

Spotkania z Kieślowskim

O dokumentalnych portretach reżysera

MIKOŁAJ JAZDON

Ostatnie ujęcie z *Trzech kolorów: Czerwony* Kieślowskiego przedstawia fragment reportażu telewizyjnego donoszącego o katastrofie morskiej na kanale La Manche. Kamera pokazuje ocalałych. Najeżdża na twarz głównej bohaterki. Obraz zastyga w stop-klatce. Widoczne z profilu oblicze Valentine, zdjęte na tle czerwonej materii kurtki osoby za nią, do złudzenia przypomina obraz z początku filmu. Nieomal identycznie sportretował kobietę fotograf, któremu pozowała do serii zdjęć reklamowych. Tu i tam ta sama twarz ukazana w ten sam sposób na czerwonym tle. W nowym kontekście reklamowy plakat z Valentine zyskuje dodatkowe znaczenie. W tajemniczy, niemożliwy do wcześniejszego odczytania sposób stanowił on zapowiedź dramatycznych wydarzeń z życia bohaterki. Teraz wraz z ostatnim ujęciem filmu anonimowa twarz modelki reklamującej błahy produkt zmieniała się w twarz człowieka, który przeżył dramat katastrofy morskiej i cud ocalenia.

W 1966 roku Krzysztof Kieślowski zrealizował pierwsze etiudy filmowe. W tym samym roku wystąpił w szkolnym filmie Piotra Studzińskiego pt. *Twarz*. Zagrał w nim rolę artysty w męce twórczej malującego swój autoportret. Nazwisko Kieślowskiego, odtwórcy głównej roli, nie zostało umieszczone w napisach do filmu. Przyszły reżyser był wówczas jednym z wielu studentów szkoły filmowej, który wystąpił w etiudzie swego szkolnego kolegi. *Twierz* Kieślowskiego była w filmie Studzińskiego równie anonimowa jak twarz Valentine na plakacie reklamującym gumę do żucia. I podobnie jak w przypadku bohaterki *Czerwonego* życie nadało nowy wymiar i znaczenie temu wczesnemu wizerunkowi Kieślowskiego. *Twierz* nie jest portretem filmowym autora *Tramwaju* i *Urzędu* w pełnym tego słowa znaczeniu. Studziński nie zrealizował dokumentu o młodym Kieślowskim, a jedynie obsadził go w krótkometrażowym filmie fabularnym o artyście malarzu. Kamera zarejestrowała jednak dwudziestopięcioletnią twarz Kieślowskiego, zapisała jego ruchy i gesty. Ponadto po latach okazuje się, że wymyślona przez Studzińskiego historia, fikcyjna opowieść o artyście szukającym spokoju, jaki może mu jedynie dać udana realizacja własnego dzieła, rymuje się z dokumentalnymi portretami reżysera zrealizowanymi pod koniec jego życia.

Tytułowy napis do filmu Studzińskiego został umieszczony na ekranie tuż obok młodej twarzy Kieślowskiego. W zrealizowanych w latach 90. filmach dokumentalnych o reżyserze to właśnie twarz artysty najbardziej przyciąga uwagę. Kamery dokumentalistów bez porównania dłużej i z większą uwagą przyglądają się twarzy Kieślowskiego, niż to ma miejsce w filmach o innych reżyserach.

Wystarczy chociażby porównać portrety dokumentalne Andrzeja Wajdy¹. Dla filmowych portrecistów pejzaż twarzy Kieślowskiego wyznacza najciekawsze pole obserwacji, często jedyne, tak jak to ma miejsce w niemieckim filmie *Sportkanie z Kieślowskim* (1995) Andreasa Voigta i Lothara Kompatzkiego. Zachodzi tu interesująca zbieżność między filmami dokumentalnymi Kieślowskiego i filmami dokumentalnymi o Kieślowskim. Albowiem twórca *Byłem żołnierzem* z tą samą uwagą i konsekwencją przygląda się w swoich filmach dokumentalnych twarzom bohaterów. Szczytowym osiągnięciem są w tym względzie *Gadające głowy*, które można nazwać studium ludzkiej fizjonomii, opowieścią o historii twarzy człowieka od jego narodzin po schyłek życia. Podobną historię fizjonomii Krzysztofa Kieślowskiego opowiadają oglądane w jednym ciągu *Twarz* (1966) Piotra Studzińskiego, *Z rzeczywistości* (1989) Grażyny Banaszkiewicz i na przykład *Krzysztof Kieślowski: I'm So So* (1995) Krzysztofa Wierzbickiego. Z oblicza artysty uwiecznionego na kadrach filmów z lat 90. możemy odczytać historię choroby twórcy, narastającego zmęczenia i wyczerpania.

Nie tłumaczy to jednak fenomenu, jakim jest twarz Kieślowskiego sportretowana w filmie i fotografii. Wyjaśnić może być tu kilka. Skoncentruję się na jednym z nich. Doświadczenie dokumentalisty z pewnością dało autorowi *Nie wiem* pogląd na to, jak zachowuje się przed kamerą „idealny” bohater filmu faktów. Wiedza ta, przynajmniej częściowo, wpłynęła na sposób, w jaki on sam zachowywał się przed kamerą. Trudno bowiem oprzeć się wrażeniu, że Kieślowski był bardzo świadomym bohaterem filmu dokumentalnego. Dowody na to niosą zrealizowane o nim filmy. Używając terminu Kazimierza Karasza, można powiedzieć, że Kieślowski ma otwartą twarz² – bez trudu zgadujemy malujące się na niej emocje. Prawie każde zdanie, czasem nawet słowo, podbudowuje grymasem, zmrużeniem oczu, zmarszczeniem czoła, ruchem głowy. Z jego twarzy czytamy reakcje na pytania padające zza kadru. Artysta w charakterystyczny sposób gestykuluje dłonią. Ten gest, wciśnięty w ciasny kadr zbliżenia, czasem wzmacnia efekt słów i wyrazu twarzy, a czasem stanowi osobną wypowiedź. Pociera dłonią brwi, oczy, nos, podpira podbródek, prawie zawsze jest ona blisko twarzy, często z papierosem między palcami. Kieślowski nie tylko nie wstydzi się tych gestów, które zazwyczaj inni powściągają przed kamerą, ale eksponuje je z pełną świadomością siły i atrakcyjności ich wyrazu filmowego. Najwyraźniej widać to w *Krzysztof Kieślowski: I'm So So* (1995) Krzysztofa Wierzbickiego. W jednej ze scen Wierzbicki zaniepokojony, że pokazywany w zbliżeniu Kieślowski podparł się ręką, na której widać zegarek, wykrzykuje zza kadru: *Patrz, tu bohaterem tego ujęcia jest zegarek*. Na to Kieślowski spokojnie: *Nie bój się. Wszystko jest dobrze*. W innej ze scen artysta wchodzi w kadr i odpowiada na pytanie Wierzbickiego: *Co ci się dobrego śniło dzisiaj?* – wykonując przy tym kilka fotogenicznych gestów. Kieślowski: *Nic mi się nie śniło. Do szóstej rano nie spałem. Zobacz. (Pokazuje zaczerwienione oko). Jacek widzisz?* (Spogląda wprost do kamery, za którą stoi operator Jacek Petrycki.). *Pies mnie podrapał w oko, w rogówkę. Tak przyjechałem. (Zakłada okulary z opatrunkiem na jedno oko)*. Dalej opowiada, że chociaż był w stanie prowadzić samochód to jednak ma zaburzone wycucie odległości, na dowód czego wyciąga dłoń i pokazuje, że nie jest w stanie od razu schwytać gałązki zwisającej tuż przed obiektywem kamery.

Kieślowski współtworzy filmy o sobie i to nie tylko w ten najbardziej oczywisty sposób: przez wypowiedzi i gesty. Autorce pierwszego filmu o nim, Grażynie Banaszkiewicz, postawił przed realizacją filmu warunek. Miała nakręcić film przeciwko jego bohaterowi. Powszechnie znana fascynacja Kieślowskiego montażem pozwala przypuszczać, że pomysł *Lekcji kina* artysta sam podsunął reżyserce, Dominique Rabourdin. Wiele z sytuacji zarejestrowanych w *Krzysztof Kieślowski: I'm So So* zostało wyraźnie zaaranżowanych przez bohatera filmu. Nie dziwnego, jeżeli weźmie się pod uwagę, że film ten realizowali członkowie dawnej ekipy filmowej Kieślowskiego, z czasów kiedy pracował w Wytwórni Filmów Dokumentalnych. Te trzy filmy to jednocześnie najciekawsze moim zdaniem portrety Kieślowskiego.

W *Lekcji kina* reżyser analizuje na stole montażowym fragmenty z *Trzech kolorów*. Dokładnie objaśnia znaczenie najdrobniejszych elementów budujących analizowane sceny. Z jego wypowiedzi wyłania się postać artysty tworzącego dzieła z ogromną precyzją. Kieślowski wierzy w inteligencję odbiorców, ich uwagę i skupienie. Swoje filmy konstruuje tak, aby nie zawieść zaufania odbiorców szukających ukrytych sensów na każdym poziomie utworu. Wkład Kieślowskiego w ten film nie ogranicza się do odpowiadania na pytania padające zza kadru. Reżyser sam wybrał fragmenty do analizy i wokół nich buduje swój wywód. W pewnym momencie zatrzymuje się na ujęciu pokazującym na zbliżeniu palce Juliet Binoche zanurzające kostkę cukru w filiżance kawy, wyjaśniając, że nawet ten z pozoru drugorzędny detal pełni w istocie ważną rolę w filmie. Istotne jest nawet to ile sekund trwa na ekranie nasączenie kostki cukru kawą³. Objaśniając przykład z *Niebieskiego*, inscenizuje przed kamerą eksperyment. Dokonuje pomiaru czasu, w jakim nasączy się cukier w jego filiżance kawy. Kieślowski włącza stoper w zegarku i przykłada brzeg kostki do powierzchni płynu. Po chwili wyjaśnia, że ten rodzaj cukru nie nadawałby się do sceny z *Niebieskiego*, gdyż zbyt długo wchłania kawę. Podobne obliczenia wykonywał na planie filmu asystent reżysera, szukając odpowiedniego gatunku cukru nasączającego się w odpowiednio krótkim czasie. Swą dbałość o szczegół Kieślowski tłumaczy szacunkiem dla widza, respektowaniem jego możliwości odbioru. To jedna z najciekawszych scen z filmów o Kieślowskim. W wypowiedziach reżysera padających w *Lekcji kina*, oraz we wszystkich innych filmach o nim, powtarza się konstatacja reżysera wyłożona najdobitniej w słowach z dokumentu Dominique Rabourdin *Kieślowski* (1994): *Wierzę tylko w publiczność. W kino nie wierzę*.

Ze stwierdzeniem o atencji, z jaką twórca *Trzech kolorów* odnosi się do zagadnienia odbioru i odbiorcy swoich filmów, współbrzmi fakt, że materiały do filmowych portretów Kieślowskiego kręcono, między innymi, podczas spotkań reżysera z publicznością. Tak było w przypadku *Kieślowski spotyka Wendersa* (1994) Natalii Korynckiej-Gruz i *Ostatniego spotkania z Krzysztofem Kieślowskim* (1996) Mikołaja Jazdona. Pierwszy film wykorzystuje zapis spotkania reżysera z publicznością festiwalu filmowego w Berlinie. Drugi został oparty na amatorskim zapisie wideo, którego dokonałem podczas spotkania artysty z widzami przeglądu jego filmów dokumentalnych w Teatrze Ósmego Dnia w Poznaniu w lutym 1996 roku. Także w innych dokumentach pojawiają się sceny ze spotkań autorskich reżysera, np. w *Kieślowskim* Rabourdin autorka wykorzy-

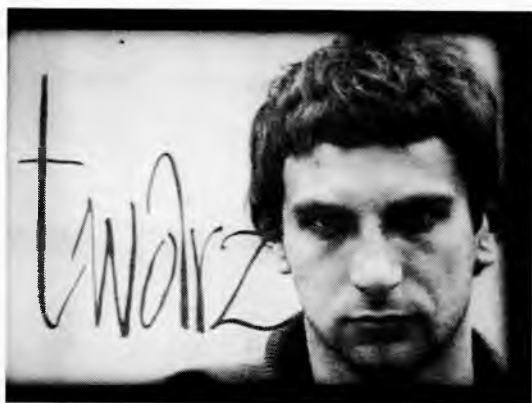
stuje materiały z konferencji prasowej na festiwalu w Cannes. Film Michaela Beltramiego *Our Hollywood Education* (1991) – choć nie w całości o Kieślowskim – daje ciekawy portret reżysera w jedynej poświęconej mu sekwencji, opatrzonej tytułem *Filmowiec i publiczność*. Wchodząca w jej skład scena pokazuje Kieślowskiego na początku spotkania z widzami w Los Angeles tuż przed rozpoczęciem projekcji odcinka *Dekalogu*. Kamera przez moment fotografuje wypełnioną po brzegi salę. Na widowni można rozpoznać amerykańskiego reżysera Spike'a Lee. W filmie przewijają się różne postacie światowego kina, wśród nich reżyserzy Oliver Stone i Krzysztof Zanussi oraz aktor Glenn Ford. O ile ich wypowiedzi kierowane są wprost do kamery, w mniej lub bardziej przypadkowej scenerii, o tyle forma przedstawienia Kieślowskiego jest bardziej różnorodna. Obok sceny spotkania reżysera z publicznością, fragmentu czwartej części *Dekalogu* zarejestrowanej z ekranu, pojawia się ujęcie pokazujące Kieślowskiego jadącego taksówką ulicami Los Angeles oraz samotnie siedzącego pośrodku sali kinowej, gdzie mówi kilka zdań do kamery. W większości jednak jego wypowiedź – zapisana zapewne podczas wieczoru autorskiego – płynie zza kadru. Mówi to, co będzie przewijało się w filmach o nim realizowanych później: o swoim pragnieniu spokoju, poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie, czego oczekuje publiczność, tworzeniu filmów po to, by za ich pośrednictwem spotkać się i porozmawiać z widzami. Wszystko to razem składa się na miniaturowy portret twórcy wkomponowany w strukturę dokumentu *Our Hollywood Education*.

Wypowiedzi Kieślowskiego w kolejnych portretach dokumentalnych tworzą listę powtarzających się tematów. Reżyser opowiada o studiach w szkole filmowej, realizacji filmów dokumentalnych opisujących świat nie przedstawiony PRL i decyzji odejścia od kina faktu. Wykłada swój pogląd na znaczenie przypadku w ludzkim życiu. Mówi o swym dążeniu do osiągnięcia spokoju. Podkreśla, jak wielkie znaczenie ma dla niego widownia jego filmów. Opowiada o spotkaniu z Krzysztofem Piesiewiczem i wspólnym pisaniu scenariuszy. Często odnosi się do konkretnych filmów, które zrealizował. Kieślowski zdecydowanie unika odpowiedzi na pytania dotyczące jego najbliższych. Treść tych wypowiedzi w dużej mierze znajdziemy na stronach autobiografii Kieślowskiego *O sobie*, opracowanej przez Danutę Stok, oraz w licznych wywiadach prasowych, których udzielił. Wyjątek stanowi tu *Lekcja kina* pełna szczegółowych informacji o konkretnych scenach i ujęciach do *Trzech kolorów*. Wyjątkowe są także niektóre wypowiedzi z innych filmów, np. te dotyczące stosunku Krzysztofa Kieślowskiego do ojca w *Krzysztof Kieślowski: I'm So So*, religii katolickiej w *Kieślowskim*, perypetii związanych z realizacją *Robotników 1971: Nic o nas bez nas* w *Spotkaniu z Kieślowskim*, okoliczności zaangażowania Juliette Binoche do roli Julie w *Niebieskim* czy faktu przeczytania przez artystę *Kapitału* Marksa w *Kieślowski par Kieślowski*. Dowodzi to, że twórca dokładnie wyznaczył zakres informacji o swoich poglądach i biografii, który chciał upublicznić.

Filmy zrealizowane przez zagranicznych dokumentalistów ukazują Kieślowskiego, jako twórcę przede wszystkim *Trzech kolorów*, *Podwójnego życia Weroniki*, *Dekalogu* i nierzadko pomijają jego wcześniejsze dokonania. Takie są, między innymi, *Lekcja kina* i *Kieślowski* Dominique Rabourdin, oraz *Geschichten von Liebe und Tod. Portrait des polnischen Regisseurs Krzysztof Kieślowski*



*Krzysztof Kieślowski: Trzy kolory, reż. Natalia Koryncka-Gruz
i Elżbieta Lewandowska (1993)*



Twarcz, reż. Piotr Studziński (1966)



Z rzeczywistości, reż. Grażyna Banaszkiewicz (1989)

(1995) Petera Paula Hutha. Konsekwencją takiego spojrzenia na twórczość reżysera jest portretowanie go w duecie z Krzysztofem Piesiewiczem, tak jak w *Kieślowski – Piesiewicz. Dialogue autor de Decalogue* (1994) Dominique Rabourdin czy w polskim filmie *Krzysztof Kieślowski: Trzy kolory* (1993) Natalii Korynckiej-Gruz i Elżbiety Lewandowskiej.

W filmach polskich autorów: *Krzysztof Kieślowski: Trzy kolory* (1993) Natalii Korynckiej-Gruz i Elżbiety Lewandowskiej, *Krzysztof Kieślowski: I'm So So* (1995) Krzysztofa Wierzbickiego, *Ostatnie spotkanie z Krzysztofem Kieślowskim* (1996) Mikołaja Jazdona, a także we francuskim *Kieślowski par Kieślowski* (1994) Dominique Rabourdin – autorzy sięgają do wcześniejszych etapów twórczości, cytując wypowiedzi reżysera i pokazując fragmenty jego najważniejszych filmów. Odmienne spojrzenie na twórczość reżysera *Dekalogu* proponują dokumentalistki Grażyna Banaszkiewicz i Natalia Koryncka-Gruz. Ta ostatnia w swym *Kieślowski spotyka Wendersa* (1994) zestawia szkolne filmy polskiego reżysera z jego ostatnimi dziełami, zaś Grażyna Banaszkiewicz ilustruje dokumentalny portret Kieślowskiego *Z rzeczywistości* (1989) z fragmentami jego wczesnego, dokumentalnego *Zdjęcia* (1968).

Powszechna w kinie dokumentalnym metoda komponowania portretu filmowego z wypowiedzi ludzi związanych z bohaterem lub z jego działalnością zawodową – tak jak na przykład w dokumentalnej serii Roberta J. Emery'ego o reżyserach amerykańskich – nieczęsto znajduje zastosowanie w przypadku filmów o Kieślowskim⁴. W *Geschichten von Liebe und Tod. Portrait des polnischen Regisseurs Krzysztof Kieślowski* o reżyserze wypowiadają się jego współpracownicy – operatorzy Sławomir Idziak, Piotr Sobociński i Edward Kłosiński, w *Kieślowskim* aktorzy – Irène Jacob i Jean-Louis Trintignant. Z wypowiedzi przyjaciół i współpracowników Magdalena Łazarkiewicz zbudowała relację filmową z symposium *Kieślowski znany i nieznany*, które odbyło się w Warszawie w marcu 1998 roku. Wypowiedzi na temat Kieślowskiego padają też w intrygującej scenie na początku *Krzysztof Kieślowski: I'm So So*. Wygłaszają je lekarz – na podstawie rentgenowskiej kliszy klatki piersiowej reżysera, grafolog – w oparciu o próbkę pisma, ksiądz – na podstawie odsłuchanej z magnetofonu wypowiedzi artysty, jasnowidz – spoglądając na jego fotografię i psycholog.

W *Z rzeczywistości* Banaszkiewicz obok dawnych przyjaciół Kieślowskiego, reżyserów Tomasza Żygadły i Krzysztofa Wojciechowskiego, wypowiadają się krytycy filmowi publikujący na łamach „Polityki”, Anna Tatarkiewicz i Zbigniew Pietrasik. Z ich słów przebiega sceptycyzm w ocenie Kieślowskiego, jego filmów i metod tworzenia. Wypowiedzi Anny Tatarkiewicz spinają obraz kłamrą kompozycyjną. Na początku, zaznaczając, że czyni to wyłączenie na podstawie obejrzanych filmów, określa Kieślowskiego jako człowieka niepewnego siebie, wciąż szukającego swego bohatera filmowego, tak jak w pierwszym profesjonalnym filmie, który nakręcił. Wypowiedź ta jest jednocześnie pretekstem dla reżyserki do przywołania cytatu z telewizyjnego *Zdjęcia*. Pod koniec *Z rzeczywistości* Tatarkiewicz konstatuje, że Kieślowski wciąż nie zrealizował filmu na miarę swojego talentu. Fragmentom *Zdjęcia* zmontowanym z wypowiedziami wymienionej czwórki towarzyszą ujęcia Kieślowskiego przy projektorze wyświetlającym materiały do *Z rzeczywistości*. Kamera Banaszkiewicz rejestruje reakcje artysty na słowa padające z ekranu: ściągnięcie brwi, nerwowe bębnięcie palca-

mi po podbródku, uśmiech albo ściętą milczeniem twarz, wreszcie krótkie komentarze. Dopiero na końcu filmu, gdy gaśnie aparat projekcyjny, reżyser odnosi się do tego, co usłyszał. Dotknęła go wypowiedź Krzysztofa Wojciechowskiego (*Tworzy interesujące filmy, ale po drodze jak gdyby ludzie, których mija... często tych ludzi mimowolnie – może nie zawsze mimowolnie, może czasem celowo – okalecza i tak chwilami zostawia po prostu spaloną ziemię za sobą*), z którą się nie zgadza (*Krzysio Wojciechowski mówi, że zostawiam często za sobą spaloną ziemię. Myślę, że trochę przesadza. (...) Myślę, że spalonej ziemi nie zostawiłem. Byłem bardzo uważny i to od początku. Kiedy zacząłem pracować, napisałem w szkole taką pracę teoretyczną na ten temat. Byłem jak gdyby bardzo uczulony na to, żeby włączyć do kogoś i w kogoś z kamerą, nie zmieniać mu życia ani na lepsze ani na gorsze, w żadną stronę. Nie zawsze mi to się udawało oczywiście*). Podtrzymuje też swój zarzut wobec krytyków, którzy w większości, jego zdaniem, pisali nie to co myśleli, ale to, co im kazano pisać. Wyjątkowość *Z rzeczywistości*⁵ nie polega wyłącznie na oryginalności pomysłu zarejestrowania reakcji bohatera na opinie o nim wygłaszane. Na głębszym poziomie konstrukcja obrazu opiera się na budowaniu relacji pomiędzy cytowanym *Zdjęciem* a materiałem filmowym składającymi się na *Z rzeczywistości*. *Zdjęcie* pokazuje Kieślowskiego szukającego z kamerą mężczyzn uwiecznionych na wojennej fotografii, gdy byli jeszcze chłopcami. Kim są dzisiaj, jak potoczyły się ich losy? Kieślowski chce skonfrontować obraz bohaterów sprzed lat z dzisiejszym. Podobnie jest w filmie Grażyny Banaszkiewicz. Reżyserka zestawia wizerunek bohatera z czasów jego młodości – uwieczniony w telewizyjnym *Zdjęciu*, w fotografiach z przeszłości, w dokumentalnym zapisie spotkania Kieślowskiego i innych dokumentalistów po krakowskim festiwalu w Krakowie w 1971 roku – z tym wyłaniającym się ze wspomnień Zygałdy i Wojciechowskiego, opinii krytyków oraz obrazu samego twórcy siedzącego przed kamerą dokumentalistki. Ponadto śmiałość Kieślowskiego reportera ze *Zdjęcia*, pewnym krokiem wchodzącego z kamerą i mikrofonem do mieszkania zaskoczonych ludzi, koresponduje ze śmiałością Banaszkiewicz prezentującą reżyserowi zapis wypowiedzi innych o nim, by podejrzeć i zarejestrować efekt, jaki wywołują one na jego twarzy.

Istotną rolę w filmach o Kieślowskim odgrywają miejsca, w których został pokazany. Za przykład może posłużyć opisana powyżej, charakterystyczna dla kilku filmów sceneria sali kinowej, w której odbywa się spotkanie twórcy z widzami. Szczególnie ważną rolę pełnią miejsca w *Krzysztof Kieślowski: I'm So So*, szerzej piszę o tym poniżej. W *Lekcji kina* Kieślowski opowiada, siedząc przy stole montażowym w Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie. W tym miejscu montował przez wiele lat swoje filmy dokumentalne. W tym miejscu pokazała go przed laty, w krótkim ujęciu, kamera Józefa Gębskiego i Ludwika Perskiego w filmie dokumentalnym o warszawskiej wytwórni pt. *Na Chełmskiej* (1979). Tu również Andrzej Titkow zrealizował jeden z najciekawszych programów telewizyjnych o Kieślowskim, odcinek z serii *Dokument trochę inny* (1993), w którym reżyser spotkał się po latach z Józefem Malesą, bohaterem swego dokumentalnego *Murarza* z 1973 roku. Montażownia jest szczególnie bliska autorowi *Szpitala*. Jak sam mówi w *Lekcji kina*, jest to jedyne miejsce, z którego żał mu odchodzić, porzucając zawód reżysera. Montaż stanowił dla Kieślowskiego najistotniejszy i najciekawszy etap pracy nad filmem. Także

w kilku ujęciach z *Geschichten von Liebe und Tod. Portrait des polnischen Regisseurs Krzysztof Kieślowski* oglądamy artystę w scenerii salki montażowej. Z kolei w *Spotkaniu z Kieślowskim* reżyser zwraca uwagę swych rozmówców, że miejsce, w którym się znajdują, było w przeszłości salą projekcyjną sąsiadującą z pokojem, w którym montował swoje filmy.

W *Kieślowski par Kieślowski* Rabourdin oraz *Geschichten von Liebe und Tod. Portrait des polnischen Regisseurs Krzysztof Kieślowski* Hutha oglądamy reżysera w zakątkach Warszawy znanych z *Dekalogu* i *Białego*. Kamery dokumentalistów tworzących obraz Kieślowskiego prawie wcale nie pokazują go podczas pracy nad filmem. Bezcenny wyjątek stanowi tu film Korynckiej-Gruz i Elżbiety Lewandowskiej *Krzysztof Kieślowski: Trzy kolory* obfitujący w sceny z planu *Białego*. W dokumentach Dominique Robourdin pojawia się kilka migawek z planu *Czerwonego*.

Oryginalne nawiązania do twórczości filmowej Kieślowskiego znajdują się w *Krzysztof Kieślowski: I'm So So* Krzysztofa Wierzbickiego. W dokumencie tym filmowe cytaty z *Amatora*, *Przypadku*, *Spokoju* czy *Gadających głów* są więcej niż ilustracją wypowiedzi artysty i stanowią aluzje do biografii reżysera. Rozmowę o dokumentalnych *Gadających głowach*, przeplecioną fragmentami filmu, wieńczą te same pytania, które Kieślowski zadawał swym bohaterom. *Kim jesteś? Czego byś chciał* – pyta Wierzbicki reżysera. I jak w *Gadających głowach* w kadrze obok twarzy bohatera pojawia się rok urodzenia: 1941. Artysta odpowiada: *Czego bym chciał? Spokoju. I tego osiągnąć nie można. Natomiast można do tego dążyć. Ciekawa jest droga. Kim jestem? Teraz bym odpowiedział – emerytowanym reżyserem filmowym. Taka jest prawda*. Opowieść o *Amatorze* zaczyna się od sceny spotkania Kieślowskiego z dawnymi filmowcami amatorami w miejscu, które przed laty było ich klubem filmowym⁶. Amatorzy mówią o dawnej pasji, a reżyser o okolicznościach realizacji swego filmu. Rozmowa na temat *Przypadku* rozgrywa się na dworcu kolejowym w małym miasteczku i jest przeplatana fragmentami z filmu pokazującymi trzy kolejne warianty sceny z Witkiem Długoszem usiłującym zdążyć na pociąg odjeżdżający do Warszawy. Wierzbicki i jego kamera odjeżdżają pociągiem, Kieślowski macha im z peronu na pożegnanie. To jakby czwarty wariant pamiętnej sceny z *Przypadku* z czytelną aluzją – pierwowzorem postaci Witka jest sam Kieślowski, który dziś, po latach, nie biegnie już, by zdążyć na pociąg do wielkiego świata, ale pozostaje w cichej enklawie mazurskiego miasteczka. Wierzbicki czyni kolejną aluzję we fragmencie poświęconym *Spokojowi*. W przywołanym cytacie z filmu portier z hotelu robotniczego dzieli się swym spostrzeżeniem z głównym bohaterem granym przez Jerzego Stuhra. Od czasu do czasu, całkiem niespodziewanie, obraz kontrolny w telewizorze znika i w jego miejsce pojawia się na ekranie pędzący tabun koni. Kieślowski wyjaśnia, że chciał w ten sposób zasugerować istnienie innego wymiaru świata niż ten poznawalny zmysłowo. Z czasem artysta coraz bardziej zwracał się w swych filmach w kierunku wyznaczonym przez tę konstatację. Wierzbicki podkreśla to, przenosząc rozmowę z twórcą na łąkę z pasącymi się końmi. Zwierzęta podchodzą do bohatera, obwachuują go. Kieślowski mówi o towarzyszącym mu nieustannie poczuciu tajemnicy, z którego zrodził się pomysł na *Podwójne życie Weroniki*. Sieć konsekwentnie budowanych przez Wierzbickiego aluzji zmierza do zasugerowania wyraźnego związku między biografią

Kieślowskiego a biografią bohaterów z jego filmów. Wierzbicki w każdej postaci z tych obrazów szuka refleksu życiorysu ich twórcy. W filmie można odnaleźć jeszcze więcej, nieraz bardzo subtelnych, wyrażonych na różny sposób, aluzji do takich filmów Kieślowskiego, jak: *Z miasta Łodzi*, *Byłem żołnierzem*, *Podwójne życie Weroniki*.

Aluzja do *Byłem żołnierzem* kryje się także w formie dokumentalnego *Spotkania z Kieślowskim*. Andreas Voigt i Lothar Kompatzki posłużyli się nieomal identycznym rozwiązaniem jak Kieślowski w swym wczesnym dokumencie. W obu filmach forma jest równie ascetyczna i klarowna. Jak Kieślowski podzielił wypowiedzi ociemniałych weteranów napisami międzyujęciowymi, tak niemieccy dokumentaliści opatrzyli kolejne wypowiedzi reżysera tytułami: *Dekalog*, *Praca nad filmem*, *Dialog*, *Prawda i fikcja*, *Cierpliwość*, *Strach*, *Ojczyzna*, *Historie*, *Kolejne pokolenia*, *Miłość*, *Przyszłość*. Gdyby chcieli uczynić swą aluzję jeszcze bardziej czytelną, zatytułowaliby swój film *Byłem reżyserem*.

Wszystkie filmy dokumentalne o Kieślowskim powstały w latach 90., w szczytowym okresie kariery reżysera. Czy oznacza to, że wcześniejsze lata stanowią lukę w tworzeniu dokumentalnych portretów artysty? Tak i nie. Wprawdzie ani w latach 70., ani 80. (wyjątek stanowi *Z rzeczywistości* z 1989 roku) nie powstał film o Kieślowskim, ale rozproszone wizerunki reżysera, ujęcia i sceny z jego udziałem znajdziemy w różnych filmach fabularnych i dokumentalnych. Wspominałem już o dokumencie *Na Chetmskiej* (1979), gdzie na moment pojawia się sylwetka reżysera. Kieślowskiego-pedagoga pokazuje reportaż telewizyjny z lat 80. *Kamera i mikrofon* Anny Brzozowskiej, o wykładowcach i studentach Wydziału Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego. Krótkie wypowiedzi artysty znajdziemy w nielicznych programach telewizyjnych i filmach dokumentalnych, jak np. w *Strukturze człowieka* (1989) Grażyny Banaszkiewicz o Krzysztofie Zanussim. Kieślowski wystąpił ponadto w dwóch filmach fabularnych. Statystował w jednej ze scen *Przepraszam, czy tu biją?* (1976) Marka Piwowskiego oraz wcześniej, w *Niebieskie jak Morze Czarne* (1973) Jerzego Ziarnika, gdzie grane mu przez Mariana Kociniaka reporterowi udziela odpowiedzi na pytanie zadane w telewizyjnej sondzie. Kieślowski pojawia się częściej w telewizyjnych programach i filmach w latach 90., np. w dokumentach *Tren na śmierć cenzora* (1992) Krzysztofa Magowskiego, *Kino moralnego niepokoju* (1994) Tomasza Kamińskiego czy *Filmówka* (1996) Andrzeja Bednarka.

Twórca okazuje się także bohaterem własnych filmów dokumentalnych. Nie wszystkich, lecz wielu. Jego obecność w filmach jest dyskretna, pozostaje w nich sobą – reżyserem na planie filmu dokumentalnego. Przemianę, jaka zachodzi w obrazie dokumentalisty Krzysztofa Kieślowskiego, najwyraźniej widać w dwóch filmach z przeciwległych biegunów jego twórczości. *Zdjęcie* (1968) i *Gadające głowy* (1980) to filmy, w których uobecnia się w sposób najbardziej widoczny: słyszymy go i widzimy. W *Zdjęciu* jest młodym, pewnym siebie reporterem, który wysuwa się przed kamerę, by zadać napotkanej osobie pytanie czy zaaranżować jakąś sytuację. W *Gadających głowach* jego obecność jest o wiele bardziej dyskretna i zaznacza się głównie przez zadawanie pytań zza kadru na początku i na końcu filmu. W ujęciu pokazującym 21-letniego młodzieńca, który ze spuszczoną głową mówi: *Właściwie to jestem nikim*, po prawej stronie kadru na moment pojawiają się okulary Kieślowskiego. Spostregawczemu widzowi uję-

cie to uświadamia obecność autora tuż tuż, przy każdym kolejnym rozmówcy. Kieślowski stoi zaraz za obrzeżem kadru, krok od swego rozmówcy, zaś kamera przygląda im się z daleka, by nie zakłócać i nie burzyć intymności rozmowy. W nieomal identyczny sposób pojawia się w *Byłem żołnierzem* (1970).

Reżyser pojawia się także w innych swoich dokumentach w mniej lub bardziej dyskretny sposób. W *Z miasta Łodzi* widzimy go, gdy stoi obok mężczyzny z maszyną wytwarzającą prąd dla śmiałków chcących sprawdzić swą wytrzymałość. Gdzie indziej można rozpoznać jego głos – na początku *Refrenu* urzędniczka zakładu pogrzebowego mówi: *U nas się, proszę państwa, do widzenia nie mówi.* – *Dlaczego?* – pyta Kieślowski. Natomiast w *Przed rajdem* słyszymy głos reżysera, gdy wtrąca się do rozmowy między Komornickim a mechanikami.

Znacznie wyraźniej niż w formie takich doraźnych interwencji obecność autora w filmie uwidacznia się w doborze tematów, bohaterów i sposobie ich przedstawienia. Tak jak zostało zasugerowane w *Krzysztof Kieślowski: I'm So So*, wizerunku twórcy *Trzech kolorów* nie musimy szukać wyłącznie w zrealizowanych o nim filmach dokumentalnych. Ukryte portrety Kieślowskiego istnieją w każdym nakręconym przez niego obrazie. Czekają tam na odkrycie przez wnikliwych widzów.

MIKOŁAJ JAZDON

¹ Dokumenty te, często kręcone na planach filmowych kolejnych dzieł mistrza, pokazują artystę wydającego instrukcje aktorom, konsultującego kolejne ujęcie z operatorem, np. w *Na planie* (1968), *Pan Dziad z lirą* (1972) Sławomira Idziaka i Andrzeja Kotkowskiego czy *Andrzej Wajda – dyrygent cieni* (1995) Matti Puukko. W filmach o Wajdzie istotną rolę pełni sceneria, w której wypowiada się reżyser i często to właśnie ona stanowi punkt wyjścia dla biograficznych refleksji reżysera, jak chociażby w autobiograficznym filmie *Kredyt i debet. Andrzej Wajda o sobie* (1999).

² *Istnieją twarze „zamknięte” i twarze „otwarte”. Te pierwsze to teren nie do zdobycia (czasem, w chwilach dużych emocji, otwierają się na sekundy – to jednak za mało). Dokumentalista szuka tych drugich – otwartych, a ściślej mówiąc – zdolnych do tego. Bo oczywiście nie ma twarzy „otwartych w ogóle”, stale, w każdej sytuacji. Jest jednak wiele takich, o których mówimy potocznie, że „żyją”, że możemy w nich „czytać”.* Kazimierz Karabasz, *Cierpliwe oko*, Warszawa 1979, s. 65.

³ Kieślowski tak o tym mówi w filmie: *To jest kostka cukru, która za chwilę Cię wpadnie*

do kawy. Na czym polega tutaj pewna obsesja zbliżeń w tym filmie. Polega to po prostu na tym, że staramy się pokazać świat bohaterki z jej punktu widzenia. Staramy się zobaczyć, że ona patrzy na rzeczy małe, drobne, blisko siebie, skupiona na tych rzeczach po to, żeby powiedzieć, że nie obchodzi ją to, co jest dalej, że ona właściwie próbuje ograniczyć swój świat, zamknąć swój świat dla siebie samej i dla rzeczy, które ją najbliżiej otaczają. Jest kilka takich detali w tym filmie.

⁴ Ciekawym wyjątkiem jest film Krzysztofa Wierzbickiego *Różne przypadki* (2000). Choć dokument ten opowiada przede wszystkim o realizacji *Przypadku*, to wiele z wypowiedzi bohaterów, którymi są współpracownicy i przyjaciele artysty, jest poświęconych samemu Kieślowskiemu.

⁵ Z *Z rzeczywistości* to także tytuł wywiadu z Kieślowskim, który autorka filmu przeprowadziła w 1979 roku jako dziennikarka „Tygodnia”.

⁶ Wierzbicki rozwinie ten wątek w filmie *Kieślowski i jego „Amator”* (1999).