

O przypadkach i szansach w sieci ludzkich dróg

Krzysztof Kiełowski w kinie zachodnim ostatniej dekady

Etyczno-moralna refleksja i formalna elegancja, trze wa analiza i nierozwi zywalne zagadki, surowa abstrakcja i zmysłowa mi kko – kino Kie łowskiego ł czy pozorne sprzeczno ci. Optymistyczny fatalista, nie dał si złapa na adnym wyznaniu.

Fascynacja filmami Kie łowskiego ma podwójne ródło. Po pierwsze, uruchamia j niezwykle tematyka cyklów „Dekalog” i „Trzy kolory”. Cykle te czyni Dziesi Przykaza oraz hasła Rewolucji Francuskiej kamieniem probierczym miar etycznych i tłem refleksji na temat utopii, które w wieku indywidualizacji i samorealizacji podupadły, staj c si splotem rezygnacji i zniech cenia, wzgl dno ci i deziluzji.

Kie łowski pokazywał erozj zachodnich norm moralnych w społecze stwach nowoczesnych, unikał jednak postawy naprawiacza wiata i w technice opowiadania – implikuj cej wiele odczyta – konsekwentnie uchylał si od interpretacji, przez to dopiero j umo liwiaj c. Z drugiej strony umiał z nieporównan sił uchwyci chwile prawdy. Czy to pod wzgl dem wyj tkowo ci cyklu filmowego, czy te przemy lanej, zło onej konstrukcji b d wyrafinowanej formy estetycznej – Kie łowski jawi si ze swoimi niezwyklejmi historiami i obrazami, jakich dot d nie widziano, jako artysta, który stał si jednym z re yserów formuj cych styl lat 90.

Kontynuacje i inspiracje

„I Want You” („Pragn ci”) – tak brzmi nastrojowa piosenka Elvisa Costello, ale tak e tytuł filmu Michaela Winterbottoma (Wielka Brytania, 1998), który fataln „szalon miło” (amour fou) topi w morzu bł kitu. Centralnym punktem tego mrocznego dramatu jest refleksja na temat winy i braku j zyka traktuj cego o post puj cym rozkładzie nowoczesno ci. Winterbottom – jak sam mówił – chciał uchwyci to, co nieprzewidywalne w wyj tkowych sytuacjach psychicznych. Tre ciowe zwi zki z Kie łowskim s bezsprzeczne – motyw podsłuchiacza! – zostaj te dodatkowo wzmocnione wizualn koncepcj operatora, Sławomira Idziaka. Zaciemnił on swoje obrazy na kraw dziach, a z niezliczonych odbi , załama i refleksów wiata stworzył zagadkow gmatwanin na granicy prawdy i snu. Tak e na poziomie opowiadania Winterbottom oparł si na Kie łowskim.

I chocia jego nast pne dzieło przypomina raczej na poły dokumentaln estetyk Dogmy, tre ciowe odniesienia do Kie łowskiego mo na znale tak e w filmie „Wonderland” (1999). Opowiedziano w nim histori tuzina osób, których drogi

krzy się podczas długiego weekendu w Londynie. Podobnie jak Kiełowski, Winterbottom układa narracyjny patchwork: zaczyna gra, czysto dyskretnie, pojedynczymi scenami i dopiero ich suma daje panoramę relacji między ludźmi albo ich braku.

Wpływ Kiełowskiego na reżyserów Zachodu widać także w tym, jak daleko się gają oni po pojedyncze motywy, przede wszystkim za elementy kompozycyjne, by spotykać je we własnym dziele. W latach 90. podobnym źródłem zapytań stał się też film Roberta Altmana „Na skróty” i paradoksalna estetyka Dogmy ’95. Niezależnie od siebie, Altman i Kiełowski włączyli w kompleksowe struktury opowiadania – czy to poprzez polifonię postaci i czynów, czy to poprzez wariacje motywów i epizodów w ramach jednego cyklu – estetyczną praktykę kombinatoryki. Swoją fragmentaryczną dykcję – którą nico wielu losów i czy w jedną się – trafili obaj w nerw czasu. Sceptyczna postawa i dramaturgiczna szczerota późnych dzieł Kiełowskiego zdaje się pasować do okresu po „zimnej wojnie”.

Rezultatem upadku Muru Berlińskiego był nie tylko zanik ideologicznej sprzeczności między Wschodem a Zachodem, ale także deficyt myślenia socjalno-utopijnego i nieuchronna rewizja obietnic, których nie był w stanie wypełnić „projekt nowoczesności”. Epizodyczna narracja – z kombinacjami przypadków życia codziennego i wielogłosowością – okazuje się metodą „postmodernistyczną”. Pod koniec lat 90. najpełniej objawiło się to w filmach młodych reżyserów niemieckich, by wspomnieć „Nachtgestalten” („Kształty nocy”, 1998) Andreasa Dresena, „St. Pauli Nacht” („Noc w Pawła”, 1999) Sönke Wortmann czy „Wiatła” (2002) Hansa-Christiana Schmida.

W filmie „Magnolia” (USA, 1999) Paul Thomas Anderson szkicuje rozbudowany scenariusz, w którym wiele różnych, wspólnymi losami postaci kładzie się o filmach Kiełowskiego. Pojedyncze historie i czy tu zadziwiająco panoptikum przypadków. Dochodzi do tego katastroficzny nastrój, znajdujący ujście w małej filmowej apokalipsie na podobieństwo Sodu Ostatecznego: tyle tylko że tam, gdzie w „Czerwonym” tonie prom, Anderson ucieka się do biblijnego motywu plag i pozwala spaść z nieba tysiącom. „Magnolia”, jak „Dekalog”, wywołuje wrażenie zamknięcia tego uniwersum, w którym równocześnie i nierównocześnie, a także interakcje między postaciami w całej pełni mogły się odsłonić tylko przed zewnętrznym obserwatorem, czyli widzami.

W tym samym roku co „Magnolia” powstał film Jeremy’ego Podeswy „The Five Senses”, kręcący wokół tematyki pięciu zmysłów, a także wokół pytania o postrzeganie i poznanie. Charakter eksperymentu tematycznego oraz oparta na paraboli konstrukcja pięciu epizodów również nawiązują do Kiełowskiego.

Hollywood najbardziej zbliżyło się do polskiego mistrza przypadku w komedii „Przypadkowa dziewczyna” (1998) Petera Howitta, która w strukturze narracyjnej korzysta z „Przypadku”. Młoda menedżerka zostaje zwolniona i wraca wcześniej do domu. Ucieka jej jednak metro i tylko dlatego w łoku przyjaciela nie znajduje kochanki. W drugim wariantcie udaje jej się zderzyć na pociąg i rozpoczyna się zupełnie inna historia. Film rozgrywa obydwa warianty, uzyskując wiele groteskowych detali.

Duchowe pokrewie stwa

Uderzająco podobie stwa 1 cz Kiełowskiego z Austriakiem Michaeliem Haneke. Chłód emocjonalny, brak komunikacji, przypadkowo śmierci nale do głównych tematów tego reżysera, obwołanego moralistą. Podobnie jak Kiełowskiego, charakteryzuje go ostre spojrzenie na rzeczywistość. Pokazuje erozję wartości etycznych w nowoczesnych społeczeństwach. Niemal dokumentalne obserwacje prowadzą ku zagadkowym grom, w których punktem kulminacyjnym staje się przypadkowe śmierci. Kamera najedła na ludzi i przedmioty, jakby chciała przeniknąć za kulisy tego, co widzialne. Migawkowe zdjęcia i przypadkowe fragmenty składają się na estetykę, która w swoim rygorze moralnym oraz surowo i formalnej wiele wymaga od widza.

Rok po Kiełowskim („Niebieski”) i Altmanie („Na skróty”) Złote Lwy otrzymał w Wenecji Milcho Manchevski. Film „Zanim spadnie deszcz” (Wielka Brytania/Francja/Macedonia, 1994) pokazał, że macedoński reżyser jest jednym z najbardziej interesujących europejskich filmowców młodego pokolenia. Londyn i polityczne konflikty w Macedonii stanowią tło dla trzech splecionych z sobą historii miłosnych. W trzech epizodach, połączonych osobami i wydarzeniami, film bada bezwzględnie naturę wojny, która wszystkich prowadzi do przepaści. Trzy odrębne historie retrospektywnie łączą się w całość. Nowatorski układ pozwala uznać Manchevskiego za prawdziwego następcę Kiełowskiego – optymistycznego fatalisty, który przynajmniej na płaszczyźnie struktury opowiadania przełamuje mierną spiralę przemocy i pozostawia wszystkie pytania otwartymi.

„Witek biegnie”

Tom Tykwer to Kiełowski w wersji light. Teza prowokująca, ale związki jego dzieła z polskim reżyserem są tak różnorodne, że pytanie, czy cudowne dziecko niemieckiego kina jest „uczniem czarnoksiężnika”, wydaje się uprawnione. Przynajmniej od kinowego sukcesu, jakim był obraz „Biegnij Lola, biegnij” (1998), przypadek pozostaje znakiem rozpoznawczym filmów Tykwera. Już jednak w dramacie „Winterschläfer” („Sen zimowy”, 1996) przypadek prowadzi reżysera i tworzy dziwaczne konstelacje. Podobnie jak w „Niebieskim”, Tykwer zaczyna od wypadku samochodowego, który prowadzi do śmierci małej dziewczynki, a ukazując w obrazie finałowym noworodka, kozy film niepewności nadziei. „Biegnij Lola, biegnij” może być nawet rozumiane jako studium na temat zasady przypadku. To, co we wcześniejszym filmie pozostaje tylko podejrzeniem, tu staje się pewnością, a w konstrukcjach wielu epizodów zapowiedzenia Tykwera są ewidentne. „Biegnij...” (w oryginale „Lola rennt”) to multimedialny remake „Przypadku” (który mógłby nosić tytuł „Witek rennt”), przeznaczony dla pokolenia techno i internetu. Podobnie jak Polak proponował swoim bohaterom trzy warianty uciurysu, tak Tykwer w trzech wariacjach rozpływa grę z czasem i przypadkiem. Mizerna comic-story służy wyłącznie za pretekst, by rozniecić fajerwerki brawurowych trików filmowych.

Tak jest w kolejnym filmie Tykwera pt. „Książeczka i wojownik” (2000) wszystko kręci się wokół przypadku. Film szuka sposobu na zbadanie miłości, stara się wejść na trop tajemniczego losu. Niektóre sekwencje przywodzą na myśl wizualnie „Trzech kolorów”. Choćby wprowadzenie, kiedy kamera podąża z listem od

oddalonej skrzynki pocztowej, w której znika, poprzez maszyny do sortowania i frankowania, a do Wuppertalu. Przypomina si wirtuozowska uwertura z prologu „Czerwonego”. U Kie lowskiego kamera zanurza si w podziemnej gmatwaninie kabli i szybów. U Tykwera, gdy Sissi odpowiada na list przyjaciółki, kamera – dzi ki technice digitalnej – wdziera si w labirynt zwojów muszli. „Ksi niczka i wojownik” jest jednak nie tylko kinem uczu , ale przede wszystkim kinem cytatów; nieustannie trzeba my le o filmowych ba niach Krzysztofa Kie lowskiego.

W 2001 r. Tom Tykwer sfilmował „Niebo”, pierwsz cz wymy lonej przez Kie lowskiego i Piesiewicza trylogii. Przy tej okazji wyjawil, e czuje si „obarczony ci arem”, poniewa Kie lowski jest re yserem, który „długo towarzyszył jego yciu”. Zespoły motywów Kie lowskiego, gra, iluzja i magia to elementy, które ucze czarnoksi nika umie cił w układzie współrz dnych przypadku i losu. Wybór re yaserski Harveya Weinsteina, producenta Miramaksu, a tak e gotowo Tykwera, by zrealizowa projekt Kie lowskiego – pierwszy materiał nie przez siebie napisany – nie mo e by w tym kontek cie przypadkiem.

Wspólnicy i szanse

Moralno-etyczny wymiar pó nego dzieła Kie lowskiego i zasadnicze pytania egzystencjalne tam obecne zostały sprowadzone przez krytyk zachodni do dyskursu religijnego, katolickiego. W obliczu zmian rozprzestrzeniaj cych si po Europie Wschodniej w latach 90. oczekiwano prawdopodobnie, e re yaserskie gwiazdy zajm wobec nich jakie stanowisko. Tylko na tym tle mo na zrozumie ton krytyki – dominuj cy przede wszystkim w Niemczech – zarzucaj cy artystom odpolitycznienie i estetyczn płytko . Kie lowski nie dał si jednak złapa na adnym wyznaniu, rozbudzał gr mo liwo ci, powtórze , drugich szans i podwójnego ycia, w czym wida te spor doz autoironii i dyskretnego humoru. Refleksja etyczno-moralna i elegancja formalna, trze wa analiza i nierozwi zywalne zagadki, surowa abstrakcja i zmysłowa mi kko – ł cz ce pozorne sprzeczno ci kino Kie lowskiego znalazło niezwykle dla europejskiego kina autorskiego rezonans w ród publiczno ci, a zarazem wywołało spór mi dzy zwolennikami a przeciwnikami. Kie lowski ł czy intelektualizm i przyjemno , tera niejszo i zmysł mo liwo ci, ekstaz mistyczn i analityk „kryminalistyczn ”.

Nie tylko znawca znajdzie tu po ywk dla wszelkiego rodzaju interpretacji – wł cznie z fałszywymi – tak e dla laika wystarczy podwójnych den i szczelin rozumienia. Ł cz c pozorne przeciwie stwa, czyni Kie lowski widzów współnikami swej wariacyjnej narracji, „korumpuje” ich w takim stopniu, w jakim wdadz si oni w odgadywanie metod manipulowania postaciami.

Po „Podwójnym yciu Weroniki” Kie lowski demonstracyjnie odsłonił w „Czerwonym” struktur opowiadania. W postaci s dziego powołał do ycia swoje zwierciadlane odbicie: gracza losem i manipulatora lud mi, który podobnie jak twórca filmu porusza w tle za sznurki. Tak szczere odsłoni cie re yaserskich trików nie jest jednak ani wyrazem poczucia mocy, ani manifestem dowcipnego cynika; to raczej wskazówka, e Kie lowski traktuje widza jak partnera.

Otwarta struktura filmów tego reżysera cięgle na nowo pobudza do odsłaniania ich tajemnic. To kino niemal interaktywne: jego odbiór realizuje się poprzez odczytywanie znaczeń, kontynuowanie wątków, rozszyfrowywanie motywów według własnej miary i potrzeby. Leżąca u podstawy dzieła Kieślowskiego dycho-
tomia między prostymi, niemal banalnymi historiami a strukturą opowiadania, implikująca wiele odczytań, umotywnia wejście w pytania filozoficzne, emocjonalne i psychologiczne. To, że przy tym nadmiarze ofert każdy widzi to, co widzieć może i chce, jest tajemnicą nieustającej popularności reżysera.

Przełożyła Agnieszka Sabor

MARGARETE WACH jest krytykiem filmowym, wykładowcą Wydziału Szkoły Sztuk Medialnych w Kolonii, autorką pierwszej niemieckiej monografii o Krzysztofie Kieślowskim „Krzysztof Kieslowski: kino der moralischen Unruhe” (2000). Współpracuje z „TP”.

Margarete Wach

Copyright 1996 - 2006 Grupa Onet.pl SA

Copyright tekst i zdjęcia Tygodnik Powszechny