

Dlaczego Sędzia nie chichocze?

Glosa do interpretacji *Czerwonego*

KRZYSZTOF KOPCZYŃSKI

W rozmowach prowadzonych podczas pracy nad montażem *Trzech kolorów* Krzysztof Kieślowski zaznaczał, że każdy z filmów miał cztery wersje scenariusza, a piąta, zmieniająca dialogi, powstawała podczas sesji z aktorami¹. A jednak mimo dążenia do precyzyjnego zaplanowania filmu na papierze – oczywistego w zachodnioeuropejskim systemie producenckim, a rzadkiego chyba przy produkcjach Kieślowskiego w Polsce – *Czerwony* różni się od wersji zawartej w opublikowanym scenariuszu². Wydaje się, że analiza kilku zmian może mieć znaczenie dla interpretacji filmu, pokazując one bowiem, w jakim kierunku podążała myśl reżysera.

Po powrocie do domu Sędziego od podsłuchiwanego sąsiada-homoseksualisty Valentine pyta, czy Sędzia zajmował się podsłuchiwaniami przez całe życie. W scenariuszu czytamy:

SĘDZIA: *Można to tak nazwać.*

VALENTINE: *O Boże... Kim pan był? Policjantem?* (35, 176)

W filmie:

VALENTINE: *Kim pan był? Policjantem?*

A w dalszym ciągu tej samej (bardzo długiej) sceny – po tym, jak Valentine telefonuje do handlarza narkotyków – wersja scenariuszowa brzmi:

VALENTINE: *Boże, co ja zrobiłam...*

Sędzia mówi, że ktoś mógł ją podsłuchać, góry może odbijają fale – i *pokazuje widoczne za oknem pasmo Alp* (35, 181).

W filmie nie ma tego dialogu i ujęcia. Alpy pojawiają się natomiast dwukrotnie w miejscach, w których nie ma ich w scenariuszu. Po raz pierwszy w zakończeniu sceny, w której Valentine tłumaczy Sędziemu, że nie doniosła na niego – Sędzia odpowiada, iż doniósł sam, a potem mówi: *Coś pani pokażę...* (50, 193) – i wtedy Valentine widzi resztki blasku słońca zachodzącego za góry; później toczy się rozmowa o powodach działania Sędziego. Po raz drugi – ujęcie burzy na tle gór częściowo zastępuje usuniętą scenę tonącego promu i dzieli wobec tego scenę, w której robotnicy zdejmują w deszczu wielkie zdjęcie żującej gumę Valentine i scenę pokazującą, jak Sędzia w świetle porannego słońca obserwuje szczeniaka, o którego poprosiła Valentine (82-84, 215).

Wreszcie w scenie rozmowy telefonicznej z Michele Valentine w scenariuszu mówi: *O Jezu... Znów* (45, 190). Tego ujęcia w filmie też nie ma. W ten sposób z dialogów zostają całkowicie usunięte wykrzykniki w rodzaju „O Boże”

albo „O Jezu”. Interpretacja, że nie chodzi tu o likwidację zwrotów emocjonalnych, lecz o religijność bohaterki, znajduje potwierdzenie w zmianach dokonanych w scenie szukania Rity w kościele. W scenariuszu:

VALENTINE żegna się pospiesznie, maczając rękę w wodzie święconej. (...) Rita wybiega z kościoła. VALENTINE klęka na sekundę i szybkim krokiem wychodzi z kościoła (28, 169).

W filmie bohaterka nie żegna się i nie klęka. Ani w tym, ani w innym miejscu żadna z postaci nie wykonuje gestów religijnych. Za to scena w parku (Valentine spuszcza psa ze smyczy i ten natychmiast ucieka) zaczyna się przy dźwięku dzwonów – w scenariuszowych didaskaliach brak takiej wskazówki (27, 168). Dzwony są zapowiedzią nabożeństwa, które za chwilę zostanie przerwane przez Ritę i goniącą ją Valentine, ale także – ucieczki psa, doprowadzającej w końcu Valentine ponownie do Sędziego.

Poczynione powyżej obserwacje kierują uwagę w stronę refleksji nad obecnością w *Czerwonym* perspektywy metafizycznej. Wiemy, że była to kwestia dla Kieślowskiego istotna. Irène Jacob opisuje pracę nad sceną, w której Sędzia opowiada Valentine dobry sen o jej przyszłości, a ona zadaje mu wreszcie elementarne pytania:

VALENTINE: *Co pan jeszcze wie?*

Sędzia nie odpowiada. VALENTINE pyta równie cicho.

VALENTINE: *Kim pan jest? (73, 207)*

We wspomnieniu czytamy: *Po pierwszym ujęciu Krzysztof powiedział do mnie, że wydaje mu się zbyt intymna, zanadto związana z Sędzią. Oczekiwał więcej zdziwienia, nawet lęku w moim głosie. Spytałam, jaki lęk ma na myśli. I był to jeden z rzadkich momentów, kiedy zamiast wskazówki technicznej – oświadczył mi: – „Chciałbym, żebyś myślała, że ten mężczyzna jest wyrokiem Boga. Wyobraź sobie, że to jest nadzieja. Wiara w kogoś zbawionego”³. Myślę, że ta wskazówka reżysera – który wprawdzie nie lubił komentować swoich filmów, ale jego zdanie powinniśmy jednak brać pod uwagę – nie pozwala interpretować filmu tylko jako filmu o miłości, a nawet – o jej poszukiwaniu⁴. Sędzia jest kimś więcej niż odległym w czasie platońskim uzupełnieniem Valentine. Jest kimś, kto wie, co się wydarzy, kto mówi o przyszłości Valentine z wielką pewnością, kto przepowiada, że rozpadnie się związek Augusta z Karin. I choć wiedza Sędziego o przyszłości nie jest pełna – wydaje się na przykład zaskoczony wypadkiem promu – w sprawach zasadniczych się nie myli.*

Jakie są źródła tej wiedzy? Czy można zaryzykować stwierdzenie, że Sędzia posiadał narzędzia poznania niedostępne innym dzięki samotności i ciągłemu rozpamiętywaniu cierpienia, ale także przekroczeniu granic moralności? Jak traktować jego donos na samego siebie? Czy jest to element starań o miłość Valentine, nadania innego wymiaru ich „braterstwu”, czy krok do oczyszczenia?

Kieślowski nie protestował przeciwko usytuowaniu Sędziego „wyżej”, „nad nami”, przeciw przypisaniu mu umiejętności rozumienia sensu powtarzających się, pozornie przypadkowych zdarzeń. Chciał – inaczej niż przywołany przez niego jako teoretyk Kierkegaard – zająć się przypadkiem praktycznie⁵. Z oceną Kierkegaarda jako teoretyka przypadku, opartą zapewne na lekturze *Albo-albo*, trudno się zgodzić. Pisma Kierkegaarda są pełne analiz konkretnych sytuacji, refleksja teoretyczna ma zatem w przypadku tego filozofa szczególną podstawę

dokumentacyjną. Jednak wskazany przez Kieślowskiego trop można wykorzystać przy interpretacji postawy Sędziego, pełnej ironicznego dystansu do świata. Jeśli przyjąć jako źródło ironii tragicznej *zderzenie niewiedzy czy złudzeń bohatera z działaniem nieubłaganego fatum*⁶, znajdujemy dobry opis doświadczenia, które przeżywają w filmie Valentine i August. Sędzia ma je już dawno za sobą. Jego działania cechuje teraz skrajny subiektywizm. Życie traktuje jako grę, która ma ujawnić wieloznaczność bytu. Droga, jaką przechodzi Sędzia od czasu, gdy był w sytuacji Augusta, do chwili, gdy poznaje Valentine, to droga od ironii tragicznej do romantycznej.

Kierkegaard pisze: *Ironii w żadnym razie nie można uznać za znak rozpoznawczy naszych czasów, ale z tego b y n a j m n i e j nie wynika, że i r o n i a c a ł k i e m z n i k n ę ł a*. Nasze czasy nie są również epoką wątpliwości (...) ⁷. Sąd ten zachowuje nieustanną aktualność, która dotyczy również bohatera *Czerwonego*. Sędzia mówi: *Ja nic nie chcę* (30, 170), a po chwili ocenia jako dobry pomysł Valentine, żeby przestał oddychać – czyli wybrał śmierć (30, 170-171). To właśnie brak wątpliwości i świadomość nieistnienia celu życia w jego wypadku wynikają z doświadczeń wieloletniego osamotnienia, z przejścia granic poznania i moralności, z głębokiego wtargnięcia w świat innych ludzi i jednoczesnego zachowania dystansu do wszystkiego, co go otacza. Postawa ta przekształca się szybko pod wpływem Valentine, może miłości do niej, może też jej miłości. Podobnie Valentine w krótkim czasie zmienia zupełnie ocenę Sędziego – od obrzydzenia i pogardy dochodzi do sytuacji, w której to właśnie starzec daje jej poczucie bezpieczeństwa, a jego zalecenia wykonuje bez wahania. Kim staje się dla niej Sędzia, gdy opowiada, że w życiu związał się tylko z jedną kobietą, bo nie spotkał – jej?

W scenariuszu czytamy:

VALENTINE: *Czemu pan mnie nie spotkał?*

SĘDZIA: *Bo pani wtedy nie było* (75, 211).

W filmie tego dialogu nie ma – tak jakby reżyser chciał pozostawić przekroczenie czasu między „wtedy” i „teraz” prawdopodobnym.

*Na niespełna rok przed śmiercią [Kieślowski] twierdził, że jego stosunki z Panem Bogiem są dobre – mówił Krzysztof Piesiewicz w 1997 roku. – Dziś można powiedzieć tylko tyle: jeżeli ten temat kogoś interesuje, niech przyjrzy się dokładnie jego twórczości. Tej rozpaczliwej chęci dostrzeżenia smugi światła w największych ciemnościach...*⁸ Droga życiowa Sędziego wiedzie od ciemności ku światłu, od przeżycia niespełnionej miłości i utraty wiary w sens wszystkiego do nieoczekiwanej nagrody – sytuacji, w której mądrość samotnika przydaje się do czegoś światu, a o losy kobiety, która nagle wkroczyła w jego życie, dba siła decydująca o wyborze 7 spośród 1435. Mistyczna liczba siedem pojawia się też w filmie wcześniej: Rita rodzi siedem szczeniaków – również w tym wypadku jest symbolem życia.

Wróćmy do dwóch scen, w których widzimy Alpy. Może także dzięki nim zostaje zaznaczona obecność jakiejś siły pozaludzkiej, tkwiącej w naturze, której reakcja jest paralelna do wydarzeń (blask zachodzącego słońca – odkrycie tajemnicy Sędziego, burza – zatonięcie promu). Posłużenie się symbolem burzy w górach jest na pewno lepsze niż zbyt dosłowna scena wypadku zapisana w scenariuszu; w filmie widz dowiaduje się o katastrofie razem z Sędzią.

Na wieść o zatonięciu promu Sędzia zachowuje spokój. W całym filmie jest przecież człowiekiem z kamienną twarzą. Gra Jean-Louis Trintignanta jest bardzo konsekwentna. Zalecenia didaskaliów: *SĘDZIA krótko, niespodziewanie chichocze*, *SĘDZIA chichocze na to wspomnienie* (51, 194-195), *SĘDZIA uśmiecha się do swojej myśli*, *SĘDZIA uśmiecha się* (53, 196-197), *SĘDZIA uśmiecha się lekko* (73, 207) – pozostają na papierze. Częsty uśmiech, a szczególnie chichot nie współgrałby z przyjętą przez Sędziego postawą mędrca. Po raz pierwszy – niespodziewanie – uśmiecha się, gdy odkrywa, że obejrzy ponownie pokaz mody z udziałem Valentine w telewizji. Po raz drugi – tego ujęcia nie ma w scenariuszu – jego lekko uśmiechniętą twarz widzimy w zakończeniu filmu, tak jakby jednak trochę się cieszył, że to, o czym przecież wiedział, okazało się obiektywną prawdą.

Mam uczucie, że dookoła mnie dzieje się coś ważnego – mówi Valentine w ostatniej rozmowie z Sędzią (73, 207). To odkrywanie złożoności świata byłoby na pewno mniejszym przełomem, gdyby bohaterka zachowała system odwołań do Boga, wiary, w który była wyposażona w scenariuszu. Dokonując opisanych wyżej zmian i uwzględniając je w pracy z aktorami, Kiesłowski uczynił grane przez nich postacie bardziej wyrazistymi. Historię relacji starca i młodej dziewczyny, na której został zbudowany scenariusz filmu, wzbogaciła opowieść o ich wewnętrznych przemianach, o czytaniu znaków rzeczywistości, o winie i karze, o cierpieniu i radości odkrywania drugiego człowieka. Dzięki temu *Czerwony* ukazał w sposób jeszcze bardziej przekonujący prawdę o dwoistej naturze świata i optymistyczną wiarę w możliwość ucieczki przed losem.

KRZYSZTOF KOPCZYŃSKI

¹ K. Kiesłowski, *O sobie*, red. D. Stok, Kraków 1997, s. 173.

² K. Kiesłowski, K. Piesiewicz, *Trzy kolory: Niebieski, Biały, Czerwony. Scenariusze filmowe*, Warszawa 1997. Cytaty ze scenariusza *Czerwonego* lokalizuję bezpośrednio w tekście podając numer sceny i stronę.

³ I. Jacob, *Spotkanie z Krzysztofem*, w: *Kino Krzysztofa Kiesłowskiego*, pod red. T. Lubelskiego, Kraków 1997, s. 197.

⁴ Różne linie interpretacyjne *Czerwonego* omawia G. Stachówna, *Trzy kolory – wariacje na jeden temat*, w: *Kino Krzysztofa Kiesłowskiego*, s. 99-102.

⁵ *Ponieważ są ciągle ci ludzie...* Z Krzysztofem Kiesłowskim rozmawiali A. Otrębska i J. Blach, w: *Kino Krzysztofa Kiesłowskiego*, s. 294.

⁶ M. Żmigrodzka, *Ironia romantyczna*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórze i A. Kowalczykowej, Wrocław 1991, s. 380.

⁷ S. Kierkegaard, *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, przeł. i posłowiem opatrzyła A. Djakowska, Warszawa 1999, s. 240.

⁸ K. Piesiewicz, *Skupienie i przenikliwość*, w: *Kino Krzysztofa Kiesłowskiego*, s. 207.