

Bogumila Fiolek-Lubczyńska

**O WARTOŚCIACH EGZYSTENCJALNYCH W FILMIE ARTYSTYCZNYM
(na podstawie wybranych utworów Kieślowskiego, Holland i Kotlarczyk)**

Wywodząca się z kategorii *mimesis* ontologiczna relacja film – rzeczywistość sprawia, że film z natury swej jest określany jako obiektywne odbicie rzeczywistości. Przekonanie o wierności filmu wobec rzeczywistości związane jest z twierdzeniem, iż narodził się jako fotografia. Potwierdzają to słowa rosyjskiego semiologa Jurija Łotmana: „[...] kinematograf jako wynalazek techniczny, który nie stał się jeszcze sztuką był początkowo przede wszystkim ruchomą fotografią”¹. Obiektywność filmu należy rozumieć ontologicznie, bowiem: „świat filmowy jest maksymalnie zbliżony do wizualnego obrazu życia”². Wynika to jednak wyłącznie z faktu możliwości utrwalania przez kamerę na światłoczułej taśmie istniejących fragmentów rzeczywistości, czyli – jak zauważa Alicja Helman – fotograficznych wizerunków przedmiotów i bloków rzeczywistości³. Rejestracja rzeczywistości jest dla filmu fabularnego formą umożliwiającą jego zaistnienie materialne, ale w sensie artystycznym stanowi zaledwie punkt odniesienia do „uprawiania twórczości” w obrazach przynależnych sztuce. Kino artystyczne⁴, bo o ten rodzaj twórczości chodzi, to kino twórczej organizacji znaczeń, kino subiektywne, poetyckie, kino twórców wierzących w obraz, metaforyczne⁵, czyli kino wychodzące poza stylistykę kina realistycznego.

¹ J. Łotman, *Semiotyka filmu*, przeł. J. Faryno, T. Miczka, Warszawa 1983, s. 50–51.

² *Ibidem*, s. 69.

³ Zob.: A. Helman, *O dziele filmowym. Material – technika – struktura*, Kraków 1970, s. 16–23.

⁴ Por.: A. Helman, hasło: *Film artystyczny*, [w:] *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003, s. 48.

⁵ Por.: A. Jackiewicz, *Teoria kina metaforycznego i metonimicznego w świetle semiologii*, „Kultura i Społeczeństwo” 1968, nr 2.

1.

Krzysztof Kieślowski, zmarły przed dziewięcioma laty polski reżyser filmowy, deklaruował, że jest ateistą. Autorefleksja wielkiego twórcy nie pozwala jednak dokonywać interpretacji jego filmów jako pozbawionych wiary. W kolejnych opowiadaniach *Dekalogu* (1988–1989) odczuwa się głęboką refleksję nad sprawami absolutnymi, która towarzyszyła twórcy podczas realizacji kolejnych filmów. Główne problemy *Dekalogu* poddyktowały chrześcijańskie przykazania: wiara w Boga przeciw wierze w obliczenia komputerowe (*Dekalog I*), rola miłości w życiu człowieka (*Krótki film o miłości*) i inne. *Bez końca* (1984) to film będący wyrazem refleksji reżysera nad problemami życia, śmierci i miłości. To bardzo nostalgiczna opowieść i jednocześnie pytanie o to, czy miłość ustaje wraz z utratą ukochanej osoby. Kruchość ludzkiego szczęścia, które znalazło się na granicy życia i śmierci, Kieślowski analizuje jeszcze w innym swoim filmie – w pierwszej części tryptyku *Trzy kolory. Niebieski* (1993). Od pierwszego ujęcia oko kamery uważnie śledzi wypadki, które doprowadzą do katastrofy samochodowej. Z niej ocaleje, w rozumieniu cielesnym, jedynie młoda kobieta Julie – żona i matka. Ból po stracie najbliższych okaże się jednak zbyt wielki i bohaterka – po nieudanej próbie samobójstwa – podejmie próbę życia uśmierconego w jego filozoficznym wymiarze „wolności od” wszystkiego, co przypomina utraconych bliskich⁶. Życie jako „nic” – zanurzone w egoizmie i samotności, bez przyjaźni, pozbawione przeszłości – nie przyniosło kojącego ból zapomnienia. Ostatecznie Julie wybrała miłość i podjęła się dokończenia symfonii, której już nie mógł napisać jej tragicznie zmarły mąż-kompozytor. Kieślowski, niczym Bóg artifex, przywrócił bohaterkę swojego filmowego świata do życia w „wolności do”. Znaczący jest koniec filmu, który zamykają ilustrowane materiałem obrazowym słowa *Pierwszego Listu św. Pawła do Koryntian*: „Miłość nigdy nie ustaje...”.

Przejmującym filmem, ukazującym kruchość egzystencjalnej granicy pomiędzy życiem i śmiercią, jest *Podwójne życie Weroniki* (1991). Kieślowski – człowiek bardzo chory na serce – z tego filmowego obrazu czyni coś w rodzaju przestrogi. Film opowiada o dwóch Weronikach – polskiej i francuskiej. Przedstawione widzowi we wstępnej scenie dziewczynki, potem młode kobiety, nie wiedzą o swoim istnieniu, ale odczuwają pewną bliskość. Jedna z nich zwierza się swojemu ojcu: „Wiesz, wydaje mi się, że nie jestem sama”. Polska Weronika umiera, bo lekceważyła kolejne ataki chorego serca. Jej śmierć staje się czymś w rodzaju przestrogi dla drugiej dziewczyny, która również choruje na serce.

⁶ Por.: E. Fromm, *Ucieczka od wolności*, przeł. A. i O. Ziemiłscy, Warszawa 1970.

Filmy Kieślowskiego są przepelnione obrazami o wymowie egzystencjalnej. Operują charakterystycznymi dla kina artystycznego figurami stylistycznymi, pozwalają wydobyć głębię znaczeń z filmowo prezentowanej rzeczywistości. Wskazane tutaj filmy reżysera opowiadają o ulotności szczęścia, kruchości życia, potrzebie miłości i odnajdywania siebie we współczesnych metropoliach cywilizacyjnego egoizmu. W *Niebieskim* jest jedno ujęcie, które symbolizuje egzystencjalną ulotność wszystkiego, co materialne. Pośród wielu zbliżeń, składających się na obraz samochodu, pędzącego ku przeznaczeniu-katastrofie wyróżnia się jedno. Kamera pokazuje trzymany przez kogoś siedzącego w samochodzie lśniący papierek (po słodyczach?), który trzepocze na wietrze niczym sztandar i... nagle ulatuje, porywa go wiatr.

2.

Reżyserką, która zarzekała się, iż nigdy nie zrealizuje filmu metafizycznego jest Agnieszka Holland. Po obejrzeniu *Trzeciego cudu* dla wszystkich – jak sądzę – stało się jasne, że Holland danego słowa nie dotrzymała. Warto prześledzić, choćby pokrótce, jej twórczość, by zauważyć, że wspomniany film nie jest – mimo twórczych deklaracji – czymś zupełnie przypadkowym. Stanowi raczej stadium ewolucji sposobu wypowiedzania się autorki za pomocą obrazu filmowego. Holland to reżyserka kina elitarnego, które wymyka się łatwej stereotypowej interpretacji. Jej kino charakteryzuje silne wyczulenie na problematykę egzystencjalną. Z pasją portretuje w swoich filmach kobiety, których obraz ulega metamorfozom, podobnie zresztą jak sama twórczość autorki. Często pojawia się w jej filmach kobieta osamotniona. W *Kobiecie samotnej* (1981) uczucie, które towarzyszy głównej bohaterce Irenie, odnosi się nie tylko do stanu społecznego czy cywilnego kobiety. Irena jest prezentowana tak, jakby została opuszczona przez wszystkich – nawet przez Boga... Życie jest dla niej ciągiem niepowodzeń, biedy, bólu i goryczy. Nieudany, wręcz desperacki, związek z młodszym i kalekim mężczyzną, nieudana ucieczka na Zachód samochodem kupionym za skradzione pieniądze – to elementy życiowej układanki, która nie może skończyć się inaczej, aniżeli tragedią. Irena w zakończeniu opowieści prosi, by „to wszystko się już skończyło...”. Życie sprawiło, że osamotniona kobieta traci nadzieję, wiarę, nie może wierzyć nawet w miłość, bo i tej nie ma. Irena musi umrzeć... Zostaje uduszona „z litości” przez swojego kalekiego kochanka, a my – widzowie – drętwiejemy w fotelach z rozpacz i przerażenia.

Późniejsze filmy Agnieszki Holland również nie są optymistyczne. Przenika je tragizm emanujący z rzeczywistości, w który uwikłany zostaje człowiek. Jednak w kolejnych filmach można zauważyć przysłowiowe światełko

w tunelu. Salomon Perel z filmu *Europa, Europa* (1990) przeżywa tragedie wojenne. Wydarzenia, które dziś należą do historii, poprowadziły bohatera aż na dno piekła – Żyd stał się radzieckim komunistą, a na koniec niemieckim nacjonalistą. Jednak z dna tego piekła wyszedł obdarzony mocą – nadzieją i wiarą w to, że mimo przeciwności losu pozostał świadom tego, kim jest. „Kiedy na świat przyszli moi synowie – z dumą stwierdza w zakończeniu filmu Salomon – tylko przez chwilę zastanawiałem się, czy powinni zostać obrzezani”.

W 1997 r. powstał kolejny film Holland pt. *Plac Waszyngtona*, którego bohaterką twórczyni uczyniła dziewczynkę, dorastającą w samotności u boku gburowatego ojca. Kiedy Catherine dorosła, poznała, czym jest miłość, ale zakazy ojca i brak wytrwałości ukochanego, liczącego bardziej na posag niż na prawdziwą miłość, odebrały dziewczynie wiarę w uczucie do mężczyzny. Silne przeżycia emocjonalne nie zabiły w Catherine jej naturalnej dobroci i delikatności. Egzystencjalny ból wzmocnił w niej kobietę, która cierpi, ale nie rozpacza i samotna – już – nie jest. Obraz to zastanawiający, ale trafnie opisujący drogę prowadzącą ku świadomej dorosłości. „Moi bohaterowie są niedojrzali, bo dorosłość oznacza zgodę, pogodzenie się z tym, co się dostaje, a niejednokrotnie rozczarowanie” – wyznaje Agnieszka Holland w wywiadzie z cyklu *Rozmowy na koniec wieku*.

Kilka lat wcześniej (1987) Holland zrobiła film o charyzmatycznej postaci polskiego Kościoła. Ksiądz Aleksander Popiełuszko, filmowy Alek, posiada dar, który zjednuje ludzi i czyni najbliższe otoczenie przychylnym. Jednak i w tej autentycznej postaci ścierają się uczucia, miotające także bohaterami, których Holland stworzyła na potrzeby tego konkretnego dzieła sztuki. Ksiądz Alek umiera, bo dokonuje świadomego wyboru głoszenia chwały Boga bez względu na okoliczności. Dokonał wyboru wbrew wszelkim prawom zdrowego rozsądku, ponieważ miał nadzieję i wierzył. Można odnieść wrażenie, że silna duchowość księdza Alka powróciła do twórczości Holland w *Trzecim cudzie* w postaci beatyfikowanej przez Kościół Słowaczki – Heleny. W tym filmie ponownie dochodzi do głosu przekonanie, że najważniejsza w życiu jest wiara; ona bowiem może zdziałać cuda, albo też... cuda wzmacniają wiarę. We wstępnej sekwencji filmu widz jest świadkiem dokonującego się cudu, kiedy mała, ale jakże gorliwa w modlitwie dziewczynka sprawia, że spadające na ziemię bomby zamieniają się w ptaki.

Trzeci cud dotyka tajemnicy wiary nie tylko z perspektywy cudu, ale także świętości. Postać dorosłej Heleny dla kogoś, kto jej nie znał, jest w sumie mglista. Widz nie wie, kim naprawdę była, ani na czym polegał w dorosłym życiu jej heroizm. Fragmenty jakiegoś filmu wideo przedstawiają jej twarz – dobrą i radosną. Warto się zastanowić, bo może właśnie ta niewiedza jest prawdziwą drogą do głębokiej wiary – wszakże błogosławieni „ci, którzy nie widzieli, ale uwierzyli...”. Holland prezentuje widzowi również

inne ważne obrazy, zaświadcujące o świętości Heleny – krwawiącą podczas deszczu figurę Matki Boskiej i uzdrowioną z gruźlicy skóry dziewczynkę. *Trzeci cud* to film niewątpliwie trudny i niejednoznaczny, wymagający od widza nie tylko emocjonalnego, lecz także i intelektualnego przeżycia. Ważna jest w tym utworze przestrzeń, w której rozgrywają się sprawy poświęcone cudom, wierze i świętości. Ze względu na wagę problemów można ją śmiało nazwać przestrzenią symboliczną. W niej pojawia się również pozbawiony wiary ksiądz Frank Shore, nazywany „mordercą cudów”, a przecież to on właśnie jest odpowiedzialny za zebranie dowodów dotyczących procesu beatyfikacji. Tu również pojawia się córka Heleny, Roksana, będąca ateistką. I wreszcie trzecim składnikiem filmowej przestrzeni jest kryzys wiary w ogóle. Zważywszy, iż przeciwnikiem beatyfikacji Heleny jest arcybiskup, który był naocznym świadkiem cudu dokonanego podczas wojny, postulat o kryzysie wiary trzeba traktować radykalnie. Reżyserka nie jest już pesymistką. Czy dlatego, że posiadała wiarę? Wiara w cuda zdaje się być przestrzenią, w której znikają wszelkie bariery – między wiarą a jej brakiem, tym, co duchowe i tym, co cielesne, co ludzkie i co święte, wreszcie między tym, co jest wiarą w Boga i wiarą w cuda. „Jednego dnia – trafnie zauważa Tadeusz Sobolewski – obejrzałem nowe filmy Agnieszki Holland i Krzysztofa Zanussiego [*Życie jako śmiertelna choroba przenoszona drogą płciową* – przyp. B. F.-L.]. Wrażenie niezwykle, jakby zamienili się rolami – Zanussi zrobił film o umiერającym cyniku, Holland zrealizowała film o księdzu, świętości, o trudzie wiary”⁷. W filmie Holland wszystko jest możliwe z udziałem cudu. Jak inaczej – jeśli nie cudem – nazwać nawrócenie księdza Franka? W ostatniej scenie filmu kamera pokazuje widzowi księdza wychodzącego z kościoła po odprawionej mszy. Dawny „morderca cudów” wydaje się szczęśliwy. Z kolei Roksana przebacza swojej „świętej” matce to, że opuściła ją dla Boga i... sama zostaje matką. Trzecim cudem jest chyba to, że film Holland nakłania do wiary w cuda, bowiem wiara jest tak paradoksalna jak codzienne życie: „[...] kiedy myślisz o kimś i nagle go spotykasz, to jest cud? Albo gdy czegoś bardzo pragniesz i to się spełnia?”⁸.

Poetyka Kina Moralnego Niepokoju⁹ oraz tragizm wydarzeń stanu wojennego odcisnęły piętno na filmowej twórczości Agnieszki Holland. *Aktorzy prowincjonalni* (1978), *Gorączka* (1980), *Kobieta samotna* to filmy ważne, ale tak „realistycznie czarne”, że ich odbiór aż boli. Odczuwanie bólu przez widza było prawdopodobnie efektem wpisany w akt komunikacyjny między

⁷ T. Sobolewski, *Po premierze „Trzeciego cudu”*. *Drobne kroki*, „Gazeta Wyborcza”, 9 czerwca 2000, s. 14.

⁸ A. Holland, *Spotkałam wierzących księży*, *loc. cit.*

⁹ Zob.: T. Lubelski, hasło: *Kino Moralnego Niepokoju*, [w:] *Encyklopedia kina*, s. 647–648; S. Bobowski, *W poszukiwaniu siebie. Twórczość filmowa Agnieszki Holland*, Warszawa 2001, tu: rozdz.: *Czym jest Kino Moralnego Niepokoju?*, s. 13–27.

twórcą tych filmów a ich wirtualnym odbiorcą. Może miały one boleć tak samo, jak ciosy zadawane księdzu Alkowi przez politycznych oprawców? Warto jednak zauważyć fakt, że kiedy Holland odchodzi od poetyki ortodoksyjnego realizmu ku filmom bardziej poetyckim, zło wcale nie przestaje być złem, ale za to walka z nim „już tak nie boli”, a człowiek coraz częściej wychodzi z tej walki zwycięsko.

3.

Z poetyckiej mocy kamery skorzystała również Teresa Kotlarczyk przy realizacji filmu *Prymas – trzy lata z tysiąca* (1999). Realizm w tym filmie jest wykorzystany instrumentalnie przy określaniu czasu i miejsca akcji. Również elementy historycznej rzeczywistości zostały potraktowane bezceremonialnie. *Prymas* to film zrealizowany w stylistyce filmu poetyckiego, dlatego symboliczną wymowę posiadają nawiązania do przeszłości. Autorce nie zależało jedynie na przywoływaniu realistycznych wydarzeń, których bohaterem był Prymas Polski Stefan Kardynał Wyszyński. Można to dostrzec choćby w czołówce filmu. Pierwsza sekwencja, prezentująca represje władzy dokonywane na kapłanach w czasach stalinowskich, stanowi kreację symboliczną. To sekwencja zrealizowana na zasadzie bardzo ekspresyjnej relacji ze zdarzeń, które rzeczywiście miały miejsce. Ekspresję wzmacnia operowanie zbliżeniami i dynamiczny montaż. Rabunek kościelnych świętości, wotywnych darów objaśnia natomiast napis, który jednemu „ciągowi” aktów gwałtu i grabieży przyporządkowuje jednocześnie trzy miejsca akcji – trzy polskie miasta, ich sanktuaria i klasztory. Symboliczna jest również scena aresztowań księży, którzy pojawiają się na ekranie niczym zjawy wywołane z przeszłości do jakiejś nierzeczywistej przestrzeni. Niewątpliwie chodzi tu o autorską wizję usytuowania późniejszych zdarzeń filmu. Z tych samych powodów wydarzenia, które w rzeczywistości rozegrały się w trzech miejscach: Rywałdzie koło Lidzbarka, Stoczku Warmińskim i Prudniku Śląskim zostały zlokalizowane w jednym umownym miejscu o symbolicznej scenerii – w zrujnowanym klasztorze.

Szczególną głębię znaczeń niesie w filmie przestrzeń klasztornego ogrodu, miejsca magicznego, w którym uwięzieni – Prymas i kapelan Skorodecki – odnajdują azyl, spacerując po ogrodzie odbywają rozmowy, których oprawcy nie mogą podsłuchiwać. W ogrodzie ma również miejsce dramaturgiczny – epatujący siłą psychologicznej prawdziwości – kontrpunkt. Stanowi go przejmująca scena spowiedzi Prymasa, w której zagubiony jeszcze młody ksiądz nagle dorasta do roli powiernika pierwszego hierarchy polskiego Kościoła. To szczególna scena również dlatego, że Prymas – upokarzany

i osaczony przez prześladowców – korzy się przed swoim spowiednikiem i przed Bogiem w przejmującym akcie chrześcijańskiej pokory. W tym magicznym miejscu nawet uwięziony człowiek nie traci przysługującej mu wolności. Symboliczna przestrzeń ogrodu spalonego przez „ludzi w cetracie” (tak oprawców nazywał Kardynał Wyszyński) i odradzającego się wiosną, jest paralełą do sytuacji Prymasa i ks. Skorodeckiego, którzy, po zimowym osłabieniu fizycznym, chorobie i chwilach duchowej słabości, powracają do sił.

Film Teresy Kotlarczyk opowiada o świętości, która w filmie jest prawie namacalna. Nie realia, nie problem Kościoła, nawet nie walka z totalitaryzmem stanowi główny temat filmu, ale – jak sądzę – duch świętości. Jego ucieleśnieniem miał być oczywiście Kardynał Wyszyński. „Chciałam ukazać w tej postaci – mówi reżyserka – wewnętrzną siłę prymasa, przejawiającą się nie tylko w jednoznacznej postawie, ale i na przykład w kontakcie z innymi”¹⁰. Dlatego „Zapiski więzienne – zauważa Kotlarczyk – są przenoszone na relacje między aktorami, na sytuacje. Chciałam pokazać bohatera, o którym każdy będzie mógł powiedzieć, że był to człowiek godny i szlachetny”¹¹.

Film dzięki zachowanej poetyce filmu artystycznego jest subtelny – tego wymaga prezentacja ducha świętości. Subtelnego wyrazu nie niszczy nawet sensacyjny wątek z sobowtórem Prymasa. Sceny ukazujące proces przygotowywania się sobowtóra do zajęcia miejsca prawdziwego Kardynała podkreślają to, jak cienka, a zarazem ordynarna, granica dzielić może prawdę od jej imitacji, falsyfikatu. Sobowtór Prymasa – by tak rzec – uczy się go, podpatruje, ale bezduszość tego naśladownictwa jest uderzająca, bowiem prawdziwej świętości nie można podrobić.

* *
*

Film artystyczny pozwala reżyserowi mówić o problemach najwyższej wagi, a jednocześnie najtrudniejszych do opowiedzenia zgodnie z zasadami stylistyki realistycznej. Egzystencja, metafizyka, czyli tematy bezpośrednio związane z życiem, śmiercią, wiarą, nadzieją, świętością mogą zaistnieć na ekranie dzięki temu, że reżyser posiadał kunszt kreacji – artystycznego „pisania” obrazem. Wybrane filmy Krzysztofa Kieślowskiego, Agnieszki Holland i Teresy Kotlarczyk posłużyły tutaj za swoiste instrumentarium metodologiczne, by zilustrować związki, jakie zachodzą między filmem autorskim a trudem filmowego opowiadania o człowieku w ogóle.

¹⁰ Człowiek niezłomny. Rozmowa z Teresą Kotlarczyk, reżyserką filmu „Prymas” – rozmawiał Ł. Maciejewski, „Kino” 2000, nr 9, s. 6.

¹¹ *Ibidem*, s. 7.

Bogumiła Fiołek-Lubczyńska

**ABOUT EXISTENTIAL VALUES IN ARTISTIC FILM
(ON BASIS OF CHOSEN OF WORKS KIEŚŁOWSKI, HOLLAND, KOTLARCZYK)**

(Summary)

Artistic film facilitates director doing films about existential values. Director's artistry permits in artistic film to express with the help of compiled contents stylistic centres, such how metaphor and symbol. Chosen the films Kieślowski, Holland and Kotlarczyk then the artistic films which tell about problems of human existence.