten wzmacniał jeszcze fakt, że sam Alfons długo myślał, iż powstaje film o nim – *artyście, z rodziną w tle*. I pewnie dlatego na samym początku starał się być przed kamerą *lepszym niż jest, wszystko wykonywał na dwie*



- ście procent – ćwicząc, mówiąc, gestykulując. Wystarczyło jednak trochę poczekać, „paw opadł” i dla Alfonsa stałem się niemal przezroczysty (Rozmowa Piotra Pławuszewskiego z Wojciechem Staroniem, sierpień 2020).
- <sup>37</sup> Cyt. za: Z. Czeczot-Gawrak, *Filmowa prezentacja sztuki. Architektura, malarstwo, rzeźba, grafika, sztuka ludowa, rzemiosło artystyczne*, WSiP, Warszawa 1979, s. 36.
- <sup>38</sup> Intrygujący trop podsuwa w tym względzie Paweł Moczydłowski, łącząc zwrot ku pejzażowi z determinantą historyczną. Alfonsa miałyby więc interesować: *usidlenie w artystycznym wizerunku natury, silniejszej niż aspirująca do jej ujarznienia moc komunizmu* (P. Moczydłowski, *Jak fenix z popiołów*, w: A. Kułakowski, *Okna do Boga. Informator wystawy monograficznej pod red. Tadeusza Skoczka*, Fundacja Polonia Semper Fidelis, Warszawa 2013, s. 16). Nie mniej obiecująca wydaje się wskazówka rodzinno-biograficzna. Mając na myśli matkę i jej wiecznie żywą potrzebę wspomnienia utraconej ojczyzny, Alfons stwierdza: *krajobraz był w środku tych rozmów* (wypowiedź Alfonsa Kułakowskiego z filmu dokumentalnego *Zajączki do Pana Boga*).
- <sup>39</sup> Zob.: I. Rogoff, *Studying Visual Culture*, w: *The Visual Culture Reader*, red. N. Mirzoeff, Routledge, London 1998, ss. 14-26.
- <sup>40</sup> I. Witz, *Krajobraz w malarstwie*, PZWS, Warszawa 1970, s. 152.
- <sup>41</sup> Tamże.
- <sup>42</sup> W. Juszcak, *Postimpresjoniści*, Arkady, Warszawa 2005, s. 17-18.
- <sup>43</sup> Zarejestrowano długie godziny takich ujęć, kiedy patrzący na reżysera (za kamerą) Alfons Kułakowski opowiada o sztuce, swych obrazach, inspiracjach etc. Posługuje się przy tym pięknym językiem, czasem łącząc słownictwo polskie i rosyjskie, niezmiennie zachowując uroczysty ton wskazujący podejmowanie tematów zasadniczych. Ostatecznie wszystkie tego typu materiały pozostały poza filmem.
- <sup>44</sup> Dodajmy, że słowa te padają po 20 sekundach ciszy – i to ona, wyłącznie na skutek decyzji montażowej, wypełnia większą część ujęcia (w sumie trwa ono 31 sekund).
- <sup>45</sup> Z materiałów niewykorzystanych w filmie *Bracia* (Archiwum prywatne W. Staronia).
- <sup>46</sup> Cz. Miłosz, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989, s. 14.
- <sup>47</sup> A. Kułakowski, *Stamtąd i stąd*, dz. cyt., s. 8.
- <sup>48</sup> J. Lewandowska, *Film ma konstrukcję podróży*, dz. cyt.
- <sup>49</sup> Reprodukcje większości z przedstawionych w filmie dzieł można odnaleźć w katalogach malarstwa Alfonsa Kułakowskiego; zob.: A. Kułakowski, *Okna do Boga*, dz. cyt.; tenże, *Stamtąd i stąd*, dz. cyt.; tenże, *...stamtąd i stąd...* Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2012; tenże, *Malarstwo*, Nowohuckie Centrum Kultury, Kraków 2016.
- <sup>50</sup> Wyboru obrazów dokonał sam Alfons Kułakowski. Nie na wyrost zdaje się uwaga, że pomysł końcowej sekwencji malarskiej to godne wpisanie *Braci* w tradycję takich dzieł, jak *Andriej Rublow* (reż. Andriej Tarkowski, 1966, prem. 1971) czy *Mój Nikifor* (reż. Krzysztof Krauze, 2004).
- <sup>51</sup> Cyt. za: T. Skoczek, *Malarz optymizmu*, w: A. Kułakowski, *Okna do Boga*, dz. cyt., s. 10.
- <sup>52</sup> R. Caillois, *Estetyka uogólniona*, tłum. J. Lisowski, w: tegoż, *Odpowiedzialność i styl. Eseje o formach wyobraźni*, wstęp J. Błoński, posł. T. Swoboda, PIW, Warszawa 2019, s. 287.
- <sup>53</sup> Rozmowa Piotra Pławuszewskiego z Wojciechem Staroniem, sierpień 2020.
- <sup>54</sup> Tamże.
- <sup>55</sup> Fakt istnienia trzech scenariuszy wynika nie z istotnych różnic treściowych między poszczególnymi dokumentami, lecz odmiennych ich adresatów (potencjalnych źródeł dofinansowania: TVP, ARTE i PISF).
- <sup>56</sup> „*Brothers*” by Wojciech Staroń, dz. cyt., s. 6.
- <sup>57</sup> W. Staroń, „*Bracia*”. *Scenariusz filmu dokumentalnego*, dz. cyt., s. 5.
- <sup>58</sup> W. Staroń, „*Bracia*”. *Scenariusz filmu dokumentalnego* (scenariusz przygotowany dla PISF), Staroń FILM 2012, s. 5.
- <sup>59</sup> Tamże, s. 1.
- <sup>60</sup> Tamże, s. 5.
- <sup>61</sup> B. Wróblewski, dz. cyt.
- <sup>62</sup> Sentymentalny wymiar archiwaliów wyraźnie osłabia towarzysząca im ścieżka dźwiękowa, którą najczęściej stanowi niepokojąca, oparta zazwyczaj na jednostajnym, elektronicznym dźwięku kompozycja Sergio Gurrola *El Traslado De Las Huellas De La Memoria*. Znaczące jest odstępstwo od tej reguły, kiedy to w funkcji oprawy muzycznej pojawia się żywiolowy utwór Karola Lipińskiego (1790-1861) *Impromptu d-moll, op. 34 nr 1*, wykonany w tempie *allegro energico*. Co ważne, udźwiękowione są nim i archiwalia, i sąsiadujące z nimi zdjęcia Wojciecha Staronia, a wszystkie je łączy motyw obserwowanego przy malowaniu Alfonsa. Muzyka staje się więc znakiem pasji, która zamazuje granicę między przeszłością i teraźniejszością.
- <sup>63</sup> T. Szyma, *Braterskie więzi*, „Kino” 2015, nr 10, s. 88.

<sup>64</sup> R. Przybylski, *Baśń zimowa. Esej o starości*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 1998, s. 12-13.

<sup>65</sup> Intrygujący trop interpretacyjny w kontekście materiału archiwalnego – postrzegane go nie tylko jako zwrot wstecz – podpowiada Anita Piotrowska, pisząc: *Wyświetlane przez braci nieme archiwalia momentami zdają się niszczyć w oczach. Być może w taki sposób*

*antycypują swój koniec w pożarze, a zarazem zwiastują jakiś inny kres. Blaknącą pamięć? Kończący się powoli film życia?* (A. Piotrowska, *Wspólna droga*, „Tygodnik Powszechny” 2015, nr 38, s. 61).

<sup>66</sup> Rozmowa Piotra Pławuszeńskiego z Wojciechem Staroniem, sierpień 2020.

## Piotr Pławuszeński

Doktor; pracuje w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audio-wizualnych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się wokół kina dokumentalnego. Autor książki *Po swojemu. Kino Władysława Ślesickiego* (2017), współredaktor monograficznego numeru pisma „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” (2018, t. XXIV); *Kieślowski Revisited (and Re-watched)*. Publikował w tomach zbiorowych oraz m.in. w „Kinie”, „Kwartalniku Filmowym”, „Images” i „Ekranach”. Kurator wystawy *Władysław Ślesicki – jest niepowtarzalny* (2013).

## Bibliografia

- Caillois, R.** (2019). Estetyka uogólniona (tłum. J. Lisowski). W: R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl. Eseje o formach wyobraźni* (ss. 274–307). Warszawa: PIW.
- Czczot-Gawrak, Z.** (1979). *Filmowa prezentacja sztuki. Architektura, malarstwo, rzeźba, grafika, sztuka ludoowa, rzemiosło artystyczne*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Guszkowski, P.** (2016, 7 kwietnia). „Bracia”. *Ujmujący, podwójny portret*. Wyboreza.pl. <https://wyboreza.pl/7,101707,19880115,bracia-ujmujacy-podwojny-portret.html>
- Hučková, J.** (2017). Dokąd ucieka polski dokument? Refleksje na początku drugiego stulecia jego historii. *Media – Kultura – Komunikacja Społeczna*, 3 (13), ss. 11–27.
- Hučková, J.** (2019). Z archipelagu „utopii”. O filmach Roberta Flaherty’ego i Wojciecha Staronia. *Kwartalnik Filmowy*, (107), ss. 99–114.
- Juszcak, W.** (2005). *Postimpresjoniści*. Warszawa: Arkady.
- Karabasz, K.** (2009). *Odczytać czas*. Łódź: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. L. Schillera.
- Kulakowski, A.** (2009). *Stamtąd i stąd*. Olsztyn: Pracownia Wydawnicza „ElSet”.
- Kulakowski, A.** (2012). *...stamtąd i stąd...* Gdańsk: Muzeum Narodowe w Gdańsku.
- Kulakowski, A.** (2013). *Okna do Boga. Informator wystawy monograficznej pod red. Tadeusza Skoczka*. Warszawa: Fundacja Polonia Semper Fidelis.
- Kulakowski, A.** (2016). *Malarstwo*. Kraków: Nowohuckie Centrum Kultury.

- Kwiatkowski, K.** (2015, 29 sierpnia). W drodze. *Wysokie Obcasy*, ss. 38–41.
- Lewandowska, J.** (2016). *Film ma konstrukcję podróży*. Dwutygodnik.com. <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6484-film-ma-konstrukcje-podrozy.html>
- Milosz, C.** (1989). *Widzenia nad Zatoką San Francisco*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Piotrowska, A.** (2015, 20 września). Wspólna droga. *Tygodnik Powszechny*, ss. 60–61.
- Przybylski, R.** (1998). *Baśń zimowa. Esej o starości*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Rogoff, I.** (1998). *Studying Visual Culture*. W: N. Mirzoeff (red.), *The Visual Culture Reader* (wyd. 1, ss. 14–26). London: Routledge.
- Sobolewski, T.** (2016, 8 kwietnia). Człowiek z kamerą i bez obowiązków. *Gazeta Wyborcza*, ss. 16–17.
- Staroń, W.** (2012–2013). *Bracia/Brothers – scenariusz filmu dokumentalnego*. Archiwum prywatne Wojciecha Staronia.
- Staroń, W.** (2018). Dokument a fabuła – refleksje, doświadczenia i metody pracy autora zdjęć filmowych. *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*, 23 (32), ss. 121–134. <https://doi.org/10.147-46/i.2018.32.10>
- Stasiak, M.** (2015). Bohater wypełnia wszystko. *FilmPro*, (3), ss. 102–106.
- Szyma, T.** (2015). Braterskie więzi. *Kino*, (10), ss. 88–89.
- Szyma, T.** (2015). Najciekawsze dzieje się przed kamerą. *Kino*, (11), ss. 40–41.
- Tokarczyk, J.** (2013). Partyzancka wojna dokumentalisty. *Film & TV Kamera*, (2), ss. 34–41.
- Witz, I.** (1970). *Krajobraz w malarstwie*. Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych.
- Wróblewski, B.** (2016, 9 grudnia). Dokument „Bracia”. *Pan Bóg da, jeśli człowiek zechce*. [Wyborcza.pl](https://wyborcza.pl/7,90535,21073494,dokument-bracia-pan-bog-da-jesli-czlowiek-zechce.html). <https://wyborcza.pl/7,90535,21073494,dokument-bracia-pan-bog-da-jesli-czlowiek-zechce.html>
- Wróblewski, J.** (2016, 6 kwietnia). W każdym jest historia. *Polityka*, ss. 92–94.
- Zonn, L.** (2008). *W montażowni – wczoraj*. Łódź: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. L. Schillera.

**Keywords:**

Wojciech Staroń;  
documentary film;  
landscape;  
Alfons Kułakowski;  
Kułakowski brothers

**Abstract**

Piotr Pławuszewski

**We're Here Together. On Wojciech Staroń's Documentary *Bracia***

The article presents, as its centre-point, Wojciech Staroń's documentary film *Bracia* (*Brothers*, 2015). The author's research aim is to demonstrate that this piece stands among the most significant achievements in contemporary Polish cinema. This position – to be confirmed by a precisely conducted analysis and interpretation (particularly with regard to cinematography and editing) – has been achieved by an original coverage of the history of two brothers, Mieczysław and Alfons Kułakowski, who in their old age, as returnees,

travel back to Poland after several decades in Soviet exile. One of Staroń's essential accomplishments is the visual concept of *Brothers*; its basic two assumptions (i.e. ascetic camera movements and inspiration by landscape painting) result directly from the observation of the protagonists' lives and the artistic passion of Alfons Kulakowski, a painter.

