

It was twenty  
years ago today,  
that Zbigniew  
Preisner taught  
the band to play

## Adam Poprawa

Tak, dwadzieścia lat temu nie byłem przekonany do *Trzech kolorów* Kieślowskiego ani *Dubeltowej Weroniki*. Ale też, jeszcze dawniej, odpadłem za pierwszym razem od *Zwierciadła* Tarkowskiego. Na Sądzie Ostatecznym obawiałbym się zatem słów:

– Puściłem ci w telewizji *Zierkało* Andrieja Arsenijewicza, a ty w połowie wstałeś i małą wajchę wyłączyłeś aparat rubin 714p.

Ba! Też dawno nawet 2001: *Odyseję kosmiczną* Kubricka, owszem, obejrzałem bez przykrości, ale żeby mnie wtedy wzięła? Przyznaję się tu do niedgdyjszych grzechów zaniechania, po co bowiem mają się powtarzać w czyichś młodościach? Oba dzieła widziałem później kilkakrotnie, i cóż, jakkolwiek dumnie to zabrzmiało, bez nich byłoby mnie mniej.

No to spróbujmy jeszcze raz z czterema filmami Kieślowskiego. Nie spodziewałem się jednak, że będę musiał odprawić Canosę, może

przecież coś z tej powtórki dla obu stron (dzieła i widza) wyniknie? I wyniknęło. Najkrócej rzecz by można ująć w ten deseń: gdybym z tych filmów nic a nic nie pamiętał, gdybym nie znał polskiego ani francuskiego, tak że dialogów nie mógłbym zrozumieć, gdybym wyłączył dźwięk, aby żadnej nuty Preisnera nie słyszeć – o, wtedy przez całą resztę tego tekstu w uniesieniu stukałbym w klawisze. Ponieważ jednak takie warunki odbioru nie mogły zostać spełnione, pisać muszę w mniej jednolitej tonacji.

Gdyby poprzestać na fabule i problematyce, to najlepiej spośród czwórki wypada *Biały*. Jedyne zresztą w zestawie film intencjonalnie (co podkreślam) komiczny. Dobrych satyrycznych dialogów nie brakuje, a Stuhr proponujący Zamachowskiemu, że nałapie w ogródku ślimaków i przygotowuje, żeby ten drugi mógł je zanieść francuskiej żonie odsiadującej karę, to już niezły purnonsens. No i cała opowieść (pewnie też: przypowieść) nie jest całkiem jednoznaczna. Fryzjer dąży do odzyskania miłości za pomocą multiplikacji ekonomicznej: jako bogacz ma nieporównywalnie większe sposoby wpływania na bieg zdarzeń. I owszem, żona znów go kocha, tyle że akurat przebywa w więzieniu. Zgoda, oboje mogą poczekać, jednakże cokolwiek demiurgiczny fryzjer tę żoniną odsiadkę wkalował w kosztą powrotu (jej) miłości.

Pamiętam niedługo doskonałą krajową recepcję trylogii i *Weroniki*, aczkolwiek piszą w poważnych opracowaniach, iż krytyka francuska przyjęła te dzieła lepiej, niektórzy polscy komentatorzy bowiem z lekceważeniem mówili o Kieślowskim, który poświęcił się sztuczkom technicznym.

Ależ te sztuczki – czyli olśniewające zdjęcia Sławomira Idziaka (dwa filmy), Edwarda Kłosińskiego i Piotra Sobocińskiego – to najważniejszy powód, dla którego warto do tych tytułów

wracać! Pardon za banalną prawdę, ale film jest przecież przede wszystkim sztuką obrazu, od tego się poważna rozmowa o filmie zaczyna: czy coś się na tych (ruchomych) obrazach dzieje, i oczywiście nie chodzi tu o akcję.

Kubrick powiedział kiedyś o dziełach Eisensteina: „styl jest [tam] wszystkim a treść niczym czy też – to zależy od naszej wielkoduszności – jest jej niewiele. Niektóre filmy Eisensteina w istocie są całkowicie niedorzeczne, ale są tak pięknie zrobione, tak błyskotliwe pod względem filmowym, że mimo ich mocno propagandowego prostackta, nabierają dużego znaczenia”<sup>1</sup>.

I jest to chyba niezgorszy sposób na późnego Kieślowskiego. Oczywiście, o propagandzie w *Trzech kolorach* i *Podwójnym życiu Weroniki* nie ma mowy, niemniej niedorzeczność, którą u Eisensteina stwierdził Kubrick, i tutaj byłaby pojęciem wcale przydatnym. Podobnie z prostacktstwem, tyle że w tym przypadku takim bardziej metafizycznym. *Biały i Czerwony* (o matko ludowa! jak narodowo wyszło, ale nie ja wymyślałem tytuły) nie powodują większych napięć odbiorczych, lecz przy *Niebieskim* i *Weronice* czuję się jak żeromska sosenka. Nie mógłbym jednak tych filmów po prostu odrzucić: szkoda tak pięknych obrazów, gra idzie o zbyt wysoką estetyczną stawkę.

Barwna dominanta w *Niebieskim*, od początkowego zbliżenia przedstawiającego koło jadącego samochodu: kamera jest pod podwoziem, widzimy ciemnobłękitny asfalt i nieco jaśniejsze niebo na horyzoncie. Szkiełka niebieskiego pająka, niebieska tekturowa teczka Oliviera, jej niebieskogranatowe mankiety, orgie błękitu w sekwencji na basenie, z niebieskawymi odbłaskami na suficie, błękitny ekran

ultrasonografu... Stosowanie barwnych filtrów jest arcykonsekwentne, właściwie aż do swego rodzaju ikonicznej autoironii. To jeszcze nie wszystko. Kiedy Juliette Binoche schodzi po schodach w domu o stylizowanym surowym wystroju, zatrzymuje się za fortepianem, przez moment poprzeczna dachowa belka zaślania jej głowę (plan ogólny, kamera z góry). W wielu innych wypadkach byłby to błąd kompozycji obrazu, a Idziakowi i Kieślowskiemu taki kadr jak najbardziej gra.

A świetne panoramowanie w finale filmu, gdzie dzięki zaciemnieniom ta syntetyzująca scena może udawać jedno ujęcie...

Pomysł fabularno-psychologiczny, zgodnie z którym Julie po śmierci męża i córki postanawia się całkowicie ze świata wycofać, można było nieźle rozegrać. To zresztą idee bliskie kultury francuskiej: *Obcy* Camusa, *Człowiek, który śpi* Pereca. W porządku, niech będzie, że bohaterka jednak nawraca się na ludzi, trudno. Na szczęście jej twarz w zakończeniu wspomnianego pseudoujęcia nie jest jednoznaczna. Dobrze, wziąłbym też przypowieść, czemu nie. Na kilka jednak rzeczy nijak nie mogę się zgodzić. Przede wszystkim na grafomańską muzykę Preisnera. Należyście ją kiedyś wybatożyć Andrzej Chłopecki, ale jego głos należał do wyjątków! Inni uznali Preisnera za kompozytora pełną gębą, tak zresztą do dziś funkcjonuje.

A niech tam, różnie w życiu bywa, mógł mieć Kieślowski pecha do zatrudnionego rzemieślnika – tu jednak nie można powiedzieć: trudno, bo mąż Julie został pomyślany jako wielki kompozytor, u którego obstalowano dzieło na zjednoczenie Europy. Mało tego: partyturę postanowił on ubogacić (jak by rzecz ujął pewien koneser muzyki góralskiej i piosenek duszpasterskich) fragmentem *Hymnu o miłości z I Listu do Koryntian...* To wszystko w takim +

<sup>1</sup> Korzystam z wywiadu przedrukowanego w „Filmie na Świecie” nr 394/395, przekł. P. Kopański.

pseudosymfonicznym kiczu?! Czyżby Kieślowskiemu aż taki słoń nadepnął na ucho? Chyba że reżyser przewidział późniejszą działalność Pendereckiego i Kilara. A, wtedy przepraszam, *chapeau bas!*

Również w *Weronice* x2 muzyka jest tematem. Preisnerowi znowu się wydawało, że nawiązuje do wielkich form orkiestrowych z partią wokalaną. Tym razem sopran Elżbiety Towarnickiej podkłada kawałek z *Boskiej komedii*. Przedtem święty Paweł, teraz Dante. Nie żebym miał coś przeciwko nim – choć zaraz, bez przesady, przeciw Pawłowi to i owo spokojnie by się znalazło, w każdym razie tekściarze namierzeni wysoko. Owszem, spotykam nieraz na konferencjach i innych literackich imprezach znajomą z Poznania, która, jak się zdaje, już przy śniadaniu nie schodzi poniżej Hölderlina, niemniej warto czasem poniuansować.

Wyciąga więc Weronika tercynę na scenie i oddaje ducha. Prawdę zaś napisał Chłopecki: dla takiej muzyki nie warto umierać. Natomiast Véronique – francuska metafizyczna bliźniaczka? alterezka? (bo jak by brzmiała żeńska forma alter ego?) Weroniki – dowiedziawszy się o swojej chorobie, rezygnuje z muzyki. Ktoś wyciągnął wniosek, że oznacza to przeciwstawienie polskiego i zachodniego losu: Polka umiera, dziewczyna zaś z Zachodu wybiera łatwiejsze życie. Była Wanda, co się poświęciła narodowo, acz antymatrymonialnie, była Jadwiga, która poświęciła się wręcz przeciwnie, była matka Polka, była Emilia Plater, była nawet traktorzystka – ofiara z życia na ołtarzu muzyki stanowiłaby przynajmniej jakieś interesujące novum.

Véronique ogląda spektakl lalkowy, którego twórca za pomocą aż nadto wyrazistego gestu przedstawia śmierć. Jakby tego było mało (i jakby przedtem nie umarła Weronika), sie-

dząca obok Francuzki dziewczynka jest tą sceną wystraszona. Tak wzmocniony sygnał problematyki tanatycznej zrozumieliby nawet poseł czy biskup, ale filmowi to nie pomaga. Tak jak nie dodaje mu powagi sentymentalna metafizyka bliźniaczych uczuć.

Ale zachwył oczu! Trochę historycznym przypadkiem (choć przecież nie tylko) ocalał Kieślowski miasto, którego wygląd na początku lat 90. radykalnie się zaczął zmieniać. Tu jeszcze Rynek krakowski wygląda jak Rynek krakowski, choćby z *Szyfrów* Hasa. Weronika przechodzi przez to miejsce, gdy akurat trwa tam jakaś manifestacja. Ktoś napisał, że dawny Kieślowski poszedłby z kamerą za społecznością (demonstrantów), nowy zaś Kieślowski poszedł za jednostką. Ten ktoś i liczni powtarzający patrzyli, a nie widzieli. Scena jest wielka nie z powodu domniemanej dychotomii, lecz dzięki tempu (rytm, choreografia), kompozycji kadrów i operowaniu planami. I jeśli film zawiera taką scenę...

PS Pisząc ten felieton, chciałem szybko sprawdzić niektóre fragmenty, zaglądałem więc do YouTube'a, gdzie tytuły Studia Filmowego Tor są całkiem legalnie. Nie włączałem przy tym głośniczków. Ludzie! To naprawdę działa! ●