

Filmy reżyserek generacji lat 60. i 70. wobec kina Krzysztofa Kieślowskiego

MAGDALENA PODSIADŁO

Z potrzeby porządkowania oraz z historycznego nawyku płynącego z doświadczeń z przeszłości, gdy wydarzenia polityczne znacząco wpływały na kształt dzieł debiutujących twórców, dzielimy kolejne roczniki wchodzące do świata filmu na pokolenia. Jednak w kinie polskim po 1989 r. coraz mniej zdecydowanie zarysowują się różnice między twórcami urodzonymi w latach 60., 70. i 80. Po wyrazistym wystąpieniu na przełomie wieków twórców literackich pokolenia „bruLionu”, przedstawiciele następných roczników funkcjonują raczej na zasadzie konkurencji niż wspólnoty generacyjnej. *Gdy synchronia wypiera diachronię, gdy sukcesja ustępuje miejsca współobecności, a wieczna terażniejszość zajmuje miejsce historii – konkurencja zastępuje krucjatę (...). Wszystkie style, i stare i nowe muszą dochodzić swego prawa bytu tymi samymi środkami*¹ – definiuje współczesny pejzaż Zygmunt Bauman.

O ile jednak w przypadku literatury jako ostatnie wyraziste pokolenie krytycy wskazują właśnie „bruLionowców” (urodzeni w latach 60.), o tyle w filmie jest nim kino moralnego niepokoju i reżyserzy należący do tej formacji. Tymczasem twórczość artystów urodzonych w latach 60. i 70. – przedmiot tej pracy – charakteryzuje mało sugestywna tożsamość oraz fakt, że – jak utrzymuje Marcin Adamczak – *reżyserzy w swoich filmach również nie wchodzą w dialog z tradycją filmową*², a co za tym idzie, w porównaniu z buntowniczymi „bruLionowcami”, nie kwestionują dorobku poprzedników. Według poznańskiego filmoznawcy, jawny spór byłby antidotum na słabość *pokolenia skromnych*³.

Lęk przed wpływem

Wbrew przytoczonej tezie Adamczaka dialog kina urodzonych w latach 60. i 70. z przeszłością jest dostrzegalny, tyle że dotyczy raczej dzieł filmowych ojców niż generacji starszych sióstr i braci. Jego tropem podążyła na przykład Kinga Gałuszka, utrzymując, że omawiane przez nią „Pokolenie 2000”⁴ nie określiło się wobec poprzedników, czyli pokolenia stanu wojennego (bo po nim bezpośrednio nastąpiło), ale właśnie wobec filmowych ojców, fundatorów między innymi kina moralnego niepokoju, o silniejszym kapitale symbolicznym. Autorka wskazuje nawiązania do filmów z lat 70. na przykład w *Portrecie podwójnym* (2001, reż. Ma-

riusz Front), gdzie krytykami i recenzentami młodej generacji są twórcy kina moralnego niepokoju: Tomasz Zygadło i Janusz Kijowski. W filmie *Głośniejszy od bomb* (2001, Paweł Wojcieszek) do formacji tej odsyła obecność aktorów: Michała Tarkowskiego oraz Teresy Sawickiej, jak również wykorzystanie motywu małżeństwa w kryzysie⁵. Postacie te pełnią we wspomnianych filmach funkcję raczej przewodników bądź autorytetów niż dostarczycieli estetycznych inspiracji.

O negatywnym charakterze zapożyczeń sięgających do kina poprzedników pisze Jakub Majmurek w tekście na temat zwrotu antyrealistycznego w kinie polskim⁶. Wśród poszukiwaczy nowych form wyrazu wymienia twórców urodzonych w latach 70. – Borysa Lankosza i Marcina Koszałkę – oraz najmłodsze pokolenie debiutantów – Bartosza M. Kowalskiego i Agnieszkę Smoczyńską. Diagnoza Majmurka jest następująca: to, co ciekawe w kinie polskim, mieści się w idiomie antyrealistycznym, czyli takim, który odwraca się od dominującego w nim realistycznego sposobu opowiadania, jaki narzuciło kino moralnego niepokoju, wpływając na następców. Innymi słowy ucieczka od przeszłości jest otwarciem się na nowe źródła inspiracji. Majmurekowi wtóruje głos krytyczny Barbary Hollender, która twórców urodzonych w latach 80. nazywa obywatelami Europy, realizującymi filmy ze współtwórcami z zagranicy i tam szukającymi pomysłów na kino⁷. Ów pozytywnie waloryzowany zwrot w kierunku kinematografii światowej omawia także Miłosz Stelmach, wskazując związki między najnowszym kinem polskim i filmami arthouseowymi⁸. Tym samym krytycy nie tyle nie zaprzeczają inspiracjom płynącym od poprzednich pokoleń, ile traktują je jako obciążające dziedzictwo bądź ucieczkę od ryzyka.

Problem z pokoleniem

Biorąc pod uwagę zasygnalizowaną wcześniej słabość więzi pokoleniowej oraz założenie, że *pokolenie musi być badane krytycznie, jako kategoria płynna, niejednoznaczna, subiektywna, a także naznaczona wymiarem klasowym i płciowym*⁹, chciałabym poddać namysłowi dialog generacyjny prowadzony z kinem Krzysztofa Kieślowskiego – jego silnej pozycji w polskiej kinematografii towarzyszy wyrazistość formacji, z której się wywodzi – przez reżyserki należące do pokolenia twórców urodzonych w latach 60. i 70., określanego jako Generacja X¹⁰, Generacja Nic¹¹, wspomniane kino skromnych czy Pokolenie 2000. Sama pokoleniowość ma potencjał unifikacyjny, tymczasem kategoria gender różnicujący – zarówno na poziomie edukacji, produkcji, jak i samych reprezentacji filmowych, o czym w wywiadach mówią same reżyserki¹². Zasygnalizowane wcześniej problemy z dziedzictwem realistycznym traktowanym jako balast, źródło ożywczego sporu bądź rodzaj bezpiecznej przystani, spotykają się ponadto z mizoginiczną sławą kina moralnego niepokoju (wskazywała na to Maria Kornatowska w swojej pracy poświęconej tej formacji¹³), do czego przyczynił się także Krzysztof Kieślowski, nie ułatwiając – wydawałoby się – przyswojenia przez reżyserki jego dorobku.

Relacje intertekstualne między filmami ujmuję w kategorii *n a w i e d z e n i a* wyobraźni artysty czy zrealizowanego przez niego dzieła przez tekst z przeszłości. Iwona Siekierzyńska, irytując się, że nie zauważyła, że postać psa z jej krótkometrażowej *Pańci* (1995) pochodzi z imaginarium Kieślowskiego, podsumowuje: *Żyjesz sobie zupełnie niezależnie i nagle okazuje się, że kawaleczek kogoś masz dalej*

w sobie¹⁴. Takie uobecnienie z przeszłości może przyjąć dwojaką formę: albo stanowić próbę wskrzeszenia umarłego Boga¹⁵, który nadal pełni rolę autorytetu i cieszy się należytyim szacunkiem następcy, albo przyjąć kształt widma, nowej starości¹⁶ sygnalizującej zmierzch, rozpad, odchodzenie poprzednika, który jest źródłem inspiracji. Postawy te w różnych odsłonach znalazły swój wyraz w filmach reżyserek filmowych urodzonych w latach 60. i 70.: *Moich pieczonych kurczakach* (2002) Iwony Siekierzyńskiej, *Nie opuszczaj mnie* (2009) Ewy Stankiewicz oraz *Body/Ciało*, (2015) Małgorzaty Szumowskiej.

Amatorka

Iwona Siekierzyńska na swój debiut długometrażowy wybrała autotematyczny film zrealizowany w ramach projektu Pokolenie 2000. *Polscy krytycy czasem sugerują, że pierwszy duży projekt Iwony Siekierzyńskiej, siedemdziesięciotrzymiutowy film telewizyjny „Moje pieczone kurczaki” (2002) to feministyczna wersja „Amatora” Kieślowskiego*¹⁷. Marek Haltof, rozwijając tę myśl, wskazuje podstawowe zbieżności między tymi filmami, takie jak: inicjacja artystyczna obu bohaterów, szansa samorealizacji za sprawą tworzenia filmów, motyw kryzysu małżeńskiego. Zwraca także uwagę na żartobliwe aluzje pojawiające się w dziele Siekierzyńskiej, takie jak rozmowa o czajniku, podczas której bohaterowie spierają się, czy był niebieski, czy czerwony. Katalog ów można uzupełnić o sposób realizacji bliski estetyce dokumentalnej, którą wspiera obecność Józefa Robakowskiego w roli wykładowcy Magdy (w *Amatorze*, 1979, miejsce to zajmował Krzysztof Zanussi) czy postać matki bohaterki wierzącej w rozmaite magiczne znaki i koincydencje.

Wpływ twórców kina moralnego niepokoju na przedstawicieli pokolenia, do którego należy Iwona Siekierzyńska, był tym mocniej ugruntowany, że sprawowali oni funkcje wykładowców bądź opiekunów artystycznych przyszłych adeptów sztuki filmowej. *W połowie lat 90. Kieślowski pełnił rolę kierownika artystycznego trzech krótkich filmów zrealizowanych w Łódzkiej Szkole Filmowej. Mimo tego, że oficjalnie nie wykładał na tej uczelni, z całą pewnością odcisnął swoje piętno na filmach „Pańcia” (1995) w reżyserii Iwony Siekierzyńskiej (ur. 1967), „Przed zmierzchem” (1995) w reżyserii Grzegorza Zglińskiego (ur. 1968) i „Późne popołudnie” (1996) w reżyserii Gilles’a Renarda (ur. 1963). Jego wpływ widoczny jest zarówno w warstwie stylistycznej filmów, jak i w doborze tematów. Pytani o wspomnienia o Kieślowskim reżyserzy ci podkreślają zawsze ogromny wpływ, jaki wywarł na ich kariery filmowe*¹⁸. Ten afirmatywny ton łamie sama reżyserka, która odmiennie wspomina współpracę z reżyserem, wskazując raczej na jego toksyczny wpływ wynikający z doświadczeń twórczych reżysera. Gdy poznali się tuż po realizacji *Trzech kolorów* w 1994 r., Kieślowski – jak relacjonuje Siekierzyńska – *sprzedał nam coś, z czym trudno jest być filmowcem*¹⁹, czyli zaraził swoim ówczesnym poczuciem, że praca artystyczna okrada twórcę z życia i prywatności. Zmagająca się w czasie realizacji filmu z samotnym macierzyństwem Siekierzyńska tym dotkliwiej odczuwała ciężar dokonanego wyboru.

Feministyczny wydźwięk wskazywany przez krytykę zasadza się głównie na oddaniu kamery w ręce głównej bohaterki. Siekierzyńska przepisuje tradycyjną dychotomię przyporządkowującą to, co męskie intelektowi i sferze publicznej, a to, co kobiece – emocjom i sferze domowej. Odmiennie niż w *Amatorze*, gdzie Irena

jest zaborczą strażniczką domowego ogniska, rolę tę w filmie Siekierzyńskiej odgrywa pełen pretensji mąż Agaty. *Bohaterowie Kieślowskiego marzyli o rzeczach najprostszych, o spokoju, własnym mieszkaniu, dobrej pracy, małżeństwie, dzieciach. Był to pewien ideał... Filip z „Amatora”, rzecz można, osiągnął ten ideał, ale wtedy poczuł w sobie niepokój i zamarzyło mu się coś całkiem innego*²⁰. U Siekierzyńskiej pragnienie wyjścia poza mieszczański ideał zechce zrealizować Agata, podejmując studia w szkole filmowej.

Czy istotnie jednak jest to feministyczna wersja *Amatora*? W centrum opowiadania rzeczywiście znajduje się bohaterka, która chce nakręcić swój pierwszy film. Na drodze do spełnienia stoją deficyty materialne oraz konflikt z mężem, dla którego największym problemem jest brak pracy i niski status majątkowy. Pasja żony opóźnia pościg Wojtkę za uciekającym peletonem zasobnych finansowo przyjaciół. Bohaterka podobnie jak Filip Mosz zmienia przeznaczenie zakupionej kamery (należy ona do matki bohaterki, która rejestruje nią wydarzenia rodzinne) i z wymiaru prywatnego wyprowadza ją w przestrzeń publiczną. Po fiasku jednak, jaki poniosą początkujący filmowcy, Filip wymownym gestem skieruje kamerę na siebie, tymczasem Agata powróci do filmowania potomka. Bohaterka zrezygnuje z filmu dyplomowego, by ocalić małżeństwo i ta abdykacja zbiegnie się z triumfem Wojtki. W końcowej scenie wreszcie usatysfakcjonowany bohater, stojąc w szczerym polu, pokazuje Agacie łąkę, na której stanie ich wymarzony domek na przedmieściu. Dom nie ma jeszcze fundamentów, ale Wojtek zamasztyłymi krokami wyznacza jego obrys. Trudno jednak powiedzieć, czy w ten sposób wykreśla ramy domu czy celi. Bohaterka, która postanawia dostosować się do wyznaczonego prostokąta, prawdopodobnie zaprzepaści szansę zostania filmowcem (wszystko wskazuje na to, że nie zdoła na czas nakręcić nowego filmu), piorąc – jak sama deklaruje – Wojtkowi fartuch, w którym ten piecze tytułowe kurczaki. Mimo że w kinie autotematycznym określenie „moje”²¹ zwykle odsyła do samego twórcy/twórczyni bądź jego/jej porteparole, tym razem zostało skradzione przez męskiego protagonistę.

Reżyserka filmu po latach uznała film za owoc konformizmu. Jedyna scena, która wydaje jej się bliska, to moment, gdy wahająca się Agata podczas szczerzej „kuchennej” rozmowy z mężem, na pytanie o miłość odpowiada: *Nie wiem. Alicja Helman, pisząc o bohaterkach Trzech kolorów, utrzymuje, że jest to kwestia, która najczęściej pada z ust Weroniki, Julie, i Valentine (...) – rodzaj deklaracji bezradności wobec pewnego sposobu poznania czy zdobywania wiedzy*²². O ile jednak w świecie Kieślowskiego komunikację słowną zastępowała w tym przypadku intuicja czy język pozawerbalny, który według reżysera stanowił o wyjątkowości bohaterki, o tyle w filmie Siekierzyńskiej Agata – jak sama twierdzi – potrzebuje filmu do komunikacji ze światem. Rezygnacja z jego realizacji pozostawia zatem bohaterkę niemą.

Siekierzyńskiej udało się przezwyciężyć zawarty w *Amatorze* mizoginizm oraz dowartościować sferę prywatną, jednocześnie jednak dokonała w filmie restytucji mieszczańskiego modelu życia jak najdalego nie tylko wobec feminizmu, ale i wymowy *Amatora* Kieślowskiego. *Etyczny wybór między Misją a Życiem*²³, który w rozmaitych odsłonach powracał w filmach polskiego twórcy, został rozstrzygnięty zachowawczo, raczej w duchu *Podwójnego życia Weroniki* (1991) niż *Amatora* czy *Przypadku* (1981). Co ciekawe, gdy wybór ten pada na prywatność, po poddaniu go próbie płci, w przypadku mężczyzny ma znamiona niezależności (*Przy-*

padek), w przypadku kobiet zaś utraty odrębności (*Bez końca*). Wątpliwa jest zatem feministyczna wymowa filmu, który na zasadzie rozpoznawalnego wzorca został nasycony bezpiecznymi treściami społecznie.

I że cię nie opuszczę aż do śmierci

W wywiadzie udzielonym Małgorzacie Matuszewskiej dla „Gazety Wrocławskiej” Ewa Stankiewicz odpowiada na pytanie o patronujących jej mistrzów dokumentu: *Bardzo podobały mi się dokumenty Krzysztofa Kieślowskiego. No i uważam, że teraz w Polsce są genialni młodzi dokumentaliści*²⁴. Jednocześnie jednak pełnometrażowemu samodzielniemu debiutowi twórczyni towarzyszą nie wczesne filmy Kieślowskiego zbliżone poetyką do kina dokumentalnego, ale twórczość spod znaku *Trzech kolorów* oraz *Podwójnego życia Weroniki*. Iwona Cegielska, choć nie porównuje bezpośrednio filmu Stankiewicz do Kieślowskiego, to nieprzypadkowo przywołuje go we wstępie do swojej nie do końca przychylniej filmowi recenzji, pisząc: *Każdy film jest o miłości lub jej braku – powiedział przed laty Krzysztof Kieślowski. Nie każdy twórca potrafi jednak zmierzyć się z tą problematyką w stylu twórcy „Przypadku” i „Dekalogu”. Bo – jak pisała Hanna Krall – nie wystarczy coś przeżyć, trzeba jeszcze umieć to odreagować*²⁵. Film Stankiewicz rozpada się na dwie opowiedziane achronologicznie historie: w pierwszej dziennikarka Joanna walczy z bezduszną służbą zdrowia najpierw o opiekę, a potem godną śmierć dla swojej chorej matki, w drugiej młody zakonnik Łukasz sprawując posługę w szpitalu, próbuje rozpoznać swoje życiowe powołanie. Drogi spragnionych bliskości bohaterów będą się krzyżować dzięki magicznym zbiegom okoliczności. Sama autorka jako inspirację swojego filmu wskazywała kino Alejandro Iñárritu i jego *21 gramów* (2003), gdzie twórca posłużył się achronologią, by przedstawić dramatyczne losy trójki bohaterów, których zetknął ze sobą ślepy los. Tyle że – jak zwraca uwagę Charles Eidsvik – „*21 gramów*” jest w oczywisty sposób *zainspirowane kinem Kieślowskiego, a scenariusz do filmu Guillermo Arriagi odwołuje się poprzez strukturę i temat do zagadnienia przypadku i jego nieprzewidywalnych konsekwencji*²⁶.

Centralną rolę w filmie *Nie opuszczaj mnie* także odgrywa przypadek oraz powiązana z nim wariantowość losów. Przez powinowactwo z *Trzema kolorami* filmowi bliżej jednak do tak zwanej *religii przypadku*, jak kąśliwie nazwała koincydencje spod znaku *Czerwonego* (1994) Mariola Jankun, zarzucając Kieślowskiemu poruszanie się na granicy kiczu²⁷. Podobnie jak w *Czerwonym* bohaterowie po pierwszym spotkaniu bezustannie mijają się o włos, jakby połączeni niewidzialną nicią. Rolę swego rodzaju medium i pośrednika pełni jednak nie Sędzia – w *Trzech kolorach* przyczynia się do spotkania Valentine i Augusta – ale wiekowa prostytutka, która widzi bohaterów w swoich snach i potrafi przewidzieć miejsca ich spotkań. Mimo dramatycznego przebiegu jednego z nich, gdy przypadek (uciekający bohaterowi tramwaj) decyduje o zapobieżeniu samobójstwu bohaterki, zdarzenia te służą raczej wzmocnieniu tonów melodramatycznych niż filozoficznemu namysłowi. Gdy w *Krótkim filmie o zabijaniu* (1987) prawnik broniący oskarżonego zauważa, że nieświadomie minął się z przyszłym mordercą, ma poczucie bezradności wobec niepojętej siły, jaką jest los. U Stankiewicz podobna scena niedoszłego spotkania w kawiarni służy jedynie melodramatycznemu odwleczeniu



Moje pieczone kurczaki, reż. Iwona Siekierzyńska (2002)



Moje pieczone kurczaki, reż. Iwona Siekierzyńska (2002)

oczekiwanego spotkania dwójki bohaterów. Koincydencje te wzmacniają znaczące przedmioty i rekwizyty, które – jak u Kieślowskiego – niosą ze sobą *tajemnicze, magiczne zdarzenia, pozwalają budować łańcuchy powiązań między wydarzeniami i postaciami*²⁸. Nieznana siła każe bohaterowi „odczytać” z porzuconej na ulicy torby numer telefonu, który pośrednio skieruje go na trop Joanny. Z ducha Kieślowskiego jest także tytuł filmu, który stanowi swego rodzaju dylogię z poprzednim, niesamodzielnym utworem Stankiewicz: *Dotknij mnie*. Sama fraza – *nie opuszczaj mnie* – pochodzi z piosenki Jacques’a Brela, ale jednocześnie porzmiewa w niej zwrot z przysięgi małżeńskiej (*i że cię nie opuszczę aż do śmierci*), co przywodzi na myśl wyzwania etyczne, przed którymi stawał bohater reżyser *Dekalogu*.

Bliżej jednak filmowi Stankiewicz do Kieślowskiego spod znaku *Czerwonego i Podwójnego życia Weroniki* niż do jego wcześniejszej twórczości. Jest to szczególnie dostrzegalne w kreowaniu postaci Joanny, którą tylko w pierwszej scenie widzimy jako bezkompromisową dziennikarkę. Niedługo potem stała się opiekunką umierającej matki, a ostatecznie bezradną i nieco histeryczną heroiną melodramatu. Barbara Limanowska, charakteryzując postacie kobiece w *Trylogii*, wskazuje, że: *po pierwszych scenach, w których dominują kobiety, i które opowiedziane są z ich punktu widzenia, następuje zwrot akcji – pojawia się bohater mężczyzna i film zaczyna rozwijać się jak typowy melodramat. Kobiety przestają być aktywne (...) a motorem wydarzeń staje się mężczyzna, zaś głównym tematem filmu jest pytanie, czy bohater zdobędzie bohaterkę. Czyli melodramatyczne pytanie o miłość*²⁹. Stankiewicz idzie tym tropem, oddając drugą część filmu Łukaszowi, który – podobnie jak mężczyźni w *Trzech kolorach* – należy do porządku intelektualnego bądź duchowego. To jego będzie dotyczyć wariantowość losów, ponieważ *to mężczyźni zmagają się z tym światem, im przypada funkcja podmiotów działających, oni przeżywają podstawowe dramaty in-*

*tektu i sumienia*³⁰. W filmie Stankiewicz dramatem tym stanie się wybór między życiem w klasztorze a związkiem z Joanną jako dwie wykluczające się hipotezy odnoszące się do przyszłych losów Łukasza. Dylemat ten, choć cytuje powracający u Kieślowskiego rozdzwięk między podążaniem albo za misją, albo za zwykłym życiem, nie jest jednak wyzwaniem etycznym, które kazałoby bohaterowi odrzucić zasady, jakimi kierował się dotąd. Owszem przeżywa kryzys wiary, ale na tym wczesnym etapie ma jeszcze szansę opuścić klasztor bez złamania panujących tam zasad i rozpocząć nowe życie z Joanną. Jego wybór jest zatem znów bardziej z porządku melodramatycznego niż etycznego.

Co ciekawe, patronat Kieślowskiego łączy filmy, które znamionuje uderzające podobieństwo: film Stankiewicz oraz zrealizowane później *Obce ciało* (2014) Krzysztofa Zanussiego, które między innymi za sprawą muzyki Wojciecha Kilara wprost nawiązywało do *Przypadku*. Operatorem obu filmów jest Piotr Niemyjski, w obu główną rolę zagrała Agnieszka Grochowska, a podstawowe tematy podejmowane przez te dzieła to utrata wiary, śmiertelna choroba rodzica oraz powołanie, które stoi na drodze związku damsko-męskiego. Mimo inspiracji sam film w wymowie jest dość daleki od kina Kieślowskiego, ponieważ zastępuje (ślepy?) los wyrokami boskimi.

Tym, co przekracza w filmie Stankiewicz tradycję spod znaku Kieślowskiego, jest sztuczność świata o proveniencji zdecydowanie teatralnej. O ile przełom wieku nie należał do silnych, nowych indywidualności filmowych, o tyle teatr zaistniał mocno, adresując swoje odważne estetycznie i obyczajowo spektakle do młodej wówczas publiczności urodzonej w latach 70. i 80. i z powodzeniem się z nią komunikując. Krzysztof Warlikowski czy Grzegorz Jarzyna odnowili język polskiej sztuki scenicznej, proponując nowe odczytania dramatów klasycznych oraz promując dzieła współczesnych twórców. Jednym z nich była Sarah Kane i zrealizowane na podstawie jej sztuk dwa bardzo głośnie wówczas spektakle: *4.48 Psychosis* (2002, reż. G. Jarzyna) oraz *Oczyszczeni* (2001, reż. K. Warlikowski), które – jak się wydaje – pozostawiły wizualny ślad w *Nie opuszczaj mnie*.

Część pierwsza filmu została utrzymana w stylistyce realistycznej, a nawet naturalistycznej, biorąc pod uwagę dosadne sceny szpitalne. Część druga jest bardziej kreatywna i mniej jednorodna – reżyserka wprowadza w niej postacie epizodyczne: zakochanej koleżanki Kaśki przebranej w strój pszczółki, mężczyzny paradującego w indiańskim pióropuszu, „lateksowej” burdelmamy. Teatralność podkreśla powtarzana w filmie fraza o zmianie dekoracji, co znajduje wizualny wymiar w remontowanym mieszkaniu czekającym po śmierci matki na uporządkowanie.

Rozpoczynająca film scena jest bardzo teatralna: na przystanku autobusowym śpi dziewczyna w czerwonej sukience, gdy tuż obok, pod wiaduktem, nocna sceneria skrywa akty płatnej miłości, którym towarzyszą dźwięki *At last* Etty James. Podstarzała prostytutka w niebieskiej peruce i lateksowym czerwonym gorsecie przyjmuje rolę narratorki i mistrzyni ceremonii, która w dalszej części filmu przepowie bohaterom przyszłość. Ostre, nasycone i kontrastujące ze sobą barwy oraz teatralna sztuczność jawią się jak wizualny cytat z *Oczyszczonych*. Obie historie opowiadają zresztą o (nie)spełnieniu miłosnym i tęsknocie za bliskością oraz poszukiwaniu dopełnienia w drugiej osobie. Jeszcze wyraziściej rzuca się w oczy obecność jednej z najbardziej znanych fraz z twórczości Kane, czyli wykrzykiwane żądanie: *kochaj mnie* (*Psychosis 4:48*³¹). Stankiewicz bierze je w ironiczny nawias,

każąc skandować Kaśce, dawnej znajomej głównej bohaterki, która opętana miłością do swojego byłego partnera będzie je z emfazą wypowiadać przyodziana w kostium pszczołki. Bliskie cytatomu jest także wcześniejsze desperackie całkowite obnażenie się bohaterki, która w ten sposób manifestuje swoją potrzebę miłości. W innym epizodzie, gdy Joanna szuka bliskości w burdelu (podobnie jak Tinker w *Oczyszczonych*), klient, przebrany za Indianina po wielokroć wykrzykuje do niej: *Patrz na mnie*, co znów przypomina krótkie frazy Kane: *Utwierdź mnie/Dostrzeż mnie/Zobacz mnie/Kochaj mnie*³². W tej scenie nie ma już jednak ironii, a jedynie groteskowa powaga. Wygłoszone w filmie z offu zdanie jako komentarz do tragedii, jaką była śmierć matki: *Gdzie przekierować miłość, która Cię napelnia?* – koresponduje ze słowami Sarah Kane, która w ten sposób recenzuje *Oczyszczonych*: *Kiedy stracisz obiekt swej miłości – nie masz niczego, do czego mógłbyś powrócić*³³.

Jednocześnie jednak film Stankiewicz – jeśli nawet został zarażony mocą wyobraźni Warlikowskiego – nie pretenduje do jego wywrotowości i pozbawia dramaturgiczny pierwowzór Kane zawartą tam drastyczności, zmieniając relację kazirodczą i homoseksualną w miłość do matki i zakonnika. W spektaklu na podstawie Kane kostium jest wyrazem transgresji: Grace zmienia się w swojego brata Grahama, zakochany Robin przyodziewa sukienkę Grace. U Stankiewicz prowokacja jest heteronormatywna: Grochowska wkłada wyzywającą, czerwoną sukienkę (zakupioną dla niej przez mamę), zakonnik zrzuca habit, by związać się z Joanną, Kaśka wkłada frywolny kostium pszczołki, by odzyskać swojego partnera. Dlatego analogie z pokoleniowym wydarzeniem, jakim były spektakle Warlikowskiego, są tylko stylistycznym ornamentem bez drapieżności i rewolucyjności ówczesnego teatru. U Stankiewicz powinowactwo ze starszymi braćmi zostaje wzięte w ironiczny nawias i wyparte przez filmowego ojca, a nawet – w porównaniu do wymowy jego dzieł, złagodzone. Dlatego bohaterowie Stankiewicz – podobnie jak ci z *Czerwonego i Podwójnego życia Weroniki*, gdzie tak ważną rolę odgrywa figura ojca – przechodzą inicjację w dorosłość prowadzeni za rękę przez idealne matki (Joanna) i troskliwych ojców (Łukasz), tym samym potwierdzając tezę Krzysztofa Kornackiego o konserwatywnym rysie mentalności części twórców z roczników lat 70.³⁴

Czwarte: czcij ojca swego i matkę swoją

Mimo że *Body/Ciało* nie jest jedynym filmem Szumowskiej, który wykazuje powinowactwo z dorobkiem Kieślowskiego, sama artystka jako swoich mentorów wskazuje Wojciecha Jerzego Hasa i Kazimierza Karabasa³⁵. Pod wpływem Hasa powstał film *Ono*³⁶, choć piętno Kieślowskiego jest w nim widoczne w motywie przypadku, który decyduje o dokonaniu przez bohaterkę aborcji bądź urodzeniu dziecka. Bardziej złożone relacje między twórczością Kieślowskiego a dokonaniami Szumowskiej można dostrzec natomiast w zrealizowanym we Francji *Sponsoringu* (2001). Artystka o karierze międzynarodowej wypowiadała się następująco: *praca za granicą wydawała nam się czymś nieosiągalnym. Patrzyliśmy na Agnieszkę Holland i Krzysztofa Kieślowskiego jak na półbogów*³⁷. *Sponsoring* – jej pierwszy film zrealizowany poza krajem – podąża w pewnym stopniu za polskim reżyserem przez wpisanie się w trend kina środkowoeuropejskiego, którego emanacją są właśnie *Trzy kolory* Kieślowskiego.



Body/Ciało, reż. Małgorzata Szumowska (2015)

Georgina Evans w eseju poświęconym dziedzictwu Kieślowskiego wskazuje na bliskość *Niebieskiego* (1993) i *Nieznanego kodu* (2000) Michaela Hanekego ze względu na obecność w nich w roli głównej Juliette Binoche jako ikony francuskości i bogatej europejskiej klasy średniej. Obaj twórcy znaleźli wsparcie u producenta Michela Karmitza, który uważał, że *środkowoeuropejskie pochodzenie tych reżyserów pozwoli im na wgląd w ideę europejskości* ³⁸. Kieślowski i Haneke zaprezentowali podzieloną klasowo, narodowo bądź etnicznie postkolonialną Europę oraz zatomizowane społeczeństwo, którego żyjący w izolacji przedstawiciele wchodzą ze sobą w kontakt tylko dzięki wypadkowi (*Niebieski*), katastrofie morskiej czy potrąceniu psa (*Czerwony*) lub za sprawą przemocy (*Nieznany kod*) ³⁹. Modelowi temu odpowiada *Sponsoring* – również z Juliette Binoche jako ikoną europejskiej klasy średniej – gdzie w sytuacji nadzwyczajnej, jaką jest wywiad o sensacyjnym problemie, spotykają się przedstawicielki różnych klas i narodowości. Wszystkie trzy filmy łączy ponadto zawarty w nich krytycyzm społeczny oraz transnarodowy charakter, gdyż zostały częściowo zrealizowane poza narodowym kontekstem przynależnym danemu twórcy.

O ile w przypadku podbijania publiczności międzynarodowej Kieślowski ma dla Szumowskiej status autorytetu, czyli wspomnianego „umarłego boga”, o tyle w odniesieniu do *Body/Ciało* powraca jako „nowy starość”. Film Szumowskiej w sposób najczytelniejszy odwołuje się do *Dekalogu 4* (1988), czyli historii ojca i córki, których łączy niewypowiedziana relacja o zabarwieniu kazirodczym. Oprócz tego znajdziemy w nim echa *Dekalogu 1* (1988), czyli zderzenie racjonalizmu z irracjonalnością bądź intelektu z wiarą, a także *Bez końca* – za sprawą wątku obecności zmarłych w świecie żywych. Szumowska przewrotnie wykorzystuje powracające u Kieślowskiego motywy: psa jako symbolu stojącego u wrót tajemnicy ⁴⁰, sznura i wisielca (*Dekalog 5*), starszych kobiet obserwowanych przez bohaterów, nieokreślonej pory roku, niekompletnej rodziny czy sceny płaczu zamykającej film (*Trzy kolory*) ⁴¹. Ponadto bezpośrednim już odniesieniem do *Dekalogu 4* jest usterka prądu nawiązująca do awarii wody i grzejników czy terapeutyczna psychodrama, która w pierwowzorze miała formę próby teatralnej.

Wykorzystując całe to „kiesiłowisko” znane publiczności rodzimej i międzynarodowej, Szumowska poddaje je próbie ironii, rozpoczynając od kobiecych bohatererek. Dobrochna Dabert twierdzi, że u Kiesiłowskiego z okresu kina moralnego niepokoju nie ma pięknych kobiet⁴². Wtórzy jej Slavoj Žižek, który wskazuje, że także w męskocentrycznym *Dekalogu* twórca pomniejsza atrakcyjność kobiet oraz redukuje je do *standardowej roli histeryczek*⁴³. Dopiero w *Trzech kolorach* kobiety odzyskują blask, stając się jednak tylko niegroźnym spełnieniem męskiego fantazmatu. Alicja Helman formułuje podobną tezę, tyle że zaznacza, iż we wspomnianym podziale wyjątek stanowi właśnie *Dekalog 4*, który ma więcej wspólnego z *Trylogią* niż z *Dekalogiem*⁴⁴. Z jednej strony zatem *Dekalog 4* – do którego Szumowska odwołuje się bezpośrednio – nadal prezentuje kobiecość *jako żywioł obcy i zasadniczo wrogi, zagrażający mężczyźnie, w swej istocie niepojęty, (...) nieodpowiedzialny, nierównoważony, chimeryczny, obojętny wobec logiki i zdrowego rozsądku, a ulegający wymykającym się kontroli emocjom*⁴⁵, z drugiej strony jednak kobieca intuicja i inność zostają tu dowartościowane, przez co bliżej jej do *Trzech kolorów* niż do wcześniejszej twórczości Kiesiłowskiego.

Idąc tym tropem, Szumowska efektownie oszpeca swoje bohaterki na podobieństwo postaci z *Dekalogu*, czyniąc je ostentacyjnie niemodnymi, wychudzonymi i aseksualnymi, a także przypisuje im irracjonalność i rozchwianie psychiczne. Tak przygotowany zestaw cech kobiecych reżyserka waloryzuje w filmie pozytywnie, przewyciężając wpisana do niego mizoginię i kpiąc ze stereotypowego podziału na racjonalnych mężczyzn i histeryczne kobiety. Przywoływane przez Helman za Kristevą figury szamanki i tancerki – reprezentantek kultury kobiecej – znajdują u Szumowskiej ironiczny odpowiednik w postaciach nawiedzonej spirytystki jako współczesnej szamanki oraz nagiej Ewy Dałkowskiej tańczącej w rytm piosenki *Bikini śmierć*. Tym razem funkcję mistrza ceremonii bądź przewodnika – zarezerwowaną dla sędziego, lalkarza czy tajemniczego człowieka w kozuchu – będą sprawować zwariowane kobiety, odzierając tę rolę z metafizycznego patosu właściwemu kinu Kiesiłowskiego.

Reżyserka ucieka także od tradycyjnie i dychotomicznie skonstruowanego świata filmowego polskiego twórcy, który zwykle przeciwstawiał ciało duchowi, a seksualność intelektowi. Szumowska czyni to, eksponując zamiast seksualności cielesność i fizjologię oraz zbliżając się w ten sposób do zaproponowanego przez Jolantę Brach-Czainę pojęcia mięsności, nierespektującego podziału na zwierzęce i ludzkie, materialne i duchowe, wieczne i przygodne, męskie i kobiece. Metafizyka mięsa kładzie nacisk na wspólnotę i egalitaryzm istnienia, która zasada się na pochłanianiu i byciu skazanym na pochłonięcie, przyjmowaniu ofiary z ciała i składaniu ofiary z własnej mięsności. Powszechne ciało *przemienia się i bez końca samo w siebie przeistacza*⁴⁶, stając się niegasnącą energią. Charakteryzujące prokuratora łączywe pochłanianie pokarmów, podczas którego nie stroni on nawet od obecności martwych ciał, odzwierciedla wspomnianą cyrkulację i zniesienie podziału na sferę sacrum i profanum, żywych i martwych. W tym kontekście odmowa jedzenia przez Olgę jest nie tylko buntem wobec ojca, ale zerwaniem kontaktu ze wspólnotą międzyludzką, do której należy także nieżyjąca matka. Mięsny los, który Szumowska widzi w głośnych bieżących wydarzeniach, w święcie Wielkiej Nocy, wyplukiwanych spod ziemi ludzkich szczątków oraz relacjach córki z ojcem, prezentuje paradoksalną więź międzyludzką poza tradycyjną metafizyką.

Maria Kornatowska, podsumowując kino moralnego niepokoju skarżyła się, że *duch intelektualnej zabawy, myślowej prowokacji, surrealistyczne poczucie non-sensu, ironia – nie znalazły [tam] podatnego gruntu*⁴⁷. Szumowska, odwołując się do prestiżowego wzorca, jakim jest kino Kieślowskiego, poddała go właśnie ironicznej subwersji. Zamiast buntowniczego odrzucenia filmowego ojca, zrealizowała film nawiedzony przez jego imaginarium, w którym nie tyle odbija się autorytet polskiego twórcy, ile jego zmierzch i odchodzenie.

Gdzie te kobiety...?

Nawiązania reżyserek reprezentujących generację urodzonych w latach 60. i 70. do poprzedników zostały zdominowane przede wszystkim przez różnorodne kino Krzysztofa Kieślowskiego. Nawet w filmie *Zbliżenia* (2014) Magdaleny Piekorz – która swoje filmy realizowała pod skrzydłami Krzysztofa Zanussiego – bohaterka ogląda *Przypadek* Kieślowskiego, co zawstydza jej matkę i sygnalizuje, że rodzicielka nie zaakceptowała dorosłości córki. Wpływ na twórczynie filmowe wspomnianego autora wynika przede wszystkim z jego silnej osobowości twórczej, a także sprawowania funkcji opiekuna artystycznego. Poszukiwanie inspiracji w kinie poprzedników i korzystanie z dostarczanych przez nich bezpiecznych wzorców łączy się z uznaniem kanonicznego charakteru przywoływanych dzieł, które publiczność rozpoznaje. Nawet film Małgorzaty Szumowskiej, w którym dokonała ona przewrotnej detronizacji filmowego autorytetu i dzięki temu nasyciła go aktualnymi treściami, grzeje się w ogniu prestiżu Kieślowskiego.

Na tym tle interesująco jawi się słaba obecność inspiracji płynących od poprzedniczek polskich reżyserek, choć i one pełniły funkcje opiekunek artystycznych, jak miało to miejsce w przypadku kurateli sprawowanej przez Agnieszkę Holland nad *Nie opuszczaj mnie* czy filmami Kasi Adamik. Na pytanie o obecność kobiet w systemie edukacyjnym Szumowska odpowiada: *Mam w sobie dużo „męskiej natury” – jak mówią – dlatego potrafię sobie radzić na planie. Agnieszka Holland też tak mówi o świecie filmu. Myślałam o tym – to jest kwestia uwarunkowań chyba. W szkole wykładali sami faceci, kobiet nie było*⁴⁸. Innymi słowy po poprzedniczkach reżyserki średniego pokolenia dziedziczą wolę walki w zmaskulinizowanym systemie edukacji i swego rodzaju zdolności adaptacyjne, ale nie inspiracje artystyczne⁴⁹. Na temat trudów studiowania ze względu na płeć mówią reprezentantki różnych pokoleń: Barbara Sass (ur. 1936), Dorota Kędzierzawska (ur. 1957) czy Małgorzata Szumowska (ur. 1973). Co gorsza po pokoleniu stanu wojennego reżyserki odziedziczyły swego rodzaju lęk przed wpisaniem ich twórczości w ramy kina kobiecego, które nadal twórczynie postrzegają jako stygmatyzujące. Od tej klasyfikacji odżegnywała się zarówno Dorota Kędzierzawska⁵⁰, jak i Magdalena Łazarkiewicz⁵¹ – twórczynie kontrkina i kina mniejszościowego – i podobnie kilka dekad później gwałtownie czyni to Anna Jadowska w związku z realizacją filmu *Dziki róż* (2017), głosząc: *Nie znoszę określenia kino kobiece. (...) To, że film robią kobiety nie oznacza, że jest kobiece. Są przecież reżyserki i operatorki – Agnieszka Holland, Jolanta Dylewska – robiące filmy, o których nikt nie powie, że reprezentują wyłącznie kobiety punkt widzenia*⁵². Chwilę wcześniej jednak utrzymywała, że: *skoro główną postacią filmu jest kobieta i przez nią opowiadam tę historię, dobrze byłoby spojrzeć na to okiem kobiety*⁵³.

Ów brak sztafety pokoleń i słaba wspólnota inspiracji filmowych sprawiają, że w poszukiwaniach feministycznych powinowactw reżyserki sięgają po sztuki wizualne (twórczość Anki Sasnal czy bliskie tej estetyce *Dzике róże*, Anny Jadowskiej), malarstwo (*Córki dancingu*, 2015, inspirowane dziełami Aleksandry Waliszewskiej), literaturę (*Białe małżeństwo*, 1993, Magdaleny Łazarkiewicz czy *Aria Diva*, 2007, Agnieszki Smoczyńskiej), biografie (*Sztuka kochania. Historia Michaliny Wisłockiej*, 2017, Marii Sadowskiej). Szumowska zapytana o inspiracje sztuką realizowaną przez kobiety odpowie: *W polskiej sztuce wizualnej też dzieje się wiele ciekawego. Byłam jakiś czas temu na wystawie Katarzyny Kozdry w Zachęcie i ta wystawa mnie powaliła. Sposób patrzenia na siebie, używania siebie, brak strachu, jakiś rodzaj starości w połączeniu z niezwykle pięknym, które ona w sobie ma. Totalnie ją podziwiam. To, jak opowiada o erotyce... Imponujące. Nie widzę w polskim kinie takich postaci. To mnie zadziwia. W filmie nikt się na taką odwagę nie zbierze, nikt nie jest w stanie tyle powiedzieć o sobie. W sztuce artyści nie boją się „użyć siebie” i wygrywają tym*⁵⁴.

Nawiązanie do kina Krzysztofa Kieślowskiego podbudowało filmy reżyserek sprawdzonymi schematami i znanymi motywami, które uprawomocniły ich obecność w świecie filmu i zażegnały ich lęk przed marginalizacją, włączając je do elitarnego klubu autorów filmowych⁵⁵. Klub ten musi jednak w końcu zostać poszerzony w takim stopniu, by to ich estetyka dyktowała kanon polskiego kina, który będzie cytowany przez kolejne pokolenia reżyserów i reżyserek.

MAGDALENA PODSIADŁO

¹ Z. Bauman, *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6 (29/30), s. 171.

² M. Adamczak, *Globalne Hollywood. Filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 317.

³ Tamże, s. 313.

⁴ Część twórców filmowych urodzona w latach 60. i 70. debiutowała 2000 r. pod szyldem „Pokolenie 2000”, realizując swój pierwszy film na zamówienie telewizji publicznej.

⁵ Zob. K. Gałuszka, *Kocham ten kraj. O pewnym „młodym” polskim pokoleniu*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 43, s. 210-2011.

⁶ Zob. J. Majmurek, *Ostatnia dekada. Zwrot antyrealistyczny w kinie polskim*, „Dwutygodnik” 2016, nr 10, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6790-ostatnia-dekada-zwrot-antyrealistyczny.html> (dostęp: 22.10.2018).

⁷ B. Hollender, *Domalewski, Matuszyński, Czekaj, Maślona: Nowe pokolenie w polskim kinie*, „Rzeczpospolita” 23.11.2017 <https://www.rp.pl/Plus-Minus/311239845-Domalewski-Matuszynski-Czekaj-Maslona-Nowe-pokolenie-w-polskim-kinie.html>, (dostęp: 22.10.2018).

⁸ M. Stelmach, *Widzenie peryferyjne. Minimalizm polski*, „Ekran” 2018, nr 1 (41), s. 66-70.

⁹ M. Fidelis, *Dyskusja o „pokoleniu” jako kategorii analitycznej*, oprac. A. Mroziak, „Teksty Drugie” 2016, nr 1, s. 354.

¹⁰ D. Coupland, *Pokolenie X. Opowieści na czasy przyspieszającej kultury*, tłum. J. Rybicki, G+J, Warszawa 1998.

¹¹ K. Wandachowicz, *Generacja NIC*, „Gazeta Wyborcza” 5.09.2002, nr 207, http://wyborcza.pl/1,75410,10939975,Generacja_Nic.html, (dostęp: 22.10.2018).

¹² Zob. M. Szumowska, *Kino to szkoła przetrwania*, rozm. A. Wiśniewska, Warszawa 2012, s. 30 i 40; I. Siekierzyńska, *Wywiad*, rozm. K. Bielas, „Wysokie Obcasy”, 5.07.2003, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,1550927.html?disableRedirects=true>, (dostęp: 22.10.2018).

¹³ M. Kornatowska, *Wodzireje i amatorzy*, WAI-F, Warszawa 1990, s. 100 i 189.

¹⁴ I. Siekierzyńska, dz. cyt.

¹⁵ A. Marzec, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, IBL, Warszawa 2015, s. 280.

¹⁶ Tamże, s. 255.

- ¹⁷ M. Haltof, „*Ciągle żywy*”. *Wpływ Kieślowskiego na kino polskie w czasach postkomunistycznych*, „*Postscriptum polonistyczne*” 2010, nr 1(5), s. 99.
- ¹⁸ Zob. tamże, s. 99-100.
- ¹⁹ I. Siekierzyńska, dz. cyt.
- ²⁰ M. Kornatowska, *Podwójne życie Krzysztofa Kieślowskiego*, w: *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, red. T. Lubelski, Universitas, Kraków 1997, s. 124.
- ²¹ Np. *Mój ukochany wróg* (1999), reż. Werner Herzog; *Świat moich wujków* (2001), reż. Krzysztof Magowski, *Dziennik dla mojego ojca i matki* (1990), reż. Márta Mészáros.
- ²² A. Helman, *Kobiety w kinie Krzysztofa Kieślowskiego*, w: *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, dz. cyt., s. 147.
- ²³ S. Żiżek, *Lacrimae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, tłum. G. Jankowicz, J. Kutyla, K. Mikurda, P. Mościcki, Ha!art, Kraków 2007, s. 88.
- ²⁴ E. Stankiewicz, *Robić swoje w ciszy i bez nacisku*, rozm. M. Matuszewska, „*Gazeta Wrocławska*” 11.06.2010, <https://gazetawroclawska.pl/ewa-stankiewicz-robic-swoje-w-ciszy-i-bez-nacisku/ar/267575/2>, (dostęp: 27.10.2018).
- ²⁵ I. Cegielska, *Nie opuszczaj mnie*, „*Kino*” 2011, nr 7-8, http://kino.org.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=1132&Itemid=1 (dostęp: 27.10.2018).
- ²⁶ Ch. Eidsvik, *Kieślowski's Visual Legacy*, w: *After Kieślowski, The Legacy of Krzysztof Kieślowski*, red. S. Woodward, Detroit 2009, s. 112.
- ²⁷ Zob. M. Jankun-Dopartowa, *Trójkolorowy transparent: Vive le chaos!*, „*Kino*” 1995, nr 6, s. 4-7.
- ²⁸ M. Kornatowska, *Podwójne życie Krzysztofa Kieślowskiego*, dz. cyt., s. 122.
- ²⁹ B. Limanowska, *Kobiety na drugim planie, w: Spotkania feministyczne*, red. B. Limanowska, T. Oleszczuk, Wydawnictwo „Polographic”, Warszawa 1994/1995, s. 93.
- ³⁰ A. Helman, dz. cyt., s. 140.
- ³¹ S. Kane, *48 Psychosis*, tłum. K. Rozhin, s. 25.
- ³² Tamże, s. 25.
- ³³ J. Drobniak, *Od skandalu do klasyki* (artykuł w programie polskiej prapremiery *Oczyszczonych*), Wrocław, 2001-2002, s. 7.
- ³⁴ K. Kornacki, „*Doroste dzieci mają żal*”. *O pewnej tendencji młodego kina polskiego*, „*Studia Filmoznawcze*” 2012, nr 33, s. 159.
- ³⁵ B. Hollender, *Od Wajdy do Komasy*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2014, s. 344.
- ³⁶ M. Szumowska, dz. cyt., s. 42.
- ³⁷ Tamże, s. 80.
- ³⁸ G. Evans, *Social Sense: Krzysztof Kieślowski and Michael Haneke*, w: *After Kieślowski: The Legacy of Krzysztof Kieślowski*, red. Steven Woodward, Wayne State University Press, Detroit 2009, s. 101.
- ³⁹ Tamże, s. 105.
- ⁴⁰ Zob. M. Klinger, *Strażnik wrót*, w: *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, dz. cyt., s. 58. W tym przypadku jednak pies nie jest jedynie motywem pojawiającym się w filmach Kieślowskiego: *Dekalogu, Bez końca* czy *Czerwonym*. Szumowska w jednym z wywiadów wspominała: *Za mną chodziła postać dziwnej kobiety. Spotkałam ją w sklepie z marokańskimi gadżetami (...). Mieszkała w bloku sama, z wielkim psem i z tonami marokańskich poduszek w piwnicy. Była dla mnie tajemnicą. Mówiła coś o obecności zmarłych, o tym, że czuje energię. Wydawała się osobą głęboko nawiedzoną. Ona stała się pierwowzorem postaci terapeutki* (M. Szumowska, *Lubię odzierać ze złudzeń*, rozmawia T. Sobolewski, „*Gazeta Wyborcza*” 2015, nr 031 (7-8.02), s. 30-31).
- ⁴¹ S. Żiżek, dz. cyt., s. 130.
- ⁴² D. Dabert, *Kino moralnego niepokoju*, Wydawnictwa Naukowe UAM, Poznań 2003, s. 105.
- ⁴³ S. Żiżek, dz. cyt., s. 108.
- ⁴⁴ Zob. A. Helman, dz. cyt., s. 146.
- ⁴⁵ Tamże, s. 141.
- ⁴⁶ J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFKA, Kraków 1999, s. 175.
- ⁴⁷ M. Kornatowska, *Wodzireje...* dz. cyt., s. 37.
- ⁴⁸ M. Szumowska, dz. cyt., s. 50.
- ⁴⁹ Agnieszka Smoczyńska wspomina wsparcie, jakie otrzymała od Agnieszki Holland podczas realizacji *Córek dancingu*, choć zarówno Holland, jak i Joanna Krauze nic z planowanego filmu nie rozumiały (B. Hollender, *Od Munka do Maślony*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2017, s. 379).
- ⁵⁰ B. Hollender, *Od Kutza do Czekaja*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2016, s. 217.
- ⁵¹ B. Hollender, *Od Wajdy do...* dz. cyt., s. 280.
- ⁵² A. Jadowska, *Robię kino. Swoje*, rozm. K. J. Zarębski, „*Kino*” 2017, nr 12, s. 24.
- ⁵³ Tamże.
- ⁵⁴ M. Szumowska, dz. cyt., s. 55.
- ⁵⁵ Por. M. Talarczyk-Gubała, *Wszystko o Ewie: filmy Barbary Sass a kino kobiet w drugiej połowie XX wieku*, Szczecin 2013, s. 28-30.