

Piotr Kletowski: Kieślowskiego kinematograf metafizyczny

Holistyczny wymiar transcendentny kina Kieślowskiego przyczynił się, z jednej strony, do nieufności tej części publiczności (i krytyki), która nie potrafiła wtłoczyć kina Kieślowskiego w ramy religijności chrześcijańskiej czy judeochrześcijańskiej, z drugiej zaś – do wielkiej popularności Kieślowskiego na Zachodzie, spragnionym duchowości, choć niekoniecznie dookreślonej, jakiegoś metafizycznego drżenia, ale niekoniecznie idącego z konkretnej parafii – pisze Piotr Kletowski w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Kieślowski. Anatomia przypadku”.

O tym, że kino Krzysztofa Kieślowskiego, zwłaszcza jego filmy fabularne, jest *metafizyczne*, napisano już całe tomy. Owa *metafizyczna tożsamość* wciąż jednak wzbudza kontrowersje, wymykając się prostym kwalifikacjom. Z *jednej* strony mówi się, że jest to metafizyka jakiejś bliżej nieokreślonej duchowości, która przenika rzeczywistość, coś na kształt holistycznej, buddyjskiej pustki (tu raczej: wszystkości) dającej niespodziewany znak poprzez ingerencję w ludzkie życie, nagradzając człowieka za czynienie dobra, będącego odpryskiem owej duchowości (bohaterowie *Trzech Kolorów*, których stać było na gest współodczuwania wobec swych bliskich, otrzymują łaskę przeżycia morskiej katastrofy). Innym razem ów wszechogarniający Byt każe ludzi za brak wiary w Niego, za egoizm, zapatrzenie w materialną stronę rzeczywistości (bohaterowie *Dekalogu*, zwłaszcza części I, V, VI i X, którzy – jak ojciec chłopca z części pierwszej, zawierzywszy komputerowym wyliczeniom,

mimowolnie przyczynił się do śmierci swego syna, który zginął na lodowisku, według rachub maszyny mającym wytrzymać ciężar chłopca).

Ów Byt ingeruje w ludzkie życie również na zasadzie drobnych ingerencji, które z kolei mają fundamentalny wpływ na dalsze koleje losu człowieka. Jak choćby możliwość/nieвозмоść skoku do pociągu, która ostatecznie skutkuje obraniem tej a nie innej drogi życiowej (trzy wersje życia Witka – bohatera *Przypadku*, 1981). Przy czym *Przypadek* w tym przypadku to nie, jak chce angielskie tłumaczenie tytułu, *Blind Chance*, czyli *Ślepy los* – bo ten los jest z góry dany, narzucony niejako przez siły, których człowiek nie jest w stanie ogarnąć. Jak sam reżyser, który w czasie realizacji filmu, po nakręceniu sceny sekcji zwłok starszej kobiety (scena niemająca swego odpowiednika przedtem ani potem w polskim kinie), sam zderzył się z prawdziwą śmiercią i prawdziwą sekcją – swej matki, która zginęła w wypadku samochodowym.

Ten pierwszy, nazwijmy to: holistyczny wymiar transcendentny kina Kieślowskiego przyczynił się, z jednej strony, do nieufności tej części publiczności (i krytyki), która nie potrafiła wtłoczyć kina Kieślowskiego w ramy religijności chrześcijańskiej czy judeochrześcijańskiej, z drugiej zaś – do wielkiej popularności Kieślowskiego (zwłaszcza jego ostatnich filmów) na Zachodzie, spragnionym duchowości, choć niekoniecznie dookreślonej, jakiegoś metafizycznego drżenia, ale niekoniecznie idącego z konkretnej parafii.

Ta *metafizyka ogólności* mogła wieść do drugiego, metafizycznego wymiaru twórczości Kieślowskiego, *metaFIZYKI* – czyli redukcji metafizyki z jej wymiaru *stricte* duchowego, do wymiaru samej materialności, która jednakowoż emanuje swego rodzaju *sakralnością*. Jest ona wszak pozbawiona transcendencji w jej podstawowym, duchowym znaczeniu. Opiera się i prowadzi wyłącznie do wzbogacenia immanencji jakimś bliżej nieokreślonym *promieniowaniem*, czyniącym z niej, wyłącznie na poziomie materialnym, rodzaj świętego doświadczenia. Potwierdzającego jedynie *świętość* tego, co tu i teraz. To *promieniowanie*, może mieć wymiar quasi-duchowy, przejawiając się choćby w aktywności artystycznej bohaterów. Najlepiej widać to w *Podwójnym życiu Weroniki* i *Niebieskim*, gdzie muzyka jest ekwiwalentem sfery duchowej, na swój sposób doskonałym, bo z jednej strony realnym, z drugiej nie (użycie *Pieśni nad pieśniami* w *Niebieskim* jako tekstu kompozycji tworzonej przez tragicznie zmarłego męża bohaterki, które to dzieło kobieta ostatecznie pomaga ukończyć – jest sprytnym wybiegiem, sprowadzającym duchowy wymiar utworu do realnej, ale *promieniującej* rzeczywistości).

„Teologia Polityczna Co Tydzień” ukazuje się dzięki hojności Darczyńców.

Dziękujemy za wsparcie. Trwa zbiórka na wydania w 2026 roku

Przy okazji *metafizyki fizyczności*, odnotujmy jeszcze jedną rzecz, która często umyka nawet najbardziej uważnym badaczom twórczości Kieślowskiego – rytualizowanie scen seksualnych zbliżeń bohaterów, które to zbliżenie stają się swego rodzaju momentami przebudzenia, epifanii postaci – czy jest to odkrycie zdrady ukochanej kobiety – *Czerwony* – przebudzeniem do życia i twórczości – *Podwójne życie Weroniki* – czy prosta oznaka wejścia w dorosłość, jak w *Przypadku* – co

nadaje twórczości Kieślowskiego wymiar wręcz gnostycki. Zresztą seksualność w filmach Kieślowskiego, odważna jak na warunki polskiego kina, jest rzeczą na swój sposób wyjątkową

Ale prócz *metafizyki ogólności* i *metaFIZYKI* jest jeszcze jedna metafizyka kina Kieślowskiego. To metafizyka być może będąca wypadkową tych dwóch płaszczyzn: metafizyka starotestamentalna, do której przyznawał się wielokrotnie sam Kieślowski, podkreślając bliskość starotestamentalnej wizji, zarówno Boga, jak i człowieka. Jak sam powiedział w wywiadzie udzielonym autorce jego biografii Katarzynie Surmiak-Domańskiej *Kieślowski. Zbliżenie*:

Jeżeli myślę o Bogu, to dużo częściej i właściwie bardziej podoba mi się Bóg ze Starego Testamentu [...], Bóg wymagający, okrutny, mściwy. [...] Bóg ze Starego Testamentu zostawia dużo wolności i narzuca wielką odpowiedzialność. Patrzy, jak korzystasz z tej wolności, a potem bezwzględnie nagradza cię lub karze i nie ma już odwołania, nie ma wybaczenia. To jest coś trwałego, absolutnego i nierelatywnego.[1]

Tenże starotestamentalny paradygmat wdrażał Kieślowski konsekwentnie w swym kinie. Zwłaszcza w tych filmach, w których dochodził do głosu tropiony przez jego apologetów (ale też i wrogów) wymiar *duchowy*. Ów profil starotestamentalny, który prześwieca przez kino Kieślowskiego, ma jednak jeszcze głębszy wymiar: wymiar *kabalistyczny*. Najpełniej widać to, rzecz jasna, w najbardziej kabalistycznym filmie Kieślowskiego, czyli *Bez końca* (1984), od którego to zresztą zaczęto mówić o Kieślowskim jako o *metafizyku*. Mistrz polskiej krytyki filmowej – Krzysztof Kłopotowski – zaatakował

ową metafizykę twórcy *Przypadku*, słusznie wytykając jej fałsz, ale – wydaje mi się – trafnie odczytując pozorowanie metafizyki chrześcijańskiej, nie zauważając właśnie kryjącej się pod nią metafizyki judaistycznej, w której nie ma (jeszcze) Mesjasza-Chrystusa. Jest odwieczne oczekiwanie na Mesjasza, którego tymczasowo musi (może? powinien?) zastąpić człowiekowi drugi człowiek. Takie rozumienie mesjanizmu, jako mesjanizmu międzyludzkiego, wdrażane jest *notabene* przez wielu filmowców-metafizyków o proweniencji judaistycznej. Choćby Stanleya Kubricka – swoją drogą wielkiego admiratora *Dekalogu* – reżysera, który w swym ostatnim dziele: *Oczach szeroko zamkniętych* (1999) dał najpełniejszy wyraz rozumienia owego *międzyludzkiego mesjanizmu*, eksponując scenę ofiary, jaką składa ze swego życia młoda kobieta, by uratować z rąk oprawców niewinnego mężczyznę (dzięki któremu, kilka scen wcześniej, sama ocalała życie).

Zanim jednak o *Bez końca*, trzeba cofnąć się o kilkanaście lat wcześniej, do *dokumentalnego* etapu twórczości Kieślowskiego, wielbionego przez dużą część krytyki (zwłaszcza polskiej), w kontrze do późniejszej nie-dokumentalnej (będącej przecież, formalnie, pozornie tylko zaprzeczeniem, w swej istocie, kontynuacją – zważywszy na silny element kreacji występujący właśnie w hołubionych dokumentach). W 1970 roku razem z Tomaszem Żygadło Kieślowski zrealizował film *Byłem żołnierzem*. Zebrał w nim głównie świadectwa żołnierzy Armii Krajowej, ale i weteranów Armii Andersa, którzy w czasie działań bojowych stracili wzrok. To film ze wszech miar kontrowersyjny, który profesor Grzegorz Królikiewicz określił wręcz mianem bluźnierczego. Ukazywał bowiem żołnierski trud bohaterów jako daremny, ich heroiczną postawę jako ideową ślepotę. Może i tak, ale jak to u Kieślowskiego, u którego nic nie jest proste, tak i w tym przypadku możemy wejść głębiej w portretowaną rzeczywistość i dotknąć prawdziwej metafizyki. Ci niewidomi ludzie, których wojna pozbawiła

możliwości dostrzegania rzeczywistości, tak naprawdę widzą lepiej niż pełnosprawni ludzie. W ich obrazach mentalnych, wewnętrznych, widzą rzeczywistość znacznie piękniejszą od tej, która ich otacza. Zwłaszcza w snach, w których, jak mówi jeden z bohaterów dokumentu, *wszystko widzi w kolorze, wyraźniej niż gdyby patrzył własnymi oczyma*. Ludzie ci, tracąc możliwość patrzenia na świat własnymi oczyma, zyskali większą wrażliwość, pozyskali umiejętność doświadczenia duchowej podszewki rzeczywistości. Jak bohater irańskiego filmu *Płacząca wierzba* (2006) Majida Majidiego – swoją drogą irańskie kino dużo zawdzięcza Kieślowskiemu – który odzyskawszy wzrok, w finale filmu, prosi o jego odebranie, bowiem obraz świata jaki nosił w sobie był znacznie piękniejszy, od tego, którego doświadczył po odzyskaniu wzorku.

To, co niewidzialne, czego doświadcza się oczyma duszy – jest istotą rzeczy. Istotą rzeczy dla Uli (Grażyna Szapołowska, w swej najlepszej roli filmowej) – bohaterki *Bez końca* – jest jej niespodziewanie zmarły na serce mąż, prawnik Antoni (Jerzy Radziwiłowicz). Zwróćmy uwagę na marginesie, że motyw ten będzie powtarzał się w filmach Kieślowskiego, który być może prorokował przez to swoje własne odejście, jak Pasolini, reżyserując w swych filmach odpowiedniki swej realnej, gwałtownej śmierci. Bohaterka głęboko przeżywa śmierć mężczyzny, dopiero po jego śmierci zdając sobie sprawę z ogromu miłości, jakim go darzyła. Zostawmy na boku, ważny być może z punktu widzenia ogólnego znaczenia filmu, wątek młodego opozycjonisty (Artur Barciś, w swej pierwszej anielskiej roli, którą później powtórzy w *Dekalogu*, jako tajemniczy Gość, nawiedzający bohaterów w godzinie ich próby), którego bronił zmarły adwokat, a którego obrony, po śmierci prawnika, podejmuje się innym stary i cyniczny pragmatyk – o znaczącym nazwisku Labrador (Aleksander Bardini). Ważniejsze są tu relacje Uli i Antoniego – wciąż obecnego w życiu i w filmie (jego

obecność jest upostaciowiona, ukazuje się on w pierwszych scenach filmu, niespodziewanie opowiadając o swej śmierci, by później obserwować swą żonę, w najbardziej intymnych, egzystencjalnych sytuacjach). Jego obecność/nieobecność powoduje, że Ula otwiera się na doświadczenia, w jej mniemaniu, mające sprawić, że postać Antoniego zostanie w jakiś sposób zamazana. Stąd choćby śledztwo w sprawie domniemanego romansu męża, czy przygodny, gwałtowny seks z młodym studentem poznanym w hotelowej restauracji. Paradoksalnie, doznania te miast odciągając kobietę od figury zmarłego męża, przyciągają go do niej. Podobnie jak w *Teoremacie* (1968) Pasoliniego, seksualność wiedzie do duchowego przebudzenia. Przełomowym wydarzeniem staje się wizyta u hipnotyzera, która zamiast ostatecznie spowodować całkowite zapomnienie postaci męża w jaźni kobiety, materializuje jego ducha. Wydaje się, że od tej chwili los kobiety, złączony z mężczyzną, jest przesądzony. Dlatego samobójcza śmierć Urszuli i obraz jej odejścia w towarzystwie odzyskanego męża, w stronę *zielonego pastwiska*, jest logiczną konsekwencją całej duchowej drogi bohaterki.

Przeczytaj również: Czym jest „Dekalog” Krzysztofa Kieślowskiego? pisze Michał Szczurowski

Czym w swej istocie jest *Bez końca*? Już tytuł filmu określa przede wszystkim miłość bohaterów, przekraczającą wymiar materialny, a więc wkraczającą w diapazon nieśmiertelnej duchowości (nawet kosztem innych miłości – choćby miłości macierzyńskiej, kobieta osieroca wszak swego synka). Czy nie jest to nowe odczytanie starej, kabalistycznej opowieści o Dybuku, w kinie polskim najpełniej odzwierciedlonej w arcydziele Michała Waszyńskiego z 1937 roku? Opowieści o duchu zmarłego, żydowskiego mężczyzny – Chonnena, który z miłości do swej

wybranki, ale oddanej innemu – Lei, wchodzi w ciało kobiety, by ostatecznie przejąć kontrolę nad jej duszą, a po jej śmierci połączyć się z nią w Zaświatach?

Gdyby zestawić film Kieślowskiego z filmem Waszyńskiego, pozornie odległym od *Bez końca* tak formalnie, jak i treściowo, uderza *wewnętrzne* podobieństwo głównego motywu – miłości między mężczyzną i kobietą rzucającej wyzwanie wszelkim normom, tak ziemskim, jak i niebiańskim, ostatecznie jednak znajdującej spełnienie, w swym metafizycznym zespoleniu. Ponadto w *Dybuku* Waszyńskiego odnaleźć można kwestię, która, być może, stanowi również klucz do otwarcia tajemnicy filmowego dzieła Kieślowskiego. Uciekającego od prostych rozwiązań, ale zawsze szukającego jakiejś wyższej zasady, wprowadzającej w życie ludzkie sens (nawet, a zwłaszcza, jeśli sam człowiek tego sensu nie był/nie jest/nie będzie w stanie odkryć, przynajmniej w czasie swego ziemskiego wędrowania). Kiedy Chonnen zamierza przywołać Szatana, by ten wyposażył go w majątek, dzięki któremu mógłby zdobyć przychylność ojca dziewczyny, mówi o tym, że nawet w grzechu jest jakiś okrucieństwo świętości. Tak jak w Szatanie – przecież stworzeniu Boga – wciąż tkwi okrucieństwo boskości. We wszystkim jest Bóg. Wszystko, nawet grzech, może zbliżyć człowieka do Boga. Za odkrycie tej prawdy Chonnen płaci ogromną cenę, kiedy podczas kabalistycznego rytuału traci życie. Ale przecież w finale opowieści kochankowie łączą się w pozaświatowej harmonii. Bóg, który jest miłością ostatecznie zwycięża, łącząc dusze kochanków poza ziemską sferą.

Czy tę górnolotną, kabalistyczną metafizykę (uczciwie rzecz ujmując, gnostycko – heretycką, z punktu widzenia głównego źródła judaizmu, o chrześcijaństwie już nie wspominając) odnajdziemy w *Bez końca* i w

innych filmach Kieślowskiego?

To pytanie wydaje się być retoryczne. Podstawową dominantą całej twórczości Kieślowskiego jest lawirowanie, migotanie, patrzenie z różnych perspektyw, u których podstawy jest jednak – jak mówił cadyk w *Matce Joannie od Aniołów* (1961) Kawalerowicza – miłość, rozgrzeszająca wszystko i wszystkich, w myśl zasady, że sam Bóg jest miłością. Dlatego w kinie Kieślowskiego tak wiele niedopowiedzeń, niejasności, niejednoznacznych bohaterów (predylekcja Kieślowskiego do ukazywania nie tylko *naszych* bohaterów: robotników, członków Solidarności, ludzi walczących z systemem, ale również przedstawicieli władzy ludowej, partyjniaków, jednostek, wydawałoby się, niegodnych zrozumienia, akceptacji, a przecież, często, mimo ideowej proweniencji, jednostek z gruntu uczciwych, równie wartościowych, jak ich ideowi przeciwnicy (*Blizna, Życiorys, Nie wiem*). Stąd też, mimo deklarowanej przynależności do Kościoła Katolickiego (wielokrotne podkreślenie wagi, jaką przywiązywał do wspomnień Pierwszej Komunii, i poprzedzającej ją Spowiedzi Świętej), tak kontestacyjna postawa względem katolickiego punktu widzenia na kwestię wyboru życiowej drogi przez człowieka wierzącego, przywołana choćby w, zrealizowanym przed przedwczesną śmiercią reżysera dokumencie *I'm So, So* (1995) Krzysztofa Wierzbickiego (dla Kieślowskiego chrześcijańska, a zwłaszcza katolicka teologia, ograniczała sposoby dojścia wierzącego do Absolutu, przez co, według reżysera, zawężyła pole swego oddziaływania).

Kino Krzysztofa Kieślowskiego było kinem ze wszech miar metafizycznym, ale nie była to metafizyka do jakiej przyzwyczało nas transcendentne kino polskie i światowe – kino Dreyera, Bressona, Tarkowskiego, Scorsese, Schradera, Malicka. Choć często, zwłaszcza

przez zastosowaną formę przywoływane w kontekście filmowych dokonań Krzysztofa Kieślowskiego. Kino Kieślowskiego to kino religijności judaistycznej, gdzie chrześcijański horyzont jedynie migocze tęsknotą za Człowiekiem-Mesjaszem, którego dojmująco brak w filmowych łamigłówkach twórcy *Z punktu widzenia nocnego portiera*, ale figura którego majaczy w drugim człowieku. Zwłaszcza jeśli ów człowiek zdobywa się na akt poświęcenia i miłości względem drugiego.

Być może Kieślowski, który sam miał *kompleks Boga*, jak każdy wielki twórca filmowy (w pewnym momencie, zdał sobie sprawę, że realizowane przez siebie filmy dokumentalne, autentycznie wpływają na życie portretowanych przez siebie bohaterów, stąd przeskok w stronę kina fabularnego, w którym przecież jeszcze bardziej reżyser okazywał się wszechwładnym Demiurgiem). Choć i od tej figury Kieślowski uciekał jak mógł, choćby wycinając na stole montażowym całe partie zrealizowanego filmu, tak jak czynili to twórcy perskich miniatur pozostawiający na swych obrazach postaci bez stopy lub ręki (by nie pogwałcić świętego prawa estetyki Islamu, w myśl której, tylko Najwyższy ma prawo tworzyć doskonałe, to jest skończone, ludzkie kształty). Dzięki temu to widz mógł współtworzyć filmowy przekaz, a sam reżyser ratował swoją skromność i człowieczeństwo.

Z pewnością twórczość reżysera *Z punktu widzenia nocnego portiera* jest dziełem otwartym. Wciąż podatnym na różne analizy i interpretacje. Przede wszystkim jest to kino bliskie człowiekowi, z całą jego złożonością, niejednoznacznością, ale przede wszystkim wartością jako osoby ludzkiej. Której najważniejszą wartością jest sam fakt, że istnieje. Zaś to istnienie nabiera jeszcze większej wartości, wartości

estetycznej, którą to wartość nadaje metafizyczne światło kinematografu. Czwarty, być może najważniejszy wymiar *metafizycznego kina* Krzysztofa Kieślowskiego.

Piotr Kletowski

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

Przypisy:

[1]

https://pl.wikipedia.org/wiki/Krzysztof_Kie%C5%9Blowski#cite_note-CITEREFSurmiak-Doma%C5%84ska2018378-139