

# Kieślowski versus Pawlikowski

*Podwójne życie Weroniki* i *Zimna wojna* jako opowieści  
o świecie dwudzielnym

AGNIESZKA MORSTIN

W 1991 roku weszło na ekrany *Podwójne życie Weroniki* Krzysztofa Kieślowskiego i zachwytiło publiczność w Europie, a przede wszystkim we Francji, gdzie autor filmu zaczął być postrzegany jako objawienie artystyczne, lub wręcz „zjawisko”, jak podsumował fenomen jego ówczesnej popularności Tadeusz Lubelski w swojej *Historii kina polskiego*<sup>1</sup>. W mojej pamięci odbiorczej to „zjawisko” także głęboko się zapisało, bo we mnie, wówczas nastoletniej amatorce kina, oglądane kilkakrotnie w kinie *Podwójne życie Weroniki* wywołało wstrząs estetyczny. Wstrząs, który jednak przeminął bez echa, a po paru latach zaczęłam patrzeć na ten film okiem chłodnym i surowym<sup>2</sup>. Wbrew oczekiwaniom *Podwójne życie...* nie uzyskało Złotej Palmy na festiwalu w Cannes, ale przyznano mu Nagrodę FIPRESCI, a statuetka za główną rolę kobiecą trafiła do rąk Irène Jacob. Wielkim sukcesem, dzięki któremu kino polskie znów mocno zaistniało w świadomości widowni zachodniej, była także *Zimna wojna* (2018) Pawła Pawlikowskiego, który wraz ze swoimi aktorami – Joanną Kulig, Tomaszem Kotem i Borysem Szycem – został okrzyknięty „zjawiskiem” festiwalu w Cannes, gdzie filmowi przyznano nagrodę za reżyserię. A że oba te filmy – *Podwójne życie Weroniki* i *Zimną wojnę* – łączy coś więcej niż canneńskie laury, wypada zastanowić się nad sensem owych polskich sukcesów z dwóch różnych epok. O ile bowiem „zjawisko Kieślowski” przypadło na okres, kiedy kruszała żelazna kurtyna i zimna wojna realnie dobiegała końca, o tyle współczesne „zjawisko Pawlikowski” ma miejsce w obrębie wspólnoty europejskiej, do której Polska należy od 2004 roku. Nawiązując do słów wypowiedzianych przez Kieślowskiego na gali wręczenia Feliksów w 1988 roku<sup>3</sup>, można powiedzieć, że dzisiaj nie trzeba mieć już nadziei, że Polska jest w Europie, trzeba raczej mieć nadzieję, że nie będzie chciała jej opuścić.

Warto zatem zadać pytanie: na czym polegało u progu lat 90. „zjawisko Kieślowski”, a na czym dziś, po 28 latach, polega „zjawisko Pawlikowski”? Co łączy te dwie odsłony sukcesu polskiego kina na Zachodzie, a w jakich aspektach są od siebie odmienne? O ile Paweł Pawlikowski dokonał w *Zimnej wojnie* estetyzacji okresu PRL, o tyle Krzysztof Kieślowski pokazał w *Podwójnym życiu Weroniki* jego ostatnie chwile. Nie chodzi tu bynajmniej o poszukiwanie polskiej recepty na sukces, ale o spojrzenie na te dwie epoki i zastanowienie się, gdzie – w sensie mentalnym – byliśmy wtedy, a gdzie jesteśmy teraz.

## Świat dwudzielny

Kluczowe dla interpretacji obu filmów jest przyjrzenie się ich kompozycji. Łączy je bowiem konsekwentna dwudzielność samej struktury opowiadania, które dzieli się na część polską i część zachodnią, umiejscowioną głównie we Francji. Mapa polityczna odpowiada tu mapie mentalnej, przy czym ta druga okazuje się znacznie trwalsza właśnie dlatego, że jest przez bohaterów głęboko uwewnętrzniona. Krzysztof Kieślowski w ostatnich latach życia mierzył się zresztą z tym problemem nie tylko jako filmowiec, ale też jako człowiek, co doskonale i przejmująco opisała Katarzyna Surmiak-Domańska<sup>4</sup>. Doświadczył życia w świecie podzielonym i z ogromnym trudem próbującym ów podział przełamać. Wydaje się, że *Podwójne życie Weroniki* można odczytywać jako metonimiczną opowieść o mentalnej podróży ze Wschodu na Zachód; z rozpadających się „demoludów” do dostatniej, spokojnej Francji. Szkopuł w tym, że autor filmu nie wierzy w sukces owego przedsięwzięcia.

O ile u Kieślowskiego metaforą podróży i dążenia ze Wschodu na Zachód jest podwójność życia bohaterki, o tyle u Pawlikowskiego motyw ten realizuje się w samym opowiadaniu emigracyjnym. Przy czym twórca *Idy* obiera odwrotny kierunek niż w swych późnych filmach robił to Kieślowski, bo jako reżyser o ustabilizowanej pozycji w Europie wraca jednak z Zachodu na Wschód, który był dla niego niezmiennym źródłem inspiracji. Co wszelako najważniejsze, oglądając *Zimną wojnę* miałam poczucie, że tę wizję świata podzielonego widziałam już w *Podwójnym życiu Weroniki*, które z kolei przywołane w pamięci odbiorczej za sprawą filmu Pawlikowskiego ujawnia dziś sens nie tyle metafizyczny, ile właśnie kulturowy, a także polityczny. Nabiera znów rumieńców jako artykulacja wstydliwego lęku przez Zachodem, postrzeganym nie tyle jako przestrzeń rozwoju i sukcesu, ile obcości. Jeżeli zatem w latach 90. polscy krytycy nie dostrzegali raczej politycznego wymiaru *Podwójnego życia Weroniki* i koncentrowali się na tym, że film wyraża to, co w ludzkiej egzystencji nieuchwytnie<sup>5</sup>, to dzisiaj film ten domaga się innego odczytania. Bliskie jest mi spojrzenie Katarzyny Surmiak-Domańskiej, która pisze o końcu lat 80.: *Kiedy poprzednim razem w Polsce upadał komunizm, Andrzej Wajda podsumował to „Człowiekiem z żelaza”. Osiem lat później oczy wszystkich zwrócone są na Kieślowskiego. To on powinien stworzyć teraz dzieło, które świat przyjmie za obowiązującą wykładnię stanu polskiej duszy. Razem z Pięsiwiczem odrzucają trop Wajdowski. W roku 1989, kiedy mur w Europie wreszcie się wali, planują opowieść o ludziach, którzy przemian politycznych w ogóle nie zauważają. Zatonieni są w świecie swojej wyobraźni, wrażliwości i artystycznych pasjach. Ale to tylko pozornie film apolityczny. Dwie dziewczyny sobowtórki żyją po obu stronach zanikającej żelaznej kurtyny jak po obu stronach lustra. Ich fizyczne i duchowe podobieństwo, to samo imię, symbolizują równość, odwracając uwagę od gigantycznej różnicy ekonomicznej i kulturowej, która dzieli ich światy*<sup>6</sup>.

Dwudzielność świata przedstawionego zostaje zasygnalizowana już w samych tytułach filmów Kieślowskiego i Pawlikowskiego – w pierwszym mowa o podwójności, drugi automatycznie kojarzy się ze światem podzielonym żelazną kurtyną. Antropologia przestrzeni jest więc w tych filmach niezmiernie znacząca, może nawet bardziej niż losy bohaterów. Chodzi bowiem o widzenie rzeczywistości, które zakłada ową dwustronność i przechodzenie z jednej strony na drugą. Nie ma

tu mowy o równorzędności – świat wyjściowy, polski, jest przestrzenią niższości, z której bohaterowie chcą się wyrwać. Co więcej, jest to przestrzeń śmierci i poświęcenia. W filmie Kieślowskiego śmierć Weroniki na scenie Filharmonii Krakowskiej otwiera przed widzem rozdział z życia Véronique i chroni ją przed podejmowaniem złych decyzji. U Pawlikowskiego z kolei sam powrót do Polski jest już w zimnowojennym kontekście pełnym nonkonformizmu poświęceniem w imię miłości. Wiktor dobrowolnie wraca z Paryża, by połączyć się z Zulą i w konsekwencji zostaje uwięziony; Zula poświęca rodzinę i karierę w imię miłości do ukochanego, z którym popełnia w finale samobójstwo. A że dokonuje się to w ruinach cerkwi, dostrzegamy jeszcze jeden istotny walor polskiej przestrzeni świata przedstawionego, która jest przestrzenią sacrum. Podsumujmy zatem: po wschodniej, polskiej stronie bohaterowie Pawlikowskiego doświadczają poświęcenia, śmierci i sacrum. Po stronie zachodniej wolności, sukcesu, ale też frustracji emigracyjnej, bezmiaru tęsknoty i samotności. Wschód i Zachód jako kategorie mentalne i emocjonalne zostają tu przeciwstawione: w Polsce bije najczystsze źródło inspiracji i talentu, z którego Zula i Wiktor czerpią w Paryżu, będącym dla nich jednak miejscem kastrującym i wampirycznym. *Stop. To jest puste* – powie Wiktor do partnerki śpiewającej w paryskim studio nagraniowym jazzową aranżację piosenki *Dwa serduszka*. Ich wymarzona wspólna płyta jako miernik sukcesu nie przyniesie im ani szczęścia, ani spełnienia. Zagubiona i niezaadaptowana w paryskim środowisku artystycznym Zula wróci do Polski. Obydwoje zresztą mają we Francji poczucie zaburzonej tożsamości, tak jakby była ona nierozdzielnie związana z przestrzenią, w której się żyje. Na emigracji ta tożsamość przez chwilę błyszczy – jest „zjawiskiem” właśnie – ale wkrótce potem wędnie; zwyczajnie zanika. Dlatego w trakcie kłótni Zula wyrzuca Wiktorowi: *W Polsce byłeś facetem, a tu jesteś jakiś inny*. On tymczasem nieustannie ją instruuje, jak się zachować w obliczu wyzwań zawodowych i towarzyskich mitycznej metropolii: *Uwierz w siebie! Zaś innym razem, tuż przed przyjęciem, poucza: Nie maluj się tak – bądź sobą!* Wciąż zmobilizowany, w stresie adaptacyjnym, Wiktor robi wszystko, by zostać zaakceptowanym w obcym kraju. Szybko okazuje się też, że na użytek miejscowego towarzystwa wytworzył Zuli stereotypowo podrasowany, lekko pikantny wizerunek, kreując ją na nieokiełznaną słowiańską piękność, która zabiła ojca, tańczyła dla Stalina i wreszcie wyszła za włoskiego księcia. Wszystko skrojone na miarę powierzchownych oczekiwań paryskiego salonu, do którego Wiktor uparcie aspiruje, nie zdając sobie sprawy, że właśnie to aspirowanie skazuje go na poczucie niższości. Warto zauważyć, że postać Wiktora jako zdeteminowanego młodego emigranta i rokującego artysty, przystojnego i pełnego słowiańskiego uroku, ma rysy Janusza Głowackiego, współautora scenariusza do filmu. Wysoki i czarujący Tomasz Kot ma ten sam niedźwiedzi urok, podobny chód i niespieszną motorykę. Jego bohater, Wiktor, doskonale potrafi wykorzystać wszelkie atuty, które ma w ręku, by na mitycznym Zachodzie zrobić karierę, jak to czynił Głowacki w Stanach Zjednoczonych. Zresztą w scenariuszu wyraźnie pobrzmiewa echo jego *Polowania na karaluchy* – po części autobiograficznej sztuki z 1986 r., której bohaterowie to właśnie para emigrantów z Polski Ludowej borykająca się z nędzą swojej egzystencji w Nowym Jorku<sup>7</sup>. Ona była w PRL-u wziętą aktorką, a w Stanach nie gra z powodu akcentu, jej partner jest zaś literatem, ale na obczyźnie doświadcza blokady twórczej. Bezrobotni, wykorzeni i cierpiący na bezsenność wegetują na Manhattanie.

Zula, inaczej niż Wiktor, ma zdumiewający instynkt społeczny, który mówi jej: uciekaj albo giń. W rezultacie wraca do swoich i zostaje gwiazdą peerelowskiej estrady. Dodajmy, że ów instynkt i plebejskość łączy Zulę nicią powinowactwa z bohaterem innego filmu Pawła Pawlikowskiego, a mianowicie prawnikiem słynnego pisarza, Dimitrim Dostojewskim, o którym opowiada dokument *Podróże Dostojewskiego* z 1991 roku. Reżyser śledzi podróż Dimitrija z Rosji do Niemiec i Wielkiej Brytanii, dokąd ten, zaproszony przez szacowne gremia i stowarzyszenia literackie, jedzie jako ktoś, kto odgrywa również rolę „zjawiska”. Film ów jest zrealizowany z pełną świadomością tego, w jakiej formie sprzedać na Zachodzie to, co stereotypowo wschodnie. To swoiste studium rozdwojonej mentalności europejskiej, w którym prawnuk Dostojewskiego dla Niemców i Anglików stanowi idealny produkt konfekcyjnej dostojewszczyzny, będąc w istocie po prostu ubogim człowiekiem, który marzy o kupnie mercedesa pozostającego dlań mentalnym symbolem Zachodu.

### *So-wie-ci! Do do-mu!*

Krzysztof Kieślowski, który wynik wyborów z 4 czerwca 1989 roku przyjął z lękiem przed ogromem nadchodzących zmian, i Paweł Pawlikowski, który realizuje dziś filmy w Polsce należącej do Unii Europejskiej i jest obywatelem świata. Dwa światy, dwie epoki, a przecież od upadku żelaznej kurtyny nie minęło jeszcze 30 lat. Tym bardziej interesujące jest to, w jaki sposób Pawlikowski dokonuje w *Zimnej wojnie* estetyzacji epoki zimnowojennej, której schyłek pokazał Kieślowski w *Podwójnym życiu Weroniki*. Bo jak wspomniałam, film ten ujawnia dziś wymiar nie metafizyczny, lecz głęboko polityczny i jako taki może wybronić się przed widzem. Scena na Rynku Głównym w Krakowie, gdy polska Weronika widzi w autokarze wycieczkowym francuską Véronique, jest po części wizją duchowej podwójności bohaterki, ale równocześnie oddaje bieg wypadków politycznych, które w tamtym czasie i miejscu się dokonywały. Polska bohaterka ma przecież za sobą tłum demonstrantów z transparentami, którzy wnoszą okrzyki: *So-wie-ci! Do do-mu!* Po Rynku krakowskim złowrogo suną milicyjne radiowozy. Świat młodziutkiej śpiewaczki o chorym sercu w sensie politycznym chwieje się w posadach, kruchy niczym ona sama. Rozpad tego świata okazuje się w filmie procesem analogicznym do niespodziewanej agonii Weroniki – gwałtownym i przerażającym w skutkach, których nie sposób było jeszcze wówczas przewidzieć, ale nikt też nie wątpił, że zmiany będą nieodwracalne. Ów nastrój niepokoju i niepewności co do politycznego obrotu spraw jest w filmie wyraźnie wyczuwalny i koresponduje z ówczesnym nastawieniem Kieślowskiego: *Za granicą bez ustanku pytają go o Polskę i o politykę. Też oczekują wielkich słów, wzniosłego przesłania, a przede wszystkim entuzjazmu – pisze o tamtych latach w życiu reżysera Katarzyna Surmiak-Domańska. – Co ma im powiedzieć, skoro on tego entuzjazmu nie ma? Jak ma mówić, że się cieszy, skoro się nie cieszy? Generalnie popiera Mazowieckiego i reformę gospodarczą Leszka Balcerowicza, a na wybory 4 czerwca 1989 nawet specjalnie przyleciał z Paryża. Jednak ich wynik bardziej go przstraszył niż uradował*<sup>8</sup>.

Bo przecież to kończy się jego świat, w którym Kieślowski się urodził, wychował i który współtworzył. A że pesymizm był jego perspektywą postrzegania świata, reżyser na rozpad PRL i żelaznej kurtyny patrzył sceptycznie, choć nie wy-

rażał tego wprost. Wówczas to jednak, na przełomie lat 80. i 90., odwrócił się niejako od Polski i zwrócił twarzą ku Zachodowi, by wypróbować, w jakim stopniu uda mu się tam pracować i żyć. Można interpretować *Podwójne życie Weroniki* jako zapis tej próby i zobaczyć w postaci bohaterki i jej francuskiej sobowtórki alter ego autora. Zgodnie z tym kluczem interpretacyjnym Weronika staje się figurą artysty, który funkcjonuje w dwóch światach: najpierw polskim, a potem francuskim; najpierw w rozpadających się „demoludach”, a potem w zamożnej i stabilnej Europie Zachodniej. Świat podzielony wchodzi w nową fazę historii, w której żelazna kurtyna znika, ale granice mentalne istnieją nadal. Film o podwójnym życiu młodej śpiewaczki obrazuje stan rozdwojenia, w którym testuje się dwa miejsca do życia, Polskę i Francję, stanowiące wówczas jeszcze dwie Europy dwóch zdecydowanie różnych prędkości. Wprowadzenie przez Kieślowskiego bohaterki jednakiej dla obu tych miejsc zdaje się artykułacją nadziei, że oto niczym się nie różnimy, my, z byłych „demoludów”, od tych z Zachodu; że jesteśmy tacy sami. Co więcej, choć *Podwójne życie Weroniki* poprzedza *Trzy kolory*, wydaje się nie tylko zapowiedzią tryptyku, ale nawet filmem lepiej oddającym idee wolności, równości i braterstwa. Uwiarygodnia takie odczytanie *Podwójnego życia*... kontekst historyczno-polityczny. On właśnie decyduje o tym, że postać polskiej Weroniki broni się dziś i spośród wszystkich bohaterek późnej twórczości Kieślowskiego jest najbardziej rozpoznawalna i najmocniej tkwi w odbiorczej pamięci. Jej postać na tle transparentu i twarz wpatrzona we francuską odpowiedniczkę na Rynku w Krakowie pozostaje wciąż znakiem czasu, jego doskonałym obrazowym zatrzymaniem.

Podobną podróż odbywają bohaterowie *Zimnej wojny* Pawlikowskiego, którzy próbują testować Zachód jako miejsce życia i tworzenia. Zarówno ich porażka, jak i śmierć polskiej Weroniki, wyrażają głęboki lęk przed tym upragnionym, choć przecież obcym światem. Ani Kieślowski, ani Pawlikowski nie uprawiają przy tym kina martyrologicznego – pokazują raczej konsekwencje wynikające z owej dwudzielności świata. Podobnie jak Zula (i po części Wiktor) w Paryżu, tak też Weronika i Polacy demonstrujący na Rynku są dla zachodnich turystów „zjawiskiem”, elektryzującą atrakcją. Véronique, zanim schowa się w autokarze, zrobi zdjęcia tłumowi i wówczas zauważy Weronikę i uchwyci w obiektywie jej oniemiałą wido-kiem sobowtóra twarz. Polka i Francuzka zetkną się więc tylko na mgnienie oka, wśród tłumy wznoszącego okrzyki oznaczające koniec epoki zimnej wojny. Obie, choć każda z zupełnie innej perspektywy, widzą, jak rozpada się żelazna kurtyna. Gdy zagraniczny autokar pospiesznie opuszcza krakowski Rynek, wpatrzona w swą „dublerkę” polska Weronika stoi na tle kordonu milicjantów formującego szyk z tarczami i pałkami. Wydawałoby się więc, że wreszcie nic nie będzie stało na przeszkodzie, by ich światy się połączyły. W toku akcji filmu okaże się jednak, że jest to niemożliwe. Może nawet jego zasadniczym tematem jest właśnie brak możliwości scalenia dwudzielnego świata; niemożność unieważnienia jakiejś trudnej do nazwania granicy mentalnej, której obecność Krzysztof Kieślowski uświadomił sobie, realizując filmy na Zachodzie. Nieco wydumana historia o wzajemnie przeczuwających swoje istnienie Polce i Francuzce jako śpiewaczek sobowtórach zdaje się dziś artykułacją pesymizmu reżysera i jego sceptycznego stosunku do Europy Zachodniej. Nie ma przecież w tym filmie z okresu transformacji ustrojowej nawet cienia entuzjazmu. Jest za to specyficzny ton smutku i tęsknoty za przemijającym na naszych oczach światem, który nagle się kończy.



*Zimna wojna*, reż. Paweł Pawlikowski (2018)

### **Dziewczyna, śpiew i śmierć**

W pierwszych sekwencjach *Zimnej wojny* śledzimy szczególną ekspedycję ekipy złożonej z polskich inteligentów, która w okresie tzw. łagodnej rewolucji przemierza ciężarówką głęboką prowincję, by rejestrować tamtejsze przejawy folkloru muzycznego. Tworzą tę ekipę pianista Wiktor Warski, choreografka Irena Bielecka i partyjny kierownik administracyjny Lech Kaczmarek, a twarze użyczają im kolejno Tomasz Kot, Agata Kulesza i Borys Szyc. Z jednej strony wszyscy troje pracują na zlecenie władz i w zgodzie z nowo obowiązującą doktryną ideologiczną, a z drugiej w zgodzie z samymi sobą – owocem ich pracy będzie przecież cenna dokumentacja etnograficzna i wyłowienie autentycznych talentów. Jeden z początkowych kadrów operatora, Łukasza Żala, opatrzony napisem „Polska. 1949”, ukazuje z lotu ptaka ledwie widoczną wśród zaspanych śniegiem pól wiejską drogę, przez którą jedzie ciężarówka z ekipą Kaczmarka. Ten stereotyp polskiego zimna i bezludzia, te pograżone w zawiei lub błocie polskie drogi to jeden z wiodących motywów wizualnych filmu. Ów obraz podróży inteligenckiej przez głuchą prowincję i nagrań dokonywanych w wiejskiej scenerii jest stylizowany na film etnograficzny, ale ma też w sobie coś z surowości czarnej serii polskiego dokumentu i z czarnobiałej ascezy polskiej szkoły filmowej. Zręcznie łączy te trzy tradycje wysublimowanym spłotem artystycznym. Dominanta czerni i bieli pozwala na wykreowanie świata doskonale nostalgicznego dla tych, którzy z historią naszego kina są dobrze zaznajomieni, dla odbiorców mniej świadomych tego kontekstu *Zimna wojna* musi być



*Podwójne życie Weroniki*, reż. Krzysztof Kieślowski (1991)

natomiast po prostu poetyckim i nastrojowym melodramatem, przywołującym przeszłość mało znaną, ale estetycznie pociągającą. Za sprawą tych zabiegów polska nędza epoki PRL ulega estetyzacji i w tym też sensie „zjawisko Pawlikowski” spotyka się ze „zjawiskiem Kieślowski”. Chociaż Sławomir Idziak jako operator *Podwójnego życia Weroniki* używał swoich słynnych filtrów kolorystycznych w tonacjach ciepłych, a Łukasz Żal operował w *Zimnej wojnie* odcieniami szarości, to jednak obaj stworzyli wizje rzeczywistości doskonale przefiltrowanej estetycznie. Estetyzacja służy tu dowartościowaniu, a nawet uwzniośleniu tego świata, który przecież bohaterowie wkrótce opuszczają, bo zarówno *Podwójne życie Weroniki*, jak i *Zimna wojna* są opowieściami o przejściu ze Wschodu na Zachód. Każdy z nich jest też opowieścią o śpiewaczkę, przy czym Pawlikowski wprowadza jako bohaterkę plebejską Zulę, pozwalając w tej roli błyszczeć Joannie Kulig, a Kieślowski wraz ze swoją żoną Irène Jacob stworzył postać kruchego łabędzia, czyli Weroniki i jej dublerki Véronique. Analizując recepcję *Podwójnego życia...* we Francji, Tadeusz Lubelski przywołuje recenzję Alaina Massona i pisze: *Widz orientuje się szybko, że Véronique jest znacznie bardziej „ziemską, refleksyjną i ostrożną” od swojej polskiej odpowiedniczki. I krytyk „Positif” przenikliwie dostrzega pewne rozdarcie utworu. Odczytywany jako „studium filozoficzne” film konstatuje tajemniczą analogię i spokojnie tłumaczy progresję – od „przygody” Polki do „bogactwa życia Francuzki”, do „konkretnego i nieskończonej złożoności świata”. Ale kiedy go interpretować jako „romantyczną fantazję”, film w istocie oskarża tę przemianę o zdradę i ujawnia przekaz inny: „nostalgia za absolutem, za całością, muzyką, czystością,*

a nawet... za nędzą”<sup>9</sup>. Istotnie, świat polskiej Weroniki jest światem przefiltrowanego kolorystycznie zacofania cywilizacyjnego z jego tryumfującą wyższością duchową. Brudne pociągi, zdezelowane tramwaje i odrapane krakowskie kamienice w obiektywie Idziaka emanują intrygującym światłem, które niemal nieodłącznie towarzyszy polskiej Weronice igrającej z nim za pomocą swej szklanej kuli w pamiętnym kadrze ukazującym ją w przedziale kolejowym. Potem, we Francji, to światło znika. Na ulicach dominują paryskie błękity, we wnętrzach półmrok, jakaś depresyjna i klaustrofobiczna tonacja zmierzchu.

Podobnie w ekspozycji *Zimnej wojny* Pawlikowski sprawnie operuje stereotypem zacofania cywilizacyjnego jako ugruntowanym w wyobraźni zachodniego widza emblematem polskości. Przewrotnie wygrywa ten stereotyp, obnażając jego powierzchowność i protekcyjne postrzeganie naszego kręgu kulturowego, prezentując obrazy polskiej wsi powojennej, której nędza idzie w parze z lokalną tradycją muzyczną urzekającą surowym pięknem. Na przykładzie piosenki *Dwa serduszka, cztery oczy*, stanowiącej muzyczny lejtmotyw filmu, reżyser obrazuje plastyczność i dynamikę kultury. Piosenkę tę słyszymy bowiem najpierw w przejmującym wykonaniu czarnookiej dziewczynki w siermiężnej izbie wiejskiej, potem trafia ona do repertuaru zespołu ludowego „Mazurek” i staje się elementem oficjalnej ludowszczyzny, by wreszcie w aranżacji jazzowej zachwycić paryżan w klubie L’Eclipse. Film z powodzeniem demonstruje, że źródło tej melodii bije w nędznej chacie na polskiej wsi i tym samym przywraca tej przestrzeni godność kulturową, sprawiając, że przestaje ona być postrzegana przez stereotyp zacofania, a zaczyna być kojarzona z nieznanym szerzej potencjałem kulturowym. Pawlikowski rozprawia się tu nie tylko z zachodnim stereotypem polskiego zacofania, ale też z rodzimym resentymentem wobec spuścizny peerelowskiej i jej kultu ludowości w oficjalnym, hołubionym przez władzę wydaniu. Jest przecież zespół „Mazurek” uosobieniem fasadowej cepeliady, co nie zmienia faktu, że jego repertuar naraz szlachetnieje i momentami zachwyca w kostiumie dopracowanego artystycznie zimnowojennego melodramatu. Okazuje się, że nastał już czas, gdy pogardzana długo peerelowska ludowszczyzna nabiera patyny i staje się atrakcyjnym *entourage* dla historii o miłości do Zuli, dziewczyny obdarzonej pięknym głosem. Z Weroniką Kieślowskiego łączy ją coś więcej niż talent wokalny. Obie stoją na progu dorosłego życia i przed każdą z nich – za sprawą uzdolnień – otwierają się drzwi do kariery muzycznej, której sens w obu filmach zostaje zanegowany. Obie bowiem zmierzają w jakimś zawrotnym tempie ku śmierci i to śmierć jest celem estetycznym każdego z filmów. Czyżby *Zimna wojna* miała podobny wymiar, jak *Podwójne życie Weroniki* i stanowiła wciąż atrakcyjny i pożądany obraz śmierci romantycznej? Podsumowując recepcję filmu Kieślowskiego we Francji, Tadeusz Lubelski konstatuje w przywołanym wyżej artykule: *Myszę, że o tej podskórnej fascynacji romantycznym stereotypem, który także się kryje za uwiedzeniem Francuzów przez Kieślowskiego, rzeczywiście nie sposób zapominać. Pójść do końca, wyśpiewać ostatnią nutę i umrzeć... „Un peuple formidable!” Nas rodzima tradycja już tym przekarmiła. Dla Francuzów to obce i kuszące. I wciąż chętnie się ludzą, że tego szaleństwa dotkną, jak nie w Rosjaninie, to w Polaku...*<sup>10</sup>

Talent Weroniki prowadzi ją do śmierci gwałtownej, kiedy to dostaje ataku serca, wykonując na deskach Filharmonii Krakowskiej pieśń do słów Dantego, przy czym głosu użyła aktorce znakomita sopranistka, Elżbieta Towarnicka.



Jak dowodzi Iwona Sowińska, badaczka muzyki filmowej, nadekspresyjna i ekstatyczna muzyka oraz dramatyczna wokaliza tworzą w omawianej scenie spektakl śmierci jako przejście od części polskiej do części francuskiej<sup>11</sup>.

Talent Zuli także prowadzi do śmierci ją samą i jej ukochanego, którego nie tylko urzekła swoim śpiewem, ale i wciągnęła w orbitę śmierci niczym polska Lorelei. W finale filmu Zula i Wiktor odbywają podróż, której celem okazuje się zrujnowana cerkiew. Jako celebransi symbolicznego rytuału przejścia zawierają tam ślub i zażywają tabletki, by popełnić wspólnie samobójstwo. Tak u Kieślowskiego, jak i u Pawlikowskiego śmierć bohaterów otwiera ich niejako na nowy wymiar istnienia. W ich filmach śmierć stanowi starannie wyreżyserowane widowisko, zapewniające odbiorcom przeżycie estetyczne. Zażywszy tabletki, Zula i Wiktor pojawiają się na przydrożnej ławeczce – nie ma tu żadnego obrazu konania ani leżących martwych ciał. Są zjawy. W *Podwójnym życiu...* jest z kolei sobowtórka, która w Clermont-Ferrand odbiera sygnały od swojej polskiej odpowiedniczki. Nawiązując do wcześniejszego filmu Kieślowskiego, można by powiedzieć, że bohaterowie ci żyją „bez końca”. Weronika, Zula i Wiktor dołączają do postromantycznej galerii polskich zjaw i widm, spotykając się nie tylko z mecenasem Zyro z *Bez końca*, ale też z bohaterami Tadeusza Konwickiego – Maksem, Musią z *Jak daleko stąd, jak blisko* czy widmami z *Lawy*. Nie sposób zanegować romantycznej proveniencji splotu tematycznego śmierci, dziewczyny i muzyki, który nasuwa wiele skojarzeń kontekstualnych. Tym jednak, co najdobitniej wybrzmiewa w omawianych filmach za sprawą tego sprzężenia, jest artykulacja lęku przed zmianą – bohaterki umierają, zostawiając za sobą zmieniający się świat. Zula zostawia nie tylko karierę, ale też małe dziecko, które przecież przewija się w tle melodramatycznej opowieści o niej i Wiktorze. Natomiast Weronika przez swoją śmierć zatrzymuje się u progu przemian, które właśnie zaczynają następować w Polsce i w jakimś trudnym do uchwycenia sensie żyje życiem zapożyczonym, życiem swego sobowtóra. Ale to już nie jest ona, jej tożsamość ginie.

W obu filmach muzyka jest przepustką do lepszego świata. Jednakże w *Podwójnym życiu Weroniki* jest tak wymagająca i wysiłkowa, że mamy poniekąd wrażenie, iż śpiewająca Weronika nie może tego udźwignąć; że wykonuje jakiś śmiercionośny śpiew. Napisana przez Zbigniewa Preisnera muzyka zostaje w filmie przypisana fikcyjnemu kompozytorowi o nobilitującym brzmiącym nazwisku – Van den Budenmayer. Inne motywy związane z występami wokalnymi Weroniki Kieślowski także bierze z najwyższej półki – bohaterka śpiewa pieśń do słów z *Boskiej Komedii* Dantego. Ta muzyczna ekwilibrystyka i natężenie wszelkich środków służących jej uwzniośleniu jednych widzów zachwyca, innych męczy, a nawet irytuje. Bo wszystkie te zabiegi, jak się wydaje, mają jeden sens – mają udowodnić, że Polska się nadaje, że jest w Europie. W tle pobrzmiwa zaś niepewność co do tego przekonania i strach przed odrzuceniem, jak najbardziej zresztą wówczas zrozumiąły.

Film Pawła Pawlikowskiego o polskiej obecności w Europie mówi zupełnie innym językiem. W swym olśniewającym wymiarze muzycznym przywołuje to, co w naszej kulturze najprostsze – surowe motywy ludowych melodii i proste teksty piosenek, które nie mają w ani trochę sztuczności. Strategia artystyczna Pawlikowskiego w konfrontacji z Zachodem różni się od strategii późnego Kieślowskiego tym, że ten młodszy twórca stawia na prostotę i tradycję autentyczną, w której

piękno znów zaczynamy wierzyć. Jego film udowadnia, że można ją nie tylko ocałić, ale odkrywać wciąż na nowo. Nawet osławiona peerelowska cepeliada nadaje się do tego, by ją pokazać w nowym świetle i wydobyć się tym samym z bolesnego kompleksu prowincji. Na tym polega „światowość” Pawlikowskiego jako artysty, że nadaje formom prostym i lokalnym walor uniwersalny.

O ile u Kieślowskiego muzyka ma być nośnikiem treści metafizycznych i odrywać nas od ziemi, o tyle u Pawlikowskiego niesie sens i emocje mocno związane z miejscem, z którego niejako „wytryska”. W *Zimnej wojnie* muzyka jest wręcz organicznie związana z przestrzenią, jest z niej wydobywana za sprawą tych, którzy ją wykonują. Pawlikowski zrealizował swoisty traktat filmowy o funkcjach muzyki i sztuki w epoce zimnowojennej. Ludowi wykonawcy sportretowani w ekspozycji filmu śpiewem i grą na tradycyjnych instrumentach realizują naturalną potrzebę ekspresji. Z kolei dla młodych ludzi biorących udział w konkursie wokalnemu muzyka staje się przepustką do lepszego świata obciążonego wszakże tym, że będzie tam pełnić też funkcje propagandowe. Lech Kaczmarek jako nowy gospodarz w pałacu jeszcze niedawno należącym do „obszarników” wita w imieniu władzy ludowej przybyłych na przesłuchania do zespołu folklorystycznego uroczystą mową, utrzymaną w tonie tryumfu sprawiedliwości dziejowej. Używa metafory bram pałacu jako drzwi do nowego świata kultury, która odąd będzie dostępna dla wszystkich. Kończy mowę okrzykiem: *Koniec z tragicznym losem Janków muzykantów! Hura!*

Pochodząca z Mazowsza Zula jest z jednej strony beneficjentką zmian niesionych przez rewolucję kulturalną, z drugiej strony postacią na wskroś współczesną, która myśli w kategoriach wizerunkowych. Idąc na przesłuchanie, wie, że muzyka może stanowić doskonały środek autokreacji, dlatego postanawia zaprezentować się jako dziewczyna z Podhala i wykonuje z koleżanką góralską piosenkę *Ja za wodą / tyś za wodą / nie będziemy bywać z sobą...* Następnie zaś, na prośbę Wiktora, który chce, by zaśpiewała „coś od siebie”, śpiewa przebój *Serce* z filmu Grigorija Aleksandrowa, który wtedy, w 1949 roku, brzmiał pewnie jak wspomnienie świata sprzed wojny. Raz na ludowo, raz na filmowo – widać od razu, że ma twórczy instynkt i umiejętność improwizacji, która w dalszych partiach filmu doprowadzi ją na scenę paryskiego klubu jazzowego.

Joanna Kulig jest w *Zimnej wojnie* niczym Cybulski w *Popiele i diamentcie* – kreuje postać współczesną w kostiumie historycznym. Podobnie jak idący za namową Morgensterna Andrzej Wajda wybrał aktora z nerwem i wizerunkiem idealnie korespondującym z gustem widowni schyłku lat 50., tak też Pawlikowski obsadził Kulig – osobowość aktorską oddającą ducha swego czasu: kobiecy temperament, kanon estetyczny, aspiracje. Pełna samoakceptacji i sił witalnych, głośna i wyrazista – taka jest aktorka jako reprezentantka swojego pokolenia. Jeśli pomyśleć o nawiązaniu do szkoły polskiej i Wajdy to rzeczywiście: Kulig jest nowym Cybulskim. W filmie jej postać wybrzmiewa swoim temperamentem i umiejętnością komunikowania się z widzem, natomiast scena w zrujnowanej cerkwi jako nawiązanie do kanonicznego filmu Wajdy wydaje się już martwa. Jeśli jest jeszcze coś, co łączy *Zimną wojnę* z *Popiołem i diamentem*, to właśnie posłużenie się kostiumem historycznym po to, by mówić do współczesnych. Analizując ten fenomen, Tadeusz Lubelski przypomina, że pierwszy autokomentarz Wajdy do *Popiołu i diamentu*, opublikowany tuż przed premierą tego filmu, brzmiał: *W ogóle nie ma fil-*

*mów historycznych. To nieważne, że aktorzy grają na przykład w togach – każdy film jest współczesny, bo widzowie odczytują problem filmu zawsze jako problem dzisiejszy*<sup>12</sup>.

Film Pawlikowskiego, podobnie jak to było w *Podwójnym życiu Weroniki*, traci nerw w części francuskiej – czujemy się przytłoczeni hiperestetyczną urodą zdjęć i jednocześnie lekko znudzeni. Nieprzewidywalny w części polskiej zaczyna być irytująco przewidywalny w części zachodniej, bo co rusz popada w stereotyp. Historia toczy się torem bez żadnych wybojów mogących utrudnić odbiór zachodniej widowni, która zrozumie wszystko, bo wszystko tu mieści się w granicach utrwalonego wizerunku Polaka na Zachodzie, a w szczególności uciekiniera za żelazną kurtynę. Polak ciężko pracuje, kocha i pije, a przy tym jest całkiem niezłym artystą. Polka ciężko pracuje, kocha i szaleje, pijąc, a przy tym ma ogromny talent i elektryzujący, dziki seksapil. Obydwoje są ujmujący i doskonale urozmaicają życie paryskich salonów. Polskie nieokrzesanie i charakterystyczna słowiańska ociężałość należycie kontrastuje tu z francuską finezją.

W *Zimnej wojnie* aktorzy grają, jakby unosili się kilka stóp nad ziemią. Żadnych niedociągnięć, oni wprost suną przed nami w korowodzie kolejnych scen, płynnie i bez potknięć. Każdy ma możliwość wykorzystania możliwości swojego emploi, są obsadzeni bezbłędnie i tak też współpracują. Dla Agaty Kuleszy rola Ireny jest dopełnieniem jej kreacji w *Idzie*, inną wariacją na temat opowieści o sytuacji polskiej inteligentki w okresie stalinowskim. W *Zimnej wojnie* Kulesza stworzyła postać wpisującą się w matrylinearny łańcuch tradycji kobiet-naczyteliek, o którym pisała Maria Janion<sup>13</sup>. Postać Ireny Bieleckiej zawiera niezniszczalny gen Siłaczki; to społeczniczka, która „idzie w lud”, ale też ma świadomość na wskroś współczesną – wie, że nastał czas, w którym ten „lud” nie potrzebuje jej tak bardzo jak ona jego. Dlatego zachowanie Ireny jest wciąż podszyte lękiem, jej twarz zdaje się maską, pod którą starannie skrywa emocje i opinie. Podobna jest w tym do swojej poprzedniczki – sędzi Wandy Gruz z *Idy* – choć przypomina też wiele innych figur inteligentek z epoki „zniewolonego umysłu”, które pozostając aktywne w systemie, praktykowały mimikę i w ten sposób broniły dostępu do swojego wnętrza.

...

Po wygraniu konkursu wokalnego w Krakowie Weronika nocuje u ciotki, w którą wcieliła się Halina Gryglaszewska. Na jej pytanie o to, jak poszło, dziewczyna odpowiada: *Dobrze. Może nawet za dobrze*. Sukces, który przecież ledwie się przed nią rysuje, już niepokoi. Przekonanie, że powodzenie w jednej dziedzinie życia może zostać przypłacone nieszczęściem w innej, film Kieślowskiego potwierdza bezsprzecznie – jest jak elementarz wschodnioeuropejskiego pesymizmu, który sam reżyser przecież podzielał i zarzekał się, że nie lubi słowa „sukces” i w ogóle tego pojęcia nie rozumie<sup>14</sup>. W scenie rozmowy z ciotką Weronika zdaje się jego alter ego: artystka, która dobrze rokuje i jednocześnie wie, że przyjdzie jej za to zapłacić; że sukces jest zawsze zwodniczy; że może okazać się pułapką.

Świadomość tej pułapki w *Zimnej wojnie* ma Zula. Nie zawdzięcza jej doświadczeniu ani przekazom rodzinnym, bo takiego kapitału nie posiada, ma wszakże

wrodzone poczucie życiowego realizmu. Daje mu wyraz po raz pierwszy w pociągu do Berlina, który jest jak więzienie na kółkach: panuje w nim atmosfera strachu, wszyscy podsłuchują, niektórzy kapują, ale jakoś jadą. Tuż przed przekroczeniem granicy pomiędzy Wschodem i Zachodem Wiktor planuje wspólną ucieczkę, ale Zula od początku jest sceptyczna: *Ale co ja tam będę robić? Kim ja tam będę?* To proste, ale przecież uniwersalne pytanie, które zadają sobie tysiące współczesnych Polaków, mocno zapada w pamięć. Ma intymny ładunek, wyraża jakiś bardzo wstydlivy lęk, który obywatel świata, Paweł Pawlikowski, „za nas” swoim filmem wyartykułował. I jeśli dla reżysera film ów jest miłosnym listem do rodziców i do Polski<sup>15</sup>, to jest tym bardziej nasz, łączący i bliski.

AGNIESZKA MORSTIN

<sup>1</sup> Por. T. Lubelski, *Zjawisko Kieślowski*, w: tegoż, *Historia kina polskiego 1895-2014*, Kraków 2015, s. 603-605.

<sup>2</sup> Dowodem późniejszego odrzucenia filmu jest artykuł: A. Morstin, *Historia pewnego złudzenia. Teorie kiczu i „Podwójne życie Weroniki” Krzysztofa Kieślowskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 66, s.139-154.

<sup>3</sup> Gdy Krzysztof Kieślowski zdobył nagrodę Feliksa za *Krótki film o zabijaniu* jako film roku, co miało miejsce 25 listopada 1988 w Berlinie, odbierając statuetkę powiedział: *I didn't expect this award. I hope Poland is in Europe. Thank you*, por. K. Surmiak-Domańska, *Kieślowski. Zbliżenie*, Warszawa 2018, s. 430-431.

<sup>4</sup> Zob. K. Surmiak-Domańska, dz. cyt.

<sup>5</sup> Por. M. Przyłipiak, *Krótkie filmy, „Dekalog” oraz „Podwójne życie Weroniki” w zwierciadle polskiej krytyki filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 1998, nr 24, s. 156.

<sup>6</sup> K. Surmiak-Domańska, dz. cyt., s. 455.

<sup>7</sup> W ostatnim wywiadzie Janusz Głowacki mówi: *Oszczędzałem nawet na metrze. Pamiętam, jak brałem meble wystawione na ulice. (...) Coś mi mówiło, że może to, co piszę, ma jakąś wartość, i Ameryka to zweryfikowała. Z „Polowania na karaluchy” można się dowiedzieć, jakim kosztem. Wywiad Donaty Subbotko z Andrzejem Głowackim, *Wstydzę się, żeśmy spieprzyli**

*ten świat*, „Gazeta Wyborcza. Magazyn Świąteczny”, 31.03.2017: <http://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,21576585,glowacki-bogzeslal-uchodzcow-zeby-nam-poprawic.html> (dostęp: 25.09.2018).

<sup>8</sup> Por. K. Surmiak-Domańska, dz. cyt., s. 451.

<sup>9</sup> T. Lubelski, *Prawdziwy partner. Francuska krytyka filmowa o Kieślowskim*, „Kwartalnik Filmowy” 1993, nr 4, s. 126.

<sup>10</sup> Tamże, s. 125-126.

<sup>11</sup> Por. I. Sowińska, *Czule miejsca. Muzyka w filmach Krzysztofa Kieślowskiego*, w: *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, red. T. Lubelski, Kraków 1997, s. 153-162.

<sup>12</sup> „Popiół i diament”. *Z Andrzejem Wajdą rozmawia (jp)*, „Film” 1958, nr 34. Cyt. za: T. Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961*, Kraków 2000, s. 158-159.

<sup>13</sup> Por. M. Janion, *Do Europy tak, ale z naszymi umarłymi*, Warszawa 2000, s. 6.

<sup>14</sup> Por. K. Kieślowski, *Autobiografia*, Kraków 2006, s. 169.

<sup>15</sup> Por. wywiad Hanny Rydlewskiej z Pawłem Pawlikowskim, *Czuję olimpijski spokój*, „Vogue” 19.05.2018, <https://www.vogue.pl/a/pawel-pawlikowski-czuje-olimpijski-spokoj> (dostęp: 25.09.2018).