

# Janusz Plisiecki

---

## Kino rzeczywistości ludzkiego wnętrza

---

Biblioteka Teologii Fundamentalnej 3, 295-300

---

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Janusz Plisiecki

## Kino rzeczywistości ludzkiego wnętrza

„Chwila bieżąca obchodzi mnie coraz mniej. Jedyną rzeczywistością, którą chcę oglądać i filmować coraz wnikliwiej, jest ludzkie wnętrze”.

*Krzysztof Kieślowski*

Istota osoby realizuje się w jej wnętrzu. Osoba, jako podmiot istnienia i działania, wyraża się w czynach zarówno wewnętrznych, jak i zewnętrznych. Jednak działanie zewnętrzne jest wynikiem aktów wewnętrznych człowieka: myślenia, chcenia, dążenia... W podmiotowym wnętrzu ludzkiego „ja” zasadza się istnienie osobowe.

Krzysztof Kieślowski wypracował i osiągnął własny oryginalny styl<sup>1</sup>. Drogę twórczą zaczął jako dokumentalista i wzbogacił ten rodzaj filmowy w Polsce. Stał się współcześnie jednym z największych reżyserów i scenarzystów. Kieślowski nie ukrywa swej niechęci do standardów kin europejskich i do szablonu amerykańskich filmów obyczajowych. Wierzył w perspektywy sztuki filmowej i był przekonany, że film może być esejem, moralitetem i opowieścią

---

<sup>1</sup> Krzysztof Kieślowski – urodzony 27 czerwca 1941 w Warszawie. Reżyser i scenarzysta. Ukończył Wydział Reżyserii PWSTiF w Łodzi w 1969. Pierwszy film dokumentalny zrealizował podczas studiów. Związany przez wiele lat z Wytwornią Filmów Dokumentalnych w Warszawie dał się poznać jako jeden z najciekawszych dokumentalistów lat siedemdziesiątych. W 1976 debiutował pełnometrażowym filmem fabularnym *Blizna*, który uznany jest za zwiastuna „kina moralnego niepokoju”. Laureat kilkudziesięciu nagród festiwalowych, m.in. w Gdańsku, Krakowie, Cannes, Wenecji. Filmy fabularne: 1973 – *Przejście podziemne* (TV); 1975 – *Personel* (TV); 1976 – *Spokój* (premiera w 1980), *Blizna*; 1979 – *Amator*; 1981 – *Przypadek*, *Krótki dzień pracy* (TV); 1984 – *Bez końca*; 1987–1988 – *Krótki film o zabijaniu*, *Krótki film o miłości*, *Dekalog* (seria telewizyjna); 1991 – *Podwójne życie Weroniki*; 1993 – *Trzy kolory. Niebieski*; 1994 – *Trzy kolory. Białe*; *Trzy kolory. Czerwony*. Zmarł 13 marca 1996 w Warszawie.

filmową. Już we wczesnych filmach fabularnych dotykał problemów, których nie rozwiązują racjonalistyczne tezy i teorie dialektyczne. Problemy te, tkwiące w wydarzeniach lub w biegu filmowej akcji, pozostaną na zawsze dylematami. Były też te filmy zawsze obserwacją człowieka w sytuacjach zmuszających do dokonania wyboru, a równocześnie próbą poznania motywów działania jednostki.

Kieślowski przedstawiał najczęściej dwa style życia: jeden wewnętrzny, polegający na samorealizacji, i drugi związany z obiektywną rzeczywistością i z jej uwarunkowaniami. Na przykład *Amator* (1979) to film poświęcony dojrzewaniu młodego człowieka i rozwojowi jego świadomości. Bohater filmu, porzuciwszy styl życia w izolacji od otoczenia, otwiera się na świat i realizuje siebie w nowym działaniu. Wyłaniające się z podtekstu fabuły zagadnienie sensu ludzkiego życia nadaje temu filmowi wymiar filozoficzny.

W filmie *Przypadek* (1981) poznajemy trzy losy zawarte w trzech potencjalnych życiorysach jednego człowieka: raz jest on aktywistą partyjnym, innym razem działaczem solidarnościowym, a w końcu także społecznikiem spełniającym swe obowiązki humanitarne jako lekarz. Każdy życiorys wynika z przypadku – w tym sensie, w jakim samo życie może się korzystnie lub fatalnie zmienić, w zależności od tego, w jakim kierunku skierujemy swe kroki.

Opowieści K. Kieślowskiego zwykle nie mają tradycyjnego zakończenia. Autor nie analizuje, nie wyprowadza wniosków. Szanuje indywidualność widza i jego przenikliwość. Prestiżową pozycję w kinie polskim zapewnił Kieślowskiemu *Dekalog* (1989), obejmujący cykl nagrodzonych filmów telewizyjnych<sup>2</sup>. W *Dekalogu* artysta podejmuje archetypy moralności zawarte w Dziesięciu Przykazaniach Mojżesza. Ukazuje ich odwieczną aktualność i twórczo interpretuje w obrazach współczesnego życia obyczajowego w Polsce. W atmosferze odwiecznych nakazów, w sugestywnych sekwencjach *Dekalogu* etyka i psychologia zstępują z teoretycznych wyżyn nauki. Przenikają w codzienne życie człowieka, kształtują jego moralność i decydują o stanie jego psychiki.

---

<sup>2</sup> Zob. recenzja W. Chudego: *Filmowy Dekalog*, „Ethos” 2(1989) nr 4.

Najnowszym osiągnięciem K. Kieślowskiego w skali międzynarodowej jest film *Podwójne życie Weroniki* (1991)<sup>3</sup> wyróżniony nagrodami w Cannes. Film nie zawiera wartkiej akcji, a raczej fragmenty wydarzeń wewnętrznego życia bohaterki. Warstwa realiów jest prosta i pokazana oszczędnie. Kompozycja filmu obejmuje dwie części.

W części pierwszej dwudziestoletnia Weronika przenosi się z rodzinnego miasteczka do Krakowa. Po pomyślnym egzaminie w filharmonii zostaje zatrudniona jako chórzystka. Podczas jednego z uroczystych koncertów Weronika, poruszona do głębi rolą solistki, umiera na atak serca.

W części drugiej, w tym samym czasie, we Francji dwudziestoletnia Véronique kształci się w muzyce i śpiewie, zachęcana przez profesora, który przewiduje dla niej artystyczną przyszłość. Véronique decyduje się na turystyczną wycieczkę do Polski. Na rynku krakowskim spostrzega wpatrzoną we francuski autokar Weronikę i bezwiednie robi zdjęcie obcej dziewczyny. Po pewnym czasie Véronique przerywa lekcje śpiewu, rezygnuje z aspiracji muzycznych. Wybiera miłość i życie z kochanym przez nią Alexandrem, reżyserem w teatrze lalek, scenarzystą i pisarzem książek dla dzieci. W takiej oto obiektywnej rzeczywistości tkwi i wyrasta ponad nią warstwa zjawisk irracjonalnych i nieodgadzionych.

W dwóch odległych geograficznie krajach, w odmiennych warunkach kulturowych i różnych środowiskach społeczno-cywilizacyjnych przychodzą na świat w tym samym roku, tego samego dnia, o tej samej godzinie bliźniaczo podobne do siebie Weronika i Véronique. O ich matkach nie wiemy nic. Ich ojcowie są serdeczni i mądrzy. Dwudziestoletnie dziewczyny żyją w klimacie miłości ojcowskiej

---

<sup>3</sup> Scenariusz: Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz; reżyseria: K. Kieślowski; zdjęcia: Sławomir Idziak; muzyka: Zbigniew Preisner; scenografia: Patrice Mercier; montaż: Jacques Witta; wykonawcy: Irène Jacob (Weronika-Véronique), Philippe Volter (Alexander Fabbri), Halina Gryglaszewska (ciotka), Kalina Jędrusik (Pstrokatka), Aleksander Bardini (dyrygent), Władysław Kowalski (ojciec Weroniki), Jerzy Gudejko (Antek), Jan Sterniński (adwokat), Claude Duneton (ojciec Véronique) i inni. Produkcja: Sideral Productions-Studio, Tor, Le Studio Canal Plus; dystrybucja: Fundacja Sztuki Filmowej i SOLOPAN. „Złota Palma” dla Irène Jacob na MFF w Cannes 1991, Nagroda Jury Ekumenicznego, Nagroda PIPRESCI.

i młodzieńczej miłości tych, którzy je kochają. Obie są drobne, delikatne i chore na serce. Mają te same ruchy i gesty, te same upodobania do bawienia się szklaną kulą i do chodzenia bosy. Obdarzone pięknym głosem i uzdolnieniami muzycznymi, pełne entuzjazmu dla sztuki. Zwierciadlane odbicie obydwu skazuje Weronikę i Véronique na telepatyczne doznania i odczucia, na tajemnicę głębokich wzruszeń. Weronika mówi do ojca: „To ciekawe – ale czuję, że nie jestem sama na świecie”. Jednocześnie Véronique zwierza się: „Przez całe życie zawsze czułam się tak, jakbym była tutaj i równocześnie gdzie indziej”. Na śmierć Weroniki reaguje płaczem, odczuwa, że stało się coś złego i nieodwracalnego, jakby opuścił ją ktoś bardzo bliski. Chociaż nieświadoma swojego stanu, poddaje się jakiejś sile, która każe jej błądzić po uliczkach i domach starego Paryża, jak po odległym świecie europejskiej cywilizacji.

Napisanie scenariusza *Podwójnego życia Weroniki* było niewątpliwie wyjątkowo trudne. Albowiem dotyczy on przeżyć emocjonalnych, które w słowach obniżają swoją wartość. Film sprostał jednak temu zadaniu. Stosowanie wobec tego filmu głównie kryteriów racjonalnych utrudni, a nawet uniemożliwi z nim kontakt, gdyż skierowany jest on przede wszystkim do naszych uczuć.

Tajemnica ludzkiego życia i nieodgadnione związki międzyludzkie stanowią integralną część tej opowieści. Film wprowadza nas w zjawiska życia niedające się zmierzyć żadnymi kryteriami racjonalnymi. Wciąga w sferę „metafizyki” i wywołuje napięcie. Proces ten spotęgowany jest grą aktorską Irène Jacob, pełną prostoty i umiaru oraz artystyczną strukturą filmu. Irène Jacob nie jest gwiazdą olśniewającą. Tylko taki reżyser jak Kieślowski mógł odkryć jej prostotę, wewnętrzne skupienie i powierzyć jej tę finezyjną rolę. Tajemnica, którą stwarza Weronika i Véronique, emanuje z całego filmu i zmusza do uznania, że świat uczuć nie jest do końca poznawalny.

W podwójnym układzie kompozycyjnym na płaszczyźnie poziomej (dwie części) i w kierunku pionowym (dwie warstwy) mieszają się ze sobą dwa nurty: realny i irrealny. Realia zbudowane są z elementów powiązanych niewidzialnie. Rzeczywistość w tym filmie nie jest obiektywna ani jednoznaczna. Chwywane przez kamerę pewne detale i ujęcia otwierają przed widzem, jako wieloznaczne sym-

bole, alegorie lub metafory, wolną drogę dla jego twórczej refleksji. Zwróćmy uwagę na kilka z nich:

Kiedy naprzeciw Weroniki wyłania się z krakowskiej ulicy potężna fala manifestacji, a oderwany od tłumu chłopak wytrąca jej z rąk nuty, Weronika podnosi je i troskliwie układa. Potem spokojnie i bez lęku przechodzi obok tłumu. Może czuje się artystą ratującym dzieło sztuki przed niszczącą siłą rewolucji?

Weronika, stojąc w oknie, widzi w oddali pochyloną staruszkę, która z bagażem bezwiednie zmierza do kresu swoich dni. Widok ten napenia jej serce głębokim współczuciem i wzruszeniem. Woła do niej: „Ja pani pomogę”. Véronique przez otwarte okno spostrzega na ulicy identyczną staruszkę-sobowtóra pomagającą sobie laską. Ale Véronique milczy. Nie wiemy, co myśli. Może w tym momencie przerażona obrazem starości podejmuje decyzję. Sztuka jest zaborcza, wybiera więc miłość i pełnię życia z Alexandrem.

Dramatyczna jest opowieść Alexandra o marionetce, która w tańcu złamała nogę. Popada ona w krańcową depresję w związku z utratą sensu swego życia. Z ziemskiej tragedii wyzwala się przez reinkarnację, przekształcona w postać pięknego motyla, który szybuje w przestwór niebios. Taniec w przestworzach jest wspanialszy od tańca na ziemi.

Świat zewnętrzny w tym filmie zbudowany jest z kolorowych fragmentów Krakowa i Paryża. Widz ogląda je oczami Weroniki i Véronique. Spoglądając często przez okna lub oszklone drzwi, mają one przed sobą impresjonistyczne barwne domy i wnętrza w tonacji brązu i żółci, części ulic i uliczek złocistych i przymglonych.

Muzyka Zbigniewa Preisnera w *Podwójnym życiu Weroniki* to podstawowy czynnik w kreowaniu głównych postaci i w konstrukcji filmu. Brzmia w niej echa dawnych chorałów, rytmy współczesne i motywy religijne. Najpiękniejsza pieśń Weroniki, osiągnąwszy fazę szczytową, urywa się nagle i milknie wraz ze śmiercią Weroniki. Tragicznie przerwana pieśń śpiewa w całości Véronique w epilogu filmu.

Szeroką i zróżnicowaną skalę głosów, krótkich dialogów polskich i francuskich, szmerów i dźwięków – tak jak odbiera je muzyczne ucho Weroniki – aparatura kinowa nie zawsze przekazuje naszym widzom we właściwym brzmieniu akustycznym.

Film *Podwójne życie Weroniki* oraz aktorkę Irène Jacob wyróżniono szeregiem nagród. Film odniósł we Francji duży sukces kasowy. W Paryżu znalazł się na liście najchętniej oglądanych filmów: obejrzało go ćwierć miliona widzów. Francuscy krytycy filmowi i dziennikarze<sup>4</sup>, przyzwyczajeni do narodowych akcentów w polskiej kulturze, w interpretacji filmu dopatrywali się aluzji, a nawet metafory politycznej. Wywiad przeprowadzony dla „Expresso” z K. Kieślowskim, w którym reżyser zapewnia, że „jedyną rzeczywistością, jaka go obchodzi, jest ludzkie wnętrze”, kładzie kres pomysłom wiodącym widzów na manowce. O międzynarodowym prestiżu Krzysztofa Kieślowskiego świadczy też fakt, że w dniu zakończenia festiwalu w Cannes telewizja francuska wyświetliła dwa filmy o reżyserach, tworzące swoistą paralełę: o Kieślowskim i o Fellinim.

*Podwójne życie Weroniki* weszło na nasze ekrany po sukcesach na festiwalu w Cannes, dzięki Fundacji Sztuki Filmowej. W pismach filmowych, w tygodnikach i gazetach codziennych pojawiły się recenzje tego filmu<sup>5</sup>, analityczne lub impresyjne, akceptujące trudny problem, odwagę i sztukę reżysera. Kolejki do kas kinowych, przeważnie ludzi młodych, i wypełnione widownie świadczą o tym, iż znaczna część społeczeństwa w Polsce, a także we Francji, znieczulona kryminalną sensacją i tępym erotyzmem, potrzebuje refleksji nad swoim „ludzkiem wnętrzem”.

---

<sup>4</sup> O *wolności i nowych regułach gry*, rozmawiała Catherine Wimpheu, tłum. Wanda Wertenstein, „Studio” – Paryż. Wydanie specjalne, Cannes 1991.

<sup>5</sup> Np. T. Lubelski, *Podwójne życie Weroniki*, „Kino” 25(1991) nr 9; P. Luków, *Między ja i ty*, „Film” 46(1991) nr 40; M. Miodek, *Podwójne życie Weroniki*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1991 nr 19–20; K. Sielicki, *Magiczny realizm Kieślowskiego*, „Spotkania” 1991 nr 42; A. Tatariewicz, *Dlaczego Weronika umiera*, „Polityka” 1991 nr 44; „Film na Świecie” 1992 nr 3–4 i „Kino” 27(1993) nr 9 – poświęcone są K. Kieślowskiemu.