

# Historia pewnego złudzenia

Teorie kiczu i *Podwójne życie Weroniki*  
Krzysztofa Kieślowskiego

AGNIESZKA MORSTIN-POPŁAWSKA

Maria Poprzeczka w swej książce *O złej sztuce*, będącej jak do tej pory najpełniejszą i najbardziej wyważoną polską monografią kiczu, wyraża pogląd o paraliżu aksjologicznym cechującym współczesne piśmiennictwo poświęcone zjawiskom artystycznym. Zgodnie z diagnozą badaczki paraliż ów wynika z chaosu wywołanego na obszarze sztuki przez nieograniczoność norm estetycznych stanowiącą spuściznę nowoczesności, która przyniósłszy ze sobą kolejne fale ruchów awangardowych, wzbudziła nieufność wobec wszelkich uznawanych wcześniej kanonów i systemów wartości.

Czy zatem w dobie tryumfu wolności twórczej i kultu oryginalności wyrokowanie o tym, co jest, a co nie jest godne miana sztuki, ma jeszcze sens? Sztuka przez duże „S” bywa przecież często tak bardzo daleka od jakichkolwiek norm, że nawet wśród specjalistów wywołuje konsternację, a w konsekwencji – lęk przed jej osądzaniem i wartościowaniem. Im bardziej zaś wymyka nam się sztuka, tym trudniejszy do zaklasyfikowania staje się kicz. Tracąc z oczu pozytywne modele działalności artystycznej, nabieramy coraz większych trudności w identyfikowaniu ich przeciwieństw.

Pozostaje nam więc kierować się swego rodzaju instynktem, o którego istnieniu przesądza głęboko ugruntowane przeświadczenie, że: *...sztuka zła – to przede wszystkim sztuka nieprawdziwa, to znaczy udająca coś, czym w istocie nie jest. W „nieprawdziwości” zawierają się wszystkie takie cechy, jak imitatorstwo, nieautentyczność, zwodniczość, wtórność, pretensjonalność, stwarzanie pozorów. Zło tkwiące w sztuce jest przede wszystkim fałszem. (...) Głębokie przekonanie i odczucie identyfikujące zło w sztuce z nieprawdziwością wskazuje na nierozdzielność kryteriów estetycznych, etycznych i poznawczych*<sup>1</sup>. Istotnie – nie sposób mówić dziś o kiczu, który autorka dyplomatycznie, ale i niebezzasadnie nazywa złą sztuką, jedynie w kategoriach estetycznych.

Refleksja nad tym zagadnieniem domaga się uwzględnienia coraz szerszej perspektywy egzystencjalnej i etycznej, której rozległość zawdzięczamy w dużym stopniu teoriom kiczu sformułowanym w ubiegłym stuleciu. Przygotowując grunt do analizy filmu Krzysztofa Kieślowskiego, przywołam trzy spośród tych teorii – będą to kolejno głosy Hermanna Brocha, Abrahama Moles’a i Milana Kundery odzwierciedlające przemiany w refleksji nad kiczem oraz pogłębiającą się świadomość, że analiza tego zjawiska nabiera coraz większego znaczenia dla zrozumienia kondycji współczesnego człowieka.

### Radykalne potępienie. Teoria kiczu Hermanna Brocha

Refleksja nad kiczem przez długi czas biegła torem, któremu kierunek nadał Hermann Broch. W esejach i odczytach powstałych między rokiem 1930 a 1950 pisarz wyłożył swoją teorię dotyczącą genezy kiczu oraz mechanizmów jego funkcjonowania na tle szerokiej perspektywy historyczno-kulturowej<sup>2</sup>. U podstaw jego koncepcji leży założenie, że kicz jest antysystemem sztuki – krzywym zwierciadłem jej wartości: w jakiegokolwiek wcielałby się formy, zawsze rządzi nim ta sama zasada. Brzmi ona: „Pracuj pięknie!” i jest zaprzeczeniem zasady „Pracuj dobrze!”, którą z kolei kieruje się sztuka.

Wedle badacza pracować pięknie z punktu widzenia procesu twórczego oznacza przedkładać wartość estetyczną dzieła ponad jego wartość etyczną, która w procesie tworzenia winna zajmować miejsce nadrzędne. Pod pojęciem wartości należy rozumieć wszelką ludzką aktywność, której celem jest poznanie, a więc porządkowanie chaosu. Porządkowanie nazywa Broch formowaniem. W otwartym systemie wartości sztuki formowanie jest dynamicznym procesem tworzenia coraz to nowszych wartości artystycznych powstających z potrzeby bezustannego penetrowania nierozpoznanych wcześniej rejonów rzeczywistości. Z tego punktu widzenia poznanie stanowi najwyższą wartość w systemie sztuki i jest postrzegane jako etycznie pozytywne, gdyż jego cel to zbliżanie się ku „Prawdzie” jako idei pojmowanej w rozumieniu platońskim – będącej wiecznym, ledwie przez nas przeczuwanym, niedosiężnym wzorcem. Zgodnie z wywodem Brocha „pracuje dobrze” ten, kto stara się uczynić swe dzieło możliwie najdoskonalszym odbiciem idei „Prawdy”, traktując równocześnie „Piękno” jedynie jako owoc wysiłku twórczego. Tym samym wartość estetyczna dzieła ma znaczenie drugorzędne, będąc uzewnętrznieniem tego, co etyczne.

W przypadku kiczu mamy jednakże do czynienia z zaprzeczeniem powyższej prawidłowości. Nie powstaje on w dążącym do prawdy procesie tworzenia-formowania, ale w pozbawionym celu poznawczego procesie wytwarzania. Z perspektywy hierarchii wartości systemu sztuki kicz staje się więc kłamstwem, antywartością, a nawet złem, bo w jego systemie piękno podaje się za prawdę. Zło polega tu na bezwarunkowym dogmatyzmie estetycznym, który przejawia się we wtórności kiczu, czyniąc z niego system zamknięty na wszystko to, co skłoniłoby jego twórcę do sprzeniewierzenia się utrwalonym wzorcom piękna. Dlatego zamiast rozwoju, zamiast ciągłego odwrotu od tego, co było i poszukiwania nowego kształtu piękna mamy w przypadku kiczu do czynienia z zachowawczym i konformistycznym powielaniem sprawdzonych schematów. W rezultacie z obszaru estetyki schodzimy na obszar estetyzmu, gdzie piękno pozbawione swej esencji – prawdy – zostaje zredukowane do konwencjonalnego efektu upiększenia.

Rozwijający się w cieniu sztuki antysystem kiczu ma już swoją historię i swój złoty wiek, XIX stulecie<sup>3</sup> – epokę, w której rozkwit romantyzmu idzie w parze z gwałtowną ekspansją mieszczaństwa i rozwojem kultury społeczeństwa przemysłowego. W postaci, w jakiej przetrwał do dzisiaj, kicz narodził się jednak wcześniej. Zdaniem Brocha jego źródła należy szukać już w okresie reformacji, kiedy to mieszczaństwo zyskało własną tożsamość kulturową. W swej pierwszej, purytańskiej postaci kultura duchowa mieszczaństwa miała jeszcze charakter alternatywny w stosunku do wciąż dominującej kultury dworskiej: przybrałszy

prostolinijną i surową formę, wyrażała bunt wobec zmysłowej, pełnej rozmachu i libertyńskiej z ducha, arystokratycznej tradycji estetycznej, która najpełniejszy wyraz znalazła w rokokowej sztuce *ancien régime* i w niej jednocześnie osiągnęła kres. Wraz z procesem przekształcania się społeczeństwa feudalnego w przemysłowe kulturotwórcza rola warstwy arystokratycznej stopniowo jednak malała, a z nastaniem wieku XIX rolę tę w dużym stopniu przejęło właśnie mieszczaństwo. Postawa buntu straciła wobec tego rację bytu, a co za tym idzie mieszczańska ideologia ascezy stała się zbyt sztywna. Zmienił się także dotychczasowy model duchowości, który wyodrębnił się w okresie reformacji, a który można określić mianem „indywidualistycznego”. *Reformacja – dowodzi Broch – zrodziła się z wielkiego odkrycia, po części mistycznego, po części racjonalno-teologicznego: odnalazła w duszy ludzkiej świadomość absolutu, świadomość nieskończoności, świadomość Boga. Przeniosła akt objawienia do każdej pojedynczej duszy ludzkiej, a tym samym nałożyła na nią tę odpowiedzialność za wiarę, którą dawniej ponosił za nią Kościół*<sup>4</sup>. Odpowiedzialność ta, w połączeniu z ideałem ascezy i purytyzmem, okazała się jednak nie do udźwignięcia – osamotniony człowiek Zachodu, pozostawiony sam sobie z Biblią w rękach, szybko zaczął szukać ukonienienia w duchowej egzaltacji, transponując ideał ascezy i skupienia w namiętność. Wraz z nastaniem XIX stulecia, jak zauważa Broch, wszystko, *co ziemskie i przyziemne, ulata ku wieczności*<sup>5</sup>. Rozpłenia się egzaltacja jako duchowość zastępcza i nieudolna, zrodzona z pychy i samouwiełbienia jednostki traktującej swe wnętrze niczym świątynię. Gdy zaś z mieszczaństwa wyłania się burżuazja, postawa egzaltacji jest już ugruntowaną konwencją obcowania ze sztuką jako towarem i źródłem przyjemności, przy czym egzaltowanego odbiorcę charakteryzuje upodobanie do ozdobności, wzniosłości oraz skłonność do nostalgii i kult „przeżycia wewnętrznego”. Upowszechnienie się tej postawy tworzy podatny grunt dla powierzchownego przyswojenia wartości, które przynosi ze sobą romantyzm, rozpoznając w dziewiętnastowiecznym kiczu swoje niechciane, ale – jak się później okaże – wiecznie żywe dziecko. Broch stwierdza: *Ton stylowi epoki nadają wprawdzie na ogół dzieła genialne, ale nośność zapewniają mu dzieła przeciętne. (...) Romantyzm natomiast nie był w stanie wytworzyć takich wartości pośrednich. Każde ześliżnięcie się ze szczybla geniuszu oznaczało zjazd z kosmosu prościutko w kicz*<sup>6</sup>.

Nazywając kicz złem, grzechem, świętokradztwem artystycznym i przyrównując jego system do „systemu Antychrysta”, autor w żadnym wypadku nie próbuje zająć wobec przedmiotu swych rozważań obiektywnego stanowiska. Przeciwnie, mówiąc o kiczu w roku 1933 nawołuje do potępienia wszelkich jego przejawów: *Nie będziesz naśladował cudzych dzieł sztuki ani częściowo, ani w całości, bo popełniasz kicz. (...) Kto produkuje kicz (...) jest, krótko mówiąc, złym człowiekiem, etycznie nagannym, zbrodniarzem pragnącym radykalnego zła. Albo mówiąc nieco mniej patetycznie: to jest świnia. Ponieważ kicz stanowi zło jako takie wewnątrz sztuki. Chcecie przykładu kiczu przekraczającego wszelkie wyobrażenia? – to Neron grający na lutni wśród płonących ciał chrześcijan: specyficzny dyletant, specyficzny esteta, który dla wspaniałego efektu robi wszystko*<sup>7</sup>.

Jeśli spojrzeć z dzisiejszej perspektywy, słowa te cechuje uderzający radykalizm. Trzeba jednak pamiętać, że pochodzą one z eseju napisanego w roku 1933, kiedy to na politycznej scenie Europy pojawił się nowy „specyficzny dyletant i esteta” – zapalony malarz i wielbiciel górskich krajobrazów – Adolf Hitler<sup>8</sup>.

O ile bowiem doświadczany przez nas dzisiaj mariaż kiczu z konsumpcjonizmem nie wydaje się szczególnie demoniczny, o tyle jego sojusz z totalitaryzmem słusznie wydawał się u progu lat 30. bardzo złowróżbny. Dalekowzroczność tych obaw potwierdza chociażby zamykająca XX wiek książka chorwackiej pisarki, Dubravki Ugrešić, zatytułowana *Kultura kłamstwa*, w której autorka poświęca sporo uwagi służebności kiczu względem ideologii komunizmu i nacjonalizmu<sup>9</sup>.

Podsumowując odwołania do koncepcji Hermanna Brocha, dodajmy, że odpowiedzialnością za istnienie kiczu obarczył on przede wszystkim „człowieka kiczowego”, który przybierając względem sztuki postawę instrumentalną, wprawia w ruch mechanizm wytwarzania kiczu. Gdy Broch formułował pierwsze wnioski dotyczące psychologii kiczu, wyraźnie podkreślał, że zajmując się nim, wypowiada się nie tyle o sztuce, ile raczej o pewnej postawie życiowej: (...) *sztuka w najszerszym znaczeniu tego słowa jest zawsze odbiciem określonego człowieka i jeśli kicz jest kłamstwem – jak się go często i słusznie określa – to zarzut ten godzi w człowieka, który potrzebuje takiego kłamliwego i upiększającego zwierciadła, aby się w nim rozpoznać i z prostoduszną przyjemnością przyznać się do swoich kłamstw (...)*<sup>10</sup>.

#### **Próba systematyzacji. Pięć zasad rządzących kiczem według Abrahama Moles'a**

Powstała w drugiej połowie lat 70. monografia autorstwa Abrahama Molesa *Kicz, czyli sztuka szczęścia* jest próbą usystematyzowania zjawiska przez uczynienie go przedmiotem poznania naukowego, co miało pozwolić na mniej wartościujące, a bardziej analityczne przedstawienie problemu. Wyjście ponad czysto intuicyjne postrzeganie kiczu okazało się jednakże zadaniem niezwykle trudnym. Sama już analiza semantyczna określenia „kicz” okazała się dosyć problematyczna z uwagi na konotacyjny charakter tego pojęcia. Odpowiadający mu obszar denotacji pozostaje z kolei tak rozległy, że nie sposób wytyczyć granic semantycznych tego słowa. Wysiłek analityczny Moles'a nie owocuje więc uchwyceniem istoty zjawiska – wieloznaczność i ogromna pojemność pojęcia kiczu sprawia, że bywa ono utożsamiane raz z pewną postawą, raz z procesem czy też z atmosferą, kiedy indziej zaś mowa jest o duchu kiczu. Przeważa jednak postrzeganie go w kategoriach psychologicznych, a więc w odniesieniu do pewnej specyficznej relacji pomiędzy jednostką a światem przedmiotów, relacji opartej na fetyszyzacji. Traktując przedmiot jako fetysz, człowiek nie używa go, lecz delektuje się nim, widząc jego wartość nie w walorze funkcjonalności, ale w tym, że uprzyjemnia on i upiększa ludzkie życie. Istnienie tego typu relacji jest szczególnym rysem każdej kultury opartej na posiadaniu. Kicz jawi się więc jako estetyka mieszczańskiego dobrobytu: (...) *wkład do studiów nad kiczem miałyby polegać na ponownym zdefiniowaniu mieszczanina w oparciu o ducha kiczu (...)*<sup>11</sup>.

Naznaczona tym duchem jest zwłaszcza sfera życia codziennego, która w najdrobniejszych przejawach i rytach zostaje poddana procesowi estetyzacji. Proces ów ma podłoże przede wszystkim psychologiczne: przekształcanie przedmiotu w estetyczny fetysz czyni go w oczach właściciela zmaterializowaną reprezentacją szczęścia. Nie chodzi tu o jego walor artystyczny czy też użytkowy, ale o funkcję symboliczną.

Choć nie znajdziemy u Moles'a jednoznacznej definicji kiczu, to wskazuje on na kilka jego cech mogących śmiało uchodzić za niezbywalne. Przede wszystkim należy do nich zaliczyć uniwersalność i efemeliczność. Pierwsza sprowadza się do różnorodności formalnej tego fenomenu i jego obecności we wszystkich dziedzinach życia, zarówno jednostkowego, jak i zbiorowego. Druga – efemeliczność – oznacza „nabywalność”, czyli podporządkowanie kiczu prawom rynku oraz jego bezwzględną zależność od akceptacji społecznej.

Autor wyszczególnia również pięć zasad rządzących kiczem. Rozpoczyna od zasady niedostosowania. Sprowadza się ona do swoistego przerostu formy nad treścią, przejawiając się w nadmiernej i niepotrzebnej estetyzacji będącej całkowitym zaprzeczeniem funkcjonalizmu. Manifestuje się między innymi w opisanej wyżej fetyszacji przedmiotów codziennego użytku. Zamiast funkcji użytkowej zaczynają one pełnić rolę dekoracyjną, co w mniejszym lub w większym stopniu kłóci się z ich pierwotnym przeznaczeniem.

Kolejna zasada zawiera się w dążeniu do kumulacji – jej rodowód tkwi w roku jako sztuce przeładowania i eklektyzmu. Na poziomie podstawowym zasada kumulacji wiąże się z typowo mieszczańskim zamiłowaniem do gromadzenia przedmiotów i wypełniania nimi przestrzeni. Warto zaznaczyć, że pojęcie kumulacji jako szczególnej, bo popadającej w skrajność odmiany eklektyzmu znakomicie przystaje do stanu współczesnej kultury, będąc jednym z podstawowych wyznaczników postmodernizmu.

Z zasady kumulacji wynika bezpośrednio cechująca kicz zasada synestezyjnej percepcji. W tym przypadku chodzi o maksymalne zaangażowanie kanałów zmysłowych w proces odbiorczy. Nagromadzenie rozmaitych środków wyrazu w jednym dziele czy też oddziaływanie przezeń na kilka zmysłów równocześnie domaga się wielokierunkowej percepcji. Wszystko po to, by w możliwie najwyższym stopniu zintensyfikować przekaz, który przez swoją nachalność nie pozostawi nikogo obojętnym.

Czwartą z kolei zasadą funkcjonowania kiczu jest zasada przeciętności. Najłatwiej jest ją zdefiniować, odwołując się do jej przeciwieństwa, które zawiera się we wszelkich tendencjach awangardowych, nowatorskich i burzycielskich. Kicz bowiem unika ryzyka estetycznego, cechuje go radykalny konformizm i podporządkowywanie się masowemu gustom. Dogmat przeciętności wiąże się z opisanym wcześniej wymogiem efemeliczności. Inną jego konsekwencją jest przystępność kiczu-utworu czy kiczu-obiektu wyposażająca odbiorcę w poczucie wyższości, dominacji i kontroli nad przedmiotem recepcji.

Ostatnią spośród wyodrębnionych przez Moles'a zasad, jest zasada komfortu. To dzięki niej kicz jest źródłem poczucia bezpieczeństwa, satysfakcji i zaspokojenia potrzeby przyjemności.

Wytwarza się dzięki temu specyficzna aura akceptacji – nie będąc dla nas ani wyzwaniem, ani zagadką, kicz nie pragnie być interpretowany, lecz podziwiany. Zamiast być przedmiotem poznania, woli stać się przedmiotem pożądania i gwarantem łatwej przyjemności, co nadaje mu rys hedonistyczny.

Powyższa próba analizy mechanizmu funkcjonowania kiczu, przy całej nieściśłości, może służyć za jedno z podstawowych narzędzi metodologicznych jego opisu. Ze szczególną uwagą zostały tu potraktowane psychologiczne aspekty funkcjonowania kiczu oraz jego uwarunkowania społeczne. Nieobce wydaje się

również Moles'owi podejście semiotyczne czy strukturalistyczne. Uzasadnienia tak kompleksowej metody badawczej należy oczywiście szukać w naturze samego zjawiska – w jego wielokształtności, heterogeniczności i uniwersalności.

### Nasza codzienna estetyka i moralność. Kicz Kunderowski

Jeśli Hermann Broch zwrócił uwagę na fakt, że zweźbanie pojęcia kiczu do samej tylko artystycznej tandety nie wystarcza, bo zjawisko to wykracza poza sferę estetyki i powinno być rozpatrywane w kategoriach etycznych i egzystencjalnych, to kontynuatorem takiego myślenia jest Milan Kundera, którego *Sztuka powieści* kończy następująca refleksja: *Dzisiaj, po pięćdziesięciu latach, zdanie Brocha jest jeszcze prawdziwsze. Wobec nieopanowanej potrzeby podobać się i zyskiwania tym samym coraz szerszej uwagi, estetyka mass mediów staje się nieuchronnie estetyką kiczu; w miarę jak środki przekazu ogarniają i przenikają całe nasze życie, kicz okazuje się naszą codzienną estetyką i moralnością*<sup>12</sup>.

Można powiedzieć, że dla Kundery kicz jest tym, czym dla Gombrowicza problem formy – stanowi kluczowy pryzmat, przez który twórca widzi i interpretuje rzeczywistość. W świecie Gombrowicza nie było ucieczki od formy, można było co najwyżej uciec z jednej w drugą. W uniwersum stworzonym przez Kunderę miejsce formy zajmuje kicz, który *okazuje się naszą codzienną estetyką i moralnością*. Choć życie poza jego zasięgiem jest możliwe, to jest to życie okupione buntem skazującym człowieka na izolację i odrzucenie przez zbiorowość. W *Sztuce powieści* pisarz wprowadza ważne rozróżnienie na dwa towarzyszące rozwojowi nowożytnej kultury europejskiej pierwiastki – „ducha powieści” oraz „ducha kiczu”. Duch kiczu jest absolutnym zaprzeczeniem ducha powieści, który przejawia się w wieloznaczności, względności, złożoności, tradycji i niepewności jako kategoriach, z perspektywy których widziana jest ludzka sytuacja egzystencjalna. Chcąc jak najwierniej oddać Kunderowską koncepcję kiczu, posłużę się ulubioną przez niego formą słownika. Spośród pojęć, które on sam uznaje za kluczowe dla swej twórczości, zostały wybrane te dotyczące pojęcia kiczu lub bezpośrednio się z nim wiążące. Tworzą one wspólnie zwartą, uporządkowaną całość, swego rodzaju system myślowy, którego elementy wzajemnie z siebie wynikają.

IDYLLA – jest realizacją ideału hedonistycznego. Rozumieć przez nią należy sytuację świata przed pierwszym konfliktem, przestrzeń egzystencjalnego raj, w którym żył Adam będący jakby żywym odbiciem krainy błogostanu. Adam nie był człowiekiem, był częścią idylli – jego egzystencja miała wymiar skończenie pozytywny i była osadzona w czasie cyklicznie powtarzającego się szczęścia. W owym niezachwianym cyklu zawierał się cały sens jego egzystencji. Szczęście Adama było więc trwale przypisane jego istnieniu – było z nim w istocie tożsame. Dopiero kres idylli jest początkiem człowieczeństwa. Wówczas to człowiek, wytracony z czasu cyklicznego, wkracza w linearny czas historyczny, naznaczony piętnem niepewności. Odkąd szczęście przestaje być oczywistością, okazuje się, że ludzka egzystencja może mieć wymiar negatywny, co jest absolutnie nie do przyjęcia. Człowiek spostrzega ów negatywny wymiar również w sobie samym – rozpoznając go w swej cielesności, poznaje uczucie wstydu i tym samym na zawsze żegna się z idyllą.

KATEGORYCZNA ZGODA NA BYT – idealistyczna i irracjonalna postawa egzystencjalna wynikająca z przekonania, że świat i człowiek to doskonałe, nieskażone żadnym pierwiastkiem negatywnym dzieło Boga. Miałaby ona uzasadnienie tylko w sytuacji idylli, która z punktu widzenia kondycji ludzkiej jest już jednak niemożliwa. Dlatego też człowiek, świadom żalosnej nieczystości swego ciała, staje przed nieuchronnym pytaniem: dlaczego zostałem stworzony w sposób, który mnie upokarza i nie pozwala mi widzieć w sobie tylko piękna? W odpowiedzi na to pytanie, nie mogąc poddać prawdzie o nieodłącznej ludzkiemu istnieniu brzydocie i pragnąc zapomnieć o własnej niedoskonałości, tworzy wokół siebie sztuczne idylle będące jednocześnie krainami kiczu. (...) *estetycznym ideałem kategoriycznej zgody na byt jest świat, w którym gównem jest zanegowane i wszyscy zachowują się, jakby nie istniało. Ten estetyczny ideał nazywa się kiczem*<sup>13</sup>. Ideał ten wciela się w rozmaite formy. Kategoriyczna zgoda na byt oznacza bezwzględną akceptację tego, co jest jego podstawą, a podstawy te mogą być różne. Człowiek, który uważa, że jest nią na przykład ideologia komunistyczna jako wyczerpujące i jedynie słuszne wytłumaczenie świata, zawierające cały jego sens, znajduje się pod wpływem kiczu komunistycznego, który staje się odtąd jego estetyką i jego moralnością. Podobny mechanizm towarzyszy powstawaniu kiczu religijnego, narodowego, faszystowskiego czy feministycznego, by przywołać kilka kluczowych przykładów, o których wspomina Kundera.

PARADOKSY SCHYŁKOWE – to pęknięcia w obrębie systemu nowożytnej kultury europejskiej jako gmachu wspierającego się na wartości kartezjańskiego rozumu. Pęknięcia te najdobitniej dały o sobie znać, w chwili gdy wydawało się, że rozum odniósł całkowity tryumf, pozwalając zapanować człowiekowi nad naturą i biegiem historii. Wraz z wybuchem pierwszej wojny światowej jako wielkiej traumy dla świadomości europejskiej, okazało się, że potęgą rozumu była złuda. Im bardziej poskramiano naturę, tym bardziej niknęła. Historia zaś nabrała cech żywiołu, którego nie sposób określić; przeistoczyła się w fatalną siłę władającą losem człowieka i zagrażającą nawet jego wewnętrznej wolności. W konsekwencji przesiąkniętą duchem rozumu cywilizację zaczął toczyć irracjonalizm, w czym zawiera się podstawowy paradoks współczesności. Wielka ekspansja kiczu, czyli niemającej racjonalnych podstaw „kategoriycznej zgody na byt”, jest również schyłkowym paradoksem.

GŁUPOTA PEWNOŚCI – jeden z podstawowych wyznaczników kiczu. Jej przeciwieństwem jest „mądrość niepewności” będąca przymiotem powieści. Chodzi tu o pewność, że istnieje możliwość wydawania jednoznacznych sądów o rzeczywistości. Zawyrokowanie o tym, co dobre, a co złe, nie następuje z góry założeń, a nie wynikiem krytycznego myślenia zmuszającego do stawiania pytań. Głupota pewności manifestuje się za pomocą komunałów, czyli obiegowych, uproszczonych prawd sprzeczających złożoność rzeczywistości do określonego schematu. Dzieli on zawsze świat na dwie dychotomiczne sfery, „dobra” i „zła”, co – zauważmy – w sposób szczególnie jaskrawy uwidacznia się choćby za pośrednictwem obecnej polityki historycznej przedstawiającej PRL jako ponurą krainę, w której każda sfera ludzkiego życia była zdominowana przez ideologię komunizmu.

PYTANIE – uosabia „mądrość niepewności” i jest warunkiem wszelkiej sztuki. Pytając, obalamy parawan kiczu, gdyż pragniemy ujrzeć kryjącą się za nim



prawdę. Wizualną metaforą kiczu są obrazy Kunderowskiej bohaterki, Sabiny. Ich pierwszy plan stanowił wystudiowany z iście fotograficzną precyzją landszaft, którego „doskonałość” burzyła nieoczekiwana skaza, zamierzona plama farby sugerująca jakieś drugie dno, ukryty sens. W przestrzeń oczywistości wkładało się niedopowiedzenie, wątpliwość, pytanie właśnie. Pytanie będące niespodziewanym wyłomem w systemie kiczu – przeniesieniem środka ciężkości z tego, co Sabina nazywa zrozumiałym kłamstwem na niezrozumiałą prawdę.

REDUKCJA – mechanizm powstawania kiczu polegający na redukowaniu wieloznacznych prawd do komunałów, frazesów, stereotypów myślowych. Proces redukcji to proces konwencjonalizacji, ujednolicania i uniformizacji widoczny na wszystkich poziomach aktywności człowieka. Wynika z bezsilności wobec faktu, że rzeczywistość ma postać szalonego labiryntu, w którym każda ścieżka uosabia inny system wartości i co gorsza – każda okazuje się tylko ślepym zaułkiem. W krainie kiczu wkraczamy na prosty, jasny gościniec, dzięki czemu rzeczywistość zostaje obłaskawiona i dostosowana do aktualnych potrzeb i wyobrażeń. *Życie człowieka zredukowane zostaje do jego funkcji społecznej, historia narodu do kilku wydarzeń, które z kolei redukuje tendencyjna interpretacja; życie społeczne zredukowane jest do walki politycznej (...)*<sup>14</sup>.

UCZUCIE – swoista wartość, na której bazuje kicz, podporządkowując jej całą swą taktykę. Jej cel to przeistoczenie odbiorcy z istoty myślącej w istotę czującą – kogoś, kto przedkłada wzruszenie nad poznanie. Uczucie jest „bronią masowego rażenia” kiczu, mierzącą w tłumy na wiecach politycznych, w salach kinowych i przed telewizorami. Najskuteczniej można poruszyć masy, operując archetypowymi, mocno zakorzenionymi w świadomości obrazami. Kiczu nie tylko nie trzeba, ale wręcz nie należy rozumieć, wystarczy się wzruszać. Podporządkowanie mass mediów dyktatowi uczucia czyni ich spektakle antyintelektualną i historyczną płaszczyzną krótkotrwałego porozumienia i zespolenia „narodu”.



SŁOWNIK – arsenał kluczowych pojęć, metafor i obrazów tworzących język danej odmiany kiczu. Do słownika amerykańskiego kiczu Kundera zalicza na przykład takie określenia, jak „nasze tradycyjne wartości” czy „barbarzyństwo komunizmu”. Istnienie takiego słownika można stwierdzić oczywiście tylko z dystansu i w sposób zamierzony. Ktoś, kto posługuje się językiem kiczu, nie zdaje sobie z tego sprawy.

Pojęcie słownika jest ostatnim, które wydaje się niezbędne dla uchwycenia specyfiki Kunderowskiego kiczu i współtworzy jego autorską typologię zjawiska. Tytułem podsumowania wypada podkreślić, że kicz pełni w wykreowanym przez pisarza świecie rolę siły fatalnej, która taranuje wszystkie wymiary egzystencji bohaterów, przeistaczając co poniektórych w marionetki. Miażdży też komórki zbiorowej pamięci, przyprawiając społeczeństwa o masową sklerozę. Historia i tradycja stanowią bowiem wartości, których kicz nie jest w stanie przetrawić.

### **Znamiona kiczu w *Podwójnym życiu Weroniki***

Skoro przyznajemy, że zasięg zjawiska kiczu znacznie wykracza poza obszar tak zwanej tandety, to zgodzić się wypada z faktem, że poza kiczem czystym i bez trudu rozpoznawalnym istnieje także kicz dobry, a nawet genialny jako doskonała imitacja sztuki. O ile jednak łatwo wskazać na wszelkie chybione próby podszycania się pod sztukę, o tyle ogromnych trudności nastroczają przypadki odwrotne. Wówczas kicz z budzącej uśmiech politowania *gemütlichkeit* przeistacza się w pełną zwodniczego uroku manifestację religii piękna i z tej właśnie perspektywy możemy mówić o kiczu w filmie Krzysztofa Kieślowskiego.

*Podwójne życie Weroniki* to utwór pod każdym względem podporządkowany zasadzie „Pracuj pięknie!” Rzeczywistość jest tu ukazana przez filtr piękna, co czyni ją przedmiotem kontemplacji – nie mamy tu do czynienia z poznawaniem nowych obszarów rzeczywistości, lecz z estetyzacją tych, które już znamy i które najłatwiej poddają się estetyzacji. Piękno jako dogmat religii kiczu – w przeciwieństwie do prawdy sztuki – donikąd nie odsyła, jego prawda jest prawdą estetyczną, pozbawioną wszakże treści. Rozważając tę kwestię, Broch zadaje sobie pytanie: *W jaki rodzaj dzieła kicz stara się przekształcić życie ludzkie? Odpowiedź jest prosta: w neurotyczny, to znaczy taki, który narzuca rzeczywistości konwencje całkowicie nierealną*<sup>15</sup>. Nierealną, czyli w tym kontekście nieadekwatną i sztuczną, bo pozwalającą na ucieczkę od rzeczywistości. Chcąc wskazać na elementy kiczu w *Podwójnym życiu Weroniki* należałoby przede wszystkim zwrócić uwagę na eskapistyczny charakter tego filmu. To właśnie eskapizm uważam za główny wyznacznik kiczu, który może być nienagannie skrojonym dziełem, zawsze jednak służącym ucieczce od tego, co Kundera trafnie a dosadnie nazwał gównem. Zobaczymy, w jaki sposób ów właściwy kiczowi eskapizm uwidacznia się w skądinąd doskonałym audiowizualnym show, jakim jest ten późny film Kieślowskiego. Aby nie wchodzić w bezpieczną rolę pogromcy kiczu, przyznam od razu, że jako nastoletnia dziewczyna widziałam *Podwójne życie Weroniki* kilkakrotnie i byłam pod absolutnym urokiem tego filmu, który – podobnie jak wiele moich rówieśnic – uważałam za objawienie. Dziś jednak nie jestem w stanie przypomnieć sobie, co mianowicie było przedmiotem tego objawienia – film o Weronice oglądany po latach jest jak flakonik, z którego zwietrzały perfumy. Kobiect

trzydziestoletniej brakuje najwyraźniej tej dyspozycji emocjonalnej, którą dysponuje dorastająca dziewczyna, zainteresowana przede wszystkim sobą, a nie otaczającym ją światem.

Analizę filmu zaczniemy od poziomu narracji. Funkcję filtra estetycznego pełni tu już sam motyw podwójnego życia. Wprowadzenie tego motywu pozwala ująć losy bohaterki w efektowną ramę wyposażającą życie ludzkie w walor tajemniczy i przekształcającą to życie wedle nierealnej konwencji, która służy jego estetyzacji. Motyw podwójnego życia jest także pretekstem do wizualizacji i estetyzacji sfery przeżyć wewnętrznych, manifestujących się za pośrednictwem przeżyć, które są najistotniejszą treścią życia bohaterki, poddanego dyktatowi uczucia – jednej z głównych kategorii w Kunderowskiej koncepcji kiczu. Za sprawą struktury narracyjnej opartej na motywie podwójności ukazywane wydarzenia zyskują więc wymiar „duchowej głębi” – dzięki nieustannie przeczuwanej więzi z sobowtórem każdy, nawet najbardziej banalny epizod zostaje uniezwykły.

„Pracując pięknie”, wykreowano w filmie czarującą, zwiewną i nieco lunatyczną bohaterkę, która w obrębie świata przedstawionego istnieje na prawach fetyszu estetycznego, będąc postacią doskonale narcystyczną – przedmiotem kultu religii piękna, której praktykowanie pozwala odwrócić się od rzeczywistości i uciec w bezpieczną sferę życia wewnętrznego. Zapowiedź ucieczki i radykalnego zakleszczenia się w tym, co wewnętrzne zawiera się już zresztą w słowach puentujących zrealizowany dwa lata wcześniej *Dekalog*. *Wszystko jest w tobie* – tak brzmi refren rockowej piosenki w wykonaniu Zbigniewa Zamachowskiego, która towarzyszy napisom końcowym do ostatniego epizodu serii. Refren ten antycypuje optykę obecną w *Podwójnym życiu Weroniki*, który to film jest wyrazem indywidualistycznego modelu duchowości zachodniej, o jakim pisał Broch, próbując wskazać na genezę kiczu. Realizując w 1991 roku swój film, Kieślowski odwraca się od rodzimej wspólnoty i tego, czym ona żyje u progu dekady. Ucieka do wnętrza Weroniki. Transformacja ustrojowa oraz towarzyszące jej przemiany historyczne i społeczne nie mieszczą się w zasięgu zainteresowania reżysera – jego nowa piękna bohaterka żyje w świecie wysterylizowanym, do którego polityka i historia – niczym Kunderowskie gówno – nie mają dostępu.

Polska Weronika pochodzi z małego, emanującego czarem starej prowincji miasteczka, które – co bardzo znamienne – jest prawie puste. Przestrzeń tę zaludniają tylko piękne chórzystki, dobrotliwy ojciec bohaterki i jej kochający chłopak – społeczeństwo doby transformacji dziwnym trafem zupełnie stamtąd wyparowało. Weronika jest postacią żyjącą poza niestrawnym dla kiczu żywiołem historii i równie dla niego niestrawnym żywiołem społecznym, czego dobitnym znakiem jest jedna z pierwszych scen filmu rozgrywająca się w cichym zaułku miasteczka i przedstawiająca namiętny pocałunek chórzystki z jej chłopcem. Zbliżenie to zakłóca na chwilę przejazd ciężarówki wywożącej pomnik Lenina. Figura unieszkodliwionego wodza rewolucji jednak nie zwraca prawie uwagi bohaterów – polityka ich nie dotyczy, nie obchodzi i nie określa. Przypomnijmy, że Weronikę poznajemy w czasie, gdy opuszcza ona swój rodzinny dom i wyjeżdża, by rozpocząć nowy etap życia i wystartować w konkursie wokalnym. Miejscem akcji staje się odtąd z łatwością rozpoznawalny „magiczny” Kraków, w którym Weronika wciąż spotyka zagadkowe, ekscentryczne postaci – miniaturowego mecenasa, damę w czarnym kapeluszu, ekshibicjonistę-eleganta. Ich pojawienie się nie ma

większego uzasadnienia w dramaturgii filmu, służąc wywołaniu efektu dziwności i magiczności przestrzeni miejskich, której są ozdobnikami. O doborze postaci, wydarzeń oraz miejsc akcji decyduje tu przede wszystkim stopień ich atrakcyjności estetycznej. Praktykowanie religii piękna manifestuje się zatem w dogmatycznym podporządkowaniu nakazowi estetycznemu, czego ważnym potwierdzeniem jest obraz konfrontacji polskiej bohaterki z jej francuskim sobowtorem będący zarazem dopełnieniem analizowanej wyżej sceny pocałunku sygnalizującej odwrót od historii i polityki. Oto bowiem widzimy Weronikę idącą przez krakowski Rynek, z którego znika cała aura magii i tajemniczości wskutek odbywającej się tam manifestacji politycznej. *So-wie-ci do-do-mu!* – skanduje rytmicznie tłum poskramiany przez oddziały milicji. Jeden z uczestników „zadymy” wpada na zdeorientowaną Weronikę i wytrąca jej z rąk zapisy nutowe. Zbierając je z ziemi, dziewczyna spostrzega autobus przewożący francuską wycieczkę – przedarłszy się w jej kierunku przez kordon milicyjny, widzi, że wśród podekscytowanych obcokrajowców z aparatami fotograficznymi znajduje się jej sobowtór. Niezauważona przez Veronique Polka stoi oniemiała, nie zwracając zupełnie uwagi na rozgrywające się wokół niej wydarzenia polityczne – towarzyszące jej od dzieciństwa przecucie, że nie jest sama na świecie, znalazło wreszcie potwierdzenie. Rozgrywające się wokół Weroniki wydarzenia związane z transformacją ustrojową nie zwracają zupełnie jej uwagi i nie są dla niej żadnym objawieniem – objawieniem jest spotkanie z sobowtorem. Ono ma też przykuć uwagę widza, umniejszając zarazem wagę demonstracji politycznej, która przynależy do niestrawnego dla kiczu porządku historii. W ten właśnie sposób świat przedstawiony filmu podporządkowuje się nakazowi estetyzmu: liczą się przeżycia, przecucia i uczucia Weroniki świadczące o jej wewnętrznym pięknie, nie zaś gwałtowne i niezrozumiałe wypadki historyczne, które nie poddają się estetyzacji i zostają tym samym wyparte, symbolicznie zepchnięte na drugi plan. Jednocześnie cała złożoność i dramatyzm przemian towarzyszących upadkowi komunizmu zostają poddane właściwej kiczowi redukcji. Dzieje się tak za pośrednictwem sugestii, że Francuzka i Polka żyjące u progu lat 90. mogły być kobietami identycznymi, które niczym się od siebie nie różniły, mimo że wychowały się i dorosły po dwóch stronach żelaznej kurtyny. Gdy ta opadła, doszło do spotkania sobowtórów, między którymi istnieje głęboka, choć nie do końca uświadomiona więź i wspólnota odczuwania – obraz tyleż piękny, ile nieprawdziwy, bo zastępujący wnikliwą analizę różnic wynikających z długotrwałego ograniczenia komunikacji między Polską i krajami Zachodu egzaltowaną wizją duchowej jedności. Niewątpliwie ta eskapistyczna wizja miała siłę kompensacyjną i pozwalała uciec przed najbardziej palącymi problemami swego czasu polegającymi właśnie na tym, że Polska – po 50 latach zamrożenia w PRL – istotnie różniła się od krajów Europy Zachodniej. Przesłanie filmu Kieślowskiego – „jesteśmy tacy sami” – mogło być w tamtym czasie wiarygodne tylko dla nastolatków.

Zauważmy, że trudno stworzyć pogłębioną charakterystykę postaci Weroniki, która jest przedstawiona nie jako człowiek, ale jako zjawisko estetyczne istniejące dzięki połączeniu trzech elementów: światła, muzyki i kreacji aktorskiej Irène Jacob. Szereg subtelnych zabiegów operatorskich Sławomira Idziaka oraz użycie kolorowych filtrów pozwala na odrealnienie postaci, której głównym atrybutem na płaszczyźnie wizualnej filmu jest światło. Podąża za nią, gra z nią, odbija się

na jej ciele, akcentuje to, co w Weronice najpiękniejsze, wizualizując jej wrażliwość i delikatność. Nie z krwi i kości, ale ze światła jest stworzona młodzieńka chórzystka, której śpiew podnosi ją do poziomu zupełnej już wyjątkowości. *Pani ma dziwny głos* – mówi grana przez Kalinę Jędrusik kierowniczką chóru. Talent wokalny bohaterki zostaje w Krakowie szybko dostrzeżony, a jej dziwny śpiew oczarowuje najwyższe autorytety. Wydobywając z siebie coraz to bardziej przejmujące tony, Weronika odczuwa jednocześnie ostry ból w okolicy serca. Zająwszy pierwsze miejsce w konkursie, debiutuje w na deskach filharmonii – w chwili gdy wykonuje solową partię, niespodziewanie umiera.

Jeśli kicz oferuje swemu odbiorcy kontakt ze światem, w którym wszystko, co istnieje, zostaje poddane zabiegowi estetyzacji, to doskonałym tego przykładem jest scena śmierci Weroniki – powieliła ona schemat przedstawiania śmierci w popularnym romansie melodramatycznym, analizowanym przez Annę Martuszewską w odniesieniu do szczytowego osiągnięcia kiczu literackiego, jakim jest *Trędowata* Heleny Mniszkówny. *Opis tej śmierci* – pisze badaczka – *został niemal zupełnie pozbawiony elementów fizjologicznych, brak w nim czegokolwiek, co mogłoby bohaterkę w oczach odbiorcy zbrzydzić. Tym samym więc jej zgon ze sfery cielesności zostaje przeniesiony w sferę ducha, „metafizyczną”. Uwzniosłony*<sup>16</sup>.

Taki też jest zgon Weroniki. Mamy wrażenie, że chórzystka umiera, bo jej delikatna cielesna powłoka nie wytrzymuje siły talentu i skali głosu, którym dysponuje „artystyczna dusza” – dlatego śmierć przychodzi w chwili, gdy wzbija się ona na wyżyny swoich możliwości ekspresyjnych. To nie fizyczne zejście lecz duchowy wzlot – Weronika śpiewa, kamera szaleje, muzyka grzmi. A widz? Zapomina się przez chwilę, ulegając wrażeniu, że śmierć bywa aktem wzniosłym, przychodzącym w najważniejszym momencie i w jakże dostojnej oprawie: piękna śmierć pięknej Weroniki jest puentą jej pięknego życia. Nic nie zaburza miłych dla oka, ucha i ducha wrażeń – scena śmierci jest równie przyjemna w odbiorze jak wszystkie pozostałe. Konanie z przejmującym śpiewem na ustach – wszak to klasyczny motyw rodem ze sztuki kiczu, który fizyczny ból i brutalność umiarnia transponuje w łabędzi śpiew młodej piękności.

Maria Poprzeczka zauważa zresztą, że właściwe dla kiczu jest operowanie motywami, których pojawienie się gwarantuje silny rezonans emocjonalny ze strony odbiorcy. Śmierć młodych kobiet obok niedoli skrzywdzonych dzieci i skrytobójczych morderstw zajmuje w tym zespole poczesne miejsce. Co nie mniej ważne, śmierć ukazana w filmie Kieślowskiego nie jest ostateczna – Weronika, choć umiera, żyje nadal, tyle że w ciele Véronique – swego francuskiego sobowótora, którego wprowadzenie neutralizuje śmierć. Estetyzm więc znów idzie w parze eskapizmem. Ich sojusz sprawia, że w miejsce sztuki prawdziwej, usiłującej mierzyć się ze śmiercią, zajmuje estetyczna prawda kiczu skłaniająca do ucieczki w filmową wizję „duchowej łączności” dwóch identycznych dziewcząt.

Sposób ukazania śmierci Weroniki jest ilustracją właściwej kiczowi techniki „efektu”, która w filmie Kieślowskiego zostaje doprowadzona do perfekcji. Scena przedśmiertnego łabędziego śpiewu służy tu przede wszystkim wywołaniu przyjemności estetycznej. Mechanizm funkcjonowania techniki „efektu” można z powodzeniem opisać, odwołując się do zasad rządzących kiczem wprowadzonych przez Abrahama Moles’a. W odniesieniu do sceny śmierci bohaterki można mówić o występowaniu zasady kumulacji oraz synestezyjnej percepcji. Pierwsza

z nich uzewnętrznia się tu przez kondensację środków wyrazu, których funkcja zostaje wykorzystana w stopniu maksymalnym. Zarówno w sferze obrazu, jak i dźwięku mamy do czynienia z intensyfikacją przekazu – niezwykle ekspresyjnej, pełnej patosu muzyce towarzyszy zawrotna dynamika kolejnych ujęć, zmienianie kątów widzenia kamery, jej ogromna ruchliwość. Wywołuje to wrażenie „wirowania” obrazów, co zostaje dodatkowo spotęgowane przez narastającą siłę muzycznej ekspresji. Niepokojący nastrój tajemniczości, sukcesywnie dotychczas budowany, ulega tym samym gwałtownemu spiętrzeniu, na co nakłada się jeszcze wyjątkowość samego wydarzenia, jakim jest nagły, wysoce dramatyczny zgon bohaterki. Ów przytłaczający przekaz stanowi równoczesny atak na zmysł wzroku i słuchu widza, który ma zaangażować się w odbiór filmu w stopniu możliwie najwyższym. Pod naporem silnych bodźców estetycznych gubi się jednakże samo znaczenie, wskutek czego śmierć bohaterki nie wywołuje u odbiorcy uczucia żalu, lecz właśnie poczucie duchowego uniesienia. Siła oddziaływania estetycznego zagłusza bowiem sens całego wydarzenia.

Wyjaśniając sposób funkcjonowania zasady kumulacji i synestezji, Moles odwołuje się do Wagnerowskiej idei sztuki totalnej. Tym samym przykładem posługuje się Broch, mówiąc o możliwości istnienia genialnego kiczu. Powyższa analogia pozwala na wysunięcie pewnych wniosków co do sposobu powstawania kiczu filmowego. Zwróćmy bowiem uwagę na fakt, że pod względem czysto formalnym film jest niejako realizacją postulowanej przez Wagnera syntezy sztuk. Wrodzona mu polifoniczność środków wyrazu – oddziaływanie za pomocą obrazu, słowa, dźwięku, muzyki i rytmu – stanowi znakomitą bazę dla zaistnienia sztuki, o której marzył niemiecki twórca. Przypomnijmy ponadto, że za wspólną, podstawową cechę wszelkich sztuk uważał on rytm. Rytm zaś z punktu widzenia sztuki filmowej ma, jak wiadomo, znaczenie fundamentalne. Właściwa filmowi kondensacja środków stanowi z jednej strony o jego atrakcyjności w stosunku do innych sztuk, z drugiej jednak w sposób szczególnie naraża go na osunięcie się w kicz, który bywa nie tylko jarmarczną tandetą, ale także pułapką popadnięcia w hiperestetyzm polegający właśnie na ubóstwieniu wartości estetycznej i praktykowaniu – jak rzecz ujmuje Broch – doczesnej religii piękna. Jej istnienie jest według pisarza następstwem rozpoczętego w czasach oświecenia procesu laicyzacji i odrzucenia idei Boga transcendentnego. W konsekwencji tego procesu w obrębie kultury Zachodu powstał nowy, indywidualistyczny i z gruntu świecki model duchowości, którego współczesną manifestację dostrzegam w *Podwójnym życiu Weroniki*. Jedną z form tej świeckiej duchowości jest postawa egzaltacji, której wychodzi naprzeciw kicz w jednej ze swoich najbardziej wyrafinowanych postaci.

O kiczu jako religii piękna możemy mówić, posługując się dwiema kategoriami: hiperestetyzmu oraz duchowej egzaltacji. Funkcjonowanie pierwszej z nich omówiłam, biorąc pod uwagę tę część filmu, która opowiada o życiu polskiej Weroniki. Pozostaje teraz zająć się częścią drugą, dotyczącą postaci francuskiej Véronique.

Oprócz pojęcia religii piękna Broch posługuje się pojęciem religii rozumu, będącej pokłosiem idei zapoczątkowanych przez rewolucję francuską. Po detronizacji Boga dokonana się wówczas intronizacja rozumu, czego owocem stało się zepchnięcie tak zwanych potrzeb duchowych człowieka na drugi plan. Porządek ów został na jakiś czas zburzony wraz z nastaniem romantyzmu. Potrzeba duchowej egzaltacji i odpowiadająca jej egzaltowana wyobraźnia rozpowszechniła się

za sprawą owej pośledniej odmiany romantyzmu, w której Broch upatruje źródła kiczu. Właściwa światopoglądowi epoki nobilitacja sfery emocjonalnej została szybko wchłonięta i przekształcona przez kicz. W zwierciadle romantycznego kiczu zaczął się wówczas odbijać człowiek, o którego wartości miało przesądzać jego „wewnętrzne bogactwo”. Zakochany w swej duszy, doszukiwał się w niej wartości absolutnych, otaczając jej doznania swoistym kultem.

Postać Véronique można uznać za twór współczesnej egzaltowanej wyobraźni. *Wstuchana w głosy swojej duszy* żyje w przekonaniu, że nie jest na świecie sama. Dlatego też, gdy umiera jej polska odpowiedniczka, Véronique odczuwa nagły niepokój, jakieś nieuzasadnione wewnętrzne poruszenie i smutek. Ten niezrozumiały impuls każe jej zrezygnować z kontynuowania świetnie rokującej kariery – jest oczywiście śpiewaczką. Podążanie za głosem wewnętrznym jest bowiem dla bohaterki czymś zupełnie naturalnym nawet wtedy, gdy popycha ją ku decyzjom całkowicie niezrozumiałym. Postępowaniem tej postaci nie rządzi rozum, ale emocjonalny imperatyw, którego działanie tłumaczy istnienie drugiej Weroniki. Różne przecucia, sny i sygnały nękające Véronique pochodzą właśnie od jej sobowtóra. Uświadamiamy sobie zatem, że gdzieś w głębi duszy jednej i drugiej ma miejsce całkowicie nieuświadomiona, lecz bardzo ważna komunikacja. Otaczającą Véronique zewnętrzną pustkę rekompensuje w ten sposób bogactwo wewnętrznych doznań, które mówią jej: *Nie jesteś sama!*

Podobnie jak jej polska poprzedniczka Véronique wydaje się istotą mającą niewiele wspólnego z realną rzeczywistością. Tym, co ma uczynić jej wizerunek nieco bardziej autentycznym, jest epizod włączenia się w sprawę rozwodową koleżanki. Sam Kieślowski przyznał zresztą, że próby wyeliminowania tego epizodu sprawiły, że (...) *bohaterka już w ogóle nie chodziła po ziemi, cały czas unosiła się nad nią. Istniała dla niej tylko dusza, przecucie, magia. Musiałem więc ponownie wrócić do wątku rozwodowego, po to, żeby Véronique ściągnąć na ziemię. Uczynić ją normalnym człowiekiem. Zabieg ten spełnił swoje zadanie. Niemniej ten wątek jest w filmie sztuczny. Ale może przez chwileczkę przynajmniej widz czuje, że ona mogłaby być znajomą, sąsiadką, że nie jest to osoba, która cały czas buja w innym świecie*<sup>17</sup>. Rzeczywiście – rola świadka rozwodowego absolutnie nie współgra z wizerunkiem bohaterki. Podporządkowanie się nierealnej, opartej na egzaltacji konwencji nie znosi żadnych odstępstw od przyjętego sposobu opowiadania. Véronique jako twór egzaltowanej wyobraźni nie może równocześnie być kimś innym.

Była już mowa o tym, że egzaltowana dziewiętnastowieczna wyobraźnia czerpała z odpowiednio przetransponowanych wartości romantyzmu. Biorąc pod uwagę jej współczesną postać, możemy z jednej strony mówić o kontynuacji modelu romantycznego, choć z drugiej strony widoczne są pewne nowe wpływy. Jeśli postawa duchowej egzaltacji stanowi zaprzeczenie zracjonalizowanego, chłodnego oglądu rzeczywistości, to z tej perspektywy *Podwójne życie Weroniki* można postrzeć jako niezamierzoną ilustrację koncepcji propagowanych przez ruch Nowej Ery. Film Kieślowskiego był przecież propozycją wychodzącą naprzeciw potrzebom duchowym współczesnego odbiorcy. Stąd „nowy” styl, „nowa” tematyka i wreszcie odpowiadająca im „nowa” duchowość idąca z duchem czasów, w których coraz dobitniej zaczęły dochodzić do głosu Kunderowskie paradoksy schyłkowe.

W przypadku *Podwójnego życia...* ową świecką metafizykę, o której zwykle się mówić w odniesieniu do duchowej wymowy filmu, można z powodzeniem utożsamić z tak zwaną metafizyką holistyczną, lansowaną przez wyznawców Ery Wodnika. Oto jak tę nową filozofię człowieka i świata opisuje Michel Lacroix: *Era Wodnika zapowiada się jako okres harmonii i pogodzenia przeciwieństw. (...) Problem jedności wpisuje się w całościową wizję zwaną holizmem lub paradygmatem holistycznym (z greckiego „holos” – wszystko). Głosi ona, że świat fizyczny i duchowy nie stanowią oddzielnych części, lecz jednorodną rzeczywistość. (...) Można powiedzieć, że obraz rzeczywistości zależy od modyfikacji pola widzenia. Na poziomie zjawisk rządzi podział, ale po dokonaniu nieznacznej korekty aparatu percepcji jedność staje się oczywista. Człowiek nie jest już bytem odrębnym od bliźnich. Zmienia się koncepcja Boga, gdyż boskość traci charakter rzeczywistości oddzielonej i transcendentnej: Bóg stapia się z człowiekiem. Odmienność ustępuje miejsca fuzji. Samotność traci rację bytu, przeszłość i przyszłość łączą się, nawet śmierć zostaje pokonana*<sup>18</sup>.

Holistyczna metafizyka Nowej Ery wypływa więc z przekonania o panpsychicznej naturze rzeczywistości, która jest rządzona przez jeden wspólny umysł, spajający wszelkie jej elementy w jedno. Wszystko myśli, wszystko czuje i wszystko jest zdolne do komunikacji, w związku z czym materia jest w istocie niematerialna. Zgodnie z tymi przekonaniem konieczna staje się zmiana postrzegania istoty ludzkiej wynikająca z założenia, że: *człowiek współczesny (zwłaszcza człowiek Zachodu) jest chory – chory przez swą izolację. Zerwał więzy łączące go z bliźnimi i ze światem, a jego świadomość została zamknięta w granicach ego, które szuka schronienia na „samotnych wyspach”. Okaleczona i zaskorupiła dusza wymaga leczenia*<sup>19</sup>. Ów chory człowiek Zachodu, chcąc dokonać uzdrawiającej przemiany swej osobowości, winien sobie uświadomić istnienie fenomenu „transpersonalizacji”. Wiara w jego istnienie jest jednym ze sposobów wydobycia się ze stanu izolacji. Transpersonalizacja bowiem to nieograniczona identyfikacja jednostki z wszelkimi występującymi we wszechświecie rzeczami i bytami, będąca następstwem wewnętrznego samopoznania.

Czy powyższe koncepcje nie stanowią przekonującego kontekstu dla interpretacji *Podwójnego życia Weroniki*? Konfrontacja filmu ze światopoglądem Nowej Ery każe go postrzegać jako „produkt swoich czasów” – mamy tu wszakże do czynienia ze zjawiskiem transpersonalizacji wpisanym w holistyczny i panpsychiczny obraz rzeczywistości.

Transpersonalizacja dokonuje się pomiędzy Weroniką a Véronique. Kobiety te są identyczne, ponieważ świat to jedność. Nie są swoimi sobowtórami, ich współistnienie świadczy raczej o niwelacji odmienności bytów na rzecz ich fuzji. Dokonawszy modyfikacji pola widzenia, Véronique zaczyna przeczuwać działanie tej fuzji, pojmując zarazem, że przekonanie o istnieniu „kogoś jeszcze” w jej życiu nie jest żadnym złudzeniem. Śmierć Weroniki, która umiera tylko pozornie, żyjąc nadal w osobie Véronique, dokonuje się wskutek transpersonalizacji. Śmierć i samotność zostają więc pokonane na drodze duchowego autopoznania i zjednoczenia z pozostałymi bytami.

Wszystko myśli, czuje i przekazuje informacje – jadąc pociągiem do Krakowa, Weronika patrzy na świat przez szklaną kulkę i widzi w niej „głębszy” wymiar rzeczywistości. Ten sam uniezwykły obraz świata widzianego przez pryzmat

grubego szkła zobaczy później we śnie Véronique. Gdy w finale filmu dotknie pnia drzewa, wydobędzie z niego muzykę słyszalną tylekroć, ilekroć dochodzi do głosu wspomniana komunikacja panpsychiczna. To za jej sprawą rozlegające się w drzewnym pniu dźwięki usłyszy także ojciec Véronique. Zasięg dokonującej się komunikacji w obrębie świata przedstawionego wydaje się więc kosmiczny – uczestniczą w niej zarówno gwiazdy, jak i małe, kruche liście, których kontemplacji oddają się bohaterki w inicjalnej sekwencji filmu.

*Podwójne życie Weroniki* oglądane dzisiaj okazuje się symptomatycznym wytworem swego czasu – filmem zawierającym materiał pomocny w odpowiedzi na pytanie, które formułuje Anna Sobolewska w swojej książce *Mapy duchowe współczesności, czyli co nam zostało z Nowej Ery*<sup>20</sup>. Przede wszystkim jednak analiza tego filmu pozwala wskazać pojęcia, które tworzą słownik kiczu najwyższej próby, który określa hiperestetyzm, duchowa egzaltacja i eskapizm, a więc wszystko to, co zawiera się we wprowadzonym przez Hermanna Brocha pojęciu religii piękna. Bez względu na alarmistyczne diagnozy tego pisarza nie uważam jednak, by był to kicz groźny – sam bowiem fakt, że jesteśmy go w stanie zidentyfikować i poddać refleksji krytycznej, oznacza, że świadomość kiczu jest obecnie znacznie wyższa, niż to miało miejsce w pierwszej połowie XX wieku. Kiczu bardziej się dziś używa niż się go przeżywa, pozwalając sobie na różne style uczestnictwa w kulturze oferującej zarówno tandetne uciechy, jak i egzaltowane wzloty estetyczne w postaci filmu Krzysztofa Kieślowskiego.

## AGNIESZKA MORSTIN-POPLAWSKA

<sup>1</sup> M. Poprzęcka, *Złoty wiek złej sztuki*, w: tejsze, *O złej sztuce*, Warszawa 1998, s. s. 244-245.

<sup>2</sup> Zob. H. Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, przeł. D. Borkowska, J. Garewicz, R. Turczyn, Warszawa 1998.

<sup>3</sup> Por. M. Poprzęcka, dz. cyt., s. 161-205.

<sup>4</sup> H. Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, tłum. D. Borkowska, J. Garewicz, R. Turczyn, Warszawa 1998, s. 109.

<sup>5</sup> Tamże, s. 109.

<sup>6</sup> Tamże, s. 105.

<sup>7</sup> Tamże, s. 46.

<sup>8</sup> Wygłaszając odczyt *Kilka uwag o kiczu* w 1950 roku, Hermann Broch stwierdził: *To nie przypadek, że Hitler (podobnie jak jego poprzednik Wilhelm II) był wielkim amatorem kiczu. Żył wśród krwawego kiczu i kochał kicz słodki jak sacharyna. Neron również pasjonował się pięknem, a pod względem talentu artystycznego przerasał przypuszczalnie Hitlera (...)* A w związku z tym należy pamiętać, że nowoczesny kicz prawdopodobnie nieprędko zakończy swój zwycięski pochód (...). Tamże, s. 116.

<sup>9</sup> Zob. D. Ugrešić, *Słodkie strategie*, w: tejsze, *Kultura kłamstwa (eseje antypolityczne)*, tłum. D. J. Ćirić, Wrocław 1998, s. 67-126.

<sup>10</sup> Tamże, s. 103.

<sup>11</sup> A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, tłum. A. Szczepańska, E. Wende, Warszawa 1978, s. 218.

<sup>12</sup> M. Kundera, *Sztuka powieści*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 1998, s. 142.

<sup>13</sup> M. Kundera, *Nieznosna lekkość bytu*, tłum. A. Holland, Warszawa 1996, s. 187.

<sup>14</sup> M. Kundera, *Sztuka powieści*, dz. cyt., s. 24.

<sup>15</sup> H. Broch, dz. cyt., s. 116.

<sup>16</sup> A. Martuszevska, *Wniebowzięcie heroiny*, w: tejsze, *Ta trzecia. Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997, s. 72.

<sup>17</sup> K. Kieślowski, *O sobie*, Kraków 1997, s. 144.

<sup>18</sup> M. Lacroix, *Ideologia New Age*, tłum. M. Gałuszka, Katowice 1999, s. 34-35.

<sup>19</sup> Tamże, s.42.

<sup>20</sup> Zob. A. Sobolewska, *Mapy duchowe współczesności, czyli co nam zostało z Nowej Ery*, Warszawa 2009.