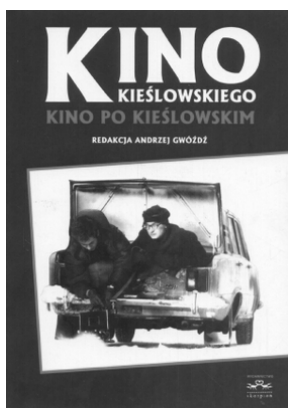


## KSIĄŻKI O FILMIE

# Gabinet luster Krzysztofa Kieślowskiego



MAGDALENA KEMPNA

Czytając *Kino Kieślowskiego, kino po Kieślowskim*, nie sposób nie przyznać racji Irinie Tatarowej, która w jednym z fragmentów książki *Ergo sum. Poszukiwania sensu istnienia w polskim i radzieckim filmie 1960-1990* (zacytowanym zresztą przez jedną z autorek *Kina Kieślowskiego*) zauważyła, iż zamiast o jednym Kieślowskim, należałoby raczej mówić o kilkunastu Kieślowskich. Do wymienionych przez Tatarową „wersji” reżysera (takich jak Kieślowski z czasów studenckich, Kieślowski filmów dokumentalnych, Kieślowski fatalista, Kieślowski metafizyczny lub pseudometafizyczny) przygotowana przez Andrzeja Gwoździa książka dopisuje kilka jeszcze (jeśli nie kilkanaście) kolejnych określeń. Twórca *Amatora* został tutaj zaprezentowany jako etyk (w tekstach Agnieszki Kulig oraz Alicji Kuczyńskiej), artysta uwikłany w trudną rzeczywistość PRL-u (artykuł Edwarda Zajička), będący równocześnie jej – nie zawsze zrozumianym – komentatorem (analiza *Bez końca* autorstwa Marka Haltofa), wreszcie pedagog (tekst Doroty Paciarelli), z wielką odpowiedzialnością podejmujący zadanie uwrażliwienia młodych twórców na rzeczywistość nie tylko zewnętrzną, społeczną, ale i tę wewnętrzną, psychologiczną i duchową (niezwykle interesujący tekst samego reżysera pt. *Nauczać reżyserii. Sprawozdanie z praktyki ze skrupułami*).

Co jednak bardziej istotne, autorom książki udało się udowodnić, że owych kilkanaście czy kilkadziesiąt „wersji” Kieślowskiego nie jest niczym innym niż galerią zwierciadeł, z których każde – co prawda z różnych punktów widzenia i przy rozmaitych kluczach oświetlenia – ukazuje ten sam obiekt. Innymi słowy, jest w *Kinie Kieślowskiego* pewna płaszczyzna wspólna, oś, wokół której krążą rozważania poszczególnych badaczy. Tym miejscem centralnym jest najprawdopodobniej świadomość faktu, że twórczość Kieślowskiego – bez względu na to, z jakiej perspektywy jest w danym momencie oglądana – nie tylko wniosła nową jakość do światowej kinematografii, ale i stała się wyzwaniem dla interpretato-

rów oraz kolejnych twórców. Wyzwaniem, warto dodać, niejednokrotnie wyjątkowo trudnym.

Wraz ze zbiorem tekstów wygłoszonych podczas dwóch katowickich konferencji poświęconych twórczości i postaci reżysera – z listopada 2005 roku i marca 2006 roku (z tej drugiej konferencji ukazała się wydana przez Instytucję Filmową „Silesia-Film” w Katowicach w tym samym roku osobna książka zatytułowana *W kręgu Krzysztofa Kieślowskiego. In memoriam w dziesiątą rocznicę śmierci*, przygotowana wraz z Joanną Malicką przez redaktora omawianego tomu, zawierająca pierwodruki kilku omawianych artykułów) – *Kino Kieślowskiego, kino po Kieślowskim* przynosi wiele propozycji odczytań dzieł i – ogólniej – spuścizny intelektualnej oraz duchowej mistrza. Pojawiają się tu więc zarówno tradycyjne, klasyczne w duchu interpretacje filmów reżysera w kluczu metafizyczno-religijnym (tekst Anny Melon-Regulskiej), jak i próby wykorzystania w zetknięciu z dziełami reżysera kontrowersyjnych, aczkolwiek coraz bardziej modnych, koncepcji Slavoja Žižka (artykuły Janiny Falkowskiej i Marii Kornatowskiej). Nie brak wreszcie i szkiców, które ujmują filmowe dzieło Kieślowskiego w jego specyficznym dialogu z innymi sztukami – muzyką (artykuł Iwony Sowińskiej poświęcony kompozycjom Zbigniewa Preisnera) czy fotografią (tekst Margarete Wach).

Wszystkie te odczytania, rzecz jasna, otwierają się na wszelkie polemiki. Jako dyskusyjną można potraktować na przykład propozycję Wacława M. Osadnika, który w artykule *Dziecko i dorosły w „Dekalogu” Kieślowskiego*, przemyskając w zasadzie ponad sygnalizowaną w tytule pracy opozycją, skupia się na problemie światów możliwych, z którego wyprowadza niezbyt przekonujący wniosek o na wskroś metafizycznym charakterze *Dekalogu*. Przypomina to nieco wyważanie otwartych drzwi, zważywszy że metafizyczny wymiar filmów reżysera bywał już interpretowany wielokrotnie za pomocą znacznie prostszych środków. Do refleksji skłaniają z kolei twierdzenia Paula Coatesa, analizującego *Podwójne życie Weroniki* w kontekście motywu podwojenia (z mocnym akcentem na element odbicia i niewidzialnej ramy rzeczywistości), znacznie wykraczające poza szkolne już odczytania filmu Kieślowskiego w duchu *stricte* metafizycznym.

Przyjmowanie różnych perspektyw oznacza także wkraczanie w rozmaite dyskursy. Część tekstów (zwłaszcza Stanisława Zawislińskiego, Edwarda Zajička i Doroty Paciarelli) charakteryzuje „wysoki” ton, pełen szacunku i admiracji dla osoby i dzieła Kieślowskiego. I chociaż owo nastawienie ocierające się o bezkrytyczne uwielbienie twórczości mistrza może irytować, nie sposób odmówić mu racji bytu; jest ono całkowicie zrozumiałe – postać Kieślowskiego wciąż jeszcze przecież pozostaje żywa w pamięci wielu, a jego odejście przywołuje całą gamę odczuć, od melancholii po poczucie dojmującej straty.

Najciekawsze są jednak moim zdaniem te teksty, których autorzy, nie dążąc bynajmniej do stawiania twórcy marmurowego pomnika, lecz podejmując niejednokrotnie emocjonujący dialog z jego dziełem, przynoszą obraz twórczości Kieślowskiego, która po ponad już dziesięciu latach od jego śmierci wciąż jest żywa, stanowiąc dla współczesnych twórców i ich dzieł istotną – choć czasem polemiczną – płaszczyznę porównania. W artykule *Amelia, córka Weroniki* Mirosław Przyłipiak, omawiając intrygujące analogie (ale i przeciwieństwa) w konstrukcji fabuły, narracji i postaci w dziełach Kieślowskiego i Jeana-Pierre’a Jeuneta, pokazuje, w jaki sposób twórczość Kieślowskiego może stanowić swoisty układ

odniesienia – uniwersum tematów i wartości, w opozycji do którego można rozpatrywać niektóre nurty współczesnej kinematografii. Z kolei Andrzej Gwóźdź w szkicu *Z nieba do piekła i z powrotem*, poruszając problem realizatorów ostatniego projektu Kieślowskiego, Toma Tykwera i Danisa Tanovicia, przez analizę „porządków widzenia” wyznaczających charakter dzieł młodych twórców, przedstawia istotne argumenty na rzecz rozpatrywania *Nieba* oraz *Piekła* jako nie tyle prób dorównania polskiemu mistrzowi (a takie ich traktowanie prowadziło niejednokrotnie, na co zwraca uwagę autor, do nieporozumień interpretacyjnych), lecz dopełnienia jego ideologii kina. Wreszcie Aleksandra Frączak w analizie *Catej zimy bez ognia* Grega Zglińskiego w interesujący sposób ukazuje próbę nawiązania (momentami bliskiego do subtelnej polemiki) przez jednego z ostatnich uczniów twórcy do dzieła swego wybitnego nauczyciela. Podobne wątki pojawiają się zresztą w artykule *Kieślowski patrzy...* Bronisławy Stolarskiej rozpatrującej dokonania współczesnych młodych filmowców, Macieja Drygasa, Pawła Łozińskiego i Ewy Borzęckiej, jako odpowiedź na wyzwania, o których mówił twórca *Trzech kolorów* w kontekście sztuki dokumentalizmu.

Na szczególną uwagę zasługuje też z pewnością artykuł Tadeusza Lubelskiego poruszający problem zobowiązań wobec sztuki w filmach Krzysztofa Kieślowskiego. Śledząc motyw bycia artystą, analizując rolę muzyki w jego prezentowaniu, autor szkicu ujawnia ewolucję poglądów reżysera na istotę i zadania sztuki. Z tekstem tym w ciekawy sposób koresponduje zresztą artykuł Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej zestawiający *Amatora* z filmem *Mój Nikifor* Krzysztofa Krauzego. Oba szkice z różnych perspektyw ukazują etyczny wymiar namysłu Kieślowskiego nad statusem artysty, przy czym autorka drugiego z nich w trafny sposób udowadnia, że aktualność refleksji twórcy *Amatora* bynajmniej nie wygasła, a wręcz znalazła swojego kontynuatora w osobie Krzysztofa Krauzego.

Nie sposób również zapomnieć o artykułach poruszających wątki z punktu widzenia całości dorobku reżysera pozornie poboczne. Ich autorki udowadniają bowiem, że twórczość Kieślowskiego to w gruncie rzeczy wielkie uniwersum, na które składają się nie tylko określona wizja świata, estetyka promieniująca na innych twórców czy hierarchia wartości, ale i wiele medialnych niuansów kształtujących współczesne spojrzenie na kinematografię. Omawiając muzykę filmową Zbigniewa Preisnera, Iwona Sowińska ujawnia mechanizm medialnego *show*, jakie wiązało się z odejściem Kieślowskiego. Z kolei Małgorzata Radkiewicz w artykule poświęconym aktorkom występującym w filmach mistrza pokazuje, w jaki sposób kolejne kreacje Juliette Binoche, Julie Delpy czy Irène Jacob można uznać za w pewien sposób korespondujące z obrazami kobiecości, jakie artystki stworzyły w filmach polskiego reżysera.

Przemyślany układ tekstów w obrębie książki, ukazującej w pierwszej kolejności ewolucję postawy reżysera, konstytuowanie się jego osobowości twórczej oraz określonej koncepcji sztuki, a następnie prezentującej dokonania artystyczne oraz pedagogiczne Kieślowskiego i wreszcie poruszającej problem recepcji jego twórczości, wyznacza oczywiście sposób narracji o życiu i dziele autora *Trzech kolorów*. Narracja ta pozostaje, rzecz jasna, otwarta. Zgrupowane w ostatniej części książki artykuły stanowią zaproszenie do nieustannego podejmowania wysiłku re-interpretacji dorobku reżysera, śledzenia jego wpływu na kinematografię polską i światową, kontynuowania wątków i refleksji podjętych przez Kieślowskiego,

wchodzenia w dialog z jego twórczością, nawet jeśli miałby to być dyskurs nastawiony na polemikę.

Większość autorów *Kina Kieślowskiego* podkreśla głęboko humanistyczny wydźwięk twórczości reżysera. Najprościej, ale i zarazem najtrafniej moim zdaniem źródło humanizmu Kieślowskiego oddaje Tadeusz Sobolewski, akcentujący tak charakterystyczne dla twórcy *Podwójnego życia Weroniki* nastawienie na wieloaspektowy dialog: z drugim człowiekiem, z rzeczywistością, z samym sobą, z Innym. W zakończeniu artykułu Sobolewski słusznie zauważa, że mówienie o twórczości i osobie Kieślowskiego zakłada pewną wielogłosowość, musi polegać na posługiwaniu się *różnymi głosami, bo ta twórczość, tak wysunięta w stronę innego człowieka, przegląda się w bardzo wielu lustrach*. Równocześnie jednak twórczość ta sama w sobie stanowi rodzaj lustra, może nawet całą galerię zwierciadeł (a sama chociażby analiza Paula Coatesa dowodzi, jak istotny jest ten motyw w dziełach reżysera!), w których odbija się współczesna kultura, w tym również kinematografia. Zwierciadeł, warto dodać, w pewien sposób szczególnych. Albowiem – jak trafnie stwierdza Lubelski – zauważalne w refleksji Kieślowskiego nad sztuką odejście od mimetyzmu mogło być efektem przekonania, że *aby wiernie przedstawić świat, artysta musi go zniekształcać*. Najprawdopodobniej właśnie ze świadomości tego faktu wyrasta manifestowane przez Kieślowskiego w tekście *Nauczać reżyserii* przekonanie, że filmowy autor, zanim jeszcze zwróci obiektyw kamery ku światu, musi sam przejrzeć się we własnym zwierciadle, czyli, cytując reżysera, *dobrze się znać, by zatrzymać, nazwać i – jeśli to konieczne – (...) przekazać to, co inni przeżywają*.

Być może największą zaletą *Kina Kieślowskiego, kina po Kieślowskim* jest to, że w całej różnorodności perspektyw, jakie przynosi ta książka, twórczość reżysera została zaprezentowana jako gabinet zwierciadeł, w których przeglądają się współcześni twórcy, współczesne koncepcje sztuki, współczesne teorie próbujące badać i definiować kulturę oraz naturę. Innymi słowy, udało się autorom książki zachować płaszczyznę wielostronnego dialogu, który – ostatecznie – jest tym, co może sprawić, że dzieło reżysera będzie ciągle żywe, będzie zmuszało do refleksji, skłaniało do podejmowania nieustannego wysiłku reinterpretacyjnego w obliczu zmieniających się czasów.

MAGDALENA KEMPNA

*Kino Kieślowskiego, kino po Kieślowskim*, red. A. Gwóźdź, Wydawnictwo Skorpion, Warszawa 2006.