

Ireneusz Staroń: Nie tracić baśni, czyli „Podwójne życie Weroniki”

Film Kieślowskiego jest filmem powrotów. Tutaj ciągle coś się powtarza, ponieważ nieodczytane nie istnieje dla nas. Szklana kulka Véronique, a raczej kauczukowa piłeczka wraca w scenie, w której Weronika jako młoda adeptka muzyki świętuje zaproszenie na przesłuchanie do chóru – pisze Ireneusz Staroń w „Teologii Politycznej Co Tydzień”:

Armatura mitu

Podwójne życie Weroniki (*La Double vie de Véronique*, 1991) to film kultowy, choć chyba nie wszyscy polscy krytycy wymienią go wśród pięciu najważniejszych dzieł Krzysztofa Kieślowskiego. Niemniej obraz, do którego scenariusz reżyser napisał razem z Krzysztofem Piesiewiczem, należy do klasyków swojego gatunku. Trudno mówić dziś o kinie nadrealistycznym bez obrazu z podwójną kreacją aktorską Irène Jacob. Celowo używam określenia „nadrealizm”. Wydaje się bowiem, że pozwala ono uwypuklić niuanse znaczeniowe, które w polszczyźnie trudno oddać za pomocą zapożyczenia „surrealizm”. Owo „nad” wcale nie odrywa od ziemi. Mowa raczej o rzeczywistości intensywnie doświadczanej. Nadwrażliwy bohater nie pragnie uciec w sferę rojeń nocnych, lecz intensywnie badając materialny detal, czyni zeń coś na kształt przedmiotu z innego świata. Ze świata „wspaniałego tak, jak w pierwszy dzień”, by przypomnieć prolog do *Fausta*. „Nad” oznacza bowiem „wyżej” i „więcej” widziane przez dziecięcą soczewkę, która

jako jedyna wciąż dziwi się światu, ponieważ zawsze widzi go po raz pierwszy. Pozwala dotknąć sfery duchowej w przytomnej rzeczywistości, w rzeczywistości przesuniętej i przerysowanej, ale nigdy do końca fantastycznej. Jeśli za papieża „nadkolorów i nadaromatów” uznać Brunona Schulza[1], to Weronika, przeżywając swoje podwójne życie, byłaby bohaterką zatroskaną o „więcej”. Wyczuwającą ciemniejsze fluidy rzeczywistości.

Taką perspektywę Kieślowski wprowadza już na początku. W pierwszej sekwencji widzimy obraz nocnego nieba. Kadr może się kojarzyć z błękitną planetą widzianą z kosmosu. Poetyka lustra jeszcze mocniej potęguje to wrażenie. Wszakże nie patrzymy bezpośrednio na nocne niebo, ale na jego odbicie w oknie. W tle słyszymy głos młodej kobiety: „To jest gwiazdka, na którą czekaliśmy, żeby zacząć wigilię, widzisz?”. Kamera powoli przesuwa się w prawą stronę i dopiero ten nieznaczny ruch pozwala lepiej zauważyć to, co było początkowo niejasne. Na czarnym niebie widać bowiem nie tylko gwiazdy, ale również odbicia oświetlonych okien, zapewne z budynków naprzeciwko. Zresztą uważniejszy odbiorca dostrzeże je także na początku, po lewej stronie. Sekwencja jest krótka i na tyle subtelna, że zwłaszcza podczas pierwszego seansu łatwo ją przegapić, zwłaszcza że w pełni zrozumiała staje się dopiero jako pierwsza część swoistego prologu. W kolejnym krótkim ujęciu widzimy małą dziewczynkę odwróconą do góry nogami w planie pełnym. Pełnym, ale zawężonym, ponieważ postać jest filmowana z góry, z drugiej strony okna. Tutaj w szybie odbijają się światełka choinkowe, widoczne w głębi pomieszczenia. Mała Weronika przez moment zwisa głową w dół, mocno wychylając się z ramion mamy. Dopiero teraz okazuje się, że nocne niebo w poprzednim ujęciu widziane było na opak. „To nie jest mgła. To są miliony małych gwiazdek. Pokaż”, słyszymy. Po chwili uśmiechnięty malec patrzy na

nas, wskazując coś palcem. Oczywiście prędko okazuje się, że to z jej perspektywy oglądaliśmy kosmiczny widok, poszukując wraz z małą Weroniką i jej mamą, pierwszej gwiazdki.

Przeczytaj także: Krzysztof Kieślowski i obecność Boga

Sekwencja jest bardzo romantyczna. Wszakże w dwóch różnych krajach w tym samym czasie ta sama gwiazda zaświeciła dla dwóch Weronik. Motyw *Doppelgängera* oraz echa romantycznego mitu anamnetycznego są wyraźne. Kieślowski oferuje wiele badaczom kultury, choć pierwsze sygnały stają się jasne dopiero w kontekście całości dzieła filmowego. Zresztą zapowiedź mówi już wiele: dwie bohaterki, niby przezroczysta szyba, nocne niebo, Wigilia. W kolejnej krótkiej sekwencji po Weronice pojawia się zaraz mała Véronique. Najpierw jednak widzimy w centralnym miejscu kadru gałkę oczną z ciemną tęczówką poruszającą się na boki. Oko wyraźnie odcina się od tła dzięki bardzo dużej głębi ostrości. Za nim majaczy rozmazana główka dziecka, obok niej zaś zielony liść. Co ciekawe, oko przesłania połowę głowy za nim, co daje efekt mocno surrealistyczny, jakby z *Psa andaluzyjskiego* (*Un chien andalou*, 1929), choć temperatura barwowa zdjęć Sławomira Idziaka kojarzy się raczej z późniejszą o dekadę *Amelią* (*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, 2001). Zdaje się, że oko patrzy przez dziurkę od klucza. To jakby wizualna metafora czytania umysłu, zagładania do wnętrza psychiki, próby odsłaniania człowieka wewnętrznego, jak powiedziała by o nim święty Augustyn. Albo zerkania przez dziurkę od klucza do pokoju pamięci, by jeszcze bardziej rozwinąć Augustiańską metaforę, potem tak chętnie wykorzystywaną chociażby przez Paula Ricœura. Po chwili okazuje się, że oko odbijało się w małej szklanej bombce, rzecz bowiem dzieje się zapewne także w Wigilię. Kiedy matka małej Véronique, podnosi wyżej szklaną kulę, której się uprzednio przyglądała, znika ona z kadru. W tym samym momencie

wyostrza się obraz dziewczynki, która z kolei przygląda się z zacięciem zielonemu liściowi. Ujęcie jest portretowe. W tle słyszymy głos kobiety mówiącej po francusku: „To jest pierwszy listek i teraz drzewa będą miały liście. Zobacz, z tej strony są jakby małe żyłki i delikatny meszek”. Symbolika niezwykłych narodzin jest wyraźna.

Motyw odbicia wraca w kolejnej sekwencji. Ta pojawia się po pierwszych napisach, a za tło muzyczne ma śpiew kobiecego chóru. Przez nieco zaparowane szkło albo po prostu przez szkło powiększające widzimy już dorosłą Weronikę w planie półpełnym. Kobieta idzie ulicą, jej sylwetka wydaje się nieco wydłużona, niewyraźna, jakby oglądana w zaśnieżonym zwierciadle, dodatkowo kadr jest nieco przechylony w prawo. Widz zostaje postawiony niejako w roli podglądacza, kogoś, kto obserwuje urywki jakiejś oddalonej projekcji. Może w szklanej kuli, może w magicznym zwierciadle. Poetyka odbicia należy zresztą do najistotniejszych elementów kształtujących oniryczną aurę filmu Kieślowskiego. Dlatego tak wiele w nim paralelnych motywów, rekwizytów, które łączą bliźniacze bohaterki.

Szukanie korespondencji

Szklana kula, w której odbija się oko matki małej Véronique powraca później w historii Weroniki. Przez przezroczystą kauczukową kulę bohaterka obserwuje widoki za oknem w czasie podróży do Krakowa. Zgodnie z prawem odbicia w krzywiźnie przesuwają się odwrócone domy. Taka conceptualizacja toposu świata na opak jest kolejnym sygnałem skierowanym w stronę widza. Zresztą Weronika, jeszcze jako mała dziewczynka, ukazuje się nam po raz pierwszy właśnie do góry nogami. Również nocne wigilijne niebo w prologu widziane jest na opak. Kieślowskiego nie interesuje bowiem rzeczywistość, lecz świat nad-realny, a więc taki, który sytuuje się ponad sferą widzialną. Choć to

przecież widzialne znaki na niego wskazują. *Podwójne życie Weroniki* to opowieść o próbach odczytywania tych znaków, o dostrzeganiu korespondencji pomiędzy pozornie oddalonymi fenomenami. Wreszcie o tym, że nigdy nie myśli się i nie działa bezkarnie. Każde działanie może bowiem przynieść nieoczekiwany skutek w równoległej rzeczywistości. Każdy krok Weroniki wpływa na Véronique. Tyle mamy w sobie Weroniki, ile zdołamy jej w sobie odkryć. Nieodkryte i podświadome jednak zawsze wraca, choć nie zawsze w formie zmaterializowanego sobowtóra.

Film Kieślowskiego jest filmem powrotów. Tutaj ciągle coś się powtarza, ponieważ nieodczytane nie istnieje dla nas. Szklana kulka Véronique, a raczej kauczukowa piłeczka wraca w scenie, w której Weronika jako młoda adeptka muzyki świętuje zaproszenie na przesłuchanie do chóru. Na wpół ciemny wąski korytarz, z prawej z czerni ścian wyłamują się tylko wąskie okna, z lewej dwa pasma zieleni: wyblakłej i zszarzałej jak nagi tynk oraz zgniłej niczym rzeczny muł. Pomiędzy ścianami przechodzi Weronika w czarnym płaszczu. Rytmicznie przesuwają się po jej sylwetce refleksy zielonkawego światła. Jest w tym przejściu coś śmiercionośnego. Funeralna zieleni ciemnych ogrodów. A jednak kobieta odbija o podłogę kauczukową kulkę. Wreszcie przystaje. Uradowana rzuca kulkę ponownie, raz i drugi, w końcu ta odbija się kilkukrotnie aż pod sam sufit. Z góry osypuje się biały pył. Widzimy Weronikę w portretowym zbliżeniu. Dziewczyna przymyka oczy, lekko rozchyła usta i odchyła głowę do tyłu zupełnie tak, jakby chciała łapać krople deszczu. Ważna jest zresztą temperatura barwowa. Ciemny korytarz w odcieniach jakby nieco zgniłej zieleni, co wyraźnie kontrastuje z czerwonym golfem Weroniki, niemal całkowicie zasłoniętym przez czarny płaszcz. Przestrzeń po raz kolejny kojarzy się z rytualnym przejściem.

Przeczytaj także: Czym jest „Dekalog” Krzysztofa Kieślowskiego?

Tak zekranizowana opowieść rozwojowa zmienia się w istocie w szereg symbolicznych scen. Kolejna inicjacja będzie miała miejsce już na krakowskim Rynku Głównym. Weronika w planie amerykańskim mija kolumny Sukiennic. W tle widać plac rynkowy z pomnikiem Mickiewicza i Bazyliką Mariacką. Grupki osób niosą transparenty, słysząc skandowane „raz sierpem, raz młotem czerwoną hołotę”. Młoda bohaterka jest jakby obok rozgrywającego się na scenie dziejowej kolejnego aktu heroicznego polskiego losu. Jest początek lat 90. Demonstrujący domagają się wycofania wojsk radzieckich, a manifestację niebawem rozgoni już nie milicja, lecz policja.

Ale to przecież właśnie na Rynku ktoś, biegnąc z naprzeciwka, wpada prosto na bohaterkę. Weronice wypada z rąk duża czarna teczka z tekstem i nutami. Tę sekwencję widzieliśmy już w swoistym prologu, choć wówczas zza niewyraźnej tafli szkła. Zresztą w filmie widok zza szyby zawsze znamionuje odbicie niejako spotęgowane, projekcję projekcji. Dzieło filmowe samo jest przecież nieprzezroczystą taflą. Gdyby nie uciekający przed policyjnym wozem, Weronika zapewne przeszłaby dalej i nigdy nie ujrzałaby wysiadającej z turystycznego autobusu Véronique, która robiła zdjęcie manifestacji. Scena widziana z perspektywy odjeżdżającego pojazdu jest zresztą kapitalna od strony wizualnej. Weronika wpatrzona w swoją siostrę bliźniaczkę albo w *alter ego* stoi na tle kolumny policjantów zasłaniających się przezroczystymi tarczami tuż przed pomnikiem Mickiewicza. Widok z manewrującego autobusu przypomina widok z kręcącej się karuzeli. Zdaje się, że to stojąca w miejscu Weronika kręci się wokół pojazdu, a nie na odwrót. Przemysław Dakowicz napisałby, że to *Place zabaw ostatecznych*. Do

tego temperatura barwowa, jakby nieco piaskowa, zbliżająca się niekiedy do odcieni sepia lub popołudniowego słońca. Dziś powiedzielibyśmy, że to barwy kina retro. Filtry zastosowane przez zdjęciowca wzmacniają wrażenie baśniowości. To kolory i ruch kamery sprawiają, że kadry stają się uniezwykłe. Chwył udziwnienia wykracza jednak daleko poza zwykłą estetyzację. Weronika widzi Véronique. Nie wie wszakże, kim jest widziana przez nią osoba. Wie tylko, że przecucie tego, że nie jest „sama” nie było przypadkowe, choć jakże przypadkowe okazuje się to „spotkanie”. Niejako na proscenium dziejów, gdy w tle, a raczej na samej scenie odgrywano tragedię pt. *Sowieci do domu!*. Tragedię państwa przejściowego, tworu, który poeci „brulionu” określali mianem RPRL (napis *Printed in RPRL* widniał w stopce redakcyjnej pierwszych tomów m.in. Krzysztofa Koehlera i Marcina Świetlickiego). Ironiczna przezwa miała oddawać ducha, a raczej jego brak, organizmu, który przepoczwarczając się w III RP, czynił to w oparach transformacji ustrojowej, uwłaszczenia nomenklatury i coraz wyraźniejszego upodabniania się części dawnych elit solidarnościowych do niedawnych komunistycznych oprawców. Upodabniania już nie krwawego, wszak wolny rynek woli inne dekoracje, lecz takiego, które z 1989 roku czyniło datę przełomu niekiedy pozorowanego, raczej czas przemian, a nie rewolucji. Za plecami Weroniki przecież także nie toczy się rewolta. Na tle wielkiego placu demonstrantów jest raczej niewielu, a poza gestami sprzeciwu toczy się zwyczajne życie. Ktoś wraca z próby chóru, ktoś objeżdża Stare Miasto turystycznym autobusem. Demonstracja nabiera charakteru performatywnego. Widzami stają się goście z Francji. A jednak – jak już wspomniałem – to właśnie na manifestacji, obok niej, przecięły się losy dwóch Weronik, losy już wcześniej zapisane w gwiazdach. W interpretacjach z kręgu psychologii głębi to losy jednej i tej samej osoby. Dwóch „ja” żyjących w światach alternatywnych, ale mogących spotkać się we śnie. I tak, scena jest mocno oniryczna, należy do jednych z najważniejszych w polskim kinie okresu transformacji.

Kadry malarzy i estetyków

Muszę przyznać, że zawsze ujmowałam mnie podobny filmowy minimalizm, „wygrywanie” symboliki w detalach, widzianych często w dużym zbliżeniu, łączenie krótkich sekwencji w ciągi o dużym ładunku symbolicznym. Wszystko to na granicy jakiegoś video-artu, mikroklipu, który nie stanowi jedynie atrakcyjnego wizualnie dodatku, hołdu dla dawnych malarzy minimalistów. Przeciwnie, właśnie w takich detalach najpełniej uwidaczniają się zamysł scenarzysty i reżysera, wizja zdjęciowca i sztuka operatora. A potem jest już tylko fizyka, odpowiednie oświetlenie, dostosowanie ogniskowej soczewki, gra planów, kolory, inscenizacja kadru, w którym linie muszą zgadzać co do centymetra. To ważne. I często pomijane w refleksji filmoznawczej, zwłaszcza tej, która nie jest skierowana do grona specjalistów z akademii, ale raczej do czytelników popularnych recenzji. A przecież nawet w tekstach dalekich od hermetyzmu dałoby się powiedzieć coś więcej o tym, czym film jest w istocie, czyli o obrazie. Czym będzie się on różnił od dzieła literackiego, które wcale nie musi odwoływać się do wizualności? To truizm, ale jeśli krytyk skupi się tylko na materiale narracyjnym, na interpretacji opowieści, to co wówczas zostanie z filmu jako dzieła syntetycznego? Z dzieła, które zrodziło się z chęci utrwalenia na materialnym nośniku performatywnego ruchu, razem z marzeniem o wejściu do wnętrza płótna malarskiego oraz pragnienia ruchu w fotografii. Oczywiście twórcy kina myślą obrazami w różny sposób, nie zawsze eksponując technikę czy też kompozycję kadru. Wówczas jednak mamy do czynienia jedynie z rzemieślnikami. Rzemieślnikiem nie był z pewnością Kieślowski. Jego dzieła stanowią integralną całość. Film to optyka, a nie tylko mimetyczne odtworzenie sfery wyglądowej, nie wycinek kadru za oknem, lecz wyselekcjonowane obrazy o znaczeniu symbolicznym. Myślę, że te truizmy warto powtarzać, zwłaszcza w przestrzeni medialnej. Zbyt wiele w naszym

internecie filmowych analiz, które z filmem jako takim mają niewiele wspólnego, choć ich autorzy szcycą się mianem krytyków filmowych. Zapewne popularny system przyznawania gwiazdek, wystawianie swoistych not za styl, które będą łatwiej „kilkalne”, nie sprzyja głębszemu namysłowi. Czasy są szybkie, ale im dalej w las...

Malarskość zdjęć autorstwa Sławomira Idziaka rodzi się z fuzji horyzontów: fotografa, malarza, romantyczno-modernistycznego flanera i bywalca galerii sztuki. Razem podglądacza i mitografa jesienno-światła północnej Europy, jego miękkiej, nieco bursztynowej barwy, wzmocnionej filmowymi filtrami, niekiedy wyjaskrawionej aż do łagodnie płonących tonów pomarańczy, która sprawia, że policzki Weroniki zdają się przypudrowane słońcem, a jej czoło rozświetlają delikatne refleksy. Motyw podglądacza, spektatora-estety wiąże się – jak już wspomniałem – z wykorzystaniem szkła powiększającego. Kadry filmowane z za lupy mają w sobie coś z intymnego wnikania pod werniks. Kojarzą się niekiedy z oglądaniem fragmentów płótna malarskiego z bardzo bliskiej odległości. Tak dzieje się w scenie erotycznej rozpoczynającej drugą część filmu, tę, która jest poświęcona dorosłemu życiu Véronique. Jednak zanim ona nastąpi, Weronika musi zostać pogrzebana.

Śmierć faktyczna i symboliczna

Stojący nad otwartym grobem żałobnicy rzucają ziemię wprost w oko kamery, niejako na przezroczyście wieko. Obraz widziany z perspektywy leżącej w trumnie należy do najbardziej ekspresywnych w filmie Kieślowskiego. Pierwszoosobowy punkt widzenia ustanawia na nowo relacje nadawczo-odbiorcze. W efekcie następuje silna teatralizacja. Ostentacyjna sztuczność perspektywy prowadzi do paradoksu. Widz zostaje postawiony w obliczu symbolicznej, a nie faktycznej śmierci.

Tym bardziej, że w kolejnej sekwencji Weronika odrodzi się jako Véronique, a grobową ciszę zastąpią erotyczne uniesienia. Zasypywanie bohaterki wciąż patrzącej na świat ma w sobie coś z rytuału kozła ofiarnego. Rzucenie grudy ziemi na wieko trumny odsyła do archaicznych wierzeń. Według niektórych przykryte ziemią ciało nie będzie mogło wstać z grobu. Nie zakłóci zatem spokoju żyjącym. Według innych pozwala oddzielić duszę od ciała.

Kieślowski, sugerując, że Weronika naprawdę mogłaby obserwować własny pogrzeb, uwypukla nie tylko pracę żałoby. Wraz z Piesiewiczem oraz Idziakiem tworzą coś na kształt wizualnej metafory pożegnania osoby wciąż żyjącej, choć uwięzionej w martwym ciele. To życie symboliczne, niejako zreicyzowane. Ciało zmienia się w najważniejszy znak fizycznej egzystencji, w swego rodzaju totem, materialny odpowiednik osoby. Wszakże grzebane ciało nie jest w pełni osobą, lecz swoją obecnością mówi o wciąż nieodległej obecności. Wszelkie wyobrażenia śmierci jako snu kryją w sobie pragnienie tego, aby zmarły otworzył oczy, poruszył się we śnie, dał jakikolwiek znak, że nieznana druga strona to rzeczywistość jakoś namacalna. Oczywiście fantazmat dotyczy żyjących. To oni czynią ze zmarłego ciała obiekt umożliwiający kontakt z zaświatem, niejako wbrew Pismu: „zostaw umarłym grzebanie ich umarłych!” (Mt 8, 22). Dopóki trwa pogrzeb kontakt wydaje się realny. Ale nawet po zakryciu mogiły marmurową płytą nie jest jeszcze rzeczywistością przekraczającą wyobrażenia.

Przeczytaj także: Kieślowskiego kinematograf metafizyczny

Romantyczna widmontologia, w naszej literaturze podniesiona do rangi narodowego mitu przez Mickiewicza, wierzy w życie, które się nie kończy. Nie w wymiarze eschatologicznym, choć przecież go nie wyklucza, lecz najzupełniej ziemskim. Stąd los Upiora-Widma-

Pustelnika-Gustawa-Więźnia-Konrada-Pielgrzymą, bo przecież pod tyłoma imionami występuje w *Dziadach* Bohater Polaków, jak określił go Ryszard Przybylski, jest dla nas archetypem unoszenia się na granicy światów. Ten, który umarł, choć żyje, nierzadko bywa na własnym pogrzebie. Dotyczy to również Weroniki. Wszakże i ona „umarła dla świata”. Metafora z Listów świętego Pawła i z *Dziadów* Mickiewicza nie ma u Kieślowskiego konotacji religijnych. Jest figurą egzystencji, choć... Chyba nie do końca. Wszakże Véronique odczuwa namacalną obecność Weroniki i *vice versa*. To obecność duchowa. Nie przypadkiem opowieść zaczyna się w Wigilię. Warto dodać, że moment, w którym Weronika upada na deski filharmonii również został pokazany z jej perspektywy. Kolejne ujęcie to niejako przejazd kamery tuż nad głowami widzów, jakby sugestia, że dusza tej, która przed chwilą upadła na sceniczne deski, wzlataje teraz gdzieś nad widownią. Zupełnie tak, jak w późniejszej scenie z teatru lalek, w której zmarła tancerka zmienia się w uskrzydloną wróżkę. Dzieje się to zresztą przy dźwiękach tej samej muzyki, do której śpiewała Weronika. Wiara w nieśmiertelną duszę zostaje wyrażona za pomocą czytelnej symboliki, w poetyce baśniowej paraboli. Z tego powodu część krajowej krytyki przyjęła po premierze film dosyć chłodno. Nie odczytała mitu. Konwencja została znacznie lepiej zrozumiana za granicą, zwłaszcza we Francji.

Eros i Tanatos

W scenie pogrzebu kadr mówi: nie grzebicie umarłej. Jest w nim coś z oskarżenia żyjących. Czarne sylwetki patrzące w dół grobowy na tle szarzejącego nieba, wyjaskrawionego odcieniami pomarańczowej skóry twarzy. Ponad nimi kilka nagich, cienkich gałęzi wątłego drzewa, z którego zwisa ostatni liść. Grudki przysłaniają stopniowo cały kadr, aż w końcu obraz robi się zupełnie czarny. Jeszcze przez chwilę słychać dźwięki spadającej ziemi. Zaraz potem obraz zmienia się diametralnie.

Zamiast Weroniki pojawia się Véronique. Przejście ze sfery śmierci do afirmacji życia, swoistego *élan vital* jest bardzo dynamiczne. Oczywiście w ramach wybranej przez Kieślowskiego poetyki zbliżonej do *slow cinema*. Przede wszystkim nie da się nie zauważyć kontrastu barwowego. Grobową czerń zastępuje obraz bladej skóry. Śmierć zwiera się z życiem. Przez szkło powiększające obserwujemy, jakby z odległości kilku oddechów, najpierw w jednym kadrze kobiece podbrzusze z linią ciemnych włosów wokół łona, nad którymi nieopodal pępka przesuwają się męskie dłonie. Krawędzie kadru są rozmazane i zaokrąglone. Trzeba przyznać, że zastosowanie lupy to pomysł znakomity w swej prostocie. Kamera znad brzucha przesuwają się nad obnażoną pierś bohaterki. Widzimy bladą, napinającą się skórę kobiety poddającej się rozkoszy erotycznego aktu. Zanim ujrzemy kochanków, oglądamy fragmenty ich ciał, a charakterystyczny dla lupy efekt refrakcji i lekkiego zamglenia powoduje, że scena jest zarazem nasycona seksualnością i bardzo plastyczna. Zdaje się, że szkło powiększające przesuwają się przed ruchomym płótnem, a pierś i brzuch kobiety przypominają w wypadku takich „ogłędzin” ciała bohaterek mistrzów renesansowego malarstwa.

Celowo użyłem słowa „ogłędziny”, ponieważ patrzenie przez lupę na kochanków podczas seksualnego aktu ma w sobie coś z nieprzyzwoitości podglądania. Nie chodzi tylko o naruszenie zasad intymności, ale o sam sposób przedstawienia. To perspektywa rybiego oka sprawia, że jesteśmy niejako wpuszczeni w sam środek alkowy. Nie tyle bowiem oglądamy kochanków, ile w sposób symboliczny sami przyjmujemy ich rolę, zwłaszcza gdy oko kamery przesuwają się na twarz Véronique. Warstwa obrazowa zostaje skorelowana z fabularną. To właśnie po zakończeniu erotycznego aktu Véronique zaczyna odczuwać stratę. To wtedy po raz pierwszy przeczuwa, że ktoś ją opuścił, choć nie wie jeszcze, że w tym samym czasie umarła Weronika. W dużym

stopniu to nierozzerwalny związek Erosa i Tanatosa kształtuje sferę znaczeniową współczesnej baśni Kieślowskiego. Miłosna ekstaza stanowi rewers agonalnych konwulsji. Ten wędrowny motyw kulturowy wpływa na relacje osobowe. Przypomnijmy, że wątek romansowy prowadzi ostatecznie do poznania istoty tytułowego podwójnego życia. A była nim do końca nieświadomiona, ale jednak przeczuwana zarówno przez Weronikę, jak i przez Véronique relacja mimetyczna. Upodobnienie nie było jednak całkowite. Véronique wykonała pewną pracę. Przeżyła. A potem odkryła, że Weronika musiała dla niej i w niej umrzeć.

Możliwe i niemożliwe spotkania

Czy obie bohaterki mogły się spotkać? Inaczej niż na Rynku Głównym w Krakowie, kiedy tylko jedna z nich poznała siebie w tej drugiej? Czy wzajemny anagnoryzm był w ogóle możliwy? I tak, i nie. Natura odbicia nie pozwala na przejście na drugą stronę lustra. Być może uświadomienie sobie tajemniczego związku z kimś na drugim krańcu kontynentu przyszło za późno. Wszak ani jedna, ani druga nie była gotowa na konfrontację ze swoim „ja” wewnętrznym, z animą, która jako najintymniejsza częśćka psychiki, swoisty awatar, żyła w świecie równoległym, niekiedy zaś zupełnie alternatywnym. Problem w tym, że każda z bohaterek tylko do pewnego stopnia była projekcją drugiej, upostaciowioną emanacją skrywanych treści psychicznych, pragnień, lęków i popędów. Relacja mimetyczna przypominała w znacznej mierze relację siostrzaną, bliźniaczą, choć nie było mowy o bezpośrednim pokrewieństwie. Sam koncept jest zresztą prosty. Założenie, że pod każdą szerokością geograficzną żyje nasz sobowtór należy do fantazmatów *Doppelängera*. A jednak niejednokrotnie w realnym świecie zdarza się nam spotkać „siostrę bliźniaczkę”, kogoś, kto wydaje się łudzaco podobny do innej osoby. Natomiast nią nie jest. Na pewno?

Fantazmatu nie wypada racjonalizować. Owszem, podobieństwa w takim przypadku często wychodzą daleko poza sferę czysto fizyczną. Ktoś zachowuje się bardzo podobnie, dzieli z kimś cechy charakteru, ma podobne upodobania, a przecież nigdy nie spotkał swego sobowtóra. Badanie tych z pozoru nieracjonalnych związków jest zawsze fascynujące. Jak to możliwe? Czyżby na świecie istniały bliźnięta, które nigdy nie wiedziały nawet o swoim istnieniu? Oczywiście z czasem podobieństwa okazują się powierzchowne. „Ja to ktoś inny”. Kieślowski i Piesiewicz, pisząc scenariusz do opowieści o Weronice, idą o krok dalej. Tutaj więc jest najzupełniej realna, namacalna, fizyczna. Kiedy jedna umiera na zawał, druga tknięta przecuciem, idzie do kardiologa. Weronika ginie, aby Véronique mogła żyć. Albo raczej Weronika umiera w Véronique, aby mogły żyć obie, choć już tylko w jednej. Należy poświęcić dawne „ja”, aby narodziło się nowe. Scena z teatru lalek mówi o tym wprost. Tancerka umiera w tańcu, staruszka okrywa jej ciało białym całunem, aby pod tkaniną narodziła się ta druga z zielonymi skrzydłami wróżki albo motyla. W świetle wcześniejszego serialu *Dekalog* trudno nie dostrzec tutaj wątków religijnych.

Kieślowski w Iranie

W czasie podróży do Iranu w 2014 i 2015 roku schemat było bardzo podobny. „A, Lechistan! Siatkówka, Kieślowski, Lewandowski”. Napotkani na drodze rzadziej wymieniali papieża. Daleko im było do Rzymu, choć bardzo cenili wierzących. Jeśli sami nie byli agnostykami lub ateistami, podkreślali swoje przywiązanie do Jezusa i Maryi. Dla nich chrześcijański Bóg Człowiek jest jednym z proroków. Niektórzy wymieniali także Anioła Gabriela. Pamiętam spacer z kilkusobową irańską rodziną w parku w Tebrizie, w północno-zachodniej części Islamskiej Republiki. Na zielonych połaciach pod palmami podobni do

nich spędzali czas na popołudniowych piknikach. W wielkich garach smażył ryż, na półmiskach oliwki o barwie na wpół wędzonych śliwek. W dzbankach mocno gazowany napój na bazie ajranu z drobinkami utartej mięty. Opowiadaliśmy, że w Polsce – czyli w Lechistanie, jak mówią o nas w Zatoce Perskiej – mało kto odróżnia Iran od Iraku. Ludzie zazwyczaj myślą, że Iran to „bad country, full of terrorists”. Uśmiechając się, Seyed wskazał na swoją żonę i córki: „tak, wszyscy jesteśmy terrorystami”. Podobnych rozmów było wiele. Wspominam je nie dlatego, że nad Wisłą po kilku miesiącach znów przypomniano sobie o Iranie. Choć w wielu strumieniach głównego nurtu nasi decydenci, niczym namiestnicy marchii wschodniej amerykańskiego imperium, wydobywają jedynie niektóre odcienie batalii, która wcale nie jest czarno-biała. Do podróży sprzed ponad dekady wracam nie po to, żeby przywołać sentymentalne obrazy, w których w tebriskim parku Persowie z charakterystyczną dla siebie głęboką ironią twierdzili, iż z turystami mogą rozmawiać naprawdę o wszystkim. Nie były to ciche słowa, choć gdzieś tam obok, pod znanymi w całym kraju zielonymi latarniami, obserwowali nas bacznie Strażnicy Rewolucji. Życie w reżimie jest grą. I to chyba był jeden z powodów, dla których Polskę kojarzy się tam nie tylko z siatkówką (to przecież i dla nich, i dla nas sport narodowy), ale także z filmami Krzysztofa Kieślowskiego. Recepcja jego dzieł to temat osobny, ale pomimo upływu lat pod wieloma szerokościami geograficznymi twarz polskiego kina odbija się nie tylko w lustrze *Podwójnego życia Weroniki*. Mit to sens, w każdych wojennych czasach.

Ireneusz Staroń

**Wszystkie artykuły z „Teologii Politycznej Co Tydzień”
[519]: „Kieślowski. Anatomia przypadku”**

Przypisy:

[1] Zob. P. Subocz, I. Staroń, *Nadkolory i nadaromaty. Schulz, Mueller, Blecher*, Lublin 2017.