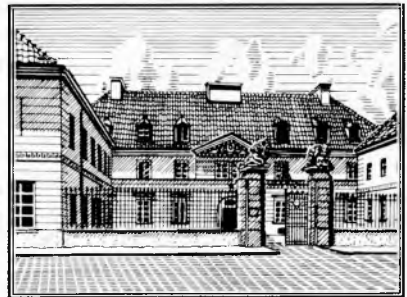


Kwartalnik filmowy

PRACOWNIA ANTROPOLOGII KULTURY, FILMU I SZTUKI AUDIOWIZUALNEJ
INSTYTUTU SZTUKI PAN



Instytut Sztuki
Polskiej Akademii Nauk
1949-1999

Nr 24 (84) 1998 Rok XIX



Dziękujemy panu Piotrowi Jaxa-Kwiatkowskiemu za udostępnienie nam zdjęć Krzysztofa Kieślowskiego i fotosów z planu *Trzech Kolorów*.

OD REDAKCJI	4
 TEORIA I PRAKTYKA	
Anna Kaplińska STATUS ONTOLOGICZNY FILMU DOKUMENTALNEGO NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI KRZYSZTOFA KIEŚŁOWSKIEGO	6
Christopher Garbowski PRZESTRZEŃ, CZAS I BOHATER	29
 PREZENTACJE – FILM	
PODWÓJNE ŻYCIE WERONIKI	
Magdalena Miszczak MIĘDZY SAMOŚWIADOMOŚCIĄ A TAJEMNICĄ	56
Magdalena Łapińska OPOWIEŚĆ O ARTYŚCIE, MOTYLU I LUSTRZE	66
 PREZENTACJE – FILM	
TRZY KOLORY	
Wisława Szymborska MIŁOŚĆ OD PIERWSZEGO WEJRZENIA	86
Marcin Bortkiewicz INTUICJE SACRUM W WIERSZU WISŁAWY SZYMBORSKIEJ MIŁOŚĆ OD PIERWSZEGO WEJRZENIA ORAZ W FILMIE KRZYSZTOFA KIEŚŁOWSKIEGO TRZY KOLORY: CZERWONY ..	87
Piotr Dziubak TRZY KOLORY	94
Paul Coates KIEŚŁOWSKI, GOETHE I KOLOR, KTÓRY ZMIENIŁ ŚWIAT	98
Agnieszka Kulig BARWY SAMOTNOŚCI W TRYPTYKU KRZYSZTOFA KIEŚŁOWSKIEGO TRZY KOLORY – NIEBIESKI, BIAŁY, CZERWONY	105
 VARIA	
Maria Malatyńska ĆWICZENIA Z PERSPEKTYWY	112
Irina Adelgeim PRZECZUCIE SŁOWA (NOTATKI ROSYJSKIEGO FILOLOGA O POLSKIM REŻYSERZE)	126
Mirosław Przyłipiak KRÓTKIE FILMY, DEKALOG ORAZ PODWÓJNE ŻYCIE WERONIKI W ZWIERCIADLE POLSKIEJ KRYTYKI FILMOWEJ	133
WYBRANA BIBLIOGRAFIA KRZYSZTOFA KIEŚŁOWSKIEGO	169
 OKIEM I UCHEM	
Marcin Giżycki GEORGES MÉLIÈS - „CELNIK” ROUSSEAU AWANGARDY FILMOWEJ	172
NOTY O AUTORACH	176
SUMMARY	177
SOMMAIRE	180

Od redakcji

*Zawsze chodziło mi o to, żeby widza poruszyć, do czegoś go namówić. Wszystko jedno, czy do zaistnienia w środku historii, którą opowiadam, czy do analizy tej historii nieważne. Ważne jest to, że go do czegoś zmuszam. W jakiś sposób dotykam, poruszam. (...) Na chwileczkę znajdujesz tam siebie. A teraz czy znajdujesz tam siebie i potraktujesz to emocjonalnie, czy zaczniesz o tym rozprawiać w sposób intelektualny, porównawczy, analityczny, to w istocie nie ma znaczenia – mówił Kieślowski w książce *O sobie*. W ten sposób dał nam przyzwolenie na to, abyśmy odczytywali jego filmy na własne sposoby i szukali indywidualnych, nie przetartych szlaków interpretacyjnych. Ale też z premedytacją zastawił na nas pułapki.*

Interpretatorzy jego filmów są skazani, nieuchronnie – jak się wydaje – na pewien paradoks. Kieślowski zaczynał jako dokumentalista, jego ostatnie filmy są wypemione metafizyką. Pomiedzy tymi biegunami rozpościera się nieskończona gama możliwości. Sekwencje obrazowe jego dzieł są pełne obciążonych wieloznacznością sytuacji i przedmiotów. Towarzyszą im nigdy nie doprowadziane do końca rozmowy i niemal słyszalne myśli bohaterów. To prowokuje do drobiazgowych analiz i namysłów, skłania do nadpisywania sensów. W ten sposób jego filmy zaczynają żyć własnym życiem, a teksty o Kieślowskim noszą wyraźne ślady zainteresowań intelektualnych i wrażliwości ich autorów i wiele mówią o nich samych.

Sporo już o nim i o jego twórczości napisano. W ostatnich latach żaden z polskich twórców filmowych nie doczekał się tak bogatej literatury i wszyscy pragniemy wierzyć, że to nie tylko przedwczesna śmierć wyzwoliła tę falę zainteresowania.

Tom „Kwartalnika” poświęcony Kieślowskiemu został zamierzony już dawno. Niektóre z tych tekstów powstały dwa lata temu i wcześniej. Najdawniejszy z nich był wygłoszony na sesji naukowej „Jesteśmy”, poświęconej działalności artystów polskich poza granicami kraju, zorganizowanej przy udziale, między innymi, Pracowni Filmu Instytutu Sztuki PAN. Sesja odbyła się w Warszawie jesienią 1991 r. Ten przekrojowy artykuł Marii Malatyńskiej, bo o nim mowa, ma niezaprzeczalny walor. Nie przytłacza go cień śmierci. Kieślowski wchodził wówczas w nowy etap swojej twórczości, zdawało się, że to, co najlepsze jeszcze przed nim, a jego droga artystyczna ciągnie się aż po horyzont. To dało krytykowi swobodę, pozwalało na szerszy oddech.

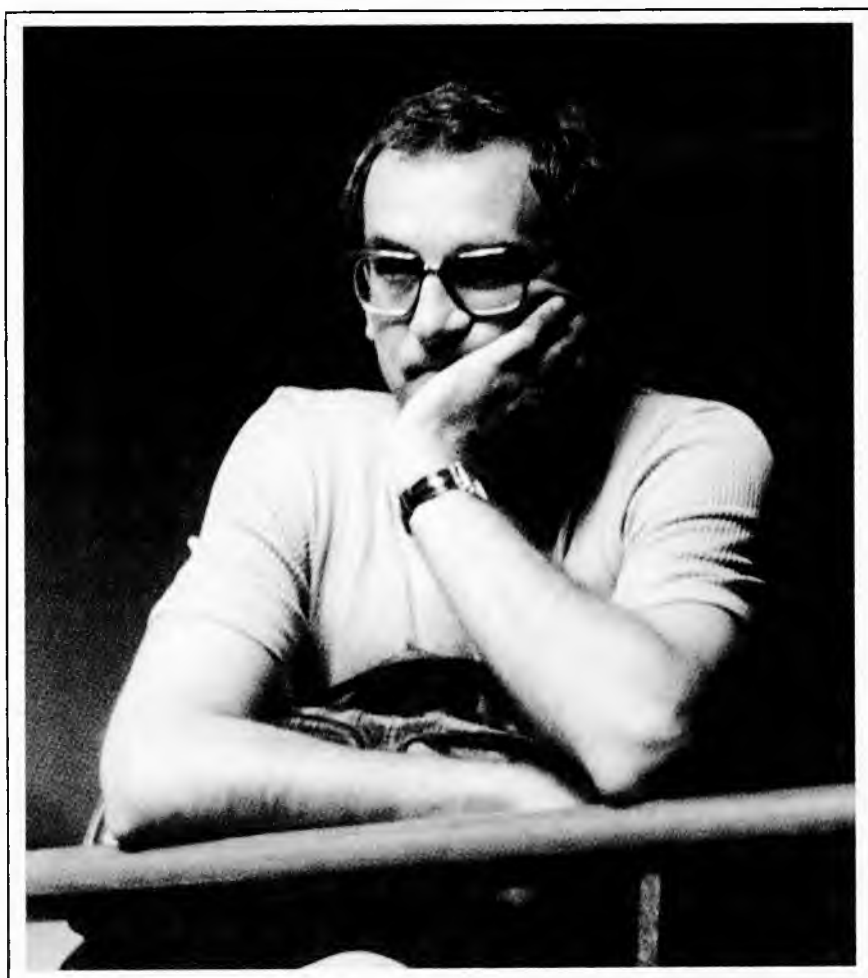
Wspomniany tekst należy czytać w kontekście artykułu Mirosława Przyłipiaka o prasowej recepcji twórczości Kieślowskiego do *Podwójnego życia Weroniki* włącznie. Artykuł jest kontynuacją tematu, którym autor zajmuje się od dawna. Pierwsza część jego pracy została opublikowana w książce *Kino Krzysztofa Kieślowskiego* (Kraków 1997).

Przeważająca część artykułów zawartych w niniejszym tomie to teksty ludzi młodych i bardzo młodych. Rozpatrują oni filmy Kieślowskiego pod różnym kątem, z zastosowaniem rozmaitych narzędzi, odwołując się do teorii literatury i retoryki (Anna Kaplińska), przez psychologię głębi (Magdalena Miszczak) i psychologię języka (Irina Adelgeim), po teorię sztuki (Piotr Dziubak). Magdalena Łapińska rozważa religijny wymiar twórczości artystycznej w *Podwójnym życiu Weroniki*, a Marcin Bortkiewicz szuka analogii pomiędzy strategiami poetyckimi Szyborskiej a strategiami filmowymi Kieślowskiego.

Na uwagę zasługują też prace autorów zagranicznych, Paula Coatesa, Christophera Garbowskiego i Iriny Adelgeim, którzy postrzegają w filmach Kieślowskiego elementy dla polskiego widza słabo wyczuwalne, a ważne – bo po części to one uzasadniają sukces tego artysty poza granicami kraju.

T. R.

TEORIA I PRAKTYKA



Status ontologiczny filmu dokumentalnego na przykładzie twórczości Krzysztofa Kieślowskiego

ANNA KAPLIŃSKA

Paradoks filmu dokumentalnego

Gatunek autorefleksyjny

Dokument ma cechy, które tradycyjnie przypisuje się powieści realistycznej, będącej najlepszym wyrazem tradycyjnie rozumianej mimesis. Zadaniem powieści realistycznej było ukazanie w sposób uprawniony moralnie sytuacji człowieka w kontekście społecznym¹. Nie ma wątpliwości, że w filmach Kieślowskiego główne napięcia dramaturgiczne przebiegają właśnie na linii człowiek – system społeczny. Konflikty racji – to, co napędza dramaturgicznie te filmy – są zrozumiałe jedynie w kontekście społecznym. Generalnie są to filmy krytyczne wobec reguł rządzących życiem społecznym PRL-u (*Murarz, Nie wiem, Szpital*).

W teorii powieści funkcjonuje podział na ową spełniającą warunki mimetyczności powieść realistyczną oraz na powieść autorefleksyjną (*critic roman*). Ta ostatnia wystawia na pokaz swą sytuację jako tworu sztucznego, bada relacje między pozorem rzeczywistości a rzeczywistością samą. W dokumentach Kieślowskiego nie ma wprawdzie wyraźnych tropów autorefleksyjnych (jak to ma miejsce np. w filmach Wojciecha Wiszniewskiego), ale napięcie między tym, co sztuczne, i tym, co rzeczywiste, jest wpisane w ten gatunek. Dokument odwraca od siebie uwagę (jako od formy wypowiedzeniowej) pozorem bezpośredniego odwzorowania. Jednocześnie będąc tak blisko rzeczywistości, uaktywnia pytanie o granice między sztuką a życiem, budzi po prostu pewien niepokój wywołany specyficznością gatunku. W tym sensie każdy dokument jest autorefleksyjny: w zderzeniu z realnymi faktami odsłania swą sytuację jako tworu sztucznego. Tu nie da się uniknąć pytania o relacje między kreacją a rzeczywistością. Potem te pytania przenosiły się na widza. Film dokumentalny to szczególnie gatunek, który dramatyzuje napięcie między gestem twórczym a twórczym, między tym, co realne i nierealne. To balansowanie na granicy dwóch światów: odkrywcze dla widza, często bolesne dla twórcy.

Gdzie jest fikcja?

Do celów wyraźniejszego zaznaczenia napięcia dramatycznego między tym, co fikcyjne, i tym, co realne, można zastosować teorie interpretacji immanentnej, mówiące o tym, iż dzieło sztuki jest strukturą całkowicie autonomiczną, nie przysta-

jąca do świata, że jest czymś zamkniętym i wsobnym. Takie teorie rodziły się głównie dzięki badaczom teorii aktów mowy².

Stosując metodę Ohmanna, można powiedzieć, że postacie w filmie dokumentalnym wypowiadają sądy o rzeczywistości, a nie quasi-sądy, jak to ma miejsce w literaturze, dramacie czy w filmie fabularnym. Wydaje się, że dokument zawiesza quasi-świat, podobnie jak literatura zawieszała świat realny³.

Według tej teorii w literaturze mamy do czynienia z serią aktów mowy pozbawionych konsekwencji. Czytelnik jest tylko obserwatorem, a nie uczestnikiem obarczonym odpowiedzialnością za wypowiadane słowa. Literatura jest autonomiczna, bo zwolniona z powiązań wypowiedź – świat. Literatura nie ma mocy illokucyjnej, bo jest wyodrębniona z warunków, gdzie mogłyby one powstawać.

Film dokumentalny nie jest autonomiczny, są tu bowiem powiązania wypowiedź – świat realny. Wypowiedzi zmieniają wiele w rzeczywistości, mają moc działania poza strukturą filmu. Oto, jak opisywał to Kieślowski w książce *O sobie: Bohaterowie „Pierwszej miłości” spotykali się z bardzo dobrymi reakcjami gdzieś tydzień czy dwa po wyświetleniu tego filmu w telewizji. Ludzie poznawali ich na ulicach i pozdrawiali. Po prostu uśmiechali się do nich. To było miłe. Przez chwilę byli popularni. Nie było w tym cienia gwiazdorstwa. Po prostu czuli rodzaj życzliwości ludzkiej. Jak szli do sklepu czy gdzieś tam jechali tramwajem, to nagle ktoś się do nich uśmiechał albo mówił: „O, poznaję was. Widziałem was w telewizji”. (...) Oczywiście potem były inne filmy telewizyjne. Innych ludzi rozpoznawano na ulicy. Do innych ludzi się uśmiechano, albo wytykano palcami. Po tym filmie para bohaterów otrzymała mieszkanie⁴.*

Kieślowski najdotkliwiej doświadczył owego zakorzenienia dokumentu w rzeczywistości, robiąc *Nie wiem* (1977) i *Dworzec* (1980). Po tym pierwszym filmie mówił: *Film jest formą spowiedzi byłego dyrektora fabryki na Dolnym Śląsku, który był członkiem partii i przeciwstawił się takiej mafijnej, partyjnej organizacji działającej w tym zakładzie (...). Podpisał umowę, ale kiedy już film był gotowy, zrozumiałem, że jeśli się to ukáže na ekranie, mogą mu zrobić jeszcze większą krzywdę. Na ekranie stało się to dużo bardziej drastyczne niż w opowiadaniu potocznym, bez kamery. Potem więc wystukałem wszystkie nazwiska, które podawał. Zakryłem je dźwiękiem maszyny do pisania tak, że były nieczytelne i mimo to uważałem dalej, że tego filmu nie należy pokazywać. Po roku 1980 telewizja natychmiast się rzuciła na takie różne rzeczy i koniecznie chcieli to pokazać, ale nigdy się nie zgodziłem. Tak więc historia ta nie została nigdy, nigdzie pokazana. Wiedziałem, że bohater bardzo przeżył to, że ten film w ogóle został nakręcony i choć podpisał umowę, to sam potem zrozumiał, że to, co mówi, jest groźne. W 1980 roku mafia, która go niszczyła, wcale nie zniknęła⁵.*

Po zrobieniu filmu *Dworzec* Kieślowski rozstał się z dokumentem: *Dopiero później, gdy już nam oddali te taśmy, dowiedzieliśmy się, że tej nocy pewna dziewczyna zamordowała swoją mamę, pokroiła ją na kawałki i wsadziła do dwóch walizek. I wtedy właśnie na Dworcu Centralnym włożyła do którejs z tych skrytek (...). Ale co ja wtedy rozumiałem? Że chcąc nie chcąc zupełnie niezależnie od mojej intencji i woli mogłem się stać donosicielem. To był taki moment, że zrozumiałem, że więcej dokumentu nie chcę robić, taki moment, który nie był ważny, bo nie było żadnych skutków tej historii – negatywnych ani pozytywnych. Niemniej ta historia uświadomiła mi, jak malutkim jestem trybikiem w jakiejś maszynie, którą obraca zupełnie kto inny w obcych mi celach⁶.*



Wręczenie nagrody „Polityki”, 1976 r.



Na pogrzebie Wojciecha Wiszniewskiego, 1981 r.

Jak wynika z tej relacji, film dokumentalny nie naśladuje serii aktów mowy, które poza nim nie istnieją (jak to ma miejsce w literaturze), on rejestruje realne akty, które miały w momencie wypowiedzenia swoją moc illokucyjną, nawiązuje do świata realnego z realnymi, istniejącymi ludźmi. Stąd tak częsta autocenzura realizatorów dokumentalnych. Moc illokucyjna filmu dokumentalnego nie jest mimetyczna – on nie naśladuje serii aktów mowy, które poza nim nie powstałyby, on rejestruje akty, które istniały i miały swoją realną moc. Akcja filmu dokumentalnego często jest popychana mocą illokucyjną, często pokrywa się z akcją realną, powodowaną zarówno serią aktów mowy i działaniami postaci. Na ekranie obserwujemy rzeczywistą perlokucję – czyli efekt, jaki wywołały kolejne wypowiedzi. Akty mowy nie są tworzone przez reżysera, lecz przez realnych ludzi.

Oczywiście każdy akt illokucyjny zależy od sytuacji społecznej, od kontekstu. Jego siła i prawdziwe znaczenie zależą od sytuacji, w której są wypowiedzane.

W realnym świecie o wypowiedzi wnioskujemy na podstawie mówiącego. Wiemy, kim jest, i znamy „warunki fortunności”. To, czym tak naprawdę jest wypowiedź, co znaczy – możemy stwierdzić, wiedząc, kim jest osoba mówiąca, w jakich warunkach zabiera głos. Status tej wypowiedzi zależy od całego złożonego kontekstu. Dlatego najlepszymi filmami oddającymi naturalne warunki słowa są dokumenty tzw. *direct cinema*, oparte na obserwacji, gdy bohater oswoi się z kamerą – nie zwraca na nią uwagi, tak bardzo zajęty życiem, a ona prawie bez przerwy mu towarzyszy. Takie elementy *direct cinema* pojawiają się u Kieślowskiego w *Pierwszej miłości*, w *Szpitalu*. Tu wypowiedź jest jak najmniej narażona na manipulację, istnieje w swoim prawdziwym kontekście.

Quasi-świat

Kiedy oglądamy filmy dokumentalne z perspektywy czasu, nabierają one także walorów charakterystycznych dla literatury, sztuki, tzn. moc illokucyjna zaczyna się wytracać, zaczyna być coraz bardziej mocą mimetyczną – zaczyna być serią aktów mowy: quasi-sądami, które poza nią nie istnieją (choć początkowo zaistniały). W relacji autor – bohaterowie, w momencie rejestracji to są sądy, ale gdy wprowadzamy instytucję widza-odbiorcy (szczególnie widza oglądającego film z dłuższej perspektywy czasowej), przechodzimy do świata quasi-sądów. Do gry wchodzi „ja” oglądającego. Przestaje być tak bardzo istotna realność historyczna, społeczna – ta realność, w której słowa bohaterów miały moc illokucyjną, były rodzajem działania. Z biegiem czasu zaczyna się ona odnosić do innego świata – do wewnętrznego świata widza, do jego rzeczywistości. To widz na podstawie wypowiedzi wnioskuje o wykreowanym świecie, zaczyna nadawać im swoje własne znaczenia i interpretacje. Musi umieścić je w pewnym kontekście. To, co jest wewnątrz dzieła, zaczyna być wewnątrz odbiorcy, w świecie jego przekonań i sądów.

A więc zaznacza się tu pewien paradoks filmu dokumentalnego, jego przynależność do dwóch światów: realnego i quasi-świata sztuki. *Techniczny charakter medium filmowego sprawia, że reprodukcyjność jest ontologiczną cechą obrazu. Nie wyklucza to jednak obecności elementów kreacyjnych, objawiających się swoistością interpretacji rzeczywistości, interpretacji w każdym przypadku przynależnej obrazowi. Jest ona zawarta w podwójnym wyborze dotyczącym tego „co” i „jak”: przedmiotu i sposobu filmowania*⁷.

Gdy oglądamy dokumenty z perspektywy czasu, albo po prostu traktując je jak pełnowartościowe wypowiedzi artystyczne, zaczynamy (jak w literaturze) o przedstawionym tam świecie wnioskować na podstawie wypowiedzi, na podstawie ułamkowych, wybranych fragmentów zarejestrowanych na taśmie zaczynamy budować szersze, własne konteksty. Ważne jest poznawanie mówiącego, a nie samej wypowiedzi. Odrywa się ona od świata realnego, już nic nie może zdziałać, a jednocześnie ciągle w nim jest – zapisane na taśmie filmowej realne, znaczące poczynania. Ewunia z *Pierwszej miłości* naprawdę się urodziła i żyje w realnym świecie, choć w filmie wciąż na nowo widzowie przeżywają jej narodziny. W tym zawiera się ogromna tajemnica dokumentu. Jego przedziwna moc i siła. On rozszczepia człowieka na dwa istnienia. Ciągłe, realne, które trwa do śmierci, i drugie, zarejestrowane, które się wydarzyło, ale też trwa, jest powtarzane, cyklicznie odtwarzane, wciąż na nowo odbywa się przed oczami widzów, w zasadzie nigdy się nie skończy. Kate Hamburger nazywa to *pozaczasową terażniejszością z perspektywy postaci* ⁸.

Etyka

A więc kim jest mówiący w filmie dokumentalnym bohater? Jest kimś realnym i nierealnym zarazem. Dopóki żyje, film ma dla niego znaczenie dowodu, jest zapisem czynów i słów. Może być oskarżeniem, może być rozgrzeszeniem. Dlatego zawsze problem dokumentu będzie związany z kwestiami etyki, napięcia będą dotyczyły kwestii szacunku dla bohatera, jego przeżyć, jego realności. Tworzący artysta, także realnie działa, jego czyny także podlegają osądowi, mają swoje konsekwencje dla bohatera. *Na co dzień stykamy się ze sprawami pozornie prostymi, banalnymi, których rozstrzygnięcie ma jednak zasadnicze znaczenie dla przedstawionej w filmie prawdy. Najważniejsza jest uczciwość, lojalność w stosunku do prawdy i rzeczywistości. Uczciwość reżysera jako człowieka, wiara we własne poglądy (...). Film dokumentalny wymaga odwagi i konsekwencji* ⁹.

Według koncepcji krytyki immanentnej literatura, malarstwo, muzyka są zabawą bez konsekwencji – dokument jednak zabawą już nie jest (*Dworzec*). W tym sensie dokument jest wyjątkowo poważnym gatunkiem. Uwikłany między dwa światy – realny i sztuki – jest rodzajem przedziwnej oscylacji, wytwarza napięcia między estetyką a etyką. Wymaga szczególnej odpowiedzialności artysty. Celem dokumentu według Kieślowskiego jest poznanie człowieka i zrozumienie jego losów przez bycie z nim, obserwowanie go (fabuła to jedynie ekspresja). Autor jest towarzyszem bohatera. Dokument to najbardziej współczująca dziedzina sztuki. I zawsze pojawia się tu delikatny problem odpowiedzialności za bohatera.

Gdy czytamy, przeczmy własnemu byciu w świecie, bo znajdujemy się wśród quasi-sądów, quasi-aktów. W dokumencie przywrócone jest owo bycie w świecie przez bliskość mocy illokucyjnej oraz przez to, że on nie naśladuje, ale odwzorowuje. Często też temat, rodzaj bliskości świata, o którym się opowiada nie pozwala zapomnieć o świecie, w którym się realnie istnieje. Z reguły mówi o rzeczach, które się zna. Nie trzeba poszerzać wiedzy o fortunnoci sytuacji – widać ją jak na dłoni. Ale zawsze można doszukiwać się innych sygnałów – można odtwarzać kontekst historyczny albo egzystencjalny, uogólniając problem.

Z drugiej zaś strony zawieszamy swoje istnienie, wchodząc do ciemnej sali kina, zapominamy o sobie, zamieszkujemy świat fantomów pojawiających się na



Murarz (1973)



Gadające głowy (1980)

ekranie. Na moment utożsamiamy się z widzami¹⁰. Dokument daje nam szansę: jesteśmy i nie jesteśmy zarazem. To tworzy dodatkowe napięcia. Znowu widzimy tu więc podwójność dokumentu, jego istnienie na granicy dwóch światów. Złożony status dokumentu, który jest zarówno rejestracją, jak i kreacją.

Między rejestracją a kreacją

Mechanizm dzieła sztuki według Johannesesa Anderegga polega na tym, że odbiorca rezygnuje z własnego pola odniesienia, a przyjmuje pole odniesienia komunikatu, czyli horyzont rozumienia w obrębie, którego całość tekstu robi się sensowna i zrozumiała¹¹. Film dokumentalny jest budowany na niewielkich przesunięciach pola odniesienia widza i komunikatu. Dla porównania filmy Wojciecha Wiszniewskiego wymagają większej znajomości zasad komunikatu niż dokumenty Kieślowskiego, które odwołują się do prostej zasady funkcjonującej w rzeczywistości, do doxa. U Kieślowskiego reguły świata przedstawionego pokrywają się z regułami świata realnego. Uzyskuje to przez metodę obserwacji, rzadkiego ingerowania w dramaturgię rzeczywistości. Odczytanie podstawowej warstwy nie wymaga znajomości wyszukanych tropów stylistycznych. Najczęściej wykorzystywane przez niego tropy to: pointa (*Z punktu widzenia nocnego portiera*), powtórzenia (*Szpital*, *Siedem kobiet w różnym wieku*). Dokumentalista buduje swoje wypowiedzi na zasadzie „minimalnego odchylenia” – *wewnętrzny i zewnętrzny układ odniesienia mają się pokrywać*¹². Dokument jest budowany z elementów rzeczywistego świata i dopiero w całości jest rodzajem wypowiedzi artystycznej. Gerard Genette pisał o powieści: *Całość jest bardziej fikcyjna niż każda z jej części. Dopiero ułożenie zarejestrowanych fragmentów, nadanie im porządku opowiadania robi z nich coś sztucznego, wprowadza element kreacji*¹³. B.H. Smith: *Fikcyjność sztuki nie leży w nierealności postaci i wydarzeń, lecz w nierealności samego opowiadania, fikcyjny jest sam akt relacjonowania – to na nim zasadza się fikcja*¹⁴.

Status fikcjonalny filmu dokumentalnego polega na tym, że autor chce, aby odbiorca zajął wobec przedstawionej kreacji postawę wyobraźniowego zaangażowania, aby wszedł w swoistą grę, i jednocześnie umożliwiał mu dostrzeżenie tej intencji. Na tym polega szczególność odbioru komunikatu artystycznego: rodzi się napięcie między pogrążeniem się w świecie wykreowanym a zdystansowaniem się wobec niego.

Wyznacznikiem fikcyjności jest według Rayana podwójne „ja” mówiącego (podział na tzw. podmiot mówiący i realną postać). Poza opowiadającymi w pierwszej osobie postaciami jest też instancja wyższa porządkująca ich opowiadania (tak jest np. w filmie *Murarz* czy w *Gadających głowach*).

Ostatecznie kateryczne wyznaczniki całkowitej autonomiczności dokumentu nie dadzą się utrzymać. Teorie Ohmanna czy Austina były potrzebne, aby wyraźniej naświetlić pewne elementy charakterystyczne, zbadać jego fikcjonalność, przynależność do komunikatu artystycznego. Dużo bardziej adekwatne wydają się teorie dzieła sztuki jako „odkrywczego odsłonięcia”, czyli przyznania dziełu umiejętności pokazywania tego, co w doświadczeniu potocznym niedostępne lub niedostrzegalne. Sztuka to szczególnie narzędzie zdobywania wiedzy przez wyobraźniowe uczenie i przeżywanie.

Karl Koebe powiedział, że opowiadanie to najważniejszy dyskurs kulturowy – narzędzie, które potrafi zbadać, uświetnić, a nawet zmienić rzeczywistość egzystencji. *Atutem opowiadania jest to, że jest anty-dogmatyczne, że zawsze jest jedynie propozycją*¹⁵.

Podobnie twierdził Barthes: *Dzieła sztuki stawiają tylko pytania, pozostawiając je bez odpowiedzi, a przy tym dają się rozszyfrowywać bez końca. To właśnie dzięki fikcji składniki świata przedstawionego mogą stać się wyraźniejsze w swoich celach i funkcjach, ich przyczynowe i funkcjonalne zależności kształtują się bardziej prawidłowo i konsekwentnie niż w rzeczywistości*¹⁶.

Mimesis – naśladowanie, które jest poznaniem

Tradycyjna mimesis

Mówić to robić – pisze Ohmann¹⁷. Natomiast pisanie, opowiadanie zdarzeń, wszelkie akty twórcze istnieją już poza światem czynu, są czynnością symboliczną, naśladowaniem życia. Fabuła naśladuje akcję, fabuła porządkuje układ zdarzeń. Według Arystotelesa mimesis jest relacją wiążącą akcję i fabułę, praxis i mythos¹⁸. A więc nawet w świecie dokumentu trzeba wprowadzić element porządkujący (montaż). Dokument nie jest prostą rejestracją aktów mowy, czynów, które zmieniają coś w realnym świecie. Dokument także jest formą opowiadania – a więc formą symboliczną. Domaga się więc interpretacji, tzn. budowania kregów komunikacyjnych, w których objawiają się nam wszystkie znaczenia opowiadanej historii. Dokument to zarazem rejestracja i kreacja. Zasada się na paradoksie. Towarzyszy mu ciągle pomyłka, pewien błąd: bezpośredniość myślenia jest z obiektywizmem. Bezpośredni przekaz rejestrującej kamery potocznie jest brany za obiektywizm przekazu. A przecież nawet Lumière'owskie *Wychście robotników z fabryki w Lyonie* miało kilka wersji¹⁹. Film zawsze jest tylko fragmentem rzeczywistości, a więc wybór i selekcja towarzyszą mu zawsze.

Specyficznie rozumiane naśladowanie sztuki doprowadziło Kieślowskiego do rezygnacji z uprawiania zawodu reżysera. Być może mimesis okazała się dla niego iluzją, utopią. Może próbując różnych gatunków kina, przekonał się, że ta najbardziej mimetyczna, odwzorowująca ze sztuk także nie może opisać rzeczywistości. Rzeczywistości takiej, jak on ją postrzegał. Z jakim więc odwzorowaniem mamy do czynienia w filmach Kieślowskiego, skoro wydało mu się ono niewystarczające?

Jak pisze Ryszard Nycz, *mimetyczność literatury realistycznej zawsze była mierzona kategoriami stylistycznych technik oraz retorycznych strategii osiągnięcia prawdopodobieństwa z konsensusem wiedzy potocznej. Świat rzeczywisty był zawsze kulturowo zinterpretowany. Istnieje consensus jego opisu w danej epoce odwołujący się do życia codziennego*²⁰. Dokument Kieślowskiego korzysta z tej koncepcji rejestrowania życia codziennego, rzeczywistości potocznej, dostępnej każdemu. Kieślowski nie penetruje nieznanymi światów ludzi poza społeczeństwem jak Królikiewicz ani nie korzysta z poetyckich chwytów wyobraźniowych jak Wiszniewski. Z drugiej strony, idąc za Barthesem, można powiedzieć, że mimesis to odmiana funkcji symbolicznej²¹. Bowiem powtórzenie rzeczywistości zawsze sprowadzało się do stworzenia znaku. Żeby zrozumieć sens przedmiotów mimetycznych, trzeba opanować kod przedstawienia, umieć wpisać je w system semiologiczny. Za każdym razem inny, zrelatywizowany w stosunku do epoki.

Dziś można powiedzieć, że sztuka to badanie, poznawanie. Reprodukacja filmowa jest w sposób oczywisty odmianą mimesis odwzorowującej (platońskiej). I można z takiego odwzorowania czerpać satysfakcję – jest w miarę obiektywne. Stąd wybór kina jako medium u Kieślowskiego. Ale nie można na tym poprzestać. I tu pomocna jest definicja Auerbacha: próbować pokazać maksimum doświadczeń ludzkich w ich tragiczności. Kieślowski nazywał to próbą zobaczenia czegoś, co jest głęboko w nas. Według niego *to jedyny prawdziwy temat, jaki istnieje* ²².

Poznaj samego siebie

Zasadą jego filmów jest wezwanie do poznania siebie. Przywodzi to na myśl Bettelheimowską wykładnię winy Edypa – rozumianej jako ucieczka od siebie ²³. U wrót wyroczeni napisano: *Poznaj samego siebie*. Wina Edypa polegała na tym, że nie zapytał: *Czy to możliwe, żebym zabił własnych rodziców?* Gdyby znał siebie, wiedziałby, że to niemożliwe. Edyp uciekał przed sobą, bo siebie nie znał. Dlatego potem wylupuje sobie oczy. Jest to symboliczny gest uruchamiający „wewnętrzne oko”, aby nie patrzeć na zewnątrz, lecz do wnętrza. Podobne przesłanie znajdujemy w filmach Kieślowskiego. Sam mówi: *Moje filmy fabularne nie mają w sumie akcji, nic się w nich nie dzieje. Są tylko wydarzenia wewnątrz scen. To są styki nastrojów, myśli, poszczególne stany. Taka jest ich budowa pozbawiona przebiegu fabularnego, jest strukturą dokumentu, gdzie główną rolę pełni myśl porządkująca kolejne obrazy* ²⁴.

Te moje filmy, one są pozbawione tego, co przyciąga ludzi, to znaczy akcji. Zawsze uważałem, że akcja odciąga widza od głównego problemu filmu, że staje się ważniejsza od tego, co chcę powiedzieć ²⁵.

Dokument przez zwrócenie uwagi na małe sprawy sakralizuje je, pokazuje, że tu należy szukać odpowiedzi na podstawowe pytania. Tym samym zobowiązuje dużo bardziej niż wielka sztuka, ta fikcyjna, budowana ze skomplikowanych kodów. Wydaje mi się, że wezwanie dokumentu jest tak proste jak wezwanie wyroczeni: *Przede wszystkim poznaj samego siebie*. Nie należy szukać daleko. To zwrócenie uwagi i obiektywu na życie codzienne jest wyzwaniem i wezwaniem, by dowiedzieć się, kim się jest tak naprawdę. Postawienie wobec detali, które umykają w potocznym życiu, wymaga skupienia. Wyhamowanie akcji budzi kontemplacyjny stosunek do filmu, a jednocześnie kontemplując film, kontemplujemy własne życie. Na tym właśnie jest oparta szczególnie energia filmów Kieślowskiego.

Niestety, poznawcza funkcja sztuki okazała się utopią. Nawet odwzorowująca mimesis filmu nie pozwoliła dotrzeć Kieślowskiemu do tej „głębi”, której szukał. Parafrazując Picassa, zamiast odwzorowywać życie, zaczął żyć. Porzucił kino. Ale jego wezwanie do poszukiwania odpowiedzi na podstawowe pytania nadal pozostaje aktualne dla widza. Kieślowski traktował kino jak narzędzie poznania. Sam zrezygnował z tego sposobu poznawania świata, ale nie pozbawił go widzów.

Film dokumentalny jako reprodukcja

Czy ma znaczenie, że obcujemy z kopią, mechaniczną reprodukcją, jaką jest taśma filmowa?

Cała siła dokumentu, jego zasada i moc działania i oddziaływania wiąże się z tym faktem – to są prawdziwi ludzie i realne wydarzenia. Tu nic nie jest udawane (naj-

wyżej prowokowane). W dokumencie źródłem niepowtarzalności jest sama rzeczywistość filmowana. Czy chcemy, czy nie, ona się mechanicznie wciska do kadru.

Dokument ocala to, co najdelikatniejsze, bo najtrudniejsze do opisanego, zagrania – delikatną aurę codzienności, niewyraźnych stanów pomiędzy bohaterami. Poluje na to, co tak łatwo umyka doświadczeniu i namysłowi (*Pierwsza miłość*).

W zasadzie, porównując go z innymi reprodukcjami, można stwierdzić, że dokument nie jest masowy. Ma raczej elitarnego widza, nie opiera się na rynku gwiazd. Wzbudza raczej zainteresowanie takich grup, jak studenci i intelektualiści. Film dokumentalny jest niedostępny, kontakt z nim wymaga trudu. Stare filmy są nieosiągalne jako oryginały obrazów. Szukamy ich na przeglądach, na specjalnych pokazach. Ważne filmy funkcjonują potem jak przekaz, cytaty, rodzaj wiedzy tajemnej, która łączy środowiska i grupy społeczne.

Kopie dokumentów mają swoją historię. Były zatrzymywane przez cenzurę (jak film *Robotnicy 70* Kieślowskiego), funkcjonowały w podziemnym obiegu (filmy Łozińskiego w Video-Nowej).

Kierkegaard w opowiadaniu pt. *Powtórzenie* zastanawia się nad możliwościami etycznymi sytuacji, w której świadomie dokonujemy aktu powtórnego przeżycia.

W dokumencie jedyne i niepowtarzalne życie człowieka staje się szansą powtórzenia. Oglądając dokument, mam nadzieję, że na tym skorzystam, że być może dowiem się, jak uniknąć przeznaczenia. Dokument kusi możliwością odwrócenia losu. U podstaw zainteresowania opowiadany historiami jest pokusa podpatrzenia innego, zobaczenia w nim siebie, by uniknąć jego błędów, by wymknąć się losowi, który przygotował na nas podobne zasadki. We wstępie do *Powtórzenia* Kierkegarda Bronisław Świdorski pisze: *Respekt znaczy spojrzeć po raz drugi. Trzeba powtarzać spojrzenie, bo pojedynczy ogląd jest nieuważny i omylny. Esteta patrzy raz, człowiek etyczny wie, że trzeba powtarzać spojrzenie. Respekt jest zatem psychologiczną dyrektywą podpowiadającą jak być. Oglądając świat człowiek powinien szukać prawdy o sobie. To nadludzki wysiłek respektu. Esteta chce tylko rzeczy pikantnych, zaskakujących, raz widzianych. Etyk rozumie powtórzenie jako ciągłość życia, wierność sobie. Życie w powtórzeniu nie musi ścigać chwil, bo one do niego powrócą*²⁶.

Zasadą dokumentu jest zasada respektu – podwójnego spojrzenia na bohatera i na siebie, ponownego spojrzenia na sprawy, które znamy. Dokument Kieślowskiego nie szuka rzeczy pikantnych, nowych, nieznanego. Każe nam powtórnie zwrócić oczy na świat dobrze znany. Dokument także jest pełen respektu w znaczeniu szacunku dla rzeczywistości, dla bohaterów, dla ich przeżyć.

A więc można wysnuć tezę, że następuje przekroczenie reprodukcji w powtórzeniu, jakim jest kopia filmu dokumentalnego. Dokumentalista jest bowiem esteta, który staje się etykiem.

Można spojrzeć na reprodukcję jak na tęsknotę do wyeliminowania nieznanego, niepewnego. Istnieje potrzeba przewyciężenia zdarzenia za pomocą posiadania, reprodukcji. Chcemy oswoić los, przypadek. Reprodukacja to oswojanie przypadku. Wyeliminowanie nieznanego, przyglądanie mu się. W tym sensie dokument pokazuje, jak wyjść naprzeciw przeznaczeniu. Dokument to podpatrywanie akcji życia, prześwietlenie porządku, by wymknąć się przeznaczeniu.

Typ dokumentu, jaki uprawiał Kieślowski, jest po prostu próbą odnowienia tradycji autentyczności w społeczeństwie masowym.

Jaki realizm?

Jeśli mimesis jest przede wszystkim wysiłkiem poznawczym, to czym jest realizm tradycyjnie rozumiany jako styl najlepiej spełniający założenia tradycyjnie rozumianego mimetyzmu?

Realność tragiczna

Henryk Kluba powiedział w pewnym programie telewizyjnym: *W szkole filmowej dowiedziałem się, że nie ma czegoś takiego jak realizm. Realizm to także pewna konwencja.*

Tradycyjnie realizm był konwencją opisującą realny świat, najbliższy prawdy. Oczywiście w potocznym rozumieniu film dokumentalny jest realistyczny, bo odwzorowuje realne fakty, wydarzenia, wygląd rzeczy. W swojej interpretacji chciałabym sprowadzić realizm do tragizmu w rozumieniu Schelerowskim. Jeśli tragizm jest cechą bytu, a nie konwencją literacką – to realny świat jest tragiczny. A więc mimesis polegałaby na odwzorowaniu sytuacji tragicznej, na rozpoznaniu egzystencjalnej sytuacji człowieka. Oczywiście ten rodzaj opisu nie jest tylko zastrzeżony dla dokumentu. Ale w moim mniemaniu dokument ma szczególną siłę, aby dotykać właśnie tych problemów. Wydaje się, że pewien bardzo szczególny typ dokumentu najlepiej wyraża te problemy. Myślę tu o dokumentach Kieślowskiego, jak *Refren* (1972), *Pierwsza miłość* (1974), *Szpital* (1976), *Siedem kobiet w różnym wieku* (1978).

W swojej pracy dyplomowej Kieślowski pisze: *Celem dokumentu jest poznanie człowieka i zrozumienie jego losów*²⁷. Kim jest człowiek? Jaki jest jego los? To podstawowe, pytania. Nie da się na nie odpowiedzieć bez odwołania się do tragedii i tragiczności.

Realność jest wieloznaczna. Okazało się, że wystarczy zapisać to, co jest, a przekreślało się jednoznaczność propagandy. Kieślowski wyjaśniał: *Robiłem filmy dokumentalne z poczuciem, że to jest ważne, ponieważ przy pomocy kamery filmowej można opisać świat, w którym żyjemy. To było o tyle ważne, że świat przed 1989 nie był opisany. Był pustą białą kartką. Opisywało się to, co powinno być, a nie to, co jest. Opisywało się powinność, a nie byt. Miałem wrażenie, że kamerą mogę opisać jakiś kawałek bytu*²⁸.

Zajęcie się wieloznaczną rzeczywistością było odpowiedzią na systemowe uproszczenia. Na świat z jedną optymistyczną wizją. U Kieślowskiego była to próba opisu realności codziennej z akcją wpisaną w samą rzeczywistość (np. *Szpital* i *Pierwsza miłość*). Rejestracja tego, co się dzieje, a nie tworzenie filmu z tezą. W tych filmach przeważa działanie – bardzo rzadko zwracanie się do kamery, nie ma odautorskiego głosu „z offu”. Widz sam wyciąga wnioski, interpretuje sytuację. Stosując teorię aktów mowy, można powiedzieć, że bardzo starannie odtwarza kontekst illokucyjny.

Realizm Bazinowski można sprowadzić do tragiczności, czyli otwartości na rzeczywistość. Z tej właśnie perspektywy Kieślowski krytykuje Flaherty'ego i Wiertowa: *Co zrobił Wiertow, wierzący w swoją kino-prawdę? Czy jego doprowadzona do absurdu zabawa z materiałem, podporządkowanie potrzebom propagandy są zgodne z deklaracjami choćby na tyle, żeby mógł powiedzieć: próbowałem, nie da się. Inszenizował, ustawiał kamerę pod najdziwniejszymi kątami, robił przenikania i nakładanie obrazów, tworzył własną rzeczywistość, nie wierzył istniejącej. Prawda, o ile nie była zgodna z prawdą mecenasów, nie obchodziła go wcale (...)*²⁹.

Kieślowski krytykował Flaherty'ego także za to, że *Eskimos musiał zabijać foki takim oszczepem, jak Flaherty sobie wyobrażał, że Eskimosi zabijają foki. (...) Pisał słusznie, że „filmy Flaherty'ego są wynikiem sentymentalnej reakcji, zwróceniem się w przeszłość, ucieczką od świata* ³⁰.

Autor jest przede wszystkim osobą stawiającą pytania. Taka postawa zabezpiecza przed ideologizacją, jednoznacznością, pokazuje bohatera wieloznacznego, skomplikowanego.

Kieślowski tak konstruuje swoje filmy, że nie ma w nich narzucającej się pointy. Nawet w *Z punktu widzenia nocnego portiera* bohater jest potraktowany z nutką współczucia (scena, gdy dzieci nie wiedzą, kim on jest). Kieślowski często w wywiadach podkreślał, że on nie ocenia ludzi, że pokazuje ich wieloznaczność – nie ma ludzi tylko złych i tylko dobrych (*Fabryka* – ma pokazać dobrego komunistę). *Mój bohater ma w sobie cechy dobre i złe. Nie chcę pokazywać konfliktów między dwiema osobami, lecz konflikty, jakie ma się w sobie samym. Bardziej interesuje mnie człowiek, z którym się nie zgadzam, niż taki, z którym się chcę utożsamić. Szukam dramatu tam, gdzie wszyscy ludzie są dobrzy. Można im zarzucić zły postępek, ale gdzieś z głębi emanuje z nich dobroć i dobra wola. I jedni, i drudzy mają rację* ³¹.

Kieślowski, próbując opisać człowieka, zdaje sobie sprawę z tego, że dotyka tu pewnej tajemnicy, zagadki, że wkracza w sferę niejasności, tragizmu. Tragizmu nierozzerwalnie związanego z kategorią poznania. Oto co mówił w 1979 roku w rozmowie z Hanną Krall:

– *Po co pan robi filmy?*

– *Żeby zarejestrować. Jestem bardzo związany z realną rzeczywistością, bo to, co rejestruję, jest mądrzejsze od moich wizji i dlatego rejestrowanie tego wszystkiego wystarcza mi całkowicie. Trzeba dojść do tego, co jest treścią sztuki – do życia człowieka* ³².

Pogłębienie takiej koncepcji rzeczywistości znajdujemy także u innego myśliciela. Chiaromonte pisze: *Gdy patrzymy na świat rzeczy – nie mają one w sobie nic niepokojącego czy zagadkowego. Zabezpieczony przed dwuznacznością. Korzysta się na nim ze wszystkiego, ale się o nim nie myśli. Ale jest też inne poczucie realności. A mianowicie to, które kryje się za ustalonymi wartościami potocznymi, za normalnym sensem przypisywanym rzeczom na użytek bieżący. Gdy pojawia się pytanie: Czym to jednak jest tak naprawdę?* ³³

Do takiego patrzenia na rzeczywistość zmusza nas dokument. To jest właśnie jego perspektywa.

To, co ja nazywam tragizmem i uważam za istotę realności, Kieślowski nazywa głębią, tym, co w środku. Uważnie obserwując rzeczywistość, Kieślowski widzi ból, przemijanie, niezasłużone cierpienie. Wydaje mi się, że dla niego realność ma cechy tragizmu: *Szukam sposobu, żeby ludzie oglądający moje filmy mieli uczucia podobne do moich: uczucia bezsilności, współczucia i żalu, które przyprawiają mnie o fizyczny ból, kiedy widzę mężczyznę płaczącego na przystanku tramwajowym, kiedy obserwuję tych, którzy chcieliby być tak blisko z innymi, a są tak daleko, kiedy widzę człowieka wyjadającego zostawione przez kogoś kluski w barze mlecznym, kiedy dostrzegam pierwsze plamy wątrobiane u kobiety, która jeszcze rok temu nie miała ich na rękach i wiem, że ona też na nie patrzy, kiedy widzę krzywdę straszną i nieodwracalną, która wybiją na ludzkich twarzach tak widoczne znaki. Chciałbym, żeby ten ból stał się udziałem moich widzów, żeby cielesność i męka, które – wydaje mi się – zaczynam dobrze rozumieć, przedostały się do tego, co zrobię* ³⁴.



Z miasta Łodzi (1970)



Przed rajdem (1971)

Na czym polegałby wobec tego styl realistyczny według Chiaromontego?

Analizuje to na przykładzie prozy XIX wieku, *gdy charakteru konieczności, a więc wiarygodności nie nadawała następstwu powieściowych wydarzeń zasada związków przyczynowych, tylko pewien rodzaj głębokiej wiary, dzięki której zjawiska nabierały sensu, a stany ducha stawały się prawdziwe. Powieść stawiała się realistyczna dzięki niezgodzie na „obowiązujący idealizm”, dzięki przeciwstawieniu jednostek oficjalnym zafalszowaniom historii czy moralności*³⁵.

Tak pojęty realizm przedstawiał polski dokument – podważał bowiem obowiązujące prawdy (*Z miasta Łodzi, Przed rajdem*). Po upadku wielkiej epiki, powieści XIX wieku, można powiedzieć, że to dokument przejmuje funkcje prozy – jej realistyczność, rodzaj dystansu bliski epickiemu. W każdym razie ratuje enklawy, okruchy prozy. Filmy dokumentalne to miniatury epickie. Dokument zachował tę powagę wobec rzeczywistości.

*Powieść to sposób, w jaki poznaje się człowieka, pojmując poszukującego własnej tożsamości, poprzez bieg swojego życia*³⁶. Gotowość oglądania dokumentu to gotowość poszukiwania własnej tożsamości w biegu życia, w codziennych wydarzeniach. Chiaromonte pisał: *W powieści XIX wieku rzeczywisty świat jawi się jako mit, nieosiągalny ideał. Ten ideał to obraz świata obiektywnego, świata w trzeciej osobie oglądanego z zewnątrz i w swojej całości. Taki świat ludzi i uniwersalnej natury jest dla nas mitem harmonii i sensu. Nasz świat jest rozdrobniony, podzielony, niespójny. My doświadczamy świata tylko w pierwszej osobie. A taki świat jest niepewnym, nieciągłym, pełnym wstrząsów i lęków, oderwanym raz na zawsze od jakiegokolwiek pełni*³⁷.

W dokumencie nie podążamy za akcją, ale towarzyszymy komuś w jego zmaganiach z rzeczywistością – a więc jest nas dwoje. To my (nie tylko ja) przeżywamy świat. W dokumencie, inaczej niż w kinie akcji, następuje utożsamienie z postacią. W kinie akcji zapominamy o sobie, stajemy się bohaterem, w nerwowym przeżywaniu, w szybko zmieniających się okolicznościach zapominamy, kim jesteśmy. W dokumencie przeżywamy postać podobnie jak w teatrze – czujemy jej inność, nie zapominamy się w jej działaniach. Owszem, towarzyszymy jej, a nie jesteśmy nią. Poczucie realności bohatera każe nam szanować jego autonomię, ustawiać się w pozycji obserwatora akcji, a nie jej uczestnika. Jeśli uczestniczymy w filmie dokumentalnym w akcji – to na innym poziomie. Nie na poziomie działania się, następstwa wydarzeń – tylko na zasadzie wspólnoty świata, na zasadzie wspólnoty przekazu, idei, egzystencjalnej sytuacji. Paradoksalnie jest to podobne do sposobów percepcji sztuki awangardowej, gdzie u Becketta i Ionesco – wspólnota klimatu, wszechogarniającego poczucia absurdu, a nie wspólnota wizualnej akcji łączyła widzów z bohaterami. Dokument pozwala się utożsamiać z bohaterami w głębokich pokładach jaźni, poczucia egzystencjalnej wspólnoty. To nie ja przeżywam fikcyjny świat bohatera, ale razem przeżywamy świat realny. To „my” przeżywamy świat. Kino akcji zażegnuje lęki i niepewności życia przez posuwającą się ciągle naprzód akcję. Myślimy więc, że wszystko jest do pokonania, jak do pokonania jest zdarzenie, akcja. Zawsze posuwamy się do przodu, widzimy przed sobą jakiś cel. W kinie dokumentalnym wracamy do realności rozumianej jako wspólnota. Wspólny strach przed losem nas jednoczy.

W fabule strach przed losem pokrywa się ze strachem przed akcją, przed kolejnymi wydarzeniami. Los jest konsekwencją opowiadania. Niepokój w fabule jest sztuczny – bo uzyskiwany ze sztucznej konstrukcji wydarzeń, bo należy do autonomicznego

świata sztuki. W dokumencie Kieślowskiego w zasadzie nic się nie wydarza, nie ma grozy zdarzeń, jest groza losu, nieuchronności, czasu, przemijania, zwyczajnych zdarzeń. Ten strach nie wypływa ze struktury opowiadania, z konstrukcji świata w filmie, ale z konstrukcji rzeczywistości, on jest wspólny bohaterom i widzom. W dokumencie nie wydarzy się bowiem nic, co nie mogłoby się wydarzyć realnym ludziom. To jest zasada zabezpieczająca dokument przed manipulacją wyobraźni.

Chiaromonte pisze: *Jedno jest w każdym razie pewne – dzisiaj kwestia realizmu wymyka się całkowicie spod władzy estetyki i staje się kwestią naszego zasadniczego stosunku do rzeczywistości. Nie chodzi o to, by snuć wywody o sztuce, ale żeby zastanowić się nad naturą naszej wiary i naszej niewiary, żeby na nowo to przemyśleć*³⁸.

Realne jest to, czego doświadczamy

Chiaromonte był myślicielem, który w sposób niepotoczny rozumiał to, co naprawdę realne i istotne w rzeczywistości:

Przedmioty, sytuacje, fakty, sprawy w swoim wymiarze codziennym, w swoim znaczeniu potocznym, jakie zgodnie i potocznie im się nadaje, nie mają w sobie nic tajemniczego, a nawet są wręcz przeciwieństwem tajemnicy. Tworzą świat bezpieczny, chroniący przed wszystkimi niespodziankami i wszelką niejasnością.

*W taki właśnie sposób pojmuje rzeczywistość „realista” (w dziedzinie estetyki jak i polityki). Istnieje jednak inny sens rzeczywistości, który kryje się za sensem powszechnie przyjmowanym. Rzeczywistość widziana z punktu widzenia tego innego sensu staje się święta, to znaczy przerażająca. A przecież ten właśnie sens powinien uwzględniać realista, jeżeli podchodzi do rzeczy z powagą. Ponieważ ograniczanie się do potocznej wartości spraw i rzeczy nie jest niczym uzasadnione. Sprawy i rzeczy mają swoją osobowość, swoje piękno, swoją brzydotę, swoją rozważność i bezsensowność, swój porządek i nieład – istnieją wszystkie razem i jednocześnie każda oddzielnie. Każdy w końcu dotrze jakoś do tej wielości sensu i bezsensu w tych samych rzeczach, stanie wobec ich świętości, ściślej mówiąc wobec tego, czemu Grecy przypisywali w ostatecznym rozrachunku cechy bóstwa lub demona. Wobec nieznanego*³⁹.

Chiaromonte podkreśla więc, że ostatecznie rzeczywistość jawi się nam jako coś nieznanego. Tę samą intuicję musiał mieć Kieślowski, skoro z pasją usiłował poznać rzeczywistość, najpierw jako dokumentalista, potem pisząc scenariusze z adwokatem.

Fascynacja rzeczywistością jak czymś zagadkowym, zbliża Kieślowskiego do klasycznego myślenia: *Boskość najprościej mówiąc była dla Greków tym, co w rzeczach zawsze pozostaje ukryte i niewyraźne. Była tym niewidzialnym, co tkwi na dnie wszelkich doznań, tym nieuchwytnym, co mieści się w głębi każdego słowa, tym, co w każdym ludzkim działaniu wymyka się ocenie, a na czego realne istnienie wciąż naprowadzają wszelkie ludzkie doznania. Jest to granica wciąż ujawniana przez żywe doświadczenie. Można jej nadać jakąś postać, nie można jej nadać nazwy*⁴⁰.

Nadawanie nazwy to domena literatury. Nadawanie postaci – teatru i kina. Dokument jest najbliższy tej koncepcji dotykania boskości jako tajemnicy, gdyż właśnie rejestruje to, co niewyraźne – czyli rzeczywistość. Dokument to ciągłe dotykanie tej granicy ujawnianej przez żywe doświadczenie. Kieślowski tak buduje swoje dokumenty, że sytuuje ten świat poza ocenami, wyjaśnieniami. Jesteśmy wprowadzeni w obszar żywego doświadczenia, a więc i tajemnicy. Nie w strukturach i for-

mach stworzonych przez sztukę porusza się Kieślowski, ale w żywiole ludzkich doświadczeń. Myślę, że w jego kinie można odnaleźć te żywioły, które dla Greków były aspektami jednej rzeczywistości: boskość, przeznaczenie i ład.

a) Ekran jako wyrocznia

*Żeby mogły coś znaczyć, poczynania ludzkie muszą być rozważone w swoim realnym kontekście, jako podstawowe i proste fakty, budujące ludzkie położenie i z człowieka czyniące człowieka. Bez świadomości tego, co ludzie rzeczywiście łączą, mimo że żyją w różnych warunkach, bez świadomości, że ludzie podlegają temu samemu przeznaczeniu, istnieją w tym samym świecie, że są zależni od tej samej gry górujących nad nimi sił – jednostka ludzka pozostaje czymś niezrozumiałym. Tylko w świetle ludzkiego losu zderzenie się człowieka z człowiekiem tworzy dramat, coś, co warto przedstawić, dać za przykład. Jedynie Przeznaczenie i upomnienia Boskości zmuszają postacie tragedii do działania, więc jedynie ład świata decyduje o sensie ich poczynañ i trudach, jakie znoszą zgodnie z porządkiem czasu, a nie domniemana jednostkowa natura*⁴¹.

W *Szpitalu* czy w *Pierwszej miłości* wymowa polityczna usuwa się na plan dalszy. Nie ma spektakularnego pokazywania konfliktu – to raczej pokazywanie człowieka w jego naturalnym stanie rzeczy. Wobec przeznaczenia, losu. Nie jest on napędem żadnej akcji, żadnego dziania się jednostkowego, które przysłoniłoby uniwersalny rodzaj działań bohaterów. Oni sami niemi, nie komentują tej rzeczywistości, są w niej, zmagają się ze swoim losem, a my tylko to obserwujemy.

Edyp spotyka się ze swoim przeznaczeniem, bo chce je znać, bo się nad nim zastanawia, chce je poznać. Zapomina, że istotą przeznaczenia jest to, że się wypełnia. Bohaterowie Kieślowskiego nie wyprzedzają przeznaczenia, żyją, realizują jego reguły. To koleżanki *Wieśni* z *Pierwszej miłości* zastanawiają się nad swoim losem i są mniej szczęśliwe. Oglądając dokument, mamy pokusę przeniknięcia praw przeznaczenia, poznania mechanizmu życia. Jak się staje to, co się staje, czym się staje to, co się staje? Przychodzimy do kina jak do wyroczni delfickiej, a ona w pozornie niejasnym języku coś ma nam objawić. Ekran jako świątynia delficka? Pokusa przeniknięcia prawdy egzystencji towarzyszy pokusie oglądania dokumentu, robienia dokumentu. Fabuła byłby tu na innym biegunie – próbą opowiedzenia o tym, co się wie na temat egzystencji – pokazania jej w tym aspekcie, który się zrozumiało. Dokument jest tu szczególną pokusą – bo dotyczy tego, co jest naprawdę. Autor filmu dokumentalnego byłby medium, przez które przemawia jakaś inna siła. Jak wyrocznia w transie – jest tylko pośrednikiem. Sam nie tworzy, lecz jest pasem transmisyjnym. Kieślowski pisze: *Rzeczywistość jest dużo mądrzejsza niż ja, niż to, co wymyślę*⁴².

A więc przyjrzyjmy się, jak zbudowana jest owa grecka istotna realność, w której rozgrywa się prawdziwy dramat człowieka, miejsce, gdzie człowiek ściera się z losem.

b) Oto mojra

*(...) to coś, co każdemu zostało przeznaczone, co go sprawiedliwie z prawami wyższej sprawiedliwości czeka, poczynając od tej części naczelnej, dla nas niepojętej, która sprawia, że się jest, kim się jest. My tę częśćkę nazywamy losem, ale los to całkiem coś innego. Los zakłada przypadek, świat bez oznak ładu*⁴³.



Siedem kobiet w różnym wieku (1978)



Szpital (1976)

Oglądając dokument, oglądamy tę cząstkę – właśnie to, co zostało bohaterowi przyznane. Siła realności ma tu swoje uzasadnienie. Nie oglądamy czegoś, co możliwe, co mogłoby być bohaterowi przyznane, ale właśnie doświadczamy jego mojrzy, obcujemy z nią. Jest tu i teraz, zajmuje takie, a nie inne pozycje. Bohaterowie stają nadzy, odsłaniają przed nami swój los.

c) Kosmos

*Natomiast kosmos to nie tylko porządek świata. To przede wszystkim właściwy sposób rozmieszczenia i dziania się wszystkiego, od sprzętów począwszy, poprzez prace, codzienne zajęcia, ubiory, aż po niezmienny kształt uniwersum, który jest przejawem mojrzy w jej ostatecznej postaci*⁴⁴.

Dokument pokazuje kosmos nie inscenizowany, lecz realne rozmieszczenie sprzętów prac, codziennych zajęć. To właśnie z tego kosmosu można wyłowić Barthes'owskie „punctum” – to, co marginesowe, mimowolnie przypadkowe; szczegół, który „nakłuwa” widza, nieretuszowaną prawdę, która wkrada się siłą rzeczy w kadr zdjęcia filmowego.

Mojra i kosmos to według Chiaromontego dwa pojęcia niemal w całości mieszczące grecki sposób stawiania czoła światu. Dopełnia je trzecie, rozstrzygające: śmiertelność człowieka. *Z faktu, że człowiek jest śmiertelny i podlega nieszczęściom, Grecy wnosili, że sprawy na świecie nie są tym, czym się wydają, że istnienie ma wartość niewymierną – jest bezspornie rzeczywiste, a jednocześnie jest snem śnionym przez cienie. Z tego przekonania rodzi się Thaumazein – zdolność zdumiewania się wobec rzeczy, czyli zdolność zachowania dystansu wobec przypadkowych zdarzeń*⁴⁵.

d) Kino i śmierć

W kinie z jednej strony zapominamy o śmiertelności rozmnożeni na wielu bohaterów fabuł. Ale z drugiej strony w dokumencie nie zatracamy się tak bardzo jak w fabule, w akcji. Wciąż pamiętamy, jak bardzo jesteśmy podobni do bohaterów, że w zasadzie nic nas nie różni. Ontologicznie jesteśmy na tym samym poziomie, co bohaterowie. Bowiem bieg życia został już wytyczony, jak bieg opowieści, i nie można już nic zmienić. Oni są cieniami na ekranie, my cieniami wobec realnego czasu. Ich determinuje rytm opowiadania, nas rytm życia. Ale trzeba sobie uświadomić, że właściwie rytm opowiadania i rytm życia to ten sam rytm unicestwiający. Jesteśmy w podobnych sytuacjach, jesteśmy bohaterami takich samych opowieści. Film fabularny usypia nasza czujność – bohater najczęściej porusza się od wydarzenia do wydarzenia, budząc w nas nieuświadomione pragnienie wieczności przez nadzieję na nieskończoną ilość przygód. Zdarzenie, akcja to narkotyk.

Dokument, który jest często antyacją, przypomina o szczególnym rodzaju realności wspólnej nam i bohaterom – o realności przemijania. Kiedy nie mierzy się czasu wydarzeniami – staje się on jakby bardziej namacalny, można go doświadczyć w nudzie, „niedzianiu się”. Czas, który jest powolny, jest dużo bardziej przerażający. Jest tylko on i my. Powolny czas nigdzie nie pędzi, nie ma celu. Jedynym jego celem jest unicestwienie: Chronos, który bez pośpiechu pożera swoje dzieci.

Kieślowski jedynym z bohaterów swoich dokumentów czyni czas. Czas jest u niego elementem dramaturgicznym, na nim opiera się struktura filmów. Tak jest w filmie *Szpital, Refren, Siedem kobiet w różnym wieku*.

e) *Thaumazein*

Według Chiaromontego świadomość śmierci budzi thaumezein, czyli zdolność zdumiewania się wobec rzeczy, zdolność zachowywania dystansu wobec przypadkowych zdarzeń. Siłą napędową dokumentu jest zdolność zdumiewania się rzeczami zwyczajnymi. Parą narzeczonych, urzędem, konkursem piosenki (*Z miasta Łodzi*), dworcem PKP (*Dworzec*). To zdumienie musi najpierw towarzyszyć reżyserowi, potem przenosi się na widza. Kieślowski nie zajmuje się sprawami nietypowymi – jak Królikiewicz kalekami (*Kapiel*) czy Piwowski alkoholikami (*Korkociąg*). Dla Kieślowskiego zdumiewające jest to, z czym jesteśmy absolutnie oswojeni.

Kieślowski kieruje się też zasadą dystansu wobec zdarzeń. Jest bardzo mało tropów zaznaczających konwencje odautorskie. Kamera najczęściej przedstawia klasyczne ujęcia, rzadko jest interpretująca. Wyjątki to: wirująca kamera w *Pierwszej miłości*, gdy chłopiec dowiaduje się, że został ojcem; naśladująca ruch wahadła w *Refrenie* oraz „zmięczona” dzięki filmowaniu przez szybę w *Prześwietleniu*. Właściwie nie ma u Kieślowskiego komentarza „z offu”. Montaż jest rzeczywisty (nigdy równoległy), podporządkowany rytmowi chronologii wydarzeń, a nie argumentów, problemów. Czas jest zasadą nadającą sens wydarzeniom. Podstawową strukturą porządkującą nasze życie jest jednak czas, a nie wyobraźnia. Tak też są budowane filmy Kieślowskiego.

Dokument jako doświadczenie

Rejony żywego, autentycznego doświadczenia pokazywane w dokumencie wiążą się z metafizyką Bataille'owskiego opisu doświadczenia wewnętrznego. Według Bataille'a doświadczenie jest domeną przekroczenia siebie, chwilowej lub trwałej transgresji. W dokumencie porażająca jest groza prawdziwego doświadczenia (np. porodu w *Pierwszej miłości*). Odwzorowująca, mająca znamiona autentyczności i bezpośredniości moc kina dokumentalnego daje możliwość szczególnego rodzaju przekroczenia egzystencji. Grozą jest też możliwość przeżywania, odtwarzania tego na nowo. To, co znane jest nam w życiu jako niepowtarzalne i jedyne, w filmie dokumentalnym jest zapisane jakby w wieczności. Reprodukcyjna zdolność kina zaczyna mieć moc magiczną, a nawet przerażającą. Co miało się zdarzyć raz, będzie się wydarzać nieustannie, nie będzie już miało końca. Chwilowa transgresja, która metafizyczną energię czerpała z niepowtarzalności (jak w iluminacji, która się dzieje raz i nie można jej powtórzyć), tu nagle zaczyna być trwała. Reprodukacja niepowtarzalnego doświadczenia, powtórzenie tego, co ma prawo wydarzyć się tylko raz – to budzi niepokój. Czyn, nawet niewinny, nic nie znaczący, może do nas wrócić. Film dokumentalny to przedsmak apokatastasis. Pokazuje, że wszystko może się odrodzić, tyle że niekoniecznie pozbawione elementu cierpienia.

Chiaromonte pisze o realności jako o nienazwanym, o tajemnicy. Podobnie Bataille w swoich rozważaniach o doświadczeniu pisze, iż *jedyny sposób, w jaki może-*

my streścić doświadczenie, to mówiąc „widziałem to a to – a nie widziałem Boga, absolut, istotę świata”⁴⁶. Doświadczenie jest zakwestionowaniem, poddaniem próbie w lęku i gorączce tego, co człowiek wie o istnieniu.

A więc przez żywe doświadczenie dochodzi się do tajemnicy egzystencji. Ale też przez unikanie nazywania, przez pokazywanie jedynie, a nie wymyślanie (jak to ma miejsce w fabule), dochodzi się do boskości, która jest tajemnicą i realnością.

Ostatecznie więc realizm w filmach Kieślowskiego można sprowadzić do pragnienia pokazania człowieka takim, jaki jest. Realne są uczucia strachu, niepewności, smutku. Realny jest niepokój bohaterów i potrzeba opowiedzenia o tym. Realny jest tragizm egzystencji. Wydaje się, że dla Kieślowskiego najbardziej realne jest to wszystko, co niewyraźne, nie nazwane, to wszystko, czego doświadczamy, oglądając te filmy, to, co przeżywamy razem z bohaterami. Na tym polegałby głębszy sens realizmu tych dokumentów – realizmu zakorzenionego w greckich kategoriach, połączonego z transgresyjną koncepcją doświadczenia. Realne jest tylko to, czego naprawdę doświadczamy. Dokument stwarza nam szansę zarówno transgresji, jak i realnego doświadczenia, dzięki temu, wspólnocie ontologicznego statusu widza i bohatera filmu.

Zasada przypadkowości

Poza egzystencjalnym wymiarem realności filmów Kieślowskiego, pozostaje jeszcze do przemyślenia kategoria przypadku.

Element nieznanego, nieprzewidywalnego, należy do świata realności. Realność może się objawić jako przypadek, czyli coś, co wymyka się konwencji, stylowi.

Jądro realności – przypadek – jest przemycane do filmu dokumentalnego, rzeczywistość przypadku wchodzi w struktury opowiadania.

a) Przypadek i wolność

Do tej pory wszystkie formy sztuki były skodyfikowane, zanurzone w znakach. Każdy tekst literacki, chwyt malarski był osadzony w całym systemie, w siatce struktur skonwencjonalizowanych, danych w konkretnej epoce. Właściwie całe dzieje sztuki są historią wyzwania się z kłępiących form, próbą zabicia ograniczającej formy, wyjścia poza nią – „do prawdziwego świata”. Realność musiała być zawsze jakąś wolnością poza formami. Dlatego pojawiły się przełomy – np. impresjonistów czy dadaistów, potrzeba wyjścia poza język, poza kod, poza system (*słowa na wolności*, zmienność światła i perspektywy u impresjonistów, kubistów, analiza rzeczywistości u Cézanne’a).

*Dopiero kiedy robotnicy wyszli z fabryki, a pociąg wjechał na stację w Lyonie – dopiero wtedy zwolniono słowo – nie musiało już się tak silić, żeby opisywać świat, a malarze nie musieli odwzorowywać świata – wyręczyła ich taśma światłoczuła. Wynalazek fotografii, taśmy filmowej był ogromnym przełomem. Film miał być zwolnieniem z formy, wolnością funkcjonowaniem poza schematami, strukturą. Dlatego fascynował awangardę literacką i malarską. Surrealiści byli nim zafascynowani, potem awangarda „nowej powieści” też była zafascynowana kinem. W Polsce pierwsze pokazy filmów awangardowych były połączone z pokazami brytyjskich dokumentów*⁴⁷

Wolność to funkcjonowanie poza schematem. Prawdziwy opis rzeczywistości miał więc swoje uzewnętrznienie w przypadku. A więc dokument opisujący prawdziwą rzeczywistość zawsze jest narażony na wprowadzanie w swoje struktury przypadku.

Pasolini twierdził, że reżyser wydobywa znaki filmowe nie ze stałego systemu znakowego, a z chaosu widzialnego świata. W obręb filmu transponowany jest przypadek, chaos. Przypadek jak koń trojański wprowadza do filmu elementy nieprzewidywanej, nieokreślonej rzeczywistości⁴⁸. Materiał dokumentu jest element zaskoczenia, niepewności, nieznanego. Nie pochodzi on od twórcy, który nam to przedstawia. W dokumencie nie ma instancji wyższej, która czuwałaby nad naszym bezpieczeństwem, która budowałaby od początku do końca strukturę tego świata. Tak więc przypadek wkrada się do kina dokumentalnego i przemyca aurę niepowtarzalności. Nawet autor jest wobec niego bezradny. Film dokumentalny cały czas zachowuje strukturę opowieści, jednak silnie widoczny i wyczuwalny jest tu także element nieznanego, nieprzewidywalnego.

W dokumencie jest przypadkowość, ale jest także konieczność. W filmach Kieślowskiego nie chodzi tylko o oddanie chaosu, ulotności życia. Wręcz przeciwnie – silnie odczuwana jest konieczność. Bohater dokumentu wie, kim jest, znajduje się w tej rzeczywistości i nie sprawia wrażenia zagubionego. Realizuje swoje zadania, prezentuje męstwo codzienności. Mężnie, bohatersko znosi swój los, utożsamia się ze swoim przeznaczeniem. Dąży do czegoś, jest zdeterminowany swoją odwagą wobec losu (lekarze robią wszystko, żeby uratować pacjenta, małżeństwo chce stworzyć dziecku dom).

Największy paradoks polega jednak na tym, że jasność widzenia, które jest udręką, wiedzę tragiczną wynikającą z doświadczenia swego losu jako absurdu⁴⁹, zyskuje widz dzięki dokumentowi. Patrząc na zwyczajne losy bohaterów *Pierwszej miłości* wspólnie zgłębiamy swoją udrękę. Parafrazując Alberta Camusa, można powiedzieć: *Trzeba umieć być szczęśliwym, oglądając te filmy. Trzeba umieć sobie wyobrazić tych bohaterów szczęśliwymi*. Prawdziwie egzystencjalny rys dokumentów Kieślowskiego jest tu ciągle widoczny. Widoczny w tym, o czym pisał Chiaromonte, wspominając Alberta Camusa: *...w dochowaniu wierności samemu sobie, nawet gdy zostało się skazanym przez bogów na nieskończone powtarzanie tego samego daremnego trudu*⁵⁰. Kieślowski, jak Camus, zdawał się żyć z domniemaniem, że być może świat nie ma sensu, a jednocześnie zwalczał w sobie ten pesymizm, robiąc filmy. Z pewnością nie był reżyserem, który żyje z negacji. Choć ostatecznie w indywidualnym akcie wycofał się, nie pozbawił nas, widzów, wiary w jakąś formę afirmacji życia z elementami nihilizmu. Oto przykład rozmowy, która doskonale to obrazuje:

– Czy szuka pan dla siebie jakichś jasnych stron w życiu?

– Nie szukam, ponieważ wiem, że ich nie ma. W istocie każdy cierpi bezustannie. Tak myślę. Każdy też chce, by tego cierpienia było jak najmniej. W związku z tym szuka czegoś, co by było lepsze od tego cierpienia. Każdy w jakimś stopniu coś dla siebie znajduje. Różne to są rzeczy i różne wartości⁵¹.

ANNA KAPLIŃSKA

- ¹ H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995, s. 42.
- ² Zob. np. J. Austin, *Mówienie i poznawanie*, tłum. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993.
- ³ Zob. R. Ohmann, *Literatura jako akt*, tłum. B. Kowalik i W. Krajc, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź 1980.
- ⁴ K. Kieślowski, *O sobie*, Kraków 1997, s. 59.
- ⁵ Tamże, s. 65.
- ⁶ Tamże, s. 69.
- ⁷ A. Kołodyński, dz. cyt., s. 9.
- ⁸ Cyt. za: H. Markiewicz, s. 406.
- ⁹ K. Kieślowski, *Film dokumentalny a rzeczywistość* (praca dyplomowa, maszynopis, PWSTiF, Łódź 1968), s. 15.
- ¹⁰ Zob. np. E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, tłum. K. Eberhardt, Warszawa 1975.
- ¹¹ Cyt. za: H. Markiewicz, dz. cyt., s. 407.
- ¹² Tamże, s. 412.
- ¹³ Tamże, s. 431.
- ¹⁴ Tamże, s. 411.
- ¹⁵ Tamże, s. 421.
- ¹⁶ Tamże, s. 450.
- ¹⁷ Zob. np. R. Ohmann, *Akty mowy a definicja literatury*, tłum. B. Kowalik i W. Krajc, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź 1980.
- ¹⁸ Zob. Arystoteles, *Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź 1983.
- ¹⁹ Zob. M. Hendrykowski, *Autor w filmie dokumentalnym*, w: *Autor w filmie*, red. M. Hendrykowski, Poznań 1991, s. 146.
- ²⁰ Zob. R. Nycz, *Tekstowy świat*, Warszawa 1993.
- ²¹ Zob. R. Barthes, *Mit i znak*, tłum. zbiorowe red. J. Błoński, Warszawa 1970.
- ²² K. Kieślowski, *Głęboko zamiast szeroko*, „Dialog”, 1981, nr 1, s. 111.
- ²³ B. Bettelheim, *Freud i dusza ludzka*, tłum. D. Danek, Warszawa 1991, s. 38.
- ²⁴ U. Rój, *Nie omijać rzeczywistości*, wywiad z K. Kieślowskim, „Trybuna Robotnicza”, 11-12. 06. 1977.
- ²⁵ J. Domagała, *Co to znaczy?* wywiad z K. Kieślowskim, „ITD”, 18.12.1977.
- ²⁶ Zob. S. Kierkegaard, *Powtórzenie*, tłum. B. Świdorski, Warszawa 1992.
- ²⁷ K. Kieślowski, *Film dokumentalny...*, dz. cyt., s. 26.
- ²⁸ K. Kieślowski, *O sobie*, dz. cyt., s. 49.
- ²⁹ K. Kieślowski, *Film dokumentalny...*, dz. cyt., s. 18.
- ³⁰ Tamże, s. 19.
- ³¹ J. Domagała, *Co to znaczy?* dz. cyt.
- ³² H. Krall, *Zrobiłem i mam*, wywiad z K. Kieślowskim, „Polityka”, 27. 01. 1979.
- ³³ N. Chiaromonte, *Granice duszy*, tłum. S. Kasprzyśki, Warszawa 1996, s. 89.
- ³⁴ K. Kieślowski, *Głęboko zamiast szeroko*, dz. cyt.
- ³⁵ N. Chiaromonte, dz. cyt., s. 97.
- ³⁶ Tamże, s. 141.
- ³⁷ Tamże, s. 101.
- ³⁸ Tamże, s. 105.
- ³⁹ N. Chiaromonte, *Co pozostaje?* tłum. S. Kasprzyśki, „Tygodnik Powszechny”, nr 37, 15.09.1996, s. 8-10.
- ⁴⁰ N. Chiaromonte, *Granice duszy*, dz. cyt., s. 305.
- ⁴¹ Tamże, s. 307.
- ⁴² H. Krall, *Zrobiłem i mam*, dz. cyt.
- ⁴³ N. Chiaromonte, *Granice duszy*, dz. cyt., s. 32.
- ⁴⁴ Tamże, s. 33.
- ⁴⁵ Tamże, s. 33.
- ⁴⁶ G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, tłum. M. Ochab, w: *Osoby*, red. M. Janion i S. Rosiek, Gdańsk 1994.
- ⁴⁷ Zob. G. Królikiewicz, *Off - czyli hipnoza kina*, Warszawa 1992.
- ⁴⁸ Cyt. za P. Mikucki, *Film i przypadek*, w: „Kino” 1978, nr 8.
- ⁴⁹ A. Camus, *Dwa eseje. Mit Szyfą. Artysta i jego epoka*, tłum. J. Guze, Warszawa 1991, s. 34.
- ⁵⁰ Zob. A. Camus, *Człowiek zhintowany*, tłum. J. Guze, Kraków 1991, ss. 288-290.
- ⁵¹ U. Bielous, *Żyjemy osobno*, rozmowa z K. Kieślowskim, „Kultura”, 21 IX 1988.

Przestrzeń, czas i bohater*

CHRISTOPHER GARBOWSKI

W filmie fabularnym przestrzeń jest rezultatem licznych sygnałów sugerowanych przez ruch postaci, dźwięk i różne zabiegi techniczne, które wyznaczają sposób postrzegania przestrzeni przez widza¹. Kiedy jednak weźmiemy pod uwagę fakt, że jednym z najważniejszych nośników znaczenia w życiu jest drugi człowiek, i że to duchowy akt miłości dostarcza najsilniejszego impulsu do poszukiwania się ludzi nawzajem, uświadomimy sobie, że dla postaci filmowej przestrzeń ma inny wymiar: ten aksjologiczny. Co więcej, przestrzeń dialogiczna umożliwia protagoniście osiągnąć najpełniejszy wymiar autotranscendencji.

Porządkującym centrum przestrzennym w dziele sztuki – według Michaiła Bachtina – jest bohater i jego ciało: *Tym, co konstytuuje centralny układ przestrzenny i interpretację aksjologiczną wszystkich obiektów przedstawionych w dziele – jest ludzkie „zewnętrne” ciało i jego „zewnętrna” dusza. Wszystkie obiekty są skorelowane z zewnętrżnością bohatera, z jego granicami – jego zewnętrżnymi, ale także wewnętrżnymi granicami (granicami jego ciała i granicami jego duszy)*².

Różne obiekty wypełniają przestrzeń wokół ciała, tak jak Bachtin to ujął w swojej zasadzie „horyzontu”.

*Obiekty nie otaczają mnie (mojego zewnętrznego ciała) w ich aktualnie danym układzie i ich aktualnie danej wartości (znaczeniu), ale raczej – stają naprzeciw mnie jako obiekty mej własnej poznawczo-etycznej bezpośredniości, ożywiając moje życie wewnątrz otwartego, wciąż jeszcze pełnego ryzyka istnienia, którego spójność, znaczenie i wartość nie są „dane”, ale narzucone jako „zadanie” do wypełnienia*³.

Uwzględniając Bachtinowskie pojmowanie przestrzeni, dostrzeczemy, jak ważny jest dla postaci bohatera kontekst, i do jakiego stopnia sam bohater tworzy przestrzeń. Spróbujemy w dalszej części rozważań odnieść tę zasadę do filmu. Spójrzmy więc najpierw na ciało protagonisty, a potem na otaczającą go przestrzeń i przedmioty, które ją wypełniają. Wreszcie przejdziemy do kwestii czasu.

Dekalog, pięć rozpoczyna się ujęciem odbitej w lustrze postaci prawnika, który szykuje się do wyjścia na rozprawę. Jak się przekonamy, takie wprowadzenie bohatera do filmu nie jest u Kieślowskiego niczym niezwykłym. W *Przypadku*, na przykład, Wittek ukazuje się nam w niemal identyczny sposób: jako dziecko, odbite w lustrze, podczas odrabiania lekcji. Ten zabieg reżyserski Paul Coates interpretuje jako przypomnienie nam, że postrzegamy nie rzeczywistość, lecz obraz. Ten wniosek wykracza poza zamiar twórcy, ale rezultatem tej metody istotnie jest wysoki stopień refleksywności.

* Artykuł ten jest fragmentem książki *Krzysztof Kieślowski's Decalogue Series*. Wydawnictwo Uniwersytetu MCS, Lublin 1997.

Odbity obraz to dobry punkt wyjścia rozważań nad zagadnieniem ciała bohatera filmowego. Istnieją tu pewne oczywiste podobieństwa: obraz ciała na ekranie i w lustrze jest w obu przypadkach zarazem realny i niematerialny. Ale ciało, które pojawia się jako odbicie w lustrze, zaznacza swą obecność, w chwili gdy widoczny jest obraz, ciało filmowe jest repliką tego, co w tym miejscu jest już nieobecne. Gianfranco Bettetini zauważył, że w filmach i w telewizji *wszystkie ciała materialne wykorzystywane w procesie produkowania znaczeń znikają (...), pozostają jednak ślady ich zredukowanej materialności*⁴. Czyli, jak to ujął w semiotycznej terminologii Christian Matz, filmowe signifiant łączy obecność i nieobecność. Czy jednak możemy stwierdzić, podążając za Metzem, że w kinie zderzamy się z „*signifiant wyimaginowanym*”?⁵

Ciało na ekranie jest, między innymi, ciałem protagonisty. W zrozumieniu znaczenia tego faktu może pomóc przywołanie pewnych fenomenologicznych konstatacji na temat ciała. Według Ludwiga Landgrebe ciało jest centralnym punktem wszelkiej orientacji i *posiada pierwotną warstwę przynależną psyche*⁶. Dla Maurice'a Merleau-Ponty'ego jest wręcz trudno utrzymać podział pomiędzy tym, co fizjologiczne, a tym, co psychiczne.

*Złość, wstyd, nienawiść i miłość nie są faktami psychicznymi schowanymi na dnie ludzkiej świadomości: są wzorcami zachowania lub stylami postępowania dostrzegalnymi z zewnątrz. Istnieją na twarzy, w gestach, nie ukrywają się za nimi*⁷.

Na pozytywny aspekt tego stanu rzeczy zwraca uwagę Emmanuel Lévinas, kiedy w swojej koncepcji „epifanii twarzy” wydobywa potencjalnie teologiczne znaczenie spotkania twarzą w twarz z drugim człowiekiem⁸.

Jakkolwiek teoretycy filmu napotykali dotychczas trudność w zastosowaniu kategorii fenomenologicznych dla opisu ciała⁹, twórcy filmowi intuicyjnie odwoływali się do tych konkluzji. Reżyser epoki filmu niemego Carl Theodor Dreyer posuwa się do następującego stwierdzenia: *Nic w świecie nie jest porównywalne z twarzą człowieka. To kraina, której badanie nigdy nie nuży*¹⁰.

Kieślowski daje po wielokroć dowody swojej fascynacji topografią twarzy. W pierwszym odcinku *Dekalogu* mnoży zbliżenia twarzy ojca, który właśnie utracił syna, co odzwierciedla żal zbyt intensywny, aby objawić go w jakiegokolwiek innej formie. Innym razem, w odcinku ósmym, wyraz twarzy Zofii, uchwycony z punktu widzenia Elżbiety, ujawnia, że pokora przemieszana z otwartością zapowiada rozwiązanie konfliktu. Co więcej, reżyser traktuje ciała swoich bohaterów w specyficzny sposób. Być może, w wyniku doświadczeń zdobytych w filmie dokumentalnym¹¹ każe swojej kamerze podążać za postaciami, zamiast je prowadzić. Dzieje się tak zwłaszcza w długich, panoramicznych ujęciach, dość częstych w jego filmach, ale nawet w ujęciach krótkich kamera, zdaje się, często „wynajduje” postać. Eidsvik obserwuje, w jaki sposób wygląda Magdy w *Krótkim filmie o miłości* zmienia się w różnym oświetleniu i w różnych ustawieniach kamery – jak piękna kobieta brzydnie. W ten oto sposób zyskujemy wrażenie, że obserwujemy „żywą” osobę, nie aktora¹².

Ciało na ekranie jest przede wszystkim ciałem aktora. Kiedy stwierdzamy „nieobecność” filmowego signifiant w odniesieniu do ciała, mamy na myśli nieobecność aktora. Jeśli chodzi o postać, aktor może wnieść specjalne semiotyczne znaczenie do wizerunku bohatera¹³. Ta jego obecność, jest do pewnego stopnia zdeterminowana kulturowo: widzowie *Dekalogu*, dwa w Australii nie zauważyli ekspresji twarzy

bezimiennego doktora, podczas gdy ta sama postać w Polsce była postrzegana przez pryzmat osoby Aleksandra Bardinięgo, bardzo cenionego aktora polskiego¹⁴. A jednak kiedy postać filmowa jest obserwowana z bliska, różni się od swojego teatralnego *emplois*. James Naremore stwierdza, że – na przykład – głos może być dubbingowany, dubler może prezentować tors, miniaturowa makieta zastępuje przedmioty w zbliżeniu, kaskader wykonuje niebezpieczne działania w planie ogólnym itd. Naremore konkluduje więc: (...) *wszystkie te figury zostają połączone w procesie montażu i miksowania w jedną postać, w „obiekt” fascynacji związany razem imieniem bohatera i twarzą gwiazdora*¹⁵.

Owa prezentacja ciała ludzkiego w filmie – oddzielona głowa tu, ręka tam¹⁶ – często w sekwencji montażowej, ciętej od jednego ujęcia do następnego, może się na pozór wydawać niezwykła, ale ma swoje oparcie w naszej naturalnej percepcji. Kiedy przyciąga naszą uwagę najpierw jeden temat, a potem inny, zazwyczaj nie obchodzą nas interwały przestrzenne¹⁷.

Tadeusz Miczka tak opisuje pewne aspekty cielesności na ekranie: (...) *Dużą część tego znaczenia filmowego stanowią „ciała” aktorów na ekranie. I są one dla nas najważniejsze z tego powodu, że jako pewien obraz świata, stają się też symbolicznym „wehikułem istnienia w świecie”*¹⁸. Innymi słowy, używając terminologii fenomenologicznej, aktorzy tworzą zewnętrzne ciała postaci.

Istnieje jeden punkt, w którym ciało bohatera filmowego można uznać za transcendentne w stosunku do aktora (bez względu na postać, jaką aktor odgrywa, wzięwszy pod uwagę powyższy komentarz): kiedy widz otrzymał wskazówkę, że to, co obserwuje, jest punktem widzenia niewidocznej postaci. Nie jest to możliwe w żadnej innej formie artystycznej. W teatrze, jeśli widz zajmuje dogodnie miejsce, może lepiej czy gorzej dostrzegać, co robi bohater, ale jego punkt widzenia jest zdecydowanie odmienny. Ponadto, zawsze patrzący aktor jest jednocześnie widoczny. Takie ujęcia z określonego punktu widzenia są skuteczniejsze, kiedy funkcjonują w filmie fabularnym w taki sposób, że nasza empatia w stosunku do bohaterów pozwala nam zrozumieć, co oni w tym czasie odczuwają. Możemy wówczas powiedzieć, że ich „okno na świat” staje się „zwierciadłem ich duszy”¹⁹.

W filmie *Dekalog, cztery* bohaterka, po dramatycznej nocy, podczas której ujawniła ojcu swoje wątpliwości co do ich „biologicznych” więzi, budzi się i spostrzega jego nieobecność. Zaraz potem widzimy ją w oknie, jak gorączkowo go wypatruje. W następnym ujęciu patrzymy oczami Anki na oddalającego się mężczyznę – to jej ojciec. Czujemy jej niepewność. Wiadomo, że miał on zwyczaj uciekać od problemów. Czy teraz znów odejdzie?

W innym odcinku, w *Dekalogu, dziewięć*, mamy do czynienia z pewną liczbą skontrastowanych obrazów, będących rezultatem różnych punktów widzenia jednej postaci. Nietrudno zorientować się, co czuje Roman, bohater odcinka, kiedy ordynator prosi go o pomoc w przelewaniu benzyny z kanistra do baku. Roman właśnie się dowiedział, że jego impotencja ma trwały charakter. Kiedy pomaga umieścić wylot kanistra w otworze baku, targany obsesyjną wizją, postrzega fallusa w stanie erekcji – wizja ta jest przeciwieństwem jego własnej niemocy. A jednak pod koniec odcinka punkt widzenia tego samego bohatera ujawnia inną gamę emocji. Mąż i żona znaleźli rozsądne rozwiązanie kryzysu małżeńskiego: zaadoptują dziewczynkę. Roman, uspokojony, przegotowuje w kuchni mleko. Patrzymy na jego twarz, kiedy



Krystyna Janda, *Dekalog, dwa* (1989)



Wojciech Klata, *Dekalog, jeden* (1989)

wygląda przez okno. Kamera schodzi wiele piętér niżej, na dziewczynkę bawiącą się lalką. Kiedy Roman przygląda się scenie na dole o ustabilizowanym życiu rodzinnym, stają się niemal dotykalne jego marzenia.

W rezultacie widać, jak ważną cechą bohaterów Kieślowskiego jest ich zdolność postrzegania. W Wigilię Bożego Narodzenia Ewa obserwuje chłopaka i ściśle się identyfikuje z jego wysiłkiem. Chłopak biegnie od strony budynku, który wygląda jak szpital. Wspomniana właściwość tych bohaterów ujawnia się już w pierwszym telewizyjnym filmie fabularnym Kieślowskiego – *Przejšcie podziemne* (1973), gdzie dwójka protagonistów przygląda się przechodniom w przejściu podziemnym w Warszawie.

Najbardziej dramatycznym przykładem takiego subiektywnego spojrzenia są sceny, gdy dwoje bohaterów zostaje sobie przeciwstawionych w układzie ujęcie-kontrujecie, a kamera zajmuje miejsce to jednego, to drugiego z nich. Pierre Oudart stwierdza, że tego rodzaju chwytów zakłócają odbiór, i jest przekonany, że widz jest „zakłopotany”, kiedy kamera zostaje ustawiona w takiej pozycji²⁰. Przyczyną tego „zakłopotania” jest z pewnością po części niezwykła pozycja zajmowana przez widza. Typowa sytuacja ujęcie-kontrujecie, która obejmuje dwie postaci, ukazuje oczom odbiorcy widok tuż za plecami jednej z postaci (ewentualnie za innym fragmentem jego ciała), potem kamera zmienia kierunek na analogiczny widok za plecami postaci drugiej, wraz z mniej lub bardziej frontalnym portretem tejsze postaci²¹. Widok obu postaci daje widzowi poczucie bezpieczeństwa. Staje się on arbitrem, który ogarnia oba „punkty widzenia”. Tymczasem w optycznym punkcie widzenia, w trakcie ujęcia-kontrujęcia usytuowanie widza jest subiektywnie odwrócone. Po pierwsze dzielimy punkt widzenia niewidocznej teraz postaci w szczególny sposób. Postać stojąca naprzeciw widza z reguły nie patrzy w stronę kamery (to znaczy na nas i na niewidoczną postać), ale raczej nieznacznie na lewo lub na prawo od nas. Toteż widz ma wrażenie, że niewidoczna postać stoi tuż za nim. To może wywoływać pewien dyskomfort. Nic więc dziwnego, że ta sekwencja jest jedną z najrzadziej używanych w tradycyjnym, klasycznym kinie hollywoodzkim.

Nie mam tu zamiaru omawiać teorii *suture*, która stała się inspiracją dla sekwencji ujęcie-kontrujecie. Warto jednak zwrócić uwagę na ujęcie tej sprawy przez Stephena Heatha, który jest przekonany, że fragmentaryzacja tej sekwencji montażowej stanowi podstawę jej diegetycznej spójności. Narracja posuwa się do przodu i łączy widza z czymś, co nie jest w pełni widoczne. To inskrypcja nieobecności²².

Tym, co najbardziej nas tu interesuje, jest swojego rodzaju przywilej, jaki widz zyskuje, i związek tego przywileju z postacią. Rzecz może wyda się jaśniejsza, gdy odwołamy się do wczesnych przemyśleń Bachtina.

W swoim eseju *Autor i bohater w działaniu artystycznym* Michaił Bachtin jako pierwszy przeanalizował kluczowe miejsce postaci w dziele sztuki. To tam właśnie pojawia się owo cytowane wcześniej stwierdzenie o ważnej funkcji ciała bohatera w organizacji przestrzeni aksjologicznej w dziele sztuki²³. W miarę jak rozwijała się refleksja o pewnych aspektach układu umysł-świat, Bachtin przyswoił metaforę, która jest adekwatna do naszych rozważań.

Można w sposób zdroworozsądkowy uznać, że dwa ciała nie mogą w jednym czasie zajmować tej samej przestrzeni. Toteż dwie osoby znajdujące się obok siebie widzą co innego. Nawet jeśli przysuną się do siebie, ich linia widzenia nie mo-

że być identyczna. Na przykład jedna z osób widzi plecy drugiej, czego ta ostatnia widzieć nie może. W kategoriach „ja” i „ty”, oboje mamy „dostęp do widzenia”²⁴, w relacji do siebie nawzajem. Ma to znaczenie najwyższej wagi, ponieważ, jak pisze Bachtin: *Etyczna i estetyczna obiektywizacja wymaga mocnego punktu oparcia o zewnętrzny charakter. Wymaga pewnego autentycznego źródła realnej siły, za sprawą której byłbym zdolny patrzeć na siebie jak na kogoś innego*²⁵.

Trzymając się owej metafory wzrokowej – nie ma sposobu, aby uzyskać tę zdolność do oglądania siebie samego. Nawet w lustrze to postrzegane „ja” nie jest identyczne ze mną. Jest oceniane przede wszystkim „dla innych i przez innych”²⁶. Na przykład przywołany powyżej bohater prawnik weryfikował swój wygląd po to, aby spodobać się tym, którzy będą zadawać mu pytania.

Warto w tym momencie zwrócić uwagę na fakt, iż Bachtin jest skłonny doceniać wagę istnienia ślepej plamki w oku. Różni się w tym od myślicieli pokroju Sartre'a i Lacana, którzy nie dowierzają ludzkiej zdolności do wzrokowego wypełniania tego braku. Jak przekonuje Martin Jay, *obaj oni zakładają istnienie pożądającego podmiotu, którego odwieczny niedostatek nie może zostać zrekompensowany inaczej, jak tylko przez zinternalizowanie spojrzenia kogoś innego, lub przez akceptację „falszywej rozpoznawalności” lustrzanej*²⁷. Bachtin zaś akceptuje fragmentaryczność wzroku, a nawet postrzega w tym pewną korzyść. Według niego, zgodnie z tym, co piszą Katerina Clark i Michael Holquist, cała koncepcja odmienności *uzależniona jest od uznania ślepoty na „to wszystko”, co nam uniemożliwia zobaczenie „tego”*²⁸. Tylko ten drugi, uczestnicząc wraz z nami w czynności patrzenia, może nas dopełnić. W ten sposób nasze „ja” jest nam dawane przez innych. W znacznym stopniu niedostrzegalne dla siebie samego, zostaje zamaskowane przez uzupełniające kategorie czyjś innego widzenia. Clark i Holquist konkludują: *W przeciwieństwie do Lacana Bachtin traktuje stadium zwierciadła jako zbieżne ze świadomością. Ma ono charakter nieskończony, tak długo, jak długo podlegamy procesowi autokreacji, ponieważ zwierciadło, którego używamy, aby się w nim przeglądać, nie jest pasywnie odbijającym lustrem, ale raczej podlegającą aktywnej refrakcji optyką drugiej osoby. Po to, aby być sobą, wychodzę na spotkanie drugiego*²⁹.

Toteż Bachtin zakłada istnienie niewidzialnego, wewnętrznego „ja” i „ja” widzialnego, zewnętrznego. W relacji pomiędzy „ja” i tym drugim współuczestniczącym w procesie patrzenia tworzy się przestrzeń dialogiczna. Dwie fragmentaryczne wizje zostają „zszyte” razem w jedno, jeśli można tak powiedzieć.

Powróćmy na teren teorii filmu. Bordwell nazywa przestrzeń stworzoną w układzie ujęcie-kontrujeście, z optycznym punktem widzenia postaci, przestrzenią „subiektywną”³⁰.

To w niewielkim tylko stopniu ujawnia potencjał tworzonej przestrzeni. Nas interesuje fakt, że to film najwyraźniej ewokuje przestrzeń dialogiczną. Podczas gdy w filmie, w opozycji do opowiadania literackiego, nie stwierdzamy wyraźnej obecności osoby wewnętrznej (przez myśl lub monolog wewnętrzny)³¹. Najbardziej fizycznym śladem obecności wewnętrznej osoby jest spojrzenie. A najbardziej dramatyczną repliką na spojrzenie jest odwzajemnione spojrzenie drugiego protagonisty, innej postaci. Widz zostaje również wciągnięty w tę przestrzeń dialogiczną, uczestnicząc „w zastępstwie” wewnętrznej osoby jednego bohatera, a potem drugiego – widząc to, co oni widzą.

Daniel Dayan lekceważy znaczenie widzenia protagonisty. Dla Dayana bohater jest zaledwie *kimś, kto patrzy*³². Stwierdza on rzecz oczywistą, że bohater nie tworzy tego, co widzi. Owa minimalistyczna interpretacja co najmniej ignoruje fakt istnienia w optycznym subiektywnym ujęciu, w układzie ujęcie-kontrujecie wewnętrznej osoby bohatera. Dla przykładu pokażę, w jaki sposób stosuje się w filmach ten typ sekwencji do wykreowania przestrzeni dialogicznej.

Sekwencja ujęcie-kontrujecie jest w kinie często stosowana. Niektórzy reżyserzy, jak Antonioni, zrezygnowali z tego elementu gramatyki filmowej, ale nie wynaleźli innego sposobu, aby stworzyć przestrzeń dialogiczną. Być może to ich nie interesowało. To zresztą osobny problem.

W porównaniu z tym, nazwijmy to, typowo profilowym, podwójnym planem, przestrzeń dialogiczna tworzy się w pewnym stopniu nawet w tradycyjnej sekwencji ujęcie-kontrujecie, ze wspomnianym wyżej polem widzenia za plecami obu postaci. Ale czy w wersji optycznie subiektywnej tego ujęcia zawsze powstaje przestrzeń dialogiczna? Z całą pewnością dla uzyskania semantycznej pełni znaczeniowej ważny jest kontekst narracyjny, który współdziała z przestrzenią dialogiczną. Na początku filmu *Jeżus z Montrealu* Denysa Arcanda (1989) widz ma do czynienia z taką właśnie sekwencją. Główny bohater został zainspirowany do realizacji *Misterium Męki Pańskiej*, Oratorium św. Józefa i szuka aktorów do udziału w przedstawieniu (tak jak Jeżus szukał apostołów według Ewangelii). Spotyka swoją dawną koleżankę ze szkoły aktorskiej, a ona wyraża zgodę, nie wiedząc jeszcze, jaka przypadnie jej rola. Podczas spotkania siedzą naprzeciwko siebie w przykościelnej garkuchni, a ich rozmowa została nakręcona jako sekwencja optycznie subiektywna, w ujęciu-kontrujecie. Jak już powiedziano, sekwencja ta pojawia się na początku filmu, tak więc o bohaterach wiemy jeszcze niewiele. A jednak zasugerowano tu dialogową dynamikę, a inne czynniki mają w tym swój udział. Na przykład wyakcentowano stół stojący pomiędzy nimi. Przestrzeń materialna jest ściśnięta, a postaci nie są pokazane razem.

Kieślowski stosuje tę optycznie subiektywną sekwencję ujęcia-kontrujęcia w momentach kluczowych. Godne uwagi jest jego zastosowanie tej sekwencji w wersji hybrydycznej, nieco częściej spotykane w kinie, gdzie tylko jedna z postaci ma ów, jak to nazwaliśmy, dostęp do patrzenia. Charakterystyczne, że takim „uprzywilejowaniem” cieszy się częściej postać drugoplanowa niż główna. Główny bohater pozostaje zawsze na widoku, wyeksponowany, niemal jak pod mikroskopem. Eidsvik zauważył, że podpatrując swoich bohaterów w ich rutynowych czynnościach, Kieślowski upodabnia ich stopniowo do mikroskopijnych stworzeń ukazywanych w zbliżeniu w filmach przyrodniczych³⁴. Rzeczywiście, ciągła obserwacja głównych bohaterów prowokuje takie odczucia. W *Przypadku*, przedostatnim filmie zrealizowanym przed *Dekalogiem*, jest scena, w której bohater Witek rozmawia z Wernerem, starym komunistą, spotkanym w pociągu. Ta część filmu jest zdominowana przez długie, panoramiczne ujęcia – tak jak wówczas, gdy kamera idzie za Witkiem do łazienki, a potem wraca do pokoju. W ten sposób sekwencja ujęcie-kontrujecie podczas ich rozmowy staje się powolniejsza, niż to się dzieje zazwyczaj w filmach, przez co intymność ich rozmowy pogłębia się. Co więcej, tu tylko Werner jest obdarzony „wewnętrzną osobą” i my widzimy Witka jego oczyma. Dlaczego tu właśnie? Można tylko domniemywać o powodach tej decyzji reżyserskiej, ale chciałbym zasugerować kilka własnych pomysłów.

Przypadek jest filmem, w którym Kieślowski analizuje odpowiedzialność jednego człowieka wobec innych. Twórca pasjonuje owa przestrzeń pomiędzy optymizmem a pesymizmem. Film pokazuje trzy możliwe scenariusze życia jednego bohatera, każdy skrajnie odmienny. Jakkolwiek wydaje się, że to przypadek decyduje o tym, dlaczego bohater przeżywa taki scenariusz, a nie inny, zachodzi jedno, banalne wydarzenie, które odgrywa zasadniczą rolę. W kluczowym momencie Witek staje na życiowym rozdrożu. Jego wpływowy ojciec właśnie umarł, co zmusiło go do podjęcia własnych decyzji. Z powodu zróżnicowanej serii zdarzeń, w jednym szczególnym momencie³⁵, bohater za każdym razem spotyka kogoś innego. Ta osoba ma zasadniczy wpływ na to, jaką decyzję podejmie Witek po spotkaniu.

Jedną z takich bardzo wpływowych osób jest Werner. Jest komunistą z przekonania, ale rozczarował się mocno, doświadczając urzeczywistnienia komunistycznego państwa. Sam Werner jest w tym momencie trochę niezdecydowany, ale ma przewagę nad Witkiem, jeśli chodzi o doświadczenie, i ma autentyczną, choć nieco zwietrzałą ideę, czy raczej marzenie. Ta przewaga nad młodszym interlokutorem jest częściowo uwidoczniiona w sposobie filmowania: podczas rozmowy Witek jest wizualnie odsłonięty przed rozmówcą i zostaje wchłonięty przez marzenie Wernera. Potem w filmie przyjaciel Wernera Adam daje Witkowi deklarację do partii. Witek pyta Wernera, co ma zrobić. Nie prosi o wiele, tylko o radę. Ale nie otrzymuje jej od Wernera. Ten ostatni daje mu wymijającą odpowiedź: *Rób, co chcesz*. Ostatecznie sami jesteśmy odpowiedzialni za nasze własne decyzje, ale reżyser sugeruje, że jesteśmy odpowiedzialni za to, co robimy dla bliźnich. Werner zaszczerpił młodemu przyjacielowi wielką ideę i nie wprost poprowadził go ku pewnemu przeznaczeniu, ale nie miał zamiaru doradzać mu takiego czy innego rozwiązania, ani nawet rozwiać jego wątpliwości.

W pewien sposób, przyjmując punkt widzenia Wernera, widz jest zachęcany do wzięcia odpowiedzialności za bohatera. Podczas wywiadu na temat *Dekalogu* Kieślowski powiedział, że głównym przesłaniem, które miał zamiar przekazać, było uwrażliwienie na otaczających nas ludzi³⁶. W układzie „ja” – „inny” typ bohatera taki jak Witek jest głęboko „inny”, jest wystawiony przed nasze oczy i to my musimy zadać sobie pytanie, jak możemy mu odpowiedzieć.

Takie wykorzystanie przestrzeni ma też miejsce w *Dekalogu*. W *Dekalogu*, pięć nieznany z nazwiska adwokat przychodzi do mieszkania sędziego po przegranej sprawie, po tym jak człowiek, którego bronił, został skazany na śmierć. Prawnik za wszelką cenę chce znaleźć jakąś szansę ratowania klienta albo zatrudnić jakiegoś innego prawnika, który lepiej by sobie poradził. Rozmowa jest szczerą, a sędzia w prywatnym otoczeniu wydaje się znacznie bardziej ludzki niż wtedy, gdy górował nad adwokatem ze swojego fotela w sądzie. Podczas tej rozmowy to sędzia ma przywilej patrzenia. W przestrzeni dialogowej pomiędzy rozmówcami wznosi się solidna struktura. Adwokat niepewnie wchodzi do mieszkania sędziego, który obwarowany jest biurkiem, a za plecami ma ścianę. W ten sposób sędzia zachował silniejszą pozycję, mimo że tym razem oczy ich obu znajdują się na tym samym poziomie. Ale silna pozycja w obrębie przestrzeni dialogicznej jest równoznaczna z odpowiedzialnością. Adwokat zadaje kilka trudnych pytań. Jawi się w swojej ludzkiej bezradności. Sędzia natomiast w swojej instytucjonalnej roli dźwiga odpowiedzialność doradcy, choć, mimo że usiłuje temu sprostać, nie daje satysfakcjonującej odpowiedzi.



Dekalog, pięć (1989)



Joanna Szczepkowska i Daniel Olbrychski, Dekalog, trzy (1989)

Najbardziej dramatyczna sekwencja układu ujęcie-kontrujeście ma miejsce w *Dekalogu, pięć*, kiedy adwokat przychodzi do celi Jacka. Jest tu zastosowany boleśnie długi plan bliski dwóch postaci stojących naprzeciwko siebie, przy małym stoliku. W ten sposób podkreśla się fakt, że znajdują się oni w celi oraz że w pierwszej chwili tego spotkania obaj są skrepowani. Potem, na prośbę adwokata, siadają i rozwija się sekwencja ujęcie-kontrujeście. Ujęcia nie mają właściwie charakteru subiektywnego, ale są robione pod tak ostrym kątem, że widzimy jedynie jak gdyby wycięte profile bohaterów. Daje to niemal takie wrażenie, jakby pole widzenia było ograniczone naturalnie przez powiekę (lub okulary). W każdym razie zostało tu zrealizowane współuczestnictwo widza w we wzajemnym przyglądaniu się sobie bohaterów przy zachowaniu wrażenia najwyższej intymności.

Budowanie przestrzeni dialogicznej w *Dekalogu, jeden* przebiega inaczej. Sekwencje, które łączą się z głównymi bohaterami, przede wszystkim ukazują ojca i syna albo tego samego chłopca z ciotką Ireną. Ojciec także na chwilę zostaje ukazany z siostrą. Pomiedzy ojcem a synem istnieje głęboka więź. Rzadko stosowane jest typowe ujęcie-kontrujeście z punktem widzenia ponad ramieniem. Częściej występuje wersja subiektywna. Kiedy chłopiec rozmawia z ojcem o śmierci, widz otrzymuje skośny punkt widzenia syna (ojciec jest niewidoczny), z kilkoma przybliżającymi subiektywnymi spojrzeniami ojca. W tym wypadku prawo do patrzenia zyskuje główny bohater. Ale ich linia wzroku jest odmienna. Syn patrzy na ojca w górę. Jest to spojrzenie pytające. W miarę jak sekwencja się rozwija, kamera jednak zatrzymuje się na bohaterach. Ojciec, który na początku znajdował się praktycznie w planie średnim, teraz ukazany jest w zbliżeniu. Ale twarz syna zajmuje większą część ekranu. Linie spojrzenia zbliżają się do siebie, choć się nie zrównują. Kiedy rozmawiają o psie, który ginie, wytwarza się pomiędzy nimi większa intymność.

Podobne ujęcia dialogiczne zostały zastosowane w scenach pomiędzy chłopcem a ciotką, tylko w tym przypadku sytuacja rozwija się przy zachowaniu wymiennej, niemal równoważnej, subiektywnej optyki. Jest tam ciekawa sekwencja, w której omawiają oni głębokie problemy egzystencjalne. Podczas pierwszej „wymiany” ma miejsce podobne rozwiązanie montażowe jak między ojcem a synem. Chłopiec zadaje pytanie, a linia jego wzroku przebiega poniżej linii wzroku ciotki. Patrzy on w górę, w lewą stronę kadru. Irena spogląda w prawą stronę kadru, wyraźnie w dół. Po tej „wymianie” planów linia ich spojrzeń wyrównuje się, chociaż żadne z nich się nie poruszyło, a Irena jako dorosła kobieta jest zdecydowanie wyższa niż chłopiec (jego punkt widzenia zostaje wyakcentowany, kiedy Irena w końcu wchodzi w kadr w ostatnim ujęciu, żeby go przytulić). Ponadto kąt widzenia kamery jest znacznie mniej ostry pod koniec „wymiany”, a na ekranie pojawia się twarz Pawła. W tym momencie nastąpiło daleko idące zrównoważenie przestrzeni dialogicznej.

Reasumując, prześledziwszy dialogowy potencjał sekwencji ujęcie-kontrujeście w konfrontacji z bohaterami pierwszo- i drugoplanowymi, trzeba sobie zadać pytanie, jak dalece ów zabieg da się uznać za środek wyrazowy filmu fabularnego. Można sobie doskonale wyobrazić plany o kącie 180° z bohaterami jednakowo kadrowanymi. Jak jednak pokazaliśmy, rzadko tak się dzieje. Bardziej typowa jest „wymiana” w *Dekalogu, osiem*: Zofia i Elżbieta siedzą naprzeciw siebie, w pokoju tej pierwszej, po wieczorze obfitym w dramatyczne wyda-

zenia. Zofia jest całkowicie bierna, stopniowo załamuje się pod wpływem wspomnień o okropnym wydarzeniu z ich wspólnej przeszłości, o którym teraz rozmawiają. Tu zmiana punktów widzenia dokonuje się całkiem łagodnie. Aby podkreślić, że Zofia została całkowicie przytłoczona osądem Elżbiety – ukazuje się ją w serii ruchliwych zbliżeń, niemal w detalu, podczas gdy Elżbieta jest kadrowana od pasa w górę, ze spojrzeniem skierowanym wyraźnie w dół, przed siebie. Owe znaczenia artystyczne najlepiej uzewnętrzniają stosunek bohaterek do siebie. Czy można je określić jako dialogiczne, skoro reżyser interweniuje tu tak dalece?

Obie funkcje dadzą się porównać do pewnego stopnia, jak to wykazała analiza podobnych sekwencji w *Dekalogu, dwa*. Bez wątpienia takie ujęcie-sekwencja najlepiej udaje się reżyserom, którzy autentycznie wierzą w swoich bohaterów, a ci ostatni mają sobie wzajemnie coś istotnego do zakomunikowania. Sądzę, że możemy uznać tę sytuację, jak wykazała to nasza analiza, za znakomity przykład przestrzeni dialogicznej.

Należałoby, może w charakterze konkluzji, powiedzieć jeszcze jedno o takim sposobie widzenia przez filmowego bohatera. Ten implikowany przez nas sposób widzenia przez bohatera organizuje estetyczną *personę* w sposób nieosiągalny w powieści, nadając realizmowi nowy wymiar. Jeśli uznamy trafność Bachtinowskiej analizy postaci u Dostojewskiego, może się okazać, że to w warstwie pojęciowej odnajdziemy najważniejszy czynnik organizujący dla tworzywa literackiego³⁷. Czy jednak tylko werbalny komponent myśli wart byłby badań? Istnieje wszak mocny niewerbalny czy też „przedwerbalny” aspekt myśli, który choć nie całkiem umyka opisowi lingwistycznemu, z pewnością substancjalnie się w nim nie mieści. A sposób widzenia jest o wiele silniejszym medium ewokowania „myśli”.

Owa ostatnia refleksja stawia kwestię mowy wewnętrznej w filmie po raz pierwszy dostrzeżoną przez formalistę Borisa Eichenbauma³⁸. Jakkolwiek mowa wewnętrzna to zjawisko tylko w niewielkim stopniu uznawane przez psychologów³⁹, monologi wewnętrzne lub strumień świadomości są, niezależnie od sugestywności myślanej rzeczywistości, po prostu konwencjami literackimi. Film ma kłopot z odtwarzaniem takich konwencji (choć ma pewne własne, analogiczne – jak halucynacje – ale dotyczą one sytuacji granicznych, na przykład umierającego Andrzeja w *Dekalogu, dwa*⁴⁰). Widzenie jednak, jak już mówiliśmy, ma jakiś związek z wewnętrznym ciałem postaci.

Jeśli nie jesteśmy świadkami wewnętrznej mowy bohatera, można co najwyżej powiedzieć, że widz jest w stanie osiągnąć intuicyjną wiedzę o wewnętrznym cielem postaci. Może się to dokonać za sprawą ludzkiej zdolności do empatii. Czy jednak nie posuwamy się za daleko, zakładając, że człowiek jest skłonny odczuwać empatię z bytem estetycznym? Byłoby pożyteczne przyjrzeć się stosunkowi autora do dialogicznego bohatera – co proponuje Bachtin: *Dla autora bohater nie jest „on”, ani „-a”, ale w pełni uprawnionym „ty”, które jest innym i autonomicznym „ja” (ty, sztuko). Bohater jest podmiotem nader poważnego, realnego trybu życzącego, nie podmiotem wykonanym retorycznie czy konwencjonalnie literackim*⁴¹.

Jeśli protagonista miewa takie znaczenie dla artysty, sugestia co do fali empatii pomiędzy wrażliwym widzom a bohaterem nie jest być może nadużyciem.

Przestrzeń na zewnątrz bohatera

Z racji swoich doświadczeń w filmie dokumentalnym Kieślowski przywiązuje wielką wagę do lokalizacji swoich opowieści. Mirosław Przyłipiak spostrzegł pewien paradoks, mianowicie, że jakkolwiek *idee, myśli zawarte w „Dekalogu” dotyczą fundamentalnych spraw egzystencjalnych człowieka, wspólnych wszystkim ludziom niezależnie od miejsca zamieszkania, pozycji społecznej (...), fakt, że bohaterowie mieszkają w blokach ogromnego osiedla-sypialni, czy też „betonowej pustyni” ma znaczenie tak wielkie, że wręcz nie można wyobrazić sobie akcji „Dekalogu” w żadnym innym miejscu*⁴².

Otoczenie bohatera, mieszkańca miasta, jest zdominowane przez domy, przez przestrzeń architektonicznie zorganizowaną. Nelson Goodman podkreśla, że w porównaniu z innymi (statycznymi – dop. C.G) sztukami wizualnymi, rozmiar i kształt obiektów architektonicznych nie może być ujmowany z jednego punktu widzenia⁴³. W *Dekalogu* Kieślowski podsuwa wiele rozmaitych ujęć budynków mieszkalnych, będących siedliskami większości jego bohaterów. Pewna liczba tych ujęć dokonuje się z ludzkiej perspektywy, na poziomie ziemi, jako widok z okna na wprost albo w dół. Buduje to pewne napięcie dramatyczne, jak na przykład w scenie z pierwszego odcinka, kiedy ojciec próbuje nawiązać kontakt z synem przez walkie-talkie i przebić się przez otaczające go zeszłą wieżowce.

W *Dekalogu*, siedem kamra penetruje ścianę jednego z budynków, usiłując zlokalizować rozpaczliwy płacz dziecka. Panoramiczny ruch kamery zostaje zastopowany przy jednym z okien i widz dowiaduje się, że dziecko zostało odnalezione, a wtedy kamera oddala się, żeby objąć cały budynek, a ów zdehumanizowany kontekst zostaje w pełni ujawniony. To zestawienie motywów: płaczu i ściany budynku, kreuje niezapomniane wrażenie estetyczne. Płacz, który koncentruje uwagę na szczególnej ludzkiej sytuacji, można też uznać za swoisty komentarz do architektury. Rudolph Arnheim tak sformułował wizualne cechy takiego alienującego, sztucznego krajobrazu: *Oczywiście pustka nie pozostaje w prostej relacji do nieobecności przedmiotu. Przestrzeń, na której nic nie jest zbudowane, może być wszak nasycona odwiecznymi znaczeniami i intensywnie nasycona tym, co moglibyśmy nazwać wizualną substancją. I przeciwnie, ściana z oknami wysokiego wieżowca (...) może być odbierana jako pusta, nawet jeśli architekt umieścił na niej coś, na co możemy patrzeć. Efekt pustki pojawia się wtedy, gdy wypełniające krajobraz formy nie narzucają omawianej przestrzeni strukturalnej organizacji. Spojrzenie obserwatora odnajduje się samo w tym samym miejscu, kiedy tylko próbuje zakotwiczyć się w miejscu takim samym jak miejsce następne (...). Dezorientacja będąca skutkiem chaosu zderzających się za sobą bezładnych czynników sprawia, że niemożliwe jest określenie miejsca i funkcji przestrzennej jakiegokolwiek przedmiotu w polu percepcji (...). W rezultacie widz doświadcza poczucia beznadziei*⁴⁴.

Obrazy budynków oddziałują nie tylko wizualnie, choć ten aspekt ma znaczenie pierwszorzędne. Mogą egzemplifikować znaczenie dosłowne i metaforyczne, mogą też wyrażać albo denotować znaczenie⁴⁵. Budynki mieszkalne w *Dekalogu*⁴⁶ są polską wersją Corbusierowskich „Unités d’Habitation”⁴⁷. Takie budynki zaczęto budować tuż po upadku rygorystycznych zasad socrealizmu. Szesnasto- i siedemna-

stopiętrowe domy powstawały już po 1961 r.⁴⁸ Fakt, że autor dzieła *Vers une architecture moderne* (1923) miał radykalne skłonności socjalistyczne, ułatwia zapewne jego akceptację przez polskie władze⁴⁹.

We wczesnych pracach Le Corbusiera, których „Unités d’Habitation” są najlepszym przykładem, wyraża się prosta filozofia. Da się ona sprowadzić do jednego, często cytowanego zdania: *Dom jest maszyną do zamieszkiwania (...)*, krzesło jest maszyną do siedzenia itd.⁵⁰

Pytanie, jak ów rewolucyjny funkcjonalizm wyznawany przez architekta wpływa na ludzi. Oczywiście, Le Corbusier realizował projekty, które liczyły się z ludzkimi potrzebami i wrażliwością⁵¹. Jednak, osiedla w wersji „Unités” konstruowane w Polsce, po interwencji państwowych biurokratów, przywodzą na myśl bardziej cyniczne słowa Ferdynanda Legèr’a, bliskiego przyjaciela wspomnianego architekta. *Entuzjazm nowoczesnej architektury istotnie wychodzi ludziom naprzeciw (...). Jeśli architekt pragnie zostać urbanistą – tak jak socjaliści – musi pamiętać o potrzebach estetycznych „niewyrobionych” mas. Chodzi o tych ludzi, którzy pierwsi zauważyli, że nowoczesna architektura „nie starzeje się dobrze”, nie pokrywa się patyną, tylko po prostu brudem*⁵².

Polscy biurokraci z epoki komunizmu dehumanizowali tę architekturę, jakkolwiek trudno byłoby dostrzec humanizm w „Unités”. O ile Le Corbusier uważał, że dom jest *maszyną do zamieszkiwania*, biurokraci, kierując się kompletnie materialistyczną dialektyką, narzucili ów architektoniczny funkcjonalizm mieszkańcom tej maszyny. Jako egzemplifikację tej postawy warto przytoczyć, co polska encyklopedia ma do powiedzenia na temat jednego z nieuniknionych problemów ludzkiego losu: *Śmierć – koniec indywidualnego życia, zatrzymanie procesów życiowych wskutek nieodwracalnych zmian i przerwanie funkcjonalnej równowagi systemów wewnętrznych*⁵³. W *Dekalogu*, jeden chłopiec pyta ojca, dlaczego ludzie umierają. Ojciec odpowiada swojemu niezwykle synowi, że serce po prostu przestaje pompować krew, a na koniec mówi, że po człowieku nic nie pozostaje, z wyjątkiem pamięci o nim. Ojciec substancjalnie odwzorowuje w swoim myśleniu materialistyczny funkcjonalizm środowiska ukształtowanego przez człowieka.

W elaboracie zaprezentowanym na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Przemysłowych, która odbywała się w lecie 1925 r., Le Corbusier, w pawilonie nazwanym *Esprit Nouveau* zaprezentował swoje stosunkowo skromne, rzekomo funkcjonalne koncepcje na temat nowoczesnego mieszkania⁵⁴. Pawilon został udekorowany pracami przyjaciół twórcy: Picassa, Grisa i Lipschitza. Jednak elitarna sztuka nie wyraża ducha masowo produkowanych budynków, które widzimy w *Dekalogu*. Phill Spector zbliżył się do tego ducha o wiele bardziej przez formę, która w większym stopniu przypomina dzieło architektoniczne – to ściana dźwięku. W końcowym odcinku serialu Kieślowskiego rozgorączkowany śpiewak wybija antydialektyczną formę zamknięty w swoich ścianach dźwięku: jego zespół rockowy nazywa się „Miejska Śmierć” („City Dead”).

W *Braciach Karamazow* dręczy bohaterów pytanie o istnienie Boskiej Opatrzności, ale równie ważne są skutki odpowiedzi na to pytanie w ich życiu duchowym. Wydaje się, że Iwanowi Karamazowowi negatywna odpowiedź otwiera drzwi ku heroicznym możliwościom. Pod koniec XX wieku Krzysztof, ojciec w wymienionym powyżej odcinku, daje przykład skutków takiego rozumowania.

Ale nie jest to rezultat heroiczny, lecz całkiem przyziemny i w pewien sposób odbijający sterylną nowoczesność architektonicznego środowiska. Ta nowoczesna architektura jest wszechobecnym aspektem nowoczesnej kultury, która, jak to odczuwa Jürgen Habermas, ewokuje awersję do konwencji i zwyczajnej egzystencji, egzystencji zracjonalizowanej przez naciski ekonomiczne i administracyjne⁵⁵. Kieślowski sytuuje swoich bohaterów konkretnie w tym uwikłaniu i drąży pytanie, jak mogą oni utrzymać czy odkrywać wartości moralne w tak negatywnym środowisku.

O ile architektura w *Dekalogu* reprezentuje „martwe miasto”, po którym poruszają się bohaterowie, ich mieszkania we wnętrzach tych budynków okazują się obroną przed zdehumanizowanym otoczeniem zewnętrznym. Każde mieszkanie jest inne i sprzyja wręcz identyfikacji postaci. W *Dekalogu, dwa*⁵⁶ dwójka bohaterów żyje w tym samym bloku, a ich mieszkania, o identycznym prawdopodobnie układzie, stanowią zupełnie odmienne światy. Mieszkanie starszego lekarza tchnie ciepłem i wszystko w nim wskazuje na żywą obecność. Druga bohaterka, skrzypaczka, zauważa podczas wizyt, że nie ma tam popielniczki, są za to rośliny i ptaki i każdy może je zobaczyć lub usłyszeć. Chirurg dba o pewne elementy przestrzeni. Kiedy domyśla się, że skrzypaczka ma zamiar zapukać do jego drzwi, obraca fotografię swojej nieżyjącej już rodziny do ściany, aby nikt nie naruszał jego prywatności.

Dorota, sąsiadka z góry, prowadzi bardzo nowoczesny styl życia. Ściany jej mieszkania są pomalowane na biało i udekorowane sztuką współczesną. Sekretarka telefoniczna pomaga jej w komunikacji z innymi wedle reguł, które ona narzuca. Nawet gdy jest w domu, nie odpowiada na telefony i prawie nie zwraca uwagi na to, co mówią rozmówcy. Jedyna roślina w mieszkaniu (którą w końcu bohaterka unicestwia) została przez nią wybrana z uwagi na jej walory plastyczne.

Skontrastowane mieszkania odgrywają też ważną rolę w *Dekalogu, sześć*. Dom Magdy odsłania jej ekshibicjonistyczną naturę. Jej dzieło pokrywa całą ścianę małego pokoju. Nie ma nawet zasłon, które są tak typowe dla ceniących intymność Polaków. Po niewielkim zaskoczeniu, w chwili gdy dowiedziała się, że ktoś ją podgląda, szybko obraca tę jawność na swoją korzyść. Pokój Tomka ma zasłony, toteż kiedy Magda ma ochotę wejrzeć w jego przestrzeń, on może z łatwością odizolować się od jej spojrzenia.

W *Dekalogu, osiem* ważna jest przestrzeń wydzielona dla komunikowania się i porozumienia. Elżbieta zostaje zaproszona do mieszkania Zofii na kolację, a potem na noc. Intymna, wydzielona przestrzeń działa jak katalizator sprzyjający ich wzajemnemu otwarciu. Kamera przesuwa się swobodnie wokół pokoju i spokojnie oswaja się z nim. Obraz stale pokazywany w ujęciach z Zofią pełni rolę diabła z pudełka. Konotuje fakt, że nawet własnej przestrzeni nie da się sobie podporządkować całkowicie.

Także samochód bohatera może wytworzyć specjalną, osobistą przestrzeń. W *Dekalogu, dziewięć* Hanka i Roman mają elegancki samochód. Ale, tak jak to się działo z obrazem w ósmym odcinku, skrytka na rękawiczki od czasu do czasu kieruje na siebie uwagę, symbolizując fakt, że nie wszystko w ich życiu dzieje się tak, jak powinno⁵⁷.

Natura pełni w serialu ambiwalentną rolę. Kiedy Anka siada na ławce nad Wisłą, aby przeanalizować tajemniczy list, może się skupić, a jej świadomość zyskuje szczególną przenikliwość. Także Zofia ćwiczy w pobliskim parku i pracuje nad so-

ba, bo chce się doskonalić. Z drugiej strony Jacek przywozi swoją ofiarę nad rzekę i tam zabija kierowcę. Tragiczny wypadek, który kończy życie chłopca w pierwszym odcinku, zdarza się na stawie, dwa kroki od domu, w którym mieszkał.

W *Dekalogu*, siedem bohaterka opuszcza Warszawę i spędza dzień w domu pod Józefowem. Majka odwiedza Wojtkę, swojego dawnego przyjaciela i ojca jej dziecka. Przestrzeń, w której mieszka Wojtek, w okolicach Warszawy, jest bliżej natury. Naprzeciwko jego niewielkiego domu, po drugiej stronie drogi, rośnie las. Ale nie wiążą się z tym oczekiwane pozytywne konotacje. Wojtek ucieka przed życiem. Przestał być nauczycielem, pisać poezje i zajmować się córką. Jego otoczenie jest jak kokon.

Co więcej, ciekawe, że Wojtek ma tu obszerniejszą przestrzeń osobistą. Ma dla siebie cały domek. Bohaterowie żyjący w blokowiskach mają ledwie „dziupłę”, jak mieszkanie Zofii określiła Elżbieta, która przyjechała ze Stanów. Innymi słowy siedliska owe są małe, ale przytulne. Blokowiska są usytuowane na obrzeżach miasta. Wspomniana Zofia odwiedza mieszkanie, w którym żyła przed i w czasie wojny, położone w centrum. Mieszka tam obecnie pięć słożonych razem rodzin, które niezbyt lubią się nawzajem. Toteż mamy tu do czynienia ze zróżnicowaniem ludzkiej przestrzeni, w zależności od tego, jak daleko od centrum znajduje się „martwe miasto”.

W ten sposób doszliśmy do kwestii, którą z braku lepszego terminu możemy określić jako przestrzeń symboliczną. Wcześniej krótko mówiliśmy o tym, w jaki sposób przestrzeń, zawłaszczona przez państwo, przybiera naturę sakralną. W *Dekalogu*, jeden przestrzeń ta jest wskazana najdobitniej. Kiedy Irena, wierząca siostra naukowca, zbliża się do telewizora i widzi zdjęcia przedstawiające zmarłego bratanka, płacze. Widać, jak łzy spływają jej po policzkach. Telewizor stoi na wyższym poziomie niż oczy kobiety, tak więc musi ona patrzeć w górę. Przy końcu odcinka scena ta zostaje skojarzona z ikoną Matki Boskiej, „płaczącej” nad zbuntowanym ojcem, wkrótce potem, jak rozproszył się zniekształcony obraz telewizyjny chłopięcej twarzy. W ten sposób Irena zaznacza swą obecność w pozaekranowej przestrzeni. Wcześniejsza scena z odbiornikiem telewizyjnym zadziwiająco przypomina malarstwo religijne w rodzaju *Ukrzyżowania* Mathiasa Grünewalda, z Marią u stóp krzyża. Zmarłe dziecko w swojej niewinności kojarzy się z figurą Chrystusa.

Omawiana tu struktura przestrzeni sakralnej ma tradycyjnie pionowy układ. Ale istnieje też układ horyzontalny w tej przestrzeni, którego ośrodkiem jest miłość⁵⁸. Także w tym przypadku Irena wskazuje tę przestrzeń. Przytula bratanka i pyta go, co on czuje, a chłopiec odpowiada, że czuje jej miłość. Irena mówi więc, że Bóg jest pomiędzy nimi. Znamienne że w odcinku czwartym, kiedy podczas gasnącej rozmowy Anka przyłapuje ojca na kłamstwie, on stoi, a ona siedzi. Znajdują się więc na różnych poziomach. Kiedy wreszcie dochodzą do porozumienia, obejmują się. Przestrzeń pomiędzy nimi przyjmuje układ horyzontalny.

W *Dekalogu*, *dziwięć* Roman dzwoni ze szpitala do żony, do domu. Hanka, która właśnie dowiedziała się o próbie samobójczej męża, nie odbiera telefonu, spodziewając się najgorszego. W trakcie trwania tej pełnej napięcia sceny zastosowano schemat ujęcie-kontrujęcie. Roman jest filmowany w pozycji leżącej, na stole operacyjnym. Hanka zaś jest kadrowana w półplanie, w pozycji siedzącej, pionowo. Zestawione płaszczyzny z punktu widzenia odbiorcy tworzą razem formę krzyża.

Biorąc pod uwagę przestrzenne odniesienia krzyża, można powiedzieć, że w jego obrębie krzyżują się płaszczyzny większe i szczegółowe. Dla Kieślowskiego szczegół jest o wiele ważniejszy od ogółu. Dlatego właśnie postaci nakładają na motyw krzyża swoje własne wartości. Omawiana wyżej płaszczyzna horyzontalna niesie wielki ładunek goryczy, miłość bohaterów przeszła przez próbę cierpienia, i bez wątpienia cierpienie pozostanie składnikiem ich dającej się przewidzieć przyszłości. Płaszczyzna wertykalna reprezentuje oś nadziei, że wszystko jest jeszcze możliwe, jakkolwiek nadzieja ta jest jeszcze nikła.

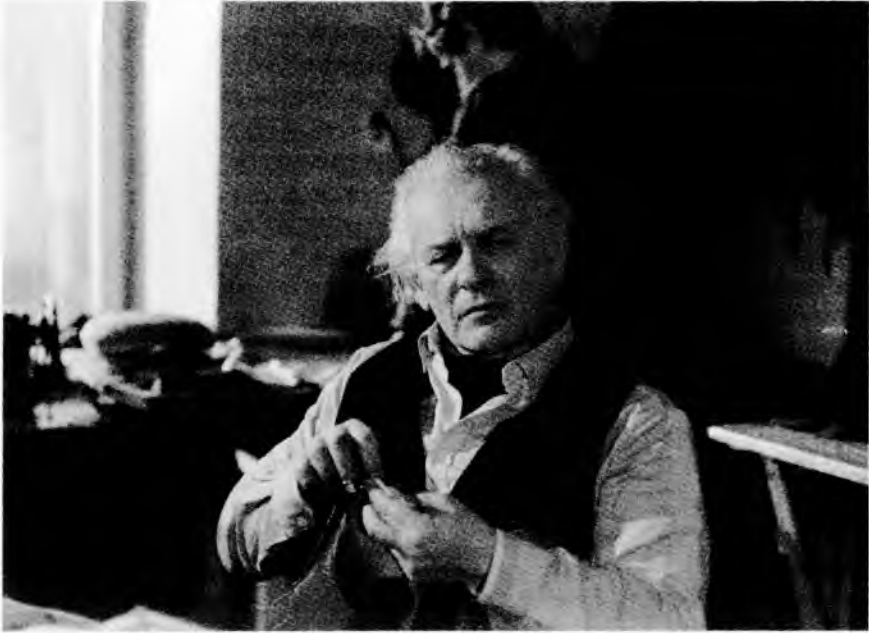
Krzyż jest symbolem uniwersalnym jako krzyż, który każdy ma do dźwigania. W *Dekalogu* widzimy, że krzyż każdej postaci jest jedyny w swoim rodzaju. Problemy każdego z bohaterów są swoiste, niepodobne do innych. Skoro krzyż jest powszechnie akceptowany, lub przynajmniej rozumiany, oś wertykalna nabiera mocy. Co do Hanki i Romana, mają oni do przejścia jeszcze daleką drogę, a nadzieja będzie ich przewodnikiem.

Czas narracyjny

Niewiele prac o fikcji fabularnej miało taki wpływ na problem czasu w teorii filmu, jak rozprawa Gerarda Genette'a *Discourse Narrative*⁵⁹. Stuart Kaminsky sformułował kategorię powtarzalności, częstotliwości czy liczby czasów stosowanych w kilku wariantach i szczególnie efektywnych. Jest przy tym przekonany, że za jej pomocą można obalić semiotyczną tezę, iż czas przeszły i przyszły w filmie nie istnieje⁶⁰. Bordwell w swojej refleksji na temat czasu wykorzystuje wszystkie kategorie Genette'a: porządku, częstotliwości i trwania w relacji, ale jego strukturalistyczny punkt widzenia zmienia na formalistyczny⁶¹. Kategorie trwania i porządku mogą być przydatne w naszych rozważaniach, wzięwszy pod uwagę, że interesujemy się nimi w związku z rozwojem postaci.

Odcinki *Dekalogu* pasują doskonale do tego, co Horst Ruthrof nazywa opowiadaniem typu „sytuacja graniczna”. To krótka forma narracyjna, która pojawiła się na początku naszego wieku i jest *organizowana poprzez spuentowane sytuacje, w której prezentowana persona, narrator lub hipotetyczny czytelnik w przeblysku intuicji uświadamia sobie pełny sens istnienia, w przeciwieństwie do egzystencji bezsensownej*⁶².

Takie historie nie wymagają komplikacji czasu powieściowego, nie ma tu wszakże reguły. W serialu Kieślowskiego każdy odcinek obejmuje krótki okres, przeciętnie kilka dni. W odcinku gwiazdkowym, w *Dekalogu*, trzy akcja trwa mniej więcej pół dnia; w *Dekalogu*, pięć – już prawie rok. Aby nadać poszczególnym odcinkom spójność, niezbędne było wprowadzenie elips i ścieśnień. W odcinku piątym ma miejsce elipsa, która wchłania kilka miesięcy, od sceny morderstwa do końca procesu, kiedy morderca zostaje osądzony i skazany, a potem – do egzekucji. Sam proces, ważny dla rozwoju postaci, zostaje ujęty w kilku punktach i w ten sposób czas trwania dialogów ścieśni się do kilku sekund. Chwył ten można nazwać naturalistycznym ścieśnieniem, dozwolonym w tak cenionej przez Kieślowskiego konwencji realistycznej. Klasyczne ścieśnienie w filmie fabularnym jest praktycznie nie do uniknięcia i jego przykłady znajdziemy w *Dekalogu*. Na przykład w *Dekalogu*, osiem przedstawiono wykład z etyki. Wykład uniwersytecki może trwać 45 min. albo półtorej godziny. Widz ma wrażenie, że wysłuchał całego odczytu, jakkolwiek trwał on pięć minut czasu filmowego.



Tadeusz Łomnicki, *Dekalog, ośiem* (1989)



Jerzy Stuhr i Zbigniew Zamachowski, *Dekalog, dziesięć* (1989)

Poczucie czasu w filmie jest tworzone przez rodzaj dominującego rytmu. Jak już wspomniałem, Eidsvik zauważył, że Kieślowski w swoich „krótkich filmach”, przybliża, chwila po chwili, zmagania małych stworzonek, jakimi są jego bohaterowie, w konwencji dokumentalnej. Jakkolwiek metoda dokumentalna wykorzystuje wiele tych samych strategii czasowych co filmy fabularne, zwykle w dokumencie dane wydarzenie przebiega w realnym czasie. Jest problemem reżysera filmu fabularnego odtwarzać je w taki właśnie sposób. Codzienna rzeczywistość jest najczęściej mniej nasycona zdarzeniowością. Każdy odcinek *Dekalogu* trwa mniej więcej godzinę, dlatego też postać filmowa musi zostać uchwycona za pomocą kilku kresek⁶⁴. Jest jednak w stwierdzeniu Eidsvika pewna doza słuszności: w celu uzyskania większej gęstości filmowej Kieślowski stwarza wrażenie, że wydarzenia biegają powoli, w naturalnym tempie. Reżyser osiąga to różnymi sposobami. Na przykład wprowadza w pozornie zwykle zdarzenia istotną informację, jak w *Dekalogu, piątym*, kiedy przyszedł morderca pije kawę tuż przed spotkaniem ze swoją ofiarą. W jednej kwestii mamy śmiało skojarzenie: ktoś z planem morderstwa w głowie pije banalny napój w zwykłej kawiarni, co więcej, w czasie, gdy pije on kawę, pewna liczba znaczących szczegółów (np. styl rozmowy z siedzącą naprzeciwko dziewczyną itd.), informuje nas o cechach jego charakteru. Podobnie dzieje się w *Dekalogu, pierwszym*, kiedy chłopiec zadaje ojcu pytania o charakterze egzystencjalnym podczas zwykłego, codziennego posiłku. W ten sposób scena przy śniadaniu nabiera innego wymiaru. Stary chirurg w *Dekalogu, drugim* uczestniczy w rytuale picia herbaty ze swoją zaufaną służącą, a równocześnie bez pośpiechu, wolno opowiada o ważnym zdarzeniu wojennym z życia swojej rodziny.

Inna technika narracyjna, która daje głębokie poczucie realnego czasu, to scena epizodyczna, z zastosowaniem długich ujęć. W odcinku ósmym, kiedy wchodzimy do mieszkania Zofii, kilka długich ujęć daje nam ogólne pojęcie o jej porannych, codziennych czynnościach. Zofia gimnastykuje się w pobliskim parku, gawędzi z sąsiadem z przeciwka, chodzi po swoim mieszkaniu. Ujęcia te trwają zwykle od dwudziestu do czterdziestu pięciu sekund. Pół minuty zajmuje jej przemierzenie własnego małego mieszkania, w tym czasie wchodzi do dużego pokoju nawet dwa razy, żeby poprawić krzywo wiszący obraz.

W tym samym filmie jest dramatyczna scena z udziałem Zofii i Elżbiety, w dawnym mieszkaniu Zofii, gdzie obie spotkały się po raz pierwszy podczas wojny. Ujęcia są wyraźnie bardziej zróżnicowane, niekiedy bardzo krótkie, kiedy kamera przechodzi od jednej bohaterki do drugiej, choć są też ujęcia dłuższe, niektóre trwają wręcz minutę. Ale w sekwencji tej nic nie jest spowolnione. Siedem minut upływa w wyciszonym napięciu. Jednak obie wspomniane sceny są pełne elips, choć w tej ostatniej jest ich relatywnie mniej i został czas zachowany bardziej zbliżony do realnego.

Dekalog, pierwszy operuje zupełnie inną strategią. W pierwszej części dominują epizody. Jest tam pewna liczba długich ujęć, które trwają czterdzieści pięć sekund. Po ostatniej scenie z chłopcem wydarzenia nabierają większej wagi. Ojciec poszukuje prawdy, a rytm montażu jest zdecydowanie szybszy. Wtedy jednak, gdy zostaje ujawniona potworna prawda, zwalnia się on ponownie, a atmosfera staje się bardziej refleksyjna – ujęcie twarzy osamotnionego ojca trwa pół minuty.

Niektóre z długich ujęć charakteryzują się bardzo ograniczonymi ruchami kamery. W *Dekalogu, dziesiątym* znalazłem praktycznie jedno statyczne ujęcie, które trwa koło minuty. Mamy tam prawie nieruchome wspólne plany bliskie Je-

rzego i Artura w mieszkaniu ich ojca. Należy zwrócić uwagę, na fakt, że zwykle zbliżenia zostały umiejscowione na początku odcinka, kiedy widz zawiera znajomość z bohaterami. Co więcej, pierwsza część w filmach z reguły ma wolniejszy rytm.

Wszystkie odcinki *Dekalogu* obejmują w sumie mniej więcej rok. Są tak ułożone, że jeśli chodzi o upływ czasu, następują kolejno po sobie. Wprawdzie wydarzenia w *Dekalogu*, dwa mogły się zdarzyć przed pierwszym odcinkiem (widzimy dozorczynię zmiatającą liście, co może wskazywać na jesień), ale mogły też rozegrać się po Bożym Narodzeniu (a więc po następnym, trzecim odcinku, który wiąże się właśnie z tym okresem i w którym śnieg leży jeszcze na ulicach), podczas roztopów, kiedy już nie ma śniegu. Okres ciąży dostarcza ważnych odniesień co do upływającego czasu, jak np. w *Dekalogu*, *osiem*, gdy dowiadujemy się, że kobieta, która była w trzecim miesiącu ciąży w drugim odcinku, już urodziła, ale nie wiemy, w jakim wieku jest jej dziecko. W kwestii poważniejszej, prawnik z *Dekalogu*, *pięć* jest jeszcze kawalerem, kiedy zadaje egzamin adwokacki na początku filmu. Gdy schodzi ze schodów celi śmierci po ostatnim spotkaniu z klientem, gratulują mu narodzin syna. Jedyne odniesienie do konkretnej daty ma miejsce w tym samym odcinku, podczas gdy Jacek czyta wyrok przed swoją egzekucją.

Kieślowski ogranicza odstępstwa w przebiegu czasu opowiadania. Bardzo oszczędnie stosuje antycypacje czy retrospekcje. Najbardziej nietypowa retrospekcja w serii ma miejsce na samym początku *Dekalogu*, *osiem*. Celem tej krótkiej sceny, która rozgrywa się podczas wojny (panoramiczne ujęcia ciemnowłosej dziewczynki filmowanej od tyłu i krótkie zbliżenie jej odwróconej twarzy), jest przedstawienie nam jednej z bohaterek jako dziecka. To bardzo ważne, ponieważ jednym z dominujących tematów *Dekalogu* jest temat dzieci jako ofiar.

Elżbieta stała się podczas wojny ofiarą niesprawiedliwego postępu, a spotykamy ją w tym odcinku jako kobietę w średnim wieku. Bez tego „spotkania” w retrospekcji nie odczuwalibyśmy takiej empatii, wysłuchując jej historii. Innym przesłaniem tak opowiedzianego odcinka mogłaby być myśl, że dziecko, którym byliśmy, i dorosły, którym się staliśmy, to jedna i ta sama osoba.

Czas w konstuowaniu postaci ma dla Kieślowskiego wielkie znaczenie. Reżyser najczęściej ucieka się do opowiadania⁶⁶, lub powiedzmy – do wizualnego streszczenia, wykorzystania fotografii jako dokumentów przeszłości⁶⁷.

W *Dekalogu*, dwa zdjęcie nieżyjącej rodziny ordynatora jest kluczem do zrozumienia jego złożonej sfery uczuciowej. Smutny bohater trzyma upozowaną przedwojenną fotografię na kredensie w swojej typowo polskiej salono-sypialni. Tylko jego oczy mogą obdarzyć duszą to poważne, konwencjonalne zdjęcie.

Równie upozowana jest fotografia, którą Jacek z *Dekalogu*, *pięć* miał przy sobie podczas pobytu w Warszawie. To zdjęcie od Pierwszej Komunii jego tragicznie zmarłej przed laty siostry. Zgięcie biegnące przez środek zdjęcia to metafora zerwania z niewinną przeszłością. Kiedy przynosi fotografię do pracowni, żeby ją zreprodukować, spostrzegamy, że to fotografia najbardziej typowa z możliwych i całe atelier jest pełne podobnych odbitek. Jedyne dla Jacka miała ona ogromne znaczenie. Kiedy zostawia ją w sklepie, to tak, jakby zostawiał tam część siebie. W ostatnich słowach wypowiedzianych do adwokata, który odwiedza go przed egzekucją, prosi o odesłanie tego zdjęcia matce. Wcześniej, kiedy podaje je obojętnemu pomocnikowi fotografa, enigmatycznie pyta, czy to

prawda, że patrząc na czyjaś fotografię, można poznać, czy dana osoba jeszcze żyje. Dziwny zwrot ku Barthesowskiemu postrzeganiu fotografii jako *memento mori*.

Niewiele fotografii pokazywanych w *Dekalogu* ujawnia dystans pomiędzy tym, kto je robił, a osobą na zdjęciu, mocniej niż te z *Dekalogu, dziesięć*. Ojciec nie miał kontaktu ze swoim synem, śpiewakiem rockowym, od wielu lat, ale skrupulatnie kolekcjonował gazetowe wycinki na temat jego osiągnięć. Dystans między ojcem a synem wzmaga bezosobowa natura mass mediów, które są jedynym źródłem łączności pomiędzy nimi. Zdjęcia w tym odcinku mają dodatkową wymowę, bo ojciec nie żyje i to jego syn staje w konfrontacji z wizerunkiem samego siebie.

Zastygłe obrazy innego czasu przywołują problem obecności i nieobecności. Najprzenikliwiej jest to odczuwalne w pierwszym odcinku. Obecność chłopca jest tu drobniawo wykorzystana, tak by jego nieobecność po jego śmierci okazała się dotkliwsza. Telewizyjne migawki z chłopcem zarejestrowane w ostatnich dniach jego życia i ich emisja w czasie, gdy nie ma go już wśród żywych, ukazują tę kwestię w aspekcie metafizycznym.

Czas symboliczny

Pory roku pełnią ważniejszą funkcję niż zwyczajne nadanie struktury kompozycyjnej opowiadaniu, oddzielenie zimy od reszty roku ma funkcję symboliczną. Zima w *Dekalogu* to rodzaj czasu świętego. Trzy pierwsze odcinki tylko w przybliżeniu odnoszą się do Przykazań, i chodzi w nich o naszą odpowiedzialność przed Bogiem. Boże Narodzenie jest dla Polaków świętem niezmiernie ważnym, to czas symbolizujący szczególne spełnienie⁶⁹, i ma specjalne znaczenie w dwóch odcinkach. Śnieg na ziemi tworzy silny kontrast wizualny, który rzutuje na cały film. W obu odcinkach panuje wyraźniejsze rozróżnienie pomiędzy światłem a ciemnością, z nielicznymi strefami szarości. W drugim odcinku, w którym brakuje śniegu, sceny plenerowe są właściwie nieciekawe, ale wiele scen rozgrywających się wewnątrz ma miejsce w szpitalu, gdzie większość personelu jest ubrana na białą. Ta prostota schematu kolorystycznego, prawie dwubiegunowa, zdaje się, sprzyja planowi treści, który ma związek z wartościami absolutnymi.

W czasie świętym zdarzenia rozgrywające się nocą nabierają większego dramatyzmu. Odnoszą się do kwestii życia i śmierci. W pierwszym odcinku chłopiec umiera tuż po zmroku, a w odcinku trzecim noc wigilijna jest porą konfrontacji pomiędzy dawnymi kochankami, która ma zapobiec samobójstwu. Dwa z trzech zimowych odcinków należą do najbardziej naturalistycznych w całym serialu. Zagadkowy, fatalny wypadek w *Dekalogu, jeden* ma swoją nikłą przyczynę naturalną – fala powietrza wywołana przez samolot przekraczający barierę dźwięku mogła spowodować pęknięcie lodu, na którym chłopiec właśnie się ślizgał. Ale tragedia ta ma także posmak boskiej interwencji, skoro została zapowiedziana przez dziwne wydarzenia, takie jak samowłóczenie się komputera. Cóż, można jednak uznać, że huk samolotu był wystarczającą przyczyną pęknięcia lodu. *Dekalog, dwa* niesie „spontaniczne”, ale tajemnicze uleczenie chorego na raka pacjenta, który wedle wszelkich oczekiwań i powodów powinien był umrzeć. W odcinku bożonarodzeniowym niedysyjsi kochankowie, którzy usiłują uczciwie rozwiązać dręczący ich kryzys we-

wewnętrzny, omal nie powtarzają dawnego błędu. Właśnie zamierzają się pocałować, kiedy „cud” sprawia, że kołędnicy dzwonią do drzwi i przerywają im, o piątej nad ranem!

Siedem „świeckich” epizodów rozpoczyna się symbolicznym odcięciem od czasu świętego. Sceny początkowe z *Dekalogu*, cztery rozgrywają się dzień po niedziele wielkanocnej, w śmigus-dyngus. Następny odcinek rozgrywa się w tonacji bardziej realistycznej, choć niezupełnie. „Liturgia świadomości”, która objawia się naszym oczom wraz z postacią „świadka”, ma charakter tyleż naturalistyczny, ile nadnaturalny. To on kieruje kajak w stronę bohaterki, napotyka jej wzrok, w chwili gdy podejmuje ona decyzję o życiowym znaczeniu, a ostry błysk jego białej, wolno płynącej za dziewczyną łódki też ma swoje znaczenie. Te wydarzenia jednak właściwie uzewnętrzniają widzowi naturalne przeżycia wewnętrzne postaci, jej wewnętrzne zmagania.

Czas święty i czas świecki mają coś, co moglibyśmy nazwać ich własną liturgią. W *Dekalogu*, jeden scena wokół przerebli na lodzie, kiedy tłum zbiera się, żeby obserwować strażaków szukających ciała chłopca, ma właściwie charakter liturgiczny. Ludzie kłękają, zanim tragedia się objawia, i ma to walor tajemnicy. W *Dekalogu*, pięć dokonuje się antyliturgia z długą, przeciągniętą sceną morderstwa. Jest tam niezwykły grecki chór, kiedy taksówkarz w poczuciu bezsilności naciska klakson swego samochodu. Koń obraca głowę na ten dźwięk, mężczyzna na rowerze pedałuje tak, jakby nic nie widział i nie słyszał, pociąg zagłusza klakson swoim własnym gwizdem, nie dając ofierze szansy na ratunek. Sam morderca wydaje się chroniony w sposób niemal rytualny, jak musiał pomyśleć Jacek kilkakrotnie, zanim dokonał morderstwa.

Ponadto w *Dekalogu*, dziesięć, kiedy bracia spotykają się w Łazienkach ze sprzedawcą znaczków, który wystawia ich do wiatru, paw krzyczy ostrzegawczo.

Czas historyczny i czas egzystencjalny

Czas historyczny można w dziele sztuki nazwać czasem kontekstualnym. Zbyt daleko posunięte zaufanie do czasu historycznego może wywierać negatywny wpływ na estetyczną stronę dzieła sztuki. Dla Bachtina różnica między tekstami w „życiu”, a tekstami w „sztuce” zależy od stopnia, w jakim są one oderwane od bezpośredniego kontekstu⁷⁰. Dzieło sztuki może zminimalizować liczbę sygnałów wysyłanych na zewnątrz, ale może też samo otworzyć się szerzej na kontekst. Kieślowski utrzymuje w *Dekalogu* bardzo wysoki stopień uniwersalności, ograniczając czas historyczny do minimum. Timm zauważył, że: *Plan jest realistycznie przeciętny i łatwy do zlokalizowania w czasie i przestrzeni; nie jest jednak nadmiernie naładowany szczegółami, ale tworzy dość neutralne tło dla moralitetu, którym jest ten serial*⁷¹.

Jednak bohater tworzy bardzo konkretną jednostkę i potrzebuje określonego kontekstu. Jak powiada Frankl, dla istoty ludzkiej *nie tylko każda pojedyncza jednostka, ale każda osobista sytuacja realizuje swój własny sens*⁷². Toteż w rozterkach bohaterów dotyczących sensu życia czas historyczny odgrywa ważną rolę.

Zanim omówimy głębsze znaczenia czasu historycznego w tym serialu, należałoby zastanowić się nad jego bardziej prozaicznymi funkcjami. Wydaje się oczywiste, że w tych okolicznościach Kieślowski nie trzyma się kurczowo kon-

wencji realistycznej. Nie poinformowany zachodni widz ma trudność w stwierdzeniu, kiedy ta konwencja zostaje przekroczona, a kiedy nie: wiele z tych rzeczy, które były naturalne w PRL-u połowy lat 80., może wydawać się surrealistycznych same w sobie. Jakkolwiek reżyser zmienił pewne sytuacje w porównaniu z opublikowanymi scenariuszami, filmy zachowały z nich wystarczająco wiele, aby mogła tu zaistnieć konfuzja. Weźmy na przykład drobne zdarzenie z *Dekalogu, dwa*. Do domu bohaterki przychodzi listonosz z pieniędzmi z ubezpieczenia, należnych jej z tytułu pobytu męża w szpitalu. Pyta ją o „dowód”, dokument stwierdzający tożsamość, a ona odpowiada, że ma tylko paszport. Jedną z metod kontrolowania obywateli przez władzę komunistyczną było blokowanie im wyjazdów na Zachód. Jakkolwiek rysy w systemie pojawiły się w Polsce wcześniej niż gdziekolwiek indziej, dopiero za czasów Gierka, w latach 70., prawo do podróży zostało zliberalizowane. Ale biurokracja miała wtedy jeszcze ogromną moc. Otrzymanie paszportu stawało się małym przywilejem, skoro nieodzownym warunkiem było zaproszenie z zagranicy, a i tak zgoda nie zawsze była udzielana. Kiedy obywatel otrzymał paszport, musiał oddawać w zamian dowód osobisty, a potem otrzymywał go po zwrocie urzędnikowi paszportu. Toteż osoba z paszportem była na statusie przejściowym. To z pewnością wyznaczało stan psychiczny bohaterki tego właśnie odcinka.

Równie znaczące były cięcia montażowe. W opublikowanym scenariuszu *Dekalogu, dziewięć* jest krótka scena, w której Roman pomaga swojemu zwierzchnikowi w zakupie „na lewo” paliwa do samochodu na przyszpitalnym parkingu. Ordynator opowiada Romanowi o Oli i jej matce. Ta ostatnia pracowała jako „staczka”, czyli osoba, która wyczekiwała w długich kolejkach na atrakcyjne produkty i sprzedawała je potem po cenach czarnorynkowych. Było to zajęcie dość popularne w czasach niedoborów sklepowych. Jednak ta szczypta historycznego realizmu nie znalazła się w rezultacie w filmie, choć w wersji skróconej ta scena się zachowała. Wydaje się, że nie wynika to z interwencji cenzury, należy to raczej traktować jako samodzielną, artystyczną decyzję Kieślowskiego. Wersja filmowa jest bardziej naturalna niż analogiczna scena w scenariuszu.

Warunki, w jakich znalazła się jedna z drugoplanowych postaci odcinka siódmego, też wydają się nienaturalne. Dawny ukochany, a zarazem ojciec dziecka bohaterki zarabia, przyszywając oczka pluszowym niedźwiadkom. W scenariuszu stracił pracę nauczyciela po odkryciu jego romansu z córką dyrektora szkoły. W Polsce połowy lat 80. w przeciwieństwie do innych krajów obozu komunistycznego istniał pewien wąski, prywatny sektor ekonomiczny. Takie rzemiosło, jakim zajmował się bohater, było wówczas prawdopodobne, a może nawet lepiej płatne niż praca w oświacie. Rzucająca się w oczy symbolika tego nie spełnionego ojca składającego zabawki to już inna kwestia.

Jednym z elementów kontekstu historycznego, który urosł do symbolu całego serialu, jest problem własności w budynkach mieszkalnych. Jak już powiedziano, z uwagi na różne kategorie własności w spółdzielniach mieszkaniowych w PRL-u, w tych samych mieszkaniach żyli ludzie o różnym statusie społecznym. Nic więc dziwnego, że np. przedstawiciel wolnego zawodu mieszkał w tym samym domu co taksówkarz – fakt ten mógł się wydawać nieprawdopodobny na przykład w Nowym Jorku w tym samym czasie. W ten sposób budynki te stały się symbolem całego społeczeństwa polskiego.

Da się zauważyć brak najbardziej konkretnego wyznacznika czasu historycznego – polityki, zwłaszcza gdy weźmie się pod uwagę fakt, jak odważnie zmierzał się Kieślowski z problemami politycznymi w swoich wcześniejszych filmach. W tym serialu natomiast te sprawy odgrywają rolę marginalną lub są ukazane w satyrycznym ujęciu. W *Dekalogu*, dwa ordynator słucha wiadomości nadawanych przez stację angielską, ponieważ są one nie ocenzone 73.

Jedyna scena o charakterze jawnie politycznym ma miejsce w *Dekalogu*, jeden. Szkołę Pawła odwiedza dziennikarka telewizyjna. Nagabuje dyrektorkę w kwestii jakości mleka rozdzielanego dzieciom w czasie przerwy śniadaniowej. Dziennikarka szuka potwierdzenia informacji, że mleko to dzieci wylewały do ubikacji. Przy ciśnięta do muru pani dyrektor nieprzekonująco odrzuca ten zarzut, tłumacząc, że *podczas przerwy toalety są zamknięte*.

Ośmieszając politykę, Kieślowski uniwersalizuje ją, akcentując fakt, że każde społeczeństwo musi jakoś sobie z nią radzić. Trudno oczekiwać, żeby serial taki jak *Dekalog* ogarnął wszystkie problemy kraju o tak powikłanej historii i tylu nie rozwiązanych kwestiach, jakim była ówczesna Polska. Przykładem takiej kwestii może być rola żołnierzy Armii Krajowej w czasie II wojny światowej i ich los po zakończeniu wojny. W ostatnim odcinku serii obu braci dzieli znaczna różnica wieku. Jak się dowiadujemy ze scenariusza, starszy jest dzieckiem powojennym, a młodszy – powięziennym, ponieważ weterani Armii Krajowej czasy stalinowskie spędzali w więzieniach. Potem z rozmów braci wynika, że pobyt w więzieniu wywołał u ich ojca niemożność odnalezienia się w nowej rzeczywistości i stał się źródłem jego późniejszych obsesji.

Reasumując – czas historyczny jest ważny dla bohaterów z ważniejszych powodów niż funkcja wykreowania bardziej realistycznego kontekstu ich działań i samego dramatu filmowego. Czas historyczny jest jednym aspektem bardziej rozległego czasu egzystencjalnego. Frankl zwięźle stwierdza, że czas historyczny to czynnik, który może nadać życiu znaczenie.

Nikt nie jest anonimowy i każda sytuacja jest historyczna w kontekście osobistej, ulotnej historii życia każdego człowieka 74.

Frankl pomaga także w określeniu pełniejszego kontekstu czasu egzystencjalnego. *Życie ludzkie realizuje się w napięciu pomiędzy tym, co jest, a tym, co być powinno, i napięcie to jest konieczne. Istota ludzka nie istnieje po to jedynie, by być, lecz by się stawiać* 75.

Raz jeszcze okazuje się, że niedopełnienie bohaterów Kieślowskiego jest warunkiem niezbędnym dla ich większej autentyczności.

Toteż określony czas egzystencjalny jest fundamentalną kwestią dla autotranscendencji bohaterów. (...) Tym, co specjalnie nas tu interesuje, jest fakt, że zegar czasu bije inaczej dla każdego z bohaterów, i to jest prawdopodobnie przyczyną ich dramatu.

Tak jak w przypadku *Dekalogu*, sześć, gdzie postaci są gdzieś w innych światach. Magda wyznaje przez telefon, że racje miał Tomek, wierząc, iż miłość jest możliwa. Znamienne, że wyznanie to jest czynione za pośrednictwem nieprawidłowego połączenia telefonicznego. Philippe Rouyer zauważa, że był to stały problem Magdy i Tomka.

Zbyt szybko, zbyt późno – ich pragnienia ujawniały się w złym czasie, a wymiana spojrzeń dokonywała się bez wzajemnego zrozumienia 76.

Protagonści w *Dekalogu*, sześć doświadczają kłopotów niesynchroniczności z podobną ostrością. Ewa wysłuchuje usprawiedliwień córki, ale odpowiada na nie, kiedy ta już odwieśła słuchawkę. Ta chwila jest jednak po prostu uzewnętrznieniem procesu, który rozpoczął się dużo wcześniej. Według Pascala Pernoda Kieślowski pokazuje w tym odcinku, że: *Każda konkretna decyzja musi być podjęta odrobinę za późno, aby można było odwrócić nieubłagany proces, który rozpoczął się w ludzkim sercu*⁷⁷.

W przywołanym wyżej odcinku problemu niezgodności czasowej bohaterowie doświadczają ze szczególną wyrazistością i w większym lub mniejszym stopniu dotyczą on ich wszystkich.

Niektórzy badacze kładli nacisk na znaczenie czasu dla bohatera, tak jak Bachtin, dla którego kategoria ta łączyła się z duszą postaci i tym, *jak to staje się w czasie*. To nasuwa na myśl kwestię stawania się bohatera (...). Wystarczy powiedzieć, że o ile czynnik przestrzenny wyraźniej wskazuje wewnętrzne ciało bohatera, czas jest strawą, która sprawia, że wewnętrzne ciało się rozwija, że bohater może przekroczyć siebie.

CHRISTOPHER GARBOWSKI
Tłum. TERESA RUTKOWSKA



Stefania Iwińska i Olaf Lubaszenko, *Dekalog, sześć* (1989)

- 1 Podstawowe wyjaśnienia, jak przestrzeń jawi się w filmie fabularnym, zob. D. Bordwell, *Narration in Fiction Film*, Wisconsin 1985, s. 99–146.
- 2 *Art. And Answerability: Early Philosophical Essays by M.M. Bakhtin*, Texas 1990, s. 98–99.
- 3 Tamże, s. 98.
- 4 Cyt. za: T. Miczka, *Cieleśny aspekt podmiotowości w kinie*, w: *Kino: gest – ciało – ruch*, Wrocław 1990, s. 129.
- 5 Zob. R. Stam, *Film Language: From Metz to Bakhtin*, „Studies in the Literary Imagination”, 1986, t. 19, nr 1, s. 113. Jakkolwiek prawdą jest, że Metz rozróżnia kino (cinéma) i filmy ambitniejsze, rozróżnienie to nigdy nie zostało zdefiniowane.
- 6 Cyt. za: W. Godzic, *Ciało na ekranie i poza ekranem*, w: *Kino: gest... dz. cyt.*, s. 117.
- 7 M. Merleau-Ponty, *Sense and Non-Sense*, Evanstone 1964, s. 52–53.
- 8 E. Lévinas, *Bliskość*, tłum. E. Bieńkowska, „Znak”, 1976, t. 28, nr 1, s. 85–100.
- 9 Zob. Godzic, dz. cyt., s. 119.
- 10 Cyt. za Z. Wysztyński, *Ideologia i moralistyka Krzysztofa Kieślowskiego (na przykładzie filmu „Dekalog”)*, „Powiekszenie”, 1991, t. 11, nr 3–4, s. 29.
- 11 Kieślowski był członkiem Grupy Krakowskiej, utworzonej w 1971 r., gdzie deklarowano, że doświadczenia osiągnięte w dokumentach mogą być wykorzystane w filmie fabularnym. Zob. F. Bren, *Poland*, London 1986, s. 135.
- 12 Ch. Eidsvik, *Kieślowski's Short Films*, „Film Quarterly”, 1990, t. 44, nr 1, s. 50–55. Wersje kinowa i serialowa nie były jednakowe i trzeba je traktować jako różne filmy.
- 13 J. Lotman, *Semiotyka filmu*, tłum. J. Faryno i T. Miczka, Warszawa 1983.
- 14 Niektórzy aktorzy znani byli na świecie (np. Krystyna Janda).
- 15 J. Naremore, *Expressive Coherence and the „Acted Image”*, „Studies in the Literary Imagination”, dz. cyt., s. 39–54.
- 16 Zgodnie z przekazem, kiedy Griffith po raz pierwszy pokazał na ekranie olbrzymie, uśmiechnięte głowy, publiczność wpadła w panikę, zob. J. Lotman, dz. cyt.
- 17 J. Monaco, *How to Read a Film. The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media*, New York 1977, s. 146.
- 18 T. Miczka, dz. cyt., s. 134.
- 19 M. Jay daje interesującą analizę dwóch aspektów widzenia, *Dawncast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley 1993, s. 1–20.
- 20 Zob. D. Bordwell, dz. cyt., s. 111. O pojęciu „suture” zob. A. Helman, *Słownik pojęć filmowych. Tom 2*, Wrocław 1990, s. 122–137.
- 21 D. Bordwell, dz. cyt., 110–113.
- 22 Zob. A. Helman, dz. cyt., s. 129.
- 23 Zob. M. Bachtin, *Art. And Answerability*, dz. cyt., zwłaszcza rozdział *The Spacial Form of the Hero*.
- 24 Tamże, s. 23.
- 25 Tamże, s. 31.
- 26 Tamże s. 33.
- 27 M. Jay, dz. cyt., s. 347.
- 28 K. Clark, M. Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Cambridge 1984, s. 70.
- 29 Tamże, s. 79.
- 30 D. Bordwell, dz. cyt., s. 100.
- 31 Omawiane na końcu rozdziału.
- 32 D. Dayan, *The Tudor-Code of Classical Cinema*, „Film Quarterly”, 1974, t. 28, nr 1, s. 31.
- 33 S. Chatman, *Antonioni, or, the Surface of the World*, Berkeley 1985, s. 114.
- 34 Ch. Eidsvik, dz. cyt., s. 51.
- 35 O ile w życiu, kiedy dokona się wyboru, niemożliwe są różne scenariusze, w filmie ten moment staje się czysto hipotetyczny, co sprawia, jak wspomniano wcześniej, że Witek nie może być dialogowym bohaterem.
- 36 K. Kieślowski, *Beze mnie – rozmawiała B. Janicka*, „Film”, 1988, nr 44, s. 4.
- 37 M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, Warszawa 1970.
- 38 Por. A. Helman, *Mowa wewnętrzna*, w: *Słownik pojęć filmowych. Tom 4*, Wrocław 1993, s. 79–100.
- 39 Tamże, s. 79–92.
- 40 Ciekawe w tej sekwencji jest to, że oprócz hipotetycznej przestrzeni subiektywnej bohatera mamy tu dodatkowy symbol narracyjny, z którego umierający mężczyzna nie mógł zdawać sobie sprawy. Na parapecie okiennym leżą liście rośliny, które przedtem odrywała jego żona, wróżąc sobie, czy jej mąż przeżyje, czy umrze.
- 41 M. Bachtin, *Problemy...*, dz. cyt.
- 42 M. Przyłipiak, *Kino. stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańsk 1994, s. 174.
- 43 Zob. N. Goodman, *How Building Mean*, „Critical Inquiry”, 1989, nr 4, s. 643.
- 44 R. Arnheim, *The Dynamics of Architectural Form*, Los Angeles, London 1977, s. 22–25.
- 45 N. Goodman, dz. cyt., s. 642–653.
- 46 W nawiązaniu do tych filmów Kieślowskiego Eidsvik nietrafnie interpretuje sytuację mieszkaniową w Polsce połowy lat 80.
- 47 Porównanie budynków z *Dekalogu* Kieślowskiego do „Unités d’Habitation” po raz pierwszy pojawiło się w art. M. Zielińskiej, *Krótko o „Krótkich filmach” Kieślowskiego*, „Twórczość”, 1989, nr 5, s. 119.
- 48 Na temat zastosowania idei Le Corbusiera w PRL-u zob. H. Drzewiecki, *Ku architekturze. Le Corbusier: 1887–1987*, „Res Publica”, 1988, nr 1, s. 102–103.

- ⁴⁹ Zob. L. Corbusier, *Vers une architecture*, Paris 1977, s. 229–243.
- ⁵⁰ Cyt. za W. Rybczyński, *Dom, krótka historia idei*, Gdańsk, Warszawa 1996.
- ⁵¹ Arnheim np. podkreśla, że w późniejszej wersji zasady *Modulatora* Le Corbusier skłonny był przyznać, że należy rozebrać olbrzymie budynki mieszkalne (*Dynamics of Architectural form*, dz. cyt., s. 133.)
- ⁵² Cyt. z H. Drzewiecki, dz. cyt., s. 105.
- ⁵³ Por. tę definicję z *Encyklopedii Powszechnej PWN*, Warszawa 1976, z bardziej zhumanizowaną definicją z nowszej edycji *Encyclopedia Britannica*. Ta pierwsza została zamieszczona w opublikowanym scenariuszu i telewizyjnej dłuższej wersji *Dekalogu*. *Jeden*, której autor tekstu nie oglądał.
- ⁵⁴ W. Rybczyński, dz. cyt.
- ⁵⁵ Cyt. za H. Drzewiecki, dz. cyt., s. 105.
- ⁵⁶ Jako pierwsza zauważyła to B. Janicka. Por. jej *Dekalog 1*, *Dekalog 2*, „Film”, 1989, nr 45, s. 11.
- ⁵⁷ Warto zauważyć, że i przedmioty kreują przestrzeń w tym serialu. Jednym z tych przedmiotów, które subtelną nicią wiążą poszczególne odcinki, jest mleko. Znamienny jest sposób konsumowania go. Chirurg z *Dekalogu*, *dwa* pije je prosto z butelki. Roman z *Dekalogu*, *dziwięć*, również chirurg, przegotowuje je przedtem. Mleko zostaje obciążone negatywnymi konotacjami, celowo wtedy np., kiedy Paweł zamraża je eksperymentalnie w lodówce, lub przypadkowo, kiedy Magda w *Dekalogu*, *sześć* rozlewa je. Gdy Tomek z tego samego epizodu odkrywa, że Magda często nie otrzymuje zamówionego mleka, podejmuje się roznoszenia go, żeby częściej widywać ukochaną.
- ⁵⁸ Z takim współczesnym pojmowaniem przestrzeni sakralnej mamy do czynienia w posoborowym Kościele, gdzie jest mowa o pionowym układzie hierarchicznym Kościoła, którego oś pochodzi z Objawienia, i o horyzontalnym Kościele Ludu Bożego.
- ⁵⁹ Zob. G. Genette, w ang. wersji jęz. *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Ithaca 1980, s. 33–60.
- ⁶⁰ Zob. S. Kaminsky, *Narrative Time in Sergio Leone „Once Upon a Time in the West”*, „Studies in Literary Imagination”, 1983, t. 16, nr 1, s. 59–74.
- ⁶¹ Zob. D. Bordwell, dz. cyt., s. 74–98, 346.
- ⁶² H. Ruthrof, *The Readers Construction of Narrative*, London 1981, cyt. za D. Bordwell, dz. cyt., s. 208.
- ⁶³ Por. filmografię w: „Kwartalnik Filmowy”, 1997, nr 18, s. 177–178, wraz z czasem trwania poszczególnych odcinków.
- ⁶⁴ Zob. P. Cassier, *The Hero in Drama – An Investigation of a Semiotic Principle. Proceedings from the First Congress of the International Association for Semiotic Studies, Milan June 1974*, The Hague, Paris, New York 1979, s. 856.
- ⁶⁵ Omawiam to w części *Visual Effects*, w następnym rozdziale mojej książki.
- ⁶⁶ Zob. D. Bordwell, dz. cyt., s. 77–80.
- ⁶⁷ P. Piquet zwraca uwagę na ważną funkcję fotografii w filmach Kieślowskiego w: *L'Icone des Outrages (Sur „Décalogue 1” de Kieślowski)*, „Communio. Revue Catholique Internationale”, 1992, t. 17, nr 1, s. 88–86.
- ⁶⁸ Zob. M. Jay, dz. cyt. s. 452.
- ⁶⁹ J. Salij, *Teologia ludowa Bożego Narodzenia*, „Znak”, 1972, nr 11.
- ⁷⁰ Zob. K. Clark i M. Holquist, dz. cyt., s. 208–209.
- ⁷¹ M. Timm, *Przykazanie jako gra*, tłum. P. Kopański, „Film na Świecie”, 1992, nr 3–4, s. 59–71.
- ⁷² V. Frankl, *Homo patiens. Próba wyjaśnienia sensu cierpienia*, tłum. R. Czarniecki i J. Morawski, Warszawa 1984, s. 64.
- ⁷³ Angielski odgrywa w *Dekalogu* szczególną rolę. Kiedy okulista bada wzrok bohaterki w *Dekalogu*, *cztery*, wskazuje Ance literę, które układają się w słowo F A T H E R. Nazwa zespołu rockowego bohatera w ostatnim odcinku to „City Death”.
- ⁷⁴ V. Frankl, dz. cyt., s. 61.
- ⁷⁵ Tamże, s. 44.
- ⁷⁶ Ph. Rouyer, *Voir et être vu (Décalogue, six)*, „Positif”, 1990, nr 351, s. 37.
- ⁷⁷ P. Pernus, *Perdus pour l'innocence (Décalogue, sept)*, tamże, s. 100.

PREZENTACJE FILM

PODWÓJNE ŻYCIE WERONIKI



Między samoświadomością a tajemnicą

MAGDALENA MISZCZAK

Postawiliście pewne pytanie, a mianowicie: „Czy może jesteśmy kłamstwem?” Ta możliwość was niepokoi, ale musicie przyjąć, że należycie do jakiejś części nie zrealizowanego schematu. Moglibyście na przykład być bohaterami opowiadania fantastycznego, którzy nagle uzyskali jakieś autonomiczne życie. Z drugiej strony moglibyśmy być połączeniem snów śnionych przez rozmaitych ludzi w rozmaitych punktach świata. Być snem innych. Czemuż by nie? Albo kłamstwem. A może wcieleniem na ludzką modłę nie rozstrzygniętej partii szachów? Jesteśmy filmem, filmem trwającym przez mgnienie oka. Albo obrazem w lustrze, w którym nie jesteśmy. Albo myślą szaleńca. Jeden z nas istnieje rzeczywiście, a inni są jego halucynacjami. I to jest możliwe. Jesteśmy pomyłką, której nie zauważono w druku i która komplikuje tekst skądinąd jasny; błędem w układzie tekstu, który dzięki temu cudownym sposobem nas ożywia. A może tekstem odbitym w lustrze, który przez to nabiera zupełnie innego sensu niż ten, jaki posiada w rzeczywistości? Jesteśmy zapowiedzią; obrazem nas samych, który tworzy się w czyimś umyśle, zanim wydarzenia, dzięki którym zaistnieliśmy w jego życiu, miały miejsce; wypadkiem, który jeszcze się nie zdarzył, który dopiero łęgnie się w szczelinach czasu; czymś, co ma nastąpić, ale jeszcze nie nastąpiło. Jesteśmy niezrozumiałym znakiem nakreślonym na zamglonej szybie w deszczowe popołudnie. Jesteśmy niemal zagubionym wspomnieniem dawnego wydarzenia. Jesteśmy istotami (i rzeczami) wywołanymi przy pomocy spirytyzmu. Jesteśmy czymś, co zostało zapomniane. Jesteśmy zbiorem słów, faktem opisanym nieczytelnym pismem; zeznaniem, którego nikt nie słucha; częścią magicznego spektaklu; pomyłonym rachunkiem; jesteśmy ulotnym, przypadkowym obrazem przebiegającym przez mózg kochanków, w chwili gdy się spotykają, gdy spółkują, gdy umierają. Jesteśmy tajemną myślą...

Salvador Elizondo, *Farabeuf czyli kronika jednej chwili*

Edgar Morin już dawno temu stwierdził, że: *Kino odbija rzeczywistość, ale się do tego nie ogranicza. Kino pozwala nam wejść w świat snów*¹. Ta ogólna konstatacja wyjątkowo przystaje do osiągnięć Krzysztofa Kieślowskiego. Twórczość reżysera jest nieprzerwanym poszukiwaniem środków wyrazu dla tego, czego w istocie w „żyjących języku” wyrazić się nie da. Jego filmy opowiadają o istnieniu irracjo-

nalności, która wdziera się nieustannie w nasz racjonalny i uporządkowany świat; uświadamiają, że „mędrca szkiełko i oko” to za mało, by zmagać się ze współczesnością, która niesie ze sobą poczucie, że jest się we władzy zarówno wiadomego, jak i niewiarygodnego.

W dorobku Krzysztofa Kieślowskiego *Podwójne życie Weroniki* zajmuje miejsce szczególne. Nie tylko dlatego, że będąc pierwszym „zagranicznym” filmem reżysera, wyznacza nowy etap w jego twórczości. Nic nie mówiącym banałem jest nazywanie *Podwójnego życia Weroniki* dziełem niezwykłym, ale nie mogę uniknąć tej formuły, bo wydaje mi się, że w swej ogólności i banalności chwytła ona samo sedno tworu reżyserskiej wyobraźni, w którym jednostkowe przeżycia próbuje się przełożyć na język znaczeń uniwersalnych. Oto bowiem film Kieślowskiego w wyrazisty sposób oscyluje między dosłownością marzenia a sensem symbolicznym; jest zapisem ukrytych pragnień i podstawowych, nawet archetypowych doświadczeń. Na taki trop naprowadza już sam tytuł, sugestywny i niejednoznaczny zarazem. Dlaczego *Podwójne życie Weroniki*? Skąd pomysł, by opowiedanej historii nadać ramy „podwójności”? Znamienne, że tytuł nie powstał od razu, ale krystalizował się w trakcie pracy nad filmem, który pierwotnie miał się nazywać *Chórzyńska* – tak zatytułowano scenariusz i pod takim roboczym tytułem rozpoczęto realizację filmu, usilnie szukając właściwego określenia, które lepiej oddałoby istotę przesłania artystycznego². W przypadku filmu Krzysztofa Kieślowskiego tego rodzaju działania nie były tylko poszukiwaniem zgrabnej etykiety, która dobrze brzmi i może się przyczynić do sukcesu komercyjnego. To raczej próba nadania nazwy czemuś, co ze swej istoty jest trudne do zdefiniowania, odnalezienia przejrzystej formuły dla czegoś z gruntu nieprzejrzystego i niedookreślonego. Nazwa w takich przypadkach nie nazywa, ale sugeruje; nie zamyka sensów w jednej formule, ale sama otwiera się na wielość interpretacji, naddane możliwości odczytań ujmuje metaforycznie w całość.

W filmie Kieślowskiego tytuł funkcjonuje nie tylko jako skrót myślowy, ale także jako klucz otwierający drzwi przed znaczeniami, których nośnikiem staje się snuta opowieść. Sugestywność tytułu wynika właśnie z jego niejednoznaczności. Przy pierwszym kontakcie z tytułową formułą, jeszcze przed obejrzeniem filmu, może się wydawać, że „podwójne życie” oznacza egzystencję osoby, która ma przed otoczeniem coś do ukrycia i w związku z tym w zależności od sytuacji wciela się w różne role. Wyraźnie więc rozdziela swe życie na dwie części: tę, którą uznaje za nieautentyczną i tę, która – w jej przekonaniu – nosi znamiona autentyzmu. „Podwójność” w tym sensie pociąga za sobą często dwuznaczną moralność czy dwulicowość, ale zarazem może oznaczać zwiększenie doznań, prowadzenie życia bardziej intensywnego i bogatszego we wrażenia. Tego typu „podwójna” osobowość pojawia się na przykład w wielokrotnie ekranizowanym utworze Roberta Louisa Stevensona *Dr Jekyll i Mr Hyde*, jak również w wielu filmach grozy i sensacji. Ale Krzysztof Kieślowski nie nawiązuje do tego rodzaju motywów. Zarazem mieści się w jakimś stopniu w nurcie realizacji wykorzystujących kreacje sobowótrowe. Funkcjonują one u niego jednak w zupełnie inny sposób i pełnią odmienną rolę niż u twórców przywoływanych przed chwilą gatunków. W filmie Krzysztofa Kieślowskiego nie chodzi o rozdwojenie jednej postaci na dwie osoby wiodące odmienne egzystencje, ale o coś wręcz przeciwnego: pokazanie, że dwie osoby mogą zupełnie niezależnie dublować własne istnienie, prowadzić życie niemal

identyczne. Oto tego samego dnia i roku w dwóch różnych krajach, w Polsce i we Francji, przychodzą na świat dwie Weroniki, a dokładniej Weronika i Véronique. Mimo że obie bohaterki nie znają się i nie ma racjonalnie uzasadnionego sposobu, aby się mogły kontaktować, przeczuwają swoje istnienie, a ich życie zaczyna w istocie mieć podobny przebieg. Jest jednak w tytule i w sposobie opowiadania sugestia, że, w rzeczy samej, nie chodzi o powtarzanie doświadczeń i zdarzeń w dwóch niemal identycznych wersjach. Filmowa narracja nie zachowuje równoległości czasowej między wątkiem polskim i francuskim. Tylko na początku filmu sceny z dzieciństwa Weroniki i Véronique następują po sobie; później reżyser świadomie rezygnuje z symultanicznego toku opowiadania³. Film dzieli się wyraźnie na dwie części, które wielokrotnie umownie określano – biorąc pod uwagę miejsce, w którym toczą się wydarzenia – jako część polską i część francuską. Rzeczywiście, początkowo widz śledzi losy polskiej Weroniki, dopiero w momencie gdy ta umiera, akcja przenosi się do Francji, gdzie mieszka Véronique. Nie ma wątpliwości, że oba przytoczone wątki są ważne. Pytanie, czy równie ważne. Ich wyraźne następstwo czasowe, sposób, w jaki funkcjonują, a także sam tytuł sugerują, że w istocie ten film ma jedną bohaterkę. Jest nią Véronique. To z jej perspektywy opowiada się przecież filmową historię. Wydaje się, że polski wątek stanowi tylko preludium do właściwych wydarzeń, jest swoistą przedakcją; swoistą, bo trwającą niemal jedną trzecią całej projekcji. Jawi się przy tym jako zamknięta całość; o ile czyjaś śmierć można uznać za wyraźny koniec, to ta część ma takie finałowe zwieńczenie⁴. Przekład oryginalnego, francuskiego tytułu, w którym machinalnie i automatycznie przetłumaczono na język polski wszystkie słowa, zacierając istotny szczegół: chodziłoby przecież w rzeczy samej o *Podwójne życie Véronique*, a nie *Podwójne życie Weroniki*⁵. Subtelny, ale znaczący niuans. Wymowny jest jednak fakt, że autorzy filmu zaakceptowali polską wersję bez oporów. Mogłoby to oznaczać, że wcale nie była ona sprzeczna z ich intencjami. Zamierzona niejednoznaczność? Jeszcze jedna łamigłówka, którą zgotował nam lubujący się w piętrzeniu zagadek twórca? Może w końcu nie ma żadnej różnicy między „Véronique” a „Weroniką”, a obcojęzyczne wersje imienia służą tylko uprawdopodobnieniu historii opowiadanej w konwencji, było nie było, realistycznej. Wprawdzie to przedziwne i – jeszcze raz pozwolę sobie na to słowo – niezwykle realizm, realizm jakby magiczny czy symboliczny, w filmie nie ma jednak odautorskich sygnałów, które sugerowałyby, że ta opowieść nie dzieje się „naprawdę”, a nam kazałyby w nią „nie wierzyć”⁶. Uwiarygodnieniu prezentowanej historii służy dbałość o realia, której wyrazem jest, między innymi, dwujęzyczność filmu. Nadanie bohaterkom tych samych, ale różnie brzmiących w innych językach imion znajduje uzasadnienie nie tylko na planie przyjętej przez twórcę konwencji; staje się to również sygnałem, że obie postacie niby sobie bliskie, niemal identyczne, całkiem tożsame jednak nie są. Każda z nich jest bytem odrębnym; zachodzi między nimi raczej stosunek dopełniania, uzupełniania niż prostego dublowania. Może właśnie dlatego wiele z zapisanych w scenariuszu scen, mających powtarzać się w obu częściach filmu, w trakcie pracy nad nim zostało zredukowanych⁷. Nie były potrzebne, ponieważ reżyser nadał wcześniejszym zamiarom nieco inny kierunek, jakby chciał zasugerować, że chodzi mu nie o naśladowanie, ale uzupełnianie. Osiągnięcie samoświadomości możliwe jest tylko wtedy, gdy w tożsamości umie się zobaczyć inność; gdy w sobie samej – najpierw Weronika, a potem Véronique dostrzeże coś więcej niż samą

siebie. Podobnie zresztą jest z regułami rządzącymi, w przekonaniu Krzysztofa Kieślowskiego, sztuką filmową, która koncentrując się na wydarzeniach, ma w nich widzieć jednocześnie zwykłą niezwykłość i niezwykłą zwykłość.

Niezależnie od tego, czy uznać polską wersję tytułu za wierny czy niedokładny przekład z języka francuskiego, bezsprzeczny jest fakt, że tytuł wskazuje tylko na jedną bohaterkę filmu ⁸; mówi on o jednej postaci, jednej Weronice, której udziałem staje się „podwójne życie”. Tytuł sugeruje więc wyraźnie, że film będzie opowiadać o poszukiwaniu tożsamości, o potrzebie zaświadczenia własnego istnienia i odnajdywania innego życia wewnątrz i obok siebie. Widać wyraźnie, że ma się oto do czynienia ze sfabularyzowaną podróżą w głąb, do niezgłębionych przestrzeni „jądra ciemności”, które tkwią w każdym z nas. „Podwójność” oznacza inność w nas samych, a więc również inność nas samych (tylko pozornie wydają się to rzeczy identyczne).

Nieprzypadkowo główna postać filmu nosi imię, z którym tradycja chrześcijańska każe łączyć konkretne wyobrażenia. Według apokryficznych przekazów Weronika podczas drogi krzyżowej podała Chrystusowi dla otarcia chustę, na której odbiła się twarz Jezusa, „obraz Jego oblicza”; stąd zapewne etymologia imienia od łac. „vera icon”, co oznacza „prawdziwy obraz” ⁹. Nadinterpretacją byłoby snucie zbyt daleko idących analogii między postacią znaną z biblijnych i apokryficznych przekazów a bohaterką filmu Krzysztofa Kieślowskiego. Nie chodzi mi wcale o wskazywanie prostych związków i zależności; pragnę tylko zwrócić uwagę na etymologiczny sens imienia, które w swym pierwotnym kształcie odnosi się do motywu odbicia, zaświadczenia egzystencji (wszystko jedno czy swojej, czy innych). W dużej mierze chodzi w filmie o poszukiwanie „prawdziwego obrazu”, prawdziwego obrazu samego siebie. Odwieczna to próba odpowiedzi na pytanie, kim jestem i jak jestem oraz – co niebagatelne – czy naprawdę jestem albo kiedy naprawdę jestem. Idąc cały czas tropem znaczenia ewokowanego przez imię głównej postaci filmu, można pokusić się o wskazanie jeszcze jednego sposobu odczytania zawartych w nazwie sensów i stwierdzić, że bohaterka ma być „prawdziwym obrazem” reżyserskich wysiłków docierania do tego, co niezgłębione. Kino jest przecież nośnikiem znaczeń zakodowanych w obrazie ¹⁰; to oczywistość, która w przypadku filmów Krzysztofa Kieślowskiego jednak szczególnie rzuca się w oczy. Niebagatelną rolę odgrywa również fakt, że – jak wielokrotnie podkreślali badacze twórczości reżysera, a także on sam – w postaciach Weroniki i Véronique znalazły odzwierciedlenie jego własne i bardzo osobiste dylematy, wahania dotyczące wyboru między życiem a sztuką ¹¹.

Motyw odbicia, o którym była już mowa wcześniej, przywołuje jeszcze jeden trop; tym razem z odmiennego kręgu tradycji, tradycji do dziś zresztą ciągle żywej w kulturze europejskiej, podobnie jak topika biblijna. Kojarzy się ów motyw z Narcyzem, postacią z greckiej mitologii, młodzieńcem, któremu zdarzyło się zobaczyć w wodzie swoje odbicie, zakochać w nim i stracić resztę życia na kontemplacji własnego „prawdziwego obrazu”. Nie należy w tym widzieć tylko próżności, bezrefleksyjnego zapatrzenia w siebie, skrajnego egotyzmu. O wiele ciekawsze (i szczególnie płodne dla wyobraźni twórców) jest traktowanie mitu o Narcyzie jako zapisu jednego z podstawowych doświadczeń egzystencjalnych, kiedy pojawia się u człowieka autorefleksja i pragnienie poznania samego siebie do granic możliwości, zrozumienia, jakim bytem się jest. *Odbicie upewnia o własnej tożsamości, pozwala przezwyciężyć jej problematyczność* ¹²; sprawia, że człowiek zaczyna poru-

sząc się w kręgu pytań ważnych i zasadniczych, próbując odpowiedzieć, na czym polega pełne istnienie, co może to istnienie potwierdzić i jak je sprawdzić. Właśnie przez odbicie nabywa się pewności co do własnego istnienia. Skoro mogę się zobaczyć, to znaczy, że istnieje, nawet jeśli lustrem dla mnie staje się inny człowiek. Druga osoba odbijająca moją egzystencję potwierdza moją tożsamość równie dobrze jak zwierciadło, a czasem czyni to znacznie lepiej. Czyż nie szukamy innych po to właśnie, żeby się w nich odnaleźć, przejrzeć i zobaczyć? Podwójne życie jest w istocie ucieleśnieniem życia jednego, jeśli nawet nie pełnego, to prawdziwego albo choć prawdziwszego. Ciągłe powraca tu jak bumerang pytanie o tożsamość, o własną tożsamość. Tego problemu dotyka niewątpliwie Kiesłowski w *Podwójnym życiu Weroniki*. W filmie sytuacja jest skomplikowana, dlatego że bohaterki długo nie wiedzą o swoim istnieniu, to istnienie jednak przeczuwają, tak jak niejednokrotnie przeczuwamy i domyślamy się tylko własnego istnienia rzeczywistego. Odwieczny to dylemat, który pojawia się w momencie, gdy zaczyna nas dręczyć wątpliwość, że może nasza egzystencja jest fikcją, a my jesteśmy bytem nieprawdziwym; jedynie ktoś nas myśli, komuś się śnimy, o d b i j a m y czyjeś uczucia i pragnienia. Zawsze trudno rozstrzygnąć, w jakim stopniu jest się bytem autonomicznym i w jakim stopniu nasze decyzje są tylko „nasze”. Wrzuceni w świat ciągle się z nim zmagamy, próbując rozeznac rządzące nim reguły. Może zresztą na tym właśnie polega istota człowieczeństwa?

Niełatwo odpowiedzieć na pytanie, czy sugerowana tu zbieżność *Podwójnego życia Weroniki* z mitem o Narcyzie jest przypadkowym czy świadomym nawiązaniem do mitologicznego motywu. Nawet jeśli jednak uznać, że nie istnieje żadna uświadomiona przez twórcę zależność z pradawną opowieścią, to i tak niczego w istocie to nie zmienia, bo przywołanie mitu ma tu tylko funkcjonować jako kontekst, w którym warto umieścić rozpatrywane dzieło po to, żeby spojrzeć na nie z szerokiej perspektywy. Jednocześnie przywołanie mitu wskazuje jednoznacznie, że pewne wyobrażenia należą do podstawowych, archetypowych wręcz doświadczeń, którym nadaje się jedynie nową otoczkę kulturową. Zmieniają się bowiem realia, ale w rzeczywistości nie zmienia się nic, a co najwyżej wydaje się nam, że podlegamy zmianom. Zrozumiałe jest, że i taką refleksję *Podwójne życie Weroniki* może wywołać; pewnie zresztą dlatego niektórym interpretatorom film wydał się niezbyt przekonujący i sugestywny, bo stawiał pytania elementarne, odwieczne (*nihil novi sub sole*), przyobleczone jedynie w zgrabnie skrojony kostium współczesności, a co więcej, reżyser wcale nie krył, że interesują go problemy podstawowe i zjawiska, dla których ciągle szuka się wytłumaczenia i uzasadnienia, ale ciągle wytłumaczenia i uzasadnienia znaleźć się nie udaje.

Motywowi odbicia jako uniwersalnemu wyobrażeniu ludzkości wielkie znaczenie nadał Carl Gustav Jung. W jego psychologii niebagatelną rolę odgrywa pojęcie Cienia. Cień towarzyszy człowiekowi całe życie; zaświadcza, potwierdza naszą „prawdziwość”. Nie musi przy tym wcale oznaczać „ciemnej strony” ludzkiej egzystencji, może być po prostu „drugą stroną” tej egzystencji, jej podświadomym, ale naturalnym dopełnieniem. Im bardziej zresztą jest on uświadomiany i przeczuwany, tym mniej mroczny i demoniczny okazuje się jego obraz¹³. Z Jungowskim pojęciem Cienia koresponduje zjawisko, które Edgar Morin nazywa widmem: *Widmo ma zasięg powszechny w archaicznych epokach ludzkości. Kto wie, czy nie jest to jedyny, rzeczywiście uniwersalny mit ludzki. Co więcej, mit sprawdzony w drodze doświadc-*

czenia: jego obecność, jego istnienie nie budzą wątpliwości; widmo można zobaczyć w odbiciu, utożsamiając je z cieniem, wyczuć jego obecność czy też przeczuć jego nadejście w wyjąłym wietrze, spotkać się z nim we śnie. Każdemu towarzyszy przez życie jego własne widmo. Nie tyle wierna kopia, nie tyle alter ego – ile coś ważniejszego: ego alter, inny ja sam¹⁴. Potrzeba widma jawi się z jednej strony jako wyraz pragnienia nieśmiertelności czy też unieśmiertelnienia własnego obrazu; z drugiej zaś strony stanowi potwierdzenie ludzkiej indywidualności, a także jeszcze czegoś więcej: nadnaturalnej zdolności stwarzania człowieka przez człowieka¹⁵. Oczywiście, tak rozumiana ludzka dwoistość nie musi oznaczać rozdziału na życie duchowe i życie cielesne, w każdym razie nie tylko to jest tu istotne. Dzieło Krzysztofa Kieślowskiego wpisuje się w przytoczone powyżej rozumienie widmowej natury człowieka; w tym sensie łatwo znaleźć kulturowe klucze do niego. Zarówno Weronika, jak i Véronique stają przed wyraźnie zaakcentowanym w filmie problemem, uświadamiając sobie, że: ja to nie ja; ja to inne ja. Obie żyją z poczuciem obecności obok siebie i w sobie drugiej istoty, znajomej i niepoznawalnej równocześnie, z poczuciem obecności widma. Jak pisze Morin, jest to uczucie znane nam wszystkim: *czasami lustrzane odbicie każe nam na chwilę zatrzymać na nim wzrok, rozbawiony lub zaintrygowany, przyjazny lub bezmyślny. Potrzeba dopiero jakiegoś wielkiego strapienia, wstrząsu, nieszczęścia, abyśmy długo dziwowali się na widok jakiejś nieznannej, zmienionej twarzy: naszej własnej. Potrzeba niespodziewanego, nocnego zetknięcia się ze zwierciadłem, aby stanąć twarzą w twarz z jakimś nieznanym, a nawet nieprzyjaznym widmem – widmem samego siebie*¹⁶.

Obie bohaterki docierają do wiedzy o sobie, zdobywają samoświadomość, ale płacą też za to cenę. Wszak docieranie do tajemnicy nigdy nie odbywa się bezkarnie. Zobaczyć i poznać siebie – w tym tkwi pokusa, ale i niebezpieczeństwo; to niebezpieczeństwo, które zgubiło Narcyza. Znowu można się odwołać do pierwotnych wierzeń i archetypowych wyobrażeń. Nieprzypadkowo przecież w wielu religiach przyglądanie się swemu odbiciu należy do czynności tabu. Bezwzględny zakaz obcowania, nawet przez chwilę, z własną podobizną ma swe źródło w przekonaniu, że w ten sposób człowiek gubi, zatracą, pozbawia się duszy, dotyka niedostępnej mu tajemnicy, co może doprowadzić go do zguby. *Przeżycie Narcyza ma w istocie charakter numinalny, jest odkryciem własnej, a jednak cudownie obcej, nie dającej sobą opanowanej, przewyższającej człowieka i tajemniczej mocy. To więc, że człowiek wyobraża sobie duszę na swoje podobieństwo, nie znaczy, iż jest ona tylko formą jego „ja”; przeciwnie – znaczy, że stara się on dotrzeć w niej do swej własnej istoty, ukrytej przed nim i przewyższającej go. (...) Obraz jest istotą, ale istota nie jest po prostu jakąś cechą, lecz mocą. Stąd ujrzenie własnego obrazu grozi niebezpieczeństwem*¹⁷.

Tak to już jednak bywa, że to, co budzi lęk, budzi też ciekawość. Weronika umiera, między innymi, dlatego, że nie była jeszcze odpowiednio przygotowana na spotkanie z tajemnicą; zdobywając samoświadomość, dotknęła niewiadomego, któremu nie udało się jej sprostać. Znamiennie, że scena na krakowskim rynku, gdy Weronika zdała sobie sprawę z realnego istnienia Véronique, nie ma charakteru pełnej konfrontacji, przypomina obcowanie ze zwierciadłem, jest jednokierunkowym odbijaniem, relacją jednostronną. Véronique nie widzi bowiem (nie umie lub nie chce zobaczyć?) swojego „duplikatu”. Charakterystyczne, że nigdy nie dojdzie do spotkania bohaterek; takiego spotkania, w którym obie jednocześnie zdałyby sobie

sprawę, że stojąc naprzeciwko, obcują z inną częścią siebie. Zawsze tylko jedna z nich widzi drugą. Véronique ujrzy na zdjęciu Weronikę dopiero wtedy, gdy spotka Alexandre'a; pod jego wpływem uświadomi sobie to, co dotychczas tylko przeczuwała i próbowała opisać słowami: *Cale życie miałam wrażenie, że jestem jednocześnie tu... i gdzie indziej. To trudno wytłumaczyć. Ale wiem, czuję zawsze, co powinnam zrobić.* Véronique nie stanęła więc twarzą w twarz z inną częścią samej siebie, wtedy gdy uczyniła to w Krakowie Weronika. Wiele wskazuje, że to wydarzenie można łączyć z finałem pierwszej części filmu, śmiercią bohaterki na scenie. Ten fakt da się wprawdzie interpretować rozmaicie; ma on przecież racjonalne uzasadnienie (przyczyną mogła być ukryta wada serca), wydaje mi się, że można szukać wyjaśnienia również w kontekście przytoczonego wcześniej komentarza i widzieć w śmierci Weroniki konsekwencję wyboru drogi docierania do samoświadomości. Warto także zwrócić uwagę, że bohaterka umiera w momencie, gdy wykonuje na scenie utwór, który zawiera przesłanie dotyczące jej losu, losu nas wszystkich. Muzyka bowiem w dziele Krzysztofa Kieślowskiego nie służy tylko budowaniu nastroju, ale znajduje też uzasadnienie na planie świata przedstawionego, stanowi integralny element opowiadanej historii¹⁸. Weronika śpiewa początek pieśni drugiej *Raju z Boskiej komedii* Dantego. Fragment jest swoistym ostrzeżeniem przed penetracją nieznanymi obszarów; mówi o niedostępności Raju, o tajemnicy, której nie sposób zgłębić, a do której można jedynie próbować się zbliżyć:

*Wy, co spragnieni słuchać, w wiotkim drewnie
Prujecie fale poganiając biegu
W ślad barki mojej płynącej tak śpiewnie (...)
Ani puszczać się na wielkie morze,
Bo zginie, który nie dotrwa w szeregu.
Nikt nie biegł nurtem, kędy ja się wozę;
W żagle dmie Minerwa, Feb drogę odkryje,
Muzy poznacza gwiazdami bezdroże¹⁹.*

Pragnienie spotkania z tym, co tożsame i obce, bliskie i dalekie zarazem, ma w *Podwójnym życiu Weroniki* jeszcze inny wymiar. Weronika szukała spełnienia w sztuce, Véronique odnalazła je, przynajmniej częściowo, w miłości. Obie doświadczyły przypadkowości cudu i cudowności przypadku nie tylko dlatego, że przekonały się wzajemnie o własnym istnieniu, ale przede wszystkim dlatego, że dane im było to istnienie potwierdzić. Do samopoznania, zdobycia samoświadomości wiodą różne drogi. Bliższa życiu okazuje się przez uczucie, zwłaszcza miłość, estetyczny wymiar egzystencji, zdaje się, nie wystarcza. Może zresztą nie warto dociekać przyczyn, a wystarczy zadowolnić się stwierdzeniem, że śmierć Weroniki i życie Véronique ma sens, który jest tajemnicą, znaczy aż tyle, że nie uda się go pojąć. W tym filmie wszystko jest ważne przez sam fakt bycia, zdarzania się, istnienia. Kamera utrwała chwile obecne: źle zapalanego papierosa, ustnikiem w dół, przezroczyście siedem tysięcy obrotów na minutę, szklanek z zaparzoną herbatą, pudełko po cygarach Virginia, marionetki poruszane ręką Alexandre'a... Właśnie, marionetki. Film zawiera przecież też sugestię, że to nie my coś robimy i o czymś decydujemy, nie my żyjemy, ale nami się żyje, nami się manipuluje, a wszystko zależy tylko od tego,

czy staniemy się przedmiotem w ręku szaleńca, czy demiurga. Nie tylko sami dla siebie pozostajemy zagadką, tajemnicą jest także dla nas drugi człowiek, którego próbujemy bezskutecznie zrozumieć. Motyw marionetek i niejasne, jakby otwarte zakończenie filmu wydają się szczególnie intrygujące, do tego stopnia, że u innych twórców pojawia się potrzeba umieszczenia go w nowym kontekście. *Podwójne życie Weroniki* stało się źródłem inspiracji, w którym zaproponowano nie tylko własną wersję odczytania wymowy utworu, ale i nadania mu innego wymiaru. Oto bowiem Izabela Filipiak, młoda, polska pisarka, od niedawna stale obecna na polskim rynku czytelnictwem, odpowiedziała na film literaturą. W *Absolutnej amnezji* jedną z możliwych wersji życia bohaterki powieści skonstruowała, opierając się na filmowym obrazie Krzysztofa Kieślowskiego:

Mam na imię Véronique i mieszkam we Francji. Odkąd pamiętam, wydaje mi się, że nie jestem sama na świecie, że musi być jeszcze ktoś, kto wygląda i czuje tak samo, jak ja. Osoba, której życie rozwija się równoległe do mojego. Kocham śpiew nade wszystko i marzę o tym, by występować na wielkiej scenie. Przeczuwam jednak, że sukces może stać się dla mnie zgubą, bo to właśnie przytrafiło się tamtej drugiej Weronice, która umiera na premierowym koncercie. Boję się, chcę żyć, chociaż nie wiem dokładnie po co, jeśli dotąd moim życiem był śpiew. Rezygnuję z nauki wokaliz, a życie toczy się dalej, pozbawione sensu. Jednak żyję. Ponieważ żyję, a pozwoliłam odebrać sobie jedyną pasję, mężczyźni chcą wypróbować na mnie swoje własne. Kocham się w lalkarzu od chwili, kiedy zobaczyłam, jak prowadzi marionetki za rękę. Ja też tego potrzebuję, gdyż jestem pusta w środku, a mojemu życiu, które jest tylko trwaniem, brakuje podstawowych znaczeń. Lalkarz naprawdę chce zostać pisarzem – to jest jego pasja. Kocham go coraz bardziej i pragnę mu oddać swoją duszę. Ale on używa mnie tylko do sprawdzenia jakiegoś dialogu, z którym nie mógł sobie poradzić. Patrzę mu prosto w oczy i nie mogę w to uwierzyć. Brakuje mi słów na określenie tego, jak bardzo czuję się unicestwiona. Czuję się jak lalka prowadzona na sznurku, która za cenę bezpieczeństwa pozwoliła pozbawić się głosu. Otwieram tylko usta jak ryba. Moje życie podwodne. Wychodzę, ale on odnajduje mnie i mówi, że mnie kocha. Ja też go kocham i odtąd mogę przyglądać się, jak tworzy lalki na moje podobieństwo. Dwie, gdyż postanowił moją najintymniejszą tajemnicę – historię moją i mej odległej dublerki i siostry – przedstawić na scenie, nie zwracając sobie głowy sprawdzeniem, czy zgadzam się na rzucenie naszego podwójnego życia przed nienasycone oczy publiczności. Zresztą ja sama odzywam się coraz mniej i najwyższej zapobiegliwie przytakuję, czasem uśmiecham się, a czasem chwytają mnie spazmy. Dostrzegam, że odkąd przestałam śpiewać, nauczyłam się otwierać usta tylko po to, żeby w chwilach najwyższej ekstazy ssać jakąś część jego ciała, palec albo penis. W końcu odraza wobec własnego życia przewyższa wszystkie inne uczucia. Widzę wyraźnie, że w momencie, gdy ocaliłam się przez unik, nie ocaliłam się wcale, przestałam naprawdę żyć, a zaczęłam toczyć się siłą inercji. Ostatkiem sił postanowiłam wrócić do śpiewu, bo lepiej jest umrzeć, niż żeby to dalej trwało. Teraz, po miesiącach przerwy, potrafię już rozróżnić emocje, które, jedna po drugiej, pojawiają się podczas koncertu. Kiedy tylko otwieram usta, śmierć chwyta mnie za piersi, lecz oddech sprawia, że otwieram się od dołu i czekam, aż wysnuje się stamtąd miękka, ochronna przedza. Uczę się śpiewać w kokonie permanentnego orgazmu, nieprzenikliwym dla tamtej, zięjącej zinnem siły. Gdy po raz pierwszy wychodzę na wielką scenę, jestem sztywna ze

strachu. Od kilku poprzedzających premierę dni mam wrażenie, jakbym bezczelnie prowokowała śmierć. Śmierć przychodzi i chwytą mnie za gardło. W ostatniej chwili rozstawiam nogi, opieram się mocno o ziemię i czekam, aż uderzy mnie od tamtej strony ocalająca fala ciepła. Wraz z nią nadpływa wielkie rozluźnienie, mój głos uwolniony z uścisku wibruje pod girlandami żyrandoli i przegląda się w pryzmatach kryształów. Koncert jest sukcesem, po którym zaczynam więcej pracować i więcej występować. Mój głos opiewany jest za pomocą wszystkich możliwych przymiotników. Nikt nie wie, że każdy nowy koncert jest kolejnym pojedynkiem ze śmiercią, za każdym odsłonięciem kurtyny na nowo rozstrzyganym. A jednak jestem szczęśliwa. Życie nabrało treści, jak nasycony, różnobarwny pryzmat. Nowy mężczyzna dojrzeva w blasku mojej fascynacji, a kiedy odejdzie, rozstaniemy się jak przyjaciele. Miłość, jaką darzą mnie ludzie najbliżsi, wymazuje ślady nieuniknionych potknięć, podobnie jak ciepła dłoń bogini twórczego spełnienia utrzymuje na dystans martwą rękę boga śmierci²⁰.

Podwójne życie Weroniki żyje więc własnym życiem, wchodząc w szeroko pojęty obieg kulturowy. Ze wszech miar jest to film niezwykle (obsesyjnie trwam przy tym stwierdzeniu). Pewnie i dlatego, że uzmysławia nam, oprócz przywołanych wcześniej tropów, coś jeszcze; uświadamia prawdę tyleż odkrywczą, ile banalną: tak jak człowiek nie jest tylko sobą, tym, kim myśli, że jest, tak również przedmiot nie jest tylko przedmiotem, ale też tym wszystkim, co w niego wkładamy, naszym wyobrażeniem przedmiotu. Podobnie nasz stosunek do filmu determinuje nie tylko sam film, ale to wszystko, z czym przychodzimy i wychodzimy z kina. Dlaczego tak się dzieje? Dlaczego wzrusza? Nie wiadomo. I to jest również ta tajemnica, której udało się Krzysztofowi Kieślowskiemu dotknąć, swoim dziełem subtelnie zasugerować jej istnienie.

MAGDALENA MISZCZAK

Irène Jacob, *Podwójne życie Weroniki* (1991)

- ¹ E. Morin, *Kino i wyobrażenia*, tłum. K. Eberhardt, Warszawa 1975, s. 20.
- ² Na temat perypetii związanych z tytułem por. K. Kieślowski, *Dziennik lato 1990 – wiosna 1991*, w: S. Zawisliński, *Kieślowski bez końca*, Warszawa 1994, s. 53–54; zob. też rozmowę z K. Kieślowskim, „Kino” 1991, nr 9, s. 7–9 oraz wywiad z K. Kieślowskim i K. Piesiewiczem, „Film na Świecie” 1991, nr 3–4, s. 14–15. Opublikowany jeszcze przed premierą filmu scenariusz („Dialog” 1990, nr 12, s. 5–39) nosił roboczy tytuł *Chórzyńska*.
- ³ Do jakiego stopnia jest to zabieg przemyślany i świadomy, można się przekonać, porównując ostateczną wersję filmową z tekstem scenariusza; montując film, Kieślowski zdecydował się „nie mieszać” scen rozgrywających się w Polsce i we Francji, choć w pierwotnym zamierzeniu takie sceny miały występować po sobie i przeplatać się z sobą.
- ⁴ Tym samym można też ten film rozpatrywać na planie kształtowanych przez niego napięć u widza. Przez moment u odbiorcy może się pojawić wrażenie, że ogląda historię, która już się skończyła. Jest to w ogóle specyfika kina Kieślowskiego, w którym rola widza nie sprowadza się jedynie do „ogłądania”, ale polega przede wszystkim na współuczestniczeniu w rozwikływaniu zagadek i docieraniu do sensów ekranowych opowieści (czy lepiej: przypowieści).
- ⁵ Ten problem sygnalizuje I. Rammel, *Van den Budenmayer i jemu podobni. O muzyce w ostatnich filmach Kieślowskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 6, s. 140; ogranicza się jednak do uwagi w przypisie i nie podąża dalej tym tropem.
- ⁶ Realizm rozumiem tu szeroko jako odwzorowywanie świata w całym jego jestestwie, bogactwie, a więc także świata doznań i uczuć, wszystkiego, czego się doświadcza i co jest dostępne ludzkiemu doświadczeniu; równie istotne jest tu jednak prezentowanie historii w sposób, który nadaje jej znamiona jeśli nawet nie typowości, to choć prawdopodobieństwa.
- ⁷ Charakterystyczne, że z zaplanowanych w scenariuszu scen łączących jeszcze silniej wątek polski i francuski, reżyser pozostawił niewiele i to najczęściej te, które nie dotyczyły bezpośrednio bohaterki, np. w obu częściach obcena jest tajemnicza kobieta w kapeluszu, która najpierw w krakowskiej filharmonii przygląda się Weronice, a potem na paryskim dworcu podąża za Véronique; podobnie zostały zbudowane fragmenty, kiedy obie bohaterki obserwują z okien mieszkania poruszające się powoli staruszki. W wątku francuskim reżyser zrezygnował natomiast ze sceny, która miała stanowić analogię do spotkania Weroniki z ekszhibcjonistą w parku; również z fragmentu, gdy Véronique przypadkowo potrącona przez przechodnia upuszcza teczkę, a potem pochylona zbiera rozsypane kartki z nutami (to samo przytrafiło się Weronice na rynku w Krakowie).
- ⁸ Podobną zresztą wymowę ma wcześniejsza wersja tytułu *Chórzyńska*.
- ⁹ M. Bocian, *Leksykon postaci biblijnych*, przeł. J. Zychowicz, Kraków 1995, s. 511.
- ¹⁰ Na ten temat zob. m.in. E. Morin, *Czar obrazu*, w: dz. cyt., s. 26–69.
- ¹¹ Piszę o tym, m.in. T. Sobolewski, *Spokój i bunt Uwagi o twórczości Krzysztofa Kieślowskiego*, w: *Kino polskie w dziesięciu sekwencjach*, pod. red. E. Nurczyńskiej-Fidelskiej, Łódź 1996, s. 105.
- ¹² M. Głowiński, *Narcyz i jego odbicia*, w: *Mity przebrane*, Kraków 1990, s. 65.
- ¹³ Omówienie znaczenia i roli pojęcia Cienia w psychologii C. G. Junga prezentuje praca J. Jacobi, *Psychologia C.G. Junga*, przeł. S. Lypaciewicz, Warszawa 1996, s. 151–156.
- ¹⁴ E. Morin, dz. cyt., s. 43.
- ¹⁵ Tamże, s. 44.
- ¹⁶ Tamże, s. 47.
- ¹⁷ G. van der Lecuw, *Fenomenologia religii*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1978, s. 336. Zwraca na to też uwagę J.G. Frazer, *Złota gałąź*, tłum. H. Krzczkowski, t. I, wyd. IV, Warszawa 1971, s. 243–246. Stąd zapewne wziął się zwyczaj zasłaniania luster w pomieszczeniach, gdzie przebywa zmarły; stąd również pochodzi zakodowany w wielu kulturach paniczny strach ludzi obawiających się, że z chwilą wykonania im portretu czy fotografii zostanie zniszczona ich dusza.
- ¹⁸ Muzyka w filmach K. Kieślowskiego była osobnym problemem, który intrygował i stał się przedmiotem badań interpretatorów; zob. np. I. Rammel, dz. cyt.
- ¹⁹ Dante Alighieri, *Boska komedia*, tłum. E. Porębowicz, t. II, Warszawa 1984, s. 12.
- ²⁰ I. Filipiak, *Absolutna amnezja*, Poznań 1995, s. 182–184.

Opowieść o artyście, motylu, i lustrze

MAGDALENA ŁAPIŃSKA

*Wszystko torem krąży jednym,
czy na niebie, czy pod ziemią.
Słońce, gwiazdy i komety,
duch, przyroda, czas z przestrzenią.*

*Jedno z drugim łączą nici,
wieczna łączy je przyczyna,
jedno w drugim ma odbicie:
zwierzę, duch, moc i roślina.*

*Czy pod ziemią, czy na niebie,
wszego bytu złote ciągnie!
Wszystko wzajem wnika w siebie.
Nie, nie wnika: tworzy jedność.*

(Werner Bergengruen, *Zdrowy świat*)

Są tacy, którzy prześlizgują się po powierzchni istnienia. Żyją horyzontalnie, jednopłaszczyznowo. Dotykają rozsypanych wokół nich drobin świata i nigdy nie próbują ułożyć z nich jakiegoś sensownego, pełnego obrazu.

Są też tacy, którzy zanurzają się w głębinach życia i próbują poznać prawdę – o sobie, o świecie, o innych. Usiłują odpowiedzieć na tysiące nurtujących ich pytań, a otrzymane odpowiedzi zapisują w swoim własnym, prywatnym języku. Tworzą w nim obrazy, wiersze, prozę, dramaty, muzykę czy film.

Inni poszukujący biorą ich dzieła, próbują odszyfrować te zapisy, czując, że ich autorzy znaleźli odpowiedź. Widzą w nich zapisany swój świat, swoje wrażenia, swoje nazwanie rzeczywistości, których sami nie potrafili wyrazić.

Zazwyczaj są to utwory, które w swojej prostocie czy skomplikowanej budowie dotykają jestestwa każdego z nas. Z pojedynczych fragmentów prawdy układają jej pełen obraz.

Do takich twórców należał Krzysztof Kieślowski.

*Artysta, to ktoś z natury rzeczy zapatrzony w siebie, w swe twórcze działanie, we wszystkim więc, co znajduje się w sferze jego widzenia i refleksji, dostrzega siebie. Czymkolwiek było źródło, nad którym się pochyla, pochyla się nad sobą*¹.

Krzysztof Kieślowski miał wyjątkowy i rzadko spotykany dar autorefleksji, który jednocześnie był refleksją nad całym światem. Miał dar łączenia własnych poszukiwań i własnego postrzegania świata z postrzeganiem i poszukiwaniem innych ludzi. Mówił „ja”, które stawało się „ty”, „my”, „oni”.

Dla mnie wyznacznikiem pewnego pułapu, jakości czy klasy sztuki jest moment, w którym czytając, oglądając czy słuchając czegoś, mam dominujące i jaskrawe uczucie, że ktoś sformułował coś, co przeżyłem albo o czym pomyślałem. Sformułował dokładnie tak samo, tylko przy pomocy lepszego zdania, piękniejszego układu plastycznego albo lepszej kompozycji dźwięków, niż ja mogłem sobie kiedykolwiek wyobrazić. Bywa, że na chwilę dał mi poczucie piękna czy szczęścia. Jeżeli to znajduję w literaturze, to jest to dla mnie wielka literatura, jeżeli w kinie, to jest to dla mnie wielkie kino. Kiedy czytasz wielką literaturę, to na którejś stronie znajdujesz zdanie, które – wydaje Ci się – kiedyś sama powiedziałaś albo usłyszałaś. To jest opis albo obraz, który Ciebie głęboko dotyczy, głęboko dotyka i jest Twoim obrazem. Na tym polega wielka literatura. Co chwila odnajdujesz siebie albo kogoś zupełnie innego wprawdzie, ale myślącego tak jak Ty, widzącego to, co Ty kiedyś zobaczyłaś. Na tym polega wielka literatura, na tym samym polega wielkie kino. Na chwilę znajdujesz tam siebie ².

U Kieślowskiego dźwięki, słowa, obrazy zostają wprowadzone w inny wymiar, nadane są im nowe sensy i znaczenia. Miał dar wydobywania z rzeczy szarych, zwykłych, ich niezwykłości i metafizycznego wymiaru. Puste i smutne ożywiał, dostrzegając w nich migotanie Wszechrzeczy, drżenie duszy, dotknięcie ręki Boga. Umiał nazwać nie nazwane, zrozumieć nie zrozumiane, odkryć drogi prowadzące do Nieodkrytego.

Często artysta nie zdaje sobie sprawy z tego, że dotyka obrazu prawdy czy też go tworzy. Często myśli, że tylko buduje historię swojej wyobraźni, swoich poszukiwań, a tymczasem przemawia przez niego pełnia, którą przez swoje dzieło daje poznać innym.

Tak czyni Kieślowski.

Filmem, w którym jest to widoczne w szczególny sposób, jest *Podwójne życie Weroniki*.

Motyl – anioł – lustro

Już od wieków w sztuce znany jest motyw pojawiania się dwóch osób, które tak naprawdę są jedną i tą samą osobą, ale artysta, aby lepiej unaocznić to, co się dzieje w duszy jego bohatera, dawał mu dwa oblicza.

Jedną postacią był Gustaw-Konrad z *Dziadów* Mickiewicza, Mąż-Hrabia Henryk z *Nie-Boskiej Komedii* Krasińskiego, Roland i Oliwier, Dorian Gray i jego portret czy Anderson i Rayan w *Palcie ryż każdego dnia* Hłaski.

To rozdwojenie bohatera miało służyć ukazaniu różnych, odmiennych światów, które w nas żyją, jasnym i mrocznym stanów duszy.

Kieślowski tworzy historię o Aniele-Opiekunie, dwóch bliźniaczych „siostrach”, które urodziły się w różnych krajach, były dziećmi różnych rodziców, które wcześniej straciły matki i były wychowywane przez kochających je ojców artystów – rysownika i artystę-stolarza. Urodziły się tego samego dnia. Fizycznie i duchowo są do siebie podobne. Noszą podobne ubrania, mają to samo imię i uzdolnienia – pięknie śpiewają. Tak samo się śmieją i w taki sam sposób obręczką dotykają powieki, bo tak naprawdę są jedną osobą.

Gdy dziewczynki są małe, matki ich obu tłumaczą im świat. Jednej – polskiej Weronice, matka w Wigilię pokazuje gwiazdy.

– *To jest gwiazdka, na którą czekałyśmy, żeby zacząć Wigilię... widzisz?... A, tam, niżej, jest taka mgła. Popatrz... To nie jest mgła, to są miliony małych gwiazdek...*³

Drugiej – francuskiej Véronique, matka pokazuje listek.

– *Pierwszy listek. To wiosna... Wszystkie drzewa pokryją się listkami... Popatrz... Tu, po jasnej stronie, są takie małe żyłki... taki puszek...*⁴

Na końcu filmu Alexandre, pokazując Véronique dwie marionetki, które są nią i jej polską „siostrą”, tłumaczy dziewczynie: *23 listopada 1966 roku był najważniejszym dniem w ich życiu... Tego dnia, o trzeciej nad ranem, urodziły się obie w dwóch różnych miastach, na dwóch różnych kontynentach. Obie miały ciemne włosy i brązowo-zielone oczy. Gdy miały po dwa lata i umiały już chodzić, jedna oparzyła się, dotykając piecyka. Kilka dni później druga też zbliżyła palec do pieca, ale cofnęła go w ostatniej chwili, choć nie mogła wiedzieć, że piec jest gorący... Podoba ci się? ... Mogłoby się nazywać: Podwójne życie...*⁵

Obie dziewczyny są ciekawe świata. Obie chorują na serce, z tym że Weronika umiera w czasie koncertu, a jej bliźniacza „siostra” przestaje chodzić na lekcję śpiewu, robi badania serca i żyje.

Pomimo wielu podobieństw różnią się od siebie. Weronika jest bardzo spontaniczna, radosna, nieco dziecinna, mieszka z ojcem i nie wkroczyła jeszcze w pełni w dorosłe życie. Pulsuje radością i wewnętrzną energią. Z deszczu, z opadającego z sufitu pyłu, z czegoś, co opowiada – śmieje się, jak dziecko. Patrzy na świat jego oczami – przepelnionymi radością, wiarą, ufnością.

Véronique jest poważniejsza, zamyślona, zapatrzona w siebie. Intensywnie szuka swego miejsca w świecie, stawia pytania i przypatruje się rzeczywistości w celu znalezienia odpowiedzi. Pragnie poznać siebie. Wie, czego chce. Kocha i jest gotowa w tej miłości do poświęceń.

*Véronique ciągle staje przed wyborem – czy pójść drogą polskiej Weroniki, czyli poddać się instynktowi, napięciu związanemu ze sztuką – czy też miłości (...). Po pierwsze jest to osoba nieporównanie bardziej pochylona nad sobą z kilku powodów. Jednym prawdopodobnie jest to, że tamta Weronika już nie żyje i Véronique odczuła coś w związku z jej śmiercią. Coś niepokojącego, co właśnie każe jej się nad sobą pochylić*⁶.

Weronika nie wie dokładnie, czego chce, może poza jednym – chce śpiewać. W śpiewie wyraża pełnię siebie. Tylko wtedy, gdy śpiewa – czuje, że żyje, czuje wieczny oddech Boga i właśnie w czasie śpiewania w tę wieczność odchodzi. Nie bardzo umie znaleźć się w związku z Antkiem. Kocha go, ale przeraża ją potrzeba podejmowania decyzji. Nie czuje się jeszcze dojrzała do myślenia o sprawach dotyczących dorosłego życia. Dlatego ucieka do Krakowa, aby tam, w oddaleniu, nabrać dystansu do ważnych dla niej spraw, zrozumieć je.

Weronika i Véronique fizycznie spotykają się tylko raz, na kilka dni przed śmiercią tej pierwszej. Polka umiera przed Wigilią, gdy ludzie czekają na pierwszą gwiazdę, aby zgłębić tajemnicę istnienia – wtedy ona już jest Gwiazdą i tą, która poznała Tajemnicę.

Przed wyjazdem do Krakowa Weronika pyta ojca: *Czego ja właściwie chcę?* W chwili gdy widzi Véronique, swoje lustrzane, żywe odbicie, gdy stoi oniemiała, wpatrzona w znaną sobie twarz, która jednak nie jest jej twarzą, wie już, że cały czas pragnęła poznać prawdę o sobie, o Véronique, o istnieniu.

Obie dziewczyny przeczuwają nawzajem swoją obecność. Gdy umiera Weronika, jej bliźniacza „siostra” płacze, a potem, w trakcie rozmowy z ojcem mówi:

- *Co się stało? Posmutniałaś ... – mówi ojciec*
- *Tak – potwierdza Véronique – Nie wiem dlaczego?... Zrobiło mi się żal...*
- *Kogo? – pyta ojciec*
- *Nie wiem... – stwierdza zamyślona i smutna*⁷.

Potem, w czasie innego spotkania z ojcem mówi:

- *Niedawno miałam dziwne uczucie... poczułam, że zostałam sama... Nagle...*

A nic się nie zmieniło.

- *Ktoś ci zniknął z życia? – pyta ją ojciec.*
- *Tak właśnie. – przyznaje*⁸.

Véronique jest jeszcze nieświadoma istnienia Weroniki, tego, że ma ją uwiecznioną na zdjęciu, że nie zauważyła ich spotkania i tego, że jej „siostra” zmarła. Jednak intuicyjnie przeczuwa jej obecność, zwłaszcza po śmierci Polki, która jak Anioł Stróż jest nieustannie obecna przy swojej duchowo i fizycznie podobnej „bliźniacze”.

Francuzka wyraźnie odczuwa tę obecność, kiedy złoty zajączek światła budzi ją w środku dnia i wskazuje na wiązaną na tasiemkę teczkę, pragnąc pokazać, że koptera ze sznurówką, którą dostała i wyrzuciła, nie była głupim żartem, tylko symbolizuje coś ważnego, a Véronique ma odkryć to znaczenie.

W momencie gdy dziewczyna dotyka tasiemki, cała scena filmowana jest z góry, tak jakbyśmy unosili się nad Véronique, jakby ktoś nad nią fruwał.

Anioł-Weronika pokazuje swojej „siostrze” tasiemkę, dokładnie taką samą, jaką zawiązała wokół palca w czasie przesłuchania muzycznego w domu nauczycielki.

Véronique czuje obecność „siostry”, patrzy w górę, jakby chciała ją zobaczyć.

Kiedy Weronika umiera, tylko słyszemy huk jej padającego ciała i widzimy świat jej oczami. Obraz chybotrze się, a kiedy już wiemy, że odeszła ze świata żywych, nagle, za obiektywem kamery, przelatujemy nad głowami publiczności zebranej w Filharmonii, tak jakbyśmy patrzyli z perspektywy frunącego na plecach człowieka, właśnie Weroniki i jej duszy.

Weronika odchodzi, aby Véronique nie popełniła jej błędów, aby jej strzec, aby ona dokończyła jej życie w jego pełnym wymiarze, by zdążyła zrobić to, czego ona nie zrobiła, aby już za życia poznała prawdę, siebie.

*To jest film o wrażliwości, przeczuciach i trudnych do nazwania, nieracjonalnych związkach między ludźmi*⁹.

Gwiazdy

Weronika odchodzi w gwiazdy, na które kiedyś patrzyła z matką. Sama jest gwiazdą pierwszej wielkości. Ma szansę być słynną śpiewaczką.

Jej perspektywa patrzenia na świat to perspektywa patrzenia z gwiazd. Dlatego ma dystans do tak wielu spraw. Weronika buduje swoją własną, niepowtarzalną konstelację, którą jednak w pełni tworzy do spółki ze swoją bliźniaczą „siostrą”. Są one nierozzerwalnie ze sobą połączone. Bez istnienia jednej nie ma pełnego obrazu drugiej

*Ludzie, moim zdaniem mają dwie twarze. Jedną na ulicy, w pracy, w kinie, w autobusie czy w samochodzie. To jest twarz – na Zachodzie musi być – człowieka energicznego. Twarz człowieka, któremu się powiodło lub powiedzie za chwilę, twarz, którą wypada mieć na zewnątrz, kiedy się spotyka obcych ludzi. I drugą, prawdziwą*¹⁰.

Weronika odchodzi w „gwiazdy” i z nich obserwuje oraz chroni swą drugą połowę. Strzeże jej, aby doszła do pełni życia, do sensu istnienia.

Véronique będzie oglądała życie z wszystkich stron, jak kiedyś oglądała z matką listek, każdą jego żyłkę. To ona będzie żyła pełnią istnienia, będzie kwitła, będzie poznawała życie od podszewki, do głębi.

Listek, który pokazuje jej matka, jest młody, zielony, pełen życiodajnych soków, utkany z niepowtarzalnych żyłek. I taka jest Véronique.

W rozumieniu chrześcijańskim całe dzieło stworzenia jest „obrazem”, ponieważ Bóg ukształtował je na obraz i podobieństwo. Z takiego punktu widzenia wszystkie obrazy są alegoriami, i to w podwójnym znaczeniu: po pierwsze posiadają sens, ponieważ zostały wyemitowane przez praprzyczynę, a po drugie dlatego, że wskazują poza siebie, z powrotem w sens bytu¹¹.

Weronika pokazuje Véronique przedmioty, które są alegoriami, które wskazują poza siebie z powrotem w sens bytu. Francuzka uczy się je rozpoznawać, dzięki Weronice i Alexandre'owi, który poza jej bliźniaczą „siostrą”, staje się jej drugim przewodnikiem po świecie.

Wszystko jest ze sobą związane, splecione, związane. Początek i koniec, tu i tam, ja i ty są jedynie ogniwami nie kończącego się, wiecznego łańcucha, w którym sprawy niebiańskie i ziemskie stanowią jedno. Dla kogoś naprawdę widzącego między górą i dołem nie ma żadnych sprzeczności, gdyż jedno odbija się w drugim: Jako na niebie, tak i na ziemi¹².

Tak zaczyna widzieć świat również Véronique. Weronika odbija się w niej, a ona w swojej polskiej „siostrze”. Dlatego nie ma znaczenia, że jedna umarła, a druga żyje, ponieważ jedna żyje dzięki drugiej i jeżeli już w jednej odbiło się w pełni istnienie wszechrzeczy, to automatycznie musi się odbić w drugiej. Dzięki temu Véronique stoi między górą i dołem, w centrum i z tego punktu obserwuje świat.

Często w *Podwójnym życiu Weroniki* pojawia się zniekształcony obraz, zaokrąglony w taki sposób, jakbyśmy patrzyli na świat przez szklankę lub z wnętrza kulki. Ma to podwójną symbolikę. Według Kieślowskiego tak właśnie widzimy otaczającą nas rzeczywistość, prawdziwy obraz świata – zniekształcony, a więc nie ten prawdziwy.

Już Platon w swojej słynnej *Jaskini* mówi o tym, pokazując nam, że to, czego dotykają nasze zmysły, jest tylko marnym odbiciem, cieniem prawdziwego świata idei.

Kieślowski jednak widzi świat inaczej. Pokazuje, że postrzegamy całość, ale jest to postrzeganie wyraźnie zdeformowane. Te fragmenty prawdy i pełni, które są ważne, jak w krzywym zwierciadle podlegają zniekształceniu, zamazują się, kurczą, a inne – w rzeczywistości mniej istotne – elementy zostają wyolbrzymione i przesłaniają nam widok.

Obie Weroniki szukają tego prawdziwego świata. Kiedy Polka jedzie do Krakowa, patrzy na świat (przez okno) przez przezroczystą kulkę w gwiazdki. Świat widziany w ten sposób zmienia swe wymiary.

Véronique poszukuje takich „okularów”, przez które zobaczyłaby rzeczywistość prawdziwą, jej pełnię.

Weronika spieszy się w dotarciu do tej prawdy, jakby przeczuwała, że jej życie jest krótkie.

– Mam dziwne uczucie... Wydaje mi się, że nie jestem sama... – mówi zamyślona do ojca.

- *Sama?* – *pyta ją ojciec*
- *Że nie jestem sama na świecie...* – *odpowiada*
- *Nie jesteś!* – *stwierdza zaskoczony ojciec.*
- Weronika uśmiecha się i patrzy na niego.*
- *Czego ja właściwie chcę, tato?* – *pyta zaniepokojona* ¹³.

Lustro

Kiedy patrzymy na Weronikę, możemy zauważyć, że jej twarz nieustannie się w czymś odbija: w lustrze, w szybie okna, tramwaju, w szybie, o którą opiera się wsluchana w śpiew chóru. Z okna pokoju Antka patrzy na nią jej zdjęcie.

Daje to nam, od samego początku filmu poczucie, że są dwie Weroniki. Jednak twarz Véronique, kiedy ją poznajemy, nie „odbija” się w rzeczywistości, bo jest już sama, pozbawiona realnego istnienia swej bliźniaczej „siostry”.

Twarz Weroniki często jest zanurzona w ciemności (gdy rozmawia w nocy z ojcem; gdy rozmawia z ciotką oparta o ścianę). Weronika to „ciemna”, nie odkryta jeszcze sfera duszy „Weroniki”.

Natomiast twarz Véronique jest nieustannie zanurzona w świetle. Widzimy dziewczynę, jak wchodzi na podwórze swojej kamienicy i do klatki schodowej, idzie w promieniu słońca, w jego smudze, która wyznacza jasną, prostą drogę. Ta droga symbolizuje kroczenie Véronique do prawdy, do prawdziwego źródła mocy. W niej, w „liściu”, którym jest, bez „słońca” nie zajdzie proces „fotosyntezy”, czyli poznania. Kroczy do niego w przedwczesnie zgasłym świetle Weroniki.

Weronika patrzy w swoje odbicie w szybie i próbuje rozpoznać siebie. Véronique spogląda we własne wnętrze i wsluchując się w głos własnej duszy, w którym brzmią słowa Boga i jej „siostry”, próbuje usłyszeć prawdę. Obie dziewczyny spoglądają w swoje „zwierciadło”, w których odbijają się ich twarze.

Zwierciadło, tak jak słońce wydobywa na jaw prawdę (...). Poznawanie prawdy, sięgające poza doświadczenie, myślenie metafizyczne, staje się speculatio, „oglądaniem lustrzanym”; spekulacja (od łacińskiego speculatio, „wypatrywanie”) należy etymologicznie do speculum, „lustro” ¹⁴.

Weronika i Véronique wypatrują siebie, swego „ja”. Każda jednak czyni to w inny sposób, a Francuzce zdecydowanie pomaga jej druga, polska „połowa”.

Jak pisze Lurker: *Ernest Junger w swoim dzienniku „Strahlungen”(Radiacje) podkreśla wieczny związek wszelkiego bytu, pisząc: „Życie nasze przypomina lustro, w którym odbijają się, jakkolwiek rozmyte i mgliste, nader sensowne rzeczy. Pewnego dnia wkraczamy w to lustrzane odbicie”.*

W psychologii głębi lustro oznacza poważną introspekcję, która otwiera dostęp do nieświadomości i tym samym pokazuje nasze prawdziwe oblicze. W każdym razie w zwierciadle pojawia się to, co ukrywa się pod postacią zjawisk; dzięki temu zaś, że zlewają się w nim pierwszy i drugi plan, rzeczywistość pozorna i prawdziwy byt, staje się ono wręcz symbolem symbolu.

W świecie możemy dostrzegać tylko to, co sami nosimy w sobie; „rozpoznawać” znaczy właśnie tyle, co poznawać, jest to planowane poznawanie zewnętrznych zjawisk, o których istnieniu wiedziało się już w głębi duszy lub które (utworzone wcześniej w nieświadomości) człowiek uświadamia sobie w akcie rozpoznania. Obrazowi wewnętrznemu odpowiada obraz istniejący na zewnątrz; dla tego, kto rozpozna

w nim sens, stanie się symbolem. (...) Myślenie symboliczne przywraca związek pomiędzy dwiema połówkami świata: światem wewnętrznym i zewnętrznym i własne ja staje się odzwierciedleniem wszechświata (mikrokosmosem), a ta z kolei powiększonym odbiciem samego siebie (makrokosmosem) ¹⁵.

Życie Véronique jest lustrem, w którym odbijają się rozmyte i mgliste sensory bytu, idee, ale nie może ona w nie wkroczyć bez śmierci Weroniki. Ona prowadzi ją w owo lustro, a co więcej, prowadzi ją do prawdziwego obrazu, który odbija się w tym lustrze. Polka wkracza tam wcześniej, w chwili gdy widzi w Krakowie Francuzkę. Poznaje swoje prawdziwe „ja”, zaczyna rozumieć, kim jest, łączy niebo z ziemią. Dzięki temu Véronique może również rozpoznać siebie. W owym akcie rozpoznawania w jedną całość łączy świat zewnętrzny i swój wewnętrzny. Co więcej, w jedną całość łączy siebie i Weronikę.

Drugi człowiek dopełnia nas. Istniejemy o tyle, o ile odbijamy się w duszy i zrenicach drugiego człowieka. Dzięki kontaktowi z innym „ja”, rozwijamy się, a więc gdy zabraknie takiej osoby, ta częśćka nas, która mogła się rozwijać tylko w jej towarzystwie, tylko dzięki kontaktowi z nią – nigdy się już nie rozwinie. Bez tej drugiej osoby nigdy nie dowiemy się, kim moglibyśmy być, nie będziemy w pełni sobą.

Tak więc Weronika odbija się w Véronique, Antku, ojcu, ciotce i tworzy pełnię siebie, a jej francuska siostra nie mogłaby być sobą w pełni bez tego, co wnosi w jej życie Alexandre i jego historie.

Motyl

Véronique odczytuje bezpośrednio i dosłownie historie, które na żywo układa dla niej Alexandre. Dla niej bajka o tancerce, która złamała nogę, zmarła i zamieniła się w motyla, nie jest tylko pięknym świadectwem bogatej wyobraźni Alexandre'a. Ona widzi w niej prawdę. Czuje, że zawiera nie zapis imaginacji Artysty, ale że niesie jej własne istnienie.

Kieślowski nie przez przypadek wplata w swoją opowieść historię o tancerce, która zmieniała się w pięknego, ale jakże krótko żyjącego owada symbolizującego dążenie do światła, życie i śmierć, nieśmiertelność i zmartwychwstanie, duszę, miłość i szczęście.

Wielkie skrzydła, które Alexandre przyprawia swojej kukielce, symbolizują przemijanie czasu, chwil, z przebiegiem których Véronique coraz bardziej zbliża się do poznania prawdy.

Grecki wyraz psyche oznacza „duszę motyla”; motyl reprezentuje tu duszę w przeciwieństwie do robaka; wyobrażającego ciało (soma). (...) przeobrażenie poczwaraki motyla w postać dorosłą – wyjście duszy z ciała w chwili śmierci ¹⁶.

Weronika to film o duszy, a nie o ciele, o głębokim życiu wewnętrznym. Weronika staje się duchem, wychodzi ze swego ciała. Umiera szybko, jak motyl, aby pełni swojej egzystencji zaznać już w ciele Véronique. Weronika i Véronique to jedna i ta sama osoba.

Reżyser, tak jak potem w *Trzech kolorach*, stawia przed Weroniką, widzom i sobą pytanie: Kim jestem? Kim staję się dzięki innym osobom? Kim jestem bez nich?

Widzimy, jak Weronika lęka się związku z Antkiem, a gdy on przyjeżdża za nią do Krakowa, nie idzie odwiedzić go w hotelu, w pokoju 287.

Widzimy ją potem, jak spostrzega swojego sobowtóra, siebie, i nie robi nic, aby Véronique ją zauważyła. Stoi tylko zachwycona, nie wykorzystując szansy na pełne poznanie. Patrzymy na Weronikę, która nie reaguje na ból serca, ignoruje go, tylko wchodzi na scenę, by na niej zabłysnąć i szybko zgasnąć.

A potem widzimy inną Weronikę – Véronique, czyli Weronikę taką, jaką mogłaby być.

Véronique po pierwszym ataku serca idzie do lekarza i rezygnuje ze śpiewania. Nigdy nie słyszymy, jak śpiewa.

Kiedy na spektaklu Alexandre'a patrzy w lustro, nie dostrzega w nim własnej twarzy tylko twarz artysty, w którym zawarta jest prawda o niej i Polce.

Véronique płacze, gdy widzi na zdjęciu wpatrzoną w obiektyw jej aparatu dziewczynę, której twarz tak dobrze zna, a która przecież nie jest nią. Płacze, bo rozumie, że była już tak blisko prawdy i przegapiła ten moment odkrycia, kim naprawdę jest. Dzięki opiece Weroniki i Alexandre'a w końcu to do niej dociera. Nie przez przypadek wynajmuje w hotelu pokój nr 287, w którym spotkała się z Alexandrem.

Imiona głównych bohaterów: Weronika i Aleksander, nie są w interpretacji tego filmu bez znaczenia. Imię Aleksander jest dwuczłonowe. Jest to imię greckie – Aleksandros, które pochodzi od czasownika „alekso” („bronie”, „wspomagam”) i rzeczownika „aner”, „andros” („mąż”, „mężczyzna”). Imię to znaczy więc tyle, co „broniący mężów”, „wspomagający, troszczący się o mężów”.

Nie przez przypadek właśnie to imię otrzymuje tak ważna postać z filmu Kieślowskiego. Bajkopisarz, reżyser teatru marionetek ukazuje w swoich dziełach sens poszukiwania prawdy. W ten sposób opiekuje się poszukującymi, wspomaga ich i broni przed zbłądzeniem.

Weronika jest to późnorzymska forma imienia greckiego Berenika, które znaczy „święte oblicze”. Iere eikon – święte oblicze. Imię Berenika rozumiano również jako „przynosząca zwycięstwo”¹⁷.

To Weronika ociera swoją chustą twarz Chrystusowi i ta odbija się na materiale.

Weroniki ukazane w filmie Kieślowskiego są takim odwzorowaniem, jakby jedna była prawdziwą osobą, a druga jej dokładnym odbiciem. Równie dobrze film mógłby nosić tytuł *Podwójne odbicie Weroniki*.

Véronique jest innym wariantem Weroniki. Realizuje to, czego nie udało się zrealizować polskiej dziewczynie albo co było niemożliwe do spełnienia wskutek popełnionych przez Weronikę błędów – zignorowania bólu serca, co prowadzi ją do śmierci, tak jak błąd tancerki doprowadził ją do złamania nogi, śmierci i przemiany.

Czy Weronika jest tylko jedna, a to, co my widzimy, jest personifikacją jej wnętrza? A może wszystkie sny są rzeczywistym, realnym światem, jak w to wierzyli romantycy? Oto Véronique śni się czerwony kościół, taki, jaki przecież maluje ojciec Weroniki, a który ta sama widzi przez kulkę przyłożoną do szyby w oknie pociągu, którym jedzie do Krakowa. Może nasze życie to sen Boga? Może Weronika śni sobie Véronique, a ta śni sobie polską „siostrę”?

Przecież ubierają się tak samo, wykonują takie same gesty, są obdarzone tym samym talentem, noszą przy sobie takie same przezroczyse kuleczki w gwiazdki.

Kieślowski jakby zahaczał o ten sposób widzenia świata, ale wyraźnie nie interpretuje tak życia. Nie pokazuje nam, że to, co widzimy, jest snem. Życie jest dla niego Wielką Tajemnicą i jej odkrywaniem.

Życie jest tajemnym teatrem, w którym tancerka przemienia się w motyla, a pudełko po cygarach w trumnę. Z tym że Kieślowski nie postrzega świata jako teatru, w którym z góry wszystko jest zaplanowane. Ten świat, w którym żyjemy, to teatr małych i wielkich improwizacji, gdzie nasza wolna wola, emocje i słabości na bieżąco piszą scenariusz, w którym nic nie jest z góry przewidziane. Weronika popełnia błąd i umiera. Véronique kocha i idzie za głosem miłości, dociera do prawdy.

Artysta

Bóg dla Kieślowskiego jest Wielkim Artystą, który spisuje wszystkie historie i układa je w powieści i dramaty naszego życia. Każdy, komu uda się do nich zajrzeć i wyczytać prawdę o bohaterze, odnajdzie prawdę o sobie i świecie. Przejrzy się w oczach innych i znajdzie w nich swoje oblicze.

Filozofowie i artyści często ukazywali świat jako teatr, w którym wielkim reżyserem i twórcą jest właśnie Bóg.

Alexandre prowadzi z Véronique taką grę. Bawi się z nią jak z dzieckiem w zabawę Odkrywanie Prawdy i Poznawanie Świata. Rzuca pod jej stopy pojedyncze puzzle, z których dziewczyna układa pełny obraz Prawdy. Bóg gra z nami, na scenie życia i świata w taką właśnie grę. Daje nam poznać rzeczywistość we fragmentach i zmusza nas do ułożenia z rozsypanych skrawków pełnego obrazu.

Według Kieślowskiego każdy artysta, człowiek, który kreuje jakąś rzeczywistość, tak jak Bóg, nosi w sobie Jego odbicie, które potem przelewa w swoje dzieło. Taką wizję świata i roli artysty daje nie tylko w *Podwójnym życiu Weroniki*, ale również w *Niebieskim* i *Czerwonym*.

Alexandre jeszcze nie wie, że układając swoje opowieści (które traktuje wyłącznie jako dzieło własnej wyobraźni), opowiada prawdziwą historię, na którą składa się życie obu dziewczyn.

Do Véronique, która w końcu odnajduje go w przydworcowej kawiarni, mówi:

– *Ja musiałem tu być. Czekalbym jeszcze dwa, trzy dni... Chciałem sprawdzić... zobaczyć, czy to możliwe?...* – stwierdza zamyślony.

– *Co sprawdzić? – pyta zdziwiona Véronique.*

– *Czy to możliwe psychologicznie?*

– *Czy możliwe psychologicznie jest co? – pyta coraz bardziej zdziwiona dziewczyna.*

– *Wie pani, że piszę książki dla dzieci... Ale teraz... chciałbym napisać książkę prawdziwą. I w tej książce byłaby kobieta, która odpowiada na wezwanie nieznanego mężczyzny...*¹⁸

Alexandre do końca nie wie, że wysyłając Véronique sznurowadło, pudełko po cygarach, kasety, pokazując historię o tancerce – układa prawdziwą historię o dwóch dziewczynach, o prawdziwej miłości, o prawdziwym szukaniu. Próbuje zwabić do siebie Véronique i nie wie, dlaczego właśnie ją wybiera, chociaż dziewczyna wie od samego początku. Czuje, że wybór Alexandre'a nie jest jakimś tam sobie wyborem. To Weronika prowadzi ich do siebie, bo oboje szukają prawdy, bo to Alexandre ma doprowadzić do spotkania obu „siostr”.

Gdy Alexandre pierwszy raz dzwoni do Véronique, przez słuchawkę telefonu każe jej słuchać śpiewu polskiej Weroniki. Gdy wysłała dziewczynie kasety, również

pojawia się na niej śpiew jej polskiej „siostry”. Jednak Alexandre nie wie o istnieniu Weroniki, ponieważ potem, gdy odkrywa jej zdjęcie i prawda wychodzi na jaw – jest zaskoczony.

Véronique pyta Alexandre'a, dlaczego zrobił dwie kukielki.

– *A to ja?* – pyta zaskoczona.

– *Pewnie, że ty.* – Alexandre pokazuje jej kukielkę.

Véronique pochyla się i widzi, że są dwie i pyta:

– *Dlaczego? Dlaczego dwie?*

– *Bo często ich dotykam, niszczą się...* ¹⁹

Kieślowski nie gloryfikuje artystów, ale pokazuje, że są to ludzie w szczególny sposób wyczuleni na prawdę. W *Podwójnym życiu Weroniki* pojawia się wielu artystów. Są nimi obie dziewczyny, ich ojcowie, nauczyciele, Alexandre, przyjaciółka Weroniki.

Véronique w końcowej scenie filmu siedzi w samochodzie i przez otwarte okno dotyka kory drzewa. Dotyka i ogląda. Przeszła już w swoim życiu etap widzenia i weszła w ogląd. Teraz dopiero widzi całość, pełnię. Dopiero przy oglądaniu traci się „perspektywę kulki”.

Sam Kieślowski ma zdolność oglądania rzeczywistości. Pokazuje to w swoich filmach. Od fragmentów odbijających się odsyła do całości. Ukazuje nam, że nawet najbardziej codzienny i zwykły przedmiot odbija pełnię i nosi w sobie sens wszechrzeczy.

Pasją Weronik (jak Narcyza) jest poznanie samej siebie, bo największą tajemnicę stanowią sami dla siebie.

Véronique widzi, że ciało i świat zmysłowy są odbiciem rzeczywistości szerszej, bogatszej, pełniejszej ²⁰, dlatego wierzy, że odkrywa siebie (jak Weronika odkrywa siebie przez sztukę), a przez to również Pełni Istnienia. Wierzy, że rozpoznanie świata materialnego, jego fizycznych elementów i aspektów, wprowadzi ją na drogę prowadzącą do świata metafizycznego.

Dlatego jesteśmy świadkami, jak rozpoznaje materię: sznurowadło, pudełko po cygarach, kopertę, kasetę, i jak prowadzą ją one do świata duchowego. Dla Véronique materia jest mikrokosmosem, który odsyła do makrokosmosu. Obie dziewczyny odbierają rzeczywistość w szerokim *horyzoncie Całości* ²¹, choć każda w trochę inny sposób.

Kieślowski jest mistrzem opowiadania „od wewnątrz” (termin za Głowińskim). Umieszcza nas, widzów, wewnątrz świata swoich bohaterów. Daje nam odczuć ich wewnętrzne drgania. Każe oglądać ich oczami, w wyniku czego ich kod mówienia o świecie staje się zrozumiały również dla nas.

Jeżeli chcemy dotrzeć do sensu dzieła, jakim jest ten świat, musimy nauczyć się rozkodowywania najdrobniejszych jego elementów. Takie drobne elementy zaczyna rozpoznawać i rozumieć Véronique.

Według Kieślowskiego istnieją cztery sytuacje – czynniki, które umożliwiają poznanie samego siebie i prawdy o świecie. Są nimi: samotność (bo tylko wtedy człowiek jest w pełni sobą, jest autentyczny i patrzy w swoją twarz), miłość (gdyż uaktywnia dany nam przez Boga dar poznawania, czyni nas podobnym do Niego, gdyż Stwórca właśnie z miłości powołał człowieka do życia, a więc kochając prawdziwie, wchodzimy w to miejsce, w którym On był; miłość czyni człowieka wrażliwym na prawdę), cierpienie (gdyż otwiera człowieka na sfery, które do tej pory by-

ty przed nim zamknięte, wyostrza widzenie rzeczywistości i ułatwia wydobycie elementów prawdy), zrozumienie innego człowieka (ponieważ w chwili, w której zaczynamy rozumieć innych, otwieramy się i zaczynamy rozumieć również siebie i świat).

W *Podwójnym życiu Weroniki* wszyscy bohaterowie dostępują wtajemniczenia, gdyż zostali uzbrojeni w: samotność, miłość, cierpienie i zrozumienie. One umożliwiają im pełne spojrzenie na siebie samych, rozpoznanie własnego „ja” wpisanego w „ja” świata.

Ten film jest dziełem o tym, jak zbudowany jest ten świat i jak my w nim funkcjonujemy. Pełnia odbija się w każdym z nas, w każdym drobiazgu i jeżeli chcemy naprawdę ją poznać, to musimy pochylić się nad samym sobą, bo wtedy zobaczymy, że ziemia odbija niebo, a dół górę, a nasza twarz w lustrze nasze wnętrze.

„Zielony”

Podwójne życie Weroniki to wyjątkowy film w dorobku Krzysztofa Kieślowskiego. Jest on dopełnieniem, końcowym efektem pracy reżysera nad stworzeniem własnego języka mówienia o świecie, własnego sposobu przekazywania prawd w niego wpisanych.

*Każda poezja jest próbą ponownego stworzenia języka, innymi słowy, aktem zniesienia języka potocznego, powszedniego, i stworzenia nowego języka, osobistego i prywatnego, języka tajemnego. (...) Po dziś dzień zresztą mówi się, iż dla wielkiego poety przeszłość nie istnieje; poeta ukazuje świat, jak gdyby był świadkiem kosmogonii, jakby był współczesny pierwszemu dniu Stworzenia. Z pewnego punktu widzenia można powiedzieć, że każdy wielki poeta stwarza świat od nowa, stara się bowiem widzieć go tak, jakby nie było Czasu ani Historii*²².

Kieślowski jest takim właśnie wielkim „Poetą”. *Dekalog*, *Weronika*, *Trzy kolory* są dziełami, które dzieją się w konkretnym czasie, ale jednocześnie umieszczają nas poza czasem, wytrącają w beczas.

Korzystając z języka potocznego, Kieślowski jednocześnie znosi wszystkie jego reguły, znaczenia i tworzy swój własny język.

Podwójne życie Weroniki to film, który jest zwieńczeniem i zakończeniem budowania tego języka. Jednocześnie jest to dzieło, które zapowiada *Trzy kolory*, a raczej w pewien sposób projektuje wszystkie najistotniejsze elementy, o których mówi, łącząc w ten sposób te cztery filmy w Wielką Tetralogię.

We wszystkich tych dziełach symboliczne i podstawowe znaczenie ma kolor, który w każdym z filmów jest zupełnie inny i przewija się w treści całego dzieła.

Podwójne życie Weroniki jest nakręcone przez zielono-żółty filtr, co daje efekt zanurzenia wszystkich scen w zielono-złotym świetle.

Nie ulega wątpliwości, że znaczenie kolorów w całej Trylogii jest podstawowe i narzuca interpretację jej wszystkich części, co sam Kieślowski podkreśla już w tytułach swoich filmów.

Niebieski to symbol: nieba, spokoju (do którego dąży Julie), wiary, trwałości, wieczności, stałości, wiedzy, miłości, tęsknoty, wolności. Biały to symbol: doskonałości, życia wiecznego, zbawienia, objawienia, prawdy, mądrości doskonałej, łaski, wieczności, czystości, światła, niewinności, równości. Kolor czerwony symbolizuje

je: ciało ludzkie, gniew, radość, miłość, szczęście, współczucie, miłosierdzie, miłość Boga. Kolor zielony natomiast symbolizuje: życie, odrodzenie, liść, śmierć i zmartwychwstanie, nieśmiertelność i miłość, współczucie i wspólnotę, wierność i wiarę, niewinność, nadzieję, radość i młodość²³.

Wyraźnie widać, że tak naprawdę symbolika wszystkich kolorów jest do siebie bardzo zbliżona, ale co ciekawe, w znaczeniu koloru zielonego zlewa się symbolika trzech pozostałych. To, co jest wpisane w znaczenie zieleni, jest wpisane w treść *Podwójnego życia Weroniki*, co więcej, o dochodzeniu do prawdy, o miłości, objawieniu, wieczności, miłosierdziu, śmierci i wierze mówią wszystkie części Trylogii. Jak w *Weronice*, tak i w tych trzech filmach wszyscy bohaterowie zmartwychwstają wewnątrz, bo wcześniej wewnątrz umierają. Również wszyscy bohaterowie, tak jak Weroniki czy Alexandre, są artystami – nawet, w pewien sposób Karol. Są artystami, którzy rozpoznają siebie w świecie.

Wszystkie cztery filmy mówią o wolności człowieka i o tym, jak ludzie poruszają się w ramach tej wolności, a właściwie, jak rozpoznają we własnym życiu jej znaczenie i jak zaczynają ją rozumieć w nowych kontekstach własnego życia.

We wszystkich filmach na czoło wysuwają się postaci kobiece, także w *Białym*. To kobiety są głównymi bohaterkami tych dzieł. Kobiety, które szukają, uciekają, wracają. Wszystkie jednak w końcu odnajdują same siebie, swoje „ja”.

Kieślowski pragnął nakręcić filmy o ludziach wrażliwych, kontemplujących życie, a kobiety, bohaterki jego dzieł, stały się dla niego symbolami takich właśnie osób.

Już w *Podwójnym życiu Weroniki* podkreślona jest rola muzyki, która stanowi integralną część tego dzieła i zdecydowanie nie można jej pominąć w interpretacji filmu. Jest ona symbolem, tak jak kolor. To muzyka współgra z nim i sytuacjami bohaterów, dopełnia je i obok nich staje się znaczącą postacią.

Weronika śpiewa podczas swego występu w filharmonii tekst niedawno odkrytego kompozytora. Véronique uczy grać tę samą melodię swoich uczniów. Jej zapis EKG przypomina zapis nutowy, bo tak jak on jest swego rodzaju odbiciem serca twórcy, tak wynik zapisu bicia jej serca jest odbiciem tego, co się dzieje w jej wnętrzu. Dziewczyna przykłada do tego badania sznurowadło. Czuje, że ma ono coś wspólnego z jej duszą i poczuciem, że kogoś straciła.

*We wszystkich trzech filmach (Trylogii – dop. M.L.) cytujemy Van der Budenmajera. Używało się Van der Budenmajera w „Weronice” i w „Dekalogu”. To jest nasz ulubiony kompozytor holenderski z końca XIX wieku. Nie istnieje. My go dawno stworzyliśmy*²⁴.

Julie kończy pisać hymn męża. Nosi tę melodię w sobie i nie potrafi się od niej uwolnić, chociaż bardzo tego pragnie. Melodia, wbrew niej samej, rozwija się w jej wnętrzu i pragnie się wydobyć na światło dzienne, nie pozwalając jednocześnie zapomnieć Julie o przeszłości. To właśnie ta nie dokończona muzyka, rozwijająca się w jej wnętrzu, mówi jej, kim jest, i pomaga rozpoznać siebie oraz przejść kryzys wewnętrzny.

Karol, bohater *Białego*, gra na grzebieniu, dzięki czemu spotyka człowieka umożliwiającego mu powrót do kraju.

Motyw sędziego i Auguste'a do złudzenia przypomina historię Weronik. Z tą tylko różnicą, że Auguste w „*Czerwonym*” nie ma żadnych przeczuci. A może sędzia

*intuicyjnie wie, że istnieje Auguste. Ale czy Auguste istnieje naprawdę, czy jest to tylko wariant życia sędziego powtórzony czterdzieści lat później, tego nigdy nie będzie wiadomo. (...) czy możliwe jest powtórzenie czyjegoś życia? Czy możliwe jest naprawienie czyjegoś błędu? Może ktoś został powołany, aby żyć, ale w niewłaściwym momencie?*²⁵

Auguste nie wie o istnieniu sędziego. Do pewnego momentu również Véronique nie wie o swojej „siostrze”, z tym że przeczuwa jej istnienie. Życie sędziego i Véronique pokazuje, że jeżeli coś ma być nam objawione, jeżeli dążymy do prawdy, to Wielki Artysta zaprowadzi nas do niej.

Dlatego właśnie Véronique płacze, gdy zrozumiała, że miała swoją duchową siostrę. Wydaje się jej, że straciła jedyną osobę na świecie, która mogłaby ją zrozumieć w pełni, osobę, bez której nie będzie już w pełni sobą. Dla Kieślowskiego prawda wygląda jednak zupełnie inaczej. To, co miało się w nas spleść w ów jedyny niepowtarzalny sposób – splecie się, a ludzi, których mieliśmy spotkać – spotkamy w taki czy inny sposób. Véronique naprawia błędy Weroniki, Auguste – sędziego, Julie błąd męża i opiekuje się jego kochanką.

Wszyscy bohaterowie Trylogii naprawiają błędy – jeżeli nie swoje, to swoich bliskich. Owo naprawianie prowadzi ich do poznania samych siebie. W *Niebieskim* powtarza się charakterystyczny dla *Podwójnego życia Weroniki* motyw filmowania niektórych ujęć przez szybę, odbicia już pokazanych obrazów, twarzy, np. kiedy Julie przychodzi do matki.

W czasie pierwszego ataku serca Weronika ciągnie dłoń po murku, na którym leżą uschnięte liście. Julie w poczuciu bólu i rozpaczcy przesuwają złożoną w pięść dłoń po ścianie wysokiego muru.

Véronique idzie przez podwórze kamienicy do swojej klatki schodowej w sнопie złotego światła i grzeje w nim twarz, a Julie siedzi na ławce na skwerku i robi dokładnie to samo i w taki sam sposób.

We wszystkich częściach Trylogii pojawia się przygarbiona, mała staruszka, która również pojawia się dwukrotnie w *Podwójnym życiu Weroniki*. Weronika widzi ją przez okno pokoju ciotki, tuż przed występem, w trakcie którego umiera, a Véronique – przez okno podczas prowadzenia lekcji, na której dzieci ćwiczą tę samą melodię, którą wyśpiewywała polska dziewczyna.

Kieślowski, moim zdaniem, rozwija w Trylogii wszystkie wątki i motywy pojawiające się już w *Weronice*. W ten sposób ugruntowuje i w pełni realizuje swój własny język mówienia o świecie. Doprowadza go do perfekcji, a potem wycofuje się z kręcenia filmów, aby już się nie powtarzać.

Podwójne życie Weroniki to pierwsza część Trylogii, a raczej Tetralogii, to wstęp dokonujący projekcji pozostałych dzieł, to *Zielony* – film o wolności, braterstwie, odrodzeniu się, o poszukiwaniu sensu istnienia, poszukiwaniu alfabetu, w jakim został napisany świat. To film o roli artysty i przestrzeniach naszego wnętrza.

Dla mnie zawsze najważniejszy był wątek metafizyczny. (...)

*Nawet kiedy robiłem filmy, w których występowały postacie sprawujące funkcje polityczne, to właściwie starałem się dowiedzieć, jakimi one są ludźmi*²⁶.

Kieślowski w tych czterech filmach, jak i we wszystkich innych, stara się dowiedzieć, jakimi właściwie jesteśmy ludźmi. Jaki sens ma nasze życie tutaj i to, co robimy. Jednak w swoim *Zielonym* i całej Tetralogii wskazuje, że istnieje wyższy porządek, w który jesteśmy wpisani i stanowimy jego znaczące ogniwo.

*Istnieje jakiś punkt odniesienia, który jest bezwzględny. Przy czym muszę powiedzieć, że jeżeli myślę o Bogu, to dużo częściej i właściwie bardziej podoba mi się Bóg ze Starego Testamentu (...). Bóg ze Starego Testamentu zostawia dużo wolności i narzuca wielką odpowiedzialność. Patrzy, jak korzystamy z tej wolności, a potem bezwzględnie nagradza cię lub karze i nie ma odwołania, nie ma wybaczenia. To jest coś trwałego, absolutnego i nierelatywnego. Taki musi być punkt odniesienia, zwłaszcza dla ludzi takich, jak ja, którzy są słabi, którzy szukają, którzy nie wiedzą (...)*²⁷.

Dla Kieślowskiego nic nie jest do powtórzenia. Zawsze można próbować zacząć od początku, tak jak Véronique, Julie, Karol czy Auguste, jednak raz dokonanego wyboru nie da się cofnąć. Płaci za to Weronika i płaci za to sędzia. Véronique i Auguste symbolizują ich dalszy wewnętrzny rozwój, bo życie polega na tym, że uczymy się wyłącznie na własnych błędach.

Dla Kieślowskiego wyraźnie jesteśmy zanurzeni w pełni, wielkim świecie wypełnionym tchnieniem Boga, który dał nam wolność. Nie możemy jednak przekroczyć granicy swojego „ja” i każdy z nas w swoim prywatnym języku mówi prawdy, do których udało mu się dotrzeć. Nasze życie to droga prowadząca do odkrywania własnego wnętrza i próba zrozumienia drugiego człowieka. Kieślowski kręcił o tym filmy. Tworzy swój własny język, którego znaczeniami dzieli się z nami, byśmy na chwilę mogli wejść w świat widziany jego oczami.

Symbol według Kieślowskiego

*W małym ziarnku gorczycy, skoro to pojąć pragniesz,
jest obraz rzeczy wielkich, co w górze są i na dnie.*

Angelus Silesius

Filmy Kieślowskiego mówią uniwersalnym językiem. Jest to język ludzi poszukujących. Dlatego jego dzieła są równie entuzjastycznie przyjmowane w Polsce, Francji, Niemczech, w Europie i poza nią.

Kieślowski jest artystą, który nigdy nie tworzy filmów o wszystkich, lecz o jednostce, o konkretnej osobie. Niesamowite jest jednak to, że ta konkretna osoba, miejsce, przedmiot mogą być jednocześnie każdym miejscem, każdym przedmiotem, każdą osobą. W ten sposób filmy Kieślowskiego wtrącają nas w czas metafizyczny, który umożliwia nam zrozumienie siebie samych i sensu istnienia.

Bohaterowie Kieślowskiego są zwykłymi ludźmi, których możemy spotkać w sklepie, w tramwaju. Mogą być naszymi sąsiadami, nauczycielami, kolegami czy obcymi na ulicy. Jednocześnie są to bohaterowie niezwykli w swojej zwykłości. Żyjąc „normalnie”, jednocześnie żyją głębokim, prawdziwym życiem. Nie tylko widzą świat, ale oglądają go od środka, szukając sensu i celu istnienia. Stają wobec pytań i problemów ontologicznych, egzystencjalnych, aksjologicznych i szukają na nie odpowiedzi. Nie są to jednak wydumane pytania filozofów oderwanych od realnego życia zwykłego człowieka, ale pytania postawione w taki sposób, w jaki wszyscy je stawiamy.

Dekalog jest próbą opowiedzenia dziesięciu historii – fikcyjnych albo fabularnych, takich, jakie zawsze mogą się zdarzyć w każdym życiu – o dziesięciu czy

dwudziestu osobach, które dziś w tej właśnie szarpaninie, na skutek takiego, a nie innego zbiegu okoliczności nagle zdają sobie sprawę, że kręcą się w kółko. Że nie realizują tego, co naprawdę chcą. *Staliśmy się zbyt egoistyczni, zbyt zakochani w sobie i swoich potrzebach.* (...)

*Życie każdego człowieka warte jest uwagi, ma swoje tajemnice i dramaty*²⁸.

Kieślowski pokazuje, że proza życia, w której jesteśmy zanurzeni, jest jednocześnie niezwykła. Zanurzeni w codzienności jednocześnie jesteśmy zanurzeni w Wielkiej Tajemnicy.

Kieślowski w twórczy sposób zapatruje się w świat i siebie, a owo zapatrzenie jest *zapatrzeniem poznawczym.* (...) *Zapatrzeniem, dzięki któremu można wyjść poza powierzchnię zjawisk, dotrzeć do rzeczywistego świata idei, a w porównaniu z nimi to, co zewnętrzne, jest tylko mało interesującą, pozbawioną istotności powłoką*²⁹.

Kieślowski jest niezwykłym poetą.

*Poeta, którego fascynuje piękno w każdej jego postaci, niezależnie od tego, w czym i jak się przejawia. Poeta, który nie tylko tworzy, ale także chce w trakcie tworzenia poznać samego siebie; zajmuje się sobą nie z próżności (...), z tej zaś racji, że pragnie zgłębić siebie, dociec, kim jest, jak istnieje*³⁰.

Symbolika na wskroś przesywa dzieła polskiego reżysera. Symboliczne znaczenie mają obrazy, przedmioty, muzyka, osoby, słowa, kolory. Każdy film fabularny Kieślowskiego to ogromny symbol składający się z wielu innych.

Symbol, będąc jednocześnie czymś materialnym, dotyka świata niematerialnego, metafizycznego – wprowadza nas w jego obszar. Będąc czymś konkretnym, prostym i widocznym, otwiera drogę do tego, co wieloznaczne, złożone, niewidoczne i wielowarstwowe. Jego dualizm w wyjątkowy sposób potrafi wyluskać twórca *Dekalogu*.

Skoro świat składa się z pojedynczych elementów, to każdy najdrobniejszy nosi obraz całości. Wypowiedziane zdanie jest złożoną całością, a jego echo – odbiciem tej całości. Odbijające się zdanie pojawia się w coraz mniejszych fragmentach, a na końcu pozostaje z niego tylko sylaba. Jednak ta sylaba odsyła nas do całego zdania, ono jest w nią wpisane.

Tak właśnie widzi symbol Kieślowski. Dla niego nawet filiżanka może odbijać pełnię. Pełnia jest wpisana w sznurowadło, liść, gwiazdę, nutę. Obrazy w jego filmach tak jak symbol nie są dosłowne i odsyłają do wyższego porządku.

*Jeżeli mam jakiś cel, to jest nim uciec od tej dosłowności. Nigdy tego nie osiągnę. Tak samo, jak nigdy prawdopodobnie nie uda mi się opisać prawdziwego, najgłębszego wnętrza moich bohaterów, chociaż ciągle się staram. Jeżeli w ogóle o cokolwiek w filmie chodzi tak naprawdę, przynajmniej mnie, to o to, żeby ktoś znalazł tam siebie*³¹.

Kieślowski uważał, że nigdy nie uda mu się uciec od dosłowności, opisać prawdziwego, najgłębszego wnętrza bohaterów. Mylił się. Udało mu się to, jak niewielu artystom. W *Dekalogu*, *Weronice*, Trylogii, udało mu się uciec od dosłowności i wejść w wieloznaczność naszego życia i wnętrza, elementów budujących świat. Żaden gest, słowo, obraz czy przedmiot pojawiający się w jego filmach nie jest zbędny.

Nie żał mi dobrych scen czy pięknych, ani kosztownych, czy trudnych do realizacji, nie żał mi dobrze zagranych postaci. Jeśli tylko okazują się zbędne w filmie –

wyrzucam je bezwzględnie, z pewną nawet dozą przyjemności. Im lepsze, tym łatwiej się z nimi rozstają, bo wiem, że wylatują nie z powodu niskiej jakości, tylko dlatego, że są niepotrzebne³².

*Nic na świecie nie jest oczywiste; nic bowiem nie rozumie się samo przez się*³³.

W symbolu można rozpoznać strukturę świata. Symbole są przesłaniem całości bytu, nieograniczonego, nienaruszonego świata³⁴. Tę zdolność przesłania udało się opanować twórcy Weroniki.

*Czym jest symbol? Definiuje się go często, jako „coś, co znaczy coś innego”. Jeżeli jednak zajmujemy się symbolami, które są zmysłowym wyrazem doznani wzrokowych, słuchowych, dotykowych i zapachowych, czyli „czymś, co oznacza coś innego”, wewnętrzne doświadczenie, jakieś uczucie lub myśl, to definicja ta stanie się godna większej uwagi. Symbole tego rodzaju wyrażają coś, co jest poza nami, a symbolizują coś, co jest czymś wewnętrznym, nas samych. Język symboliczny jest językiem, w którym wyrażamy wewnętrzne doświadczenie, jakby było ono doświadczeniem zmysłowym, jakby było czymś, co czynimy, czy też czymś, czym oddziałuje na nas świat rzeczy. Język symboliczny jest językiem, w którym świat zewnętrzny stanowi symbol świata wewnętrznego, symbol naszych dusz i umysłów (...)*³⁵.

Kieślowski w swoim prywatnym symbolicznym języku wyraża własne wewnętrzne doświadczenie, a jednocześnie również duchową istotę świata.

Fromm pisze w *Zapomnianym języku* o istnieniu symboli konwencjonalnych, akcydentalnych i uniwersalnych. Według niego najczęściej stosowane są symbole konwencjonalne. Mamy z nimi do czynienia w życiu codziennym. W swojej rozprawie Fromm jako przykład takiego symbolu podaje wyraz „stół”, który ma formę dźwiękową, graficzną i oczywiście desygnat. *Stół jako rzecz nie ma nic wspólnego ze stołem jako dźwiękiem i jedynym powodem, dla którego słowo to symbolizuje tę rzecz, jest konwencja nadająca określonej rzeczy jakąś określoną nazwę. Uczymy się tego powiązania jako dzieci (...), że bez zastanowienia znajdujemy właściwe słowo*³⁶.

Według Fromma symbol akcydentalny jest związany z indywidualnym doświadczeniem. Jeżeli jesteśmy w jakimś mieście i przeżyliśmy tam coś przygnębiającego, miasto to kojarzy nam się z nastrojem smutku, a jednocześnie wszystko, co jest związane z tym miastem. *We śnie może się z tym miastem nie kojarzyć żaden określony nastrój, wszystko, co widzimy, to jedynie jakaś ulica lub nawet po prostu nazwa miasta. (...) zasnęliśmy w nastroju podobnym do tego, jaki symbolizowało to miasto. Obraz w marzeniu sennym przedstawia ten nastrój, który kiedyś w nim przeżyliśmy. (...) W przeciwieństwie do symbolu konwencjonalnego, symbol akcydentalny nie może stać się udziałem nikogo, kto nie ma takiego samego stosunku do wydarzeń powiązanych z symbolem*³⁷. Kieślowski w wyjątkowy sposób bierze i tworzy swoje akcydentalne symbole i wbrew teorii Fromma czyni je również naszymi symbolami. Potrafi obudzić w nas taki stosunek do owego symbolu, jaki sam ma do niego, jaki mają jego bohaterowie. Kumuluje i zamyka w nich nasze pojedyncze, ale w pewnym sensie wspólne doświadczenie.

Nie odbiera nam możliwości indywidualnego wydobywania tylko naszych treści z tych symboli, oryginalnego ich przeżywania i szukania w nich swoich własnych sensów.

Dla Fromma symbol uniwersalny to symbol, w którego obrębie powiązanie zachodzące między symbolem, a rzeczą symbolizowaną nie jest przypadkowe, tylko wewnętrzne. Wywodzi się ono z doznawania ścisłej bliskości między uczuciem i myślą z jednej strony a doznaniem zmysłowym z drugiej. Można go nazwać uniwersalnym, ponieważ jest udziałem wszystkich ludzi. (...) Symbol uniwersalny tkwi korzeniami we właściwościach naszego ciała, naszych zmysłów i naszego umysłu, wspólnych wszystkim ludziom, nie jest przeto ograniczony do jednostek lub też określonych grup. Język symbolu uniwersalnego jest właściwie jedną wspólną mową rozwiniętą przez rodzaj ludzki, językiem, o którym ludzkość zapomniiała, nim jeszcze zdolała rozwinąć powszechny język konwencjonalny³⁸.

Kieślowski wyraźnie odwołuje się do tej naszej wspólnej mowy, która zewnętrznie zapomniana, nieustannie żyje w naszych duszach. Fromm nie bierze jednak pod uwagę jednego istotnego elementu, który dla polskiego reżysera wydaje się najważniejszy – symbol odsyła od tego, co namacalne i realne, powszednie, do tego, co duchowe, nadprzyrodzone, niezmiennie i ponadczasowe. Sprawia, że to, co zwykłe, odsyła nas do innego porządku.

Kieślowski, jak również jego bohaterowie, odbierają świat jako obraz wyższego twórcy lub obraz, który sam w sobie bezsensowny (jak chociażby sznurowadło czy pudełko po cygarach – dop. M.Ł.) i posiada sens jedynie w relacji do prawozoru. (...) Każdy obraz i twór odsyła do jakiejś idei, wszelkie istnienie podporządkowane jest wyższemu bytowi. I jak każdy obraz nosi w sobie pewną strukturę przyporządkowania, tak każdy byt opiera się na jakimś sensie³⁹ i Kieślowski wyraźnie stara się ten sens odnaleźć, bo dla niego wyraźnie każdy byt ma wyższy sens i odsyła do jakiejś idei. Wyraźnie widać to w *Dekalogu*, *Weronice*, *Trzech kolorach*.

W widzeniu Kieślowskiego: *Żaden obraz jako taki nie posiada sensu, gdyż każdy obraz jest właściwie tylko odbiciem i wskazuje poza siebie na swój prawzór*⁴⁰.

Kieślowski patrzy na świat jak średniowieczni myśliciele, jak Tomasz z Akwinu. Kroczy ich drogą widzeniu sensu świata, co wyraźnie potwierdzają jego filmy. Według Tomasza z Akwinu (...) wszystkie istoty wyłoniły się z Boga i w nim na zasadzie „lustrzanego odbicia” wzięło początek światło. Słowem „Bóg”, człowiek określił najwyższy byt, prawzór, par excellence, od którego pochodzą i w którym zbiegają się wszystkie obrazy, lecz on sam jest bezobrazowy⁴¹.

Skoro artysta jest „bratem” Boga, w nim również owe obrazy mogą się zbiegać, choć on w przeciwieństwie do swego Stwórcy jest obrazowy. Dlatego Alexandre nieświadomie daje Véronique obraz Weroniki i prowadzi ją ku niej krok po kroku. Artysta jako ten, w którym owe obrazy zbiegają się, może je przez swoje dzieło, zawarte w nim symbole, własny język – dawać ludziom.

Jeżeli Bóg jest w centrum, a od Niego rozbiegają się wszystkie promienie – obrazy biorące w nim swój początek, to świat jest kulą, co Kieślowski podkreśla w swoich filmach, przez filmowanie obrazów z wnętrza szklanki, przez kulkę (to jest drugie znaczenie tego obrazu pojawiającego się w *Podwójnym życiu*).

Podstawowa prawda rzeczywistości brzmi, że żadna rzecz nie jest jedynie sobą: (...) *W symbolicznym widzeniu świata objawia się wyższe (a zarazem) głębsze znaczenie jednostki, wykraczające poza jej byt jako zjawisko zmysłowe. Musimy spróbować przeniknąć przez zewnętrzną powłokę naszego świata widzialnego, by dostrzec cuda w życiu codziennym, na które zachodzi wyższy świat, oraz cuda nadprzy-*

rodzone przenikające z tamtego świata do codzienności. Wszystko, co małe uzyskuje sens, jeśli człowiek uświadomi sobie, że odsyła ono do czegoś większego i w nim partycypuje. Jedyne komuś, kto się otworzy, może przypaść w udziale objawienie. Jedyne ten, kto wygląda poza słupy graniczne naszej egzystencji, potrafi dostrzec we wszystkich stworzeniach dzieło stwórcy i ślady stóp Boga (...) w każdym bycie. Zawsze, kiedy człowiek uczciwie i samorealizując się usiłuje zajrzeć w głąb rzeczy, przekona się, że „nasz” świat zanurzony jest w innym, większym, niepowtarzalnym świecie⁴².

Tak właśnie patrzą na świat bohaterowie Kieślowskiego. Jego filmy prowadzą nas od świata widzialnego do nadprzyrodzonego, od prozy życia do jego pełni, tak jak Kieślowski prowadzi swoich bohaterów. Jego filmy wcale nie są pesymistyczne i mroczne, jak odbiera je wielu krytyków. Mówią o świetle i do niego prowadzą na swój oryginalny, niepowtarzalny sposób.

Podobne jest Królestwo Niebios do ziarnka gorczycznego, które wzięwszy, człowiek zasiał na roli swej.

*Jest ono, co prawda najmniejsze ze wszystkich nasion, ale kiedy urośnie, jest największe ze wszystkich jarzyn, i staje się drzewem, tak iż przylatują ptaki niebieskie i gnieźdzą się w gałęziach jego*⁴³.

Podwójne życie Weroniki jest owym ziarnem gorczycy, małą kroplą wiary samego Kieślowskiego, która rozrasta się i wypełnia serca widzów oglądających ten film. Jest on dziełem zdecydowanie najwięcej mówiącym o wierze, Bogu, duszy. I jest jednocześnie *Weronika* owym ziarnkiem gorczycy (o którym pisze Silesius), w którym jest obraz rzeczy wielkich, co w górze są i na dnie.

*Na jakimś spotkaniu we Francji pod Paryżem przyszła do mnie piętnastoletnia dziewczynka i powiedziała, że była na „Weronice”. Była raz, drugi, trzeci i chciała mi powiedzieć tylko jedną rzecz – zrozumiała, że dusza istnieje. Przedtem nie wiedziała, a teraz już wie. Jest w tym coś bardzo ładnego. Warto było robić „Weronikę” dla tej dziewczynki. Warto pracować rok, stracić dużo energii, cierpliwości, męczyć się, mordować, po to, żeby jedna mała dziewczynka w Paryżu zrozumiała, że istnieje dusza*⁴⁴.

MAGDALENA ŁAPIŃSKA



Irène Jacob, *Podwójne życie Weroniki* (1991)

- ¹ M. Głowiński, *Mity przebrane*, Kraków 1994, s. 69.
- ² K. Kieślowski, *O sobie*, Kraków 1997, s. 150–151.
- ³ Cyt. ze ścieżki dźwiękowej, *Podwójne życie Weroniki*, reż. K. Kieślowski, 1991, prod. Sideral Productions/Tor/Le Studio Canal Plus.
- ⁴ Tamże.
- ⁵ Tamże.
- ⁶ K. Kieślowski, *O sobie*, dz. cyt., 143.
- ⁷ *Podwójne życie Weroniki...*
- ⁸ Tamże.
- ⁹ K. Kieślowski, dz. cyt. s. 134.
- ¹⁰ Tamże, s. 114.
- ¹¹ M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 15.
- ¹² Tamże, s. 18.
- ¹³ *Podwójne życie Weroniki...*
- ¹⁴ M. Lurker, dz. cyt., s. 28.
- ¹⁵ Tamże, s. 28–29.
- ¹⁶ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990.
- ¹⁷ Za: H. Fros SJ F. Sowa, *Twoje imię – przewodnik onomastyczno-hagiograficzny*, Kraków 1975.
- ¹⁸ *Podwójne życie...*
- ¹⁹ Tamże.
- ²⁰ M. Głowiński, dz. cyt., s. 62.
- ²¹ Tamże, s. 62.
- ²² M. Eliade, *Mity, sny, misteria*, tłum. K. Kocjan, Warszawa 1994, s. 26.
- ²³ Za: M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. bp K. Romaniuk, Kraków 1989; *Świat symboliki chrześcijańskiej*, dz. cyt.
- ²⁴ K. Kieślowski, dz. cyt., s. 173.
- ²⁵ Tamże, s. 177–178.
- ²⁶ Tamże, s. 103.
- ²⁷ Tamże, s. 115.
- ²⁸ Tamże, s. 113–114.
- ²⁹ M. Głowiński, dz. cyt., s. 72.
- ³⁰ Tamże, s. 71–72.
- ³¹ K. Kieślowski, dz. cyt., s. 152–153.
- ³² Tamże, s. 160.
- ³³ M. Lurker, dz. cyt., s. 31.
- ³⁴ Tamże, s. 33.
- ³⁵ E. Fromm, *Zapomniany język*, tłum. J. Marzęcki, Warszawa 1994, s. 17.
- ³⁶ Tamże, s. 18.
- ³⁷ Tamże, s. 19–20.
- ³⁸ Tamże, s. 21–22.
- ³⁹ M. Lurker, dz. cyt., s. 9.
- ⁴⁰ Tamże, s. 10.
- ⁴¹ Tamże.
- ⁴² Tamże, s. 11.
- ⁴³ Mt 13, 31–32.
- ⁴⁴ K. Kieślowski, dz. cyt. s. 166.

PREZENTACJE FILM

TRZY KOLORY



MIŁOŚĆ OD PIERWSZEGO WEJRZENIA

*Oboje są przekonani,
że połączyło ich uczucie nagle.
Piękna jest taka pewność,
ale niepewność piękniejsza.*

*Sądzą, że skoro nie znali się wcześniej,
nic między nimi nigdy się nie działo.
A co na to ulice, schody, korytarze,
na których mogli się od dawna mijać?*

*Chciałabym ich zapytać,
czy nie pamiętają –
może w drzwiach obrotowych
kiedyś twarzą w twarz?
jakiś „przepraszam” w ścisku?
głos „pomyłka” w słuchawce?
– ale znam ich odpowiedź.
Nie, nie pamiętają.*

*Bardzo by ich zdziwiło,
że od dłuższego już czasu
bawił się nimi przypadek.*

*Jeszcze nie całkiem gotów
zamienić się dla nich w los,
zbliżał ich i oddalał,
zabiegał im drogę
i tłumiąc chichot
odskakiwał w bok.*

*Były znaki, sygnały,
cóż z tego, że nieczytelne.
Może trzy lata temu
albo w zeszły wtorek
pewien listek przefrunął
z ramienia na ramię?*

*Było coś zgubionego i podniesionego.
Kto wie, czy już nie piłka
w zaroślach dzieciństwa?*

*Były klamki i dzwonki,
na których zawczasu
dotyk kładł się na dotyk.
Walizki obok siebie w przechowalni.
Był może pewnej nocy jednakowy sen,
natychmiast po zbudzeniu zamazany.*

*Każdy przecież początek
to tylko ciąg dalszy,
a księga zdarzeń
zawsze otwarta w połowie.*

Intuicje sacrum w wierszu Wisławy Szymborskiej *Miłość od pierwszego wejrzenia* oraz w filmie Krzysztofa Kieślowskiego *Trzy kolory: Czerwony*

MARCIN BORTKIEWICZ

Rzeczywistość bez tajemnicy jest tylko połowiczną albo częściową rzeczywistością. Połowiczną albo umierającą. Niewątpliwie – należy to sobie z czystym sumieniem powiedzieć – rzeczywistość, w której żyjemy, jest okryta tajemnicą, ale przyzwyczajenie, nieznosne przyzwyczajenie do życia, stąpiło w nas ten zmysł do odczuwania jej. Życie stało się konkretnym faktem i niezbitym dowodem – chociaż filozofowie nie skończyli zadawać sobie pytań o swoje istnienie; ta pycha i swego rodzaju gnuśność, jaką jest nasze prawo do życia, zastąpiły skwapliwie ukryte lęk i trwogę. Strach, jeżeli nas dotyka, dotyka tylko w sprawie śmierci.

Zdarza się jednak niespodzianka, która potrafi osądzić los człowieka, przypadek, którego nie przewidzieliśmy, siła, wobec której stajemy bezradni. Mam poczucie, że kontynuujemy naszą egzystencję – to przyzwyczajenie do życia, w obliczu praw, dotyczących nas bezpośrednio, ale w sposób dla nas nieświadomiony. Wszelkie domysły, nieustanne zdziwienie (bo człowiekowi porządnemu *wszystkiemu się dziwić jest oczywiście głupotą*¹) składamy na karb artysty, którego powszechnym doświadczeniem i, co możemy pod koniec XX wieku śmiało określić, obowiązkiem jest wydrzeć rzeczywistości tę *straszłą tajemnicę*; ale tajemnica wymyka się; pozostaje dziwność. Budzi to w nas sprzeciw, niepokój.

Mahabharata mówi, że węzła przeznaczenia nie da się rozsupłać, nic na tym świecie nie wynika z czynów człowieka. Co nas w takim razie popycha do działania? *Mahabharata* rzuca rękawicę prosto w twarz cywilizowanego człowieka. Dumę z osiągnięć porównuje do niczego, a prawo do istnienia, stanowienia o sobie zadaje kłam. *Mahabharata* spokojnie oznajmia, iż nie ma wolności, równości, braterstwa...

Krzysztof Kieślowski zrobił o tym trzy filmy. Trzy filmy, trzy kolory: *Niebieski, Biały, Czerwony*; symbolizujące wszystko, do czego doszła cywilizacja ludzka u schyłku drugiego tysiąclecia. Zadziwiające, że właśnie ostatnia część tryptyku, *Trzy kolory: Czerwony*, stara się złapać przypadek *in flagranti*.

Kiedy słuchałem muzyki skomponowanej przez Zbigniewa Preisnera specjalnie dla filmu, natknąłem się na piosenkę, której tekst – jak rzadko który – poruszył mnie. Jakże trafnie i wyjątkowo precyzyjnie ujęta diagnoza rzeczywistości, o której Kieślowski opowiada. Autorką była Wisława Szymborska i albo utwór Szymborskiej stał się inspiracją do zrealizowania filmu przez Kieślowskiego, albo było odwrotnie,

lecz w moim mniemaniu wzajemna, osobista, o twórczym charakterze symbioza Kieślowskiego i Szymborskiej nie podlega dyskusji.

To, co narzuca się najpierw, to obecność s z t u k i w obu dziełach. Nie treść i portret widzenia świata, lecz swoisty sposób na tę rzeczywistość uderza odbiorcę podczas konfrontacji *Miłości od pierwszego wejrzenia*, wiersza Wisławy Szymborskiej, i *Czerwonego*, filmu Krzysztofa Kieślowskiego. Sztuka stanowi tajemniczy składnik ukryty w treści; należy tę treść poznać, wgrzyźć się w nią lub po prostu poddać się jej właściwościom hipnotycznym. Bo te dwa dzieła przemawiają przede wszystkim obecnością sztuki; inaczej mówiąc osobliwą świadomością obecności pierwiastków twórczych w rzeczywistości przedstawionej. Ktoś kiedyś stwierdził, że *obecność sztuki w „Zbrodni i karze” jest bardziej wstrząsająca niż sama zbrodnia Raszkolnikowa*. Ponieważ sztuka ma moc sądenia i zdolna jest do oceny.

W ostatniej zwrotce Szymborska dokonuje przewrotnej analogii – życie i historię umieszcza w księdze, której początku nie sposób odnaleźć, a końca właściwie nie widać...

Niejednokrotnie muzyka w filmach Kieślowskiego odgrywa ważną rolę. Bohaterki *Podwójnego życia Weroniki* są śpiewaczkami, ich życie zależy od wyboru pomiędzy miłością a poświęceniem dla sztuki. Julie z *Niebieskiego* decyduje się zerwać wszystkie dotychczasowe kontakty – chce być wolna, i niszczy partyturę muzyczną męża-kompozytora. W finale filmu do niej wraca, komponuje pieśń wraz z przyjacielem (*Hymn o miłości*).

Sztuka w *Czerwonym* obecna jest znacznie subtelniej. Pojawia się na drugim, może nawet trzecim planie. Obrazek na płycie wymyślonego przez scenarzystów, Piesiewicza i Kieślowskiego, osiemnastowiecznego kompozytora holenderskiego, Van den Budenmajera. Valentine przypadkowo słucha jego kompozycji w sklepie muzycznym, tuż obok Augusta, lecz tylko obok, nie z nim. Jeszcze się nie znają. Na ścianie w mieszkaniu Augusta wisi obraz przedstawiający baletnicę zastygłą w tańczonej pozie; tymczasem Valentine pobiera lekcje baletu.

Ta obecność nie ogranicza się do bezpośrednich asocjacji. Obecność sztuki świadczy o stylu artystycznym. Pod tym względem Kieślowski i Szymborska mają prawo być postawieni obok siebie. Pamiętajmy, że styl jest funkcją tematu. Styl nie istnieje sam dla siebie, jest warunkowany przez temat dzieła, w którym się przejawia. Styl nie narzuca się materii, on się z niej wyłania. Prostota i dyskrecja środków wyrazu obu twórców – brak w obu patetycznych metafor, zaufanie u poetki słowu, zdaniu, subtelnemu porównaniu, precyzyjnie wyłożonej myśli, która olśniewa, a w przypadku reżysera podporządkowanie fabule obrazu, dźwięków, bohaterów, nawet kolorystyki – wszystko to przemawia za stylem, który, jak u Flauberta, jest samym ciałem myśli, bo forma nie jest płaszczem narzuconym na jej ciało, lecz jej ciałem. Styl objawia się tutaj jako prawda myśli, jest jej obsesją, ponieważ w sztuce w efekcie wszystko zależy od wykonania.

Styl Szymborskiej i Kieślowskiego wywodzi się w prostej linii od ich postawy światopoglądowej, specyficznego – moim zdaniem wspólnego im obojgu – światoodczuwania. Nie sposób w obecnej chwili, w tym właśnie miejscu, nakreślić charakteru tego światoodczucia. Czy można określić smak lodów truskawkowych tylko na podstawie ich wyglądu i koloru?

Należy wpiern poszukać w obu tekstach narratora, pamiętając, że często jego osoba staje się kluczem do opisanego strategii autorskich.

W *Miłości od pierwszego wejrzenia* odnajdujemy od razu głos wewnętrzny poetki, możemy go nazwać, jak zwykle się dotychczas to robić, podmiotem lirycznym, lub narratorem. Narrator w wierszu Szymborskiej wie znacznie więcej niż bohaterowie, których opisuje, o których mówi:

(...) – ale znam ich odpowiedź.
 Nie, nie pamiętają².

Narrator staje się demiurgiem, chociaż nie buduje, nie kształtuje rzeczywistości przedstawionej. On ją opisuje i konstatuje. Ale czy ma co do wszystkiego, o czym mówi pewność?

*Chciałabym ich zapytać
 czy nie pamiętają – (...)*
Kto wie czy już nie piłka (...)
*Był może jednakowy sen (...)*³.

Chwiejność narratora budzi niewątpliwie dystans, ale również ironię.

Szymborska w wierszu mówi o parze zakochanych, których *połączyło uczucie nagle*.

Jednak zaczynając, zdawałoby się, od początku tej miłości, akcję prowadzi od końca. Opowiada o wszystkim, co się stało między nimi na długo przed ich poznanie, przed *pierwszym* wspólnym spojrzeniem.

W kinie problem narracji nie jest tak oczywisty i prosty do scharakteryzowania jak w literaturze (jeżeli w ogóle w ten sposób można się wyrazić o problemie narracji). Tę trudność chciałoby się porównać do kłopotów z uchwyceniem *dziania się w czasie* na obrazie, a jego nie kontrolowanym upływem w muzyce, teatrze. Kieślowski nie wprowadza do *Czerwonego* żadnego wewnętrznego głosu, żadnego *chciałabym*, żadnego *są przekonani*. Film, którego największą ambicją było stanąć jak najbliżej życia, zaczyna tętnić życiem, sekunda po sekundzie, minuta po minucie zaczyna zapierać czas swoją obecnością. Reżyser staje się narratorem przez subtelność środków wyrazu – połączenia montażowe, to, a nie inne zbliżenie w kadru, ruch wewnątrz kadrowy, zestaw przedmiotów i ich symbolikę, kolor znaczący, czerwony. Autor, mimo iż ufa fabule, niekiedy dyskretnie stosuje odchylenia od niej. Kamera – najlepsze narzędzie narratora filmowego, zamiast pójść za bohaterem, jak sugeruje opowiadanie, całkiem nieoczekiwanie skręca w kierunku, którego widz się nie spodziewa. Narrator w tym filmie, słowem, wie więcej od bohaterów i tą wiedzą umiejętnie dzieli się z widownią. Valentine nie ma pojęcia, że w domu obok mieszka August, chociaż my w pierwszych scenach filmu jesteśmy tego świadomi i z cichym chichotem – podobnie jak *przyodek* u Szymborskiej – obserwujemy ścieżki obu bohaterów, które wciąż się ze sobą nie potrafią.

Gdybyśmy mieli przedstawić kierunek spojrzenia narratorów, Szymborskiej i Kieślowskiego, to należałoby zauważyć, że rzeczywistość w wierszu poetki już dawno się zdarzyła, natomiast świat przedstawiony u reżysera dopiero za chwilę się wydarzy. Szymborska swój świat umieszcza w kilku wierszach, postępuje się zasadą zdystansowanej retoryki; Kieślowski myśli o widzu, który przychodzi na film i chce obejrzeć przede wszystkim historię. Każdy z twórców swoim wyborem for-

my opowiadania potwierdza własną niezwykłą intuicję stylistyczną, która pozwala mu w przystępny, prosty i nienachalny sposób głęboko wypowiedzieć się o świecie. Szymborska rzeczywistość cofa, Kieślowski ją przewiduje.

Świat, który opisują twórcy, to świat *przedstawiający się jako suma wzajemnych odniesień człowieka i sacrum*⁴. Sacrum należy rozumieć jako pewną kategorię wrażliwości, jakby powiedział Caillois, którą umieszcza się zdecydowanie *poza i ponad rozumem*⁵. Doświadczenie sacrum, zarówno bohaterów dzieł, jak i samych twórców, to doświadczenie intuicji teologicznej, przeświadczonej o ukrytej, tajemniczej i niezmiennej zasadzie świata. Sacrum jest najwyższą wartością, na jaką może się otworzyć ich emocja. Wartością, która nie pozostawia pola na wykrety! Jeden promień sacrum budzi w człowieku najgłębsze tremendum, czyli wstrząs; drugi promień budzi niezwykle fascinosum (podziw).

Pierwsze zetknięcie się Valentine i sędziego w *Czerwonym* wywołuje u obojga bohaterów wstrząs, u obojga zasiewa podziw. To pierwsze spotkanie było przecuciem tajemnicy drugiego człowieka. Oboje odkrywają swą samotność. Oboje rozumieją, iż miłość między nimi nie była ich przeznaczeniem. Sędzia – postać u Kieślowskiego najbardziej tajemnicza – to swoista transpozycja funkcji, jaką pełni demiurg i narrator. On wie troszeczkę więcej niż inni bohaterowie i troszeczkę więcej przewiduje. Sędzia podgląda i podsłuchuje swoich sąsiadów; teraz ma większą jasność, po czyjej stronie jest prawda. Demiurg prowadzi bohaterów przez korytarze losu do wspólnego, przewidzianego przez niego spotkania Valentine i Augusta. W czasie rozmowy w teatrze Valentine mówi do niego:

Valentine: *Co pan jeszcze wie?*

Sędzia: *nie odpowiada (...).*

Valentine: *Kim pan jest?*

Sędzia: *Emerytowanym sędzią.*

Valentine: *Mam uczucie, że dookoła mnie dzieje się coś ważnego. I boję się*⁶.

Sytuacja tajemnicza, która budzi grozę i staje się dla człowieka pomimo to cenna, uchodzi w jego oczach za świętą, jest sytuacją, podczas której doświadcza sacrum. Sędzia jako jedyny bohater w filmie dostrzega sakralny charakter rzeczywistości. Dostrzega obecność sacrum w świecie, który go otacza. Ta obecność przejawia się w serii przypadków zawiązujących nić konieczności przeznaczonej każdemu z osobna.

Valentine: (...) *Za tydzień jadę do Anglii, nie wiem na jak długo. Zostawię i mamę i jego [brata- narkomana]. A on spada coraz niżej każdego dnia. Nie powinnam wyjeżdżać.*

Sędzia: *Powinna pani. To jest pani los i nie ma pani innego*⁷.

Valentine musi wyjechać, by doświadczyć katastrofy statku i uratować się z niej. Dopiero wtedy spotka *miłość od pierwszego wejrzenia*, Augusta, z którym dotąd miała się tylko.

*Bardzo by ich zdziwiło,
że od dłuższego już czasu
bawił się nimi przypadek.*

*Jeszcze nie całkiem gotów
zamienić się dla nich w los (...) ⁸.*

Szyborska jak Kieślowski spostrzega sakralną, deterministyczną, gdyż prowadzącą do nieuchronnej konieczności, naturę świata i naturę człowieka.

Przypadek zagląda nam głęboko w oczy ⁹ – konstatuje noblistka w poprzedzającym omawiany wiersz utworze *Seans* z tomiku *Koniec i Początek*. Spojrzenie jest głębokie, lecz człowiek chociaż patrzy, niczego nie dostrzega.

Rzeczywistość wie o wiele więcej o bohaterach. Jej świadomość, poufna zażyłość z twórcą-narratorem, uświęca ją, sakralizuje. Powiedzieliśmy już, że natura rzeczywistości to natura sakralna. Myślę, że można to pojęcie rozszerzyć i powiedzieć, iż natura tej rzeczywistości ma charakter hierofaniczny. Hierofania, czyli coś, co objawia sacrum. Hierofanie wyznaczają symbole; przedmioty nie tylko uświęcone, tajemnicze, budzące lęk i podziw, lecz także niosące ze sobą głębsze, symboliczne znaczenie.

Podczas jednej z rozmów pomiędzy Valentine i sędzią do pokoju, rozbijając szybę, wpada kamień. Scena o niespotykanej sile i napięciu za jednym wtargnięciem chwili kieruje naszą uwagę na dwa symbole, przedmioty hierofaniczne – na kamień i szkło, rozbite szkło. Przedmioty zaczynają nagle znaczyć coś nowego, coś różnego od siebie.

Kamień to symbol biblijny. On zawsze trwa, zawsze jest sobą, a co najważniejsze on uderza. Należy do grupy przedmiotów ochronnych i do przedmiotów wzbudzających agresję oraz atak. Kamień jest jak fetysz, amulet. Świadczy o przymierzu człowieka z Bogiem lub innym człowiekiem. Sędzia odkłada kamień na czarny fortepian – szósty z kolei... podobnie Żydzi składają kamienie na płycie nagrobnej. U Norwida fortepian, przypomnijmy sobie, ma kształt podobny do trumny.

Kamień sędziego ma ambiwalentne znaczenie. Jako symbol hierofaniczny jest dwuznaczny. Najpierw, stanowi on zemstę ludzi urażonych, zdolnych ukamienować winnego. Po wtóre, wtargnięcie kamienia można odebrać jako ingerencję rzeczywistości w sferę intymną sędziego, rzeczywistości, od której chciał się sędzia odizolować. Wydarzenie to może być znakiem nowego przymierza pomiędzy dotkniętymi a tym, który ich dotknął. Wszystko drogą wybitej szyby ¹⁰.

Symbol szyby, lustra i odbicia w tym lustrze ma bardziej złożony charakter i w pewnym sensie przewija się przez całą twórczość Kieślowskiego. Symbolizuje samotność, alienację, wyobcowanie jednostki. Szyba jest przeźroczysta; można zobaczyć przez nią drugiego człowieka, ale nie można się z nim skomunikować. Nawiązanie intymnego kontaktu z drugą osobą jest niemożliwe – szyba stanowi niewidzialny, acz namacalny mur. Julie w *Niebieskim* bierze tabletki, żeby popełnić samobójstwo. Za szybą stoi pielęgniarka. Nie potrafi jej pomóc. August w *Czerwonym* traci swoją ukochaną. Poniża się i jest poniżany. Zdradę swojej dziewczyny Karin podgląda zawsze przez szybę i zawsze Karin jest nieświadoma tego.

Takich hierofanicznych przedmiotów, które nasycają rzeczywistość i są w niej obecne, możemy odnaleźć w filmie znacznie więcej. Rozbita nagle szklanka, dotyk rąk przyjaciół przez szybę samochodu etc. Odbicie człowieka w lustrze to odbicie prawdy o samym człowieku, uświadomienie sobie własnego wyobcowania.

Rzeczywistość w wierszu Szyborskiej również jest nasycona metaforą hierofaniczną, bo rzeczywistość, o której pisze ma wymiar sakralny:

*Były znaki, sygnały,
cóż z tego, że nieczytelne* ¹¹.

Przedmioty otaczające bohaterów znają ich od dawna; obserwują i wiedzą, ku czemu przypadek ich prowadzi. Ożywione wyznałyby z trudno skrywanym śmiechem prawdę.

*A co na to ulice, schody, korytarze,
na których mogli się od dawna mijać?* ¹²

Symbol drzwi obrotowych – losu, który się nie kończy i bawi człowiekiem, oraz spotkanie *twarzą w twarz* przypominają nam *Hymn o miłości* św. Pawła z Tarsu, którego Kieślowski cytował już w *Niebieskim*. Spotykając się *twarzą w twarz* oznajmiamy sobie prawdę, miłość nie ma nic do ukrycia.

*Teraz widzimy jakby w zwierciadle [sic!], niejasno;
wtedy zaś (zobaczymy) twarzą w twarz* ¹³.

W ostatniej scenie Kieślowski dokonuje syntezy przypadków, weryfikuje zdarzenia i portretuje finałem nieuchronną konieczność. Co właściwie oznacza ostatnia sekwencja zatonięcia promu i szczęśliwego ocalenia pary bohaterów? W zestawie symboli Kieślowski umieszcza wodę – konkretnie posługuje się symboliką zanurzenia (bo czymże jest katastrofa i kąpiel w kanale La Manche jak nie zanurzeniem?). W wodzie wszystko się rozpyływa, wszelka *f o r m a* się rozkłada; historia zanikała zło zostaje oczyszczone. Nic z tego, co w pierw istniało, nie pozostaje. Żaden profil; żaden znak; żadne wydarzenie. Zanurzenie równa się na płaszczyźnie ludzkiej *ś m i e r c i*, a na płaszczyźnie kosmicznej *k a t a s t r o f i e*, która periodycznie rozpuszcza świat w pierwotnym oceanie. Wody, przekreślając wszelką historię, mają właściwość oczyszczenia, regeneracji, odrodzenia, ponieważ to, co zanurzone w wodę *u m i e r a*, a wynurzając się z wody, jest podobne do dziecka bez grzechu i bez historii; zdolne do otrzymania nowego objawienia i rozpoczęcia nowego życia.

Potwierdza to sen sędziego dotyczący budzącej się po latach Valentine, która jest szczęśliwa. Sędzia niczym genewski Ezechiel organizuje zdarzenia w stronę wody, burzy i deszczu (w takiej atmosferze odbywa się ich ostatnia rozmowa w teatrze zalany wodą).

Pokropię was czystą wodą, abyście się stali czystymi, i oczyszczę was od wszelkiej zmazy (...) ¹⁴

Finał *Czerwonego* rymuje się z refleksją Szymborskiej, autorki *Wszelkiego wypadku*.

Bohaterowie ocalili, *bo byli pierwsi, bo byli ostatni, ponieważ, na szczęście brzytwa pływała po wodzie i byli o krok, o włos od zbiegu okoliczności* ¹⁵.

Z perspektywy całego tryptyku, kiedy wiemy, że uratowało się siedem osób spośród ponad tysiąca, możemy snuć domysły, iż autor skierował na nich swoją kamerę, by jak Szymborska zapytać, jaki splot przypadków zaprowadził ich tam, dlaczego oni mieli żyć, komu lub czemu mają być wdzięczni.

Wisława Szymborska i Krzysztof Kieślowski mają poczucie, iż sakralny wymiar rzeczywistości jest jej immanentną cechą, że samotność człowieka nie jest ostatecznością, że wszyscy się mylimy, że to, co się skończyło, *to tylko ciąg dalszy*.

Dopiero jakiś czas później, długo po moich rozważaniach na omawiany temat, trafiłem na wypowiedź Kieślowskiego:

*Po skończeniu filmu „Czerwony” kupiłem w jakiś okropny zimowy dzień w Warszawie tomik wierszy Wisławy Szymborskiej dla mojego tłumacza we Francji, Romana Grenna, który kocha jej poezję. I przeglądając tę książeczkę, nagle znalazłem wiersz „Miłość od pierwszego wejrzenia”... Przeczytałem go i okazało się, że opowiada dokładnie o tym, o czym przed chwilą zrobiłem film. A więc dwie osoby w połowie 1993 roku – pani Wisława w Krakowie, ja zaś w Paryżu – pomyślały dokładnie o tym samym i w taki sam sposób. Do sformułowania tego potrzebowałem kilku milionów dolarów, pani Szymborska – kilkunastu linijek. Oznacza to, że istnieje możliwość myślenia wspólnego, choć ludzie się nie znają...*¹⁶

MARCIN BORTKIEWICZ

¹ To zdanie Dostojewskiego wyrwane z opowiadania *Bobok*, gdzie autor naśmiewa się z ludzi, którym zdziwienic przynosi wstyd. Fiodor Dostojewski twierdzi, że nie dziwić się wszystkiemu, znaczy niczego nie szanować! F. Dostojewski, *Bobok*, w: *Opowieści niesamowite*, tłum. M. Leśniewska, Warszawa 1990, s. 227.

² W. Szymborska, *Miłość od pierwszego wejrzenia*, w: *Widok z ziarnkiem piasku*, Poznań 1997, s. 161.

³ Tamże, s. 160–161.

⁴ R. Caillouis, *Człowiek i sacrum*, tłum. A. Tatariewicz i E. Burska, Warszawa 1995.

⁵ Tamże.

⁶ K. Kieślowski, K. Piesiewicz, *Trzy kolory: Czerwony*, w: *Scenariusze filmowe. Trzy kolory*, Warszawa 1997, s. 207.

⁷ Tamże, s. 196.

⁸ W. Szymborska, dz. cyt.

⁹ Tamże, *Seans*, s. 160.

¹⁰ Być może taki zabieg interpretacyjny jest z mojej strony nadużyciem, za co z góry urażonych czytelników przepraszam; jednak, analizując tę scenę, biorąc pod uwagę kulturę chrześcijańską, wychowanie religijne, w które Krzysztof Kieślowski był, jak każdy Polak, uwikłany.

¹¹ W. Szymborska, *Miłość od pierwszego wejrzenia*, dz. cyt. s. 160.

¹² Tamże.

¹³ Św. Paweł z Tarsu, *Pierwszy List do Koryntian* 13,12–13, w: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 1982.

¹⁴ *Księga Ezechiela*, 36,25, w: tamże.

¹⁵ Parafrazuję tutaj fragmenty innego pięknego wiersza Wisławy Szymborskiej pt. *Wszelki wypadek*. Całkiem z pamięci.

¹⁶ K. Kieślowski, *Kieślowski*, Warszawa 1996, s. 82–83.

Trzy kolory

PIOTR DZIUBAK

Wiaczesław Iwanow napisał kiedyś, że *symbol tylko wtedy jest prawdziwym symbolem, kiedy jego znaczenie jest niewyczerpane i nieograniczone, kiedy wyraża swoim tajemniczym (hieratycznym i magicznym) językiem aluzje i sugestie dotyczące tego, co niewyraźalne i nieodpowiednie dla nazywającego słowa. Symbol ma wiele twarzy, wiele znaczeń i w swej najskrytszej głębi pozostaje zawsze niejasny. Jest tworem organicznym jak kryształ (...) jest jakby monetą – to odróżnia go od złożonych, poddających się analizie struktur, alegorii i porównań. Symboli nie można objaśnić, pozostajemy bezradni wobec ich zakrytego tajemnicą sensu*¹.

Trudnym zadaniem jest więc interepretacja ostatnich filmów Krzysztofa Kieślowskiego, których symbolika i znaczenie pozostają szczególnie tajemnicze i nieograniczone. *Trzy kolory* to nie tylko nowe spojrzenie na dobrze znane wszystkim hasło rewolucji francuskiej: *liberté – egalité – fraternité*. Reżyser zadaje pytanie, czy jest dzisiaj możliwa prawdziwa wolność, równość i braterstwo. Jak mówi w swojej biografii: *Może warto spojrzeć, jak funkcjonują te trzy słowa w sferze ludzkiej, intymnej osobistej*². Jednak Trylogia wybiega poza proste alegoryczne apologi, przede wszystkim można dostrzec w *Dekalogu*. Wyrażenie w filmie tak ogólnych idei, jak wolność, równość i braterstwo, jest niezmiernie trudne. Kieślowskiemu udało się tego dokonać przez umiejętne oddziaływanie na widza postmodernistyczną estetyką obrazu, patetyczną muzyką skomponowaną przez Zbigniewa Preisnera oraz subtelną symboliką zawartą w scenariuszu.

Kolor i światło

Niebieski, biały i czerwony – kolory identyfikowane najczęściej z hasłem rewolucji francuskiej, niosą ze sobą także inne, starsze treści. W średniowieczu według symboliki kosmicznej błękit był odzwierciedleniem pierwiastka duchowego. Kolor jako transcendentálny utożsamiano z otchłanią nieba, ukojeniem i kontemplacją. Błękit to barwa prawdy i trwania przy prawdzie, a ze względu na firmament nieba to także barwa wierności.

Czerwień, jej ogromna rola emocjonalna i estetyczna, jest spadkiem po tradycjach antycznej purpury, barwy władzy, cesarstwa i najwyższego kapłaństwa. Czerwień wiązała się zawsze z pojęciem sił życiowych, miłości, namiętności i ciepła, ale też ognia, krwi, wojny i nienawiści. Czerwień jako barwa sygnałna obiecuje nam przełom i nowe życie.

Biel jest szczególnie ceniona przez teologów jako symbol czystości, niewinności i doskonałości. Jest to symbol odnowy życia duchowego, zjednoczenia początku i końca. Nowy Testament mówi o bieli jako o barwie aniołów, sług Bożych, na ziemi. Biel jest kolorem apostołów, proroków i Starców Apokalipsy. To także barwa za-

łoby. Biel i czerwień razem są aspektami bliskoznacznego i zmiennego pojęcia światłości ognia. A ogień jest piękny, bo jak napisał Plotyn, *on zasadniczą posiada barwę, a inne ciała biorą barwę od niego. Świeci się i błyszczy niby idea*³.

W średniowieczu blask i migotliwość, siła, głębia i czystość koloru są hołdem złożonym Bogu, przez to, co w pojęciach prymitywnych, tu, na ziemi, jest najpiękniejsze i najcenniejsze, a równocześnie pojmowane jako widoczny, dostępny zmysłowym znak obecności, odbłask najwyższego, splendor – *Bóg jest światłem i nie masz w nim ciemności* (wg Ewangelii Św. Jana)

Zwróćmy uwagę na to, w jaki sposób eksponowane są barwy w tryptyku *Trzy kolory*. Posłużę się tutaj systematyką stworzoną przez fenomenologa i psychologa, Davida Katza, który podawał sposoby pojawiania się barw:

1. Barwa powierzchniowa – zwana też przedmiotową lub rzeczową, występuje na powierzchni przedmiotu, wchodzi z nią w stosunki kompleksowe, poddaje się kształtowi. Przyjmuje światło, ma własną gęstość i materialną mikrostrukturę. Jej cechą jest materialna konkretność, którą odczuwamy.

2. Barwa wolna albo płaszczyznowa. Nie jest związana z przedmiotem, nie jest oświetlona, lecz ma „światło własne”. Jej cechą jest nieokreślona lokalizacja. Nie ma określonej struktury ani gęstości i jest zasadniczo w percepcji dwuwymiarowej.

3. Barwa przestrzenna jest przezroczysta, wypełnia pewną przestrzeń trójwymiarową i cechą takiej barwy jest to, że poprzez nią widoczne są przedmioty⁴.

W przypadku *Trzech kolorów* najbardziej zwraca uwagę ten ostatni sposób występowania koloru. Barwa wyrażona przez światło pełni tu rolę szczególną.

W *Podwójnym życiu Weroniki* Kiesłowski obrazował momenty komunikowania się dwóch różnych światów za pomocą błysków słońca odbitych przez lustro. W jednej ze scen chłopiec bawiący się lustrem „puszcza zajaczki” na twarz Weroniki, następnie odchodzi od okna, a światło, żyjąc własnym życiem, wędruje dalej po pokoju, zatrzymując się na tasiemce.

W *Niebieskim* reżyser stosuje stopniowe ściemnienia kadru, co daje efekt upływu czasu⁵. Jednocześnie sygnalizuje to zakłócenie wewnętrznego spokoju Julie, powrotu wspomnień. Podobną funkcję spełnia tutaj światło filtrowane przez błękitne kryształki żyrandola – bliki odbijają się na twarzy Julie, sugerują niematerialną obecność jej zmarłej córki. Woda w basenie emanuje niepokojące niebieskie światło, które stwarza inny wymiar miejsca i czasu.

W *Białym* światło na ekranie narasta aż do momentu, kiedy musimy zmrużyć oczy. Takie rozbłyski-prześwietlenia nadają bieli trochę inne funkcje niż w przypadku tradycyjnego non koloru.

W *Czerwonym* tonacja kolorów przypomina tę, którą zastosowano w *Weronice*. Widzimy głównie barwy ciepłe, ale nie są one nasycone czy rozświetlone, plan (opustoszały dom sędziego) tonie w mroku – co dodatkowo podkreśla oniryczny charakter spotkań Valentine i sędziego. Kiedy Valentine pierwszy raz przychodzi do sędziego, mamy wrażenie, jakby otwierając furtkę, wkroczyła w inny, tajemniczy świat. Nie jest to wszakże zakazany ogród, ale raczej niewiadoma i groźna otchłań.

W tak przedstawionej scenerii sędzia nie jest człowiekiem z krwi i kości. Jego postać dostrzega się jako nadrzeczywistą, nadprzyrodzoną, metafizyczną. Trudno jest wskazać w sposób jednoznaczny, w czym się te cechy objawiają. Może w tym, że zna przyszłość? A może dzięki poznaniu tajemnic ludzi żyjących obok? Odpowiedź być może tkwi w scenie z kamieniem. Kiedy Valentine rozmawia z sędzią,

któs wybija szybę i do pokoju wpada kamień. Sędzia nie pozwala go wyrzucić, ale wskazuje miejsce na fortepianie, gdzie leżą już inne: *Kto z was jest bez winy, niech pierwszy rzuci kamień...*

Sprowadzając *Trzy kolory* do ogólnie znanej interpretacji:

CZERWONY
BRATERSTWO
WIARA

BIAŁY
RÓWNOŚĆ
NADZIEJA

NIEBIESKI
WOLNOŚĆ
MIŁOŚĆ

uzyskujemy logiczny układ, którego znaczenie w filmie wydaje się oczywiste. Spróbujmy jednak poszukać czegoś poza utrwalonymi schematami.

Julie, bohaterka pierwszej części trylogii, po śmierci córki i męża dostrzega silne więzy, które łączyły ją z rodziną, a które teraz nie pozwalają jej zapomnieć. Niszczy więc wszystko, co przypominałoby jej dawne szczęśliwe chwile. Wkrótce odkrywa, że nie jest w stanie wyzwolić się od wspomnień. Kiedy już wydaje się, że zapomniała, zawsze pojawia się coś lub ktoś, kto swoją obecnością powoduje, że obrazy przeszłości ożywają i Julie znowu cierpi. Bohaterka *Niebieskiego* rozumie, dlaczego nie może odnaleźć spokoju, w momencie kiedy właściwie przestała już walczyć:

Julie: *Byłam szczęśliwa, kochałam ich i oni mnie. Mamo, słuchasz?*

Matka: *Słucham, Marie-Terese.*

Julie: *Teraz rozumiałam, co mam robić – absolutnie nic. Nie chcę wspomnień, rzeczy, przyjaciół, miłości, przywiązania. To są pułapki.*

Matka: *Dziecko, ty masz pieniądze? Masz z czego żyć?*

Julie: *Mam.*

Matka: *To ważne, nie można rezygnować ze wszystkiego.*

Reżyser podkreśla motyw „ograniczonej wolności” przez przewijające się w tle (ekran telewizora w pokoju matki) postacie linoskoczka i człowieka skaczącego z mostu. Pierwszy spaceruje wysoko, kilka metrów nad ziemią, ale nie może zbroczyć choćby na milimetr. Drugi „poleci” tak daleko, jak daleko pozwoli mu długość liny asekuracyjnej.

Wewnętrzny dialog artysty o miłości i wolności swoje apogeum znajduje w końcowej scenie filmu. Cytowany przez Kieślowskiego I List św. Pawła do Koryntian, rozdz. 13 i jednoczesna retrospekcja są próbą symbolicznego przedstawienia relacji wolności i miłości. Posługując się definicją Gilberta Duranda, w której odróżnia się widzialną i niewidzialną połowę symbolu, a w tej pierwszej występują trzy wymiary: kosmiczny, oniryczny i poetycki, można powiedzieć, że w tym wypadku reżyser położył najsilniejszy akcent na wymiar odwołujący się do języka⁶.

W *Białym* Karol nie rozumie, dlaczego żona pozbawiła go majątku i praktycznie skazała na wygnanie. Nie zna francuskiego, a więc nie może się bronić w sądzie, gdzie Dominique jako główny powód rozwodu podaje niewywiązywanie się męża z obowiązków małżeńskich. Ta przypadłość fizjologiczna ma według Karola podłoże psychiczne, czuje się on bowiem obco w tym kraju, wśród obcych ludzi. Chce wrócić do Warszawy. Wierzy, że tylko w kraju odzyska siły i będzie normalnie żyć.

Pierwszy kontakt z polską rzeczywistością nie jest miły. Sponiewierany Karol budzi się na śmietniku. Nad hałdami odpadów krążą wrzaskliwe stada mew. Naszemu bohaterowi to nie przeszkadza. Wreszcie znalazł się w ojczyźnie. Krzyczy: *Nareszcie w domu*, co w tych okolicznościach brzmi co najmniej groteskowo. Nie jest to jednak śmiech przez łzy.

Kieślowski nie waha się wkroczyć na teren narodowego mitu bohatera romantycznego, nawiązując do końcowej sceny filmu Andrzeja Wajdy *Popiół i diament*. W ekranizacji powieści Andrzejewskiego Maciek Chełmicki umiera właśnie na śmietniku. Jego śmierć zapowiada koniec walki. Świat stracił wówczas równowagę.

Autor *Trzech kolorów* sięga po ten motyw nieprzypadkowo. Od czasu realizacji filmu Wajdy wiele się zmieniło. Przez lata stosowano strategię niszczenia autorytetów i wartości uznawanych dotąd za uniwersalne. Ta deprecjacja symboli i postaw miała być powstrzymana przez 1989 rok. Oczekiwania wobec współczesnej Polski kierowały się w stronę porozumienia, rozsądku, tolerancji i spokoju. Scena rozgrywająca się na śmietniku w *Białym* jest wyrazem rozczarowania reżysera. Nowa Polska to Polska stara, Polska chamstwa i awantur. Jest to moment początku. Karol zaczyna od niczego, ale ma cel i trochę sprytu, co pozwoli mu wiele osiągnąć, zrealizować plan.

*Arcydziała rodzą się z dążeń do wyrażenia idealów moralnych*⁷. Kieślowski zachęca do dyskusji, wyrażając swoje zdanie za pomocą sztuki, nie ograniczając przy tym wyobraźni odbiorcy. Artysta nie zajmuje się wyjaśnianiem, a jedynie zadaje pytania. Reszta należy do widza.

PIOTR DZIUBAK

¹ Cyt. za A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, tłum. S. Kuśmierczyk, Warszawa 1991.

² K. Kieślowski, *O sobie*, opr. D. Stok, Kraków 1997.

³ M. Rzepińska, *Studia z teorii i historii koloru*, Kraków 1966.

⁴ Tamże.

⁵ Por. K. Kieślowski, dz. cyt.

⁶ G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, tłum. C. Rowiński, Warszawa 1986.

⁷ A. Tarkowski, dz. cyt.



Juliette Binoche, *Niebieski* (1993)

Kieślowski, Goethe i kolor, który zmienił świat

PAUL COATES

Kieślowski i polityka: w stronę *Trzech kolorów*

Polski nurt w kinematografii z końca lat siedemdziesiątych, określane jako „kino moralnego niepokoju”, należy do tych, które odznaczyły się najsilniejszym oddziaływaniem politycznym. Podczas gdy Eisenstein po prostu odzwierciedlił istniejącą rewolucję, Wajda, Zanussi, Kieślowski i cały Zespół Filmowy X pod kierownictwem Wajdy pomógł rozniecić to, co Timothy Garton Ash nazwał polską rewolucją, ukazując ogółowi społeczeństwa przykłady wszechobecnych nadużyć władzy gierkowskiej technokracji, chylącej się ku upadkowi i coraz słabszej. Stał się zarzewiem szczególnego rodzaju przedsolidarnościowego fermentu. Obrazy prowincjonalnych machlojek mogły się wydawać ledwie plamką na wizerunku „realnego socjalizmu”, ale w oczach polskiej publiczności urastały do alegorii, do synekdochy upadku totalizmu. O ile jednak Wajdowskie opisy rzeczywistości polskiej końca lat siedemdziesiątych miały charakter hiperboliczny – wygładzony szerokokątnym obiektywem w *Człowieku z marmuru* – Krzysztof Kieślowski całą dekadę poświęca dokumentalnym obrazom, które stają się opisem „świata nie przedstawionego”, używając tu frazy z Zagajewskiego i Kornhausera, frazy, która staje się też wyznacznikiem tamtych czasów. Kieślowski w tonie i treści zawsze był inny, chociaż wielu mu współczesnych przypisze jego twórczość do tego częściowo tylko adekwatnego określenia „kino moralnego niepokoju”. Słowo „niepokój” zacierało gwałtowność ścierających się opinii, zaś przymiotnik „moralny” miał w Polsce aspekt tyleż polityczny, ile moralny. Chodziło tu – jak pisze Pakulski – o *mieszanie politycznych żądań z postulatami moralności*¹. Bardziej dobitne określenie naruszałoby zbyt jawnie wpływy Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, która pełniła „przewodnią rolę” w polskim społeczeństwie, i wzbudziłoby podejrzenia za wschodnią granicą. Ten właśnie okres twórczości Kieślowskiego Bolesław Michałek nazwał idiosynkratycznym². Jego polskie filmy fabularne wykazywały bowiem paradoksalną, drażniącą zdolność obrazowania polityki, bez popadania w polityczne melodramaty. Nie gubiły wrażenia rzeczywistości, unikały bowiem dzielenia społeczeństwa na anielskich dysydentów i demonicznych członków partii, o co Adam Zagajewski oskarżał środowisko solidarnościowe. Cecha ta sytuuje te filmy poza „kinem moralnego niepokoju”. Sam Kieślowski nienawidził tego określenia³, jakkolwiek przewrotnie przyłgnęło ono do jego późniejszej, odpolitycznionej twórczości. Krusząc gotowe schematy, twórczość Kieślowskiego jest pełna nieporozumień, co szczególnie widoczne jest w Polsce. Wielu bowiem polskich widzów, przyzwyczajonych do odczytywania w kategoriach politycznych wszystkich

dziel reżysera, odczytało *Przypadek*, po jego spóźnionej premierze w końcu lat osiemdziesiątych, jako szczególnie „polityczny”, a więc przedawniony, umknęła im więc jego wymowa filozoficzno-estetyczna, dotycząca odmiennych, hipotetycznych losów bohatera, zmontowanych w kontrastowo zróżnicowanej stylistyce. Na plakacie zapowiadającym film o trzech hasłach rewolucji francuskiej *Trzy kolory* na pierwszy plan, przed polityką, wysuwa się flagę, kunsztownie udrapowaną. Co więcej, tylko dwa hasła, i to tylko przez chwilę, zostały w filmach rzeczywiście przywołane. Widać je na fasadzie paryskiego Pałacu Sprawiedliwości, do którego wchodzi jedna z postaci. Mają one w filmie bardziej status pretekstu niż siatki narracyjnej, są prawie niewidoczną osią, wokół której rzecz się toczy, lecz nie stanowią klucza do odczytań czy tematu poważnych refleksji. Niemniej północnoeuropejskie skojarzenia niebieskiego z zimnem i depresją, pozornie paradoksalnie zestawione z wolnością, pobudzają świadomość arbitralności wszelkich konotacji zarówno koloru, jak i pojęć. Kieślowski tak o tym pisze: *Fakt, że niebieski się kojarzy, zwłaszcza w amerykańskim, ze smutkiem, z czego się bierze „blues”, to wcale nie oznacza, że kojarzy się z wolnością. Wolność nie ma nic wspólnego ze smutkiem, ani z chłodem, można powiedzieć, że wręcz odwrotnie. Wolność powinna być właściwie w kolorze czerwonym. Gdybyśmy naprawdę chcieli się zastanawiać, z czym wolność się kojarzy, z jakiego koloru sztandarem, to kojarzy się z rewolucją, z krwią, i tak dalej, z tym wszystkim. Ale tymczasem ja ją nazywam „niebieską”, bo tak się po prostu złożyło, że w sztandarze francuskim – a z Francji pochodziły pieniądze na te filmy – pierwszy jest kolor niebieski i dlatego film ten nazwałem „Niebieski”. Gdyby to był inny kraj – na przykład Niemcy – który dał pieniądze, gdybym robił film jako niemiecki, prawdopodobnie byłby tam Żółty, Czerwony i Czarny*⁴.

Bezpośrednio po strajkach w Stoczni Gdańskiej oraz gdańskich i szczecińskich porozumieniach, w filmie zatytułowanym *Głęboko a nie szeroko*⁵, Kieślowski wysnuwa wniosek, że polski film bada raczej to, co wewnątrz, niż trzyma się tego, co na zewnątrz. Na końcu tej programowej drogi zapowiadał się *Czerwony*, który przywołuje kolor wyraźniej utożsamiany z nurtami dwudziestowiecznej polityki. Zielony filtr w *Krótkim filmie o zabijaniu* i żółty w *Podwójnym życiu Weroniki* staje się początkiem późniejszych wyraźnych już odwołań do statusu koloru. Jeśli *Podwójne* łączy się w pewnych punktach z *Czerwonym*, to nie tylko przez obecność Irène Jacob, ale także dlatego, że – jak pisał Goethe w swojej *Zur Farbenlehre (Teorii kolorów)* – można bardzo łatwo przejść od żółtego do czerwonego, przez zagełszczenie i ściemnienie⁶.

Znaki i cuda: Czerwony

*Szwajcaria jest krajem, gdzie bardzo niewiele rzeczy się zaczyna,
ale bardzo wiele się kończy.*

F. Scott Fitzgerald

Próbując określić subiektywne znaczenie koloru, odwołamy się – jak należało się tego spodziewać – do romantyzmu i anti-Newtonowskiej *Nauce o barwach* Goethego, pracy, która poszukuje wiedzy absolutnej, *traktując naukę jak sztukę*⁷. Goethe zapisuje w niej doświadczenia z serią kolorów, obalając w sposób przemyślany, jedno po drugim, sztywne skojarzenia z typową dla romantyzmu awersją do alegorii; polemizuje z naukową abstrakcją, zestawia doświadczenia w pełni spójne. To upodobanie

do konkretności i seryjności jest antycypacją pomysłów Kieślowskiego. I w rzeczy samej, można dowiedzieć powinowactwa *Teorii kolorów* i Trylogii. U Goethego czerwony określa zarówno dostojność, jak i urok, jest jednakowo ceniony w wieku dojrzałym, i w młodości, co wydaje się zasugerowane w *Czerwonym* przez wzajemne przyciąganie się Valentine i sędziego⁸. *Niebieski* zdaje się ilustracją spostrzeżeń Goethego co do tego, że kolory kontrastowe przyciągają się (Olivier podąża za Julie)⁹. A czy nieobecność zielonego w *Trzech kolorach*, który w systemach trykolorowych jest trzecim kolorem (jakkolwiek jest to zjawisko uboczne, wynikające z wykorzystania jako punktu odniesienia flagi francuskiej) nie jest związana z brakiem w świecie Kieślowskiego spokoju i ukojenia, tak często kojarzonych z tym kolorem? (lub, czyż Kieślowski zdawał sobie sprawę, że spokój zieleni, spokój, którego głęboko pragnął – na co wskazują jego liczne odwołania do „spokoju” – kojarzy się ze spokojem śmiertelnym – jak sugerowałyby zielone światło wylaniające się podczas koncertu, kiedy to Weronika wychodzi na spotkanie śmierci?). Niestety, czerwony może także wyrażać chorobę, która sprawiła, że Kieślowski kręcił wówczas swój ostatni film. Można tu przywołać inny fragment *Nauki o barwach*: *wielu chorych, budząc się, widzi wszystko w kolorze wschodu słońca, jak przez czerwoną mgłę; to zdarza się też często tym, którzy czytają wieczorem i zapadają w sen, po czym budzą się ponownie*¹⁰.

W zachodniej kulturze kolor czerwony oznacza przede wszystkim uczucia lub wręcz uczuciowość. W wywiadach dotyczących ostatnich dzieł Kieślowski określał uczucie jako najważniejsze, wartość, która może odzwierciedlać intelektualną, wyrafinowaną idealizację sfery największej słabości artysty. Kojarzy się to z odwrotem od męskich bohaterów z jego wczesnych filmów, i przewagą postaci kobiecych w filmach francuskich. Ostatecznie, czyż to nie kobiety są takimi typowymi nosicielkami uczuć w naszej kulturze? Ale ta feminizacja postaci u Kieślowskiego jest dwupłaszczyznowa. Wynika z męskiej niemocy jak w *Bez końca* (która sprawia, że mężczyzna staje się duchem) oraz w *Dekalogu*, *dziewięć* i w *Białym* (gdzie mężczyzna jest naznaczony impotencją). Działa też jako argument, że cnoty, kulturowo przynależne „kobiecości”, mogą efektywniej wyrażać pogłębiającą się cywilizacyjną oziębłość uczuć. *Czerwony* jest wypełniony sygnałami uczuć, z tego również powodu, że gra tam Irène Jacob z *Podwójnego życia Weroniki*, która w książce *O sobie* jest określona przez Kieślowskiego epitetem *Czyste Emocje*. *Czerwony* to zintensyfikowana emocja, *apassionata*, sprzeciw wobec kontroli, co jest stałym motywem u Kieślowskiego, od nocnego stróża i kamery na warszawskim Dworcu Centralnym z filmów dokumentalnych, po lalkarza z *Podwójnego życia Weroniki* i oczywiście sędziego Josepha Kerna z *Czerwonego*. Krew wrze i woła krwi szczególnie w przyplynie emocji, co w polityce określamy jako rewolucję. Wiele filmów wykorzystuje obraz łopoczących lub trzymany mocno czerwonych flag. Od *Pancernika Potiomkina* przez 1900, aż po *Ziemię obiecaną* Andrzeja Wajdy. Uwzględniając awersję dojrzałego Kieślowskiego do polityki, zastanówmy się, co on pocnie z tą konotacją? Czerwień z jego ostatnich filmów ma charakter prywatny, jak skafander, w który została owinięta Valentine, gdy została uratowana z morza. Kilka lat po 1989 roku Kieślowski pokazuje zachodniej widowni, że kolor czerwony nie przynależy już do odrzuconego w całości marksizmu, lecz do billboardu, który wyraża wszechobecny kapitalizm. Jego twierdzą może równie dobrze być Szwajcaria, skarby z górskich bajek przekształciły się w nieopodatowane konta bankowe strzeżone przez współczesnych gnomów-strażników.

Zakończenie *Czerwonego* może być najlepszym punktem wyjścia refleksji. W istocie, film wziął z tego swoją strukturę, Piotr Sobociński przypadkowo zwolnił przycisk pauzy, filmując ujęcie Valentine i strażaka w czerwieni stojącego za nią, i powiedział do siebie: *To jest klucz do filmu*¹¹. Zakończenie następuje zazwyczaj wtedy, gdy wszystko zbiega się w jednym punkcie. U Kieślowskiego zaznacza się to szczególnie mocno, wraz z wszystkimi wynikającymi z tego trudnościami. Wydaje się, że filmy Trylogii, jak wiele innych dzieł Kieślowskiego, zaistniały dla tej właśnie ikonicznej kondensacji wcześniejszych tematów w ostatnim ujęciu. Osiągnęły w tym momencie złożoność, specyficzną masę i gęstość, a ostatecznie wyłoniły z siebie obraz, którego ciężar zahamował ich ruch. Taki jest obraz Valentine, jej mokre włosy uchwycone w stop klatce, odcinające się od czerwieni skafandra, i wspomnienie jej wcześniejszego wizerunku – tu zagra cała ironia Kieślowskiego – na plakacie gumy do żucia, i fotograf, który prosi o to, aby wyglądała na przepelnioną smutkiem. Smutek z obrazka staje się rzeczywistością tragedii. Jeśli sędzia sprawdzający prognozę pogody nad kanałem przypomina ojca z *Dekalogu*, jeden, ocalenie Valentine i innych bohaterów z *Trzech kolorów* staje się tak samo tajemnicze jak śmierć Pawła. Empatia Valentine pokazywana w całym filmie pozwala domniemywać, że jej smutek w tej chwili jest prawdziwy, łączy się z pamięcią o innych ofiarach. Tę ostatnią scenę można postrzegać jak rozprzestrzenienie się plakatu zrobionego tuż przed ulewą, która zalewa Europę, od rodzinnej Genewy Valentine, aż po kanał, gdzie zatonął prom. I odkrywamy pełne imię Valentine podane w reportażu telewizyjnym. Jak zwykle moment nazwania – jest momentem zwrotnym. Obrazy rymują się paradoksalnie, kiedy kamera przedziera się przez nieruchomą Valentine do Augusta. Kiedy on kołysze ją w ramionach, obraz w sugestywny sposób ukazuje, że on będzie tym, którego przepowiedział sen sędziego, przy którym ona obudzi się i uśmiechnie w wieku czterdziestu lat. Kamera śledząca Valentine jest utożsamiana ze spojrzeniem sędziego, „spogląda”, jakby przywołując na myśl smutek jego boskiego oddalenia. Szczęśliwy August przypomina nam sędziego z jego odległą już obietnicą „szczęścia”, której nigdy już żar nadal go ogrzewa. Poza tym August jest również sędzią, a jego życie jest echem innych zdarzeń, upuszczonej książki prawniczej otwierającej się na właściwej stronie przed egzaminem, każdą zdradzoną miłością. Jeżeli Irène Jacob nieuchronnie przypomina tę z *Podwójnego życia Weroniki*, to w *Czerwonym* beneficjentem poprzedniego życia jest nie kobieta, lecz mężczyzna, i szczęśliwe zakończenie nie jest tu naznaczone przez początkowe poświęcenie. Sugeruje w zamian utopię zmartwychwstania bez męki umierania (inna wersja transformacji w motyla z *Podwójnego życia Weroniki*).

Dublująca się i podwójna, słodko-gorzka perspektywa kładzie prawo, które tak prześladuje Kieślowskiego – na szali sprawiedliwości, co pozwala tyleż na zakończenie, ile własne wycofanie się reżysera, na podobieństwo Prospera. Zestawiając skontrastowane głosy sędziego i Valentine, Kieślowski wprowadza tam swój własny, rozszczępiony monolog. Sędzia może się wycofać, ale Valentine jest tą, która wyłączy automatyczną sekretarkę, uzyskując w końcu spokój, owo słowo-klucz Kieślowskiego. Przedłużający się dialog między nimi wydobywa w końcu najgłębsze warstwy jego własnego cierpienia, podczas burzy, której błyskawice przypominają błyski fleszy wokół wybiegu na pokazie mody. Valentine zgaduje jego urazy, a on zgaduje jej. Gdy sędzia wspomina, że widział w lustrze zdradę swojej przyjaciółki, trzask na ścieżce dźwiękowej wyrzuca nas w przeszłość – słuchowo wnika-

my w świat zamieszkiwany przez niego – jakby mentalnie rozbił na kawałki to wspomnienie (odbicie). Odcisnięcie ręki Valentine na oknie odjeżdżającego samochodu sędziego wskazuje ich wspólną wolę wymazania przeszłości – niechęć do nieodwracalności, wystawioną przez Ankę w *Dekalogu, cztery*.

Czerwony zostaje na końcu zdominowany obrazem czerwieni. Ale jak w *Niebieskim* i *Białym* odwołania do koloru kluczowego są wyraźniejsze na początku, w czerwieni odbijającej się od samochodów, kawiarni, krzesel itd. „Polski” Kieślowski przyporządkowywał każdy fragment dzieła kluczowemu pojęciu – tak było w *Spokoju*. Ale kolor odzwierciedla zarówno postmodernistyczną samoświadomość, jak i erę „postideologiczną”, przez co paradoksalnie utrudnia odbiór filmu. Znajomość tytułu nie musi pomagać w wyłowieniu kluczowych nośników koloru, nie bardziej niż cały obraz, w którym się pojawia, a nawet gdy nośnik taki swoje pierwotne, wręcz krzykliwe zwielokrotnienia rozrzedza, chwilami może nadal irytować. To jest, jak sądzę, warte rozważenia. Kieślowski, podobnie jak sędzia, niczego nam tu nie ułatwi: wirtuozerią wielu setek kolorowo-znaczących przedmiotów zaciemnia tylko obraz, pod pozorem oczywistości ukrywając głębsze pokłady. Odwrotnie niż plakat reklamowy Valentine, który odkleivszy się od podłoża, zmienia się w coś głęboko prywatnego. Ponieważ film ściemnia się wyraźnie we wnętrzach domu sędziego, kluczowym kolorem mógłby być brązowy lub brak koloru. Sobociński tak to określa: *Wyobraziłem sobie kolor brązowy (pochodny czerwonego) jako dominujący kolor*, jako związany w wielu filmach ze środowiskiem prawniczym¹² (ponieważ jedynym kolorem zapomnianym na planie był niebieski, skomentował to gdzieś indziej: *zdzęliśmy wszystkie dzinsy ze statystów*¹³). Jak w *Czerwonym* przywilej noszenia czerwieni jest przypisany młodej kobiecie, ale istnieje tam również alternatywny świat brązowy – jak mawiano kiedyś, studium brązu – zamieszkiwany przez sędziów i w miarę jak te relacje pogłębiają się, brąz ściemnia się, aż do niemal zupełnej ciemności, co z kolei wydobywa znaczenie głosu w tym dziele zdominowanym przez obsesyjne telefony. Ta przewaga jednego koloru ukazuje rozdział: pierwotna krzykliwość przesłania humanistyczną ważność obrazów i wzmacnia jedyną prawdę, że prawdziwe więzi pomiędzy obsesyjnie dzwoniącymi do siebie bohaterami – pomiędzy ludźmi w ogóle – są zwykle przypadkowe. Obroty kamery, jej magnetyczne przywiązanie do czerwieni przypomina to, co zrobił z kolorem Jansco w *Konfrontacji*, a obraz czerwonego plakatu Valentine w *białym* świetle ulicy przypomina współczesne podbarwianie *Potiomkina*, gdzie białe flagi zostały pomalowane czerwienią. Możemy nawet podejrzewać Kieślowskiego o wybielenie czerwonego światła, tak jak Antonioni zamalowywał ulice w *Powiększeniu*, aby nic nie rozpraszało uwagi na pierwszym planie, dopóki światła uliczne rzeczywiście się nie zmieniły – i nie stały się naprawdę – przekornie – czerwone.

Pod wieloma względami *Czerwony* jest inną wersją drugiego życia z *Podwójnego życia Weroniki*, ten typ sugestii pojawiał się już w *Niebieskim*. I jak echo odbija się w zakończeniu *Białego*. Jak echo pojawiają się też odwołania do Van den Budenmeyera; podobieństwa między Augustem a Piotrem Balickim z *Krótkiego filmu o zabijaniu*; pojawianie się w *Czerwonym* Cyganki czy trzech wiśni i nieszczęśliwej miłości; wreszcie rozwinięcie związku między zdradą a zerwaniem z *Dekalogu, dziewięć*. Podwójne życie Irène Jacob jest w tych dwóch filmach Kieślowskiego szczególnie mistycznym dyptykiem. Podczas gdy wcześniejsze dzieła ukazują obraz duszy, późniejsze wskazują na związki ze snem, podwojeniem i przecuciem oraz

tym, że można być śnionym. Kieślowski sam sugeruje w wywiadzie dla „Positif”, że sędzia równie dobrze może nie istnieć wcale ¹⁴. Z fuzji ojców i kochanek z *Podwójnego życia Weroniki* sędzia zostaje wykluczony podwójnie, staje się zarówno pozbawiony roli ojca (utrata córki) i kochanka (kochał inną kobietę). Niemniej, mimo że pojawienie się Irène Jacob po obu stronach obrazu w pokoju sędziego, zarówno realnie, jak i jako odbicie, przynależy, gdy chodzi o siłę imaginacyjną obrazu, do jakiegoś koszmara z pierwszej części *Podwójnego życia Weroniki* – z zdominacją barwy brudnożółtej, którą Goethe uważał za nieprzyjemną, bo zasiarczona ¹⁵. W bardziej realistycznym *Czerwonym* dziwność jest po prostu stłumiona. Mimo wszystkich zwodniczych podobieństw, prawda i kopia, prawda i fałsz, rzeczywistość i wyobraźnia różnią się od siebie. Prawdziwa Weronika, współczująca kobieta, jak święta patronka prawdziwego obrazu, oddziela prawdziwego sędziego od jego fałszu, upadku, wcielenia – oddziela Boga od demiurga. Goethe uważał czerwień za najbardziej szlachetny kolor, ponieważ rzeczywistość lub potencjalnie zawiera on każdy inny kolor ¹⁶, więc zamykając trylogię Kieślowski scala ją. Nobilitacja ostatniego czerwonego koloru (jakkolwiek nie jest to czerwień płomienia, którego ruch do góry wskazuje na duchowość w zakończeniu wielu filmów), niezwykle mocą waloryzuje życie. Błysk życia ogarnia twarz kobiety, w której powstaje życie. Czerwień otaczająca Valentine czyni z niej ikonę życia i nakazuje sędziemu spoglądać – z tyłu – na samo życie. Goethe inspirowany obrazem Sądu Ostatecznego opisał krajobraz oglądany przez czerwone szkło i może to nie być znaczące, ale ostatnie ujęcie w filmie jest zrobione z punktu widzenia sędziego. Ostatni film Kieślowskiego, *Czerwony*, staje się jego Sądem Ostatecznym ¹⁷. Ten sąd nadchodzi wtedy, gdy zanika światło – co Kieślowski pokazuje dwukrotnie, raz za dachem, a raz za wzgórzem. Wśród wielu quasi-muzycznych powtórzeń w filmie pojawia się motyw z *Dekalogu*, który również jest grany dwukrotnie – gdy sędzia jest sam, jak wielu innych bohaterów *Dekalogu*. Krótco po tym jak pojawił się po raz pierwszy, sędzia mówi o ludziach, których uznał za winnych, że na ich miejscu również zabiłby i kłamał. Nakazy Starego Testamentu wskazują drogę odkupienia. W prawdziwej równości tak odległej od granego w *Białym Alle Menschen werden Brüeder*: dwa plastikowe kubeczki Valentine i sędziego stoją obok siebie z równą ilością kawy w każdym. Jak w zakończeniu *Dekalogu* Kieślowski wraca do idei braterstwa, która była obecna nawet we wczesnych dokumentach, jak *Szpital* ¹⁸.

Sąd Ostateczny Kieślowskiego w rzeczywistości unieważnia wyrok.

PAUL COATES

Tłum. RYSZARD CIARKA

¹ J. Pakulski, *Poland: ideology, legitimacy and political domination*, w: *Dominant Ideology*, London 1990, s. 44.

² B. Michałek, *Kieślowski – odrębne rysy*, „Kino”, 1995, nr 6, s. 1–3.

³ K. Kieślowski, *Quality Cuts*, „Index on Censorship”, 1995, nr 6, s. 111.

⁴ Wywiad z Kieślowskim, w: przygotowywanej przez autora antologii tekstów o Kieślowskim, w druku.

⁵ K. Kieślowski, *Głęboko, zamiast szeroko*, „Dialog”, 1981.

⁶ J. W. Goethe, *Sämtliche Werke*, München 1989, s. 235, wyd. polskie J. W. Goethe, *Nauka o barwach*, w: *Wybór pism estetycznych*, wybór T. Namowicz, Warszawa 1981.

⁷ Tamże, s. 560.

⁸ Tamże, s. 236–237.

⁹ Tamże, s. 233–234.

¹⁰ Tamże, s. 61.

¹¹ S. Pizello, *Piotr Sobociński's „Red”*, „American Cinematographer”, 1995, s. 71–72.

¹² Anon, *Colouring the Message*, „Camera”, 1994, nr 3.

¹³ S. Pizello, dz. cyt., s. 70.

¹⁴ V. Amiel i M. Ciment, *Entretien avec Krzysztof Kieślowski, La Fraternité existe des que l'on est prêt à écouter l'autre*, „Positif”, 1994, nr 403, s. 28.

¹⁵ Tamże, s. 232.

¹⁶ Tamże, s. 236.

¹⁷ Tamże, s. 237.

¹⁸ Por. uwagi Kieślowskiego o Karabaszu w: *Bez fikcji: z notatek filmowego dokumentalisty*, Warszawa, 1985. Pisał: *Film ten nie powstał po to, żeby opowiedzieć o służbie zdrowia, ale o ciężkich cierpieniach ludzi. Czulem potrzebę zrobienia filmu o jakimś braterstwie* (s. 90).



Julie Delpy, *Białe* (1993)

Barwy samotności w tryptyku Krzysztofa Kieślowskiego *Trzy kolory – Niebieski, Biały, Czerwony*

AGNIESZKA KULIG

Są filmy, do których chce się powracać, stają się wtedy naszą furtką do przeszłości. Oglądamy je z sentymentem, tak jak przegląda się zdjęcia osób, których już nie ma. Twórca filmowy, który odchodzi na zawsze, zostawia widzów ze swymi opowieściami, oni zaś mają poczucie żalu, że dialog został przerwany.

Gorzki smak wolności

Julia z *Niebieskiego* zobaczyła pokój dotknięty nieobecnością kochanej osoby. Cały dom, przedmioty znajdujące się w nim sprawiały ból. Ucieczką przed bolesnymi wspomnieniami była sprzedaż tego, co należało do niej i do zmarłego. Skutecznym odcięciem się od przeszłości miała być realizacja mitu wolności – od wspomnień, zobowiązań i przede wszystkim ludzi. Julia ucieka na swoją pustynię, która ma jej pomóc oczyścić myśli po nieszczęściu. Miejscem odosobnienia jest dla niej wielkie miasto. Tu najłatwiej można się schować. Kina i kawiarnie pełne są ludzi, którzy nie interesują się sobą, żyją obok siebie. Julia ucieleśnia symbol spacerowicza opisany między innymi przez Waltera Benjamina, a którego charakterystykę dał w *Dwóch szkicach o moralności ponowoczesnej* Zygmunt Bauman: *Wszystko widzący, ale sam nie widziany, ukryty w tłumie, ale do tłumu nie należący spacerowicz ma prawo czuć się panem stworzenia*¹. Bauman dzieli się jeszcze jedną smutną refleksją o spacerowiczu: *W świecie spacerowicza człowiek człowiekowi jest ekranem – ale też i niczym więcej. Można powiedzieć, że każda kolejna przechadzka spacerowicza jest potwierdzeniem pełni i pustki wolności (i ich wzajemnego uwarunkowania); jest próbą kostiumową nieważkości bytu i powierzchowności, epizodyczności codziennych form współbywania*².

Julia jest obserwatorem codzienności, a nie jej uczestnikiem. Jej ogląd świata to spojrzenie przez szybę. Być może Julia odczuwa wolność polegającą na tym, że do nikogo nie należy, nie musi czuć się odpowiedzialna za kogoś. Ta forma wolności ma odcień tragiczny, daje poczucie samotności, która zbliża Julię do śmierci. Oddają to sceny filmu, w których przypomina sobie brzmienie muzyki męża, sceny kąpieli w basenie. Woda, oprócz tego, że jest symbolem źródła życia, jest także symbolem przemijania. *W kosmogoniach starożytnych ludów pogańskich wszystko po-*

wstaje z wody. Woda jest dla nich substancją, z której powstają wszystkie formy bytu i do której powracają w chwili swego rozkładu. Woda jest więc początkiem i końcem wszelkiego kosmicznego ruchu, kryje w sobie wszystkie zaczątki, jest matką wszystkiego, co może zaistnieć³. Kolorem samotności był kolor niebieski związany z zimnem, nocą, śmiercią. Jest to także symbol nieba i wszystkiego co ma z nim jakiś związek. Jak opisuje Dorothea Forstner w *Świecie symboliki chrześcijańskiej – dla Hindusów błękit jako nazwa chmur deszczowych jest symbolem Kriszny. Na Wschodzie dość powszechne jeszcze dzisiaj jest przeświadczenie, że kolor niebieski chroni przed złym spojrzaniem*⁴.

Niebieski stawał się błękitem, gdy Julia siedziała na dworze, kierując twarz ku słońcu i kiedy postanowiła wrócić do życia i ukończyć kompozycję zmarłego męża. Błękit poetycko opisuje w swojej książce *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego* Maria Rzepińska, mówiąc: *Głęboki błękit ciągnie człowieka w nieskończoność, budzi w nim żądzę czystości i pragnienie metafizyczne. Jest to kolor nieba i ukazuje nam się natychmiast, gdy usłyszymy słowo „niebo”. Błękit jest typowym kolorem niebiańskim. Uspokaja, działa kojąco i skupiająco. Zmierzając w stronę czerni zabarwia się smutkiem, który przekracza zwykły smutek ludzi. (...) W miarę rozjaśniania błękit traci swą dźwięczność, aż wreszcie stanie się cichym spoczynkiem, czyli bielą. Gdyby chciało się przedstawić muzycznie różne rodzaje niebieskości, to można by powiedzieć, że błękit jasny przypomina flet, błękit ciemny wiolonczelę, a przyciemniony coraz bardziej będzie miał niski dźwięk kontrabasu. Gdy występuje w swej postaci najbardziej poważnej i uroczystej, można go porównać z najgłębszymi dźwiękami organów*⁵. To porównanie różnych odcieni niebieskiego do dźwięku instrumentów muzycznych przywodzi na myśl scenę filmu, w której Julia kończy kompozycję męża. Niektóre instrumenty wycisza w utworze, inne podkreśla. Błękit w tej scenie może być symbolem duchowego skupienia a jednocześnie melancholii i marzenia.

Melancholia siostrą samotności

W drugiej części tryptyku – w *Białym* – pod warstwą historyjki o polskim do-robkiewiczu rozgrywa się opowieść o dwóch samotnościach: Karola i Mikołaja. Przyjrzyjmy się drugiemu z wymienionych bohaterów. Mikołaj to typ melancholika, któremu „nie chce się chcieć”. Ma w życiu wszystko, co jest potrzebne do szczęścia: żonę, dzieci, pieniądze.

Jest jednak człowiekiem tracącym poczucie sensu życia. Ogarnia go nuda podobna do tej, jaką przeżywał bohater *Obcego* Alberta Camusa – Mersault. Współczesny człowiek musi żyć terażniejszością, karierą, rodziną. A terażniejszość najczęściej nas nie zachwyca. O takim stanie pisał już Søren Kierkegaard: *Alboż melancholia nie jest wadą naszych czasów, czyż nie pobrzmiwa ona nawet w szyderczym śmiechu obecnej doby, czyż nie melancholia pozbawiła nas odwagi rozkazywania, odwagi posłuszeństwa, siły działania i ufności wiary? (...) Od wszystkiego się odcięto, wyjąwszy terażniejszość, nie dziw, że w nieustannej obawie jej utraty traci się ją rzeczywiście*⁶. Melancholia oznaczała w przeszłości bardzo różne stany psychiczne. Pod jej opisami można się domyślać objawów schizofrenii. Najczęściej termin ten oznaczał stany uczuciowe opozycyjne do radości i pogody ducha. Jest to stan utraty aktywności i pragnień.



Juliette Binoche i Jacek Ostaszewski, *Niebieski* (1993)



Zbigniew Zamachowski i Janusz Gajos, *Biały* (1993)



Irène Jacobe, *Czerwony* (1994)

Zygmunt Freud w *Żalobie i melancholii* ukazuje melancholię jako głębokie, bolesne przygnębienie związane z utratą zdolności kochania, obniżeniem poczucia własnej wartości, wyrażone przez samooskarżanie i oczekiwanie na karę: *Melancholiczny pacjent jest niezdolny do kochania, wycofany ze świata zewnętrznego i niezdolny do działania oraz osiągania sukcesów*⁷. Według współczesnego filozofa, ks. prof. Józefa Tischnera, melancholia to doświadczenie czasu zamkniętego: *Człowiek czuje, jakby stanął pod ścianą. Nie ma przed nim żadnej przyszłości. Jest tylko przeszłość. Nie ma nadziei, są wspomnienia*⁸.

Julia Kristeva w wywiadzie, którego udzieliła Dominique A. Grisoni, zastanawia się czy: *Jeśli na przykład melancholia znowu jest chorobą wieku, jeśli rośnie liczba depresji, to czy nie dzieje się tak w związku z sytuacją społeczną, z przecięciem symbolicznych więzów?*⁹ Kristeva zauważa, że melancholik, który odrzuca życie, ponieważ zagubił jego sens, zmusza nas do tego, abyśmy szukali sposobów odnalezienia tego sensu. Zachowanie melancholika może być ostrzeżeniem, że z naszą kulturą, cywilizacją dzieje się coś niedobrego.

Mikołaj odzyskuje odrobinę nadziei po nieudanym zamachu na jego życie. Był to może przypadek, los, że w pistolecie, z którego strzelał do niego Karol, był ślepy nabój.

Samotność, jaką przeżywa Karol, to samotność emocjonalna, wynikająca z braku intymnego związku z drugą osobą. Jednak Karol twórczo wykorzystał swoją samotność. Miał jeden cel – zdobyć ponownie Dominique i udowodnić sobie i innym, że może coś osiągnąć. Samotność Karola rozwinęła w nim silną potrzebę wynoszenia siebie na przywódcę grupy.

W ten sposób może on zaspokoić potrzebę przynależności, osiąga to, czego chce, zdobywa pieniądze, słowem udowadnia, że coś potrafi. Rozkochał w sobie na nowo Dominique. Miłość przyszła po wzajemnym upokorzeniu. Wyrównali rachunki, by mogli znów żyć ze sobą. Równość okazała się jednak zimna i smutna. Biel w tym filmie nie jest tylko symbolem czystości, jest przede wszystkim kolorem chłodu i pustki. Kolor biały budzi pewnego rodzaju melancholię, odmienną od innych. Jest to także symbol świata, w którym wszystkie barwy jako właściwości substancji materialnych znikły. *Jest to świat wysoko wzniesiony, skąd nie dochodzi do nas żaden dźwięk. Można by to na terenie muzyki porównać do milczenia, do pauzy, która przerywa jedynie rozwój frazy nie kończąc jej definitywnie. To milczenie nie jest martwe, zawiera możliwości witalne. Biel jest jak milczenie, które może być nagle zrozumiane. Jest to „nic” pełne młodszej radości albo raczej „nic” poprzedzające wszelkie narodziny, wszelki początek (...)*¹⁰. W filmie biel sygnalizowała szczęście: biel zimowej Warszawy po darowaniu życia Mikołajowi, biel po nocy spędzonej z Dominique. Nie była to biel mistyczna. Mogła też symbolizować nadzieję bohaterów. Pejzaż na śmietniku i radość Karola z tego, że jest u siebie i tu poradzi sobie na pewno. Biel figurki, którą Karol ukradł w Paryżu, symbol ukochanej, dla której uczył się języka francuskiego, mogła też symbolizować nadzieję Mikołaja, że może jednak warto spróbować żyć – choćby ze względu na pamięć.

Czerwony – ciepło dłoni

Opowieść o samotności w *Trzech kolorach* zamyka spotkanie studentki Valentinie z sędzią. Obok tej opowieści toczy się historia młodego aplikanta sędziowskiego,

Augusta. Splot dziwnych wydarzeń, począwszy od potrąconego przez samochód psa do rozprawy w sądzie, zbliża w jakiś sposób Valentine do sędziego. Studentka poznała historię dziwnego, starszego pana. Sędzia zbudował wokół siebie misterny kokon. Źródłem nieufności wobec ludzi był zawód miłośny. Uwierzył, że już z nikim nie będzie szczęśliwy, miłość zaistniała, skończyła się. Wycofał się ze swojego życia, ale zaczął obserwować i nawet podsłuchiwać życie innych. Może robił to po to, by udowodnić sobie, że prawda i głębsze uczucie nie istnieje, że nie mamy wpływu na nasz los.

Ważnym czynnikiem wpływającym na człowieka jest jego bilans życiowy. W zależności od niego kształtuje się obraz samego siebie. Jeśli bilans jest dodatni, to lżej znosi się klęski. Sędzia przyjął w życiu postawę obronną. Taką postawę opisała amerykańska badaczka S. Reichard¹¹. Sędzia to typ starca opancerzonego, chłodnego, separującego się od ludzi i nie dopuszczającego bliskich do swego psychicznego wnętrza, który nie chce ujawniać uczuć i myśli, obawiając się odrzucenia. Jednak pojawiła się Valentine, która pomogła mu odszukać w sobie jakieś ciepło, dawną iskrę. Gdy była obok niego, to był nie sędzią okrutnym, ale człowiekiem doświadczonym. Sędzia najbardziej obawiał się przyszłości. Czas przyszły jest zawsze czasem nieznanym, nie wiemy, co może nas spotkać, dlatego w zetknięciu z przyszłością można się doszukiwać elementu lękowego, życie zaś polega na ekspansji w przyszłość. Po spotkaniu z Valentine sędzia rezygnuje z podsłuchiwania sąsiadów, może powiedzieć o sobie tak jak bohater *Mdości* J.P. Sartre'a: *Ja żyję sam, zupełnie sam. Nigdy z nikim nie rozmawiam. Nic nie otrzymuję, nic nie daję*¹².

Życie sędziego to życie w połowie, nigdy do końca. Chciał jak najmniej stracić z siebie, by było mniej bólu. Przez to stracił więcej. Los, przypadek zetknął go z Valentine, jednak ten sam los zetknął Valentine z Augustem. Nikt z nich nie mógł przewidzieć spotkania, bo było ono dane przez los. Sartre stwierdził: *Zasadniczą sprawą jest przypadkowość. Istnienie z samej definicji nie jest koniecznością. Istnieć to znaczy być tutaj, po prostu; rzeczy istniejące ukazują się, pozwalają się napotkać, ale nigdy nie można ich wywnioskować*¹³.

Valentine po prostu była, w odpowiednim momencie podała dłoń, bo czuła się odpowiedzialna za spotkanego człowieka. Wkroczyła w samotność sędziego, zadała sobie trud poznania drugiego człowieka. Ona nie potępiła sędziego, a on nie potępił tych, którzy rzucali w jego okno kamienie: *Gdybym był na ich miejscu, pewno bym rzucał. To samo dotyczy tych wszystkich, których sądziłem. Z ich życiem, w ich sytuacji... mordowałbym, krał, oszukiwał. Oczywiście wszystko polega na tym, że nie byłem w ich sytuacji*¹⁴.

Sędzia otrzymał szansę odrodzenia przez spotkanie Valentine. Wyszedł z ciemności. W filmie owo przejście z ciemności wspomnień jest ukazane przez scenę ze szczeniętami, w której sędzia po raz pierwszy uśmiecha się. I ostatnia scena, gdy po burzy budzi się dzień, a twarz sędziego oświetla słońce. Takie ciepło wydobyła z duszy sędziego Valentine.

*(...) Stwórcą osoby, która jest mną być możesz –
jeśli się zdecydujesz.*

*Tylko tyś w stanie usunąć mą maskę,
przerwać mur, za którym się trzęsę,
Proszę nie omiń mnie.*

*Powiedziano mi kiedyś, że miłość od murów silniejsza
I tego uczepta się moja nadzieja.
Obal proszę te mury silnymi, ale delikatnymi rękoma.
Bo dziecko to bardzo wrażliwe.
Kim jestem? Zdziwisz się pewnie, że to ktoś kogo dobrze znasz.
Każdym ja jestem Mężczyzną i Każdą Kobieta,
których spotykasz*¹⁵.

Sędzia potrzebował braterstwa, bez niego życie wśród ludzi jest niemożliwe. Samotność nie była tylko doświadczeniem sędziego. Taki stan przeżywała Valentine i August. Jednak te trzy samotności spotkały się. Ich drogi przecięły się. Tym samotnościom towarzyszy czerwień, która wyzwala wewnętrzny niepokój, poczucie zagrożenia, a jednocześnie oczekiwania na coś, co może się zdarzyć. Czerwień w tym filmie zapowiada coś groźnego, ale jest też wykorzystywana w scenach pogodnych, wówczas jest rozjaśniona światłem.

W wielu kulturach czerwień wiązała się z pojęciem sił życiowych, ognia, krwi, wojny, namiętności i płodności.

Rozwiązanie zagadki całości tryptyku to ostatnia scena uratowania pasażerów z tonącego statku. Kamera pokazuje Julię z *Niebieskiego*, Karola i Dominique z *Białego*, Valentine i Augusta. O nich wszystkich były te historie. Są to osoby uratowane, zbawione.

AGNIESZKA KULIG

¹ Z. Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994, s. 22.

² Tamże.

³ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. różni, Warszawa 1990, s. 66.

⁴ Tamże.

⁵ M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 544.

⁶ S. Kierkegaard, *Albo - albo*, Kraków 1976, t. II, tłum. K. Toeplitz, s. 27.

⁷ Z. Freud, *Żaloba i melancholia*, w: *Depresja – ujęcie psychoanalityczne*, tłum. K. Walewska i J. Pawlik, Warszawa 1992, s. 28.

⁸ J. Tischner, *Miłość niemówiona*, Kraków 1993.

⁹ *Na dnie duszy*, wywiad Dominique A. Grisoni z Julią Kristevą, tłum. J. M. Kłoczowski, „Nowa Res Publica”, nr 6 (69) 1994, s. 5.

¹⁰ M. Rzepińska, dz. cyt., s. 545.

¹¹ K. Wiśniewska-Roszkowska, *Starość jako zadanie*, Warszawa 1983.

¹² J. P. Sartre, *Miłości*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1974, s. 35.

¹³ Tamże.

¹⁴ Cytat ze scenariusza *Trzy kolory – Czerwony*, K. Kieślowski, K. Piesiewicz, „Film na Świecie”, nr 3/4 (388/389).

¹⁵ Autor nieznan, *Jaki naprawdę Jestem*, w: St. Kuczkowski, *Strategie wychowawcze*, Kraków 1985.

VARIA



Jerzy Stuhr, *Amator* (1979)

Ćwiczenia z perspektywy (Rzecz o Krzysztofie Kieślowskim)*

MARIA MALATYŃSKA

Na krakowskim Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w 1971 r. miały miejsce wydarzenia, które można było postrzegać jako drobiazgowo przygotowaną „rewolucję dokumentu filmowego”. To wtedy grupa filmowej młodzieży wystąpiła nie tylko z manifestem programowym, dotyczącym ambicji i potrzeb ekranowego świadka epoki, którego obowiązkiem jest notowanie prawdy o swoim czasie – ale zaprezentowała także sporo prawdziwie odkrywczych tematycznie i estetycznie filmów. To tam właśnie, między nazwiskami Grzegorza Królikiewicza, Krzysztofa Wojciechowskiego, Tomasza Zygadły i kilku innych – pojawiło się nazwisko Kieślowskiego i jego dokumenty: *Byłem żołnierzem*, *Fabryka*, później *Robotnicy 71*.

Wspominam o tym dlatego, że to pierwsze wyjście młodego reżysera z anonimowości, równoznaczne z początkiem jego drogi twórczej, było ujawnieniem gotowej indywidualności. Krzysztof Kieślowski zawsze i od początku był w naszym kinie twórcą szczególnym. Nagradzany i fetowany, posiadający w swym dorobku znacznie więcej nagród niż zrealizowanych filmów, zadziwiał równocześnie niezależnością i brakiem jakiegokolwiek kokieterii, co na pierwszy rzut oka nie mogło „ułatwiać kariery”. I choć od początku nagrody płynęły z całego świata, od Chicago i Mannheim do Moskwy, czekać musiał dość długo, aby któryś z jego obrazów zyskał światowy rozgłos.

Wszystkie te filmy – szlachetne, uczciwe i prawdziwe – miały już w założeniu zbyt duże „ściszenie”, zgodę na dyskrecję i dystans do jakichkolwiek układów. Oczywiście można powiedzieć, że to sam Kieślowski nie potrafił być żarliwy, krańcowy, niesprawiedliwy, pełen rozmachu... trudniej mu więc było porwać za sobą tłumy. Ale równocześnie, w tym „spokoju”, w tej równowadze była jakaś konsekwencja. Od pierwszych dokumentów mieliśmy tu do czynienia z rzetelną i niezmienną postawą publicystyczną. Nawet w filmach fabularnych, zbliżonych do dokumentu i formalnie, i treściowo, autor eksponował swoje stanowisko wobec spraw społecznych. Taki był ten Kieślowski: ostry, niepokorny i przekorny w wystąpieniach; wyważony, ściszony i refleksyjny w filmach; zamknięty, nieufny, nawet jakby niechętny w wywiadach. Nic dziwnego, że szybko stał się rzecznikiem artystycznej samodzielności. Ale jako taki, przy uznaniu tych właśnie wszystkich predyspozycji, był nieraz odbierany w tamtych pierwszych latach, jako swoisty... piesszczoch władzy. Jego najbardziej nawet czarne filmy dostawały oficjalne nagrody, jakby krytycyzm ich uważano za dopuszczalny albo jakby sam Kieślowski miał się stać widomym

* Tekst wygłoszony na sesji „Jesteśmy – film”, poświęconej twórczości artystów polskich poza granicami kraju. Sesja odbyła się w Instytucie Sztuki PAN jesienią 1991 r.

znakiem tolerancji i „ludzkiej twarzy” systemu. Ot, paradoks! Jeden z licznych w tzw. polityce kulturalnej! Oczywiście, ta „pieszczota” władzy była umiejętnie dozowana. Świetne dla Kieślowskiego lata siedemdziesiąte, prowadzące od *Robotników 71* przez *Życiorys*, *Personel*, *Bliznę* do słynnego *Amatora* (1979), obejmują w dziedzinie produkcji telewizyjnej *Spokój* – opowieść o rzeczywistym przebiegu rehabilitacji społecznej człowieka, który wychodzi z więzienia i nigdzie nie może znaleźć pracy. I ten film miał premierę dopiero w roku 1980, w cztery lata od realizacji. A dalej: po zasłużonym sukcesie *Amatora* (dwie nagrody w Moskwie na MFF, zdobyte zresztą zabawnie, bo radziecki juror odczytał film jako *współczesną, socjalistyczną komedię* – byłam przy tym i wiem; nagrody w Gdańsku, w Koszalinie i w Chicago) Kieślowski zrealizował w 1981 dwa filmy: kinowy *Przypadek*, który wszedł na ekran w 1987 i telewizyjny *Krótki dzień pracy*, który stosunkowo niedawno doczekał się premiery.

Miał ten autor również w swojej twórczości krótki rozdział, gdy został uznany przez władzę za reprezentanta „kina opozycyjnego”. Było to wtedy, gdy zrealizował *Bez końca* (1984). Wprowadzono ten film na ekrany natychmiast, zapewne dlatego, że ktoś obejrzał go nieuważnie jak na tamten czas i zauważył tylko to, że w roli głównej występuje tu... duch, a najważniejszą sceną filmu jest mocna sekwencja erotyczna w wykonaniu pięknej Grażyny Szapołowskiej. Dopiero potem okazało się, jest to pierwszy film rozliczający się z epoką stanu wojennego i opisujący wypadki roku 1981 i 1982, że po raz pierwszy w stanie wojennym pada z ekranu słowo „Solidarność”, a duch wprawdzie jest, ale jest duchem zmarłego prawnika, który bronił robotników w procesach Solidarnościowych. Tylko forma świadomie pokretna pozwoliła filmowi wejść na ekran. Choć potem, oczywiście, film ten też poszedł na półki.

Ta swoista jednorodność Kieślowskiego w ustawicznej odmienności poszczególnych filmów musiała mylić. Bo równie łatwo można było zauważyć, że taka droga twórcza jest w jakiś sposób typowa dla zmagających się młodego twórcy z lat siedemdziesiątych i z początków lat osiemdziesiątych – zwłaszcza że stał się Kieślowski wówczas niekwestionowanym „przywódcą grupy”, czyli „kina moralnego niepokoju”. Z drugiej strony, można było dostrzec jego specyfikę i jego odmiennność. Tą specyfiką i odmiennością była konsekwentna, „dokumentalna” czujność. To ona pozwoliła mu zachować niezmienną równowagę psychiczną, podobną jednak wówczas do idei... przeczekania.

Ćwiczenie I: Niespodziewane spotkanie z *Amatorem*

W 1983 roku, w ramach nowego, szczęśliwie pomyślanego cyklu „Filmoteka Festiwalowa” – *Amator* został zaprezentowany w telewizji. Zrealizowany w 1979, nagrodzony natychmiast Złotym Medalem i FIPRESCI na MFF w Moskwie, w kilka miesięcy później Złotymi Lwami Gdańskimi, był wówczas jednym z tych sukcesów, którym towarzyszyła prasa i zainteresowanie widzów. Zainteresowanie to było tym bardziej uzasadnione, że bardzo szybko ten właśnie film stał się prawdziwym dziełem programowym całej grupy: i twórców, i filmów. A chodziło o ostatnie jak dotąd jasno określone i wyodrębnione w kinie polskim zjawisko, czyli o „kino moralnego niepokoju”.

Od czasu premiery tego filmu w kinie do momentu prezentacji go w telewizji minęły zaledwie cztery lata. Ale te cztery lata to były dwie epoki, dwa przełomy,



Jerzy Stuhr, *Amator* (1979)



Grażyna Szapotańska i Jerzy Radziwiłowicz, *Bez końca* (1984)

odejście od publicystycznych zaangażowań tak dalekie, że zmuszające już wówczas do spojrzenia historycznego. *Amator* jawił się wówczas jako symbol zamkniętej formy doświadczenia artystycznego, jako dowód myślowych i emocjonalnych konstrukcji, niemal współtworzonych równocześnie z doświadczeniem społecznym – rzecz nie do powtórzenia i nie do podrobienia ani w latach osiemdziesiątych, ani np. dzisiaj, gdy twórcy i odbiorcy stracili jakiegokolwiek zainteresowanie dla ekranowego odnotowywania rzeczywistości.

Pamiętam, że wtedy, w latach osiemdziesiątych, niespodziewany powrót do *Amatora* był odkryciem na nowo wartości niemal zapomnianych. Przypomnijmy, że bohater, grany przez Jerzego Stuhra, jest reżyserem filmów amatorskich, miłośnikiem kamery i jej „wszechwiedzącego oka”, przed którym nic się nie ukryje i nic nie powinno się ukryć.

Jest to więc jasne wyrażenie wiary w... narzędzie. I dlatego *Amator* mógł być odczytany tak, jak był. A więc jako propozycja autotematyczna, gdzie obok poszczególnych elementów publicystycznych pojawia się pytanie o społeczne przeznaczenie kina, o jego szansę jako sposobu postrzegania świata, notowania rzeczywistości zewnętrznej, ale i prawdy własnych przekonań. Jednym słowem pytanie o możliwość przekazania osobistych i społecznych hierarchii wartości za pośrednictwem kina. Nie trzeba chyba przypominać, czym mogło być takie przesłanie w tamtych latach stanu wojennego, który rozpoczął się od... zaarrestowania kamer filmowych – aby nie notowały, aby nie widziały. To zasadnicze przesłanie *Amatora* było więc żywe, aktualne i prawdziwe. Jeśli wówczas mogło coś zaskakiwać, to raczej naiwność materii społecznej, stanowiącej egzemplifikację sprawy. W 1979 słynna scena rozmowy Dyrektora z Amatorem, rozgrywająca się gdzieś poza miastem, na mostku, a dotycząca niemożliwej jawności życia społecznego „zapierała dech w piersiach” i podnosiła emocje odbioru. W cztery lata później wydawała się nikła w spostrzeżeniach i zbyt schematyczna, choć wokół jawność była „zerowa”, a spotkanie na mostku poza miastem mogłoby być dodatkowo uzasadnione wszechobecnym podsłuchem. To siła rzeczywistości, która przetoczyła się przez kraj w tamtych latach, umniejszyła wagę tamtego opisu, choć uwydatniła dodatkowo „dziecięcą czystość” tej ideowości. Wydaje się nawet, że w ogóle w filmach „moralnego niepokoju” autorzy wbrew prawom biologii poszerzyli pojęcie „dzieciństwa” jako błogosławionego stanu prawdy – na wiek w miarę dorosły, bo na czas pierwszej zawodowej samodzielności. Dowodem jest nie tylko wiek głównych bohaterów wszystkich filmów „moralnego niepokoju”, ale także ich specyficzna, „harcerska” bezkompromisowość, która każe im egzekwować raz zdefiniowaną wartość, raz ustalone pojęcia, w sposób jednoznaczny, a nie relatywny, w sposób nie znoszący sprzeciwu, nie dopuszczający dyskusji. Wspominam o tym wszystkim nawet nie po to, by przytoczyć tu wszystkie tytuły filmów „moralnego niepokoju”, choć istnienie grupy rówieśnej, młodej i bezkompromisowej, broniącej ideałów i weryfikującej ustawicznie skalę ocen moralnych w życiu osobistym i społecznym swoich kolegów sprawdzałoby się i w *Kung-Fu*, i w *Indeksie*, i w *Szansie*, i w *Dziecinnych pytaniach*, i nawet w *Wodzireju*. Wspominam o tym po to, by zobaczyć, dlaczego *Amator* tak szybko stał się tu filmem najgłębszym i programowym. Otóż dlatego, że wykorzystując narzędzie właśnie, to należące do wszystkich twórców kina (bo chodzi przecież o kamerę), pokazał dojrzewanie ludzkiej świadomości. Kamera – występująca tu w samej fabule filmu jako pośrednik w oglądaniu świata, służy Amatorowi także jako swoiste

zwierciadło kontrolne jego własnego dojrzewania. Kamera, przed którą nic i nikt się nie ukryje, w finale opowieści zostaje przez niego samego zwrócona i nastawiona na własną twarz. Po to, by zarejestrować w ten sposób gorycz swojej własnej klęski i niesmak z powodu braku posłanniczej konsekwencji. Wówczas, po kilku zaledwie latach, ale po istotnych nie tylko dla kina przełomach – taki finał wyglądał jak testament. W kinematografii, która postanowiła nagle wówczas bawić się samą sobą, chwila tej specyficznej bojaźni przed kamerą, chwila szacunku związanego z odczuciem wszechmocy tego narzędzia wydawała się bardzo potrzebną refleksją. A dla samego Kieślowskiego? Czy ten moment zwrócenia kamery na siebie nie był rzeczywiście symbolem zerwania z rzeczywistością wokół? Czy nie był dosadnym sposobem wyrażenia nadziei, że nie publicystyka, a psychologia, nie rzeczywistość, a człowiek...? Tak odczytywaliśmy to wtedy, ale to jeszcze wówczas nie była prawda. Choćby dlatego, że jeszcze wiele lat miało upłynąć do *Dekalogu* i *Podwójnego życia Weroniki*. A „chwilę” po *Amatorze* miał powstać *Przypadek*. A więc może raczej protestacyjne zwrócenie kamery „na siebie” było, jak często u Kieślowskiego, po prostu prowokacją?

Ćwiczenie II: Przypadek *Przypadku*

Jeśli ktoś przypadek przyjmuje jako podstawową kategorię filozoficzną opowieści o współczesnej rzeczywistości, to równie mocno lub równie przekornie podaje w wątpliwość „uświadomioną konieczność”, jak i własne doskonalenie się i wolną wolę każdego człowieka. Wiem, że zbyt duże są to pojęcia jak na jeden film. Słusznie więc mogą budzić obawę naiwności lub powierzchownego schematyzmu. Ale patrząc na gotowy film, trudno nie dostrzec, ile w jego pomysłe i koncepcji konstrukcyjnej tkwi niebanalnych założeń, które właśnie „przykrawać” mają duże pojęcia. A jeśli doda się do tego fakt, że w gorącym roku 1981, pełnym krańcowych postaw i krańcowych ocen, dzielących ludzi wyłącznie na „białych” i „czarnych”, znalazł się ktoś, kto zechciał pokazać przystawalność człowieka uczciwego, z dobrym rodowodem, do różnych postaw: i postawy opozycjonisty, i działacza, i człowieka neutralnego – to trudno nie zastanowić się nad tym niespodziewanym ujawnieniem się... niechęci do wszystkiego naraz. Zwłaszcza że ową przystawalność, a więc wierność sobie objawia się nie na zasadzie przemyśleń i wyboru, lecz tylko na zasadzie miałkiego przypadku. Czyż nie jest to prowokacyjny brak koniunkturalizmu? Czy nie jest to także pewien ironiczny dystans wobec ówczesnej gorączki? I tej „z prawa”, i tej „z lewa”? Rzeczywistość, która na ogół przerasta sztukę, dopisała tu swój własny, również ironiczny komentarz: zamiast do kin film poszedł na półki, jakby dając szansę publiczności, aby w owym czasie przeżyła więcej i głębiej, niżby mógł jej zaoferować ówczesny Kieślowski. Ale to już dalszy ciąg ironii przypadku.

Bohater *Przypadku* otrzymał od autora (reżysera i scenarzysty w jednej osobie) trzy hipotetyczne życiorysy. I na naszych oczach wszedł kolejno w te życiorysy jak w oddzielne siatki zdarzeń i okoliczności, będąc za każdym razem człowiekiem z tym samym rodowodem historycznym i etycznym. Człowiekiem uczciwym, wyposażonym w znaki polskiego losu. Od pradziada, uczestnika powstania styczniowego, przez dziadka – w legionach, ojca w kampanii wrześniowej i w poznańskim strajku 1956, do własnego dnia urodzin, przypadającego, jak należy, na 27 czerwca 1956, oczywiście w Poznaniu. Jednoznaczność historyczna i etyczna zostały tak ustawio-

ne w czasie, że stały się szansą pokazania młodości czystej ideowo w momencie zbliżania się jej do roku 1980. Film, a raczej trzy oddzielne filmy, jak trzy nowele połączone twarzą i postacią Bogusława Lindy jako Witka Długosza, dzieją się nieco wcześniej pod koniec lat siedemdziesiątych, zawierają jednak całe napięcie ówczesnych zdarzeń i klimatów przygotowujących wiadomą już następną epokę.

Punktem wyjścia wszystkich przypadków, a więc owych trzech życiorysów, jest ta sama trzykrotnie powtarzana na ekranie scena: oto w ostatniej chwili przed odjazdem pociągu do Warszawy wbiega na dworzec w Łodzi młody człowiek. Następuje ten sam, pokazywany trzykrotnie zakup studenckiego biletu przy okienku kasowym, to samo potrącenie kobiety i jej reakcja, rozsypanie monet, zderzenie z przypadkowym piwoszem... a więc są to nic nie znaczące momenty, zaledwie utrudniające dotarcie do celu, którym jest dogonienie właśnie ruszającego z peronu pociągu. Trudno nie zauważyć, jak banalna jest ta zbitka zdarzeń. Jak świadomie, przez jej powtarzanie, pogłębia się jej miałość. Tym większe więc zaskoczenie późniejszą życiorysową odmiennością. Tym większa ironia w zderzeniu tej małości z dużymi wydarzeniami. Bo oto za pierwszym razem Witek dogoni pociąg. I będąc już w środku, dostrzeże w przedziale i rozpozna starego działacza partyjnego, tzw. prawdziwego komunistę, któremu lata stalinowskie złamały życie i karierę, ale który pozostał wierny idei. Stary komunista ułatwi Witkowi kontakty ze swymi nadal ważnymi kolegami. Witek stanie się działaczem centralnych władz SZMP, z „prawdą w oku” będzie gasił bunt znarkotyzowanej młodzieży w zakładzie zamkniętym, a z naiwnością i prostodusznością wygada przed niepowołanymi uszami informacje o kolportowaniu drukowanych podziemnie książek, stając się mimowolnie przyczyną przesłuchań, aresztowań itd. Wprawdzie zrozumie błąd, zareaguje gwałtownie – ale nadal pozostanie w tym samym miejscu i w tej hierarchii, w której umieścił go przypadek.

Za drugim razem nie złapie pociągu. Zatrzyma go kolejowa służba porządkowa. Będzie kolegium i wyrok w postaci przymusowej pracy na rzecz miasta. I tam pozna młodego człowieka zajętego pracą podziemną, z nim razem wejdzie do społeczności dotychczas mu nie znanej. Zacznie się drukowanie gazetek, latający uniwersytet, wypożyczanie mieszkania na takie spotkania, kontakt z działającym w tym ruchu księdzem, własny chrzest, a więc również... przypadkowa zmiana światopoglądu.

Za trzecim razem także ucieknie mu pociąg. Ale na dworcu, znowu przypadkowo, Witek spotka dawną koleżankę z medycyny. Wróci na studia, skończy je wyśmienie, ożeni się z koleżanką, będzie miał dom, dziecko. Pozostanie uczciwy i ofiarny w swym zawodzie, od zaangażowania ideowego będzie się trzymał z daleka, nie podpisze petycji w obronie wyrzuconego za działalność ulotkową studenta.

Takie trzy życiorysy, dzięki wybornemu pomysłowi konstrukcyjnemu, tworzą przed odbiorcą poszerzone pole widzenia ówczesnych realiów. I choć sprawa za każdym razem została potraktowana wybiórczo, a przypadek kapryśnie przemieszcza nas od zjawiska do zjawiska, to przecież ta całkowicie sztuczna materia wykoncypowanej rzeczywistości wygląda prawdziwie i niezmiernie ciekawie. Jest to zapewne siłą i tajemnicą kina, że odtworzony drobiazgowo spłot wyglądu rzeczy buduje całość spójną i wiarygodną. W polskim kinie takie doświadczenie zostało wymyślone po raz pierwszy. Kieślowski pokusił się o zrealizowanie powiastki filozoficznej, z całym uproszczeniem psychologicznym właściwym temu gatunkowi, z jego swoistym dydaktyzmem i swobodą w dowodzeniu tez moralnych.



Bogusław Linda, *Przypadek* (1981)



Bogusław Linda i Marzena Trybała, *Przypadek* (1981)

Teza o przypadku jako podstawowym motorze ludzkiego życia nie jest trudna do udowodnienia. Egzemplifikacją jest wszakże każdy życiorys, w którym, jak wiemy z wiedzy potocznej, niezależnie od starań i oczekiwań jednostki, przypadkowa okoliczność może się zawsze pojawić. Ale żadne tzw. prawdziwe życie nie ma tej uproszczonej jasności dowodzenia. Na to trzeba było wypreparować los ludzki i podporządkować mu fabułę, w której został umieszczony tak, by „odpadły” wszystkie inne wartości. I Kieślowski to zrobił. Jego bohater, miotany od przypadku do przypadku, jak „śnieżynka” – świadomie nie jest człowiekiem myślącym. Nie ma w nim motywacji działań, wyborów, świadomości przynależenia do jednego lub drugiego układu. Ale te niespodziewane „przygody człowieka niemyślącego” mają tylko udowodniać to, co sobie założyły. Dlatego są także wypreparowane w przestrzeni, zawieszane w czasie. Nie darmo zaczynają się na dworcu, a kończą na lotnisku. Są więc jak wszelka podróż: zawieszeniem. Nawet ich finał tragiczny, owa katastrofa samolotowa, której ulega lekarz jadący na kongres, jest zaburzeniem konstrukcji zawieszony, którą autor już się znudził. Choć tu jeszcze dodatkowo jest to najbardziej złośliwa ingerencja przypadku. Kwintesencja przypadkowości.

Czy cała ta potrójna opowiadka jest jednak tylko zabawą autora jako niespodziewanego sardonisty, czy też jest smutnym poczuciem jego bezradności wobec prawdziwej, a więc z konieczności uproszczonej ingerencji kamery w rzeczywistość? Byłżeby to dalszy krok na drodze, po której szedł i w którą wierzył... Amator?

Ćwiczenie III: Dekalog, czyli kanon w przypadkach

Nigdy chyba nie przestanę się zachwycać samym pomysłem na całość serialu. Jego prostotą i naturalnym uniwersalizmem. To prawda, że z zasady pomysły najprostsze są najtrudniejsze. Ale w *Dekalogu* jest jeszcze coś więcej. Tu wartość całości jest z naszego punktu widzenia dodatkowo powiększona przez samo miejsce powstania tych utworów. Chodzi przecież o kinematografię polską, sztukę jeszcze wówczas ambitną i wciąż w tej ambicji niezaspokojoną, której wielkość od lat była mierzona wielkością jej tematów. I umiejętnością zaspokajania przez ekran rozmaitych społecznych niepokojów intelektualnych. To znaczy, taka była teoria, takie były marzenia i takie były niektóre rzeczywiste osiągnięcia tego kina. Pułap ambicji zawsze tu był wysoki. Pewnie dlatego raz za razem tematy naszego kina wydawały się zbyt małe, a rozważania ekranowe zbyt doraźne i powierzchowne. Stąd notoryczne frustracje.

I oto tutaj na wszystkie kompleksy naraz sęczy się tzw. idealne lekarstwo. Bo uniwersalne tematy etyczne są na pewno tematami wielkimi i trudno w nich znaleźć jakąkolwiek doraźność i koniunkturę. Są wielkie i wieczne. Dają więc poczucie głębi i... niezależności. Właśnie od uwikłań i doświadczeń chwilowych. Stwarzają też poczucie arystokratycznego dystansu do wszelkich haraczy politycznych, publicystycznych, społecznych. Równocześnie, gdy przypatrzyć się tym faktom bliżej, to przecież z żadnej z tych dziedzin nie rezygnują. W swoim naturalnym uniwersalizmie zawierają widoczne gołym okiem akcenty naszego czasu, naszej kultury i naszej sytuacji, naszej scenarii nawet. I jeszcze jedno: liczy się czas powstania tych filmów. Niespodziewane wtargnięcie w nasze życie *Dekalogu* przypada na moment ewidentnego rozpadu, i to z różnych powodów, tzw. kośćca moralnego współczesnego Polaka. To prawda, że wszyscy nagle zaczynają na ten temat mówić, alarmować o potrzebie stworzenia nowego systemu wartości. I nagle, ni stąd, ni zowąd wcho-

dzi na ekran *Dekalog*, niczym niespodziewane przypomnienie kanonu podstawowego, aż tak podstawowego i tak bardzo naturalnego, że już niezauważalnego. Nie tylko przez nas. Różne festiwale, różni odbiorcy, różne kultury przyjmują prostotę tych filmów na zasadzie szoku. Staje się to wszystko bliskie i zrozumiałe, sypią się nagrody. Zaiste, niespodziewanie narodziła się na tym naszym ekranie idealna synteza. Szok u nas mógłby polegać i na tym, że sami nie zauważyliśmy, iż tyle wielkich słów i wielkich pojęć pada w sposób naturalny przy okazji dziesięciu niezbyt długich i skromnych filmów.

Czy Kieślowski zrobił filmy doskonałe? Nie. Nawet na pewno nie. Są one różne i nierówne. Niektóre prawdziwie arcydziełne, jak np. pierwsze i drugie przykazanie czy przykazanie piąte (*Krótki film o zabijaniu*) i szóste (*Krótki film o miłości*). Niektóre nieco słabsze i nawet nie w wykonaniu (tu wszędzie jest znakomite aktorstwo i ogromna staranność zdjęć), lecz w scenariuszu Krzysztofa Piesiewicza, współscenarzysty. Te słabsze wydają się nieco sztuczne w fabule, zbyt wykoncypowane albo zbyt schematyczne. Gdy spojrzeć na wszystkie dziesięć filmów łącznie, to pozostaje wrażenie pewnej ich przypadkowości w ilustrowaniu właśnie tego, a nie innego przykazania. Ale pewnie tak miało być. Miało być odkrywanie zwykłości pod przypadkowością, prawdy pod sztucznością. Oczywiście, sposób dochodzenia do tego ustawicznego przeplatania się może budzić pewne wątpliwości. Bo można stwierdzić, że krańcowość sytuacji fabularnych i kliniczność analiz psychologicznych nie musi być najlepsza. Jeśli *Dekalog* miał bronić wartości naturalnych, to pewnie byłoby ciekawiej oglądać przekroczenie tej naturalności w ramach tzw. zwykłego życia. Może jednak nie byłoby to wówczas tak wyraziste dramaturgicznie? Albo może byłoby narażone na nadmiar rodzajowości i „małego realizmu”, a więc na niedostatek uniwersalizmu? Może. Z drugiej strony, te rozmaite przypadki dopiero na naszych oczach stają się kliniczne. Ich bohaterowie początkowo wyglądają zwyczajnie. Kieślowski chciał zresztą tę zwyczajność podkreślić i w tym celu dokonał pewnego zabiegu kompozycyjnego dotyczącego miejsca akcji: wszyscy bohaterowie kolejnych odcinków mieszkają na jednym, przypuszczalnie przypadkowym osiedlu. Osiedlu typowym, a więc rozległym i bezosobowym. Z biegiem kolejnych odcinków jesteśmy coraz bardziej pewni, że spotkanie z tymi właśnie, a nie innymi bohaterami jest przypadkowe. Kieślowski mógłby równie dobrze zajrzeć za inne drzwi, na inne piętro lub do innej klatki schodowej i dramaty ludzi tam mieszkających mogłyby być równie głębokie lub równie absurdalne powikłane.

Jest więc zasugerowana wyraźnie przypadkowość wyboru bohaterów. I jest związana z miejscem akcji jeszcze inna sugestia: że pojęcie o zwykłości ludzkiego życia wiąże się wyłącznie z naszym brakiem informacji na ten temat. Bo ludzie mieszkają razem, ale niemal w ogóle się nie znają. Są sobie obcy. Obce są nie tylko problemy sąsiada, jego przeżycia, nawet jego tragedie, ale obce są sąsiedzkie twarze. Kratki anonimowych okien kryją tzw. dramaty życia. Może więc cała wyczuwalna sztuczność w dopasowywaniu owych przypadkowo uchylonych dramatów – do kolejnych przykazań dekalogowych jest uzasadniona? Może jest to „czepianie się” i „upinanie” ludzkich spraw na jedynym znanym nam, jedynym stworzonym przez cywilizację i przekazanym nam w spadku drogowskizie? Może więc wcale nie chodzi o ukazanie w tych filmach stałej obecności Dekalogu w każdej sytuacji życiowej, ale odwrotnie: to Dekalog jest pretekstem do oglądania życia od strony jego bezradności? Ludzkiej bezradności i ludzkiej „nędzy” w walce z ustawicznymi prze-

ciwnościami, gdzie wybór ludzki polega jedynie na umiejętności wyłuskania mniejszego zła czy zła przynoszącego mniej nieszczęść, mniejszy ból, mniejszą zdradę, rozpacz, choć i tak nie można zapobiec zdarzeniom i powikłaniom życia. Jeśli rzeczywiście tak jest, to Kieślowski byłby bardziej filozofem niż moralistą. Bo to prawda, że sporo powikłań wynika z ludzkiej głupoty czy lekkomyślnego rozhuśtania własnych emocji. Ale jeśli wykonanie wszystkiego, co w ludzkiej mocy, też nie może zapobiec cierpieniu, to znaczy, że niedoskonałość tkwi gdzieś wyżej, nie w ludzkiej woli. Dotyczy po prostu losu, lub... Losu. Najbardziej charakterystycznym odcinikiem byłby *Dekalog, jeden*: zapowiadający cykl, ale i będący pomysłem najbardziej ryzykownym emocjonalnie. Wszak w tej opowieści o tragedii dziecka małe życie staje się niespodziewanie wartością przetargową między „wierzącym w komputer” człowiekiem, a „mściwym” Losem. To ryzyko nawet nie tylko emocjonalne, ale i myślowe, eksploatuje jednak ciekawe pomysły stricte filmowe. Ma więc w samym toku opowieści kilkakrotnie ponawiane w różnym natężeniu zapowiedzi nieszczęścia, ma także zdumiewający w swej sile... bluźnierczy, choć bardzo ludzki finał. I ma bardzo dobrze poprowadzony, nawet najciekawiej ze wszystkich filmów *Dekalogu*, motyw owego tajemniczego i smutnego Anioła Nieszczęścia o twarzy Artura Barcisia. To prawda, że ten film nie jest typowy, bo nie może być nawet zapowiedzią całości tragedia, jeśli ma sąsiadować z melodramatem z innych opowieści czy nawet z farsą, jak w przykazaniu dziesiątym. Ale w tym mało typowym, a emocjonalnie najżywszym opowiadaniu jest jednak zapowiedź podstawowego celu wszystkich opowieści. Bo całość miała być chyba rzeczywiście zestawem opowiadań o bezradnym życiu narażonego na wszelkie nieszczęścia człowieka. Biednej mrówki ludzkiej, która nie dość, że ma ustawiczne kłopoty z samą sobą, to jeszcze w każdej chwili mogą ją spotkać przeciwności z zewnątrz: od drugiego człowieka, który może ją zniszczyć psychicznie, fizycznie, emocjonalnie, od losu i Losu, nekającego chorobami, śmiercią. „Uczepienie się” na Dekalogu jest więc nie tylko wyborem, ale także wynikiem rozpacz. Zaiste, coś tutaj się udało, coś „wyszło” Kieślowskiemu. Ale może cała ta realizatorska staranność, owa różnorodność zdjęć wykonywanych tu za każdym razem przez innego operatora – to wszystko ma nas do czegoś przekonać? Do tematyki? Czy też może do pojęć i spraw, których tak dawno w czystej, niemal klinicznej formie nie było na ekranach? A może do całej, znanej już przecież nie od dziś, filozofii bezradności i rozpacz? Może?

Ćwiczenie IV: Spojrzenie ze świata

Gdy *Dekalog* wszedł na ekrany, Kieślowski miał już za sobą przynajmniej jeden etap światowej kariery. Jego *Krótki film o zabijaniu* przyniósł mu pierwszego w dziejach Europy „Felixa” i nagrodę w Cannes, jego *Krótki film o miłości* został nagrodzony w San Sebastian, a oba te filmy razem wzbudziły taką ciekawość na świecie dla ich twórcy, że nic dziwnego, iż Kieślowski szybko został uznany za objawienie europejskiego kina, najciekawszego reżysera przyszłości i mistrza od prawdziwie nowoczesnego dzieła ekranowego. Pamiętam, jak w październiku 1989 roku „Newsweek” pisał: *Podczas dużych festiwali filmowych dzieła nie zaproszone do udziału w głównym konkursie pokazywane są zazwyczaj w małych salkach na przedmieściach. Ale w tym roku na festiwalach w Berlinie Zachodnim, w Wenecji, w San Sebastian najwybitniejsi krytycy filmowi i tłumy miłośników kina robiły wszy-*

stko, aby dostać się tam, gdzie wyświetlany był serial polskiej TV, zatytułowany „Dekalog”. A potem ten sam autor (Edward Behr) zachwycał się: *Kieślowski łączy w sobie głęboki, wewnętrzny intelektualizm i poetyczność Ingmara Bergmana z błyskiem i wyrafinowanym chłodem Alfreda Hitchcocka*. Kieślowski rzeczywiście był tak oceniany. Tak jest oceniany. Pisano, że *Dekalog* przykuwa uwagę nie tylko tematem, ale i nowym sposobem opowiadania tych historii. Pisano nawet o zegarmistrzowskiej precyzji tych krótkich opowiadań, a cytowany już krytyk „Newsweeka” zachwycał się: *Wyobraźnia Johna Cheevera z najlepszych jego czasów; w połączeniu z ironią Grahama Greene’a, kończąc na klasycznym już sposobie myślenia O. Henry’ego – to może dać wyobrażenie o jakości dialogów i perfekcji konstrukcji myślowej Kieślowskiego*.

Tak pisano. Tak było, tak jest nadal.

A jak te sukcesy odbierał wówczas sam Kieślowski? Był taki sam jak przed laty. Tak samo spokojny, zrównoważony, tak samo enigmatycznie odpowiadał na pytania dziennikarzy, bardziej zakrywając niż odkrywając swoje myśli, niezmienny w swoim starym, a tak denerwującym rozmówców przekonaniu, że wszystko i tak ujawnia swoimi filmami, a poza tym, zawsze coś trzeba zostawić dla siebie. Ale czyż nie jest prawdą, że reżyser istnieje, gdy istnieją jego filmy? A *Dekalog* stał wtedy za Kieślowskim prawdziwym mocnym murem i nic nie wskazywało na to, aby przestał odbiorców interesować.

Ale wiadomo było, że podskórnie zaczynało się już czekanie na następny film „nowego Mistrza”. Kieślowski nie dał nikomu długo czekać, ale przecież już i tak zaczynały pojawiać się głosy, że chyba będzie musiał wymyślić jedenaste przykazanie, aby sprostać oczekiwaniom, jakie sam wywołał.

Ćwiczenie V: Poczja jako egzotyka głębi

Ciśnienie sukcesu – paraliżujące lub dodające skrzydeł – wymagało artystycznej odpowiedzi. Tą odpowiedzią było *Podwójne życie Weroniki*. I stał się cud: w maju, na najważniejszym europejskim forum filmowym, czyli na MFF w Cannes, nowy film Kieślowskiego, uznany za jego europejski debiut, był najpoważniejszym kandydatem do Grand Prix, a gdy jej nie otrzymał, obsypano go nagrodami innymi – FIPRESCI, nagrodą Jury Ekumenicznego i nagrodą aktorską dla rewelacyjnej odtwórczyni podwójnej roli tytułowej, młodzieńczej Francuzki Irène Jacob.

Cannański „znak jakości” tylko wyprzedził sukces kasowy. Był on autentyczny. Świadczyły o tym recenzje, wywiady, wypowiedzi – a więc wszystko to, co publicznie podkreślało aurę odbioru filmu we Francji. Odbioru przez wielkie wzruszenia i świadomość uczestnictwa w metafizycznym misterium na temat... istoty życia. Te duże słowa obecne w każdej chwili i używane mimochodem rodziły podejrzenie zbiorowej egzaltacji, ale przecież nikt nigdzie nie powiedział, że kino winno działać wyłącznie na zasadzie „szkiełka i oka”. Zwłaszcza że tu, w tym filmie, nic nie sprzyjało „szkiełku i oku”. Już pomysł na ten utwór był niezwykły, oryginalny, zgodny z naturą kina, choć równocześnie myślowo karkołomny: aby na przykładzie dwu dziewczyn, Polki i Francuzki, pokazać temat współobecności i współistnienia w życiu (albo inaczej w dwóch całkowicie odrębnych życiach) kogoś na kształt „kosmicznych bliźniaków”, czyli osób identycznych fizycznie i psychicznie, powiązanych ze sobą jakimś metafizycznym rodzajem przekazywania sobie wzajemnie ży-

ciowych doświadczeń. Pomysł ten, wyraźnie grawitujący w stronę poezji, sprawdzający się w dziedzinie przeczuć, snu, wewnętrznych fluidów, musiał się wydawać materia tak niekonkretną, że już sama chęć jej ukonkretnienia musi być fascynująca. I była. Dobrze więc, że nałożyła się na to ukonkretnienie owa „zbiorowa egzaltacja”. Jeśli więc w tym wszystkim Nagroda Międzynarodowej Krytyki Filmowej w Cannes wyznaczyła pułap ocenom profesjonalnym – a publiczność sama z siebie zamanifestowała tzw. nie słabnące zainteresowanie, to zwycięstwo autorów trzeba uznać za pełne.

Dlaczego więc przy całym zainteresowaniu tym sukcesem pojawia się u nas i z naszej strony wrażenie pustki, mechanicznego wotowania tematu, sztuczności pomysłu wreszcie?

Czy stało się tak dlatego, że nikt nie jest prorokiem we własnym kraju? Czy też może dlatego, że... inny jest próg naszej wrażliwości na duchowość? Nieprzypadkowo pojawia się tu ten właśnie termin. Wydaje się bowiem, że tak jak niegdyś znakomity *Krótki film o zabijaniu* trafił akurat w czas ogólnowiatowej dyskusji nad karą śmierci, co podniosło jego wartość artystyczną, tak i ten film trafił w stan swoistego wyjałowienia widza zachodniego. Nie od dziś wiemy, że tamten odbiorca „Japie” każdy pozarealistyczny akcent w sztuce jako wyraz motywu duchowego. A *Podwójne życie Weroniki* nadaje się do takiej interpretacji jak mało który film. Właśnie dlatego, że przy swojej tematycznej niedookreśloności jest sugestią „innej” treści, którą dopiero trzeba „złapać”, nazwać i zinterpretować. A to już, jak wiadomo, sprawa indywidualna. Zwłaszcza że „sugestii” było w tym filmie Kieślowskiego ogromnie wiele. A wielość sugestii stwarza idealny pozór głębi kulturowej. Ich sprawność świadczy o możliwościach filmu.

Co kryje się pod tymi sugestiami? A tam byłby bardzo prosty, linearny w konstrukcji zestaw dwóch osobnych opowiadań. Jedno polskie, bardzo krótkie, złożone z samych kulminacji dramatycznych, dotyczących miłości, sztuki i śmierci, kończy się właściwie.

Drugie, francuskie jest znacznie dłuższe, dramaturgicznie „spokojniejsze”, oparte na wprowadzeniu niby tej samej postaci w dokumentalnie zbudowaną codzienność, gdzie jest wszystko: praca, dom, rodzenie się miłości, sztuka... Odbiera się te opowiadania całkiem osobno. Sugestia lustrzanego odbicia pojawia się wyłącznie w uzupełnieniu warsztatowym. A więc: podobnie reagująca i podobnie fotografowana ta sama aktorka tworzy jednoznaczny kontynuację „poprzedniej” postaci. Odrationalnione w jednym i drugim opowiadaniu zdjęcie (Stawomira Idziaka, specjalisty od poetyckiej fotografii), pojawiające się w tym samym, sepiowym kolorze i „zduszo-nym”, jakby wspomnieniowym stylu, sugerującym widzenie „od środka”, „od duszy” – wszystko to wypełnia opowiadania trochę senną jednoznacznością kształtów, i wreszcie to, co najważniejsze: muzyka (Zbigniewa Preisnera). Już dawno muzyka nie miała tak wyraźnej i tak pełnej roli. I to zarówno wtedy, gdy była ilustracją, jak i wówczas, gdy jest immanentnym bohaterem opowiadań i uczestnikiem dramatu. W tej funkcji jest najciekawsza, bo łączy wątki, postacie „bliźniaczek”, dwa światy, Polskę i Francję, ludzi ze sobą, krajobrazy z ludźmi, ludzi z przedmiotami. Jest wszechobecna i w sposób wyraźny „odpowiedzialna” za sugestię łączności między dwoma opowiadaniem. Jeśli nagle dziewczyna francuska uczy dzieci tej samej, niezwykłej melodii, przy której wykonaniu umarła dziewczyna polska, a więc którą przeżyliśmy już jako najwyższą kulminację dramaturgiczną w części polskiej – to

jest to nawet zbyt namacalna, aby nie powiedzieć zbyt prosto podana sugestia łączności. Bo przecież przy tej okazji można mówić o łączności nie nazwanej, przeczuwanej zaledwie, jak ta uparta melodia, która przyplątała się nie wiadomo skąd i trwa, budząc skojarzenia, niejasne wspomnienia, a może tylko smutek i niepokój. To przy okazji roli, jaką może pełnić, i pełni, muzyka, można zbudować wszystkie odniesienia, można podłożyć wszelkie treści, podteksty, klimaty i głębie. Ten film jest przede wszystkim świadomy. „Świadomie” wykorzystujący swoją „świadomą” sugestię duchowości – zwłaszcza na użytek Zachodu: niezbyt głęboką, niezbyt skomplikowaną, bardziej sugerującą niż rzeczywiście odkrywającą jakiegokolwiek przemyslenia swojego twórcy. Ale pewnie tak trzeba, jeśli sposób patrzenia na ową duchowość ma wartość pewnej... egzotyki.

Pojawia się jednak w filmie jedna scena, która jest niespodziewanym odkryciem się Kieślowskiego. Zawiera bowiem jego rzeczywiste, warsztatowe wyznanie. To scena na płycie krakowskiego Rynku, gdzie trwa studencka manifestacja, ZOMO pałkami rozpędza studentów, a kamera odwraca się od całej akcji po to, by śledzić obciążoną nutami bohaterkę spieszącą na przesłuchanie muzyczne. I jeśli Weronika zatrzyma się zdumiona, a kamera uczyni to samo, to przecież nie dlatego, aby ktokolwiek tu chciał się zainteresować np. racjami politycznymi studentów, ale dlatego, że wśród francuskich turystów w popłochu umykających z Rynku Weronika nagle zobaczy „siebie”. Tak jak Véronique, po powrocie do Francji, wśród wywołanych z Krakowa zdjęć także zobaczy „siebie”, choć w nieznanym sobie długim i „cudzym” płaszczu. Tak to dawny dokumentalista, który już jako Amator z desperacją odwrócił kamerę od rzeczywistości, a skierował ją na człowieka – jeszcze raz uczyni tu takie samo wyznanie warsztatowe. Tylko że minęło zbyt wiele lat, a publiczność, której uczynił to wyznanie, nawet go nie zauważyła. Zresztą i on sam nie rozpoczął od tej sceny zupełnie innego filmu. A była szansa na trochę taki, jakim było niegdyś *Powiększenie Antonioniego*?

MARIA MALATYŃSKA

Aneks. Głosy prasy zagranicznej o *Podwójnym życiu Weroniki*

Wielki film miłosny i muzyczny. Przepiękna historia o złamanych sercach i opanowanym przypadku... Kieślowski nie wygłasza kazań, on filmuje. Czyni niewidzialne widzialnym, niesłyszalne słyszalnym, obrazy i dźwięki wzajemnie się uzupełniają... Przede wszystkim jednak film musi nam oferować, jak dar nieba, zapierające dech w piersiach odkrycie – aktorkę. Pod wpływem reżyserii Kieślowskiego młoda Irène Jacob staje się taką samą, ale jednocześnie zupełnie inną Weroniką... Ma ona niewiarygodną osobowość, takie jak trzeba ruchy, jasne spojrzenie, naturalny sposób wystawiania się i piękny, zmysłowy uśmiech młodej Ingrid Bergman – po prostu się ją kocha.

Daniele Heyman, „Le Monde” 1991 r., 17 maja

Wir porywająco pięknych, starannie skomponowanych obrazów, dźwięków i wstawek muzycznych, jak również uwodzicielsko łagodny tok opowiadania dają temu filmowi niezwykłą intensywność. Majstersztyk surrealistycznego kina.

TIP Berlin

Rozkoszna poetycka historia miłosna.

TZ Monachium

Hitchcock miał jednak rację: każda kobieta prowadzi prawdopodobnie podwójne życie. Kieślowskiemu udało się powiedzieć to, czego nie da się wypowiedzieć. Triller dusz. Gra myśli wysokiej klasy.

„Corriere della Sera”

Kieślowskiego PODWÓJNE ŻYCIE WERONIKI jest jedyne w swoim rodzaju, jeśli chodzi o formalną doskonałość filmu, jeśli chodzi o płynny bieg opowiadania i na koniec, jeśli chodzi o przedstawienie z dużą wrażliwością Irène Jacob, która na nagrodę w Cannes dla najlepszej aktorki naprawdę zasłużyła.

Pascal Gavillet, „L' Echo”

Skonstruowany jak metafizyczny kryminal, ten film, który kapie się w złotym, prawie złotym świetle, podejmuje z ogromną troską studium pełnego tajemnic świata wyobrażeń i emocji. Jeszcze raz polski reżyser przedstawia się jako mistrz tajemnicy. Artysta niewidzialnego.

„Le Nouvel Observateur”

Niepokojący czar tego magicznego, zmysłowego filmu wiele zawdzięcza wspaniałej muzyce i sopranowi, który z polskiego epizodu tworzy małe arcydzieło. I zawdzięcza równie wiele pełnemu uczucia promieniowaniu i przepięknej twarzy czarującej Irène Jacob.

M. P. „Le Point”

PODWÓJNE ŻYCIE WERONIKI jest jednym z najbardziej zadziwiających i fascynujących filmów, jakie kiedykolwiek widziałem. Osiągnięto w nim wszystko, co może w kinie oznaczać sen, wizja i siła oddziaływania.

Peter W. Jansen, „Basler Zeitung”

Krzysztof Kieślowski przedstawia w sugestywnych, jasnych obrazach problematykę podwójnego istnienia. Weronika z Polski i Weronika z Francji, obie w wieku 20 lat i pełne czułego, pełnego miłości zrozumienia (Irène Jacob jest po prostu wspaniała), znoszą swój los. Śmierć polskiej Weroniki pomaga Francuzce żyć w sposób świadomy. Trudny film, ale zastanawiająco piękny.

Angie Dullinger, „Abendzeitung München”

To, czemu się w sposób tak tajemniczy przysłuchujemy, Kieślowski i jego współautor Krzysztof Piesiewicz opowiadają nam z niezwykłą precyzją. Bardzo zmysłowa, romantyczna i melancholijna muzyka Zbigniewa Preisnera dodaje temu filmowi dodatkowego, wspaniałego poetycznego i uczuciowego wymiaru. Odkryciem filmu jest jednak młoda aktorka Irène Jacob. Jej świeżość i naturalność, jej wrażliwość i jej talent aktorski – to wszystko razem tworzy niewiarygodny, wprost magiczny wyraz na ekranie.

Frauke Hanck, „Hessische/Niedersächsische Allgemeine”

Przeczenie słowa (notatki rosyjskiego filologa o polskim reżyserze)

IRINA ADELGEIM

Kilka lat temu opowiedziano mi pewną historię związaną z jednym z naszych poetów. Na początku lat pięćdziesiątych przyszedł do owego poety słuchacz szkoły partyjnej i zadał pytanie: „Jakie słowa trzeba znać i ile ich trzeba znać, by pisać wiersze?”

To rozbijające i straszne zarazem pytanie przypomina mi się teraz, gdy usiłuję udowodnić własne prawo do tych notatek.

Dlaczego? Jestem filologiem z wykształcenia, a więc „słowocentrystką”. Z zainteresowań zaś jestem widzem filmowym.

Tak więc usiłując przenieść swoje wrażenia kinomana, odbiory filmów Kieślowskiego, w myśl filologa, próbuję niejako „usiąść między dwoma krzesłami”. I w tej pozycji dręczą mnie własne naiwne pytania: Ilu i jakich „słów” potrzebuje reżyser, by zamierzyć i nakręcić, na przykład, trylogię *Trzy kolory*? Ilu potrzebuje widz, by ją przeżyć, uczynić z niej część własnego życia wewnętrznego? Ile nie usłyszanych, ale zawartych w filmie „słów” zostaje nie zauważonych, nie odebranych? I ile „słów” własnych dodaje każdy widz do „słownika” filmu?

Dwadzieścia lat temu powstał w psychologii – a później został przeniesiony do pogranicznych dziedzin wiedzy – nowy termin „aleksitimia”. Określa on niezdolność człowieka do wyrażania własnych uczuć w adekwatnej formie słownej. Odkryto, że prowadzi to do poważnych skutków, jest bowiem źródłem zaburzeń zdrowia psychicznego i somatycznego człowieka.

Uczeni wyróżniają cztery składniki tego dość rozpowszechnionego syndromu: deficyt sfery emocjonalnej, brak środków leksykalnych, ograniczoną wyobraźnię, nieprzygotowanie do zrozumienia symboliki, czyli brak wszystkich tych elementów, które bezpośrednio i pierwotnie są związane z ogólną kulturą werbalną człowieka i społeczeństwa oraz miejscem tej kultury – to znaczy słowa – w tworzeniu specyficznego „języka psychologicznego”, który jest „wytworem utylitarnym sztuki”. Bo zapotrzebowanie człowieka na sztukę wiąże się z potrzebą adekwatnego dla jego samopoczucia i świadomości „języka psychologicznego” jako środka komunikacji pomiędzy światem wewnętrznym a zewnętrznym.

Wiadomo, że większa część informacji dociera do człowieka drogą wizualną. I o wiele mniejsza drogą werbalną. Ale z tej większej części odebranej wizualnie człowiek potrafi sobie uświadomić tylko to, co zdąży uzyskać formę werbalną, formę słowa – nazwanego, przeczuwanego, przyrastającego do własnego tezaursusa.

Tutaj narzuca się specjalny i ponętny temat: jakie systemy artystyczne lub jakie bodźce słowne leżą u podstaw twórczości filmowej Kieślowskiego, Bergmana, Antonioniego, Tarkowskiego – wymieniam nazwiska w sposób dowolny, najbliższe mi jako widzowi. Ale za tymi dowolnie wybranymi nazwiskami postrzegam nieprzypadkową dla danej kultury genealogię literacką, skomplikowany zlepek osobistych, oraz historycznie uwarunkowanych „przyciągań” i „odpychań” literackich, żyjących kinematograf energią ekspresji i semantyki.

Film – na równi z literaturą – kształtuje specjalistyczny, rozwijający się język psychologiczny do wyrażania, przekazywania i rozumienia informacji psychologicznej zawartej w formach i motywacjach postaw, w konfliktach wewnętrznych i zewnętrznych, które przeżywa człowiek (m.in. w konfliktach między emocjami świadomymi a nieświadomymi), w reakcjach na powikłanie i przemiany rzeczywistości. Kino więc, podobnie jak literatura, nadaje człowiekowi zarówno formę potrzebną do wyrażenia na zewnątrz emocji, jak i obraz czy interpretację kluczowych dla określonej epoki typów przeżyć. Kino jest więc tym samym „regulatorem” komunikacji międzypersonalnej.

Razem z literaturą – chociażby na poziomie bodźca, o którym była mowa wyżej – tworzy w obiegu kulturowym aktywne i bierne słownictwo tego języka, co pozwala człowiekowi wpisać się duchowo w obszar kultury współczesnej, gdzie pragnie on rozumieć innych i być przez nich rozumiany.

Pod tym względem „język psychologiczny” jest w większym stopniu niż jakikolwiek język naturalny w swojej formie obiegowej nasycony semantycznie i dostosowany do przekazania skomplikowanych struktur znaczeniowych.

W gruncie rzeczy to właśnie on w każdym momencie historii „pracuje” na pokrycie deficytu sfery emocjonalnej i jednocześnie jest swoistym bankiem symboli przeżyć duchowych i umysłowych.

Wprowadzając za każdym razem nowy materiał życiowy do świadomości kulturalnej – nowe tematy, nowe kolizje, nowych bohaterów, docierając na nowe poziomy interpretacji artystycznej emocji oraz motywacji działań przez nie wywołanych – nie tylko zmienia takie niezróżnicowane przeżycia zmysłowe i umysłowe w uporządkowaną strukturę, ale wytwarza szczególne środki do rozpoznania opisu, zrozumienia tych przeżyć i operowania nimi, tzn. przygotowuje – otwiera świadomość personalną i zbiorową – do recepcji nowych środków artystycznych i nowych znaczeń.

*Pole, na którym ponosi klęskę kinematografia – to to samo pole, w obrębie którego ponoszą klęskę wszystkie pozostałe rodzaje sztuki. Społeczeństwo na przełomie stuleci nie oczekuje od sztuki tego, co było jej zadaniem w ciągu wieków. Nie żąda opisu świata, opisu, który zawiera klarowną skalę wartości. Nie oczekuje odpowiedzi, bo nie stawia pytań, które wydawało się, miały zawsze towarzyszyć człowieczeństwu – pytań o sens istnienia, cierpienia, śmierci, pytań o to, czym jest miłość i szczęście. Czy sztuka może przeżyć bez tych pytań? Przekonany jestem, że nie może. Czy może przetrwać bez nich ludzkość?*¹

Te pytania wymagają słów – słów uniwersalnego języka psychologicznego, który tworzy sztuka. Jakie to słowa prowadzą do tych pytań w ostatnich filmach Krzysztofa Kieślowskiego?

1.

Jednym z głównych motywów wszystkich jego ostatnich filmów jest komunikacja człowieka ze światem – wewnętrznym i zewnętrznym. Przypomnijmy, że przez komunikację rozumiemy obcowanie, wymianę wiadomości, a więc formę współ-

działania ludzi, którą jest w społeczeństwie przede wszystkim przez język. Bohaterowie Kieślowskiego żyją wśród technicznych środków informacyjnych i komunikacyjnych świata współczesnego, które zostały stworzone w imię przyspieszenia i ułatwienia obcowania – gazet, rozmów telefonicznych, reklam, komputerów, aparatów fotograficznych, kamer filmowych itd.

Na początku każdej z części trylogii ukazuje się symbol takiej właśnie komunikacji całkiem technicznej: w *Niebieskim* jest to świetlisty tunel, którym pędzą do śmierci bohaterowie filmu; w *Białym* – transporter przesuwiający walizkę – w znaczeniu dosłownym i symbolicznym zawierającą los człowieka; w *Czerwonym* jest to telefon. Ludzki los zostaje podporządkowany tym przenośnikom.

Stara kobieta, która straciła pamięć, matka Julie (*Niebieski*) wciąż wpatruje się w telewizor, który zastępuje jej świat – ale nie poznaje własnej córki. Życie gospodyni (*Dekalog, sześć*) także koncentruje się wokół programów telewizyjnych. W *Podwójnym życiu Weroniki*, kiedy przebudzona Véronique obchodzi ciemny dom, w jednym z pustych pokoi miga nie wyłączony telewizor. Martwy, zagadkowy ekran pojawia się i w *Dekalogu, jeden*.

*To film o komunikacji, która umiera. Technika się doskonali, ale coraz mniej mamy sobie do powiedzenia. Tylko wymieniamy wiadomości*² – powiedział Kieślowski o *Czerwonym*. Stworzona dla ułatwienia obcowania komunikacja nowoczesna prowadzi do degradacji kontaktów międzyludzkich. *Środki komunikacji – język, kultura, moc wyobraźni – używane tylko jako środki niszczą się, tracą zdolność do przekazywania znaczeń*³.

Niczego nie rozwiązują rozmowy telefoniczne w *Dekalogu, siedem* i *Dekalogu, dziewięć*.

W *Czerwonym* nie wypada dobrze ani jedna rozmowa telefoniczna – wszystkie są nieudane, nie rozwiązują problemów, wywołują skrępowanie, zasiewają niepewność co do uczuć partnera. Ich przeciwieństwem jest rozmowa „na żywo”, np. Valentine i sędziego.

Bo w istocie rzeczy Kieślowskiemu zawsze chodzi o komunikację – techniczną, żywą (bezpośrednią) lub intuicyjną. Ta ostatnia to swoisty wstęp do pewnego „komputera uniwersalnego”, który zwiera informacje o świecie i jego mieszkańcach. Gdy Alexandre po raz pierwszy dzwoni do Véronique, ona, słuchając muzyki, niby widzeniem bocznym dostrzega Weronikę na scenie. Zasypiając w hotelu widzi kościół przez szklaną kulę (znow, bo ten właśnie sen już opowiadała ojcu, ale wtedy to był obrazek – takie obrazy zresztą malował ojciec Weroniki). Kiedy Véronique dostaje sznurek przysłany przez Alexandre'a, podchodzi do teczki nutowej, dotyka tasiemki – a w Krakowie Weronika, śpiewając, wciąż nakręca na palec taką właśnie tasiemkę, w miarę jak melodia unosi się w górę.

Komunikacja intuicyjna wyprzedza realną: Weronika czuje, że nie jest sama na świecie, gdy zaś umiera, Véronique odczuwa, że ktoś ważny dla niej, dla jej życia wewnętrznego, odszedł – dopiero potem i raczej przez przypadek ujawnia się zdjęcie (z Weroniką). Znajomość Véronique i Alexandre'a zawiązuje się dzięki muzyce i bajkom Fabbriego, a więc przede wszystkim przez intuicję. Intuicja jest bardziej nasycona znaczeniem niż język naturalny.

2.

Komunikacja techniczna występuje jako wróg prawa człowieka do zachowania tajemnicy własnego świata wewnętrznego. Konflikt między sferą prywatną, intym-

na, a komunikacją ujawnia się chociażby w historii podsłuchiwania rozmów telefonicznych w *Czerwonym*.

Lecz nie tylko w niej.

Gazeta nie może istnieć bez sensacji, rzucającego się w oczy zdjęcia, właśnie w gazecie Valentine (*Czerwony*) czyta o tym, że jej brat jest narkomanem. Dziewczyna przede wszystkim boi się, że ta informacja dotrze do matki, oraz że dowiedzą się o tym przypadkowi przechodnie.

Za pośrednictwem gazety sędzia „informuje” Valentine, że o jego procederze podsłuchiwania dowiedziała się lokalna społeczność, a więc prawo człowieka do nietykalności, do intymności własnego życia, zostało przywrócone.

Przez telefon Valentine mówi handlarzowi narkotyków, że *trzeba go zabić*.

W *Niebieskim* dziennikarka, rozmawiając z Julie, przede wszystkim pragnie informacji, udanego artykułu, nie licząc się z uczuciami kobiety po katastrofie.

Przez sto lat film razem z inną zrodzoną przez niego sztuką elektroniczną zmienił nie tylko geometrię i optykę naszego świata, ale także orientację metaforyczną i metafizyczną człowieka. Rozmnożone kamery nigdy nie pozostawiają nas bez świadków. Już potrafilimy się przystosować do przezroczystości świata, w którym zawsze jesteśmy pod kloszem⁴.

Publikacja dziennikarki (*Niebieski*) odłania przed Julie prawdę o człowieku, który już nie żyje. W ten sposób więc film usurpuje władzę nad rzeczywistością, pokazując, „jak było naprawdę”. Obraz wideo nie odtwarza rzeczywistości, lecz – podobnie jak pamięć – jest nią⁵. Ale zdjęcie – obraz zastępczy – tak samo usurpuje władzę nad wyobrażeniem człowieka o własnym życiu: gdyby nie to zdjęcie, Julia nigdy nie dowiedziałaby się o zdradzie męża, więc jej pamięć o nim byłaby inna.

3.

Komunikacja techniczna jest też jednym z mechanizmów przypadkowości.

W *Podwójnym życiu Weroniki* przypadkiem zrobione zdjęcie po kilku latach ostatecznie ujawnia Véronique istnienie jej sobowtóra polskiego.

Dopiero po ujawnieniu tajemnicy sędziego, „nieodpowiednia” dla Augusta kobieta spotka innego mężczyznę, August zaś, mimo rozpaczki jest „wolny” dla Valentine, z którą się wreszcie „naprawdę” spotka dopiero podczas katastrofy.

W *Dekalogu*, jeden Pawła filmują w szkole, on ginie, i właśnie ta kronika zostaje wyświetlona w telewizji, i ją właśnie obejrzy ciotka Irena przez szybę wystawy sklepowej.

Przypadkowe są spotkania sędziego z Valentine, Karola z „dziwnym” rodakiem w Paryżu, Véronique z bazarzem. Przez przypadek (uszkodzenie samochodu) ginie rodzina Julie.

Przypadkowy, lecz „słuszny” jest błąd sędziego, gdy nie osądził niewinnego, który wydawał się winny. Trafem też dokonuje się jego późniejsze spotkanie z rywalem.

Przypadkowe jest spotkanie przyszłej ofiary, przyszłego zbrodniarza i jego przyszłego adwokata, zanim zbrodnia zostanie popełniona (*Dekalog*, *pięć*).

Taki traf umożliwia szansę dla wszystkich i więc wszystkich ze wszystkimi.

4.

I w ogóle, jeśli życie jest ciekawe, to właśnie dlatego, że... ciągle nam się wydaje, że nasz los jest najważniejszy, albo że kształtują go ci, wśród których żyjemy,

okoliczności, w których żyjemy, albo że ktoś tym losem kieruje, albo zdarzają się nam przypadki i my z tego wyciągamy wnioski. Myślę, że to się ciągle zmienia i stale jest płynne, a to jest ciekawe ⁶.

W wielu filmach Kieślowskiego istnieje ktoś, kto niejako wie więcej niż inni – sędzia (w *Czerwonym*), bajarz (*Podwójne życie Weroniki*), „nieznajomy” (*Dekalog*). Postaci te wyraźnie próbują „grać” losem innej osoby, modelować go. Znamienne, że ordynator z *Dekalogu*, dwa do ostatniej chwili odrzeka się od narzucanej mu roli i nie chce decydować o losie dziecka i rodziny.

Są takie rytuały prywatne – pierścionek, szklana kula w *Podwójnym życiu Weroniki*, automat do gry w *Czerwonym*, żyrandol-bibelot z niebieskiego szkła w *Niebieskim* – związane z odwiecznym pragnieniem człowieka wpływania na własny los.

Istnieje też u Kieślowskiego motyw stworzenia „drugiej rzeczywistości”. Tą „inną rzeczywistością” może być bajka (*Podwójne życie*), muzyka (*Niebieski*), nawet plakat reklamowy (*Czerwony*) – metarzeczywistość, która nie tylko kopiuje, lecz też przepowiada i czasem wyjaśnia.

Wszystkie trzy wyżej wymienione motywy łączy problem poszukiwania prawdy.

Jednak próba wybadania tajemnic natury (*Czerwony*, *Dekalog*, *jeden*), przeświadczenie o boskich możliwościach – prowadzi do katastrofy.

Véronique płacze po znalezieniu zdjęcia „sobowtóra”, którego istnienie do tej chwili odczuwała tylko wewnątrz.

Ciekawa u Kieślowskiego jest funkcja powtórzeń obecnych w *Podwójnym życiu Weroniki* i *Czerwonym* (stary i młody prawnik – zdrada ukochanej kobiety, przypadek z książką i egzaminem w ich życiu). Czy życie może się powtarzać? Czy może się powtórzyć „w ulepszonej wersji”? Czy można uniknąć błędów?

Ten przypadek umożliwia nawiązanie prawdziwej komunikacji – wszystkich ze wszystkimi.

I padnie tu, niby niechcący, słowo kluczowe. Przetłumaczone na język rosyjski brzmi jako „wielikoduszije” – wielkoduszność, co znaczy – cierpliwie znosić doświadczenia losu, nie pielęgnować w sobie żalu, być przychylnym i czynić dobro.

Pod tym względem ciekawa i znacząca jest w Trylogii postać „człowieka przy śmietniku”: występuje jako swoisty wskaźnik – wolności (Julie nie zauważa go, przymknąwszy w słońcu oczy), równości (wypędzony z domu przez byłą żonę Karol współczująco-złośliwie uśmiecha się, czując podobieństwo sytuacji) oraz braterstwa (Valentine pomaga starszej kobiecie wrzucić butelkę do kontenera). Użyte w taki sposób słowa-hasła, wyrazy pojęciowo abstrakcyjne, zamieniają się w gesty realne, w prawdziwy język ludzi, powstaje nowy zakres skojarzeń łączący historię i życie codzienne, fantomy i rzeczywistość.

Ważne jest, że narrator też nie wie, co wie najwięcej wiedzący z bohaterów (na przykład sędzia w *Czerwonym*). Nikt w przestrzeni filmu nie zna ostatecznej odpowiedzi na pytania. Z tego punktu widzenia znacząca jest u Kieślowskiego rola, jaką pełnią zwierzęta.

Pies staje się przewodnikiem pomiędzy światem człowieczym a tą płaszczyzną, gdzie rzekomo istnieją odpowiedzi na zadane i nie zadane pytania: światem „nieznajomego” (*Dekalog*) lub sędziego (*Czerwony*). W *Czerwonym* żywy pies jest ogniwem łączącym, czynnikiem nieprzypadkowej przypadkowości. Szczególnie, które ma odebrać Valentine, jest w pewnym stopniu gwarancją jej powrotu

do domu sędziego. Psa ma też August. W *Dekalogu, jeden* – martwy pies łączy chłopca z nieznanym światem śmierci. Jako znak tego, co straszliwe i nieznanne, występuje w *Niebieskim szczur*.

5.

Ostatnie filmy Kieślowskiego to niby tylko „historie opowiedziane”. Z pozoru to zawsze historia innego, „obcego”.

Każda historia u Kieślowskiego wyświeśla swoistą iluminację – jakąś nową wiedzę psychologiczną, doświadczenie przeżyte przez bohatera lub wszystkich bohaterów. To nowe doświadczenie może bardzo drogo kosztować, jak na przykład w *Dekalogu, jeden* (nowe odczucie świata dla ojca po śmierci synka). To samo w *Niebieskim* (to, do czego dociera wewnętrznie Julie, w innym razie mogłoby się jej nie zdarzyć). W *Dekalogu, pięć* Piotr, który zabił człowieka, dochodzi do wniosku, że gdyby traktorzysta nie przejechał kochanej przez niego siostry, on nie wyjechałby do miasta, a jego życie mogłoby się potoczyć inaczej. Ale – potoczyło się w taki właśnie sposób – i teraz wpływa z kolei na życie albo doświadczenie duchowe innych ludzi.

Dlatego „zainteresowanie końcem”, które według Bachtina najbardziej przyciąga człowieka w opowiadanej historii, u Kieślowskiego ma funkcję przede wszystkim psychologiczną.

6.

Z takich „kwantów” przeżycia, kształtujących nowe doświadczenie powstaje koncepcja życia człowieka jako czegoś niezwykle kruchego. W każdym razie – ktośkolwiek nim kieruje – jest ono nietrwałe. Na człowieka czyha śmierć. (*Niebieski* – katastrofa samochodowa, *Podwójne życie Weroniki* – nagły, śmiertelny atak serca, *Czerwony* – zatonięcie promu, *Dekalog, jeden* – śmierć chłopca, *Dekalog, pięć* – zabójstwo taksówkarza).

7.

Ciekawe, że obcowanie ludzi jako takie, jako realny proces życiowy – jest prawie nieobecne w filmach Kieślowskiego (najwyraźniej w *Podwójnym życiu Weroniki*, *Krótkim filmie o miłości* czy w Trylogii). Bohaterowie są dla siebie przechodniakami: Valentine i August spotykają się prawie codziennie, mieszkając w sąsiednich domach, ale nie zauważają tego. Bohaterowie wszystkich filmów *Dekalogu* mieszkają w tym samym domu, spotykają się w bramie lub w windzie.

Przechodnie przechodzą jako nieznanymi, widoczni-niewidoczni, bo ich los polega właśnie na tym, aby przemknąć – to ludzie bez prawdziwego wyrazu twarzy i bez cech charakterystycznych (dlatego na ulicy spotykamy się zawsze przypadkiem, przez pomyłkę; tutaj się nie poznaje – bo aby stanąć twarzą w twarz, trzeba najpierw wyrwać się z ogólnej szarości istnienia⁷ – to nieuniknioność podniesiona do rangi koncepcji współczesności).

W finale *Czerwonego* natomiast wszyscy „znaczący” przechodnie spotykają się, jak pasażerowie arki Noego, uratowani – i właśnie w tej chwili zwracają na siebie uwagę. W tym sensie film zawiera – być może nie zaplanowaną przez reżysera – nadzieję. Jest ona wyczuwalna na poziomie niemal biologicznym – na tym poziomie, gdy człowiek nabiera powietrza w płuca.

Bohaterowie Kieślowskiego nie uciekają przed niejasnymi odczuciami, przeczciami, trwogą lub oczekiwaniami, lecz odbywają swoją drogę refleksji do końca (choć nie ma tu końca i być nie może, bo drogę tę kontynuuje widz).

Kieślowski koncentruje uwagę widza na rytuałach codzienności (na przykład, jak się kupuje gazetę w *Czerwonym* lub roznosi mleko w *Dekalogu*). Véronique pi je wodę, czyści zęby, rozrzuca pantofle, wkłada torebkę z herbatą do szklanki i rozwiązuje swoją zagadkę, tak jak inni bohaterowie. I choć mówią, że akcja filmów Kieślowskiego toczy się „nigdzie”, to „nigdzie”, według niego, składa się z rzeczy całkiem konkretnych – kwiatów na stole i koloru obrusu. To „nigdzie” w istocie jest przepełnione realiami, znakami połączonymi z życiem każdego człowieka.

W jego filmach istnieje pewna bardzo dotykalna estetyka (nie estetyzacja) codzienności, związana z estetyką emocji – na równi z estetyką zdarzeń.

To codzienność zabarwiona refleksją, „udziwniona” – bo wpisana w poetykę niespodziewanego – przelanego bez udziału człowieka atramentu, włączającego się nie wiadomo dlaczego komputera, przysłanej nie wiadomo przez kogo dziwnej paczki...

Codziennosc ciąży ku usypiającej, stępującej do automatyzmu rutynie. W codzienności nie może być zdarzeń – ale u Kieślowskiego narracja w istocie wciąż wychodzi poza ramy codzienności: zachodzi albo jakieś „odkrycie wewnętrzne”, albo jego przeczcucie.

Między ludźmi, którzy siebie nie rozumieją albo rozumieją źle, nie słuchają siebie i nie słyszą, tkwią nie znalezione, przypadkowe, niewłaściwe słowa. Wielkoduszność, której odczuciem i znaczeniem została nasycona twórczość Kieślowskiego, jest właśnie tym słowem, które można zrozumieć bez słów. Wszystko po to, aby widz mógł zacząć poszukiwanie swojego własnego słowa, bez którego nie sposób wszcząć dialogu ze światem.

IRINA ADELGEIM

¹ K. Zanussi, *Moi 100 let*, „Isskustvo Kino”, 1995, nr 11, s. 75.

² *Wszystkie my tam żyli*, z K. Kieślowskim rozmawia T. Sobolewski, „Isskustvo Kino”, 1995, nr 10, s. 45.

³ M. Blanchot, *Język budnoy*, „Isskustvo Kino”, 1995, nr 10, s. 153.

⁴ A. Genis, *Glaz i slovo*, „Inostrannaja literatura”, 1995, nr 4, s. 226.

⁵ Tamże, s. 227.

⁶ *Ponieważ są ciągle ci ludzie*. Rozmowa z K. Kieślowskim, „Incipit”, 1996, nr 2, s. 9.

⁷ M. Blanchot, dz. cyt., s. 153.

Krótkie filmy, Dekalog, oraz Podwójne życie Weroniki Krzysztofa Kieślowskiego w zwierciadle polskiej krytyki filmowej*

MIROSŁAW PRZYLIPIAK

Krótki film o zabijaniu

Rok 1988 to dla Krzysztofa Kieślowskiego rok przełomowy. Na ekrany weszły wówczas dwa filmy kinowe, które przyniosły mu wielkie uznanie krytyki międzynarodowej i zapoczątkowały najbardziej triumfalny okres jego kariery. Na ekrany polskie oba filmy trafiły z pewnym opóźnieniem, już po sukcesach międzynarodowych, co niewątpliwie miało wpływ na recepcję krajową. Nie przeszkadza to jednak, że recepcja pierwszego z nich, *Krótkiego filmu o zabijaniu*, została zdominowana przez toczącą się już w Polsce od jakiegoś czasu dyskusję na temat kary śmierci. Dyskusja ta ustanowiła główny kontekst dla filmu i sprofilowała jego przyjęcie. Zdecydowana większość głosów prasowych rozważała ten film w odniesieniu do kary śmierci. Nierzadko oceny krytyków wynikały z ich poglądów na temat kary śmierci oraz tego, w jakim stopniu poglądy te rymowały się z odczytaną przez danego krytyka myślą przewodnią filmu.

I tak liczni recenzenci uznali ten film za gwałtowny, namiętny, jednoznaczny protest przeciw karze śmierci, co dla jednych (przeciwników kary śmierci) było wielką (może największą) jego zaletą, a dla innych (zwolenników kary śmierci) ogromną słabością.

I tak film Kieślowskiego dla Macieja Pawlickiego (krytyka filmowego par excellence) stał się okazją do namiętnej tyrady przeciw karze śmierci. Pawlicki przeprosza, że nie będzie pisał o artyzmie filmu ani o sprawach artystycznych. Jego zdaniem Kieślowski z Piesiewiczem powiedzieli o rzeczy niesłychanie istotnej – o niemożności pełnego wnikięcia w psychikę ludzką (Pawlicki, 1988). Bogdan Biskup podkreśla, że w filmie, będącym bez wątpienia protestem przeciw karze śmierci, zartarte zostały motywy postępowania mordercy. W świetnej kreacji Baki morderca jest

* Artykuł niniejszy jest kontynuacją tekstu pt. *Filmy fabularne Krzysztofa Kieślowskiego w zwierciadle polskiej krytyki filmowej*, który ukazał się w książce *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, pod redakcją Tadeusza Lubelskiego, Kraków, Universitas 1997.

Miroslaw Baka, *Krótki film o zabijaniu* (1988)

najeżony wobec wszystkich, ale też rozbrajająco naiwny, samotny i wyobcowany (Biskup, 1988). Małgorzata Karbownik stwierdza, że w polskim kinie dawno nie było filmu, który po prostu poraża. Film stanowi głos reżysera przeciw karze śmierci, a za swoje porte parole przyjął Kieślowski postać młodego adwokata. Protest przeciw karze śmierci Kieślowski wyraża, wykorzystując doświadczenia dokumentalisty. Dbą o wielką prawdę szczegółu, pokazuje technologię zabijania, a nie jego wyraz poetycki albo sugestię. To właśnie powoduje wstrząs (Karbownik, 1988).

Jednak nie dla wszystkich film Kieślowskiego był takim jednoznacznym protestem przeciw karze śmierci. Część krytyków uważała, że jest wprawdzie protestem, ale zbyt słabym i niejednoznacznym, a zdaniem niektórych nie był on wcale protestem. Pisano więc, że film nie dostarcza wystarczających argumentów przeciw karze śmierci, choć wedle intencji reżysera miał to robić (Beryt 1988; Maksymczak 1988; Janicka, 1988; Peltz, 1988; Pietrasik, 1988A; Rymuszko, 1988; Szyma, 1988). Zdzisław Pietrasik pytał, czy film ten mówi coś nowego o zabijaniu i dostarcza nowych argumentów przeciwnikom kary śmierci, i odpowiadał negatywnie. Co więcej, twierdził recenzent „Polityki”, film może również dostarczyć argumentów zwolennikom kary śmierci, bo jego główny argument – że zabijanie jest brzydkie – nie jest ani racjonalny, ani przekonujący, a główny bohater jest przedstawiony jako barbarzyńca (Pietrasik, 1988A). Pietrasik mógłby znaleźć potwierdzenie swoich poglądów u Bożeny Janickiej, zresztą – w przeciwieństwie do niego – wielkiej zwolenniczki filmu. Zdaniem Janickiej bowiem reżyser nie występuje ewidentnie przeciw karze śmierci, a widać to po sposobie realizacji sceny zabicia taksówkarza, bardzo długiej i strasznej (Janicka, 1988). Marek Rymuszko uważa, że film jest zdecydowanie przeciw karze śmierci, ale ta publicystyczna tendencja może dać nieoczekiwany efekt bumerangowy. Rymuszko oglądał film dwa razy i za każdym razem część wi-

dzów po projekcji akceptowała wydany wyrok, co zdaniem recenzenta jest przyczynkiem do kwestii restrykcyjnych poglądów społecznych ujawnianych w sondażach (Rymuszko, 1988).

Niektórzy krytycy notowali rozbieżności między filmem Kieślowskiego a realiami. Andrzej Szmak uznał film za fałszywy, bowiem skazany na śmierć bohater nie jest ani zwyrodnialcem, ani recydywistą. W takiej sprawie – dowodził recenzent – sąd na pewno nie wydałby wyroku śmierci, bowiem w ostatnich latach wydawano je wyłącznie na sprawców wielokrotnych morderstw (Szmak, 1988). Przeciwną opinię wyraziła Aldona Krajewska, która wskazała, że jednak wyroki śmierci wydawano nie tylko przeciw recydywistom (Krajewska, 1988). Bożena Janicka zwróciła uwagę, że film jest reminiscencją zdarzenia rzeczywistego, ale wtedy ludzie nie domagali się kary śmierci dla zabójcy (Janicka 1988). Natomiast Barbara Hollender przytacza statystyki wymierzania kary śmierci w Polsce (Hollender, 1988).

Uznanie filmu za protest przeciw karze śmierci pociągało za sobą pytanie, w jakim stopniu jest to protest bezstronny (jakby coś takiego mogło istnieć), szanujący autonomię powołanych do życia postaci, w jakim stopniu zaś reżyser ułatwia sobie zadanie przez dopasowanie postaci do z góry założonej tezy. Ta druga odpowiedź prowadzić by mogła do często w poprzednich latach stawianego Kieślowskiemu zarzutu o nadmiar publicystyki. I rzeczywiście, zarzut taki pojawił się w kilku przynajmniej artykułach (Nalikowski, 1988; Netz, 1988; Wiącek, 1988). Marek Nalikowski pisał, że w filmie Kieślowskiego są obecne wszystkie ograniczenia kina moralnego niepokoju – jest to kino intelektualne, zrodzone z dziennikarskiej pasji, a nie artystycznej wizji. Postacie w filmach Kieślowskiego są nośnikami idei, a nie ludźmi z krwi i kości. Niejednokrotnie, pisał Nalikowski, reżyser celowo oślepia swoich bohaterów, jakby w ten sposób chciał wywyższyć samego siebie. Kieślowski ciągle wydaje się mistrzem publicystyki, mniej natomiast wiarygodny jest jako ponadczasowy myśliciel (Nalikowski, 1988).

Szczególnie często powtarzał się zarzut, iż Kieślowski ułatwił sobie zadanie, obdarzając sympatią i zrozumieniem młodego mordercę. Nie podpisany recenzent „Sztandaru Młodych” pisał, że ofiara zbrodni jest antypatyczna, morderca od pewnego momentu staje się sympatyczny, że podkreśla się samotność chłopaka wobec obcego świata, pokazuje się jego rodzinę (a rodziny taksówkarza nie), wprowadza się śmierć siostry jako element łagodzący („Sztandar Młodych”, 1988). Zdaniem Mirosława Winiarczyka Kieślowski w drugiej części filmu wyidealizował mordercę, który nagle objawia bogatą i subtelną duszę (Winiarczyk, 1988). Remigiusz Matuszak, oceniający zresztą film bardzo wysoko za jego konsekwentny sprzeciw wobec kary śmierci, stwierdzał (jednak nie oceniając tego negatywnie), że reżyser użył wszelkich środków inscenizacyjnych i dramaturgicznych, by skruszyć nawet najtwardsze serca. Bohaterem filmu uczynił młodego chłopca o powierzchowności jasnego cherubina. Jego opowieści rodzinne, wspomnienia o tragicznie zmarłej ukochanej siostrze, którą poznajemy ze zdjęcia z pierwszej komunii, wzbudzają głębokie współczucie dla młodego człowieka stawiającego pierwsze kroki w bezdusznym mieście. Recenzent krytycznie ocenia ogólną kondycję moralną polskiego społeczeństwa. Na takim tle film Kieślowskiego, choć miejscami tendencyjny w wymowie, zawiera główne wartości moralne i powinien stać się obowiązkową „lekturą” młodzieży (Matuszak, 1988).

Część recenzentów natomiast odpierała tezę o tendencyjności, pisząc, że Kieślowski nie ułatwia sobie zadania, jako że równie beznamiętnie prezentuje mordercę i ofiarę (Dipont, 1988; Umer, 1988). Tadeusz Sobolewski, konstatując, że krytycy zarzucają reżyserowi demagogię, stwierdzał, że nie są oni by najmniej bezstronni: woleliby demagogię, w drugą stronę. Zdaniem Jerzego Uszyńskiego Kieślowski zastosował metodę fenomenologiczną – zawiesił wszelkie założenia i odpsychologizował swój film. Taksówkarz jest więc dość antypatyczny, by nie wzbudzać sentymentalnych odruchów współczucia, morderca dość tępy i bezbarwny, by nie przypisywać jego czynom racji filozoficznych, zaś adwokat wystarczająco naiwny, by nie być orędownikiem żadnej sprawy. Tam, gdzie reżyser porzuca metodę fenomenologiczną, film staje się błąd. Recenzenta szczególnie drażni postać adwokata (o tym dalej) oraz końcowa rozmowa skazanego z adwokatem, gdy nagle skazany zaczyna mówić zbyt gładko. Wystarczyłoby, stwierdza recenzent, kilka przekonujących gestów i urwane w połowie zdania, nie potrzeba zaś sentymentalnego monologu o trudnym dzieciństwie. Reżyser nie jest, zdaniem recenzenta, ani za, ani przeciw, lecz zrealizował film o problemie kary śmierci, który zmusza do samodzielnych przemyśleń. Po projekcji ulatniają się zbyt proste oceny i deklaracje, zostaje zaś dusząca dosłowność faktów, których nie upiększa żadna teoria (Uszyński, 1988).

Zdaniem niektórych recenzentów publicystyczny charakter filmu i jego tendencyjność najwyraźniej ujawniają się przez nieuprawnione zestawienie dwóch śmierci. Tadeusz Szyma, komplementujący stronę formalną filmu, grę aktorską, zdjęcia, sugestywność oddziaływania na emocje, zgłasza następnie (po opadnięciu emocji) wiele wątpliwości. Jego zdaniem zrównanie dwóch niewspółmiernych zabójstw jest demagogią (Szyma, 1988). Namiętnym protestem przeciw temu zestawieniu jest artykuł Kazimierza Koźniewskiego, który twierdzi, że bywają różne rodzaje śmierci i różne rodzaje zabijania: zabijanie na wojnie, zabijanie w procesie norymberskim, zabicie osoby nieuleczalnie chorej. Stawianie ich wszystkich pod wspólnym mianownikiem, zrównywanie sędziego z mordercą jest ogłupianiem ludzi i wprowadza olbrzymi chaos moralny (Koźniewski, 1988). Polemiką z Koźniewskim był głos Aleksandra Ratajczaka (Ratajczak, 1988). Zdaniem Andrzeja Krzywickiego w tym zestawieniu wyłania się publicystyczna intencja filmu i zarazem gubi szansa na powstanie dzieła o większym wymiarze. Jednak walorem filmu jest ukazanie, że kara śmierci jest wynikiem bezradności (Krzywicki, 1988). Według Kazimierza Młynarza na skutek tego nieuprawnionego zestawienia film jest mglisty myślowo, oddziałuje siłowo, a przez to ma taki sam wpływ na widza jak wykonywanie kary śmierci na potencjalnych zabójców, czyli żaden (Młynarz, 1988). Tadeusz Wiącek stwierdził, że reżyser tendencyjnie stawia znak równości między wykonaniem wyroku śmierci a morderstwem z premedytacją. Takie postawienie sprawy jest nieuczciwe, tym bardziej że w filmie zabrakło szerszej refleksji etycznej czy światopoglądowej. Próbuje się nas przekonać – pisał recenzent – że wieszanie skazańca jest tak samo okrutne i obrzydliwe jak pospolite morderstwo i dlatego powinno być wyeliminowane. Należy więc wykreślić z kodeksu karę śmierci, bo jest odrażająca. Rzadko się zdarza, konkluduje recenzent, aby dzieło naginane z góry do zilustrowania tezy odniosło sukces artystyczny, ideowy, moralny, polityczny, czy jakikolwiek inny. *Krótki film o zabijaniu* nie jest wyjątkiem (Wiącek, 1988). Za podsumowanie tego wątku krytycznej recepcji można uznać rozważania Andrzeja Kołodzyńskiego. Jego zda-

niem nie można zestawiać powieszonoego na trzepaku kota i wieszania mordercy, bo pobrzmiwia to łatwizną intelektualną. Czym innym jest jedno, czym innym drugie. Nie można się też dopatrzeć postawy moralnej i filozoficznej reżysera. W dążeniu do obiektywizmu stawia on argumenty moralne i intelektualne na równi z szokiem emocjonalnym i pomija argumenty religii. Film jest za blisko publicystyki, by sięgnął rangi moralitetu, choć była taka szansa. A przecież mógł powstać film, w którym losy ludzkie nie układają się na prawach symetrii, lecz – jak w życiu – wydaje się, że przeczą logice, film, w którym byłoby miejsce na współczucie, wzruszenie i sympatię (Kołodzyński, 1988).

Jako że dyskusja krytyczna była zorganizowana wokół problemu kary śmierci, inne zagadnienia pojawiły się marginalnie. Powszechnie chwalono stronę warsztatową (nawet zdecydowani przeciwnicy filmu, jak Koźniewski), co zazwyczaj ograniczało się do zdawkowych komplementów. Więcej miejsca zajęły dwa zagadnienia szczegółowe: postać adwokata oraz obraz i atmosfera miasta.

Postać adwokata, kreowanego przez Krzysztofa Globisza, zebrała wiele słów krytycznych (był to może najmocniej krytykowany element filmu, jeśli nie liczyć dyskusji o karze śmierci). Pisano, że jest to postać słaba (Beryt, 1988), że oceny mecenasa są wydumane (JOTEM, 1988), że razi idealizmem (Peltz, 1988), że jest superszlachetny (Rymuszek, 1988). W opisie Maryli Zielińskiej adwokat to pupil szczęścia, prymus, nagradzany aplikant, kochający i kochany narzeczony i przyszły ojciec. Jego miejsce jest w izolatce dla przegranych idealistów, stać go tylko na bierny bunt i płacz z beznadziejności na łonie natury (Zielińska, 1989). Zdaniem Jerzego Uszyńskiego postać adwokata nie została domyślana do końca, drażnią jego retoryczne rozmowy z narzeczoną (Uszyński, 1988). Podobnego zdania jest Andrzej Kołodzyński, który również słabości postaci adwokata upatruje w scenariuszu. Niby jest on znakomitym młodym adwokatem, ale o najważniejszym motywie morderstwa, mogącym mieć istotne znaczenie dla linii obrony (śmierć siostry mordercy) dowiaduje się już po sprawie. Wygłasza *najlepszą mowę przeciw karze śmierci*, a nie mowę o konkretnym przypadku, a scena, gdy płacze na łące, pobrzmiwia fałszywym sentymentalizmem (Kołodzyński, 1988).

Postać adwokata miała również swoich zwolenników i obrońców (choć znacznie mniej licznych). Pisano, że jest najciekawszą postacią filmu, a w swym proteście przeciw karze śmierci stanowi alter ego reżysera (Karbowski, 1988), że Krzysztof Globisz zagrał wielką rolę, a pełna tragizmu, choć również liryzmu, scena rozmowy w celi należy do najlepszych w filmie (Krzywicki, 1988).

Wiele miejsca w recenzjach zajmuje obraz świata filmu. Powszechnym zachwytem nad pracą operatora towarzyszyło przerażenie jej efektami. Recenzenci z widocznym przejściem opisywali przestrzeń zbrodni: *Nad miastem posępne światło prześwieca przez brudny smog, prowizoryczne ploty zasłaniają rozsypujące się budynki, a każdy kontakt z obcym człowiekiem jest spotkaniem w dżungli, okazją do wyrażenia lub doznania agresji* (Janicka, 1988). Krytycy wskazywali na wszechobecną w filmie atmosferę zła, agresji, wzajemnej niechęci i złośliwości (Dąbrowska, 1988), które znajduje się w epicentrum, a nic na obrzeżach (Rymuszek, 1988). Maryla Zielińska opisała scenerię obywateli „krótkich filmów” (o zabijaniu i o miłości) jako dziedzictwa postlecorbusierowskiego (Zielińska 1989). Recenzenci wskazywali, że przedstawiony przez Kieślowskiego obraz gwałtu i agresji staje się przyczyną zbrodni (Jęsiak, 1988), że film jest sprzeciwem twórcy wobec przeładowane-

go brutalnością świata wyzwolonego z zasad *Dekalogu* (Tomezyk, 1988). Dla wielu piszących zło ukazane w filmie było znakiem szerszego zjawiska – głębokiej deprawacji społeczeństwa polskiego. Remigiusz Matuszak wylicza w swojej recenzji, ilu aborcji i morderstw dokonuje się w Polsce, ilu jest alkoholików, ilu ludzi siedzi w więzieniach. Jacek – morderca z filmu Kieślowskiego – jest zdaniem recenzenta produktem PRL i stworzonego przez ten system środowiska małorolnych oraz Ochotniczych Hufców Pracy (Matuszak, 1988). Jerzy Peltz natomiast stwierdza, że na ekranie widzimy skutki określonego systemu wychowawczego, ukształtowanego przez rodzinę, szkołę i religię (Peltz, 1988). Wreszcie, nieliczni krytycy zgłaszali zastrzeżenie do obrazu miasta, pisząc, iż jest on spreparowany i nieprawdziwy. Janusz Atlas pisał, że zdjęcia *Idziaka* zachwycają brzydota upiornego miasta, które jednak nie istnieje realnie, a jest jedynie efektem mistrzowskiego wykorzystania techniki filmowej przez grupę artystów (Atlas, 1988). Maria Malatyńska uznała, że film, stanowiący wyraz przerażenia twórcy światem potwornego barbarzyństwa, w którym przyszło nam żyć, wygląda strasznie, ale cokolwiek nieprawdziwie (Malatyńska, 1988). Zdaniem Marka Nalikowskiego cała agresja sportretowana w filmie, emocje budowane deformującą kamerą *Idziaka* nie są nieprawdopodobne (*wystarczy posiedzieć 10 minut na dworcu, by tyle chamstwa zobaczyć*), są natomiast denerwujące, bo nie mają głębszego umotywowania i stoi za nimi zbyt prosta teza uogólniająca, która niczego nie wyjaśnia (Nalikowski, 1988).

Tadeusz Sobolewski potraktował film jako złożoną, paradoksalną konstrukcję artystyczną, umożliwiającą spojrzenie w te rejony człowieczeństwa, gdzie sprawiedliwość zawodzi. Z filmu bije fatalizm. Wszystko musi potoczyć się tak, a nie inaczej. Tu recenzent znajduje analogie z Hitchcockiem: przypadek staje się potwierdzeniem wyroków losu. Postacie wydają się swobodne, ale ich postępowaniem rządzi ukryty plan. Chcąc być wolne, niechcący poddają się losowi. Film opowiadany jest niby chronologicznie, ale zarazem od końca – otwierają go elementy, które wrócą na końcu: papierosy i sznur (na sznurze wisi kot, opakowanie „Popularnych” tapla się w kałuży, obok zdechłego szczura). Rzeczywistość filmu jest przesycona grzechem. Kieślowski stwarza unikatową okazję, aby spojrzeć na zło z góry. Jacek, morderca, podobny jest Kainowi, który zamordował, bo czuł się gorszy. Jednak Bóg położył na czole Kaina znak nietykalności, zabronił ludziom go karać.

Sobolewski twierdzi też, że *Krótki film o zabijaniu* jest Kieślowskiego rozrachunkiem z zawodem filmowca. Kiedyś wierzył, że filmem można zmienić świat, następnie przestał w to wierzyć. Jeżeli Kieślowski w swej roli społecznej jest podobny do adwokata ze swojego filmu, to film o zabijaniu dowodzi utraty wiary w sens własnej pracy. W każdym z dwóch artykułów Sobolewskiego o tym filmie mamy jednak sugestię innego rozwiązania tego problemu. W „Odrze” krytyk pisał, że film o zabijaniu jest próbą wyjścia z pułapki fatalizmu czyhającej na twórcę *Przypadku*. Jeśli nie możemy za pośrednictwem kina wpłynąć na rzeczywistość, to przynajmniej możemy sprawić, że znajdziemy się na czas seansu bliżej siebie (Sobolewski, 1988A). W „Kinie” natomiast stwierdzał, że jedynie przeblysk transcendentnego światła w finale musi stać się odpowiedzią na niesprawiedliwość losu (Sobolewski, 1988B).

Tak więc *Krótki film o zabijaniu* został przyjęty przede wszystkim jako głos w dyskusji nad karą śmierci. Zazwyczaj uważano, że jest głosem zdecydowanego przeciwnika kary śmierci, co przeciwnicy kary śmierci podnosili jako wielką zaletę,

a zwolennicy – jako wadę. Niektórzy krytycy uważali, że jest „za mało” przeciw, tj. dostarcza argumentów również zwolennikom kary śmierci. Wreszcie, część krytyków była zdania, że reżyser jest bezstronny, prezentuje problem, nie zajmując wyraźnego stanowiska, czego dowodzi równie brutalne przedstawienie obu morderstw oraz obdarzenie obu głównych protagonistów (mordercy i ofiary) równą liczbą cech antypatycznych. Głównym argumentem przeciw filmowi (wysuwany zresztą przede wszystkim przez jawnych lub ukrytych zwolenników kary śmierci) była jego tendencyjność. Krytycy ci utrzymywali, że morderca został przedstawiony z o wiele większym zrozumieniem i sympatią niż ofiara. Twierdzono też, że zestawienie dwóch zupełnie niewspółmiernych śmierci na jednej szali jest demagogią i nieuczciwością.

Najwięcej słów krytyki, jeśli chodzi o warsztatową stronę filmu, zebrała postać adwokata. Zarzucano jej, że jest przesadnie wyidealizowana oraz nie dopracowana w założeniach. Powszechne uznanie (nawet przeciwników filmu) wzbudzała natomiast siła jego oddziaływania na emocje oraz zdjęcia Sławomira Idziaka kreujące sugestywny obraz upiornego miasta.

Krótki film o miłości

Jeżeli porównać liczbę głosów negatywnych i pozytywnych, to *Krótki film o zabijaniu* został przyjęty przez polską krytykę dobrze. Jednak recepcja tego filmu została zdominowana, a nawet można rzec – zniekształcona – przez zewnętrzny wobec samego filmu problem kary śmierci, a co za tym idzie – stosunku poszczególnych krytyków do tego zagadnienia. U podłoża części opinii zdecydowanie nawet krytycznych leżało inne nastawienie krytyka do kary śmierci niż to, które odczytał z filmu. Dlatego recenzje nierzadko zaczynały się od komplementowania sprawności formalnych filmu, by zaraz tym ostrzej zaatakować jego „nieprawidłową” zawartość myślową. Z *Krótkim filmem o miłości*, który wszedł na ekrany polskich kin wkrótce po filmie poprzednim, sprawa była o tyle czystsza, że nie dotyczył on żadnej drażliwej a doraźnej kwestii życia społecznego. Film został przyjęty entuzjastycznie. Po znakomitych, jeśli chodzi o recepcję krytyczną, latach siedemdziesiątych oraz bardzo trudnej dla reżysera większej części lat osiemdziesiątych, związanej z krytycznym przyjęciem *Bez końca* i nie najlepszym *Przypadku*, film o miłości znamionuje powrót do pisania o Kieślowskim jako o wielkim mistrzu polskiego, a teraz już właściwie światowego kina.

Pełni zachwyty recenzenci pisali, że film o miłości jest dziełem bez zarzutu pod względem artystycznym, utworem harmonijnym, spójnym estetycznie, myślowo i interpretacyjnie (Kos, 1988), że trzeba było ręki mistrza, aby z momentów zwyczajnych zrobić taki piękny i mądry film (Markowska, 1988), że dla starego jak świat tematu miłości znaleziono nową formę (Hellen, 1988), że Kieślowskiemu udało się rzecz niezwykła – w skończonej formie zawarł coś nieskończonego (Miodyński, 1989), że jest to obraz na najwyższym poziomie, zwracający uwagę logiczną, żelazną wręcz konstrukcją, w której nie ma miejsca na nic, co zbędne (Wronkowska, 1988). Feliks Netz napisał, że reżyser trzyma widza w napięciu jak Hitchcock w *Oknie na podwórze*, a porusza jak rzadkiej miary poeta (Netz, 1988), zaś Andrzej Krzywicki z aprobatą przytoczył opinię francuskiego krytyka stawiającego Kieślowskiego na równi z Goyą, el Grekiem, Munchem, Kafką i Dostojewskim (Krzywicki,

1989). Nawet nieliczni przeciwnicy filmu stwierdzali jednak, że jest bardzo dobrze zagrany i wyreżyserowany (Szczurek, 1989), oraz *wzorowy warsztatowo* (Wiącek, 1988). (Znać, że wychwalanie warsztatu, nawet przy bardzo poważnych zastrzeżeniach do np. zawartości myślowej albo prawdopodobieństwa filmu, zaczęło się stawać nieomal normą przy pisaniu o twórczości Kiesłowskiego. Był to rewers sytuacji z początków kariery reżysera, gdzie często utyskiwano nad niedostatkami formy, chwalać jednocześnie temperaturę myślową filmów.)

Duże wrażenie robiła na recenzentach asceza formalna. Pisano, że oszczędność środków wyrazu, ich prostota, spowolniony rytm, złagodzony sposób narracji znakomicie pasują do filmu (Czernic, 1988), że przy niewielkiej liczbie zdarzeń, za pomocą kilku kresek reżyser potrafił wypełnić ekran realiami i stworzyć atmosferę (Karbowiak, 1988). Władysław Cybulski zachwyca się ogromną dyscypliną formalną filmu, w którym słowo zostaje ograniczone na korzyść obrazu, przestrzeń akcji zostaje ograniczona do intymnych wnętrz mieszkalnych, a przeżycia bohaterów dramatu są przekazywane głównie przez twarze, których pejzaż wspaniale portretuje Witold Adamek (Cybulski, 1988).

Chwalono nie tylko operatora, Witolda Adamka, lecz również muzykę Preisnera, *nieomal ubogą instrumentalnie, za to swoją melodyką wzbogacającą nastroje, uczucia, oraz potęgującą wymowę obrazów* (Czernic, 1988; Szyma, 1988) oraz grę trójki aktorskiej Olafa Lubaszenki udanie wydobywającego niezdarność, kancjaństwo kreowanej postaci (Sobański, 1988), Grażyny Szapołowskiej oraz Stefanii Iwińskiej (Karbowiak, 1988). Jerzy Uszyński pisał, że aktorzy zagrali świetnie, na półtonach, jakby pełni poczucia wstydu (Uszyński, 1989). Szczególnie wiele słów uznania wywołała rola Grażyny Szapołowskiej. Pisano, że zagrała wbrew schematowi (Sobański, 1988), że kreowana przez nią postać jest *skomplikowana psychicznie, pociągająca i odpychająca zarazem, czasem ją rozumiemy, a czasem budzi w nas osłupienie* (Knichowiecki, 1989).

Zwracano również uwagę na wielką kulturę Kiesłowskiego w przedstawianiu w gruncie rzeczy trywialnego związku (Skąpski, 1988). Maria Wronkowska stwierdzała, że Kiesłowskiemu udało się uniknąć grzechu trywialności, w który łatwo byłoby zabrnąć, a Jerzy Uszyński podkreślał, że film o miłości, nasycony raczej namiętnościami i uczuciami niż analizą intelektualną – co u Kiesłowskiego jest rzadkością – nie zawiera drażniących naturalizmów, natomiast charakteryzuje się olbrzymią subtelnością, co jest tym bardziej godne uznania, że reżyser wkracza w obszary społecznego tabu (Uszyński, 1988).

Jako że film Kiesłowskiego dotyczy miłości, nie dziwnego, iż recenzenci w swoich próbach ogarnięcia filmu skoncentrowali się na temacie miłości. Wielu z nich odebrało film jako krzepiącą opowieść o miłości-odkupicielce. Zdaniem Leona Bukowieckiego bohaterka filmu, Magda, pod wpływem prawdziwie kochającego chłopca zaczyna się zmieniać, bo uwierzyła w miłość. Uczucie, które goi rany, jest równe przebaczeniu. W scenie końcowej Magda przychodzi do mieszkania chłopca, „widzi” samą siebie taką, jaką widział ją Tomek, i chociaż nie odwraca się od okna i nie patrzy na chłopaka, wiemy, że zostanie, bo miłość ją odrodziła (Bukowiecki, 1989). Zdaniem Tomasza Hellena twórcy filmu chcą przekonać widza, że nawet w tak niejednoznacznej sytuacji człowiek i jego uczucie mogą być czyste i niewinne. Niełatwo – pisze recenzent – mężczyźnie zakochanemu pogodzić się z tym, że jego wybranka obcuje z innym, jeżeli miłość nie jest w pełni bezinteresow-



Grażyna Szapołowska i Olaf Lubaszenko, *Krótki film o miłości* (1988)

na. Tomek godzi się na dekonspirację, gdyż ważniejsze jest dla niego udzielenie kobiecie pomocy (Hellen, 1988). Piotr Maksymczak zwraca uwagę na ewolucję, jaką w trakcie filmu przechodzi bohaterka. Najpierw wyładowuje na chłopcu całą, gromadzoną latami frustrację, ostrzega, że miłość to tylko ciało – pocące się i śliniące. Następnie piękna sąsiadka usiłuje przebić się przez skorupę swoich egoizmów. Wreszcie dzięki chłopcu staje się innym człowiekiem, szanującym prawo otaczających ją ludzi do szczęścia (Maksymczak, 1989).

Inni recenzenci kładli nacisk nie tyle na ewolucję – pod wpływem uczucia chłopca – głównej bohaterki, ile na postać samego chłopca. Zdaniem Anity Machnik bohater filmu początkowo traktował swą sąsiadkę jak fetysz, a dopiero z czasem, pod wpływem uczucia – dostrzegł w niej drugą osobę (Machnik, 1989). Podobnie Oskar Sobański zauważa, że kobieta jest początkowo dla chłopca przedmiotem, którym pragnie on zawładnąć, a dopiero z czasem staje się człowiekiem. Rozwijająca się miłość oznacza zarazem rezygnację z cielesności. Powoli chłopiec odkrywa w sobie szóste przykazanie – nie cudzołóż. Stopniowo poznajemy też punkt widzenia Magdy (Sobański, 1988). Według Kazimierza Młynarza chłopak zaczyna jako podglądacz, by w końcu zostać porażony siłą, która przerosła jego możliwości (Młynarz, 1988).

Jeszcze inni krytycy potrakowali film Kieślowskiego nie tyle jako film o miłości, ile jako udane sportretowanie złożoności stosunków międzyludzkich. Piotr Maksymczak konstatował, że Kieślowski, specjalista od filmów moralno-politycznych, potrafił w sposób wstrząsający oddać całą złożoność związków międzyludzkich mało precyzyjnie zwanych miłością (Maksymczak, 1989), a zdaniem Andrzeja Krzywickiego przesłanie filmu ma w istocie charakter społeczny i jest rozwinięciem banalnego może spostrzeżenia, że człowiek nie jest sam i cokolwiek czyni, dotyczy nie tylko jego, lecz również innych osób, nierzadko nawet odległych. Film, zdaniem recenzenta, kończy się nie tyle happy endem, ile wskazaniem na złożoność stosunków międzyludzkich (Krzywicki, 1989). Jerzy Uszyński stwierdził, że podobnie jak w filmie o zabijaniu Kieślowski zastosował tu fenomenologiczną metodę zawieszania wszystkich obiegowych sądów, aby widzowie mogli jeszcze raz zastanowić się, na czym polega uczucie miłości. Nie sięga więc do konwencji stylistycznych służących pokazywaniu na ekranie emocji. Film portretuje sytuację niemożności porozumienia, wynikającą m.in. z odmienności doświadczeń. Końcowe samobójstwo wyraża niezgodę na to, aby metafizyczny świat uczuć sprowadzać do funkcji czysto biologicznej (Uszyński, 1989). Maryla Zielińska natomiast zwróciła uwagę, że w obydwu „krótkich” filmach Kieślowskiego doświadczany jest konflikt między duchowością a cielesnością. W kontakcie między Magdą a Tomkiem nastąpiło fizyczne spełnienie miłości, ale duchowego nie będzie. Miłość musi być czysta, o ile ma nie porażać. Doświadczyli tego obydwójce. On, niszcząc swoje idealistyczne uczucie spowodowanym, nieczystym dotknięciem ciała kobiety, i ona, kusząc do grzechu (Zielińska, 1989).

Wreszcie niektórzy krytycy wskazywali, że film Kieślowskiego opowiada nie tyle o miłości, ile o jej braku. Andrzej Lipiński akcentował przewrotność tytułu filmu, który opowiada o świecie pozbawionym wrażliwości, uniesienia, dobroci, świecie, w którym na miłość nie ma miejsca (Lipiński, 1988), a Marek Sadowski podkreślał, że bohaterów łączy nie tyle miłość, ile jej brak, wzajemne upokorzenie, nieważność, pogarda (Sadowski, 1988).

Wielu recenzentów zwracało uwagę na przejmujące pokazanie samotności ludzkiej przez Kieślowskiego. Jerzy Niecikowski tak zresztą zatytułował swoją recenzję: *Krótki film o samotności* (Niecikowski, 1988). Marek Skąpski zauważył, że jest to film nie tyle o miłości, ile o samotności nieśmiałego chłopca, który żyje bardziej wyobraźnią niż czynami. Inni recenzenci pisali, że samotna jest także kobieta, na pozór prowadząca bogate życie, ale w istocie tak samo jak chłopiec wyalienowana i jakby zagubiona (Czernic, 1988), rozbierająca mężczyzn jakby rozpakowywała nową zabawkę (Moskalówna, 1988). Wielkie miasto jest tylko tłem, bohaterowie zdają się samotni nawet na jednej ulicy (Moskalówna, 1988). Bogdan Knichowiecki skonstatował, że publiczność, która odebrała film o zabijaniu jako protest przeciw karze śmierci, może film o miłości odebrać jako protest przeciw rozluźnieniu obyczajów. Tymczasem w istocie film portretuje przede wszystkim straszliwą samotność obydwójga bohaterów. Tomek wychowywał się w domu dziecka, a Magda – spekuluje recenzent – być może przeżyła kiedyś wielki dramat, zawód miłosny. Może więc to miłość stanowi dla obojga receptę na szczęście? Przykazanie „nie cudzołóż” można zrozumieć jako gorącą obronę miłości, gdyż to właśnie dzięki niej odnajdujemy za ścianą, za oknem, na ulicy czy w urzędzie pocztowym innego człowieka. Przy tym, podkreślał recenzent, Kieślowski nie ułatwia odczytania swojego filmu, stara się być obiektywny w diagnozie i opisie skomplikowanych sytuacji życiowych (Knichowiecki, 1989). Tadeusz Szyma podkreślał umiejętność wyrażania tęsknot i samotności za pośrednictwem jakości wizualnych. Optyka lunety, jej szklisto-przymglona plastyka – pisał – sugeruje to, czego sfotografować się nie da: delikatność, czystość i głębię uczuć chłopca, stęsknionego nie tyle za przedmiotem swojej miłości, ile za osobą, ku której zwraca się całym sercem. We wspaniałej scenie końcowej Magda, patrząc przez tę samą lunetę, przyjmuje inną perspektywę. Ta scena, skończona arcydzieło, pozwala dostrzec prawdę o zagubieniu i samotności człowieka, o potrzebie autentycznej miłości, którą trywialna powszechność życia zagłusza do potrzeb samej fizjologii (Szyma, 1988).

To, co dla licznych zwolenników i admiratorów filmu Kieślowskiego było wzruszającą opowieścią o miłości, samotności, zawiłości związków międzyludzkich, dla niektórych krytyków było niesmacznym przedstawieniem zjawisk patologicznych i marginalnych. Dla Tadeusza Wiącka film Kieślowskiego to opowieść o dewiancie seksualnym i obiekcie jego zboczonych zainteresowań, w którym kobieta gwałci miłośnika lunety (kreowanego przez dyżurnego prawiczka polskiego kina), co wywołuje u niego szok (Wiącek, 1981). W podobnym stylu recenzent białostockiej „Gazety Współczesnej” pisał, iż film *O miłości* jest w istocie filmem o perwersji, z podglądaczem i ekshibicjonistką w rolach głównych. Reżyserowi, zdaniem recenzenta, w pewnej chwili zabrakło konceptu, więc z podglądanej zrobił podglądaczkę. Recenzent uznał też, że postać Tomka, chłopca zupełnie nie orientującego się w sprawach seksu, jest nierealna. Na pytanie zadane na konferencji prasowej, gdzie się taki chłopak uchował, reżyser odpowiedział wzruszeniem ramion – donosił zde gustowany krytyk (JOTEM, 1988). Zdaniem Anny Tatarkiewicz film Kieślowskiego jest od początku do końca skrajnie wydumany. Niby dotyczy cudzołóstwa, ale nie ma w nim żadnych normalnych problemów cudzołóstwa. Główna bohaterka mogłaby być matką głównego bohatera, a gospodyni, u której on mieszka – i która sama również prawdopodobnie korzysta z lunety – jego babcią. Niektóre sceny są zenujące, w tym w szczególności obrzydliwa scena inicjacji seksualnej bohatera. Widz

czuje się jak podglądacz gwałcący cudzą intymność. Ponadto nie sposób uwierzyć w nawrócenie tak cynicznej bohaterki, a zresztą, gdyby to nawrócenie rzeczywiście doszło do skutku, to jak miałyby wyglądać związek pary głównych bohaterów? Portret wychowanka domu dziecka również jest nieprawdziwy. Tu recenzentka proponuje zupełnie inny scenariusz, który jej zdaniem odzwierciedlałby rzeczywiste – a nie wymyślone – dylematy wychowanków domu dziecka. Oto taki młody człowiek zostaje powołany do ZOMO, wysłany przeciw demonstracji „solidarnościowej” i tu przeżywa szok – tłum wyzywa go od gestapowców (Tatarkiewicz, 1988). Skądinąd pani Tatarkiewicz, której zdaniem wszystkie słabości kina Kieślowskiego brały się stąd, iż sam pisał sobie scenariusze, do czego brakowało mu uzdolnień, chętnie wspomagała go w tej mierze. Recenzując za kilka lat *Podwójne życie Weroniki* również zaproponuje alternatywny scenariusz. Z zarzutu prezentowania patologii wynika prosty wniosek – postawiony zresztą przez Annę Tatarkiewicz wprost – iż film jest nieprawdziwy w warstwie psychologicznej, bowiem zjawiska odnoszące się w najlepszym razie do marginesów natury ludzkiej i do promili ludzkiej populacji próbuje uogólnić, uczynić z nich ważne właściwości ludzkiej kondycji, ludzkiej egzystencji. Podobny zarzut pojawi się u jeszcze kilku recenzentów. Andrzej Krzywicki – skądinąd dobrze usposobiony do filmu – za jego minus uznał brak pogłębionego rysunku psychologicznego, wynikający prawdopodobnie z tego, że reżyser chciał silniej wydobyć metaforykę obrazu (Krzywicki 1989). Andrzej Lipiński w recenzji pod znamennym tytułem *Przypadek młodego voyeura* zarzucił filmowi brak spójnego odniesienia do rzeczywistości pozaekranowej, a także motywacji psychologicznej postępowania bohaterów. Nie wiemy, dlaczego Tomek podgląda Magdę, dlaczego postanawia jej to wyznać, dlaczego dokonuje się w nim przełom. Nie rozumiemy również – twierdził krytyk – zachowania bohaterki (Lipiński, 1988). Inni recenzenci natomiast podkreślali zarówno wiarygodność postępowania postaci, jak i walor trafnego odniesienia do rzeczywistości pozaekranowej. Małgorzata Karbowiak zachwycała się wspaniałą psychologią filmu, której osnowę stanowią normalne, typowe zachowania ludzkie, takie jak podglądanie kobiety przez młodych chłopców, tworzenie przez samotnika własnego świata, irytację kobiety na wieść o tym, że jest podglądana (Karbowiak, 1988). Recenzenci pisali też o tym, że film jest mocno osadzony w realiach polskiej rzeczywistości (Sobański, 1988), że zawiera mnóstwo realiów społecznych i obyczajowych (Szyma, 1988). Jerzy Uszyński skonstatował, że relacja między parą głównych bohaterów jest metaforą relacji między mieszkańcami wielkich bloków, podglądającymi się wzajemnie, ale trzymającymi się od siebie z daleka (Uszyński, 1989).

Film o miłości był pierwszym filmem Kieślowskiego, który sprowokował krytyków do postawienia pytania o stosunek reżysera do chrześcijańskiego Dekalogu (skądinąd prowadził w tym kierunku zamysł cyklu, do którego film o miłości należał), a także – chrześcijaństwa w ogóle. Już wkrótce stanie się to jednym z najważniejszych wątków pisania o Kieślowskim. Niektóre z refleksji krytycznych po filmie o miłości są zapowiedzią tej fali. I tak Leon Bukowiecki wyznawał, iż początkowo fakt przyznania filmowi nagrody katolickiej wzbudził w nim wątpliwości, które jednak rozstrzygnął na korzyść filmu. Jest to bowiem opowieść o jawnogrzesznicy, Magdalenie, poprowadzona w duchu wybaczenia: *Kto z nas jest bez grzechu, niech pierwszy rzuci kamieniem*. Także nam, widzom – stwierdzał krytyk – nie wolno myśleć kategoriami potępiającymi (Bukowiecki, 1989). Anita Machnik, recenzentka

katolickiego „Ładu”, przywołała platońskie konteksty filmu. Przypomniała, że w Platońskiej *Uczcie* Eros jest dzieckiem Porosa (bogactwa) i Penii (braku, ubóstwa). Dlatego miłość jest związana z chaosem, który znika, gdy kierujemy się, jak Kieślowski, aksjologią chrześcijańską. Sens dziesięciu przykazań sprowadza się bowiem do nakazu obdarzania miłością i zakazu zadawania śmierci. Miłość wprowadza człowieka w transcendencję (Machnik, 1989). Oskar Sobański zwraca uwagę na stopniowe rezygnowanie przez chłopca z cielesnego aspektu jego związku z Magdą i wiąże to ze stopniową interioryzacją przykazania. Chłopiec powoli odkrywa przykazanie w sobie: nie cudzołóż (Sobański, 1988). Natomiast dla Kazimierza Młynarza film Kieślowskiego stanowi świecką interpretację Dekalogu, wyraz tęsknoty do ładu moralnego. Recenzent nazwał film pięknym melodramatem o kobiecie imieniem Magdalena, przypominającej biblijną poprzedniczkę również z rozpustnego życia. Ten damski Don Juan zostaje poskromiony, a filozofia jego życia – zakwestionowana (Młynarz, 1988). Również Dla Marii Malatyńskiej film o miłości jest odstępstwem od ortodoksyjnego odczytania Dekalogu, przedstawia bowiem miłość jako formę całkowitego, nawet absurdalnego zauroczenia, i każe wierzyć, że zauroczenie takie wymyka się wszelkim kategoryzacji, a nawet nabiera cech świętości. Wprowadzenie Dekalogu do betonowej pustyni recenzentka uznała za może najciekawszy pomysł Kieślowskiego (Malatyńska, 1988).

Odniesienia biblijne filmu krytycznie ocenił natomiast Marian Szczurek, którego zdaniem w konfrontacji VI przykazania z historią podglądacza wychodzi miłośkość i peryferyjność tematyki. Od ilustracji Dekalogu zawsze będziemy oczekiwali uniwersalności. Kiedy więc odniesie się szóste przykazanie do pokazanej historii, powstaje rozdźwięk między bombastyczną zapowiedzią a niespełnieniem (Szczurek, 1989). Najostrzej zaś zaatakowała konteksty religijne filmu Anna Tatarkiewicz, która we wzmiankowanym już artykule stwierdziła, że sam pomysł *Dekalogu* jest ukłonem w stronę środowiska filmowców, którego przedstawiciele z przyczyn politycznych masowo nawracają się na ortodoksyjną religijność. Recenzentka, wyraźnie nawiązując do postawy Kieślowskiego, stwierdza, iż nie ufa ludziom, którzy kult Stalina zamienili na kult papieża (Tatarkiewicz, 1988).

Wreszcie w omówieniach filmu dużo miejsca poświęcono jego przyjęciu przez tzw. normalnego widza. Bogdan Knichowiecki zakończył swoją pełną zachwyty recenzję dramatycznym pytaniem, czy obraz tak przewrotny, tak niejednoznaczny w swej wymowie, znajdzie w Polsce rzesze odbiorców, na jakie zasługuje, skoro masowa widownia w Polsce odczytała się już myśleć (Knichowiecki, 1989). Tadeusz Szyma pisał, że oglądał film Kieślowskiego w pełnym kinie, w atmosferze skupienia (Szyma, 1988). Natomiast zdaniem Tadeusza Wiącka Kieślowski zawsze podobał się krytykom, a nie publiczności. Ani jeden jego film nie miał powodzenia u publiczności, ale nikt się tym specjalnie nie przejmował, pisze krytyk wyraźnie reżyserowi niechętny (Wiącek, 1988). Kiloro recenzentów z wyraźną dezaprobatą opisywało zachowanie młodocianej publiczności. Recenzent „Gazety Robotniczej” pisał o gwizdaniu, bekaniu, miauczeniu i cmokaniu. *Efekty superspecjalne to piskliwy chichot panienek, zapewne zafascynowanych odgłosami wydobywającymi się z trzewi ich małoletnich adoratorów. Istna bezmózgowa paranoja kinomanów wychowanych na Bondzie i umięśnionym Arnoldzie* (tom, 1988). Recenzentka „Żołnierza wolności” w artykule o znamienym tytule *Dekalog w ZOO* opisuje reakcje grupy młodzieńców, którzy przyszedli do kina „na momenty” i mocno znudzeni dają wy-

raz swoich negatywnym emocjom. Głośne, niewybredne komentarze czerpane są wprost z łaciny podwórkowej. Rozlegają się też dzikie, nie wiadomo co znaczące okrzyki, wyrazy dźwiękonaśladowcze i różne inne dziwne odgłosy (Wiśniewska, 1988). Z kolei Anna Tatariewicz pisze, że poza rechotem w pierwszych, młodzieżowych rzędach widzów jakby zatkało, co jej zdaniem jest dowodem na nieprzychylny odbiór filmu. Natomiast zapytany przez „Trybunę Ludu” kierownik warszawskiego kina „Luna” stwierdza, że *Krótki film o miłości* ma bardzo dobrą frekwencję, seanse często kończą się oklaskami, a ludzie wychodzący z kina wyrażają się o filmie bardzo dobrze („Trybuna Ludu”, 1988). Zarówno w wadze nadawanej tej sprawie, jak i w doborze argumentów widać załączki tego, co stanie się niebawem „dżyżurnym” wątkiem pisania o Kieślowskim – reakcja „normalnej” publiczności, rzeczywista lub domniemana, będzie używana jako argument za lub przeciw Kieślowskiemu.

Tak więc *Krótki film o miłości* został przejęty przez znaczną większość krytyki entuzjastycznie. Zachwycano się warsztatem – grą aktorską, muzyką, zdjęciami, doskonale poprowadzoną narracją, wspaniałą psychologią postaci, mnogością realiów obyczajowych, wielką kulturą reżysera w poruszaniu tak trudnego i drażliwego tematu. Wiele miejsca zajęła analiza związku łączącego bohaterów, w której akcentowano bądź wielką siłę miłości chłopca, która doprowadza do przemiany w kobiecie, bądź ewolucję uczucia samego chłopca, bądź złożoność związków międzyludzkich, bądź samotność, bądź wreszcie perwersyjny charakter tego związku. Zwracano też uwagę na religijny kontekst filmu o miłości oraz nadspodziewanie często opisywano zachowanie publiczności podczas seansu.

Dekalog

Dekalog został przyjęty przez krytykę polską z wielkim zainteresowaniem. W recenzjach czuje się głębokie poruszenie. Znaczna większość autorów przyjęła cykl z akceptacją, a nawet zachwytem, choć niejednokrotnie najbardziej nawet zauroczeni krytycy wyrażali rezerwę w stosunku do niektórych, pojedynczych odcinków.

Najczęściej bodaj poruszaną przez krytyków kwestią był stosunek *Dekalogu* do religii. Autorzy na ogół zgodnie wskazywali, że filmy nie są prostymi ilustracjami przykazań, że związek między nimi niekiedy jest bardzo odległy, polega na luźnej asocjacji, a nierzadko wręcz na kontraście, zaprzeczeniu treści przykazania. Taki sposób potraktowania przykazań jedni przyjmowali z entuzjazmem, pisząc, iż *Dekalog* w istocie przedstawia przykazania jako niezwykle trudne zadanie, inni natomiast z dezaprobatą. Ksiądz Jacek Bolewski SJ pisał, że zaczynał oglądać *Dekalog* z myślą, by na jego podstawie głosić kazania. Kiedy okazało się, że serial daleko odchodzi od litery Dekalogu, zdecydował się nadać kazaniom formę komentarza do filmu. Wychodząc od sugestii zawartych w poszczególnych słowach i obrazach, posuwając się tropem pozostawionym przez autorów, autor odnajdywał prawdy najgłębiej katolickie. Luźny związek odcinków z literą przykazań każe zwrócić tym większą uwagę na ich ducha, który jest w prawie Bożym najistotniejszy (Bolewski, 1990). Małgorzata Szpakowska po analizie pierwszego odcinka dochodzi do wniosku, że cykl Kieślowskiego nie broni się, jeżeliby przyjąć, że usiłuje on propagować reguły moralne Dekalogu. Można jednak przypisać mu inne założenie: że Dekalog

z góry Synaj, zaproponowany małej społeczności, w której się wszyscy znali, nie bardzo daje się praktykować w społeczeństwach milionowych, innowacyjnych, zupełnie inaczej zorganizowanych. *Bohaterowie filmu może i by chcieli w praktyce kierować się tamtymi regułami, lecz ich doświadczenia nie dają się dopasować do norm moralnych kodeksu; z drugiej strony nie potrafią się z tych norm zupełnie wyzwolić, bo kultura, w której wyrosli, zbyt mocno jest przez nie naznaczona. Rezultatem jest dyskomfort płynący z faktu, że praw z góry Synaj nie można ani przestrzegać, ani nie da się ich całkiem odrzucić* (Szpakowska, 1990). Pytano też, czy i w jakim sensie odcinki *Dekalogu* są filmami religijnymi, i udzielano różnych odpowiedzi. Zbigniew Bieńkowski pisał, że śledząc akcję filmów Kieślowskiego, czujemy nagle grząskość gruntu, na którym wieki kultur wzniosły potężne gmachy naszej wiary i naszej wiedzy. Odcinki *Dekalogu* nie są ani religijne, ani niereligijne, choć na pewno nie ateistyczne (Bieńkowski, 1990). Zdaniem Mirosława Przyłipiaka *Dekalog* nie jest religijny, jeżeli przez religijność rozumieć wiarę w Boga lub choćby bezwzględne przestrzeganie poświadczonych autorytetem tradycji religijnej nakazów moralnych. Cykl Kieślowskiego prezentuje zarazem postawę religijną, która, jak twierdzi autor, nie musi się wiązać z wyznawaniem konkretnej religii. Postawę tę charakteryzuje przekonanie o istnieniu i potrzebie tajemnicy oraz świętości. Natomiast w zakresie moralnym *Dekalog* głosi odpowiedzialność człowieka za własne uczynki (Przyłipiak, 1990A). Krzysztof Teodor Toeplitz stwierdzał, że cykl Kieślowskiego jest przesiąknięty duchem protestantyzmu czy wręcz kwakerstwa. Bóg sugerowany w serialu jest surowym sędzią i prawodawcą, znanym np. z filmów protestanta Bergmana, nie zaś wyrozumiałym i miłosiernym Bogiem polskiego obrzędowego katolicyzmu (Toeplitz, 1990).

Dla większości krytyków *Dekalog* był jednak serialem par excellence religijnym. Oskar Sobański pisał, że największą siłą cyklu jest nagle ujawnianie perspektywy transcendentnej. Jego bohaterowie na ogół nie zdają sobie sprawy, że funkcjonują w kontekście transcendentnym. Są poganami zachowującymi zewnętrzne formy religijności. I oto ci mali ludzie, uwikłani w małe sprawy życiowe, zostają nagle dotknięci palcem Bożym i sami o tym nie wiedząc znajdują ratunek w powrocie do zapomnianych prawd, do dziesięciorga przykazań. Odcinki, w których ta transcendentna perspektywa jest mniej wyrazista, są wyraźnie słabsze (Sobański, 1990B). Obficie recenzujący *Dekalog* serią artykułów Tadeusz Szyma, który w kilku miejscach zarzuca Kieślowskiemu, iż *wzdraga się, acz niesłusznie, przed pouczeniami ściśle religijnymi* (Szyma, 89B), ostatecznie jednak konkluduje, że Kieślowski tworzy niebanalną, głęboko poruszającą i nawet szokującą ilustrację *Dekalogu*, pokazuje przypadki niezwykle i krańcowe, unika torów religijnych, a jednak normy religijne jawią się z nieodpartą mocą oddziaływania na widza (Szyma, 1989B). W innym miejscu ten sam recenzent stwierdza, że kwestie etyczne Kieślowski ujął w zasadzie z perspektywy laickiej, ale przydał im pewne głębsze odniesienia metafizyczne i religijne (Szyma, 1989A).

Dla duchownego prawosławnego, Michała Klingera, *Dekalog* jest serialem religijnym, ale nie sakralnym. Cechą każdej wielkiej sztuki jest *doprowadzanie do wrót*, do skraju ciemności. Sztuką jest to, przez co prześwieca tajemniczość naszej egzystencji. W *Dekalogu* czuje się tę tajemnicę, widz zostaje doprowadzony do wrót (których jednak nie przekracza), mamy więc do czynienia z filmem religijnym. *Dekalog* stoi zdecydowanie na stanowisku aikonoceności Boga. Nie można spojrzeć



Maja Komorowska i Wojciech Klata, *Dekalog, jeden* (1989)

Bogu w twarz, zobaczyć go, lecz jedynie przedstawiać go za pomocą symboli. Klinger przekonująco dowodzi, że symbolem, ikoną Boga w pierwszym odcinku *Dekalogu* jest czarna dziura w lodzie.

To, że wrót nie możemy przekroczyć, a Boga zobaczyć, jest, twierdzi Klinger, efektem wielowiekowej ewolucji kultury europejskiej. Milczenie i ciemność ontologiczna Boga to to, co pozostało po wygaszonych przez wielki racjonalizm europejski symbolach. Dopóki „mowa Boga” nie zostanie na powrót ożywiona, dopóty droga obrona przez Kieślowskiego będzie jedyną możliwą liturgią współczesną (Klinger, 1990).

Wielu autorów zwracało uwagę, że Kieślowski mówi raczej o antywartościach niż wartościach, raczej o braku Boga niż o Bogu (Bolewski, 1990). Niektórzy piszący czynili z tego zarzut, a nawet przedmiot ostrego ataku. Hanna Borowska w artykule popartym licznymi cytatami z Piśma Świętego stwierdza, że *Dekalog* miał pouczać w sprawach moralności, ale zabiegi, jakimi się posługuje, są niemoralne. Na kartach Biblii przemawia bowiem miłość, a w cyklu Kieślowskiego twórcy *zastosowali mówienie złem*. Psychologia zna wyniki odpowiednich badań, pisze recenzentka. Ekspozowanie agresji, nienawiści, przemocy, rozbudza zło tkwiące w podświadomości człowieka. W *Dekalogu* nie ma nadziei. Skąd ma zresztą być, skoro Chrystus, odstawiony na bok, nie jest obecny, i nawet jeżeli zdarzy mu się zadziałać, to robi to jakby z zażenowaniem i anonimowo. Triumfuje natomiast szatan, który wynalazł kłamstwo, kradnie Boże obietnice, wypcha ludzi w grzech i natychmiast za ten grzech zaczyna ich oskarżać. Krzysztof Kieślowski, pisze recenzentka, nie pokazał *Dekalogu*, lecz antyzasady. Wynaturzenia, anomalie, patologie, koszmarki, jakby specjalnie wyszukane. Może i to wszystko gdzieś się zdarza, konstatuje Hanna Borowska, lecz dlaczego mamy się tym karmić?

Słuszny jest fakt, pisze dalej recenzentka, że odchodząc od Pana, wkraczamy w nie oświetlone zaułki. Kto i jak nas tam napadnie – nie wiadomo. Bóg nie karze, ale Bóg dopuszcza. Ufających karcni z miłością, napomina; bezbożni sami sobie zgotowali marny los.

W *Dekalogu* zwycięża więc zło. W najlepszym razie ludzie pozostają z wyrzutami sumienia, co nie wystarczy. Trwają tak w niewoli przez dziesiątki lat i szatan ciągle będzie się mógł nad nimi znęcać. Poczucie winy to za mało. Trzeba słuchać Chrystusa.

Na koniec autorka przytacza fragment wywiadu z Krzysztofem Kieślowskim, w którym mówi on, że kategorie religijne zostawił na boku, ale ma nadzieję, że w samych filmach coś z tych wartości się znajdzie, np. metafizyka. Tu autorka zgadza się z reżyserem. Rzeczywiście, została metafizyka, mętna i rozmazana, dokładnie taka, jaka jest – zdaniem twórcy – nasza egzystencja. Słusznie – potwierdza Hanna Borowska. Taka właśnie jest bez Boga (Borowska, 1990).

Jeżeli pominąć zdecydowanie niechętny *Dekalogowi* ton artykułu, to jego konkluzje okażą się bliskie wielu piszącym, również zadeklarowanym entuzjastom cyklu. Wielu krytyków zwracało bowiem uwagę, że *Dekalog* ukazuje sytuacje ludzkie określone w Biblii jako grzechy i zadaje pytanie: skoro wiemy, co jest dobre, to dlaczego tak nie postępujemy? (Sobolewski 1988) że portretuje świat pusty, zdegradowany, wyprany z wartości. Według Tadeusza Olszańskiego tematem *Dekalogu* nie jest religia ani nawet wiara, nadzieja, miłość, lecz właśnie ich brak. Bohaterowie, nawet jeżeli wierzą w Boga, to nie Bogu (Olszański 1990).

Drugim oprócz religii tematem, który ogniskował dyskusję krytyczną wokół *Dekalogu*, była kwestia wierności realiom. Z tej zresztą pozycji przypuszczono przeciw cyklowi Kieślowskiego najostrejszy, a w każdym razie najbardziej nośny i wpływowy atak. Idzie o artykuł Zygmunta Kałużyńskiego pt. *Pan z fortepianem*, o wszystko wyjaśniającym podtytułem: *Kieślowski jest filmowcem, który tłucze dziesięć pudła i jedno mu wychodzi*. Kałużyński pisze w nim, że z całego *Dekalogu* jedynie odcinek piąty (o zabijaniu) jest wybitny, reszta natomiast jest bardzo niedobra. Głównym zarzutem krytyka jest, iż *Dekalog* składa się z *absurdalnych sytuacji, sztucznie wymyślonych do tego stopnia, że znajdują się na granicy ponurego (acz bezwiednego) komizmu*. „*Dekalog*” dzieje się w świecie, którego nigdzie nie ma. Występują w nim lekarze, artyści, inteligenci, o których pracy niczego się nie dowiadujemy i którzy nie mają trosk materialnych nie wiadomo na jakiej zasadzie, ale wylaniają się przed nimi problemy, jak następuje: *pewien kardiolog jest impotentem, jest zazdrosny o żonę, ta go cokolwiek mechanicznie zdradza; dziewczyna miała dziecko, mimo że nie powinna, ale jej matka je adoptowała; lecz teraz chce je odzyskać, ale matka się przywiązała, i nie chce oddać; oto kolekcjoner znaczków daje sobie wyciąć nerkę, żeby uzyskać znaczek brakujący do zbiorów, ale grożą mu złodzieje: oto sprawa! Dziewczyna znalazła list, pisany przez matkę przed śmiercią, z którego wynika, że ojciec nie jest jej ojcem, ale ten wciąż twierdzi, że jest: oto zagadka! Itd., itd.* Główną przyczyną tego stanu rzeczy krytyk upatruje w tym, że współscenarzysta, Krzysztof Piesiewicz, jest prawnikiem. Scenariusze są зараżone *ćwiczeniami kauszypedry, które zapewne służą do wyrobienia rutyny adwokackiej, mimo – czy nawet: właśnie dlatego – że nie zdarzają się* (Kałużyński, 1990). W podobnym tonie wyraża się jeszcze kilku innych krytyków. Klaus Kowalski, wyraźnie wzorując się na stylu Kałużyńskiego, nazywa *Dekalog* kompletem gniotów – poza, rzecz jasna, filmem o zabijaniu. Twierdzi, że *Dekalog* babra się w przerażająco trywialnych szczegółach, Polska jest widziana oczyma warszawskiego inteligenta, po szarych ulicach chodzą szarzy ludzie. Czy tak wyglądają początki schizofrenii? – pyta krytyk i zaraz odpowiada, że nie wie, bo nie przechodził (Kowalski, 1990). Małgorzata Szpakowska stwierdza, że z uwagi na wyraźne intencje etyczne twórców filmu winni oni przyjąć postawę mądrego spowiednika, który nie tylko pilnuje przestrzegania prawa, lecz kieruje sumienie penitenta ku sytuacjom z pozoru wykraczającym poza dosłownie potraktowane normy kodeksu. Należałoby więc wymyślić proste historyjki, w których jednak człowieka może zawieść potoczna intuicja moralna. Stało się inaczej. *Niemal wszystkie zaprezentowane przypadki uderzają jakąś sztucznością, są przekombinowane, wymyślone, uwikłane w sytuacje ekstremalne lub nietypowe: nakaz szacunku dla rodziców pojawia się w kontekście niepewnego ojcostwa i tendencji krypto-kazirodzej. W zakaz kradzieży został wpleciony raczej niezwykły przypadek adopcji nieślubnego dziecka córki przez jej matkę; przykazanie prawdomówności zaś ma za tło okupacyjną zagładę Żydów* (Szpakowska, 1990). Adam Martynowicz, skądinąd nastawiony do cyklu Kieślowskiego pozytywnie, stwierdza jednak, że niekiedy *Dekalog* irytuje, sprawiając wrażenie czegoś mocno wygórkowanego. Postacie z ludzi przeradzają się często w ucieleśnienie pewnych cech. W scenariuszu czuje się rękę prawnika, rozkładającego motywy i skutki według reguł retoryki. Irytuje schematyczność wymyślonych fabuł – pachną czymś sterylnym i aseptycznym – sprawiają wrażenie swobodnego laboratorium etycznego (Martynowicz, 1990). Jan Olszewski, recenzując od-

ciniki piąty i szósty, pisze, że bohaterowie filmu są dostosowani do potrzeb wywo-
du. Bohaterowie wszystkich odcinków to ludzie wyalienowani, samotni. Twórcy
cyklu wypowiadają uniwersalne sądy na temat natury ludzkiej, ale pokazują istoty
cokolwiek nieludzkie. Tymczasem, jak twierdził Bazin, nie istnieje bohater powie-
ściowy godny tego miana, który nie byłby czymś więcej, niż jest, nie byłby tajem-
nicą. Jednak, konkluduje recenzent, może *Dekalog* to nie powieść, a przypo-
wieść, albo moralitet, albo film z tezą (Olszewski, 1990). W podobnym duchu wy-
powiadała się jeszcze Urszula Orman (Orman, 1990).

Jak widać, zarzut niewierności realiom przy bliższym wejrzeniu da się sprowadzić
do trzech zagadnień szczegółowych: wydumanych sytuacji fabularnych, nieprzekony-
wających postaci oraz (w mniejszym stopniu) fałszywego przedstawienia realiów Pol-
ski lat 80. W każdej z tych kwestii cykl Kieślowskiego miał więcej zwolenników niż
krytyków. Ci, którzy godzili się z diagnozą „wydumania” fabularnego, wskazywali,
jak Maria Malatyńska, że bez tego filmy może nie byłyby tak wyraziste dramaturgicz-
nie (Malatyńska, 1989), albo też, jak Małgorzata Karbowski, tłumaczyli możliwy za-
wód zwolenników czystego realizmu tym, że w *Dekalogu* dokonuje się przesunięcie
ze świata materii w świat ducha, którego napięcia są określane za pomocą zdarzeń
konkretnych. *Dekalog*, pisała Małgorzata Karbowski, jest zawieszony w pewnym ro-
dzaju poetyckiej przestrzeni i po prostu oddziałuje na naszą ludzką wrażliwość. Mo-
żemy zanurzyć się w nim jak w źródle i oczyścić z brudów codzienności, przejrzyć się
jak w zwierciadle (Karbowski, 1990). Zdaniem Mirosława Przyłipiaka w *Dekalogu*
przeważają rzadkie, ocierające się o granice prawdopodobieństwa sytuacje, wobec
których mechaniczne stosowanie przykazań mogłoby łatwo doprowadzić do zaprze-
czenia duchowi tych przykazań. U bohaterów filmów wywołuje to stan napięcia myśli
i uczuć, tworząc atmosferę wysiłonego poszukiwania właściwego kroku. Ten właśnie
nastrój, ciągłego namysłu nad moralną słusznością własnych uczynków, pracy wkła-
danej we własne życie, dominuje w „Dekalogu” (Przyłipiak, 1990).

Wielu recenzentów zachwycało się doskonałym oddaniem realiów Polski lat 80.
Jerzy Niecikowski pisał: *Nikt tak jak Kieślowski, nie potrafi pokazać szpetoty pol-*
skiego życia. Ursynów, który stale fotografuje, to już nie dzielnica. Te betonowe ko-
szarowce stały się u Kieślowskiego symbolem koszmaru. Nic dziwnego, że w tym oto-
czeniu człowiek jest całkowicie samotny. Nic dziwnego, że rodzi się tutaj irracjonal-
na, bezsensowna zbrodnia. Te klatki, te mieszkania, ten wszechobecny brud. Nikt te-
go nie umie pokazać jak Kieślowski, i to na zimno, bez żadnej fascynacji (Niecikow-
ski, 1990). Stanisław Wyszomirski również zachwycał się znakomitą oddaniem
realiów: *Tak przerażającego wizerunku polskiego szpitala jeszcze nie widzieliśmy na*
ekranie, podobnie jak warunków bytowania polskiego lekarza (Wyszomirski, 1990).
Tadeusz Olszański przeciwstawił się twierdzeniu Kałużyńskiego, że *Dekalog* nie ma
nic wspólnego z polską rzeczywistością. Krytyk wskazuje na precyzyjne zarysowa-
nie czasu i miejsca akcji, która dzieje się od 3 grudnia 1986 do wiosny 1988 r. w kil-
ku blokach na Ursynowie, głównie wśród tzw. lepszej inteligencji. Jest to Polska
w stanie wojennym, w letargu, jeszcze na wpół uśpiona przed nowym zrywem
(Olszański, 1990). Marek Pieczara stwierdzał, że wprawdzie historie opowiadane
w *Dekalogu* są uniwersalne, ale zostały umieszczone w bardzo dobrze rozpoznawal-
nej i drobiazgowo udokumentowanej rzeczywistości osiedla mieszkaniowego, jak-
by Kieślowski chciał przypomnieć tę stronę polskiej rzeczywistości, która w ostat-
nich latach pod ciśnieniem wydarzeń zesłała na drugi plan (Pieczara, 1990).

Znaczna większość krytyków znajdowała się również pod wielkim wrażeniem precyzji i głębi rysunku psychologicznego bohaterów *Dekalogu*. Zwracano uwagę, że mamy w *Dekalogu* do czynienia z bohaterami przeżywającymi mękę życia (Karbowski, 1990), że w filmie dokonuje się nieustanne odkrywanie dramatów przysłanianych zwyczajnością. Na początku bohaterowie wydają się nam zawsze normalni, zwyczajni – lecz przecież czy normalność, typowość człowieka nie wynika z tego po prostu, że mało o nim wiemy? Stopniowo Kieślowski odsłania sieć dramatów i napięć ludzkiego życia, w którym spokój sąsiaduje z męką, a przyjemność z cierpieniem (Malatyńska, 1989). Wielu recenzentów analizuje szczegółowo sieć relacji międzyludzkich w poszczególnych odcinkach. Oskar Sobański nazywa odcinek czwarty zwartą, przesyconą namiętnościami, wirtuozersko graną miniaturą psychologiczną, w której wchodzimy w świat najintymniejszych przeżyć ludzi szamoczących się w pułapce swego przeznaczenia. W tym bliskim doskonałości odcinku w żadnym momencie nie wiemy, co jest prawdą, a co kłamstwem, co wydarzyło się naprawdę, a co tylko w wyobraźni rozgorączkowanej dziewczyny. Podobnie w odcinku ósmym, również uznanym przez Sobańskiego za niezwykle udany, *dwie świetne aktorki pokazują istny wir namiętności, w jaki człowiek zostaje wciągnięty wbrew sobie*. Bohaterka filmu odmową kłamstwa skazuje kogoś na niemal pewną śmierć. Jednak ta odmowa kłamstwa sama jest kłamstwem, fałszywym pretekstem kryjącym niemożliwy do ujawnienia szlachetny zamiar: kosztem jednego życia ratować wiele istnień ludzkich. Ale i to nie koniec. Niebezpieczeństwo, przed którym chciano ratować te istnienia, było także źródłem fałszywego świadectwa. Całe to spiętrzenie prawd ukrywanych w fałszu i fałszów uchodzących za prawdy ciąży przez lata jak kamień grobowy nad życiem ludzi. Kieślowski ukazuje ze wspaniałą precyzją nie tyle grzeszność, ile destrukcyjną siłę kłamstwa (Sobański, 1990 B). Tadeusz Sobolewski, analizując odcinek szósty, pisze o dziwnym trójkącie nie pasujących do siebie ludzi, podszitym pożądaniem, instynktem panowania, kompleksami, fizjologią (Sobolewski, 1988). Zdaniem Ireny Stopierzyńskiej bohaterowie *Dekalogu* tym się różnią od innych, że mają poczucie winy i wyrzuty sumienia. Przez ich przeżycia odczytuje się wartość moralną ich decyzji; przez rodzaj doświadczenia moralnego pogłębia się wrażliwość widza (Stopierzyńska 1990). Tadeusz Szyma w ogólnym omówieniu *Dekalogu*, pisany po triumfalnym pokazie tego cyklu na festiwalu w Wenecji, nazwał *Dekalog* subtelną i wolną od drażniącego dydaktyzmu moralistyką najwyższej próby, dokonywaną z pozycji egzystencjalnej solidarności międzyludzkiej, bez cienia wyższości i mentorstwa. Zdaniem krytyka Kieślowski zwraca uwagę, że jedno wykroczenie moralne, jedno konkretne zło czy grzech, pociąga za sobą cały łańcuch innych. Reżyser uwypukla też korzenie tego zła, wyrastające z ludzkiego egoizmu i nieliczenia się z innymi (Szyma, 1989A). Następnie, analizując w serii artykułów poszczególne odcinki, krytyk wielokrotnie podkreśla mistrzostwo, z jakim reżyser kreśli niuanse psychologiczne. Przykładowo, o odcinku siódmym pisze: *W czasie niespełna godziny obserwujemy mistrzowskie – od strony psychologicznej – studium miłości chorej, kalekiej i bezrozumnie zaborczej, a jednak utrzymanej w granicach prawdopodobieństwa. Pokazane jest cierpienie obu kobiet, jak również bezradność mężczyzn i znerwicowanie dziecka. Pokazując zawłaszczenie osoby, a nie tylko rzeczy, odsłania Kieślowski w uniwersalnej normie nie przeczuwaną na ogół głębię rozważań i rozległość odniesień, jakie nieczęsto przychodzą nam do głowy przy katechizmowych rozważaniach* (Szyma, 1990C).

Pisząc o wirze namiętności, który odslania się pod powierzchnią normalnego, spokojnego życia, krytycy zwracają również uwagę, iż *Dekalog* pojawia się w szczególnym momencie rozchwiania wartości, erozji drogowaskazu moralnego, *rozpadnięcia się kośćca moralnego współczesnego Polaka* (Malatyńska, 1989). Zarazem jednak wielu krytyków zwraca uwagę, że Kieślowski nie poucza, nie podsuwa gotowych recept, lecz prowokuje do myślenia i wzbudza refleksję moralną. Jak to ujął Zbigniew Bieńkowski, w *Dekalogu* zakłada się istnienie wartości absolutnych, ale mówi się o współczesnym świecie jego własnym językiem (Bieńkowski, 1990). Nie jest to głos z ambony, lecz głos cierpienia. Recenzent podpisujący się Kino Oko pisał, że reżyser stawia odbiorcę wobec problemów, które nas przerastają, porusza sumienie, każe się zastanowić, dlaczego, w jakich warunkach w człowieku budzi się bestia. Nie uprawia natomiast publicystyki, nie odpowiada więc na pytania, które zadaje (Kino Oko, 1989). Krytycy podkreślają jednocześnie wielką delikatność i kulturę, z jaką Kieślowski potrafi przedstawiać sprawy trudne, kontrowersyjne, objęte obyczajowym tabu. Feliks Netz, recenzując odcinek czwarty, zauważa, że *Kieślowski z niezwykłą delikatnością porusza się po obszarze spraw nadzwyczaj drażliwych* (Netz, 1990B). Tadeusz Szyma, recenzując odcinek dziewiąty, zżyma się, co prawda, że twórcy zdecydowali się na opowiadanie żenującej w publicznym przedstawieniu historii trójkąta zawinonego biologiczną przypadłością męża, ale podkreśla, że ten przypadek, choć nadaje się raczej do gazetowej rubryki porad seksuologicznych, został sfilmowany z dużą kulturą i wycuciem taktu (Szyma, 1990E). Natomiast Stanisław Wyszomirski, pisząc o odcinku piątym („o miłości”), stwierdza, że w wykonaniu mniej subtelnym film byłby śliski i dwuznaczny, bowiem temat był istnym spacerowaniem po linie. Chłopak grany przez Lubaszenkę, stwierdza recenzent, przejdzie przypuszczalnie do historii kina jako najbardziej subtelny podglądacz (Wyszomirski, 1990).

Powszechny entuzjazm wzbudziła strona formalna filmu. Pisano, że filmy są doskonale zrobione, interesująco opowiedziane i znakomicie zagrane (boa, 1989), że są popisem aktorskim i operatorskim (Baranowska, 1989), że są proste fabularne, wyczelowane artystycznie i precyzyjne myślowo (Cybulski, 1989). Władysław Cybulski podkreślał, że Kieślowski ukazuje przeżycia przede wszystkim na zbliżeniach twarzy. W takiej sytuacji mniej liczą się umiejętności mimiczne, a bardziej – siła osobowości aktora (Cybulski, 1989). Stanisław Wyszomirski nazwał *Dekalog* najbardziej niezwykłym serialem w dziejach polskiej telewizji, a może nawet przełomem światowym. Cykl stanowi znakomity przegląd stylów operatorskich, celnie opisuje rzeczywistość, jest wieloznaczny (Wyszomirski, 1990). Adam Martynowicz utrzymywał, że kino Kieślowskiego jest trudne, wieloznaczne i idzie pod prąd współczesnej sztuki filmowej stawiającej przede wszystkim na atrakcje. Kieślowski jest ascetą obrazu. Jego filmy operują szczegółem, a dominuje w nich dość swoicie pojmowany pejzaż ludzkiej twarzy (Martynowicz, 1990). Wiele miejsca poświęcił formie *Dekalogu* Tadeusz Szyma. Pisząc korespondencję z Wenecji, a więc jeszcze przed telewizyjną emisją cyklu w Polsce, Szyma stwierdzał, że Kieślowski przeciwstawił kinu dzisiejszemu (rok 1989), w dużej mierze zdominowanemu przez infantylną i wulgarną rozrywkę, kino poważne i wymagające, lecz przecież oglądane z zapartym tchem, mistrzowskie warsztatowo kino fundamentalnych problemów etycznych, pasji intelektualnej i wielkiego wzruszenia. Wszystkie filmy *Dekalogu*, pisał Szyma, są nadzwyczaj interesujące, przemysłnie i przewrotnie opowiadane, ogląda się je z napięciem, którego skłonni byłiby-

śmy oczekiwać raczej od obrazów sensacyjnych, a nie dotyczących podstawowych przecież zasad naszej etyki i uniwersalnych norm moralnych (Szyma, 1989A). Pisząc o pierwszym odcinku, tenże krytyk podkreśla, że skomplikowany problem teologiczny został zilustrowany z zaskakującą prostotą, zachowując przy tym osadzenie w polskich realiach i rodzimym, katolickim obrzędzie kulturowym. Historia została opowiedziana z nieprawdopodobnym mistrzostwem. Od strony dramaturgicznej wyważony jest tu każdy epizod, a zwłaszcza rozkład i gradacja napięć, wytrzymanych w końcowej partii na górnej granicy emocjonalnych możliwości widza (Szyma, 1989B). Analizując odcinek ósmy, krytyk stwierdza, że aktorki znakomicie rozgrywają między sobą bardzo interesującą konfrontację odmiennych lecz dopełniających się postaw, oczekiwań, urazów i życiowych doświadczeń (Szyma, 1990D), a w nawiązaniu do odcinka dziewiątego pisze, że to studium zazdrości ogląda się niczym opowieść sensacyjną dzięki świetnej grze aktorów, a także wychwytyjącym wszystkie znaczące detale zdjęciom Piotra Sobocińskiego (Szyma, 1990E).

Mirosław Przylipiak z wielkim uznaniem pisał o oryginalności formalnej *Dekalogu*. Za wielką siłę cyklu uznał scenariusze oparte na niebanalnych pomysłach, wyraziste dramaturgicznie, przemyślnie projektujące grę z widzem. Wiele miejsca poświęcił również pracy operatorów, opisując szczególnie jego zdaniem interesujące efekty ich pracy: wielkie plany z odcinka drugiego, tworzące oś symboliki dla tego odcinka, a może i dla całego cyklu; sekwencję montażową z tegoż odcinka, w którym, wykorzystując panoramiczny ruch kamery, łączy się bohaterów znajdujących się w różnych miejscach, tworząc autonomiczną, symboliczną czasoprzestrzeń; interesującą, ekspresyjną manierę fotografowania odcinka czwartego, którego niektóre sekwencje są oświetlane nieco z dołu, przy kadrze pograżonym w mroku, co nadaje twarzom trochę niesamowity charakter, dobrze współgrający z tonem tej historii zatracającej zarówno o gotycką powieść grozy, jak i psychoanalityczną wiwisekcję (Przylipiak, 1990 A,B i C).

Niezwykle dużo pisano o reakcji publiczności i krytyki na *Dekalog*. Rozważania na ten temat w istocie nie miały charakteru informacji o frekwencji i reakcjach, lecz służyły jako argument na rzecz tez założonych przez danego krytyka. Tezy te nie tylko wpływały na interpretacje danych dotyczących recepcji, lecz wobec braku całościowych badań czy ustaleń często decydowały o samych danych, tzn. o obrazie recepcji. Najczęściej pisano, że w Polsce przyjęto *Dekalog* źle, a na Zachodzie dobrze (co zazwyczaj miało świadczyć źle o Polakach), ale zdarzały się rozmaite odstępstwa od tego wzoru podstawowego (np. różnicowanie odbioru przez publiczność i przez krytykę albo wręcz ocenianie recepcji cyklu jako pozytywnej).

Ulubionym przez krytyków zwrotem było powiedzenie o ciężkim losie proroka we własnym kraju. „Gazeta Krakowska” z marca 1990 pisała, że *chłodny, mimo wszystko (??) odbiór „Dekalogu” przez szeroką publiczność w Polsce jeszcze raz potwierdza starą prawdę, że najtrudniej być prorokiem we własnym kraju* („Gazeta Krakowska”, 1990), a TIM, zamieszcza taki oto komentarz do wypowiedzi autorów filmu: *Autorzy przyznają, że stosunkowo najmniejszym echem film odbił się właśnie w Polsce. Cóż, najtrudniej być prorokiem we własnym kraju, o czym prędzej czy później przekonuje się każdy artysta, wybijający się choć trochę nad średnią krajową* (TIM, 1990).

Janusz Atlas twierdził, choć *Dekalog* jako całość jest cyklem znaczącym (jeżeli ktoś coś zrobił w kulturze w ostatnich latach, to Kieślowski), to jednak przyjęcie cyklu przez publiczność było złe. *Dekalog* był, zdaniem recenzenta, najbardziej krytykowanym serialem ostatnich tygodni. Publiczność polska jest bowiem zakochana w Izaurze, a przy tym losy bohaterów są tak skomplikowane, że nikt ze zdrowego odłamu widzów nie odnosi ich do własnej sytuacji. Bo społeczeństwo – pisał z prckąsem Atlas – mamy zdrowe: nikt nie cudzołoży, nie kradnie, nie pożąda żony bliźniego swego ani żadnej rzeczy, która jego jest (Atlas, 1990). Władysław Cybulski twierdził, że cykl Kieślowskiego odniósł sukces i u nas, i na Zachodzie, bo współczesny świat gorączkowo szuka idei, u nas zaś nastąpiły zatrwajające zaburzenia w sferze wartości (Cybulski, 1989). Natomiast według Bożeny Markowskiej Kieślowski cieszy się uznaniem publiczności zachodniej, bo świat europejski, nasycony nadmiarem dobrobytu, coraz częściej porzuca świat fałszywych wartości i odczuwa potrzebę powrotu do uniwersaliów. W naszej zgrzebnej rzeczywistości natomiast – konstatuje recenzentka – cykl Kieślowskiego napotyka brak aprobaty ze strony pokolenia średniego, które bardziej ulega pogoni za wartościami materialnymi. Jednak Kieślowski dobrze trafił do polskiej publiczności młodzieżowej, jak wynika z projekcji w warszawskim kinie „Bajka” (Markowska, 1989).

Wspomniane projekcje, będące pierwszym pokazem całego cyklu w Polsce, odbywały się w warszawskim kinie „Bajka” w październiku 1989 roku. „Express Wieczorny” z 19 października 1989 roku pisał, że projekcje w „Bajce” nie cieszą się specjalną popularnością, sprzedano bowiem tylko 38 kart wstępu. Natomiast uczestniczka przeglądu, Iwona Brand pisała, że Krzysztof Kieślowski niepotrzebnie lękał się, czy na pokazie będzie publiczność. Jakże się mylił – pisze recenzentka. 60% sali na pierwszym pokazie, 77% na drugim, a później trudno było znaleźć wolne miejsca na sali. Po ostatnim pokazie rozległy się oklaski. Recenzentka pytała o reakcje dwie studentki, obydwie reakcje były entuzjastyczne (Brandt, 1989).

Zbigniew Bieńkowski pisał, że najbardziej zakłopotana *Dekalogiem* była krytyka filmowa, która nie nawykła do tak głębokiego sondowania świadomości. Natomiast dyskusje publiczne, prywatne i te najistotniejsze, intymne – twierdził krytyk – nie cichną (Bieńkowski, 1990). Z kolei Zygmunt Kałużyński w przytaczanym już artykule stwierdzał, że publiczność polska *Dekalog* odrzuciła, czego dowodem są liczne listy z wyrazami rozgoryczenia, jakie przysły do redakcji „Polityki”, a także sondaże (swoim zwyczajem, Kałużyński nie precyzuje, jakie to sondaże ani jakie to listy). Natomiast koledzy krytycy *poparli sukces międzynarodowy „Dekalogu”*; *czytalem też parę wypowiedzi z ich strony o głębokim zidioceniu odbiorców*. Dalej Kałużyński dowodził, że całe przedsięwzięcie nie ma powodzenia w narodzie, ponieważ nie łączy się z życiem. Natomiast międzynarodowy sukces *Dekalogu* tłumaczy tym, że na rynku telewizyjnym dobrze sprzedają się rzeczy, które, udając realizm, są dosyć ogólne i niedookreślone. Cieszą się one dużym powodzeniem wszędzie, z wyjątkiem własnego kraju, tam bowiem wiadomo, że są wydumane i nieprawdziwe. Dlatego właśnie – wywodził Kałużyński – serial o Izaurze odniósł sukces wszędzie poza Ameryką Południową, a *Na wschód od Edenu* – wszędzie poza Australią (Kałużyński, 1990). Michał Jaranowski w korespondencji z Niemiec pisał o entuzjastycznym przyjęciu *Dekalogu* w Niemczech i na tym tle – o nie najlepszym odbiorze w Polsce. *Kieślowskiego odbiera się tu inaczej niż w Polsce* – stwierdzał krytyk – *bo Polacy – powtarzam za tutejszymi znawcami naszego kraju, sztuki filmowej*

w ogóle oraz filmów Kieślowskiego – nabierają dystansu do nowej gwiazdy reżyserii. Dla producentów Kieślowski jest „ciężkim człowiekiem”, krytycy zarzucają mu „przesadną wiruozerię formalną”, koledzy mówią o „dramaturgii komputerowej”. Tymczasem dla Niemców filmy Kieślowskiego, osadzone w konkretnym tle, są uniwersalne. Pokazują ostatnią iskrę człowieczeństwa, której potrzebuje każdy, kto chce przeżyć na tym świecie (Jaranowski, 1990).

Oskar Sobański pisał, że emisja telewizyjna nie stała się wydarzeniem. Obejrzało ją wielu ludzi, jednak dzieło jako całość w pewnej mierze trafiło w próżnię. Przyczyna jest obrzędowy i powierzchowny charakter polskiego katolicyzmu. *W domowym zaciszu, poza zasięgiem zbiorowych napięć, karlejemy duchowo* (Sobański, 1990). W podobnym duchu charakteryzował sytuację Krzysztof Teodor Toeplitz: *telewizyjna emisja tak fetowanego na świecie „Dekalogu” w Polsce przeszła bez echa. Krytyka bąknęła na temat tego filmu kilka zdawkowych zdań, znajomi wymienili kilka pobieżnych i nie zawsze pochlebnych uwag. Sposób odczuwania Polaków AD 1990 jest tak odmienny od sposobu myślenia uprawianego dziś na świecie, że Polacy nie chcieli przyjąć ani zrozumieć „Dekalogu”. Cykl ten do bólu dokładnie opisuje zewnętrzną rzeczywistość, co dla świata może być egzotyczne, lub stanowić przejaw godnej uznania ascezy stylistycznej, ale dla Polaków jest po prostu nieprzyjemne. Ponadto, nie ma zachwytów nad Polakami – pogromcami komunizmu, jest za to dekalog fundamentalisty, przymierzającego wszystko do wyborów moralnych. Serial – konkluduje krytyk – jest raczej inspirowany duchem protestantyzmu czy wręcz kwakierstwa, niż obrzędowego katolicyzmu polskiego. W Polsce, gdzie obecnie (rok 1990) wszyscy zmieniają życiorysy, bardziej na miejscu jest Bóg przyzymkający oko* (Toeplitz, 1990).

Gdyby ktoś postronny chciał wyrobić sobie na podstawie tych recenzji pogląd, jak został przyjęty w Polsce *Dekalog*, byłby w nie lada kłopotcie, bowiem każdy krytyk, w zależności od tego, co chciał udowodnić, opisywał to przyjęcie inaczej. Piszano więc, że *Dekalog* został w Polsce odrzucony, ale również – że został przyjęty bardzo dobrze. Twierdzono, że cykl został źle przyjęty przez „normalną” publiczność, a bardzo dobrze przez krytykę, lecz również odwrotnie – że publiczność była entuzjastyczna, a krytyka przyjęła cykl z zakłopotaniem. Krytycy nie zgadzają się również co do podstawowych faktów. Jedni martwią się niską frekwencją w kinie „Bajka”, inni piszą, że nie było wolnych miejsc.

Podsumowując, znaczna część dyskusji po *Dekalogu* dotyczyła jego religijności. Przeważały opinie, że cykl Kieślowskiego jest *religijny, ale nie sakralny* (Klinger) lub laicki, jednak z głębszymi odniesieniami religijnymi i metafizycznymi. Większość recenzentów uważała, że przez prezentację „świata bez Boga” lub też wykroczeń przeciw przykazaniom Kieślowski osiąga wysoki poziom refleksji moralnej i wywołuje u widza uczucie katharsis. Niektórzy natomiast piętnowali reżysera za to, że skupia się na anomaliach, „mówi złem”.

Oprócz kwestii religijności recenzentów bardzo zajmowała kwestia wierności realiom. Niektórzy uważali, że *Dekalog* nie ma nic wspólnego z polską rzeczywistością, prezentuje wydumane, wyspekulowane problemy i sytuacje, ograniczone w dodatku do bardzo elitarnej grupy zawodowej. Inni natomiast, przeciwnie, wskazywali, że cykl Kieślowskiego nad wyraz wiernie portretuje realia Polski II połowy lat osiemdziesiątych, przedstawia autentyczne i głęboko poruszające dramaty ludzkie, z wielkim taktem oraz olbrzymią kulturą porusza bardzo drażliwe obyczajowo kwestie.

Wiele słów uznania napisała krytyka na temat aspektów formalnych cyklu, podkreślając jego ascezę, nastrój wielkiego skupienia, bardzo interesującą stronę scenariuszową, doskonałe aktorstwo oraz nad wyraz interesującą, zmieniającą się z odcinka na odcinek, stronę zdjęciową. Wreszcie nieproporcjonalnie dużo miejsca poświęcono przyjęciu filmu w Polsce bądź to utyskując nad słabą reakcją Polaków na światowej rangi arcydzieło, bądź przeciwstawiając sobie przyjęcie u krytyków i u publiczności, bądź też konstatuując sukces filmu w Polsce. Za każdym razem te rozważania na temat frekwencji, wysnuwane z intuicji krytyka i nie wspierane obiektywnymi danymi, służyły jako argument na rzecz tezy, która danemu krytykowi była bliska.

Podwójne życie Weroniki

Pierwszy francuski film Kieślowskiego, *Podwójne życie Weroniki*, zrealizowany w następstwie wielkiego, międzynarodowego sukcesu *Dekalogu*, został przyjęty przez polską krytykę generalnie dobrze, sprawił jednak recenzentom niemało kłopotu jako dzieło trudne, dotyczące spraw, które trudno się werbalizuje, w dodatku składające się z ulotnych nastrojów i atmosfery. Zakłopotanie krytyki znać było choćby po częstszych niż zwykle próbach ustalenia generaliów, tj. powiedzenia, o czym jest ten film „w istocie”. Krytycy, jak zwykle, mocno różnili się w poglądach. Zdaniem Bogdana Knichowieckiego *Podwójne życie Weroniki* to film o nieatrakcyjnym życiu, egzystencji każdego z nas. Reżyser proponuje pochylenie się nad codziennością, prostymi, banalnymi, ale niepowtarzalnymi przejawami życia (Knichowiecki, 1991). Dla Piotra Kowalskiego to piękna opowieść o życiu, wartościach i wyborze drogi, metaforyczna opowieść o ludzkim losie, o potrzebie szukania prawdy (Kowalski, 1991). Według Stanisława Zawiślińskiego jest to film o miłości, śmierci, życiu i porozumiewaniu się, ponieważ o wszystkim i niczym. Jego siła polega na tym, że da się go na wiele sposobów interpretować (Zawiśliński, 1991). Dla Grzegorza Zięby film Kieślowskiego to poemat o ludzkim losie, przeznaczeniu i przypadku, dzieło metafizyczne i symboliczne zarazem, poruszające wszystkie najważniejsze problemy współczesnego człowieka, wielka alegoria ludzkiego życia (Zięba, 1991). Zdaniem Aleksandry film Kieślowskiego opowiada o potrzebie miłości i o tym, jak trudno ją zaspokoić (Aleksandra, 1991). Dla Macieja Pawlickiego film Kieślowskiego to *niemal intuicyjnie odbierana potrzeba człowieczej dwoistości, podwójności, potrzeby oparcia w drugim człowieku, potrzeby więzi z nim, choćby nawet nie w pełni uświadomionej* (Pawlicki, 1991).

Interpretacji fundamentalnego przesłania było więc wiele. Ogólnie przeważała jednak opinia, że *Podwójne życie Weroniki* dotyczy nieuchwytnych wymiarów egzystencji ludzkiej: uczuć, spraw metafizycznych. Zdaniem krytyków film podkreśla, że ludzie łączy coś nieokreślonego i nieuchwytnego (Aleksandra, 1991), jest przepojony atmosferą niedookreśloności i niedopowiedzeń (Beryt, 1991), został utkany z czegoś, czego nie znamy (Cybulski, 1991), udatnie tworzy atmosferę niedopowiedzenia i tajemnicy w przeciętności i banale rzeczywistości (Knichowiecki, 1991), jest tajemniczą, nedorzeczną i intrygującą prowokacją metafizyczną (Nowara, 1992), opowiada o spotkaniu z tajemnicą i o niepokojącym nastroju, jaki to spotkanie przynosi (Pieczara, 1991), odwołuje się do wrażliwości widza przez sferę niezwykłych w egzystencji ludzkiej przeżyć i doznań (Wielowieyski,



Irène Jacob i Jerzy Gudejko, *Podwójne życie Weroniki* (1991)

1991). Zdaniem krytyka „Gazety Robotniczej” film dowodzi, że istota życia jest daleka od materialistycznego pojmowania, że istnieją związki, które jedynie przeczuwamy. Z ludźmi jak z okrętami – wywodzi krytyk. – Nagle dwa z nich nawiązują kontakt. Dlaczego właśnie te dwa – nie wiadomo. Nie zawsze też da się ten kontakt nazwać. *Podwójne życie Weroniki* dotyka tego, co w naszej naturze zagadkowe, nieuchwytnie, niejasne. Tym razem Kieślowski naprawdę urzeka i prowokuje. Myślących zmusza do myślenia. Głupich wygania z kina. Wątpiącym wcale nie pomaga. Szukającym nie wskazuje drogowskazów (Tomek, 1991). Stanisław Wyszomirski podkreślał natomiast, że racjonalistom, nie potrafiącym poddać się nastrojowi, film musi się wydać bezsensowny i irytujący. Nic z niego nie wynika, logika i teoria prawdopodobieństwa są wobec niego bezradne. Czy jednak zawsze coś musi wynikać? Niech idzie na ten film każdy, kto nienawidzi chamstwa, wulgarności, lecz szuka niezwykłości i tajemnicy, której nie trzeba interpretować (Wyszomirski, 1991).

Rzeczywiście jednak niektórym krytykom film wydał się bezsensowny i irytujący. Aleksandra pisała: *Wolałabym, żeby Kieślowski wypowiedział się jaśniej, bo jeśli coś ma tak wiele znaczeń, to tak, jakby nie miało żadnego. Kieślowski z Piesiewiczem opowiedzieli historię banalną, ale upozowaną na głębokie treści i skomplikowane podteksty* (Aleksandra, 1991). Robert Bugajczyk stwierdzał, że film ma ładne zdjęcia, na których wala się z boku na bok nie wiedząca co ze sobą robić aktorka. W filmie brak porządnego scenariusza, więc Kieślowski rzuca na celuloidową taśmę bezładne skojarzenia. Film jest pozbawiony treści, nic nowego nie mówi i jest, ogólnie rzecz biorąc, wykonaną w profesjonalny sposób mistyfikacją (Bugajczyk, 1992). Maria Malatyńska pisała o wrażeniu pustki, mechanicznego wotowania tematu, sztuczności pomysłu (Malatyńska, 1991 i 1992). Niektórzy krytycy natomiast nie kryli, że nie rozumieją, o czym jest ten film. *Przeszkadza mi brak pewności, o czym jest ten film* – pisał wielki zazwyczaj zwolennik twórczości Kieślowskiego Tadeusz Sobolewski (Sobolewski, 1991). Nie rozumiem, o co chodzi – stwierdzała w podob-

nym duchu Anna Tatarkiewicz. Nie jest to film o miłości i śmierci, bo przecież „miłość zwycięża śmierć”, natomiast jego metafizyka jest *pod widownię młodzieżową, w stylu „Miasteczka Twin Peaks”, niezbyt strawna dla dorosłych*. Recenzentka obarcza winą za taki stan rzeczy kiepskie umiejętności scenopisarskie reżysera. *Kieślowski – konstatuje – nie powinien sam pisać scenariuszy, bo jest utalentowanym reżyserem, ale marnym pisarzem* (Tatarkiewicz, 1991).

Zdaniem Piotra Wojciechowskiego niejasność co do przesłania filmu jest celową taktyką reżysera, który uprzednio – w filmach politycznych i w *Dekalogu* – odwoływał się do jakichś struktur aksjologicznych. Od Weroniki – pisze recenzent – zaczyna się drugi Kieślowski: żadnego sążnienia, żadnego przekonywania widza. Aby nie kłamać na temat rzeczywistości wystarczy stworzyć własną. Aby uciec od metafizyki, wypromieniowującej absolutne kodeksy wartości, wystarczy w miejsce metafizyki podstawić parapsychologię. Kieślowski przyjmuje więc, zdaniem recenzenta, postawę Gombrowiczowską: *Szalony byłbym, gdybym coś mniemał, albo i nie mniemał, i nie odpowiada na żadną z podnoszonych przez siebie kwestii. Nie wiemy i nie będziemy wiedzieć. Kieślowski nie po to zostawia każdą ze spraw głębszych nie dopowiedzianą, by przyznać się do swoich zamiarów w wywiadzie*. Tym samym hołdując zasadom postmodernizmu – stwierdza krytyk, bodaj inaugurując w ten sposób zarzut, który będzie od tej pory powracał (Wojciechowski, 1992).

Niektórzy krytycy zarzucali natomiast Kieślowskiemu przesłodzenie i bajkowy w istocie rzeczy charakter jego filmu. Tadeusz Lubelski pisał, że *Podwójne życie Weroniki* jest za słodkie. Bohaterka jest śliczna i pełna wdzięku nawet wtedy, gdy cierpi. Również wszyscy dookoła są dobrzy i mili. Reżyser deklaruje postawę pełną skupienia i uwagi, a realizuje postawę (strategię) bajkopisarza. Reżyser opowiada bajkę, choć obiecywał relację o rzeczywistości. Widać zgrzyty wynikające z szamotania między tymi wariantami. Te same środki, które miały służyć rozświetleniu tajemnicy, zostają wmieszane w konwencję bajki. A do opowiedzenia tej bajki zmusiło go porzucenie „swojego” tematu, jakim jest blok z *Dekalogu* (Lubelski, 1991).

Wiele miejsca zajęła w recenzjach *Weroniki* kwestia relacji między Polską a Francją (bądź szerzej – Europą), i to zarówno w formie interpretowania relacji między „polską” a „francuską” częścią filmu, jak i dociekania przyczyn mniej entuzjastycznego – jak pisano – odbioru filmu w Polsce niż na świecie (pisałem o tym obszernie w „Kinie”, 1997, nr 3). Niektórzy krytycy, co charakterystyczne, nastawieni do filmu entuzjastycznie, wytykali „polskiej krytyce” złe przyjęcie filmu. Zdaniem Marzenny Wiśniewskiej krytycy polscy twierdzili zgodnie, że film im się nie podoba, i zarzucali mu zgrzyty w narracji, przesłodzenie filmowego świata, uleganie zachodnim gustom i komercyjność. Janusz Wróblewski swój skądinąd bardzo ciekawy artykuł o filmie zaczyna od stwierdzenia, że gdyby sądzić po polskich recenzjach z *Podwójnego życia Weroniki*, to należałoby określić Kieślowskiego jako hochsztaplera, który bełkotem zastępuje rzetelną refleksję o świecie, ludzkiej duszy, stanie świadomości współczesnych. Tymczasem, twierdził krytyk, wystarczy sięgnąć po pierwsze z brzegu omówienie krytyczne pracy zachodniej, by przekonać się, o jakie treści mogło Kieślowskiemu chodzić, jak bardzo to, co nam wydaje się nierozumne, ciemne, a nawet prymitywne, dla innych okazuje się mądre, głębokie, fascynujące (Wróblewski, 1992).

Tak pisali zwolennicy filmu, chłoszczący innych krytyków za krytyczny stosunek do tego filmu. Ci natomiast, którzy nie byli tak entuzjastycznie do *Weroniki* na-

stawieni, tłumaczyli lepszy oddźwięk na Zachodzie niż w Polsce różnicą potrzeb, w tym, przede wszystkim – wielkim na Zachodzie głodem pierwiastka duchowego. Maria Malatyńska pisała, że *cały świat oszalał*, a to dlatego, iż od dawna wiadomo, że zachodni odbiorca łapie każdy pozarealistyczny akcent w sztuce jako wyraz motywu duchowego. Film Kieślowskiego nadaje się do tego znakomicie, bo przy swojej niedookreśloności tematycznej jest sugestią innej treści, którą trzeba dopiero złapać, nazwać i zinterpretować. Polska publiczność nie jest w stanie tego odebrać przede wszystkim dlatego, że jej oczekiwania względem kina mieszczą się w dziedzinach ideowo-publicystycznych. Zdaniem krytyczki film Kieślowskiego w sposób bardzo świadomy wykorzystuje sugestię duchowości, sporządzoną celowo na użytek Zachodu, niezbyt głęboką, niezbyt skomplikowaną, bardziej sugerującą niż rzeczywiście odkrywającą jakiegokolwiek przemyślenia twórcy (Malatyńska, 1992). Tadeusz Lubelski sugeruje, że na kształt filmu duży wpływ miały realia koprodukcji polsko-francuskiej. Przywołuje tu wspomnienia Jerzego Stefana Stawińskiego dotyczące niegdysiejszego projektu koprodukcji polsko-syryjskiej. *Trzeba było wymyślić chwytliwy temat koprodukcji. Polak i Syryjka? A może Syryjczyk i Polka? A może dwie dziewczyny równolegle: Polka w Polsce i Syryjka a Syrii? Oczywiście, w pomysłcie Kieślowskiego i Piesiewicza to jest szalenie wysublimowane... Widać jednak mocno miałem wbitą w głowę ironię autora „Piszczyka”, bo natychmiast się odezwała. A podejrzenie o tego rodzaju interesowną intencję trudno już potem pogodzić z wiarą w tajemnicę duchowego porozumienia* (Lubelski, 1991A). W innym artykule Lubelski opowiada o seansie we Francji, po którym siedząca przed nim para (czarnoskóry chłopak i jego dziewczyna) była zauroczona (Lubelski, 1991B). Przywołując tę sytuację, Tadeusz Sobolewski pisze, że we Francji film Kieślowskiego miał szansę stać się manifestem pewnej wrażliwości. Czy jednak polski widz, a zwłaszcza recenzent, podda się egzaltacji? – pyta krytyk. Ja nie umiem – odpowiada – ponieważ od pierwszych akordów chóralnej pieśni wiem, że oczekuje się ode mnie uniesienia, więc pozostaję chłodny. Jednak krytyczny wyrok nie jest ważny, gdy obok w kinie ktoś płacze. Czy mam się pochylić, pisze Sobolewski, i stwierdzić, że cudów nie ma, tam, gdzie kto inny dostrzega tajemnicę istnienia? Kieślowskiemu udało się uwolnić od stereotypów polskich i zrobił film, który ma się podobać Murzynowi z podparyskiego osiedla i jego dziewczynie, która nie wie, co to metafizyka, ale wie, co znaczy słowo „kochać” (Sobolewski, 1991).

Oprócz ferowania wyroków na kanwie porównań Polski i Francji krytycy interpretowali zestawienie obydwu części. Niektórzy dostrzegali w nim symbol zjednoczenia Europy, jej wspólnej tradycji i kultury (Sielicki, 1991). Zdaniem jednego z recenzentów film wprawdzie opowiada częściowo o Polsce, jest jednak z ducha europejski (jk, 1991), zdaniem innego stanowi on dowód na to, że istnieje coś takiego, jak wspólne, europejskie dziedzictwo kulturowe (Zięba, 1991). Bożena Janicka pisze, że wielu widzów było bardziej poruszonych częścią polską niż francuską. Może dlatego, zastanawia się recenzentka, że egzystencja polskiej Weroniki jest tragiczna, a francuskiej małeńka, z gatunku tych, co mają znaczenie tylko w oczach Pana Boga. Francuzka odrzuciła to, co dla pierwszej Weroniki było światłem: sztukę. Jak u Słowackiego, *sercu zadawszy śmierć – znaleźli życie*, lecz było to życie elizejskich cieni (Janicka, 1991). Zdaniem Stanisława Wyszomirskiego część francuska nie jest gorsza, lecz bardziej rozluźniona. Nie czujemy tak silnie piękna i poezji zawartych w ludzkiej egzystencji, piękna i poezji odchodzących w ludzkim rozkwicie. W czę-

ści polskiej, pisze krytyk, widziałem widmo przeznaczenia, w części francuskiej czułem smak wina (Wyszomirski, 1991). W opinii Andrzeja Wielowiejskiego obydwie części – polska, realistyczna i rzeczowa, oraz francuska, refleksyjna, pełna symboli i niedopowiedzeń, przeciwstawiają się sobie. Kieślowski realista łączy się z Kieślowskim romantykiem (Wielowiejski, 1991). Najbardziej zaś ryzykowną interpretację przedstawił Maciej Pawlicki. Podkreśla on, że Weronika umiera podczas koncertu. W ten sposób Kieślowski żegna się z Polską, której już nie ma, z PRL-em, gdzie wszystko było jasne i zrozumiałe. Tamta Polska wzięła to swoje ostatnie, najpiękniejsze górne C i padła z rumorem do grobu. Pozostała Weronika francuska, pozabawiona tamtej czystości myśli i uczuć, bardziej przyziemna, ale tęskniąca za swym lustrzanym odbiciem. Jest to więc, konkluduje krytyk, smutny film na zjednoczenie Europy (Pawlicki, 1991).

Z zagadnień bardziej prywatnych akcentowano pięknie pokazaną miłość między ojcem i córką. Ojciec – wywodziła Urszula Bielołus – jest dla córki jedynaczki bardzo ważny. Jego życie uczuciowe i prywatne jest bez reszty poświęcone córce. Obydwaj ojcowie – Francuz i Polak – wiodą podobne życie. W ciszy i skupieniu, samizolacji, oddają się tylko pracy i miłości ojcowskiej. Jest to w istocie męski rys spojrzenia na miłość rodzicielską (warto w tym kontekście przypomnieć, że Krzysztof Kieślowski miał również córkę-jedynaczkę – M.P.). Miłość matczyzna bywa zaborcza, miłość ojcowska jest uczuciem cichym i pełnym pokory. Ojciec nie jest zaborczy, nie żąda wyłączności (Bielołus, 1992). W podobnym tonie wypowiada się Piotr Wojciechowski, skądinąd filmowi niechętny. Związek dwóch Weronik, mówi, to oczywiście parapsychologiczna bajeczka, ale przyjrzyjcie się relacjom dwóch Weronik z ojcem. Odstania się nagle oaza sensu, ludzkiego ciepła, psychologicznej prawdy (Wojciechowski, 1992).

Podkreślano też piękno scen erotycznych, co jest charakterystyczną odmianą w stosunku do wczesnych filmów reżysera, którym zarzucano brutalne i naturalistyczne traktowanie erotyki. Bogdan Knichowiecki pisał, że film przeciwstawia nieatrakcyjną, szarą egzystencję pięknu miłości, które jest podkreślane wyjątkowej urody sekwencjami erotycznymi (Knichowiecki, 1991), zaś zdaniem Pawła Łukowa sceny erotyczne są najpiękniejszymi, jakie kiedykolwiek zrealizował polski reżyser (Łukow, 1991).

Z powszechnym uznaniem spotkała się warsztatowa strona filmu. Chwalono świetne, wysmakowane zdjęcia, grę aktorską, muzykę. Pisano, że zdjęcia i mocna, patetyczna muzyka, gra światłocieniem i kolorem (przewaga brązu i ciemnej czerwienu) tworzą aurę tajemniczości i poetyckiego piękna (jk, 1991). Ryszard Beryt nazwał film piękną, romantyczną historią miłosną o niezwyklej urodzie wizualnej, którą zawdzięcza on wspaniałym, utrzymanym w żółtej tonacji zdjęciom Sławomira Idziaka (Beryt, 1991). Zdaniem Władysława Cybulskiego piękne zdjęcia Idziaka sprzyjają medytacji i wzruszeniu, ale gdy trzeba, zmniejszają świat do zwyczajności i szczegółu, umiejętnie eksponując detale, takie jak rozrzucone nuty, pierścionek, szklana kulka (Cybulski 1991). Anna Tatarkiewicz dostrzegła związki między znakomitymi zdjęciami Idziaka a malarstwem Vermeera (Tatarkiewicz, 1991). Zdaniem Krzysztofa Sielickiego Idziak komentuje rzeczywistość, przydaje symbolicznych znaczeń każdej sytuacji uchwyconej przez kamerę (Sielicki, 1991). O Irène Jacob pisano, że ma dużo wdzięku, subtelności i prostoty (Tatarkiewicz, 1991), a w oczach uśmiech lub niejasną obawę. Kruchosc tej sylwetki, poddanej przecuciom, wahaniom i telepatycznej więzi, podkreśla irracjonalny charakter opowieści (Cybulski, 1991).



Aleksander Bardini, *Podwójne życie Weroniki* (1991)



Irène Jacob i Jerzy Gudejko, *Podwójne życie Weroniki* (1991)

Wiele zachwyków wzbudziła *porażająca* (Pawlicki, 1992) muzyka Zbigniewa Preisnera, w którym upatrywano jednego z głównych autorów filmu (Knichowiecki, 1991; Nowara, 1992; Pawlicki, 1992; Lubelski, 1991, i inni). Jego wielka muzyka, pisano, ludzi nas przeświadczeniem, że słuchamy utworów wokalnych XVIII-wiecznego klasyka (Cybulski, 1991) albo też że pobrzmiwa echem późnego baroku i jednocześnie zaciekawia rozwiązaniami rozrywkowej muzyki „new age” (Sielicki, 1991). Podkreślano też, że poszczególne warstwy czy aspekty filmu, znakomite same w sobie, są również doskonale powiązane. Bóg naprawdę napracował się przy tworzeniu *Jacob, Kieślowskiego i Idziaka* – dowodził jeden z krytyków – i widać efekty (Tomek, 1991). Nieczęsto zdarza się – stwierdzał inny – spotkać tak harmonijne powiązanie współtworzących film dyscyplin (Wielowiejski, 1991).

Świetny warsztat filmowy był przede wszystkim powodem do pochwał, ale paradoksalnie, w kilku przypadkach dał podstawę do wyrażenia zawołanych uszczypliwości. Jeżeli po projekcji dobrze zrobionego filmu – pisała Bożena Janicka – z doskonałą muzyką, pięknymi zdjęciami i uroczą dziewczyną nie możemy ukryć rozczarowania, że to tylko tyle – a słyszałam takie głosy po warszawskiej premierze – to coś musi być z nami nie w porządku (Janicka, 1991). Aleksandra konstatowała, że spodziewaliśmy się filmu wybitnego, a dotarł do nas *zaledwie* bardzo dobry, piękny wizualnie, wysmakowany artystycznie, świetnie zagrany – tyle że o niczym (Aleksandra, 1991). Natomiast Piotr Wojciechowski przestrzegał: *Nie dajcie się zwieść niewątpliwej urodzie filmu. Uroczą aktorka ślicznie gra i tak ładnie się rozbiera, zdjęcia Idziaka są takie wysmakowane, a jak brzmi muzyka Preisnera. Osobiście bardzo proszę, nie dajcie się nowemu Kieślowskiemu nabrać. Oglądajcie, słuchajcie, ale próbujcie również zajrzeć pod podszewkę, w świat znaczeń i wartości* (Wojciechowski, 1992).

Krytycy zwrócili też uwagę na konstrukcję narracyjną filmu. Akcentowano, że film jest statyczny (Cybulski, 1991; Gondowicz, 1991), fabuła niezbyt rozbudowana, ma konstrukcję epizodyczną (jk, 1991). Dla niektórych krytyków był to powód do utyskiwań. Zdaniem Łukasza Czuja Kieślowski postanowił zrealizować arcydzieło, zredukował więc akcję do minimum i sfilmował wszystko przez żółty filtr. Publiczność powie „cudowne” albo „nudne i słabe”, i każdy będzie miał swoją rację (Czuj, 1991). Jan Gondowicz z sarkazmem narzekał na statyczność akcji. Weronika, jak twierdził, głównie śpi, marzy, patrzy w dal oraz omdlewa w licznych organizmach. Kiedy czyta bajki, widzimy ją siedzącą, leżącą na brzuchu, na plecach itp. Słucha taśmy – to samo, następny chwyt antyfilmowy za złęgo ducha francuskiej „nowej fali”. Nadto, antynarracja zrywa się co chwila do chaotycznego galopu. A przy tym, twórcy filmu zapomnieli mu dać zakończenia (Gondowicz, 1991).

Inni krytycy natomiast zwracali uwagę na to, że taki styl opowiadania uprawiał Kieślowski już w *Dekalogu* (Cybulski 1991), oraz że choć fabułę da się streścić na pół kartki maszynopisu, to powstało z tego fascynujące półtorej godziny, którego nie da się opisać. Każdy musi sam zajrzeć za subtelną materię obrazu (Haczek, 1992).

W jednej z najbardziej przenikliwych recenzji, jakie ukazały się na temat *Podwójnego życia Weroniki*, Janusz Wróblewski usiłował zrekonstruować podstawę myślową tego filmu. Na wstępie stwierdził, że Kieślowski dokonuje operacji na chorym organizmie współczesnej cywilizacji. We wczesnych filmach Kieślowskiego chorobą jest ideologia, później zaś sprowadzona do raz na zawsze obowiązujących założeń metafizyczna norma etyczna, narzucająca rzeczywistości prawa, nieprzekra-

czalne reguły i niepodważalne zasady, pośród których wyjątek traci rację bytu. Tak czy inaczej, problemem jest zawsze rozum, przedstawiony jako ideologia, nawyk, konwencja, logika, czy scholastyczna struktura religijnych nakazów i zakazów. I oto w Weronice nagle jest inaczej. Przewagę zyskuje to, co zmienne, różnorodne, niewysławialne. Postacie w ogóle nie żyją w tych kategoriach, w których myślą, ich losy nie układają się według żanych wymyślonych przez ludzi idei. Ich kosmosem rządzi chaos, toteż fabuła zmienia się w ciąg trudnych do określenia relacji.

Przeciwnieństwem konstrukcji rozumowych jest kontakt oparty na afekcie, jaki nawiązują między sobą dwie kobiety. Sekretny związek między nimi pozwala Véronique unikać błędów, jakie popełniła jej polska poprzedniczka. Pozwala on również zredukować do zera dystans czasoprzestrzenny. Śmierć jednej z nich jest początkowo odczuwana jako spostrzeżenie zmysłowe (przez kontakt erotyczny), następnie zaś jako doświadczenie duchowe (poczułam, że zostałam sama).

Jednak epizod z Aleksandrem na powrót wprowadza porządek racjonalny, wskazuje bowiem, że za serią pozornie przypadkowych zdarzeń może stać świadoma intencja człowieka. Jest więc odwrotnie niż w kontakcie między kobietami. Tam kontakt jest anonimowy, odbywa się bez pomocy, tutaj działa czysto ludzkie pragnienie spotkania z kochaną osobą. Chcąc uznać pierwszą zasadę, wpadamy w sprzeczność z drugą, jak w sporze między augustyńskim rygoryzmem a poglądami Pelagiusza na temat działania łaski i wolnej woli człowieka. Na tym właśnie – stwierdza recenent – polega paradoks *Podwójnego życia Weroniki*. Podobnie jak Białoszewski, Kieślowski dzieli życie na świat górny (kultura) i dolny – przyziemnej codzienności. W tym dolnym świecie ludzie chodzą do sklepów, używają garnków, łyżki i widelca, siadają na krzesła, otwierają i zamykają drzwi, niezależnie od tego, co się dzieje na górze. Porozumiewają się przy tym językiem nie dbającym o poprawność gramatyki i składni, językiem półsłówek, zdań urywanych w połowie, chrząknięć, zamilknięć, szczególnych intonacji. W obrębie tego dolnego języka pragnie pozostać Kieślowski (Wróblewski, 1992).

Tak więc *Podwójne życie Weroniki* wzbudziło wiele kontrowersji, jeżeli chodzi o jego przesłanie. Wedle najbardziej rozpowszechnionej opinii zwolenników filmu dotyczył on nieuchwytnych wymiarów egzystencji ludzkiej. Krytycy filmowi niechętni zarzucali mu natomiast brak wyrazistej linii znaczeniowej, uniki, pozorowanie głębi. Niekiedy zarzucano filmowi również bajkowość i przesłodzenie. Wiele miejsca w omówieniach krytycznych zajmowała relacja między Polską a Europą postrzegana w dwóch aspektach. Z jednej strony analizowano (domniemany) lepszy odbiór filmu na Zachodzie niż w Polsce i wyrokowano bądź że wynika on ze złego nastawienia (niekompetencji) polskiej krytyki, bądź też – głodu duchowego publiczności zachodniej, która z entuzjazmem rzuca się na wszystko, co wydaje się, zawiera pierwiastek duchowości. Uważano również, że relacje między Weroniką a Véronique mogą być metaforą relacji między Polką a Francją, czy szerzej – resztą Europy. Powszechnie chwalono stronę formalną filmu, zachwycając się zdjęciami, muzyką, grą głównej bohaterki, oraz zharmonizowaniem całości, choć zarazem niektórzy krytycy uważali, że piękno filmu pokrywa jego pustkę. Z uznaniem pisano o pięknym ukazaniu uczucia łączącego ojca z córką.

BIBLIOGRAFIA

KRÓTKI FILM O ZABIJANIU

- A.J., *Anatomia zbrodni*, „Sztandar Młodych” 16 II 1989.
- Andracki Krzysztof, *Kieślowski w „Bajce”*, „Fakty” 17 XII 1988.
- Atlas Janusz, *Krótki film o Polsce*, „Gazeta Krakowska” nr 288, 9 XII 1988 (nr 88).
- Beryt Zdzisław, *Jestem przeciw*, „Gazeta Poznańska” 27 V 1988.
- Biskup Bogdan, *Piąte przykazanie*, „Nowiny” (Rzeszów) 6 XII 1988.
- Cybalski Władysław, „*Krótki film o zabijaniu*”, „Dziennik Polski” 9 XII 1988 (287).
- Czarnik Teresa, *Felix*, „Dziennik Zachodni” 30 XI 1988.
- Dąbrowska Alicja, *Nie zabijaj*, „Rzeczywistość” 17 IV 1988 (nr 16).
- Dipont Małgorzata, *Nie zabijaj*, „Życie Warszawy” 31 III 1988 (nr 76).
- Grabowski Wojciech, *Krótki film o zabijaniu*, „Tak i nie” 20 I 1989 (nr 3).
- Hollender Barbara, *Krótki film o zabijaniu*, „Odrodzenie” 2 IV 1988 (nr 14).
- Janicka Bożena, *K.S.*, „Kino” 1988 nr 6.
- Jęsiak Anna, *O zabijaniu*, „Dziennik Bałtycki” 1988-05-20.
- JOTEM, *Krzyk ze strachu przed kutem*, „Gazeta Współczesna” 26 V 1988 (nr 122).
- Kałużyński Zygmunt, *Bankiet w domu powieszzonego*, „Polityka” 10 XII 1988 (nr 50).
- Karbowiak Małgorzata, *Smutna opowieść o zabijaniu*, „Odgłosy” 11 VI 1988 (nr 24).
- Kołodzyński Andrzej, *Rozłożenie kart*, „Film” 10 IV 1988.
- Koźnicwski Kazimierz, *Zabijanie*, „Odrodzenie” 23 IV 1988 (nr 17).
- Krajewska Aldona, *Krótkie filmy Kieślowskiego*, „Na przelaj” 8 I 1989.
- Krzywicki Andrzej, *Dwa rodzaje zabijania*, „Gazeta Pomorska” 5 VII 1988 (nr 55).
- Kursor, *Morderca Zamordowany*, „Kino” 1989 nr 3.
- Machnik Anita, *Piąte – nie zabijaj*, „Ład” 6 XI 1988 (45).
- Maksymczak Piotr, *Nie zabijaj*, „Gazeta Lubuska” 5 VI 1988.
- Malatyńska Maria, *Krótki film o zabijaniu*, „Echo Krakowa” 16 VI 1988 (117).
- Matuszak Remigiusz Włast, *Piąte przykazanie*, „Za i przeciw” 14 VIII 1988 (nr 33).
- Młynarz Kazimierz, „*Krótki film o zabijaniu*” – czyli życie za życie, „Express Poznański” 27/29 V 1988 (nr 104).
- Nalikowski Marek, „*Krótki film o zabijaniu*”, „Sztandar Ludu” 4 VI 1988 (nr 129).
- Netz Feliks, „*Krótki film o zabijaniu*”, „Tak i nie”, 20 V 1988 (21).
- Pawlicki Maciej, *List do kata*, „Tygodnik Powszechny” 8 V 1988 (nr 19).
- Pelz Jerzy, *Wszyscy jesteśmy sędziami*, „Kultura” 20 IV 1988 (16).
- Pietrasik Zdzisław, *Zbrodnia i zbrodnia*, „Polityka” 26 III 1988 (nr 13).
- Ratajczak Aleksander, *Skazanie na śmierć – zbrodnia czy kara?*, „Odrodzenie” 28 V 1988 (nr 22).
- Rymuszko Marek, *W kregu zła*, „Prawo i życie” 18 VI 1988 (nr 25).
- Sadowski Marek, *Zbrodnia i kara*, „Rzeczpospolita” 12/13 III 1988 (nr 60).
- Scidler Barbara, *Nie zabijaj*, „Życie Literackie” 8 V 1988 (nr 19).
- Sobolewski Tadeusz, *Blisko Kaina*, „Odra” 1988 (A) nr 9.
- Sobolewski Tadeusz, *Wszyscy jesteśmy mordercami?*, „Kino” 1988 (B) nr 8.
- Sokołowski Marek, *Wymiary zbrodni*, „Gazeta Olsztyńska” 11/12 VI 1988 (nr 135).
- Szczurek Marian, *Przeciw zabijaniu*, „Trybuna Opolska” 28 VI 1988.
- Szmak Andrzej, *Ostatnie życzenie*, „Przegląd Tygodniowy” 17 IV 1988 (nr 16).
- Szyma Tadeusz, „*Krótki film o zabijaniu*”, „Tygodnik Powszechny” 12 VI 1988.
- Tomczyk Paweł, *Codziennosc*, „ItD” 10 IV 1988 (nr 15).
- Tomczyk Paweł, *Felix w Piekło*, „ItD” 1 VIII 1989.
- Umer Teresa, *Krótki film o zabijaniu*, „Tygodnik Polski” 15 V 1988.
- Uszyński Jerzy, *Krótki film na długie rozważania*, „Przegląd Powszechny” 1988 nr 6.
- Wiącek Tadeusz, *Zbrodnia za zbrodnię*, „Echo Dnia” 6/8 V 1988 (nr 89).
- Winiarczyk Mirosław, *Morderca na szafocie*, „Ekran” 21 IV 1980.
- Zawiśliński Stanisław, *Wizytówka: kino myślące*, „Trybuna Ludu” 29 XI 1988.
- Zawiśliński Stanisław, *Nie zabijaj*, „Trybuna Ludu” 21 III 1988 (nr 67).
- Zielińska Maryla, *Krótko o „krótkich filmach” Kieślowskiego*, „Twórczość” 1989 nr 5.
- bez podpisu, *Krótki film o zabijaniu*, „Sztandar Młodych” 18/20 III 1988 (nr 5).

KRÓTKI FILM O MIŁOŚCI

- Aleksandra, *Krótki film o miłości*, „Przekrój” 11 XII 1988.
- Bukowicki Leon, *Nagroda katolicka dla Kieślowskiego*, „Myśl Społeczna” 9 IV 1989.
- Cybalski Władysław, *Krótki film o miłości*, „Dziennik Polski” 16 XII 1988 (293).
- Czerniec Marcin, *Najprostsze z uczuć*, „Żołnierz Wolności” 19/20 XI 1988 (nr 269).

- Hellen Tomasz, *Dekalog II – Miłość*, „Fakty” 5 XI 1988 (nr 45).
- JOTEM, *Zakazany owoc?* „Gazeta Współczesna” (Białystok) 17 XI 1988.
- Karbowiak Małgorzata, *Fascynacja*, „Głos Robotniczy” 8/9 X 1988.
- Knichowiecki Bogdan, *Przez okno*, „Trybuna Robotnicza”, 2 I 1989.
- Kos Alicja, *Refleksja czy moralitet*, „Kultura” 16 XI 1989.
- Krajewska Aldona, *Krótkie filmy Kieślowskiego*, „Na przełaj” 8 I 1989.
- Krzywicki Andrzej, *Przez lunetę*, „Gazeta Pomorska”, 29 I 1989.
- Lipiński Andrzej, *Przypadek młodego „voyeuera”*, „Ekran” 18 VIII 1988 (nr 33).
- Machnik Anita, *Wobec miłości, wobec krótkiego o niej filmu*, „Lad” 2 IV 1989 (14).
- Maksymczak Piotr, *Okrutny film o miłości*, „Gazeta Lubuska” 11/15 I 1989 (12).
- Malatyńska Maria, *Krótki film o miłości*, „Echo Krakowa” 29 X 1988.
- Malatyńska Maria, *Smutne krajobrazy*, „Kino” 1989 nr 1.
- Markowska Bożena, *Bezbronna miłość*, „Odrodzenie” 10 IX 1988 (37).
- Miodyński Adam, *Perła w kryształach*, „Za i przeciw” 12 II 1989 (7).
- Młynarz Kazimierz, *„Krótki film o miłości” – czyli tęsknota do moralności*, „Express Poznański” 18/20 XI 1988 (nr 225).
- Moskalówna Ewa, *Obsesja*, „Głos Wyrzeża”, Netz Feliks, *Kieślowski*, „Tak i nie” 7 X 1988 (41).
- Niecikowski Jerzy, *Krótki film o samotności*, „Film” 18 XII 1988.
- Osiński Bogdan, *Podglądacz*, „Dziennik Pojezierza” 24 XI 1988 (228).
- sach, *Krótki film o miłości*, „Wieczór Wrocławia” 10/11 XI 1988 (212).
- Sadowski Marek, *Krótki film o miłości*, „Perspektywy” 2 XI 1988 (nr 49).
- Skąpski Marek, *Więcej samotności*, „Głos Wielkopolski” 26/27 XI 1988 (275).
- Sobański Oskar, *„...A miłości hym nie miał”*, „Film” 4 XII 1988 (B) (nr 49).
- Sobolewski Tadeusz, *Wszyscy jesteśmy mordercami?* „Kino” 1988 nr 8.
- Szyma Tadeusz, *„Krótki film o miłości”*, „Tygodnik Powszechny” 11 XII 1988 (nr 50).
- Szczurek Marian, *Przez lunetę*, „Trybuna Opolska” 7 II 1989 (nr 32).
- tom, *Zachrząkać Szapolowską*, „Gazeta Robotnicza” 9 XI 1988 (260).
- Tatarkiewicz Anna, *Podglądanie*, „Polityka” 26 XI 1988 (nr 48).
- Uszyński Jerzy, *Otworzyć okno*, „Przegląd Powszechny” 1989 nr 1.
- WAW, *Love Story po polsku*, „Związkowiec” 2 VII 1988.
- Wdowińska Anna, *Krótki film o miłości*, „Dziennik Ludowy” 23 XI 1988 (273).
- Wiącek Tadeusz, *Film o miłości?* „Echo dnia” 10 XI 1988.
- Wiśniewska Marzenna, *Dekalog w ZOO*, „Żołnierz Wolności” 22 XI 1988 (271).
- Wronkowska Maria, *Odrobina jasności*, „Kurier Polski” 24 X 1988 (208).
- Zawiśliński Stanisław, *Delikatna sfera*, „Trybuna ludu” 1988-11-03 (255).
- Zielińska Maryla, *Krótko o „krótkich filmach” Kieślowskiego*, „Twórczość” 1989 nr 5.
- Żuchniewska-Nadołska Katarzyna, *Nie tylko o miłości*, „Stolica” 4 XII 1988 (49).
- bez podpisu, *Krótki film o miłości*, „Sztandar Młodych” 10/11 XI 1988.

DEKALOG

- AF, *Równi wobec Dekalogu*, „Kurier Polski” 23 X 1989.
- Atlas Janusz, *Dziesięcioro przykazań*, „Szpilki” 15 III 1990 (nr 11).
- Baranowska Agnieszka, *Nie zabijaj*, „Kultura” 8 XII 1989.
- Bieńkowski Zbigniew, *O pysze pewności*, „Wokanda” 1 IV 1990 (nr 2).
- boa, *Żyć uważniej*, „Głos Szczeciński” 17 XII 1989 (293).
- Bolewski Jacek SJ, *Tele-teologia*, „Przegląd Powszechny” 1990 nr 5.
- Borowska Hanna, *Spór o „Dekalog”*, „Przegląd Katolicki” 25 II 1990 (nr 12).
- Brandt Iwona, *A teraz przemów*, „Przegląd Tygodniowy” 5 XI 1989 (45).
- Buttafava, *Zrób, co możesz*, „Kino” 1990 nr 2.
- Cybulski Władysław, *„Dekalog”*, „Dziennik Polski” 3 XI 1989 (256).
- Hellen Tomasz, *Dekalog według Kieślowskiego*, „Fakty” 23 XII 1989.
- Janicka Bożena, *Dekalog I, Dekalog II*, „Film” 17 XII 1989 (nr 49).
- Jaranowski Michał, *Niewierzący moralista robi furorę*, „Życie Warszawy” 11 VI 1990.
- Kałużynski Zygmunt, *Pan z fortepianem*, „Polityka” 21 IV 1990.
- Karbowiak Małgorzata, *Kieślowski i jego „Dekalog”*, „Głos Robotniczy” 17 XII 1989 (nr 292).
- Karbowiak Małgorzata, *Anatomia miłosnego trójkąta*, „Głos Poranny” 10/11 II 1990 (nr 11).
- Kino Oko, *Dekalog według Kieślowskiego*, „Nurt” 1 1989.
- Klimeczak Lidia, *Krótki film o filatelistach*, „Ekran” 13 VII 1989 (nr 28).
- Klinger Michał, *Strażnik wrót*, „Kino” 1990 nr 5.
- Kowalski Klaus, *Komplet gniotów*, „Sprawy i ludzie”, 15 VII 1990.
- Lewandowski Jan F., *Dekalog Kieślowskiego*, „Gość Niedzielny” 27 VIII 1995 (35).
- Malatyńska Maria, *Dekalog, Kieślowski*, „Życie Literackie” 19 XI 1989 (nr 46).

- Markowska Bożena, *Strzał w dziesiątkę*, „Odrodzenie” 11 XI 1989.
- Martynowicz Adam, *Laboratorium etyczne*, „Kierunki” 7 I 1990.
- Morawiec Elżbieta, *Dekalog wiejski z ambony*, „Świat” 1989 nr 13 (listopad).
- Netz Feliks (A), *Dekalog (jeden, dwa, trzy)*, „Tak i nie” 14 I 1990 (nr 2).
- Netz Feliks (B), *Dekalog (...4, 5)*, „Tak i nie” 21 I 1991 (3).
- Netz Feliks (C), *Dekalog, 7*, „Tak i nie” 11 II 1990 (nr 6).
- Niecikowski Jerzy, *Polska kwadratura kola*, „Film” 11 II 1990.
- Olszański Tadeusz, *Dekalog wszynowski*, „Opimia” 14 VI 1990.
- Olszewski Jan, *Dekalog pięć. Dekalog sześć*, „Film” 21 I 1990 (nr 3).
- Orman Urszula, *Moralitet w 10 częściach*, „Gazeta Krakowska” 3/4 II 1990 nr 29.
- Pieczara Marek, *Pozegnanie z polityką*, „Konfrontacje” 24 IV 1990 (nr 3).
- Popkiewicz-Tajchert Renata, *Sztuka stawiania pytań*, „Słowo Powszechne” 21 XII 1989.
- Przylipiak Mirosław (A), *Kompozycje dwójkowe*, „Kino” 1990 nr 6.
- Przylipiak Mirosław (B), *Przecinające się ścieżki*, „Gazeta Gdańska” 23 II 1990.
- Przylipiak Mirosław (C), *Dekalog, albo opowieść o pszczołach, kropli wody i pudełku zapalek*, „Młoda Polska” 17 III 1990 (nr 10/20).
- Sadowski Marek, *Dekalog*, „Razem” 21 I 1990 (nr 3).
- SEG, *Bóstwo komputer*, „Gazeta Olsztyńska” 16/17 XII 1989 (nr 290).
- Sobański Oskar, *Czy pamiętasz dziesięcioro*, „Film” 10 XII 1989 (nr 48).
- Sobański Oskar (A), *Dekalog trzy. Dekalog cztery*, „Film” 7 I 1990 (1).
- Sobański Oskar (B), *Dekalog siedem. Dekalog osiem*, „Film” 28 I 1990.
- Sobański Oskar (C), *Dekalog 9 i 10*, „Film” 18 II 1990.
- Sobolewski Tadeusz, *Dekalog*, „Gazeta Wyborcza” 26 X 1989 (122).
- Sobolewski Tadeusz, *Solidarność grzesznych*, „NaGłos”, 1990 nr 1.
- Stopierzyńska Irena, *Dekalog w 10 odsłonach*, „Więź” 5 VI 1990 nr 56.
- Szpakowska Małgorzata, *Kieślowski: jedenaste jest tajemnicą*, „Dialog” XII 1990.
- Szyma Tadeusz (A), *Kieślowski w Wenecji*, „Tygodnik Powszechny” I X 1989.
- Szyma Tadeusz (B), *Dekalog jeden*, „Tygodnik Powszechny” 31 XII 1989.
- Szyma Tadeusz (C), *Dekalog 7*, „Tygodnik Powszechny” 4 II 1990.
- Szyma Tadeusz (D), *Dekalog 8*, „Tygodnik Powszechny” 11 II 1990.
- Szyma Tadeusz (E), *Dekalog sześć, Dekalog 9*, „Tygodnik Powszechny” 18 II 1990.
- Szyma Tadeusz (F), *Dekalog 10*, „Tygodnik Powszechny” 9 VII 1989.
- Toeplitz KT, *Nie lubimy wyrzutów*, „Polityka” 1990-03-03 (nr 9).
- Wyszowski Stanisław, *Po „Dekalogu”*, „Express Wieczorny” 17 II 1990 (34).
- Żaryn Szczepan, *Skromne przedsięwzięcie, które... „Ład”* 28 I 1990.

PODWÓJNE ŻYCIE WERONIKI

- Aleksandra, *Chwilami szczerze wzrusza*, ale „Przekrój” 20 X 1991 (2417).
- Beryt Zdzisław, „Gazeta Poznańska” nr 255.
- Bielolus Urszula, *Nie omijajcie polskiego kina*, „Twój Styl”, styczeń 1992.
- Bugajczyk Robert, *Contra: Profesjonalna mistyfikacja*, „Miraż”, styczeń 1992.
- Cybulski Władysław, „Podwójne życie Weroniki”, „Dziennik Opolski” 13 XII 1991 (288).
- Czuj Łukasz, *Życie według Kieślowskiego*, „Tygodnik Małopolska” 3 XI 1991 (nr 44).
- (Dewu), *Podwójne życie Weroniki*, „Słowo Polskie” 3 XI 1991 (nr 256).
- Gondowicz Jan, *Weronika – dziewczę z baśni*, „Gazeta Wyborcza” 18 X 1991 (244).
- Haczek Zdzisław, *Niech każdy napisze sam*, „Gazeta Lubuska” 1 III 1992 (nr 51).
- Hoszowska Lucyna, *Dwie Weroniki Kieślowskiego*, „Ekspres Ilustrowany” 21 X 1991 (nr 204).
- Janicka Bożena, *Po projekcji...*, „Film” 21 VII 1991, nr 23.
- Jot, „Podwójne życie Weroniki”, „Dziennik Lubelski” 6 XII 1991.
- (jk), *Z Cannes do Rzeszowa*, A-Z 3 XI 1991 (nr 212).
- Knichowiecki Bogdan, *Weronika i Véronique*, „Trybuna Śląska” 28 X 1991 (249).
- Koszur Ewa, *Marzenie o miłości*, „Głos Szczeciński” 12 XII 1991 (297).
- Kowalski Piotr, *Podwójne życie Weroniki*, „Trybuna Opolska” 1 XII 1991 (279).
- Lubelski Tadeusz, *Podwójne życie Kieślowskiego*, „Kino” 1991 nr 9.
- Lubelski Tadeusz, *Podwójne życie Weroniki*, „Premiera” 1991 nr 10.
- Łukow Paweł, *Mięczyja i ty*, „Film” 6 X 1991 (nr 40).
- Małatyńska Maria, „Podwójne życie Weroniki”, „Echo Krakowa” 3 XI 1991 (212).
- Małatyńska Maria, *Z przypadku?...*, „Konkurs” 1992 nr 4/5.
- Małkowska Monika, *Spotkania ze sobą*, „Kino” 1992 nr 1.
- Nowara Jan, *Metafizyczna prowokacja*, „Opole”, styczeń 1992.
- Pawlicki Maciej, *W Cannes objawienie: bracie Coen*, „Film” 2 VI 1991, nr 22.
- Pawlicki Maciej, *Podwójne życie Weroniki*, „Film” 20/27 XII 1992 (nr 51/52).

- Pieczara Marek, *Krótki film o tajemnicy*, „Glob 24” 28 X 1991 (61).
- Przylipiak Mirosław, *Bez słów*, „Gazeta Gdańska” 3 XI 1991 (252).
- Przylipiak Mirosław, *Weronika w krainie imponderabilów*, „Wybrzeże” 1991 nr 44.
- Sielicki Krzysztof, *Magiczny realizm Kieślowskiego*, „Spotkania” 30 X 1991 (nr 42).
- Sobolewski Tadeusz, *Ostatnie słowo*, „Kino” 1991 nr 9.
- Tatarkiewicz Anna, *Dlaczego Weronika umiera*, „Polityka” 2 XI 1991 (nr 44).
- Tomek, *Jest coś, czego nie znamy*, „Gazeta Robotnicza” 1 XI 1991.
- Wielowieyski Andrzej, *Weronika-Véronique*, „Życie Warszawy” 10 X 1991 (238).
- Wiśniewska Marzenna, *Między realnością a metafizyką*, „Polska Zbrojna” 3 XI 1991 (212).
- Wojciechowski Piotr, *Czy istnieje drugi Kieślowski?*, „Film” 8 III 1992, nr 10.
- Wołoszańska Jolanta, *Tajemnice Weroniki*, „Rzeczpospolita” 15/16 VI 1991.
- Wróblewski Janusz, *Gry Kieślowskiego. Operacja kartezyjska, czyli niepewność*, „Życie Warszawy” 6 VIII 1992 (187).
- Wyszomirski Stanisław, *Widmo przeznaczenia*, „Sztandar Młodych” 17 X 1991 (202).
- Zięba Grzegorz, *Weronika i Véronique*, „24 godziny” („Gazeta Kielecka”) 1/11 XI 1991 (nr 215).
- Zawiśliński Stanisław, *Pro: Poczulem się bogatszy*, „Miraż”, styczeń 1992.
- bez podpisu, *Podwójne życie Weroniki*, „Gazeta Wyborcza” 11 X 1991 (nr 238).



Irène Jacob, *Podwójne życie Weroniki* (1991)

Wybrana bibliografia Krzysztofa Kieślowskiego

Książki

- *Kieślowski*. Tom pod redakcją Małgorzaty Furdal i Roberto Turiigliatto. Museo Nazionale del Cinema, Torino 1989.
- *Kieślowski. Dekalog*. Rosinante/Muksgaard, Kopenhaga 1990.
- *Kieślowski – Dekalog (tien scenario's)*. Wstęp: Benjamin Gijzel. IKON, Amsterdam 1990.
- *Zehn Geschichten für zehn Filme*. Roger&Bernhard, Frankfurt nad Menem 1990.
- Emanuela Imparato: *Il Decalogo di Kieślowski*. AIACE, Rzym 1990.
- Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz: *Dekalog (scenariusze filmowe)*. Wyd. Verba, Chotomów 1990.
- Gina Lagorio: *Il Decalogo di Kieślowski- ricreazione narrativa*. Edition Piemme, Alessandria 1991.
- Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz: *Dekalogo*. Wyd. Einaudi Tascabili, Torino 1991.
- Kieślowski Krzysztof, Piesiewicz Krzysztof: *Decalogue, the ten Commandments*. Translated by Phil Cavendish and Suzannah Bluh, Faber, London 1991, 318 s.
- Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz: *Le Décalogue*. Wyd. Ballard 1991.
- *Krzysztof Kieślowski*. Red. Paolo D'Agostini, Dino Audino Editrice, Roma 1993.
- *Kieślowski on Kieślowski*. Red. Edited by Danuta Stok. Faber&Faber, Londyn and Boston 1993, 268 s.
- Véronique Campan: *Dix Brèves histoires d'image: Le Décalogue de Krzysztof Kieślowski*. Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1993, 134 s.
- Stanisław Zawiśliński, Małgorzata Dipont, Maciej Parowski, Maja Wójcik-Czarkowska: *Kieślowski bez końca*. Wydawnictwo Skorpion, Warszawa 1994, 136 s., il.
- Janice Granados: *10 Bud Pa Livet (En psychoanalitik gennemgang Kieślowski's „Dekalog“)*. Borgens Vorlag, San Jose 1994.
- Sylvain de Bleecckere: *Levensvaarden en Levensverhalen (studie van de „Dekalog“ von Kieślowski)*. Acco, Leuven-Amersfoort 1994.
- Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz: *Tre Colori (Blu, Bianco, Rosso)*. Bompiani, Milano 1994.
- Walter Lesch, Matthias Coretan (wyd.) *Das Gewicht der Gebote und die Möglichkeiten der Kunst: Krzysztof Kieślowski's „Dekalog“ – Filme als ethische Modelle*. Freiburg, Schweiz: Universitätsverlag; Freiburg (Breisgan): Herder c1994. Series title: Études d'ethique chrétienne.
- Vincent Amiel: *Kieślowski. Edition Rivages*, Paris 1995, ISBN 2-86930-992-9, 151 s.
- *Kieślowski on Kieślowski*. Red. Danuta Stok. Like, Helsinki 1995 (po fińsku).
- *Kieślowski*. Album pod redakcją Stanisława Zawiślińskiego. Wydawnictwo Skorpion Art przy współpracy Komitetu Kinematografii i Bankowej Fundacji Kultury, Warszawa 1996, 156 s., il.
- *Kieślowski on Kieślowski*. Red. Danuta Stok. Orisis Kiodo, Budapest 1996 (po węgiersku).
- Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz: *Dekalog*. Jacek Santorski & Co, wyd. System, Warszawa 1996, 284 s.
- Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz: *Trzy kolory*. Tokyo Hakayawa Books 1996 (po japońsku).
- Serafino Murri: *Krzysztof Kieślowski*. Editice Il Castoro Cinema Press, Milano, 1996. ISBN 88-8033-061-6, 180 s.
- Christopher Garbowski: *Krzysztof Kieślowski's Decalogue Series: The Problem of the Protagonists and Their Self Transcendence*. 121 s. By East European Monographs, Boulder. Distributed by Columbia University Press, New York 1996, ISBN 0-88033-349-9.
- Krzysztof Kieślowski: *O sobie*. Oprac. Danuta Stok. Wydawnictwo Znak, Kraków 1997, 204 s., filmografia.
- Christopher Garbowski: *Krzysztof Kieślowski's Decalogue series*. Wyd. UMCS, Lublin 1997.

- *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*. Tom pod redakcją Tadeusza Lubelskiego. Wyd. Universitas, Kraków 1997.
 - *Krzysztof Kieślowski*. Edition Jean Michele Place, Paris 1997 (recenzje, wywiady, artykuły krytyczne z „Positif”).
 - Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz: *Trzy kolory*. Wyd. Agencja Scenariuszowa, Warszawa 1997.
 - Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz: *Trois Couleurs (scenars)*. Arte Edition & Hachette Jeunesse, Paris 1997.
 - *Kieślowski znany i nieznan*. Red. Stanisław Zawisliński. Warszawa 1998. Katalog cyklu imprez poświęconych reżyserowi (marzec 1998).
 - *Kieślowski. Varia*. Red. Stanisław Zawisliński. Wyd. Skorpion, Warszawa 1998.
 - Krzysztof Kieślowski: *Przypadek i inne teksty*. Wydawnictwo Znak, Kraków 1998.
 - Krzysztof Kieślowski: *Three Colors Trilogy: Blue, White, Red. Published scripts for „Les Trois Couleurs”*. Published by Faber and Faber, March 1998. ISBN: 0571178928.
 - *O Kieślowskim. Refleksje, wspomnienia, opinie*. Red. Stanisław Zawisliński. Wyd. Skorpion, 60 s. Publikacja przygotowana z okazji sympozjum będącego częścią cyklu imprez pt. *Kieślowski znany i nieznan* zorganizowanych w Warszawie (2–13 III 1998).
 - *Kieślowski*. Album pod redakcją Stanisława Zawislińskiego. Wydawnictwo Skorpion Art przy współpracy Komitetu Kinematografii i Bankowej Fundacji Kultury, Warszawa 1998, 179 s. Wydanie II rozszerzone i uzupełnione.
- Artykuły**
- Jiri Cieslar, *Krzysztof Kieślowski aneb mrawność faktu*, „Film a Doba” XXVI/6, June 80; s. 336–340. il. (Czechy).
 - Jurrin Rood: *Kieślowski: de dilemma's van het priv-,leven en de politiek*. „Skoop” XVII/3, Apr 1981; s. 14–17. il. (Holandia).
 - G M: *No heroics, please (K. Kieślowski)*. „Sight and Sound”, vol. 50, nr 2, 1981, s. 90–91.
 - Michel Sineux, Vincent Amiel, Hubert Niogret: *Mettre le nez dans son caca*. „Positif” /332, Oct 88; s. 13–23. il., bio-filmogr., bibliogr.
 - Leonard Quart, Nr end. „Cineaste” 16 nr 1–2:74 '88.
 - Joel Magny, *Brève histoire d'amour*. „Cahiers du Cinema”, Nr 424, Oct. 89, s. 50.
 - P. Pernod, Philippe Niel, Michel Ciment: *Periodical: Krzysztof Kieślowski. L'amour des personnages*. „Positif” /346, Dec 1989; s. 26–43. il., cred.
 - B. Punceva: *Ksistof Keslovski – golemijat nepoznat*. „Kinoizkustvo” XLIV/5, May 89; s. 62–78. il. (Bulgaria).
 - Joel Magny, *Le Décalogue*. „Cahiers du Cinéma”, Nr 429, March 1990, s. 26–29.
 - *Kieślowski*. „Cineforum” nr 293, Bergamo 1990 (numer monograficzny).
 - Jonathan Keates, *A Short Film About Love*. „Sight and Sound”, Vol. 59, Spring 90, s. 132.
 - Michael Tarantino, *The cave: on Krzysztof Kieślowski*. „Artforum” 30, s. 22–3 Dec '90.
 - Phil Cavendish, *Kieślowski's Decalogue*. „Sight & Sound” 59:162-5 Summer '90.
 - Charles Eidsvik, *A Short Film About Killing*. „Film Quarterly” 44:50-5 Fall '90.
 - Charles Eidsvik, *A Short Film About Love*. „Film Quarterly” 44:53-5 Fall '90.
 - Galina Kopanecov, s. Zvonicek: *Od moralního neklidu k desateru. Rozhovor s Krzysztofem Kieślowskim*, „Film a Doba” XXXVII/4, Winter 91; s. 207–214. il.
 - *Krzysztof Kieślowski*. „Film na Świecie”, 1992, nr 3/4 (388/389), Warszawa–Łódź (numer monograficzny); filmografia.
 - Eva Kissen, *The Double Life of Véronique*. „Films in Review”, No. 43, May–June 92, s. 195–6.
 - Jonathan Romney, *The Double Life of Véronique*. „Sight & Sound”, Nr 1, March 92, s. 42–43.
 - Jonathan Ramsay, *La Double Vie de Veronique (The Double Life of Véronique)*. „Sight and Sound”, March 1992, ss. 247–248.
 - Tony Rayns, *Kieślowski: crossing over*. „Sight & Sound” 1:22-3 Mar '92.
 - Peter Ruppert, *The Double life of Véronique*. „Cineaste” 19 nr 2–3:63-5 '92.
 - *Dlaczego Kieślowski*. „Kino”, XXVII/9 (315), 1993; s. 2–6, 10–35, 40–41, 46. il.
 - A. Peck, Michel Ciment, Hubert Niogret: *Krzysztof Kieślowski. / Bleu*. „Positif” /391, Sept 1993; s. 17–25. il., cred., bibliogr.
 - Geoffrey Macnab, *Trois Couleurs: Bleu (Three Colours: Blue)*. „Sight & Sound”, Nov. 1993, s. 54–55.
 - Kieślowski. „Études cinématographique” nr 203–210, Paris 1993 (numer monograficzny).

- Geoffrey Macnab, *Trois Couleurs: Bleu (Three Colours: Blue)*. „Sight and Sound”, November 1993, ss. 54–55.
- Peter Hasenberg: *Freiheit – Gleichheit – Brüderlichkeit. Die Kieślowski-Variationen*. „Film-dienst” XLVII/19, Sept 13, 94; s. 4–8. il.
- Bożena Janicka, Tadeusz Sobolewski: *Trzy kolory: Biały*. „Kino”, 2/1994., s. 4–11. il.
- Krzysztof Kieślowski: *Les musiciens du dimanche*. „Positif” /400, June 1994; s. 63–64. il. Trans. from Polish by Roman Gren.
- Krzysztof Kieślowski: *Kan Kieślowski /sa Tysnadens gta? „Chaplin” XXXVI/5 (254), 94; s. 26–30. il. (Szwecja)*, Originally published in „Frankfurter Allgemeine Zeitung”.
- Georgia Brown, *Too Beautiful For You*. „The Village Voice”, November 29, 1994.
- Peter Brunette, *A Film Maker Whose Range is Wagnerian*. „New York Times”, November 20, 1994, s. 29.
- Richard Combs, *Kieślowski on Kieślowski*. (Book Review). „The Times Literary Supplement”, Nr 4782, s. 16–17, Nov. 25, 1994.
- Simon Hattenstone, *Auteur of his own destruction. (Interview with Kieślowski)*. „The Guardian”, August 11, 1994.
- Dave Kehr, *To save the world: Kieślowski's Three colors trilogy*. „Film Comment” 30:10-13+ Nov/Dec '94.
- Philip Kemp, *Trois couleurs: rouge*. „Sight & Sound”, November 1994, s. 54–5 Nov '94.
- Milena Michalski, *Trois couleurs: bleu*. „The Slavonic and East European Review”. Nr 72, s. 790-1 Oct '94.
- Katherine Monk, *Kieślowski: The End*. „The Vancouver Sun”, October 8, 1994.
- Iwona Rammel, *Van den Budenmayer i jemu podobni. O muzyce w ostatnich filmach Kieślowskiego*. „Kwartalnik Filmowy”, nr 6, 1994, s. 130–140.
- Tony Rayns, *Glowing in the Dark*. „Sight & Sound”, June 1994, s. 8–10.
- Tom Shone, *The Director's final cut (Interview with Kieślowski)*. „The Sunday Times”, June 11, 1994.
- *Krzysztof Kieślowski presente par Michel Esteve avec des textes de Yvete Biro. ... [et al.]*. Series title: *Etudes cinématographiques*; s. 203–210. Paris: „Lettres Modernes”, 1994.
- Erik Svendsen: *Kunstneren som voyeur*. Periodical: „Kosmorama” XL/209, Autumn 1994; s. 16–19. il., (Dania).
- Geoff Brown, *King crimson's greatest hit*. „The Times”, Nov. 10, 1994 (review of „Red”).
- Iain Johnstone, *Polish polish*. „The Sunday Times”, Nov. 13, 1994 (review of „Red”).
- Derek Malcolm, *True Colours*. „The Guardian”, Nov. 10, 1994 (review of „Red”).
- Alain Masson, Vincent Amiel, Michel Ciment: *Krzysztof Kieślowski*. „Positif” /403, Sept 94; s. 20–32. il., cred., bibliogr.
- Krzysztof Kieślowski, Vincent Amiel: *La dramaturgie dur, el. / „Vous ne savez pas, en France, ce qu'il en co-te de vivre dans un monde sans représentation”*. „Positif” /409, Mar 95; s. 56–60. il.
- Mariola Jankun-Dopartowa, Tadeusz Sobolewski: *Spór o Kieślowskiego*. „Kino” 6/1995; s. 4–9. il.
- Abrahamson Patrick: *Kieślowski's many colours*. Oxford University Student Newspaper, June 2, 1995.
- Tim Lucas: *How death will judge us: a Krzysztof Kieślowski videolog*. „Video Watchdog” /30, 95; s. 38–57. il. (USA).
- Katharine Cornell: *The cinema of ambivalence. Recent films from Central and Eastern Europe*, „Cineaste” XXI/3, 95; s. 28–30. il. (USA).
- Janina Falkowska, *„The Political” in the Films of Andrzej Wajda and Krzysztof Kieślowski*. „Cinéma Journal”, Vol. 34, Nr 2, 1995, s. 37–51.
- Claude-Marie Trémois: *Epily elementtehtvn. (Special Section)*. „Filmihullu” /1, 95; s. 4–15, 18–22, 24–25. il., filmogr. (Finlandia).
- J. Falkowska.: *The political in the films of Andrzej Wajda and Krzysztof Kieślowski*, „Cinema J.” XXXIV/2, Winter 95; s. 37–50. bibliogr. (USA).
- Kieślowski. „Garage” nr 3, Torino 1995 (numer monograficzny).
- Krzysztof Kieślowski, Vincent Amiel, Suzanne Liandrat-Guigues: *Kieślowski et la méfiance du visible. / Ma vie est tout ce que je possède. / Le choix est un art*. „Positif” /423, May 96; s. 73–77. il.
- *Kieślowski – koniec i początek*. „Więź” nr 9 (455) 1996 (numer monograficzny).
- Jacques Kermabon: *La vie multiple de Kieślowski Periodical: „24 Images” /82, Summer 1996; s. 8. il., (Kanada)*.

KIEŚŁOWSKI W INTERNECIE (WYBÓR ADRESÓW)

sofus.hiof.no/~elinor/
cinemania.msn.com/Cinemania/features/FeatureKieslowski.htm
www.shoestring.org/mmi_revs/kk.html
www.petey.com/kklist/messages/148.htm
www-personal.engin.umich.edu/~zbignew/K...kieslowski.html
homepage.iprolink.ch/~gujski/Krzysztof_Kieslowski/
www.filmforum.com/soso.html
www.petey.com/kklist/messages/149.htm
www.petey.com/kklist/messages/167.htm
www.petey.com/kklist/messages/160.htm
www.jmplace.com/krzyszto.htm
www.ecran-noir.com/kieslowski/
www.petey.com/kklist/pjkfan.htm
www.starsecker.com/director/kieslo_k.htm
www.petey.com/kklist/messages/122.htm
www.petey.com/kklist/messages/278.htm
www.petey.com/kklist/messages/262.htm
www.netwiz.net/~rdef/kiesquotes.htm
www.personal.engin.umich.edu/~zbignew/K...ki/KOxford.html
www.petey.com/kklist/messages/302.htm
www.petey.com/kklist/messages/273.htm
members.xoom.com/kkred/links/links.html
www.1aait.com/larovere/kieslows.htm
<http://digimage.org/Portfolio/Jaxa/Welocme.html>

OKIEM I UCHEM

Georges Méliès – „Celnik” Rousseau awangardy filmowej

MARCIN GIŻYCKI

Rok 1998 był rokiem 60. rocznicy śmierci Georges'a Méliès'a i 70. rocznicy pierwszego pokazu *Psa andaluzyjskiego* Luisa Buñuela i Salvadora Dali. Pozornie nic nie łączy jarmarcznego kina „ojca widowisk filmowych” z wyrafinowaną prowokacją surrealistów. A jednak...

Kiedy we Francji zaczynał się ruch awangardy filmowej, Méliès od kilku lat był bankrutem. Ale awangardziści głęboko przeżyli i zapamiętali jego lekcje, którą przeszli w młodości. Blaise Cendrars, poeta, bliski współpracownik Abela Gance'a, wspominał w 1925 roku w jednym z wywiadów: *Pytacie mnie, czy kino niesie nowe emocje? Nigdy co do tego nie miałem cienia wątpliwości. Kino to fantastyczny wynalazek! Jeśli jednak coś miało na mnie szczególny wpływ, to były to zwłaszcza wczesne filmy – głupie lecz cudowne. To było prawdziwe odkrycie, coś naprawdę nowego. Nigdy nie zapomnę filmu „Podróż na Księżyc” granego na kilka lat przed wojną. Wyobraźcie sobie zgraję facetów wdrapujących się, w otoczeniu baletnic z rewii Chatelet, na pokład rakiety, by dostać się na Księżyc. I co tam znajdują? Corps de ballet*¹.

Nazwisko twórcy umknęło już Cendrarsowi z pamięci (może go zresztą w ogóle nie znał), ale wspomnienie swoistego surrealizmu dzieł Méliès'a pozostało.

Méliès był artystą prawdziwie jarmarcznym. Za sprawą kinematografu pokazywał w swoim Théâtre Robert Houdin po prostu cuda: syreny, kobiety-motyle, sobowtóry, głowy bez ciała, lewitacje itp. Wszystko to działo się najczęściej w konwencji spektaklu iluzjonistycznego – na scenie, z malowaną dekoracją – i ukazane było jakby oczami widza znajdującego się na środku sali, obserwującego popis mistrza magii (którym najczęściej był sam Méliès). Naiwność tej scenerii przypominała, jak trafnie stwierdził Hans Richter, „Celnika” Rousseau w połączeniu z Delacroix².

To naprawdę zaskakujące – pisał sławny dadaista – że kompletnie zapomniany Méliès został ponownie odkryty przez awangardzistów, i że jego dzieła zyskały opi-

nię zwiastunów ich dzieł³. Richter sam wyjaśnił ten paradoks, tłumacząc, iż autor *Podróży na księżyc* był tym, kto pierwszy uruchomił sekretne możliwości kamery (...) Méliès posłużył się kamerą jako magicznym instrumentem, wynalazł dla kina czary. O ile film dokumentalny zajmował się obiektywną rzeczywistością, maksymalnie precyzyjną, nawet mikroskopową reprodukcją, o tyle dla Mélièsa świat przedmiotów i faktów był wyłącznie pretekstem – materiałem do transformacji. (...) Nawet aktorzy byli dlań tylko przedmiotami służącymi do kreacji cudownego świata⁴.

John Frazer, amerykański historyk sztuki i filmu, postawił niedawno dość śmiałą tezę, którą warto szerzej zreferować, że owe baśniowe wizje Mélièsa miały wiele cech wspólnych z malarstwem kubistycznym i musiały mieć swój udział w kształtowaniu się jego koncepcji⁵. Przede wszystkim, zdaniem Frazera, dzieła twórcy *Podróży na Księżyc* były nie tylko pierwszą koherentną propozycją kina jako sztuki (podobnie jak obrazy kubistów były pierwszą koherentną propozycją malarstwa nowoczesnego), ale były również (jak i owe obrazy) czysto wyspekulowanymi sztucznymi konstrukcjami. O ich sztuczności świadczą na przykład takie cechy, jak:

1. sprzeczność między iluzjonistyczną, perspektywiczną dekoracją (malowanym tłem), a „płaskością”, „powierzchniowością” akcji (sprzeczność tę potwierdza jeszcze niekonsekwencja między malarskim oddaniem cieni w tło a ich brakiem na pierwszym planie);

2. swoista „kolażowa” narracja, w której tradycyjną płynną akcję zastąpiono ciągiem nagłych, dość osobnych zdarzeń (innymi słowy, zamiast opowiadania typu „następnie... następnie... następnie...” pojawia się „teraz to..., teraz to..., teraz to...”);

3. skupienie się nie tyle na całości dzieła, ile raczej na sposobach doraźnego przykuwania uwagi widza, na procesie tworzenia iluzji (np. ujawnianie, że chodzi o film przez wprowadzenie projekcji w filmie).

Tym cechom filmów Mélièsa w kubizmie odpowiadałyby kolejno:

1. rozbicie przestrzeni, stojące w sprzeczności z fizyką Newtona i renesansową tradycją widzenia;

2. technika kolażu i „symultaniczność” obrazu;

3. wyniesienie procesu twórczego nad końcowy efekt (prace kubistyczne zdają się często zapisami ciągu eksperymentów, a nie skończonymi dziełami).

Na tym jednak podobieństwa się nie kończą. Zafascynowanie kubistów prymitywami kina (a więc implicite Mélièsem) miałyby się wyrazić również w monochromatyzmie palety, którą się posługiwali, a także w swoistej wibracji powierzchni ich płócien, przywodzącej na myśl miganie ekranu, spowodowane niedoskonałością ówczesnej techniki. Wreszcie kubiści, twórcy pierwszych obrazów zmontowanych ze zużytych przedmiotów, nie mogli pozostać obojętni wobec sposobu nagromadzenia u Mélièsa rekwizytów, pochodzących często z różnych epok i poetyk.

Wywód Frazera nie wydaje się całkiem przekonujący, z tego chociażby powodu, że ignoruje jarmarczne, ludowe źródła Mélièsovskich fantazji. A w nich właśnie można odnaleźć i ową narrację nastawioną na „dzianie się”, a nie na „rozwiązanie”, i pozorną tylko głębię scenerii (która również ma teatralny rodowód), i umiejętność uwodzenia widza samym sposobem tworzenia sztuczek (ujawnianie części warsztatu jest chwytem stosowanym przez każdego wytrawnego prestidigitatora). Rzeczywistą zasługą Mélièsa było jednak niewątpliwie to, że pokazał jako pierwszy nie-

zrównane możliwości filmu jako narzędzia do tworzenia widzeń. To niewątpliwie urzekąco awangardzistów. Ale nie tylko to. Również naiwność wizji. Kontestatorska postawa awangardy wobec sztuki salonów przejawiała się między innymi w zainteresowaniu, a nawet inspirowaniu się wszelakimi prymitywami artystycznymi, czy to rzeźbą afrykańską, czy też malarstwem niedzielnym. Nie inaczej było w filmie: naiwny duch Mélièsa jest niewątpliwie obecny i w zakończeniu *Antraktu* Claira i Picabii (kiedy to dyrygent-magik likwiduje kolejno swoją czarodziejską batutą personae dramatis, a na końcu także siebie samego), i w licznych trikach *Przedpołudniowych strachów* Richtera. Ale kino awangardy potrzebowało swojego żywego „Celnika” Rousseau. I w końcu znaleziono go w osobie właściciela kiosku z pamiątkami i słodyczkami na dworcu Montparnasse w Paryżu.

W 1929 roku awangardziści zorganizowali Mélièsowi najpierw pokaz w sławnym klubie filmowym Studio 28, a później wielką retrospektywę w Salle Pleyel. Znany działacz klubowy Leon Moussinac nie zawahał się wówczas nazwać Mélièsa prekursorem Eisensteina⁶. W 1931 roku przyznano siedemdziesięcioletniemu już wówczas artyście Legię Honorową. Przy tej okazji hołd twórcy widowisk kinematograficznych złożył sam Luis Lumière. W następnym roku Méliès otrzymał, staraniem swoich miłośników, skromną pensję i mieszkanie w domu emerytowanych filmowców. Przez następnych sześć lat mógł wieść tam, wraz z żoną i wnuczką, spokojny żywot zasłużonego pioniera, rysując i udzielając wywiadów. Zmarł w 1938 roku. W pogrzebie uczestniczyli między innymi jego najbardziej zagorzali wielbiciele i odkrywcy zarazem, uczestnicy ruchu awangardy filmowej: René Clair, jego brat Henri Chomette i Alberto Cavalcanti.

Legenda Mélièsa przeżyła jednak epokę Pierwszej Awangardy. Sidney Peterson, rzeźbiarz, malarz i pisarz, którego kariera jako awangardowego filmowca rozpoczęła się w San Francisco w 1947 roku, pisał jeszcze niedawno o Mélièsie, że *zawsze był pierwszy*⁷. Stan Brakhage, jeden z liderów New American Cinema, określił Mélièsa: *ten cudowny człowiek, który wywiódł sztukę filmową z magii*⁸. Wypowiedzi w podobnym duchu można znaleźć w pismach Petera Kubelki i wielu innych uczestników neoawangardowych ruchów filmowych. Méliès pomógł awangardzie w określeniu swojej tożsamości. Kino salonowe natomiast „magika z Montreuil” się wyparło.

MARCIN GIŻYCKI

1. F. i A. Berge, *Interview de Blaise Cendrars sur le cinéma*, „Les Cahiers du Mois”, 1925, nr 16/17, s. 138 (nr specjalny „Cinéma”)
2. H. Richter, *The Struggle for the Film. Towards a Socially Responsible Cinema*, New York 1986, s. 54.
3. Tamże, s. 59.
4. Tamże, s. 53, 54.
5. J. Frazer, *Cubism and the Cinema of Georges Méliès*, „Millenium Film Journal”, 1987–88, nr 19, s. 94–102.
6. L. Moussinac, *From George Méliès to S. M. Eisenstein*, „Experimental Cinema”, 1930, nr 3

(przedruk w: *Experimental Cinema*, 1930–1934, New York 1969, s. 21–22). Moussinac był świadom różnicy skali dorobku obu twórców, uważał jednak, że każdy z nich w sposób genialny znajdował właściwą, czysto filmową formę dla przedmiotu swoich dzieł.

7. S. Peterson, *The Dark of the Screen*, New York 1980, s. 103.
8. S. Brakhage, *From „Metaphora on Vision”*, „Film Culture”, 1963, nr. 30 (przedruk w: P. A. Sitney (red.), *The Avant-Garde Film, A Reader of Theory and Criticism*, New York 1978, s. 123 (tekst z 1960).

NOTY O AUTORACH

IRINA ADELGEIM – polonistka, obroniła doktorat w moskiewskim Instytucie Sławioznawstwa i Balkanistyki. Zajmuje się literaturą polską XX w.

MARCIN BORTKIEWICZ – student IV roku filologii polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Od 1995 roku scenarzysta i wykonawca monodramów (*Po sezonie, Bobok* Dostojewskiego) realizowanych we współpracy ze Stanisławem Miedziewskim w teatrze „Rondo” w Słupsku. Laureat licznych nagród na festiwalach ogólnopolskich i międzynarodowych.

PAUL COATES – literaturoznawca i filmoznawca, wykłada na Uniwersytecie w Aberdeenu. Autor m.in. *The Story of the Lost Reflection: The Alienation of the Image in Western and Polish Cinema* (1985), *Identyfikacja i mityczność w twórczości Bolesława Leśmiana* (1986), *Film and the Intersection of High and Mass Culture* (1994).

PIOTR DZIUBAK – absolwent Wydziału Dziennikarstwa Uniwersytetu Warszawskiego i Szkoły Nauk Humanistycznych.

CHRISTOPHER GARBOWSKI – wykładowca na wydziale anglistyki Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, autor książki *Krzysztof Kieślowski's Decalogue Series* (1997).

MARCIN GIŻYCKI – krytyk i historyk sztuki, autor książki *Postmodernizm – kultura wyczerpania?* (1988), *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce* (1989) oraz *Awangarda wobec kina. Film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego* (1996).

ANNA KAPLIŃSKA – ukończyła polonistykę na Uniwersytecie Warszawskim. Obecnie studiuje na wydziale reżyserii łódzkiej PWSF TViT.

AGNIESZKA KULIG – doktorantka w Instytucie Kulturoznawstwa na Uniwersytecie Adama Mickiewicza, w zakładzie badań nad Filmem i Kulturą Audiowizualną. Pisze doktorat na temat filmów Krzysztofa Kieślowskiego.

MAGDALENA ŁAPIŃSKA – absolwentka polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, pedagog, ukończyła Szkołę Nauk Humanistycznych.

MARIA MALATYŃSKA – krytyk filmowy, publikuje m.in. W „Tygodniku Powszechnym”, współpracuje przy organizacji krakowskich Festiwalu Filmów Krótkometrażowych i Dokumentalnych, autorka książki *Gwiazdozbiór krakowski* (1997).

MAGDALENA MISZCZAK – doktorantka w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Łódzkiego, uczestniczka wykładów warszawskiej Szkoły Nauk Humanistycznych.

MIROSLAW PRZYLIPIAK – filmoznawca, pracownik naukowy Uniwersytetu Gdańskiego, obecnie przebywa w Stanach Zjednoczonych na stypendium Fundacji Fulbrighta i prowadzi prace nad amerykańskim nurtem filmu dokumentalnego „direct cinema”, autor książki *Kino stylu zerowego* (1994).

EDYTORIAL	4
THEORY AND PRACTICE	
Anna Kaplińska THE ONTOLOGICAL STATUS OF DOCUMENTARY EXEMPLIFIED IN KRZYSZTOF KIEŚŁOWSKI'S PRODUCTION	6
Kaplińska begins with the reflection on the ontological status of documentaries that – on principle – mirror tensions between realism and self-reflection, mimetism and creation, a social function and artist's sensibility. Developing her theses, she draws on the examples from Kieślowski's documentaries and points out an element of coincidence and unpredictability inherent in both reality itself and in the creative principle of documentary makers.	
Christopher Garbowski SPACE, TIME AND HERO	29
The chapter of book <i>Krzysztof Kieslowski's „Dacolgue” series: The Problem of the Protagonists and Their Self-Transcendance</i> . Garbowski draws on Bachtin's theory to analyse dialogue space in Kieślowski's films. He is particularly interested in means of expression specific to film but unattainable in literature, e.i. an optical point of view of an off-screen character. It enables the public to achieve a high level of empathy with a film hero. Kieślowski also applies a trick Garbowski labels an optical shot/reverse shot that enables spectators to understand emotional relations between film heroes. The external space (a housing estate compared to Le Corbusier's Unites d'Habitation) of Kieślowski's films is also analysed. Garbowski discusses the importance of narrative, symbolic, historical and existential time in Decalogue series. Space and time are the key to a construction of heroes and relationships between them.	
PRESENTATION	
THE DOUBLE LIFE OF VERONICA	
Magdalena Miszczak BETWEEN SELF-CONSCIENCE AND MYSTERY. <i>THE DOUBLE LIFE OF VERONICA</i> BY KRZYSZTOF KIEŚŁOWSKI	56
Miszczak draws on Edgar Morin's famous saying that cinema enables us to enter the world of dreams. His work is an incessant search for means to express what is irrational, unique, unconscious and ambiguous in man's life. <i>The Double Life of Veronica</i> is a perfect example of this trend. The film is full of riddles we are unable to solve. But you can look for an adequate interpretation through an analysis of references to the symbols of a look-alike, a mirror reflection and names, rooted in art. In Miszczak's view, the film is about an aspiration to self-consciousness and search for a true sense of life in art and love. The fact that the film has a life of its own and has itself become a theme of art (Izabela Filipiak's novel <i>Total Amnesia</i>) shows that the subject receives strong response.	
Magdalena Łapińska IN QUEST OF OWN LANGUAGE. <i>THE DOUBLE LIFE OF VERONICA</i> – THE STORY OF AN ARTIST, A BUTTERFLY AND A MIRROR.	66
Łapińska has found in Kieślowski's films an integrated axiological system based on Christianity. The aspect determines universality of his films. She thinks that all Kieślowski's heroes are destined to search for truth about the world and themselves. <i>The Double Life of Veronica</i> is a peculiar case of the quest. Łapińska argues that Kieślowski discloses a web of metaphysical interpersonal connections that cannot be rationalized and are a proof of the existence of a Mystery. In a sense, the Mystery is the essence of true and great art. The film's symbolic motives (of a look-alike, mirror, transformation and guardian angel) are also analysed. Reality in Kieślowski's films is full of omens and inexplicable coincidences that are vague and ambiguous but constitute a proof of the existence of a divine element.	
PRESENTATIONS	
THREE COLOURS	
Wisława Szymborska <i>LOVE AT FIRST SIGHT</i>	86

SUMMARY OF ARTICLES

- Marcin Bortkiewicz** INTUITIONS OF THE SACREDNESS IN WISŁAWA SZYMBORSKA'S POEM *LOVE AT FIRST SIGHT* AND KRZYSZTOF KIEŚŁOWSKI'S FILM *THREE COLOURS: RED* 87
- Bortkiewicz has found an unintentional coincidence between the last film of the sequel *Three Colours* and a poem by Wisława Szymborska, the Polish winner of the Nobel Prize for literature. In the rationalized contemporary world these are artists who are granted the privilege and obligation to be eternally amazed and to unravel the metaphysical mysteries of life. This acquires a special quality in the works that self-reflectively dwell upon the essence of art. Therefore, music and style play such a great role in Kieślowski and Szymborska. What Bortkiewicz means by „style” is an arrangement of artistic material from the point of view of the truth of thinking. We deal with simplicity and economy of means of expression both in the poem and in the film. He analyses the function of a narrator, the observer of represented reality, in Szymborska's poetry and Kieślowski's films. The world they present is a sum of mutual references of man and the sacredness. Kieślowski devotes special attention to hierophanic objects, e.g. water, a stone, a glass and an elusive reflection, in his films.
- Piotr Dziubak** *THREE COLOURS* 94
- Dziubak reflects upon a relationship between the elements of the motto of the French Revolution: Liberté! Egalité! Fraternité! and their colour counterparts: red, white and blue. The symbolic character of colours, rooted in painting, connects the colours with the Christian message of faith, hope and love. Kieślowski does not give ready answers but rather asks questions. Tarkowski's statement that masterpieces are born of aspirations to articulate moral ideals seems to especially square with his work.
- Paul Coates** KIEŚŁOWSKI, GOETHE AND THE COLOUR THAT CHANGED THE WORLD ... 98
- Trying to subjectively define the meaning of colour in Kieślowski's films, Coates draws on Romanticism and Goethe's *Theory of Colours* but, first of all, on the cultural contexts of contemporary western culture.
- Agnieszka Kulig** THE COLOURS OF LONELINESS IN THE TRIPTYCH: *THREE COLOURS: BLUE, WHITE AND RED* 105
- Loneliness is an inevitable part of the lot of contemporary man. In Kulig's view, Kieślowski's trilogy is about human loneliness. The final scene in the *Red* in which the heroes not only save lives but also get the chance to overcome loneliness is the key to understanding the stories and the sign of hope for deliverance.
- Maria Malatyńska** STUDIES IN PERSPECTIVE 112
- Malatyńska tries to analyse existential categories, e.g. coincidence, included in the structure of Kieślowski's films. She also reflects upon the phenomenon of a different threshold of sensitivity to spirituality of Polish and foreign spectators and the phenomenon of the reception of his films.
- VARIA**
- Irina Adelgeim** SENSING THE WORD. (NOTES BY THE RUSSIAN PHILOLOGIST ABOUT THE POLISH FILM DIRECTOR) 126
- Adelgeim looks for the key to interpretation of Kieślowski's films in contemporary psychology. She applies the term „aleksitima” that defines man's inability to express feelings in an adequate verbal form, which is sometimes the source of serious disturbances of mental and social life. She reflects upon the way cinema moulds our linguistic culture, influences our ability to express and understand psychological information, in other words, what influence film masterpieces have on individual and collective consciousness. Man's communication with the internal and external worlds is a motif of all Kieślowski's last films. This may be direct communication and via contemporary means of communication, but communication she

SUMMARY OF ARTICLES

labels intuitive is most important. To establish it, one needs generosity that signifies patience and openness to the other man. Only generosity gives us the chance of an insight, e.i. profound knowledge of our neighbours, of how they associate with themselves.

Mirosław Przyłipiak *SHORT FILMS, DECALOGUE*

AND THE DOUBLE LIFE OF VERONICA IN THE MIRROR OF POLISH FILM CRITIQUE . . . 133

Przyłipiak has long been interested in a press reception of Kieślowski's films. They have always triggered strong reactions and sometimes nationwide debates; *A Short Film about Killing* was the pretext for such a debate on the capital punishment and Poland's legal system whereas *A Short Film about Love* was analysed from the point of view of contemporary interpersonal relations and the creative power of love. With time, Kieślowski acquired a reputation of the artist who is extremely sensitive to an aesthetic aspect of film and acting mastery. It is characteristic that film critics laid great emphasis on how the films were received by the public. *The Double Life of Veronica*, the first film Kieślowski shot abroad, caused even more controversial reactions. Delight in its formal aspect was coupled with interpretative helplessness, which characterised many articles on all his last films.

BIBLIOGRAPHY 169

WITH AN EYE AND EAR

Marcin Giżycki *GEORGES MELIES: „LE DOUANIER” ROUSSEAU OF FILM AVANT-GARDE* . . 172

Giżycki argues that Méliès's work had an influence on the conceptions of the French avant-garde movement.

NOTES ON AUTHORS 176

SUMMARY 177

SOMMAIRE 180

SOMMAIRE

LA THEORIE ET LA PRACTICE

- LE STATUS ONTOLOGIQUE DU
CINEMA DOCUMENTAIRE
- LE CAS DE L'OEUVRE DE
KRZYSZTOF KIEŚLowski
par Anna Kapińska 6
- L'ESPACE, LE TEMPS ET LE
PROTAGONISTE
par Christopher Garbowski .. 29

LA PRESENTATION - LA DOU- BLE VIE DE VERONIQUE

- ENTRE L'AUTOCONSCIENCE
ET LE MYSTERE
par Magdalena Miszczak ... 56
- L'HISTOIRE DE L'ARTISTE,
LE PAPIILLON ET LE MIROIR
par Magdalena Łapińska ... 66

LA PRESENTATION - LES TROIS COULEURS

- COUP DE Foudre
par Wisława Szymborska ... 86
- L'INTUITION DE SACRUM
DANS LE POEME DE WISŁAWA
SZYMBORSKA COUP DE FOU-
DRE ET DANS LE FILM
DE KRZYSZTOF KIEŚLowski
LES TROIS COULEURS: ROUGE
par Marcin Borkiewicz 87
- LES TROIS COULEURS
par Piotr Dziubak 94

- KIEŚLowski, GOETHE ET LE
COULEUR QUI A CHANGE
LE MONDE par Paul Coates 98
- LES COULEURS DE LA SOLI-
TUDE DANS LE TRIPTYQUE:
LES TROIS COULEURS -
BLEU, BLANCHE, ROUGE
par Agnieszka Kulig 105
- LES EXERCICES DE LA PERSPEC-
TIVE par Maria Malatyńska .. 112
- LE PRESENTIMENT DU PA-
ROLE (LES NOTES DU PHILO-
LOGUE RUSSE SUR LE MET-
TEUR-EN-SCENE POLONAIS)
par Irina Adelgeim 126
- LES FILMS COURTS, DECALO-
GUE ET LA DOUBLE VIE DE
VERONIQUE DANS LE MIROIR
DE LA CRITIQUE POLONAIS
par Mirosław Przyłipiak 133

DES YEUX ET DE L'OREILLE

- GEORGES MELIES - „LE DUA-
NIER” ROUSSEAU DE L'AVANT-
GARDE FILMIQUE
par Marcin Giżycki 172

NOTES SUR LES AUTEURS .. 176

SUMMARY OF ARTICLES ... 177

SOMMAIRE 180



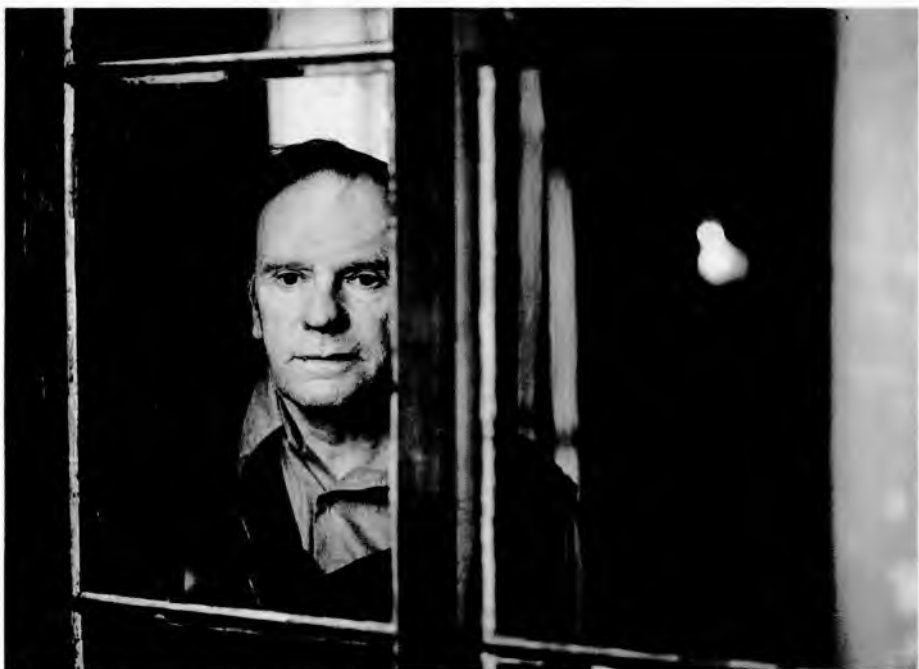


NIEBIESKI





CZERWONY





BIAŁY

